

A PROPÓSITO DE «UNA ACTRIZ EN MINIATURA» (1880)

Isabel Pascual Lavilla
Universitat de València

RESUMEN: Como complemento de la edición anotada, proponemos un acercamiento al mundo del teatro y las actrices en la segunda mitad del siglo a través de *Una actriz en miniatura*, compuesta por Francisco de Sales Vidal.

PALABRAS CLAVE: Teatro, Mujeres, Siglo XIX, Actores.

ABSTRACT: An approach to theatre and actresses of the second half of 19th century through *Una actriz en miniatura*, written by Francisco de Sales Vidal.

KEYWORDS: Theater, Drama, Women, 19th Century, Actors

1. *Una actriz en miniatura*: A propósito de una familia en escena

Con motivo de la publicación de un número específico de *Stichomythia* dedicado monográficamente a las mujeres decimonónicas, presentamos la edición de la pieza *Una actriz en miniatura*, al considerarla un buen ejemplo de cómo era el teatro en la segunda mitad del siglo XIX. Esta obra nos permitirá acercarnos a todo lo que ocurría tanto delante como detrás de las bambalinas, a la vez que nos ilustra acerca de cómo era la formación de las actrices, la vida de las compañías teatrales y la existencia de las familias de actores que heredan el oficio de sus progenitores y contribuyen a la creación de sagas en torno a la escena.

Una actriz en miniatura es una pieza escrita por el dramaturgo Francisco de Sales Vidal (1819-1878), publicada en 1880 en la ciudad de Barcelona. El género al que se adscribe esta obra es, tal y como aparece en el título, el *apropósito*, es decir, una pieza teatral de circunstancias de carácter breve. No podría ser más adecuado el nombre del género, dado que esta es una obra concebida con un claro propósito: que la lleven a escena unos actores muy determinados.

Nos encontramos ante un buen ejemplo de obra teatral tallada a la medida de un intérprete, aunque con una pequeña salvedad; en este caso, la composición no busca satisfacer un primer actor o actriz exclusivamente, sino que está diseñada para que participen en ella una terna: actor, actriz y actriz en miniatura, o lo que en este caso es lo mismo, una familia completa de actores: padre, madre e hija.

Francisco de Sales Vidal escribió esta pieza para el matrimonio de actores formado por Carlota de Mena y Antonio Tutau quienes formaron su propia compañía teatral en Barcelona: la compañía

Tutau-Mena. Más concretamente, la persona a la que alude el título, esa *actriz en miniatura*, no es otra que la hija del matrimonio: Dolores Delhom de Mena.

Como podemos ir detectando, esta pieza incorpora, además de numerosos detalles de carácter metateatral, numerosas referencias a la realidad extraescénica de la vida cotidiana de una familia de actores. Y se permite, incluso, algunos guiños del autor.

Así sucede en la siguiente réplica en la que el personaje de Mercedes, primera actriz, niega que ejerza control alguno sobre la libertad del autor teatral:

PABLO Eres amiga
 del autor y acotará
 lo que te convenga a ti.
 MERCEDES Tal cosa nunca exigí,
 que lo escrito, escrito está.
 Jamás he pedido yo
 a un autor, ni aún en chacota,
 que quite o ponga una jota
 en el papel que me dio. (vv. 84-92)

Ignoramos si Carlota de Mena, la actriz que interpreta el papel de Mercedes, supervisó realmente los versos del autor, o si sugirió que «quitara o pusiera alguna jota», pero lo que sí tenemos claro es que esta es una obra de encargo, cuya voluntad es hacer debutar en escena a la joven hija del matrimonio, extrapolando, quizás, (aquí entramos ya en el terreno de la mera especulación) la situación vital cotidiana en el ámbito doméstico de los Tutau-Mena, una vez acabada su jornada diaria de ensayos y actuaciones. A través de este *apropósito*, y siempre desde la óptica de la ficción, seremos, además de público-lector/espectador, testigos directos de cómo se forja una actriz en el seno de una familia de actores.

Se insiste con motivo en destacar la endogamia que caracteriza a la profesión actoral, y así lo atestigua la historia del arte escénico en la que los mismos apellidos se repiten y las familias se reproducen para formar generaciones, linajes, y sagas en torno a los escenarios. Aunque en la actualidad gracias a las enseñanzas regladas de arte dramático se ha democratizado el acceso a la profesión, todavía hoy perduran en la escena española ilustres apellidos que han recibido en el escenario el testigo de sus antepasados. En la segunda mitad del siglo XIX las circunstancias empiezan a variar pero aún perdura el carácter gremial y hereditario de la profesión de actor unido al meritoriaje. La experiencia y el aprendizaje por imitación conviven como fuente primaria de la educación de los actores con las enseñanzas regladas en el Conservatorio y Escuelas de Declamación.

2. El argumento: «Mamá, quiero ser artista (como tú)»

Como delata su título, la pieza gira en torno a Lola, una «actriz en miniatura». Acompañan a este personaje otros tres. Mercedes y Pablo, sus padres, son ambos primeros actores y dueños de una compañía teatral estable y «respetable». A través de la acotación que abre la pieza: «sala amueblada con lujo y profusamente adornada», podemos hacernos una idea del modelo de actores que encarnan. Gracias a la cuarta pared, penetramos en la intimidad de su hogar, y podemos extraer algunas conclusiones:

¿quién del laberinto escapa
 de cortinajes y muebles,

alfombras y porcelanas,
cristales, bronces y estuches,
ramos, coronas y estatuas? (vv. 6-10)

Se trata de unos actores importantes, con éxito de público (como constatan los ramos, coronas y estatuas que adornan su casa) y con unas ganancias que les permiten una vida relativamente acomodada (muebles, telas, alfombras y artículos considerados de lujo como las porcelanas lo evidencian), especialmente si tenemos en cuenta el desamparo en el que vivían la gran mayoría de actores durante esta época, alimento constante de la literatura costumbrista durante el siglo XIX.

Otro de los datos que nos permite ubicar socialmente al matrimonio de actores lo podemos obtener a partir de las referencias a los diferentes integrantes de su compañía, en la que no falta el armero, el tramoyista, las comparsas y hasta un peluquero.

[...] Armero,
tramoyista, peluquero,
comparsas ¡Vaya unos entes! (vv. 264-66)

Observamos a su vez cómo Pablo es quien tiene la responsabilidad sobre todos estos miembros, ejerciendo como empresario teatral. La figura del actor empresario será una de las tónicas imperantes durante el siglo XIX¹. La pieza también nos permite calibrar también cuál era el grado de reputación, integración y consideración social de estos actores. Es de sobra conocida la mala reputación atribuida a los actores, hecho que comenzó a mejorar a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la institucionalización de la enseñanza artística reglada a través del Conservatorio y la implantación paulatina de un tímido *star system*. Las referencias a la decadencia de la sociedad y la corrupción de las costumbres, tema al que se recurre en numerosas obras de la época, también aparece en esta pieza. Curiosamente en boca de unos personajes cuya profesión es la de actores:

Está corrompida el alma
de esta pobre sociedad.
Tras del duelo va el festín
hundiéndose en el bátrato,
y es cada casa un teatro
de espectáculo sin fin. (vv. 183-88)

Pese a todas estas consideraciones que podemos extraer, observamos cómo en esta pieza los personajes de Mercedes y Pablo relegan a un segundo plano su condición de actores para convertirse en padres, evidenciado en el mismo momento en que Mercedes, tras venir de los ensayos, llega a casa caracterizada como personaje y afirma: «Voy a quitarme este traje». Es el momento de quitarse la máscara, retirar el maquillaje y volver a su papel originario de madre, aunque veremos más adelante que la de actriz es una profesión que prevalece pese a colgar las vestiduras. Los actores ejercen de padres, mientras, su pequeña reivindica no su papel de hija, sino su condición de actriz. Lola monopoliza el protagonismo del *apropósito*. A lo largo de la pieza querrá demostrar a sus padres sus aptitudes para la escena y su firme voluntad de convertirse en actriz, pese a que sus padres hayan insistido en alejarla del teatro desde que nació, en una clara apuesta por proporcionar a su pequeña

1. De tal manera ejercieron actores como Julián Romea, Juan Lombía, José Valero, Joaquín Arjona, Pedro Delgado y el propio Manuel Catalina, autor de las siguientes líneas: «Hace muchos años que las quiebras, las suspensiones ó rebajas de sueldos forman una partida respetable en la estadística teatral; y si los coliseos de la corte han podido vivir trabajosamente, débese sólo á haber casi siempre estado á cargo de actores empresarios.», en *Los actores*, Madrid, Imprenta Central, 1877, pp. 29.

una esmerada educación («De asistir se la privó/al teatro»). En los planes que los padres tienen para su hija, el teatro no parece tener cabida alguna.

Completa el triángulo de personajes Perico, criado de los actores, el fiel custodio, confidente de Lola y el responsable del cuidado de la muchacha mientras sus padres ensayan o actúan en las funciones diarias. Perico es testigo de esta disposición de roles en el seno familiar. La diferencia social entre unos y otros se marca también en la elección de los nombres de los personajes: Mercedes, Pablo y Lola (no por casualidad el nombre real de la pequeña actriz), frente al diminutivo de Perico.

La mirada de Perico, desde los límites del mundo teatral, así como sus comentarios, nos proporcionan valiosas informaciones sobre la vida cotidiana de sus señores, tan diferente a las de otras familias al uso en la época. Él define algunos de los grandes rasgos que diferencian la profesión de actores de cualquier otra: los horarios intempestivos e impredecibles, los frecuentes ensayos que hacen que la pareja no esté nunca en casa y la tremenda vanidad que los envuelve son las principales claves a las que alude. Sus amos no tienen absolutamente nada que ver con la idea de unos señores tradicionales. Estos se rigen por horarios poco habituales: son trasnochadores, jamás madrugan y la mayoría del tiempo lo pasan en el teatro y lo ocupan en los ensayos («en el ensayo se hallan/ los amos, y sabe Dios/ cuándo volverán a casa»). También satiriza el carácter del que están hechos los actores: mudable, caprichoso y engreído. Un ego alimentado por los aplausos del público, que impide a los actores ver cualquier otra cosa que no sea ellos mismos:

Los amos son de esa gente
que con aplausos se embriaga,
y que en su embriaguez no nota
lo que en torno suyo pasa. (vv. 29-32)

A Perico también se le encomienda la labor de tener a punto la utilería, atrezzo y vestuario que los actores poseían:

PABLO Te callarás
 ¿Está la armadura limpia?
PERICO Como el más limpio cristal.
PABLO ¿Y las armas?
PERICO Relucientes:
 da gusto verlas brillar.
PABLO Mira que hay mañana estreno
 y empeñado por demás.
PERICO Olvidar yo mi faena
 sería una atrocidad.
 Todo, todo estará al pelo.
 Voy ahora por el frac,
 porque ayer me dijo el sastre... (vv. 234-45)

Las armas, ropajes o armaduras pertenecen a los actores que las lucen en escena y pueden darnos indicios del repertorio que cultivaba esta pareja de actores: alta comedia, melodrama o repertorio clásico de comedia de capa y espada...

Perico está también dotado de una suerte de instinto especial u olfato para detectar actores de raza, desarrollado a raíz de todo el tiempo que lleva sirviendo en casa de sus amos. Él es el descubridor y fan incondicional de Lola, a quien anima a desatar su talento innato para las tablas. Perico permite que la pequeña «juegue» a ser una actriz. como su mamá, pero en miniatura. Perico se convierte

entonces en espectador y así lo expresa: «Yo aquí represento el pueblo/y no puedo equivocarme». Desde su ignorancia, su juicio como público es legítimo y tiene muy clara la diferencia entre las malas actrices y las buenas: el actor nace (aunque luego también se hace, como observaremos posteriormente, gracias al estudio, el trabajo y los ensayos). Por mucho que los padres se empeñen en alejar a su hija de los escenarios, ella ha sido llamada para ser actriz y no puede huir de su naturaleza:

No quieren que tablas pise
y nació para las tablas.
Yo no entiendo de esas cosas,
pero sé bien que la cabra
tiene instintos hacia el monte;
vive el pez dentro del agua;
canta el pájaro entre nubes,
y el perro va tras la caza.
Lo que fuere sonará,
y por mucho que ellos hagan...
si se empeña en que ha de ser (vv. 61-71)

A los ojos de Perico (que son los del público), Lola tiene, además del don natural, un físico que le acompaña. De buen talle, es bonita, viva y tiene un genio que le confiere una fuerte personalidad, decidida y testaruda, pese a su temprana edad, rasgos fundamentales que diferencian a una buena actriz.

¿Y la niña? ¡Qué arrepiezo!
¡Lástima que vista faldas!
Viva como una estrella,
bonita cual las tres gracias,
ligera como una ardilla,
con más genio ¡Dios me valga! (vv. 53-58)

De casta le viene al galgo: la imagen que ha llegado hasta hoy de la actriz Carlota de Mena (la actriz que interpreta el papel de Mercedes) coincide exactamente con las cualidades que despuntan en su hija. Carlota es recordada por su belleza, elegancia y su voz aterciopelada. De regular estatura, rostro expresivo, mirada viva y penetrante, elegancia exquisita y un timbre de voz sumamente agradable, Carlota de Mena fue la actriz más importante de la escena catalana durante la segunda mitad del siglo XIX. Es evidente que la figura materna de Mercedes es el espejo en que se mira su hija, que siente una tremenda fascinación por el oficio de comediante, el interés que despierta en los medios de comunicación y los diferentes públicos para los que actúa, hechos reales en la vida extraescénica y cotidiana de madre e hija.

Sin embargo, pese a la devoción que le profesa su hija, no está dentro de los planes que Mercedes tiene para su hija el que se convierta en actriz, no es uno de los futuros posibles, ni imaginables, ni mucho menos deseables.

Que ya está harta de colegio
y que se va a sublevar.
Que ella quiere ser actriz
porque lo es su mamá,

y quiere que se hable de ella
 en cuantos diarios hay
 en España y en las Indias
 y en el mundo más allá.
 Que sueña aplausos, coronas
 y ramos... (vv. 225-34)

Cuando todas las tardes se abre el telón del teatro y aparecen sus padres en escena, paralela y simultáneamente, otra función empieza en el salón de casa de Mercedes y Pablo: la que todos los días interpreta Lola con la inestimable ayuda de Perico que colabora dando todas las réplicas a la actriz en miniatura. Lola emula a su madre, el modelo de actriz con el que ha crecido y con el que está familiarizado:

Cuando estáis en el teatro
 ante el pueblo que os aplaude,
 nosotros dos aquí en casa
 le rendimos culto al arte.
 Perico hace los segundos,
 Perico hace los galanes,
 y Perico los graciosos
 y Perico los geniales. (vv. 437-44)

Cuando Lola confiesa a sus padres su secreta pasión por la escena, Mercedes y Pablo insisten en que debido a su edad desconoce por completo qué es el teatro o qué significa ser actriz y confunde la afición con la verdadera vocación. Ambos ironizan sobre la inclinación de su hija e intentan disuadirla aludiendo a las miserias de la profesión y a su dureza:

PABLO Niña, la afición te engaña.
 MERCEDES Es otra cosa el teatro.
 LOLA A mí me parece igual;
 o si no, ¿queréis probarlo?
 MERCEDES Si sabes que de las tablas
 con cuidado te dejamos,
 a fin de hacer de tu vida
 los días menos amargos
 LOLA Sí, sí, lo mismo de siempre:
 ¡lamentos, ayes y llantos!
 ¿Y la fama que se adquiere?
 No son nada los aplausos,
 la gloria que se conquista,
 las coronas y los ramos,
 el vivir entre laureles...
 MERCEDES ¿Laurel? Para el estofado.
 LOLA Si no te creo: estás tú
 más hueca y engreída cuando
 después de algún parlamento
 de aquellos de efecto... (vv. 367-386)

Mercedes y Pablo saben de lo que hablan: durante años llevan practicando la profesión y nadie mejor que ellos conoce desde dentro la otra cara de la interpretación. Los testimonios de actores de la época no pintaban la situación mucho mejor, como se observa en las siguientes palabras que recogen el sentir de Catalina: actor, empresario y director teatral:

Los actores son de peor condición que el esclavo. [] ¡Qué profesión tan difícil, tan trabajosa, tan ingrata! Estudiando siempre, creando siempre, sacrificando sus afecciones, ahogando sus dolores físicos, sus sufrimientos morales, siéndole preciso forzar la inspiración, la fe, la voluntad en el momento pedido; no cejando nunca, no desmereciendo jamás necesitando siempre la llama de su genio, hoy más que ayer, mañana más que hoy, para el artista los primeros años de su vida; el que no llega a la cúspide vegeta y muere miserable y olvidado; ve desaparecer con la frescura de su rostro y la firmeza de su cuerpo, la firmeza de su reputación, y la frescura de sus laureles².

Pero pese a las advertencias paternas, Lola sigue en sus trece, erre que erre, que lo suyo es el teatro. Lola les demostrará (y de paso, al público) que lo suyo es mucho más que una mera afición, es una profunda vocación a la que está asociada el talento. La única manera de conseguir el beneplácito de sus padres es demostrándolo, de ahí que, el núcleo de toda esta pieza teatral se concentra en la audición de Lola ante el tribunal más difícil de convencer: sus propios padres.

3. Actrices, personajes femeninos y tipos de mujer: hacia un modelo de actriz

Si intentáramos trazar un retrato robot de cómo eran las actrices en el siglo XIX y cómo eran consideradas y vistas por la sociedad, podríamos acudir al volumen *Las españolas pintadas por los españoles*³, una colección de estudios que hacen referencia a los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de las mujeres contemporáneas vistas por diversos autores.

Resulta curioso observar cómo en el índice de la obra se diferencia, por un lado, la cómica de la legua⁴, frente a la actriz de nacimiento⁵. Enrique Pérez Escrich y Luis Rivera, autores teatrales ambos, son, respectivamente, los encargados de dar contenido a sendas entradas. En esta clasificación la cómica de legua es retratada como una actriz reñida con el arte, vulgar meretriz que aspira a la fama y a cohabitar con el empresario de la compañía («verruga del arte, excrecencia de bastidores, producto de la desgracia y las pretensiones»).

En la actriz de nacimiento, sin embargo, se distinguen diversa índole de cualidades, como es demostrar desde sus primeros pasos el genio y que posee el talento y la disposición natural para subir a las tablas. Y precisamente, según el artículo de Rivera, aquellas que llevan escrito en los astros y están predestinadas fatalmente para ser actriz son las hijas de actores. Ese parece que fue el caso del personaje de Lola en la ficción de esta obra, equivalente en la vida real al de Dolors Delhom, hija del matrimonio Mena-Tutau.

A) DE TAL PALO, TAL ASTILLA: CARLOTA DE MENA Y DOLORES DELHOM

La niña no podía tener mejor ejemplo en casa: su madre, la actriz Carlota de Mena (Tortosa, 1845-Manresa, 1902), junto con Francesca Soler de Ros, está considerada como la actriz más importante de la escena catalana durante la segunda mitad del siglo XIX, Quizá por el hecho de no haber

2. Manuel Catalina, *Los actores*, Madrid, Imprenta Central, 1877, pp. 30-31.

3. Roberto Robert, *Las españolas pintadas por los españoles*, Vol. II, Madrid, Imprenta de J. E. Morete, 1872.

4. *Íd.*, pp. 5-12.

5. *Íd.*, pp. 79-88.

trabajado como primera actriz en Madrid y haber limitado sus actuaciones a las regiones levantinas a raíz de su matrimonio con Antoni Tutau, no llegó a alcanzar la popularidad que sus relevantes cualidades le aseguraban dentro del marco general de la escena española, pero, indudablemente, era una de las grandes damas de la escena catalana.

Vemos que no es casualidad que Lola sienta la llamada del teatro. Carlota, al igual que Dolores, pertenece a la distinguida estirpe de actrices de nacimiento al ser hija de la también actriz Dolors Z. de Mena. La historia se repite: Carlota, también como Lola, debuta en el teatro a la temprana edad de 9 años de la mano de un padrino de excepción, el actor Julián Romea y tan acertadamente cumplió su cometido, que sus padres no lo dudaron y decidieron que siguiera su estela y consagrarla al teatro. Al recorrer la biografía de Carlota, no podemos evitar pensar en las referencias que *Una actriz en miniatura* hace también a su propio debú sobre las tablas.

En 1866 ya figuraba como primera actriz en Barcelona al lado de actores tan eminentes como Valero y Vico, y toma parte en las sesiones de La Gata del Teatro Odeón. Allí, como dama joven, estrena las famosas *gatades*⁶ de Serafí Pitarra y otras obras de autores catalanes: *Un embolic de cordes*, de Josep M. Arnau, *Les relíquies d'una mare*, d'Antoni Ferrer i Codina, y fue protagonista la obra de Frederic Soler *Les eures del mas*.

A partir del año 1872 da el salto a primera actriz al incorporarse a la compañía teatral de Antoni Tutau, con quien contrae matrimonio en segundas nupcias y forma la compañía Tutau-Mena. En 1879 encarna el personaje principal de *Gal·la Placídia*, de Àngel Guimerà, cuando la obra se estrena en el Teatre Principal de Barcelona. Otras de las obras en las que tomó parte y por las cuales ha pasado a la historia del teatro catalán son: *La taverna* (1884), la adaptación que Eduard Vidal i Valenciano y Rossend Arús hicieron de *L'Assomoir*, d'Émile Zola; *Mal pare* (1886), de Josep Roca i Roca, y *El fill del rei* (1886), también de Guimerà. Entre 1890 y 1892, la pareja de comediantes encabezó el grupo de comediantes reunidos en torno al Teatro Romea (instalado en el Teatro Novedades) donde estrenaron *La boja* y *L'ànima morta* de Guimerà y *La Dolores*, de Josep Feliu i Codina. El tremendo éxito que cosecharon con *La Dolores* hizo que numerosas empresas teatrales españolas se interesaran por su trabajo.

Carlota de Mena es recordada por ejercer de maestra no solo de su hija Dolores sino de otras actrices como Adelina Sala, Concepción Llorente o Angelina Caparó. En el papel de Lola podemos seguir detectando algunas de las cualidades que se atribuían su madre, por ejemplo la pasión. Se dice de Carlota que nadie la podía arrancar de la escena. Y allí mismo se puede decir que pasó su vida. Desde que se subió la escenario en la infancia ya nunca bajó de él. Puede decirse también que murió en escena. En 1902, cuando tenía cincuenta y siete años de edad, al finalizar la representación del primer acto de *Locura de amor*, una de sus obras preferidas, sufrió un ataque fulminante de apoplejía que la hizo caer muerta en escena, ante la consternación general de los espectadores.

De Dolors Delhom (Barcelona, 1867-1912) sabemos que permaneció en la estela que instauró su madre, pionera en el desarrollo del teatro catalán y la difusión de nuevos autores. Perpetuó la endogamia de la profesión al contraer matrimonio con el célebre actor Enric Borràs (Badalona, 1863-Barcelona, 1957⁷), con el que tuvo un hijo. Su muerte prematura truncó su carrera escénica.

6. Dramas, comedias y farsas de carácter costumbrista.

7. Uno de los más notables actores de la escena catalana, española y latinoamericana. Puso en escena las obras de los grandes autores clásicos y contemporáneos, tanto de españoles como de los célebres autores catalanes Àngel Guimerà o Santiago Rusiñol.

B) ADRIANA, MARCELA Y OTROS TIPOS DE MUJER

Lola organiza su propio casting para sus padres. Para ello selecciona de manera concienzuda las piezas que va a representar. Estas elecciones adquieren para nosotros categoría documental, dado que podemos considerarlas un breve resumen del repertorio teatral que gozaba de mayor popularidad en la época. Tampoco debemos dejar de señalar que la elección de los monólogos de mayor lucimiento de las actrices de la época conllevan una descripción de los tipos de mujeres en los personajes que encarnan.

La estela de Carlota de Mena sigue presente. Su dominio como actriz de todos los géneros dramáticos impulsa a Lola a destacar diversos parlamentos: desde la mera declamación del madrigal más famoso de Gutierre de Cetina a la tragedia de Adriana o la comedia de Marcela. Se decía de Carlota que brillaba por igual tanto en el drama, la tragedia, la comedia o el sainete. Lola quiere demostrar que, además de tener la necesaria capacidad memorística que requiere la profesión, ella también es una actriz completa como su madre.

Lola parece ser que tiene en cuenta la importancia de la tensión dramática. Primero comienza con una mera recitación o declamación del madrigal más conocida y universal de Gutierre de Cetina. Esta elección subraya el carácter iniciático de la pequeña: antes de meterse en un personaje concreto nos demuestra su dicción, ritmo, timbre vocal y musicalidad en el verso. Este posiblemente sería uno de los textos que generaciones de alumnos estudiarían y aprenderían, en un sistema educativo cuyos principios se asientan sobre el aprendizaje memorístico. Con esta primera tentativa, Lola no acaba de convencer a su público, aunque demuestra que destaca entre las demás compañeras de su colegio al haber obtenido por su correcta declamación el primer premio.

Sin miedo a los retos y a demostrar su valía, nuestra pequeña aspirante a actriz pasa de la mera declamación a meterse en la piel de Adriana. Pero aquí la cosa cambia: apela a la ilusión escénica para que su público imagine que está en un gran teatro. Para construir el personaje femenino recurre al uso del vestuario con fines dramáticos: un chal lo convierte en manto del personaje.

Hagámonos la ilusión
de que es esto un gran teatro.
Si yo tuviese...
(Buscando por la escena.)
Ah, este chal
hará las veces de manto.
Bien, así. Tú eres Mauricio
y tú la princesa. ¿Estamos? (vv. 393-98)

La obra dramática *Adriana (de Lecouvreur)*, original de E. Scribe (1859), fue introducida en España y conocida en la escena a través de la refundición de Ventura de la Vega (1807-1865). El personaje central de esta obra de teatro realmente existió. Adriana Couvreur, luego Lecouvreur (ca.1692-ca.1730) llegó a ser una de las más destacadas actrices de la Comédié Française, muy vinculada al círculo cortesano y al príncipe pretendiente al trono de Polonia, Mauricio de Sajona. Ha contribuido a engrosar su leyenda el gran amor que profesó por el noble y su trágico final, envenenada por una rival celosa. La negativa a enterrarla en sagrado, dada la condición de libertinaje que se atribuía a los actores, también ha pasado a la historia.

Lo significativo de la elección de este texto radica en la complicada carambola metateatral: nuestra pequeña aspirante a actriz se pone en la piel de Adriana (personaje también basado en una actriz en la vida real); uno de los papeles que consagró a actrices célebres, presente en el repertorio de toda

primera actriz que se precie. Podemos leer aquí, por tanto, la autoafirmación de la pequeña actriz que sale en escena representando a otra célebre actriz en un personaje que ha consagrado a notables comediantas. Queda clara también la reivindicación social de la profesión de actriz al seleccionar este mito, una actriz repudiada por su profesión. Lola se adentra en la tragedia, en la que imitaría los recursos que popularizaron a su madre y maestra, que adoptaba una actitud enérgica, vehemente y vigorosa. En definitiva, Lola habla el lenguaje de las actrices porque entre actrices anda el (su) juego.

Por último, Lola cambia de tercio y se convierte en el personaje de Marcela, de la célebre comedia de Manuel Bretón de los Herreros, *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*, obra estrenada en el Teatro del Príncipe el 30 de diciembre de 1831.

Esta vez Lola elige el género de la comedia en el personaje de una viuda peleona coqueta y reivindicativa que defiende a través de su parlamento el libre albedrío de la mujer, su independencia y su libertad de elección. Tres pretendientes rodean a la joven y desenfadada viuda Marcela, intentando seducirla cada uno conforme a su propio temperamento para concluir que viuda independiente es la mejor situación en la que una mujer se puede encontrar. De hecho, Marcela es uno de los personajes femeninos más independientes de la comedia del siglo XIX, frecuente también en el repertorio de las primeras actrices de la época.

Con este despliegue de medios, Lola consigue que sus padres se rindan a la evidencia de que su lugar son los escenarios y no el bordado o el croché, destino para muchas jóvenes estudiantes de su misma edad, según se esperaba del programa educativo reservado a las mujeres. Esta obra plantea, pues, cómo introducir la dedicación al teatro de una manera legítima en la idea cerrada de qué debía ser la educación de las mujeres en la época:

¿Por qué exigís que me hunda
entre el bordado y el *croché*
la insulsa *frivolité*
y el tela que Dios confunda? (vv. 509-12)

De la misma manera que los padres de Carlota de Mena sucumbieron a que su hija se dedicara a la escena cuando a los nueve años debutó con Julián Romea, ahora los personajes de Mercedes y Pablo solo pueden dar sabios consejos a su hija para que triunfe en la profesión.

En el modelo de actriz que defienden son fundamentales: estudio, fe y constancia. Está claro pues que el modelo de actriz responde al de la actriz de nacimiento cuyo tesón, constante estudio y convicción le llevarán a triunfar sobre los escenarios. Dolores puede ver en su madre un tipo de actriz muy concreto, un nuevo modelo de actriz que basa su éxito en algo más que en las circunstancias del entorno o la carga genética, un modelo que descansa en la educación y el estudio constante. Carlota de Mena controla su repertorio, entabla relación con los autores teatrales y defiende que otro modelo de teatro es posible evidenciado en la apuesta por la lengua catalana.

c) DESPUÉS DE MAMÁ, LA INVOCACIÓN A OTRAS ACTRICES COMO MODELO

Como colofón, una vez señaladas las cualidades que debe tener una buena actriz, Lola, en una especie de aquelarre final invoca las grandes damas del teatro español de la época. Jerónima Llorente, Concepción Rodríguez y Matilde Díez aparecen como ejemplos inspiradores para una actriz en ciernes. Podemos encontrar numerosos paralelismos entre Lola/ Dolores Delhom y cada una de estas intérpretes de trayectorias dispares que podemos resumir en: todas son actrices de nacimiento, hijas de actrices o vinculadas desde la cuna con el ambiente teatral, coinciden en un debut escénico muy temprano y una marcada personalidad que les llevó a destacar entre el resto de actrices de su tiempo.

Ese es el caso de Jerónima Llorente. Actriz (1793?/1815?-1848). Con quince años debuta en el Teatro del Príncipe como parte de por medio o actriz supernumeraria. Tiempo después, bajo la dirección de Juan Grimaldi, se presentó con un papel de dama joven, por el que el público le rechazó. Ante la desesperación de la joven actriz, Grimaldi le propone salir a escena para representar a una vieja con peluca blanca. Tres días separaron el fracaso del éxito. Jerónima Llorente fue durante muchos años la actriz de carácter de mayor valía de la escena española, y por ello ha pasado a la historia de las actrices del teatro español.

Concepción Rodríguez (Palma de Mallorca, 1802-1859) comparte con Lola el ser hija de artistas y vivir desde la cuna el ambiente teatral. Su debú fue a la temprana edad de 13 años, cuando se presentó en los teatros de Sevilla y Granada, donde tuvo una favorable acogida. De allí paso a Barcelona en la temporada 1816-17, para ser luego contratada en el Teatro de la Cruz y en el del Príncipe. A los 22 años era ya primera dama. En 1825 contrae matrimonio con Juan Grimaldi y trabaja junto a él en el Teatro del Príncipe en compañía de Carlos Latorre. En la plenitud de sus facultades y éxitos, abandonó el teatro en 1836 para seguir a su esposo, que había sido nombrado cónsul de España en París.

Como en el caso de Dolores Delhom, Rita Luna (Málaga, 1770- 1832) también fue en su día, una actriz en miniatura al ser hija de los cómicos Joaquín Alonso Luna y de Magdalena García. A los 19 años hizo su debú en un teatro provisional establecido en un bajo de la calle del Barco de Madrid. Desde entonces se dedicó a representar comedias del teatro antiguo. Bella, agraciada y solicitada en matrimonio por numerosos actores, nunca se quiso casar (hizo de *Marcela* en vida) y parece que tuvo alguna pasión no correspondida que amargó sus últimos años, que pasó practicando numerosas obras pías y de caridad.

Por último, Matilde Díez (Madrid, 1818- Madrid, 1883) fue precoz como nuestra actriz en miniatura, también se dio a conocer al público gaditano a la edad de nueve años. En 1834, Juan Grimaldi, por entonces director del Teatro Español la contrató para que desempeñara un papel en *La huérfana de Bruselas*, melodrama francés del que había realizado la traducción, ya que llegó a sus oídos el notable éxito que cosecho la niña con esa pieza por teatros andaluces. Su presentación en Madrid, la capital española del teatro por aquellos días, se hizo con la comedia *La niña en casa y la madre en las máscaras*, de Martínez de la Rosa; pieza que se asemeja en su constitución y concepto a la nuestra. Su capacidad tanto en el género cómico como en el trágico le valió ser considerada a una edad muy temprana como digna sucesora de Concha Rodríguez, esposa de Grimaldi. Su historia de amor con Julián Romea desembocó en el matrimonio de dos colosos del teatro que, como pareja escénica, no pararon de acumular laureles y éxitos. «Hizo las Américas» de donde volvió para trabajar con Romea en el Teatro del Circo (1857) y posteriormente con Manuel Catalina en el teatro del Príncipe donde hizo notables campañas. Se retiró de la escena y en 1875 obtuvo la plaza de declamación en el Conservatorio para ejercer su magisterio con futuras generaciones de actrices.

En definitiva, esta pequeña pieza de circunstancias nos permite hacer una rica lectura. En muy poco espacio se condensa toda una ideología y declaración de intenciones. Por un lado, esta obra tiene un carácter marcadamente funcional: la presentación en sociedad de una pequeña actriz, Dolores Delhom acompañada de unos padrinos de excepción: sus propios padres, Antonio Tutau y Carlota de Mena. Se trata de dar la alternativa a la siguiente generación de los Tutau Mena consolidando una saga que está en lo alto del teatro catalán y que propone un modelo teatral muy determinado. Podemos atribuirle hoy a la obra una función testimonial o documental, al hacer de manera sintética un resumen de los gustos escénicos y los repertorios de las actrices de la época. Finalmente, con este bautismo escénico de una niña vestida de corto, esta familia aprovecha para realizar una reivindicación del oficio de actriz y de su carácter vocacional que podemos leerlo en clave de una estrategia de legitimación de la reputación actoral. La actriz de vocación que con estudio, constancia, fe y el meritoriaje a través del magisterio de las grandes damas de la escena eleva el oficio de la interpretación a categoría de arte.