Luis G. Jordà (1869-1951) fue uno de tantos catalanes que fue a hacer las Américas y cosechó un éxito sin precedentes en su patria adoptiva: México. Compositor brillante, virtuoso del piano, pionero de la fonografía, Jordà fue uno de los músicos más aplaudidos de principios del siglo XX en la Ciudad de México con obras como la zarzuela *Chin Chun Chan* o la mazurca *Elodia*. Los catalanes le dejaban la tarea de rescatar su vida y obra a los mexicanos y viceversa, por lo que Jordà se convirtió en un náufrago de la memoria colectiva, a la deriva en medio de un océano de olvido. Por fin, después de más de medio siglo esperando, su vida novelesca se nos revela hoy por primera vez en este volumen.

Mozaic
Editions

CRISTIAN CANTON FERRER

Luis G. Jordà

Luis G. Jordà

UN MÚSICO CATALÁN EN EL MÉXICO PORFIRIANO

CRISTIAN CANTON FERRER

CRISTIAN CANTON FERRER
(Terrassa, 1980)

Es pianista, titulado por el Conservatorio de Terrassa con mención de honor, y experto en las relaciones musicales entre Cataluña y América. Dentro de su actividad investigadora en el campo de la musicología, recientemente ha publicado las biografías de los compositores Luis G. Jordà y Jaime Nunó, catalanes de nacimiento y ampliamente conocidos en México, y está trabajando en la recuperación del abundante patrimonio musical que otros músicos catalanes legaron a la América Latina y que permanece aún olvidado.

Además de sus actividades musicológicas, es doctor por la Universidad Politécnica de Cataluña en la especialidad de visión por computador e inteligencia artificial, y ha sido invitado como investigador visitante y ponente por diversas instituciones en México, Suiza, Inglaterra, Polonia, Israel, Turquía y los Estados Unidos.

TRADUCCIÓN Y REVISIÓN DE ESTILO Raquel Tovar Abad
IMPRESIÓN Documaster

TÍTULO DE LA PRIMERA EDICIÓN (EN CATALÁN):

*Vida i obra de Lluís G. Jordà (1869-1951). El músic de
les Masies de Roda que va triomfar a Mèxic*

© De los textos y las fotografías, Cristian Canton Ferrer, 2011

CONTACTO

Email: cristian.canton@gmail.com

CON LA COLABORACIÓN DE:

Ajuntament de
Les Masies de Roda

Cristian Canton Ferrer

Luis G. Jordà

UN MÚSICO CATALÁN EN EL MÉXICO PORFIRIANO

Mozaic
Editions

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.

Jaime Nunó

A los catalanes en México y a los mexicanos en Cataluña

Índice

PRESENTACIÓN

PRÓLOGO por Guillermo Tovar de Teresa	11
PRELUDIO por Cristian Canton Ferrer	15

CATALUÑA (1869-1898)

1 INTRODUCCIÓN	21
¿Por qué es un desconocido?	25
Un hallazgo fortuito	27
Estructura del libro	28
2 LOS ORÍGENES (1869)	31
El nacimiento	32
Sobre el origen masiense de Luis G. Jordà	34
Baumadrena	40
3 FORMACIÓN Y PRIMEROS ÉXITOS (1869-1898)	41
Los estudios musicales	42
Los primeros éxitos	45
Regreso a Vic	46
Huida hacia México	52

AMÉRICA (1898-1916)

4 LLEGADA A MÉXICO (1898-1899)	59
El viaje	60
La bienvenida en la Ciudad de México	63
Primeros pasos	70
5 DEBUT EN LOS ESCENARIOS (1899-1900)	79
La música en México a finales del siglo XIX	80
Las primeras zarzuelas	84
La Exposición Universal de París en 1900	90
Otras incursiones musicales	92
6 EL QUINTETO JORDÀ-ROCABRUNA (1899-1914)	95
Antecedentes: el Cuarteto Artístico	96
Formación del Quinteto Jordà-Rocabruna	99
La consolidación y el éxito	102
La madurez de la formación	104
La disolución	108
Repertorio	110
Las grabaciones Edison	113
7 LAS ZARZUELAS MEXICANAS (1903-1910)	117
Jordà regresa a los escenarios	118
<i>Chin Chun Chan</i>	118
Después de <i>Chin Chun Chan</i>	131
8 LOS PREMIOS Y OTRAS ACTIVIDADES (1901-1913)	139
Los premios	140
La Sociedad Mexicana de Autores	149
Los coros populares	151
Miscelánea	154

BARCELONA (1916-1951)

9 REGRESO A BARCELONA (1915-1916)	163
Viaje a Cataluña vía Nueva York	164
La Casa Beethoven	168
10 ÚLTIMOS AÑOS (1916-1951)	179
El cine y la radio	180
Actividades musicales	182
La muerte y el olvido	186
11 JORDÀ Y EL CATALANISMO	189
La <i>Renaixença</i> cultural catalana en América	190
El Orfeó Català de Mèxic	191
La comunidad catalana en México	198
La comunidad catalana en Nueva York	202
Jordà, la Guerra Civil y el Franquismo	206

OBRA

12 CATÁLOGO. DESCRIPCIÓN Y ORGANIZACIÓN	213
Consideraciones sobre obras no encontradas	214
Fuentes documentales	216
Zarzuelas (I)	217
Coro y orquesta (II)	224
Coro solo con piano/órgano (III)	227
Voz y piano (IV)	232
Música instrumental, orquesta (V)	235
Música instrumental, banda (VI)	237
Música instrumental, cámara (VII)	240
Piano solo (VIII)	243
Órgano solo (IX)	251

Prólogo

POR GUILLERMO TOVAR DE TERESA

En México, la caída del llamado Segundo Imperio (1864-1867) dejó a un país transformado en su esperanza. De ser una nación en crisis crónica, por el dilema que significó vivir entre el pasado y el porvenir, la monarquía y la república, protagonizado por conservadores y liberales, centralistas y federalistas, se convierte en la nación independiente que soñó ser, logrando estabilizar su derrotero abierto hacia la modernidad.

A partir de 1867 y de la llamada “Restauración de la República”, México ya no era una de tantas provincias de ultramar, sometida al dominio español. Era la “Nación” autónoma e independiente que superaba el patriotismo gracias a su nuevo conjunto de razones de Estado y de la nueva manera de ser de los ciudadanos.

Esa manera de ser conllevó una nueva sensibilidad: México se había vuelto un tanto cosmopolita. En todo el país, pero en la capital en particular, los mexicanos de entonces habían convivido con franceses, austriacos, belgas, italianos, checoslovacos, húngaros y hasta con españoles y catalanes. De estos últimos, me refiero a los artistas de Cataluña, hubo quienes habían constituido un prólogo a otra generación en el período anterior. Me refiero al pintor Pelegrín Clavé y al escultor Manuel Vilar, ambos oriundos de Barcelona. Ambos, formados en su tierra y en Roma, tuvieron por modelo a los románticos nórdicos, tales como al pintor Overbeck, nativo de Lübeck en Alemania, y al escultor Bertel Thorvaldsen, de Copenhague en Dinamarca, que eran los protagonistas del llamado grupo de los Nazarenos (purismo nazareno), quienes se aplicaron a la difusión del idealismo alemán en el arte. Nostálgicos de la honestidad y espiritualidad del arte católico, cofrades de San Lucas, avecindados en Roma, andaban por la ciudad eterna,

barbados y con cabellos largos, siendo, por su pobre vestimenta y por sus rasgos, llamados los Nazarenos.

Los discípulos de los discípulos de los Nazarenos, fueron dos catalanes (de los de la Escuela de la Llotja) que, trasladados a México, hacia 1846, un año y meses antes de la invasión de los estadounidenses a la tierra que sería la de su nueva residencia, serían designados directores de pintura, uno, y escultura, el otro, en el re-establecimiento de la antigua Academia de San Carlos de México, fundada en las postrimerías del entonces virreinato novohispano por el monarca español Carlos III en los años ochenta de mil setecientos, veinte antes del inicio de la Independencia Mexicana.

Otro catalán, de San Juan de las Abadesas, estudiado también por el autor de este libro, es el músico Jaime Nunó que llegaría pocos años después (era catalán de nueva generación), protegido bajo el mismo manto, y sería el compositor de la música del nuevo *Himno Nacional de México*. Habría de morir en Estados Unidos de Norteamérica. La presencia en México de estos tres artistas, marcaría a una o dos generaciones de mexicanos en sus respectivos campos. Eso ocurrió en los años dominados por el conservadurismo, en una primera etapa de nuestro Romanticismo, a mediados del XIX.

A los artistas plásticos los estudió Salvador Moreno, músico y crítico de arte, investigador de grata memoria, y a los músicos, Cristian Canton, músico y musicólogo de gran talento. Cristian, a diferencia de Salvador, muy trabajador en su apacible madurez, realizó un par de monografías; el primero, en una temprana pero intensa juventud, dominada por la pasión de reconocer y dar a conocer a sus paisanos, a nosotros y al mundo, a dos músicos catalanes que tuvieron en México una gran importancia. La calidad de los estudios y textos de estos dos grandes difusores de la cultura catalana, es, nuevamente, otra gran aportación que los de esa tierra realizan en México.

En la nueva etapa, la del triunfo republicano y liberal, llega el músico Luis G. Jordà, quien a su vez también tuvo una presencia relevante en México. Jordà nace en Les Masies de Roda, muy catalán, en 1869, un año después que Clavé abandonara México. Jordà era hombre moderno y polifacético, como lo revela Cristian a lo largo de su excelente trabajo; fue compositor, intérprete, docente, hombre de teatro y hasta iniciador de la difusión del fonógrafo; recibe su diploma, avalado por el Conservatorio del Liceo en Barcelona con la nota de sobresaliente en 1885. En 1886, según nos relata Cristian, pudo ser director de una naciente escuela de música en Barcelona, pero su juventud se lo impide; no obstante, dos años después recibe una medalla de oro por componer una Cantata para la clausura de la Exposición

Universal de Barcelona. En los años inmediatos, trabaría amistad por ahí, con el maestro José Rocabruna, con quien formaría el famoso Quinteto Jordà-Rocabruna, en el nuevo país que sería su residencia: México, en tiempos de Porfirio Díaz, en el tránsito de los siglos XIX y XX.

Jordà es producto puro de su tiempo, de los inicios de la modernidad, y del cosmopolitismo catalán de ese momento, vivido en los días de la gran exposición universal. Cabe recordar que, en esos años, el escritor, político y diplomático Manuel Payno fue designado, procedente de París, Cónsul General de México en España, con residencia en Barcelona, donde publicó *Los bandidos de Río Frío*, la novela más mexicana del siglo XIX, solo comparable con *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano. No sería difícil relacionar a Payno, antiguo amigo de Clavé y Vilar, con la presencia de esos jóvenes músicos catalanes (Jordà y Rocabruna).

Jordà fue muy conocido, admirado y aplaudido en México. Su trascendencia quedaría plasmada en nuestro cine en las cintas como *Yo bailé con Don Porfirio* (1942) y *México de mis recuerdos* (1944), obras de Gilberto Martínez Solares y Juan Bustillo Oro, los cineastas más populares de México, en tiempos del gobierno del general Manuel Ávila Camacho, poblano y revolucionario, conocido como “El Presidente Caballero”. La música de Jordà sería santo y seña de la nostalgia mexicana por el antiguo régimen en ese período post-revolucionario (1940-1946) nuestro.

Así como Vilar esculpió dos admirables estatuas, la de Tlahuicole y otra de la Malinche, de intenso propósito indigenista pero calidad académica nazarena, Jordà compuso una alegre música en su *Chin Chun Chan*, con sabor mexicano, pero que incluye hasta un “caquewaqué” (*cake-walk*), género sureño norteamericano que detonaría al rag-time y a Gershwin, precursores del jazz a lo largo del siglo XX. El romanticismo, la evocación de Schumann, y Chopin, se advertiría en sus composiciones pianísticas.

Poco, muy poco, tengo que añadir, pues pretender decir algo acerca de Jordà a la luz de los estudios de Cristian Canton Ferrer, sería un atrevimiento. Su libro es interesante para cualquier lector, pero resulta apasionante para quienes deseamos comprender mejor la relación mexicano catalana, iniciada con tanto brillo en el siglo XIX y actualizada en los comienzos de nuestro milenio.

Guillermo Tovar de Teresa

Antiguo cronista de la Ciudad de México

Preludio

POR CRISTIAN CANTON FERRER

El investigador de hoy en día no se diferencia demasiado del explorador aventurero de siglos pasados: ambos experimentan un sentimiento de trascendencia única al llegar adonde nadie ha estado antes, ya sea descubrir un nuevo continente o encontrar un polvoriento manuscrito olvidado. Casi nada se sabía de Luis Gonzaga Jordà, sus obras se daban por perdidas desde hacía años y el que una vez había sido uno de los hombres más solicitados de México y un músico admirado era un recuerdo vago en la memoria colectiva. Nadie había jamás hecho una investigación sobre Luis G. Jordà: todo estaba aún por descubrir.

En otoño del año 2006 inicié esta investigación como una simple curiosidad académica, pero jamás me hubiera imaginado que este libro llegaría a existir. Como el arqueólogo paciente que con un pincel barre el desierto en busca de cualquier indicio de la Antigüedad, cada frase de este libro ha sido construida con pedacitos de información, minúsculos en algunos casos, que he ido recopilando a lo largo de estos años. Hoy podemos decir que, después de muchos años de olvido, a Luis G. Jordà se le dedica la primera biografía completa.

Esta investigación presentaba desde su concepción un reto importante ya que los rastros que Jordà había dejado estaban diseminados entre dos continentes, razón principal por la que nadie se había dedicado a investigar a este personaje: los catalanes les dejaban esta tarea a los mexicanos y viceversa. Recorrí México y los Estados Unidos, además de, obviamente, Cataluña, y la fortuna me obsequió con poder localizar algunas pistas sobre Jordà en diversos y variopintos fondos documentales públicos y privados.

Poco a poco fui reconstruyendo la vida de Luis G. Jordà y ello me permitió no solo conocer las peripecias de un personaje singular, sino también descubrir y entender a un colectivo de hombres y mujeres que dejaron atrás la patria amada para buscar un futuro dorado allende los mares. Me refiero a los catalanes que fueron a hacer las Américas y que, a pesar de la distancia, mantuvieron sus costumbres e idioma y reivindicaron sus orígenes. Jordà perteneció orgullosamente a este colectivo.

Este trabajo es sin duda una obra coral. Detrás de cada dato, cada frase, hay una retahíla de llamadas telefónicas, entrevistas y correos electrónicos. Posiblemente, la recompensa más grande que he obtenido con este libro ha sido la relación con las personas que me han ayudado, las peripecias que hemos vivido juntos y las historias que han desgranado para mí. En general, a todos los que habéis contribuido en rescatar a Luis G. Jordà de las garras del olvido: muchísimas gracias.

El Ayuntamiento de Les Masies de Roda, el pequeño pueblo natal de Luis G. Jordà, patrocinador de la primera edición de este libro en catalán, merece mi más sincera gratitud, y en especial su alcalde, don Ramón Isern, por su absoluta fe en este proyecto desde su primer momento. Jordà estaría orgulloso de sus conciudadanos al ver los esfuerzos que invirtieron en hacer este proyecto realidad. De este municipio, debo dar las gracias a Marta Marly, quien fue mi más fiel y perspicaz ayudante en México y Cataluña y, sin cuya ayuda, este libro no hubiera existido.

México tiene una fortísima presencia en Cataluña y su representación diplomática, el Consulado General de México en Barcelona, fue una pieza clave para que este libro llegara a buen puerto. Sus más altos cargos, el embajador Jaime García Amaral y, posteriormente, la cónsul Francisca Méndez, fueron mis aliados más fieles junto con su agregado cultural, Diego Celorio. Sea la dedicatoria de este libro muestra de mi gratitud al pueblo mexicano.

Un párrafo aparte merece la familia Jordà, en su sentido más amplio. En primer lugar, los descendientes directos de Luis G. Jordà, orgullosos portadores del apellido Jordà en México, quienes me brindaron todo su apoyo. No puedo olvidar tampoco el soporte que me prestó la familia Concha, descendientes de la nuera de Luis G. Jordà, quienes me facilitaron preciosa información. También quiero expresar mi gratitud a la familia Jordà que aún queda en Cataluña, quienes recordaron para mí viejas historias sobre su antepasado. Finalmente, a los actuales propietarios de la Casa Beethoven, perpetuadores del negocio musical que inició Jordà: infinitas gracias.

Sería imposible enumerar todo lo que la pianista mexicana Silvia Navarrete ha hecho en este proyecto en el que se implicó desde el primer momento, incluso cuando no nos conocíamos personalmente. Para no faltar a la verdad, resumo mi sentimiento con un sincero gracias. Su amistad es uno de los tesoros que Jordà me ha regalado.

De entre todos los personajes que en México han contribuido a esta investigación, no hay duda de que el más apasionado y erudito ha sido Guillermo Tovar de Teresa, quien supo darme las pistas y consejos adecuados y quien ha tenido la amabilidad de escribir el prólogo a esta edición. No puedo olvidarme tampoco de José Alberto Saíd Beteta, especialista en el mundo de la lírica mexicana cuyos acertados comentarios y observaciones han sido cruciales para escribir este libro. Finalmente, en México, agradecer la ayuda desinteresada de Jesús Bernal, seguramente el primer músico en percatarse de la trascendencia de la figura de Luis G. Jordà.

A mis padres y familia, orgullosos de ver como una curiosidad ha acabado cristalizando en un libro, les expreso mi más sentido gracias. Reservo para el final mi más profunda y absoluta gratitud a la persona que ha visto crecer este libro desde el primer día, mi mujer Raquel Tovar. Su tarea ha sido posiblemente la más importante y difícil: aportar el soporte humano, el apoyo diario e incondicional, animándome en los momentos críticos y acompañándome en las largas noches de escritura. Su criterio acertado y su paciente revisión han hecho que este libro tenga el rigor que su protagonista merece: ella ha convertido el latón en oro.

No pude evitar una sonrisa cuando descubrí recientemente que la primera partitura que tuve delante mío cuando tenía 7 años era, curiosamente, una obra de Luis G. Jordà: una transcripción de *La Traviata*. A veces, es difícil no creer en el destino...

Gracias a todos y a todas,

Cristian Canton Ferrer

Cataluña

(1869-1898)

INTRODUCCIÓN

Luis G. Jordà pertenece a una generación de catalanes que, durante el siglo XIX y principios del XX, dejaron una profunda huella en el continente americano. Muchos de estos catalanes brillaron en muchas disciplinas profesionales y artísticas pero, si nos concentramos en el ámbito musical, encontramos un buen número de personajes cuyas contribuciones son, todavía hoy en día, notables y recordadas. Cabe destacar el caso de Jaime Nunó (1824-1908), de Sant Joan de les Abadesses, que compuso el *Himno Nacional de México* o Ramón Carnicer¹ (1789-1855), de Balaguer, que escribió la música del de Chile. También son notables las contribuciones de Josep Campabadal (1849-1905), de Lleida, gran impulsor musical en Costa Rica y fundador de numerosas instituciones y sociedades corales, o del barcelonés Josep Rodoreda (1851-1922), compositor del celeberrimo *Virolai* a la Virgen de Montserrat y director del Conservatorio de Buenos Aires.

¹ Cabe decir que aunque Carnicer compuso el himno de Chile por encargo, nunca estuvo en ese país. A pesar de esto, su nombre es recordado en América por su contribución, todavía vigente hoy en día.

Jaime Nunó

Josép Campabadal

Josép Rodoreda

Ramón Carnicer

Cuatro músicos catalanes ejemplares que son, todavía hoy en día, reconocidos por sus aportaciones artísticas en América.

La figura de Luis G. Jordà (1869-1951), nacido en Les Masies de Roda, ha pasado completamente desapercibida, tanto en México como en Cataluña. El lector que intente buscar alguna referencia sobre este compositor quedará decepcionado por las escasas seis líneas que le dedica la *Enciclopèdia Catalana*² o las ocho que encontramos en el *Diccionario de la Música Ilustrado*³ de Pahissa y Torrellas, obra de referencia para los musicólogos españoles. El resultado en el *Grove Dictionary of Music and Musicians*⁴, la enciclopedia musical más prestigiosa que existe, no es mucho más alentador, presentando una sucinta biografía de veinte líneas. Quizás las reseñas más extensas las encontramos de la mano de los musicólogos mexicanos Ricardo Miranda, en el *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*⁵, y Gabriel Pareyón, en el *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*⁶. Desgraciadamente, al leer estas anotaciones sobre la vida de Jordà, se puede comprobar como la mayoría son copia unas de otras presentando diferencias importantes en algunos aspectos cruciales de su vida como, por ejemplo, donde y cuando

² *Enciclopèdia Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991, p. 267.

³ PAHISSA, Jaume y TORRELLAS, Albert. *Diccionario de la Música Ilustrado*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, 1927, vol. 3, p. 100.

⁴ CLARK, Walter Aaron. *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001, p. 2411.

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

⁶ PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Universidad Panamericana, México, 2005, vol. 1, pp. 543-544.

nació o las obras que compuso. Las explicaciones son fragmentarias e imprecisas y, ni juntándolas todas, tenemos un esbozo de su vida, convirtiendo a Luis G. Jordà en un músico desconocido en Cataluña y marginalmente reconocido en México.

Si analizamos sus composiciones, se tiene un poco más de suerte. A pesar de que casi ninguna de sus obras se ha reeditado⁷, hay dos piezas, la mazurca *Elodia* y los tangos mexicanos *Danzas nocturnas*, que todavía se ejecutan, de vez en cuando, por los pianistas mexicanos. Curiosamente, *Elodia* se editó en México hasta doce veces entre 1909 y 1914, vendiéndose hasta 100000 ejemplares, todo un récord teniendo en cuenta la época. Una suerte parecida ha tenido otra obra de Jordà, la zarzuela *Chin Chun Chan*, que aún es, hoy en día, la zarzuela latinoamericana más representada de la historia: hasta 6000 representaciones en sus diez primeros años. De vez en cuando, todavía actualmente se pone en cartelera este “conflicto chino en un acto”, arrancando carcajadas como el mismo día del estreno, en abril de 1904.

Sobre la grabación de obras de Jordà, únicamente se cuenta con un álbum⁸ que la pianista mexicana Silvia Navarrete hizo juntamente con el tenor Fernando de la Mora, en 1992, en un intento por redescubrir la música de este compositor. El 21 de noviembre de 2008, con motivo del 30 aniversario de la reapertura del Consulado General de México en Barcelona⁹, se celebró un concierto cargado de simbolismo en el Palau de la Música Catalana¹⁰ donde se interpretaron obras tanto de autores mexicanos como catalanes. En esta ocasión, la pianista Navarrete hizo sonar, por primera vez en Cataluña, una selección de piezas de Luis G. Jordà. Otros músicos^{11,12} han incluido alguna obra de Jordà, típicamente *Elodia* o las *Danzas nocturnas*, en álbumes misceláneos sobre compositores mexicanos. Si le echamos un vistazo al ca-

⁷ Únicamente se han reeditado las *Danzas nocturnas* y la mazurca *Elodia* de mano de la firma Mozaic Editions. De esta misma editorial se espera una reedición de la integral de las obras conservadas de Luis G. Jordà.

⁸ NAVARRETE, Silvia y DE LA MORA, Fernando. *Obras de Luis G. Jordà*. México: 1992 (reeditado en 2006 y 2011).

⁹ Las relaciones diplomáticas entre España y México se rompieron en 1939, cuando México se negó a reconocer la autoridad del general Franco y aceptó la Segunda República como único gobierno legítimo. Finalmente, en 1978, se reabrió el Consulado General de México en Barcelona.

¹⁰ El Palau de la Música Catalana de Barcelona, construido a principios del siglo XX, es uno de los teatros musicales más importantes de España.

¹¹ KATSARIS, Cyprien. *Latin-American Recital*. Francia: Piano 21, 1996.

¹² OLECHOWSKI, Józef. *Mazurkas Mexicanas*. México: Quindecim Recordings, 2005.

Retrato de Luis G. Jordà en 1908. Fuente: *Covadonga*. Ciudad de México: 8-IX-1908.

tálogo de obras de Luis G. Jordà del capítulo 12, veremos que figuran más de cien trabajos: es una lástima que uno de los compositores más reconocidos de principios del siglo XX en México sea hoy día recordado por una fracción tan mínima de su repertorio.

¿POR QUÉ ES UN DESCONOCIDO?

Analizando la vida de Luis G. Jordà y el contexto sociopolítico que le tocó vivir, quizá se pueda entender mejor el porqué de la falta de información sobre su figura y el desconocimiento de sus obras. Durante los primeros años de su carrera profesional destacó como director del Conservatorio de Vic y de la banda municipal de esta ciudad, además de componer numerosas obras religiosas. Desgraciadamente, la mayoría de este patrimonio y los registros que hacen referencia a él se destruyeron¹³ durante la Guerra Civil Española, en las numerosas quemaduras de iglesias y de edificios públicos. Aquí encontramos un primer factor que hace que la biografía de Jordà sea difícilmente documentable durante este período de su vida. Una vez llegado a la cúspide del reconocimiento artístico y social en la ciudad de Vic, donde, aparte de ser director del conservatorio y de la banda municipal, era socio de honor de la mayoría de entidades culturales como el Círcol Literari o el Casino Vicense, su carrera profesional quedó truncada por primera vez a razón de un escándalo social que lo obligó a partir de Vic con su joven esposa.

A principios del siglo XX, Luis G. Jordà decidió probar suerte al otro lado del Atlántico y se instaló en México donde desarrolló una intensa actividad musical que lo convirtió rápidamente en una celebridad. Compuso muchas obras, en particular la zarzuela *Chin Chun Chan*, que hizo que el maestro Jordà sea todavía un personaje recordado entre los aficionados a la lírica de la capital mexicana. En poco tiempo se convirtió, juntamente con su grupo, el Quinteto Jordà-Rocabruna, en el acompañante musical de todas las veladas de la alta sociedad y, en particular, las del presidente de México, el general Porfirio Díaz. Durante más de diez años, Jordà fue un músico de prestigio, siempre asociado a la élite económica y social de la Ciudad de México. Pero, en 1915, con el inicio de la Revolución Mexicana encabezada por Pancho Villa y Emiliano Zapata, se puso fin a los treinta años del régi-

¹³ BÁEZ, Fernando. *Historia universal de la destrucción de libros*. Barcelona: Destino, 2004.

men que el general Díaz había guiado con mano de hierro. El detonante de esta revolución fue la gran diferencia de clases que este mismo gobierno había patrocinado, hecho que situaba a Jordà en una posición incómoda dado que, a pesar de no tener ninguna tendencia política en México, su música era la que hacía bailar a los ricos y poderosos en lugar de a los campesinos y desfavorecidos por el régimen. La turbia situación política y social hizo que huyera, junto con su familia, a los Estados Unidos. Su fulgurante trayectoria musical quedó, por segunda vez, truncada en su momento álgido.

Muy probablemente, la familia Jordà pasó un tiempo en Nueva York, acogidos por la comunidad catalana que había en aquella ciudad y que conocía su música y la dedicación de nuestro protagonista a la causa catalanista. Durante este período entró en contacto con los nuevos ritmos y armonías que se estaban forjando: los precursores del jazz. Pero su mujer sentía añoranza de Cataluña y, finalmente, decidieron regresar. Con este viaje, las posibilidades de Jordà de brillar en el panorama musical norteamericano se desvanecieron para siempre.

De regreso a Cataluña se instaló en Barcelona, donde inició un negocio, la Casa Beethoven, situado en la principal arteria de la ciudad, Las Ramblas, en el que vendía música de la mayoría de editoriales musicales de Europa y América. Desgraciadamente, después de tantos desencantos y tropiezos, Luis G. Jordà se acabó desengañando y su actividad como compositor menguó. Con el inicio de la Guerra Civil Española, sus relaciones con el extranjero derivadas de la importación de partituras y sus moderadas tendencias catalanistas le hicieron vivir con temor y, poco a poco, acabó desapareciendo de la escena musical barcelonesa. Finalmente, murió olvidado por todos en septiembre de 1951.

En resumen, a Luis G. Jordà le tocó vivir una serie de momentos históricos que no le permitieron hacer germinar su talento completamente, ni en Cataluña, ni en México, ni en los Estados Unidos. Su genio y su música tuvieron una vida breve allí donde fue ya que se vio forzado a cambiar constantemente de país. Esta fugacidad es el motivo principal por el que su vida y obra son marginalmente conocidas en Cataluña y México. Un segundo motivo son los contextos musicales en los que se vio inmerso: a veces, tocando a su fin y, otras veces, en sus inicios. Por ejemplo, al principio de su carrera, en Barcelona, fue conocido como compositor de zarzuelas en catalán, un género que nunca arraigó, en oposición a la zarzuela castellana. En México, se encontró con una burbuja estilística fomentada por el presidente

Díaz, fanático de la cultura parisina, que dictaba una moda anacrónica y decimonónica de inspiración afrancesada. Como consecuencia, la música que Jordà compuso durante este período evoca más a Chopin o a los románticos franceses que a las vanguardias estilísticas que se estaban gestando en Europa. Por este motivo, su música nunca fue conocida fuera de México. En los Estados Unidos, el jazz estaba en sus inicios y todavía no era demasiado popular en España, por tanto, las obras que compuso de estilo americano en la segunda década del siglo XX tampoco tuvieron demasiada difusión. Un compositor brillante, sin duda, pero que no estuvo en el lugar adecuado en el momento correcto.

UN HALLAZGO FORTUITO

La figura de Luis G. Jordà hubiera pasado desapercibida y finalmente olvidada de no ser por una serie de coincidencias que iniciaron la investigación que se resume en este libro. Por un lado, cuando se hizo una limpieza en el Ayuntamiento de Roda de Ter, durante el período de la Transición Española (1975-1978), un personaje singular de esta ciudad, el erudito local Miquel Vilar, rescató de entre la basura una serie de retales de periódicos mexicanos de principios del siglo XX que hablaban sobre los éxitos de Luis G. Jordà en América. Este hallazgo dio lugar a una serie de artículos en la prensa local¹⁴ que reivindicaban la importancia de Jordà. Desgraciadamente, los esfuerzos de Miquel Vilar no despertaron el interés de ningún musicólogo ni historiador.

Años más tarde, en 2006, el autor de este libro tropezó de manera fortuita con un disco compacto de música latinoamericana del siglo XIX. Este descubrimiento le despertó la curiosidad por aquellos compositores, bastante desconocidos en Europa, que cosechaban éxitos en América mientras Schumann, Albéniz o Wagner estrenaban sus obras en Europa. Entre estos compositores destacaba uno que tenía un apellido ciertamente curioso, Jordà, detrás del cual se encontraba un enigmático catalán que había sido muy famoso en México pero que en Cataluña era completamente desconocido. La lectura del reportaje que Vilar había escrito años antes sobre Jordà también contribuyó a despertar la voluntad de realizar una investi-

¹⁴ VILAR BLANCH, Miquel. *El músic que sorgí de les escombraries*. Roda de Ter: El 13, VI-1994.

gación formal. Durante los siguientes cuatro años se llevó a cabo un trabajo exhaustivo para reconstruir los pasos de Luis G. Jordà en Cataluña, México y los Estados Unidos, cuyos resultados se exponen en estas páginas. Finalmente, el interés y el esfuerzo del ayuntamiento del pueblo natal de Jordà, Les Masies de Roda, para dar a conocer la relevancia de su figura y diseminar su producción musical, permitieron que se publicara la primera edición de esta obra.

Con esta investigación se ha recuperado todo tipo de documentación inédita sobre Luis G. Jordà que se encontraba dispersa entre muchas bibliotecas públicas y privadas, fondos descatalogados, archivos municipales, etc., tanto en España como en América. Esta información ha permitido conocer en profundidad a un personaje singular y a un músico de una inspiración brillante y recuperar muchas de sus obras que, al inicio de esta investigación, se consideraban irremediabilmente perdidas. El libro que estás a punto de leer, amigo lector, no es solamente la biografía de un catalán ilustre, sino un ejemplo de tantos y tantos catalanes y catalanas que dejaron su patria para buscar mejor suerte en América, pero que nunca olvidaron Cataluña y que reivindicaron sus orígenes con orgullo.

ESTRUCTURA DEL LIBRO

La vida de Luis G. Jordà no es fácil de explicar de una forma lineal ya que simultaneaba actividades de diversas índoles: musicales, docentes, fonográficas, catalanistas, teatrales, etc. Describir estas múltiples ocupaciones en el orden correcto en el que acontecieron haría que esta biografía tuviera un hilo argumental caótico. Para evitarlo, se ha optado por agrupar cada una de las actividades que Jordà desarrolló a lo largo de su vida en un capítulo independiente, mostrando su evolución de una forma clara y entendedora.

En la primera parte del libro se habla del período que pasó en Cataluña desde 1869, año de su nacimiento, hasta 1898, año en el que decidió partir hacia América. A lo largo del capítulo 2 se repasa el contexto socioeconómico en el que nació y se presentan datos sobre sus orígenes en el pueblo de Les Masies de Roda. A continuación, en el capítulo 3, se comentan los años que pasó estudiando en Roda de Ter y Barcelona y los éxitos que consiguió en esta última hasta que, en 1890, fue nombrado director del Conservatorio de Vic y de la banda municipal de esta ciudad.

La segunda parte versa sobre los dieciocho años que permaneció en México y los Estados Unidos. El capítulo 4 trata de sus primeros años en la Ciudad de México, del panorama social y político que se encontró y de las múltiples actividades musicales que desarrolló. En el capítulo 5 se habla del género donde más éxitos cultivó, la zarzuela, y en particular, sobre su obra más popular, *Chin Chun Chan*, se profundiza en el capítulo 7. De la formación de música de cámara que lideró y que fue reconocida como la más prestigiosa del país, el Quinteto Jordà-Rocabruna, se habla en el capítulo 6. Finalmente, el capítulo 8 describe las otras actividades musicales que desarrolló y los premios que ganó, en particular, el de la composición de la cantata conmemorativa del centenario de la Independencia de México.

La tercera parte de esta biografía relata los últimos años de su vida en Barcelona, después de volver de México en 1916. El capítulo 9 trata sobre el establecimiento de música que Luis G. Jordà abrió en Barcelona, la Casa Beethoven, y sobre las actividades que desarrolló hasta su muerte, en 1951. Los últimos años de Jordà en Barcelona son relatados sucintamente en el capítulo 10. A modo de epílogo, en el capítulo 11, se hace una exposición de las múltiples actividades de aspecto catalanista que Jordà hizo durante su vida, entre ellas, la creación del Orfeó Català de Mèxic. Finalmente, la cuarta parte de este libro presenta un catálogo sistemático de las obras que Luis G. Jordà compuso a lo largo de su vida.

2

LOS ORÍGENES (1869)

Luis G. Jordà vino al mundo en un pequeño pueblo del norte de Cataluña denominado Les Masies de Roda que, hoy en día, no cuenta con más de 700 habitantes. Sorprendentemente, a pesar del tamaño de su pueblo natal, ilocalizable en cualquier atlas mexicano de finales del siglo XIX, Jordà no dudo nunca en precisar y puntualizar el lugar de su nacimiento en las entrevistas que le hicieron a lo largo de su vida.

El padre de Luis G. Jordà, Joan Jordà, desempeñaba un oficio relacionado con la industria textil, hecho que obligó a su familia a llevar una vida nómada, viajando a menudo de fábrica en fábrica. Fue durante un breve período en Les Masies de Roda cuando María Rossell dio a luz a Luis G. Jordà, en el caserón de las Baumas, donde se hospedaban.

En este capítulo se hace un repaso de la historia familiar previa a la vida de nuestro biografiado, situando su contexto familiar y presentando un análisis de las fuentes bibliográficas que versan sobre el lugar de su nacimiento.

EL NACIMIENTO

El 16 de junio de 1869 vino al mundo uno de los hijos del matrimonio formado por Joan Jordà Gost y María Rossell Freixa, que recibió por nombre Luis Gonzaga Martín Francisco Jordà Rossell. Este no era el primero de los hijos de este matrimonio y tampoco fue el último ya que el joven Luis llegó a tener hasta diez hermanos y hermanas que alcanzaron la edad adulta y ocho más que murieron al poco de nacer. Dada la esplendorosa carrera musical que este chico llegaría a desarrollar, se podría pensar que la música formaba parte de la vida cotidiana de la familia mas no era así. De hecho, el caso de Luis G. Jordà fue muy especial ya que, de todos sus hermanos, ninguno estuvo vinculado al mundo artístico ni tampoco se tiene constancia de familiares que destacaran en algún campo, musical o no.

La familia Jordà era originaria del pequeño pueblo de Prats de Lluçanès¹, situado al norte de Cataluña, en la provincia de Barcelona, y siempre estuvo muy vinculada al mundo textil y a la industria necesaria para su producción y manufactura. A pesar de los pocos datos que se conocen sobre esta familia, se sabe que el padre de Luis G. Jordà tenía una profesión de tipo técnico y se dedicaba al montaje y mantenimiento de maquinaria textil, mientras que su madre era ama de casa.

En aquellos tiempos, en Prats de Lluçanès había una docena de pequeños talleres de tejedores e hiladores de algodón que habían experimentado un rápido crecimiento a mediados del siglo XIX debido, básicamente, a dos factores: la industrialización y la situación privilegiada de este pueblo entre dos comarcas con una trayectoria textil considerable, el Berguedà y Osona². Este proceso de expansión industrial comportó que miembros de una misma familia establecieran talleres por separado o desarrollaran tareas relacionadas con la industria textil, y no era extraño encontrar hermanos, hijos y demás parientes cercanos en encarnizada competencia. Una de estas industrias, Noguera Padre e Hijo, fue dirigida por Manuel Noguera Jordà, un pariente próximo de Joan Jordà, padre de Luis G. Jordà, quien lo habría introducido en el mundo textil. Debido a la fuerte expansión industrial y a la creciente demanda de personal cualificado, Joan Jordà decidió abandonar Prats de

¹ Entrevista a Xavier Cortada. Prats de Lluçanès: VII-2007.

² CABANA, Francesc. *Fàbriques i empresaris: els protagonistes de la Revolució Industrial a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1992-1994, pp. 268-269.

Etiqueta de la firma Noguera Padre e Hijo, empresa que estuvo vinculada a la familia Jordà en Prats de Lluçanès.

Lluçanès para buscar trabajo en alguna de las diversas industrias que estaban apareciendo en la comarca. Esta decisión comportó que la familia Jordà adoptara un estilo de vida itinerante que les llevó a vivir en numerosos centros industriales situados a las orillas de los ríos Ter y Llobregat. Cada dos o tres años, los Jordà cambiaban de emplazamiento y, sobre este peregrinaje, un pariente de la familia comentaba que *“cada hijo de ese matrimonio nació en un pueblo distinto”*³. Uno de los hijos del matrimonio Jordà-Rossell, Luis Gonzaga, nació durante este período nómada en el municipio de Les Masies de Roda que, en aquella época, contaba con algunos molinos textiles, hecho que justificaría la presencia de la familia en esa zona.

Es posible que el hecho de que Luis G. Jordà se definiera siempre como oriundo de Les Masies de Roda estuviera vinculado con este nomadismo de su familia. Se ha especulado dentro de la familia con que, dado que el matrimonio Jordà tuvo sus hijos en poblaciones distintas, se identificara de

³ Entrevista a Isabel Dolcet y Joaquim Bardia. Barcelona: 22-VIII-2007. Según se comentó en esta entrevista, cuando llegó el momento de repartir la herencia de Joan Jordà, a principios del siglo XX, fue necesario presentar las partidas de bautismo de todos los hijos del matrimonio. Esta tarea requirió visitar una larga lista de poblaciones, todas próximas a industrias de tracción fluvial, confirmando así el nomadismo de este matrimonio.

forma afectuosa a cada uno de ellos por su lugar de nacimiento: Luis de Les Masies (de Roda), Pascual de Prats (de Lluçanès), etc. A lo mejor, este apodo con el que se dirigían a él, repetido durante su infancia por sus hermanos y progenitores, hizo que, décadas más tarde, identificara con precisión su lugar de nacimiento.

SOBRE EL ORIGEN MASIENSE DE LUIS G. JORDÀ

El año 1904, la prestigiosa revista mexicana *El Arte Musical*⁴ presentaba una entrevista a Luis Gonzaga Jordà Rossell, un músico catalán que se había convertido en una celebridad dentro del panorama musical de la Ciudad de México. Seguramente, uno de los hechos que sorprendió a los lectores fue el lugar donde nació el entrevistado: “*las Masías de Roda de la provincia de Barcelona*”, pueblo que no figuraba en ningún atlas publicado en México a principios del siglo XX. No deja de ser insólito que, a pesar de encontrarse Luis G. Jordà tan lejos de Cataluña, enunciara con tanta precisión allí donde había nacido en lugar de dar como referencia otras ciudades próximas donde también vivió, como Roda de Ter, Vic o incluso Barcelona, más fácilmente localizables para el lector mexicano. Esta loable fidelidad es el motivo por el cual su pueblo natal se enorgulleció de su hijo y patrocinó la primera edición de esta biografía.

FUENTES DOCUMENTALES

A lo largo de los últimos años se han planteado múltiples hipótesis sobre el lugar donde nació Luis G. Jordà pero solamente una es correcta. Para afirmar con contundencia su origen catalán, y masiense en particular, se presenta un análisis exhaustivo de las fuentes documentales primarias y secundarias existentes⁵ que corroboran esta hipótesis frente a las demás.

⁴ *El Arte Musical*. Ciudad de México: IV-1904.

⁵ Se entiende por fuentes primarias aquellas que presentan una información de primera mano sobre Luis G. Jordà (entrevista, carta autógrafa, partitura, etc.), mientras que las fuentes secundarias se basan en información contenida en las primarias. Habitualmente, cuando solo se dispone de fuentes secundarias, la dificultad de cualquier trabajo de investigación radica en ponderar el grado de distorsión respecto a la fuente primaria original.

El Arte Musical

MÉXICO, Tomo L. NÚM. 2

REVISTA MUSICAL, LITERARIA
É ILUSTRADA.

ABRIL DE 1904.

LUIS G. JORDÀ.

Nuestro inteligente biografiado, autor del primer ensayo de la música que publicamos hoy, nació el día 10 de junio de 1870, en las Masías de Roda, provincia de Barcelona, Cataluña, hijo de Juan Jordà y de María Rossell.

Hizo todos los estudios de solfeo, piano, armonía y composición en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, y de órgano, su instrumento favorito, en la Merced, de cuyos estudios obtuvo seis primeros premios.

Su primera composición fue una «Gran Cantata» para cuatro mil doscientos alumnos de la Escuela Municipal de Música, con la que ganó el primer premio en la categoría de los órganos y banda municipal en la fiesta de la feria del Palacio de Bellas Artes, en la festividad de la clausura de la Exposición Universal de Barcelona, año 1888.

Las críticas de los periódicos de la capital de Cataluña, referentes a esa solemnidad artística, lo colocan a una considerable altura.

Anteriormente, ó sea en el año 1885, ganó por rigurosa oposición la plaza de segundo maestro de música de la Casa Provincial de Caridad de Barcelona, plaza que no se le pudo conferir por no contar todavía la edad requerida.

En 1890 obtuvo también, por rigurosa oposición, la plaza de director del Conservatorio de Música de la ciudad de Vich, cuyo puesto desempeñó hasta el año de 1896, en que lo renunció para venir a radicarse a México.

Durante el primer año de su estancia en esta ciudad, el maestro Jordà se dedicó a conocer, por fin, decidió dedicarse al teatro y produjo las zarzuelas «Palabra de Honor», «La Mariposa», «Los de Abajo» y «Mancha Roja», estrenadas todas con gran éxito en el Teatro Principal de esta ciudad.

Compuso después unas «Pugas» para órgano con pedales, que obtuvieron medalla en la última Exposición de París.

En las últimas oposiciones a que convocó la Dirección General de Instrucción Pública, para cubrir las plazas de canto coral, se presentaron cincuenta y dos candidatos, y el maestro Jordà fué designado en primer lugar por el Jurado.

El «Himno de los Reservistas», que fué el aprobado entre muchas composiciones calificadas por un respetable Jurado musical, es otro de los triunfos de Jordà.

Este inspirado maestro también tiene premiados el «Himno» 1888; el «Himno a San Mateo» (Vich, 1892), y posee audiencias de las principales ciudades de España, y de la multitud de diplomados honoríficos de muchas sociedades musicales.

LUIS G. JORDÀ.

Revista mexicana *El Arte Musical* del año 1904. En esta entrevista a Luis G. Jordà, el músico dejó constancia explícita de su origen masiense.

FUENTES PRIMARIAS

Luis G. Jordà fue un personaje público bastante conocido en México y la prensa de la época lo entrevistó en múltiples ocasiones, a menudo después de ganar un premio o estrenar alguna obra. En algunas de estas entrevistas, Jordà relataba su historia personal y hacía referencia a sus orígenes y al pueblo donde nació. En algunos casos afirmó ser hijo de Les Masies de Roda⁶, pero también encontramos algún caso en el que se cita únicamente Roda^{7,8}. En la hemerografía publicada en Cataluña encontramos tres fuentes⁹ que aseveran Les Masies de Roda como lugar de su nacimiento^{10,11,12}, pero, la fuente sin duda más contundente e irrefutable la encontramos en una entrevista que le hizo la revista *Il·lustració Catòlica*¹³ en 1935 donde Jordà apunta: “Yo nací en un lugar llamado Baumadrena, de las Masías de Roda, en la comarca de Vic”. Además, Luis G. Jordà fue miembro de honor del Círcol Literari de la ciudad de Vic y la principal fuente historiográfica asociada a esta entidad¹⁴ afirmó que Les Masies de Roda era el pueblo donde había nacido este músico.

Hay dos fuentes bibliográficas en particular que se pueden considerar primarias por su reconocido prestigio musicológico. La primera, el *Diccionario Biográfico de la Música*¹⁵ de J. Matas, publicado en 1956, poco después de la muerte de Luis G. Jordà. A pesar de presentar una sucinta biografía, este texto contiene datos poco habituales, hecho que hace pensar que esta información fue obtenida de primera mano. En este caso, Les Masies de Roda figura como su lugar de nacimiento. La segunda fuente es el *Diccionario de*

⁶ *El Cabo Reservista*. Ciudad de México: 23-XI-1902.

⁷ *El Diario del Hogar*. Ciudad de México: 25-X-1899.

⁸ *El Entreacto*. Ciudad de México: 16-IX-1912.

⁹ Es posible que solo una de estas fuentes sea primaria y el resto sean secundarias.

¹⁰ *La Renaixensa*. Barcelona: 27-I-1903.

¹¹ *Ausetania*. Vic: 31-I-1903.

¹² *La Vanguardia*. Barcelona: 17-II-1903.

¹³ *Il·lustració Catòlica*. Barcelona: 14-XI-1935.

¹⁴ SALARICH TORRENTS, Miquel S. *Història del Círcol Literari de Vich*. Vic: Patronato de Estudios Ausonenses, 1962, p. 225.

¹⁵ MATAS, J. *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona: Iberia, 1956.

en este libro en el mismo día del bautismo.
 Pedro Plogues Cur. parroquial
 En la parroquial Iglesia de San Pedro de Roda,
 Obispado de Vich, provincia de Barcelona, a los diez y
 seis junio de mil ochocientos sesenta y nueve; Yo
 Vila, Vicario bautizo solemnemente a Luis, Martin, Fran-
 cisco nacido del mismo día, hijo legítimo de Juan Jordà,
 escribiente, natural de Pto de Lluçanès, y de Maria Mo-
 sell, natural de Pto de Lluçanès, siendo sus abuelos padrinos
 Pascual y Antonia Gort, y los maternos Vicente y Luisa
 Feixas. fueron Padrinos Martin Mossell, Soltero, natural
 de Pto de Lluçanès, y Ursula Puigvert, esposa de Do-
 mingo Julia, natural de Matara. Y por ser la verdad,
 entendi y autoriza la presente partida en este libro en el
 mismo día del bautismo. Pedro Plogues Cur. parroquial

Partida bautismal de Luis G. Jordà, fechada el 16 de junio de 1869. Fuente: Archivo Parroquial de Sant Pere de Roda.

la Música Ilustrado¹⁶ de Pahissa y Torrellas, de 1927, escrito cuando el compositor aún vivía, donde encontramos una anotación más precisa: “nació en las Masías de Roda (Baumadrena)”.

¹⁶ PAHISSA, Jaume y TORRELLAS, Albert. *Diccionario de la Música Ilustrado*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, 1927, vol. 3, p. 100.

Un documento que aportaría la prueba irrefutable sobre el lugar donde nació sería su partida de nacimiento. Por desgracia, el registro de natalicios del Registro Civil de Les Masies de Roda empezó a compilarse en 1871, dos años después del nacimiento de Luis G. Jordà. Por otro lado, sí que se ha conservado la partida de bautismo que se efectuó en la parroquia de Sant Pere de Roda sita en el vecino pueblo de Roda de Ter, ya que los habitantes de Les Masies de Roda estaban circunscritos a dicha parroquia. Dado que la mortalidad infantil en esa época era muy elevada, se puede observar que fue bautizado el mismo día de su nacimiento. Cabe mencionar que el hecho de que el pueblo de Les Masies de Roda fuera creado a partir de una escisión de Roda de Ter a principios del siglo XIX conllevó que los registros de la época no fueran extremadamente rigurosos en precisar el lugar exacto donde una persona nacía.

FUENTES SECUNDARIAS

Muchas de las fuentes hemerográficas mexicanas y catalanas son copia literal unas de otras por lo que no podemos considerarlas para dictaminar rotundamente sobre el origen de Luis G. Jordà. Sobre las fuentes bibliográficas secundarias cabe destacar la gran diversidad de posibles lugares donde Jordà nació: Les Masies de Roda, Barcelona¹⁷, Sant Joan de les Abadesses¹⁸ e, incluso, Madrid¹⁹. Desgraciadamente, ninguna de estas fuentes secundarias menciona el origen de esta información.

Otras fuentes publicadas en Roda de Ter^{20,21} se basan en fragmentos de la prensa mexicana²² de principios del siglo XX para afirmar, con una rotundidad poco justificada, que Jordà era oriundo de ese pueblo.

¹⁷ PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Zapopán: Universidad Panamericana, 2005, vol. 1, pp. 543-544.

¹⁸ *Reforma*. Ciudad de México: 23-VI-1998.

¹⁹ MIRANDA, Ricardo. *Notas del CD "Obras de Luis G. Jordà"* (con interpretación de Silvia Navarrete y Fernando de la Mora). Ciudad de México: 1992.

²⁰ VILAR BLANCH, Miquel. *El músic que sorgí de les escombraries*. Roda de Ter: El 13, VI-1994.

²¹ SALÉS SANTJAUME, Jaume. *Carrer de Jordà Rossell*. Revista de Roda de Ter, XII-2005.

²² *El Entreacto*. Ciudad de México: 16-IX-1912.

En la parte superior, las ruinas del caserón de las Baumas, situadas en el paraje de Baumadrena, posible lugar de nacimiento de Luis G. Jordà. En la parte inferior, vista general del paraje de Baumadrena con las ruinas de las instalaciones textiles de tracción fluvial donde trabajó el padre de Luis G. Jordà; encima de la montaña, a la izquierda de la fotografía, se pueden ver las ruinas del caserón de las Baumas.

BAUMADRENA

Hay constancia²³ de que, entre 1870 y 1880, ya había instaladas en Les Masies de Roda un conjunto de pequeñas industrias vinculadas al mundo textil que aprovechaban la fuerza del río Ter para impulsar su maquinaria. Algunas de estas fábricas se habían instalado en una zona conocida como el paraje de Baumadrena, destacando entre ellas la denominada Fábrica de los Molinos, donde posiblemente trabajó el padre de Luis G. Jordà. Teniendo en cuenta este emplazamiento, solo hay dos posibles ubicaciones donde podría haber nacido Luis G. Jordà: el caserón de las Baumas o las viviendas de la Fábrica de los Molinos, y estas últimas quedarían descartadas ya que se construyeron a principios de la década de 1870.

La precisión con la que Luis G. Jordà indicó Baumadrena como el lugar de su nacimiento no deja lugar a dudas sobre su emplazamiento ya que no existe ningún otro lugar en la comarca con este topónimo. Además, la presencia de industria textil en esta misma ubicación parece indicar que Joan Jordà hubiera podido trabajar como montador de maquinaria textil. El caserón de Baumadrena seguramente fue un lugar propicio para albergar a la familia Jordà durante este período en el que se establecieron en Les Masies de Roda y allí mismo vino al mundo nuestro protagonista. Pocos datos se han conservado de ese caserón ya que fue deshabitado a principios del siglo XX y, hoy en día, solo encontramos sus ruinas.

Finalmente, un dato que corrobora el caserón de Baumadrena como lugar de nacimiento de Luis G. Jordà es el hecho de que su madrina en el bautizo, Úrsula Puigvert, fuera una criada de una casa cercana, posiblemente amiga de la madre de Luis G. Jordà.

²³ ROVIRA I MONTELLS, Josep Maria. *Les Masies de Roda. Història del nostre poble*. Ediciones del Ayuntamiento de Les Masies de Roda, 2005.

3

FORMACIÓN Y PRIMEROS ÉXITOS (1869-1898)

A finales del siglo XIX, la formación que se impartía a la juventud era deficitaria y, a menudo, solo aquellos con una posición económica y social acomodada podían acceder a estudios superiores o avanzados. Luis G. Jordà no pertenecía a este estrato social mas sus excepcionales aptitudes musicales pronto llamaron la atención de sus maestros que lo recomendaron, hecho que le permitió acceder a la escolanía de la Basílica de la Mercè y al Conservatorio de Música del Liceo en Barcelona.

En poco tiempo, el joven Jordà destacó dentro de la sociedad musical catalana viendo recompensados sus esfuerzos cuando fue nombrado director del Conservatorio de Vic, con solo 20 años. A partir de aquí la carrera musical de Jordà fue *in crescendo* y entró a formar parte de la mayoría de los selectos círculos culturales de la ciudad. Es durante este período cuando produjo sus primeras composiciones relevantes, entre ellas sus dos primeras zarzuelas, en catalán, amén de otras obras religiosas, de cámara y sinfónicas.

A pesar de su aventajada posición social y su prestigio como músico, un imprevisto obligó a Jordà, en 1898, a abandonar precipitadamente Cataluña y partir de inmediato hacia México.

LOS ESTUDIOS MUSICALES

La familia Jordà permaneció pocos años en Les Masies de Roda, probablemente porque las tareas que allí desempeñaba Joan Jordà habían finalizado. Se sabe que el año 1876 estaban instalados en Roda de Ter¹, posiblemente en el número 10 de la calle Sòl del Pont², y que el padre había desempeñado otras actividades profesionales, como por ejemplo, la sastrería³. Fue durante este período en Roda de Ter cuando Luis G. Jordà recibió su primera formación musical.

A finales del siglo XIX, la escolarización que se proporcionaba a los niños y niñas de una sociedad eminentemente rural con un cierto desarrollo industrial como era Roda de Ter solía ser deficitaria. Esta educación incluía alfabetización, aritmética, religión, algunas nociones de historia y, en contadas ocasiones, alguna formación musical rudimentaria⁴. Normalmente, este proceso concluía entre los 10 y los 14 años y, entonces, los niños y niñas pasaban o bien a formar parte del colectivo de trabajadores de las fábricas textiles de la zona o bien participaban en tareas agrícolas y ganaderas. Teniendo en cuenta que Joan Jordà tuvo algún tipo de formación dada la clase de trabajo que desempeñaba, se puede plantear la hipótesis de que valorara la importancia que suponía tener una buena educación y que procurara una escolarización más amplia a sus hijos. Ya de joven, Luis G. Jordà formó parte de la escuela rural de Melitón Baucells, que descubrió su talento innato por la música. Se sabe que este primer maestro de Jordà era un músico de cierto renombre en Roda de Ter, donde dirigía las orquestas del Círculo Filarmónico⁵ y del centro La Catalana⁶.

¹ En el registro de nacimientos y defunciones del Ayuntamiento de Roda de Ter consta la defunción de dos hermanas de Luis G. Jordà: Carmen, de dos años, en 1876, y María, de ocho, en 1878. Según se desprende de este documento, la familia vivía en Roda de Ter.

² SALÉS SANTJAUME, Jaume. *Carrer de Jordà Rossell*. Revista de Roda de Ter, XII-2005. Este dato proporcionado por esta fuente secundaria debe ser tomado con cierta cautela, ya que no se ha podido localizar el censo de Roda de Ter alrededor del año 1870 en el Archivo Municipal de Roda de Ter.

³ Entrevista a Isabel Dolcet y Joaquim Bardia. Barcelona: 22-VIII-2007.

⁴ GODAYOL PUIG, Maria Teresa. *Història social de l'escola a la Catalunya central. Vic 1830-1900*. Tesis doctoral, Universidad de Girona, 2006.

⁵ *La Vanguardia*. Barcelona: 10-II-1894.

⁶ *El Norte Catalán*. Vic: 2-X-1897.

Primera fotografía conocida de Luis G. Jordà, posiblemente cuando tenía alrededor de 18 años. Fuente: Fondo personal de la familia Ortega-Jordà.

La familia Jordà se trasladó entre 1878 y 1884 a la ciudad de Vic, donde Luis G. Jordà prosiguió sus estudios musicales con Jaume Pujadas, maestro de capilla de la Catedral de Vic. Los progresos del joven Luis eran tan notables que su padre recibió por parte de Pujadas la recomendación de trasladarse a Barcelona para que recibiera una educación musical más esmerada. Este consejo fue tomado en cuenta y, poco tiempo después, encontramos a la familia Jordà viviendo en el primer piso del número 7 de la calle Claveguera de Barcelona⁷.

Los padres de Luis G. Jordà creyeron que su hijo tendría futuro en la música y, por esta razón, lo inscribieron en dos de las instituciones musicales más prestigiosas de la ciudad: el Conservatorio de Música del Liceo de Isabel II (actualmente, el Conservatorio del Liceu) y la escolanía de la Basílica de la Mercè. En el conservatorio fue un alumno muy aplicado y se

⁷ *Carta de Luis G. Jordà dirigida al Ayuntamiento de Vic.* Vic: Archivo Municipal, 28-XI-1889. Esta calle ya no existe hoy en día debido a que se encontraba en la parte del barrio gótico barcelonés que fue escombrada para abrir la Vía Layetana, cerca de la Catedral de Barcelona.

Diploma concedido a Luis G. Jordà cuando era estudiante en el Conservatorio de Música del Liceo en Barcelona. Fuente: Archivo de la Diputación de Barcelona.

distinguió por las inmejorables cualificaciones que obtuvo en todas las disciplinas: armonía, composición, fuga e instrumentación. Estos resultados le hicieron ser merecedor de diplomas conmemorativos que solo se otorgaban en contadas ocasiones. Entre los maestros que tuvo en esta institución hay que destacar a Mariano Obiols y a Josep Rodoreda⁸.

Mientras que en el conservatorio aprendía los principios formales del arte musical, en la Basílica de la Mercè tuvo la oportunidad de aprender canto y órgano, este último, su instrumento preferido y al que le dedicaría algunas de sus obras más elaboradas. Es de esta época la primera pieza que se conserva de Luis G. Jordà: una fuga a 3 voces para órgano, compuesta en julio de 1885 cuando tenía 16 años. Durante los años que Jordà estudió en la Basílica de la Mercè, coincidió y posiblemente entabló amistad con una serie de personas que llegarían a ser grandes músicos y que Jordà reencon-

⁸ Como ya se ha comentado anteriormente, este compositor, desgraciadamente olvidado hoy en día, formó parte del colectivo de músicos que "hizo las Américas", llegando a ser director del Conservatorio de Buenos Aires.

traría años más tarde. Por ejemplo, Josep Rocabruna, más joven que Jordà, con quien veinte años más tarde fundaría el Quinteto Jordà-Rocabruna en la Ciudad de México; Lluís Millet, fundador del Orfeó Català, entidad que Jordà replicaría en México; o el pianista Enric Granados, con quien coincidiría en Nueva York.

Fue también durante esta época cuando Jordà empezó a actuar en público, a menudo acompañando a cantantes o en formaciones de cámara con otros alumnos del conservatorio y se tiene constancia⁹ de que amenizaba junto con un cuarteto las veladas en algunos restaurantes de postín barceloneses.

LOS PRIMEROS ÉXITOS

A principios de marzo de 1886, se decidió crear una escuela de música en la Casa Provincial de Caridad de Barcelona y el ayuntamiento de esta ciudad convocó un concurso público para escoger al director de esta futura institución. Luis G. Jordà, creyéndose poseedor de las cualidades necesarias para este cargo, se presentó a las pruebas de selección. Cabe decir que esta voluntad muestra el tesón y el carácter activo, e incluso atrevido, de Jordà, ya que solo contaba con 16 años. A este certamen se presentaron una serie de músicos de renombre y prestigio como, por ejemplo, Josep Rodoreda (su maestro en el conservatorio) o el director del Teatro del Liceu. Según la documentación que se conserva referente a este concurso¹⁰, las pruebas de selección constaban de un examen teórico y de un ejercicio de composición. Contra todo pronóstico, los resultados que Jordà obtuvo superaron ampliamente a los de los otros aspirantes. A pesar de esto, su candidatura fue desestimada debido a su corta edad.

Pocos años más tarde, en 1888, le fue concedida la medalla de honor del Ayuntamiento de Barcelona¹¹. A razón de este galardón, el ayuntamiento le encargó la composición de una gran cantata que se interpretó el día de la

⁹ *La Dinastía*. Barcelona: 29-III-1887 y 11-V-1887.

¹⁰ El expediente que hace referencia a la elección del director de la Escuela de Música de la Casa Provincial de Caridad de Barcelona se encuentra en el Archivo de la Diputación de Barcelona.

¹¹ *El Entreacto*. Ciudad de México: 4-II-1912. Esta fuente presenta este dato sin dar ninguna otra explicación de la razón por la que se le otorgó este galardón. Esta información no se ha podido corroborar y, por lo tanto, debe tomarse con cautela.

Retrato de Luis G. Jordà cuando tenía aproximadamente 20 años. Fuente: *El Mundo*. Ciudad de México, 16-IV-1899.

clausura de la Exposición Universal de Barcelona, el 9 de diciembre de 1888¹². Esta composición revelaba los conocimientos orquestales del joven Jordà, de 19 años, dados los recursos instrumentales requeridos: coro, gran orquesta, banda y varios órganos. La reputación y prestigio de Luis G. Jordà continuaron creciendo y en el mes de enero de 1889 se le concedió un premio extraordinario por sus brillantes calificaciones¹³. Para solemnizar esta conmemoración, otorgada en el Salón de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona, asistió una representación de la casa real. Tan bien considerado estaba que, a pesar de su juventud, Luis G. Jordà llegó a formar parte del jurado que evaluó a los aspirantes a maestro de capilla de la Catedral de Barcelona¹⁴.

REGRESO A VIC

Durante el otoño de 1889, el Ayuntamiento de Vic publicó un anuncio: se necesitaba a un director para el Conservatorio Municipal y se convocaba un

¹² *La Vanguardia*. Barcelona: 9-XII-1888. En esta fuente se menciona que durante las fiestas de clausura de esta exposición se interpretó una cantata, pero no se cita el nombre del autor.

¹³ *La Vanguardia*. Barcelona: 16-I-1889.

¹⁴ *La Vanguardia*. Barcelona: 10-III-1890.

Fotografía de la Banda Municipal de Vic en 1894. Luis G. Jordà está situado en la segunda fila, en el centro. Fuente: *El Faro de Puig Agut*. Manlleu: 25-VII-1903.

concurso público para su selección. Este conservatorio no estaba pasando por un buen momento ya que faltaban medios para hacerlo funcionar correctamente y hacía más de un año que la plaza de director había quedado vacante¹⁵. Mediante una carta¹⁶ que hizo llegar al consistorio, Luis G. Jordà expresó su voluntad de presentarse a estas oposiciones, que se celebraron el 10 de diciembre de 1889. Según comenta la prensa de la época¹⁷, Jordà hizo un excelente examen que no dejó ninguna duda al tribunal y se le asignó la responsabilidad de ser el nuevo director del Conservatorio de Vic. Tenía 20 años.

Dentro de las obligaciones como director del conservatorio, aparte de las docentes y administrativas, también figuraba la de director de la Banda Municipal de Vic. Además, entre las cláusulas del contrato, se exigía al nuevo director componer y enseñar a la banda un pasodoble y una pieza de su

¹⁵ MIRAMBELL FARGAS, Jordi. *Societat i Ensenyament a Vic: Cent cinquanta anys d'Escola de Música de Vic*. Vic: Publicacions del Col·legi Sant Miquel dels Sants, 2001.

¹⁶ Carta de Luis G. Jordà dirigida al Ayuntamiento de Vic. Vic: Archivo Municipal, 28-XI-1889.

¹⁷ *El Norte Catalán*. Vic: 14-XII-1889.

Cartel de la fiesta mayor de Vic del año 1895. A la izquierda aparece la banda municipal, con Jordà al frente, vistiendo el uniforme de gala.

elección cada dos meses. Como es lógico, a partir de este momento se inició una actividad frenética para Luis G. Jordà como compositor y director, corroborada por la gran cantidad de piezas que ejecutaba la banda municipal, presente en todas las celebraciones de la ciudad¹⁸.

Poco a poco, el buen trabajo hecho en el conservatorio y con la banda hizo que el nombre de Luis G. Jordà fuera conocido dondequiera. Cualquier celebración que requería ser solemnizada estaba acompañada por alguna pieza de Jordà. Sobre la banda, se decía que “[la banda] dirigida por el simpático y distinguido 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”¹⁹. Esta popularidad hizo que Jordà se convirtiera en miembro de honor de la

¹⁸ *La Veu del Montserrat*. Vic: 15-III-1890.

¹⁹ *El Norte Catalán*. Vic: 21-III-1891.

mayoría de sociedades culturales de Vic, como el Círcol Literari, el Casino Vicense o el Círculo Industrial, donde participaba a menudo en los conciertos que allí se celebraban. Es en la reseña²⁰ de uno de estos conciertos en la que encontramos una de las pocas menciones al repertorio *de bravura* de Jordà, donde interpretó el extenuante *Tremolo: Gran estudio de concierto Op. 58* de Gottschalk; este mismo periódico apostillaba sobre su talento como intérprete que “*Jordà en un concierto es siempre un mal enemigo para aquellos que deban compartir escenario con él*”. Su popularidad en la ciudad fue tan grande que, incluso, apareció en el cartel de la fiesta mayor de Vic de 1895. Las actividades musicales de Jordà durante este período también abarcaron el ámbito coral, siendo nombrado director del coro de la capilla de la Catedral de Vic²¹ e, incluso, destacando como violonchelista²². De esta época también se tiene constancia²³ de que Jordà se presentó a las oposiciones para profesor en la Escuela Nacional de Música de Madrid.

PRODUCCIÓN MUSICAL

Durante los años que Luis G. Jordà pasó en Vic, compuso música para la banda municipal como una obligación del cargo que tenía. A pesar de que estas obras no se han conservado, se tiene noticia de ellas por la prensa de la época, donde aparecen reseñas de conciertos y otras actividades culturales en las que se interpretaban estas piezas, básicamente, pasodobles, valeses, mazurcas e, incluso, un raro dúo concertante para flauta y requinto.

No obstante, la producción musical de Jordà no se limitó únicamente a estas obras festivas que se utilizaban para acompañar actos públicos. Fue durante estos años cuando Jordà escribió numerosas obras litúrgicas que se estrenarían en celebraciones religiosas importantes, como sus misas *de San Luis* o *de Santa Cecilia*. A pesar de que estas obras se perdieron durante la flamígera Guerra Civil Española, algunos ciudadanos que las llegaron a

²⁰ *La Veu del Montserrat*. Vic: 9-V-1891.

²¹ *El Norte Catalán*. Vic: 27-V-1893.

²² *La Veu del Montserrat*. Vic: 19-XI-1892.

²³ *La Correspondencia de España*. Madrid: 4-I-1892.

escuchar²⁴ las comparan con las de los compositores románticos franceses, como César Frank. Por otro lado, algunos críticos de la época comentaban sobre el estilo de la *Misa de los Santos Mártires* que “el compositor ha demostrado haber estudiado en profundidad el arte de la melodía italiana al mismo tiempo que la armonía de Wagner”²⁵.

Es en esta época cuando en Cataluña surge la *Renaixença*²⁶, corriente cultural e intelectual que propugna la exaltación patriótica y la reivindicación de la lengua y la cultura catalana en oposición a la española. En el campo musical, la *Renaixença* tuvo una gran influencia y es en este período cuando se compusieron los dos cantos patrióticos catalanes más importantes: *Els Segadors* (o *Himno Nacional de Cataluña*) y *El Virolai* (canto en honor a la Virgen de Montserrat, patrona de Cataluña). La influencia de este movimiento también se extendió a la música escénica y esto permitió que apareciera un género musical muy particular: la zarzuela en catalán. La zarzuela, composición escénica a caballo entre el teatro y la ópera, solía ser en castellano ya que era un género muy extendido en España y, a menudo, incluía elementos del folclore ibérico y castizo. La zarzuela catalana adaptó este formato a la lengua y costumbres catalanas y fue un género bastante popular a finales del siglo XIX²⁷. Jordà compuso hasta tres zarzuelas en catalán de gran éxito durante el período 1890-1898: *Los Bandolers*, *Un Metge improvisat* y *Arròs ab...* Afortunadamente, las dos primeras obras han sobrevivido hasta hoy día.

Durante sus años en Vic, Jordà cultivó también otros géneros musicales como el *lied* en catalán, obras que eran interpretadas en las numerosas reuniones sociales y veladas músico-literarias a las que asistía. Finalmente, cabe también mencionar que Jordà hizo incursiones en el género orquestal y se tiene constancia de que en su período vicense concibió, como mínimo, dos obras de grandes dimensiones: la *Sinfonía de Santa Cecilia* y la *Sinfonía Olímpica*.

²⁴ SELVA, Bonaventura. *Vigatans i Vigatanisme*. Barcelona: Biblioteca Selecta, núm. 369, 1965, pp. 153-154.

²⁵ *La Veu del Montserrat*. Vic: 30-V-1891.

²⁶ Sobre esta corriente cultural se habla extensamente en el capítulo 11.

²⁷ CORTÈS, Francesc. *La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán*. Cuadernos de Música Iberoamericana, 1997, vol. 2-3, pp. 289-317.

Portada de la partitura de *Los Bandoleros* de 1897, zarzuela en catalán que dio fama a Luis G. Jordà.

HUIDA HACIA MÉXICO

El 24 de enero de 1898, Luis G. Jordà envió una carta²⁸ al Ayuntamiento de Vic anunciando, inesperadamente, que renunciaba a todos sus cargos oficiales. Sobre los motivos de esta decisión, Jordà se mostraba crítico: “[...] *por especiales circunstancias he resuelto alejarme por algún tiempo, no solo de Vic, donde dejo tantos recuerdos que no olvidaré y tantos cariños que en este momento se convierten para mí en punzantes espinas, sino también de España para trasladarme a América*”. Además, esta repentina renuncia iba acompañada de una prisa acuciante que Jordà transmitió apuntando: “[...] *le presento mi dimisión esperando se dignará Ud. a aceptar sin el anticipo prevenido en el Reglamento, pues toda demora me causaría un verdadero perjuicio*”. ¿Cuál era esta circunstancia especial tan terrible que obligaba a un personaje situado en la cúspide social y musical a abandonarlo todo por un futuro incierto al otro lado del Atlántico? Jordà no dejó constancia por escrito de los motivos de su viaje, a pesar de que algunas fuentes no corroboradas apuntan que Jordà había firmado un contrato con una compañía de zarzuela mexicana²⁹. La causa de esta precipitada partida, huida casi, tenía una justificación más prosaica: evitar un escándalo social y el consecuente descrédito por parte de sus conciudadanos.

Según el registro de los miembros de la banda municipal³⁰, a finales de 1897 se incorporó un nuevo instrumentista al conjunto: Josep Casabosch. Es posible que, a través de este individuo, Luis G. Jordà aceptara el empleo de profesor particular de piano de su hermana, la joven Antonia Casabosch. Esta familia, los Casabosch, pertenecía a la clase media de Vic y, como era costumbre, los padres de esta chica decidieron que la joven tomara clases de piano para complementar su formación. Todo parece indicar que la música dejó paso a algo más entre alumna y profesor y Antonia Casabosch se quedó embarazada durante el verano de 1897. Esto no sería un problema sino fuera porque esta pareja no estaba casada y la joven tenía solamente 14 años mientras Luis G. Jordà tenía 29. Para agravar la situación, el padre de la joven, Mariano Casabosch, apodado “el manotas”, era un exmilitar carlis-

²⁸ Carta de Luis G. Jordà dirigida al Ayuntamiento de Vic. Vic: Archivo Municipal, 24-I-1898.

²⁹ MIRANDA, Ricardo. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006, pp. 63-66.

³⁰ *Registro de los miembros de la banda municipal*. Vic: Archivo Municipal, 1896-1897.

Fotografía tomada el día de la boda de Luis G. Jordà y Antonia Casabosch en febrero de 1898. Posiblemente esta fotografía fue retocada, como era habitual hacer en la época, para disimular el embarazo de 7 meses de la joven Antonia (nótense los orificios recortados para simular la estrechez de la cintura de la chica). Fuente: Archivo personal de Lourdes Tejedor Jordà.

ta³¹ ultra-religioso conocido en la ciudad por su temperamento desbocado. La familia Casabosch había quedado deshonrada con esta acción y, según fuentes familiares³², el padre de la joven amenazó de muerte a Jordà dándole una única salida honrosa a esta situación: casarse inmediatamente y partir para siempre de España.

³¹ El carlismo es un movimiento político tradicionalista y legitimista de carácter antiliberal y contrarrevolucionario surgido en España en el siglo XIX que pretende el establecimiento de una rama alternativa de la dinastía de los Borbones en el trono español, y que en sus orígenes propugnaba la vuelta al Antiguo Régimen.

³² LLORENS, Paquita. *Novela de las tías*. Puebla: manuscrito hológrafo, 2008, p. 32.

El día 3 de febrero de 1898 se celebró una discreta ceremonia en la iglesia del Carmen de Vic³³ que unía en matrimonio a Antonia Casabosch Codina, embarazada de 7 meses, con Luis G. Jordà. La vergüenza de la familia Casabosch era tan grande que los motivos reales de la huida de Jordà nunca fueron revelados para evitar el descrédito social. A pesar de esta unión precipitada, el matrimonio Jordà-Casabosch fue sólido y duró 53 años, hasta la muerte de Luis G. Jordà. Finalmente, después de un concierto de despedida³⁴ celebrado en el Círculo Industrial, agrupación de la que Jordà era socio de honor, el matrimonio abandonó Vic dirección al puerto de Barcelona.

Camino de América, con un pasado dorado abandonado y un hijo en camino, quizás le venían a la memoria las palabras que le dedicó el alcalde de Vic, Vicente Gimeno Burget, como una visión profética y esperanzadora de su futuro incierto:

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

³³ *Partida de matrimonio de Luis G. Jordà y Antonia Casabosch*. Vic: Registro Civil, 1898, vol. 14, p. 275.

³⁴ *El Norte Catalán*. Vic: 19-II-1898.

América

(1898-1916)

4

LLEGADA A MÉXICO (1898-1899)

Jordà abandonó la patria amada con la intención primigenia de no regresar. Mientras atrás quedaba una brillante carrera truncada, un futuro incierto en México se perfilaba en el horizonte. Dice el dicho que la suerte beneficia a los mejor preparados y este es un caso que cumple la norma: a partir de algunas cartas de recomendación que le permitieron demostrar sus múltiples talentos como intérprete y compositor, Jordà fue rápidamente aceptado por el público en general y, en especial, por la alta sociedad porfiriana, gozando del mecenazgo de la familia de Teresa. Durante los primeros años en la Ciudad de México, Jordà desempeñó múltiples tareas musicales: compositor, organista en la iglesia de San Hipólito, profesor particular e intérprete en formaciones de cámara.

El arte de Jordà, loado por el considerado como el primer musicólogo mexicano, Juan N. Cordero, fue apreciado por los círculos musicales que frecuentaba y por los periódicos de la época que no escatimaron elogios. Dos de las principales casas editoriales del país, H. Nagel Sucs. y Otto y Arzoz, publicaron al poco de llegar a América sus composiciones, que acabarían, con los años, formando parte del repertorio clásico mexicano.

EL VIAJE

Un viaje a finales del siglo XIX no era un simple proceso de transporte entre dos puntos, como es habitual en nuestros tiempos. Hoy en día, un viaje entre las ciudades de Barcelona y México se reduce a una relativamente cómoda espera mientras el avión recorre los 9500 kilómetros que las separan. Hasta hace medio siglo, el barco era prácticamente el único medio utilizado para cruzar el océano Atlántico¹ ya que el avión era todavía un medio de transporte al alcance de muy pocos dada su limitada capacidad². Una travesía larga en barco era una experiencia que invitaba a la socialización dadas las múltiples actividades colectivas que tenían lugar a lo largo del día: comidas, horas de ocio, bailes, etc.³ En este ambiente relajado e, incluso, aburrido, no nos es difícil imaginar a Luis G. Jordà pasando las horas muertas tocando el piano del salón principal mientras el resto de pasajeros lo escuchaban⁴.

Durante esta travesía, el matrimonio Jordà entabló amistad con una familia catalana que también viajaba hacia México: los Insense. Esta familia de origen barcelonés viajaba con sus tres hijos, dos niñas y un niño, de edades próximas a los escasos 14 años de Antonia. El motivo que impulsó a la familia Insense a emprender este viaje a México nos es desconocido, pero, se puede suponer, que contaban con el apoyo de alguna amistad o algún contrato laboral ya que tenían una vivienda reservada en la capital⁵. Antonia fue aceptada rápidamente como compañera de juegos de las dos

¹ En la década de los años 70, con el abaratamiento de los precios de los billetes de avión debido a una mejora en el diseño de los reactores, el negocio del transporte marítimo de pasajeros dejó de ser económicamente viable. Muchas de las compañías españolas de este sector (entre ellas, la centenaria Compañía Transatlántica Española) reorientaron sus actividades hacia el transporte de mercancías. Finalmente, la última ruta regular de pasajeros entre Barcelona y América fue clausurada a finales de los años 60.

² Hay que recordar que no sería hasta el año 1946 que se establecería el primer vuelo transoceánico regular entre España y América (el Madrid-Buenos Aires), que requería numerosas paradas intermedias debido a la poca independencia de vuelo de la aeronave. En el año 1948 se estableció la primera línea aérea entre Barcelona y América, concretamente con Nueva York, por parte de la difunta compañía Pan American Airways, con una capacidad máxima de 64 pasajeros.

³ Un testimonio de primera mano en este tipo de travesías es el libro que el viajero catalán Joan Marín escribió y que da una idea esmerada de las vicisitudes del día a día en un viaje-crucero alrededor del mundo el año 1929. Para más información consultar: MARÍN, Joan. *De París a Barcelona passant per Honolulu (1927-1928)*. Barcelona: Astrolabi, 2009 (reedición de la primera edición editada por la Llibreria Catalònia, 1929).

⁴ LLORENS, Paquita. *Novela de las tías*. Puebla: manuscrito hológrafo, 2008, p. 32.

⁵ LLORENS, Paquita. *Op. cit.*, pp. 3-4.

niñas Insense, Matilde y María, y fue merecedora de las atenciones que el matrimonio Insense le dedicaba como si se tratara de una hija más. El avanzado estado de gestación de Antonia también fue un factor propiciatorio de la buena relación entre las dos familias ya que los Insense, con la experiencia acumulada después de haber criado a tres criaturas, dieron consejos sobre el embarazo y el futuro parto a la joven e inexperta Antonia. Poco se esperaban que esta amistad fortuita uniría a las familias Jordà e Insense durante dos generaciones.

La fecha de la llegada de Luis G. Jordà y su mujer a México no se conoce con precisión⁶. Sin embargo, se sabe que la primera anotación en el diario personal de Jordà fue hecha en México el 30 de abril de 1898⁷. Si se tiene en cuenta que los viajes transoceánicos a finales del siglo XIX se realizaban en barcos de vapor y que la duración aproximada del trayecto Barcelona-Veracruz⁸ era de unas tres semanas, se puede suponer que la familia Jordà zarpó, como muy tarde, a principios del mes de abril. Así y todo, dado el avanzado estado de gestación de Antonia Casabosch, sería previsible que el viaje se hubiera llevado a cabo durante los meses de febrero o marzo para evitar así el riesgo de dar a luz en alta mar. Este hecho estaría corroborado por la falta de actividades musicales de Jordà a partir de mediados del mes de febrero de 1898. En cualquier caso, el barco que posiblemente llevó a la familia Jordà a México fue el vapor Montevideo⁹.

⁶ No se ha podido localizar el registro de inmigrantes del puerto de Veracruz correspondiente al año 1898.

⁷ Esta anotación es una dedicatoria que el pedagogo e intelectual Juan N. Cordero (1851-1916) hace a Jordà al poco tiempo de llegar a la Ciudad de México (reproducida en este capítulo). Curiosamente, esta fecha coincide con el nacimiento del hijo del matrimonio Jordà-Casabosch.

⁸ Después de consultar el registro de inmigrantes del puerto de Nueva York de los meses de febrero, marzo y abril de 1898 y no encontrar ninguna referencia a la familia Jordà y, de acuerdo con el testimonio de Antonia Casabosch recogido en las memorias de Paquita Llorens, se puede concluir que la travesía entre Barcelona y México siguió la línea habitual Barcelona-Cádiz-Cuba-México (debe recordarse que, en aquellos tiempos, Cuba era todavía una colonia española) en lugar de la ruta alternativa Barcelona-Nueva York-México.

⁹ A finales del siglo XIX, el tránsito marítimo entre España y América estaba prácticamente monopolizado por la Compañía Transatlántica Española, propiedad de Antonio López, marqués de Comillas, que contaba con una flota de más de 50 barcos con una tímida competencia de algunas compañías pequeñas, propietarias de 3 ó 4 barcos, operando trayectos muy determinados. Según los anuncios publicados en *La Vanguardia* durante los meses de febrero, marzo y abril que hacen referencia al tránsito marítimo de pasajeros entre Barcelona y el puerto de Veracruz (puerto principal de acceso a México), la opción más probable fue que el viaje se llevara a cabo en el vapor Montevideo que hizo la travesía el 15 de febrero y el 15 de marzo.

El vapor Montevideo, que cubría la ruta Barcelona-Veracruz, fue probablemente el barco que llevó a la familia Jordà a América.

La suerte acompañó al matrimonio Jordà durante su travesía dado el clima de tensión militar que existía en aquellos momentos en el Caribe. El 25 de abril de 1898, poco tiempo después de su llegada a México, estalló la guerra Hispano-Estadounidense que enfrentó a los Estados Unidos con España por la supremacía de la isla de Cuba. El tráfico marítimo sufriría modificaciones y, especialmente, las rutas que recalaban en La Habana; incluso, muchos de los barcos de la Compañía Transatlántica Española fueron militarizados¹⁰. Así pues, un pequeño retraso en efectuar este viaje lo hubiera hecho inviable, pero, afortunadamente, esto no sucedió.

Luis G. Jordà fue un hombre intrépido que no tenía ningún miedo al destino. Posiblemente, cuando puso los pies en el puerto de Veracruz aquella primavera de 1898, tenía la convicción de que nunca más regresaría a Cataluña. Quizás pensó que su destino sería el de muchos otros inmigrantes que “hicieron las Américas” para no volver y que su descendencia nos hace encontrar, hoy en día, apellidos catalanes por toda Sudamérica. Su con-

¹⁰ DE COSSÍO, Francisco. *La Compañía Transatlántica: cien años de vida sobre el mar, 1850-1950*. Madrid: Vicente Rico, 1950.

vicción de que nunca regresaría era tal que, después de desembarcar, se metió las manos en los bolsillos y encontró un duro de plata que tiró al mar diciendo: “¿para qué lo quiero?”¹¹.

LA BIENVENIDA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Hay varias hipótesis sobre cómo se desarrollaron los primeros momentos de la familia Jordà en México. Un elemento en el que todas ellas convergen es el hecho de que fueron desde el puerto de Veracruz a la Ciudad de México, principal foco cultural, económico y social de la época, en lugar de ir a otras ciudades importantes como Guadalajara o Monterrey.

Una primera teoría propuesta por la familia Vinyoles¹², parientes de los Casabosch residentes en Vic, es que el matrimonio Jordà-Casabosch fue recibido por la familia de Francesc Casabosch, uno de los hermanos mayores de Antonia, quien vivía en México desde ya hacía unos años donde se dedicaba a los negocios con cierto éxito. Se puede suponer que su situación económica era suficientemente holgada como para acomodar al recién llegado matrimonio, especialmente durante los meses finales del embarazo de Antonia. Una segunda teoría¹³ plantea que la familia Insense acogió a los Jordà en su casa.

A la hora de valorar la verosimilitud de las dos posturas, se tienen que tener en cuenta dos puntos de vista. Desde el punto de vista de Jordà, seguramente estarían más cómodos bajo el protectorado de su cuñado ya que, aparte de los vínculos familiares obvios, podría introducirle en sociedad y aprovechar así la red de contactos que seguramente Francesc Casabosch ya poseía. Dado el futuro incierto de Jordà, cualquier oportunidad de presentarse en sociedad y de acceder a algunos círculos con tendencias artísticas sería muy valiosa. Desde el punto de vista de Antonia, la diferencia de edad entre ella y su hermano era grande; además, él ya hacía unos años que vivía en México, situación que, seguramente, los había distanciado¹⁴. Esto habría

¹¹ LLORENS, Paquita. *Op. cit.*, p. 5.

¹² Entrevista a la familia Vinyoles. Vic: 5-XII-2007.

¹³ LLORENS, Paquita. *Op. cit.*, p. 5.

¹⁴ Las comunicaciones entre Cataluña y América a finales del siglo XIX eran extremadamente lentas. Por ejemplo, una carta podía tardar más de un mes en cruzar el Atlántico.

Maestro Jordà:

Le compadezco sinceramente, porque tiene usted talento, que es una de las cargas más pesadas de este mundo.

Le estimo, porque es usted artista, que para mí es el mejor título de la nobleza.

Le admiro, porque es usted modesto, y la modestia es en el mundo del Arte algo tan raro como la mosca blanca.

Con esos tres elementos, que no sabré llamar cualidades o defectos, porque en este mundo suelen las cosas entenderse al revés, me aventuro a vaticinarle que hará usted una brillante carrera. Lo que vale decir que está usted aviado...

Los aplausos endulzarán las penurias íntimas de usted; le supongo enterado de que los senderos que respectivamente conducen a la riqueza y a la gloria siguen opuestas direcciones...

Sus delicados y correctos engendros artísticos provocarán el entusiasmo y la admiración de unos cuantos, y por lo mismo despertarán la emulación de muchos otros...

Será usted, enfin, envidiado y combatido mientras viva, y honrado en sus cenizas con la Gloria Póstuma...; tardía, es verdad, por al fin Gloria!

Pero como nació usted artista, y los que padecen esa neurosis miran con desdén los provechos materiales y ambicionan los no cotizados de la fama y del renombre, no creo darle un disgusto con mi vaticinio ni acobardarle con esa descarnada sinopsis de las glorias humanas.

Por lo pronto, aunque poco valga el anticipo, acepte usted de un mexicano que ama el arte de veras estas palabras de aliento; del crítico imparcial, una hoja de laurel para la corona que un día ceñirá esa cabeza catalana preñada de ideas y vacía de soberbia; y, por último, del amigo sincero, los ardientes votos que hace por la prosperidad de usted.

México, 30 de abril de 1898

Juan N. Cordero

Carta de bienvenida que le dedicó Juan N. Cordero a Luis G. Jordà al llegar a México.

Retrato de la familia Casabosch en la Ciudad de México en marzo de 1930, quienes muy probablemente acogieron al matrimonio Jordà en sus primeros momentos. Según el reverso de la fotografía, de izquierda a derecha: C. Escudé, Teresa Casabosch de Escudé, D. Casabosch, Magdalena Anglada de Casabosch y Francesch Casabosch Codina (cuñado de Luis G. Jordà). Fuente: Fondo personal de la familia Vinyoles.

podido favorecer un acercamiento a la familia Insense dado que Antonia se sentía cómoda con las hijas del matrimonio. Quizás para aligerar los cambios tan significativos en la vida de su joven mujer, Jordà consideró más oportuno instalarse con los Insense.

Finalmente, el 30 de abril de 1898, nació el primer y único hijo del matrimonio Jordà, Luis María Jordà Casabosch. No debió ser un parto fácil y alguna complicación médica se sobrevino¹⁵ ya que no tuvieron más descendencia, en un tiempo en el que las familias solían ser numerosas y, especialmente, aquellas que tenían una posición económica más o menos sólida. Entonces, Antonia tenía 14 años y su reciente maternidad evidenciaba toda-

¹⁵ Entrevista a Isabel Dolcet y Joaquim Bardia. Barcelona: 22-VIII-2007.

vía más este hecho: la dualidad de ser madre y niña a la vez. Antonia frecuentaba la compañía de las hijas del matrimonio Insense para jugar y, aunque fuera brevemente, vivir una fugaz adolescencia. En estos encuentros, la mujer del matrimonio Insense, Dolores, a menudo tenía que recordarle que dejara los juegos de lado para amamantar a su hijo o poner orden para que las niñas no jugaran con el bebé como si fuera un muñeco¹⁶.

Los motivos que llevaron a Luis G. Jordà a dejar Cataluña y partir hacia México, como ya se ha comentado, estuvieron fuertemente vinculados al escándalo social derivado de su relación con Antonia Casabosch. Así y todo, se especula con la posibilidad de que Jordà tuviera algún trabajo apalabrado en México, ya fuera a través de su cuñado o por alguna otra vía¹⁷. Según escribe Pareyón en su *Diccionario Enciclopédico de Música en México*¹⁸, Jordà fue a la Ciudad de México a dirigir una temporada de zarzuela durante el año 1898, invitado por Luis Arcaraz, director de la reputada compañía de teatro Arcaraz. Esta hipótesis daría un aspecto más sólido a su viaje a México y no tanto una aventura para “hacer las Américas”. A pesar de esto, ninguna de las dos principales fuentes bibliográficas^{19,20} asociadas a los espectáculos en México a finales del siglo XIX que podrían corroborar este dato hacen referencia a Jordà en el mundo de la zarzuela hasta el año 1899. Una hipótesis plausible que justificaría la inexistencia de referencias a esta supuesta invitación para dirigir zarzuela en México sería que el propio Jordà hubiera difundido falsamente esta noticia para encubrir el verdadero y precipitado motivo de su viaje. De esta forma su honor y el de su familia, tanto directa como política, quedaría resguardado y a ojos de la sociedad vicense no perdería el respeto y soporte de todos aquellos que siempre lo habían apoyado.

Jordà, sabiendo que necesitaría referencias para poder conseguir trabajo en alguna institución de prestigio, se aprovisionó de tantas cartas de recomendación como pudo de todas aquellas instituciones en las que había trabajado o colaborado previamente en Cataluña. En su colección de epístolas laudatorias hay recomendaciones del Centro Católico de Sants y de

¹⁶ LLORENS, Paquita. *Op. cit.*, p. 6.

¹⁷ LLORENS, Paquita. *Op. cit.*, p. 6.

¹⁸ PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Zapopán: Universidad Panamericana, 2005, vol. 1, pp. 543-544.

¹⁹ DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*. Ciudad de México: Porrúa, 1961.

²⁰ DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *Las Tandas del Principal*. Ciudad de México: Diana, 1989.

la Pía Unión de San Miguel Arcángel, ambos en Barcelona, y del Centro Tradicionalista, de la Reunión de Amigos de la Lira de Oro, de la Alcaldía y del Obispado, en la ciudad de Vic. Dado que Jordà tuvo un cierto renombre en el mundo eclesiástico del Vic de finales del siglo XIX, se sabe que llevaba cartas de recomendación destinadas al clero catalán y español de México²¹. Es posible que una de estas cartas fuera dirigida al rector de la iglesia de San Hipólito, gestionada por los misioneros del Corazón de María: el padre Ramón Prat, nacido y formado en Vic²². Probablemente, gracias a estas recomendaciones, obtuviera uno de los primeros trabajos documentados²³ que ejerció y que ejercería durante la mayor parte del tiempo que pasó en la Ciudad de México: organista de la iglesia de San Hipólito²⁴. Curiosamente, la residencia de los Jordà-Casabosch estaba en la calle Humboldt número 37, muy cerca de esta iglesia. Se desconoce cuándo se instalaron en este inmueble²⁵ pero es posible que su situación céntrica y cercana a los lugares donde trabajaría (la iglesia de San Hipólito, el Teatro Principal y el café del parque de Chapultepec) fuesen un factor decisivo en su elección.

Otro personaje benefactor de Jordà en este período de asentamiento en México fue el musicólogo y erudito mexicano Juan N. Cordero²⁶, hombre bien posicionado dentro de los círculos culturales de la Ciudad de México. Como ya se ha comentado, la primera anotación en el diario personal de Jordà, una vez llegado a México, es la extensa nota de bienvenida que Cordero le dedica. Esta anotación, escrita en un tono emotivo y personal, anima a Jordà a no dejarse halagar por el aplauso fácil, a trabajar mucho y

²¹ RIBERA SALVANS, Josep. *Un músico catalán en el México de Don Porfirio*. Ciudad de México: Revista del Orfeó Català de Mèxic, 1999, núm. 39, pp. 15-17.

²² *La Gazeta Montanyesa*. Vic: 22-V-1907.

²³ RIBERA SALVANS, Josep. *Op. cit.*

²⁴ En el transcurso de esta investigación, tuve la oportunidad de visitar la iglesia de San Hipólito situada en el cruce del Paseo de la Reforma y la Avenida Hidalgo. No me dejó de sorprender la alegría del párroco al que me dirigí para preguntarle sobre Luis G. Jordà al saber que yo era catalán. Me comentó que los administradores de aquel templo, los misioneros claretianos (de la orden de San Antonio María Claret), tienen una estrecha relación con Cataluña y que, periódicamente, hacen visitas a Sallent de Llobregat (Barcelona), donde nació el santo. Desgraciadamente, no tenía ninguna noticia de Jordà ni del gran órgano (inexistente, hoy en día) que había habido a principios de siglo en San Hipólito.

²⁵ Durante la fase de investigación de este libro, me acerqué a esta dirección para tener una idea del tipo de vida que hubieran podido llevar los Jordà-Casabosch en México. Desgraciadamente, de aquel inmueble solamente ha sobrevivido un trozo de pared con algunas molduras.

²⁶ PAREYÓN, Gabriel, *Op. cit.*, p. 275.

elogia su inspiración y su modestia. Jordà le agradecería sus palabras dedicándole su primera obra compuesta en México, la gavota *Delia* para piano, con la dedicatoria: “*A mi buen amigo*”.

El vínculo entre Jordà y Cordero es difuso ya que se ignora cómo se conocieron²⁷. Por la sinceridad de las expresiones de Cordero en las anotaciones del diario de Jordà, se puede conjeturar que eran amigos desde hacía ya un tiempo. De hecho, la anotación fue hecha el 30 de abril de 1898, cuando Jordà hacía muy poco tiempo que había llegado a México, cosa que lleva a pensar que se podrían haber conocido en España. Es muy probable que esta amistad le permitiera acceder a círculos culturales y musicales, donde Jordà pudo obtener trabajo como intérprete o compositor.

MÉXICO A FINALES DEL SIGLO XIX: EL PORFIRIATO

La historia de México es convulsa, llena de cambios de gobierno, guerras y revoluciones. Durante la época virreinal que comprende desde el inicio de la colonización por parte de Hernán Cortés hasta principios del siglo XIX, México disfrutó de un período de relativa tranquilidad, sirviendo a un lejano rey español al otro lado del Atlántico. Finalmente, en 1808, con la Conspiración de Querétaro y bajo el liderazgo del cura Miguel Hidalgo, México inició la guerra que lo llevaría a la independencia de España, el 16 de septiembre de 1810²⁸. A partir de entonces se inicia un constante cambio de poder en el que se proclaman periódicamente presidentes, emperadores y generalísimos, siempre acompañados de golpes de estado, revueltas, intrigas y traiciones²⁹. Además de la inestabilidad interna, durante todo el siglo XIX, México tuvo que afrontar guerras con los Estados Unidos (en las que perdió estados como Texas y California a favor de los norteamericanos) y con Francia, donde no siempre salió victorioso.

Después de un período de relativa tranquilidad política presidido por Benito Juárez, el año 1876 entra en el poder por la fuerza Porfirio Díaz, iniciándose así un largo mandato dictatorial (1876-1911) que sería conocido con

²⁷ Se ha especulado sobre la posibilidad de que Jordà y Cordero se conocieran durante la travesía entre Barcelona y México.

²⁸ Día Nacional de México.

²⁹ JOSEPH, Gilbert H. y HENDERSON, Timothy J. *The Mexico Reader*. Duke University Press, 2003.

Fotografía del general Porfirio Díaz, presidente de México durante el período 1876-1911.

el nombre de Porfiriato. Este fue un período de estabilidad y de gran progreso económico para el país (básicamente con inversiones de capital francés, británico y norteamericano), pero también un tiempo de severas desigualdades sociales. Durante estos años se tendió una extensa red de ferrocarril y de telégrafo por todo el país, se desarrolló la industria y apareció una poderosa clase burguesa. Finalmente, la masa obrera, descontenta por su penosa situación y por las injusticias que se habían instaurado, inició la Revolución Mexicana, encabezada por Pancho Villa y Emiliano Zapata, que llevaría, en 1911, a la dimisión y posterior exilio del presidente Díaz.

El panorama de bonanza económica que vino asociado al Porfiriato favoreció la inmigración y muchos catalanes partieron hacia México a hacer fortuna³⁰ y algunos de ellos lograron posiciones acomodadas, principalmente como industriales y comerciantes. Jordà tuvo la suerte de llegar a México en el momento álgido del Porfiriato en el que sus talentos musicales tuvieron buena aceptación.

³⁰ BRU, José; MURIÀ, Josep Maria. *Diccionario de los catalanes en México*. Barcelona: Generalitat de Cataluña, 1996.

Por lo que respecta a la música, hasta principios del siglo XIX, la historia musical de México fue bastante paralela a los gustos que había en España, a pesar de que pocos compositores de este período pre-independentista han trascendido hasta nuestros días³¹. Los efectos de la lucha independentista en la cultura se manifestaron en una falta de escuelas de música que permitieran conseguir un nivel profesional a aquellos que tuvieran alguna aptitud en este campo. Como consecuencia, prácticamente toda la actividad musical quedó confiada a los aficionados, donde predominaban las damas que cultivaban el canto y el piano. Incluso los pocos compositores de prestigio, la mayoría formados en Europa, eran desplazados por los *amateurs*³².

Durante la época porfirista, todo aquello que venía de Europa tenía una gran influencia en la sociedad mexicana, en particular las modas artísticas francesas, debido a la predilección que Porfirio Díaz tenía por este país³³. Mucha de la música que se compuso durante este período se puede considerar romántica con algunos toques de nacionalismo y predominó la música bailable y de salón, a pesar de que la ópera (excepcionalmente, de estilo italiano) también tuvo un papel destacado. La zarzuela, importada de España, también tuvo una buena acogida y algunos compositores radicados en México hicieron incursiones en este género, como fue el caso de Luis G. Jordà.

PRIMEROS PASOS

A pesar de llegar a México con un buen número de recomendaciones bajo el brazo y con cierto apoyo por parte de Francesc Casabosch y Juan N. Cordero, Luis G. Jordà no inició su carrera como compositor hasta bien entrado el año 1899. Se supone que este primer año en México fue de asentamiento y de adaptación a la sociedad mexicana del Porfiriato. Aunque no se cuenta con ninguna referencia escrita, es muy probable que Jordà ejerciera como profesor particular. Su experiencia en el terreno de la docencia y, posiblemente, el

³¹ ESTRADA, Julio. *La música de México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

³² MAYER-SERRA, Otto. *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. Ciudad de México: Colegio de México, 1941.

³³ ANDRADE TORRES, Honorio Juan. *Historia de la música en México. Del Imperio al Porfiriato (1855-1900)*. Ciudad de México: Colegio de Historia, 1983, p. 184.

hecho de haber sido director del Conservatorio de Vic, le abrió las puertas de muchas familias acomodadas de la Ciudad de México.

El panorama social de finales del siglo XIX en México no difería mucho del de otros países desarrollados de América y Europa. En particular, las mujeres eran excluidas de la mayoría de tareas intelectuales y quedaban relegadas a ejecutar el papel de madres y amas de casa. En las clases acomodadas era prácticamente obligatorio que una señorita tuviera una educación refinada donde la música tenía un papel destacado y, muchas de ellas, llegaban a desarrollar un cierto talento como pianistas o cantantes. Durante su formación escolar, normalmente en instituciones religiosas, las señoritas solían participar en el coro y recibían clases de música³⁴ que, normalmente, se complementaban con un profesor particular. Incluso, en algunos casos, estas alumnas llegaban a asistir al conservatorio y a ganarse una reputación musical³⁵. Finalmente, esta formación les permitía lucirse en reuniones sociales interpretando piezas de salón.

La mayoría de compositores y pianistas mexicanos de renombre ejercieron como profesores particulares, entre ellos, Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Tomás León o Melesio Morales. Algunos de ellos gozaban de una buena reputación y esto hacía que sus lecciones fueran muy solicitadas. También era normal que algunas de las composiciones de estos autores, habitualmente piezas de salón, estuvieran dedicadas a sus alumnas preferidas o a aquellas provenientes de buenas familias. Este gesto de predilección normalmente significaba una muestra de agradecimiento, un estímulo para la estudiante o, a veces, enmascaraba la petición encubierta de algún favor. Jordà no fue una excepción y muchas de las dedicatorias de sus obras llevarían los apellidos de las familias más ilustres de la sociedad porfiriana, como por ejemplo, los de Teresa, los Limantour o los Reyes Spíndola. Es en el mundo de la docencia particular donde Luis G. Jordà consiguió sus primeros ingresos.

³⁴ CARREDANO, Consuelo. *Felipe Villanueva*. Ciudad de México: CENIDIM, 1992, p. 54.

³⁵ Es un hecho que este paradigma machista propició que hubieran pocas mujeres compositoras en la historia de la música del siglo XIX. En Europa se encuentran dos casos notorios, el de Fanny Mendelssohn y el de Clara Schumann. En el México del siglo XIX, debe comentarse el rarísimo caso de Guadalupe Olmedo (1853-1889?) que logró una fama importante como pianista y compositora, tanto en su país como en Europa, donde vio sus obras publicadas. En cualquier caso, estas mujeres estuvieron siempre a la sombra de sus maridos o hermanos, músicos con talento, quienes eclipsaron su carrera musical relegándolas a un papel secundario.

El gran número de pianistas aficionados y la predilección en las reuniones sociales por la audición de música de salón hicieron que la publicación de piezas de este género musical fuera uno de los negocios más rentables de las muchas editoriales que existían en la Ciudad de México. La mayoría de los músicos mexicanos del siglo XIX complementaban sus ingresos como compositores de óperas, zarzuelas u obras concertantes, con los dividendos obtenidos de la publicación de valeses, polcas, gavotas o minués. Echando un vistazo al catálogo de la casa Wagner y Levien, uno de los principales distribuidores de música impresa de la ciudad, somos incapaces de encontrar alguna obra de Mozart o Beethoven, pero sí un número elevadísimo de composiciones bailables y de estilo *salonard*. Debe comentarse también que muchos de los compositores de estas obras no dejaban de ser músicos aficionados o mediocres y sus piezas tenían una vida efímera, hecho que hacía que, una vez pasada la moda, no se reeditaran. Jordà no fue ajeno a esta tendencia y rápidamente se unió a ella componiendo sus dos primeras obras en México, que fueron publicadas por la editorial Otto y Arzoz: la gavota *Delia* y la polca *Esperanza de amor*, ambas para piano solo.

Como ya se ha comentado, uno de los primeros trabajos de Jordà fue como organista en la iglesia de San Hipólito, concretamente en la primera misa, a las seis de la mañana³⁶, posición que desempeñó durante la mayor parte de sus años en México. Dada la devoción de Jordà, este cargo se ajustó bien a su carácter y fue en este templo donde, años más tarde, interpretaría algunas de sus obras religiosas. Sin duda, la posibilidad de tener acceso a un órgano³⁷ de forma diaria le permitió componer sus obras para este instrumento.

Finalmente, una de las facetas que Jordà explotaría durante toda su trayectoria fue la de la música de cámara. Como se explicará extensamente en el capítulo 6, Jordà fue el fundador, en 1904, de una de las formaciones de cámara más renombradas de México: el Quinteto Jordà-Rocabruna. Antes de la creación de este conjunto, Jordà formó parte de otros conjuntos musicales de prestigio en México y uno de sus primeros trabajos fue con alguno de estos grupos. A pesar de que la primera reseña de un concierto en el que

³⁶ RIBERA SALVANS, Josep. *Op. cit.*

³⁷ El órgano de la iglesia de San Hipólito fue construido por los hermanos Olvera, organeros mexicanos de gran prestigio a finales del siglo XIX y principios del XX. Jordà, en particular, mantuvo contacto con estos organeros y apreciaba profundamente su trabajo, como lo demuestra una carta conservada en el archivo familiar de la familia Olvera.

Finca de la familia de Teresa en Tacubaya el verano de 1898. Entre las personas que hay en el tren, se puede ver a Jordà y a los figurantes que tomaron parte en la representación de la obra *Los Bandolers* en el teatro que había en esta finca. Fuente: Fondo personal de Guillermo Tovar de Teresa.

participara Jordà es de 1899³⁸, la primera obra de cámara que compuso en México, una fantasía brillante sobre motivos de la ópera *Carmen* de Bizet, data de mayo de 1898.

LOS BANDOLERS EN TACUBAYA

A lo largo de su trayectoria como músico en México, Jordà estuvo rodeado de personajes importantes y frecuentó los círculos y las familias más influyentes de la época. Uno de los contactos más notables que estableció, al poco tiempo de llegar a México, fue con la familia de Teresa³⁹, quienes serían sus

³⁸ DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Op. cit.*, p. 1901.

³⁹ TOVAR Y DE TERESA, Rafael. *Paraíso es tu memoria*. Ciudad de México: Alfaguara, 2008.

Representación de *Los Bandoleros* en la finca de los de Teresa en Tacubaya en 1898. Delante del piano, Luis G. Jordà, y por encima de este, en un lado del escenario, su benefactor: Fernando de Teresa. Fuente: Fondo personal de Guillermo Tovar de Teresa.

mecenas. Esta familia, con profundas raíces en la historia de México, se distinguió por ser una de las más adineradas de la Ciudad de México a finales del siglo XIX, siendo la fundadora de uno de los primeros bancos del país. En particular, Fernando de Teresa fue uno de los personajes notables de esta familia: millonario, visionario (fue el primero en traer un coche a México, en 1895) y mecenas. Una abundante fortuna le permitió viajar frecuentemente a Europa, y especialmente a París, donde estudió equitación y violonchelo, y fue en esta época cuando entabló amistad con músicos destacados como el violinista Pablo de Sarasate (que llegó a visitar México invitado por los de Teresa⁴⁰) o el violonchelista Pau Casals⁴¹.

⁴⁰ Entrevista a Guillermo Tovar de Teresa. Ciudad de México, 5-VIII-2008.

⁴¹ Hay que recordar que ambos músicos vivieron largas temporadas en París a finales del siglo XIX.

Fotografía de los jóvenes miembros de la familia de Teresa que participaron en la representación de *Los Bandoleros* en 1898 en la mansión familiar en Tacubaya. Fuente: Fondo personal de Guillermo Tovar de Teresa.

En el último tercio del siglo XIX, Fernando de Teresa conoce a Luis G. Jordà en circunstancias desconocidas pero muy posiblemente previas a su partida hacia México⁴². Esta relación da pie a una especulación interesante dado que no hay constancia de que Fernando de Teresa visitara Barcelona durante sus estancias en Europa y, aún menos probable, la ciudad de Vic, donde Jordà podía tener cierta fama y reconocimiento. Una hipótesis plausible sería que se conocieron en París durante alguna estancia de Jordà allí. La denominación de París como uno de los centros musicales más importantes de Europa había llevado a muchos músicos de todas partes a hacer fortuna y, dado el temperamento aventurero y atrevido de Jordà, no sería descabellado pensar que hubiera hecho una breve incursión para probar de hacer carrera. En este hipotético viaje habría podido conocer a Fernando de Teresa quien, años más tarde, se convertiría en su benefactor en México. De alguna manera, este hecho reforzaría la elección de México como destino por parte del matrimonio Jordà-Casabosch.

A pesar de esto, todavía quedaría la posibilidad de que Jordà hubiera iniciado su relación con los de Teresa una vez llegado a México como profesor de alguna de las niñas de Teresa, situación poco probable por ser estas todavía muy jóvenes. Este hecho se vuelve aún más improbable cuando, en la Ciudad de México de aquella época, había profesores e intérpretes de piano

⁴² Entrevista a Guillermo Tovar de Teresa. *Op. cit.*

Retrato de Susana Pesado de la Llave de Teresa de 1886, mecenas de Luis G. Jordà durante sus primeros años en México. Fuente: Fondo personal de Guillermo Tovar de Teresa.

de prestigio internacional que quizás estarían más en concordancia con el estatus social de esta familia. Finalmente, el rápido mecenazgo que se establecería entre Jordà y los de Teresa a partir de 1898 dejaba entrever un sentimiento de afecto entre ambas partes, hecho que hace pensar en una amistad que ya venía de antes en lugar de una relación surgida precipitadamente.

La familia de Teresa era poseedora de una espectacular mansión en el pueblo de Tacubaya, a las afueras de la Ciudad de México⁴³, empleada durante los períodos veraniegos. Aquella fastuosa finca tenía unas dimensiones tan exageradas que, incluso, había un tren impulsado por una máquina de vapor para desplazarse entre los diferentes edificios, en medio de jardines y lagos artificiales que allí se encontraban⁴⁴. Desgraciadamente, esta finca ya no existe hoy en día.

La familia de Teresa era también una gran aficionada al arte y había patrocinado a varios músicos y poetas. De hecho, en la mansión de Tacubaya

⁴³ Hoy en día, este pueblo ha sido anexionado como un barrio más de la Ciudad de México debido al crecimiento desbocado de esta.

⁴⁴ TOVAR Y DE TERESA, Rafael. *Op. cit.*

no faltaba un pequeño teatro donde se llevaban a cabo representaciones con actores y cantantes aficionados junto con miembros de la familia que disfrutaban adjudicándose algún papel en la obra. En este contexto de ocio estival es donde encontramos a Luis G. Jordà en su papel de músico, amenizando las veladas y ejerciendo de director de escena.

Un recurso habitual de un músico recién llegado a un territorio es el de reinterpretar sus obras al nuevo público, esperando que el éxito obtenido anteriormente se repita. En el catálogo de composiciones de Jordà previas a su período mexicano destacan principalmente obras religiosas, obras para banda, piezas para voz y piano y zarzuelas; entre estas últimas, cabe destacar la que lleva por título *Los Bandolers*, obra que gozó de gran popularidad en Cataluña. Posiblemente, de todas estas obras, las zarzuelas, por ser un género teatral de moda a finales del siglo XIX, eran aquellas que se prestaban más al lucimiento del compositor. Ninguna de sus obras del período pre-mexicano fue repuesta en escena de forma oficial pero, durante el verano de 1898, *Los Bandolers* volvieron a representarse, en la mansión de los de Teresa en Tacubaya, probablemente traducida al español, y siendo una función *amateur* sin más pretensión que la de amenizar las bochornosas tardes de verano. Entre los cantantes había algunos actores de excepción: los hijos pequeños de los de Teresa, quienes fueron introducidos como figurantes en la representación. Dada la falta de una orquesta para ejecutar el acompañamiento musical, Jordà interpretó la reducción para piano⁴⁵.

De este evento singular no se ha conservado nada más que algunas fotografías y el testimonio oral familiar. Hay que tener en cuenta que, en aquella época, hacer una fotografía era un hecho extraordinario y requería de un equipo especializado, de la experiencia del fotógrafo y de la paciencia de los retratados para aguantar inmóviles los largos tiempos de exposición requeridos. Concretamente, las fotografías fueron tomadas por William Henry Jackson (1843-1942), uno de los fotógrafos americanos más prestigiosos de principios del siglo XX en los Estados Unidos. Este remarcable fotógrafo llevó a cabo un viaje por México a finales del siglo XIX y la familia de Teresa se puso en contacto con él para inmortalizar algunas escenas de su vida cotidiana. Dada la importancia de hacerse retratar a finales del siglo XIX, sorprende que en algunas de estas fotografías aparezca retratado Jordà como si

⁴⁵ Esta reducción ya había sido publicada en Cataluña contemporáneamente a la representación de esta zarzuela.

se tratase de un miembro más de la familia. Este hecho refuerza la teoría de que había una buena amistad entre los de Teresa y Jordà y que no se trataba de un mecenazgo puntual.

La primera fotografía a comentar fue tomada el mismo día de la representación y muestra uno de los jardines de la finca de Tacubaya con el tren que la comunicaba al fondo. Las personas que aparecen en esta imagen son los mismos figurantes de la zarzuela, con sus vestidos característicos. Entre ellos, de pie a la salida del vagón, encontramos a Jordà. En la segunda fotografía se puede ver el escenario de la mansión de Tacubaya con los intérpretes de *Los Bandidos*; a un lado, encontramos un piano con una partitura y, sentado frente a él, a Luis G. Jordà. Justo encima del instrumento, se halla su benefactor, Fernando de Teresa, elegantemente vestido para la ocasión. Si nos fijamos en los vestidos de los intérpretes, nos daremos cuenta de que no incorporan elementos del folclore mexicano y que, de alguna forma, recuerdan la indumentaria típica catalana, en particular el calzado con las *espadenyes* (alpargatas) de siete vetas de los hombres. Los detalles de estos vestidos se pueden ver más de cerca en la fotografía en la que se encuentran retratados los hijos de los de Teresa que participaron en la representación.

La relación de los de Teresa con Jordà duró bastante tiempo, no sabemos si como mecenazgo o como pura amistad. Claros ejemplos de estos lazos afectivos los encontramos en las dedicatorias que Jordà hizo, en 1905 y 1909, de su romanza *Amar y sufrir* a Susana Pesado de la Llave de Teresa y de las *Danzas nocturnas* a Ana María de Teresa.

5

DEBUT EN LOS ESCENARIOS (1899-1900)

El panorama musical mexicano a finales del siglo XIX era heterogéneo: por un lado, la música de salón, afrancesada debido al Porfirismo y con fuertes influencias de la lírica italiana, y por otro, la zarzuela, de inspiración ibérica y castiza. Es en este segundo género donde Jordà compondría sus primeras obras escénicas de ambientación realista inusualmente inspiradas en las costumbres y usos del pueblo bajo mexicano. La calidad de sus obras y el estilo híbrido entre lo popular y lo culto, marcó un antes y un después en la historia de la zarzuela en México. Las melodías de Jordà, definidas, como diría Cordero, por un estilo *sui generis*, gozaron de gran popularidad en la Ciudad de México y la gente las tarareaba y silbaba por doquier.

A pesar de la titánica empresa de componer cuatro zarzuelas en poco menos de tres meses y participar en otras tareas musicales, Jordà tuvo tiempo de escribir su obra magna para órgano, un conjunto de preludios y fugas, que sería galardonada con una medalla de bronce en la Exposición Universal de París de 1900.

LA MÚSICA EN MÉXICO A FINALES DEL SIGLO XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en Europa convivían varios estilos musicales: el romanticismo, la escuela operística italiana iniciada por Rossini, continuada por Donizetti y culminada por Verdi, el wagnerismo y el nacionalismo, entre los más importantes. Estas corrientes estilísticas se difundieron por América a través de varios canales, como, por ejemplo, las compañías de ópera itinerantes que darían a conocer los títulos operísticos más importantes del siglo XIX^{1,2}. Otro factor importante en la difusión del romanticismo en el nuevo continente fueron las giras que los grandes virtuosos europeos hacían por América³ y, de forma recíproca, con los viajes a Europa que a menudo hacían los músicos latinoamericanos de cierto talento para completar su formación⁴ o en giras de conciertos. También cabe citar el papel de la prensa de tipo cultural que solía incluir partituras de obras de éxito en Europa, a menudo piezas para piano, canciones o *lieds* y transcripciones de obras orquestales. México no fue una excepción y los estilos europeos se difundieron con cierta rapidez pero de forma heterogénea.

La escena musical de México en la segunda mitad del siglo XIX estaba dominada por los estilos europeos que los compositores mexicanos imitaban. En particular, gozaban de gran popularidad aquellos vinculados con la escuela romántica francesa, representados por el pianista y virtuoso Ricardo Castro (1864-1907), y con los belcantistas italianos, encabezados por el operista Melesio Morales (1839-1908). Las óperas de Wagner tendrían una aceptación menor por parte de los melómanos mexicanos en comparación

¹ Hay que destacar que, debido a la dificultad de las comunicaciones entre los dos continentes, la representación de una ópera exitosa en Europa siempre sufría un retardo de unos meses, o incluso de años, al otro lado del Atlántico. En particular, este retardo debido a la distancia geográfica entre Europa y América propició que, mientras en Europa se generaba a principios del siglo XIX el romanticismo, en algunos lugares de América, por ejemplo en Perú, todavía perduraba el barroco tardío.

² Hay que recordar que una de estas compañías itinerantes que difundió la ópera italiana por toda América fue la que llevaba por director de orquesta al catalán Jaime Nunó (1824-1908), quien fue el compositor del *Himno Nacional Mexicano*.

³ LOTT, R. Allen. *From Paris to Peoria: How European piano virtuosos brought classical music to the American heartland*. Oxford University Press, 2003.

⁴ Hay que destacar los casos del pianista cubano Ignacio Cervantes (1847-1905), quien estudió en el conservatorio de París y llegó a conocer a Franz Liszt; el compositor mexicano Ernesto Elorduy (1854-1913), quien estudió en Alemania con Clara Schumann y Anton Rubinstein; o la venezolana Teresa Carreño (1853-1917), quien hizo carrera por todo el mundo.

Caricatura de Luis G. Jordà con la partitura de su primera zarzuela, *Palabra de Honor*, el año 1899. Fuente: *El Chisme*. Ciudad de México, 14-VI-1899.

con las italianas y el nacionalismo sería incipiente. Según Miranda⁵, la música mexicana de finales del siglo XIX ha sido normalmente etiquetada como francesa, cursi, romántica, imitativa, fácil o extranjerizada, básicamente encorsetada por una sociedad llena de estereotipos con la atención puesta en todo aquello que sucedía en Europa, y particularmente en Francia, siguiendo los cánones porfirianos.

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

En Europa, el movimiento del nacionalismo musical tomaba fuerza, caracterizándose por el redescubrimiento de los ritmos y melodías populares y la incorporación de estos en las piezas que se componían. Este movimiento contó con compositores como Smetana o Rimsky-Korsakov, y fue muy influyente en España, con figuras como Albéniz y Granados. El nacionalismo musical también arraigó en América, donde los compositores se aprovecharon e inspiraron en el folclore musical autóctono, normalmente lleno de ritmos y armonías venidos de África a través del intenso tráfico esclavista que se desarrolló en el siglo XVIII y parte del XIX. A pesar de eso, muchos de los compositores latinoamericanos de este período eran aficionados o diletantes que empleaban los aires populares en términos bastante sencillos y ramplones, sin ninguna pretensión musical o estética demasiado profunda.

Particularmente, Cuba (primero como colonia española y después como país independiente) fue pionera en este movimiento nacionalista⁶, donde destacaron los compositores Manuel Saumell (1817-1870), de origen catalán, e Ignacio Cervantes (1847-1905), que supieron amalgamar las formas y estructuras musicales clásicas venidas de Europa con el folclore musical de la isla. Otros países abanderados en este movimiento fueron Brasil, con nombres como Francisco Manuel da Silva (1795-1864), y Venezuela, con Ramón Delgado Palacios (1867-1902). México, país con una herencia musical riquísima, fue bastante ajeno a este movimiento que se manifestaría únicamente en algunas composiciones aisladas dentro de los catálogos de ciertos compositores que utilizaban temas populares mexicanos, normalmente en forma de variaciones virtuosísticas, como, por ejemplo, los *Ecos de México* de Julio Ituarte (1845-1905) o los *Aires Nacionales* de Ricardo Castro, pero nunca como un estilo predominante hasta bien empezado el siglo XX.

Por lo que respecta al formato de las composiciones, como ya se ha comentado en el capítulo anterior, el público mexicano era muy aficionado a la música de salón, normalmente interpretada por músicos *amateurs* de media cualificación, tendencia que generaba una demanda de piezas fáciles para piano, normalmente bailables. Esto implicó que la mayor parte de los catálogos de las principales firmas editoriales fuesen obras de este estilo y los compositores más talentosos alternaban la composición de música estilísticamente más elaborada, pero menos rentable, con composiciones cercanas al estilo que el público reclamaba.

⁶ CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Otro formato que tenía una gran aceptación entre el público mexicano era la zarzuela⁷, obra escénica con partes instrumentales, partes vocales (solos, dúos, coros, etc.) y partes habladas, normalmente de inspiración castiza. Estas composiciones estuvieron de moda en México desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, normalmente exportando títulos estrenados en España, de donde era originaria, con destacados compositores como Emilio Arrieta, Federico Chueca, Tomás Bretón o Ruperto Chapí, y poniéndolas en escena con cantantes de renombre venidos también de la península. Normalmente las zarzuelas desarrollaban un argumento frívolo, satírico y, a veces, moralizante, donde se trataban temas de actualidad y su duración era variable: de un acto, o género chico, o de dos o tres actos, o género grande. Este género, considerado menor por muchos de los compositores “serios” de la época⁸, tenía una gran variabilidad de títulos y constantemente se estrenaban obras nuevas, algunas de ellas de ínfima calidad. Afortunadamente, muchas fueron muy bien recibidas por el público gracias a un argumento interesante y a una música fácil de recordar y pegadiza. Cabe mencionar que uno de los grandes éxitos zarzuelísticos de esta época fue *Chin Chun Chan*, obra de Jordà presentada en 1904, que llegaría a alcanzar más de mil representaciones.

En este contexto musical en el que confluyen la música de salón, el protonacionalismo y el gusto popular por la zarzuela es donde hay que situar a Luis G. Jordà. En los años que Jordà vivió en México alcanzó un objetivo de gran trascendencia: consiguió ser prolífico y brillante como compositor de música en prácticamente todos los géneros, a excepción de la ópera, que nunca cultivó. Compuso música de salón para piano, zarzuelas, música religiosa, música de cámara, obras para órgano, obras para orquesta, canciones, música para coro, música para anuncios e hizo incontables arreglos de obras de otros autores. Jordà supo adaptarse a los diversos estilos musicales que coexistían en México, como un verdadero camaleón estilístico, haciendo aportaciones notables a todos ellos. A pesar de que la cultura de la Ciudad de México a finales del siglo XIX estaba estrechamente ligada a las costum-

⁷ MIRANDA, Ricardo. *Op. cit.* En esta publicación el lector podrá encontrar una discusión a fondo sobre el papel de la zarzuela en México.

⁸ A pesar de eso, muchos de estos compositores habían compuesto zarzuelas en algún momento de su carrera, como por ejemplo, *Atzimba* de Castro (que después transformaría en una ópera) o los *Sustos y Gustos* de Ituarte.

El Teatro Principal de la Ciudad de México, escenario donde Jordà estrenó la mayoría de sus zarzuelas a principios del siglo XX.

bres españolas y francesas⁹, hay que destacar que seguramente Jordà llegó a la capital mexicana teniendo como única referencia la música que se hacía en Vic, alejada posiblemente del refinamiento afrancesado de los salones mexicanos.

LAS PRIMERAS ZARZUELAS

Durante la última década del siglo XIX, el panorama zarzuelístico de la Ciudad de México estaba prácticamente monopolizado por el Teatro Principal, dirigido por la empresa de los hermanos Arcaraz, ambos ausentes (uno de ellos, Pedro, había muerto recientemente, y el otro, Luis, se había instalado en España), y regentado por la viuda de Pedro Arcaraz, Genara Moriones, y la hermana de esta, Romualda. Las dos hermanas dirigían esta compañía con autoridad, supervisando personalmente todos los aspectos

⁹ DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *Las Tandas del Principal*. Ciudad de México: Diana, 1989, p. 12.

A la izquierda, portada de la partitura de la zarzuela *Palabra de Honor* y, a la derecha, caricatura aparecida en un anuncio rimado de esta obra. Fuente: *El Alacrán*. Ciudad de México: 4-XI-1899.

de la producción de los espectáculos y escogiendo las obras que se estrenaban cada semana¹⁰.

Normalmente, los títulos que se ponían en escena eran zarzuelas venidas de España y se programaban en el formato siguiente: durante la misma tarde se planificaban tres zarzuelas de género chico seguidas, que recibían el nombre de tandas. Era habitual que cada semana se estrenase, como mínimo, una zarzuela nueva, en la tercera y última tanda, por lo que había una alta demanda de obras nuevas. Habitualmente estas nuevas zarzuelas se preparaban únicamente durante la semana previa al estreno hecho que comportaba, a veces, diseñar nuevos decorados y vestuario, así como intensos ensayos por parte de los cantantes y la orquesta. Si esta nueva pro-

¹⁰ *Ibidem*, p. 10.

Dos escenas de la zarzuela *Mariposa*, obra de Jordà, donde se ven los personajes típicos de las clases bajas de la sociedad mexicana puestos en escena con los giros propios del lenguaje cotidiano. Fuente: *El Cómic*. Ciudad de México, 9-VII-1899.

ducción era bien recibida, se reponía una y otra vez hasta que el público se cansaba y, entonces, era retirada. Eventualmente, algunas de estas zarzuelas se reponían pasado un tiempo.

Las hermanas Moriones no tenían demasiada fe en los autores mexicanos, así que en el Teatro Principal no se habían estrenado más de una docena de zarzuelas de temática mexicana durante la década de 1890-1900. Afortunadamente, en el año 1899 se produjo una inflexión y se pusieron en escena dos zarzuelas con textos de autores mexicanos y música de Jordà. El éxito de estos títulos haría que las gestoras del Teatro Principal cambiasen de opinión con respecto a la zarzuela mexicanizada.

La zarzuela venida de España normalmente ponía en escena a personajes y localizaciones propias de la península, a veces no demasiado cercanas a las situaciones habituales que se podían encontrar en el día a día de los mexicanos. Pronto apareció un movimiento de autores a favor de la nacionalización de estos espectáculos, incluyendo elementos mexicanos en lugar de "*escenas españolas y toreros falsificados*"¹¹. Los autores partidarios de esta corriente se fijaron en las costumbres genuinamente mexicanas¹², no contaminadas por las costumbres españolizadas propias de la alta sociedad, y encontraron elementos para sus obras observando al pueblo medio y bajo.

¹¹ *El Correo Español*. Ciudad de México: 6-VI-1899.

¹² Contrariamente a lo que se pueda pensar, estas costumbres no hacían referencia a costumbres precolombinas provenientes de los mayas o los aztecas.

Estos atributos mexicanos incluían el concepto del honor, del orgullo y de las pasiones brutales ambientado en escenas de peleas, de duelos con navajas, de tabernas y prostitutas, y sazonado con el lenguaje grosero y directo propio de las clases bajas de la sociedad. En definitiva, podría considerarse esta corriente inspirada en el naturalismo¹³ de Zola pero a la mexicana.

Este estilo acercaba al público a la realidad social que se podía observar en la calle y este se sentía identificado, hecho que comportó la aceptación y la demanda en cartelera de obras de este tipo. Desgraciadamente, no es trivial tratar estos temas sin caer en tópicos y banalidades, y muchos de los textos y escenas de las zarzuelas de la época eran considerados de mal gusto, inmorales e, incluso, pornográficos por los sectores más conservadores, derivándose así una crítica feroz¹⁴. Las primeras zarzuelas de Jordà están fuertemente ligadas a esta corriente naturalista, pero Jordà supo escoger bien a sus libretistas e intentó buscar textos de cierta calidad y relativo buen gusto con el objetivo de obtener buenas críticas en las obras que musicalizaba.

El 1899 es el año que Jordà hace su entrada en el mundo del espectáculo lírico componiendo cuatro zarzuelas de género chico, es decir, de un solo acto, que se estrenarían en menos de seis meses, entre junio y noviembre. Si tenemos en cuenta que, aparte del tiempo que dedicaba a componer y dirigir estas obras, Jordà también hacía de organista y de profesor particular, su esfuerzo y dedicación eran mayúsculos. Su primera incursión, estrenada el 3 de junio de 1899, llevaba el título de *Palabra de Honor*, con texto fruto del esfuerzo combinado de Rafael Molina y Pedro Escalante Palma, y fue descrita por un crítico de la época como “la primera zarzuela mexicana digna de ser oída”¹⁵: una ironía ya que tenía música de un catalán. La historia gira alrededor de una venganza y el subsiguiente crimen, con algunas escenas cómicas intercaladas, pero contada de tal forma que la prensa se refería a ella con los siguientes términos: “La zarzuela [...] es primorosa. Tiene color local, fino, bien matizado; no del género del brochazo burdo, de la pintura soez, del indio borracho,

¹³ El naturalismo fue un movimiento que tuvo lugar a finales del siglo XIX en la literatura y, en menor medida, en las otras artes. Su creador fue Émile Zola, en Francia, y después se extendió por todo Occidente. Pretende captar la realidad de manera absolutamente objetiva e incluye aspectos del entorno que hasta el momento no habían aparecido en las obras artísticas: clases sociales desfavorecidas, problemas, enfermedades, temas sexuales, etc. Reina la crítica social con un aire bastante pesimista y los principales protagonistas pertenecen al proletariado.

¹⁴ *El Tiempo*. Ciudad de México: 10-VI-1889.

¹⁵ *El Universal*. Ciudad de México: 6-VI-1899.

del diálogo obsceno, de los equívocos canallescos”¹⁶. Entre los críticos hubo algunas divergencias sobre la idoneidad del argumento, pero todos estuvieron de acuerdo en la calidad de la música que Jordà había escrito para su primera zarzuela: “fina, inspirada y muy agradable”¹⁷ decían unos, mientras que otros loaban a su autor diciendo “Jordà luce grandes facultades, talento y alma de artista”¹⁸. Desafortunadamente, los actores estaban acostumbrados a representar personajes de las zarzuelas españolas por lo no resultaban convincentes en estos nuevos papeles, tal y como lo expresaban las críticas¹⁹. A pesar de esto, el debut de Jordà en los escenarios había reportado un éxito contundente y una publicidad inmejorable para su música.

Dados los buenos resultados obtenidos con *Palabra de Honor*, Jordà escribió rápidamente una nueva zarzuela siguiendo los cánones realistas, titulada *Mariposa*, con libreto de Aurelio González Carrasco, que se estrenó en julio de 1899. Otra vez, la historia está llena de escenas y personajes pintorescos con los vicios y las virtudes de las clases bajas, pero explicada de una forma elegante “sin mexicanismos sucios, ni retruécanos indecentes”²⁰ y “aunque representa a nuestro pueblo bajo, no se oye una frase que pueda ruborizar a una niña”²¹. Esta vez el libreto explora el tema del amor entre un pintor pobre y una chiquilla de pueblo y Jordà escribe una música “llena de notas pasionales”²², “locamente alegre y vivaracha, capaz de resucitar a un muerto”²³. Una de las características de la música de Jordà era la de llegar al público de una forma sencilla y directa, a veces a través del uso de melodías populares, como en el caso de *Mariposa*, donde se utiliza la melodía de una canción popular mexicana en la introducción orquestal de la zarzuela²⁴. De esta forma, la obra era fácilmente recordada y, como comentaba una crónica de la época, “el público siempre se lleva un fragmento a casa”²⁵, clave para conseguir

¹⁶ *El Imparcial*. Ciudad de México: 4-VI-1899.

¹⁷ *Ibídem*.

¹⁸ *El Liberal*. Ciudad de México: 6-VI-1899.

¹⁹ *Ibídem*.

²⁰ *Frégoli*. Ciudad de México: 13-VIII-1899.

²¹ *El Liberal*. Ciudad de México: 14-VIII-1899.

²² *El Chisme*. Ciudad de México: 14-VIII-1899.

²³ *El Mundo*. Ciudad de México: 13-VIII-1899.

²⁴ *El Universal*. Ciudad de México: 15-VIII-1899.

²⁵ *El Imparcial*. Ciudad de México: 25-VII-1899.

el éxito en los escenarios. A pesar de no ser una de las obras más celebradas de Jordà, fue repuesta en el Teatro Principal años más tarde, en 1903.

Jordà acabó el año 1899 escribiendo dos zarzuelas más: *La Mancha Roja*, en colaboración con el compositor aragonés Rafael Gascón, estrenada a mediados de septiembre de 1899, y *Los de Abajo*, estrenada a principios de noviembre. Los argumentos escogidos son, una vez más, dramas llenos de patetismo tocando temas como el alcoholismo y la promiscuidad. Esta vez, Jordà y su libretista, su antiguo colaborador Rafael Medina, se dieron cuenta de que para no desagradar al público de tandas, que no era partidario del dramatismo, eran necesarios otro tipo de elementos y, de este modo, los autores intercalaron escenas cómicas que producían un fuerte contraste con los pasajes serios. La música de Jordà, una vez más, fue muy celebrada y aplaudida; como muestra, los críticos de la época escribieron: “Jordà no necesita imitar a genios casi olvidados, porque se basta a sí mismo”²⁶.

De todas las críticas musicales de sus zarzuelas, quizás la más extensa y técnicamente más completa es la que hizo de la zarzuela *Mariposa* su amigo el musicólogo Juan N. Cordero para *El Universal*²⁷. En este periódico Cordero describe la música de Jordà como “*sui generis: ni netamente española, ni nacional; una música mestiza*”. En este punto, Jordà se estaba mimetizando con el ambiente que le rodeaba y absorbía los ritmos y armonías locales, en un proceso de adaptación continuo que le llevaría a escribir, en un futuro no muy lejano, obras de factura plenamente mexicana.

A pesar de ser un compositor con una fama creciente en la Ciudad de México, los ingresos que Jordà percibía por la composición y dirección de sus zarzuelas no eran muy cuantiosos. Como ya se ha comentado, los complementaba dando clases de piano, ejerciendo de organista en la iglesia de San Hipólito y componiendo. Sin embargo, durante el año 1899, Jordà requirió soporte financiero para poder mantener a su familia, mientras se dedicaba principalmente a la composición. Este apoyo lo encontró en los dueños del establecimiento musical Otto y Arzoz, propietarios de un almacén de instrumentos y de una imprenta musical. Según se desprende de la reseña de Olavarría y Ferrari²⁸, esta firma de editores musicales se había propuesto

²⁶ *El Diario del Hogar*. Ciudad de México: 7-XI-1899.

²⁷ *El Universal*. Ciudad de México: 17-VIII-1899.

²⁸ DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*. Ciudad de México: Porrúa, 1961, p. 1942.

dar a conocer las obras de Jordà, tal vez por el hecho que Pantaleón Arzoz también era catalán²⁹. Este soporte financiero queda corroborado por el hecho que en el catálogo de obras de Jordà³⁰ sus primeras composiciones para piano fueron publicadas por Otto y Arzoz. Estas piezas de salón solían tener una buena aceptación y se vendían bastante bien, situación que permitía a la editorial, de alguna forma, rentabilizar la ayuda económica que había proporcionado a Jordà, seguramente a través de un pacto de exclusividad en la publicación de sus piezas. Cuando Jordà logró una estabilidad en sus ingresos, hacia el 1900, esta cláusula se deshizo y sus composiciones fueron reproducidas por otras editoriales.

De este año 1899 también se tiene la noticia³¹ de que, a finales de noviembre, Jordà participó en la composición colectiva de la zarzuela *Género Chico*, juntamente con dos o tres compositores más, donde cada compositor se encargó de musicalizar una parte de la obra. También hay constancia³² de que Jordà compuso una zarzuela titulada *El Testamento del Siglo* que nunca llegó a estrenarse por motivos desconocidos.

A finales del año 1899, con su última zarzuela *Los de Abajo*, Jordà hizo un paréntesis en su carrera como compositor de piezas para el escenario. No se sabe si esta pausa fue debida a que sus ganancias eran muy escasas o a que se cansó de escribir música lírica, pero la verdad es que tardaría cuatro años, hasta el 1903, en volver a escribir otra zarzuela.

LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS EN 1900

El año 1900, en plena *Belle Époque*, se celebró en París una de las Exposiciones Universales más fastuosas de la historia, celebrada conjuntamente con los Juegos Olímpicos. El motivo principal de este acontecimiento era mostrar al mundo los diversos progresos industriales y científicos logrados hasta el momento; por ejemplo, en esta exposición, se inauguró el metro de París y los hermanos Lumière presentaron una versión panorámica de su proyec-

²⁹ PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Zapopán: Universidad Panamericana, 2005, vol. 1, p. 84.

³⁰ Ver el capítulo 12.

³¹ *El Diario del Hogar*. Ciudad de México: 22-X-1899.

³² *El Diario del Hogar*. Ciudad de México: 30-XII-1899.

Pabellón de México en la Exposición Universal de París en 1900. Fuente: *El Mundo Ilustrado*. Ciudad de México: VII/XII-1900.

tor cinematográfico. Otro aliciente de estas exposiciones eran los pabellones nacionales que cada país construía para mostrar sus principales atracciones culturales, industriales, etc. En estos pabellones cada nación presentaba también las obras artísticas más brillantes, obtenidas después de un escrupuloso proceso de selección, y las exhibía, esperando ganar algunas de las medallas distintivas que se otorgaban. México asistió a esta exposición con un pabellón construido a la orilla del río Sena³³ y destacó, en aquella ocasión, por las obras del escultor manco Jesús F. Contreras³⁴.

Entre los pocos músicos que fueron invitados a asistir a la Exposición Universal de París se encuentra el nombre de Luis G. Jordà³⁵, juntamente con otro notable compositor mexicano que llegaría a ser buen amigo suyo, Gustavo E. Campa. La obra presentada por Jordà fue un conjunto de fugas para órgano³⁶ y fue galardonada con una medalla de bronce. Esta compo-

³³ HUERTA TAMAYO, Gabriela. *1900: México en París*. Ciudad de México: Folleto del Centro de Estudios de Historia de México en el Museo Soumaya, III-2009.

³⁴ Curiosamente, Jesús F. Contreras era el cuñado inseparable de José F. Elizondo, el libretista satírico que escribiría textos para tres de las zarzuelas más exitosas de Jordà y buen amigo suyo.

³⁵ DE MIER, Sebastián B. *México en la Exposición Universal Internacional de París de 1900*. París: Imprenta de J. Dumoulin, 1901. En la lista de galardonados con medalla se encuentra el nombre de Jordà en una grafía poco habitual, haciendo referencia a su segundo apellido: L. J. Rosell.

³⁶ *El Cabo Reservista*. Ciudad de México: 23-XI-1902.

sición es la única obra exclusivamente para órgano que Jordà compuso durante su madurez (exceptuando sus trabajos de juventud cuando estudiaba en Barcelona) y su calidad artística es remarcable. Según Bernal³⁷, esta obra para órgano de Jordà es comparable a las de los maestros de este instrumento del siglo XIX, como Widor y Liszt, caracterizándose por una rica armonía y una filigrana de elementos contrapuntísticos poco habituales. Se desconoce el tiempo que Jordà estuvo en París y qué hizo allí, pero es muy probable que conociera a los miembros de un conjunto de cámara itinerante que actuó muchas veces en el pabellón mexicano: el mal denominado Octeto Español, formado íntegramente por catalanes. Este conjunto, reducido y modificado, pasaría por México unos años más tarde llegándose a convertir en el famoso Quinteto Jordà-Rocabruna, como se verá en el capítulo siguiente.

OTRAS INCURSIONES MUSICALES

El talento de Jordà era reconocido por los melómanos de la Ciudad de México que asistían masivamente a las representaciones de sus zarzuelas y que se referían a él como el *“ya casi imprescindible Jordà”*³⁸. También era loado por los críticos, quienes admiraban su habilidad como compositor por saber explotar la riqueza expresiva de la orquesta³⁹, y por las autoridades, quienes lo invitaban a tomar parte en la organización musical de los acontecimientos más solemnes de la ciudad.

Uno de estos eventos fue la inauguración de la plaza de toros de la Indianilla en la Ciudad de México, donde se había invitado expresamente a dos célebres matadores españoles, Minuto y Fuentes, para hacer la primera corrida. Para solemnizar este evento, se pidió a los compositores Luis G. Jordà y Rafael Gascón componer sendos pasodobles dedicados a cada uno de los matadores⁴⁰. La obra de Jordà fue dedicada a Minuto⁴¹ mientras que Gascón se la dedicó a Fuentes y ambas fueron interpretadas por

³⁷ Entrevista al musicólogo y organista mexicano Jesús Bernal. Ciudad de México: 6-VIII-2008.

³⁸ DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Op. cit.*, p. 1928.

³⁹ *El Universal*. Ciudad de México: 17-VIII-1899.

⁴⁰ MIRANDA, Ricardo. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006, pp. 63-66.

⁴¹ La versión orquestal de esta partitura se considera perdida hoy en día, pero se ha conservado la reducción para piano que fue publicada ese mismo año.

una gran orquesta⁴² la noche anterior a la inauguración en algún teatro de la ciudad⁴³. Desgraciadamente, el público no supo apreciar en esta ocasión el arte de Jordà y el pasodoble de Gascón fue más aplaudido e, incluso, repetido. A pesar de la frialdad en la aceptación de esta obra, poco tiempo después sería editada por la casa Wagner y Levien mientras que la pieza de Gascón quedaba en el olvido.

Jordà no solo resaltó como creador de melodías sino también como armonizador, es decir, en el arte de adaptar una melodía para una determinada formación instrumental. En esa época no había casi nadie que practicara esta disciplina en la Ciudad de México⁴⁴, hecho que permitió a Jordà complementar sus ingresos armonizando obras de otros compositores. Muy posiblemente esta habilidad la adquirió durante los años que pasó como director de la Banda Municipal de Vic donde a menudo tenía que adaptar obras populares para esta formación. Un caso trascendente fue la armonización que hizo de la zarzuela *Consuelo*, obra de un integrante de la colonia catalana en México, Antonio Cuyàs⁴⁵. Según las críticas de la época⁴⁶, el trabajo de Jordà hizo brillar y resaltar las melodías de Cuyàs. La prensa del momento⁴⁷ loó esta zarzuela e, incluso, llegó a escribir que era una obra íntegramente compuesta por Jordà, poniendo en segundo término la contribución de Cuyàs. Jordà, no queriendo recibir méritos por un esfuerzo que no era suyo y haciendo gala de una humildad y un alto sentido de la justicia que siempre lo caracterizaron, escribió una carta al periódico en cuestión⁴⁸ relativizando su contribución como una simple armonización y recalcando el mérito de Cuyàs por encima del suyo: todo un señor.

⁴² DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Op. cit.*, p. 1946.

⁴³ MIRANDA, Ricardo. *Notas del CD "Obras de Luis G. Jordà"* (con interpretación de Silvia Navarrete y Fernando de la Mora). Ciudad de México: 1992.

⁴⁴ RIBERA SALVANS, Josep. *Un músico catalán en el México de Don Porfirio*. Ciudad de México: Revista del Orfeo Català de Mèxic, 1999, núm. 39, pp. 15-17.

⁴⁵ Nos referimos a Antonio Cuyàs Armengol, coautor, con su hermano Arturo, del primer diccionario catalán-inglés, en 1876. Estos hermanos, radicados en Nueva York, fueron los encargados de la edición del primer periódico en lengua catalana en los Estados Unidos entre 1874 y 1881: *La Lluanera de Nova York*. Después del inicio de la guerra Hispano-Americana en 1898, Antonio Cuyàs se trasladó a la Ciudad de México, donde aprovechó su experiencia periodística trabajando para el periódico *El Informal*. Esta zarzuela es su única obra musical conocida y solamente compuso las melodías y el acompañamiento para piano, dejando la parte orquestal a Jordà.

⁴⁶ DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Op. cit.*, pp. 1929-1930.

⁴⁷ *El Liberal*. Ciudad de México: 15-X-1899.

⁴⁸ *El Liberal*. Ciudad de México: 17-X-1899.

EL QUINTETO JORDÀ-ROCABRUNA
(1899-1914)

Luis G. Jordà no solo escribió música sino que también destacó por ser un intérprete reconocido al piano y por ser líder de una formación musical que tuvo una gran repercusión en México a principios del siglo XX: el Quinteto Jordà-Rocabruna. Este grupo de músicos, todos catalanes, eran el alma de cualquier acto de prestigio que tenía lugar en la Ciudad de México: no había recepción oficial, boda o baile de alta sociedad en los que sus servicios no fueran solicitados.

Su repertorio era heterogéneo, incluyendo transcripciones elegantes de las óperas más conocidas, obras de músicos mexicanos como Castro, Elorduy o Villanueva y composiciones del propio Jordà. A pesar de su talento *salonard*, el Quinteto Jordà-Rocabruna también abarcó el repertorio clásico, destacando por ser posiblemente el primero en interpretar en México las obras de Juan Crisóstomo de Arriaga, el Mozart bilbaíno.

La fama de esta formación no quedó circunscrita a México y en una de las primeras expediciones fonográficas que la firma Edison hizo fuera de los Estados Unidos, en 1904, inmortalizó las interpretaciones del Quinteto Jordà-Rocabruna en 32 grabaciones hechas sobre cilindros de cera.

ANTECEDENTES: EL CUARTETO ARTÍSTICO

Luis G. Jordà era conocedor del arte de tocar en conjunto, aprendido como director de la Banda Municipal de Vic y formando parte de pequeñas agrupaciones musicales que daban conciertos en los muchos centros culturales de los que era socio en la capital de Osona¹. No es extraño que uno de los primeros trabajos que desempeñó al llegar a la Ciudad de México fuera el de intérprete en una formación musical de cámara. La primera actividad reportada² de Luis G. Jordà en México fue un concierto que ofreció el llamado Cuarteto Artístico en las oficinas del periódico *El Mundo* en marzo de 1899. A pesar de ser la primera reseña de un concierto donde participaba este cuarteto, la prensa hablaba de él como una “*formación de virtuosos bastante conocida desde hace algún tiempo en los círculos musicales*”³, por lo que se deduce que Jordà tocaba desde 1898. De hecho, la primera pieza que Jordà compuso en México fue una transcripción de concierto de la ópera *Carmen* de Bizet, con una distribución instrumental idéntica a la del Cuarteto Artístico, y su fecha es muy anterior a este primer concierto reportado: el 1 de mayo de 1898.

Esta primera formación en la que Jordà participó tenía también el sobrenombre de Cuarteto Amaya en honor al violinista Alberto Amaya, que había sido su fundador. Los miembros de este grupo eran el catalán Pantaleón Arzoz, al armonio, Wenceslao Villalpando, al violonchelo, además de Jordà, al piano, y Amaya, al violín. En esta primera reseña ya se destaca la habilidad en la interpretación de Jordà por encima de sus compañeros. Posiblemente, este talento no pasó inadvertido para Pantaleón Arzoz, el copropietario de la editorial Otto y Arzoz, que, como ya se ha comentado, proporcionó a Jordà el apoyo económico para que pudiera dedicarse a la composición de las cuatro zarzuelas que estrenaría aquel año 1899. No sorprende que, absorto en estas tareas compositivas, no haya ninguna referencia a la actividad de cámara de Jordà durante el resto de ese año.

Este cuarteto siguió haciendo actuaciones a lo largo de los años 1900-1902, en los que sufrió algunas modificaciones, y llegó a recibir el eufemístico

¹ Osona es una comarca del norte de Cataluña, cuya capital es Vic.

² DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*. Ciudad de México: Porrúa, 1961, p. 1901.

³ *El Imparcial*. Ciudad de México: 18-III-1899.

Fotografía del Gran Café-Restaurant de Chapultepec, escenario de las interpretaciones de Luis G. Jordà con el Cuarteto Artístico y el Quinteto Jordà-Rocabruna.

nombre de Cuarteto Artístico “*reforzado*”⁴ con Ignacio del Castillo, al armónico, Alberto Amaya, Pablo Sánchez y Pedro Valdés, a los violines, Rafael Galindo y Arturo Espinosa, a los violonchelos, y Manuel Otea, al contrabajo. Dependiendo de la velada, esta formación agregaba o substituía integrantes, y su nombre fue mutando hasta convertirse en el Cuarteto Jordà⁵. En este período, la prensa ya destacaba al “*inteligente maestro Jordà*”⁶ por su “*buen gusto y talento*”⁷.

La fama de esta formación se extendió rápidamente por la Ciudad de México y pronto fueron requeridos asiduamente. En los teatros, amenizaban los entreactos, mientras que en los banquetes, inauguraciones y recep-

⁴ *El Mundo*. Ciudad de México: 11-XII-1900.

⁵ *El Imparcial*. Ciudad de México: 21-XI-1901.

⁶ *El Diario del Hogar*. Ciudad de México: 22-XI-1900.

⁷ *Las Novedades*. Ciudad de México: 31-VIII-1902.

ciones, su música acompañaba a los asistentes. En particular, el Gran Café-Restaurant de Chapultepec, el restaurante más exclusivo de la Ciudad de México a principios del siglo XX situado en el hermoso bosque que hay en el centro de la ciudad, los tenía como orquesta permanente en las veladas de los fines de semana, primero como Cuarteto Artístico y, más adelante, como Quinteto Jordà-Rocabruna.

UN OYENTE DE EXCEPCIÓN: JAIME NUNÓ

El año 1901 se celebró en Búfalo, en el norte de los Estados Unidos, la Exposición Panamericana que reunió representantes de todos los países de América con un objetivo parecido al de la Exposición Universal que se había llevado a cabo el año anterior en París. Durante una comida, coincidieron en el mismo restaurante un anciano profesor de música, residente en aquella ciudad desde hacía 30 años, y un militar que formaba parte de la comitiva mexicana. Gracias a un comentario de una de las camareras, el militar saludó al músico y este le respondió en perfecto castellano. La sorpresa de este militar fue mayúscula cuando supo el nombre de aquel anciano: Jaime Nunó⁸, el catalán que, 47 años antes, había puesto música al *Himno Nacional Mexicano*. El gobierno mexicano, al saber que el compositor del canto patrio, del que no se sabía nada desde 1854, estaba vivo, lo invitó a visitar México con todos los honores.

La visita de Jaime Nunó a México se llevó a cabo durante los meses de septiembre y octubre de aquel mismo año y, la comunidad catalana en México, orgullosa de su compatriota, quiso agasajarlo con un banquete imponente en el Café de Chapultepec. La música que sonó aquella noche, como era de esperar, era la del Quinteto Jordà: en una misma sala estaban reunidos los dos catalanes que más habían contribuido a la música mexicana. Al acabar la velada, Jaime Nunó escribió en el reverso de un menú unas palabras que resumían el sentimiento de unión entre los catalanes y su patria 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*”⁹.

⁸ CANTON FERRER, Cristian y TOVAR ABAD, Raquel. *Jaime Nunó. Un sanjuanense en América*. Barcelona: Casa América-Cataluña, 2010.

⁹ *El Imparcial*. Ciudad de México: 21-X-1901.

Quinteto Jordà-Rocabruna en 1904. De izquierda a derecha: Ferrer, Rocabruna, Torelló, Jordà y Mas. Fuente: *El Arte*. Ciudad de México: IV-1904.

FORMACIÓN DEL QUINTETO JORDÀ-ROCABRUNA

La aparición del Quinteto Jordà-Rocabruna fue la combinación de dos formaciones que se encontraron de forma fortuita en la Ciudad de México a mediados de 1903: el Cuarteto Artístico y el Octeto Español¹⁰. Esta última formación, de nombre inapropiado ya que estaba formada exclusivamente por catalanes, se creó en 1899 en Barcelona y estaba inicialmente constituida por Ricardo Ruiz, valenciano formado artísticamente en Barcelona (primer

¹⁰ RIBERA SALVANS, Josep. *Un músico catalán en el México de Don Porfirio*. Ciudad de México: Revista del Orfeo Català de Mèxic, 1999, núm. 39, pp. 15-17.

violín); Ignasi Castells, de Sant Sadurní d'Anoia (segundo violín); Guillem Ferrer, de Barcelona (violonchelo); Antoni Vila (piano); Fortià Roldós, de Vilassar de Dalt (flauta); Fèlix Cortada, de Olesa de Montserrat (contrabajo); Enric Guadayol, de Artés (clarinete) y Ramón Colomer, de Vilafranca del Penedès (viola).

El año de su fundación hicieron una gira promocional que los llevó a Francia e Inglaterra, actuando en este último país para la reina Victoria y el Príncipe de Gales en el castillo de Windsor, donde triunfaron con sus vales de inspiración española y otras piezas, la mayoría de ellas, obra del compositor y director de orquesta barcelonés más popular de la época: Albert Cotó (1852-1906). El año siguiente, el 1900, actuaron en la Exposición Universal de París y, concretamente, en el pabellón de México¹¹. La calidad interpretativa de esta formación sorprendió al embajador de México en París y los animó para que hicieran una gira por México, respaldados por una carta dirigida al presidente Porfirio Díaz. Es posible que durante la visita de Jordà a París, este entrara en contacto con los miembros del Octeto Español, dado que eran catalanes y músicos.

El Octeto Español llegó a México el mes de noviembre de 1901 y dio un concierto inaugural en el castillo de Chapultepec, entonces, residencia presidencial. El día 12 de aquel mes se presentó al público en el teatro Renacimiento con el siguiente anuncio: *"Debut del célebre Octeto Español, concertista de S.M. la Reina Victoria y de S.A.R. el Príncipe de Gales"*. Cabe decir que la formación inicial se alteró en este viaje y Rafael Torelló substituyó a Ignasi Castells en el segundo violín. Después de tres conciertos en la Ciudad de México con un éxito clamoroso, hicieron una gira por prácticamente todas las capitales de los estados de México y, a continuación, pasaron a los Estados Unidos. Allí se separó del grupo el primer violín y se vieron obligados a cablegrafiar y a enviar dinero a Josep Rocabruna, conocido por los integrantes del grupo, para que tomara el primer barco que saliera hacia los Estados Unidos y se incorporara al conjunto. Rocabruna, violinista de fama y compañero de cuarteto de Pau Casals, aceptó, y una vez que se unió a los miembros del Octeto, prosiguieron la gira por los Estados Unidos llegando a tocar en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Finalmente, regresaron a México donde actuaron nuevamente con mucho éxito. Sin saber exactamente los motivos, una vez finalizados los compromisos adquiridos,

¹¹ *Ibidem*.

Anuncio de un concierto del Sexteto Jordà-Rocabruna, acompañados de María Luisa Escobar de Rocabruna.

Rocabruna, Torelló y Ferrer decidieron abandonar el conjunto y se quedaron en México. El Octeto substituyó a estos tres miembros por músicos mexicanos y prosiguió sus actuaciones en La Habana donde, finalmente, se acabó disolviendo. Años más tarde, en 1906¹², esta formación revivió, esta vez en Cataluña, donde actuaron durante un breve tiempo.

Josep Rocabruna, Rafael Torelló y Guillem Ferrer se instalaron en la Ciudad de México y, rápidamente, entraron en contacto con Luis G. Jordà, dirigente de una de las formaciones de cámara más exitosas de la ciudad. Jordà abandonó su grupo de músicos mexicanos y se unió a los recién llegados para formar el Quinteto Jordà-Rocabruna, en 1903. El piano de Jordà, los violines de Rocabruna y Torelló y el violonchelo de Ferrer quedaron complementados por el armonio que tocaba Lluís Mas, originario de Martorell. Cabe mencionar que la fama del Octeto Español en México era tan grande que Justo Sierra, el ministro de Instrucción Pública, al saber que Rocabruna

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

y Ferrer habían decidido instalarse en el país, les ofreció una plaza como profesores en el Conservatorio Nacional de Música con un generoso sueldo de 60 pesos al mes¹³. Rocabruna aceptó, pero Ferrer, que había sido alumno de Pau Casals, seducido por la vida bohemia declinó el ofrecimiento alegando que las clases empezaban demasiado temprano: a las diez de la mañana.

El 9 de agosto de 1903, el Quinteto Jordà-Rocabruna debutó en el Café de Chapultepec envuelto en una polémica derivada de los altos sueldos que estos músicos percibían. Según la prensa del momento¹⁴, los conciertos que el Cuarteto Artístico liderado por Jordà daba en este restaurante tenían la intención de ser música de acompañamiento para los comensales, pero, contrariamente, eran escuchados por estos como si fueran conciertos en un teatro. Su buena música hacía que la flor y nata de la sociedad reservara mesa en este establecimiento, hecho que conllevó que el sueldo de estos músicos fuera subiendo progresivamente. En cierto momento, la gerencia del restaurante decidió prescindir de sus servicios y los substituyó por una orquesta que fue recibida con silbidos. La presión fue tal que, poco después, se rogó a Jordà que volviera a tocar, esta vez acompañado por Rocabruna y el resto del reciente formado quinteto, con un sueldo superior al que percibía anteriormente. En aquel momento, su fama creció tan desmesuradamente que otro restaurante de renombre, *La Maison Dorée*, los contrató para tocar cada noche con una paga espléndida.

LA CONSOLIDACIÓN Y EL ÉXITO

El Quinteto Jordà-Rocabruna siguió una carrera meteórica desde el momento de su creación. Durante los años 1904-1914, casi cada sábado y cada domingo se encargaron de solemnizar los actos nupciales de las familias más distinguidas de la ciudad mientras que, durante la semana, amenizaban la mayoría de recepciones oficiales y actos importantes que se acontecían. Cabe comentar que muchos de estos actos contaban con la presencia del presidente Porfirio Díaz¹⁵, quien simpatizó con esta formación (posiblemente por la selección de música europea que interpretaban) y requería sus

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

¹⁴ *El Imparcial*. Ciudad de México: 9-VIII-1903.

¹⁵ *El Imparcial*. Ciudad de México: 18-X-1905.

servicios en las fiestas que a menudo celebraba en el palacio presidencial¹⁶, dándoles una muy buena publicidad.

Además de tocar en este tipo de actos donde llevaban a cabo una función de acompañamiento, también daban funciones en teatros, de vez en cuando, con un programa más erudito, probando de esta forma su versatilidad como artistas y su calidad como músicos: podían tocar una selección de valsés en una comida para ir, acto seguido, a un teatro e interpretar un quinteto de Beethoven. La configuración de esta formación variaba dependiendo del acto y de la disponibilidad de los integrantes del quinteto. En algunos casos, pocos, Jordà tocaba solo y, a veces, llegaba a acompañar a algún comensal con aspiraciones de cantante¹⁷, mientras que, en otras ocasiones, se presentaba acompañado de Josep Rocabruna o Guillem Ferrer. En estas circunstancias, el programa a interpretar solía incluir obras que permitían el lucimiento de ambos intérpretes¹⁸, como la *Polonesa* de Wieniawski o alguna de las *Rapsodias Húngaras* de Liszt, en transcripción para piano y violín. De forma menos habitual, también llegó a crearse la formación de trío¹⁹, con Ferrer al violonchelo, y la de cuarteto, con Torelló al segundo violín. Sin duda, la formación más habitual era la de quinteto, pero en ciertas ocasiones llegó a ser sexteto, septeto, octeto e, incluso, noneto. En algunos casos, dada la excepcional cantidad de intérpretes en el escenario, se llegó a hablar de la Orquesta Jordà-Rocabruna²⁰.

Parece ser que la relación con la antigua formación de cámara de Jordà, en aquel momento con Amaya como líder, era bastante buena ya que, en algunos actos muy multitudinarios, se dio la formación de doble quinteto²¹. Incluso cuando alguno de los miembros del Quinteto Jordà-Rocabruna era baja para una actuación, lo reemplazaba uno de sus colegas del Cuarteto Artístico. Eventualmente, sobre todo en actos litúrgicos, el quinteto acompañaba a un cantante, como por ejemplo a los tenores Carlos Chirino o Alfonso García. Sobre esta relación con los cantantes, cabe mencionar la fe-

¹⁶ LLORENS, Paquita. *Novela de las tías*. Puebla: manuscrito hológrafo, 2008, p. 10.

¹⁷ *El Imparcial*. Ciudad de México: 31-I-1904.

¹⁸ *El Imparcial*. Ciudad de México: 2-VIII-1904.

¹⁹ *El Imparcial*. Ciudad de México: 21-IV-1904.

²⁰ *El Imparcial*. Ciudad de México: 12-VII-1906.

²¹ *El Popular*. Ciudad de México: 3-II-1904.

cha del 15 de julio de 1905 en la que Josep Rocabruna contrajo nupcias²² con una alumna suya del Conservatorio Nacional de México, la soprano María Luisa Escobar, que se convertiría en una invitada habitual en las actuaciones del quinteto.

El Quinteto Jordà-Rocabruna no solamente se distinguió por hacer mucho dinero con sus conciertos sino por su altruismo. En múltiples ocasiones participaron en funciones benéficas como, por ejemplo, las trágicas inundaciones de Guanajuato en 1905²³. También eran un grupo habitual en las celebraciones de la comunidad catalana de la ciudad²⁴ y, en particular, en aquellas en las que actuaba el Orfeó Català de Mèxic²⁵. Como hecho a destacar debe comentarse que el día de San Jorge²⁶ del año 1907 se hizo un concierto multitudinario en la iglesia de San Hipólito, lugar de reunión de los fieles catalanes en la Ciudad de México, donde participaron el Orfeó Català de Mèxic, el Quinteto Jordà-Rocabruna y una invitada de excepción: la arpista Esmeralda Cervantes²⁷.

LA MADUREZ DE LA FORMACIÓN

El Quinteto Jordà-Rocabruna nunca pretendió ser una formación de talante clásico, como lo había sido el Cuarteto Crickboom al que Rocabruna había pertenecido²⁸. El objetivo de las actuaciones de este quinteto era amenizar actos de sociedad y, por esta razón, su repertorio incluía algunas obras clásicas, pero siempre acompañadas de piezas de estilo ameno o bailable. A pe-

²² *El Popular*. Ciudad de México: 15-VI-1905.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *El Imparcial*. Ciudad de México: 22-IV-1907.

²⁵ Para más información sobre esta formación, consultar el capítulo 11.

²⁶ San Jorge (Sant Jordi), celebrado el 23 de abril, es el patrón de Cataluña. Normalmente, esta festividad va ligada a un ensalzamiento de los símbolos patrios catalanes.

²⁷ Esmeralda Cervantes fue el seudónimo de Clotilde Cerdà Bosch (1852-1926), hija de Ildefonso Cerdà, urbanista diseñador del Ensanche de Barcelona. Esta virtuosa del arpa hizo giras por toda América, entrando en contacto con muchas de las colonias catalanas establecidas en Argentina, México y los Estados Unidos. Su vida fue intensa y llena de episodios novelescos, llegando a ser profesora particular de arpa en el harén del sultán del Imperio Otomano y cofundadora de una de las primeras logias masónicas en Barcelona, entre otros.

²⁸ Nos referimos a la formación integrada por Mathieu Crickboom, Pau Casals, Josep Rocabruna y Rafael Gálvez, con la colaboración espontánea de Enric Granados, que tuvo gran renombre a principios del siglo XX tanto en Europa como en América del Norte.

A la izquierda, Josep Rocabruna con su violín Amati *circa* 1930 y, a la derecha, retrato del enlace de Rocabruna con la soprano María Luisa Escobar, alumna suya en el Conservatorio Nacional de México.

sar de esto, a partir del año 1907, apareció una tendencia más fuerte dentro del grupo a programar conciertos orientados a un público culto y también a renovar su repertorio.

Este cambio de inclinación dentro del quinteto no fue fortuito. Durante los meses de abril a octubre de 1906, Jordà hizo un viaje con su familia a Nueva York, París y Barcelona²⁹ y, según relatan los medios de la época, *"Jordà 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"*³⁰. La misma crónica comenta que Jordà había regresado muy impresionado y que, en breve, daría una grata sorpresa en compañía de su quinteto. También destaca que, durante este viaje, se aprovisionó de nuevo material musical como quedó reflejado con las nuevas piezas que se incorporaron en el repertorio del Quinteto Jordà-Rocabruna, especialmente de autores franceses como Camille Saint-Saëns y Cécile Chaminade. La reforma que Jordà

²⁹ Los motivos de este viaje se explican en el capítulo 8.

³⁰ *El Imparcial*. Ciudad de México: 8-X-1906.

introdujo quedaba resumida en las siguientes palabras del periodista: “Jordà tiene el convencimiento de que no se debe tocar cada media hora piezas más o menos largas, sino trozos pequeños y cada cinco minutos”.

Progresivamente, los valeses y pasodobles fueron substituidos por cuartetos de Beethoven, reducciones de conciertos de autores clásicos³¹ y obras del virtuoso mexicano Ricardo Castro, entre otros. El Quinteto Jordà-Rocabruna también amenizó veladas literarias escogiendo su repertorio en concordancia como, por ejemplo, en una conferencia³² sobre el dramaturgo noruego Henrik Ibsen y su obra *Peer Gynt*, interpretaron fragmentos de la suite homónima del compositor Edvard Grieg. En otra ocasión³³, el Quinteto Jordà-Rocabruna programó una serie de cuatro conciertos en el Union Church Hall³⁴ donde tocaron obras de Beethoven, Schubert, Haydn, Saint-Saëns, Vivaldi, Grieg y Arriaga, además de una poco habitual suite para violín y órgano de Rheinberger, donde Jordà interpretó la parte del órgano. En estos conciertos también participó la mujer de Rocabruna, María Luisa Escobar, interpretando fragmentos de la ópera *Fidelio* de Beethoven y *lieds* de Schumann, acompañados al piano por Jordà. Durante este período, la fama del quinteto fue tan notoria que fueron invitados a dar algún concierto fuera de la Ciudad de México, en concreto a Monterrey y a Guanajuato donde fueron muy bien recibidos³⁵, interpretando un programa similar al de los conciertos del Union Church Hall.

La fama del Quinteto Jordà-Rocabruna estaba bien consolidada y las alabanzas les llegaban tanto como intérpretes de música culta como por elegantes amenizadores de la alta sociedad porfiriana. Una reseña sintetiza este sentimiento: “En un acto cualquiera en que anuncien la aparición del quinteto, se sabe de antemano que se está seguro de oír buena música y regiamente 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”³⁶.

³¹ *El Imparcial*. Ciudad de México: 7-III-1907.

³² *Arte y Letras*. Ciudad de México: 2-V-1909.

³³ *El Imparcial*. Ciudad de México: 14-III-1907.

³⁴ Iglesia de la comunidad anglófona de la Ciudad de México.

³⁵ *Renacimiento*. Monterrey: 24-I-1910.

³⁶ *El Arte*. Ciudad de México: I-1908.

El Cuarteto Jordà-Rocabruna el año 1905 después de actuar en una gala benéfica. De izquierda a derecha: Rocabruna, Jordà, Ferrer y Mas. Fuente: *El Mundo Ilustrado*. Ciudad de México: 6-VIII-1905.

El prestigio de este quinteto en México cruzó el Atlántico hasta Cataluña y la *Revista Musical Catalana*, una de las publicaciones más prestigiosas en el ámbito musical de aquella época, comentaba la serie de conciertos del Union Church Hall, alabando el alto nivel que aquella formación catalana había alcanzado en México³⁷. De forma periódica, esta publicación fue difundiendo los éxitos que el Quinteto Jordà-Rocabruna cosechaba, comentando que “se puede asegurar que no hay ninguna fiesta pública ni privada en la que se haga verdadera música en la que no participe nuestro Quinteto”³⁸ o que “es el mejor quinteto que existe aquí y el único que ameniza las fiestas del presidente de la República”³⁹.

LA DISOLUCIÓN

La actividad del Quinteto Jordà-Rocabruna se mantuvo hasta finales de 1914, cuando el grupo se disolvió definitivamente. Durante los tres últimos años, el número de conciertos de talante erudito fue menguando y el quinteto volvió a interpretar música de salón y de acompañamiento, posiblemente más lucrativa. En estos últimos años, la actividad del quinteto se centraba en sus actuaciones en el Café de Chapultepec⁴⁰, complementada con el acompañamiento en alguna velada literario-musical o la participación en alguna fiesta privada⁴¹.

El Quinteto Jordà-Rocabruna, símbolo ligado a la alta sociedad, a las fiestas afrancesadas y, en definitiva, a la diferencia entre clases, entró en crisis arrastrado por la decadencia del sistema que lo había protegido y glorificado: el Porfirismo. A mediados de 1911 se desencadenaron un conjunto de violentas reivindicaciones a favor de la mejora de las condiciones de trabajo en el país y aparecieron partidos políticos contrarios a las ideas del gobierno que culminaron con la firma del Tratado de Ciudad Juárez. Este pacto puso fin al régimen que Porfirio Díaz había dirigido durante treinta años con mano dura, iniciándose así un período turbulento de cambios que acabaría desencadenando la Revolución Mexicana.

³⁷ *Revista Musical Catalana*. Barcelona: VII-1907.

³⁸ *Revista Musical Catalana*. Barcelona: X-1910.

³⁹ *Revista Musical Catalana*. Barcelona: III-1911.

⁴⁰ *El Independiente*. Ciudad de México: 3-VIII-1913.

⁴¹ *El Independiente*. Ciudad de México: 15-IX-1913.

El Quinteto Jordà-Rocabruna el año 1909. De izquierda a derecha: Ferrer, Jordà, Rocabruna, Torelló y Mas. Fuente: *Arte y Letras*. Ciudad de México: 2-V-1909.

La música del Quinteto Jordà-Rocabruna, que podríamos considerar apolítica pero asociada a un segmento de la población en discordia con las ideas revolucionarias, siguió sonando, pero la situación inestable del país hizo disminuir la cantidad de actos donde eran requeridos. El hecho que marcó la disolución de esta agrupación fue el regreso de Luis G. Jordà a Barcelona, a finales de 1914 o a principios de 1915, incitado por su mujer, Antonia Casabosch, quien temía que la situación pudiera llegar a ser peligrosa para su familia⁴². El Quinteto Jordà-Rocabruna, falto de uno de sus ejes principales, se disolvió y sus integrantes se dispersaron.

⁴² LLORENS, Paquita. *Op. cit.*, p. 6.

Jordà volvió a México en 1930 por motivos ajenos a la música. Pero el pueblo mexicano no se había olvidado de su nombre ya que todavía se representaba alguna de sus zarzuelas de vez en cuando. Los dos músicos, Jordà y Rocabruna, al reencontrarse de nuevo, decidieron tocar una vez más juntos, el 3 de junio de 1930, como reducto mínimo de aquel quinteto que tantas veladas mexicanas había acompañado: el dúo Jordà-Rocabruna. Sería la última vez que estos dos virtuosos tocarían juntos. El emotivo concierto⁴³ rescató los temas más conocidos de los años dorados del Quinteto Jordà-Rocabruna, incluyendo obras de Jordà y de compositores mexicanos. Jordà todavía permaneció un tiempo en México, suficiente como para participar en los actos de inauguración de la nueva sede del Orfeó Català de Mèxic, a principios de 1931, en compañía de otros músicos⁴⁴.

Jordà aún volvería a tocar esporádicamente en compañía de otros músicos en Barcelona, durante los años 1915-1930, en orquestas de cine mudo y también en una formación de corte clásico que él mismo lideraba, el Trío Beethoven. Desgraciadamente, los éxitos que obtuvo en México no se repitieron en España.

REPERTORIO

El repertorio que interpretaba el Quinteto Jordà-Rocabruna, y anteriormente el Cuarteto Artístico, era completamente heterogéneo. Normalmente, interpretaban arreglos de fragmentos de óperas, en una especie de popurrí que contenía los fragmentos más conocidos de cada obra. Este tipo de música era muy apreciada ya que más de la mitad de las piezas que se interpretaban en un concierto eran de esta clase. El otro estilo de música interpretada eran piezas bailables, tanto de compositores europeos como mexicanos, y piezas de música clásica, en general. Entre las piezas de autores mexicanos hay que destacar las obras de Elorduy, Villanueva y Castro, que el quinteto había adaptado y que, en alguna ocasión, había interpretado para los propios compositores. Como ejemplo, recordaremos un banquete que se celebró en honor a Ricardo Castro⁴⁵, que acababa de volver de una gira por Europa,

⁴³ *El Universal Gráfico*. Ciudad de México: 3-VI-1930.

⁴⁴ MARTÍ, Miquel. *Op. cit.*

⁴⁵ *El Imparcial*. Ciudad de México: 17-X-1906.

Transcripciones operísticas

Carmen, G. Bizet
Coppelia, L. Delibes
Andrea Chenier, U. Giordano
Faust, C. Gounod
Geisha, S. Jones
I Pagliacci, R. Leoncavallo
Cavalleria Rusticana, P. Mascagni
Manon Lescaut, J. Massenet
La Bohème, G. Puccini

Madamme Butterfly, G. Puccini
Tosca, G. Puccini
Sansón y Dalila, C. Saint-Saëns
Mignon, A. Thomas
Lohengrin, R. Wagner
Tannhäuser, R. Wagner
Flores, E. Waldteufel
Myosotis, E. Waldteufel
Otello, G. Verdi

Obras de cámara

*Plegaria*¹, Álvarez
Miss Helyett, vals, E. Audran
Aria, J.S. Bach
*Cuarteto Op.59/1*², L.v. Beethoven
Sueño de la inocencia, G. Bizet
Jota, T. Bretón
Obras varias, R. Castro
Elevación, C. Chaminade
*Cuarteto*², J.C. de Arriaga
*Sur le lac*³, Daneler
Serenata, L.C. Desormes
*Invocación*¹, E. Díaz
Marcha solemne, Durón
Danzas, E. Elorduy
*Ave María*¹, G. Fauré
Andante religioso, Fesca
Misa de Réquiem, V. Golle
Marcha religiosa, C. Gounod
Sueño, C. Gounod
Marcha solemne, E. Grieg
Minuetto, F.J. Haydn
*Cuarteto Op.76/3*², Kaiser, F.J. Haydn
Adoración, Jaccomé
*Santa María*¹, Jaure
Fantasia sobre cantos alemanes, L.G. Jordà (?)
La Golondrina, aire mexicano, L.G. Jordà (?)
La Paloma, aire mexicano, L.G. Jordà (?)
Marcha, Keterer

Concierto para 3 violines, Koaldi
Aubade printanière, P. Lacombe
Au bois, vals, Lavillette
Rapsodia Húngara núm. 2, F. Liszt
Verseux, Loret
Aires andaluces, Lucini
Cleopatra, sinfonía, L. Mancinelli
*Invocación*¹, J. Massenet
Sueño de la Virgen, J. Massenet
Marcha nupcial, F. Mendelssohn
Marcha de la coronación, W.A. Mozart
El Otoño, Papper
Dies Irae, L. Perosi
*Misa*⁴, L. Perosi
Adoremus, Ramini
*Suite*⁵, J. Reinberger
Melodía, A. Rubinstein
Septeto, C. Saint-Saëns
Dulce calma, F. Schubert
Stars and Stripes, J.P. Sousa
Canción sin palabras, P.I. Tchaikowsky
Andante religioso, Thomé
Balada y Polonesa, H. Vieuxtemps
*Polonesa*⁶, H. Wieniawski
Bien Amado, vals, desconocido
Merry Willow, desconocido
Nuages roses, desconocido
Els segadors, *Himno Nacional de Cataluña*

¹ Quinteto Jordà-Rocabruna y un solista vocal (tenor o soprano)

² Estas obras fueron interpretadas solo por la parte de cuerda, sin piano

³ Jordà y Ferrer solos

⁴ Quinteto Jordà-Rocabruna y el Orfeo Català de Mèxic

⁵ En esta ocasión Jordà tocó el órgano en lugar del piano (Union Church Hall)

⁶ Jordà y Rocabruna solos

Repertorio (parcial) del Quinteto Jordà-Rocabruna confeccionado a partir de las noticias que aparecieron en la prensa entre 1903 y 1913.

Cilindro de cera de la marca Edison: el primer soporte analógico sonoro que se comercializó.

en el restaurante francés *Sylvain*⁴⁶ de la Ciudad de México. En esta ocasión, el quinteto interpretó por primera vez una serie de ocho composiciones que Castro había compuesto durante su viaje y que tuvieron que repetir varias veces a petición del mismo autor. Castro ensalzó la calidad de los músicos catalanes comparándolos con las mejores formaciones de cámara de Europa.

Otro hecho notable dentro del repertorio del Quinteto Jordà-Rocabruna fue la interpretación por primera vez en México⁴⁷ de una obra de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826), uno de sus cuartetos para cuerda (sin piano). Este compositor, nacido en Bilbao y muerto en París muy joven, es considerado hoy en día como el Mozart español ya que las pocas obras que escribió son de una gran calidad y recuerdan el estilo del genio de Salzburgo. A pesar de que actualmente todavía es bastante desconocido entre el gran público, sus composiciones son ejecutadas de vez en cuando, pero, a principios del siglo XX, era únicamente conocido por algunos eruditos en Europa. Es por esta razón que el hecho de que el Quinteto Jordà-Rocabruna introdujera una obra de este compositor en su programa sea meritorio. Una vez más

⁴⁶ El *Sylvain* fue uno de los restaurantes más reputados de la Ciudad de México y, curiosamente, estaba regentado por un catalán, Modesto Puigdevall. No nos debe extrañar pues que el Quinteto Jordà-Rocabruna fuera una de las formaciones habituales en este local. Para más información sobre la vida novelesca de este *maître* catalán, consultar GASCÓN, Brauli. *Un maître entre les bales de Pancho Villa*. Revista de Girona, III/IV-2011.

⁴⁷ *El Correo Español*. Ciudad de México: 5-III-1907.

se refleja el eclecticismo de su repertorio a caballo entre las obras de salón y una música más culta.

Fue con el Quinteto Jordà-Rocabruna que Jordà tuvo la oportunidad de interpretar algunas de sus obras, en arreglos para cámara, como por ejemplo la gavota *Delia*, la polca *Esperanza de amor*, la mazurca *Blanca* o el *two-step Hispano-Americano*. Quizás el éxito más espectacular lo tuvo con su fantasía flamenca titulada *La Macarena*, compuesta en 1900, que era una pieza que el público siempre reclamaba y que se interpretó hasta el último concierto de Jordà en México, en 1930. Jordà también se encargó de los arreglos de la mayoría de las piezas que interpretaban, dependiendo del número de integrantes que tocaban en una función u otra.

LAS GRABACIONES EDISON

Cerca del año 1890, aparecen los primeros reproductores comerciales de sonido: el fonógrafo inventado por Edison, en los Estados Unidos. Este dispositivo hacía girar un cilindro impregnado en cera en el que había un surco continuo por donde pasaba una aguja conectada a una bocina amplificadora. La forma del surco permitía la reproducción de un sonido previamente grabado en este cilindro tantas veces como se deseara, abriendo de esta manera el mercado de las futuras compañías discográficas. La máxima duración de una grabación era de 2 minutos hasta el 1908, cuando se introdujo un nuevo tipo de cilindro llamado Amberol capaz de grabar hasta 4 minutos. La calidad de estas grabaciones era sorprendentemente buena a pesar del rudimentario sistema de grabación, sensible a ruidos y vibraciones. De hecho, los cilindros que se conservan actualmente todavía se pueden reproducir con una nitidez aceptable. Este soporte iría mejorándose, abandonando el uso de la cera por el plástico, que permitía un número mayor de reproducciones antes de que la aguja no estropearla la forma del surco, distorsionando de esta forma el sonido original. Finalmente, durante la década de 1920, el cilindro sería progresivamente substituido por el disco.

En aquellos tiempos, la firma Edison tenía una extensa red en los Estados Unidos que hacía grabaciones de las orquestas más prestigiosas y mantenía un catálogo para la venta y distribución de estas grabaciones. Alrededor del año 1904, llegó a México una expedición fonográfica de la casa Edison con la intención de grabar las mejores formaciones existentes en el país e incor-

Año	Autor	Título
1905	Ernesto Elorduy	<i>Danzas Tropicales</i> (núm. 1 y 3)
1905	Ernesto Elorduy	<i>Danzas Caprichosas</i> (núm. 2)
1905	Julio Ituarte	<i>El amor es la vida</i>
1905	Luis G. Jordà	<i>Chin Chun Chan: El teléfono sin hilos</i>
1905	Luis G. Jordà	<i>Chin Chun Chan: cake-walk</i>
1905	Istvan Kotlar	<i>Monte Cristo, vals</i>
1905	Felipe Villanueva	<i>Vals poético</i>
1913	Auguste Bosc	<i>Mondaine, vals-berceuse</i>
1913	Óscar Braniff	<i>Bolero</i>
1913	Justin Clérice	<i>Tom-Tit, marcha</i>
1913	Luis G. Jordà	<i>Blanca, mazurca</i>
1913	Luis G. Jordà	<i>Hispano-Americano, two-step</i>
1913	Luis G. Jordà	<i>Danzas Tapatías</i>
1913	Luis G. Jordà	<i>Margarita, pasodoble</i>
1913	Luis G. Jordà	<i>Romántica, mazurca</i>
1913	Francis Popy	<i>Andalucía</i>
1913	Heinrich Tellam	<i>Madriparivienne, vals</i>
1913	Joaquín Valverde	<i>Los niños llorones: Tchi-qui-tchi</i>
1913	Joaquín Valverde	<i>La Paraguaya: El Polo Tejada</i>

Lista de las grabaciones que el Quinteto Jordà-Rocabruna hizo para la firma Edison.

porarlas a su catálogo. Entre ellas había varias bandas, el Trío Arriaga de instrumentos de cuerda pulsada y el Quinteto Jordà-Rocabruna.

Según el catálogo de grabaciones Edison⁴⁸, el Quinteto Jordà-Rocabruna hizo un total de 32 grabaciones: 20 estándares, de 2 minutos, y 12 Amberoles, de 4 minutos. Hasta hoy en día han sobrevivido 20 de estas grabaciones, entre estándares y Amberoles, en un buen estado de conservación, dispersadas en fondos privados y públicos estadounidenses y europeos. El catálogo Edison comentaba que el Quinteto Jordà-Rocabruna había grabado un conjunto de “*danzas encantadoras y transcripciones operísticas*”. Las obras grabadas de esta formación que han sobrevivido son: 16 piezas de salón de

⁴⁸ *Edison Phonograph Monthly*. Estados Unidos: XII-1909, p. 7.

Fotografía del Quinteto Jordà-Rocabruna después de una sesión de grabación que aparecía en el catálogo de la National Phonograph Company donde se anunciaban sus grabaciones. Fuente: *Edison Phonograph Monthly*. Estados Unidos: XII-1909.

varios autores (6 piezas de Jordà, 6 de autores mexicanos diversos y 4 de autores europeos) y 4 transcripciones de zarzuelas (2 escenas de la zarzuela de Jordà *Chin Chun Chan* y 2 del español Joaquín Valverde). Sin duda, este documento sonoro tiene un valor excepcional dado que se trata de una de las primeras grabaciones comerciales que se conservan, teniendo en cuenta que, en España, la fonografía aún tardaría un tiempo en llegar⁴⁹.

Es un dato curioso el hecho de que Jordà fuera uno de los pioneros en la fonografía, pero todavía es más sorprendente saber que Jordà fue uno de los primeros en poner una demanda por piratería. Parece ser que el acto de copiar indebidamente música grabada no es exclusivo de nuestros días sino que hace cien años ya se daban casos. En esta ocasión, la demanda que Jordà interpuso contra una discográfica norteamericana en 1912 tenía que ver con una grabación no autorizada de la zarzuela *Chin Chun Chan* y su distribución en los Estados Unidos. El juez dictaminó que la ley mexicana no tenía jurisdicción en los Estados Unidos y que, por lo tanto, la demanda de Luis G. Jordà de retirar estas grabaciones del mercado no podía ser ejecutada.

⁴⁹ Las primeras grabaciones que se conservan en España las hizo el filólogo Ramón Menéndez Pidal en 1906 grabando canciones populares españolas.

LAS ZARZUELAS MEXICANAS (1903-1910)

Cuatro años después de su última composición para el escenario, la zarzuela *Los de abajo* de 1899, Luis G. Jordà decidió volver a probar suerte en los escenarios. Entre los años 1903 y 1910 compuso, que se tenga noticia, hasta trece obras nuevas del género chico que se estrenaron, con más o menos éxito, en el coliseo de la tanda: el Teatro Principal. Entre todas estas zarzuelas hubo una que destacó por encima de todas las demás y, en general, sobre todas las zarzuelas compuestas hasta día de hoy en la América Latina: el conflicto chino en un acto *Chin Chun Chan*, que alcanzó más de seis mil representaciones.

Esta obra, posiblemente la más conocida de Jordà junto con la mazurca *Elodia*, fue, sin duda, la más popular durante muchos años en la Ciudad de México: el público estaba *enchinchunchanado*, bromeaban los periódicos. Desgraciadamente, esta obra eclipsó las demás zarzuelas que la trinidad artística (Jordà, Elizondo y Medina) produjo, independientemente de su alta calidad. La última obra de Jordà en este género fue *El pájaro azul* que, debido a los sutiles guiños antiporfiristas de su argumento, sería la que le apartaría forzosamente de los principales escenarios zarzuelísticos.

JORDÀ REGRESA A LOS ESCENARIOS

Después de unos años dedicados a la música de cámara y a otras actividades musicales, Jordà volvió a probar suerte en el mundo de la zarzuela. En julio de 1903 estrenó¹, en el Teatro Principal con la compañía Arcaraz, la zarzuela *La veta grande*, con libreto de su amigo Rafael Medina. Una vez más se utilizó un libreto basado en las costumbres del pueblo bajo, centrado en la temática del honor en las profundidades de una mina como escenario. La música fue tildada de tener una “bonita y agradable factura”², pero se entreveía una evolución estilística en la escritura musical de Jordà ya que algunos críticos la tacharon de “no ser enteramente accesible para todos los asistentes”³.

Las críticas periodísticas, basadas en ensayos de esta obra, auguraban, con un criterio bastante condescendiente, un buen éxito para *La veta grande* pero, contra todo pronóstico, la obra fue recibida con un ruidoso pataleo por parte del público, que era la manera que este utilizaba para expresar su disgusto cuando una obra no le había gustado. El motivo de tal desagrado no era la música sino un *faux pas* en la concepción del libreto: en la última escena aparecía un marinero cantando una barcarola en el fondo de una mina de carbón, y el contrasentido, quizás demasiado atrevido, no fue bien recibido. Rápidamente, esta zarzuela fue archivada.

CHIN CHUN CHAN

Un día de finales de marzo del año 1904, la Ciudad de México despertó con las calles empapeladas con unos carteles de color amarillo donde, escrito con letras rojas y con caracteres orientales, se podía leer: *Chin Chun Chan*. Este enigmático cartel despertó la curiosidad de la gente que comenzó a especular sobre el significado de aquel vocablo⁴: un exótico perfume oriental, un ilusionista chino que hacía una gira por el país, etc. Nada de todo esto: se trataba de la última composición de Luis G. Jordà, la hilarante zarzuela *Chin Chun Chan*, conflicto chino en un acto, que llegaría a ser un éxito sin precedentes en la historia del teatro mexicano.

¹ *El Imparcial*. Ciudad de México: 11-VII-1903.

² *El Popular*. Ciudad de México: 13-VII-1903.

³ *El Imparcial*. Ciudad de México: 11-VII-1903.

⁴ ALONSO, Enrique. *Conocencias*. Ciudad de México: Escenología, 1998, p. 503.

Cartel-annuncio del estreno de la zarzuela *Chin Chun Chan*.

LOS PREPARATIVOS

Durante el otoño del año 1903, los libretistas José F. Elizondo y Rafael Medina, autores de numerosas obras de estilo satírico, planearon la letra de una zarzuela navideña que se tenía que estrenar a finales de año. Jordà era el encargado de ponerle la música pero, dados los múltiples compromisos que tenía (y un poco decepcionado por el reciente fracaso de *La veta grande*), no acabó de componer todas las escenas a tiempo. Esta composición fue el esbozo de lo que, unos meses más tarde, sería *Chin Chun Chan*. El hecho de que se transformara una comedia navideña en un conflicto chino hizo que en algunas escenas hubiera ciertas incoherencias que hacían la obra más inusual u original de lo que ya era el libreto por sí solo. Quizás, en estos giros inesperados radica la originalidad de esta zarzuela y el hecho de que agradara al público tanto como lo hizo.

La obra *Chin Chun Chan* tuvo un nacimiento accidentado y nadie esperaba el éxito que se derivaría. Esta vez el libreto no versaba sobre las costum-

bres de los mexicanos más humildes sino que era una simpática historia que giraba alrededor de malentendidos derivados de la confusión de un mexicano disfrazado de chino con el embajador de China en un hotel. No se trataba de un libreto moralizante y su único objetivo era el de hacer pasar un buen rato al público. Por este motivo, las hermanas Moriones, las administradoras del Teatro Principal, tuvieron ciertas reticencias ya que esta historia se escapaba de los cánones zarzuelísticos de la época, pero decidieron aceptarla basándose en la buena fama de Elizondo, Medina y Jordà. Un segundo motivo que hizo aceptar esta zarzuela a las regentes del teatro fue la presión ejercida por la reciente fundada Sociedad Mexicana de Autores Líricos y Dramáticos⁵, de la que los autores de *Chin Chun Chan*, tanto de la letra como de la música, eran miembros. El objetivo de esta sociedad era promover las obras escritas en México frente a aquellas provenientes de España.

Finalmente esta zarzuela fue programada, pero las hermanas Moriones decidieron hacer una mínima inversión en los decorados y vestuarios, convencidas de que no duraría demasiado tiempo en el escenario. Los detalles de la puesta en escena y preparativos de esta obra quedaron bien reflejados en las memorias de José F. Elizondo, reproducidas en el libro de María y Campos⁶. De los tres decorados que eran necesarios para esta obra, el primero y el tercero, la recepción de un hotel y una sala de baile, se reciclaron utilizando decorados de obras anteriores con algunas modificaciones como, por ejemplo, colgar farolillos chinos para dar una ambientación oriental. Sobre el segundo decorado, en el que se representaba una calle, se decidió construirlo de nuevo y se encargó esta faena a los escenógrafos del Teatro Principal, liderados por el catalán Antoni Jané. Desgraciadamente, el mismo día del estreno cayó un chaparrón, acompañado de una inusual granizada, que mojó el telón que se estaba secando en el terrado del teatro, echándolo a perder completamente. Como sustituto, se utilizó un decorado que representaba una calle de Madrid que el público ya había visto a menudo en las representaciones de *La Revoltosa* de Chapí. En contraposición con la austeridad de recursos en los decorados, los vestuarios de algunos personajes fueron diseñados y confeccionados para la ocasión, en particular los de las telefonistas, mientras que, para el resto, se reaprovecharon y modificaron vestidos de otras representaciones.

⁵ Sobre esta sociedad y su relación con Jordà se habla en el capítulo 8.

⁶ DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *Las Tandas del Principal*. Ciudad de México: Diana, 1989.

Collage donde se ven las letras de inspiración china que aparecían en los carteles originales de *Chin Chun Chan*, juntamente con todos los artistas que actuaron por primera vez en esta obra. Fuente: *El Mundo Ilustrado*. Ciudad de México: V-1904.

La raquítica inversión por parte de la gestión del Teatro Principal contrastó fuertemente con el entusiasmo y la motivación que los artistas pusieron en el montaje de esta obra. Entre el elenco se encontraban algunos nombres muy conocidos en la época como Paco Gavilanes, Manolo Noriega, Tacho Otero o, la que sería la diva de los escenarios de México, la joven soprano Esperanza Iris. El 9 de abril de 1904, en tercera tanda, se ponía por primera vez en escena *Chin Chun Chan*, con una gran expectación por parte del público, dada la ambientación poco habitual de la obra. Se alzó el telón mientras en el palco, reservado a la dirección del teatro y a los autores de la obra, se respiraba la tensión que acompañaba el momento del estreno de una nueva zarzuela.

EL ARGUMENTO

La historia que se explica en *Chin Chun Chan* es poco convencional⁷ ya que rehúye de las dos principales tendencias argumentales de las zarzuelas que se representaban en México: el nacionalismo, incluyendo costumbres típicas mexicanas, y el iberismo, donde se trataban temas con personajes españoles. *Chin Chun Chan* es una zarzuela cómica con algunos toques frívolos, que explota los dobles sentidos de las palabras, pero siempre elegante y simpática. Repasemos el argumento.

En un hotel de primera categoría de la Ciudad de México todos corren atareados de un lado para otro decorando la recepción para la llegada de una personalidad: Chin Chun Chan, un chino mandarín, embajador de su país y, además, multimillonario. Este personaje ha anunciado su llegada a este establecimiento a través de un intérprete y el administrador del hotel decide sacar el máximo provecho de esta visita, agasajando al dignatario con una gran fiesta en su honor. Para esta ocasión, el administrador del hotel ha contratado a un grupo de cómicos y bailarines para que ejecuten un par de números de canto y baile: *El Teléfono sin hilos* y el *cake-walk*.

Justo antes de la hora de la llegada del dignatario chino, se presenta en el hotel un hombre oriental que pide alojamiento. Todos creen que se trata de Chin Chun Chan y se le tributa el recibimiento destinado a este personaje,

⁷ *Tramoya*. Universidad Veracruzana, n. 8, X/XII-1986, pp. 96-119. En esta revista se hizo una reproducción del guión de *Chin Chun Chan*, publicado anteriormente, en 1904, por Rafael Medina y José F. Elizondo.

pero nadie sabe que en realidad se trata del infeliz Columbo Pajarete que huye de su insoportable mujer, Hipólita, quien le hace la vida imposible. Para despistarla, Columbo se había disfrazado de chino y, al ver el magnífico recibimiento que se le propina, decide seguirles la corriente haciéndose pasar por un hijo de la patria de Confucio. Seguidamente, un representante del hotel se ofrece a llevar al falso chino a hacer un paseo por la Ciudad de México para mostrarle los palacios y las calles, mientras se ultiman preparativos para la fiesta. Durante este paseo, ven por la calle un espectáculo de títeres (o polichinelas, como se llaman en la zarzuela) que hace las delicias de Columbo. De hecho, este número sorprendió al público ya que no era habitual encontrarse con este tipo de espectáculos ambulantes en México, pero los vestidos y el buen tipo de una de las actrices, María Luisa Labal, hizo que esta escena fuera bien recibida. La razón de este número de títeres se remonta a la versión primigenia de *Chin Chun Chan*, la zarzuela navideña que nunca se representó. Al principio, estos títeres eran adornos de un árbol de Navidad mágico que tomaban vida y ejecutaban un baile. Los libretistas, Medina y Elizondo, decidieron reciclar esta escena en forma de un espectáculo ambulante en *Chin Chun Chan*⁸.

Una vez de vuelta al hotel, se celebra una gran fiesta y una gran comilona. En un momento dado llega el chino verdadero, Chin Chun Chan, que se queda atónito al ver a un compatriota suyo, Columbo Pajarete disfrazado, y se dirige a él en su lengua vernácula bajo la mirada del resto de asistentes. Hablan entre ellos, Chin Chun Chan en chino y Columbo en una lengua inventada hasta que, finalmente, Chin Chun Chan sale de escena enfadado. A continuación se presenta un número de canto y baile titulado *El Teléfono sin hilos*, donde se habla, por primera vez en un escenario, de las virtudes de un aparato futurista que permite la comunicación sin hilos entre personas. El vestuario de las telefonistas era excepcionalmente original: llevaban una diadema llena de lucecitas y un teléfono colgado en la cintura y, en sincronía con la música, las luces se encendían y se apagaban, simulando un proceso de comunicación mientras los timbres de los teléfonos sonaban. La escena de las telefonistas es un claro ejemplo de la elegante frivolidad que se estilaba en las zarzuelas mexicanas, utilizando los dobles sentidos y los juegos de palabras con asiduidad.

⁸ DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *Op. cit.*, p. 98.

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 quién 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 desee 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.

Versos de la escena de *El teléfono sin hilos*, llena de sutiles frivolidades camufladas entre dobles sentidos.

La comedia continúa con la entrada en escena de Hipólita, la mujer de Columbo, que ha descubierto que su marido se ha disfrazado de chino y lo busca furiosa. En aquel momento, Chin Chun Chan sale de su habitación y se encuentra con Hipólita que lo increpa y le estira de los bigotes y de la coleta, quedándose el pobre chino atónito. Alarmado por el alboroto, aparece el administrador del hotel que expulsa a empujones a Hipólita y a Chin Chun Chan del establecimiento. El malentendido se deshace cuando, en la calle, se encuentran con el intérprete de Chin Chun Chan que explica

A la izquierda, una caricatura de María Luisa Labal, la actriz que popularizó el número de los títeres en *Chin Chun Chan*. Sobre su belleza hablaba un verso que acompañaba este dibujo: "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 derecha, una fotografía de la escena de las telefonistas con los vestidos originales, de inspiración futurista. Fuentes: *El Mundo*. Ciudad de México, 7-V-1904 y *El Imparcial*. Ciudad de México, 24-IV-1904.

a Hipólita quién es su marido en realidad. Finalmente, Columbo pone pies en polvorosa perseguido por su esposa, mientras Chin Chun Chan recibe las excusas del jefe del hotel. La zarzuela acaba como la mayoría de obras de este género: con un baile. En este caso, Jordà sorprende al público incluyendo un *cake-walk* como número final, pieza completamente insólita en su momento. Este baile de origen afroamericano se había puesto de moda en los Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX de la mano del pianista Scott Joplin, quien lo había popularizado. Esta danza había permeado en el mundo de la zarzuela, con Jordà como pionero, como un baile de ritmos sincopados al estilo del can-can de los cabarets de París. Para enfatizar el carácter cómico de la zarzuela, después de que el *cake-walk* es bailado por una pareja profesional, aparecen Hipólita y Columbo que intentan emular los pasos del baile con poca habilidad y de forma grotesca. De esta última pieza cabe decir que la música no era de Jordà sino que correspondía a un *cake-walk* del compositor americano Abe Holzmann (1874-1939). Jordà adoptó esta música para introducirla en *Chin Chun Chan* pero siempre declinando la autoría.

EL ÉXITO

Al final de la representación de *Chin Chun Chan*, los autores fueron llamados al escenario, animados por los aplausos fervorosos del público. Según cuenta Elizondo en sus memorias⁹, los autores, de pie en el escenario, se preguntaron cuánta “vida” le daban a *Chin Chun Chan*. Una semana fue el plazo más optimista, pero se equivocaron. Curiosamente, esta obra se convertiría en la zarzuela de autores mexicanos (muchacha gente consideraba a Jordà como un autor de esas tierras) que más tiempo permanecería en los escenarios y la más representada de la América Latina, hasta día de hoy, con más de seis mil representaciones.

Desde la primera representación, la crítica loó tanto al libreto como a la música. Del primero, decían que “es gracioso, de buena estructura y con situaciones que gustan por lo espontáneas”¹⁰ y elogiaban “algunas situaciones cómicas de verdadero efecto que hacen prorrumpir en aplausos a los espectadores”¹¹. Sobre la música, se escribió que “revela tanta delicadeza y tiene melodías tan espontáneas, que se puede considerar al maestro Jordà como un músico de primera línea”¹², o incluso, algunos periodistas la describían, de una forma más visual, como “una música para lamerse los dedos”¹³. A pesar de todo esto, el éxito de *Chin Chun Chan* fue progresivo e iba agradando más al público semana tras semana. Esta obra se ponía todos los días en escena e, incluso, los fines de semana, se representaba dos veces al día. También se acabó convirtiendo en la zarzuela comodín que se interpretaba cuando había algún aplazamiento en el programa¹⁴.

A principios del siglo XX, los derechos de autor o *copyrights* no se respetaban de una forma tan escrupulosa como sucede actualmente. En algunos casos, las obras se representaban sin pedir el consentimiento a sus autores o, en el mejor de los casos, se les pagaba un precio fijo por función. Este era el caso de *Chin Chun Chan* en el que los autores recibían en total la irrisoria

⁹ DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *Op. cit.*, p. 180.

¹⁰ *La Tribuna*. Ciudad de México: 12-IV-1904.

¹¹ *El Correo Español*. Ciudad de México: 11-IV-1904.

¹² *La Tribuna*. Ciudad de México: 12-IV-1904.

¹³ *Tric-Trac*. Ciudad de México: 17-IV-1904.

¹⁴ *El Imparcial*. Ciudad de México: 16-V-1904.

Caricatura satírica de Jordà donde se le acusa de haber construido *Chin Chun Chan* plagiando obras de otros autores.

cifra de seis pesos por función, teniendo en cuenta que la entrada más económica en el Teatro Principal costaba medio peso. Según comenta Elizondo, la repartición de estos ingresos se hacía de la siguiente forma: dos pesos para el compositor de la música, dos pesos para el instrumentador de la música y, el resto, a dividir, entre los autores de la letra. Por lo tanto, Jordà cobraba cuatro pesos mientras Elizondo y Medina recibían un peso cada uno. Elizondo, en sus memorias, recordando este episodio de la división de los dividendos, dice de Jordà, con un tono irónico, que era “muy catalán”¹⁵.

Para tener contentos a los autores, de cuando en cuando, una vez cada tres meses aproximadamente, se celebraban funciones a beneficio de estos, donde percibían una cuarta parte de los ingresos totales de la función de aquel día. La primera de estas funciones se celebró el 30 de mayo de 1904, coincidiendo con la cincuentena representación de *Chin Chun Chan*, y los autores

¹⁵ DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *Op. cit.*, p. 180.

La cantina *Chin Chun Chan* en la colonia de Tacuba en la Ciudad de México.

percibieron un total de mil veintiún pesos a repartir de forma proporcional y equitativa. En esta función, los entreactos, curiosamente, fueron amenizados por el Quinteto Jordà-Rocabruna siendo, Jordà, doble protagonista de la velada. Además, este tipo de funciones se solían dedicar, por parte de los autores, a alguna personalidad importante de la ciudad como homenaje. Aquel día, Jordà la dedicó al marqués de Prats, embajador de España en México, mientras que Medina y Elizondo lo hicieron a Justo Sierra, ministro de cultura, y a Reyes Spíndola, director de *El Imparcial*, respectivamente. En definitiva, una forma encubierta de adular a las altas personalidades de la ciudad a cambio de futuros favores.

La zarzuela siguió representándose en el Teatro Principal ininterrumpidamente durante mucho tiempo: “*el público estaba enchinchunchanado*”¹⁶. El 28 de junio de 1904 se celebró la centésima representación y, en julio de aquel mismo año, dos teatros más de la ciudad, el Apolo y el María Guerrero, consiguieron el permiso de la Sociedad de Autores para poner *Chin Chun Chan* en escena. En poco tiempo, esta zarzuela se llegó a representar en Veracruz, Guadalajara, Oaxaca y en otras ciudades de la República Mexicana con un éxito desbocado. En el mes de octubre de aquel año se llegaron a las doscientas representaciones, y al cabo de cinco años, en 1909, se lograron el millar de representaciones. La última representación de esta zarzuela, de la que se tiene noticia en México, fue a finales de los años ochenta y la obra

¹⁶ *La Gaceta*. Ciudad de México: 12-VI-1904.

se mantuvo en cartelera durante bastante tiempo, todavía haciendo reír a los espectadores. Sin duda, Jordà hizo su fortuna gracias a *Chin Chun Chan*.

No fueron pocas las malas lenguas que intentaron atacar esta zarzuela, y Jordà también fue víctima de ello. La música pegadiza de *Chin Chun Chan* era una obra maestra que aglutinaba lo bueno y lo mejor de las armonías y ritmos típicos de la zarzuela, con un toque de elegancia. Algunos críticos atacaron despiadadamente a Jordà, manifestando que había plagiado algunos trozos de la partitura (como por ejemplo, el *cake-walk*) y lo publicaron¹⁷ con la caricatura de la figura de la página anterior que iba acompañada del siguiente verso:

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

Como colofón de esta fiebre sobre *Chin Chun Chan*, cabe destacar que la admiración de algunas personas hizo que el nombre de *Chin Chun Chan* todavía esté presente hoy en día en la Ciudad de México. Concretamente, en la calle Golfo Andén número 21, en la colonia de Tacuba, hay la cantina *Chin Chun Chan*¹⁸, inaugurada en 1904 por un empresario que, impactado por esta obra, decidió abrir un restaurante de ambientación oriental en honor suyo. Otro ejemplo que hace que *Chin Chun Chan* haya pasado a formar parte de la cultura popular de la Ciudad de México es la película *Yo bailé con Don Porfirio*, dirigida en 1942 por Gilberto Martínez, en la que aparecen representadas dos escenas de esta zarzuela, el *cake-walk* entre ellas, dando una idea aproximada de lo que fue una función de *Chin Chun Chan* en aquella época.

CHIN CHUN CHAN EN BARCELONA

Poco antes de la Navidad de 1906, se estrenó *Chin Chun Chan* en Barcelona¹⁹ de la mano de la compañía de zarzuela cómica Cassadó y Bergés en el Teatro

¹⁷ *Tarántula*. Ciudad de México: 26-VI-1904.

¹⁸ ALONSO, Enrique. *Op. cit.*, pp. 515-517.

¹⁹ *La Vanguardia*. Barcelona: 21-XII-1906.

Novedades. Desgraciadamente, el éxito conseguido en México no se reprodujo en Barcelona, todo lo contrario: fue un fiasco y se escribieron críticas terribles. Los motivos de este fracaso están muy bien delimitados: la música y el texto no se adecuaban a los cánones teatrales de la ciudad.

Por lo que respecta a la letra, *Chin Chun Chan* se basa en los giros propios del dialecto mexicano para conseguir efectos cómicos y, en este caso, los responsables de poner en escena esta obra en Barcelona no lo tuvieron en cuenta. Esto produjo una reacción fría por parte del público barcelonés ante chistes que no entendían y que la prensa resumió en los siguientes términos: “La obra tiene algunas escenas animadas con tipos mejicanos y alusiones que allí debieron producir mucho efecto, pero cuya intención no puede interpretarse fielmente en otro país”²⁰. Otros periódicos comentaban sobre esta zarzuela que “no consigue llamar la atención del espectador [...] y no hay una situación o chiste que merezca una ligera sonrisa”²¹.

Sobre la música, los comentarios de la prensa no eran menos ácidos: “La música recuerda vales y polcas tocadas por organillos callejeros”²² o “La música es menos mala que el libro y no llega a ser regular”²³. Esta reacción ante la música mestiza de Luis G. Jordà en *Chin Chun Chan* es una muestra más del desajuste de estilos que había entre México y Europa. Como ya se ha comentado, los mexicanos vivían en una burbuja extranjerizada promovida por el régimen porfiriano y preferían la música de salón a la diversidad de estilos que tenían lugar en Europa. Además, eran partidarios de temas mexicanizados en las zarzuelas en comparación con aquellas provenientes de España, que se caracterizaban por un estilo castizo que era ajeno en México. Barcelona, una ciudad abierta y con una fuerte tradición operística frente a la zarzuela, que era considerado un género menor, no supo entender la música de Jordà en su contexto y la rechazó despiadadamente. *Chin Chun Chan* no duró ni una semana en cartelera. A pesar de esto, unos meses más tarde, el Teatro Cómico volvió a ponerla en escena en sesiones dobles de tarde, acompañada a menudo de otra obra de corta duración²⁴, pero siempre con una vida y un éxito efímeros.

²⁰ *El Noticiero Universal*. Barcelona: XII-1906.

²¹ *El Liberal*. Barcelona: XII-1906.

²² *El Correo Catalán*. Barcelona: XII-1906.

²³ *La Tribuna*. Barcelona: XII-1906.

²⁴ *La Vanguardia*. Barcelona: 30-V-1907.

Las noticias sobre la acogida de *Chin Chun Chan* en Barcelona llegaron a México el mes siguiente, pero se reflejaron en los medios de una forma completamente tergiversada: “[...] la zarzuela mexicana *Chin Chun Chan* ha sido un éxito realmente inesperado”²⁵. Quizás Reyes Spíndola, director de *El Imparcial*, uno de los periódicos más importantes de la ciudad, y muy amigo de Jordà, se encargó de esta campaña. Los pocos artículos que comentan el recibimiento de esta zarzuela en España hablan en términos elogiosos y se centran más en aspectos referentes a las comisiones que debían recibir sus autores en virtud de los derechos de ejecución que en las impresiones del público catalán. Es posible que un mal recibimiento en España hubiera podido tener repercusiones en la opinión del público mexicano, situación que debía evitarse dados los buenos resultados y la reputación que tenía *Chin Chun Chan* en México.

DESPUÉS DE CHIN CHUN CHAN

Después del éxito de *Chin Chun Chan*, no hubiera hecho falta que Luis G. Jordà hubiera compuesto demasiadas obras más ya que los dividendos producidos por esta zarzuela le hubieran permitido vivir con comodidad. Sin embargo, todavía compuso un buen número de obras para los escenarios, especialmente el del Teatro Principal. A pesar de que ninguna de ellas alcanzó el éxito de *Chin Chun Chan* y, en general, tuvieron una vida efímera, su calidad artística no decayó y la crítica siempre lo ensalzó después de cada nuevo estreno.

El éxito abrumador de *Chin Chun Chan* fue debido, en gran medida, al libreto de Medina y Elizondo, que incluía elementos exóticos y orientales, y a la música de Jordà, y en buena parte, al *cake-walk* que coronaba la zarzuela. Jordà intentó repetir esta fórmula en su siguiente zarzuela, *Los sueños de un loco*, con libreto de Juan A. Mateos, un célebre dramaturgo mexicano de la época, que se llevó a los escenarios del Teatro Principal a finales de julio de 1904, fecha en la que *Chin Chun Chan* ya llevaba más de doscientas representaciones. En este caso, el atrevimiento del argumento va un paso más allá y nos presenta una trama tragicómica donde el protagonista, un poeta, discurre a través de una serie de estados delirantes que lo hacen oscilar

²⁵ *El Imparcial*. Ciudad de México: 22-I-1907.

entre episodios trágicos de la historia, como la derrota de la guerra de Cuba en 1898, y momentos de felicidad, como una mañana en Nueva York con la estatua de la libertad de fondo.

Este argumento, demasiado fantasioso, no convenció a la prensa que criticaba “la falta de estructura y de unidad de la acción: allí solo hay trozos poéticos hilvanados con poca maña”²⁶. Afortunadamente, la música que Jordà compuso para esta trama suplió las carencias del argumento ya que utilizó la fórmula que había hecho triunfar a *Chin Chun Chan*: adoptar los ritmos que triunfaban en los Estados Unidos e introducirlos en algunas de las escenas musicales de la zarzuela. De esta manera encontramos en *Los sueños de un loco* un *cake-walk*, un *two-step* y un *can-can* que permitían a los cantantes demostrar sus aptitudes también como bailarines.

Cabe decir que los actores de esta zarzuela eran prácticamente los mismos que actuaban en *Chin Chun Chan*, posiblemente pensando que aquello que componía Jordà era sinónimo de éxito, como lo evidenciaba la prensa refiriéndose a él como “el autor mexicano que más se ha distinguido por su inspiración y originalidad”²⁷. A pesar de esto, el éxito clamoroso de *Chin Chun Chan* acabó relegando esta obra, y algunas otras más que la siguieron, a un discreto segundo plano para acabar desapareciendo pocas semanas después: Luis G. Jordà era víctima de su propia creación.

La crítica del momento ya se había dado cuenta de la buena factura y la inspiración de las zarzuelas de Jordà y se comenzaba a preguntar si su talento quedaba restringido por el pequeño formato de las obras que componía, el género chico, normalmente de un solo acto y de menos de una hora de duración. Un periodista observaba 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”²⁸, evidenciando el encorsetamiento de su música al argumento. En particular, sobre *Los sueños de un loco*, apuntaba que “la introducción es de una riqueza melódica que encanta, mas a poco se cambia enailable ligero para expresar el coro de marineros inicial”²⁹.

Ciertamente, en el catálogo de obras de Jordà se encuentran pocas de gran formato y ninguna del género operístico ni de su equivalente zarzue-

²⁶ *El Mundo*. Ciudad de México: 6-VIII-1904.

²⁷ *El Imparcial*. Ciudad de México: 26-VI-1904.

²⁸ *La Tribuna*. Ciudad de México: 25-VII-1904.

²⁹ *Ibidem*.

lístico, el género grande. No se puede decir que Jordà estuviera falto de inspiración ni de recursos técnicos a la hora de componer, ya que conocía a la perfección el arte de la orquestación. La respuesta se encuentra en una entrevista que le hicieron en 1899 donde antepone las obras breves y de pequeño formato a las grandes formas compositivas diciendo: “*Creo que con estos pequeños dramitas [género chico], tratados con cariño, podrá despertarse un gusto más delicado entre el pueblo, refinando su cultura*”³⁰. Este comentario denota que Jordà tenía como objetivo primordial llegar a los teatros del pueblo llano en lugar de a los coliseos operísticos, buscando más la respuesta espontánea del público que los halagos de los eruditos. En resumen, buscaba más ser recordado por muchos en la memoria popular con obras pequeñas y frescas (como pasó con *Chin Chun Chan*) que no citado por algunos pocos estudiosos por composiciones de formato más clásico.

“¡Mueran los reventadores! ¡A la hoguera con ellos!”³¹. Con esta contundente sentencia comenzaba la reseña sobre la zarzuela *¡Qué descansada vida...!*, que se estrenó el 23 de septiembre de 1904, con libreto de Rafael Medina y Juan Manuel Gallegos. Los “reventadores” eran unos personajes siniestros, muy habituales en todas las sesiones de tandas en las que se estrenaba una nueva zarzuela, que tenían como objetivo “reventar” la función cuando aparecía la más mínima inconsistencia en el argumento o en la música. Normalmente, pateaban ruidosamente y hacían uso de bocinas o garrotes para armar jaleo y, de esta forma, expresar su disconformidad³². Uno podría pensar que estos seudocríticos líricos actuaban por alguna razón pero, desgraciadamente, lo hacían simplemente para molestar y llamar la atención, como lo hicieron en el estreno de *¡Qué descansada vida...!* En este caso, el motivo no fue la música de Jordà, que agradó a la crítica y quien, una vez más, había recurrido a la estrategia de poner un *cake-walk* al final de la obra, sino que fue el argumento demasiado fantasioso y, a veces, caótico. Incluso la policía tuvo que estar presente en las subsiguientes representaciones para mantener el orden y permitir que el espectáculo no se interrumpiera. Como era de esperar, esta obra tampoco tuvo una larga vida: el listón de *Chin Chun Chan* todavía quedaba demasiado alto.

³⁰ *El Diario del Hogar*. Ciudad de México: 25-X-1899.

³¹ *El Argos*. Ciudad de México: 28-IX-1904.

³² CAMPA, Gustavo. *Artículos y críticas musicales*. Ciudad de México: Wagner y Levien Suc., 1902, pp. 56-63. En este texto de Campa, uno de los críticos más prestigiosos de principios del siglo XX en México, el lector encontrará una buena descripción de estos indeseables individuos.

José F. Elizondo

Luis G. Jordà

Rafael Medina

La Trinidad Artística: tres artistas autores de algunas de las zarzuelas más en boga a principios del siglo XX en la Ciudad de México, como, por ejemplo, *Chin Chun Chan*, *El Champión* o *F.I.A.T.* Fuente: *La Nación*. Ciudad de México: 30-XI-1907.

REGRESA LA TRINIDAD ARTÍSTICA: MEDINA, ELIZONDO Y JORDÀ

Después de estas dos zarzuelas fallidas, Jordà volvió a probar suerte en julio de 1905, juntamente con Elizondo y Medina, con una obra que sí tuvo un éxito más relevante: *El Champión*. El argumento, esta vez en una línea más cómica, tiene semejanzas con el de *Chin Chun Chan*: el protagonista es un enclenque que se hace pasar por un famoso boxeador y trata las peripecias que se derivan de esta situación. La obra, una vez más representada por los artistas que habían estrenado *Chin Chun Chan*, fue loada por su música, en especial por el “duo de los gatos” que simula una conversación entre felinos, que recuerda una famosa escena que Rossini había compuesto medio siglo antes. Esta vez, Jordà decidió no abusar de los americanismos e incluyó una vistosa danza rumana, un *csárdás*, como baile final de la zarzuela. El público recibió con entusiasmo esta nueva producción que permaneció en cartelera durante algunos meses.

Después de un período de inactividad en el mundo de la zarzuela, la Trinidad Artística, sobrenombre con el que se conocía al terceto Elizondo-Medina-Jordà, volvió a aunar esfuerzos para hacer una producción que ten-

dría una crítica excelente y a la que los entendidos³³ auguraban un futuro similar al de *Chin Chun Chan*. Esta zarzuela, titulada *F.I.A.T.*, se estrenó en junio de 1907 en el Teatro Degollado de la ciudad de Guadalajara en lugar del habitual Teatro Principal de la Ciudad de México, en una velada de beneficio para los autores. Para esta zarzuela, la empresa Arcaraz no escatimó recursos e hizo una puesta en escena con todo lujo, seguros de la efectividad que tenían las obras que salían de la inspiración conjunta de estos autores. Y no estaban equivocados ya que, en poco tiempo, "*F.I.A.T. [...] 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. El éxito fue rotundo y esta obra permaneció mucho tiempo en cartelera, representándose a menudo conjuntamente con *Chin Chun Chan*. Desgraciadamente, solamente se han conservado las partituras de los números musicales que publicó la casa editorial Wagner y Levien y poca cosa sabemos del resto del argumento, plagado de dobles sentidos y chistes frívolos³⁵, como era costumbre en Elizondo y Medina. A pesar de este desconocimiento, una de las escenas musicales más comentadas y populares fue un baile, *La Lquette*, que algunos llegaron a considerar prácticamente obsceno por los dobles sentidos demasiado explícitos y evidentes. Incluso en algunos teatros se llegaba a representar este baile, destinado a un hombre y una mujer, con dos mujeres, despertando cierta morbosidad entre el público, pero siempre guardando las formas del decoro para evitar la censura.

LAS ÚLTIMAS ZARZUELAS

En 1908 Jordà volvió a componer una zarzuela para el Teatro Principal, en colaboración con el libretista Ramón Berdejo, resultando una de las obras más malogradas de nuestro protagonista. *El Barón*, estrenada en agosto de 1908, tuvo una vida brevísima: dos representaciones. El argumento, previsible y poco original, hizo que la música de Jordà quedara deslucida y los "reventadores" no tuvieron ningún tipo de piedad. Incluso, en estas dos representaciones, fue requerida la presencia de la policía³⁶. Este fracaso marcó,

³³ *La Iberia*. Ciudad de México: 26-XI-1907.

³⁴ *El Diario Ilustrado*. Ciudad de México: 30-V-1907.

³⁵ *El Imparcial*. Ciudad de México: 24-11-1907.

³⁶ *El Diario*. Ciudad de México: 24-VIII-1908.

una vez más, un período de inactividad en el género de la zarzuela en la carrera de Luis G. Jordà.

Alrededor del abril de 1910, Jordà volvió a sentirse con fuerzas para subir a los escenarios y lo hizo con los dramaturgos Ignacio Baeza y Luis Andrade para estrenar la tragicomedia *Crudo Invierno*. Esta obra tuvo bastante éxito ya que llegó a alcanzar la cifra de cincuenta representaciones que, todo y no ser comparable a *Chin Chun Chan*, era bastante respetable. Un cronista de la época³⁷ hizo una serie de comentarios sobre la música de Jordà, evidenciando que, con los años, su estilo compositivo había ido evolucionando. La crónica menciona que el tratamiento armónico y melódico de esta obra de Jordà se acerca, en algunos casos, al de Wagner, utilizando un *leitmotiv* que se repite durante toda la zarzuela para introducir algunos personajes.

La zarzuela *El pájaro azul* fue la última zarzuela que compuso en México, en junio de 1910. Los argumentos de las zarzuelas de Jordà habían abastado desde el costumbrismo mexicano de *Palabra de Honor* hasta las fantasías oníricas de *Los sueños de un loco* pasando por la ambientación oriental de *Chin Chun Chan*, pero nunca se habían aventurado en el resbaladizo terreno de la denuncia social o la crítica política. Durante el año 1910 se produjeron una serie de acontecimientos que anticipaban la Revolución Mexicana que derribaría al general Porfirio Díaz, entre ellos el aprisionamiento del líder de la oposición política, Francisco Madero, poco antes de las elecciones presidenciales que se celebraron dos semanas después del estreno de *El pájaro azul*.

En esta ocasión, los libretistas de este espectáculo, Julio B. Uranga y J. L. González, previeron que el partido de Madero acabaría imponiéndose en las urnas y, con esta idea en la cabeza, escribieron un argumento que contenía una serie de veladas referencias a los futuros cambios políticos que podían llegar a producirse. Por desgracia, no contaron con la fuerte corrupción que movía los hilos del país y que hizo vencer las elecciones por mayoría absoluta, una vez más, al general Díaz. Esta obra, con “*música bulliciosa y parlera*”³⁸ y “*del buen gusto que para escribir tiene el maestro Jordà*”³⁹, fue despedazada por la censura una vez pasadas las elecciones presidenciales. En este caso, la música de Jordà fue víctima, de nuevo, de un libreto desafortunado. Un comentario de uno de los diarios próximos al régimen, *El Imparcial*, hacía

³⁷ *El Diario*. Ciudad de México: 23-VI-1910.

³⁸ *El Herald*o. Ciudad de México: 27-VI-1910.

³⁹ *El Imparcial*. Ciudad de México: 26-VI-1910.

una referencia 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.

Los motivos que llevaron a Luis G. Jordà a abandonar el género chico son varios. En primer lugar, después de la derrota de *El pájaro azul*, llena de insinuaciones antiporfiristas, y de la reacción de la censura, es posible que le fuera sugerido, ya fuera por el gobierno o por la dirección del Teatro Principal, retirarse de los escenarios por un tiempo. Otro motivo probable fueron los turbios momentos políticos que se vivían a finales de 1910, en los que un clamor popular ya se hacía sentir en contra de la dictadura de Porfirio Díaz y que acabaría, en 1911, con su derrocamiento y la proclamación del encarcelado Madero como nuevo presidente de la república. Este cambio político generó una repulsa progresiva a todo aquello que recordaba al anterior régimen y, a pesar de que los primeros años del maderismo no repercutieron en un gran cambio en los gustos y las modas de los aficionados al teatro, el público iría cambiando sus hábitos de ocio hacia otras distracciones más en sintonía con las modas de Europa y los Estados Unidos, como, por ejemplo, el cine.

Como resultado de este cambio político y, en consecuencia, de los gustos de la audiencia, el Teatro Principal, también conocido como el Coliseo de la Tanda, empezó a registrar una disminución progresiva en sus ingresos. Todo esto, juntamente con dos temporadas nefastas, las de 1911 y 1912, y con ningún estreno remarcable, precipitó que, el 12 de noviembre de 1912, la empresa teatral que las hermanas Moriones habían dirigido durante más de treinta años se disolviera definitivamente y clausurara el Teatro Principal⁴¹, que sería destruido por las llamas el año 1931.

Cerrado este escenario, los compositores y libretistas de zarzuela solamente contaban con algunos otros teatros, de menor importancia y tamaño, para presentar sus obras, hecho que significó el desplazamiento del género zarzuelístico a un segundo plano. Dado el poco interés en la zarzuela, Jordà abandonó definitivamente la composición de obras de este género y se dedicó a la composición de música para piano y de cámara. No sería hasta el año 1932, ya en Cataluña, donde reprendería la composición de su siguiente y última zarzuela.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ DE MARÍA Y CAMPOS, Armando. *Op. cit.*, p. 375.

LOS PREMIOS Y OTRAS ACTIVIDADES (1901-1913)

Una práctica habitual en México para escoger la música adecuada para un festejo o un himno era convocar certámenes donde los aspirantes presentaban de forma anónima sus composiciones. Jordà participó, y venció, en dos de estos concursos, uno destinado a proporcionar música al *Himno de los Reservistas*, en 1902, y otro cuya música tenía que ensalzar el centenario de la Independencia de México: la *Cantata Independencia* de 1911. La prensa de la época no dejó de sorprenderse por el hecho de que estos cantos nacionalistas, junto con el *Himno Nacional Mexicano*, fueran obra de hijos de Cataluña.

Jordà desempeñó muchas otras actividades relacionadas con la música que merecen ser citadas: en primer lugar, fue uno de los fundadores de la Sociedad Mexicana de Autores Líricos y Dramáticos, entidad aún existente, que velaba por los derechos de los autores frente a los empresarios teatrales; también fue el hombre de confianza del gobierno porfirista para estudiar los coros populares catalanes e introducirlos entre la masa obrera mexicana. Finalmente, Jordà organizó la edición de una revista musical, *El Arte Musical*, e hizo incursiones en un género musical efímero: la música para anuncios.

LOS PREMIOS

A principios del siglo XX había en México una gran cantidad de compositores que estaban constantemente produciendo música, ya fuera para el teatro, para la ópera, para las reuniones de sociedad, etc. Debido a esta gran cantidad de artistas era habitual que, cuando se requería una pieza musical para alguna celebración oficial o un himno para solemnizar un acto, se convocara un certamen público para escogerlos. Este tipo de concursos estaban abiertos a todo el mundo y solían estar bien remunerados por lo que siempre había una gran afluencia de participantes. Luis G. Jordà no dejó escapar la oportunidad de participar en, al menos, dos certámenes musicales importantes, en 1902 y 1912, proclamándose vencedor.

EL HIMNO DE LOS RESERVISTAS (1902)

A principios de septiembre de 1902 aparecía un anuncio en la prensa¹ a través del cual se convocaba un certamen musical para poner música al *Himno Patriótico de la Segunda Reserva*. Esta sección del ejército, constituida por aquellos soldados en reserva, había decidido tener un himno propio, diferente al del ejército general y, por este motivo, pidieron al ministro de Guerra, al general Bernardo Reyes, que convocara un concurso musical. Según las bases, la música debía adecuarse a la letra que el poeta Heriberto Barrón había escrito, escogida en un concurso previo. Los participantes en este certamen tenían menos de tres semanas para entregar sus composiciones que serían después evaluadas por dos reconocidos profesores del Conservatorio Nacional de México, Gustavo E. Campa y Melesio Morales, además de por un representante del ejército, el capitán Ricardo Pacheco. Como era de esperar, Luis G. Jordà no dudó en presentarse.

Las composiciones, entregadas bajo seudónimo, fueron evaluadas por el jurado y el veredicto se hizo público el 21 de octubre de 1902². De las setenta y ocho obras presentadas, se seleccionaron tres como finalistas que tenían los siguientes lemas identificativos: "*Hossana pro Patria pugnantibus*", "*Pro Patria*" y "*El artista no llora lo que deja en el mundo, sino lo que se lleva*". Después

¹ *El Popular*. Ciudad de México: 6-IX-1902.

² *El Popular*. Ciudad de México: 26-X-1902.

Portada de la partitura del *Himno de la Segunda Reserva*, con retratos del general Porfirio Díaz, el general Bernardo Reyes, Heriberto Barrón y Luis G. Jordà.

de una larga deliberación optaron por el último lema como el vencedor de este certamen y procedieron a abrir el sobre que contenía la identidad del compositor ganador: Luis G. Jordà. También se decidió otorgar un accésit a los otros dos finalistas y la sorpresa del jurado fue mayúscula al descubrir que los autores de las otras dos composiciones eran la misma persona, Jordà, coronándose como triple vencedor.

Al saberse la noticia de que un extranjero había puesto música a un himno del ejército mexicano, un símbolo nacional, se oyeron voces indignadas contra los compositores mexicanos, quienes no habían sido capaces de elaborar una obra digna de ser premiada. Un periódico expuso este sentimiento con las siguientes palabras: *“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; o 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.

³ *El Entreacto*. Ciudad de México: 23-XI-1902.

Esta victoria hizo hablar nuevamente a los mexicanos sobre la nacionalidad del autor del *Himno Nacional Mexicano*, Jaime Nunó, catalán de Sant Joan de les Abadesses. Sobre el hecho de que Nunó y Jordà fueran catalanes, la prensa comentaba 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. Otros periodistas comentaban en un tono más chistoso esta coincidencia como, por ejemplo, muestra una caricatura acompañada de un verso que se publicó en un periódico de la época. Para disipar este ambiente enrarecido, el autor de la letra, Heriberto Barrón, hizo una apología de la universalidad del arte y de los artistas quitando hierro con las siguientes palabras: “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 noviembre de 1902 se estrenó el *Himno de la Segunda Reserva* en una función solemne en el Teatro Circo Orrín de la Ciudad de México. Este acto estuvo presidido por el general Porfirio Díaz, por el ministro de Finanzas, José Yves Limantour, y por el de Guerra, el general Bernardo Reyes, asistiendo también las principales personalidades militares del país. Durante el evento se hicieron discursos con intervenciones musicales en las que bandas militares tocaron algunas marchas. En estos interludios musicales, no nos sorprende ver como el Quinteto Jordà-Rocabruna, el preferido del presidente, ejecutó algunas piezas de su repertorio. Finalmente, se hizo la primera interpretación del *Himno de la Segunda Reserva* por parte de tres bandas, la Mayor, la de Artillería y la de Zapadores, dirigidas por el capitán Ricardo Pacheco y acompañadas al piano por Jordà. El éxito fue clamoroso y “Jordà escuchó una de las ovaciones más estruendosas que habrá obtenido en su vida”⁶.

La importancia de esta victoria corrió como la pólvora y, pronto, la prensa catalana se hizo eco^{7,8}. Es particularmente emotivo el artículo que le dedica

⁴ *El Popular*. Ciudad de México: 26-X-1902.

⁵ *El Popular*. Ciudad de México: 31-X-1902.

⁶ *El Heraldo de España*. Ciudad de México: 25-XI-1902.

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

⁸ *Ausetania*. Vic: 31-I-1903.

Caricatura de Luis G. Jordà con un texto alusivo al hecho de que dos de los himnos mexicanos más importantes en esa época fueran obra de dos catalanes. Fuente: *Tarántula*. Ciudad de México, 26-X-1902.

Manuel Serra Moret⁹ donde escribe que “[Jordà] además de honrarse, honra en grado altísimo a su patria, y le ruego que siga luciéndose en su peregrinaje de artista, que Cataluña ya le sabrá agradecer en su hora”¹⁰. Una profecía desafortunada ya que Jordà, cuando regresó a Cataluña, nunca recibió el reconocimiento que merecía.

En este acto de presentación del *Himno de la Segunda Reserva*, Luis G. Jordà recibió una serie de premios en reconocimiento a su labor. Para hacernos una idea de la importancia que tenía haber ganado ese certamen musical solo hay que enumerar estos objetos: un reloj y una cadena de oro macizo, cortesía del presidente Díaz; una aguja de corbata con piedras preciosas incrustadas, de parte del ministro de Hacienda; una cantidad indeterminada de dinero en efectivo, un diploma y una corona de laurel, en nombre del Comité de Reservistas Mexicanos.

⁹ Sobre la posible amistad entre Manuel Serra Moret, nacido en Vic, con Jordà se habla con más detalle en el capítulo 11.

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

Desgraciadamente, este éxito de Jordà fue efímero. Poco tiempo después hubo una pugna por motivos ideológicos entre el ministro de Finanzas y el de Guerra, el general Reyes, que forzó a este último a dimitir. Esta dimisión hizo caer en desgracia a todos aquellos que habían tenido algún contacto con él y Jordà, lamentablemente, estaba dentro de este grupo¹¹. Rápidamente este himno quedó apartado.

LA CANTATA INDEPENDENCIA (1912)

El 16 de septiembre del año 1810, Miguel Hidalgo, un cura del pueblo de Dolores en el estado de Guanajuato, inició una guerra en contra del gobierno que controlaba el país, todavía colonia española. Aquel día marcó el inicio de un largo proceso bélico que culminaría, en 1823, con la proclamación de la República de México. Desde entonces, cada 16 de septiembre los mexicanos celebran su día nacional, recordando el valor del cura Hidalgo en la cruzada por la libertad de su pueblo.

El año 1910 se celebraron los actos del centenario de la Independencia de México y el gobierno de Porfirio Díaz, muy acostumbrado a las fiestas y a la parafernalia de símbolos patrios¹², organizó una serie de actos con gran pompa. Los diversos ministerios del gobierno rivalizaron para ver quién proponía el acto que más solemnizara el centenario de la Independencia y fue Justo Sierra, ministro de Bellas Artes, quien tuvo la idea de presentar una cantata patriótica de grandes dimensiones. Esta obra tenía como objetivo enaltecer los valores del pueblo mexicano y loar a los padres de la patria (entre ellos, obviamente, Porfirio Díaz). La obra constaba de dos partes que debían escogerse mediante concurso: la letra y la música. A finales de noviembre del año 1909, la letra ya había sido seleccionada, obra de Manuel Caballero, y se prosiguió a convocar un certamen para elegir la música que más se adecuara.

Según las bases del concurso y dada la importancia del evento, todas las composiciones serían evaluadas por un jurado formado por cinco músicos célebres, tanto mexicanos como europeos. Desgraciadamente, las comuni-

¹¹ RIBERA SALVANS, Josep. *Un músico catalán en el México de Don Porfirio*. Ciudad de México: Revista del Orfeó Català de Mèxic, 1999, núm. 39, pp. 15-17.

¹² *Parafernalia e Independencia*. Ciudad de México: Fundación Conmemoraciones 2010, 2009.

AD MAJOREM
PATRIAE
GLORIAM

Fragmento de la
Autógrafo Cantata "Independencia"

tranquilo *M. d. = 52.* *Dolce.*

La Patria

Piano *pp* *ben cantato*

- que - mos, bo - que - mos juv - tos so - bre la vi - da

jun - tos bo - que - mos pa - ra le -

- gar has - ta la dul - ce li - na

Luis P. Gordia

Fragmento de la *Cantata Independencia* con papel musical ornamentado. Fuente: *El Entreacto*. Ciudad de México: 6-IX-1912.

caciones en aquella época no eran tan fluidas como lo son hoy en día y los organizadores del concurso se dieron cuenta de que sería imposible tener todos los veredictos a tiempo para poder escoger a un ganador y presentar la composición resultante el mismo año del centenario. A pesar de esto, el gobierno decidió proseguir con el certamen y estrenar la cantata lo antes posible.

El jurado que evaluó las siete composiciones que se presentaron estuvo formado por cinco compositores de reconocido prestigio: en México, Manuel M. Ponce y Gustavo E. Campa, profesores del Conservatorio Nacional de México y, en Europa, Felip Pedrell, eminente compositor catalán, Charles M. Widor¹³, organista y director del Conservatorio de París, y Enrico Bossi, director del Conservatorio de Boloña. Una vez el Ministerio de Bellas Artes tuvo en sus manos los veredictos emitidos por el distinguido jurado, designó como ganadora la obra que llevaba el lema "*Ad Majorem Patriae Gloriam*", de Luis G. Jordà.

Las apreciaciones que el jurado hizo de las obras presentadas fueron publicadas poco tiempo después por la prensa¹⁴ y coincidían en que había cuatro o cinco obras de las siete presentadas que eran deficientes y poco adecuadas, posiblemente compuestas por músicos aficionados. Felip Pedrell, uno de los compositores más inspirados del período de la *Renaixença* en Cataluña y un musicólogo de gran renombre en España, no dudó en señalar la obra de Jordà como la vencedora, a pesar de que, según su criterio, una obra de esta envergadura y este talante patriótico requería una dosis mayor de carácter épico. El músico francés, Widor, comentaba sobre la música de la cantata de Jordà que "*denota la mano de un músico habituado al manejo de las voces*", mientras que el italiano, muy crítico, la tildaba de ser poco original, a pesar de ser la mejor entre todas las participantes. El comentario de Ponce era sobrio y se limitaba a señalar que la composición de Jordà era la mejor. Finalmente, el comentario de Campa es el que más datos aporta sobre esta cantata, destacando su estilo wagneriano (muy propio de las últimas obras de Jordà en México) y su originalidad al utilizar una serie de variaciones

¹³ *El Arte Musical*. Ciudad de México: XII-1909. Según se comenta en esta referencia, Gustavo E. Campa viajó a Europa para entrevistarse con los miembros del jurado evaluador de este certamen. Inicialmente, los miembros franceses de este jurado debían ser Gabriel Fauré y Camille Saint-Saëns pero, finalmente, no fue posible.

¹⁴ *El Entreacto*. Ciudad de México: 4-II-1912.

Fotografía publicada cuando Luis G. Jordà ganó el premio por la composición de la *Cantata Independencia*. Fuente: *El Entreacto*. Ciudad de México: 6-IX-1912.

sobre el *Himno Nacional Mexicano*¹⁵ como fragmento conclusivo de la obra. El premio por haber compuesto esta cantata fue extraordinario, 5000 pesos mexicanos, toda una fortuna, y de este triunfo se hizo eco la prensa catalana, tanto en Barcelona¹⁶ como en su ciudad natal, Vic¹⁷.

¹⁵ El uso de la música del *Himno Nacional Mexicano* está, hoy en día, muy bien regulado por la legislación mexicana. Según las leyes actuales, está prohibido hacer cualquier tipo de variación sobre la música del himno y este ha de ser interpretado tal y como fue compuesto por Jaime Nunó. En la época de Jordà esta normativa no existía todavía, por lo que pudo utilizar este recurso musical, como muchos otros compositores (por ejemplo, Ricardo Castro) también habían hecho.

¹⁶ *Revista Musical Catalana*. Barcelona: III-1911.

¹⁷ *El Norte Catalán*. Vic: I-1911.

Esta obra de Jordà es, sin duda, su composición más compleja y la de mayores dimensiones. Según una anotación personal¹⁸, el número de ejecutantes requeridos para interpretarla es el siguiente: un coro formado por 40 sopranos, 30 contraltos, 30 barítonos y 30 bajos, un coro de 40 voces blancas (niños y niñas), un conjunto de solistas formado por una soprano dramática, una contralto, un tenor dramático, un barítono potente y un bajo, una gran orquesta, una banda de trompetas y tambores y un juego de campanas. En esta misma carta Jordà especificaba que, en el caso de representarse esta obra al aire libre donde las condiciones acústicas podían ser desfavorables, sería necesario doblar el número de coristas y ampliar el tamaño de la orquesta. Esta dotación tan extensa de músicos necesaria para la interpretación de una obra es bastante infrecuente en la música clásica y hay pocas obras de tamaños similares, como la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz o algunas obras de Mahler. Es posible que, dado el carácter ceremonioso de las fiestas del centenario de la Independencia, fuera una condición tácita entre el músico y el comité evaluador el hecho de utilizar esta disposición de intérpretes tan exagerada. El extremo de este delirio instrumental se encuentra en uno de los movimientos de esta cantata, un *Te Deum* de inspiración patriótico-religiosa, que precisa la nada menospreciable cantidad de diez arpas.

Según la crónica de la época¹⁹, la primera ejecución de la *Cantata Independencia*, el 16 de septiembre de 1912, requirió de 320 personas. El director fue el pianista Carlos Meneses, a quien Jordà había dedicado hacía poco su *Mazurca de concierto*, que destinó semanas a aprender y a ensayar la partitura, dada su complejidad. Los solistas requeridos encarnaban la Patria (soprano), la Historia (contralto), el Progreso (tenor) y un Líder (bajo). No sorprende descubrir que la soprano solista fuera María Luisa Escobar de Rocabruna, esposa de su amigo Josep Rocabruna, para quien Jordà había escrito este papel basándose en las cualidades de su voz.

Después del estreno se hicieron algunas representaciones más, pero, dado el número de intérpretes, el alto presupuesto²⁰ y el gran escenario requeridos, esta obra acabó archivándose después de las festividades conme-

¹⁸ Carta de Luis G. Jordà al Ministerio de Bellas Artes. Ciudad de México: Archivo General de la Nación, 28-VI-1912.

¹⁹ *El Entreacto*. Ciudad de México: 16-IX-1912.

²⁰ Según un memorándum depositado en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México, el presupuesto para pagar a todos los artistas que participaban en una representación ascendía a 2000 pesos.

morativas. Además, debido a que esta composición formó parte de los fastuosos actos de la administración porfiriana, el siguiente gobierno tampoco mostró interés en reinterpretar esta composición. Con este nuevo triunfo de Jordà, se reabrieron heridas por el hecho de no ser mexicano el autor de la obra más importante de las conmemoraciones del centenario. Por fortuna, después de llevar viviendo en México más de diez años, los mexicanos consideraban a Jordà un compatriota más y este argumento se disipó rápidamente.

Después de estas interpretaciones de la *Cantata Independencia*, nunca más se volvió a hablar de ella y la partitura se perdió. Fue durante el transcurso de esta investigación cuando el autor descubrió, en el año 2008, que unos familiares lejanos de Jordà vivían en Puebla y que albergaban en el acervo familiar parte de la documentación personal de Luis G. Jordà²¹. Entre estos documentos se encontró la partitura original manuscrita de la *Cantata Independencia*, descubrimiento que, en hacerse público, llamó la atención de las autoridades mexicanas que decidieron rendir honor a la memoria de Jordà y volver a interpretar esta obra en ocasión del bicentenario de la Independencia de México, en 2010.

LA SOCIEDAD MEXICANA DE AUTORES (1904)

Las leyes que protegían los derechos de autor a principios del siglo XX no eran tan efectivas y contundentes como lo son actualmente. Por esta razón, los artistas formaban asociaciones que, asesoradas legalmente, podían ejercer alguna presión sobre los productores y sus excesos. Estas asociaciones tenían un cierto poder y velaban para que los autores, compositores y libretistas, cobraran los dividendos justos de cada función representada.

Luis G. Jordà, compositor prolífico y autor de obras de gran éxito, tenía mucho que ganar afiliándose a una de estas asociaciones y no es de extrañar que fuera uno de los socios fundadores de la Sociedad Mexicana de Autores Líricos y Dramáticos, en febrero de 1904²², ejerciendo la función de tesorero. Esta sociedad se financiaba a través de una fracción de los dividendos que los socios percibían de la representación de sus obras. A cambio, los bene-

²¹ Sobre cómo llegó esta documentación de Barcelona a Puebla se habla en el capítulo 10.

²² *El Imparcial*. Ciudad de México: 16-II-1904.

Miembros de la Sociedad Mexicana de Autores Líricos y Dramáticos. Luis G. Jordà está a la derecha, leyendo un periódico. Fuente: *El Arte Musical*. Ciudad de México: VI-1905.

ficiarios recibían cobertura legal y representación en caso de que hubiera algún conflicto con los empresarios de los teatros. Con el tiempo, esta sociedad fue sufriendo modificaciones hasta que, el año 1908, se convirtió en la Sociedad de Compositores. Años más tarde, aquella asociación primigenia que Jordà ayudó a fundar acabaría convirtiéndose en la actual Sociedad de Autores Mexicana.

RECIBIMIENTO DE LOS RESTOS DE JUVENTINO ROSAS

Juventino Rosas (1868-1894) fue un compositor mexicano de origen humilde que ganó gran fama en México a razón de sus inspiradas composiciones. En concreto es conocido por todos por su vals *Sobre las Olas*, pieza del repertorio del Quinteto Jordà-Rocabruna, que ha sido utilizado mil y una veces en el cine y la televisión. Este compositor tuvo una vida errática llegando a tocar con orquestas itinerantes por México, los Estados Unidos y Cuba. Desgraciadamente, durante una gira con una compañía de ópera en Cuba se

indispuso y acabó muriendo en el pueblo de Batabanó, al sur de La Habana, donde fue enterrado²³.

Sus restos descansaron en Batabanó hasta que, por casualidad, el año 1909, el periodista mexicano Miguel Necochea identificó la tumba de aquel artista cuya música era todavía apreciada y reconocida en su país natal. Al saberse la noticia, la Sociedad de Compositores decidió iniciar las gestiones necesarias para trasladar los restos de Juventino Rosas a México y tributarle los honores que le correspondían. Como institución dedicada a velar por los compositores mexicanos, incluso después de su muerte, esta sociedad era la más indicada para llevar a cabo esta gestión. Los restos de Rosas se exhumaron y enviaron hacia Veracruz en barco, donde fueron recibidos por una comisión designada para este fin. Entre los escogidos había cinco de los músicos más prestigiosos del momento²⁴: Alejandro Cuevas, Oscar Braniff, Miguel Lerdo de Tejada, Julián Carrillo y Luis G. Jordà.

Los restos de Juventino Rosas fueron trasladados por la ilustre comitiva hasta la Ciudad de México donde, finalmente, fueron depositados en la Rotonda de las Personas Ilustres, el panteón nacional donde reposan algunas de las personalidades más importantes de la historia de México.

LOS COROS POPULARES (1906)

Luis G. Jordà tuvo un gran prestigio como compositor, hecho que no pasó desapercibido por el Ministerio de Bellas Artes que comandaba el ministro Justo Sierra. Es por esta razón que Jordà fue comisionado para llevar a cabo algunas tareas representativas dentro del ámbito musical, tanto en México como en el extranjero.

El gobierno del general Porfirio Díaz patrocinó una fuerte segregación entre clases sociales. Esta diferencia de clases propiciaba que existiera una agitación entre los más desfavorecidos, los trabajadores de las fábricas y el campo, quienes, de vez en cuando, provocaban algunos alborotos. A pesar de que las protestas eran reprimidas con contundencia, este problema latente fue el que acabó desencadenando la Revolución Mexicana que cambiaría

²³ BARREIRO LASTRA, Hugo. *Los días cubanos de Juventino Rosas*. Gobierno del Estado de Guanajuato: 1994.

²⁴ *El Diario*. Ciudad de México: 9-VII-1909.

Portada de la partitura coral *La Casita Blanca*, una de las muchas piezas para coro que Jordà compuso al volver de su viaje por Cataluña donde tuvo la oportunidad de estudiar los coros de Clavé.

el panorama sociopolítico mexicano entre 1910 y 1917. Antes de que esto sucediera, el gobierno aplicó todo tipo de medidas para contener este sentimiento de explotación de las clases bajas e intentó encontrar una solución efectiva en la música: las asociaciones corales.

Josep Anselm Clavé (1824-1874) fue un poeta, político y compositor catalán que fundó numerosos coros en Cataluña, entre ellos la primera coral de España. A través de los coros, Clavé se propuso el objetivo de acercar la música y la cultura a la clase trabajadora a la que, en aquella época, se le negaba el acceso. Esta masa obrera llevaba una vida que se reducía a trabajar muchas horas en duras condiciones y sin la oportunidad de gozar de actividades extra-laborales de ningún tipo, ni ocio, ni sanidad, ni tampoco educación. En poco tiempo, el canto coral se convirtió en Cataluña en una actividad propia de las clases obreras, su vía de escape de una vida dura de trabajo y sacrificio.

El gobierno mexicano conocía las ventajas de este tipo de sociedades corales y podía apreciar sus efectos beneficiosos ya que existían algunas agru-

paciones parecidas en la Ciudad de México²⁵. Con el propósito de implantar este modelo de coro entre la masa obrera del país, el gobierno decidió enviar a Luis G. Jordà a Cataluña para que lo estudiara y, posteriormente, reprodujera en México.

Luis G. Jordà viajó hacia Barcelona vía Nueva York²⁶ y París acompañado por su mujer y su hijo, y llegó, finalmente a Cataluña, a principios de junio de 1906. A pesar de que los indicios que han llegado hasta nuestros días indican que este viaje fue principalmente profesional, una anotación que Jordà hizo en una carta poco antes de partir, nos hace pensar que también había algún motivo de cariz personal. En esta misiva, Jordà se excusa por no poder asistir a un evento aduciendo a su *“violento viaje a Europa”*²⁷, mostrando con este tono precipitado, tal vez, algún problema familiar.

Durante el tiempo que pasó en Barcelona, se entrevistó con directores de coros y estudió todos los aspectos relacionados con la formación de estas agrupaciones. Sus observaciones quedaron plasmadas en el informe²⁸ que dirigió al Ministerio de Bellas Artes. En este documento Jordà habla extensamente sobre los beneficios de las asociaciones corales y la facilidad con la que la gente sin conocimientos musicales podía llegar a memorizar piezas de cierta complejidad llevando a cabo solamente dos ensayos semanales. También destaca la importancia de tener un director de coro bien cualificado, con buen oído y con aptitudes de liderazgo. Incluso llegó a proponer el nombre de algunos músicos que, a su parecer, reunían estas facultades, como Guillem Ferrer o su amigo el pianista Ignacio del Castillo.

Sobre los beneficios derivados de agrupar la masa obrera en coros, Jordà destaca en su informe que, gracias a estas formaciones *“¡Cataluña cantaba! ¡Cataluña era feliz! [...] porque la gente que no siempre hablando se entienden, cantando se estiman”*. A continuación pone de manifiesto que el gobierno debería encargarse de implantar y supervisar sociedades corales en todas las

²⁵ Uno de los miembros del Quinteto Jordà-Rocabruna, Guillem Ferrer Clavé, era nieto de Josep Anselm Clavé y fue uno de los fundadores del Orfeó Català de Mèxic. Para más información, consultar el capítulo 11.

²⁶ En este viaje Jordà tuvo la oportunidad de entrar en contacto con la comunidad catalana de Nueva York. Para no complicar el hilo argumental, los hechos relacionados con esta visita a Nueva York quedan relatados en el capítulo 11.

²⁷ *Carta de Luis G. Jordà a los hermanos Olvera*. Ciudad de México: 21-IV-1906.

²⁸ *Informe de Jordà sobre los coros en Cataluña*. Ciudad de México: Archivo General de la Nación, 1906.

escuelas de oficios, normales y nocturnas, y destaca que, de esta manera, “*se ahuyentará al pueblo llano de lugares poco decorosos*”. También recalca la importancia de seleccionar adecuadamente las piezas a ejecutar ya que debían ser fáciles de memorizar e interpretar. Por este motivo propuso que el ministerio se encargara de hacer componer el repertorio a compositores con experiencia en el mundo coral. No sorprende que, poco después de este informe, se encargara a Jordà la composición de una serie de obras que serían estrenadas por coros de hasta 800 personas. Entre ellas, cabe destacar *La Casita Blanca* o *El Canto a la Paz*, que llegarían a ser muy populares.

UNA BREVE VISITA A VIC

Durante la visita que la familia Jordà hizo a Cataluña en 1906 tuvieron la oportunidad de visitar a los familiares y amigos que allí tenían²⁹. Muy posiblemente, el prestigio y el buen nombre conseguidos en México contribuyeron a diluir los motivos de su exilio forzoso y fue recibido con gran pompa. En su honor, el Círculo Industrial de Vic³⁰, una de las muchas sociedades de la que Jordà había sido socio, organizó una gran fiesta de homenaje en el Teatro Principal de esta ciudad³¹. Durante la velada se interpretaron dos zarzuelas, *La tela de araña* de Manuel Nieto y *Setze jutges* de Manuel Angelón, en las que muchos ex-alumnos del conservatorio participaron. Finalmente, Jordà fue llamado a subir al escenario para saludar a la concurrencia y deleitarlos con una interpretación de algunas de sus piezas.

MISCELÁNEA

Es difícil enumerar todo lo Luis G. Jordà llegó a hacer por la música. En este capítulo se han descrito brevemente sus contribuciones más relevantes, pero sería injusto obviar el resto de actividades en las que estuvo implicado. Como conclusión de este capítulo, se citan el resto de piezas que conforman el rompecabezas que es la fecunda actividad artística de Jordà.

²⁹ *El Arte Musical*. Ciudad de México: X-1906.

³⁰ SALARICH TORRENTS, Miquel S. *Les societats recreatives vigatanes del vuitcens*. Vic: AUSA, vol 7:73, 1972.

³¹ *Ausetania*. Vic: 28-VII-1906.

El Arte Musical, revista que Luis G. Jordà organizó durante el año 1904.

EL ARTE MUSICAL

El año 1904 la empresa editorial Otto y Arzoz encargó a Luis G. Jordà la organización y la edición de una revista musical: *El Arte Musical*. Esta publicación, que aparecía mensualmente, contaba con el apoyo de muchos músicos mexicanos y publicaba artículos sobre la actualidad musical del país, así como las novedades que se producían en Europa. Además, iba acompañada de un suplemento, *El Álbum Musical*, que contenía una serie de partituras escogidas por los editores y donde Jordà publicó algunas de las suyas.

A través de esta revista musical, que tenía una muy buena difusión, Jordà pudo influir en la conformación del gusto musical de las familias porfirianas. Cabe destacar que la influencia de Jordà dentro de la revista era patente dados los artículos de talante catalanista que se publicaron, como el que se dedicó a Jaime Nunó³². A pesar de la buena marcha de la revista, esta tuvo una vida breve: menos de un año.

LA MÚSICA DE ANUNCIO

A principios del siglo XX no existía ni la radio ni la televisión y el único soporte de difusión era la prensa escrita. De forma habitual, cuando una empresa quería anunciarse lo hacía a través de este medio y, si el presupuesto lo permitía, se imprimían panfletos informativos que se distribuían por las calles. De forma excepcional, aquellos negocios que querían llamar la atención del público incluían algún elemento distintivo, como, por ejemplo, una partitura cómica. Este tipo de composiciones eran breves piezas para canto con acompañamiento de piano, fáciles de tocar y con melodías pegadizas que hacían que el público las recordara. Normalmente, la letra contenía algún tipo de eslogan sobre el producto a vender o el nombre de la empresa. Este era un género curioso y efímero ya que estas composiciones no quedaban catalogadas en ningún lugar y, una vez pasada la moda de aquella melodía, solían acabar en el cubo de la basura.

Luis G. Jordà fue comisionado, como mínimo una vez, para producir una de estas campañas publicitarias, la de un almacén de sedas y telas finas de la Ciudad de México: El Paje. Una vez más, Jordà dio muestra de su versa-

³² *El Arte Musical*. Ciudad de México: IX-1904.

El vals *El Paje* fue la incursión que Jordà hizo para la música de anuncio.

tilidad como compositor, capaz de componer desde una cantata de grandes dimensiones a una melodía juguetona para un anuncio.

LA DOCENCIA

Luis G. Jordà había consagrado muchos años de su vida como director del Conservatorio de Vic y como profesor en esta institución. Su vocación docente lo llevó, una vez en México, a dar clases como profesor particular de piano durante prácticamente los dieciocho años que vivió allí, pero también ejerció como profesor de música en diversas instituciones.

El año 1904 se presentó a unas oposiciones para conseguir una plaza de profesor de solfeo en la Escuela de Instrucción Primaria Superior General del Distrito Federal³³ y las ganó, imponiéndose sobre el resto de aspiran-

³³ Nombramiento oficial del 1-VII-1904, encontrado en el fondo personal de Luis G. Jordà.

tes. Tiempo después fue nombrado profesor interino de composición en el Conservatorio Nacional de México³⁴, cuna de los compositores más eminentes de este país durante el siglo XX. Son pocos los datos que se han conservado relacionados con sus actividades docentes, pero se sabe que todavía en 1912 ejercía en el Conservatorio, ya que han sobrevivido algunas partituras que preparó para sus alumnos de órgano.

Como dato curioso, cabe comentar un episodio que sucedió en 1902 cuando un personaje iluminado propuso al gobierno el uso de un sistema de representación musical basado en números en lugar de notas. El Director de Enseñanza Musical, Gustavo E. Campa, tuvo que encargarse de refutar la validez de este método y pidió a Luis G. Jordà, buen amigo suyo, que hiciera de juez imparcial. Después de una serie de pruebas hechas con los alumnos más sobresalientes de algunas escuelas de música, Jordà hizo desestimar este método poco práctico³⁵.

³⁴ Nombramiento oficial del 1-V-1907, encontrado en el fondo personal de Luis G. Jordà.

³⁵ *El Imparcial*. Ciudad de México: 30-X-1902.

Barcelona

(1916-1951)

9

REGRESO A BARCELONA (1915-1916)

Luis G. Jordà cosechó grandes éxitos en México y supo adaptarse a los gustos de la sociedad del Porfiriato. Su carrera meteórica, culminada con la composición de la *Cantata Independencia*, quedó truncada cuando el régimen del general Porfirio Díaz se derrumbó. El turbio clima político y la inminente Revolución Mexicana hicieron que la familia Jordà-Casabosch decidiera abandonar su cómoda posición en la Ciudad de México y volver a Cataluña, dieciocho años después de su partida.

En su viaje de regreso recalaron en los Estados Unidos, posiblemente en Nueva York o Philadelphia, donde residieron por un tiempo acogidos por la comunidad catalana que allí había y donde Jordà publicó algunas obras con la editorial musical Theodore Presser. Según los testimonios familiares, Jordà llegó a tener contacto con Joplin y con las armonías y ritmos jazzísticos que despuntaban en los Estados Unidos.

Finalmente, la nostalgia de Antonia Casabosch hizo que regresaran a Barcelona donde Luis G. Jordà fundó una tienda de artículos musicales en pleno centro de la ciudad: la Casa Beethoven. Hoy en día, este establecimiento sigue abierto al público y nada ha cambiado desde que se inaugurara en 1916.

VIAJE A CATALUÑA VÍA NUEVA YORK

Desde la caída del imperio de Porfirio Díaz, en 1911, México se había convertido en un país con una creciente inestabilidad política y una inseguridad palpable en las ciudades. Las importantes diferencias sociales que se habían establecido a lo largo de las últimas tres décadas y que acabarían siendo el detonante de la Revolución Mexicana crearon una oposición hacia las clases altas, que habían disfrutado de un buen estatus patrocinado por el régimen porfirista. Luis G. Jordà, músico amenizador de las veladas de la alta sociedad, líder del quinteto preferido del presidente, profesor de música particular de la élite social de la ciudad y figura pública reconocida gracias a la composición de la *Cantata Independencia* que debía culminar las celebraciones porfiristas del centenario de la Independencia de México, no estaba en una posición demasiado segura dados los tiempos que corrían. Temeroso de que algo le pudiera suceder a él o a su familia y presionado por su mujer, decidió regresar a Barcelona.

No se sabe con exactitud la fecha de la partida de México de la familia Jordà-Casabosch, pero, si se analiza la prensa de la época, la última aparición de Jordà es de noviembre de 1914¹, en la que el Quinteto Jordà-Rocabruna puso música a un acto social en el restaurante *Silbayn*. Según la crónica familiar², malvendieron la casa que tenían en la colonia de Coyoacán con su contenido y transformaron todo su capital en oro, fácil de transportar y de cambiar una vez fuera de México. Las joyas y otros objetos de valor los escondieron cosidos a sus ropas y salieron de México, en tren, hacia Nueva York³. En aquella época de revolución, las vías marítimas que enlazaban el puerto de Veracruz con Europa y los Estados Unidos sufrían modificaciones constantes e, incluso, quedaban interrumpidas durante períodos indefinidos de tiempo, haciendo que el tren fuera el medio de transporte más fiable y menos inseguro.

Como se comentará en el capítulo 11, en Nueva York había una comunidad catalana que admiraba a Jordà y es probable que allí se instalaran durante un tiempo. En aquellos momentos, algunos catalanes de renombre

¹ *El Pueblo*. Ciudad de México: 11-XII-1914.

² LLORENS, Paquita. *Novela de las tías*. Puebla: manuscrito hológrafo, 2008, p. 10.

³ Muy posiblemente el paso de la familia Jordà-Casabosch entre México y los Estados Unidos se realizó en la frontera de Laredo, donde había el enlace ferroviario entre estos dos países.

se encontraban en la ciudad de los rascacielos⁴ y es posible que Jordà conociera a algunos de ellos. Entre ellos descubrimos a un joven Xavier Cugat⁵, acabado de llegar de La Habana, quien tocaba, en compañía del pianista sabadellense Agustí Borgunyó, en algunos restaurantes de postín. También encontramos a Pau Casals⁶, quien dio conciertos e hizo grabaciones durante el período 1915-1916 en Nueva York, o a Enric Granados, quien, en enero de 1916, estrenaría su ópera *Goyescas* en el prestigioso Metropolitan Opera House. Este último músico, nacido en Lleida, merece una especial atención ya que, después del éxito de esta ópera, el presidente Wilson lo invitó a tocar en la Casa Blanca. Poco después, el 24 de marzo de 1916, moriría durante el viaje de regreso a Cataluña cuando su barco fue torpedeado y saltó al agua para intentar salvar a su mujer, ahogándose los dos. Algunos miembros de la familia Jordà⁷ comentan la amistad que había entre Luis G. Jordà y Enric Granados, muy posiblemente iniciada en su juventud, ya que ambos músicos tenían una edad muy similar (Jordà era dos años mayor) y habían estudiado en los mismos centros docentes en Barcelona: la escolanía de la Basílica de la Mercè y el Conservatorio de Música del Liceo. En particular, una anécdota, posiblemente apócrifa, comenta que Jordà desaconsejó a Granados cruzar el Atlántico dada la fuerte presencia militar alemana en las costas francesas, convirtiéndose así en una fatídica predicción de la muerte de su amigo.

Sobre su residencia en Norteamérica, otra posibilidad es que se instalaran en alguna otra ciudad de la costa este de los Estados Unidos como, por ejemplo, en Boston o Washington, que, juntamente con Nueva York, también eran puertos de entrada al país y lugar de gran afluencia de inmigrantes. Hay indicios que apuntan a dos ciudades en particular: Philadelphia y Baltimore. Alrededor de los años 1915-1916, la editorial Theodore Presser de Philadelphia publicó tres obras de Luis G. Jordà: *The little white house*, *Mexican dances* y *Five piano compositions*. Las dos primeras eran reimpresiones de obras que había compuesto en México (*La casita blanca* y las *Danzas*

⁴ CAPDEVILA, Carles. *Nova York a la catalana*. Barcelona: La Campana, 1996.

⁵ Xavier Cugat (1900-1990) fue un músico y dibujante nacido en Girona que desarrolló una intensa carrera en los Estados Unidos, muy vinculado al cine y a las orquestas de música latina. Para más información de este personaje singular, consultar CUGAT, Xavier. *Yo Cugat: mis primeros 80 años*. Palafrugell: Dasa, 1981.

⁶ CORREDOR, Josep Maria. *Converses amb Pau Casals*. Barcelona: Selecta, 1967.

⁷ Entrevista a Isabel Dolcet y Joaquim Bardia. Barcelona: 22-VIII-2007.

Portada del *fox-trot Uncle Sam* de ambientación americana que Jordà posiblemente compuso durante su estancia en los Estados Unidos entre 1915 y 1916 o, en todo caso, inspirado en aquellos días. Esta versión, publicada por la Casa Beethoven, está firmada por Lewis Mary J., seudónimo de su hijo Luis María Jordà, quien se atribuyó la autoría de algunas obras de su padre.

nocturnas, respectivamente), mientras que la última era un *collage* de obras anteriores junto con una nueva pieza de gran virtuosismo intercalada titulada *Under the balcony*. Esta obra no fue publicada en ningún otro lugar, haciéndonos pensar que la compuso expresamente para esta editorial. En aquellos mismos años vivía en Philadelphia Antoni Torelló⁸, hermano de uno de los violinistas del Quinteto Jordà-Rocabruna, Rafael Torelló, quien podría haber dado algún tipo de apoyo al amigo de su hermano. Sobre la posibilidad, quizás remota, de que se instalaran en Baltimore nos viene sugerida por el nombre de una pieza, un *two-step* titulado *Maryland*, que hace referencia a este estado que tiene como ciudades principales Washington y Baltimore, la última ubicada no muy lejos de Philadelphia.

Independientemente de dónde se instalaron, Jordà pudo conocer los nuevos ritmos y armonías que se estaban forjando en los Estados Unidos y que

⁸ Antoni Torelló Ros (1884-1960) fue un destacado contrabajista y compositor catalán que en 1909 partió a "hacer las Américas" y que vivió en Boston, Nueva York, Philadelphia y Los Ángeles, donde formó parte de las mejores orquestas clásicas y de música de cine. Fue también co-fundador del Curtis Institute of Music de Philadelphia y actualmente se le conoce por ser el padre de la escuela moderna de contrabajo norteamericana.

se presentaban bajo la forma de *fox-trots*, *two-steps* o *rag-times*: los precursores del jazz. De hecho, Jordà no era completamente ajeno a este estilo ya que lo había utilizado en su famosa zarzuela *Chin Chun Chan*, once años antes, en el *cake-walk* final de esta obra⁹. Sin duda, el panorama musical americano al que estuvo expuesto Jordà era muy diferente al que había en la Ciudad de México. Mientras allí las veladas se acompañaban con transcripciones de óperas, valeses y polcas decimonónicas, en los Estados Unidos se escuchaban las sutiles disonancias introducidas a través del folclore que los esclavos negros habían traído desde África y que estaban cristalizando en el jazz, como máximo exponente de la música norteamericana del siglo XX. Este cambio de estilo debió ser sorprendente para Jordà, que salía de la burbuja estilística creada por el Porfirismo, pero, como músico genial que fue, supo adaptarse en seguida. De hecho, muchas de las obras que compondría en los siguientes años hacían referencia a los Estados Unidos y, muy posiblemente, fuesen compuestas o en América o durante los años posteriores a su regreso. De esta forma, hay un conjunto de obras publicadas en Barcelona que llevan títulos como *New York*, *Uncle Sam*, *Maryland* o *California*.

Un hecho muy probable es que durante su estancia en los Estados Unidos Jordà estableciera contacto con algunas editoriales que publicaban música norteamericana como, por ejemplo, las firmas neoyorquinas Schimer y Fischer, además de la editorial Theodore Presser, en Philadelphia. Estos contactos los mantuvo durante muchos años y le permitieron tener un repertorio de partituras muy variado en la tienda de música, la Casa Beethoven, que abriría en Barcelona.

Se pierde la pista de Jordà camino de Nueva York a finales de 1914 y la siguiente noticia que se tiene sitúa a nuestro protagonista en Barcelona, a mediados del mes de junio de 1916, colaborando en un concierto benéfico en el barrio de Gracia¹⁰. Una vez más, la fecha en que la familia Jordà-Casabosch llegó a Barcelona es incierta pero la situamos en los primeros meses del año 1916. Se sabe que se instalaron en el número 5 de la Calle de n'Arài, en el Barrio Gótico, cerca de la Plaza Real. Por aquel entonces, todavía vivían algunos hermanos de Luis G. Jordà en Barcelona (Josep, Pilar y Joaquima, entre otros), quienes seguramente los ayudaron en esos primeros momentos.

⁹ Como ya se ha comentado, este *cake-walk* no era una pieza de Jordà sino que era obra de otro compositor americano. A pesar de esto, este "préstamo" indicaría un conocimiento por parte de Jordà de los ritmos pre-jazzísticos.

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

LA CASA BEETHOVEN

En poco tiempo, Luis G. Jordà encontró una ocupación que le permitiría ganarse la vida durante los siguientes 35 años: una tienda de artículos musicales a la que llamaría Casa Beethoven. Todavía hoy en día, este establecimiento situado en pleno centro barcelonés, al lado del Palacio de la Virreina, en Las Ramblas número 97 (antiguamente número 29), es el lugar de peregrinación obligado para cualquier músico de Barcelona que busca una partitura y el escenario de muchas veladas musicales, posiblemente desde el día de su apertura. Pero antes de que Jordà fundara esta tienda, en el mismo emplazamiento ya habían existido dos establecimientos de música. De esta manera, la Casa Beethoven continúa una tradición de difusión que ya lleva más de 120 años dando servicio a la comunidad musical de Barcelona.

LOS ANTECEDENTES

Mucho antes de que Jordà decidiera invertir el dinero que había ahorrado en México en la Casa Beethoven, ya había existido en el mismo lugar un almacén de música llamado Can Guàrdia¹¹, fundado en 1880 por el editor Rafael Guàrdia Granell (1845-1908). Este empresario, de origen desconocido, ya había creado un establecimiento previo en colaboración con dos socios más en el pasaje Bacardí de Las Ramblas¹² el año 1878, que rápidamente acumuló muchas deudas y pocas ganancias, viéndose forzado a cerrarlo el año siguiente. Poco después, en 1880, creó la tienda de música Can Guàrdia, convirtiéndose en escaso tiempo en un referente para los músicos de la ciudad que buscaban aquella última novedad proveniente de Europa o América. Entre las célebres personalidades de la época que desfilaron por aquel establecimiento se encuentran, por citar a algunos, Albéniz, Granados o Vives, pero, más recientemente, ya en la época de la Casa Beethoven, podríamos añadir a Hipólito Lázaro, Tito Puente, Montserrat Caballé, Joan Manuel

¹¹ CIVIT, Ramón. *Rafael Guàrdia i Granell*. Barcelona: Magazine del Taller de Músics, XI/XII-2008.

¹² Este pasaje que conecta Las Ramblas con la Plaza Real fue el primer pasaje cubierto que se construyó en Barcelona, el año 1860, recordando a la familia Bacardí, que fue a hacer fortuna a Cuba en el negocio de los aguardientes. Su estilo de inspiración neoclásica francesa, juntamente con las galerías de vidrio, hicieron que esta calle fuera uno de los focos comerciales más glamurosos de la ciudad.

Luis G. Jordà (1915)

Luis María Jordà (1917)

Los dos responsables de la Casa Beethoven, padre e hijo, en fechas próximas a la apertura de este establecimiento.

Serrat o Daniel Barenboim. También tuvo Can Guàrdia algunos dependientes de excepción como un joven Lluís Millet, quien años más tarde fundaría el Orfeó Català, o Pere Astort (alias Clifton Worsley), quien llegaría a ser uno de los compositores más populares de Barcelona a principios del siglo XX. Incluso las primeras reuniones de la Asociación Wagneriana de Barcelona se celebraron en aquel establecimiento, antes de que tuvieran una sede fija.

A pesar de la efervescencia musical que se vivía en Can Guàrdia, la salud de su propietario lo forzó a estar alejado de la tienda hasta que, finalmente, decidió traspasar el establecimiento al editor bilbaíno Luis Dotesio, quien lo rebautizaría con el nombre de Casa Dotesio, en 1902, convirtiéndolo en una sucursal de esta editorial vasca. Unos años más tarde, este local de Las Ramblas cambió de amos durante un corto período de tiempo convirtiéndose en la Óptica Biòsca¹³, hasta que, finalmente, Luis G. Jordà lo compró para transformarlo en la Casa Beethoven.

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

LOS INICIOS

El 3 de julio de 1916 abrió las puertas al público el almacén de música Casa Beethoven¹⁴, dirigido por el maestro Luis G. Jordà con la ayuda de Luis María, su hijo aún adolescente. El repertorio de partituras que este establecimiento ofrecía a sus clientes contenía tanto música americana, obtenida a través de los contactos que Jordà había hecho en los Estados Unidos y México, como europea, de la mano de editoriales francesas y alemanas, como Breitkopf & Härtel¹⁵. Además de este servicio de distribución musical, la Casa Beethoven también vendía instrumentos, entradas para espectáculos musicales y recomendaba profesores de música¹⁶ a aquellas personas que necesitaran uno. Poco tiempo después de la apertura de este establecimiento, la familia Jordà-Casabosch se instaló en el edificio contiguo a la tienda (el actual número 95 de Las Ramblas), en un piso que ocupaba toda la segunda planta, con unas vistas privilegiadas de esta arteria principal de la ciudad.

La distribución tanto de partituras impresas en España como importadas del extranjero se complementaba con la venta de partituras que la propia Casa Beethoven editaba. Normalmente, se publicaban piezas de compositores locales y obras que el mismo Luis G. Jordà o su hijo componían. Por ejemplo, la primera pieza que se publicó fue una obra de Pere Astort, antiguo dependiente de Can Guàrdia. Durante los primeros años, Jordà publicó las obras que más aplausos le habían reportado en México, como la canción *¡Fingida...!* que se anunciaba en la prensa de la siguiente forma: “Esta obra alcanzó en América un gran éxito, por lo cual se la recomendamos”¹⁷. Desgraciadamente, el catálogo de las obras que la Casa Beethoven llegó a publicar no se ha conservado de forma completa.

Es curioso ver como a principios del siglo XX se extendió la moda entre los compositores de utilizar seudónimos de fonética anglosajona o francesa. Por ejemplo, dos de los autores que más obras vieron publicadas por la Casa Beethoven, Pere Astort y Lluís María Solé, eran ampliamente conocidos como

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

¹⁵ Posiblemente, el contacto de Jordà con Breitkopf & Härtel se estableció a través de la editorial Otto y Arzoz de México que enviaba a imprimir muchas de sus piezas a Alemania.

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

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

Único piano que se conserva de los que tocó Luis G. Jordà y que se encuentra en la trastienda de la Casa Beethoven.

Clifton Worsley o Henry Durward. Otro ejemplo es el hijo de Luis G. Jordà, Luis María, que había aprendido música de la mano de su padre y que compuso música ligera bajo el seudónimo de Lewis Mary J. Finalmente, nuestro protagonista utilizó el nombre afrancesado de Louis G. Jordà o el alias de G. Florizel en algunas de sus composiciones. Normalmente, este uso de nombres alternativos respondía a una intención comercial ya que la música americana se vendía muy bien.

Otro campo que reportó buenos ingresos a la Casa Beethoven fue la edición de versiones simplificadas de obras de compositores conocidos que el propio Luis G. Jordà hacía para piano. Dado que a menudo las piezas para piano de los grandes virtuosos como Chopin, Liszt o Brahms eran inabarcables para los pianistas noveles y requerían años de experiencia antes de que pudieran interpretarse, la venta de estas versiones menos dificultosas era muy lucrativa. Es incierto el número de transcripciones que Jordà llegó a hacer, pero, seguramente, sobrepasa el centenar, y todavía hoy en día se

La Casa Beethoven y el Palacio de la Virreina en 1929.

La Casa Beethoven y uno de los dueños actuales, Jaume Doncos (hijo), en 2010.

A la izquierda, Elisa Concha con un dependiente y, al fondo, Luis María Jordà. A la derecha, Antonieta Lletjós despachando.

continúan vendiendo y reeditando, tanto por la Casa Beethoven como por la editorial Boileau con la que Jordà colaboró frecuentemente. Una vez más, su faceta de instrumentador y arreglista que tantos éxitos le había proporcionado con la Banda Municipal de Vic y el Quinteto Jordà-Rocabruna volvía a brillar en estas transcripciones simples pero elegantes.

Otras actividades que Jordà llevó a cabo a través de la Casa Beethoven fueron la adaptación de partituras para los alumnos del Conservatorio del Liceu¹⁸, donde él había estudiado, anexo al teatro del mismo nombre situado en Las Ramblas, y la exclusividad en el suministro de partituras para los espectáculos de este teatro¹⁹. Un claro ejemplo de la buena relación que había entre el Teatro del Liceu y la Casa Beethoven es el hecho que la familia Jordà tuviera un palco de honor en este coliseo de la ópera barcelonesa, justo encima de la orquesta y prácticamente dentro del escenario²⁰. Esta relación propició el contacto de los Jordà, padre e hijo, con los cantantes y músicos más conocidos de la época que frecuentaban la tienda o el domicilio de la familia para cantar o hablar de música. Era habitual que sonara el piano en la Casa Beethoven hasta altas horas de la noche, una costumbre que toda-

¹⁸ LLORENS, Paquita. *Op. cit.*, p. 11.

¹⁹ Entrevista a Isabel Dolcet y Joaquim Bardia. *Op. cit.*

²⁰ Entrevista a Romà Bastús. Barcelona: 8-III-2008.

Poco ha cambiado la Casa Beethoven desde que, en 1916, Luis G. Jordà subiera la persiana por primera vez.

vía perdura hoy en día en este establecimiento, especialmente los sábados, cuando viejas glorias del piano y la canción se reúnen de forma espontánea para hacer música.

También relacionado con las actividades comerciales de Luis G. Jordà se puede comentar que tenía la costumbre de leer los periódicos en busca de anuncios de pianos, que solía comprar, arreglar y afinar para volver a vender. De algunos de estos instrumentos se encaprichaba y se los quedaba para él, llegando a acumular hasta cinco pianos, de pared o de cola, en el domicilio familiar. Solo un piano de los que tocó Luis G. Jordà se ha conservado hasta día de hoy, el que hay en la trastienda de la Casa Beethoven: un Chassner alemán de más de cien años de un sonido y pulsación excepcionales.

De esta época se ha conservado una fotografía en la que se puede ver el rótulo donde hay escrito “Casa Beethoven”, y debajo, “Jordà y Cía.”. Dos elementos sorprenden al transeúnte acostumbrado a pasar hoy en día por

este lugar. El primero es el hecho que el Palacio de la Virreina²¹, considerado edificio histórico y centro de exposiciones culturales, alojara un negocio de ropa, La Virreina, que hoy en día puede encontrarse justo al otro lado de Las Ramblas. El otro elemento inusual son los pequeños “confesionarios” que hay instalados justo delante de la Casa Beethoven, que no tienen ningún tipo de función religiosa: eran ventanillas de escribientes, profesión extinguida, donde se escribían cartas y documentos para aquellas personas que, por desgracia, no sabían hacerlo.

LA MADUREZ Y EL CAMBIO DE DUEÑOS

Los años fueron pasando y la Casa Beethoven se fue consolidando como el almacén de música de referencia en Barcelona. En la década de 1920, Luis María Jordà, el hijo de nuestro protagonista, estuvo en México durante un tiempo y volvió a Barcelona casado con una mexicana de buena familia, Elisa Concha Insense²², quien se incorporó a la plantilla de trabajadores de la tienda. Poco tiempo después, llegarían a Barcelona dos hermanas pequeñas de Elisa que vivirían en el mismo piso que los Jordà, donde había suficientes habitaciones para todos. Afortunadamente, estas tres mexicanas recibían una fracción de los dividendos de una fábrica que el padre de estas les había dejado en herencia en México, hecho que implicaba que, de forma constante, llegara un flujo de dólares americanos (una divisa fuerte y muy valorada en aquella época) que, en parte, se invertía en la Casa Beethoven. Esto permitió a los Jordà aumentar el número de importaciones que hacían de los editores norteamericanos, convirtiéndose, en poco tiempo, en los principales distribuidores de estas firmas en el territorio español.

²¹ Este edificio barroco fue construido por encargo de Manuel Amat Junyent (1704-1782), virrey del Perú. Curiosamente, la vida de este personaje tiene ciertas concomitancias con la historia de Luis G. Jordà, ya que ambos fueron a hacer fortuna a América y volvieron con dinero suficiente para establecerse en Barcelona. La diferencia más notable es que el dinero que el virrey Amat trajo de América provenía de los desfalcos con los que había saqueado a la Corona Española durante su mandato en ultramar. Desgraciadamente, no vivió suficiente tiempo como para ver el palacio acabado y solamente lo ocupó su esposa, mucho más joven que él. De aquí el nombre de Palacio de la Virreina. Para más información, consultar OLIVA, Hèctor. *Passatges a Amèrica: La vida desmesurada de cinc catalans a ultramar*. Barcelona: RBA Libros, 2007.

²² Esta chica era la nieta de la familia Insense que había acompañado a la familia Jordà en su viaje a América en 1898. Por una serie de azares de la vida, Luis María conoció a esta joven a través de su tío, Francesc Casabosch, y acabó casándose con ella.

Desgraciadamente, el año 1936, la Guerra Civil comenzó en España. Durante este período, y la dictadura que lo seguiría, el tráfico de partituras que la Casa Beethoven mantenía hizo que los Jordà estuvieran bajo estrecha vigilancia ya que comerciaban con todos los países implicados en los conflictos que había en el mundo: por un lado, con los Estados Unidos y Francia, y por el otro, con Alemania. Los testimonios familiares²³ comentan que, a menudo, alrededor de los años cuarenta, Luis María Jordà viajaba a Andorra, en aquellos tiempos neutral, acompañado de Elisa Concha para recoger fardos de partituras venidas de los Estados Unidos, vía Francia, e introducirlas furtivamente en España. El pago de esta mercancía se hacía en dólares americanos que Elisa se encargaba de esconder entre su ropa interior para evitar que los encontraran en caso de registro. Otro testimonio, el de Romà Bastús, vecino de los Jordà y sastre de profesión, comenta que en alguno de los viajes que hacía a París por motivos profesionales, se encargaba de recibir y transportar partituras dirigidas a la Casa Beethoven desde diversos países de Europa y América. No fueron tiempos fáciles.

Poco después de la Guerra Civil, la Casa Beethoven incorporó a una nueva dependienta, Antonieta Lletjós, hija huérfana de un primo que Antonia Casabosch tenía en Vic, quien fue acogida por los Jordà. Esta joven estaba dotada de un oído extraordinario y una memoria prodigiosa y era capaz de encontrar cualquier pieza que le pidieran únicamente con el tarareo de la melodía. Cualquier cliente de la Casa Beethoven de aquella época todavía recuerda a este personaje tan particular: el catálogo viviente de la tienda.

Los años transcurrieron y, a la muerte de Luis G. Jordà, en 1951, la Casa Beethoven pasó a manos de Luis María Jordà, quien continuó el negocio iniciado por su padre hasta su muerte, el año 1979. Al morir Antonia Casabosch, en 1981, el negocio recayó sobre Elisa Concha, quien no se sintió con ánimos de continuar en Cataluña, donde no tenía parientes, y finalmente decidió vender la tienda y volver a México donde tenía a sus hermanas. La tienda quedó en manos de un pariente lejano de los Jordà, Jaume Doncos, músico de profesión y ayudante en la tienda durante muchos años, quien continuó el negocio hasta hoy en día, acompañado por sus hijos. Poco ha cambiado la Casa Beethoven en los últimos 90 años, solo de dueños, ya que la tienda sigue conservando el esplendor y la esencia de aquel mes de junio de 1916, en el que Luis G. Jordà subió la persiana por primera vez.

²³ Entrevista a Paquita Llorens. Puebla: VIII-2008.

10

ÚLTIMOS AÑOS (1916-1951)

Durante las últimas décadas de su vida, en Barcelona, la actividad musical de Jordà mermó considerablemente, en comparación con los años dorados en México. Fue durante este período cuando Jordà conjugó su talento musical con dos de los inventos más populares de principios del siglo XX: el cine y la radio. Por un lado, Jordà se convirtió en pianista acompañante de cine mudo, improvisando melodías al ritmo de las imágenes, mientras que, por otro, interpretó sus obras en las primeras emisiones radiofónicas que se efectuaron en Barcelona.

Su actividad como compositor también disminuyó y de esta época podemos destacar algunas canciones de inspiración castiza, una zarzuela en catalán, *El Din Don*, estrenada poco antes de que se iniciara la Guerra Civil Española, y arreglos de otras zarzuelas en estilo de jazz.

Después de un fugaz viaje a México en 1930, Jordà pasó sus últimos años atendiendo en la Casa Beethoven hasta que, enfermo del corazón, murió el 21 de septiembre de 1951 a los 82 años. Hasta día de hoy, le aguardaba solo el olvido.

Retrato de Luis G. Jordà hecho durante una visita a México en junio de 1930. Fuente: *El Universal Gráfico*. Ciudad de México: 3-IV-1930.

EL CINE Y LA RADIO

Los inicios de la Casa Beethoven no fueron fáciles y Luis G. Jordà tuvo que buscar actividades complementarias para poder mantener a su familia. Según varias fuentes^{1,2} Jordà ejerció durante mucho tiempo, y muchas horas al día, como pianista de cine mudo. En los inicios del cine, cuando no era todavía posible reproducir imágenes y sonido de forma síncrona, era normal tener una gramola que pusiese música de fondo, una orquesta pequeña o un pianista que tocara una música adecuada para cada una de las escenas. En el caso de las orquestas, la música se decidía por adelantado, pero cuando se trataba de un pianista solo, normalmente, este improvisaba la música en función de la escena que veía. En el caso de una persecución o una escena

¹ Entrevista a Isabel Dolcet y Joaquim Bardia. Barcelona: 22-VIII-2007.

² Entrevista a Paquita Llorens. Puebla, VIII-2008.

de acción, la música era tensa y sincopada mientras que, en una escena de amor, la música se volvía dulce y melancólica. Cada función era diferente ya que dependía de la inspiración del intérprete en aquel momento. Sin duda este era un trabajo adecuado para Jordà, músico habilísimo en este campo con la experiencia acumulada de tocar a lo largo de años en mil y una veladas.

Por desgracia, la presencia de este tipo de músicos era efímera en los medios de la época ya que no eran considerados virtuosos o intérpretes de prestigio. Normalmente, si alguna reseña aparecía en la prensa, trataba sobre las orquestas que acompañaban en el cine, pero también de forma sucinta y breve. Es lógico, pues, que no se haya podido encontrar ninguna referencia impresa sobre este trabajo que Jordà desempeñó³. Además, dado el carácter improvisado de este tipo de interpretaciones, no se escribían partituras, haciendo todavía más difícil encontrar rastros de la aventura cinematográfica de Jordà. A pesar de esto, aparte de los testimonios orales de la familia, hay dos evidencias que dan algún indicio sobre esta faceta de Jordà. La primera es el chotis *Madrilero* que Jordà compuso en 1929 y que dedicó a un amigo suyo, Martín Lizcano de la Rosa, líder de una de las orquestas de cine más reputadas de la época y que tocaba de forma regular en el Pathé Cinema, situado en la Vía Layetana, justo delante del Palau de la Música⁴. Dada la proximidad de este cine con el domicilio de los Jordà y la amistad entre ambos músicos, es probable que Luis G. Jordà hubiera trabajado allí como intérprete. La otra pista que reafirma la relación con el cine por parte de Jordà es el hecho de que su hijo, durante un viaje a México a mediados de la década de 1920, ejerciera como pianista de cine mudo en la Ciudad de México para mantenerse⁵, arte posiblemente aprendido con su padre en Barcelona.

Otra ocupación que tuvo Luis G. Jordà era la de músico de la radio. En la prensa de la época, durante los años 1920-1940, era normal ver programadas piezas de Jordà en sesiones musicales que se transmitían en directo⁶. Pocas veces aparece Jordà utilizando su nombre verdadero y a menudo encontra-

³ LLUÍS I FALCÓ, Josep. *Música y músicos en la Cataluña silente*. La Coruña: Actos del V Congreso de la A.E.H.C., 1995, pp. 95-105.

⁴ Este cine ha estado abierto hasta hace muy poco en la misma ubicación pero, recientemente, lo cerraron por reformas.

⁵ Entrevista a Paquita Llorens. *Op. cit.*

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

Fotografía del día del estreno de la obra *Serranilla*. De izquierda a derecha: Jose María de Peman (poeta, autor de la letra), Josefina Blanch (soprano) y Luis G. Jordà.

mos a Florizel como autor de obras conocidísimas compuestas en su período mexicano. También se programaban muchas de sus composiciones de título americano y alguna de temática religiosa. A pesar de esta intensa actividad como intérprete radiofónico, ninguna grabación ha perdurado hasta día de hoy, si es que se llegó a hacer alguna.

ACTIVIDADES MUSICALES

Otra actividad que Luis G. Jordà desempeñó en los primeros años después de volver de América fue la de la música de cámara, disciplina en la que tenía mucha experiencia. Se sabe que creó un trío, alrededor del año 1933, llamado Trío Beethoven, con dos integrantes más, posiblemente instrumentistas de cuerda, de los que no se ha conservado el nombre. Esta formación tuvo cierto prestigio⁷ y tocaba normalmente acompañando a cantantes o en funciones benéficas⁸. Pero su existencia fue breve ya que, a partir de 1935, desaparecieron del panorama musical barcelonés.

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

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

Alrededor del año 1930, Jordà hizo un viaje relámpago a México para solucionar un problema relacionado con su familia política, los Concha. En la Ciudad de México se alojó unas semanas en casa de su cuñado, Francesc Casabosch y, brevemente, recordó aquellos años dorados: visitó el Orfeo Català de Mèxic y participó en un concierto acompañado de su amigo, Josep Rocabruna. El gran público ya no recordaba al Quinteto Jordà-Rocabruna y *Chin Chun Chan* se ponía muy esporádicamente en escena, hecho que comportó que los periódicos hicieran una mínima reseña de esta visita⁹. Poco después de esta estancia, se estrenó en México la *Sinfonía Mexicana: Escenas de antaño* de Luis G. Jordà, dirigida por Josep Rocabruna, posiblemente un regalo-homenaje a su amigo. Esta obra, que requiere una orquesta con una sección de percusión ampliada y también algunos instrumentos típicamente mexicanos como el bandolón, es uno de los pocos ejemplos del arte sinfónico de Jordà.

LAS ÚLTIMAS COMPOSICIONES

Durante los primeros años de la Casa Beethoven, Jordà continuó componiendo obras en el estilo *salonard* que en México tantos éxitos le había reportado. De esta época se puede destacar la serenata para piano *Rêveuse*, de un gran intimismo y de unas armonías que recuerdan a Debussy. Desgraciadamente, este tipo de composiciones, más próximas al siglo XIX que al XX, no eran demasiado populares y, por este motivo, probó suerte con varios *two-steps* y tangos que emulaban los nuevos ritmos que venían de América y que publicaba la misma Casa Beethoven. De este mismo período también son algunas obras que su hijo, Luis María Jordà, compuso y que recuerdan claramente el estilo de su padre. Hay que mencionar que, a pesar de que en algunas piezas aparece el seudónimo de Luis María, Lewis Mary J., en el registro de la propiedad intelectual figura como autor Luis G. Jordà. De esta época son piezas con títulos tan curiosos como: *Max s'amuse*, *New York* o *California*. Incluso, llegó a escribir adaptaciones de un par de zarzuelas castellanas conocidas en estilo jazzístico, introduciendo de esta manera las armonías que habría escuchado en los Estados Unidos y que ya estaban de moda en Barcelona.

⁹ *El Universal Gráfico*. Ciudad de México: 3-IV-1930.

Algunos miembros de la familia Jordà alrededor de 1945. Luis G. Jordà, sombrero en mano, es el segundo por la derecha, al lado de Antonia Casabosch, apoyada en su brazo.

Durante los años treinta, Jordà probó suerte con otro tipo de géneros y escribió un par de canciones de inspiración castiza, *La Serranilla* y *Los claveles de Granada*, que tuvieron cierto éxito¹⁰. Sobre la primera, la letra es de José María Pemán, un escritor y político con cierto poder en la España de aquellos años. Es posible que Jordà intentara algún tipo de acercamiento a los círculos influyentes de la época con esta obra.

De aquellos años también son algunas obras escritas en catalán, como la zarzuela *El Din Don*, que se estrenó en Barcelona en 1932 y que sería su última obra escénica. A pesar de que esta obra pertenecía al género de la zarzuela en catalán, completamente en desuso y anacrónico, tuvo una buena acogida y se interpretó bastantes veces por músicos *amateurs* en centros de Barcelona, como el Centre Moral Instructiu de Gràcia, el Orfeó Sarrianenc y el Centre Catòlic de Sants. El prestigio de Luis G. Jordà en Vic y alrededores

¹⁰ Periódico desconocido. Barcelona, 21-I-1934.

Tumba de la familia Jordà en el cementerio de Les Corts de Barcelona, donde reposan, entre otros, los restos mortales de Luis G. Jordà, Antonia Casabosch y Luis María Jordà.

debía estar todavía bastante presente ya que se reinterpretaron *Los Bandolers* en Prats de Lluçanès, en 1929, y *Un Metge improvisat*¹¹ en Vic¹², en 1946.

Otra obra notable de este período es la sardana *Les Campanes de Sant Maurici*, dedicada al prohombre Pío Raurell, que Jordà estrenó en Prats de Lluçanès durante una visita estival a sus hermanos. Fue durante una de estas visitas a Prats de Lluçanès que, según cuenta la tradición oral familiar¹³, se produjo una situación bastante descriptiva de las habilidades musicales de Jordà. Parece ser que en cierta ocasión le pidieron a Jordà que acompañara alguna canción al piano mas el instrumento que le ofrecían estaba destastado: algunas teclas no respondían y otras estaban desafinadas. Después de recorrer el teclado de arriba a abajo, Jordà fue capaz de acompañar al cantante evitando las teclas defectuosas.

¹¹ Hay que destacar que, debido a la represión franquista contra el catalán, esta obra se representó en su versión traducida al español.

¹² *Ausona*. Vic: 9-III-1946.

¹³ Entrevista a Isabel Dolcet y Joaquim Bardia. *Op. cit.*

A pesar de los pocos datos que se han conservado hasta día de hoy, Jordà mantuvo una colaboración esporádica con los orfeones de la comarca de Osona, sobre todo con los de Taradell y Prats de Lluçanès, dado el número de partituras suyas (publicadas en México) que se conservan en los fondos de algunas de estas instituciones corales. De esta época también es su obra de inspiración catalanista, las variaciones sobre *Els Segadors*, de la que se hablará en el capítulo 11.

LA MUERTE Y EL OLVIDO

Según la crónica familiar¹⁴, después de volver de México, Jordà fue perdiendo progresivamente la vitalidad que había tenido. La vida activa e intensa que llevaba en América contrastaba con la rutinaria de Barcelona, por lo que, poco a poco, se fue sumiendo en la melancolía. Tenía un comportamiento excéntrico y taciturno y muchas veces se iba de la tienda para ir a recorrer el “barrio chino” de Barcelona y pasar el resto de la tarde en tabernas de artistas¹⁵, tocando el piano y divirtiéndose: ya fuera en los salones opulentos de la élite mexicana o en los bares de Barcelona, los músicos son siempre músicos.

El 21 de septiembre de 1951, Luis G. Jordà moría en su casa a los 82 años. “*Ha muerto un gran músico*”¹⁶ decía la prensa en los titulares, seguidos de un emotivo panegírico de su amigo Bonaventura Selva. El entierro fue muy sentido en Barcelona y en Vic, pero, en general, ya pocos recordaban a aquel músico que había sido tan conocido a finales del siglo XIX y principios del XX. En México, una discreta esquela dio la noticia de la muerte de aquel compositor porfirista, entonces solo recordado por un par de piezas de salón. Fue enterrado en el cementerio de Les Corts de Barcelona, en un discreto nicho donde más tarde le acompañarían su hijo Luis María, en 1979, y su esposa Antonia, en 1981. Atrás quedaban los años de éxito y reconocimiento. Ahora el olvido le esperaba. Al menos, hasta hoy.

¹⁴ LLORENS, Paquita. *Novela de las tías*. Puebla: manuscrito hológrafo, 2008.

¹⁵ VILLAR, Paco. *Historia y leyenda del barrio chino*. Barcelona: La Campana, 1996.

¹⁶ *Ausona*. Vic: 6-X-1951.

MÁS ALLÁ DE LUIS G. JORDÀ

La familia Jordà no tuvo más continuidad en Barcelona, ya que su hijo Luis María no tuvo descendencia con su esposa, Elisa Concha. Al morir Luis María, Elisa volvió a México, vendiendo todo el contenido que había en el piso de Las Ramblas y traspasando la tienda. Posiblemente, gran parte de los efectos personales de los Jordà se perdieron en este traslado y, desgraciadamente, solo se han conservado algunas partituras y los diarios personales de Luis G. Jordà que Elisa se llevó a México.

Los derechos de autor de las obras de Luis G. Jordà pasaron primero a su hijo, después, brevemente, a su mujer, y finalmente, a Elisa Concha. Al morir ella, el año 1999, estos derechos quedaron en manos de sus sobrinos, quienes los mantienen actualmente. Sería faltar a la verdad decir que Luis G. Jordà nunca tuvo nietos. En una aventura previa a su matrimonio con Elisa Concha, Luis María Jordà tuvo una hija, Graciela Jordà, en la Ciudad de México. Esta chica vivió sin ver a su padre hasta que, en los años 60, Luis María la reconoció como hija suya e, incluso, le dedicó una de las pocas obras que compuso, una habanera. Esta familia, todavía hoy en día, conserva orgullosa el apellido Jordà.

JORDÀ Y EL CATALANISMO

Luis G. Jordà no fue únicamente un músico excepcional y un compositor de talento, sino un catalanista convencido y un comprometido difusor de la cultura catalana en el extranjero. Un hombre orgulloso de sus orígenes que siempre saludaba en catalán, incluso a los mexicanos, y que los periódicos de ese país evitaban tildar de español. También fue un hombre muy vinculado con las comunidades catalanas de aquellos lugares de América por donde pasó, en México y en Nueva York. Fue uno de los co-fundadores del Orfeó Català de Mèxic, entidad coral y cultural ya centenaria y bastión de la cultura catalana en América durante el siglo XX.

Fueron muchas las contribuciones que hizo al catalanismo y, en el caso de haberlas explicado intercaladas entre los capítulos anteriores, quizás habrían quedado diluidas y carentes de relevancia. A modo de epílogo, se repasan las aportaciones de Luis G. Jordà al catalanismo durante sus períodos en México, en Cataluña y, brevemente, en los Estados Unidos.

LA RENAIXENÇA CULTURAL CATALANA EN AMÉRICA

Como ya se ha comentado en el inicio de este libro, a finales del siglo XIX y principios del XX, hubo un grupo importante de artistas catalanes que fueron a “hacer las Américas” y que dejaron una huella indeleble en sus respectivas especialidades. Durante esta época de migraciones, apareció en Cataluña una corriente cultural que tuvo un gran impulso y difusión, la *Renaixença*, cercana al Romanticismo europeo con quien compartía algunas características como, por ejemplo, la exaltación patriótica.

El objetivo ulterior de este movimiento era la reivindicación de la lengua y la cultura catalana en oposición a la española, y con esta finalidad, se empezaron a celebrar los conocidos Juegos Florales. En el campo musical, la *Renaixença* también tuvo una influencia primordial y es en estos tiempos cuando se forjan los dos cantos patrióticos catalanes por excelencia: *Els Segadors*, en 1892, con música de Francesc Alió (basándose en un canto popular) y letra de un romance del siglo XVII, y *El Virolai*, en 1880, con música de Josep Rodoreda y letra de Jacint Verdaguer. Es en este contexto cultural en el que se encuentra Luis G. Jordà, justificando de esta manera el hecho de que siempre se declarara convencidamente catalán y defendiera la cultura catalana a través de su música.

Posiblemente para los inmigrantes catalanes, el hecho de llegar a un país lejano con unas formas y una cultura diferentes, acentuaba el sentimiento de nostalgia que propiciaba que se agruparan para hablar su lengua y conservar sus costumbres. Estas reuniones fueron el inicio de muchos de los *casals* y agrupaciones catalanistas que hubo diseminadas por toda América. Muchas de ellas todavía continúan existiendo hoy en día. En sus orígenes, estos *casals* tenían una función social muy importante entre los catalanes que acababan de llegar a América, mientras que en la actualidad desarrollan principalmente un trabajo de difusión de la cultura catalana. De la confluencia de estos grupos catalanistas con los artistas que abandonaban Cataluña para ir a América y que venían, en mayor o menor medida, influenciados por la corriente de la *Renaixença*, encontramos la aparición de las agrupaciones corales y orfeones, que cantaban y difundían la música catalana en América. Un caso notorio es el del Orfeó Català de Mèxic, ya centenario, que tuvo entre sus miembros fundadores a Luis G. Jordà.

Primer logotipo del Orfeó Català de Mèxic, en 1907.

EL ORFEÓ CATALÀ DE MÈXIC

El Orfeó Català de Mèxic es una de las muchas entidades defensoras de la identidad catalana en la América Latina y, juntamente con el Casal Català de Buenos Aires fundado en 1886, una de las más antiguas. El siglo XIX llevó a muchos catalanes a buscar fortuna más allá del Atlántico^{1,2} y esto propició la aparición de numerosas asociaciones y círculos culturales que permitían a estos inmigrantes mantener sus costumbres y tradiciones, a pesar de la gran distancia que los separaba de su patria. Así encontramos entidades catalanistas en Buenos Aires, Rosario, Montevideo, Santiago de Cuba, Caracas, Santiago de Chile, etc., la mayoría de ellas fundadas a finales del siglo XIX o a principios del XX. Estas entidades también se encargaron de dar soporte a aquellos catalanes recién llegados o a aquellos que se habían exiliado (normalmente, durante la Guerra Civil Española) y, en muchos casos, fueron la cuna de ideas políticas en el exilio.

En particular, México ha tenido siempre una estrecha relación con Cataluña, acogiendo a muchísimos intelectuales perseguidos por el franquismo, como por ejemplo, Pere Calders, Josep Carner o, en los años setenta, Joan Manuel Serrat, cosa que ha hecho merecedor a su pueblo de la máxima distinción que puede otorgar Cataluña: la Medalla de Oro de la Generalitat, que fue concedida al pueblo mexicano el año 2009. Hay que destacar que muchas de estas entidades han recibido condecoraciones por su larga tradición catalanista, como por ejemplo, la Creu de Sant Jordi que la Generalitat de Cataluña otorgó al Orfeó Català de Mèxic el año 1986.

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

² HURTADO, Víctor y ROCA, Francesc. *Atles de la Presència Catalana al món (1998-2008)*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2009.

El Orfeó Català de Mèxic, en 1907, llevando todos barretina y exhibiendo el pendón en el que se puede ver el águila mexicana y las cuatro barras. Entre los miembros destaca Guillem Ferrer, con una partitura en la mano y la batuta y, muy posiblemente, esté Jordà entre el resto de hombres.

LOS INICIOS

El 18 de abril de 1906 en San Francisco, California, se produjo uno de los terremotos más destructivos del siglo XX, con una intensidad de casi 8 grados en la escala de Richter. Este seísmo arrasó la mayoría de los edificios de la ciudad comportando una fuerte demanda de peones y albañiles requeridos para las obras de reconstrucción. Muchos catalanes vieron su oportunidad para hacer fortuna en suelo americano y se embarcaron hacia San Francisco para colaborar en estas faenas y, al cabo de un tiempo, algunos iniciaron el viaje de regreso a Cataluña a través de México, embarcándose en Veracruz.

Simultáneamente, encontramos en la Ciudad de México al Quinteto Jordà-Rocabruna, formado por cinco catalanes de un patriotismo notable, en el que hay que destacar a dos personajes: Guillem Ferrer Clavé y Luis G. Jordà. Ferrer, el violonchelista del quinteto, era nieto de Anselm

Clavé, el fundador y director de una serie de coros en Cataluña a mediados del siglo XIX que tenían como objetivo acercar la música a las clases trabajadoras para aumentar su nivel cultural. Con Anselm Clavé el canto coral llegó a ser una actividad propia de las clases obreras: su vía de escape a una dura vida de trabajo y sacrificio. Años más tarde, en 1891, la admiración de Lluís Millet por Clavé, juntamente con la necesidad estética y cultural de crear un estilo musical propio en Cataluña, promovieron la creación del Orfeó Català en Barcelona. Ambas sociedades, el Orfeó y los coros de Clavé, fomentaron el sentimiento de catalanidad y son todavía, hoy en día, símbolos indiscutibles del patrimonio musical catalán. La experiencia familiar de Ferrer seguramente lo animó a reproducir los esfuerzos de su abuelo en la creación de sociedades corales en México.

Por otro lado, tenemos a Luis G. Jordà, que acababa de volver, en septiembre de 1906, de un viaje por Cataluña, donde había sido enviado personalmente por el presidente de México, Porfirio Díaz, a través de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes que dirigía el ministro Justo Sierra, para estudiar los coros populares que había creado Anselm Clavé³. A lo largo de varios meses, Jordà había estudiado el proceso de formación de estos grupos, los beneficios sociales que se derivaban y, lo más importante, tenía la motivación para reproducir estas formaciones en México⁴. Hay que destacar también que Luis G. Jordà fue condiscípulo de Lluís Millet en la escolanía de la Basílica de la Mercè en Barcelona durante su período de estudios de juventud. Esta amistad perduró a pesar de la distancia que los separaba, como queda patente en una partitura⁵ que Jordà dedicó de su puño y letra a Millet. Es plausible que Millet también animara a Jordà en la creación de una réplica del Orfeó Català en México.

Finalmente, durante el mes de septiembre de 1906, confluyen los dos factores necesarios en México para crear una formación coral al estilo de las de Clavé: una masa obrera, nostálgica de su tierra añorada (los peones y albañiles provenientes de San Francisco camino de Cataluña), y un grupo de intelectuales con los conocimientos y la voluntad para educar a estas voces y para darles una entidad coral (Jordà y Ferrer, entre otros). A pesar de que

³ JORDÀ, Luis G. *Informe*. Ciudad de México: Archivo General de la Nación, Caja 125/66, Expediente 55, 1906.

⁴ Para más información sobre este episodio, consultar el capítulo 8.

⁵ Se trata de un ejemplar del *Himno de la Segunda Reserva* de 1902 que se conserva en la Biblioteca Nacional de Cataluña.

la primera asamblea del Orfeó Català de Mèxic se celebró el 15 de septiembre de 1906, los catalanes residentes en México ya hacía tiempo que tenían la idea de crear una sociedad que agrupara a este colectivo. En 1905 se creó el Círculo Catalán, integrado por los músicos del Quinteto Jordà-Rocabruna y un pequeño número de comerciantes, maestros de obras y empleados de origen catalán, que se reunían en un local en la esquina de las calles Bolívar y Uruguay, en el centro de la Ciudad de México⁶. Lamentablemente, esta agrupación tuvo una vida efímera y se disolvió a razón de una serie de tensiones internas de cariz político. Por otro lado, a principios de 1906, los músicos del Quinteto, juntamente con algunos catalanes, se reunían para hacer música y cantar en una trastienda encima de la pastelería La Mallorquina, delante del Casino Español. La idea de la creación del Orfeó Català de Mèxic se gestó durante estas reuniones musicales. Casualmente, Jordà fue enviado a Cataluña a hacer la investigación sobre la creación de los coros de Clavé en un momento propicio; no se sabrá nunca si la idea de un orfeón catalán lo impulsó a proponer su visita a Cataluña, o si, a partir de este viaje, encontró la motivación definitiva para su creación. Finalmente, el Orfeó Català de Mèxic se constituyó el 15 de septiembre de 1906 con Enric Botey en la presidencia y con Guillem Ferrer en la dirección del coro. Curiosamente, no se ha encontrado ninguna vinculación específica de Jordà en el consejo directivo de esta entidad.

Todo parece indicar que el Orfeó Català de Mèxic fue el primer orfeón existente en México, hecho que constituye un dato importante para la historia de la música de este país, que poseía una gran riqueza folclórica, pero ninguna tradición de música coral. Después de la creación del Orfeó Català hubo la fundación del Orfeón Vasco y, como resultado de la investigación de Jordà en Cataluña, el Ministerio de Educación mexicano creó el Orfeón Popular, de orientación mexicana en su repertorio. Las relaciones entre las tres entidades eran muy cordiales y a menudo actuaban conjuntamente acabando sus conciertos con gritos de "*Visca Catalunya! Gora Euskadi! Viva México!*"⁷.

La presentación en sociedad del Orfeó Català de Mèxic tuvo lugar durante una cena en el Casino Español donde se había anunciado la presencia del presidente Porfirio Díaz, quien finalmente no pudo asistir, pero en la que

⁶ MARTÍ, Miquel. *L'Orfeó Català de Mèxic (1906-1986)*. Barcelona: Curial, 1989, p. 12.

⁷ *Ibidem*.

El Orfeó Català de Mèxic en 1910.

comparecieron el vicepresidente, Ramón Corral, el ministro Justo Sierra y el subsecretario de Estado, Luis G. Urbina, uno de los poetas más loados de México a principios del siglo XX. En un momento determinado de la comida, el presidente del Orfeó, Enric Botey, se dirigió a la ilustre concurrencia diciendo: *“Señor vicepresidente de la República, ilustres señoras y señores, les presento al Orfeó Català de Mèxic”*⁸. Y a continuación aparecieron los cantantes del Orfeó, ataviados con barretinas, que obtuvieron muchos aplausos después de su interpretación. No sorprenderá al lector saber que los acompañaba el Quinteto Jordà-Rocabruna.

Como ya se ha comentado, el Orfeó Català de Mèxic tenía por costumbre cantar con la barretina roja puesta, símbolo representativo de Cataluña. Otro símbolo de la catalanidad de esta agrupación, hibridada con los símbolos patrios mexicanos, era el pendón que siempre presidía sus actuaciones, en el que están representadas las cuatro barras y el águila mexicana detrás. Esta águila también puede interpretarse como el ave fénix o incluso el dragón de San Jorge, patrón de Cataluña. Esta alegoría al fénix es un elemento

⁸ *Ibidem*.

muy característico de la *Renaixença* catalana que representa el resurgimiento del espíritu catalanista y de la identidad nacional.

La relación entre Jordà y el Orfeó Català de Mèxic no se limitó a hacer de acompañante con el Quinteto Jordà-Rocabruna en muchas de sus intervenciones corales, sino que, a menudo, Jordà escribió obras y arreglos para esta entidad. En particular, hay que destacar una misa que Jordà compuso expresamente para el Orfeó para la festividad de San Jorge del año 1909 y que se estrenó en la iglesia de San Hipólito⁹, donde Jordà era organista titular.

La fama de esta entidad y de su noble empresa para defender el espíritu catalanista en ultramar no pasó desapercibida en Cataluña. La *Revista Musical Catalana*, la publicación musical de más prestigio a principios del siglo XX en Cataluña, llegó a hacer hasta dos reseñas sobre los éxitos del Orfeó Català de Mèxic mencionando ser “la primera entidad coral de la república” y la que “canta con más precisión, afinación y matiz”¹⁰. También destacó la firme tutela de Guillem Ferrer como director de la masa coral y los numerosos premios que llegó a conseguir.

LA HISTORIA HASTA HOY

La actividad cultural del Orfeó Català de Mèxic no se restringió únicamente al ámbito coral, sino que también organizaban otros eventos como veladas literarias, conferencias, excursiones o representaciones teatrales, actos siempre enmarcados dentro de una órbita catalanista. Además, editó algunas de las primeras revistas en catalán en México, *Catalònia* y *Cataluña a Mèjic*, el año 1912, y promovió el advenimiento de otras instituciones catalanistas como el Grupo Excursionista o la Agrupación Catalana de Arte Dramático. Incluso llegó a crear una mutua, la Sección de Auxilios del Orfeó Català, el año 1919, que contaba con el apoyo económico de Artur Mundet¹¹ y de la arpista Esmeralda Cervantes.

⁹ *El Imparcial*. Ciudad de México: 29-V-1910.

¹⁰ *Revista Musical Catalana*. Barcelona: 11-X-1910.

¹¹ Artur Mundet (1879-1965) fue un empresario catalán, nacido en Sant Antoni de Calonge, que hizo fortuna en el mercado del corcho y que se instaló en la Ciudad de México en el año 1902. Allí triunfó con la creación del Sidral Mundet, una bebida gaseosa muy popular todavía hoy en día, competencia directa de Coca-Cola o Pepsi. El talante filantrópico de Mundet hizo que, de regreso a Cataluña, invirtiera buena parte de su fortuna en la creación en Barcelona de las Llars Mundet para los desamparados. Para más información, consultar OLIVA, Hèctor. *Op. cit.*, pp. 69-74.

Con el estallido de la Guerra Civil Española, 22000 refugiados españoles fueron acogidos en México, país que nunca aceptó el acceso al poder por la fuerza del general Franco, situación que implicó la desaparición de la representación diplomática mexicana en España desde 1939 hasta 1976. Durante todo este tiempo, México fue uno de los pocos países que reconoció la República de España como único gobierno legítimo y que alojó a su embajada, donde se llegaron a celebrar numerosas sesiones de la Generalitat en el exilio, como la que, en 1954, eligió a Josep Tarradellas presidente¹². Esta llegada masiva de personas a México, muchas de ellas catalanas, representó un estímulo importante para el Orfeó Català de Mèxic. Se aumentó muy notablemente la producción de revistas en catalán y se hicieron numerosas colaboraciones con intelectuales exiliados que permitieron la creación de varias organizaciones catalanistas y reivindicativas. También se reinstauró la costumbre de celebrar los Juegos Florales de forma periódica. Quizás, una de las actividades más emotivas fue el recibimiento con el que el Orfeó Català de Mèxic obsequió a Pau Casals, todo un símbolo de la resistencia contra el régimen de Franco, cuando este músico viajó a México, en 1960, para estrenar en Acapulco una de sus obras más importantes, el oratorio *El Pessebre*.

La entidad fue ganando prestigio en Cataluña por su acción solidaria y por su fervorosa apología de los ideales catalanistas y de la cultura catalana en general. Muchas personalidades de renombre de la cultura y la política visitaron el Orfeó Català de Mèxic durante los años sesenta y setenta, como por ejemplo, la soprano Montserrat Caballé o el cantautor Raimon. Finalmente, en 1976, después de un año de la muerte del general Franco, se desató una intensa actividad en el Orfeó que estrechó su relación con Cataluña, una vez recuperadas las relaciones políticas y los instrumentos diplomáticos entre ambos países. Desde entonces, el Orfeó Català de Mèxic continúa siendo el punto de referencia de la comunidad catalana en México, el vínculo cultural entre una misma comunidad dividida por el Atlántico y el único lugar de la Ciudad de México donde se puede degustar una auténtica escudella catalana en el restaurante de la entidad.

¹² VILLARROYA, Joan. *Desterrats. L'exili català de 1939*. Barcelona: Base, 2002.

LA COMUNIDAD CATALANA EN MÉXICO

El Orfeó Català de Mèxic fue una expresión cultural y reivindicativa de la identidad catalana en México, pero únicamente representaba una fracción de los catalanes que realmente había. De hecho, la comunidad catalana en México era considerable y, en particular, en la Ciudad de México, era bastante numerosa. En otras ciudades de la república también había grupos de catalanes, quizás más reducidos, como era el caso de Puebla¹³ o Veracruz. Este grupo de catalanes en la Ciudad de México ejercía diversas profesiones, desde las más humildes hasta altos cargos, como por ejemplo, Antoni Cuyàs, el director del periódico *El Informal*, Joan Bassegoda, el pastelero más famoso de la ciudad, o Modest Puigdevall, el propietario del restaurante *Sylvain*, uno de los más lujosos de la ciudad. Muchas veces, los negocios que estos inmigrantes abrían llevaban nombres que hacían referencia a topónimos o apellidos catalanes, como símbolo distintivo, y así encontramos la casa de embutidos Sabadell, el Sidral Mundet o la fonda Simó. De todas formas, la presencia catalana en México no es exclusiva de finales del siglo XIX y principios del XX ya que, como se ha comentado anteriormente, el *Himno Nacional Mexicano* también es fruto de un catalán, Jaime Nunó, y la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, una construcción neoclásica espléndida, es obra de Manuel Tolsà¹⁴.

Esta comunidad catalana tenía la costumbre de reunirse a menudo y, especialmente, cuando había un bautizo o una boda celebraban festejos siguiendo los patrones y usos catalanes. Este es el caso del bautizo de Ireseta Casabosch, hija de Francesc Casabosch, hermano de Antonia Casabosch (que fue la madrina), celebrado en junio de 1903. Estos eventos tenían una función de reafirmación de la comunidad catalana y permitían apaciguar la nostalgia colectiva por Cataluña, como lo denotan las siguientes palabras de un cronista de la época: “*El lugar donde se celebró el banquete fue engalanado con banderas catalanas, produciéndose una gran nostalgia entre los que añoramos nues-*

¹³ En la ciudad de Puebla, debe comentarse el caso de un catalán de excepción, Narcís Bassols, también músico, que fue el patriarca de una estirpe de políticos de bastante renombre en México. Para más información, consultar GALÍ, Montserrat. *Les memòries de Narcís Bassols Soriano, un figuerenc romàntic a Mèxic*. Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos, 1998, vol. 31, pp. 425-444.

¹⁴ Manuel Tolsà (1757-1816) fue un arquitecto y escultor valenciano, formado en Valencia y Barcelona, que llegó a América en 1791 y participó en el diseño y construcción de algunos de los edificios más relevantes del período neoclásico en todo México.

La colonia catalana en la Ciudad de México celebrando el día de San Jorge del año 1909. Luis G. Jordà está en la fila superior a la izquierda, vestido de blanco, y delante suyo, medio escondido, está su hijo Luis María. Antonia Casabosch está en la fila de las mujeres, pero no se ha podido identificar. Fuente: *El Arte Musical*. Ciudad de México: V-1909.

*tra patria, al verlas ondear en un país tan lejano*¹⁵. Tanto era el convencimiento de estos catalanes que incluso la prensa barcelonesa se hacía eco de estos actos patrióticos en ultramar.

La fiesta por excelencia de Cataluña, la de su patrón San Jorge, conllevaba una gran celebración para la comunidad catalana de la Ciudad de México.

¹⁵ *La Renaixensa*. Barcelona: 19-VIII-1903. Esta frase estaba en catalán en el texto original.

La comunidad catalana de la Ciudad de México en 1909 bailando una sardana por primera vez en esta ciudad. Fuente: *El Imparcial*. Ciudad de México: 29-V-1909.

Esta festividad solía comenzar con una misa por la mañana en la que a menudo participaba el Orfeó Català de Mèxic acompañado por el Quinteto Jordà-Rocabruna o, cuando el volumen de músicos lo permitía, por una orquesta¹⁶. Entre el repertorio que se interpretaba, aparte de canciones catalanas, había una obra de obligada ejecución que era la *Misa de San Jorge*, que Jordà había compuesto para esta festividad. Esta misa se celebraba siempre en la iglesia de San Hipólito que se había acabado convirtiendo en la iglesia de los catalanes de la Ciudad de México, administrada por los padres claretianos¹⁷, y como deferencia a esta comunidad, el sermón era predicado en catalán por el rector titular, el padre Jacint Crehuét.

La fiesta de San Jorge continuaba con una comida popular en el Tívoli del Eliseo, un recinto donde se celebraban actos al aire libre y que se adornaba para la ocasión. De aquel acto de 1909 se ha conservado una fotografía en la que se pueden ver algunos de los miembros de la comunidad catalana de la Ciudad de México. Fue durante esta festividad cuando se bailó la primera sardana en ese país, hecho 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”*¹⁸.

¹⁶ *El Heraldo*. Ciudad de México: 16-V-1909.

¹⁷ Para más información sobre esta iglesia, consultar el capítulo 4.

¹⁸ *El Heraldo*. Ciudad de México: 16-V-1909.

El Quinteto Jordà-Rocabruna con la bandera catalana como telón de fondo. De izquierda a derecha: Mas, Rocabruna, Ferrer, Jordà y Torelló. Fuente: *Covadonga*. Ciudad de México: 8-IX-1908.

A pesar de ser la comunidad catalana un grupo heterogéneo bien diferenciado, mantenían excelentes relaciones con los otros grupos de inmigrantes provenientes de España, siendo así muchos de los miembros de la comunidad catalana socios del Casino Español. Hay que tener en cuenta que todas estas personas eran inmigrantes, nostálgicos de su tierra, y que las diferencias entre catalanes y castellanos en la distancia no eran tan punzantes como hoy día o, por lo menos, estaban más diluidas. No sorprende ver como en septiembre de 1903 se celebró una fiesta española en la que, durante una misa que se ofició, la parte musical estaba a cargo de un grupo de españoles entre los que había Jordà y Rocabruna¹⁹. Quizás lo que más sorprende es el repertorio que se interpretó que incluía obras castellanas, como el *Himno a Covadonga* de Rivera, y la *Salve Montserratina* de Jordà: un ejemplo indiscutible de la buena sintonía existente entre las diversas comunidades provenientes de España en México.

Durante el tiempo que Luis G. Jordà vivió en México formó parte activa de esta comunidad y participó con su música en todos los acontecimientos que se organizaban. Un ejemplo de la catalanidad de Jordà y del Quinteto Jordà-Rocabruna se encuentra en una fotografía, para un periódico mexicano, en la que esta formación se hizo retratar con la bandera catalana como telón. Incluso, una vez que Jordà regresó a Cataluña, es posible que mantuviera algunos de sus amigos dentro de esta comunidad ya que, en su breve viaje a México en 1931, fue recibido con honores por el Orfeó Català de Mèxic.

LA COMUNIDAD CATALANA EN NUEVA YORK

Luis G. Jordà estuvo de paso por Nueva York el año 1906, de camino hacia Europa y, en concreto, hacia Cataluña, enviado por el gobierno mexicano para estudiar la formación de coros. Por otro lado, también se ha especulado sobre la posibilidad de que la familia Jordà-Casabosch se instalara en Nueva York o en algún lugar de la costa este de los Estados Unidos en su huida de México, durante la Revolución. Sobre este segundo viaje solamente se pueden hacer conjeturas ya que no se ha conservado ningún registro escrito, pero, afortunadamente, del primero se ha mantenido algún documento.

¹⁹ *El País*. Ciudad de México: 9-IX-1903.

LA LLUMANERA

DE NOVA YORK

REVISTA CATALANA DE NOVAS Y GRESCA

DIRECTOR: ARTUR CUYAS. DIBUIXANT: FELIP CUSACHS.

ANY 1 NOVA YORK, NOVEMBRE, 1874. Nº I

UNCLE SAM.—¿Quin diuromi de llengua es aqueixa?
 SENYÓ AMBROS.—Català, home; ¿que no ho coneix?
 UNCLE SAM.—¿Català; ¿y que es axò?
 SENYÓ AMBROS.—¿Com, ara? Parle ab més respecte, que es la llengua universal.
 UNCLE SAM.—No, home, la llengua universal es lo inglés, puix se parla en la Inglaterra, los Estats Units
 la India, la Australia y part del Africa, so es las cinch parts del món.
 SENYÓ AMBROS.—Fugi d'aquí. ¿Que m' vol pintar San Cristófol nano, vosté? Diguen: ¿se publica
 a Espanya cap periódich en inglés?
 UNCLE SAM.—No, senyó.
 SENYÓ AMBROS.—Doncs aquí en té un en català que 's publica a Nova York.

Portada del primer número de *La Llumanera de Nova York* en 1874.

Nueva York ha sido una ciudad que ha destacado por su gran cantidad de inmigrantes y, posiblemente, por la alta variedad de nacionalidades y orígenes de estos. No nos sorprende saber que desde mediados del siglo XIX, Nueva York haya tenido una comunidad catalana con una personalidad propia, como definía un diario catalanista de la época: “*Los catalanes que viven en Nueva York son cuatro gatos al lado de la colonia irlandesa, alemana, austríaca, holandesa, francesa, italiana, griega, suiza, rusa, etc.; pero son cuatro gatos que no se dejan comer el terreno en materia de representación y valor individual*”²⁰.

Muchas y variadas son las contribuciones de los catalanes a la ciudad de los rascacielos²¹, pero una de las más catalanistas fue la publicación del periódico *La Lhumanera de Nova York*, dirigido por Artur Cuyàs²², que fue un símbolo de la *Renaixença* en los Estados Unidos²³. Un ejemplo de la voluntad catalanista y universal de esta publicación se ve en la portada del primer número en la que el Tío Sam, encarnación de todos los norteamericanos, después de hojear la revista exclama: “*¡Qué demonios de lengua es esta!*”. El señor Ambròs, un payés catalán, le ruega que hable con respeto del catalán porque es una lengua universal, como demuestra el hecho de que en España todavía no haya ningún periódico en inglés mientras que en Nueva York ya se publique *La Lhumanera* en catalán.

Luis G. Jordà, en su viaje hacia Europa, hizo escala en Nueva York donde llegó el 4 de mayo de 1906. Allí fue recibido por la comunidad catalana de la ciudad con todos los honores. Durante esta visita, la comunidad catalana en Nueva York obsequió a Jordà con una pintura²⁴, en la que se exalta su calidad como músico y su contribución a la gloria de Cataluña. La belleza y el simbolismo del cuadro son evidentes: el escudo de Cataluña coronado por un fénix bicéfalo bajo la Estatua de la Libertad rodeados por un torrente de flores; en otras palabras, la comunión de Cataluña y Nueva York.

²⁰ *La Lhumanera de Nova York*. Nueva York: XI-1874.

²¹ Una excelente recopilación de estas contribuciones se puede encontrar en CAPDEVILA, Carles. *Nova York a la catalana*. Barcelona: La Campana, 1996.

²² Artur Cuyàs era el hermano de Antoni Cuyàs, del que se habla en el capítulo 5, amigo de Luis G. Jordà.

²³ De hecho, esta revista recibía numerosas y frecuentes colaboraciones de escritores catalanes representantes de la *Renaixença* como, por ejemplo, Serafí Pitarra.

²⁴ Este cuadro de dimensiones reducidas, del tamaño de un folio, se encontró entre los efectos personales de Luis G. Jordà que su nuera, Elisa Concha, conservó cuando volvió a México en 1980.

Cartel-ofrenda que la comunidad catalana en Nueva York hizo a Luis G. Jordà a su paso por esta ciudad de camino a Cataluña, en mayo de 1906. Fuente: Fondo de la familia Concha.

De entre los personajes que firman este cuadro y que constituyen la comunidad catalana de Nueva York, destaca un joven Manuel Serra Moret, estudiante de economía y sociología, que se convertiría, pocos años más tarde, en presidente del Parlamento de Cataluña. Serra Moret, nacido en Vic en 1884, había formado parte de la colonia catalana en México, había actuado como corresponsal de algunos periódicos catalanes en ese país y se había encargado de informar sobre los éxitos de Jordà^{25,26}. Es posible que estos dos personajes se hubieran conocido en Vic, durante la época en la que Jordà fue director del conservatorio y que se hubieran vuelto a encontrar en México y Nueva York.

JORDÀ, LA GUERRA CIVIL Y EL FRANQUISMO

Después de algunos años instalados en Barcelona, se inició la Guerra Civil Española que comportaría la represión de cualquier reivindicación catalanista durante más de cuarenta años. Para Luis G. Jordà, un personaje que había vivido el esplendor de la *Renaixença*, este período fue muy duro. Se sabe que se mantuvo al margen de la política y que decidió sufrir en silencio el régimen franquista que le tocó vivir, hasta su muerte en 1951. A pesar de esto, hay algún episodio donde demuestra su disconformidad con el régimen y su apoyo a algunas personas que corrían peligro por sus ideas.

Cuando la Guerra Civil se acercaba a su final, en 1939, y las tropas nacionales estaban próximas a Barcelona, la familia Jordà temía por su seguridad. En aquellos momentos vivían en la vivienda de Las Ramblas, al lado de la Casa Beethoven: Luis G. Jordà, su mujer, su hijo, su nuera y dos hermanas de esta. Gracias a los contactos de Jordà y al hecho de tener tres personas de nacionalidad mexicana en casa, consiguieron un documento oficial por parte del Consulado de México en Barcelona que fijaron en la puerta de la vivienda y que les garantizaba inmunidad diplomática, ya que se consideraba aquel piso como territorio mexicano. De esta manera, la familia Jordà se libró de muchos registros de los milicianos, hecho que permitió que algunos amigos de la familia en Vic, dos sacerdotes y dos militares, pudieran esconderse en casa de los Jordà y evitar ser fusilados²⁷.

²⁵ *La Renaixensa*. Barcelona: 2-II-1903.

²⁶ *Ausetania*. Vic: V-1905.

²⁷ LLORENS, Paquita. *Novela de las tías*. Puebla: manuscrito hológrafo, 2008, p. 40.

Otro episodio lo relata la viuda de Bonaventura Selva, que fue un buen amigo de Jordà y que le dedicó una emotiva biografía²⁸. Este intelectual también tuvo algún problema durante el franquismo y, en más de una ocasión, tuvo que esconderse durante semanas en un altílo de la Casa Beethoven.

UNA OBRA DE EXCEPCIÓN: *ELS SEGADORS*

Según explica Bonaventura Selva²⁹, Jordà compuso, a finales de su vida, unas variaciones sobre un himno guerrero catalán. Esta obra se consideraba perdida hasta que, recientemente, se encontró un manuscrito completo en el fondo del almacén de la Casa Beethoven, extraviado entre otras partituras, que llevaba la firma de Jordà y el siguiente título: *Els Segadors-Doce variacions*. No hay duda de que esta obra, que Selva denominaba eufemísticamente como un himno guerrero catalán para evitar la censura franquista de la época, hace referencia al *Himno Nacional de Cataluña*.

Quizás lo más impactante de esta obra es la fecha de su composición, el octubre de 1936, en plena Guerra Civil Española, poco después de que las tropas nacionales derrotaran a las republicanas en el simbólico asedio al Alcázar de Toledo. Con toda seguridad Jordà veía como aquella guerra llegaría a perjudicar la paz de Cataluña. Muchos intelectuales catalanes demostraron el rechazo a las ideas hegemónicas del general Franco exiliándose, como fue el caso del violonchelista Pau Casals, quien decidió no volver a España hasta que la democracia volviera a ser instaurada. Jordà, ya mayor, no tomó una decisión tan drástica, tal vez porque la Casa Beethoven daba trabajo a toda su familia o por miedo a las represalias. Una opción viable hubiera sido volver a México, pero, posiblemente, las cicatrices de la Revolución Mexicana eran recientes y todavía se le podía asociar con el antiguo régimen porfirista o con la oligarquía que controlaba el país. O quizá, simplemente, estaba cansado de vivir en el extranjero. En cualquier caso, la composición de estas variaciones sobre *Els Segadors* representa una forma privada e íntima de rechazo a aquellos ideales totalitaristas que amenazaban a Cataluña.

²⁸ SELVA, Bonaventura. *Vigatans i Vigatanisme*. Barcelona: Selecta, núm. 369, 1965, pp. 153-154.

²⁹ *Ibidem*.

Las doce variaciones sobre *Els Segadors* para piano presentan una escritura armónicamente densa y una riqueza rítmica de un estilo muy diferente al de las obras que había compuesto en México. En general, es una música apasionada que rezuma, por un lado, la angustia del compositor por la situación que le tocó vivir y, por el otro, el alto grado de sentimiento patriótico que tenía. La obra culmina con un coro de cuatro voces y un solista, con el acompañamiento del piano, que cantan una decimotercera variación del *Himno Nacional de Cataluña*, profunda y cautivadora. Cabe decir que esta última variación fue compuesta posteriormente, el 11 de noviembre de 1937, en Vic. A día de hoy, esta obra, su canto del cisne, nunca se ha interpretado en público.

Obra

12

CATÁLOGO DESCRIPCIÓN Y ORGANIZACIÓN

Luis G. Jordà fue un compositor prolífico y su música presenta una evolución bastante inusual: de los cánones de la *Renaixença* decimonónica catalana al jazz, pasando por la zarzuela mexicana, la música de salón afrancesada y los ritmos afroamericanos. No ha sido el objetivo de este libro analizar las composiciones de Luis G. Jordà, ya que esto requeriría de un estudio musicológico exhaustivo que abarcaría un libro entero. Este catálogo de composiciones se presenta como una herramienta para futuros investigadores y músicos que quieran estudiar la obra de Jordà.

Una parte importante de esta investigación ha sido la confección de un catálogo sistemático de las obras de Luis G. Jordà. Algunas de ellas fueron editadas, pero muchas otras no pasaron de ser un manuscrito, situación que ha comportado que esta tarea de catalogación haya sido bastante compleja. Este índice de las obras de Luis G. Jordà se ha basado en todo tipo de fuentes, primarias y secundarias, para poder presentar una lista rigurosa de todas sus composiciones. Desgraciadamente, muchas de estas obras están perdidas, al menos de momento, y únicamente se presentan los datos que se conocen de ellas.

CONSIDERACIONES SOBRE OBRAS NO ENCONTRADAS

Parte de la producción jordaniana se puede considerar perdida a día de hoy. La investigación llevada a cabo ha explorado exhaustivamente todas las fuentes disponibles, tanto privadas como de público acceso, que contuvieran alguna referencia a Jordà. Muchas obras se han recuperado de archivos descatalogados, como por ejemplo, las zarzuelas *Los bandolers*, *Un metge improvisat* y *El Din Don*, entre otras. Las obras cuya partitura falta hoy día las podemos clasificar en tres grupos: aquellas obras de las que conocemos su existencia y que quizás algún día se encontrarán, aquellas que se pueden considerar como perdidas irremediablemente y aquellas de las que desconocemos su existencia.

Es curioso ver como Jordà no confeccionó un catálogo de sus obras¹, como lo habían hecho otros músicos. La curiosidad radica en que solo fue recopilando las notas de prensa en las que había alguna referencia a su persona, así como las partituras de obras suyas en formato impreso. En el fondo personal de Jordà solo se conservan algunas partituras autógrafas mientras que otras partituras manuscritas se han encontrado en varios fondos privados. Esto hace pensar que Jordà quizá no era muy metódico a la hora de conservar sus propias obras, o bien, que el fondo que las contenía se perdió cuando la Casa Beethoven fue vendida. Si este fondo llegó a existir, posiblemente contendría los originales de muchas de las obras que solo se conocen por referencias y aquellas que nunca fueron publicadas, abriendo la posibilidad de que el catálogo real de Jordà sea mucho más extenso del que se presenta en este libro.

OBRAS PERDIDAS

Las obras que se engloban en este grupo serían las partituras de las numerosas obras religiosas que Jordà compuso durante su período como director del Conservatorio de Vic. Una de las muchas atrocidades cometidas durante la Guerra Civil Española (1936-1939) fue la que llevó a la hoguera a muchos de los archivos que se guardaban en las principales iglesias de Vic y alre-

¹ A pesar de que en su juventud numeró una de sus obras como la número 15, esta práctica no la mantuvo a lo largo de los años.

dedores. En estas quemas, se debieron destruir muchas partituras de Jordà. Un futuro parecido siguieron aquellas piezas estrenadas en Barcelona, por ejemplo en la Basílica de la Mare de Déu de la Mercè o en el Centro Católico de Sants, que también fueron pasto de las llamas.

Sobre las partituras de muchas de las zarzuelas mexicanas de Jordà, cabe la posibilidad de que se perdieran cuando, en 1931, ardió el Teatro Principal de la Ciudad de México y, con él, su acervo musical.

OBRAS DESCATALOGADAS

Dentro de las obras descatalogadas se contemplan aquellas obras que nunca han estado citadas en ninguna fuente bibliográfica conocida, obras espurias (fragmentos) y obras de las que se puede suponer la existencia. De las obras que se asume que existieron, podemos citar, por ejemplo, las obras para órgano previas a la *Fuga Op. 15* o las zarzuelas que jamás se estrenaron y que son mencionadas por la prensa de la época. También se debe suponer que durante su período como director de la Banda Municipal de Vic, compuso asiduamente para esta formación.

FUENTES DOCUMENTALES

Inglaterra

- BL British Library, Londres
AC Archivo personal de Cristian Canton, Oxford

España

- ACB Archivo de la Casa Beethoven, Barcelona
AMV Archivo Municipal de Vic
AMPLL Archivo Municipal de Prats de Lluçanès
BNC Biblioteca Nacional de Cataluña, Barcelona
BNE Biblioteca Nacional de España, Madrid

México

- AJB Archivo personal de Jesús Bernal, Ciudad de México
AGN Archivo General de la Nación, Ciudad de México
BACNA Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de Cultura, Ciudad de México
CNCM Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México
ENM Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, Ciudad de México
HNM Hemeroteca Nacional de México, Ciudad de México
BNM Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México

ZARZUELAS (I)

1.

ARRÒS AB...

Texto

Mariano Callís.

Actos y números

Un acto.

Fecha de composición

V-1890.

Fecha de estreno

IV-1891.

Notas

Se tiene noticia de esta obra a través del periódico *El Norte Catalán*. Vic: 10-V-1890, donde se comenta que Jordà estaba trabajando en esta composición e, incluso, aventura la fecha del estreno para el año siguiente. Es posible que esta obra quedara inconclusa y no se estrenara dado que las crónicas de la época no mencionan su estreno. Esta obra se considera actualmente perdida.

2.

LOS BANDOLERS

Texto

Joaquim Albanell.

Personajes

Conrat (T), Rafel (T), Jepet (T), Ramón (B), Antón (B) y Coro (T y B).

Actos y números

Dos actos con nueve números.

Dotación

1 flauta, 2 clarinetes, 2 cornetines, 1 fiscorno, 1 trombón, 1 armonio, 2 violines y 1 contrabajo.

Fecha de estreno

Ca. X-1897 en el Teatro de la Juventud Católica de Vic.

Fuentes manuscritas

Particellas para la orquesta.

Localización

AMPLL.

Fuentes editadas

Litografía R. Carreras (Manresa) editó la reducción para piano y voces.

Localización

AMV.

Notas

Como se ha comentado previamente, esta zarzuela podría haberse representado en México en 1898, traducida al castellano. Después de la muerte de Jordà, esta zarzuela fue revisada y volvió a ponerse en escena durante la década de 1950.

3.

UN METGE IMPROVISAT

Texto

Miquel Rota y Joaquim Albanell.

Personajes

Quimet (T), Fidel (B), Ramón (B), Martí (T), Llorenç (T), Frascuelo (T), Rap (T), Gervasi (T), Jeroni (T), Simon (T), Andreu (T), Joanet (T), Jepich (T), 1 municipal (B), 3 rateros (T) y Coro (S, A, T y B).

Actos y números

Tres actos con diecisiete números.

Dotación

1 flauta, 2 clarinetes, 2 cornetines, 1 fiscorno, 2 violines y 1 contrabajo.

Fecha de estreno

Se desconoce con precisión pero a finales de 1897 en el Teatro de la Juventud Católica de Vic.

Fuentes manuscritas

Particellas para la orquesta y reducción para piano y voces.

Localización

AMPLL.

4.

PALABRA DE HONOR

Texto

Rafael Mendoza y Pedro Escalante Palma.

Actos y números

Un acto.

Fecha de estreno

3-VI-1899 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.

Fuentes editadas

Otto y Arzoz publicó dos escenas de esta zarzuela, el *chotis* y la *danza*, en una reducción para piano y voces.

Localización

AC.

Notas

Aparte de las escenas editadas, el resto de la partitura se considera actualmente perdido.

5.

MARIPOSA

Texto

Aurelio González Carrasco.

Actos y números

Un acto.

Fecha de estreno

12-VIII-1890 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.

Fuentes manuscritas

El periódico *El Correo Español*. Ciudad de México: 17-VIII-1899 publicó un fragmento manuscrito por el propio Jordà del dúo entre los dos personajes principales, en la reducción para piano y voces.

Localización

HNM.

Notas

Aparte de este fragmento manuscrito, el resto de la partitura se considera actualmente perdido.

6.

LA MANCHA ROJA

Texto

Desconocido pero descrito como una adaptación de una obra española.

Actos y números

Un acto con tres escenas.

Fecha de estreno

17-IX-1899 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.

Notas

Esta zarzuela fue compuesta en colaboración con el compositor aragonés Rafael Gascón. Dos de las escenas de esta obra, una zambra o baile movido y un concertante, fueron obra de Jordà mientras el dúo fue obra de Gascón. Esta obra se considera actualmente perdida.

7.

LOS DE ABAJO

Texto

Rafael Medina.

Actos y números

Un acto con dos escenas.

Fecha de estreno

5-XI-1899 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.

Notas

Esta obra se considera actualmente perdida.

8.

GÉNERO CHICO

Texto

Luis Frías Fernández.

Actos y números

Un acto.

Fecha de estreno

Desconocida con precisión pero en los últimos meses de 1899 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.

Notas Se tiene constancia de la existencia de esta obra a través de *El Diario del Hogar*. Ciudad de México: 22-X-1899, donde se describe esta obra como una colaboración musical de Jordà con otros dos o tres compositores más; probablemente, cada uno de ellos compuso una escena. Esta obra se considera actualmente perdida.

9.

EL TESTAMENTO DEL SIGLO

Texto

Juan A. Mateos.

Actos y números

Un acto.

Fecha de estreno

Desconocida con precisión pero posterior a XII-1899.

Notas

Es posible que esta obra quedara inconclusa y no se estrenara dado que las crónicas de la época no mencionan su estreno. Esta obra se considera actualmente perdida.

10.

LA VETA GRANDE

Texto

Rafael Medina.

Actos y números

Un acto con seis escenas.

Fecha de estreno

11-VIII-1903 en el Teatro Arheu de la Ciudad de México.

Notas

Esta obra se considera actualmente perdida.

11.

CHIN CHUN CHAN

Texto

José F. Elizondo y Rafael Medina.

Personajes

Efrasia (S), Ladislao (T), Espiridón (T), Mónica (S), Chanteusses (S), Polichinelas (S), Charamusquero (T), Ponciano (T), Telesforo (T), Ricardo (T) y Coro (S, A, T y B).

Actos y números

Un acto con ocho números.

Dotación

1 flauta, 2 clarinetes, 2 trompetas, 2 trombones, 2 cornetines, 2 violines, 1 viola y 1 contrabajo.

Fecha de estreno

9-IV-1904 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.

Fuentes manuscritas

Particellas para la orquesta.

Localización

AC.

<i>Fuentes editadas</i>	Wagner y Levien publicó los números de esta zarzuela en su reducción para piano y voces: <i>Preludio y Cuarteto de los payos, Chanteuses, Coplas de los polichinelas, Coplas del charamusquero, Danza, El teléfono sin hilos, Cake-Walk y Final</i> .
<i>Localización</i>	AGN, CNM, ENM, BACNA.

12. EL SUEÑO DE UN LOCO

<i>Texto</i>	Juan A. Mateos.
<i>Actos y números</i>	Un acto con cinco escenas.
<i>Fecha de estreno</i>	23-VII-1904 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.
<i>Notas</i>	Esta obra se considera actualmente perdida.

13. ¡QUÉ DESCANSADA VIDA...!

<i>Texto</i>	Rafael Medina y Juan Manuel Gallegos.
<i>Actos y números</i>	Un acto con seis escenas.
<i>Fecha de estreno</i>	23-IX-1904 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Ninguna editorial musical publicó esta zarzuela pero la revista <i>El Arte Musical</i> . Ciudad de México: X-1904, incluyó la partitura de uno de los números, la mazurca <i>Tarjetas Postales</i> , en su reducción para piano y canto.
<i>Localización</i>	AC.
<i>Notas</i>	Aparte de este número publicado, el resto de la obra se considera actualmente perdido.

14. LA BUENA MOZA

<i>Texto</i>	Rafael Medina y Juan Manuel Gallegos.
<i>Actos y números</i>	Un acto.
<i>Fecha de estreno</i>	Ca. 1904 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.
<i>Notas</i>	La existencia de esta obra debe tomarse con cautela ya que solo se encuentra citada en PAREYÓN, Gabriel. <i>Diccionario Enciclopédico de Música en México</i> . Zapopán: Universidad Panamericana, 2005, vol. 1, p. 544. Esta obra se considera actualmente perdida.

15.	EL CHAMPIÓN
<i>Texto</i>	José F. Elizondo y Rafael Medina.
<i>Actos y números</i>	Un acto con seis escenas.
<i>Fecha de estreno</i>	27-V-1905 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Ninguna editorial musical publicó esta zarzuela pero la revista <i>El Arte Musical</i> . Ciudad de México: V-1905, incluyó la partitura de uno de los números, el <i>Dúo de los gatos</i> , en su reducción para piano y canto.
<i>Localización</i>	AC.
<i>Notas</i>	Aparte de este número publicado, el resto de la partitura se considera actualmente perdido.
<hr/>	
16.	SE SUSPENDE EL ESTRENO
<i>Texto</i>	José F. Elizondo y Rafael Medina.
<i>Actos y números</i>	Un acto.
<i>Fecha de estreno</i>	Se desconoce con precisión pero en algún momento de 1906 en el Teatro María Guerrero de la Ciudad de México.
<i>Notas</i>	La parte musical de esta zarzuela fue una colaboración de Jordà con el compositor Manuel Barrueco. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	
17.	F.I.A.T.
<i>Texto</i>	José F. Elizondo y Rafael Medina.
<i>Actos y números</i>	Un acto con cinco números.
<i>Fecha de estreno</i>	23-XI-1907 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Wagner y Levien publicó los números de esta zarzuela en su reducción para piano y voces: <i>Tango del Güiro</i> , <i>Canción Tapatía</i> , <i>Cake-Walk</i> , <i>Likette</i> y <i>Sonecito Zapoteca</i> .
<i>Localización</i>	AGN, ENM, BACNA.

18.	EL BARÓN
<i>Texto</i>	Ramón Berdejo.
<i>Actos y números</i>	Un acto.
<i>Fecha de estreno</i>	22-VIII-1908 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.
<i>Notas</i>	Esta obra se considera actualmente perdida.
19.	CRUDO INVIERNO
<i>Texto</i>	Ramón Berdejo y Luis Andrade.
<i>Actos y números</i>	Un acto.
<i>Fecha de estreno</i>	Ca. IV-1910 en el Teatro María Guerrero de la Ciudad de México.
<i>Notas</i>	Esta obra se considera actualmente perdida.
20.	EL PÁJARO AZUL
<i>Texto</i>	Julio B. Uranga y J.L. González.
<i>Actos y números</i>	Un acto con cinco números.
<i>Fecha de estreno</i>	25-VI-1910 en el Teatro Principal de la Ciudad de México.
<i>Notas</i>	La música de esta obra fue escrita en colaboración con Julio B. Uranga. Esta obra se considera actualmente perdida.
21.	EL DIN DON
<i>Texto</i>	J. Noguera Caudeló.
<i>Actos y números</i>	Tres actos con seis escenas.
<i>Fecha de estreno</i>	26-III-1932 en el Centre Moral Instructiu de Gràcia en Barcelona.
<i>Fuentes manuscritas</i>	Reducción para piano y voces.
<i>Localización</i>	AC.

CORO Y ORQUESTA (II)

1. CANTATA DE CLAUSURA DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1888

Dotación
Fecha de estreno
Notas

Coro, orquesta, banda y órgano.
9-XII-1888 en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona.
La prensa de la época, *La Vanguardia*. Barcelona: 9-XII-1888, hace referencia a la ejecución de esta obra pero no da detalles sobre su compositor. La autoría de esta obra está confirmada por el propio Jordà en la entrevista que concedió a *El Cabo Reservista*. Ciudad de México: 23-XI-1902. Esta obra se considera actualmente perdida.

2. SOLFEO CORAL

Dotación
Fecha de estreno
Notas

Coro y orquesta.
16-I-1889 en el Salón de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona.
Se tiene noticia de esta obra a través de los periódicos *La Vanguardia* y *La Dinastía*. Barcelona: 16-I-1889. Esta obra se considera actualmente perdida.

3. MISA DE LOS SANTOS MÁRTIRES

Dotación
Fecha de estreno
Notas

Coro y orquesta.
24-V-1891 en la Catedral de Vic.
Se tiene noticia de esta obra a través de los periódicos *La Veu del Montserrat*. Vic: 16-V-1891 y 30-V-1891. Esta obra se considera actualmente perdida.

<hr/> <p>4. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>MISA DE SAN LUIS Coro y orquesta. Ca. 21-V-1892 en Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Norte Catalán</i>. Vic: 21-V-1892. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>5. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>MISA DE SANTA CECILIA Coro y orquesta. 22-XI-1893 en la Iglesia de las Devalladas de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 25-XI-1893. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>6. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>TE DEUM Coro y orquesta. 2-V-1894 en la Iglesia del Convento de las Carmelitas Descalzas de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Norte Catalán</i>. Vic: 5-V-1894. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>7. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>MISA Coro y orquesta. 7-X-1894 en la Iglesia de Santo Domingo de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través de los periódicos <i>El Norte Catalán</i>. Vic: 13-X-1894 y <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 6-X-1894. Algunos motivos de esta obra fueron empleados para componer la <i>Sinfonía V/I</i>. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>8. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>MISA DE SAN GREGORIO Coro y orquesta. Ca. 1890-1898 en Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Diario del Hogar</i>. Ciudad de México: 25-X-1899. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>

<hr/> <p>9. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>HIMNO-CANTATA A RECAREDO Coro y orquesta. <i>Ca.</i> 1898 en Barcelona. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Diario del Hogar</i>. Ciudad de México: 25-X-1899. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>10. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>SALVE MONTSERRATINA Coro y orquesta. <i>Ca.</i> 1903 en la Ciudad de México. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El País</i>. Ciudad de México: 9-IX-1903. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>11. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>MISA DE SAN JORGE Coro y orquesta. 23-IV-1910 en Barcelona. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Imparcial</i>. Ciudad de México: 24-IV-1910. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>12. <i>Texto</i> <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Fuentes manuscritas</i> <i>Localización</i></p>	<p>CANTATA INDEPENDENCIA Manuel Caballero. Solistas, coro y orquesta. 16-IX-1912 en la Ciudad de México. Particellas para la orquesta y reducción para piano y voces. BNM.</p>

CORO SOLO O CON PIANO / ÓRGANO (III)

<hr/>	1. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	TRISAGIO MARIANO Coro con acompañamiento de órgano. 19-II-1890 en la Catedral de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i> . Vic: 22-II-1890. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	2. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	AVE MARÍA Coro con acompañamiento de órgano. 19-II-1890 en la Catedral de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Norte Catalán</i> . Vic: 24-V-1890. También existió una versión de cámara. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	3. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	HIMNO A BALMES Coro con acompañamiento de órgano. <i>Ca.</i> 5-VII-1890 (durante las Fiestas Mayores de Vic) delante de la tumba del filósofo y teólogo Jaime Balmes situada en la Catedral de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Dinastía</i> . Barcelona: 20-V-1890. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	4. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	MISA Coro con acompañamiento de órgano. <i>Ca.</i> 5-VII-1890 en la Catedral de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Norte Catalán</i> . Vic: 5-VII-1890. Esta obra se considera actualmente perdida.

<hr/> <p>5. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>TRISAGIO PASTORIL Coro con acompañamiento de armonio. 1-I-1891 en la Iglesia de Nuestra Señora de la Piedad de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 3-I-1891. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>6. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>TRISAGIO MARIANO Coro con acompañamiento de órgano. Ca. 11-II-1891 en la Iglesia de Nuestra Señora de la Piedad de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Norte Catalán</i>. Vic: 24-I-1891. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>7. <i>Texto</i> <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>GOIGS DE SAN MIGUEL Jacint Verdaguer. Coro con acompañamiento de órgano. 18-VII-1891 en Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 18-VII-1891, donde se comenta que recibió un premio por parte de la Juventud Católica. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>8. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>SALVE EN HONOR A SANTA CECILIA Coro con acompañamiento de piano y armonio. 22-XI-1891 en la Iglesia de San Felipe Neri de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Norte Catalán</i>. Vic: 27-XI-1891 y <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 28-XI-1891. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>

<hr/> <p>9. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>TRISAGIO MARIANO Coro con acompañamiento de órgano. 28-II-1892 en la Iglesia de Nuestra Señora de la Piedad de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Norte Catalán</i>. Vic: 27-II-1892. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>10. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>ROSARIO PASTORIL Coro con acompañamiento de órgano. 1-I-1896 en la Iglesia de Santo Domingo de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Norte Catalán</i>. Vic: 28-XII-1895. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>11. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>MISA DE VÍRGENES Coro con acompañamiento de órgano. 22-XI-1895 en la Catedral de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 16-XI-1895. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>12. <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i></p>	<p>GOIGS DE LOS SANTOS MÁRTIRES Coro con acompañamiento de órgano. Ca. 11-IV-1896 en la Iglesia de la Piedad de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 11-IV-1896. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>13. <i>Texto</i> <i>Dotación</i> <i>Fecha de estreno</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i></p>	<p>HIMNO DE LA SEGUNDA RESERVA Heriberto Barrón. Coro al unísono con acompañamiento de piano. Ca. XII-1902 en la Ciudad de México. Wagner y Levien. BNC.</p>

14.	HIMNO
<i>Texto</i>	Coronel Miguel Carrillo.
<i>Dotación</i>	Coro al unísono con acompañamiento de piano.
<i>Fecha de estreno</i>	V-1906 en la Ciudad de México.
<i>Dedicatoria</i>	"Al Comité Patriótico Liberal".
<i>Notas</i>	Esta obra se considera actualmente perdida.
15.	CANTO A LA PAZ
<i>Texto</i>	Balbino Dávalos.
<i>Dotación</i>	Coro al unísono con acompañamiento de piano.
<i>Fecha de estreno</i>	26-IV-1906 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Wagner y Levien.
<i>Localización</i>	AGN.
16.	LA CASITA BLANCA
<i>Texto</i>	Gutiérrez Nájera.
<i>Dotación</i>	Coro infantil a dos voces con acompañamiento de piano.
<i>Fecha de estreno</i>	4-XI-1906 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Wagner y Levien, Theodore Presser.
<i>Localización</i>	ENM, AGN, BL.
17.	NUEVE MISTERIOS PARA EL MES DE MARÍA
<i>Dotación</i>	Coro a dos voces con acompañamiento de órgano.
<i>Fecha de composición</i>	Ca. 1908 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Wagner y Levien.
<i>Localización</i>	AGN, ENM.
18.	DÉCIMO MISTERIO PARA EL MES DE MARÍA
<i>Dotación</i>	Coro a dos voces con acompañamiento de órgano.
<i>Fecha de composición</i>	Ca. 1908 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Wagner y Levien.
<i>Localización</i>	AC.
19.	DE DÍA Y DE NOCHE, VILLANCICO PASTORIL
<i>Dotación</i>	Coro a dos voces con acompañamiento de órgano.

<i>Fecha de composición</i>	Ca. 1909 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Otto y Arzoz.
<i>Localización</i>	BNC.
<hr/>	
20.	VENID PASTORCILLOS, VILLANCICO PASTORIL
<i>Dotación</i>	Coro a dos voces con acompañamiento de órgano.
<i>Fecha de composición</i>	Ca. 1909 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Otto y Arzoz.
<i>Localización</i>	AC.
<hr/>	
21.	SEIS LETANÍAS
<i>Dotación</i>	Coro a dos voces con acompañamiento de órgano.
<i>Fecha de composición</i>	Ca. 1909 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Otto y Arzoz.
<i>Localización</i>	AMPLL.
<hr/>	
22.	HIMNO AL CENTENARIO
<i>Dotación</i>	Coro al unísono con acompañamiento de piano.
<i>Fecha de composición</i>	1910 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Otto y Arzoz.
<i>Localización</i>	AC.
<hr/>	
23.	CANTO A ESPAÑA
<i>Texto</i>	J. Gonzalo R.
<i>Dotación</i>	Coro al unísono con acompañamiento de piano.
<i>Fecha de composición</i>	Ca. 1916-1920 en Barcelona.
<i>Dedicatoria</i>	"A SS.MM."
<i>Fuentes editadas</i>	Casa Beethoven.
<i>Localización</i>	AC.
<hr/>	
24.	LES CAMPANES DE SANT MAURICI, SARDANA
<i>Dotación</i>	Coro mixto con dos secciones de tenores.
<i>Fecha de composición</i>	1927 en Barcelona.
<i>Dedicatoria</i>	"A Pío Raurell".
<i>Fuentes editadas</i>	Casa Beethoven.
<i>Localización</i>	AMPLL.

VOZ Y PIANO (IV)

<hr/>	1.	HIMNO A SAN MIGUEL DE LOS SANTOS
	<i>Texto</i>	Ángel Garriga.
	<i>Dotación</i>	Soprano y piano.
	<i>Fecha de estreno</i>	9-VII-1895 en el Círcol Literari de Vic.
	<i>Fuentes editadas</i>	Una imprenta desconocida publicó esta obra a finales del siglo XIX.
	<i>Localización</i>	AC.
	<i>Notas</i>	Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i> . Vic: 11-VII-1895.
<hr/>	2.	EL BESO, VALS
	<i>Dotación</i>	Soprano y piano.
	<i>Fecha de estreno</i>	9-VII-1896 en el Círcol Literari de Vic.
	<i>Notas</i>	Se conoce la existencia de esta obra gracias a un programa de mano de un concierto celebrado en dicha sociedad cultural. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	3.	PROP DE MOS AMORS
	<i>Dotación</i>	Soprano y piano.
	<i>Fecha de estreno</i>	29-XI-1896 en el Círcol Literari de Vic.
	<i>Notas</i>	Se conoce la existencia de esta obra gracias a un programa de mano de un concierto celebrado en dicha sociedad cultural. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	4.	AMAR Y SUFRIR
	<i>Texto</i>	Luis G. Urbina.
	<i>Dotación</i>	Soprano y piano.
	<i>Fecha de composición</i>	III-1905 en la Ciudad de México.

<i>Dedicatoria</i>	"A la distinguida y bondadosa Sra. Susana Pesado de la Llave de Teresa".
<i>Fuentes editadas</i>	Wagner y Levien.
<i>Localización</i>	BACNA.
<hr/>	
5.	ASÍ TE QUIERO AMAR
<i>Texto</i>	Rafael Medina.
<i>Dotación</i>	Soprano y piano.
<i>Fecha de composición</i>	IV-1908 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Otto y Arzoz.
<i>Localización</i>	ENM.
<hr/>	
6.	FINGIDA...!
<i>Texto</i>	José F. Elizondo.
<i>Dotación</i>	Tenor y piano.
<i>Fecha de composición</i>	IV-1908 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Otto y Arzoz, Casa Beethoven.
<i>Localización</i>	BCN, ENM, BACNA.
<hr/>	
7.	LE DÍ MI VIDA
<i>Texto</i>	José F. Elizondo.
<i>Dotación</i>	Tenor y piano.
<i>Fecha de composición</i>	IV-1908 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Otto y Arzoz.
<i>Localización</i>	BACNA.
<hr/>	
8.	VALS DEL PAJE
<i>Dotación</i>	Tenor y piano.
<i>Fecha de composición</i>	Ca. 1905-1910 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes editadas</i>	Wagner y Levien.
<i>Localización</i>	ENM.
<hr/>	
9.	¡HORA DE AMOR!
<i>Texto</i>	Manuel M. Flores.
<i>Dotación</i>	Tenor y piano.
<i>Fecha de composición</i>	1911 en la Ciudad de México.
<i>Dedicatoria</i>	"A Berthold Otto".
<i>Fuentes editadas</i>	Otto y Arzoz.
<i>Localización</i>	BACNA.

10.	ARDIENTES DESVARÍOS
<i>Texto</i>	M. Acuña.
<i>Dotación</i>	Tenor y piano.
<i>Fecha de composición</i>	1911 en la Ciudad de México.
<i>Dedicatoria</i>	"Homenaje respetuoso a la Sra. A. Ochoa de Miranda".
<i>Fuentes editadas</i>	Otto y Arzoz.
<i>Localización</i>	ENM.
11.	LA VIRGEN DE MIS SUEÑOS
<i>Texto</i>	Manuel M. Flores.
<i>Dotación</i>	Tenor y piano.
<i>Fecha de composición</i>	1911 en la Ciudad de México.
<i>Dedicatoria</i>	"A Alfonso García Abello".
<i>Fuentes editadas</i>	Otto y Arzoz.
<i>Localización</i>	ENM.
12.	CLAVELES DE GRANADA
<i>Texto</i>	Estanislao de Pirene.
<i>Dotación</i>	Soprano y piano.
<i>Fecha de estreno</i>	Ca. 1930.
<i>Fuentes manuscritas</i>	Partitura original.
<i>Localización</i>	AC.
13.	SERRANILLA
<i>Texto</i>	José María de Pemán.
<i>Dotación</i>	Soprano y piano.
<i>Fecha de estreno</i>	23-I-1934 en Barcelona.
<i>Fuentes manuscritas</i>	Partitura original.
<i>Localización</i>	AC.
14.	L'AIMADOR GENTIL
<i>Dotación</i>	Soprano y piano.
<i>Fecha de estreno</i>	3-III-1934 en Barcelona.
<i>Notas</i>	Se conoce la existencia de esta obra a través de un anuncio de la programación de Radio Barcelona. Esta obra se considera actualmente perdida.

MÚSICA INSTRUMENTAL, ORQUESTA (V)

<hr/>	1. <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	SINFONÍA 22-XI-1894 en la Iglesia de la Presentación de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Norte Catalán</i> . Vic: 17-XI-1894, donde se menciona que será interpretada durante el ofertorio de la misa celebrada en honor a Santa Cecilia y que está inspirada en motivos de la <i>Misa</i> II/7. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	2. <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	SINFONÍA OLÍMPICA 26-VII-1891 en el Teatro Ausonense de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i> . Vic: 1-VIII-1891. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	3. <i>Actos y números</i> <i>Fecha de composición</i> <i>Notas</i>	EL MÁRTIR DEL CALVARIO, ORATORIO MUDO Tres actos y veinte cuadros. 1904 en la Ciudad de México. Representación muda de la vida y la pasión de Cristo. Se tiene noticia de su existencia por la mención que se hace en OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. <i>Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911</i> . Ciudad de México: Porrúa, 1961.

4.	SINFONÍA MEXICANA "ESCENAS DE ANTAÑO"
<i>Dotación</i>	1 flauta, 1 oboe, 2 clarinetes, 1 fagot, 2 trompetas, 2 trombones, 3 violines, 1 viola, 1 violonchelo, 1 contrabajo, timbales, batería, 2 salterios (pequeño y grande), 1 bandolón y 1 marimba.
<i>Fecha de estreno</i>	7-IX-1931 en el Anfiteatro Bolívar de la Ciudad de México.
<i>Fuentes manuscritas</i>	Particellas para la orquesta.
<i>Localización</i>	AC.

MÚSICA INSTRUMENTAL, BANDA (VI)

<hr/>	1. <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	VICENSE, PASODOBLE 18-III-1890 en la Plaza Mayor de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i> . Vic: 15-III-1890. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	2. <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	MANZANILLA, MAZURCA 18-III-1890 en la Plaza Mayor de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i> . Vic: 15-III-1890. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	3. <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	MARCHA TRIUNFAL 5-VII-1890 en la Plaza Mayor de Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i> . Vic: 5-VII-1890. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	4. <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	MARCHA RELIGIOSA 18-VII-1891 en Vic. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i> . Vic: 18-VII-1891, donde se comenta que recibió un premio por parte de la Juventud Católica. Esta obra se considera actualmente perdida.

<hr/> <p>5.</p> <p><i>Fecha de estreno</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>MARCHA DEL CENTENARIO</p> <p>1-XI-1892 en el Teatro Principal de Vic.</p> <p>Obra que conmemora el cuatrocientos aniversario del descubrimiento de América. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>El Norte Catalán</i>. Vic: 7-XI-1892, donde también apunta que esta composición fue premiada en un certamen musical organizado por las Juventudes Católicas de dicha ciudad. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>6.</p> <p><i>Fecha de estreno</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>VERBENA SEVILLANA</p> <p>30-IX-1894 en la Rambla del Paseo de Vic.</p> <p>Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 29-IX-1894. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>7.</p> <p><i>Fecha de estreno</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>NANÁ, VALS</p> <p>23-V-1895 en la Plaza Mayor de Vic.</p> <p>Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 18-V-1895. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>8.</p> <p><i>Fecha de estreno</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>¡ELLA!, GAVOTA</p> <p>23-V-1895 en la Plaza Mayor de Vic.</p> <p>Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 18-V-1895. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>9.</p> <p><i>Fecha de estreno</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>ORIENTAL, VALS BRILLANTE</p> <p>3-VI-1895 en el Prat de la Riera de Vic.</p> <p>Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 1-VI-1895. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>10.</p> <p><i>Fecha de estreno</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>HASTA LA VISTA, VALS</p> <p>4-VIII-1895 en el Prat de la Riera de Vic.</p> <p>Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Veu del Montserrat</i>. Vic: 3-VIII-1895. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>

11.

Fecha de estreno

Notas

DÚO PARA FLAUTÍN Y REQUINTO

15-I-1898 en la Plaza Mayor de Vic.

Se tiene noticia de esta obra a través del periódico *La Veu del Montserrat*. Vic: 15-I-1898, donde se da a entender que se trata de un dúo concertante con acompañamiento de banda. Esta obra se considera actualmente perdida.

12.

Fecha de estreno

Notas

BLANCA, MAZURCA

5-I-1896 en el Paseo de la Diputación de Vic.

Se tiene noticia de esta obra a través del periódico *La Veu del Montserrat*. Vic: 4-I-1896. Existe una versión de cámara que fue grabada por el Quinteto Jordà-Rocabruna para la firma Edison pero de la que no se conserva ninguna partitura. Esta obra se considera actualmente perdida.

MÚSICA INSTRUMENTAL, CÁMARA (VII)

1.

FANTASÍA BRILLANTE SOBRE MOTIVOS DE LA ÓPERA CARMEN DE BIZET

Dotación
Fecha de composición
Fuentes manuscritas
Localización

Piano, armonio, 2 violines, violonchelo y contrabajo.
1-V-1898 en la Ciudad de México.
Particellas para varios instrumentos.
ACB.

2.

LA MACARENA, POEMA ESPAÑOL O FANTASÍA FLAMENCA

Dotación
Fecha de composición
Fuentes editadas
Fuentes manuscritas
Localización
Notas

Piano, armonio, 2 violines, violonchelo y contrabajo.
XII-1900 en la Ciudad de México.
Otto y Arzoz publicó la reducción para piano.
Particellas para varios instrumentos.
BACNA.
Esta obra está formada por las siguientes partes: *Polacca*, *Marcha del torneo* y *Malagueña*. En la primera versión que se interpretó había un movimiento adicional anterior a la *Polacca* que llevaba por título *Angelus*, del que no se conserva ninguna información ni copia.

3.

TERCERA RAPSODIA SOBRE AIRES MEXICANOS

Dotación
Fecha de composición
Fuentes manuscritas
Localización
Notas

Piano, armonio, 2 violines, violonchelo y contrabajo.
Ca. 1909-1910 en la Ciudad de México.
Particellas para varios instrumentos.
ENM.
Es posible que existieran dos rapsodias previas a esta.

<hr/> <p>4.</p> <p><i>Dotación</i></p> <p><i>Fecha de estreno</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>MARGARITA, PASODOBLE</p> <p>Piano, armonio, 2 violines y violonchelo.</p> <p>Ca. 1913 en la Ciudad de México.</p> <p>Se conserva una grabación hecha por la casa Edison con el Quinteto Jordà-Rocabruna. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>5.</p> <p><i>Dotación</i></p> <p><i>Fecha de estreno</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>ROMÁNTICA, MAZURCA</p> <p>Piano, armonio, 2 violines y violonchelo.</p> <p>Ca. 1913 en la Ciudad de México.</p> <p>Se conserva una grabación hecha por la casa Edison con el Quinteto Jordà-Rocabruna. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>6.</p> <p><i>Dotación</i></p> <p><i>Fecha de estreno</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>TRANSNOCHADORES, CHOTIS</p> <p>Quinteto sin especificar.</p> <p>9-I-1925 en Radio Barcelona.</p> <p>Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Vanguardia</i>. Barcelona: 9-I-1925. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>7.</p> <p><i>Dotación</i></p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Fuentes manuscritas</i></p> <p><i>Localización</i></p>	<p>GRAN FANTASÍA SOBRE DOÑA FRANCISQUITA DE VIVES</p> <p>Violín, violonchelo y contrabajo.</p> <p>Ca. 1920 en Barcelona.</p> <p>Partitura manuscrita.</p> <p>ACB.</p>
<hr/> <p>8.</p> <p><i>Dotación</i></p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Fuentes manuscritas</i></p> <p><i>Localización</i></p>	<p>INSTRUMENTACIÓN DE JAZZ DE LOS AIRES ESPAÑOLES DE PLANÀS</p> <p>Saxofón alto, saxofón tenor, trompeta y trombón.</p> <p>Ca. 1930 en Barcelona.</p> <p>Partitura manuscrita.</p> <p>ACB.</p>

<hr/> <p>9.</p> <p><i>Dotación</i></p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Fuentes manuscritas</i></p> <p><i>Localización</i></p>	<p>INSTRUMENTACIÓN DE JAZZ DE LOS CLAVELES DE SERRANO</p> <p>Saxofón alto, saxofón tenor, trompeta y trombón.</p> <p>Ca. 1930 en Barcelona.</p> <p>Partitura manuscrita.</p> <p>ACB.</p>
<hr/> <p>10.</p> <p><i>Dotación</i></p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Fuentes manuscritas</i></p> <p><i>Localización</i></p>	<p>INSTRUMENTACIÓN DE JAZZ DE LOS MOLINOS DE LUNA</p> <p>2 saxofones altos, saxofón tenor, 2 trompetas y trombón.</p> <p>Ca. 1930 en Barcelona.</p> <p>Partitura manuscrita.</p> <p>ACB.</p>
<hr/> <p>11.</p> <p><i>Dotación</i></p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Fuentes manuscritas</i></p> <p><i>Localización</i></p>	<p>INSTRUMENTACIÓN DE JAZZ DE LA DOLOROSA DE SERRANO</p> <p>2 saxofones altos, saxofón tenor, 2 trompetas y trombón.</p> <p>Ca. 1930 en Barcelona.</p> <p>Partitura manuscrita.</p> <p>ACB.</p>

PIANO SOLO (VIII)

<hr/>	1. <i>Fecha de estreno</i> <i>Notas</i>	SINFONÍA 29-I-1898 en el Teatro Olimpo de Barcelona. Obra descrita por la prensa como “ <i>sinfonía a piano</i> ” por lo que podría ser un popurrí de obras de moda o fragmentos conocidos. Se tiene noticia de esta obra a través del periódico <i>La Vanguardia</i> . Barcelona: 29-I-1898. Esta obra se considera actualmente perdida.
<hr/>	2. <i>Fecha de composición</i> <i>Dedicatoria</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i> <i>Notas</i>	DELIA, GAVOTA 1898 en la Ciudad de México. “ <i>A mi buen amigo, el Sr. Lic. D. Juan N. Cordero</i> ”. Otto y Arzoz. ENM, BACNA. La dedicatoria solo aparece en la primera edición de esta obra.
<hr/>	3. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i> <i>Notas</i>	ESPERANZA DE AMOR, POLCA IV-1899 en la Ciudad de México. Otto y Arzoz. ENM, BACNA. Esta partitura apareció por primera vez como un suplemento de <i>El Mundo Ilustrado</i> . Ciudad de México: 16-IV-1899.
<hr/>	4. <i>Fecha de composición</i> <i>Dedicatoria</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	MINUTO, PASODOBLE FLAMENCO XII-1899 en la Ciudad de México. “ <i>Al célebre matador de toros Enrique Vargas (Minuto)</i> ”. H. Nagel Sucs. ENM.

5. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i> <i>Notas</i>	SECRETOS, HABANERA XII-1900 en la Ciudad de México. Wagner y Levien. AC. Esta partitura apareció en el <i>Eco Musical</i> . Ciudad de México: 1-XII-1900 y se anunciaba como “una de las más hermosas danzas escritas hasta hoy”.
6. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	CHAPULTEPEC, POLCA Ca. 1900 en la Ciudad de México. Wagner y Levien. AC.
7. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Notas</i>	LA MACARENA, POEMA ESPAÑOL O FANTASÍA FLAMENCA 1900 en la Ciudad de México. Wagner y Levien. Existe una versión para conjunto de cámara (VII/3). Esta obra se considera actualmente perdida.
8. <i>Fecha de composición</i> <i>Dedicatoria</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	MARÍA ANTONIETA, MINUETTO V-1901 en la Ciudad de México. “A mi querida esposa Antonieta Casabosch”. Wagner y Levien. CNM.
9. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Notas</i>	MARCHA DE LA EXPOSICIÓN DE TOLUCA 1902 en la Ciudad de México. Wagner y Levien. Esta partitura viene citada en la contraportada del <i>Himno de los Reservistas</i> (III/13) y no se conocen más referencias. La existencia de esta obra debe tomarse con cautela ya que se ha encontrado una partitura de Ignacio C. Mercado con el mismo título, publicada también por Wagner y Levien en la misma época.

<hr/> <p>10. <i>Fecha de composición</i> <i>Dedicatoria</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i></p>	<p>GRAN VALS DE SALÓN IV-1904 en la Ciudad de México. <i>"Señorita María Cañas de Limantour".</i> H. Nagel Sucs. CNM.</p>
<hr/> <p>11. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i></p>	<p>BLESSÉE D'AMOUR, VALS LENTO 1907 en la Ciudad de México. <i>El Arte.</i> Ciudad de México: 1907. CNM.</p>
<hr/> <p>12. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes manuscritas</i> <i>Localización</i></p>	<p>PRIMAVERA, VALS Ca. 1905 en la Ciudad de México. Copia manuscrita. BACNA.</p>
<hr/> <p>13. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Notas</i></p>	<p>BIENVENIDA, PASODOBLE FLAMENCO Ca. 1905 en la Ciudad de México. Wagner y Levien. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>14. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Notas</i></p>	<p>PARISIEN, CHOTIS Ca. 1905 en la Ciudad de México. Wagner y Levien. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>15. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Notas</i></p>	<p>HISPANO-AMERICANO, TWO-STEP Ca. 1909 en la Ciudad de México. Wagner y Levien. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>16. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Notas</i></p>	<p>APASIONADA, MAZURCA Ca. 1909 en la Ciudad de México. Wagner y Levien. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>

17. <i>Fecha de composición</i> <i>Dedicatoria</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	ELODIA, MAZURCA Ca. 1908-1909 en la Ciudad de México. <i>"A la Srta. Elodia Cusi"</i> . Otto y Arzoz, Wagner y Levien. CNM, ENM, BACNA.
18. <i>Fecha de composición</i> <i>Dedicatoria</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	DANZAS NOCTURNAS, TANGOS MEXICANOS Ca. 1909 en la Ciudad de México. <i>"A la Srta. Ana María de Teresa"</i> . Wagner y Levien. CNM, ENM, BACNA, BNC.
19. <i>Fecha de composición</i> <i>Dedicatoria</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	MARGOT, TWO-STEP 1909 en la Ciudad de México. <i>"A la Sra. Sara G. de Reyes Spíndola"</i> . Otto y Arzoz. BACNA.
20. <i>Fecha de composición</i> <i>Dedicatoria</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	HERMOSAS TAPATÍAS, TRES DANZAS Ca. 1908 en la Ciudad de México. <i>"Al Sr. Lic. R. Reyes Spíndola"</i> . Otto y Arzoz. ENM.
21. <i>Fecha de composición</i> <i>Dedicatoria</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	MAZURCA DE CONCIERTO 1909 en la Ciudad de México. <i>"A Carlos Meneses"</i> . Otto y Arzoz. ENM.
22. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	VALSE IMPROMTU 1909 en la Ciudad de México. <i>El Arte</i> . Ciudad de México: 1909. CNM.

<hr/> <p>23.</p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Fuentes editadas</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>PERLAS ORIENTALES, CANCIÓN MORISCA</p> <p>Ca. 1909-1910 en la Ciudad de México.</p> <p>Otto y Arzoz.</p> <p>Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>24.</p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Fuentes editadas</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>JOTA DEL CENTENARIO</p> <p>1910 en la Ciudad de México.</p> <p>Wagner y Levien.</p> <p>Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p>25.</p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Dedicatoria</i></p> <p><i>Fuentes editadas</i></p> <p><i>Localización</i></p> <p><i>Notas</i></p>	<p>DANZAS PARA PIANO</p> <p>Ca. 1910 en la Ciudad de México.</p> <p>Cada danza va dedicada a una persona distinta. Por orden: Manuel M. Ponce, Gustavo E. Campa, Carlos del Castillo, Ernesto Elorduy, César del Castillo, Luis Moctezuma, Rafael R. Tello y Óscar J. Braniff.</p> <p>Otto y Arzoz.</p> <p>BNC.</p> <p>Las distintas danzas de esta colección llevan por títulos: <i>Sinceridad</i>, <i>Dúo de amor</i>, <i>Heroica</i>, <i>Berceuse</i>, <i>En sourdine</i>, <i>Estudio</i>, <i>Mirrha</i> y <i>Mirtha</i>.</p>
<hr/> <p>26.</p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Fuentes editadas</i></p> <p><i>Localización</i></p>	<p>OAXAQUEÑAS, TRES DANZAS</p> <p>1910 en la Ciudad de México.</p> <p>Otto y Arzoz y Enrique Munguía.</p> <p>ENM.</p>
<hr/> <p>27.</p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Dedicatoria</i></p> <p><i>Fuentes editadas</i></p> <p><i>Localización</i></p>	<p>MY LOVE, VALS BOSTON</p> <p>1910 en la Ciudad de México.</p> <p>"A la Srta. María Luisa Reyes Spíndola".</p> <p>Enrique Munguía.</p> <p>ENM.</p>
<hr/> <p>28.</p> <p><i>Fecha de composición</i></p> <p><i>Fuentes editadas</i></p> <p><i>Localización</i></p>	<p>ANITA, VALS</p> <p>Ca. 1909-1910 en la Ciudad de México.</p> <p>Otto y Arzoz.</p> <p>ENM.</p>

<hr/> <p style="text-align: right;">29.</p> <p><i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Notas</i></p> <hr/>	<p>PRIMERA RAPSODIA SOBRE AIRES MEXICANOS <i>Ca.</i> 1909-1910 en la Ciudad de México. Otto y Arzoz. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p style="text-align: right;">30.</p> <p><i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Notas</i></p> <hr/>	<p>SEGUNDA RAPSODIA SOBRE AIRES MEXICANOS <i>Ca.</i> 1909-1910 en la Ciudad de México. Otto y Arzoz. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p style="text-align: right;">31.</p> <p><i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Notas</i></p> <hr/>	<p>TERCERA RAPSODIA SOBRE AIRES MEXICANOS <i>Ca.</i> 1909-1910 en la Ciudad de México. Otto y Arzoz. Se ha conservado una versión de cámara de esta obra (VII/3). Esta obra se considera actualmente perdida.</p>
<hr/> <p style="text-align: right;">32.</p> <p><i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i></p> <hr/>	<p>LAUGHING BLOSSOMS, GRAFUL DANCE <i>Ca.</i> 1911-1915. Theodore Presser. BACNA.</p>
<hr/> <p style="text-align: right;">33.</p> <p><i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i> <i>Notas</i></p> <hr/>	<p>FIVE MEXICAN DANCES <i>Ca.</i> 1915. Theodore Presser. BL. De estas cinco danzas, cuatro son copia de obras anteriores pero una de ellas es una pieza totalmente nueva, titulada <i>Under the balcony</i>.</p>
<hr/> <p style="text-align: right;">34.</p> <p><i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Notas</i></p> <hr/>	<p>UNCLE SAM, FOX-TROT <i>Ca.</i> 1916-1930. Casa Beethoven. Esta obra se considera actualmente perdida.</p>

35.	MARYLAND, TWO-STEP
<i>Fecha de composición</i>	<i>Ca.</i> 1916-1930.
<i>Fuentes editadas</i>	Casa Beethoven.
<i>Notas</i>	Esta obra se considera actualmente perdida.
36.	CALIFORNIA, FOX-TROT
<i>Fecha de composición</i>	<i>Ca.</i> 1916-1930.
<i>Fuentes editadas</i>	Casa Beethoven.
<i>Notas</i>	Esta obra se considera actualmente perdida.
37.	NEW YORK, TWO-STEP
<i>Fecha de composición</i>	<i>Ca.</i> 1916-1930.
<i>Fuentes editadas</i>	Casa Beethoven.
<i>Notas</i>	Esta obra se considera actualmente perdida.
38.	RÊVEUSE, VALS-SÉRENADE
<i>Fecha de composición</i>	<i>Ca.</i> 1920-1930.
<i>Fuentes editadas</i>	Casa Beethoven.
<i>Localización</i>	AC
39.	MAX S'AMUSE, ONE-STEP
<i>Fecha de composición</i>	<i>Ca.</i> 1920-1930.
<i>Fuentes editadas</i>	Casa Beethoven.
<i>Localización</i>	AC
40.	TANGO ROJO
<i>Fecha de composición</i>	<i>Ca.</i> 1920-1930.
<i>Fuentes editadas</i>	Casa Beethoven.
<i>Localización</i>	AC
41.	TANGO AZUL
<i>Fecha de composición</i>	<i>Ca.</i> 1920-1930.
<i>Fuentes editadas</i>	Casa Beethoven.
<i>Localización</i>	AC
42.	LAVAPIES, CHOTIS
<i>Fecha de composición</i>	<i>Ca.</i> 1920-1930.
<i>Fuentes editadas</i>	Casa Beethoven.
<i>Localización</i>	BNE

<hr/> 43. <i>Fecha de composición</i> <i>Dedicatoria</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	MADRILERO, CHOTIS Ca. 1920-1930. "A Martín Lizcano de la Rosa". Casa Beethoven. BNE.
<hr/> 44. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	CARABANCHEL, CHOTIS Ca. 1920-1930. Casa Beethoven. BNE.
<hr/> 45. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i>	EL NUEVO PERICÓN 1929. Casa Beethoven. BNE.
<hr/> 46. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes editadas</i> <i>Localización</i> <i>Notas</i>	ALBORADAS Ca. 1930-1950. Boileau. BNC. Contiene los siguientes números: <i>Vals, Pantomima, Minueto, Gavota, Romanza sin palabras</i> y <i>Marcha-pasodoble</i> .
<hr/> 47. <i>Fecha de composición</i> <i>Fuentes manuscritas</i> <i>Localización</i>	ELS SEGADORS, VARIACIONES X-1936. Partitura original. ACB.

ÓRGANO SOLO (IX)

<hr/>	1.	FUGA PARA ÓRGANO, OP. 15
<i>Fecha de composición</i>		22-VII-1885 en Barcelona.
<i>Fuentes manuscritas</i>		Partitura original.
<i>Localización</i>		AJB.
<i>Notas</i>		Esta es la primera composición que se conoce de Jordà, compuesta cuando aún era estudiante en Barcelona. El indicativo de Opus 15 de puño y letra del propio compositor da a entender que mantenía un catálogo de sus composiciones que, desgraciadamente, no se ha conservado.
<hr/>	2.	16 ESBOZOS ORGANÍSTICOS
<i>Fecha de composición</i>		14-XI-1899 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes manuscritas</i>		Partitura original.
<i>Localización</i>		AJB.
<i>Notas</i>		Esta obra fue presentada por Jordà en la Exposición Universal de París de 1900 y fue galardonada con una medalla de bronce.
<hr/>	3.	TROZO PARA LECTURA A PRIMERA VISTA
<i>Fecha de composición</i>		15-V-1912 en la Ciudad de México.
<i>Fuentes manuscritas</i>		Partitura original.
<i>Localización</i>		AJB.
<i>Notas</i>		Esta era una pieza para ser ejecutada por los alumnos de órgano en el examen final de 1912 del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México.