

EL REPERTORIO FRANCÉS DE M^a TUBAU (1854-1914): CONFLICTO ENTRE VIRTUD Y TRANSGRESIÓN FEMENINA EN LA ESCENA ESPAÑOLA.

THE FRENCH REPERTOIRE OF M^a TUBAU (1854-1914): CONFLICT BETWEEN VIRTUE AND FEMALE TRANSGRESSION ON THE SPANISH STAGE.

*Concepción Fernández Soto
IPED (Almería)/Universidad de Almería*

RESUMEN

El teatro español de la Restauración presenta una gran influencia de la práctica escénica francesa en autores y actores. La actriz María Tubau, junto a su marido Ceferino Palencia, es el paradigma de este proceso desde el teatro de la Princesa de Madrid, en cuya programación abundaban las adaptaciones de autores como Augier, Scribe, Sardou o Dumas hijo, que se presentaban en versiones aligeradas que no chocaran contra el decoro y la honestidad de la sociedad burguesa a la que iban dirigidas. Su trabajo también ejemplifica el conflicto entre virtud y transgresión femenina en el teatro español.

Palabras claves: Teatro francés, María Tubau, Teatro de la Princesa, Sardou, Dumas hijo

ABSTRACT

The Spanish Restoration Theatre presents a great influence of the French performance practice in authors and actors. The actress María Tubau, together with her husband Ceferino Palencia, is the paradigm of this process from the Princesa Theatre of Madrid, whose programming was plentiful of adaptations from authors such as Augier, Scribe, Sardou or Dumas (fils). These adaptations were presented in lightened versions(that would not clash with the decorum and the integrity of the bourgeois society to which they were addressed) and again presented the conflict between virtue and female transgression on the Spanish stage.

Keywords: French Theatre, María Tubau, The Princesa Theatre, Sardou, Dumas fils

1. INTRODUCCIÓN

Hablar del teatro español durante el período de la Restauración es hablar de la gran influencia de la práctica escénica francesa en nuestros autores y también en los actores. Pero ese teatro francés despertaba grandes resistencias en los sectores más

conservadores de la sociedad española (instalados en la defensa de la honestidad y el respeto al decoro) y reflejaba las polémicas entre realismo e idealismo moralizante, entre Naturalismo “importado de Francia” y teatro como escuela de buenas costumbres. María Tubau es el paradigma de ese proceso, primero en el Teatro de la Comedia, y sobre todo en el Teatro de la Princesa de Madrid (desde 1897 hasta comienzos del siglo XX). En este teatro, el matrimonio Tubau-Palencia aclimataría las obras de teatro extranjero. Ella interpretará los personajes femeninos de las plumas francesas más importantes del momento, en especial, en las versiones “atemperadas” por los arregladores españoles de los originales de Scribe, Augier, Dumas hijo o Sardou. La actriz contrastaba su interpretación del conflicto entre honor y virtud femenina en los escenarios, con su ferviente devoción católica, y fue ayudada en su momento por una corte de ferviente críticos admiradores, conocidos como “los hojalateros”, aglutinados en torno al saloncillo de la Princesa que presidía el matrimonio, y que ejemplifican la influencia de una crítica teatral que ejerce su trabajo con criterios ajenos a la calidad artística y que impide la entrada de aires nuevos en el panorama de la escena española entre siglos. Ese saloncillo era una especie de club artístico y teatral que nació del comportamiento presidencial y hasta familiar que utilizaba el matrimonio respecto de su crítica y público incondicional.

2. MARÍA TUBAU Y EL TEATRO DE LA PRINCESA

María Tubau se formó en la década de los 60 en el Conservatorio de Madrid bajo la tutela de Julián Romea, Matilde Díez y Teodora Lamadrid, debutó en la Zarzuela y dio sus primeros pasos en el teatro de la mano de Victorino Tamayo, hasta que su matrimonio con un abogado burgalés la alejó de la escena por un tiempo; su retorno se produjo en 1875, encarnando el personaje de Laura en el drama de Echegaray, *En el puño de la espada*, en el Teatro Apolo, entonces dirigido por Antonio Vico. Luego trabajó durante varias temporadas en el Teatro de la Comedia, junto a Emilio Mario, hasta que tras la muerte de su marido contrajo segundas nupcias, en 1882, con el dramaturgo Ceferino Palencia, el cual tomó a su cargo el Teatro de la Princesa, donde la actriz desarrolló la parte más importante de su carrera como actriz, instalándose definitivamente desde el otoño de 1897 hasta comienzos del XX.

En este teatro, el matrimonio Tubau-Palencia aclimataría las obras de teatro extranjero, sobre todo francés. Palencia era el que realizaba las versiones y adaptaciones

de las obras originales de Dumas (hijo) y Sardou, encubriéndose bajo el pseudónimo de “Pedro Gil” o “Pedro Fernández”, y en este quehacer le ayudaba también el hermano de María, Ramón Tubau, que fue el traductor de *Frou-Frou* y *La Dama de las Camelias*. Este teatro era “el mirador de España a la dramaturgia de Europa, el centro de aclimatación para lo que entonces se tenía por exotismos escénicos. Claro está que con mucha sordina y muy pasados por agua (...) Se prefería allí el gran mundo, la vida elegante, la gente bien vestida, la fábula frívola o de atenuado dramatismo, que no desentonase, que se diluyera entre sonrisas e ingeniosas pláticas “de sociedad”. Exactamente lo característico del teatro francés, el más asequible al público (...) y el más adecuado al temperamento de María Tubau (...) De Dumas estrenó la Tubau, *Dionisia*, *Francillon*, *La dama de las camelias*, *Demi-monde*, *La extranjera*, *La condesa Romani*, y alguna más; de Sardou dio a conocer, entre otras, *Serafina*, *Fernanda*, *Ferreol*, *Dora*, *Frou-Frou*, *Divorciémonos*, *Thermidor* y *La Corte de Napoleón* “ (Deleito, s.f.: 238-240).

Como es sabido, en esta época las grandes compañías francesas e italianas recorrían Europa y América siempre con las mismas obras en su repertorio y las divas escenificando los mismos papeles. En este sentido, Francos Rodríguez comenta que las gentes iban a las representaciones con una curiosidad especial, que concluía en comentarios inocentes: “La Fulana se muere mejor que la Mengana. La Margarita Gautier que más me gusta es la de ésta. La Adriana que más me place es la de aquélla (...). María Tubau acometió la empresa de dar aliento a los treinta o cuarenta caracteres que constituían hace veinticuatro años el bagaje de las grandes figuras del teatro” (Francos Rodríguez, 1928:169).

Desde el saloncillo de la Princesa, el matrimonio Tubau-Palencia ejercía su labor teatral. De ellos dirá Menendez Onrubia: “En el complejo teatral del momento, ellos [Ceferino Palencia y María Tubau] hacen un poco su guerra aparte. En la contextura de la compañía se acercan al liderazgo personal [y exclusivista], de Rafael Calvo y María Guerrero. En el naturalismo escénico, a Emilio Mario, y la intrascendencia de los temas de sus obras, al repertorio del Lara. Tienen, en cambio, un público más selecto que éstos, no participan de los pruritos moralizantes de Mario y prescinden del elitismo y la arrogancia de los Guerrero. Su público, como sus actores, por las propias peculiaridades son de aluvi6n. No son los indiferentes consumidores de espectáculo evasivo (Lara), ni los aristócratas tradicionales del Español, ni la mezcla de clase media acomodada o intelectual de la Comedia. Participan de los tres estratos, eliminando lo más puro de

cada uno de ellos” (1984: 266-267).

Entre los variopintos adeptos a este saloncillo figuraban críticos de periódicos como *La Época* o *El Imparcial*; miembros de la aristocracia, militares, jueces; con todos ellos, de tan dispar procedencia, pretendía el matrimonio constituir en La Princesa una especie de “Club Artístico Teatral”, a costa de grandes sacrificios económicos, y a cambio, los *hojalateros* -como se llamaba a los críticos incondicionales que campeaban cotidianamente por el saloncillo- se involucraban en las decisiones de la programación y encumbraban a la actriz principal..

Y de este comportamiento laudatorio de los *hojalateros* hacia Maria Tubau da cuenta el hecho de que en una de las campañas (en 1891) que la compañía hizo en la Princesa, la actriz fue agraciada con el título de *Doctora en arte dramático*, cuya concesión se recoge en el siguiente documento, citado en *El Teatro*, Suplemento mensual de *Nuevo Mundo*, n^o 34, Madrid, Julio de 1903, pág. 11: “Yo, *La Fama*, al mundo hago saber: que reunidas por orden de Apolo en el Parnaso todas las Musas, formando tribunal bajo la presidencia de Talía, por aclamación y sin ejemplo han nombrado *DOCTORA EN ARTE DRAMÁTICO* a la eminente e inspirada actriz española María Tubau. Mensajera yo de esta nueva, entrego hoy a la agraciada el título y el birrete, haciendo constar que cumplo fielmente mi misión. *LA FAMA*. En la representación del Parnaso Español certificamos: que es cierto cuanto *LA FAMA* dice. Madrid, 14 de Marzo de 1891”.

El documento venía firmado por numerosos autores y personalidades políticas y del mundo de la cultura, lo que da una idea del mundo de relaciones que atesoraba el matrimonio: Cánovas del Castillo, José Zorrilla, Emilio Castelar, R. De Campoamor, Gaspar Núñez de Arce, Eugenio Sellés, así como por los críticos pertenecientes a los periódicos de mayor difusión como *El Globo*, *El Resumen*, *El Clamor* o *El Liberal*, entre otros. Por otra parte, *La Doctora* era el título de un vodevil de Alejandro Dumas que ya había protagonizado por M^a Tubau, en el que ésta en uno de los actos se caracteriza con una toga y un birrete (Cañizares, 2000: 71).

3. ATENCIÓN AL REPERTORIO FRANCÉS EN LA ESCENA ESPAÑOLA DEL TEATRO DE LA PRINCESA: LA LABOR DEL MATRIMONIO TUBAU-PALENCIA

Estaba claro el gusto antiguo del público en las obras de ambientación y tema francés, lo que tampoco dejaba de despertar reticencias en aquellos críticos más

exigentes y partidarios de una renovación de la escena española. Aparte de Scribe, el autor más traducido y representado en España, cuyas traducciones se mantienen en nuestros escenarios durante todo el siglo es Sardou. Los factores que parecen explicar su mayor difusión son la variedad de sus temas, la habilidad de su construcción dramática, así como la ligereza de sus planteamientos. Sin embargo, los autores que más influyen en la renovación temática teatral española son, sobre todo, los “autores de tesis” o de “ideas”, con los cuales el teatro se convertía en púlpito moralizante, y en esta línea los genuinos representantes fueron Émile Augier y A. Dumas-hijo.

Las obras de Dumas se consideraban siempre muy atrevidas por el modo de retratar las tipologías sociales (codicia, perversión, crudeza) lo que debía ser suavizado por los adecuados arreglos que atenuasen el cinismo y limase las asperezas que no se pudieran tolerar por un auditorio burgués muy decoroso.

El proceso complejo de traducción y adaptación de estos originales franceses conlleva un proceso de reducción y edulcoración que es necesario entender para que estas obras se pudieran “digerir” desde los límites morales que en la escena española se podían tolerar: todas las traducciones reducían el número de actos, generalmente a tres, número más acorde con la costumbre española que los cinco, más habituales en el teatro francés, y la característica más común de prácticamente todas las traducciones era una tendencia a la “sainetización” de las obras, alterando profundamente el sentido de las mismas, suprimiendo la posible carga ideológica de un teatro, que era una de las correas de transmisión de la exaltación de los valores de una clase social en auge; también se restaba crudeza a la presentación de los ambientes escabrosos y el traductor,-adaptador a veces, añadía de su cosecha parlamentos condenatorios sobre los males presentados en escena y siempre acentuando la carga moral.

Uno de los precursores de este proceso de aclimatación del teatro francés a la escena española fue Emilio Mario, primero en la Comedia y más tarde en su breve paso por la Princesa de 1885 hasta 1887. Del repertorio de La Comedia, repuso tres obras de gran éxito: *¡Sin familia!* y *El amigo Fritz* de Erckman y Chatrian (1886) y *Dionisia* de A. Dumas (hijo). También dio a conocer la versión española de obras que el público madrileño había visto representar a las compañías extranjeras, *Dora* de V. Sardou, traducida por Santero, y *Mr. Alphonse* de A. Dumas que, en la versión de Luis Mariano de Larra, se tituló *La viuda de López*.

Pero la atención a Sardou y Dumas hijo se incrementaría más regularmente después con el matrimonio Tubau-Palencia; antes de instalarse definitivamente en la Princesa,

María Tubau estuvo de gira por Latinoamérica, y se dedicó a estudiar las producciones de teatro francés contemporáneo que le llamaban mucho la atención: especialmente el repertorio de Sara Bernhardt o la cartelera del Teatro del Gymnase de París; le encantaban Margarita Gautier, Mme Sans Gêne, Gilberta, Serafina, mujeres buenas, aunque ligeras de costumbres a las que pensaba que podría encarnar con éxito y que generalmente terminaban expiando en escena sus veleidades femeninas.

También era una diva coqueta y quería emular a las grandes actrices internacionales, a lo que le ayudó su marido Ceferino Palencia, obsesionado con Dumas y Sardou. Todo esto tuvo como consecuencia una programación “feudo de los franceses” en la Princesa hasta principios del XX, algo que irritaba a los partidarios de renovar la escena nacional. Según ironizaba M. de Cavia, María Tubau era “la embajadora extraordinaria de Francia en España” (*La Ilustración Española y Americana*, 22/XII, 1891, p.398)

En Septiembre de 1890, el matrimonio inaugura el Teatro de la Princesa con el estreno de *Batalla de damas*, de Eugène Scribe (de 1851), en traducción de Ramón Luna: fue la condesa de Antreval. En este papel, la actriz exhibió un gran lujo en los trajes, en un alarde de suntuosidad que ya le iría acompañando progresivamente en los estrenos sucesivos, en los que los protagonistas principales forman parte de la nobleza, la corte o la realeza (siempre había algún miembro de la nobleza real dispuesto a prestarles el atrezzo para estas puestas en escena). La segunda obra fue *Frou-Frou*, de Henri Meilhac y Ludovic Halévy (1869) en la que encarnó el personaje trágico de Gilberta, la cual abandona su hogar para huir con el amante. Era un papel muy del gusto de S. Bernhardt y E. Duse, y por tanto, muy del gusto de María Tubau, que trataba de emularlas siempre.

Pero el repertorio preferido fue el de Sardou y Dumas hijo: Sardou, conocido en su país como el “Napoleón del arte dramático” por su inmensa producción, era el preferido de Ceferino Palencia, el cual muchas veces firmaba la versión española él mismo con el pseudónimo de *Pedro Gil*: “Como los fanáticos religiosos que adoran a un dios hecho a su medida y a su conveniencia, el pobre Ceferino había hecho una religión de su teatro y del teatro de Sardou, aunque uno con otro de dieran de calabazas” (Ruiz Contreras, 1931:115).

De él se pusieron en escena: *Serafina, la devota*, en una digna versión de Enrique Gaspar ((21/XI/ 1890). En Francia fue polémica (se estrenó en 1868) por tratar con crudeza el sentimiento religioso, Gaspar la atemperó, aunque cuando la Tubau la estrenó en Barcelona todavía generó oposición moral, y según nos cuenta Esperanza

Cobos Castro este hecho tuvo que ser apagado por el obispo de la Diócesis y otras tantas personas doctas y virtuosas que dieron su consentimiento final para que fuera estrenada (Cobos, 1991).

Luego llegó *Thermidor* (1891), la cual se desenvuelve a finales del período de *La Terreur*, antes de la caída de Robespierre y había generado polémica en su estreno oficial en la Comédie Française por considerarla un ataque al ideario de la Revolución Francesa retirándose del cartel al día siguiente del estreno; esto no impidió que siguiera triunfando en París en el teatro más popular de la Porte de Saint Martin. Todas estas circunstancias causaron expectación en Madrid y contribuyó a su éxito, poniéndose en cartel en la temporada de 1898/99, con el papel protagonista masculino del desgastado, pero todavía carismático, Antonio Vico.

Otras obras de Sardou que pasaron por La Princesa fueron *Divorciémonos*, *Dora* o *Fernanda*, pero la favorita fue *Mme Sans-Gêne* (1893), estampa del Primer Imperio francés, muy interpretada por S. Berhardt en el repertorio de la Comédie Française y por la Réjane. Ese papel de joven planchadora del pueblo, que gracias a sus encantos se convierte en mariscala del Imperio subyugando al gran Napoleón, gustaba mucho a María Tubau y con ella se ganó el favor del público desde su estreno en 1899, con el título de *La Corte de Napoleón*; así recuerda a la actriz Deleito y Piñuela: “Fue un prodigio de gracia fina, de coquetería entonada y diestra. El personaje encajaba del todo en su temperamento artístico, y le expresó y matizó de forma insuperable. Fue uno de sus predilectos, y, por la aceptación de la obra, quedó tan de su repertorio, que acaso ningún otro representó más veces. Cerca de seiscientas” (Deleito, s.f.: 252).

El otro fautor fetiche en la Princesa fue Alejandro Dumas (hijo). Al matrimonio le gustaba sobre todo *La dama de las camelias*, y se estrenó 38 años después (1890) de hacerlo en el Teatro del Vaudeville de París un 2/II/ 1852.

Margarita Gautier ya había sido interpretada por Sara Berhardt, Eleonora Duse o Lina Novelli en sus *tournées* primaverales y ya existía la traducción al castellano de Luis Valdés, pero nadie se había atrevido con ella hasta que María Tubau aceptó el reto y se representó el 23 de Diciembre de 1890.

Pero era “cruda” para el público español y así los críticos más ortodoxos admitían las cualidades dramáticas de Dumas, pero se mostraron inflexibles respecto a la cuestión de la moral: alegaban que el estado de corrupción y su crudeza podían tener efectos perversos sobre el auditorio, y que *La Dama de las camelias* era uno de los dramas más nocivos de Dumas pues consistía en “el embellecimiento de la depravación con el

barniz a de la elegancia y de la inspiración poética” (Manuel Cañete, *La Ilustración Española y Americana*, 15/I/1891). Pero convenimos con Cañizares en que nada más lejos de la intención del autor quien pretendía presentar un caso de moral expiatoria y purificadora que mostrara al espectador la cara oculta de la sociedad (2000: 50).

Además contrastamos esta moral expiatoria antigua y romántica que presentan estos personajes femeninos en aras de la familia y el patrimonio que su actividad pone en peligro, con la irrupción de nuevos modelos femeninos que se acercaban a los arquetipos de “mujer fatal” que empezaban extenderse en el teatro europeo más renovador (Ibsen, Strindberg, Wedekind, etc.) (Fernández Soto, 2009: 110).

Salvados los pruritos morales, la interpretación de la Tubau fue muy alabada y así ésta la eligió siempre en sus beneficios, “María Tubau realizó el mayor esfuerzo de su carrera artística, para no desmerecer demasiado ante el fresco recuerdo de las actrices cumbre que la habían precedido en el papel de “Margarita”, y para elevar a las alturas románticas su temperamento ponderado y tranquilo, más inclinado al elegante discreto de salón que a los conflictos dramáticos violentos” (Deleito y Piñuela, s.f.: 245). Eduardo Zamacois (1907) llega incluso a comparar a María Tubau con Sara Berhardt en la interpretación del personaje de Margarita Gautier de *La Dama de las Camelias*: “Sara Berhardt, dura, irresistible y ardiente, sobrepuja a la Tubau; pero luego, esta, en las horas de sollozar y morir, vence a Sara, porque es más tierna, más humana, más débil, más mujer, en fin (1907: 55-56).

4. MARÍA TUBAU: CONFLICTO ENTRE VIRTUD PRIVADA Y MORAL PÚBLICA EN LOS ESCENARIOS.

Hemos ido apoyándonos en el caso paradigmático del matrimonio Tubau- Palencia y su comportamiento desde el saloncillo de la Princesa, donde se reunía “la corte de María”, para ir presentando algunas de las dificultades que impedían una verdadera renovación de la escena española, en la que los antiguos moldes franceses todavía se imponían como “novedades”. Muchas de esas dificultades tenían que ver con el estrecho marco moralizante en el que se desenvolvía el trabajo de los actores, autores, adaptadores, refundidores o traductores y la crítica.

En primer lugar, hay que hablar del temperamento de los actores y su ejecución ante las crudezas de las obras naturalistas o de marchamo francés, porque numerosos testimonios de la época nos van devolviendo una imagen no demasiado halagüeña del

actor de la época, quien, por otra parte, también era el blanco preferido para buscar responsabilidades en cuanto a la decadencia del teatro; se les achacaba falta de naturalidad, de soltura, de ensayos y sus deficiencias en la dicción. Flores García es aún más duro y se refiere a sus cualidades morales, cuando los tacha de personas llenas de falsedad y egoísmo: “la fuerza de la costumbre les hace representar comedia fuera del escenario con tanto arte y aplomo como en el escenario mismo; (...) en cada uno de sus compañeros ve un enemigo irreconciliable a quien es preciso aniquilar y destruir por cualquier medio y a toda costa” (1914: 58-60).

Estas características, más o menos acentuadas en los distintos actores, constituían las dificultades añadidas que existían en España para la introducción de los nuevos moldes naturalistas en el teatro; dificultades que se relacionaban con esa falta de preparación, con las exigencias que su divismo imponía y sobre todo con prejuicios morales -a los que, como personas, no eran ajenos- relacionados con la elección y ejecución de sus personajes dramáticos. Había un temor a que se los identificara socialmente con personajes estigmatizados negativamente, ya que las reacciones del público también les imponían sus límites: se terminaba asociando a la persona actor/actriz con el papel que representaba en la escena.

Sin embargo, aunque pueda parecer paradójico, esas mismas crudezas, bastante tamizadas, llegaban a la escena española a través de las compañías extranjeras sin producir ningún rechazo. Pero cuando tocaba presentar esos conflictos por los actores españoles, desde dramaturgos españoles o traducciones de autores extranjeros, el juicio hacia ellas cambiaba y los propios intérpretes perpetuaban en la escena esos pruritos de estrechez moral; prejuicios que ya se habían instalado en ellos para la elección de un papel comprometido.

Los críticos más atinados hablan de las dificultades que tenían las actrices importantes para representar en escena a mujeres caídas, mujeres desenfadadas, prostitutas o *cocottes*: Por ejemplo, Deleito y Piñuela nos habla de las dificultades que Elisa Mendoza tuvo para representar a la elegante *cocotte* de *El señor d'Albert*, ya que el personaje era de lo más reñido con la actriz, de honestidad proverbial y vida recatadísima (s.f:137).

En el caso que nos ocupa de María Tubau, cuando se representó, por ejemplo, *Las Vengadoras* (1884) de Eugenio Sellés¹, seguimos encontrando la misma actitud de los

¹ Véase un estudio completo de la recepción crítica de este drama y de la actuación de María Tubau en Fernández Soto, 2010.

intérpretes. En este caso, tratando de salvar la propia reputación de Maria Tubau, en su papel protagonista de fría prostituta, su actuación nos devuelve otra vez una impresión cercana a la representación y nos habla de los condicionamientos que en la escena española de la época había para la instalación del realismo escénico; el público asustadizo del teatro de la Restauración seguía instalado en unos moldes efectistas y repetidos, pero todavía no estaba preparado para recibir ciertos cambios, aunque fueran mínimos; al respecto, dice el gacetillero que el público se contuvo un poco porque no se creyó a Maria Tubau en su papel de *cocotte*: “lleva consigo un ambiente de honradez que hacía que no convenciera cuando se empeñaba en aparecer descocada y que resultara una *cocotte* de mentirijillas” (*El Imparcial*, 11/III/1884).

Ruiz Contreras apunta en el mismo sentido cuando dice, a propósito de Maria Tubau: “Desgraciadamente la virtud, o las virtudes, y acaso un poco la hipocresía del público y de las actrices, fueron obstáculos para los autores que no lo tomaban en cuenta previamente como el refundidor de *Los dulces de la boda*, y escribían *Las Esculturas de carne*. La virtud era ‘de cartel’. Y lo es aún entre nosotros. Hay tres o cuatro parejas de actores tan estimadas por las virtudes familiares de la dama como por sus talentos. En sus excursiones a provincias, María Tubau no dejaba de visitar al obispo y someter a su censura el repertorio para que retirase lo que le pluguiera. Como el encanto de la virtud aumenta con los atractivos de la persona, satisfechos de la visita, los pastores de la iglesia mostraban mayor tolerancia, y para no perjudicar los intereses de una virtuosa madre de familia solieron hacer la vista gorda y dejaron pasar alguna obreja en que sin duda colaboró el Demonio, aunque la traducción la descargara un tanto del maleficio” (1930:155-156).

En contrapartida a sus supuestas impiedades en escena, la actriz exhibía una devota fe cristiana cada vez que se presentaba la ocasión de hacerlo y, en particular, cuando salía a provincias. Por ejemplo, antes de inaugurar la campaña en el Teatro de la Princesa, en 1890, cumplió un voto piadoso, con donativo incluido, a los pies de la Virgen del Pilar de Zaragoza. Tampoco, como acabamos de explicar, dudaba en consultar al clérigo local al inicio de cada gira para que examinara el contenido de la programación.

Dice Deleito, con su característico sentido del humor, a propósito de los límites morales que el público imponía a los actores nacionales, el cual “sólo toleraba ciertas crudezas a las compañías ‘primaverales’ francesas o italianas, que actuaban allí después de Pascua de Resurrección. Las *troupes* extranjeras podían impunemente besarse y

abrazarse en escena, porque, naturalmente ‘se besaban en francés’; pero el beso ‘en castellano’, por artistas que hablasen nuestra lengua, estaba rigurosamente proscrito, aun el más honesto y superficial” (s.f.:138).

Será Yxart quien, nos vuelva a hablar de ese pudor, de ese aire asustadizo y vacilante que muestran los actores en sus modales escénicos, como un temor extendido desde el mismo autor, preocupado ante todo por el fallo inapelable del público, en la conquista obsesiva del éxito: “Ese temor de que la obra sea rechazada, pasando del autor a los actores, da a la representación de la obra un aire encogido y vacilante que acaba de mostrar todo su artificio y toda su inoportunidad. Ya recelosos del juicio del público, ante aquel argumento y aquellas frases crudas, los actores no osan subrayarlas en lo más mínimo, ni dar vida a las situaciones con la libertad de modales que llevan consigo: son unos amantes que abrazan a sus mancebas con una solemnidad paternal y respetuosa: son unos enamorados que se sientan juntos en un sofá con tal parsimonia que parece que alguien los va a reñir. Lo que en otras obras resultaría inocente, en las de este género no se arriesga por alarmante y peligroso (...) Y es que sienten todos, autor, actores y público, la aversión genuina a esas representaciones del sensualismo y a sus análisis minuciosos. La sensualidad meridional, ardiente, desenfadada, exuberante, es, sin embargo, pudorosa y distinta en esto de la francesa: no sabe ver problemas en sus extravíos, ni gusta de exhibirse y contemplarse y teorizarse a sí misma con refinamientos intelectuales” (Yxart, 1987:195-96).

De manera que creemos que queda suficientemente demostrado que actrices como María Tubau, tenían que contar con el respeto del público no sólo por su arte escénico, sino también por su integridad moral, y formaba parte del reducido número de actrices, como Elisa Boldún, Elisa Mendoza, Teodora Lamadrid, Balbina Valverde o María Guerrero, que estaban libres de toda censura. En todas ellas se dan características parecidas, o tienen compañía propia porque están casadas con el primer actor, o con el empresario, o con un autor consagrado que escribía para ellas las obras a representar y que les daban el respaldo de honorabilidad y decoro necesario para ejercer su trabajo sin problemas. Además, constantemente se insistía desde los periódicos y revistas teatrales en sus facetas de buenas esposas y buenas madres. En este sentido, es muy revelador un artículo firmado por Juan Luis León y aparecido en la revista *Blanco y Negro*, en la sección «Fotografías íntimas», dedicado a la actriz “María Tubau de Palencia”. Ya desde el título, asociado al apellido de su marido, todo el artículo se dedica a reseñar el recato, la cotidianidad, la domesticidad, es decir todo el ambiente hogareño que rodea

su *boudoir*, el lugar en el que la actriz tampoco olvida su oficio repasando su libreto de teatro: “es una actriz, cierto, pero es una mujer honesta como lo demuestra que es casta, que es esposa amantísima y fiel y que es madre abnegada”.

Esta descripción concuerda con la de los pintores que retratan a estas actrices, por ejemplo, en los retratos que hace Madrazo a María Guerrero o Taberner a María Tubau están hechos desde la consideración que les merece no sólo su trabajo como actrices sino también su conducta como mujeres: siempre las rodean de un halo de serenidad, de majestuosidad, nunca aparecen desafiantes, siempre aparecen sentadas, de pie o reclinadas, pero en actitud modesta; si miran al espectador, no lo hacen con provocación o con malicia; sus vestidos son elegantes pero poco vistosos y descocados (Ríos Lloret, 2014: 126-27).

De todo este análisis podemos extraer algunas conclusiones: a finales del siglo XIX estaba de moda el tema de la mujer, y así desde distintos ámbitos (científico, legal, ensayístico o artístico) se discutía sobre su idiosincrasia y se iban proyectando sobre el discurso social diversas imágenes y representaciones culturales y artísticas de lo femenino. El teatro de la época no iba a substraerse a esa tendencia y no podía devolver un reflejo que se contradijera con la moral imperante que admitía en escena solo los arquetipos femeninos “tranquilizadores” que ayudaran al establecimiento del decoro y la honestidad social. Las actrices afamadas del momento, en nuestro caso, María Tubau ayudada por su marido, debían de alejarse de las connotaciones negativas que iban adheridas tradicionalmente al oficio, debían presentarse como madres y esposas ejemplares, como mujeres “no peligrosas”: la virtud tenía que ser de “cartel” y era garantía fundamental del buen funcionamiento de la empresa teatral. Este proceso empezaba desde la misma elección del repertorio a representar, desde su forma de actuar hasta el tratamiento que la crítica periodística les dispensaba, y de la que hemos señalado algunos ejemplos en las anteriores líneas. El matrimonio Tubau Palencia con su culto al teatro francés, atemperado y edulcorado por obra de los adaptadores, se acordaba así al marco de la estrechez moral que la sociedad pequeño burguesa y la iglesia imponían, y que servían como “escuela de costumbres” con fuerte tendencia al realismo moralizador. María Tubau, llevaba a la escena sus heroínas de moral ligera, pero que cabían en los escenarios españoles si eran representadas por actrices digestivas como ella, en escenarios parapetados socialmente como el caso de la Princesa, guardado por la corte de *hojalateros* de su saloncillo; y todo se envolvía de fastuosidad y lujo para emular a las divas europeas que pisaban los escenarios españoles al finalizar las

temporadas oficiales.

El teatro burgués de esta época afianza así la ideología de la domesticidad retroalimentando los diversos discursos del momento (filosófico, legal, religioso y científico).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cañizares Bundorf, N., *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero. 1885-2000*, Madrid, INAEM-CDT, 2000.
- Cobos Castro, E., “La actriz María Tubau y los personajes femeninos del teatro de Sardou”, *Estudios de Investigación Franco-Española*, nº 4, 1991, pp.153-171.
- Deleito y Piñuela, J., *Estampas del Madrid teatral*, Madrid, s.f.
- Checa Olmos, F-Fernández Soto, C., “La implantación del Naturalismo teatral en la España decimonónica: Eugenio Sellés y la larga sombra de un debate literario”, *Decimonónica*, 7, 2 (2010), pp. 16-30.
- Fernández Soto, C., “La mirada hacia la mujer en la dramaturgia de Eugenio Sellés (1842-1926): madres, esposas, hijas, hijastras y ángeles de alas rotas”, *Stichomythia*, 8, (2009), pp.108-126 http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia8/indice_r8.html
- Flores Garcia, F., *El teatro por dentro (Recuerdos e intimidades)*, Madrid, Librería Gutengerg, 1914.
- Menéndez Onrubia, C., *El Dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, M^a Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC, 1984.
- Ríos Lloret, R.E., “Postales desde el filo. La representación de las mujeres del espectáculo en la España de la Restauración” en Morales, M. I., Cantos, M., Espigado, G. (eds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 117-138.
- Ruiz Contreras, L., *Medio siglo de teatro infructuoso*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
- Yxart, J., *El Arte escénico en España*, Madrid, Alta Fulla, 1987.
- Zamacois, E., *Desde mi butaca: apuntes para una psicología de nuestros actores*, Barcelona, Maucci, 1907.