

2013

Elena Jordi y el Mito de Thais

Irene Mele Ballesteros

University of Massachusetts Amherst

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umass.edu/theses>

Mele Ballesteros, Irene, "Elena Jordi y el Mito de Thais" (2013). *Masters Theses 1911 - February 2014*. 1138.
Retrieved from <https://scholarworks.umass.edu/theses/1138>

This thesis is brought to you for free and open access by ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Masters Theses 1911 - February 2014 by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

ELENA JORDI Y EL MITO DE THAIS

A Thesis Presented

by

IRENE MELÉ BALLESTEROS

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

September 2013

Hispanics Linguistics and Literatures

© Copyright by Irene Melé Ballesteros 2013

All Rights Reserved

ELENA JORDI Y EL MITO DE THAIS

A Thesis Presented

by

IRENE MELÉ BALLESTEROS

Approved as to style and content by:

Barbara Zecchi, Chair

Albert Lloret, Member

Helen Frear-Papio, Member

Domingo Sánchez-Mesa, Member

Barbara Zecchi,
Graduate Program Director
Spanish and Portuguese Unit

William Moebius,
Department Chair
Department of Languages, Literatures and Cultures

ABSTRACT

(Versión en español)

ELENA JORDI Y EL MITO DE THAIS

SEPTEMBER 2013

IRENE MELÉ BALLESTEROS, B.A., UNIVERSIDAD DE BARCELONA

M.A., UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS-AMHERST

Directed by: Barbara Zecchi

La presente tesis estudia el impacto de la obra de Elena Jordi durante las primeras vanguardias españolas (1890-1920) y la relación del mito de Thais con su opera prima, el film homónimo estrenado en 1918. El primer capítulo lo dedico a la obra teatral de Jordi como actriz catalana y empresaria de vodevil. En él trazo un recorrido desde sus inicios hasta la cumbre de su carrera cuando dirige *Thais*, a la vez que lidera una innovadora compañía teatral que renueva la escena del vodevil en Barcelona. Así mismo, estudio la recepción que obtuvieron en Cataluña las obras de vodevil francesas que Jordi introdujo con su compañía y las analizo en base al trabajo del crítico y teórico del género del vodevil Henri Gidel. El segundo capítulo lo dedico a contextualizar la obra cinematográfica de Jordi – primera directora de cine del Estado Español – la cual se inscribe en los orígenes del cine catalán. En este también reflexiono sobre algunas obras vanguardistas que pudieron haber influido en Jordi, a la vez que reviso el mito de Thais desde sus orígenes hagiográficos con la leyenda griega sobre la Santa, hasta la revisión de algunas obras literarias, operísticas y cinemáticas que recogieron el mito durante las primeras vanguardias. Mis conclusiones revelan lo original y afín de las características que unen a Elena Jordi con el mito de Thais en sus respectivos campos y distintas manifestaciones, mediante el diálogo entre la *Thais* de

Jordi con la renovación del mito durante las vanguardias y su impacto en el entorno feminista del momento. Con esto muestro la influencia inicial de ambas figuras, tanto la de Elena Jordi como artista y pionera, como la de Thais en calidad de mito perenne en la producción cultural del siglo veinte.

ABSTRACT

(English Version)

ELENA JORDI Y EL MITO DE THAIS

SEPTEMBER 2013

IRENE MELÉ BALLESTEROS, B.A., UNIVERSIDAD DE BARCELONA

M.A., UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS-AMHERST

Directed by: Barbara Zecchi

This thesis studies the impact of the work of Elena Jordi during the first Spanish avant-garde period (1890-1920) and the relationship between the myth of Thais and her homonymous film released in 1918. The first chapter discusses the activity of Jordi as a Catalan actress, woman entrepreneur in vaudeville. Here I track the trajectory of her career from its beginnings to culmination, when she directed *Thaïs* while leading an innovative vaudeville theatre company that renewed the scene in Barcelona. This chapter also analyzes the effect of the introduction of foreign French vaudevilles on the reception of her work by Catalan critics through the Henri Gidel's theorization of vaudeville as genre. The second chapter reviews the cinematographic work of Jordi – first woman film director in the Spanish state – and situates it within the context of Catalan cinema's early development. After reflecting about the possible cultural influences that informed Jordi's *Thaïs*, I explore the literary origins of the Legend of the Saint, an hagiography of Greek origins, and review relevant literary, operatic, and cinematic productions that incorporated this myth during the early avant-garde period. My conclusions highlight the original and similar features of Elena Jordi and the myth of Thais in their respective fields and different manifestations,

simultaneously placing Jordi's *Thais* in dialogue with the myth's revival and its impact on the avant-garde feminist milieu of the time. This demonstrates the formative influence of both Elena Jordi as a pioneering artist and the enduring cultural influence of the myth of *Thais* on twentieth-century cultural production.

TABLA DE CONTENIDO

Página

ABSTRACT	v
(Versión en español)	
ABSTRACT	vii
(English Version)	
CAPÍTULO	
1. ELENA JORDI.....	1
1.1 Introducción	1
1.2 Elena Jordi: Breve Biografía de Juventud.....	4
1.3 La Tertulia en el Estanco de la Boquería 1906 - 1911.....	7
1.4 La leyenda negra de Elena Jordi: sus inicios como actriz de teatro y vodevil 1908 - 1910	11
1.5 Temporadas del Vodevil de Elena Jordi	14
1.5.1 Temporada 1908 - 1909.....	14
1.5.2 Temporada de 1910.....	15
1.5.3 Elena Jordi en la compañía de Josep Santpere 1910 - 1914.....	18
1.6 El vodevil desde el punto de vista teórico de Henry Gidel.....	31
1.7 Compañía Catalana de Vodevil Elena Jordi	34
1.7.1 Temporada 1914 de la Compañía Jordi - Bozzo	36
1.7.2 Temporada 1915 de la Compañía Jordi - Bozzo	42
1.7.3 Temporada Otoño 1915 - Primavera 1916	48
1.7.4 Temporada Otoño 1916 - Primavera 1917	52

1.7.5 Temporada 1919 – 1920.....	54
1.7.6 La década de 1920 - 1929.....	55
1.8 El Teatro Elena Jordi.....	57
1.9. Los orígenes del cine catalán de autor y la incipiente cultura de masas	61
2. EL MITO DE THAIS Y LAS VANGUARDIAS CINEMATOGRAFICAS EN BARCELONA	66
2.1 Introducción	66
2.2 La fotografía y el cinematógrafo llegan a Barcelona	66
2.3 Los inicios cinematográficos de Elena Jordi en Studio Films.....	72
2.3.1 La Studio Films y las hermanas Jordi.....	72
2.3.2 La loca del monasterio	76
2.3.3 Regeneración	77
2.3.4 Humanidad	78
2.3.5 La Herencia del diablo.....	79
2.4 El contexto cinematográfico de la <i>Thais</i> de Elena Jordi.....	80
2.4.1 Las referencias cinematográficas de Thais en las vanguardias.....	81
2.5 Las raíces literarias del mito de Thais	89
2.5.1 Los orígenes	89
2.5.2 Las redacciones latinas.....	92
2.5.3 Las versiones en español.....	96
2.5.4 El mito de Thais en las vanguardias literarias europeas.....	97
3.CONCLUSIONES	98
BIBLIOGRAFÍA.....	100

LIST OF FIGURES

Figure	Page
1 Elena Jordi.....	6
2 Cartel Teatre Íntim	10
3 Elena Jordi al desnudo.....	13
4 Caricatura de Elena Jordi	22
5 Elena Jordi en la portada de la revista El Teatre Català.....	27
6 Elena Jordi, foto con autógrafo	37
7 Elena Jordi.....	57
8 Cartel de Alexandre de Riquer	69
9 Artículo “La Academia de la Studio”	75
10 Fotograma de Thaïs de Giulio Bragaglia	84
11 Fotograma de Thaïs de Giulio Bragaglia	85
12 Litografía de Oleguer Junyent, <i>Thais</i> de Jules Massenet en el Gran Teatre del Liceu.....	88

CAPÍTULO 1

ELENA JORDI

1.1 Introducción

La presente tesis estudia el impacto de la obra de Elena Jordi desde principios del siglo veinte hasta su retirada definitiva de la escena teatral barcelonesa en 1929. Transcurrido casi un siglo desde que en 1929 Elena Jordi abandonara súbitamente los escenarios su vida y obra han sido recuperadas por el historiador catalán Josep Cunill. En la monografía¹ que Cunill le dedica, se reconstruyen la vida y obra de la actriz y empresaria teatral a base de un minucioso trabajo de investigación de archivo y fuentes primarias de la época como artículos de revista, diarios, biografías y crónicas que testimonian la obra de Elena Jordi a la vez que rememoran parte de su biografía y en ocasiones también leyenda. El presente trabajo debe por ello gran parte de su cometido a esta obra que fruto de una exhaustiva investigación revela brillantemente el contexto y los logros de Montserrat Casals i Baqué que, bajo el pseudónimo de Elena Jordi, transformó la escena vodevilesca catalana durante la Barcelona de las primeras vanguardias otorgándolo de un nuevo carácter. Además, Jordi fue una pionera del cine que en aquel momento emergía por vez primera en Europa, firmando el primer corto de ficción del Estado Español dirigido y producido por una mujer.

A lo largo de su relativamente corta, aunque fulgurante carrera Jordi se desarrolló primero como actriz de vodevil, y formó parte del reparto también en algunas de las primeras películas de ficción de la época. En 1914 inició su carrera empresarial en el gremio teatral en Barcelona se convirtió en una poderosa y creativa empresaria. Este éxito tuvo su punto álgido en el año 1918 con la construcción de su propio teatro (Teatro Elena Jordi) y la

¹ Cunill Canals, Josep. Elena Jordi. Una reina bergadana a la cort del Paral·lel: el teatre de vodevil a Barcelona (1908-1920). Berga: Centre d'Estudis Musicals del Berguedà "L'Espill": Àmbit de Recerques del Berguedà, 1999.

dirección cinematográfica de su obra prima *Thais* (1918). Ambas empresas representan el epicentro simbólico de esta tesis entorno a los cuales se desarrollan sendos capítulos.

El Teatro Elena Jordi, cuyo estreno fue impedido en obscuras circunstancias, es signo de la renovación que Jordi llevó a cabo con su vodevil, así como lo es también del poder económico e influencia que Jordi ejerció con inusitada independencia en calidad de empresaria y artista dentro de la escena teatral barcelonesa.

Por su parte, *Thais* representa las ambiciones creativas de Jordi, su visión vanguardista sobre el cine y de nuevo el poderío económico y artístico que esta ostentó por un corto periodo dentro de la incipiente y competitiva industria cinematográfica catalana. *Thais* es un corto de ficción que, a pesar de hallarse extraviado, resulta sin embargo en una narrativa subterránea enormemente estimulante que invita a la reflexión acerca de los orígenes del cine catalán filmado por mujeres. Dada su naturaleza vanguardista y feminista, la *Thais* de Jordi es un “texto” valioso para la historia del cine. Así como también, lo es desde un punto de vista cultural porque el diálogo que establece con el *revival* del mito de Thais que tiene lugar durante las primeras vanguardias nos habla acerca de las inquietudes que animaban a los y las artistas de aquel momento.

Puesto que el mito de Thais se ha forjado desde su nacimiento, alrededor del siglo IV en la República Helénica, hasta nuestros días dejando fuertes huellas en el imaginario popular de la Península Ibérica, resulta relevante a nivel artístico prestar atención a las diversas manifestaciones del mito durante las vanguardias. En este trabajo me intereso especialmente por la visión que expande del mismo el Futurismo. Tal y como mostraré con algunos ejemplos de obras surgidas en Francia, Italia y Estados Unidos, aunque provengan de distintos géneros (ópera, literatura, ensayo, teatro o cine) se puede observar como el mito es una fuente de inspiración inexorable para artistas e intelectuales gracias al potencial renovador que la historia y sus metamorfosis desenfundan a lo largo de los siglos. Así como lo es también por su capacidad de recuperar diez siglos más tarde,

tras años de oscura rendición a la religión cristiana, la esencia de sus orígenes que a lo largo de los siglos le había sido arrebatada.

Por todos estos motivos, Jordi resulta una figura interesante tanto desde un punto de vista cultural como para los estudios fílmicos, feministas y de género. Por un lado, porque, que sepamos, su única obra cinematográfica, *Thais* a pesar de encontrarse extraviada es el primer corto de ficción filmado por una mujer en el Estado Español que conste hasta la fecha. Con todo lo que ello simboliza, y conlleva, en un panorama marcado por la predominancia masculina en el ámbito empresarial y artístico de la época. Por otro lado, se encuentra el interés que despertó el mito de Thais en las vanguardias, y dado que existen otros filmes coetáneos al de Jordi tanto en Europa como en Estados Unidos dedicados a esta figura, y con el mismo título, el segundo capítulo de esta tesis está dedicado al mito de Thais. Además, como he mencionado arriba, dedico una sección al fenómeno literario del mito, enraizado en el imaginario popular en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta nuestros días, con el fin de reflexionar brevemente sobre algunas de las divergentes evoluciones de la leyenda en las distintas obras a las que aludo.

En resumen, esta tesis pretende acomodar la figura de Jordi dentro de un marco académico con el fin de analizar el impacto de su obra desde un punto de vista cultural de enfoque feminista. Para ello el trabajo de investigación exhaustivo que ha llevado a cabo la especialista en historia del cine catalán Palmira González es uno de los pilares de esta tesis a la hora de categorizar y contextualizar a Jordi en las vanguardias cinematográficas. Las secciones dedicadas a los orígenes del cine en Barcelona le deben igualmente una sustanciosa parte al historiador del cine Miquel Porter y al legado de Adrià Gual.

El complicado asunto de contestar y situar las diversas críticas que Jordi recibió tanto de la prensa especializada como de críticos culturales en general acerca del trabajo que desarrolló como empresaria y actriz en materia de vodeviles, lo he abordado en su mayor

parte desde la teoría que postula Henri Gidel² sobre el género vodevilesco. Gidel, a la vez que dedica un exhaustivo trabajo al vodevil del maestro francés Georges Feydeau – quien en su momento fue traducido y escenificado en lengua catalana por la Compañía Catalana de Vodevil Elena Jordi – se dedica a su vez, a analizar con rigor matemático cuáles son las diversas estructuras que conducen al éxito una obra de vodevil. Otros autores y autoras como Lucía Re , Enric Gallén, y Tom Gunning me han ayudado a contextualizar y entender tanto las distintas obras como su momento en los ámbitos cinematográficos, teatral y cultural respectivamente.

1.2 Elena Jordi: Breve Biografía de Juventud

En 1882, en plena revolución industrial catalana nace en Cercs, un pueblo cercano a la ciudad de Berga, Montserrat Casals i Baqué (Elena Jordi) en el seno de una familia pequeño burguesa. El padre de Elena, Bonaventura Casals que fue capataz de las minas de carbón de la comarca, contribuyó a la construcción de un Canal Industrial (1886 – 1899) importantísimo en ese momento. Cuando Jordi cumple diez años la familia se traslada a la ciudad de Berga donde Montserrat cursa sus estudios. Siempre según la monografía que le dedica Cunill, la joven Montserrat en 1901 ya participa junto a sus hermanas con voz y voto en la vida política de la ciudad de Berga junto a las propuestas de una de las de las primeras feministas en Cataluña Agnès Armengol Badia (Sabadell 1852 – 1934). Armengol fue una abanderada del movimiento feminista que comenzó a agitar la España finisecular instando a las mujeres a formar parte del movimiento feminista incipiente. Jordi y sus hermanas recitaban poemas en los Juegos Florales y veladas organizadas dando soporte a la causa (Cunill, Elena 14 - 17).

² Gidel, Henry. Le Théâtre de Feydeau. Editions Klincksieck, 1979.

En uno de estos actos sociales, Jordi coincidió con el intelectual Ramón Vinyes³, y siendo amigas las familias de ambos la amistad que por aquel entonces comenzaron a cultivar perduró toda la vida. Fuentes de tradición oral afirman que Jordi realizó su primer viaje a París con Vinyes en abril de 1908. Fruto de la armonía en cuestiones de teatro que unía a la pareja de amigos, la misma Jordi en 1929 intentó por todos los medios, de los cuales como empresaria teatral disponía, para poner en escena la obra teatral de Vinyes *Ball de Titelles*⁴.

En 1901 Jordi contrae matrimonio con Josep Capallera del cual nacieron dos hijas. Pero en 1906 la vida de Jordi cambia de escenario completamente con el traslado de toda la familia Casals-Baqué a Barcelona. Este mismo año, Jordi acompañada de su hermana menor, Tina, abre un estanco de su propiedad en pleno centro de Barcelona cercano al mercado de la Boquería. Tal y como indica la monografía de Cunill, el traslado a la capital catalana fue el paso definitivo que cristalizó la separación de la pareja. Jordi tenía entonces veinticuatro años (Elena 16-19).

³ Ramón Vinyes i Cluet (Berga 1882 – Barcelona, 1952) fue una figura prolífica del panorama literario catalán durante la primera mitad del siglo veinte. A pesar de la falta de reconocimiento y desubicación que sufrió en Cataluña, cultivó el drama, la poesía y el ensayo tanto en sus periodos de exilio en Barranquilla, Colombia, donde además dirigió la revista *Voces*, como en su tierra natal. Más conocido en los círculos literarios como la inspiración para el personaje del “sabio catalán” en la novela *Cien Años de Soledad*, en la actualidad su figura vive un proceso de recuperación tal y como lo demuestran el estreno de su obra *Ball de Titelles* en el Teatre Nacional de Catalunya el 11 - 12 - 2013 y el documental dedicado a su figura *Elegía del Trópico* (2011).

⁴ Según Jordi Lladó, quien ha dedicado una tesis doctoral al teatro de Vinyes titulada *Ramón Vinyes i el teatre (1904 – 1939)*, este encontró serias dificultades para poner en escena sus obras. Estos problemas tenían una doble naturaleza: por un lado Vinyes era un intelectual y no un artista, lo cual dificultaba que sus puestas en escena fueran exitosas, dada también su escasa formación en el campo. Por otro lado, sus escritos teatrales no obtuvieron demasiada atención en Cataluña hasta el período que va de 1925 a 1939, lo cual, conjuntamente con la situación política lo empujó a un exilio involuntario a Colombia.



Figura 1: Retrato fotográfico de Elena Jordi por A. Esplugas

1.3 La Tertulia en el Estanco de la Boquería 1906 - 1911

Con el traslado de toda la familia Casals-Baqué a Barcelona y la separación de su marido Jordi cierra su etapa en Berga y comienza la que sería a partir de entonces su vida profesional y artística. El periodo de formación de Jordi en el mundo del teatro comienza en 1908, y se da por concluido en 1914, año en que ella misma funda su propia compañía de vodevil. Pero antes de comenzar ese periodo transcurren un par de años en los que la apertura del estanco en la esquina de la calle Boquería con Rauric se convierte en el sitio donde Jordi comienza a desarrollar sus dotes de tertuliana.

Como casi todos los estancos en aquellos años, en poco tiempo el que regentaban las hermanas Elena y Tina Jordi se convirtió en un centro de tertulia concurrido por numerosos personajes de la escena teatral e intelectual de la época. Los primeros en acudir como no podía ser de otra forma, fueron los paisanos y amigos de su Berga natal: el ya mencionado intelectual, poeta y dramaturgo Ramón Vinyes, y el actor Ramón Tor (Borredà 1880 – Barcelona 1950). A este último, se lo considera el artífice del nombre artístico “Elena Jordi”, además de ser uno de los mejores actores de la época puesto que en aquellos primeros años del siglo veinte el actor gozó de una reputación inmejorable⁵. Este participó tanto en las sesiones de Teatre Íntim⁶ como interpretando los roles más importantes del momento en obras de Maeterlinck, Hauptman y Wilde. En una línea muy diferente, el actor también representó papeles en vodeviles y comedias en ocasiones junto a Jordi. Esto hace que dada la amistad que conegó con ella se le considere una influencia decisiva en la época que Jordi se decantó por la actuación cómica (Cunill, Elena 20-24).

⁵ Eugeni d’Ors, uno de los dramaturgos más importantes del momento, lo clasificó como miembro predilecto de l’Escola Noucentista (Cunill, Elena 24).

⁶ A partir de 1898 Adrià Gual inauguró una nueva moda teatral con la compañía bajo este nombre, con una serie de estrenos que se caracterizaban por la adaptación de clásicos eruditos al catalán y la promoción de autores nacionales. Las primeras obtuvieron un cierto reconocimiento pero a partir de 1900 Gual tuvo que ir a París y renovar la propuesta dado las duras críticas que recibió (Gallén 380-381)

Estas tertulias con sus paisanos atrajeron también a otros personajes de la bohemia barcelonesa: dramaturgos, escritores, músicos, y pintores comenzaron a frecuentar el lugar. Otro personaje que se considera influyente en esta etapa de formación es Alexandre Soler Maryé⁷ (1878 – 1918), más conocido con el sobrenombre de *Jandru*. Artista polifacético, Soler destacó sobre todo por ser un excelente director de escena y montador. La colaboración que este llevó a cabo con Jordi en materia de vodevil entre 1909 y el 1916 fue verdaderamente importante tanto en número como en calidad. Juntos trabajaron en el Gran Teatro Español⁸ desde la temporada de 1908 cuando Jordi entró a formar parte de las compañías de Margarita Xirgu y Josep Sanpere como actriz secundaria y hasta la primavera 1914, esta incluida, puesto que en el otoño Jordi se estrena como directora de su propia compañía. En ocasiones, los críticos incluso apuntaban a Soler como la causa prima de que una obra de Jordi del periodo entre 1914 – 1916 obtuviera éxito o no, como indica la crítica retrospectiva de 1929:

«Si el que organizó aquellas lejanas, lejanísimas revistas (...) y dirigió con admirable buen gusto internacional las campañas de Elena Jordi, en el Gran Teatro Español, no hubiera muerto en aquella ráfaga gripal de 1918, otro progreso hubiera sido el de la decoración teatral barcelonesa (...)» (Cunill, Gran 205).

Soler, trabajó con ella en la traducción de obras y sobretodo en su puesta en escena, ejerciendo como veremos más adelante de director artístico en muchas de las obras que Jordi produjo y protagonizó. En este sentido podemos pensar que conocer a Soler en esta etapa previa a su debut debió de ser sumamente

⁷ Hijo del reputado escenógrafo Francesc Soler i Rovirosa (Cunill, Elena 26).

⁸ Fue uno de los más grandes teatros de Barcelona. En 2011 Josep Cunill ha publicado una monografía sobre este: *Gran Teatro Español (1892-1935): història del primer teatre del Paral·lel*. Barcelona: Fundació Imprimatur, 2011.

importante para su futuro como empresaria de vodevil dada la cercanía tanto profesional como personal que unió⁹ al tándem artístico.

En el campo literario el periodista Salvador Vilaregut¹⁰ (Barcelona 1872 – 1937), dramaturgo y especialista en traducciones al catalán de obras de teatro fue también asiduo al estanco de las hermanas Jordi. Trabajó en las revistas más prestigiosas y fue un traductor importante de obras teatrales y de vodevil, sobretodo del francés al catalán. Un buen ejemplo de ello es la traducción de *La Belle Aventure* de Flers i Caillavet¹¹ como *Pasqua Abans de Rams*. Vilaregut trabajó también con prestigiosos directores de teatro del momento y colaboró extensamente con Jordi cuando esta fundó la suya propia.

Alfons Maseras (Baix Penedès 1884 – Tolosa, Lleugadoc 1939) escritor vanguardista de relativo prestigio¹², colaboró con Elena en numerosas ocasiones traduciendo algunos de sus vodeviles. Maseras, quien también fue periodista, traductor e importante activista político en Cataluña, murió en el exilio durante la dictadura de Primo de Rivera.

Santiago Rusiñol con quien Jordi mantenía una buena amistad fue también una influencia decisiva, literariamente hablando, con quien colaboró durante varios años durante su exitosa carrera como veremos más adelante. El renovador del teatro catalán Adrià Gual i

⁹ Según Cunill, diversas fuentes apuntan a una unión sentimental pasajera entre ambos desde 1909 hasta 1916 (Cunill, Elena 26).

¹⁰ Como periodista es importante resaltar que Vilaregut trabajó para diversos diarios y revistas entre ellas: *El Sol*, *La Renaixença*, *Pèl & ploma* i *Joventut*. Todas ellas importantísimas en la construcción de la vertiente crítica y periodística de la escena literaria, dramática y cultural de finales del XIX e inicios del XX en Cataluña.

¹¹ Caillavet, G.A , Robert . Flers, and Étienne Rey. *La Belle Aventure*. Paris: Illustration, 1914. Print

¹² Cabe destacar su novela *L'Adolescent* (1909) en la cual realiza un retrato interesante de una mujer madura que seduciendo a su hijastro lo mata en el acto de consumación del incesto. Toda una *femme fatale* que encaja perfectamente en la corriente decadentista del momento. Una vez reeditada en 1925 gracias a su considerable éxito la novela no escapó a la censura.

Queralt (Barcelona, 1872 - 1943) con su compañía Teatre Íntim, fundada en 1898 pretendió insuflar nuevos aires y renovar el teatro catalán de autor inspirándose en las tendencias parisinas más vanguardistas. Con ella llevó a cabo varios espectáculos en los Jardines del Laberinto de Horta en Barcelona, donde mezclaba autores clásicos con autores catalanes dando lugar al *Teatre de la Natura*. En 1913 Gual fundó l'Escola Catalana d'Art Dramàtic¹³ a la que probablemente Jordi asistiera en alguna dado que participó en algunas obras de Gual aunque fuera de forma secundaria o de extra. Gual fundó también una de las primeras compañías cinematográficas del país, Barcinógrafo, con la que realizó sus más preciadas obras, las llamadas Mostres de "film d'art" en las que Gual desarrolla su propio concepto de cine.

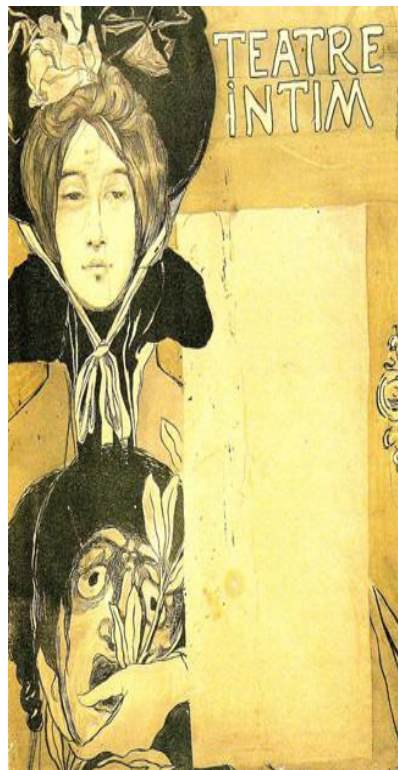


Figura 2: Cartel Teatre Íntim d'Adrià Gual

¹³ El actual Institut del Teatre de Barcelona.

1.4 La leyenda negra de Elena Jordi: sus inicios como actriz de teatro y vodevil 1908 - 1910

Diversas anécdotas relatan el debut de Elena Jordi en los escenarios. Como con cualquier otra figura de la que resten escasos e imprecisos datos biográficos y artísticos, alrededor de Jordi han surgido diversas leyendas y curiosamente todas ellas giran alrededor de una representación de la *Salomé* de Oscar Wilde que la actriz llevó a cabo. Esta representación tuvo lugar en el Teatro Fomento Andresense en el barrio barcelonés de Sant Andreu en octubre de 1910 lo que sucede es que no fue tal y como apuntan algunas de las leyendas a las que me refiero arriba.

En primer lugar, Cunill cita una de estas leyendas urbanas, la que cuenta Luis Guevara Cabañas, aparecida en su obra: *Biografía del paralelo*. Según esta a raíz de que Jordi fuera en una ocasión con Soler al Teatro Principal a ver a Margarita Xirgu interpretar *Salomé* de Oscar Wilde, la profunda impresión que esta actuación causó en ella la movió a ensayar el papel en el estanco con los tertulianos como público. Este ensayo es descrito por Luis Guevara Cabañas del siguiente modo:

«(...) Fue tal la impresión que la Xirgu causó en la Jordi, que esta se hizo con un ejemplar de la tragedia y comenzó a ensayar por el estanco: «Soy Salomé, princesa de Judea...» Lo sabroso del caso es que estos ensayos los efectuaba según decía, echándose por el suelo con la menor ropa posible y abrazada a un gran coco que hacía las veces de cabeza cerceada del Bautista» (Cunill Elena 46).

Otro autor que ha contribuido a divulgar una especie de leyenda negra sobre el debut de Jordi es el crítico de teatro Francesc Curet. Conocido por su resentimiento contra los géneros populares y en especial contra el vodevil, este contribuye en *Història del Teatre Català* a difundir un perfil similar de Jordi. Cabría matizar en este caso que Curet además no se abstiene de juzgar la influencia de Soler sobre Jordi como la de un Pígalión:

«Parece que la primera obra que impactó en la imaginación de Jordi fue Salomé, que había visto representada por Xirgu (Margarita) y acto seguido le vino la idea de interpretarla añadiendo nuevos alicientes, debidamente asesorada por su guiador...»¹⁴ (Cunill, Elena 46).

Sempronio¹⁵ es otro de los autores que Cunill cita para dar fe de la leyenda negra sobre Jordi, quien en su libro titulado *Barcelona era una festa* (1980) contribuye con detalles inventados por él mismo, como cabe especular. Por ejemplo, añade a la anécdota del “bautizo” de Montserrat Casals como Elena Jordi, que aquella tuvo lugar durante este presunto debut en el rol de Salomé del que los dos autores anteriores también hablan. Lo cual sabemos que no parece muy veraz dado el hecho de que en ese momento ya conocía a Casals como Elena Jordi.

En realidad, Jordi actuó por primera vez junto a su amigo Ramón Vinyes un tiempo antes de representar a *Salomé*. Su debut en los escenarios fue de carácter más modesto por tratarse de papeles secundarios que debió de representar alrededor del año 1909 en alguna de las obras de Gual en las que participó cuando este había alquilado el teatro Novedades. Sabemos que para la temporada de 1908 - 1909 Gual contrata el teatro Novedades con el fin de crear la Nova Empresa de Teatre Català¹⁶ y mejorar así la oferta teatral haciendo llegar al público una selección de obras nacionales y europeas que aporten calidad y aires renovadores a una escena que desde hacía un tiempo carecía de figuras destacadas.

¹⁴ Traducción del catalán al castellano por la propia autora.

¹⁵ Andreu Avel·lí Artís i Tomàs (Barcelona 1908 - Sitges 2006) fue un periodista, escritor i dibujante catalán, más conocido por el pseudónimo de Sempronio.

¹⁶ Traducción del catalán al castellano por la propia autora: Nueva Empresa de Teatro Catalán.



Figura 3: Elena Jordi al desnudo

La participación de Jordi en las sesiones con Teatre Íntim fue esporádica y en ocasiones no ha quedado constancia de ellas. Sin embargo, su paso por la compañía es significativa porque en este coincide con la actriz Margarita Xirgu. Tras la temporada ambas actrices comienzan a trabajar en el Teatro Principal y a raíz de ello Jordi entra a formar parte de la compañía de Xirgu. A continuación, cito algunas de las obras que formaron parte del repertorio de la temporada en la que Jordi se estrenó actuando en papeles secundarios. Este ilustra a la perfección la combinación de autores nacionales e internacionales y el afán renovador mencionado anteriormente: *La vida pública* de Emile Fabre; *Sogra i Nora* de Pin i soler; *La Baldirona* de Angel Guimerà; *Càndida* de Bernard Shaw; *Ocells de pas* de Santiago Rusiñol; *Somni d'una Nit d'Estiu* de William Shakespeare; *La Dama enamorada* de J. Puig i Ferrater; *Pobra Berta* de Adrià Gual; *Foc Nou* de Ignasi Iglésies; *Rosa Bernd* de Gerhart Hauptman entre otras (Cunill, Elena 47).

A partir de la temporada de 1908 Jordi recorrerá diversas compañías de forma simultánea hasta 1910, año en la que ese establece de forma permanente en la compañía

teatral de Josep Santpere. Para ilustrar de forma fidedigna cual fue el trabajo que Jordi realizó durante esta temporada de 1908 - 09 seguiré las compilaciones de Cunill (Elena, Gran) quien ha recopilado únicamente aquellas obras teatrales en las que la actuación de Jordi queda probada por medio de panfletos, reseñas u otros documentos que han seguido un rigor metodológico. Jordi participó en las siguientes obras mientras actuaba las compañías de Enrich Giménez, Jaume Borrás y Margarita Xirgu. Puesto que la situación económica no era precisamente buena, en ocasiones las compañías cooperaban para poner en escena una obra, entonces las cito conjuntamente con el guion de la misma.

1.5 Temporadas del Vodevil de Elena Jordi

1.5.1 Temporada 1908 - 1909

La temporada de 1909 comienza para Jordi en el Teatro Principal¹⁷ actuando en papeles secundarios. Durante esta, el Teatre Principal está dirigido por la compañía de Enrich Giménez, por lo que Jordi actúa en varias obras de la compañía Xirgu - Giménez. El 30 de octubre de 1909 para la comedia *El Bon Rey Dagobert*¹⁸ Jordi cumple sendos roles de dama de honor y novicia junto a Xirgu quien ocupa el rol principal. Puesta en escena por la compañía Xirgu - Borràs la comedia obtiene un gran éxito de público a

¹⁷ El Teatre Principal de Barcelona situado en el nº27 de La Rambla al que hago referencia se trata del antiguo Teatre de les Comèdies. Con este nombre se construyó en 1560 el primer teatro de España donde se cantaba ópera italiana. Hecho todo de madera en el año 1727 perteneció al Hospital de la Santa Creu quienes reedificándolo con materiales más sólidos le dieron también su nombre. Fue destruido por un gran fuego en octubre de 1787 y reconstruido con la distribución que tiene hoy en día. El 4 de Noviembre de 1788 se inauguró con la zarzuela en un acto "El café de Barcelona" (D. Ramón de la Cruz) dedicada a Don Carlos III, Rey de España. Por más de un siglo este fue el único teatro de Barcelona. Desde que se estableció el Teatre del Liceu (La Rambla 61-65) en 1847 la fachada fue notablemente reformada tomando desde entonces el nombre de Principal. Lo más destacable son sus cuatro pisos que dan cabida a 1800 localidades (Cunill, Elena 49).

pesar de que algunas críticas la califican de ser altamente inmoral. Paralelamente a estas, surgen otras de tipo satírico como las de revista Papitu¹⁹. Concretamente en el nº 10 del mes de noviembre de 1909, esta hacía constar irónicamente cómo el mismo periodista que había calificado la obra de inmoral necesitó ir a verla cinco veces antes de llegar a tal conclusión. El mismo periodista, en tono similar resalta el hecho que la obra se hubiera representado en París y por toda Francia con un éxito rotundo de crítica y público, mostrando así la poca predisposición que parte de algunos críticos mostraban a la recepción de comedias extranjeras de tipo erótico. El 20 de noviembre de 1909, también en el Teatro Principal, Jordi realiza de nuevo dos papeles secundarios: el de Francina y el de señora Pingot en la comedia titulada *El Rey*.

1.5.2 Temporada de 1910

El 15 de enero de 1910 Jordi actúa en el vodevil *L'Educació del Príncep*²⁰ con la compañía dramática de Jaume Borràs en el Teatro Principal. Este año la crítica teatral comienza a reflejar la presencia de Jordi destacando su elegancia parisina y su distinguida presencia en el escenario, haciendo patente desde el principio las que serán sus señas de identidad en el futuro. Jordi fue siempre una actriz de comedia y vodevil, géneros que no siempre conllevan una cuidada puesta en escena y vestuario, aspectos que Jordi siempre cuidó desde el principio. Eso nos da a entender la crónica de la revista Papitu del 12 de

¹⁸ Comedia en cuatro actos, escrita en verso por (André. Rivoire, traducción de Salvador Vilaregut.)

¹⁹ Esta revista de carácter crítico y también lúdico, se dedicaba a escribir crónicas satíricas a modo de comentario de la crítica formal, parodiando y ridiculizando los comentarios de las revistas más conservadoras. Su principal objetivo era defender las obras de carácter popular, cualquiera que fuera su género. Hay que añadir que a temporadas quienes la formaban también eran parte de los contertulianos del estanco de Elena.

²⁰ Vodevil en cuatro actos de Maurice Donnay.

enero en la que se refiere a Jordi como: «La senyoreta Jordi molt ben mudada²¹» (Cunill, Elena 50).

El 23 de febrero Jordi actúa en el estreno del vodevil *L'Ase den Buridán*²² con la compañía de Xirgu. En esta ocasión interpreta el papel de Fernanda. Otro vodevil que interpreta esa misma temporada es *Patit y Pataud, S. en C.*²³ Con Jordi en el papel de Chechette y Xirgu en el rol principal haciendo de Enriqueta, el vodevil fue un éxito de taquilla, como también lo fue la versión del mismo en versión impresa publicada por la Imprenta Salvador Bonavía en la colección Vaudeville²⁴. Otro éxito de taquilla, publicado por la misma imprenta es *Coralina y Cía.*²⁵ del cual sabemos según las crónicas que Jordi interpretando el papel de Liana de Bougival en la escena VII del segundo acto era seducida por un falso ruso hacía las delicias entre el público con su acento burlesco.

El 22 de abril de 1910 toda la compañía de Xirgu se trasladada al Teatre Nou por motivos de censura, y Jordi actúa de nuevo en el vodevil: *Porten res de Pago?*²⁶. La censura que sufre la compañía de Xirgu y que la obliga a trasladarse a este nuevo local en la Avenida del Paralelo se remonta a una puesta en escena de *Salomé* que tuvo lugar en el mes de febrero del mismo año. Esta representación levantó airadas críticas entre la prensa y la opinión pública a causa del lenguaje utilizado y del desnudo integral que protagonizó el actor Ramón Tor.

²¹ En español: «la señorita Jordi muy bien vestida».

²² Vodevil en tres actos de Robert de Flers i G.A. Callaivet. Trad. Senyor Romanyà.

²³ Vodevil en tres actos de Hennequin y Veber. Trad. D. Bonaplata Alentorn.

²⁴ Biblioteca Catalana de Vodevil. Col.lecció de vodevils en català. Vols. II, III, IV.

²⁵ Vodevil en tres actos de Albí Valabregué i M. Hennequin. Trad. D. Bonaplata Alentorn. Música de Pérez Cabrero.

²⁶ Vodevil en tres actos de Hennequin y Veber. Trad. D. Bonaplata Alentorn.

Salomé fue extensamente representada en las vanguardias, y sus versiones se extendieron por toda Europa y América del Norte en consonancia con un cierto gusto orientalista que algunos ismos vanguardistas desarrollaron como por ejemplo el futurismo. Como era de esperar esta representación removi6 profundamente a toda la sociedad del momento, especialmente en la Inglaterra victoriana, por lo que no pod6a menos que escandalizar a quienes regentaban el Principal en aquel momento. No obstante, esta no fue el 6nico motivo por el que forzaron a Xirgu a abandonar el Teatro, ya que la representaci6n de los vodeviles franceses arriba mencionados conllev6 tambi6n una gran pol6mica que la Junta del Hospital de la Santa Creu²⁷ no quiso tolerar. Dada la ligereza con que estos trataban temas sexuales, la infidelidad dentro del matrimonio y t6picos similares de la comedia de enredos, la compa6a se vio forzada a abandonar el teatro y afincarse en el Teatre Nou del Paral.lel donde ten6an asegurado p6blico y libertad de expresi6n. Adem6s esta representaci6n que Xirgu hizo de la *Salomé* de Wilde es la misma que he mencionado en el apartado anterior, al relatar las falsas leyendas sobre los inicios de Jordi. Con esta menci6n queda claro que no es cierto c6mo apuntan algunos autores que Jordi no hubiera visto jams una obra de teatro antes de la representaci6n que Xirgu hizo de Salomé puesto que ella misma ya llevaba unas cuantas obras de secundaria, lo cual no significa que Xirgu no hubiese sido una gran inspiraci6n.

El 22 de Julio de 1910 el Teatre T6voli acoge *Zazà*²⁸ una comedia dram6tica en cinco actos con Jordi en el papel de Flora y Xirgu en el de Zazà. Ambas actrices figuran ser unas cantantes de caf6-concierto provinciano y terminan por tirarse de los pelos en la ficci6n. Esta es la primera de una serie de obras que al igual que la posteriormente

²⁷ Como propietaria del teatro, la Junta decid6a de acuerdo a sus propios est6ndares morales cual era la censura a aplicar para cada obra.

²⁸ Comedia dram6tica en 5 actos de M. Sim6n Pierre Breton y M. Charles traducida por Carles Costa y J.M. Jordà.

estrenada también por Xirgu, *Magda*²⁹ trajeron grandes beneficios tanto a Xirgu como a los traductores de las mismas. Entre otras obras que hicieron fortuna se encuentran: *La Dama de las Camelias*, *El Asno de Buridán*³⁰, y de nuevo *Salomé*. Para terminar con esta primera etapa en la que como es evidente Jordi debió de haber aprendido bastante al lado de Xirgu, destaca aquí la puesta en escena de la obra *Chopin*³¹ el 6 de septiembre en el Teatre Tívoli cuyas críticas hicieron eco de la actuación de Jordi en el estreno (Cunill, Elena, 54).

1.5.3 Elena Jordi en la compañía de Josep Santpere 1910 - 1914

La actividad teatral de Jordi durante las cuatro temporadas que trabajó en la compañía de Santpere es escasa, o por lo menos eso se desprende a nivel documental. Esta circunstancia puede deberse a que realmente fuera así, puesto que Jordi era una actriz en formación. Pero otra explicación plausible, tal y como apunta Cunill es que al dedicarse Jordi exclusivamente a la representación de comedias vodevilesas, estas al no ser recogidas por la prensa culta, no constan en parte alguna del corpus periodístico. El trabajo de Jordi en esos años se reduce pues que sepamos, a algunas pocas actuaciones durante las temporadas de 1910, 1911 y 1914. Es tan sólo a partir de este último año que Jordi comienza a destacar más que la primera actriz de la compañía de Santpere. Quizás por ello aumenta la presencia de su nombre en la prensa especializada. El 10 de septiembre de 1910 la compañía Santpere estrena en el Teatre Nou un sonado vodevil francés: *Un Divorci Famós*³² y el día 24 del mismo mes, la revista La Escena

²⁹ Autor: Hermann Sudermann.

³⁰ Vodevil en tres actos de Robert de Flers i G.A. Callaivet. Traducció de Romanyà.

³¹ Obra de Henri Kéroul (Corte 1954 – Paris 1921) y Albert Barre.

³² Vodevil de Hennequin y Veber. Original Une Grosse Affair. Traducció de Bonaplata-Alentorn.

Catalana dedica su portada a Jordi presentándola como actriz destacada de la compañía regente del Teatre Nou. Ese mismo día se estrena el vodevil en tres actos, *Montecarlo*. El año 1910 cierra para Jordi con el estreno el 10 de octubre de la *Salomé* de Oscar Wilde con su propia compañía³³ y con ella misma en el rol principal. La acompañaron Vinyes en el de Conan, su hermana Tina en el de Herodes, y el actor Pons de capitán suicida. Esta es la que erróneamente se consideraba su primerísima actuación, y que como ya he aclarado anteriormente, no fue exactamente así.

El estreno de esta versión fue un evento social notable en el mundo del teatro y también para la presentación de Jordi en sociedad y como primera figura capaz de liderar un texto dramático y una compañía propios. La capacidad de congregación que Jordi tenía para mezclar a gentes de todas las capas de la sociedad, resulta en estos primeros pasos una seña más de su futura identidad y de lo en más de una ocasión su compañía logró. La crónica³⁴ que acontece así lo revela:

«(...) Ni que hubiese sido la Réjane quien hubiera actuado en el Novedades habría podido obstaculizar el esplendor de la ejecución de Salomé en el teatro del Foment de Sant Andreu. El crítico se sintió rejuvenecido viendo aquellas transitadas de intelectuales y aristócratas que los coches de la compañía de extensiones daban a la Rambla de Santa Eulàlia. Parecía que fuesen a reestrenar “Los Conscientes”. Allí Prat Gaballí, allí el chico Sivilla, allí Marius, Solferino hijo, allí pidan... incluso Camps, el bromista e incluso automóviles en la puerta. Por marco del terrible drama tan pintorescamente traducido por Pena el attrezzista colocó la decoración del primer acto de Marina, y para que quedara mejor suprimió la silla teatral y lo

³³ Esta formación fue de carácter temporal. Jordi se separó de la de Santpere tan solo para este propósito.

³⁴ El original en catalán aparece en (Cunill 1999: 55) y pertenece a un extracto de La revista Papitu en su edición del 19 de octubre de 1910.

solucionaron con un banco y una mesa de postes. Con todo, el agua del fondo y aquel brancal de pozo, hacían toda la ilusión, como dijo Camps, de que las escenas sucedían una taberna cerca del lago de Tiberiades. La interpretación sublime. Tengan en cuenta que hacía de Salomé y Joanan, la estanquera mayor o Elena Jordi, y el calenturiento poeta erótico Ramón Vinyes, célebre autor de *L'Ardenta Cabalcada*³⁵. ¡Pobre Xirgu!, ¡Pobre Tort! Cuando Salomé dice a Joanan: “¡Pobrecito que está escuálido!” fue un momento emocionante. Figúrense al poeta laureado que pesa once arrobas; y cuando besuquea la cabeza del difunto profeta, vaya, que no se puede pedir más, (...). La modesta opinión del crítico es que el erótico poeta Sr. Vinyes, hubiera estado mejor haciendo de Salomé. (...) Que vivan las estanqueras!, ¡Que viva Sant Andreu!» (Elena 55).

La última actuación que consta de Jordi en el año 1911 es *Una Passió de Son*³⁶, en el Teatre Nou. Este vodevil por su gran éxito se reestrena de la mano del mismo Santpere el 18 de enero de 1918 en el Teatro Español con el título de *Té, Té ... i deixa'm dormir*³⁷. La revista La Escena Catalana, el 15 de Enero de 1918 con motivo de la defunción del traductor de esta obra³⁸, recalca la calidad del lenguaje de estas obras:

«(...) Pulcramente escritas sin barbarismos ni castellanismos en las que el espectador no tenía que repudiar ninguna frase de mal gusto ni sonrojarse ante las expresiones groseras ni chabacanas. En este sentido los vodeviles que ha importado Bonaplata han tenido siempre una acogida predilecta, tanto por parte

³⁵ Traducción: La Ardiente Cabalgada.

³⁶ Vodevil de Antoni Mars i Leon Xanrof. Traducción de Bonaplata Alentorn.

³⁷ Traducción del catalán: “Toma, Toma ... y déjame dormir”.

³⁸ Don Bonaplata Alentorn, seudónimo de Martí Giol periodista y traductor.

de las empresas y los artistas encargados de la ejecución, como para el público aficionado a estos espectáculos» (Cunill, Elena 56).

He citado este párrafo porque ofrece una pista acerca del tipo de trabajo con el que Jordi se acostumbró a actuar, es decir de cuáles fueron sus tablas antes de convertirse en directora de su propia compañía. Esta reseña, aunque no esté dirigida directamente al trabajo de Jordi, atestigua el estilo en el lenguaje de los vodeviles que Santpere solía poner en escena, y que Jordi no hizo sino mejorar dada la inteligencia con la que elegía sus obras y a sus respectivos traductores.

El 31 de enero de 1914 Jordi actúa en un sainete de Rusiñol titulado *La Lepra*. Rusiñol, al ser uno de los escritores más prominentes de la época no le faltaron los críticos, como Francesc Curet, que apuntaran al desperdicio de talento que suponía que alguien de su altura se dedicara al vodevil. Todo ello se desprende del siguiente extracto de un artículo publicado en la revista *El Teatre Català*:

«Santiago Rusiñol, el artista eminente, el sutilísimo escritor, el mágico autor de incomparables filigranas de la literatura catalana, el pródigo predicador de atrevimiento y buen humor en sus producciones no puede ignorar, no puede desatenderse de los momentos difíciles por los que pasa Cataluña y con ella su arte dramático (...) está a punto de perderse en los peligrosos caminos de la sarsuelería sicalíptica, en los music-hall o en las tinieblas de los cines. El buen humor y la broma tienen un límite cuando llegan a un punto doloroso...» (Cunill, Elena 56).



Figura 4: Caricatura de Elena Jordi

Se observa aquí una postura que muchos otros críticos toman sobre los géneros populares como lo eran en aquel momento el cine y el vodevil. Como he comentado antes, y como veremos a lo largo de este capítulo, los especialistas en artes escénicas y literatura

que escribían para revistas como El Teatre Català, no veían con buenos ojos que autores bien considerados dedicaran parte de su talento a dichas empresas. Uno de los motivos es que tanto el vodevil como el cine hacían sombra al teatro “serio” o de autor que desde los círculos elitistas del Modernisme³⁹ y el Noucentisme⁴⁰ se intentaba forjar. Otro motivo es que mientras este tipo de autores alimentaran con su creatividad dichos géneros populares, el nivel literario y la calidad de los mismos se elevaría y consecuentemente, los críticos no podrían ensañarse más contra ciertas obras de autores reputados.

Estamos a mediados de los años 10 en Barcelona y el género vodevillesco está en auge. Desde 1914 en adelante no cesará de cosechar éxitos en los teatros populares⁴¹ de la ciudad condal hasta el advenimiento de la Guerra Civil en el 36 o según otros autores, como veremos más adelante, hasta que Elena Jordi se desvanezca por completo. Los vodeviles más exitosos resultan ser en su mayoría franceses. Jordi protagonizó varios como *Cuydat de l'Amelia*⁴², estrenado en el mes de mayo y por el que no obtuvo una buena

³⁹ Según Mafrany: «Modernisme es en la historia de la cultura catalana un término lleno de ambigüedades. Estas nacen sobretodo de la contradicción que la mayoría de la crítica posterior nunca se preocupó de deshacer, entre el uso inicial del término (...) y el uso más tardío (...) los primeros lo designaban como una actitud, que Valentí (Almirall) definió como: “aquella actitud que aparece dentro de un grupo (...) que por alguna razón ha quedado rezagado en su desarrollo con respecto a los demás grupos con los que convive, y se ha dejado adelantar por ellos (...) una parte de estos se aferra a lo tradicional, defendiéndolo a ultranza y cerrándose enérgicamente a todo cambio y a toda concesión a lo nuevo, mientras la otra parte se pronuncia por una renovación que debe lograrse tomando de fuera los modelos o las ideas”. Más adelante añade que «de una forma general e imprecisa (...) nos referimos al periodo de la historia de la cultura catalana que va, *grosso modo*, de 1890 a 1910, i a su vez al tono de este periodo, a aquello que le da su carácter distintivo» (Mafrany 380-390).

⁴⁰ El Noucentisme fue una corriente prácticamente derivada del Modernisme en la que ni el Neoclasicismo ni el mito del Mediterráneo fueron rasgos nuevos o distintivos. Según Mafrany su opinión la esencia de esta corriente reside fuera de la literatura y de la estética y continua en la delineación de una política cultural subordinada a la política general de la Liga catalanista (Mafrany 388).

⁴¹ El Teatro Apolo, el Teatro Comic y el Teatro Imperi.

⁴² Vodevil en tres actos y un cuadro. Autor: George Feydeau. Traducción: Jerónimo Moliné. Publicado en la Biblioteca Catalana de Vodevil, vol. VI

crítica de la revista El Teatre Català. Esta que tardó un tiempo en apreciar el genio de Jordi afirma que el papel era demasiado para la actriz:

«La señora no respondió a la categoría de su papel, bastante grande para sus facultades en formación» (Cunill, Elena 57).

Aunque el crítico no duda, eso sí, en calificar su deshabillé de «espléndido» y en rendir homenaje a sus «lucidas» piernas. Es posible que se haga referencia a la importancia de este rol en concreto, dado que su autor, George Feydeau fue un escritor de vodeviles y comedias muy exitoso en Francia (*La Dama de Chez Maxim's*, *Le Dindon*). La obra recibió por lo general buenas críticas como muestra el editorial del 9 de mayo del diario El Diluvio:

«Presentación espléndida, decorado nuevo, ricas toilettes, las artistas lucirán pelucas de colores de gran moda en París» (Cunill, Elena 57).

La revista Papitu anunciaba el vodevil en los siguientes términos:

«Santpere continúa haciendo de las suyas con los vodeviles de color verde desvergonzado. Lo apoyan las Barós, Capdevila, Jordi, ay, ¡madre de dios del estanco! (...)» (Cunill, Elena 57).

Lo más destacado aquí es la alusión al carácter sexual que se atribuye a la obra y que muestra una vez más la liberalidad de estas compañías barcelonesas. Retomando el tema del auge del vodevil, cito unas líneas del artículo “En pleno vaudeville”⁴³ de la revista Teatro Mundial, con fecha del 31 de mayo con el fin de relacionarla con la emergencia de Jordi como primera actriz de su compañía esta misma temporada:

⁴³ Traducción al español del título y la reseña originales del catalán por la propia autora.

«Estamos ahí, no hay duda alguna de que estamos. No es un único teatro el que se dedica al género, sino tres. El Cómico, el Apolo y el Imperio se esfuerzan (...) y el público ríe, ríe... (...) en el Apolo el éxito autentico con *Cuídate de Amelia*, obra llena de gracia con todos los resortes de lo picaresco, representada con acierto por el señor Santpere y la señora Jordi que se muestra gran conocedora del género. El resto de actores y actrices no descomponen el cuadro» (Cunill, Elena 58).

Esta reseña prueba que Jordi comienza a ser reconocida en calidad de actriz de comedia por la prensa. Además, que tengamos constancia la temporada de 1914 es muy fructífera para la actriz, quien actúa en tres vodeviles franceses más: *El Suplici de Tàntal*⁴⁴, *El Microbi de l'Amor*⁴⁵ y *La Dona Nua*⁴⁶. Siendo esta última la que asentó a Jordi en el trono del vodevil. De estos tres, el segundo pasó sin pena ni gloria; pero el primero sin embargo obtuvo un cierto reconocimiento por parte de El Teatre Català que lo define como una obra ingeniosa, entretenida, elocuente, y con una buena puesta en escena y un reparto inmejorable. Además, El Noticiero Universal anunciaba que en París se habían llevado a cabo 300 representaciones de la misma. Todo un record teniendo en cuenta que normalmente los vodeviles no duraban en cartel más de tres semanas. La última, le valió a Jordi un gran éxito de taquilla y la portada del mes de junio de la revista El Teatre Català que la retrata así:

«Para un vodevil como *La Mujer Desnuda* es indispensable una actriz como la señorita Jordi, una bergadana parisién, que interpreta este género con la picardía

⁴⁴ Vodevil de Keroul y Barré. Traducción de Joan Mallol. Cia. Catalana de vodevil Santpere-Robert. Estrenada en el Teatre Apolo el 13 de mayo de 1914.

⁴⁵ Vodevil de M. Ordeuvan i P. Gavaul. Cia. Catalana de vodevil Santpere-Robert. Estrenada en el Teatre Apolo el mes de Mayo de 1914.

⁴⁶ Vodevil en cuatro actos de Henry Bataille. Cia. Catalana de vodevil Santpere-Robert. Estrenada en el Teatre Apolo el 16 de junio de 1914.

que se pueden haber imaginado sus autores. (...) La señorita Jordi ha salvado *La Mujer Desnuda* y la ha salvado porque sabe presentarse y si se me permite la frase, diremos que sabe vestir al personaje como nadie más⁴⁷» (Cunill, Elena 60).

Por primera vez dos revistas tan antagónicas como El Teatre Català y Papitu coinciden en celebrar a Jordi como una actriz de cierta madurez. No obstante, no todo son celebraciones por parte de El Teatre Català hacia este vodevil. En su descripción del argumento de la obra, no deja en buen lugar ni al argumento de Bataille ni a los autores franceses en general, a los que tacha de románticos tardíos y burgueses superficiales. No todo eran comedias en el vodevil y de vez en cuando a la intención de divertir con la risa también se combinaba de forma ligera el drama. En este caso el triángulo amoroso y la nota oscura que aporta el intento de suicidio por parte de uno de los personajes en la obra parecen desconcertar al crítico de la revista, quien por lo visto no entendió que el género del vodevil hacía ya más de medio siglo que gozaba de gran éxito en Francia y que comenzaba a regenerarse a sí mismo y a reinventarse con fórmulas nuevas y argumentos variados que iban más allá de la comedia de enredos.

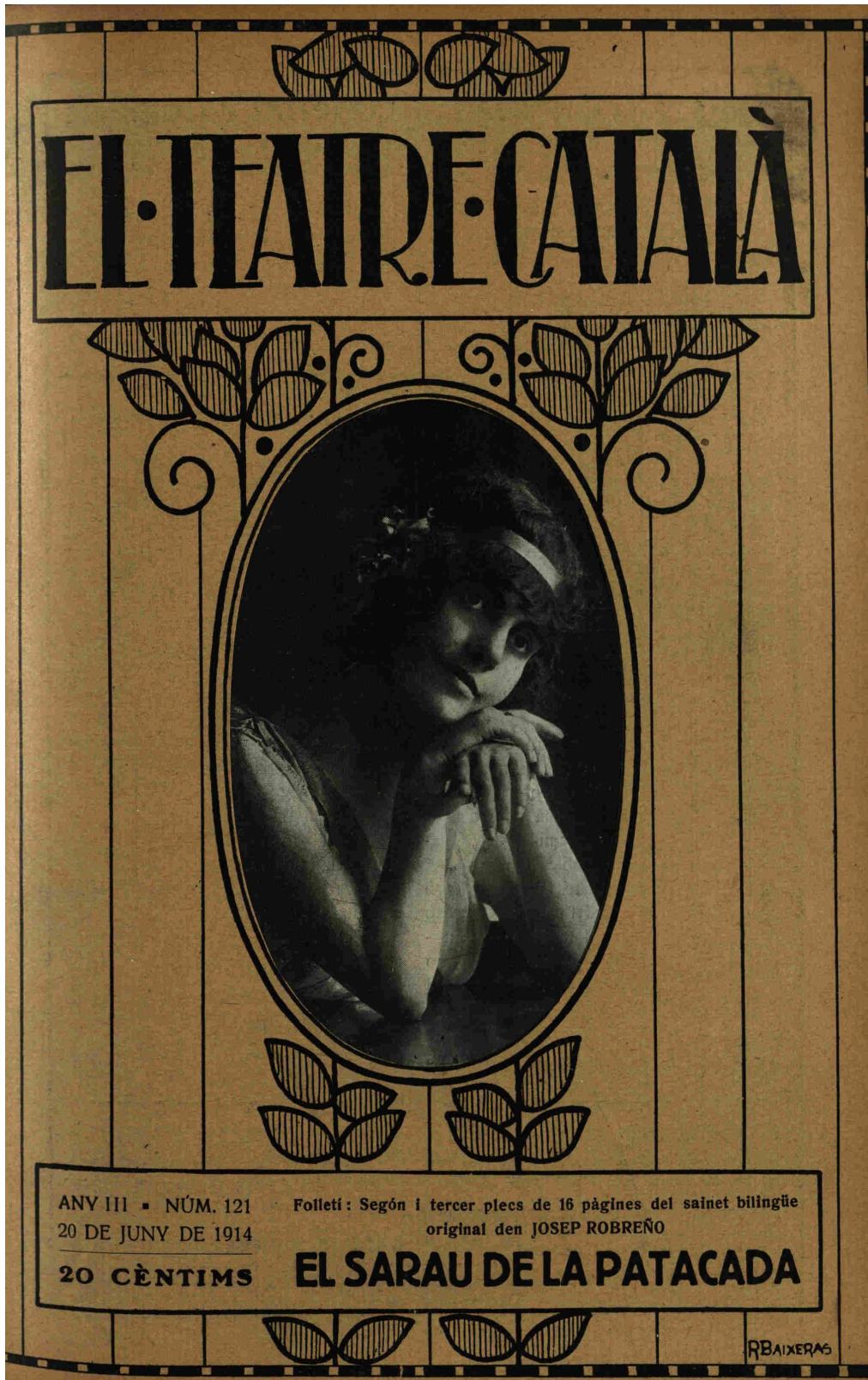


Figura 5: Elena Jordi en portada de la revista El Teatre Català

Henry Gidel⁴⁸, teórico francés sobre el género vodevillesco nos relata así su tesis acerca de los personajes de vodevil:

¿De dónde vienen los personajes del vodevil? Parecen salir de la fusión del tipo de farsa del siglo XV y de los de la comedia clásica, pero después de muchos retoques para conseguir que se adapten a la evolución de las costumbres, dado que uno de los éxitos principales del vodevil es la estrecha relación con la actualidad.

Socialmente, los personajes principales de estas obras pertenecen a la burguesía, y menos frecuentemente a la nobleza; médicos, farmacéuticos, abogados, notarios, arquitectos, agentes de seguros, en general, profesiones liberales; a veces son comerciantes. Si la acción del vodevil está situada en el terreno de la burguesía, es en parte porque el reino del “qué dirán”, sólidamente instalado, tiene unos efectos más cómicos sobre las “malas conductas” de los protagonistas. (Gidel 57)

La lectura que hago sobre este tema es que los autores franceses de las obras aquí citadas, a parte de su calidad artística, parecen estar motivados también por las posibilidades económicas que ofrece el género, y por la evidente necesidad de ofrecer algo más sofisticado, a un público ávido de diversión y entretenimiento ávido de nuevas tramas que lo motivaran a acudir al teatro con asiduidad. Por ello arguyo que las críticas de las revistas cultas como *El Teatre Català* no resultan del todo convincentes. En demasiadas ocasiones resulta evidente que se limita a construir argumentos que desmerezcan las obras con el único fin de desalentar a un público potencial. Todo ello se deba, posiblemente, a la crisis que atravesaba el teatro de autor catalán que se pretendía proyectar como imagen ejemplar de Cataluña. Esta circunstancia, muy ligada al

⁴⁸ Henry Gidel *Le Théâtre de Feydeau*. Editions Klincksieck, 1979.

nacionalismo catalán que se venía gestando desde el periodo romántico, desembocó en las vanguardias en una batalla acérrima entre críticos populares y críticos eruditos por desalentar al público que acudía a los espectáculos de masas como el cine, el vodevil o el music-hall.

No obstante, los tiempos estaban cambiando, y por ello las formas teatrales promovidas desde los círculos *noucentistas*, que representaban únicamente los gustos de la élite y la alta burguesía, no resultaban tan atractivos al gran público para el que el cine y el vodevil sí tenían formulas exitosas. Las circunstancias económicas también dictaban de forma indirecta los gustos y las modas entre los sectores con menos poder adquisitivo. La escasez de recursos afectaba al teatro serio, el cual se veía privado de ofrecer espectáculos que estuvieran a la altura de las grandes producciones europeas. A pesar de ello, tal y como hemos leído en la reseña que relata el estreno de *Salomé* llevada a cabo por Jordi en 1910, en ocasiones gentes de todas las clases sociales claudicaban en un momento u otro y terminaban por acudir a los teatros populares, gracias al atractivo de su excentricidad, a la liberalidad con que se trataban temas que en sociedad resultaban tabú, y por supuesto a la calidad que suplía la escasez de recursos con un ingenioso capital humano. Por no mencionar que la compañía de Jordi logró aunar todas estas cualidades.

Para terminar con esta sección, cito las tres últimas obras en las que Jordi participó: *De 5 a 7*, *Dos Cops per Setmana*, *De pares a fills*, y una nueva representación de *Salomé* en su honor. En la primera, *De 5 a 7*, encontramos los destellos eróticos de un vodevil de lo más atrevido en una reseña de la revista *Papitu* que celebra «los contornos de Jordi» y añade que:

«El vaudeville es un entuerto y la compañía como no se podía esperar menos lo representa calurosamente» (Cunill 1999: 60). Del segundo, *Dos Cops per Setmana*, la misma revista escribe: «Que la inventora de la “verdura” nos ilumine, que comedia más desvergonzada que la que presenciamos el sábado por la noche (...) en aquel dialogo el autor italiano ha volcado todas las combinaciones lingüísticas de que hombre y mujer son capaces desde que Adam probó

la manzana de la sabrosa madre Eva!⁴⁹» (Cunill, Elena 60).

Lo curioso de la tercera, *De pares a fills*, es que se trataba de un drama estrenado en el teatro del Centro de Lectura de Reus⁵⁰, y que El Teatre Català la anunciaba como un vodevil porque se representaba en el Teatre Apolo, cuando en realidad era un drama. El día 11 de Julio, la misma revista anuncia la disolución de la compañía Robert-Santpere y dedica unas líneas a reconocer el gran éxito de Jordi a lo largo de esa temporada:

«Ha puesto fin a la temporada la compañía catalana de vodevil que lideraba el graciosísimo Santpere y en la que figuraba como primera actriz Emilia Baró pero que en realidad lo ha sido Elena Jordi. Han cerrado las puertas los vodeviles *Dos Cops per Setmana* y *De pares a fills*, los cuales no han aportado ninguna novedad digna de mención» (Cunill, Elena 62).

Finalmente, el 4 de Julio de nuevo la misma revista anuncia los rumores a punto de confirmar la inminente compañía de Jordi:

«Se da por seguro que en el Teatro Español durante la temporada oficial (1914-1915) actuará una compañía catalana de vodevil» (Cunill, Elena 62).

Esta reseña constata definitivamente que las dotes artísticas de Jordi se habían desarrollado y que finalmente comenzaba a brillar por sí misma. Este reconocimiento por parte de la revista es memorable si consideramos lo reacia que era a reconocer méritos en cualquier vodevil. Sin embargo, no puede cesar en su empeño por menospreciar el género cuando al final cierra con una nota más bien desalentadora.

⁴⁹ Traducción de la reseña original en catalán por la propia autora.

⁵⁰ En este teatro se estrenaban obras que no encontraban otro teatro donde hacerlo. Lo curioso del caso es que el este drama fuera estrenado por una compañía de vodevil.

1.6 El vodevil desde el punto de vista teórico de Henry Gidel

Henry Gidel, toda una autoridad sobre el tema en Francia, ha dedicado una exhaustiva obra al estudio teórico del teatro de Feydeau, autor que Jordi introdujo en Cataluña: *La dame de chez Maxim*, *Cuydat de l'Amèlia*, y por ende del género vodevillesco. Mediante sus extensos y precisos desarrollos teóricos quiero argüir las impresiones que manifiesto en este trabajo sobre la crítica “seria” que de manera impertinente y no sin considerable ignorancia sobre el tema, y arrogancia en demasía del vodevil se hacía tanto desde Cataluña como desde Madrid, cuando Jordi llevó a cabo una tentativa para expandir su compañía en la capital española.

Según Gidel el género se puede seccionar en seis elementos clave (que él desglosa en veinticuatro secciones, algunas de las cuales trataré en este apartado): (i) la estructura interna; (ii) la estructura externa; (iii) la exposición; (iv) la intriga; (v) los tipos de personajes; (vi) la comicidad verbal.

Ya he comentado que para Gidel el vodevil era una ciencia matemática, que él conocía muy bien. Lo que me interesa comentar aquí son algunos de los aspectos relativos al lenguaje, la dinámica y la trama que él trata con el fin de mostrar cuán negligentes eran las críticas de algunas revistas al respecto. En primer lugar, cuando Gidel habla de “Los instrumentos de la risa” destaca tres bloques de efecto: la fantasía y lo absurdo, por un lado, la comicidad del lenguaje y las formas del vodevil por otro, y finalmente la comicidad de la lengua y la temática dentro de las cuales se activan: la inspiración libertina y las alusiones a la actualidad.

Sobre el primer bloque, recalca los orígenes de la esencia vodevillesca que se remontan a las canciones del “vaux-de-Vire”⁵¹ del siglo XV las cuales «se deslizan por el tiempo hasta

⁵¹ La etimología de la voz “vaudeville” tiene su origen en las canciones normandas que proliferaban en la Val-de-Vire y el poeta Olivier Basselin (1403-1470) popularizó y que

el siglo XVIII cuando las “pièces à vaudevilles” al mismo tiempo que lo hacen los “couplets” que las alegran en el conjunto de sus aperturas (...) y van cristalizando en “folies-vaudevilles”, piezas dónde lo fantástico se despliega con gran libertad⁵²» (Gidel 26).

La siguiente sección tratará sobre las formas del lenguaje, y destaca por la gran importancia que este cobra en el éxito o fracaso de un vodevil. En palabras de Gidel: «la fantasía verbal –en el sentido más amplio del término – las “palabras”. Palabras de situación o palabras de autor» la cual es también «una de las tradiciones más sólidas del género». En esta caben todo tipo de estrategias: «(...) invención de nombres propios o ridiculizar los extranjeros, hacer eco de hechos históricos en un evento trivial, siempre que sea de forma punzante. Otra forma son las carambolas y los juegos de palabras que emanan de los diálogos (...)» (Gidel 27).

Otro recurso tan frecuente como esencial son las deformaciones en el lenguaje, pronunciar mal una palabra y que como resultado parezca otra que añade un sentido desviado del que en teoría se buscaría en un uso recto. El argot entra muy a menudo también en escena, así como también la jerga profesional y la inclusión de personajes extranjeros mezclando su lengua materna con la autóctona dan juego al lenguaje.

Respecto a la última sección, Gidel destaca en primer lugar la «inspiración libertina», genuina al género y que heredera de las canciones atrevidas arriba mencionadas evolucionaron en piezas de teatro que mantuvieron fielmente la tradición «gauloise⁵³».

consistían en letras ligeras, incluso vulgares, de melodía simple que se cantaban en los banquetes. El término se extendió a todas las grandes villas de Francia hasta el siglo XVIII. Pero fue en el XVII cuando su significado cristalizó en el que conocemos hoy en día y que designa una canción satírica con las circunstancias, de aires populares, notablemente maliciosa en un sentido erótico y/o picaresco.

⁵² Todas las citas de Henri Gidel han sido traducidas por la propia autora.

⁵³ Notemos que en francés el término “gauloise” equivale al adjetivo “galo (a)” proveniente de la Galia y también al “pícaro”.

Así como las alusiones a la actualidad. Para ello los autores franceses se servían de todo tipo de cotilleos sobre los hijos e hijas de la burguesía incipiente, los políticos, artistas, literatos, hombres de finanzas, etc. los temas, los de siempre: el divorcio⁵⁴, todo tipo de enredos del corre ve y dile, triángulos amorosos, personajes públicos, personalidades, eventos, novedades...todo cabía perfectamente y la fórmula magistral consistía en mezclar estos temas que por su naturaleza eran información fresca (y pasajera, pero en el momento se insuflaban de cierto valor) con la futilería más rampante que uno pudiera imaginar. De esa mezcla surgía un buen vodevil, del espíritu urgente y fugaz a la par con el de los tiempos que empezaban a correr.

El vodevil era pues todo un género establecido en Francia desde el siglo XVIII conreado, estudiado y respetado en Paris y en un gran número de ciudades francesas y también europeas que Jordi, vividora y admiradora de sus cualidades como “bergadana cosmopolita” quiso trasplantar en tierra ibérica funcionando en todo el proceso no solo como empresaria, sino también actriz y traductora cultural si no lingüística. Por ello considero que muchas de las críticas que leemos aquí demuestran carecer del conocimiento necesario sobre el tema, y como consecuencia resulta evidente que si los motivos argumentados para degradar el género del vodevil, y en especial a las obras aquí en cuestión se basaban precisamente en los pilares que lo sostienen como tal, el elenco de críticos catalanes que se dedicó a desvirtuar la obra de Jordi no hacen sino arrebatarse a sí mismos la autoridad que un poco más de curiosidad por el género hubiera podido otorgarles.

⁵⁴ La Ley del 27 de Julio de 1884 (llamada “Loi Naquet”) sobre el divorcio, estuvo precedida de numerosas discusiones tanto en el ámbito familiar, como político como en la prensa. No es de extrañar entonces que fuera el tema por excelencia de los “vodevilistas”.

1.7 Compañía Catalana de Vodevil Elena Jordi

La temporada que va del otoño de 1914 a la primavera de 1915 Jordi se convierte en empresaria de vodevil y comienza un imparable ascenso en el mundo teatral que culmina en 1918 con la construcción, aunque no con la inauguración, del Teatro Elena Jordi⁵⁵. Estas cuatro temporadas Jordi reaviva el género del vodevil en la ciudad condal, el cual a causa de la precedente crisis económica se encontraba en estado de decadencia. Y no únicamente aporta glamour y reputación al género sino que además transforma también al tipo de público que solía acudir a estos espectáculos llenando los teatros con la representación de todas las capas de la sociedad, tal y como ya hizo en 1910 con en el estreno de *Salomé*.

La crisis en los años previos a la Primera Guerra Mundial afectaba a la situación económica en Cataluña como he comentado anteriormente. No obstante, poco después hacia 1914 se producía simultáneamente al auge del vodevil el declive del teatro serio. Todo ello coincidía con el advenimiento de un nuevo estatus social: el nuevo rico. Algunos sectores de la población tuvieron por distintas circunstancias la posibilidad de especular, gracias las economías sumergidas que brindaba no únicamente la guerra sino la posguerra europea a finales de los años 10 y principios de los veinte.

En estas circunstancias una nueva clase con cierto poder adquisitivo inundaba la noche barcelonesa acudiendo a diario a los music-hall, los cines y por supuesto a cualquier teatro donde se ofreciera un buen vodevil. Sin embargo, no cualquier teatro satisfacía la demanda de este tipo de público: comedia, erotismo, y parodia política, todo aliñado con buen gusto y *savoir faire*, que justificara su presencia en el mismo, así como su ausencia en cualquier otro teatro reputado. Jordi entendió estas necesidades y llevó su empresa al éxito ofreciendo un espectáculo dotado de todos estos elementos. Esta reseña aparecida la

⁵⁵ En la siguiente sección hablo extensamente del mismo, construido en 1918 donde se encuentra el actual Palacio del Cinema.

contraportada de un programa del Teatro Español de la temporada 1917-18 es clara al respecto:

«(...) y últimamente la del vodevil de Elena Jordi, cultivándose en todos los géneros. Se diferencia mucho el público que a él asiste al del resto del Paralelo, pues siempre es culto, sensato y muchas veces elegante» (Cunill, Elena 66).

La misma Jordi, además de estar bien asesorada por los mejores escritores, como (Rusiñol), traductores, (Vilaregut) y escenógrafos (Soler), además de adquirir en sus viajes toda clase de vestuario, atrezzo y maquillaje que era lo que tan notablemente distinguía a sus obras, también pudo acumular todo un bagaje sobre el género gracias a los viajes que hizo a las principales capitales del espectáculo cercanas a Cataluña como Paris, Biarritz o Montecarlo, donde sin duda desarrolló una visión propia acerca de cómo llevar a escena los vodeviles y cuáles de ellos debía preferir para el público catalán y español.

Resulta destacable también el rol que El Gran Teatro Español⁵⁶ cumplió en esa época, el cual al tiempo que lo hacía Jordi y tal vez también en parte gracias a ella se convirtió en el gran centro neurálgico del vodevil. Algunos autores apuntan incluso a que el género no tuvo una embajadora mejor en todo el estado, puesto que lo que ella consiguió en esos cuatro años, como veremos en adelante, no ha vuelto a repetirse en materia de vodevil.

⁵⁶ Según una ficha de mano de un programa de los años 20 El Gran Teatro Español se encontraba en la Avenida Paral.lel, 72, su apertura tuvo lugar el 16 de abril de 1892 como Circo Español Modelo con 1310 localidades. El 21 de mayo de 1907 sufrió un grave incendio y volvió a abrir en 1909 como Gran Teatro Español esta vez con 2500 localidades . las primeras proyecciones cinematográficas comenzaron en mayo de 1911 y se estrenó en 1939 como Cinema Español. Posteriormente en 1980 se transformó en la discoteca Studio 54, el Scènic en 1999 y desde 2010 se ha convertido en el Teatre Artèria Paral.lel.

El 5 de septiembre, la Revista El Teatre Català anuncia la nueva compañía regente en El Gran Teatro Español con Jordi como empresaria y actriz principal. La compañía financiada económicamente por Jordi la componen: Josep Robert director general, Ferran Bozzo como director artístico, y los amigos de Jordi: Jandru Soler y Salvador Vilaregut como asesores literarios y teatrales. La revista además señala la voluntad de la compañía de renovar la cartelera con obras absolutamente nuevas en la ciudad. Tal y como promete se estrenan de forma continua una serie de vodeviles que traen aires nuevos desde París, atrayendo a un público variado.

1.7.1 Temporada 1914 de la Compañía Jordi - Bozzo

Comienza la temporada de otoño de 1914 con el estreno el 19 de septiembre de *El Gall Seductor*⁵⁷, y seguidamente el día 21 *A Cal Gendre*⁵⁸. El 23 le siguen *Dones de Palla*⁵⁹ y en adelante seis vodeviles más se estrenan antes de cerrar el año 1914. La mayoría de autores que estrenó Jordi en esta temporada de otoño 1914 – primavera 1915 son franceses: Bataille, Hennequin, Keroul, Donnay, Bilhaud, y Barré. Respecto a los argumentos y las temáticas de estos vodeviles la dinámica general siempre gira entorno a los enredos de pareja y situaciones similares del popular tema del “¿qué dirán?”. No obstante, en esta temporada Jordi trajo a los escenarios propuestas interesantes y variadas que no siempre trataron los mismos tópicos.



Figura 6: Elena Jordi, foto con autógrafo

La crítica comenzó a reconocer la calidad del entretenimiento, sobre todo en las formas, es decir la puesta en escena, el vestuario, la iluminación etc. Esto se debe a que Jordi llevaba unos cuatro años viajando a algunas de las capitales teatrales del momento como Paris, Biarritz, Cannes, Niza, Estoril o Montecarlo donde el mundo del espectáculo, bastante más desarrollado que en Barcelona, resultaba un excelente escaparate de inspiración creativa. Las influencias más notables provinieron de Paris, donde Jordi mantuvo durante un tiempo alquilada una habitación en el Hotel London, que se encontraba en el nº32 del Boulevard des Italiens, próximo a la Opera. No en vano en los círculos teatrales se conocía a Jordi como la bergadana *parisienne*.

A continuación, cito y comento los vodeviles de los cuales ha quedado constancia además de los arriba mencionados, en orden cronológico de acuerdo a los estrenos. El 3 de octubre se estrena *Falten Cinc Minuts*⁶⁰. Este vodevil fue elegido para encabezar una colección sobre teatro popular: la Biblioteca Catalana de Vodevil, por haber resultado en un éxito de ventas con 9.000 ejemplares del primer volumen⁶¹. No obstante, a pesar del buen reconocimiento de público y lectores El Teatre Català en su línea habitual comenta lo siguiente:

«(...) ¿para qué describir lo que representa el vodevil dentro del teatro moderno? En otros géneros literarios como la comedia, el drama, y el sainete uno encuentra variedad de recursos escénicos, riqueza en los trucos que presentan

⁵⁷ Vodevil en tres actos. Autor G. Feydeau. Traducción de J. Moliné.

⁵⁸ El diario Las Noticias anunciaba el estreno de todos estos vodeviles por parte de la compañía Jordi-Bozzo. En días consecutivos se anunciaba en la sección Espectáculos del mismo diario el estreno de *Falten Cinc Minuts* e *Informes Comerciales*.

⁵⁹ Traducción del original francés por J. Burgàs.

una impresión durable de arte que no se encuentra en el vodevil. En Falten Cinc Minuts triunfa la paz matrimonial, y el amor de marido y mujer, lo cual prueba un intento moral⁶²» (Cunill, Elena 67)

Esta crítica refleja hasta qué punto las cuestiones morales interesaban a los periodistas de esta revista con independencia del valor artístico que pudiera contener la obra. Por el contrario, otras críticas alabaron la puesta en escena en su conjunto, la evolución con respecto a las anteriores obras de Jordi, señalando también cómo los franceses han inventado un nuevo género de forma elocuente. Este es el género del cual Jordi es responsable de traducir e importar de Francia a Cataluña:

«En el argumento predomina el ingenio en la elección del asunto y sobretodo en su desarrollo. Además de un cierto espíritu y una cierta viveza en el diálogo, y una cierta caricatura de los personajes. Con todos estos elementos aliñados con un poco de picantor los franceses han logrado crear un género teatral»(Cunill, Elena 67).

Como podemos comprobar, la subjetividad reflejada en la primera crítica no deja lugar a dudas acerca de lo notoriamente sesgada que resultaba la visión de algunos críticos periodistas. Puesto que la prensa culta estaba influida por una voluntad de disuadir al público de asistir a tales funciones y empujarlo a acudir a otros teatros a ver las obras por las que ellos apostaban.

⁶⁰ Vodevil en tres actos de Paul Gavault y Georges Berr. Traducción del francés por Salvador Vilaregut.

⁶¹ La colección fue todo un éxito de ventas, a 35 céntimos el ejemplar.

⁶² Traducción del catalán por la propia autora.

Veremos pues, como continúa desarrollándose la crítica de El Teatre Català con respecto a Jordi, que si bien mejora, nunca termina de ofrecer una crítica puramente artística. La temporada continua entonces con *El Procés den Rovelló*⁶³, estrenada el 24 de octubre; y le sigue *El Príncep Radolí*⁶⁴, estrenada el 14 de noviembre sobre la que El Teatre Català reconoce:

«Los elementos de que se ha servido el autor para confeccionar esta farsa, resultan si no nuevos, poco manoseados dentro del vodevil y de aquí que la obra tenga un interés remarcable. Claro que los tipos están trazados con unas líneas un poco gruesas y quizás algunas situaciones resulten demasiado inverosímiles»
(Cunill, Elena 67)

De nuevo aquí que el crítico se niega a dejar la reseña sin objetar algo a la obra, aunque sea gratuitamente. En mi opinión hacer una crítica de este tipo a un vodevil carece de sentido puesto que, tratándose de un género paródico, cómico y ¿por qué no? También erótico, en su esencia los personajes nunca deberían alcanzar la profundidad de los de una obra dramática, particularmente porque eso perjudicaría su intención primera que es la de entretener de forma distendida con un formato ligero y un argumento sin gravedad.

Prosigue la compañía el 7 de noviembre con el estreno de *La Pitets se'ns ha Casat*⁶⁵, con críticas muy favorables para las actuaciones de Jordi en el papel de condesa

⁶³ Obra estrenada en espera de los preparativos para El Príncipe Radolí.

⁶⁴ Traducción del francés por el Sr. Muntanyola.

Corniski, Ferran Bozzo en el de conde Corniski y la hermana menor de Jordi, Tina, también celebrada por su gracia y belleza en el papel de la *cocotte* Amanda. El 21 de noviembre se estrena *La Primera Vegada*⁶⁶ con casi toda la compañía Jordi actuando, el reparto incluía a: Bozzo, Ceret, Salvador, Vinyals y Tina Jordi. Antes de terminar el año, de todos los vodeviles que la compañía estrena *Les Filles de Venus*⁶⁷, una adaptación de *Lysistrata* de Maurice Donnay ocupa un lugar destacado. No únicamente por lo divertido del argumento⁶⁸, sino porque el lenguaje, también en la traducción catalana es de lo más libertino y directo:

«Lysístrata – Imagina que nos quedamos en casa emperifolladas, paseando arriba y abajo con unas túnicas transparentes ¡y sin nada debajo! Ah, y con el monte de Venus afeitado. ¡Los hombres empalmarían como caballos! Y entonces nosotras decimos que no y que no, verás que rápido hacen las paces»⁶⁹ (Cunill, Elena 69).

⁶⁵ Vodevil en tres actos de A. Hennequin. Con traducción de Santiago Vilandrell y publicado en la Biblioteca catalana de vodevil.

⁶⁶ Vodevil en tres actos d'Henri Keroul i Albert Barré. Traducción de Joan Mallol. Publicado como volumen III de la Biblioteca catalana de vodevil.

⁶⁷ Traducción del catalán: Las Hijas de Venus. Autor: Charles Maurice Donnay (Paris 1859 – 1945) traducción del francés por Salvador Vilaregut. Título original: *Lysistrata*. Estrenada en Paris en 1905. Comedia-vodevilesca en cuatro actos inspirada en la homónima comedia de Aristóteles (411 a.C.). El rol principal fue creado por Donnay especialmente para la reputada actriz francesa Réjane. Donnay formó parte de la Academia francesa de las letras desde 1907 hasta 1945.

⁶⁸ Una rebelión por parte de las mujeres atenienses liderada por Lisístrata (Jordi), quienes acuerdan abstenerse de mantener relaciones sexuales con sus maridos y amantes hasta que acuerden la paz por la que la longeva guerra del Peloponeso llegaría a su fin

⁶⁹ Traducción del catalán por la misma autora.

Como vemos no debió de haber demasiada censura en la puesta que Jordi llevó a cabo en esta obra si leemos entre líneas esta reseña de El Teatre Català :

«Todo su valor (el de la adaptación de Aristóteles), que lo tiene de positivo, reside en el lenguaje que si bien a veces resulta de una franqueza poco parisina – como decía el crítico francés – es de una corrección, de una exquisita y voluptuosa veladura que es una delicia» (Cunill, Elena 68).

Me interesa comentar esta obra porque dado el éxito obtenido, el 14 de enero de 1915 pasará a ser junto a *La Dona Nua* de Bataille, parte de la función que en beneficio de Jordi se celebró. Este tipo de funciones eran habituales en la época, aunque ahora la costumbre ha desaparecido por completo. Consistían en un homenaje que se rendía a los actores y actrices de la compañía donde participaban con generosos regalos, el público, los compañeros, y la empresa. Curiosamente también eran frecuentes los homenajes a otros miembros del mundo teatral como los taquilleros y conserjes sin que el carácter anónimo de los mismo redujera la asistencia del público. En estos casos los obsequios no eran regalos sino una parte de lo recaudado en la función del día.

Gidel (39) por su parte, apunta que la relación que a la larga se acababa estableciendo entre la *troupe* de una compañía y su público era de una notable complicidad, dada la convivencia que creaba lazos entre los habituales, que por lo visto se conrearon en la época en que Jordi triunfó. Esta exitosa temporada se cierra con el sainete *A cà la modista o la primera Barcelona* de Santiago Vinardell el 27 de diciembre.

1.7.2 Temporada 1915 de la Compañía Jordi - Bozzo

El 9 de enero El Teatre Català publicaba que, si en 1914 se estrenaron 50 obras en catalán, 40 eran vodeviles. Los números no engañaban, el vodevil se había coronado rey de la butaca y no había mala prensa que lo destronara. Leamos qué añadía la perspicaz revista:

«(...) no condeno el género, no me muestro excesivamente ponderoso, pero esto no es teatro catalán, porque sistemáticamente es una degradación del buen gusto, una vergonzosa concesión, hecha a los apetitos de la frivolidad o de complacencias obscenas del público. Es de esas cosas como el Papitu que a uno le sabe mal que se manifiesten en catalán» (Cunill, Elena 158).

El 14 de enero comienza la temporada con una sesión en beneficio de Jordi, repitiendo con *Les Filles de Venus* de Donnay y *La Dona Nua* de Bataille. Esta técnica de repetir los éxitos de taquilla, tal y como lo explica Zecchi (2013) consistía en añadir cuadros a cualquier producción exitosa: *La Vanguardia* (26-X-1929) habla de la «norma trazada por Elena Jordi». Tal y como la empresaria procedió en su obra 29, (...) cuando un éxito teatral trasciende al público de la manera rápida ... forzosamente ha de tener un valor. (...) De ahí que los autores ... de acuerdo con Elena Jordi, vayan aumentando los cuadros del espectáculo, comentando los sucesos de la actualidad barcelonesa, lo que agradece el público, llenando el teatro y dando a la temporada del Goya un giro brillante y merecido, por el esfuerzo y voluntad de Elena Jordi» (27-XII-1929).

La revista *El Teatro* en su primer número (16- I- 1915) confirmaba:

«El Español sigue impertérrito su temporada de vodevil en catalán con gran satisfacción del público y la empresa (...)» (Cunill, Gran 162).

El 15 de enero estrenan *Bobbinette*⁷⁰ vodevil escabroso con tintes eróticos que celebran varias revistas como *El Teatro*:

«La compañía de vodevil catalán de H. Jordi ha defendido bravamente su pabellón (...)» (Cunill, Gran 163).

Bajo el pseudónimo de Jordi Pere Camps, Santiago Rusiñol estrena el 23 de enero *El*

⁷⁰ Vodevil en tres actos de Henequin, Vilhaud i Barre. Traducción de J.M. Jordà y A. Soler.

*senyor Esteve engaña a la dona*⁷¹. La comedia fue un éxito rotundo que la amistad entre Jordi y Rusiñol hizo posible. Esta fue el prelude satírico del hoy en día clásico *L'auca del senyor Esteve*⁷². El 30 de enero El Teatre Català se expresó positivamente al respecto:

«(...) el autor ha sabido apartarse resueltamente de la tónica un poco brusca con que están escritos la mayoría de vodeviles hoy en boga (...) todos los atrevimientos de dudoso gusto han sido sustituidos por un diálogo ingenioso y lleno de agudezas que el público del Español subrayó con espontáneas carcajadas.

Los artistas (...) jugaron el nuevo vodevil muy lucidamente (...)» (Cunill, Gran 164).

Parece que en esta ocasión la crítica sería apreciaba el producto autóctono, sea por su calidad, sea por su denominación de origen. En cualquier caso, el Papitu también destacaba la delicadeza del diálogo, y recalca igualmente que aparte de la inspiración afrancesada que concibió el vodevil «es una producción catalana y bien catalana».

Durante el mes de febrero se presentan más obras en beneficio de los actores de la compañía Jordi-Bozzo que llenan todas las funciones del español.

La Hija de la Torpedo⁷³, que provocó la interesantísima crítica por parte de la revista El Cine⁷⁴ que sigue: «Otro vodevil de importación (...) En el reparto no figura Elena Jordi. Entendido queda que es una hija honestita y recatada, y ni hay deshabillés, no exposición de medias, ligas y demás sugestivas prendas de señora. A pesar del ayuno, gustó.

⁷¹ Vodevil en un acto, editado por Bonavia i Duran Impressors, (carrer de la Boqueria 20).

⁷² *L'auca del senyor Esteve*⁷² fue entregada al Sindicato de Autores Dramáticos Catalanes el año 1912 pero por motivos de presupuesto la obra no se estrenó hasta mayo de 1917 (Cunill 2011: 163).

⁷³ Vodevil en tres actos.

⁷⁴ Esta se editaba simultáneamente en Madrid (Atocha, 54-56) y en Barcelona (Aribau, 36). Tenía también oficinas en Zaragoza y València.

(...) que entretiene y divierte con sus abundantes situaciones cómicas de buena ley» (Cunill, Gran 166).

Ese mismo mes siguiendo la “norma de Jordi” se repiten *Falten cinc minuts*, *La primera vegada*, y se estrena *El somni de la inocència*⁷⁵, la cual recibió excelentes críticas con mención al actor Pep Alfonso.

El 13 de febrero de 1915 la revista El Teatro anunciaba cambios en la compañía de Jordi. Como era habitual en este tipo de formaciones y en la época, las direcciones variaban y se ajustaban súbitamente a necesidades económicas o personales. En este caso Alexandre Nolla pasó a sustituir a Ferran Bozzo que había dirigido la compañía por un año y que se marchaba a colaborar con Josep Santpere. Nolla se estrenó como primer actor y director también con el vodevil *El número 18*⁷⁶. La prensa destaca el debut de la distinguida actriz Joesfina Sánchez, y la revista El Cine se explaya:

«La dirección del Español, hay que rendirle justicia, no es de las que andan desorientadas en la elección de vodeviles para formar su repertorio. (...) pero dentro de ninguna novedad del asunto los vodeviles del Español tienen gracia y recursos de efecto en el desarrollo. El número 18 es uno más que tiene esas recomendables cualidades. Por otra parte, la compañía del Español forma un excelente conjunto para la interpretación del género. Y así, no es de extrañar que la gente pase veladas divertidas y acuda al popular teatro» (Cunill, Gran 170).

El 7 de marzo se estrenan dos vodeviles: *Clara Tampín*⁷⁷ y *El senyor Esteve va de torre*⁷⁸. Y el 13 del mismo mes, El Teatre Català habló así de la primera: «*Clara Tampín* a pesar de su tono grotesco, subidísimo, tiene algunas situaciones cómicas sobretodo en los actos primero y tercero (...). La obra fue espléndidamente representada y en su

⁷⁵ Escrita por C. Colomer i Urbà Fando. Zarzuela en un acto.

⁷⁶ Vodevil en tres actos. Estrenado en el Teatro Español el 15 de febrero 1915.

⁷⁷ Vodevil en tres actos de Hennequin, Bilhaud y Barre.

ejecución se lucieron las señoritas Jordi (Elena y Tina)» (Cunill, Gran 171).

El 10 de marzo extraemos un poco más de información de la obra del parte de Papitu:

«Toda la compañía que (...) es una compañía de primera, e hizo un bordado de vodevil. La señora Jordi con su elegancia habitual, sacó unos vestidos de gran chic, pero hablando por lo poco que se adivina en los movimientos escénicos, estamos seguros de que el público tan admirable la encontraría vestida como desnuda» (Cunill, Gran171).

El 27 de marzo avanza la temporada con *La Presidenta* de Hennequin y Veber. Y para el 15 de abril la prensa de la ciudad anunciaba que la compañía de Jordi dejaba el Gran Teatro Español para instalarse en el Teatro Soriano⁷⁹ hasta el final de la primavera. Así lo presentaba *El Cine*:

«(...) Elena ha conseguido popularidad. Si las mujeres mandasen, tendría segura un acta de concejala. Así, es lo probable que sus admiradores del Español se trasladen al Soriano (...)» (Cunill, Gran 172).

El Papitu hacía notar la espontaneidad y la gracia de las hermanas Jordi que recalaba, parecía ser extranjera, tal vez por lo afrancesado de sus maneras. Estas parecían no tener límites en las representaciones que repetían cada noche durante más de un mes que la obra estuvo en cartel. Mientras la hábil y pizpireta Tina hablaba en idiomas extranjeros, Elena se desenvolvía con su pícara *comédienne* en todo tipo juegos de palabras.

El 16 de abril en beneficio del actor Avel·lí Galceran se representan dos vodeviles ya harto conocidos y la novedad es que se estrena *El pintor dels miracles*.

⁷⁸ Autor: Santiago Vinardell.

⁷⁹ El actual Teatre Victòria situado en la Avenida Paralelo 65 – 67.

Esa primavera en el Soriano se estrenan una serie divertida de vodeviles, los cuales giran en torno al tema del engaño conyugal. Lo interesante es que dos de ellos trataran ese tipo de engaño por parte de las mujeres casadas. El 25 de abril se estrenó: *L'aimant de la meva dona*⁸⁰ con entregada crónica el día 1 de mayo de El Teatre Català:

«La presentación rica, magnífica y intencionadamente parisina ha logrado recordarnos las representaciones teatrales de aquella metrópoli. La señorita Jordi, sobre todo espléndida (...)» (Cunill, Elena 79).

El 27 de abril llegó *El arte de engañar a las mujeres*⁸¹, y el 7 de mayo *La dona del senyor Josepenganya l'home*⁸² que fue la segunda parte de *El senyor Josep enganya la dona*. según El TeatreCatalà el mejor vodevil que jamás se sabía escrito en lengua catalana. Con el tándem Jordi Rusiñol no había lugar para la discriminación de género y entre ambos conseguían arrancar las mejores críticas a la reticente El Teatre Català:

«Aquello de que las segundas partes nunca fueron buenas ya fue desmentido muchas veces y acaba de serlo ahora. El tema de la obrita de desarrolla plano, agradable, lleno de luz y de color, y el diálogo de un lenguaje correcto, es ameno, paródico en chistes y lleno de detalles en las más pequeñas escenas. La ejecución fue llevada a cabo con amor por parte de todos los intérpretes (...)» (Cunill, Elena 79).

La temporada de primavera de 1915 cierra con dos vodeviles franceses: *La Mujer de*

⁸⁰ Vodevil en tres actos de Duval y Hennequin.

⁸¹ Vodevil en tres actos.

⁸² Vodevil en un acto de J. Perecamps (Santiago Rusiñol). Libreto editado por Bonavia i Diran Impressors, Boqueria 20.

*oro*⁸³, estrenada el 10 de mayo con excelentes referencias de El Teatre Català para Tina Jordi también:

«La presentación muy concisa y satisfactoria. La ejecución redonda, en especial la señorita Elena Jordi (...) Queremos mencionar a parte la Tina Jordi por la naturalidad de presentación y perfecta interpretación del secundario que le confiaron» (Cunill, Elena 80).

El 20 de mayo *El suplicio de Tàntal*⁸⁴ cierra la temporada. Este que fue estrenado por la Compañía de vodevil de Santpere en la temporada de 1913 a 1914 en el Teatro Apolo con Jordi en el papel de Carmen, Jordi lo retoma ahora con ella misma en el papel de Susagna. El Teatre Català reconoce lo acertado de los vodeviles en cartel para la temporada y la calidad de las representaciones. Por ello, podemos afirmar que Jordi superó con excelencia su segunda temporada al mando de la compañía. El verano no se presentaba menos y la compañía de Jordi actuó en el Teatre Fortuny de Reus entre el 8 y el 15 de Julio con Josep Robert como director artístico. Y se representaron las siguientes obras: *La Presidenta*, *La primera vegada*, y *Falten cinc minuts*. Según la prensa local todas las funciones se llenaron y los decorados fueron construidos expresamente para la compañía.

1.7.3 Temporada Otoño 1915 - Primavera 1916

El 9 de octubre El Teatre Català anunció así el retorno de Jordi al Español:

«El sábado pasado tuvo lugar la inauguración de la temporada de vodevil traducido al catalán, capitaneado por la simpática actriz de este género Elena Jordi, con el estreno de *Una señora de compromiso*⁸⁵, de la que ya hablaremos la semana que viene» (Cunill, Elena 81).

⁸³ Vodevil en tres actos de Daucort-Bertal. Traducción de Mallol.

⁸⁴ Vodevil en tres actos de Keroul-Barré. Estrenado por la cía. Santpere en 1913-14 en el Teatro Apolo. con Jordi en el papel de Carmen, mientras que ahora representó el de Susagna.

⁸⁵ Vodevil de Keroul i Barré traducido por Vilaregut.

La temporada continua con *Zazá*⁸⁶ el 1 de noviembre, *Cuida't de l'Amèlia* el 20, *L'home deglaç*⁸⁷ el 10 de diciembre, *El curt de génit*⁸⁸ el 15, *La nit de nuvis*⁸⁹ el 20 y *La Lepra* el 22. Zazá de nuevo suscitó críticas ambivalentes. Si por un lado el Papitu la dejaba en lo más alto del pedestal del Paralelo, hablando de Jordi como de una actriz de «primerísimo cartel», El Teatre Català sin embargo, y como decía antes tal vez debido a la ignorancia que sobre el género parecían padecer sus críticos, comentaba:

«(...) vodevil de enredos, de trucos gastados, y de construcción anticuada, con unas serie de monólogo hoy en día desterrados en las modernas concepciones escénicas. (...)» (Cunill, Elena 82).

El año 1916 se estrena el mismo 1 de enero con *El Irresistible, Castor y Polux*, el día 5 y *El pobre viudo* el día 8. Los dos primeros vodeviles constituidos por tres actos cada uno, eran de estructura muy similar y ambos fueron traducidos por Jeroni Moliné. El último es una celebrada comedia de Rusiñol. Esta un poco más compleja de lo habitual según la prensa, desató la imaginación de los críticos del Papitu quienes se apuntaron a proponer títulos de obras tan divertidos con uno pueda imaginar en un artículo titulado “Vaudevilles verds”. El año 1916 Jordi sale de gira por Madrid, y en el prelude de su marcha a la capital El Teatre Català ya comenzó la mala prensa:

«La compañía (...) irá pronto a Madrid a dar a conocer en catalán, los bajos fondos de la literatura de importación. La auguramos una buena acogida los mismos que

⁸⁶ Vodevil en tres actos de Feydeau traducido por Alexandre Soler Maryé. En la versión francesa lo encontramos como *Zazá*.

⁸⁷ El hombre de hielo. Vodevil en tres actos.

⁸⁸ Vodevil en un acto traducido por Vilaregut.

⁸⁹ Comedia en un acto y en verso de Joan Molas i Casas.

rechazan el catalán cuando se expresa por obra de autores excelsos y como expresión honrada y viril de un pueblo, la acogerán con entusiasmo cuando resuene en la mundanidad de la Corte con aires de meretriz» (Cunill, Elena 84).

En 1916 Jordi actuó en el teatro Benavente de la plaza de Bilbao y al día siguiente de su debut un periódico afirmaba: «Es la actriz de los más delicados deshábilles» (Cunill, Gran 179). Y en los años que vinieron Madrid continuó recogiendo sus actuaciones. Zecchi cita concretamente al ABC en un par de reseñas dónde se señala la capacidad de entretenimiento de la compañía, la vis cómica y ya asentada vocación de Jordi, aunque eso sí, no perdonan la poca habilidad en ocultar su acento catalán (2013: 26) . Estas críticas, no obstante, provienen de años más avanzados en su carrera (1922 y 1925) cuando Jordi ya tenía un buen bagaje detrás suyo. Las obras referidas en este caso son *El perfume*⁹⁰ y *El ilusionista*.

La temporada de invierno de 1916 continua con la ya habitual alternancia de vodeviles franceses y catalanes, algunos los cuales se repiten de anteriores temporadas, otros, como los que mencionaré son novedades. *L'aixeca dones*⁹¹ llega primero el 14 de enero, le sigue *El Llarc de dits*⁹² en la misma sesión. Destaca *El triomf de la carn*⁹³ de Rusiñol el 16 de enero, *La donna é mobile*⁹⁴, *Genio y figura*, *La mala noche*, *La sala de recibir*, *Diez minutos aprovechados*⁹⁵, *Las*

⁹⁰ Vodevil en tres actos de Ernest Blum y Raoul-Foche. Estrenado el 3 de marzo 1916 en el Gran Teatro Español bajo la dirección de A. Soler Maryé.

⁹¹ Traducción del catalán por la misma autora. Vodevil en tres actos de M. Hennequin i P. Veber. Traducción de Lluís Millà y Lluís Suñer del original francés: *¡Tais-toi, Mon coeur!* Publicado en la biblioteca catalana de vodevil, volumen II.

⁹² Traducción del catalán por la misma autora. Vodevil en dos actos. Traducción de Salvador Vilaregut.

⁹³ Vodevil en un acto o “pequeño cuadro de costumbres vegetarianas en un acto” de S. Rusiñol. Estrenado por primera vez el 12 de octubre de 1912 por el Sindicato de Autores Dramáticos Catalanes.

⁹⁴ Traducción del catalán por la misma autora. Vodevil de Keroul y Barré. Traducción de Salvador Vilaregut del original francés *L'éprouvete*.

*dos vecinitas*⁹⁶, *El perfume*⁹⁷, *La llegenda de Josep*⁹⁸ *L'inviolable*, *La virgen del vodevil*⁹⁹, *Cuanto más primos*, *Abre el ojo*, y *Kikiriki*,

De todos ellos destacan las críticas sobre *El perfume*¹⁰⁰ que ya había sido puesto en escena en Barcelona por Anne Judic y cuya adaptación de Soler obtuvo el calificativo de impecable. Sin embargo, escaló la violencia de los comentarios de El Teatre Català los cuáles resumen: negaron todo el merito escenográfico que el resto de la prensa había otorgado a Soler y lo mismo hicieron con Jordi lamentando que esta hubiera querido emular a la gran actriz francesa Réjane.

Sobre *La llegenda de Josep*¹⁰¹ resulta curioso que se mencione el ritmo realentado del vodevil y a este cause prima de que no obtuviera el éxito habitual del resto. Como hemos visto en Gidel, el ritmo de estas obras era tan esencial como el uso de un lenguaje efectivo en consonancia al tempo. Cada chiste, cada mirada, gesto y silencio estaban (o debieran) calculados para provocarla carcajada. En este caso el *tempo* no funcionaba.

⁹⁵ Traducción del catalán por la misma autora. Vodevil en dos actos. Traducción de Pedrals.

⁹⁶ Traducción del catalán por la misma autora. Vodevil en tres actos. Traducción de Santiago Vinardell.

⁹⁷ Traducción del catalán por la misma autora. Vodevil en tres actos de Ernest Blum i Raoul-Foche. Dirección artística A. Soler Maryé.

⁹⁸ Traducción del catalán por la misma autora. Adaptación del cuento de Abel Hermant por S. Vilaregut. Música: Montserrat Ayerbe. Decorado, figurines, *atrezzo*, bailes i mise en escena A. Soler Maryé.

⁹⁹ Traducción del catalán por la misma autora. Vodevil en dos actos. Traducción de Amichatis.

¹⁰⁰ Traducción del catalán por la misma autora. Vodevil en tres actos. Traducción de Santiago Vinardell.

¹⁰¹ Traducción del catalán por la misma autora. Vodevil en tres actos de Ernest Blum i Raoul-Foche. Dirección artística A. Soler Maryé.

Cuando cerró la temporada de primavera llegó al Teatro Español la Compañía de vodevil del Teatro de la Porte de St. Martin de París. Como astuta empresaria que fue, Jordi no perdió la oportunidad de traer esta compañía a su terreno. Con sus *looks* y maneras a la francesa la compañía escandalizó todavía más a los críticos más provincianos. Por ello El Teatre Català sugirió a Jordi una profunda reflexión que reorientara sus gustos. Ni falta hace decir que a palabras necias, oídos sordos. Como veremos a continuación, la temporada 1916 - 1917 volvió a estar formada eminentemente por un repertorio de vodeviles franceses que resultaron de nuevo en un verdadero éxito de crítica, público y además financiero.

1.7.4 Temporada Otoño 1916 - Primavera 1917

Esta temporada continua la Compañía catalana de vodevil Elena Jordi asentada en el Gran Teatro Español, y el 27 de octubre se estrena con *El pot de la confitura*¹⁰². Lo siguen las novedades: *Consulta improvisada* en octubre; *Tornem-hi que no ha estat res*¹⁰³ en noviembre; cierra el año la escandalosa *Faldilles i pantalons*¹⁰⁴ en diciembre.

El 3 de enero de 1917 aparece *El contrapés*¹⁰⁵, el 5 le sigue *El trencacors*¹⁰⁶ y el 19 *¡Les doneshan de ser dones!*¹⁰⁷. El 1 de febrero *Maniobres d'amor*¹⁰⁸, el 15 *La boca del llop*, y el 2 de marzo *Tres per una dona*¹⁰⁹.

¹⁰² Vodevil en tres actos de Hugues Delorme i Francis Gally. Traducción de Jeroni Moliné. Dirección Alexandre Nolla.

¹⁰³ Vodevil de Theodore & Cie. Traducción de Salvador Vilaregut.

¹⁰⁴ Vodevil en tres actos de A. Silvane y L. Artus. Traducción de J. Moliné.

¹⁰⁵ Vodevil en tres actos de M.M De Flers i De Caillavet. Traducción de J. Moliné del original francés *L'Auge de Foyer*.

¹⁰⁶ Vodevil en tres actos d'Emile Herbel. Traducción de Artur Pedrals del original francés *Bichon-Chéri*.

¹⁰⁷ Vodevil en tres actos de M.M Albin Valabregue i M. Hennequin. Traducción de J. Verneda.

¹⁰⁸ Vodevil en tres actos de A. Silvane y Jean Gascogne. Traducción de Josep Burgas del original francés *Le Sursis*.

De acuerdo a los comentarios de la prensa, el denominador común a todos estos vodeviles fue la simplicidad en la trama, el seguimiento de unas pautas clásicas alvodevil como la rapidez en el cambio de escenas, el dinamismo tanto verbal como físico de los personajes, en el plano formal; y por supuesto el éxito de público en la recepción.

El 25 de marzo la compañía sorprende con una puesta en escena de *La gallina boja*¹¹⁰, en la que reaparecen las dos hermanas Jordi (Tina y Elena) en los respectivos papeles de cortesanas. En más de una ocasión habían actuado juntas en el teatro y siempre se resaltó la química en escena que desprendían.

El 7 de abril *La màniga ampla*, y el día 27 *Marits alegres* son las últimas novedades de la temporada. No exentas de un par de críticas mordaces por parte del diario El Diluvio el cual no solamente criticaba el elemento erótico de ambas obras sino que se encarnizó con Salvador Vilaregut traductor de una de ellas por dedicarse a la poco noble tarea de traducir y escribir vodeviles para la compañía de Jordi

Con *Tornem-hi que no ha estat res*, Jordi estrenaba una obra que ya había sido reconocida por la crítica en Europa. Además, se estaba representando simultáneamente en el Gaiety Theatre de Londres y poco antes lo había hecho en las carteleras de los teatros Nouveautés y Athenel de París. Con ello Jordi estaba actualizando al máximo la escena teatralvodevilesca de la ciudad de Barcelona a un nivel muy superior de lo que el teatro serio había conseguido en dos decenios de transición del modernismo al *noucentisme*. A pesar de ello, nunca llegaron los reconocimientos por parte de ciertos sectores críticos, ni si quiera consiguió alentar las críticas sórdidas y desaprensivas que a menudo poblaban los periódicos y las revistas.

¹⁰⁹ Vodevil en tres actos de M. Ordenneau y Grenet-Dacourt. Traducción de Artur Pedrals del original francés: *Paris quant-même* o *les deux Bigonet*.

¹¹⁰ Vodevil en tres actos de A. Visson. Traducción de Salvador Vilaregut del original francés *Nos jolie fraudenses*.

Como he explicado anteriormente, el año 1918 la compañía de Jordi se tomó un descanso en la producción teatral de vodeviles para que su directora pudiera supervisar las obras que debería haber sido el Teatro Elena Jordi, y por si fuera poco para producir, dirigir e interpretar su primera película, *Thais*. Por ello en la sección siguiente me centraré en la temporada 1919 – 1920 la última más productiva desde que empezó y hasta su retiro en 1929, la cual cierra la panorámica sobre la huella que Jordi imprimió en la escena teatral y en el género del vodevil en España.

1.7.5 Temporada 1919 - 1920

Además de reponer algunos clásicos de Feydeau y Hennequin, esta vez la compañía sorprendía a su público con los siguientes estrenos: *Els marits de Leontina*¹¹¹, que según la revista La Escena Catalana del 15 de diciembre:

«Obtuvo el éxito que se merecía. La Jordi siempre exquisita, hizo una buena labor junto con la Faura, la Fortuny, la Domènech, Font y Mir» (Cunill 1999:104).

Con este sugerente título: *I el marit...com si no hi fós*¹¹² se estrenaba otro vodevil de Hennequin que esta vez La Escena Catalana calificaba de «interesante y con la nota picaresca mantenida en el término justo» (Cunill, Elena 104). La traducción fue gratamente elogiada, y la actuación de todos los actores y actrices, así como también la presentación. *El truc del brasilenc*, estrenado el 28 de noviembre recibe igualmente excelentes críticas de la misma revista. *El meu "bebé"*¹¹³, adaptación de un vodevil inglés que tuvo muy buena acogida en toda Europa, se estrena en Barcelona el 7 de noviembre.

¹¹¹ Los maridos de Leontina era un vodevil en tres actos de J. Capus, traducido por G.A. Mantua.

¹¹² Vodevil en tres actos de M. Hennequin. Traducción de J. Moliné.

¹¹³ Vodevil de Miss Margarette Mayo. Farsa cómica en tres actos, adaptada por Ramón Franqueza. Título original: *Baby mine*. Estrenado en febrero de 1914 en el teatro Bouffes-Parisiens.

*Tot per elles*¹¹⁴ es la última novedad estrenada por la compañía en 1919. El 1 de enero de 1920 la compañía se traslada al Teatre del Bosc¹¹⁵. A partir de este momento por razones que todavía hoy se desconocen, la compañía de Jordi comenzó a menguar el número de sus espectáculos y no volvió nunca más a producir un éxito tras otro como lo hizo a lo largo de estas cuatro temporadas que aquí he compilado.

1.7.6 La década de 1920 - 1929

Durante la década que va de 1921 a 1929, las apariciones de Jordi en la escena barcelonesa fueron esporádicas e irregulares. Según el libro que Cunill cita de Ramon Batlle i Gordó (*Elena*, 107), la Companyia Catalana de vodevil Elena Jordi regentó el Teatro Nuevo del 11 al 23 de febrero de 1921. La misma fuente pues, cita también el día 1 de noviembre de 1929 como día de debut en el Teatro Goya; y ulteriormente apunta el 9 de enero de 1930 como el final de la estada de la compañía en el mismo teatro. Hasta esta fecha la compañía se encontraba representando *La Prisionera*¹¹⁶. No existe más evidencia de representaciones posteriores a esta por parte de la compañía de Jordi ni tampoco por parte de la misma en calidad de actriz.

Entre estos años sí constan no obstante, como se puede averiguar por la prensa, que Jordi actuó con su compañía en Madrid en diversas ocasiones. Como he mencionado anteriormente, Zecchi (26) cita en su trabajo sobre gynecine dos críticas relevantes acerca del trabajo desarrollado por Jordi en Madrid. Por un lado, el *ABC* (11-XI-1922) escribió

¹¹⁴ Vodevil en tres actos de Hennequin y Weber.

¹¹⁵ Explica Cunill (1999: 106) que este «(...) situado en la Rambla del Prat, se había inaugurado el día 19 de marzo de 1905. El primitivo teatro estaba situado en el bosquecillo de la Fontana, una finca que iba desde la calle Gran de Gràcia hasta la Via Augusta. En 1917 se tiró a bajo para construir un nuevo edificio más grande. De acuerdo a Munsó, la sala tenía tres plantas: patio de butacas y dos anfiteatros. (59-60).

¹¹⁶ *La Prisionera* es una legendaria comedia de Edouard Bourdet en el escenario del Teatro Goya según Batlle i Godó.

sobre una de sus últimas puestas en escena con ella misma sobre las tablas, *El Perfume* que Jordi había conseguido «entretener y divertir al auditorio» y que había demostrado «una vez más su dominio de la escena y sus dotes de excelente actriz», pero que «luchaba bravamente por desterrar su acento nativo».

Por otro lado, dos años después, la actriz volvió a la capital para poner en escena y representar *El ilusionista*. En esta ocasión, el diario *ABC* comenta:

«No habíamos vuelto a ver a Elena Jordi desde su malograda tentativa de implantar entre nosotros el teatro vodevilesco. [...] Esta vez, mejor orientada y en más prestigioso escenario [...] se dispone a reanudar su campaña. [...] Elena Jordi, que se ha especializado en la comedia frívola, como una actriz de gesto y de maneras de las más persuasiva feminidad y coquetería, tuvo un éxito por todo extremo lisonjero en la personificación de su papel» (ABC 16-I-1925)» (Zecchi 26).

El ocaso de Elena Jordi llega con su retirada de los escenarios en 1929, tras años de lucha y éxitos por llevar la comedia y el espectáculo del vodevil siempre un poco más allá delo convenido para nunca más volver a actuar. Tampoco se ha tenido noticias de ella como figura pública en la prensa y demás fuentes bibliográficas como memorias y diarios publicados. Lo que sí sabemos es que sus hijas (Pepita y María) permanecieron a su lado y que nunca más volvió a ver al que fuera su marido (Josep Capallera i Prat), quien pasó el resto de sus días en casa de su madre en Vilassar de Mar donde se retiró a vivir tras ser abandonado por Jordi tras su partida a Barcelona. Los restos mortales de Elena Jordi paces en el cementerio de Las Corts de Barcelona. Un 5 de diciembre de 1945 esta bergadana muy barcelonesa, a la que tanto deben los cómicos y teatreros en España, y sobretodo el vodevil vendimiado en Cataluña, se despidió habiendo sobrevivido a la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil Española.



Figura 7: Elena Jordi

1.8 El Teatro Elena Jordi

Cunill recoge que un informativo de la revista La Escena Catalana que por los albores de 1918 anunciaba cómo la “reina del vodevil” había comenzado un proyecto de altos vuelos:

«En la Gran Vía Laietana, en unos solares que tocan con la primera casa de la calle Bilbao, se ha comenzado a construir un nuevo teatro que llevará el nombre

de Elena Jordi, la propiedad del cual pertenece a esta popular actriz que piensa inaugurarlo con una espléndida temporada de vodevil en catalán¹¹⁷» (Cunill, Gran 203).

Zecchi (2013: 30) cita un artículo de *La Vanguardia* (12-II-1922) sobre la inauguración de El Gan Cinema Kursaal, edificado por Construcciones Decorativas Panyella:

«Esta Sociedad Constructora tiene también a su cargo en la actualidad, entre otras obras, la construcción y decoración del cinema Pathé Palace en la reforma, propiedad de la empresa Pathé Cinema en el solar en que antes pretendía construir su teatro Elena Jordi».

Lluís Permanyer en un artículo de *La Vanguardia* (8-VIII-1999) titulado con motivo de la publicación de su monografía, “Elena reaparece” informa sobre la adquisición de Jordi de un solar en la novedosa Vía Laietana por medio millón de pesetas, con lo que «pricipió el levantamiento del edificio a buen ritmo. La causa de la suspensión definitiva de las obras no se aclaró entonces, sino que Moraguetes¹¹⁸ propagó una leyenda referida a Cambó, que indujo a Jordi a ponerle una querrela al periodista». Dicha leyenda según la tradición oral proviene de una presunta relación sentimental que pudo haber existido entre Jordi y Francesc Cambó por la cual esta se habría negado a exiliarse con el político en Argentina pagando un alto precio en forma quizás de represalias que el político podría haber ejercido sobre ella gracias a su poder. Lo que sí sabemos es que los hechos que algunos documentos prueba refutan por completo esta leyenda. Por un lado, el matrimonio de TinaJordi con Xavier Calderó, amigo íntimo y secretario personal de Cambó, y por el otro la demanda interpuesta por la empresaria catalana. Otro apunte sobre la construcción del

¹¹⁷ Traducción del catalán de la propia autora.

¹¹⁸ Rafael Moragas i Maseras (1883-1966) fue un periodista, crítico musical, bohemio que al publicar el libro *Biografía del Paralelo* (1945) difundió la presunta versión de los hechos.

teatro que en aquel entonces se encontraba en la calle Bilbao (primer tramo de la llamada La Reforma, la actual Vía Laietana) es que se encontraba justo en frente de la actual casa Cambó. La proximidad de ambas sugiere por tanto una posible relación entre ambos empresarios de la cual no se han esclarecido más detalles.

La adquisición de un solar por parte de una señora empresaria y la construcción de un teatro con su nombre artístico fue algo peculiar para la época. Cunill explica en su libro algunas versiones de diversos cronistas que recogieron el hito. A continuación lo más destacado del asunto según Sempronio:

«Elena Jordi ganó tanto dinero, que en el año 1918 compró por medio millón de pesetas el solar (...) Tenía el propósito de edificar un teatro con su nombre (...) Cambó quería que le traspasara la propiedad. El político y la actriz eran amigos¹¹⁹» (Cunill, Elena 98).

Mientras que la versión de Sebastià Gash en su libro El Molino explica:

«Elena Jordi ganó muchísimo dinero y en 1918, adquirió por medio millón el solar de la Vía Laietana donde más tarde se levantó el Pathé Palace...» (Cunill, 1999 100).

Miquel Badenas en El Paral·lel, Historia d'un Mite también recalca el poder adquisitivo de Jordi:

«Elena Jordi nos dejó en diciembre de 1945, cuando hacía muchos años que estaba retirada de la escena que le había proporcionado un capital con el que llegó a comprar el solar de Vía Laietana (...)»(Cunill, Elena 100).

Con estas historias y con las noticias de prensa que cito a continuación podemos hacernos una idea sobre cuál fue el trabajo de Jordi en la escena teatral barcelonesa y su impacto.

La revista Papitu, en un artículo titulado “Barcinoctambul·lia, vaudevilleries” hace

¹¹⁹ Traducción del catalán de la propia autora.

¹²⁰ Traducción del catalán de la propia autora.

referencia a lo avanzado de las obras del teatro y a lo que Jordi representaba por aquel entonces:

«Elena Jordi maestra superior en galantería la del buen hablar y las camisas históricas parece que esta temporada permanecerá alejada de la escena de sus triunfos interrumpidos ... está según dicen muy ocupada con las obras del futuro teatro... Elena Jordi es una fuerza viva catalana, industrial y espiritualmente hablando al mismo tiempo. (...) Fue Jordi quien educó a estas generaciones en su primera juventud. Asistiremos al espectáculo de aquellas noches en el Español (...) Era un triunfo más allá de Cataluña, la superioridad demostrada por el arte catalán, bien catalán de Elena Jordi sobre las peteneras insolentes del tablado. Si la Jordi no hubiera sido una mujer catalana, no hubiera tenido la espiritualidad, ni el tacto necesario para agrupar, movilizar y orientar nuestras fuerzas morales, inmORALES que hubiéramos dicho en la antigua escuela. Ella supo ... despertar el gusto artístico y estético de la alegre juventud. El recogimiento del público cuando Elena se dejaba desnudar por el galán joven y pronunciaba con una voz de agradables inflexiones y modulaciones dulcemente armónicas. Te quiero!

Mientras el telón caía majestuosamente, lentamente con la solemnidad del acto que iba a desenvolverse y estallaban los aplausos. Era un acto de afirmación cultural catalana de primera importancia. (...) La Jordi trayéndonos el vodevil al centro de la nuestra Barcelona tradicional, merece algo que demuestre el reconocimiento que le debemos los catalanes¹²¹» (Cunill, Elena 101).

¹²¹ Traducción del catalán de la propia autora.

Con la compra de un solar para la construcción de un teatro propio, del mismo modo en que Woolf declaró la necesidad de tener un cuarto propio¹²² para el desarrollo de la pluma, Jordi parece reivindicar la necesidad de un teatro para desarrollar su visión artística. Y no únicamente como empresaria y actriz sino también como directora y actriz de cine. Ese mismo año 1918 Jordi se autofinanció la producción de su opera prima *Thais*, siendo ella misma quien la dirigió, editó y protagonizó. De este corto cinematográfico pasaré a hablar en el siguiente capítulo. No es descabellado afirmar entonces que probablemente Jordi planeaba mucho más que continuar con la puesta en escena de vodeviles. Probablemente el Teatro Elena Jordi hubiese sido el lugar donde proyectarse también como directora y/o productora de cine.

1.9. Los orígenes del cine catalán de autor y la incipiente cultura de masas

Uno de los directores teatrales y creadores de cine catalán más relevantes fue Adrià Gual¹²³, quien fundó la empresa cinematográfica Barcinógrafo¹²⁴. Con ella estrenó una serie de filmes¹²⁵ de autor que constituyen una sustanciosa aportación por parte de la industria catalana al cine mundial. El trabajo de Gual es importante en esta sección

¹²² Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, Brace and Co, 1929. Print.

¹²³ Adrià Gual i Queralt nacido en Barcelona 1872 y fallecido en la misma ciudad en 1943, estudió pintura y bellas artes, aunque su dedicación a la pintura fue secundaria frente al hombre de teatro en que se convirtió a la cabeza de su propia compañía Teatre Íntim fundada en 1898. Su faceta de decorador lo llevó a exponer en varias ocasiones y también fue laureado por algunos de sus poemas.

¹²⁴ Según Porter (b89) el contrato fundacional de la productora de filmes Barcinógrafo lo firman el 5 de diciembre de 1913: Ramon i Lluís Duran Ventosa, Rafael Folch, Pius Cabañes, Llorenç Mata, Evaristo y Laureano Larramendi. A pesar de ello los pactos estipulados eximían a Gual de cualquier pérdida económica en la empresa y lo empollaban junto a Mata en el desarrollo de la misma con un capital inicial de 9.500 pesetas.

¹²⁵ Los ocho filmes que Gual rodó se dieron entre agosto de 1914 y diciembre del mismo año, y son los siguientes en orden cronológico: *El Alcalde de Zalamea*, *Misteri de Dolor*, *Fridolin*, *La Gitanilla*, *Los cabellos blancos*, *Linito por el Toreu*, *El Calvario de un Heroe*, y *Un Drama de Amor*.

sobre todo por sus aportaciones teóricas sobre cine, puesto que no es su obra la que revisaré en este apartado sino su perspectiva sobre el séptimo arte desde que comenzó a plantearse dirigir películas en 1906 hasta que las dirigiera y continuara reflexionando sobre los mismos temas que aquí atañen.

Alrededor de 1914, Gual había dirigido ocho películas con la empresa cinematográfica Barcinógrafo, y ofrecía una visión sobre el cine y sus posibilidades como arte total capaz de sintetizar a todas las demás que distaban mucho de la concepción puramente lúdica e informativa con la que el cine primitivo se había propagado a través de documentales y sesiones de *varietés* en las que los efectos visuales y sonoros primaban en los espectáculos. Esta espectacularidad del cine primitivo, privaba a los “filmes” de cualquier narratividad que los ligara a la habitual conexión que hoy en día hacemos entre cine y teatro o cine y literatura Musser (90). Esta evidencia que hoy en día puede parecer superflua, resulta esencial para comprender mejor el paso del cine primitivo y el moderno, cuando en los inicios de esta práctica la visión del cinematógrafo como arte se podía calificar de minoritaria, o más bien, dadas las circunstancias de quienes se atrevieron a concebirlo de forma distinta, elitista. En el caso del cine catalán, tanto Gual como Jordi pertenecían a la clase “dominante” y pudiente, lo cual en aquel momento equivalía prácticamente a ser también de alguna forma parte de la clase dirigente, y más todavía siendo el caso que ambos mantuvieron un estrecho contacto a lo largo de sus vidas con importantes personalidades y la participación en la vida política del país como es el caso de Gual.

«Por ello Gual hablaba del cinematógrafo en los siguientes términos: <<El cinematógrafo, lejos de ser atacable y menospreciable por sistema, es al contrario, un espectáculo llamado a fines elevados, cuando caiga por completo en manos de quien sepa aprovechar bien para la cultura pública, como de hecho

ya se manifiesta a poco a poco; porque será tanto más artístico y educativo cuantos más artistas colaboren. Porter (Gual, 87)¹²⁶»

Sabemos por el historiador Porter que en los cuadernos de Gual del año 1913 figuran sus diversos contactos con la casa Gaumont en París y Vitagraph en los Estados Unidos. Seducido por los novedosos “Film d’Art” que hacen sus delicias en París, Gual vuelve a Barcelona con la clara determinación de desarrollar este tipo de cine. El futuro director vive de pleno la paulatina transición del “cine mudo”¹²⁷ al sonoro. O conceptualizado de otra forma, la convergencia entre el denominado por Tom Gunning “cine de atracciones”¹²⁸ con el cine narrativo. Según la definición de Gunning:

«Este tipo de cine se caracteriza sobre todo por su capacidad de *mostrar* algo. Contrastado con el aspecto voyerista del cine narrativo analizado por Christian Metz, este es un cine exhibicionista. Un aspecto del cine primitivo sobre el que he tratado en otros artículos, es emblemático por la distintiva relación que el cine de atracciones construye con su espectador: la mirada recurrente de los actores hacia la cámara. Esta acción, que más tarde es percibida como la ruina de la ilusión realista del cine, se toma aquí con brío estableciendo un contacto con la audiencia. (...) El exhibicionismo se convierte en literal en las series de filmes eróticos que juegan un papel importante entre las primeras producciones

¹²⁶ Estas reflexiones se enmarcan en una conferencia de Gual pronunciada en 1911.

¹²⁷ Cito el cine mudo entre comillas porque este nunca fue realmente mudo en el sentido que se desprende del término anglosajón “silent cinema”. Puesto que siempre existieron acompañamientos musicales y todo tipo de efectos sobre las proyecciones primitivas tal vez no se del todo acertado denominarlo taxativamente “mudo” cuando se llegó al punto de que existiera el oficio de comentarista de películas.

¹²⁸ En este trabajo me refiero al artículo “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde” de Tom Gunning quien hace referencia al cine primitivo mediante el término “cinema of attractions” acuñado conjuntamente con André Gaudreault quien lo presentó en un artículo escrito entre los dos en una conferencia en Cerisy sobre Historia del Cine en agosto del año 1985.

cinematográficas (...) filmes eróticos que a menudo incluían un desnudo integral (Gunning, *The cinema* 39).

Como vemos Gunning explica de forma breve y concisa los aspectos básicos sobre este cine, que en mi opinión debieron ser rasgos presentes en la producción de Jordi dado el énfasis que una de las reseñas que de la misma nos ha quedado pone en los efectos visuales de la misma. Para terminar con el concepto, Gunning añade:

«El cine de atracciones en resumen solicita directamente la atención del espectador, incitando a la curiosidad visual, y proveyendo el placer a través de un excitante espectáculo – un evento único, ya sea de ficción o documental, que es en sí mismo de interés. La atracción que se debe mostrar bien puede ser de naturaleza cinematográfica, como por ejemplo los primeros planos iniciáticos descritos recientemente, o películas sobre trucos en los que la manipulación (...) que provee la novedad del filme»¹²⁹ (Gunning 40 – 41).

Todos los elementos descritos arriba por Gunning son un buen ejemplo de lo que las creadoras que como Jordi descendían en calidad de productoras de vodevil. Puesto que estaban acostumbradas a un ritmo trepidante en las producciones teatrales, al elemento “sorpresa” y al rol imprescindible que jugaban los efectos visuales de todo tipo (vestuario, luces, atrezzo) en el desarrollo de las obras vodevilesas. Pero el hecho de que Gual decidiera realizar “filmes d’art” no significa que en el caso de Jordi, quien seguramente se encontró a caballo entre la estela de su amigo e iniciador en el teatro y la del cine de atracciones su única producción lo fuese también. Por ello, arguyo que seguramente su cortometraje *Thais* se nutrió de ambas cualidades, y en primer lugar, por el hecho de ser una adaptación literaria debió de contener un cierto grado de la narratividad hacía la que el cine “moderno” evolucionaba. Pero por el otro, debió de nutrirse también de la

¹²⁹ La traducción del inglés al español ha sido realizada por la propia autora.

espectacularidad que el cine de atracciones brindaba y al que seguramente Jordi en calidad de espectadora estuvo expuesta durante años.

Otras reflexiones que ofrecen los diarios de notas personales de Gual resultan igualmente iluminadoras acerca del signo de los tiempos que alrededor de 1913 el cine vivía. Según él mismo, «Uno de los géneros que parece destinado a llamar la atención del público es el de las visiones acompañadas de música y canto, basadas en temas legendarios o populares...» lo cual se puede apreciar en la adaptación del mito de Thais que Jordi realizó en armónica consonancia con la temática vanguardista y el tema de la mutación como motivo de inspiración artística. No en vano Gual afirma que «La gente de buen paladar se nutría cinematográficamente de las sesiones en casa de los Napoleón, fotógrafo famoso, que fue el primer cenáculo donde se mostraron los filmes de arte, así como también los documentales de buena calidad» Porter (Gual, 86).

Sobre el cine sonoro, Gual también aporta una visión amplia y entusiasta sobre la nueva forma que el medio cinematográfico había comenzado a tomar:

«La palabra se ajustaba maravillosamente al gesto y los ruidos complementarios lo hacían tanto como la palabra. Los argumentos de esos episodios salían de nosotros mismos teníamos por operador a un francés que se encontraba en Barcelona, un tal Chaumont, que más adelante fue técnico de la llamada y filmadora en Italia “Kabiria” de D’anunzio» Porter (Gual, 85).

Y prosigue:

«¡Ya veis si es cosa curiosa! ¿Como? ¡Oh!... las pensadas llenas de un marcado primitivismo marcan caminos sí o sí. Los aparatos sonoros, que hoy se encuentran a la orden del día y que cuestan un dineral, y que representan un verdadero, un maravilloso esfuerzo de orden científico, fueron en esos momentos iniciados por la vía de la palabra, ella misma, sencillamente salida del

mismo individuo, que por avanzado había filmado el episodio y que se colocaba en frente de la proyectora, escondida del espectador. Ya veis si era sencilla la cosa» Porter (Gual, 84).

A pesar de que ignoramos si el cortometraje de *Thais* incluyó algún tipo de audio, ya fuera musical, de palabra o efectos podemos deducir que por la fecha de producción (1918) es más que probable que esta joya perdida del cine en evolución hubiera incluido la voz y los gustos musicales de la misma Jordi, y que con ello revelara no únicamente el carácter vanguardista de la cosmovisión cinematográfica femenina del momento sino también sus ecos musicales.

CAPÍTULO 2

EL MITO DE THAIS Y LAS VANGUARDIAS CINEMATOGRÁFICAS EN BARCELONA

2.1 Introducción

En segundo lugar, se encuentra el mito de Thais y la representación del mismo en las vanguardias por todo tipo de artistas y géneros. Desde la literatura hasta el cine la figura de Thais se encarnó en la pintura, cantó y bailó en la ópera, fue rememorada en el ensayo y catapultada a la fama por la novela. Por ello dedicaré una parte de este capítulo al estudio de la relación entre el renacimiento del mito de Thais en las vanguardias en dialogo con el trabajo de Jordi.

2.2 La fotografía y el cinematógrafo llegan a Barcelona

En 1839 Barcelona se convirtió en el punto de entrada de la fotografía en la península con la introducción del daguerrotipo¹³⁰. Más adelante, a finales del siglo XIX

albergó el mayor número de casas fotográficas del estado como lo demuestran el nacimiento de la Asociación Fotográfica Catalana en 1888 y seguidamente el Club Fotográfico Barcelonés. Entre 1892 y 1895 había ya una quincena de establecimientos dedicados a la fotografía, ya fuera a su práctica o a la venta de aparatos y materiales relacionados. Además, el hecho de que la ciudad condal acogiera con tal entusiasmo el invento promocionó numerosas iniciativas relacionadas con la fotografía. En su faceta científica, uno de sus más notables contribuyentes, Jaume Ferran i Clua¹³¹ introdujo el uso de proyecciones fotográficas en las conferencias de medicina. Y en la faceta artística, tampoco faltaron las muestras de foto arte que proliferaron abundantemente como por ejemplo, y la señalo aquí por motivos de proximidad con Jordi, la que organizó Santiago Rusiñol en el Ateneu Barcelonès en marzo de 1896 para una exposición sobre un reciente viaje que lo había llevado por Andalucía.

Según Porter (1992 34-37) la primera presentación de fotografías en movimiento en Barcelona se dio gracias al electrotakiscopo que funcionó desde 1892 hasta 1894 en el recinto del Panorama Imperial. En mayo de 1895 se presentó el kinetoscopo de Edison-Dickson, y ese mismo año tuvieron lugar la “proyecciones eléctricas” del Doctor Nicolay. El 24 de marzo de 1896 fue presentado en el Teatro El Dorado el animatógrafo de William Paul, y aunque el aparato se estropeó y la función fue suspendida, ocho días después se

¹³⁰ Según Porter, el 10 de noviembre de 1839 apareció en el Diari de Barcelona el anuncio de «El Daguerrotipo» (1992,34).

¹³¹ Jaume Ferran i Clua (Corbera d'Ebre 1852 – Barcelona 1929) además de médico honorable descubridor de las vacunas contra la difteria y la viruela, como aficionado a la fotografía descubrió un proceso químico por el cual la impresión de las imágenes se realizaba de forma diez veces más rápida. Este fue citado en la disputa por las patentes que diversos países llevaron a cabo, con reconocimiento de la misma (Porter, 36).

presentó un kinematógrafo que no duró más de una semana ya que resultaba bastante imperfecto. Todos estos datos de gran valor fueron recogidos por el pionero del cine Ramón Baños¹³² (Porter 41).

Respecto a la presentación oficial de cinematógrafo Lumière existen algunas discrepancias entre los historiadores. Según Palmira González (1987,19) el cinematógrafo fue presentado en Barcelona en una sesión privada realizada por los mismos hermanos Lumière el 10 de diciembre de 1896. Cuatro días más tarde, lo hicieron en una sesión pública¹³³ durante una proyección que como cita Porter iba «a beneficio de los soldados que regresan heridos y enfermos de la isla de Cuba» (42). Anaís Tiffon y su marido, Fernando Fernández fueron los anfitriones del evento como encargados del negocio fotográfico que eran del renombrado Estudio Napoleon, situado en la Rambla de Santa Mònica. Este, siendo uno de los más prestigiosos de la ciudad funcionó hasta 1905¹³⁴.

El taller de los Napoleon fue uno de los primeros locales públicos donde se proyectaron películas. En tan sólo los tres primeros años de vida del cinematógrafo ya había en la ciudad cuatro locales proyectando: el ya mencionado taller de los Napoleon; el beliógrafo de la familia Belio¹³⁵, instalado en una barraca hasta el mes de junio de 1898 cuando este se incendió y se trasladaron a un local más estable en la parte baja de La Rambla cerca del Portal de Sant Pau; más arriba de La Rambla, había dos locales más, y el

¹³² Según Porter, estas son muy fiables por haber sido tomadas en su época de plenitud(41).

¹³³ Lo anuncia el *Diario de Barcelona* en fecha del 12 de diciembre para el día 14 del mismo mes.

¹³⁴ El precio de las proyecciones era de 1 peseta por sesión. Esto eran ocho o diez películas de unos veinte metros cada una, una media hora de entretenimiento.

¹³⁵ La familia Belio eran feriantes ambulantes dedicados a las figuras de cera. En este caso los regentes cobraban únicamente 50 céntimos por sesión.

local Diorama¹³⁶ se convirtió poco después en un cine que ha perdurado hasta nuestros días (González 20). El Estudio Napoleon había introducido unos años antes avances fotográficos en platino y en color, que adquirieron de los hermanos Lumière, y propagaron el cinematógrafo por toda la ciudad hasta llegar a tener tres salas de proyección distintas. Este primer Cinematógrafo Lumière se inauguró en el Paral.lel, al lado del Café Circo Español.

En enero de 1897 se presentó en el Salón de los Espejos del Café Colón el *chronomatographe* de Gerorges Demeny quien mantenía negociaciones con la casa Gaumont. El mes de marzo del mismo año el animatógrafo de William Paul volvía a las andadas. Y en mayo aparecía un nuevo cinematógrafo en el Gran Salón New-London.



Figura 8: Cartel de Alexandre de Riquer

¹³⁶ El Diorama nació como una sala dedicada al espectáculo del “diorama animado” que dirigió el prestigioso escenógrafo Salvador Alarma.

Algunos de los pioneros en Cataluña durante esta primera etapa fueron Fructuós Gelabert, a la cabeza de Films Barcelona (1906); Segundo de Chomón¹³⁷, a quien se atribuye la primera película del cine español *Riña en un Café*, rodada los primeros días de agosto de 1897 en Barcelona; Ricard de Baños Martínez que junto a su hermano Ramón Baños fundaron la Hispano Films (1906); y Albert Marro que colaboró con los dos anteriores y formó la sociedad Macaya y Marro, son algunas de las primeras figuras en la dirección, innovación e industrialización del cine primitivo en Barcelona.

Transcurrida una primera fase de euforia con el nuevo medio, y exceptuando las iniciativas de algunas personalidades como la de Adrià Gual¹³⁸, el cine fue considerado durante la primera década del siglo XX como un mero entretenimiento para los sectores de la población menos formados y en resumen un medio poco intelectual para concebir obras de arte.

A pesar de estas consideraciones por parte de la mayoría de intelectuales y de la clase burguesa en general, la popularidad del cinematógrafo no hizo sino aumentar y por ello Barcelona era ya en 1906 una ciudad plagada de cines como lo estuvo también la Cataluña menos céntrica y más rural de artistas ambulantes que exponían sus historias en daguerrotipos y otros formatos previos al cinematógrafo. Entre 1906 y 1910 el género

¹³⁷ Largamente olvidada su contribución al cine primitivo catalán, Chomón nació en Teruel en 1871 y murió en París en 1929 dejando tras de sí una larga lista de contribuciones tanto en España como en Francia. Entre ellas se encuentran el documental *Montserrat* (1902, 120 metros) la cual le abrió las puertas de la casa Pathé por su calidad artística. Y el haber inaugurado el cine fantástico en nuestra casa con *Pulgarcito* (de 140 metros) y *Gulliver en le país de los gigantes* ambas adaptaciones de obras literarias de Perrault y Swift respectivamente.

¹³⁸ Para un estudio extenso de la influencia de Gual ver: Porter, i M. M. Adrià Gual i El Cinema Primitiu De Catalunya, 1897-1916. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985. Print.

que más éxito obtuvo fue el documental o el film de actualidades. A partir de 1911 este fenómeno comienza a disminuir y la producción de ficción comienza a crecer y no para hasta llegar la denominada por González “Era del melodrama” entre 1911 y 1914, momento en que la industria comienza a percibirse como algo no únicamente lucrativo sino también con potencial artístico.

Según la misma autora, el periodo que va de 1914 a 1918 representó la gran oportunidad para desarrollar un cine nacional catalán. En ese momento había 25 casas productoras que sacaron a la luz 200 filmes (que hayan sido identificados), y aunque tan solo tres de ellas llegaron a producir más de 10 películas (Hispano Films, Barcinógrafo y Studio Films) la realidad es que hubieron pequeñas y oscilantes crisis en estos periodos dada la facilidad con que algunas casas productoras dejaron de apostar en el terreno nacional para dar paso al más fácil y lucrativo negocio de sencillamente importar producciones extranjeras, especialmente americanas. Por otro lado, la exportación, por diversas causas que aquí no cabe detallar tampoco fue un motor que incentivara la creatividad dentro del país y en este sentido González y Porter coinciden en determinar que una oportunidad de oro fue desaprovechada por la estrechez de miras de la clase burguesa e industrial que era la que hubiera podido levantar una industria potente (González 229-245, 308; Porter 1985:58-59).

En 1918 la industria cinematográfica catalana se había recuperado de una crisis que la había afectado en distintas olas desde 1913 y se encontraba en una relativa bonanza. La crisis que había concluido con el cierre de diversas casas productoras en 1917 no impidió que alguien con la visión artística y el olfato para los negocios de Jordi se involucrara en un negocio que prometía éxitos. Por ello en 1918 Jordi dejó a un lado la producción de vodeviles con su compañía y se dedicó a dos empresas que de haber tenido el éxito que ella proyectaba la hubieran convertido en una de las mujeres más ricas y

poderosas del mundo del espectáculo catalán. Una de estas empresas fue la construcción de su propio teatro, el Teatro Elena Jordi. La otra, el rodaje de su opera prima: *Thais*.

2.3 Los inicios cinematográficos de Elena Jordi en Studio Films

2.3.1 La Studio Films y las hermanas Jordi

Desde 1916 las hermanas Jordi, Elena y Tina se habían introducido en el mundo del cine a través de la casa Studio Films¹³⁹ con la que contactaron a través de Domènec Ceret, quien entre 1915 y 1917 fue director artístico de la misma Studio por lo que conocía a Jordi de las temporadas que ambos habían pasado en el Teatro Español. Por ello participaron en algunas de las mejores películas de Ceret rodadas entre noviembre de 1916 y febrero de 1917 aunque Elena tan sólo en la primera, *La loca del monasterio*¹⁴⁰, estrenada en noviembre de 1916. En las otras tres películas *Regeneración* estrenada en enero de 1917, *Humanidad* en marzo de 1917 y *La herencia del diablo* en febrero de 1918 fue Tina quien participó en diversos papeles secundarios como detallaré más adelante. El éxito que Studio Films obtuvo en sus producciones, dio como resultado que la empresa comenzara a expandirse y se hiciera con la Boreal Films, que pertenecía hasta entonces al pionero Fructuós Gelabert. La revista *Arte y Cinematografía*¹⁴¹ así lo revela:

¹³⁹ Studio Films fue fundada por los técnicos Joan Solà Mestres y Alfred Fontanals, cuyas respectivas carreras habían comenzado en la casa Pathé de Barcelona, habiendo dirigido también el renombrado Pathé Journal (González 270).

¹⁴⁰ También conocida bajo el título en catalán: *La boja de la muntanya de Montserrat*. Es difícil para los historiadores determinar cuales fueron los títulos originales de algunas películas dada la simultaneidad con que se trabajaba tanto en castellano como en catalán. Dirigida por Domènec Ceret con Joan Solà y Alfred Fontanals de directores técnicos. La cinta constaba de 1.200 metros. El guión fue escrito por Ceret y estaba basado posiblemente en un argumento de Salvador Ardèvol, el mismo que escribió el guión de *La herencia del diablo* (Porter: 134-135).

«(...) Pero digamos algo de la adquisición de la Studio. Esta empresa industrial ha adquirido la inmensa galería de “pose” y los laboratorios construidos en el 106 de la calle Sants por la Boreal Films».

La Studio Films además abrió la sucursal Monopol Films como firma filial encargada de la venta de películas de la misma Studio y esta fue dirigida por Roma Solà i Mestres. Él mismo había estado también al cargo de la administración de Barcinógrafo, y durante la guerra viajó al extranjero abriendo las puertas del cine catalán a los mercados europeos y suramericanos. Además, sabemos que Jordi formaba parte de un grupo de mujeres pionero en el mundo del cine gracias al reconocimiento que de ella podemos hacer en una foto aparecida en el artículo que figura abajo, publicado en la revista barcelonesa El Mundo cinematográfico¹⁴² Jordi. Elena a la cual no se menciona en el artículo, es la primera actriz sentada en la tercera fila comenzando por la izquierda. La periodista que firma el artículo explica que la entonces prestigiosa actriz Lola París dirigía una academia para formar a las actrices que debían participar en las producciones de la casa Studio Films, de la cual ella misma era la actriz principal.

El artículo en sí se dedica a mencionar la coral de chicas que conforman la “academia” y penosamente se centra únicamente en las más jóvenes e inexpertas sin hacer demasiado hincapié o si quiera mencionar en aquellas que como era el caso de Jordi estaban forjando una sólida carrera tanto en el teatro en la gran pantalla.

¹⁴¹ En el número 172 (15-I-1918).

¹⁴² Osés, Encarnación. El Mundo Cinematográfico Edición Popular. Barcelona 21-XI-1918. Num. 76. <http://hdl.handle.net/11091/9980>. Este periódico, versión más económica y frecuente del homónimo El Mundo Cinematográfico se publicó entre 1917 y 1921, en respuesta al éxito que la versión original obtuvo desde 1913.

En el siguiente apartado de este capítulo, se trata con más profundidad la producción en la que Jordi participó como coprotagonista junto a Lola Paris, estrella del filme estrenado en 1916, titulado en castellano *La loca del monasterio* y *La boja de la muntanya de Montserrat* en catalán.



LA ACADEMIA DE LA "STUDIO"

A nuestros oídos indiscretos y siempre ávidos de recoger nuevas con que solazar nuestro espíritu inquieto y satisfacer nuestra pícaro curiosidad—cualidad ésta de todos los que tenemos la mala costumbre de escribir,—llegó hace pocos días un rumorillo de esos que producen cierta comezón; comezón que no nos abandona hasta que hemos satisfecho nuestras ansias de saber lo que nos importa, o lo que no nos importa, el caso es saber. Y como de saber algo se trataba, sin más preámbulos nos plantamos en la «Studio-Films». Y cádate que el tal rumorillo causa de nuestra comezón se confirma en una verdad y que en un momento queda nuestra malsana curiosidad calmada por completo. Luego, era verdad cuanto nos habían dicho!

A mí me habían hablado de una academia cinematográfica en la «Studio», de una gentil artista profesora al frente de la citada academia, de un enjambre de muchachas a cual más bonita, de unas futuras estrellas del arte mudo, y qué sé yo de cuántas cosas más.

En vista de tales anuncios y tales novedades me decidí, y como ya he dicho, ¡pum!, caigo en la «Studio-Films» lo mismo que una bomba.

Mi llegada no puede ser más a tiempo. Pregunto por la Academia, por su directora, por sus alumnas, y el señor Solá, hombre galante por excelencia, me lleva a la espaciosa y magnífica galería de la manufactura, donde se dan las clases de pose cinematográfica. Me ofrece asiento lo acepto agradecida y permanezco cerca de una hora en muda contemplación viendo moverse graciosas figuras femeninas con perfecta armonía, viendo interpretar cuadros artísticos de gran intensidad dramática, y apreciando, en fin, el trabajo de las alumnas de la academia «Studio-Films» y el de la gentilísima artista Lola París, que con tanto entusiasmo y acierto sabe dirigir y a la que tantos aplausos de admiración hemos tributado muchas veces.

Ha llamado poderosamente mi atención la alumna señorita Lola Pijuán, cuya carilla expresiva y picaresca por demás ha de resultar deliciosa en la pantalla.

Con su risa simpática y el colmillito retorcido que al reír nos muestra, la señorita Pijuán se apodera de nuestra voluntad lo mismo que un diablillo. Le auguro muchos éxitos en su carrera.

Asimismo veo a Solita Morales, quien ya ha probado sus aptitudes en la «Hispano» y de la que puede esperarse mucho.

Pero lo que más me admira es ver un conjunto tan grande de caras y mujeres bonitas. Todas lo son en competencia ¡caramba!, desde la hermosa directora Lola Pa-

ris hasta la última discípula. Eso ya no es academia, es un jardín.

Si todas salen tan artistas como han salido bellas, la *Studio* va a estar de enhorabuena.

Y vayan ustedes apuntando.

Soffa Solande, una muñeca rubia de catorce años, preciosa en grado superlativo, ideal, divina.

Antoñita Romero, otra flor de diez y ocho años, guapísima. Por supuesto que ya tiene a quien parecerse, por que es sobrina de la ex artista Elisa Romero.

Anita Stepensons, Magdalena Casán, Inés Amor, Purita Morales, Josefina Bach, Maruja Bach, todas simpáticas, bonitas, graciosas y elegantes. Y creo que todas con admirables condiciones para triunfar en el cine, y más aun estando en manos de Lola París, que tan admirablemente sabe infiltrar su intuición artística, y te-

niendo una escuela de prácticas como la *Studio*, en donde positivamente podrán verse los adelantos de la academia cinematográfica.

Allí saludamos a la novel y lindísima artista ingenua Silvia Mariategui, que es una monada de criatura, en la que se ha revelado un temperamento y comprensibilidad artística de primer orden. Cuando la vemos se nos figura estar viendo a una de esas artistas americanas que nos encantan. Porque Silvia Mariategui es original, ligera expresiva. Y eso que ahora está en los comienzos de su carrera artística, que más adelante la Mariategui ha de ser lo que promete; una artista.

Antes de marchar felicito efusivamente a Lola París por la brillante labor que está realizando, y me permito tener con ella unas pequeñas indiscreciones.

—¿Sigue usted tan enamorada de su marido, el apuesto?—le digo.

—¡Más que antes, si cabe!—me contesta jovialmente.

—¿No piensa usted serle infiel?

—¡Nunca, jamás!—reponde mostrando su perlina dentadura al reír, y alegrando sus ojos brillantes, bonitos y zalameros con un rayo de felicidad.

Decididamente Lolita, la del alma alborotada, la que a tantos galanes ha traído de cabeza, no quiere darnos pimienta para una salsilla sabrosa. Lolita París, la locaria, la coquetuela, rinde culto ferviente a un amor y por nada del mundo quiere dejar apagar el fuego sagrado que lo sustenta.

Es feliz, muy feliz, porque a pesar de tener alma de artista tiene también corazón de mujer amante, y sabe amar un único amor, en el que se confunden todos sus ideales de artista, de mujer, de esposa y de madre.

Lola París resulta sublime.

ENCARNACIÓN OSÉS



Figura 9: Artículo "La Academia de la Studio"

2.3.2 La loca del monasterio

La primera película en la que figuró el apellido artístico de las hermanas Jordi fue *La boja de la muntanya de Montserrat* con Elena protagonizando el filme junto a Ceret y la actriz Lola París. Estrenada en noviembre de 1916 en el Cinema Saló Catalunya de Barcelona con el soporte de una contundente campaña publicitaria en diversas revistas de cine y también en la prensa local, tanto el argumento como la fotografía del film recibieron excelentes críticas:

«Emocionante argumento. Todas las escenas son de sensacional interés.

(...) Grandiosos panoramas de la agreste montaña de Montserrat» (Cunill, Elena 112).

Otros detalles técnicos sobre el filme es que tenía 1.200 metros de extensión y estaba dividido en tres partes. El reparto lo componían: Lola París, Elena Jordi, Consuelo Hidalgo, Domènec Ceret, Josep Font, Tino Cruz, Ernesto Treves y nena Reiggini. Se conoce el rocambolesco argumento de la película gracias a que la revista *Arte y Cinematografía* solía publicar un extenso resumen sobre los argumentos de las producciones más relevantes. Esta además de publicar los argumentos en dichos resúmenes en ocasiones también lo hacía en forma de novela corta. Curiosamente estas novelitas relataban prácticamente toda la trama de la película, lo cual indica hasta qué punto el folletín y otros formatos similares formaban parte de la experiencia cinematográfica del público.

Según Porter¹⁴³, las producciones que la Studio hizo durante esos años fueron programadas expresamente para revelar el carácter autóctono de las mismas, es decir para dejar en ellas el sello catalán. Y es precisamente en esta producción donde algunos

¹⁴³ En su tesis doctoral *Cultura Cinematográfica del Noucentisme 1906-1918* leída en el año 1973 en la Facultat de Filosofia i Lletres del departamento de Història de l'Art de la Universitat de Barcelona (Cunill, Elena, 120)

paisajes considerados típicos de Cataluña aparecen filmados por primera vez. Por ejemplo, a las faldas de la montaña de Montserrat, se filma en el pueblo de Monistrol parte del argumento. Siguiendo este escenario se ofrecen panorámicas de la peculiar sierra de Montserrat y de la Font dels monjos, ambos símbolos están cargados también de su carácter religioso. Este afán, si bien por un lado respondía a la positiva ambición de construir un cine nacional catalán, por el otro dificultó el hallazgo de actores y actrices bien preparados para representar papeles delante de una cámara cinematográfica.

2.3.3 Regeneración

Esta producción, dirigida por Ceret y Solà se rodó en el otoño de 1916 y fue estrenada en enero de 1917, lo cual explica que las serias dificultades indicadas por la doctora González acerca de los problemas a los que las cinematográficas tuvieron que hacer frente para hallar cinta virgen con la que rodar durante este último año no afectaran a la presente. Con 1.600 metros de cinta, el reparto lo formaban: Pepe Font, Lola Paris, la nena Reigini, Tino Cruz, Treves, Carolina López, Ceret y Alberto Martínez incluía a Tina Jordi en el papel Fanny. Según la prensa Elena no participó en la película dada la agitada agenda teatral de su compañía. Así lo constata *Arte y Cinematografía* en el primer número de 1917:

«La Studio Films nos ha presentado una nueva obra: Regeneración (...) comedia de tonos dramáticos, de sencillo argumento, pero con lógica y con riquísimo sabor ético. Su desarrollo se efectúa con método, y el interés no decae ni un solo momento (...)» (Cunill, Elena 116).

Regeneración cuenta la historia de un joven vicioso y jugador de nombre Rodolfo (Font) que consigue casarse con Rosaura (París) a pesar de que el padre de esta, un marqués se oponía firmemente. Finalmente, el joven trae la perdición a su esposa y a su hija Leonor (Reigini) y parte para América con la intención de regenerarse. Cuando vuelve, lo hace acompañado de un amigo rico llamado Montoya (Cruz) el cual solicita la mano de Leonor.

La crítica además se hizo eco de las acertadas interpretaciones y de su presentación que califica de «muy elegante y rica».

2.3.4 Humanidad

En 1916 la Studio realizó su producción más ambiciosa: *Humanidad*. Dirigida por el tándem Ceret, Fontanals, y estrenada en El Teatro Nuevo, el filme contaba con una extensión de cinta de 3.000 metros que se dividía en dos partes. El presupuesto de 100.000 pesetas hizo que en el rodaje participaran unos setenta actores profesionales y mil figurantes. Entre las figuras más destacadas se encuentran: Lola París, Alberto Martínez, Tina Jordi, Carolina López, Baltasar Blanquells, Vicenç Ciurana, Trino Cruz, Pepe Font, J. Ponseti, y Pepita Ramos. EL argumento, nos indica González, presenta una familia pobre enlazando las aventuras de cada uno de sus miembros. Entre ellos se encuentra Albert, un niño abandonado que pasa a ser el protegido de un diputado y al llegar a ser él mismo, de mayor ministro de Justicia propone al gobierno que se creen centros de beneficencia para niños abandonados. Además de un *bildungsroman*, el argumento es una denuncia de los ambientes marginales de Barcelona desde un enfoque realista. El carácter ambivalente del filme, hora de denuncia, hora moralista, confundió a la censura que no supo cómo aplicar las tijeras. La problemática subyacía en que el filme tanto podía ser una obra subversiva y por lo tanto peligrosa en cuanto a la agitación social existente en la ciudad, como una gran obra didáctica con la que todo el mundo podía aprender algo. Ruiz Margarit en *Arte y Cinematografía* comentó lo siguiente:

«Y les pareció la primera vez pecaminosa. Luego dijeron que no; después que algunas escenas; luego, que algún nombre; luego que había demasiado realismo, y más tarde...» (Cunill, Elena 116).

El Diario del Comercio trató así las supuestas inmoralidades en el argumento:

«Alguien ha dicho que adolece de inmoral y de ello hemos de protestar, puesto que en la misma solo hallamos escenas de la vida real trasladadas a la pantalla con toda pulcritud, moralidad y una realidad admirable» (Cunill, Elena, 117).

Además, a raíz de este proyecto la Studio puso en práctica la costumbre estadounidense de sacar a la venta simultáneamente al estreno de la película el argumento novelado¹⁴⁴. Lo más relevante aquí es destacar la participación de Tina Jordi en la película. La relación que ambas hermanas empezaban a tener con el cine era sustanciosa, habiendo participado las dos en producciones de gran envergadura. Y es en esta precisamente donde Tina Jordi se consagra como actriz de cine mudo, protagonizando el filme como una auténtica estrella.

Así lo testifica esta reseña del diario *La Lucha*:

«Humanidad tiene cuadros dignos de compararse con las mejores películas extranjeras. En esta película hemos conocido a dos artistas que poseen relevantes condiciones para triunfar en este género: Tina Jordi y Alberto Martínez. [...] Tina Jordi [...] [v]ive intensamente lo que hace sin preocuparse de la hipócrita y estúpido pudor de otras artistas nacionales, dentro de la corrección artística» (Cunill, Elena 116).

2.3.5 La Herencia del diablo

Que tengamos constancia, la última película en la que Tina Jordi participa es *La Herencia del diablo*, dirigida por Ceret y Solà durante el año 1917, y estrenada en febrero de 1918 una vez Ceret hubo abandonado la dirección de la Studio. Clasificada como género de aventuras, el filme fue impresionado en Montserrat, Tossa, la Costa Brava y Barcelona. Con una extensión de 6.500 metros divididos en 8 episodios, la película pretendía ser la continuación de *La loca del monasterio* aunque el argumento no continuara con demasiada claridad este fin.

¹⁴⁴ Se vendía en todos los quioscos a 25 céntimos el ejemplar.

En esta ocasión Tina Jordi interpretó a Laura del Valle, una joven cuya identidad ha sido confundida por otra y por ello es víctima de un rapto. En ella participó de nuevo Tina, aunque esta vez lo hizo en el papel protagonista. El reparto lo completaban: Lola París, Asumptió Casals, nena Reggini, Alberto Martínez, Tino Cruz, Antoni Casanovas, y Dionisio Labata principalmente. A continuación, reproduzco algunos extractos relevantes de la crítica que *Arte y Cinematografía* hizo:

«*La Herencia del diablo* detallado preciso, y con toques de emoción bastante pronunciados. *El destino*, de preparación, con matices de ética. *La fuerza de la conciencia*, en el que admirables situaciones y detalles de ejecución muy interesantes, y en que se toca lo trágico con bastante delicadeza. (...) Frente a frente, está bien detallado en el argumento y muy bien tendido por los artistas, que lo han sentido hondamente y lo han llevado muy bien...» (Cunill, Elena 118).

Como podemos comprobar la participación de las hermanas Jordi en los inicios cinematográficos barcelonesas fue notable y progresiva, culminando con la dirección novel de la mayor de ellas.

2.4 El contexto cinematográfico de la *Thais* de Elena Jordi

El corto cinematográfico *Thais* fue una autoproducción¹⁴⁵ que Jordi llevó a cabo en 1918 y que estrenó en la primavera de ese mismo año¹⁴⁶. En el momento en que fue

¹⁴⁵ En los Archivos Comarcales y la Filmoteca de Cataluña no figura indexada ninguna película titulada *Thais* cuya autoría pueda atribuirse a Elena Jordi. Según la historiadora de cine Palmira González (236) en su recopilación sobre el cine clásico en Cataluña de las películas rodadas entre 1914 y 1918, *Thais* aparece dirigida por Elena Jordi aunque en el apartado de producción figura un interrogante. Por otro lado, Barbara Zecchi (2013 29) apunta que «En la actualidad, no hay ninguna constancia de *Thais* ni en la base de datos del Ministerio de Cultura, ni en el Catálogo del cine español de la Filmoteca elaborado por Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchi (1993). El historiador Miquel Porter, que citaba *Thais* en sus tres trabajos sobre el cine catalán (1958, 1969, 1985) como obra “d’autor desconegut” pero “impresionada al 1918 per a presentar al cinema l’actriu teatral

rodado muchos estudios se vieron obligados a cerrar por circunstancias económicas que afectaban a escala nacional. Las crisis europeas derivadas de la Gran Guerra y la evaporación de una fugaz bonanza económica de los dos años anteriores propiciaron el cierre de muchas empresas. Por el contrario, la situación de Jordi era de una independencia mayor puesto que durante las temporadas que estuvo a la cabeza de su propia compañía de vodevil, entre 1914 al 1917, había facturado capital suficiente como para hacer frente a diversas iniciativas, entre ellas la de rodar una película. Si a ello le sumamos la venta de su estanco, podemos entender que ese mismo año se embarcara también en la construcción de su propio teatro.

Existen pocos datos acerca de *Thais* a parte de los que proveen los historiadores del cine Palmira González y Miquel Porter, y por supuesto los recopilados por Cunill: dos reseñas de prensa. Porter por su parte, apunta lo siguiente en su capítulo sobre las primeras vanguardias:

«Una de les reines del Paral·lel i especialista en vodevil que [...] a més d'actuar s'autoproduí i dirigí *Thais* (1918), adaptació molt lliure del llibret de l'òpera del mateix títol, que li serví per a exhibir la seva gràcia innata però també un vestuari impressionant» (1996 216).

Elena Jordi, la cual en poc temps es féu un bon cartell com a actriu cinematogràfica” (1985, p. 65), en su más reciente estudio sobre la historia de la cultura catalana (1996) atribuye la autoría de la cinta a la actriz. En el capítulo sobre las primeras vanguardias, Miquel Porter afirma que la catalana, “una de les reines del Paral·lel i especialista en vodevil que a més d'actuar s'autoproduí i dirigí *Thais* (1918), adaptació molt lliure del llibret de l'òpera del mateix títol, que li serví per a exhibir la seva gràcia innata però també un vestuari impressionant” (1996, p. 216). Dado que existen un par de reseñas (que citaré en el apartado correspondiente a la película de *Thais*) que atribuyen la autoría total del filme a Jordi, concluyo y baso este trabajo en que el hecho de que la cinta no esté indexada en ninguno de los archivos oficiales del Estado Español se debe a que se encuentra extraviada pero no por ello debemos obviar las clasificaciones previas de González y las evidencias de las fuentes periodísticas.

¹⁴⁶ Zecchi (2013:29) apunta que en 1919 figura una representación de *Thais* en el Teatro Tívoli de Barcelona, aunque en el anuncio no se especifica de qué versión se trata (*La Vanguardia* 10-X-1919).

Por otro lado, la revista *Arte y Cinematografía* en el mes de abril de 1918 anunciaba la publicación de un largo artículo y un resumen del argumento cuando se produjera el estreno. Como vemos las tácticas de Jordi también se amoldaban a las estadounidenses, encargándose ella misma de que la publicidad fuera la adecuada. El número previo al estreno incluía una foto de Jordi con el siguiente pie de página:

«La bella actriz *vaudevillesca* que en breve tendremos el gusto de admirar en la película *Thais*, editada, puesta en escena e interpretada por la misma» (Cunill, Elena, 119).

La revista *El cine*, en el mes de abril del mismo año ofrecía muchos más detalles sobre la película después del estreno en un artículo titulado “Nueva película de la producción mundial” que reproduzco por entero a continuación por tratarse de la más sustanciosa:

«La bella actriz Elena Jordi, buscando nuevos laureles que añadir a los conseguidos en la escena hablada, ha ingresado en el campo cinematográfico donde sus exquisitas dotes artísticas han encontrado fácil adaptación, maravillándonos la justa interpretación que ha dado a sus personajes en la obra cinematográfica *Thais*. La complicada psicología de la protagonista ha sido analizada en sus menores detalles por la genial actriz que ha dado en todo momento la sensación de los estados del alma porque pasa la infeliz bailarina *Thais* en su lucha por regenerarse y huir del abismo en que su pasado amenaza con sepultarla...De ahí, que la cinta avalorada por su notable trabajo, además de una puesta en escena lujosa, sea una prueba potente de lo que en España puede hacerse en materia cinematográfica contando con artistas como Elena Jordi, que si nos gustaba en la escena, en el lienzo nos cautiva con su elegancia y belleza» (Cunill, Elena 120).

Esta reseña a pesar de su brevedad entraña toda una serie de pistas que contribuyen a la comprensión del tipo de obra que se trataba. Por un lado, entendemos que la complejidad del argumento llegaba a unos mínimos en los que se podía identificar el mito de Thais, y que por ello no se trataba tan sólo de una mera adaptación.

2.4.1 Las referencias cinematográficas de Thais en las vanguardias

En este apartado, quiero hablar primero del film futurista *Thaïs*¹⁴⁷ de Anton Giulio Bragaglia, y de la forma en que este podría haber ejercido cierta influencia en Jordi. La película se estrenó en Roma en octubre de 1917 y fue distribuida internacionalmente. En Francia, llegó a París bajo el título *Les Possédées*, por ello apunto a que Jordi, teniendo una segunda residencia allí, en el hotel London, bien podría haber visto la película en algún cine de boulevard. De haber sido así, ello explicaría que el filme que se describe en la crítica de la revista citada en el apartado anterior, *El cine* fuera tan glamurosa en el vestuario y que la puesta en escena estuviera a la altura de cualquier producción internacional tal y como lo fueron alguna secuencias de la *Thais* de Bragaglia con su innovadora visión futurista (Re 2008).

Sin lugar a dudas ambas películas no debieron de tener demasiado en común a muchos otros niveles, siendo de creadores de naturalezas muy distintas. Mientras que la de Bragaglia acoge según Re¹⁴⁸ toda una serie de niveles alegórico-simbólicos, por lo que

¹⁴⁷La nota original en este trabajo explica que *Thaïs* fue subtitulada *Perfido Incanto*, sin embargo, una revisión ulterior de la bibliografía de Re (aquí incluida en *Futurism, Film and The Return of the Repressed: Learning from Thais*) aclara que este es un error común, y que *Perfido Incanto* es una película distinta, que Bragaglia estrena en 1916. Por otro lado, él mismo escribe el guión y filma, en colaboración con Riccardo Cassano para la casa Novissima Film *Thaïs*, que, según Re, a causa probablemente de la censura no fue estrenada en Roma hasta el 4 de octubre de 1917, distribuida internacionalmente y proyectada en Francia con el título: “Les Possédées”. A lo que añade que el gran teórico, pintor y diseñador futurista Enrico Prampolini colaboró como director de arte, mise-en-scène y creador del vestuario. Siendo esta última colaboración la que garantizó la inscripción del film dentro del movimiento y la estética futuristas (Re 127).

podemos deducir de la película de Jordi, esta presentaba una adaptación libre del libreto de Jules Massenet, un extraordinario vestuario, magnífica puesta en escena, y una lúcida representación por parte de Jordi, pero más allá de todo esto no podemos especular. No obstante, el hecho que el crítico mencione que la película es de una calidad considerable y que bien podría competir con otras producciones internacionales de primera clase me ha conducido a pensar que tal vez existan más influencias sobre las que continuaré argumentando en adelante. Otro factor interesante es el desarrollo de la *femme fatale* y la representación que de ella hace Bragaglia y quizás también Jordi en su versión. Re en su artículo sobre el film futurista y *Thaïs* enuncia que lo que Bragaglia consigue llevar a cabo en su película es lo que ella denomina como «un retorno de lo reprimido» (126).

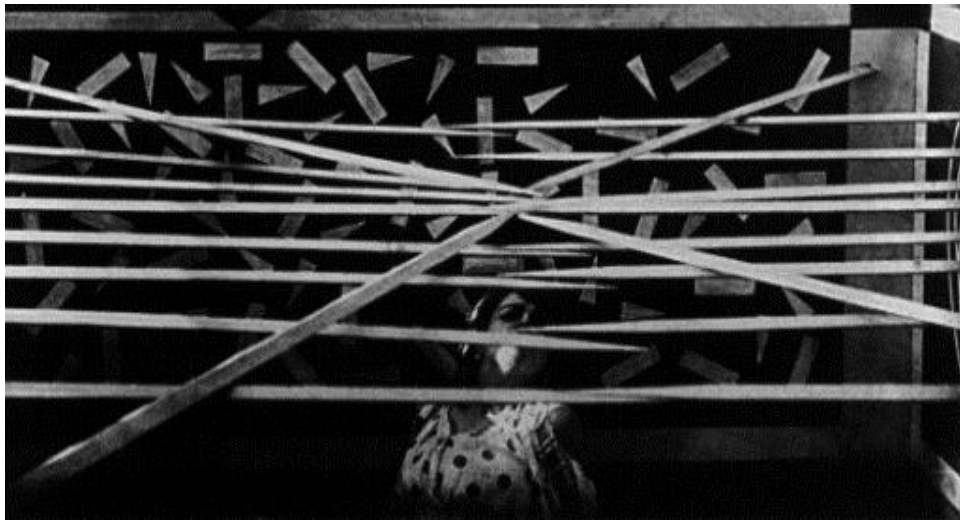


Figura 10: Fotograma de *Thaïs* de G. Bragaglia

¹⁴⁸ Ver: Re, Lucia. "Futurism, Film and the Return of the Repressed: Learning from *Thaïs*." *Mln.* 123.1 (2008): 125-150. Print.

Y la forma de hacerlo es mediante la puesta en escena paródica e irónica de una *femme fatale* intencionadamente maniquea, que ponga fin a la retrograda visión que algunos componentes en los movimientos de vanguardias ejercían sobre las mujeres, incluido Marinetti¹⁴⁹. Los futuristas argüían que tales representaciones suponían un anclaje absurdo para un arte que ellos proyectaban moderno gracias precisamente a su potencial renovador. En teoría el futurismo representó un singular rechazo del decadentismo y el simbolismo, principalmente representados en Italia por Gabriele d'Annunzio. Esta postura radical y moderna abrazaba también a las mujeres como nuevo sujeto de la modernidad incluyéndolas en todas sus facetas. Por ello, mi hipótesis es que tal vez Jordi como espectadora de este filme, se sintiera empujada a formar parte de esta renovación del rol de las mujeres dada su previa condición de mujer independiente y emprendedora. Con ello Jordi se estaría inscribiendo también en la revisión que los futuristas (o al menos Bragaglia) hicieron de la *femme fatale*, a la vez que quizás estuviera contribuyendo también al canon cinematográfico peninsular con la primera *femme fatale* de su historia cinematográfica.



Figura 11: Fotograma de *Thaïs* de G. Bragaglia

¹⁴⁹ Aunque Marinetti expresara en 1912 mediante su “Manifiesto técnico della letteratura futurista” un desprecio total hacía la figura idealizada y deformada de la *femme fatale* que los simbolistas franceses y D'Annunzio habían ensalzado, según Re (136) este nunca valoró realmente el trabajo de sus colegas, sino que más bien se apropió del mismo. Muestra de la genuina misoginia que lo envolvía fue la total indiferencia que mostró hacía las creaciones de tipo feminista como la aquí comentada *Thaïs* de Bragaglia.

A pesar de que no es posible demostrar cuáles fueron los motivos que motivan a Jordi a tomar el mito de Thais como tema para su película, sí resulta plausible sin embargo, pensar que al hacerlo, y más aún por el modo autónomo en que lo hizo, Jordi se convierte en un artista total, a la vanguardia de su generación a través del único arte capaz de incluir a todos los demás: el cine.

Uno de los defensores del cine como forma de arte fue Adrià Gual. Sabemos por la biografía de Jordi que éste y la actriz habían trabajado juntos en el teatro, siendo Gual quien ofreció los primeros papeles secundarios a Jordi en sus inicios. Lo que me interesa recalcar aquí, en referencia al párrafo anterior, es lo que Gual postuló en una conferencia de 1911 sobre el cine y sus posibilidades:

« (...) El cinematógrafo, lejos de ser atacable y menospreciable por sistema, es al contrario, un espectáculo llamado a fines elevados, cuando caiga por completo, en manos de quien sepa aprovechar bien para la cultura pública, como de hecho ya se manifiesta a poco a poco; porque será tanto más artístico y educativo cuantos más artistas colaboren en él» (Porter 1985: 87).

No es de extrañar pues que Jordi habiendo madurado como artista en un ambiente intelectual y artístico que apoyó no solamente sus iniciativas en la renovación del teatro del vodevil, sino que también teorizó y experimentó con el cinematógrafo, la empresaria y actriz, con toda la independencia económica de la que disponía pudiera expresarse por sí misma con el aval que las tablas y una más que bien educada mirada como espectadora internacional le conferían.

Otro aspecto de que podría haber inspirado a Jordi es que en el film de Bragaglia, Thais no es solamente una mujer sofisticada y atractiva, sino que además tiene una carrera literaria y es toda una artista de cierta reputación. Según Re, el hecho de que los intertítulos anuncien que la protagonista “made for herself a certain literary reputation”

precisamente bajo el seudónimo de Thaïs representa una de las más significativas parodias¹⁵⁰ en que el estilo de d'Annunzio es tratado con gran ironía mediante el desarrollo de una paradójica *femme fatale*. Además, en el filme existe una alternanza interesante de dobles que Bragaglia utiliza para jugar con la percepción de la realidad y la ficción. Por un lado, la protagonista, Vera Preobrajenska representa ser una condesa fatalmente seductora de hombres casados que, tras causar el suicidio de su mejor amiga, corrompiendo el amor entre esta y su esposo, decide suicidarse ella misma. El personaje de la condesa es interpretado por la bailarina rusa Thaïs Galitzky, único referente “real” del mito que el filme pretende evocar. Bragaglia lleva a cabo una fusión de elementos, que aquí no cabe explicar, y que se iluminan el sentido en que sostengo en este trabajo sobre el valor del mito de Thais como historia renovadora en sí misma y reflectante a una del cambio de mentalidad que los artistas realizaron en las primeras vanguardias. Siguiendo la línea de Re, me parece adecuado afirmar que la potencia subversiva de esta versión de Thais - una de las más reconocidas y anotadas - podría haber ejercido una gran influencia no solamente en Jordi, sino en otras representaciones que del mito se estaban llevando a cabo en Europa y América como anota el siguiente párrafo.

A parte de las versiones cinematográfica de Jordi y Bragaglia, existen otras dos películas bajo el título de *Thais* rodadas en los Estados Unidos, que contribuyen a considerar el mito como un auténtico fenómeno vanguardista. Según Zecchi (29) la versión de Samuel Goldwyn se estrenó en Madrid en 1922 y fue una catástrofe empresarial de la productora. Goldwyn quien en 1917 decidió llevar la ópera al cine con la soprano Mary Garden en cabeza de cartel, tuvo que enfrentarse a duras críticas, como la de la revista *Life*: «fue uno de los fracasos más colosales de la historia del cine tanto artística como económicamente» (*Life* 27-X-1947) que prueban que su adaptación no

¹⁵⁰ En el sentido que Linda Hutcheon propone en: Linda Hutcheon, *A Theory of the Parody: the Teachings of Twentieth Century Art Forms* (New York: Methuen, 1985).

funcionó. La otra película a la que me refiero, fue rodada en Estados Unidos en el año 1914 por el matrimonio Britons Arthur Maude y Constance Crawley. Curiosamente, tal y como ha sucedido con la cinta de Jordi, esta permanece extraviada, y al igual también que en su caso fue protagonizada por sus directores (Re 134)

Por otro lado, en Francia el estreno de la versión operística tuvo lugar en la Òpera de Paris en 1894, cuatro años después de la publicación de la novela de Anatole France¹⁵¹ en la que se inspiraba el libreto de Louis Gallet para la ópera de Jules Massenet¹⁵². En Barcelona llegó al Gran Teatre del Liceu¹⁵³, igualmente en la versión operística de Massenet el 22 de abril de 1905.



Figura 12: Litografía de Oleguer Junyent, *Thais* de Jules Massenet en el Liceu

¹⁵¹ France, Anatole. *Thais*. Boston: MobileReference.com, 2010. Recurso de internet.

¹⁵² La ópera *Thais* de Jules Massenet se estrenó en París en 1894, con la interpretación de la soprano Sybil Sanderson, y sucesivamente en Nueva York en 1907 y en Chicago en 1910 con la escocesa Mary Garden.

¹⁵³ *Thais*. Acte I.1 Autor Junyent Sans, Oleguer, 1876-1956. Descripció Fragment d' un teatrí (teló de fons?) que representaria el grup d' habitatges dels monjos cenobites a la vora del riu Nil Espectacle *Thais*. Gallet, L. Massenet, Jules. Barcelona: Gran Teatre del Liceu, 22 d'abril de 1905.

2.5 Las raíces literarias del mito de Thaïs

En esta sección voy a hablar sobre las de raíces literarias del mito de Thaïs y de las obras literarias de finales del siglo XIX que transformaron la leyenda hagiográfica en el mito secular que fue en las vanguardias cinematográficas. Por ello hablaré primero de su origen, después de su inscripción en la literatura hispánica peninsular y finalmente de dos de las más influyentes del cambio de siglo, la novela de Anatole France y el ensayo de Guillaume Apollinaire.

2.5.1 Los orígenes

El origen de la leyenda de Santa Thaïs, una mujer pública rescatada de la vida pecaminosa por un clérigo errante, nace en Grecia en el siglo IV aproximadamente unos cincuenta años después de que la muerte de la santa supuestamente tenga lugar en el bajo Egipto.

Redactada en griego, en esta primera fase la prostituta todavía no tiene nombre y la forma en que se redime de sus pecados, prácticamente por ella misma, dista mucho de las versiones posteriores. Tampoco se la sitúa en ninguna ciudad concreta y ni ejerce la prostitución en ningún burdel de Alejandría, sino que es simplemente una mujer pública. Lo más importante en los orígenes de la leyenda es que la prostituta se redime siguiendo el ejemplo de Abba Serapion, el clérigo dedicado a reconducir la vida de las mujeres públicas hacia la salvación cristiana del alma. Este consigue que Thaïs siga el camino de la salvación con el mero ejemplo de su persona recitando los salmos y plegarias correspondientes. La prostituta inspirada por este modelo y siguiendo las recomendaciones del clérigo ingresa voluntariamente en un convento de monjas, y se entrega a una vida de renunciaciones que finalmente la conduce a convertirse en una anacoreta. Encerrada en su celda, este primer prototipo de Santa Thaïs se dedica a la redención de sus pecados mediante el ayuno y la plegaria, muriendo al cabo de los años en un estado de perfecta gracia.

El efecto que esta historia ejercía gracias a la universalidad de los personajes y la poca información que sobre su entorno se ofrecía, era de un gran alcance puesto que al contar con pocos detalles sobre los protagonistas la lección podía ser empleada en cualquier lugar de la Cristiandad. Por ello, la buena voluntad que la prostituta demuestra en su empeño por redimirse, sumada al hecho de que Serapion continua su camino sin necesidad alguna de ejercer como nada más que un catalizador en dicho proceso, indica que la forma en que los clérigos se involucraban en las vidas de las mujeres públicas no necesitaba de un seguimiento permanente y que la independencia de la voluntad que se reconocía en las mujeres era notable (Beresford 3).

Después de los siglos IV y V la leyenda es recogida en un manuscrito por un autor anónimo que se inspira en las versiones puliéndose a través de los siglos circulaban entre mujeres mediante la tradición oral finalmente cristaliza en dicho manuscrito que comienza a circular a partir del siglo XI, en el cual se observa una importante metamorfosis de la figura de la mujer pública redimida y santificada.

Aquí mediante la inserción de un prólogo bastante extenso, se presenta a la prostituta quien recibe por primera vez el nombre de Thaïs y se la sitúa bien aposentada en un burdel de Alejandría con una fortuna considerable. Así mismo, se añaden muchos otros detalles a su historia personal mediante una analepsis que explica cómo una madre ignorante e irreligiosa la abandona en un prostíbulo a muy pronta edad convirtiendo a Thaïs en una víctima de la voluntad materna y no de la propia. El prologo también ensalza el poder de su belleza y encantos, a la vez que se dedica una parte importante a describir los estragos que estos atributos causaban en los hombres y en base a estos, se inicia una discusión en el texto acerca de los efectos nocivos de su actividad en la ciudad.

Por otro lado, el clérigo que la guía en la anterior versión, Abba Serapion, es ahora Sarapion el Sidonita, cuyo rol se transforma en el de un clérigo errante, quien bajo un atuendo secular se disfraza de “pescador de hombres” y con poderes visionarios, es ahora un elemento clave para Thaïs. En este proceso Sarapion juega el rol de maestro e inicia un diálogo con Thaïs acerca de el perjuicio de su alma y la de sus clientes, la muerte y la condena cristiana de las almas, la futilidad de la avaricia convirtiendo el diálogo en una discusión sobre los dogmas cristianos. Tras esta, Thaïs en una expresión de desesperación termina subyugándose a su voluntad al clérigo quien ya no la conducirá por un camino ritualizado sino que la hará reflexionar de una forma más intelectual acerca de su relación con la divinidad. En su primera muestra de voluntad de redención, Thaïs requiere de tres horas para quemar todas sus posesiones, 200 libras de oro y ejemplificarse así cual mártir en una audiencia pública.

La intención última de esta versión es ofrecer consuelo a los pecadores y animarlos a redimirse, lo cual explica que la santa en prospecto desarrolle el papel de mártir y haga arder en llamas todo su oro en el mercado, tal y como se estilaba que los mártires hicieran para dar ejemplo a las audiencias públicas. A pesar de este simbólico acto, la audiencia concluye que Thaïs ha perdido el juicio, por lo que llegado este punto Sarapion considerando la voluntad que ha demostrado en comenzar otra vida, decide guiarla hasta su fin. En esta ocasión, Thaïs no pasa de un estado a otro mediante un progresivo cambio de vida como sucede en las versiones anteriores, donde primero se convierte en asceta al ingresar en un convento de monjas y luego en anacoreta en la celda que ella misma escoge. Por el contrario aquí es Sarapion quien la encierra directamente en una celda donde Thaïs le entrega su voluntad para que él mismo decida cómo debe redimir sus pecados. La duración de la redención también cambia, y ahora queda reducida a tres simbólicos días en que la santa pasa en su celda antes de morir.

Otras vicisitudes suceden a Thaïs quien es bendecida con una visión de San Pablo. En ella aparecen tres vírgenes arrojando luz sobre una cama coronada con oro y perlas mientras una voz anuncia que es la cama de Thaïs, y no la de su maestro (el de San Pablo) lo cual Sarapion interpreta como una señal divina de que Thaïs ya ha sido redimida. A pesar de ello Thaïs rechaza tal visión considerando que todavía no está redimida, a lo que Sarapion responde que ya puede ir a vivir entre las vírgenes en el prelapso estado de gracia en que se encuentra. Thaïs muere a los quince días de esta visión en un estado de gracia y una procesión de santos la acompaña en su ascensión, probando con su ejemplo que ningún pecado es tan grande que no pueda ser perdonado, máxima que ya se anuncia desde el prólogo.

2.5.2 Las redacciones latinas

La leyenda de Santa Thais fue muy popular en la literatura castellana¹⁵⁴ y en menor medida también en la catalana¹⁵⁵ gracias a la introducción que se llevó a cabo de una versión Latina del siglo XI. La leyenda griega tardía que he descrito en el apartado anterior diverge sustancialmente de la Latina tanto en la forma como en el simbolismo del contenido. La versión latina más antigua es una traducción de Dionysius¹⁵⁶ quien además de cambiar el énfasis de toda la historia, recopila tan sólo la mitad de la misma. Esta versión fue reescrita palabra por palabra por un autor desconocido, y es la que servirá como modelo para todas las versiones en lengua romance que recopila el *Vitae Patrum*¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Para un estudio completo sobre los orígenes y metamorfosis de la leyenda ver: Beresford, Andrew M. *The Legends of the Holy Harlots: Thais and Pelagia in Medieval Spanish Literature*. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, 2007. Print

¹⁵⁵ La reescritura en catalán durante el medievo en la que existe un libro sobre las vidas de las santas rosellonesas con un capítulo titulado *De Senta Taysis* se encuentra en: Maneikis Kniazzezh, Charlotte S., & Edward J. Neugaard, ed., 1977. "Vides de sants rossellonenses": text català del segle XIII, Publicacions de la Fundació Salvador Casajuana, 48, 50, and 53 (Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.

En esta redacción latina Thaïs se transforma en una figura oscura y misteriosa y en una clara amenaza para la sociedad dada su actitud descarada y provocadora hacia los estándares morales. Esta representación se consigue sobretodo mediante la omisión de la historia personal de la vida de Thaïs con una elipsis del prólogo que aparecía en la última versión griega. Por ello Thaïs es ahora una cortesana rica y poderosa, de una belleza incomparable en una ciudad que no se nombra y de orígenes igualmente desconocidos, y que por estos motivos ya no despierta la simpatía del receptor/a sino más bien su recelo.

Otro cambio relacionado con el proceso de redención es el del clérigo, Sarapion quien ahora es sustituido por un personaje llamado Paphnutius¹⁵⁸. Este se aproxima a Thaïs en un contexto secular cual cliente potencial y en lugar de apiadarse de ella, la condena no solamente por sus pecados sino por los de sus clientes. El motivo que lo que ha atraído hacia Thaïs es su reputación, no el conocimiento de sus desdichados orígenes que como he indicado antes, aquí no se mencionan. Es decir no actúa motivado por la compasión o la empatía sino en base al concepto medieval del *amor de lohn*, por el cual el amante se siente atraído por la fama de una dama. Beresford interpreta esto como una cristianización del concepto que fue muy popular en la Edad Media (12).

En el diálogo que Thaïs y Paphnutius mantienen, el clérigo en lugar de establecer el intercambio de ideas positivo que la versión griega describe, se limita a someter a Thaïs a

¹⁵⁶ Según Beresford Dionysius transcribió la leyenda para su mastro el Pastor “the Abbot” (10).

¹⁵⁷ Concretamente en el Libro I.IV bajo el título *Vita sanctae Thaisis, meretricis* el cual según Beresford debe considerarse el punto de partida de todas las demás versiones en lenguas romance de la leyenda (10).

¹⁵⁸ Un clérigo y anacoreta que vivió en el desierto Escítico en el siglo IV (Beresford 13).

un sucinto interrogatorio, por el que termina condenándola no únicamente por sus pecados sino por los de sus clientes. Tras esta sentencia Thaïs subyuga su voluntad a la del clérigo e incinera de nuevo todas sus riquezas, cuarenta libras de oro. Aunque en esta ocasión la reacción de la audiencia pública se omite, con lo que no se incluye ningún elemento en el texto que pueda decantar la opinión del receptor/a de la historia al respecto.

Después de cumplir con el acto de martirio, Thaïs es forzada a redimirse enclaustrada en una celda. Este episodio, al igual que otras interpolaciones que la versión griega incluye también, es condensado y su tono cambia por completo. La visión de San Pablo, por ejemplo, tiene lugar tres años después de la encarcelación de Thaïs, momento en que Paphnutius regresa al lugar para hablar con San Antonio acerca de su redención. Esta vez en lugar de un casto beso Paphnutius ofrece a Thaïs una orden: la de emerger de la oscuridad. El tono aquí cambia con respecto al de la versión anterior y adquiere matices mercantilistas que ya no sugieren en modo alguno la evolución espiritual que tenía lugar en la versión griega.

Lo más destacable de esta versión es el énfasis que la historia pone en el ejercicio de la prostitución que Thaïs continua en la edad adulta sin necesidad material para ello. Esto reduce la compasión que las versiones previas despertaban hacía la figura femenina, que ahora aparece como responsable de sus pecados en lugar de ser una víctima de ellos. El texto concluye que Thaïs es perdonada por su penitencia constante a través de los años, no por la calidad de su voluntad al hacerlo, lo cual resulta una inversión total del significado que se desprende en versiones previas. Finalmente, Thaïs muere en estado de gracia a los quince días de la llegada de Paphnutius. Y otra gran diferencia en esta versión es que no goza de la procesión de santos que en la griega la acompañan en su ascensión.

En esta versión pues Thaïs pasa a ser un personaje un poco menos humano y más artificial como consecuencia de la omisión de varios pasajes y la revisión del tono en otros. Aquí es una mujer malvada que tras ser domada y enclaustrada redime sus pecados prácticamente por la fuerza de la presión moral de los clérigos. Por ello su transformación de prostituta en anacoreta y de pecadora en santa es un éxito, pero como recalca Beresford, el ejercicio espiritual que Thaïs ejemplificaba en la versión griega aquí queda cuestionado (13).

La versión de Jacobus de Voragine en *Legenda Aurea* es la fase final de la evolución latina de la leyenda, y según el mismo autor gran parte de ella se inspira en la el *Vitae patrum* mencionado arriba. En ella el episodio del burdel se expande mediante la inserción de diversas secciones, así como también se añaden motivos alegóricos a las figuras de las doncellas que se le aparecen a San Pablo. Además, cuenta con una novedad importantísima: un epílogo en el que San Ephraem insta a Thaïs a fornicar públicamente con él en presencia de varios hombres a modo de martirio ejemplar. La incorporación de este epílogo es crucial para la interpretación que se hará de la leyenda a lo largo de la Edad Media puesto que introduce un giro radical acerca de la actitud que un clérigo podía tener hacía una prostituta.

En conclusión, la claridad y sencillez en la redención y representación de Thaïs de las versiones griegas tardías quedan erosionadas por una serie de complejos procesos y niveles morales que los distintos clérigos encarnan y confrontan en esta versión latina de la leyenda. Thaïs, ya no es la protagonista de un proceso de santificación, sino el chivo expiatorio mediante el cual los hombres y mujeres de la Edad Media son autorizados instruidos por los clérigos a avergonzar y desdeñar a las prostitutas. La empatía y compasión que inspiraban las versiones previas son sustituidas por un insistente celo misionario que se encarna en varias figuras masculinas. Beresford reconoce que resulta

difícil saber hasta qué punto estas historias pueden ser el producto de un endurecimiento de las actitudes hacía las prostitutas por parte de la iglesia durante la Edad Media; sin embargo de lo que no cabe duda, dice, es que esta versión de Voragine fue la que impactó en el canon Español (15).

2.5.3 Las versiones en español

Las versiones hispánicas de la leyenda de Santa Thaïs se encuentran recopiladas en tres manuscritos¹⁵⁹ que datan del siglo XV. De ellas se extrae que existen dos ramificaciones de las leyendas ligeramente diferenciadas. La versión más extensa y coherente es la de la Biblioteca Nacional 12689 que desciende de un arquetipo que encontramos en Escorial h-II-18. Ambas difieren primordialmente en que la última contiene varios errores de transcripción y omite pasajes clave en el texto. Una tercera versión, Escorial h-I-14 comparte ciertas características con las dos anteriores aunque desciende de una línea textual diferente (Beresford 63).

Los procesos literarios, intelectuales y teológicos por los cuales se desarrollaron estas versiones, se expande más de mil años. Por este motivo, a pesar de que es tentador sugerir en función de las fechas en que datan, una correlación entre las leyendas y la sociedad del momento en que fueron redactadas, la realidad es que los varios anacronismos, procesos de fosilización y otros fenómenos filológicos no permiten que tal estudio sea claro no sencillo. Por ello, las dos versiones más diferenciadas en español, a saber, *Ystoria de la santa muger Tarsis* y *Vida de Santa Tays* a pesar de incluir distinciones de estilo y continuar añadiendo y omitiendo todo tipo de pasajes, cuatro siglos después, continúan

¹⁵⁹ Para una adecuada distinción de los tres textos, Beresford los agrupa de la siguiente manera: *Ystoria de la santa muger Tarsis* 0[(Biblioteca Nacional 12689 (fols 124vb – 25vb) y Escorial h-II-18 (fols 179rb – 80rb)], y por otro lado, *Vida de Santa Tays* [Escorial h-I-14 (fols 277vb-79ra)] y (Beresford 63).

emanando la misma ética y moral descrita en la citada versión latina que Jacobus de Voragine.

2.5.4 El mito de Thaïs en las vanguardias literarias europeas

El mito de Thaïs impactó significativamente en las vanguardias europeas desde que en 1890 Anatole France reviviera la leyenda de la Santa con su novela *Thaïs* (1890). Según Apollinaire, France se inspiró en un *roman* del siglo XVII a falta de una tragedia francesa sobre la prostituta¹⁶⁰.

Me parece significativo el paralelismo entre la figura de Thaïs y de Elena Jordi. A pesar de sus distintas naturalezas ambas coinciden en haber sido caracterizadas como *femmes fatales* por las distintas leyendas que pueblan sus historias. Como sabemos por el capítulo anterior, Jordi suscitó todo tipo de leyendas acerca de las maneras en que se condujo al éxito. Estas, en ocasiones circularon bien provistas de contundentes detalles que le atribuían un carácter libertino e indecente. De la misma forma, Thaïs una cortesana alejandrina rica y poderosa es descrita del siguiente modo en el *roman* del siglo XVII que Guillaume Apollinaire maravillosamente rescata en su ensayo titulado “L’Exile de la Volupté¹⁶¹”:

«Thaïs no celebra su fama más que empobreciendo a los más ricos, causando la envidia de los más astutos, corrompiendo a los más prudentes, y erigiendo un teatro a su infamia, en el que camina su nombre sin honor, sirviendo de malévol ejemplo de mujeres castas y escándalo de muchachas vírgenes» (112).

¹⁶⁰ El *roman* que Apollinaire cita en su ensayo data del año 1611 y fue impreso en Lyon por Claude Morillon, impresor de Mme. De Montpensier el autor del cual indica que es Gabriel Ranquet du Puy en Vellay.

¹⁶¹ Traducción del original por la misma autora. El *roman* se encuentra transcrito en: Apollinaire, Guillaume. «L’Exile de la Volupté: Un Roman Sur Thaïs en 1611». *Mercur de France*. Vol. 8 (1904) 105-119.

Aunque pueda parecer una casualidad carente de importancia, he mencionado este paralelismo porque el *revival* de Thaïs que llevaron a cabo los y las artistas de las primeras vanguardias arroja algo de luz acerca del por qué Jordi eligió esta historia y no cualquier otra, como por ejemplo *Salomé* (1891) de Wilde o *Salambô* (1862) de Flaubert u otras figuras femeninas que también representaron una otredad orientalizada y afeminada que más tarde el cine mudo tiñó de negro dando lugar a una iconoclasia discursiva de la *femme fatale* en el cine mudo, y para siempre más en toda la cultura audio-visual desde el cinematógrafo hasta el cine digital del nuevo milenio.

CAPÍTULO 3

CONCLUSIONES

Por todo lo expuesto en este trabajo considero que la obra y las aportaciones culturales que Elena Jordi hizo tanto en calidad de empresaria teatral como en el campo del cine merecen ser consideradas iniciativas pioneras en las primeras vanguardias españolas. Si bien su obra cinematográfica permanece intangible técnicamente hablando hasta el momento, no lo es el aura que ha empapado las fotografías, reseñas, crónicas y leyendas que la han sobrevivido.

Según mi criterio es necesario situar esta figura dentro del contexto en el que se desarrolló como fenómeno cultural y humanístico dada su extensa aportación al mundo de las artes performativas y todo lo que esta simboliza. En 1918 con *Thais* Jordi irrumpió en la escena cinematográfica catalana demostrando que el cine era un medio totalmente

capaz de crear arte y no meramente entretenimiento. Con ello Jordi también consiguió demostrar una vez más, como ya había hecho con su propia compañía de vodevil y la construcción del Teatro Elena Jordi, que las mujeres podían dirigir negocios de gran envergadura, tomar iniciativas y contribuir a las artes visuales y dramáticas de forma sustancial e innovadora.

Respecto al mito de Thais, quiero señalar lo curioso de la involución desde sus orígenes hasta las vanguardias. Si bien fue una leyenda que comenzó otorgando a la figura de la prostituta repudiada cierto poder para tomar decisiones espirituales importantes, más tarde con las versiones latinas y siguiendo su estela las hispánicas, se observa cómo este empoderamiento se vio pervertido por una serie de perspectivas morales sobre la práctica de la prostitución del cuerpo, y que la relegaron al estatus de chivo expiatorio de las tensiones que el patriarcado sentía hacia dicha práctica. Fue gracias a este giro radical en el enfoque de la redención en Santa Thais que la humillación y enajenación de las mujeres prostitutas se vio avalada con pretextos morales y religiosos.

Sin embargo, en el siglo XVII como señala Guillaume Apollinaire en su ensayo, el roman nos muestra una Thais dedicada a su arte, a la que ya no se puede humillar ni necesita redención alguna. Con la novela de Anatole France sucede algo similar, y descubrimos en ella una Thais poderosa y soberbia que accederá a la redención por unos medios muy distintos a los de la Edad Media. Finalmente, la Thais de las vanguardias da otro giro y no solamente testimonia un cambio de actitud propio sino en los personajes masculinos que la rodean.

BIBLIOGRAFÍA

Abel, Richard. "The cinema of attractions in France, 1896 – 1904" en Grieveson, L. & Krämer, P. *The Silent Cinema Reader*. NY: Routledge, 2004. pp. 63 – 75 Print.

Apollinaire, Guillaume. «L'Exile de la Volupté: Un Roman Sur Thais en 1611».

Mercure de France. Vol. 8 (1904) 105-119. Web Accessed on 10/15/2012

Biblioteca Catalana de Vodevil. Col.lecció de vodevils en català. Vols. II, III, IV.

Beresford, Andrew M. *The Legends of the Holy Harlots: Thais and Pelagia in Medieval Spanish Literature*. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, 2007. Print

Cunill Canals, Josep. *Elena Jordi : una reina berguedana a la cort del Paral·lel: el teatre de vodevil a Barcelona (1908-1920)*. Berga: Centre d'Estudis Musicals del Berguedà "L'Espill": Àmbit de Recerques del Berguedà, 1999.

___Gran Teatro Español (1892-1935): *Història del Primer Teatre del Paral·lel*. Barcelona: Fundació Imprimatur, 2011.

France, Anatole. *Thais*. Boston: MobileReference.com, 2010. Internet resource. Web Accessed on 10/10/2012

Gallén, Enric. "La Vida Teatral fins a la primera guerra mundial" en Bou, Enric, Carme Arnau, Enric Gallén, and Joaquim Molas. *Història De La Literatura Catalana: Volum 10*. Barcelona: Ariel, 1987. Print.

Gidel, Henry. *Le Théâtre de Feydeau*. Editions Klincksieck, 1979.

González, López P. *Els Anys Daurats Del Cinema Clàssic a Barcelona (1906-1923)*.

Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987.

- Gunning, Tom. "Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions" en Grieveson, L. & Krämer, P. *The Silent Cinema Reader*. NY: Routledge, 2004. pp. 41 – 50 Print.
- . "The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde" en Knopf, Robert. *Theater and Film: A Comparative Anthology*. Yale University 2005 pp. 37 –45
- Hutcheon, Linda. *A Theory of the Parody: the Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985 Print.
- Jordi, Elena. *Thais*. Studio Films. Barcelona: 1918
- Maneikis Kniazzezh, Charlotte S., & Edward J. Neugaard, ed., 1977. "Vides de sants rossellonenses": text català del segle XIII, *Publicaciones de la Fundació Salvador Casajuana*, 48, 50, and 53 (Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana).
- Massenet, Jules y Gallet, Louis. *Thais*. Opéra Garnier Paris France 16 March 1894. Sybil Sanderson. Libretto.
- Osés, Encarnación. *El Mundo Cinematográfico Edición Popular*. Barcelona 21-XI-1918. Num. 76.
<http://hdl.handle.net/11091/9980>
- Porter, i M. M. *Història Del Cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992. Print.
- (1985), *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya, 1897-1916*, Edicions Universitat Barcelona, Barcelona.
- (1999), «Cinema: De la crisi productora a la introducció del Parlant», *Història de la*

cultura catalana: Volum VIII. Primeres Avantguardes 1918-1930, Pere Gabriel

(ed.), Edicions 62, Barcelona.

Re, Lucia. "Futurism, Film and the Return of the Repressed: Learning from Thais." *Mln.* 123.1

(2008): 125-150. Internet resource. Accessed on 10/18/2012

—. "Futurism and Feminsm", *Annali d'Italianistica* 7 (1989): 254. Print.

Wilde, Oscar. *Salome*. Champaign, III: Project Gutenberg, 1990. Internet resource. Accessed on

03/20/2012

Zecchi, Barbara (2013): *Desenfocadas: Cineastas españolas y Discursos de género*.

Barcelona: Icaria.

Filmes y cortometrajes

Bragaglia, Giulio. *Thais*. Guión en colaboración con Riccardo Cassano. Reparto: Thais Galitzky.

(756 metros, 35 min. Aprox.) Cinèmathèque Française Novissima Film. Roma: 1916.

Ceret, Domènec. *La loca del monasterio*. Dir. Técnica Joan Solà y Alfred Fontanals. Guión de

Domènec Ceret. (1.200 metros) Reparto: Lola París, Elena Jordi, Consuelo Hidalgo,

Domènec Ceret, Josep Font, Tino Cruz, Ernesto Treves, nena Reiggini. Studio Films.

Barcelona: 1916.

Ceret, Domènec, Solà i Mestres, Joan. *Regeneración*. Reparto: Pepe Font, Lola París, Tina Jordi,

Domènec Ceret, Josep Font, Tino Cruz, Ernesto Treves, nena Reiggini, Carolina Lòpez,

Alberto Martínez. (1.600 metros) Studio Films. Barcelona: 1917.

Ceret, Domènec y Fontanals, Alfred. *Humanidad*. Reparto: Lola París, Tina Jordi, Baltassar

Blanquells, Vicenç Ciurana, J. Ponseti, Pepe Font, Tino Cruz, Pepita Ramos, Alberto

Martínez. (3.000 metros) Studio Films. Barcelona: 1917.

Ceret, Domènec y Solà, Joan. *La Herencia del Diablo*. (6.500 metros) Reparto: Lola París, Tina

Jordi, Assumpció Casals, nena Reiggini, Antoni Casanovas, Dionisio Labata, Tino Cruz,

Alberto Martínez. Studio Films. Barcelona: 1918.

Jordi, Elena. *Thais*. (30 minutos aprox.) Studio Films. Barcelona: 1918. No encontrado.

Bibliografía Consultada

Archer, Robert. *Misoginia y Defensa De Las Mujeres: Antología De Textos Medievales*. Madrid: Cátedra, 2001. Print.

___ y Isabel Riquer. (1998) *Contra las Mujeres: Poemas Medievales de Rechazo y Vituperio*. Barcelona: Quaderns Crema. Print.

Benavent, Enric. *Vodevil*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002. Print.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.

Cantor, Mark, and Andrew Nemr. *Tap Dance History: From Vaudeville to Film*. New York: Dancetime Publications, 2011. Print.

Cullen, Frank, Florence Hackman, and Donald McNeilly. *Vaudeville, Old & New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. New York: Routledge, 2007. Print.

Davidson, P., Meyersohn, R., Shils, E. *Literary Taste, Culture and Mass Communication*. Vol. I. *Culture And Mass Culture*. Chadwyck - Healey Cambridge /Somerset House Teaneck, NJ. 1978 Print.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986. Print.

Doane, Mary A. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991. Print

Flaubert, Gustave. *Salambô* . New York: Privately printed for Rarity Press, 1932. Print.

Gabriel, Pere. *Història de la cultura catalana: Volum VIII*. Edicions 62, Barcelona. Print.

Gallén, Enric. *Història de La Literatura Catalana: Volum 10*. Barcelona: Ariel, 1987. Print.

Grievesson, L. and Krämer, P. *The Silent Cinema Reader*. New York: Routledge, 2004. Print.

- Knopf, Robert. Theater and film: A Comparative Anthology. Yale University, 2005. Print.
- Lloréns, Gloria. Vodevil. Madrid: Incipit Editores, 2003. Print.
- Maneikis Kniazzezh, Charlotte S., & Edward J. Neugaard, ed., 1977. "Vides de sants rossellonenses": text català del segle XIII. Publicaciones de la Fundació Salvador Casajuana, 48, 50, and 53 (Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana). Print.
- Mangini, González S. Las Modernas De Madrid: Las Grandes Intelectuales Españolas de la Vanguardia. Barcelona: Ediciones Península, 2001. Print.
- Musser, Charles. *Moving towards fictional narratives: story films become the dominant product, 1903 – 1904*. En Grieveson, L. & Krämer, P. The Silent Cinema Reader. NY: Routledge, 2004. Print.
- Munsó, Cabús J., and Terenci Moix. Els Cinemes de Barcelona. Barcelona: Proa, 1995. Print
- Ortega, y Gasset José, y Fernández V. Bozal. La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos de Estética. Madrid: Espasa Calpe, 1987. Print.
- Riquer, Martín, i Antoni Comas. Història de La Literatura Catalana. Barcelona: Ariel, 1980. Print.
- Segel, Harold B. Turn-of-the-century Cabaret: Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich. New York: Columbia University Press, 1987. Print.