



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 27 (2021)

### REPRESENTACIONES DE LA ACTRIZ Y DISCURSOS DE GÉNERO EN LA CULTURA VISUAL DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL\*

Sandra GÓMEZ TODÓ

(Universidad Internacional de Valencia)

<https://orcid.org/0000-0002-1874-6578>

*Recibido: 20-04-2021 / Revisado: 08-06-2021*

*Aceptado: 17-05-2021 / Publicado: 18-12-2021*

**RESUMEN:** Este estudio aborda la redefinición identitaria de la actriz profesional como «dama de la escena» en el contexto de la escena romántica en España, centrándose en el papel jugado por la cultura visual en dicho proceso. En el marco de los diferentes factores sociales y discursos de género que contribuyeron a esta nueva identidad, veremos cómo tanto las artes gráficas como el retrato actuaron como vehículos de definición y diseminación de los nuevos ideales que rodeaban a esta figura.

**PALABRAS CLAVE:** Romanticismo, actrices, teatro, identidad, género, cultura visual, cultura gráfica, retrato, Teodora Lamadrid, Barbara Lamadrid, Matilde Díez.

#### DEPICTIONS OF THE ACTRESS AND GENDER DISCOURSES IN THE VISUAL CULTURE OF SPANISH ROMANTICISM

**ABSTRACT:** This study explores the redefinition of the professional actress's identity as a «lady of the stage» in the context of Spanish romantic theatre, focusing on the role played by visual culture in such a process. In the context of the different social circumstances and gender discourses that contributed to the actress's new social identity, we shall explore how both print culture and portraiture acted as vehicles for the definition and dissemination of the new ideas surrounding this figure.

**KEYWORDS:** Romanticism, actresses, theatre, identity, gender, visual culture, print culture, portraiture, Teodora Lamadrid, Barbara Lamadrid, Matilde Díez.

---

\* Este estudio parte del desarrollo de una línea de investigación iniciada durante mis estudios de máster (Universitat Pompeu Fabra, 2013) y continuada de forma independiente en los últimos años en paralelo al desarrollo de la tesis doctoral (University of Iowa, 2019). Por ello, me gustaría dar especialmente las gracias a Carlos Reyero Hermosilla por su guía y orientación en la investigación y primera formulación de este trabajo, así como a María de los Santos García Felguera por su apoyo e interés en el mismo. Del mismo modo, agradecer al programa de becas de postgrado de la Fundació la Caixa su generosidad al concederme la beca de la que partieron los primeros pasos de este estudio, así como al personal de biblioteca y archivo del Museo de Historia de Madrid, del Museo del Romanticismo y del Real Conservatorio Superior de Música por su ayuda y amabilidad.

En el alegato de defensa de la capacidad intelectual femenina que la ilustrada Madame du Châtelet incorporaba en 1735 al prefacio a su traducción de *La Fable des Abeilles* de Bernard Mandeville (1714), la autora ponía de pleno manifiesto la problemática social y cultural de la presencia de la mujer en las tablas y la conflictiva condición profesional de la actriz: «La comédie est la seule profession qui exige quelque étude et quelque culture d'esprit, dans la quelle les femmes soient admises, et c'est en même temps la seule qui soit déclarée infâme».<sup>1</sup> Así, Châtelet incidía en cuestiones centrales y recurrentes en el debate sobre la mujer en el ámbito teatral durante la edad moderna que eclosionarían en el setecientos y ochocientos. Durante este período, el público atendió no sólo a la consolidación profesional de las intérpretes, sino a un giro importante en la configuración de su identidad pública. En España, donde la percepción social y cultural de la profesión teatral se encontraba fuertemente asociada con ideas de inmoralidad y libertinaje, el esplendor del teatro romántico presenció la consolidación de un proceso de profesionalización de la actriz que ya se había iniciado a finales del siglo XVIII en nuestro país y que irá de la mano con una redefinición de su imagen en la cultura visual del Romanticismo. Esta nueva concepción de la intérprete femenina como «gran dama de la escena» convivirá, no obstante, con la pervivencia en el imaginario cultural decimonónico de la conexión entre la figura de la actriz, la libertad sexual y la miseria. La condición profesional de las actrices les situaba en una posición particular en el contexto de la situación de la mujer en el siglo XIX, mediada en gran medida por los ideales de la moral burguesa: al tiempo que su profesión les permitía obtener un nombre propio y visibilidad como autoridades de la escena y como poseedoras de talento creativo e intelectual, también les convertiría en personificación de los modelos de feminidad pasiva divulgados por el imaginario romántico-burgués.

Estos valores contradictorios formarán parte intrínseca del proceso de construcción identitaria de la actriz. Una parte de este fenómeno tendrá lugar en gran medida a través de un conjunto de imágenes en diversos medios, de la creación de unos códigos visuales específicos y de su difusión en una sociedad burguesa que ya participaba activamente de una incipiente cultura del ocio y el espectáculo, de la que el teatro era el eje principal. Se trata de una imaginaria dentro de la que podremos encontrar distintas tipologías y que está inmersa en la cultura visual, literaria y dramática del Romanticismo español. A través del análisis de estas iconografías en el marco de la cultura visual española del momento se busca: por un lado, poner de relieve el papel de la imagen como vehículo de expresión y construcción de los nuevos significados y paradojas de la feminidad decimonónica y sus discursos sobre el talento intelectual y artístico de la mujer; y por otro, poner el foco de atención sobre un corpus visual que no ha recibido todavía toda la atención necesaria en el marco de los estudios teatrales e histórico-artísticos.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A pesar de la pertenencia de Châtelet a un ámbito disciplinar alejado del teatral, su condición como aristócrata ilustrada y activa participante de la sociabilidad dieciochesca le permitieron un contacto directo con la escena como espectadora y observadora de sus características sociales. Asimismo, su atención a la figura de la actriz nos indica la temprana presencia de esta en los debates profeministas del dieciocho ilustrado. Madame du Châtelet, *La Fable des abeilles*, préface (1735). Cit. Cochet (1998: 113).

<sup>2</sup> La cuestión de la agencia intelectual y la autoridad de la actriz en el proceso creativo y de producción de la escena constituye una fructífera línea de trabajo en la historiografía todavía por desarrollar y ha sido ya abordada en el caso español, entre otras, por María M. Delgado (Delgado, 2007: 272-273). En cuanto a la exploración más reciente del género del retrato teatral, hemos de mencionar el tratamiento de este tema por parte de Joaquín Álvarez Barrientos, que si bien aborda de forma más amplia retratos tanto pictóricos como literarios de actores y actrices, plantea de forma clave la importancia de estas imágenes en la configuración identitaria de esta profesión (Álvarez Barrientos, 2019: 117-134).

## I. PRECEDENTES ILUSTRADOS: LEGITIMACIÓN PROFESIONAL E IMAGEN DE LA ACTRIZ A FINALES DEL XVIII

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII asistimos a un momento de cambio en cuanto a la consideración de la actriz y su presencia en la escena. Junto a su legalización a finales del siglo XVI, las últimas décadas del setecientos constituyeron otro punto de inflexión en su trayectoria: la legitimación. Este fenómeno vino de la mano del nuevo prestigio del teatro como instrumento del absolutismo ilustrado. Los inicios de las reformas y de una sistematización de la profesión teatral, aunque todavía temprana, dieron lugar a una mayor consideración y profesionalización de la actriz. A ello también contribuyó el éxito del que gozaba el teatro entre las clases populares, así como entre una incipiente burguesía, y que generó una cultura de la celebridad en torno a estas figuras en la que la imagen jugó un papel importante. Esta serie de circunstancias propiciaron un cambio en la consideración de las todavía denominadas «comediantas». Su nuevo estatus y las nuevas relaciones que este les permitía dieron lugar a que fueran aceptadas entre la nobleza y los intelectuales de la época, pues se creaban vínculos de amistad con artistas y literatos. Este aumento en la conciencia de su condición profesional y de su carácter de mujeres libres no evitaría, no obstante, las críticas morales contra su visibilidad pública.

Este fenómeno se desarrollaba paralelamente al creciente protagonismo del público como agente del ámbito teatral, que se convertirá en un elemento clave para el éxito de obras, teatros y personalidades, contexto en el que el uso promocional de la imagen gráfica se convirtió en un instrumento determinante para la consolidación profesional de las actrices. A ello contribuyó el desarrollo del grabado y los medios de publicación, dando lugar a un conjunto de imágenes y retratos de actrices que se difundían a través de varios medios y publicaciones. Como ha señalado Carmen Gracia Beneyto, de las múltiples líneas iconográficas que adopta el retrato de los intérpretes a partir del siglo XVIII, el retrato aristocrático o el del profesional burgués se convierten en fuente de códigos visuales, adaptados para ennoblecer la personalidad de la actriz y su estatus social.<sup>3</sup> La principal función de estas tipologías fue por tanto la de dar a conocer la efigie y la dignidad profesional de la actriz. Se le suman el retrato conmemorativo o recordatorio, realizado comúnmente tras la muerte de la actriz, que se popularizó a lo largo del siglo XVIII, y el retrato como personaje en escena, en el que la intérprete se presentaba generalmente en un papel concreto, elegido por la fama que le había otorgado o como promoción de la obra. En este sentido, retratos como los de las reconocidas María de Ladvenant y Quirante (1741-1767) (fig. 1) o Rita Luna (1770-1832) (fig. 2) constituyen ejemplos significativos no sólo de la utilización de estos modelos o formatos iconográficos para la definición de su imagen pública como reconocidas intérpretes, sino también las posibilidades de extensa difusión que la técnica del grabado permitía y que contribuyeron significativamente a la diseminación de estas imágenes y, por tanto, al reconocimiento de sus protagonistas.

<sup>3</sup> María Carmen Gracia Beneyto realiza una revisión en detalle de estas diferentes tipologías ya existentes en el género retratístico y de su adaptación al caso específico de las actrices, teniendo en cuenta que muchos de los códigos visuales han de adaptarse para su representación en el caso de una figura femenina y profesional (Gracia Beneyto, 1997: 418-421).



Fig. 1 (izq.). Rodríguez, *Retrato de María Ladvenant*, ca. 1770, cobre, talla dulce.  
Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia de Madrid.

Fig. 2 (der.). Anónimo, *Rita Luna en «La esclava del Negro Ponto»*, en *Diario de Madrid*,  
22 diciembre 1792, cobre, talla dulce. Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia de Madrid.

## II. GÉNERO Y PROFESIONALIZACIÓN ACTORAL EN EL CONTEXTO TEATRAL E HISTÓRICO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

La Guerra de Independencia a principios del siglo XIX causaría importantes estragos en la escena española en sus años de duración, no siendo hasta el momento de pleno desarrollo del movimiento romántico, ya en época isabelina, cuando el teatro se recuperaría por completo para dar algunas de las principales obras y nombres del siglo. A pesar de ello, durante la primera mitad del ochocientos se produjeron cambios importantes en el teatro español, que repercutieron en gran medida en la visión de la actriz decimonónica. El teatro se convirtió en la actividad por excelencia de la sociabilidad del siglo XIX, síntoma en gran medida del protagonismo alcanzado por las pujantes clases burguesas en la cultura urbana.<sup>4</sup> La importancia que este adquirió hizo que el Estado interviniese con cada vez mayor frecuencia y la inestabilidad política de comienzos de siglo ralentizó la modernización de los escenarios. Sin embargo, posteriormente irían surgiendo diversas reformas con este fin, que se acelerarían con la instauración de la monarquía parlamentaria liberal. Todas las posturas políticas se valieron del teatro y buscaron tenerlo bajo control, siendo asimismo utilizado para la creación de referentes culturales para la nación. En 1833, con el fin de la década ominosa, se abolía la censura y se producía una liberalización de la producción teatral. A ello se añadían la proliferación de nuevos teatros en la capital como el Teatro de las Tres Musas (1838), el Teatro del Circo (1842) o el Teatro de Variedades (1843), la remodelación del Teatro del Príncipe en 1849 y la demolición del de la Cruz en 1859, y la aparición de las nuevas formas de organización del teatro y nuevos sistemas de iluminación.

La gestión sería problemática durante la centuria, dividiéndose en modelos públicos y privados y primando, en ocasiones, los intereses económicos sobre los estéticos.

<sup>4</sup> En este sentido, Fernanda Andura Varela ha insistido en la necesidad de aproximarnos al estudio del teatro como hecho social, para obtener nuevos datos, considerando factores como nuevos formatos teatrales y el efecto de innovaciones técnicas como la llegada de la luz en los espectadores (Andura Varela, 1992: 85).

Determinante en este contexto sería la labor empresarial y educativa de Juan de Grimaldi, un francés afincado en Madrid y casado con la actriz Concepción Rodríguez. De hecho, se convertiría en el principal promotor de una serie de actores y actrices que ocuparían el centro de la declamación española a mediados de siglo, como Teodora Lamadrid, Julián Romea, Matilde Díez o Carlos Latorre. A este elenco se añadirían nombres de intérpretes como Bárbara Lamadrid, Gerónima Llorente, Josefa Valero, Joaquina y Antera Baus, entre otras, que dominaron la escena durante los años centrales del siglo. Esta nómina de actores y actrices gozaron de un reconocimiento y dignificación de su profesión y de su identidad aparejados al nuevo estatus social del teatro. Estas circunstancias derivaban de las nuevas ideas respecto a la profesión teatral que se habían gestado y desarrollado a lo largo del setecientos y este cambio en la consideración de actores y actrices abarcaría múltiples aspectos (Álvarez Barrientos, 2019: 135-196). Su participación en la sociedad burguesa e intelectual será ahora plena, existiendo una reciprocidad entre las clases altas, que buscan codearse con los más distinguidos intérpretes, y los actores y actrices, que mejoran su imagen a través de su vida social. A pesar de ello, seguirían sometidos a cambios políticos y del gusto del público, perpetuando en cierto modo la incertidumbre que siempre había caracterizado a la profesión.

Esta nueva concepción de la profesión actoral partía también de un marco teórico que defendía la condición artística e intelectual del actor y la actriz, así como creaba una estructura metodológica para su trabajo. La reivindicación de la labor actoral ya presente en textos de finales del siglo XVIII prosperó durante esta centuria. Paradigmático es el caso de Isidoro Máiquez, eslabón entre ambos siglos, que encarna la conciencia del actor no sólo como profesional, sino también como artista. Máiquez se dedicaría a incidir en la formación y en los recursos necesarios de los intérpretes para el desempeño de su trabajo. Su doctrina, que se extendería entre los principales intérpretes, buscaba la contención de las emociones y la expresión de las mismas de una forma matizada. El rigor en esta labor conllevaba la dignificación de la profesión. Los requerimientos para la profesión fueron cada vez mayores y más ligados al ámbito artístico. Julián Romea publicaría en 1858 *Ideas generales sobre el arte del teatro*, promulgando que para el actor cualidades necesarias eran «una sensibilidad exquisita, grandes dotes de observación y capacidad para inspirarse a partir de lo anterior. Debía educarse con esmero, hablar correctamente su lengua y tener conocimientos de historia, literatura, gramática y ciencias» (Rubio Jiménez, 2003: 1819). Estas habilidades habían de canalizarse hacia la construcción de una imagen verosímil en el escenario que el espectador había de recibir. Y es que, junto a la naturalidad, Romea defendía un carácter vivencial de la interpretación. No podemos olvidar que la aplicación de todas estas nociones teóricas en el escenario y en las intervenciones interpretativas de actores y actrices, desaparecidas una vez terminada la representación, quedarán registradas en la retratística. Gran parte de estas ideas se materializarían, tras algunos intentos durante el Trienio liberal, en la creación de la Escuela de Declamación Española en 1831, en la cual se ofrecía una educación sistematizada para actores y actrices y certificada, con planes de estudios que abarcaban diversas materias. Asimismo, por primera vez, se concede a actores y actrices el título de Don y Doña respectivamente, que aparecerá en muchas de sus representaciones artísticas como ratificación de su posición. Todo ello constituye un síntoma inequívoco de la consideración de la profesión como un arte intelectual, al que se añadían las buenas costumbres, el saber estar y la elegancia del individuo en sociedad.

No obstante, la consolidación de la legitimación de la actriz como profesional y artista irá unida, a diferencia del caso del actor, a su condición femenina y a los dis-

cursos que sobre esta generará la sociedad burguesa.<sup>5</sup> Para ello se construye un modelo identitario para las actrices del período, uno que contribuye a desactivar las ansiedades creadas por la participación y exhibición profesional de la mujer. Frente al lugar común de la actriz prostituta que había perdurado durante siglos, se moldea, acorde con la ideología burguesa, la noción de la esposa virtuosa y dedicada artista profesional (Bush-Bailey, 2000: 15-19). Este concepto también busca lidiar con la transgresión inscrita en la condición social de la actriz, cuyo disfraz en el escenario puede convertirla en una dama sin serlo a través de indumentaria, gesto y apariencia. Para aceptar esta problemática, la intérprete ha de ser una dama fuera del escenario. Esta condición dio forma nueva al discurso sobre estas mujeres, su profesión y su identidad en la esfera pública y privada. Su imagen pública se alimentaba de la misma legitimación que ahora tenía el teatro, de sus técnicas interpretativas, formación declamatoria e intelectual, sociabilidad y de la celebridad nacional e internacional, en la que sería especialmente importante la realización de giras. De este modelo participaron las principales damas de la escena española, con gran fortuna, lo que no impidió la pervivencia de anteriores discursos que definían a la actriz como sexualmente peligrosa, vanidosa o manipuladora.

El estudio de las circunstancias sociales de la actriz en el siglo XIX manifiesta las relaciones existentes entre el arte, la sociedad y la historia, al tiempo que constituye un elemento dentro de un marco más amplio como es el de la cuestión de la mujer en el ochocientos (Gracia Beneyto, 1995: 47). Durante este período el papel de la mujer nunca fue unívoco por completo, sino que estuvo en constante debate y negociación. La afluencia de textos que buscaban definir la naturaleza femenina y delimitar su función en la sociedad fue constante. Esta preocupación refleja la nueva estructuración de la sociedad tras la Revolución Industrial, la nueva sistematización del mercado laboral y la creación de ámbitos para los sexos que se adaptaran a la nueva conciencia urbana y burguesa. Un estado de cosas en el que las ocupaciones apropiadas para la mujer serían el matrimonio, la maternidad y la domesticidad. En este espacio de actuación, la mujer se erigía como dueña de la esfera privada y del espacio doméstico, convirtiéndose en ángel del hogar y salvaguardando los valores morales de la nación española. La mujer encarnaba la pureza, el perdón, la abnegación y el amor, siendo su principal misión educar a las futuras generaciones y apoyar a los hombres que lidiaban con las duras realidades de la esfera pública. Esta condición le venía determinada por naturaleza, la misma que había impuesto sobre ella el gobierno del sentimiento, las emociones, el corazón y lo subjetivo, frente al pensamiento, la razón, la objetividad y la creatividad que eran dominios masculinos. Las aspiraciones o comportamientos femeninos que se alejaban de estas prescripciones pasaron a convertirse en desviaciones de una feminidad legítima y respetable. Esa concepción metafórica de la mujer como ángel se tradujo en el establecimiento de un canon estético ideal de la feminidad, que será uno de los principales baluartes del Romanticismo. La mujer se convierte en encarnación de la pureza, lo etéreo y lo incorpóreo, que se traducen en ideales de delgadez y palidez enfatizados por los códigos indumentarios y considerados de buen gusto.<sup>6</sup> Este estado

<sup>5</sup> Aunque contamos con algunos precedentes, Ana M<sup>a</sup> Arias de Cossío, basándose en el diccionario etimológico de Joan Corominas, sitúa la aparición del término «actriz» en español hacia 1830, considerando que «este concepto de la profesión de actriz es un hallazgo del siglo XIX, siglo en que una burguesía moderada desvincula a las mujeres que actúan en los teatros o que cantan en las óperas de la imagen de mujeres casquivanas que bordean la inmoralidad» (Arias de Cossío, 2003: 54).

<sup>6</sup> Dichas cualidades físicas y estéticas se materializaban en el ideal femenino de la sílfide o de la mujer como ser etéreo y delicado, una noción que partía del ballet romántico, particularmente de la interpretación de Marie Taglioni en 1832, y que reverberará en las tablas románticas y en muchos de los personajes encarnados por las actrices. Del

afligido concebido como deseable en la mujer derivaba también en la creencia de la ausencia completa de ambición, así como de deseo erótico o material en la mujer. Así, continuando con el binarismo que dominaba este discurso, en oposición a la dama respetable se construye el prototipo de la prostituta o mujer fatal, generalmente asociado a la enfermedad, que constituirá una de las grandes amenazas de la centuria.<sup>7</sup> La inferioridad intelectual y creadora de la mujer, así como su supuesta carencia de deseo de reconocimiento público, se constituyó en base a este discurso hegemónico en la España decimonónica. Una ideología sustentada sobre las inestabilidades políticas, así como sobre las corrientes ideológicas, que impedían una sistematización de la educación femenina, considerándose que esta había de ser de carácter doméstico, basada en los rudimentos de lectura y escritura, quizá algo de álgebra, costura y habilidades artísticas para tener éxito en sociedad, como la pintura o el piano a un nivel amateur.<sup>8</sup> No obstante, este discurso ideológico y reglado no llegaría a corresponderse necesariamente con la realidad femenina en múltiples casos, ya que muchas de las jóvenes pertenecientes a la ciudad recibían una educación más completa que incluía idiomas y geografía, al tiempo que la difusión de la lectura entre las mujeres actuó como catalizador para la escritura para muchas de ellas, convirtiéndose el XIX en un siglo con numerosas autoras.<sup>9</sup>

En este contexto, la figura de la actriz constituye un modelo de intelectualidad femenina en el siglo XIX, cuya legitimidad, sin embargo, dependía de que el comportamiento e identidad pública de las intérpretes se mantuvieran dentro de los parámetros morales burgueses. Asimismo, constituía un perfil profesional para la mujer en un momento de restricción de las oportunidades laborales para esta.<sup>10</sup>

### III. IDENTIDADES DE LA ACTRIZ EN LA IDEOLOGÍA ROMÁNTICO-BURGUESA DEL TEATRO

La compleja construcción identitaria de la actriz decimonónica en España se basaba en la confluencia de dos identidades diferentes en una misma mujer, las cuáles se reflejarán de igual modo en sus representaciones visuales. La popularidad de la actriz como profesional e intelectual residía en su identificación con las protagonistas de su repertorio, modelos paradigmáticos y prescriptivos de la mujer virtuosa y victimizada del drama romántico, que la actriz había de encarnar en una doble dialéctica de persona y personaje (Mornat, 2008: 448-49). En definitiva, la esencia de la profesión era dar vida a las mujeres procedentes de los textos literarios, las cuales conformaban una serie de prototipos del comportamiento femenino. Su habilidad consistía en dar voz a estos personajes, a través

---

mismo modo, ese carácter prácticamente inmaterial se transmitiría en gran medida a través de la vestimenta (Pena González, 2008: 37-41).

<sup>7</sup> Esta serie de cualidades conformaron unos ideales de la feminidad que dominan la producción cultural romántica y del siglo XIX, determinantes en lo que Catherine Jagoe ha denominado la «mitología burguesa» (Jagoe, 1998).

<sup>8</sup> Así se refería a ello Severo Catalina en 1858, estableciendo que «La educación es más importante que la instrucción. La primera se dirige principalmente al corazón; la segunda a la inteligencia. Eduquemos a las mujeres, e instruyámoslas después, si queda tiempo» (cit. Jagoe, 1998: 59).

<sup>9</sup> La proliferación de mujeres intelectuales, autoras, actrices y lectoras, entre otras, sería reprobada por la cultura decimonónica, creando caricaturas de la mujer culta denominada como «marisabidilla» o «romántica», que encarnaban a mujeres obsesionadas con la lectura de novelas románticas, el sufrimiento, el deseo de ser escritora o el gusto por la cultura y modas francesas, llevado todo ello a un paroxismo caricaturesco y a un tipo femenino diseminado por la cultura visual del período, lo que no impidió que muchas mujeres de clases media y alta continuarán instruyéndose y cultivando actividades intelectuales y creativas más allá del ámbito doméstico (ver Jiménez Morales, 1994: 497-510).

<sup>10</sup> Como señala Mercedes Rodríguez, escasas eran las opciones para las mujeres de clase media de ganarse la vida salvo convertirse en comadronas o en maestras. Si bien la vocación inicial hacia la interpretación era vista con temor, determinados casos demostraron ser un modelo artístico y profesional válido. La propia labor interpretativa de la actriz formará parte de este imaginario del género en el siglo XIX (Rodríguez Collado, 2000: 156-157).

de la mimesis y la caracterización, de forma que es adoptando esa identidad otra y reglada como la dama de la escena se presenta en el escenario. Este factor fue clave en las profundas interrelaciones entre arte y vida que gestaron en gran medida el mito de la actriz romántica. Este se cimentó sobre el desdibujamiento de los límites identitarios entre actriz y personaje, entre realidad y ficción, entre la historia representada y el acto de representar en sí mismo. De este modo, arte y vida se fundían en esta figura, una mujer real que actuaba como puente entre ambos y en el que se concentraba la fantasía de la representación teatral. Por lo tanto, si bien la actriz constituye un modelo divergente de feminidad intelectual y creativa durante el ochocientos, también participará activamente de la diseminación de los discursos de la feminidad virtuosa y sacrificada promocionados por las tablas románticas.<sup>11</sup>

El teatro romántico encontró en la mujer uno de sus mayores leitmotiv, en torno al que creó todo un universo en el que se configuraban modelos románticos de feminidad encarnados por las actrices. Si bien en principio convivieron el clasicismo y el Romanticismo en las tablas, serán definitivamente este último y el género del drama romántico los que se asentarán en las décadas centrales del siglo. En ellos se modelan unos personajes femeninos sometidos al dominio del sentimiento y la subjetividad, presentados en escenarios de tormentas, paisajes nocturnos, cementerios, raptos amorosos, locuras, sueños y suicidios.<sup>12</sup> La dialéctica entre el amor y la muerte y el fin trágico serán sus constantes. Al modelo dominante de una feminidad abnegada y entregada al amor del héroe, se oponía en ocasiones otro modelo de feminidad, cuya desviación y acercamiento a los roles masculinos servían para que el público condenara a dicho papel femenino y para realzar los valores de la virtuosa protagonista. Este *alter ego* solía ser una mujer poderosa, ambiciosa, inteligente y manipuladora. No obstante, sería el primer modelo, el de la heroína abnegada, el que tendría la primacía durante los años del Romanticismo, configurándose a través de toda una serie de dramas, cuyos escritores hacían a sus tiernas heroínas morir o enloquecer de desesperación en los últimos actos, vistiendo simbólicamente desordenados vestidos blancos y alborotados cabellos.<sup>13</sup> La transgresión, arraigada en la nueva conciencia del yo romántico, de la que goza el personaje masculino en el Romanticismo, no será aplicable a la mujer, que es perfilada fundamentalmente como víctima, actuando de forma pasiva.

<sup>11</sup> Un proceso similar e igualmente icónico tuvo lugar en las tablas francesas durante este período, que comparten rasgos con el caso español e influenciaron en gran medida a este. Y es que, según Christopher Smith, las actrices del Romanticismo francés contribuyeron significativamente a la transgresión de modelos de interpretación y a la innovación en el espacio teatral (Smith, 1995: 52). Nos referimos a los mitos femeninos, contruidos también por sus vidas personales típicamente románticas, que constituyen figuras como Harriet Smithson, de origen irlandés pero con gran éxito en París, Marie Dorval o Rachel. Noticias e imágenes sobre ellas eran publicadas en la prensa española y se convirtieron, en algunos aspectos, en inspiración para el discurso español sobre la actriz.

<sup>12</sup> Los distintos arquetipos femeninos del Romanticismo están en estrecha relación con las tendencias literarias y, especialmente, teatrales: la virtuosa, la musa y la seductora, que configuran un imaginario femenino influenciado por la religión, la domesticidad y el erotismo y que es producto de la imaginación y la fantasía masculinas (Torres González, 2001: 18-19). Asimismo, David T. Gies ha definido los valores principales que conformaron a la heroína romántica en el teatro español como basados en el tipo de la «mujer abnegada» y que reconocemos en las tablas por su pureza, inocencia, bondad y amor (Gies, 2009: 115-116).

<sup>13</sup> La puesta en escena de la locura femenina tendrá una carga física y estética enormemente importante en el drama romántico, que se traducirá en la configuración de un tipo visual también ampliamente diseminado en la cultura artística del ochocientos, caracterizado por la mirada perdida, el gesto melodramático, los ropajes desaliñados, el discurso desesperado, o la deambulación. (Ribao Pereira, 1999: 198). La misma cuestión ha sido abordada en relación con el tipo de la histérica y su amplia difusión en el imaginario romántico por David T. Gies (Gies, 2005: 215-226).



#### IV. VISUALIDAD, GÉNEROS ARTÍSTICOS Y ELEMENTOS DE LA ICONOGRAFÍA TEATRAL EN EL ROMANTICISMO

La producción teatral del siglo XIX continuó cultivando, al igual que los siglos precedentes, el papel clave del gesto-imagen en la escena. Conforme avanzaba la censura en los contenidos teatrales, más allá del lenguaje oral, el teatro incidirá más en su inspiración en las artes visuales (Gracia Beneyto, 1997: 433). Más allá del énfasis plástico en la concepción de la escenografía, serían los intérpretes los que llevarían el mayor peso visual de la puesta en escena, al dar vida al texto literario. Además de la teoría interpretativa a la que hemos hecho referencia, que se traduce en la importancia del gesto para generar emotividad en el espectador, la indumentaria se convertirá en otro de los elementos fundamentales, considerándose su apropiación al personaje un instrumento clave para la interpretación, ampliamente reflejado en las representaciones visuales de la actriz. La funcionalidad dramática de la vestimenta está basada fundamentalmente en que esta confiere identidad. En la medida en la que el juego de identidades se convirtió en recurso del teatro romántico, la vestimenta jugaría un papel esencial en el mismo (Rubio Jiménez, 2003: 1837). En el caso de las actrices, la vestimenta contribuía en gran medida a la configuración anímica y psicológica del personaje, aportando en igual medida esplendor visual a la escena.<sup>14</sup>

El proceso será recíproco, y no únicamente el teatro se valdrá de los códigos de las artes figurativas para la expresión corporal y de las pasiones, sino que distintos géneros pictóricos adoptarán la puesta en escena teatral. Se trata, por tanto, de un camino de ida y vuelta, de una dinámica de retroalimentación de referentes visuales: el énfasis en lo visual en el escenario, en el que las artes figurativas actúan como fuente de inspiración, y la presencia de lo teatral en la cultura artística y visual decimonónica. Esto último se traduciría, por un lado, en la influencia del gesto teatral y de rasgos específicos del género dramático en determinados géneros pictóricos de inspiración literaria e histórica (Reyero Hermosilla, 2002). Por otro lado, se generará un interés artístico en la representación directa del contexto teatral y las tablas románticas, marco que resulta más pertinente a este estudio. Este componente visual de la escena se difundiría a través de una iconografía que incluía distintos tipos de imágenes, entre los que se encuentra el retrato de actrices. En el ámbito pictórico, sería la escuela costumbrista la que más se inspiraría en el ámbito teatral, creando unas composiciones que tendrían como principales interesados a la burguesía acomodada y urbana. Si bien la representación de escenas teatrales no contó con tanta fortuna en la pintura española como ocurriría en las escuelas británica o francesa, los aspectos costumbristas del teatro como la reunión social y sus personajes, incluidas especialmente las actrices, interesaron en mayor medida a los pintores.<sup>15</sup> En todo caso, la introducción de lo literario y del texto dramático se produce a

<sup>14</sup> El vestido, en cuanto conjunto de signos, se convirtió también en un método esencial de codificación del género en el siglo XIX, así como de reflejo del estatus. Como ha explicado Pablo Pena, la indumentaria femenina del Romanticismo estuvo marcada por múltiples *revivals* historicistas, los cuales cobraron un especial protagonismo en el escenario dentro del deseo de reproducción del pasado en los dramas románticos (Pena González, 2008: 33-37). El gusto por el disfraz entre las mujeres fue uno de los principales entretenimientos en la sociedad decimonónica y un instrumento para las actrices. Por otro lado, el avance respecto al vestuario teatral es notable durante esta época debido a la publicación de múltiples historias del traje y a una mayor insistencia de tratadistas y dramaturgos en la cuestión.

<sup>15</sup> Esta diferencia en las tendencias del gusto en materia de representación del tema teatral en el caso español se debería, según Andrés Peláez Martín, al gusto burgués más inclinado hacia el retrato o el paisaje, que hacía los asuntos literarios en el contexto de la sociedad y el mercado del arte decimonónico en España (Peláez Martín, 1998: 113). Mientras que en el resto del contexto europeo se hace énfasis en la temática literaria en forma de grandes composiciones de pintura de historia, lejanas de representar el hecho teatral, en España el gusto del pintor romántico

través de los retratos de actores y actrices en papeles concretos, que actúan como retrato de sociedad y ventana a la obra teatral en sí misma. De igual modo, en otros medios visuales como el gráfico, la representación del teatro como espacio social y artístico tuvo una importante presencia a raíz del despegue de la prensa ilustrada y su paulatina evolución a partir de la década de 1830. La iconografía teatral de este período es ingente y va de la mano con la aparición de publicaciones especializadas como *El Entreacto*, *Revista de Teatros* o *La Luneta*, y de otras que incluían apartados de información teatral como *Semanario Pintoresco Español*, *La Ilustración*, *El Artista* o *El Museo Universal*, muchas de las cuales se valieron de instrumentos e imágenes francesas y atravesaron importantes problemas económicos y técnicos.<sup>16</sup>

La trascendencia social y artística alcanzada por el teatro romántico queda especialmente patente en un corpus de imágenes que sólo recientemente ha recibido una mayor atención: *El Primer Álbum* de Gustavo Adolfo Bécquer.<sup>17</sup> Dentro de los variados temas que se recogen, destacan los de asunto teatral, que muestran el profundo interés del autor por este ámbito y la forma en la que el imaginario visual del escenario impregnaba la cultura burguesa. De trazo suelto y dinámico, pero con gran detallismo, se representan escenas con vistas interiores de la vida teatral o de los palcos del Teatro Real. En otras ocasiones se trata de escenas de obras concretas que dan muestra de los gustos del poeta, especialmente respecto a la ópera. El interés de estos dibujos radica también en gran medida en la representación que hace Bécquer de la concepción de la mujer romántica en las tablas. Si bien no se identifica el nombre de las intérpretes en estos dibujos, Bécquer se preocupa por señalar su condición de escena teatral. Entre las páginas dos y doce, se recogen escenas de *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti (1835), de la que es representativa la escena de la lámina décima (fig. 3), en la que se presenta a la protagonista cantando enajenada, cumpliendo así el modelo de la feminidad romántica quebrada, a menudo encarnada por las intérpretes.

---

por los temas populares y costumbristas, más periféricos a la escena en sí misma, se reflejaba en la indumentaria, las escenas sociales, los actores y el público, en lo que Peláez ha definido como un «costumbrismo galante» (Peláez Martín, 1998: 118).

<sup>16</sup> Cecilio Alonso (Alonso Alonso, 1996:71-124) ha realizado una exhaustiva labor de recuperación de datos sobre estas publicaciones. Estas revistas especializadas eran distribuidas en los propios teatros y recogían imágenes que no siempre se correspondían con la actualidad teatral, salvo litografías dedicadas a actores y actrices y dramaturgos. Se incluían fundamentalmente textos programáticos, carteleras, reseñas y noticias sobre el teatro romántico. A pesar de la irregularidad en la actualidad de estas imágenes, fueron varias las que representaban escenas teatrales y retratos, las cuáles ejercían distintas funciones en relación con el texto. Junto con las viñetas que ilustraban la asistencia y la sociabilidad en los teatros, se incluían escenas dramáticas de tamaño variable, en las que en algunas ocasiones se identifica a los actores y actrices. Según Alonso, la más antigua fue publicada en el *Semanario Pintoresco Español* en 1837 y se corresponde a una escena de *Barbara Blomberg* de Patricio de la Escosura (Alonso Alonso, 1996: 85). A la hora de la elección de las obras a representar es muy probable que se privilegiara a autores o actores en relación con las publicaciones, debido a las limitaciones de la prensa gráfica durante estos años.

<sup>17</sup> Este conjunto de cincuenta y cinco dibujos, datados a partir de 1855, fueron realizados a lápiz y tinta y recogidos en un álbum que perteneció a Julia Espín, una cantante de ópera española que se convirtió en musa del artista y fue hija del director de los coros del Teatro Real, Joaquín Espín. Fueron realizados para esta precisamente en el contexto de la tertulia artística dirigida por su padre. Este conjunto constituye una manifestación más de la intrínseca relación entre las artes y la literatura no sólo en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, sino en el Romanticismo español (Rubio Jiménez, 1997: 139).



Fig. 3. Gustavo Adolfo Bécquer, Lámina 10, *Primer álbum*, ca. 1855, lápiz y tinta, Biblioteca Digital Hispánica. Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. En línea.

#### V. REPRESENTACIONES DE LA ACTRIZ COMO TIPO EN LA CULTURA IMPRESA

En el contexto artístico descrito hasta ahora se desarrollaría el retrato de la actriz como un subgénero específico destinado a satisfacer los intereses del público burgués y a consolidar esa nueva identidad social de la intérprete. Como ya se ha mencionado, esta figura despertaría un gran interés debido a su condición de mujer y artista, generándose en torno a ella un imaginario visual en el que encontramos distintas iconografías, las cuales materializaban los discursos culturales y de género que la rodeaban y participaban de su definición identitaria. Una de ellas será el retrato de la actriz como tipo social, que tendrá eco en la literatura y la prensa: un retrato de carácter generalista y definido por los discursos abordados hasta el momento. Además de en la dramática, sería en la literatura costumbrista donde la actriz sería representada en mayor medida como tipo social.<sup>18</sup> En estos textos encontramos un discurso sobre la actriz más centrado no tanto en su nueva condición de dama de la escena, alcanzada por un número reducido de intérpretes, sino en la dificultad social y la vanidad.

La actriz protagonizaría capítulos específicos en varios de estos textos europeos, entre los que especialmente resalta «Les actrices» recogido en *Oeuvres choisies de Gavarni. Étude de moeurs contemporaines* del caricaturista francés Paul Gavarni (1846-1847), uno de los más importantes ilustradores e innovadores de la técnica litográfica en el XIX francés, con la que perfilaría y difundiría una nueva imagen de la mujer y su vida social. Convertido en retratista de la sociedad parisina, serían múltiples las ediciones de su obra, conocidas por artistas españoles que visitaban la capital, como Eusebi Planas. Hemos de tener en cuenta la importante influencia de la ilustración romántica y de estas publicaciones francesas en

<sup>18</sup> María de los Ángeles Ayala ha resaltado el valor de estos artículos de costumbres como un extraordinario material para estudiar este período, en la medida en que constituyen un registro de lugares, costumbres, hábitos e indumentaria y reflejan las principales preocupaciones de la época (Ayala, 2012: 931-36). Es este carácter el que los convierte en fuente fundamental para el análisis de la imagen de la mujer, que encontrará un gran protagonismo en las colecciones costumbristas.

el ámbito español. La obra que nos ocupa se abre con un texto atribuido a un director teatral, que plantea fundamentalmente la consideración de la actriz por la sociedad, su poder de seducción para los hombres, la mitología de una vida rodeada de escándalos e intrigas, y el cual finaliza refiriéndose también a lo legítimo de su trabajo, sus encantos, los esfuerzos que requiere su identidad pública siempre disponible para los admiradores y señalando lo similares que son al resto de las mujeres. Le siguen un conjunto de doce láminas que representa a actrices en distintas situaciones: ensayos (fig. 4), pruebas de vestuario, lectura de críticas o estudio. Se las representa asimismo en interiores confortables que dan noticia de su estatus. Sin embargo, el carácter caricaturesco pervive en muchos de los diálogos que acompañan, pues representa a las actrices como personalidades excéntricas, ligadas a un mundo de fantasía que choca con la vida real.<sup>19</sup> Este género tendrá gran fortuna en España y contamos con varias colecciones costumbristas en las que, aunque las figuras femeninas aparecen en menor medida que las masculinas, se incluyen algunas profesiones femeninas del siglo XIX. Entre ellas, la actriz será una constante en estos compendios, presente a lo largo de las décadas como muestra de los discursos que rodeaban a esta figura.

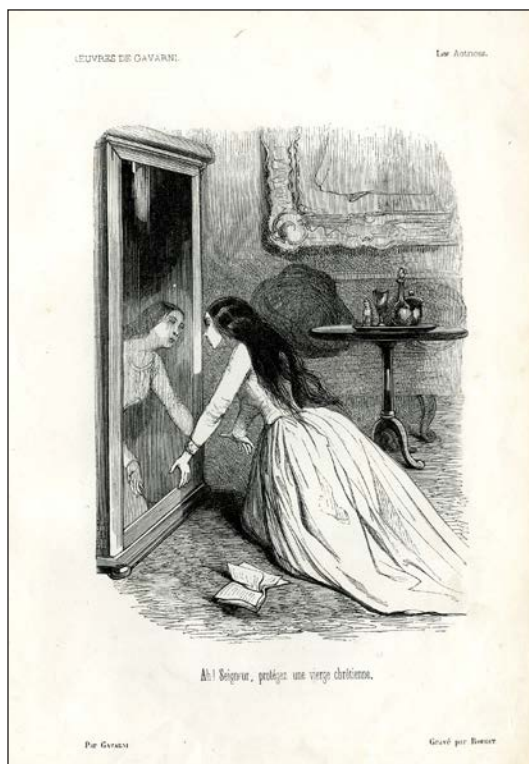


Fig. 4. Paul Gavarni, «Ah! Seigneur, protégez un vierge chrétienne» en «Les Actrices», *Oeuvres Choisies de Gavarni*, Paris, J. Hetzel, 1846, litografía. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.

<sup>19</sup> Los dibujos de Gavarni, grabados por Jacques-Adrien Lavieille, configuraban de forma caricaturesca varios de los mitos que el Romanticismo generó entorno a la figura de la actriz. El tono satírico de este conjunto se hace eco sin duda de la caricaturización de la mujer profesional y/o intelectual que se asienta en la cultura impresa decimonónica, especialmente a raíz de la publicación de la serie de Honoré Daumier *Les Bas-Bleus* (1844), que también cuenta con escenas como la lámina 22: *Le Bas-bleu déclamant sa pièce* (En línea).

Entre los ejemplos más tempranos se encuentra el texto de Jacinto Salas y Quiroga «La actriz» en *Los españoles pintados por sí mismos* (1851), que partía de la noción extendida de que «No hay nada que se parezca menos a un hombre que un actor, ni más a una mujer que una actriz» que definía la habilidad de fingir e interpretar como inherente a la condición femenina (Salas y Quiroga, 1851: 268). El texto narra la llegada de un empresario a Madrid y sus observaciones sobre las actrices españolas, catalogando a estas como honradas, pero de ruda procedencia e incidiendo en la dureza de la vida del gremio en el país. El texto se acompaña de un grabado de G. Jiménez (fig. 5) que representa a la actriz con vestimenta histórica en una actitud de declamación, haciendo así referencia, como en el texto, a ese carácter de disfraz que tiene el escenario para una joven de origen humilde, a la que las ropas, las maneras y la interpretación convierten en una heroína trágica. Esta narración ilustra también una de las preocupaciones antes mencionadas: la ambigüedad de la condición social de la actriz en el escenario. Seguirá a esta publicación la edición de Roberto Robert de *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas* (1872). En esta colección se hace un especial hincapié en las profesiones femeninas en el mundo del espectáculo como la cómica de la legua, la bailarina, la suripanta o la actriz de nacimiento. Son la primera y la última las que interesan a nuestro estudio. El artículo «La cómica de la legua» de Enrique Pérez Escrich, la define como «una actriz reñida con el arte, una planta perenne, inodora y sin flor (...) la cómica de la legua no es otra cosa que una berruga del arte, una escrecencia de bastidores producto de la desgracia y las pretensiones mal fundadas» (Robert, 1872: 5). Narra la historia de este tipo a través de un personaje, Ederlinda, a la que sitúa a «trescientas mil leguas de la Matilde Diez y la Teodora Lama-drid», de su acceso al mundo teatral, de su caída en aventuras amorosas y del incesante viaje de los cómicos, que traen consigo el paso del tiempo y su decadencia (Robert, 1872: 5). Se presenta a una actriz con experiencia, pero perteneciente a los ámbitos periféricos de la escena y vinculada con los discursos de la miseria, la vanidad y la disponibilidad sexual atribuidas a la actriz en algunos casos. Aspectos que se reflejan en el grabado que abre el artículo (fig. 6), en el que se representa una mujer de mediana edad sentada con



Fig. 5 (izq.). G. Jiménez, «La actriz», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Gaspar y Roig, 1851, grabado, p. 269, Biblioteca Digital Hispánica. Imagen procedente de la Biblioteca Nacional de España. En línea.

Fig. 6 (der.) . Pellicer - Aristi (?), «La cómica de la legua», en Roberto Robert (ed.), *Las españolas pintadas por los españoles: colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*, Madrid, Imprenta de J. E. Morete, 1872, Tomo II, grabado, p. 4. Biblioteca Digital Hispánica.

Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. En línea.

atuendo clásico desmerecido, en una postura desenfada, apoyando su pierna en otra silla mientras que se mira al espejo arreglándose, símbolo inequívoco de la caricatura del paso del tiempo y la vanidad. Las escasas pertenencias que la rodean denotan un espacio pobre y nómada. Le sigue unas páginas después el artículo de Luis Rivera sobre «La actriz de nacimiento», en el que no se refiere al modelo de la dama con talento de la escena, sino a la condición por la que muchas jóvenes habían de ganarse la vida como actrices al nacer en el seno de una familia de actores. El autor defiende esta posibilidad como una opción legítima de trabajo y sustento para la mujer, pero también revela el juicio público sobre la figura de la actriz:

Yo he visto la lucha que esas pobres actrices sostienen con todo lo que las rodea, en busca de una posición social, libre, feliz é independiente (...) Algunas lo consiguen, otras sucumben. Respetemos la desgracia de los vencidos y arrojemos una rosa á los pies del talento triunfante. ¡Cuántas vigiliás, cuántos estudios, cuántos sueños se han desvanecido y han vuelto a nacer antes de llegar à esa cúspide que aparece de pronto deslumbradora ante los ojos de la multitud como la decoración de gloria iluminada por bengalas! (Rivera, 1872: 86-87).

Un tono diferente adquirieron los artículos de *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1882), dirigida por Faustina Sáez de Melgar, escritos por una serie de autoras del momento en los que, con cierta timidez, se pide una mayor educación para la mujer y su participación en la sociedad. También incluye un artículo titulado «La actriz española» de Joaquina Balmaseda, que había sido anteriormente intérprete y que inicia su texto preguntándose por el sentido del término que había venido a sustituir al de «cómica». Para situar esta figura, con una intencionalidad académica que no ha estado presente en ninguno de los textos anteriores, Balmaseda realiza un recorrido por la historia del teatro y la situación de la actriz desde la antigua Grecia a la España del momento. La autora alude a la dificultad de la actriz para triunfar y obtener homenajes reservados a los hombres, un mal con el que ha de lidiar la actriz moderna frente a la humildad de estas en otros siglos. Tras mencionar grandes nombres como los de Rita Luna, Matilde Díez o Teodora Lamadrid, la autora se refiere a las exigencias de la vida de la artista moderna, ahora profundamente ostentosa. Esta ha de enfrentarse, según Balmaseda, al constante estudio, la crítica y el público, siempre con su mejor sonrisa para mantener esa identidad pública, raramente separada de la escena, que ha construido. La autora exalta las cualidades de aquellas que triunfan en tan arduo campo, en hallar el equilibrio entre el papel y la vida real, mostrando la pervivencia del problema de la barrera entre arte y vida.

Las actrices que hoy pisan con lucimiento la española escena, han venido a recoger el fruto de las conquistas de sus antecesoras; hoy la actriz para ser apreciada necesita ser apreciable, y su vida privada da ó quita prestigio á su nombre artístico; su educación tiene que ser esmerada, su instrucción vastísima, el estudio del arte que ha de acercarse todo lo posible a la verdad, tiene que ocupar todas sus horas, el esmero en el vestir y la propiedad en los accesorios son de su propia cuenta, porque la crítica la quiere responsable en absoluto del personaje que representa (Balmaseda, 1881: 74).

Y es esta identidad pública que ha de satisfacer todos los detalles ahora exigidos a la actriz la que representa Eusebi Planas en la litografía que inaugura el artículo (fig. 7).<sup>20</sup> Dentro de un marco ornamentado con el título en la parte inferior «La Actriz», se representa a una joven en el contexto de las escaleras de un teatro ricamente decorado, como vemos en las lámparas y cortinajes. Esta parece haberse detenido y lee un papel, que podría ser una crítica, en actitud sorprendida y nerviosa que le ha hecho dejar caer un ramo de flores. Esa inquietud de la que habla Balmaseda se refleja en la imagen, así como la configuración de la actriz como *femme à la mode*, que tanta relevancia cobró a finales de siglo. La actriz luce la silueta de clepsidra y el generoso escote propios de la indumentaria femenina del período, con un vestido ricamente ornamentado y complementado con joyas y adornos en el peinado. En ambos, texto e imagen, podemos detectar una crítica velada al peso crítico del público sobre las actrices en el período y una reivindicación de los valores e importancia adquiridos por estas.



Fig. 7. Eusebi Planas, «La Actriz Española», en Faustina Sáez de Melgar (dir.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons, 1881, grabado, p. 62, Biblioteca Digital Hispánica. Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. En línea.

El interés del público y la sociedad burguesa en la vida teatral no sólo afectaba a la propia identidad de los intérpretes, sino que la fascinación alcanzaba cualquier aspecto de la vida teatral y su funcionamiento. Ese mito que se generaba en torno al teatro despertó curiosidad por todo aquello que ocurriera tras el escenario. La propia vestimenta de la actriz sería otro de los temas que inquietó a la sociedad decimonónica y eran varias las publicaciones y representaciones que abordaban la cuestión, especialmente la relajación de sus códigos. Así *El Museo Universal* en 1866 publicaba dos viñetas tituladas «Antaño y Ogaño» (fig. 8), en las que se contrastaba no sólo la apariencia de las actrices de principios de la centuria con la del momento, sino el debate moral concerniente con la aparición de la actriz en vestimenta masculina. El travestismo de las actrices constituyó uno de los ejes

<sup>20</sup> Este ilustrador y litógrafo catalán fue una de las principales figuras de la ilustración del XIX español, y en su obra destaca la definición de modelos femeninos. Según Pilar Vélez, este artista será uno de los definidores del tipo de mujer frívola, libre y llena de convencionalismos, que parece influenciar la que nos ocupa (Vélez, 1996: 67).



Fig. 8. «Antaño y Ogaño», en *El Museo Universal*, 30 de diciembre de 1866, grabado, p. 416. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. En línea.

del debate en torno a la presencia de la mujer en las tablas durante la edad moderna, y continuaría generando diversas lecturas durante el ochocientos. La primera viñeta alude a la actriz como atracción teatral a comienzos de siglo: «Así el día de los Inocentes llevaban gente al teatro, las actrices eminentes de mil ochocientos cuatro». El grabado presenta en el escenario a una actriz en actitud militar y de poder, con una vestimenta de apariencia masculina como muestra el sombrero de estilo napoleónico, la casaca recta con solapas altas y el bastón, pero con elementos que denotan su feminidad como el pendiente de perla o el vestido recto. Se enfrenta en actitud decidida a un actor con disfraz orientalizante, en un argumento que desconocemos. En todo caso, su elección de indumentaria masculina destila cierta elegancia y códigos femeninos, que el crítico aprueba puesto que parece respetar los códigos de decencia.

Esta se compara con la figura de la otra viñeta: «Hoy la actriz de más valer, sin remilgos, ni reproches, sale así todas las noches y hay quien no la quiere ver.» En esta ocasión la actriz viste un conjunto masculino burgués, de pantalón alto, chaleco con camisa, levita y zapatos, unas prendas ajustadas que evidencian sus formas femeninas. Esta última vestimenta acentúa en mayor medida los códigos masculinos y nos remite al componente transgresor que el disfraz de hombre para la actriz había tenido a lo largo de la historia del teatro desde su incorporación a los escenarios. Obviamente esta transgresión de códigos indumentarios tan manifiesta desestabilizaba los códigos de género y podía adquirir connotaciones sexuales para el público.

A pesar de la existencia de este discurso crítico, hay que mencionar que ya en la segunda mitad del siglo XIX, el discurso no era homogéneo sobre esta cuestión, pues el disfraz masculino y la interpretación de estos papeles fueron fuente de éxito para varias actrices en los escenarios europeos. También podemos observar un ejemplo en España,



como es el de la actriz y cantante Amalia Ramírez, retratada en un grabado publicado por *La Ilustración* el 5 de marzo de 1855 (fig. 9), en la zarzuela *Catalina* que había sido representada en el Teatro del Circo en 1854. Junto a su biografía, aparece un grabado de la joven con indumentaria militar: pelo corto, sombrero de ala levantada, casaca militar con cinturón y camisa blanca y pantalones bajo botas altas. La actriz aparece de pie, sosteniendo el brazo izquierdo sobre la espada oculta y mirando al espectador, en una postura relajada pero firme y autoritaria. Es interesante que este fuera el papel y el aspecto elegido para promocionar la fama de una actriz que comenzaba su andanza en los escenarios madrileños, hecho que revela lo contradictorio en ocasiones del discurso sobre la indumentaria masculina de la actriz.

Para finalizar esta construcción de la actriz como tipo en España, no queremos dejar de referirnos a un ejemplo excepcional que antecede a las imágenes que hemos comentado pero que excede nuestras fronteras. Y es que el Romanticismo europeo tuvo en España a uno de sus grandes mitos, a la que inventó e imaginó a su gusto, creando un imaginario de la península en el que la mujer española como tipo y encarnación de las pasiones y la astucia femenina fue fundamental. Esta identidad la plasmó, antes de sus viajes a España y a través de sus lecturas, Prosper Merimée en un personaje



muy particular: Clara Gazul. El autor francés creó esta actriz española de origen malagueño en la que reunió muchos de los rasgos con los que se definía desde Europa el lugar común de la mujer española, que años más tarde encarnaría su *Carmen*. En 1825 Merimée, de forma anónima, publicaba en París *Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole*, en el que se recogía una serie de piezas dramáticas liberales y antifrancesas, de profundo carácter dramático, que el autor atribuía a esta autora y actriz inventada. En las noticias que precedían a la primera edición, se nos hablaba de ella como una cómica y dramaturga española de sangre morisca y descendente del moro Gazul que protagonizaba algunos romances antiguos españoles. Esta primera edición se acompañaba de un supuesto retrato de la actriz (fig. 10) realizado por Étienne-Jean Delécluze, sobre el que el artista proyecta el modelo de la picardía y exotismo asociados con la feminidad española. Delécluze presentaba

Fig. 9. (arr. der.) «La Señorita Doña Amalia Ramírez», en *La Ilustración. Periódico Universal*, 5 de marzo de 1855, grabado, p. 104. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. En línea.

Fig. 10. (ab. izqu.) Étienne-Jean Delécluze, *Portrait de la comédienne espagnole Clara Gazul*, en Prosper Merimée, *Le Théâtre de Clara Gazul*, Paris, H. Fournier, 1830, grabado. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

el busto de una mujer de mirada insinuante y oscura, con un indicio de sonrisa maliciosa en sus labios. La cabeza adornada con una tela oscura de encaje, tras la que asomaba el pelo negro. Sobre un escote generoso rematado con puntilla blanca, reposa una cruz, que nos remite a la identidad católica del país. No sólo la actriz española se convirtió en un tipo en nuestro país, sino que este modelo también se empleó para evocar la idiosincrasia española imaginada por el Romanticismo francés.

#### VI. RETRATOS CON NOMBRE PROPIO: LA EFIGIE DE LA ACTRIZ EN LA CULTURA VISUAL ROMÁNTICA EN ESPAÑA

En un momento en el que el Romanticismo proclamaba el culto de la individualidad y la sociedad burguesa se regía por el culto a las apariencias, el retrato pictórico se manifestó como uno de los géneros artísticos por excelencia de la centuria. Este se convirtió en el principal vehículo de construcción identitaria, mediante el cual el retratado o la retratada exponían su estatus social, ligado a valores domésticos, intelectuales o morales.<sup>21</sup> La mujer se convirtió en protagonista de múltiples obras y se desarrollaron una serie de convenciones y códigos pictóricos destinados a realzar su representación. La puesta en valor de la subjetividad por el Romanticismo influyó de forma determinante en la interpretación del género, acentuando la necesidad de profundizar en la percepción psicológica y en los rasgos que conferían identidad al retratado o retratada. Estos elementos confluirán en el retrato de la actriz durante este período que adoptará muchos de los códigos del retrato burgués femenino, pero contará, asimismo, con particularidades propias de la condición de las retratadas. Por ello hemos de tener en cuenta un factor más: el auge del retrato teatralizado (Gracia Beneyto, 1997: 411). La influencia mutua entre pintura y teatro se traduciría en una teatralización del género retratístico, también consecuencia de la popularidad que había adquirido en la sociabilidad decimonónica el gusto por el disfraz, que se incluiría en algunos retratos de sociedad y, especialmente, en el retrato fotográfico. Por lo tanto, la difusión, tanto pictórica como gráfica, de los retratos de las actrices durante el siglo XIX es síntoma de este gusto por lo teatral y por la exhibición del yo, al tiempo que cumple la función social y profesional de promocionar tanto su propia imagen como las obras, teatros y empresarios para los que trabajaban. A este último objetivo responden otra serie de retratos de las actrices que se difundirán en la cultura visual romántica, especialmente a través del grabado y de la prensa ilustrada. Generalmente se trata de retratos de perfil, con encuadres de medio cuerpo y una intención ennoblecedora, que se traduce en lo idealizado en ocasiones de su rostro y su belleza, que depura los defectos físicos que pudiera tener la intérprete. Si bien estos retratos empezaron siendo de una línea sencilla y básico su parecido con el modelo, conforme avanza el siglo a partir de 1850 se hará un mayor énfasis en el detalle y la captación psicológica.

Una vez más se ha de incidir en la especificidad de estas imágenes de las actrices y esa condición doble que implica su representación. En estos retratos aparecerán esos códigos particulares que los diferencian por un lado de la iconografía de la mujer burguesa, en el caso de los retratos que las representan como sujeto activo de la interpretación o como dama de la escena, y que, por otro lado, la asimilan a los modelos de feminidad románticos en la interpretación de sus papeles. La definición de la identidad de estas damas de la escena como tal estará también condicionada al contexto de élite intelectual y social

<sup>21</sup> Como ha estudiado Carlos Reyero, en la medida en que no existieron pintores exclusivamente dedicados al retrato, sino que desde su formación en figura pasaron a trabajar de forma predominante este género, este no despertaría el debate o la reflexión teórica tan intensiva como lo habían hecho otros géneros pictóricos (Reyero Hermosilla, 1994: 16).

del que formaron parte. Su asistencia era habitual a espacios como el Liceo Artístico y Literario de Madrid, creado en 1837, en el que también serían comunes las representaciones de figuras como Matilde Díez. Del mismo modo, los propios empresarios y autores teatrales crearon tertulias artísticas y literarias en el seno de los teatros, reuniendo a la intelectualidad del momento y creándose fuertes vínculos de amistad entre los principales actores y actrices, dramaturgos, pintores y políticos, que trazaban la vida cultural del momento. A la hora de abordar este corpus se plantean diversos problemas debido a su vasto carácter y a su dispersión por diversas instituciones culturales españolas, europeas y norteamericanas. Fueron múltiples los nombres femeninos que brillaron en la escena romántica y muy común su representación visual: actrices como las hermanas Lamadrid, Matilde Díez, Gerónima Llorente, Josefa Valero, Joaquina y Antera Baus, Concepción Rodríguez o Pastora Jiménez. La catalogación de este conjunto de imágenes es parte de un proyecto de mayores dimensiones y en esta ocasión únicamente es posible abarcar el estudio de algunas de las representaciones más significativas.

Si partimos de un recorrido cronológico por algunas de las efigies femeninas más icónicas del teatro decimonónico habría que comenzar por Bárbara Lamadrid (1812-1893), una de las actrices más populares de la era isabelina. De origen sevillano, trabajaría en varios teatros de Andalucía entre 1826 y 1833 para luego trasladarse a Madrid, donde pasaría a formar parte de la compañía del Teatro del Príncipe compartiendo papeles con Matilde Díez. La rivalidad y división del gusto del público entre ambas actrices, motivarían su traslado al Teatro de la Cruz hacia 1840 donde brillaría por sus interpretaciones tanto de drama como de comedia, destacando su Doña Inés de Zorrilla y su Isabel de Segura de Hartzenbusch. Entre los retratos conservados llama poderosamente la atención el realizado por Antonio María Esquivel, preminente retratista romántico, en 1837 por su honestidad y sobriedad (fig. 11). El pintor capturó la efigie de la actriz en un lienzo escasa-



mente adulator que se aleja en gran medida del ideal de belleza romántico. Lamadrid aparece de medio cuerpo y en posición de tres cuartos sobre un fondo neutro iluminado en torno a su rostro. El rostro de la actriz sugiere amabilidad a través de una insinuada sonrisa y la mirada directa al espectador, enmarcada por el cabello oscuro recogido en un moño y un mechón curvado hacia el pómulos según la moda de la época. Por todo adorno lleva un pendiente alargado de coral. Destaca también la sencillez del vestido de hombros al descubierto, entallado con corsé y mangas de volantes, en un tono verde surcado de líneas diagonales en gris. Su carencia de unos rasgos más coincidentes con el canon femenino romántico no ensombreció los méritos y genio artístico de Lamadrid, enormemente reconocida en la época y aquí adulada por Esquivel que retrata su sobriedad y respetabilidad como dama burguesa.

Fig. 11. Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina, *Bárbara Lamadrid*, 1837, óleo sobre lienzo. Fotografía de Pablo Linés Viñuales. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.

En torno a las mismas fechas, *El Entreacto* publicaba una ilustración de A. Gómez de la actriz en su interpretación de *Los Amantes de Teruel* (fig. 12). Probablemente la representación de la actriz bajo la identidad teatral de Isabel Segura ha llevado al artista a dulcificar los rasgos de esta. Aparece de cuerpo entero vestida por un traje de inspiración histórica y romántica muy ornamentado que indica la procedencia aristocrática del personaje interpretado. La cabeza se cubre con un velo, símbolo máximo de pureza, y deja ver parte del cabello rizado y el pendiente. Con el rostro girado hacia la derecha la actriz está en posición de declamación, con una mano que se dirige al pecho y la otra con el brazo extendido y abierto como signo de emoción. Esta emoción no se trasluce en la representación del rostro, sereno, sino que la imagen y su sentido se completan con la cita del texto bajo el retrato: «Qué! Pensais que cesará / mi pasión muerto mi amante? / No, lo que yo vivirá. / (Acto 4º Escena 3ª)».

La representación de la actriz está así intrínsecamente ligada a la obra y al personaje en esta imagen, pero no sólo se promociona el espectáculo teatral en sí mismo, sino que la ausencia de un contexto, de un escenario en la representación, enfatiza a la actriz como la figura central. De igual modo, la adopción de códigos burgueses en el retrato de las actrices queda perfectamente ejemplificada en una de las efigies fotográficas de la actriz (fig. 13), en la que una vez más los códigos indumentarios y el fondo de estudio fotográfico inciden en su carácter de dama. Destaca la escasez de joyas y nuevamente lleva el cabello recogido en un sobrio moño. Más allá del tradicional retrato sobre lienzo, la aparición y el desarrollo de la fotografía, en concreto del formato *carte de visite*, trajo consigo un incremento en la difusión de la imagen de la actriz porque sus fotografías estaban en circulación y se podían coleccionar. De esta forma el espectador tenía la posibilidad de poseer la imagen de la actriz a través de estos objetos.<sup>22</sup>



Fig. 12 (izq.). Antonio Gómez y Cros, *D.ª Bárbara Lamadrid en «Los Amantes de Teruel»*, en *El Entreacto*, ca. 1837, litografía, Biblioteca Digital Hispánica. Imagen procedente de la Biblioteca Nacional de España. En línea.  
Fig. 13 (der.). M. de Herbert, *Bárbara Lamadrid*, s.f., fotografía. Fondos del Museo Nacional del Teatro, Almagro.

<sup>22</sup> Si bien no es posible abordar en profundidad la extensiva difusión de la imagen fotográfica de la actriz en este estudio, autores como David Mayer han establecido firmemente y analizado como la fotografía se convertiría a mediados del siglo XIX en un vehículo central para la promoción de la imagen de la actriz, su trayectoria profesional y su identidad pública y privada, convirtiéndose asimismo en un significativo objeto de colección entre el público burgués (David Mayer, 2007: 74).

La retratística tuvo igualmente una función clave en la difusión de la imagen de uno de los grandes talentos de la escena española: Teodora Hervella y Cano (1820-1896), conocida en las tablas como Teodora Lamadrid, hermana de Bárbara Lamadrid. Teodora fue uno de los grandes talentos de la escena romántica española y sus habilidades le otorgaron el éxito en la interpretación de teatro clásico, tanto en verso como en prosa, zarzuela y ópera. Descubierta por el empresario Juan de Grimaldi en Sevilla en 1832, con sólo doce años comenzó a trabajar en los Teatros de la Cruz y del Príncipe de Madrid, también junto con su hermana Bárbara. Se casó de forma temprana con el profesor de canto y tenor italiano Basilio Basili y, a partir de entonces, cultivó su talento lírico e interpretativo hasta adquirir la posición de primera dama, por lo que abandonó el Teatro de la Cruz en 1844 para regresar al Teatro del Príncipe, en el que continuó su carrera durante seis años. Después la actriz fue contratada por el actor y empresario teatral Joaquín Arjona y Ferrer para encabezar el cartel del Teatro de los Basillos. Fue en dicho teatro, en 1851, donde su papel en el drama romántico *Adriana Lecouvreur* la consagraría en la escena española. Esta obra francesa había sido escrita por los dramaturgos Ernest Legouvé y Eugène Scribe en 1849 y en Madrid fue estrenada su traducción en 1851, con la figura histórica de la actriz de la Comédie Française, Adrienne Lecouvreur, y su trágica biografía y misteriosa muerte como fuentes de inspiración. La pieza narraba la historia de amor entre la actriz francesa y Maurizio, que resulta ser conde de Sajonia, y finalizaba con la muerte de la heroína, un argumento de pleno carácter romántico que permitió a la actriz exhibir sus dotes interpretativas y su capacidad emocional.<sup>23</sup>



Así la retrataría Federico de Madrazo en 1852, un año después del arrollador éxito de la obra (fig. 14). La actriz se alza de cuerpo entero en el centro de la imagen, en actitud y gesto emotivos. Su figura se encuentra iluminada de forma dramática, según los preceptos de la escenografía romántica, y destaca sobre un fondo neutro que hace resaltar, en gran medida, los colores de su vestimenta y la delicadeza de sus rasgos y gesto. A sus pies yacen unas coloridas coronas de flores, símbolo no solo de sus éxitos sobre el escenario y de la admiración de su público, sino también de la feminidad romántica. La transmisión de las emociones de forma contenida pero elocuente —lo que promulgaba la teoría interpretativa de estos años— se evidencia en la actitud de Lamadrid. Dirige una motiva mirada hacia arriba y se lleva la mano al pecho, gesto que simboliza no solo gentileza, sino también la preeminencia del sentimiento.

Fig. 14. Federico de Madrazo y Kuntz, *Teodora Lamadrid en Adrienne Lecouvreur*, 1852, óleo sobre lienzo. Imagen cortesía de The Hispanic Society of America, Nueva York.

<sup>23</sup> Al mismo tiempo, es importante resaltar cómo esta línea argumental responde, sin duda, a la romantización de la figura de la actriz, su asimilación con el ideal trágico romántico y su popularidad como personaje de ficción en el drama romántico (Miret, 2005). De hecho, la representación de actrices románticas en el papel de Lecouvreur se convirtió en un modelo habitual en el imaginario teatral del Romanticismo, como vemos en el caso de otras figuras como la actriz Rachel Félix en Francia. Ver: Anónimo, *Rachel as Adrienne in Adrienne Lecouvreur*, década de 1840, grabado, University of Illinois Theatrical Print Collection, Urbana-Champaign, Illinois, Estados Unidos (En línea).

El rostro, enmarcado por unos rasgos finos y oscuros y por su cabello peinado en crencha y con tirabuzones negros, es retratado con gran precisión y dulzura por Madrazo, que en la década de 1850 se encontraba en su auge como retratista de la sociedad isabelina. La iluminación y el contraste con sus rasgos oscuros hacen también destacar la zona superior del busto, en la que cuello y hombros se muestran estilizados y al descubierto sobre el corpiño, cuidadosamente iluminados para enfatizar su sensualidad y delicadeza. Esto no responde únicamente a las tendencias de la indumentaria del momento, sino que también constituye un recurso pictórico ampliamente empleado por Madrazo en sus retratos femeninos de este período. La importancia de la indumentaria, en este caso teatral, para el retratista la observamos en la calidad táctil del vestido de la actriz ajustado a la influencia de la moda parisina, de gran amplitud y compuesto por un corpiño de encajes y falda ahuecada con miriñaque. Además, la tela de la falda, de tonos rosados oscuros, se adorna con motivos florales elaborados en tonos blancos y verdes, de los que se hacen eco las flores y coronas a sus pies, de forma que la vestimenta de la actriz toma sobre el escenario gran parte del protagonismo. Ese mismo brillo también se aplica a las joyas que la visten: al cuello, cinta de terciopelo verde con pinjante, un broche en el centro del pecho y pulseras de oro y perlas. La obra incluye una inscripción en la parte superior en referencia a su donación junto con otro retrato del actor Joaquín Arjona por Madrazo, como contribución al monumento a Velázquez, así como otra en la parte inferior donde identifica a la actriz como «T. Lamadrid».

En ese mismo año la obra sería grabada por Alphonse Léon Noël (fig. 15), que captó con gran sutileza, detallismo y calidad en los tonos la belleza del lienzo de Madrazo y dio lugar a la difusión del retrato, del que conocemos numerosas copias y que también fue publicado parcialmente en la prensa de la época.<sup>24</sup> La más importante se conserva en el Museo del Romanticismo y pertenece a Manuel Cabral y Aguado Bejarano, realizada en 1853 y caracterizada por una pincelada más suelta que en el lienzo original. Esta versión está considerada como una de las principales obras de este pintor costumbrista y forma pareja con su *Julián Romea en Sullivan*.<sup>25</sup>



Fig. 15. Alphonse Léon Noël (lit.) y Federico de Madrazo (pint.), *Teodora Lamadrid*, litografía, 1852.  
Fotografía de Pablo Linés Viñuales. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.

<sup>24</sup> *La Ilustración. Periódico Universal*, 19 de febrero de 1853, p. 73. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. En línea.

<sup>25</sup> Manuel Cabral y Aguado Bejarano, *Teodora Lamadrid en Adriana Lecouvreur*, 1853, óleo sobre lienzo, 74 x 56,7 cm, Museo del Romanticismo, Madrid.

Unos años más tarde, en 1856, el artista francés Prudent Louis Leray retratará a la actriz en el apogeo de su fama, en un lienzo que llama la atención por presentar una imagen sumamente lujosa (fig. 16). Lamadrid aparece de cuerpo entero en el centro del lienzo en un interior ricamente amueblado y teatralizado a través de cortinajes y columnas. La actriz aparece en una actitud erguida con el rostro elegantemente ladeado y sus rasgos bien definidos. El cabello oscuro dividido cae sobre sus sienes para ser recogido en la parte posterior y está tocado con una corona de cuentas de coral rojo, al igual que la pulsera que viste en la muñeca izquierda, el cual estuvo en boga en la joyería del período romántico. La actriz lleva un vestido blanco de seda, con escote de corazón y encaje adornado con un broche de perlas, y cubre el brazo izquierdo con una estola de piel que sostiene con la mano derecha pegada al cuerpo, en la que viste una pulsera también de perlas. Por último, en la mano izquierda porta el abanico cerrado, símbolo de la elegancia de una dama. A través de la propia figura de la actriz fuera del escenario, Leray configura la imagen de su éxito como una de las principales intérpretes del teatro español, para lo que se sirve de la ostentación, la sofisticación y la autoridad como códigos visuales, que se perpetuarán en posteriores retratos de actrices.



Fig. 16. Prudent Louis Leray, *Teodora Lamadrid*, 1856, óleo sobre lienzo.  
Fondos del Museo Nacional del Teatro, Almagro.

A lo largo de su carrera, Lamadrid se dio a conocer por su rigor en la caracterización del personaje y la verosimilitud en la escena. Entre su repertorio se encuentran obras de Adelardo López de Ayala, Gertrudis Gómez de Avellaneda o José Echegaray, y papeles femeninos eminentemente románticos como Isabel de Segura de *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1849) o Juana la Loca en *Locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus (1855), entre otros. Más tarde cosecharía también grandes éxitos en América y desarrollaría una destacada labor docente, llegando a obtener la Cátedra de Declamación del Real Conservatorio de Madrid en 1883. Al igual que su hermana Bárbara, su reconocimiento como actriz y su popularidad en la cultura romántica se tradujeron en la diseminación de su imagen y su participación de la nueva identidad de la actriz como dama de la escena. De este modo, Lamadrid se convertiría en la protagonista de diferentes representaciones en diversos medios y formatos. De ello son ejemplo múltiples

retratos fotográficos individuales, como el que la retrata en el papel de Margarita Gautier en *La Dama de las Camelias* (fig. 17). Apoyada sobre una balaustrada de atrezo lee un libro, también vestida elegantemente con un vestido de terciopelo, seda y encaje y portando una devota con pinjante al cuello. Laurent también la fotografiaría (fig. 18), esta vez no bajo una identidad teatral sino como dama burguesa, vistiendo un conjunto isabelino, con traje de volantes, corpiño y chal negros, con el cabello elegantemente arreglado en tirabuzones.



Fig. 17 (izq.) . M. N., *Teodora Lamadrid en «La Dama de las Camelias»*, s. f., fotografía. Fondos del Museo Nacional del Teatro, Almagro.

Fig. 18 (der.). Jean Laurent, *Teodora Lamadrid*, s. f., fotografía. Fondos del Museo Nacional del Teatro, Almagro.



A las hermanas Lamadrid, se sumaba Matilde Díez (1818-1883) como el otro gran nombre de las tablas durante la era isabelina. Tras sus inicios en Cádiz sería contratada por Grimaldi en 1834 para el Teatro del Príncipe, donde conocería grandes éxitos en su participación en obras como *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas o *La huérfana de Bruselas* y *El verdugo de Ámsterdam* del propio Grimaldi. Tras casarse con Julián Romea, formarían una compañía e iniciarían una larga gira por España e Hispanoamérica. La actriz destacaba por su espléndida voz, su dulzura, y su inocencia, elementos que se repiten en la crítica de su figura y son habitualmente reflejados en sus retratos. Ya en la cumbre de su éxito aparecería en un retrato de Alphonse Léon Noël en 1852 (fig. 19), que representa a la actriz de pie

Fig. 19. Alphonse Léon Noël, *Matilde Díaz*, 1852, litografía. Fotografía de Pablo Linés Viñuales. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.



de medio cuerpo en un marco ovalado. Se trata de un retrato altamente dignificante, en el que sólo aparece su nombre, sin referencia a contexto teatral alguno. La actriz lleva un vestido de corte clasicista recogido por un cinturón ornamentado caído que crea múltiples pliegues y en sendas muñecas lleva brazaletes con forma de serpiente. Su cabello aparece peinado, no obstante, al estilo isabelino, partido en dos bandas que caen sobre las sienes surcadas por un trenzado para acabar en unos rizos sueltos. Así, parecen mezclarse ambas identidades, teatral y propia. En relación con este retrato, no podemos dejar de señalar la posible influencia del modelo iconográfico de la actriz representada como la musa trágica Melpómene, ampliamente difundido durante el siglo XVIII y comienzos del XIX. La escultura y los modelos clasicistas se convirtieron en un elemento legitimador en las representaciones de las actrices, así como lo hizo el propio género trágico que era considerado como el que mayor prestigio otorgaba a las intérpretes (Nerstad, 2011). El concepto de la identidad pública basada en la moralidad privada y virtuosa, se reflejó especialmente en la construcción de la apariencia de esta actriz. Contamos con una litografía de Bachiller (fig. 20), en la que Díez es presentada como una dama respetable y una profesional del teatro. Se trata de un retrato de medio cuerpo en el que la actriz mira directamente al espectador, ataviada según la moda isabelina, con un vestido sobrio y negro, con camisa de encaje debajo y mangas acampanadas. Su peinado divide el cabello en bandas que caen sobre las sienes y finalizan en tirabuzones. En una actitud erguida y orgullosa, se representa un modelo de feminidad legítima, encarnada en este nuevo discurso sobre la actriz. Finalmente, también sería fotografiada por Laurent (fig. 21), en formato tarjeta de visita, posando en el marco del estudio apoyada sobre una columna y mirando al frente, estando identificada la imagen a pie de foto como Sra. D<sup>a</sup>. Matilde Díez. No obstante, la actriz aparece vistiendo un traje de inspiración medieval y aristocrática, ricamente adornado con un velo, joyas y corona, dando vida a una heroína de un drama romántico.



Fig. 20 (izq.). Bachiller, *D<sup>a</sup> Matilde Díez*, s. f., litografía. Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia de Madrid.  
Fig. 21 (der.). Jean Laurent, *Matilde Díez*, s. f., fotografía. Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia de Madrid.

La celebridad que adquirieron estas actrices se transformó en un profundo interés de la sociedad por conocer detalles de su vida privada, pasando a formar parte de elencos de personajes célebres publicados en la época y que reseñaban a las personalidades más importantes de la nación. Éstos solían recoger noticias biográficas acompañadas de retratos. Varias serían las actrices incluidas en el *Álbum biográfico. Museo Universal de retratos y noticias de las celebridades actuales de todos los países, en las ciencias, la política, las letras, las artes, la industria, las armas, etc.* de Ángel Fernández de los Ríos (1849). En su segunda edición, el autor se refiere a cómo se ha pretendido incorporar a las más importantes celebridades de 1848, eligiendo entre los españoles a aquellos que de mayor fama gozan en el país. De este modo, las actrices son incorporadas en una galería de talento y genio, en la que se igualan con estadistas, literatos y científicos. Estos términos remarcan la importancia del retrato en la construcción de la celebridad de estos personajes y de las actrices, siendo tres las incluidas en este museo: Doña Gerónima Llorente, Doña Bárbara Lamadrid y Doña Matilde Díez. El reconocimiento de estas actrices por parte de la sociedad isabelina queda registrado también en uno de los principales lienzos del período: *Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores del Teatro del Príncipe* de Antonio María Esquivel, depositado en el Museo del Romanticismo (fig. 22).



Fig. 22. Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina,  
*Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores del Teatro del Príncipe*, ca. 1847-1848, óleo sobre lienzo.  
Depósito del Museo del Prado en el Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.

El lienzo forma parte de un proyecto del artista para representar a la intelectualidad y la sociedad españolas durante la época isabelina, mostrando también la profunda relación entre las artes y las letras durante el Romanticismo. La única pintura completada del proyecto sería *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846), pero la que nos ocupa también sería iniciada por el artista, aunque quedaría sin

finalizar por razones desconocidas.<sup>26</sup> En la obra que nos ocupa, el detallismo es menor que en *Los poetas contemporáneos*, y los personajes padecen de cierta rigidez en las posturas. No obstante, el valor documental de la obra es altamente significativo. Andrés Peláez Martín ha situado su realización entre 1847 y 1848, debido a las reformas que se evidencian en el teatro y ha sugerido, frente a la idea tradicional de que se trata de la lectura de la comedia *El Hombre de Mundo*, que podría ser la presentación del proyecto de formación de un Teatro Nacional a las dos compañías de Madrid, lo que justificaría la asistencia de los cincuenta y tres actores presentes.<sup>27</sup> La comparación entre ambas obras muestra como las mujeres son sólo representadas como objetos artísticos en los lienzos del estudio de Zorrilla, donde ninguna de las autoras de la época está presente, sin embargo, en el caso del retrato del mundo teatral, las actrices aparecen representadas en igualdad con sus compañeros, formando parte íntegra de la intelectualidad teatral isabelina.

## VII. A MODO DE CONCLUSIÓN

En las últimas décadas del siglo se volvería la mirada hacia los años centrales de la centuria para recordar una edad dorada para los grandes intérpretes de la escena, entre los que las actrices estudiadas se encontraban como miembros de pleno derecho. En un momento tan decisivo para la construcción nacional como fue el siglo XIX, la actriz pasó a formar parte de las glorias intelectuales y artísticas del país y de los personajes que habían de permanecer en la historia. Nuevamente fue la imagen la que se ocupó de este proceso mediante la creación de toda una serie de retratos conmemorativos que harán pervivir a estas personalidades. En 1847 se finalizaba el primer edificio del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, cuyo Saló dels Miralls, que sobreviviría al incendio del edificio antiguo, se convertía en un monumento a las artes del escenario en Europa. En torno al *Parnaso* de Josep Mirabent, recorren los frisos diversas frases sobre el arte del teatro, la música, la comedia y la belleza, entre los cuales encontramos a diversas personalidades de este ámbito retratadas en medallones intercalados a lo largo de la sala. Entre ellos serán retratadas María Ladvenant y María Malibrán, como encarnación de las artes del escenario en España. Años después se realizaba la Galería de Retratos del Saloncillo del Teatro Español, para el que se encargaron entre 1879 y 1881 a retratistas como José Sánchez Pescador o Carlos Segovia las efigies de los principales autores, actores y actrices del último siglo, incluyendo a Concepción Rodríguez, Teodora Lamadrid y Rita Luna (fig. 23), que pasaron posteriormente a decorar El Parnasillo del Teatro Español.

La evolución del estatus de la actriz trazada en este estudio encontró en la imagen un recurso fundamental para transmitir los nuevos valores y la nueva apariencia de la misma. Estos retratos tuvieron una posición central en la cultura visual del ochocientos español, en la cual satisficieron la fascinación del público burgués por la figura de la actriz al tiempo que materializaron los discursos sobre la feminidad romántica y el genio artístico que dicho público consumía. En última instancia, se convierten en testimonio de la com-

<sup>26</sup> Antonio María Esquivel, *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, 1846, óleo sobre lienzo, 144 x 217 cm, Museo del Prado, Madrid. En línea.

<sup>27</sup> Se les representa en el escenario en forma elíptica, habiendo sido algunos de éstos identificados por el autor de izquierda a derecha y de la segunda a la primera fila como Fernando Osorio, Antonio Guzmán, Juan Lombía, Vicente Caltazañor, Joaquín Lledó, Teresa Baus, Javiera Espejo, José Valero, Carlos Latorre, Florencio Romea, Josefa Valero, Manuel Osorio, Jerónima Llorente, Joaquín Arjona, Cristina Osorio, Rosa Tenorio (?), Cándida Dardalla, Pepita Hijosa, Bárbara Lamadrid, Antera Baus, Teodora Lamadrid, Julián Romea, Matilde Díez, y Ventura de la Vega (Peláez Martín, 1998: 122-23). Esta identificación de los personajes requeriría de un estudio en mayor profundidad, puesto que todavía es confuso, así como de la realización de un diagrama a partir del lienzo para el que aquí no disponemos del suficiente espacio.

pleja negociación identitaria que estas mujeres y profesionales tuvieron que llevar a cabo para cultivar su talento en la esfera pública y la sociabilidad decimonónica. La imagen se convirtió en un elemento indispensable de este proceso, así como en el documento que ha pervivido hasta la actualidad para que podamos revivir argumentos, personajes y vidas del teatro decimonónico.



Fig. 23. José Sánchez Pescador, *Rita Luna*, ca. 1880, óleo sobre lienzo. Teatro Español, Madrid.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ALONSO, Cecilio (1996), «Imágenes del teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871», *El Gnomon: Boletín de Estudios Becquerianos*, nº 5, pp. 71-124.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- ANDURA VARELA, Fernanda (1992), «Del Madrid teatral del siglo XIX: la llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano», en Fernanda Andura Varela (coord.), *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, cat. exp., pp. 85-116.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (2000), «La imagen de la actriz en España», *Boletín de Arte*, nº 21, pp. 53-78.
- AYALA, María de los Ángeles (2012), «La mujer: escena y tipos costumbristas en el Semanario Pintoresco Español», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 757, pp. 931-936.
- BALMASEDA, Joaquina (1881), «La actriz española», en Faustina Saez de Melgar (dir.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, ilustrada por Eusebi Planas, Barcelona, Juan Pons, pp. 63 - 77.
- BUSH-BAILEY, Gilli (2007), «Revolution, legislation and autonomy», en Maggie B. Gale y John Stokes (eds.), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, pp. 15-32.
- COCHET, Vincent (1998), «Le Fard aud XVIII siècle: Image, maquillage, grimage», en Daniel Rabreau (ed.), *Imaginaire et création artistique a Paris sous l'ancien régime (XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Fayard, pp. 103-115.

- DELGADO, María M. (2007), «Beyond the Muse: the Spanish Actress as Collaborator», en Maggie B. Gale y John Stokes (eds.), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, pp. 272-290.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel (1848), *Album biográfico: Museo universal de retratos y noticias de las celebridades actuales de todos los países en las Ciencias, la Política, las Letras, las Artes, la Industria, las Armas, etc.*, Madrid, Semanario Pintoresco Español.
- GAVARNI, Paul (1846-1847), *Oeuvres choisies de Gavarni, Étude de moeurs contemporaines*, París, J. Hetzel.
- GIES, David T. (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.  
——— (2005), «Romanticismo e histeria en España», *Anales de literatura española*, nº 18, pp. 215-226.  
——— (2009), «Genderama: Performing Womanhood in Nineteenth-Century Spanish Theatre», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 10, nº 2, pp. 108-121.
- GRACIA BENEYTO, María del Carmen (1995), «Actriz, moral y rebeldía en la cultura del siglo XIX», *Asparkia: Investigación feminista*, nº 5, pp. 47-56.  
——— (1997), «La iconografía del actor como documento», en Evangelina Rodríguez (ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universidad de Valencia, vol. 2, pp. 411-475.
- JAGOE, Catherine, et al. (ed.) (1998), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria.
- JIMÉNEZ MORALES, María Isabel (1994), «La “romántica”, una visión satírica de la mujer española», en Cinta Canterla González (coord.), *De la Ilustración al Romanticismo: VII Encuentro: la mujer en los siglos XVIII y XIX: Cádiz, América y Europa ante la modernidad*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 497 - 510.
- MAYER, David (2007), «The Actress as Photographic Icon: from Early Photography to Early Film», en Maggie B. Gale y John Stokes (eds.), *The Cambridge Companion to the Actress*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, pp. 74-94.
- MÉRIMÉE, Prosper (2013), *Teatro de Clara Gazul*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- MOLINA, Álvaro (2013). *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid, Cátedra.
- MORNAT, Isabelle (2008), «Aceptación y mercantilismo literario: las actrices» en Pura Fernández y Marie-Linda Ortega, *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, pp. 447-458.
- MIRET, Pau (2005), «La actriz como personaje en el teatro de Bretón de los Herreros», en Virginia Trueba (ed.), *Lectora, heroína, autora: la mujer en la literatura española del siglo XIX, III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, 23-25 de octubre de 2002, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2005, pp. 253-260.
- NERSTAD, Erin (2011), «The Tragedienne as the Tragic Muse», en *The Tragic Muse. Art and Emotion, 1700-1900*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 59-71.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés (1998), «El teatro del siglo XIX, modelo para la pintura costumbrista», en Alberto Romero Ferrer y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, pp. 107-124.  
——— (dir.) (2004), *Colección de fotografías del Museo Nacional del Teatro: retratos (1850-1900)*, [Recurso electrónico], Madrid, Museo Nacional del Teatro.
- PENA GONZÁLEZ, Pablo (2008), *El traje en el Romanticismo y su proyección en España (1828-1868)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Museo Estatales.

- PÉREZ ESCRICH, Enrique (1872), «La cómica de la legua», en Roberto Robert (ed.), *Las españolas pintadas por los españoles: colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*, Madrid, Imprenta de J. E. Morete, tomo II, pp. 5-12.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos (1994), «El retrato europeo en tiempos de Federico de Madrazo», en *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, cat. exp., pp. 14-41.
- (2002), «Coqueterías de moribunda: lenguaje gestual y guardarropía en la heroicidad trágica decimonónica», *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia del Arte*, nº 1, pp. 101-117.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (1999), «La locura femenina como resorte espectacular: obnubilación, delirio y demencia en el drama romántico», *Letras peninsulares*, nº 12. 2-3, pp. 185-200.
- RIVERA, Luis (1872), «La actriz de nacimiento», en Roberto Robert (ed.), *Las españolas pintadas por los españoles: colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*, Madrid, Imprenta de J. E. Morete, t. II, pp. 79 -88.
- RODRÍGUEZ COLLADO, Mercedes (2000), «Influencia de la mujer en el contexto social del Romanticismo», en VV.AA., *Mujer, ideología y población: II Jornadas de roles sexuales y de género*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 153-166.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1998), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1997), «Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia», *El Gnom: Boletín de estudios becquerianos*, nº 6, pp. 133-274.
- (2003), «El arte escénico en el siglo XIX», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. Vol. 2. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Editorial Gredos, 2003, pp. 1803-1852.
- SALAS Y QUIROGA, Jacinto (1851), «La actriz», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Gaspar y Roig, pp. 268-272.
- SMITH, Christopher (1995), «French Romanticism & the Actresses», en Elizabeth Woodrugh (ed.), *Women in European Theatre*, Oxford, Intellect Books, pp. 49-56.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2010), *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos / Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- TORDERA, Antoni (1997), «Historia e Historias del Teatro: La actriz Rita Luna», en Evangelina Rodríguez (ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universidad de Valencia, vol. 2, pp. 339-359.
- TORRES GONZÁLEZ, Begoña (2001), «Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del museo romántico», en *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura, cat. exp., pp. 13-77.
- VÉLEZ, Pilar (1996), «La imatge femenina en la il·lustració de llibres i revistes de l'època romàntica», en *Quaderns del Museu Frederic Marès*, nº 1, Barcelona, Museu Frederic Marès, Ajuntament de Barcelona, pp. 55-76.