

**MANUEL TAMAYO Y BAUS: ANÁLISIS DE LAS CLAVES QUE
SINGULARIZAN SU PROPUESTA DE “REALISMO ESCÉNICO” A
TRAVÉS DEL ESTUDIO DE “LA BOLA DE NIEVE” (1856)**

VÍCTOR CANTERO GARCÍA*
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

No le faltaba razón al Profesor César Oliva cuando en 1993 caracterizaba a nuestro teatro de “escenario muerto”, en el sentido de que el teatro es un producto artístico que la sociedad moderna no valora, aunque en ciertas ocasiones se divierte con él. Esta misma distancia entre los propósitos del dramaturgo y el escaso eco social de sus propuestas ya había sido padecida años antes por Manuel Tamayo y Baus, (1829-1898), autor a cuya vida y obra queremos dedicar este artículo. Es muy probable que la afirmación de César Oliva obedezca al hecho de que en la sociedad de finales del XX y comienzos de XXI existen otros medios de expresión artística que gustan y cautivan más al público ansioso de espectáculo que las representaciones teatrales a la vieja

* Víctor Cantero García es Doctor en Filología Hispánica por la UCA y Catedrático de Lengua y Literatura Española en el IES “Fernando Savater”, de Jerez de la Frontera, (Cádiz).

usanza. Sin embargo, esta explicación no nos parece válida para explicar el desinterés que el público en general siente por el teatro en la segunda mitad del XIX. Más bien hemos de pensar que este desapego surge de la escasa habilidad de ciertos dramaturgos para empatizar con el espectador. Espoleado Tamayo y Baus desde muy joven por esta brecha, se dedicó desde los inicios de su carrera dramática a escribir obras que sintonizaran con los anhelos, preocupaciones y deseos de todos los públicos. Su capacidad para conectar con el espectador y su maestría en la redacción de las piezas teatrales, convierten a Tamayo en una personalidad interesante y atractiva para quienes desde hace años nos dedicamos a rescatar del baúl del olvido a aquellos dramaturgos que a lo largo de la segunda mitad del XIX se esforzaron por renovar nuestro panorama teatral.

En este afán por presentar al público los aspectos que singularizan el quehacer teatral de Manuel Tamayo y Baus no podemos olvidar un hecho evidente; a saber: la necesidad de que cambiemos nuestro modo de enfocar la realidad teatral y nos situemos ante un panorama muy distinto al actual. Nos referimos a un momento en el que dominan *las tendencias costumbristas y moralizadoras propias de Bretón, Moratín o Ventura de la Vega*.¹ En otras palabras, se trata de que busquemos lo novedoso y lo positivo del espectáculo teatral dentro de los límites espacio-temporales impuestos por los decenios que nos separan de quienes cultivaron el arte dramático en la segunda mitad del XIX.

Hechas estas consideraciones, paso a señalar que existen razones poderosas para rememorar la capacidad creadora de Tamayo y Baus, que sin duda pasó por ser uno de los dramaturgos más considerados de su época. La primera de ellas es el éxito obtenido con sus obras, tal es el caso de *Un drama nuevo*, (1867). En ella demuestra su ingenio para trasladar a las tablas los principios ideológicos que integran su pensamiento dramático, sin alterar con ello el natural desenlace de los acontecimientos en la escena; antes al contrario, dota a la trama argumental de la vitalidad, del entusiasmo y la emoción que convierten a esta y al resto de sus obras en reclamo y aliciente para un público cansado de tanto melodrama de rancio sabor romántico. Cuando Tamayo desgrana sus propuestas dramáticas en su discurso de ingreso en la Real Academia: "*De la verdad como fuente de la belleza en la literatura dramática*" (1858)

¹ Tomás Rodríguez Sánchez, *Catálogo de Dramaturgos Españoles del XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994, p. 5.

es consciente del largo camino que tiene que recorrer para demostrar con los hechos aquello que formula con meras palabras. Pero él se siente con fuerzas para hacer ese camino y así nos lo muestra en obras como *La bola de nieve* (1856), a la cual dedicamos nuestro análisis y estudio en este artículo.

Otro de los motivos por los que nuestro autor se hace acreedor de nuestras atenciones es su condición de hombre entregado al teatro por pura vocación y convencimiento. De cuna le viene a Tamayo su amor por las tablas, pues al ser hijo de los famosos actores José Tamayo y Joaquina Baus pasó toda su infancia entre bastidores. Su dedicación al teatro fue su única fuente de sustento durante largas etapas de su vida, máxime si tenemos en cuenta que a causa de su pensamiento conservador fue cesado tras la Revolución de 1868 en su empleo de bibliotecario en el Instituto de San Isidro. Tamayo no se arrimó al calor de los cargos políticos, al contrario, los puestos que pudo ocupar a lo largo de su vida (Director de la Biblioteca Nacional, Secretario Perpetuo de la Real Academia Española o Jefe del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios) no se debieron a influencias políticas sino a sus méritos y su prestigio profesional.

Un nuevo argumento para dedicar estas líneas al mencionado escritor parte de las recomendaciones que al respecto nos hace M. Iris Zavala, para quien: «Tamayo tiene un sentido del teatro muy superior al que era común en su época, siendo de especial valor su forma original de tratar los asuntos objeto de la trama».²

Una afirmación que nos anima en nuestras pretensiones de presentar al lector a un Tamayo desconocido para el gran público, nos referimos a un dramaturgo que en obras como *La bola de nieve* es capaz de transformar a los personajes en eco vivo, tangible y manifiesto de las pasiones, vicios, sentimientos y vivencias comunes a todo ser humano.

Contamos, pues, con razones sobradas para interesarnos por el modelo teatral de un autor que apostó por trasladar el realismo social a la escena, empeño que no estuvo exento de polémica y de contradicciones.

² I. M. Zavala, "Teatro y poesía naturalistas", en *Historia de la Literatura Española*, Ed. Francisco Rico, Vol. V, 1982, p. 624.

1. MANUEL TAMAYO Y BAUS: UNA VOCACIÓN DRAMÁTICA DE POR VIDA O UN MODO DE VER LA VIDA A TRAVÉS DEL TEATRO.

Consultadas distintas fuentes biográficas no nos cabe la menor duda de que Tamayo y Baus hizo del teatro su particular modo de vida. Situados en el umbral de lo que pretende ser una puesta en valor de sus principios dramáticos, me parece oportuno ofrecer al lector aquellos rasgos esenciales que jalonan una vida marcada desde sus inicios por su firme inclinación teatral. Y cuando afirmamos que Tamayo convierte el teatro en el eje de su vida no hacemos sino recoger las opiniones de quienes en su momento dejaron constancia de lo difícil que resulta separar en nuestro dramaturgo sus vivencias cotidianas de su cultivo del arte dramático. Esto es lo que sostiene Alejandro Pidal y Mon, su amigo y mentor, quien nos precisa que « cuando el arte y la vida se llegan a sentir así, es muy difícil separar la vida y el arte en la personalidad que los practica. Tamayo representa el papel de autor dramático como quienes representan un deber y cumplen con una obligación.»³

En opinión de sus amigos y conocidos, Tamayo se cree desde muy joven llamado a desempeñar un papel en la vida pública española y encuentra en la escena el mejor medio para cumplir ese cometido. Él no entiende el escenario como un espacio para el mero entretenimiento del público, sino que lo concibe como el ámbito más idóneo para que la vida se nos muestre en todo su esplendor.

Este casamiento entre vida y arte no se improvisa; al contrario, Tamayo mama desde niño el aprecio y la inclinación hacia la actividad teatral y ya con once años nos deja una primera muestra de su buen hacer en *Genoveva de Bravante*, (1841), obra que fue puesta en escena por sus padres en Granada con gran éxito de público. Tamayo jugó desde chico a los teatros dentro del teatro y entre los bastidores seguía con pasión los textos del Duque de Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbush, Ventura de la Vega, etc. Conocido su talento para la composición, sus padres le animaron a que escribiera teatro y abandonase sus intenciones de convertirse en actor como lo fuera su hermano Victoriano. Consciente nuestro escritor de que para abrirse camino en la carrera teatral era preciso contar con profunda formación literaria, dedicó cuatro años de su adolescencia a leer y estudiar todo cuanto sobre el teatro español y extranjero cayese en sus manos. Se inicia en las lides dramáticas con adaptaciones de obras

³ A. Pidal y Mon, *Obras Completas de Manuel Tamayo y Baus*, Prólogo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, (1898-1900). Vol. III, p. 10.

foráneas en colaboración con sus inseparables amigos Luis Fernández Guerra y Manuel Cañete. Sin embargo, estos trabajos iniciales eran temporales y mal pagados, lo que obliga a Tamayo a llamar a las puertas de quienes contaban con influencias para proporcionarle un empleo. Tiene la suerte de que por aquellas fechas Antonio Gil y Zárate, pariente suyo, ya triunfaba como dramaturgo al mismo tiempo que ocupaba altos puestos en la Administración. Por su mediación logra un empleo como Oficial en el Ministerio de la Gobernación y una vez asegurado el sustento, justo tras cumplir los 19, se casa con María Amalia Máiquez, sobrina del famoso actor Isidoro Máiquez.

Es éste el verdadero inicio de su carrera como autor dramático, la cual comienza con el estreno de su obra *El 5 de agosto*, (1848). A partir de este momento no vamos a realizar un recorrido detallado de toda su producción, sino que vamos a tratar de reflejar tan sólo aquellos hechos que convierten a Tamayo en un verdadero intérprete de la realidad social en la que vive por medio de la escenificación de sus textos. Nuestro autor forma parte de aquel grupo de escritores encabezado por Gorostiza, García Gutiérrez, Bretón de los Herreos, Ventura de la Vega, entre otros. Autores que, en opinión de Neale H. Tayler, una vez agotado el modelo romántico en el drama español restablecen el espíritu tradicional y nacional en el panorama teatral del XIX. Ellos son *escritores que buscan el realismo más riguroso en la concepción de la vida, de la sociedad en la que viven, y por eso pintan los usos y costumbres de aquella sociedad*.⁴ Aquí reside el germen de la filosofía teatral de Tamayo, un modo de pensar al que alude David Thatcher Gies, quien califica a nuestro dramaturgo de *autor que quiso pintar el retrato moral del hombre en sus dramas, introduciendo en ellos tan solo aquellos elementos de la vida real que a su juicio tienen cabida en el teatro*.⁵ Esta concepción del acto escénico como evocación viva y sincera de los sentimientos y pasiones propias de todo ser humano preside toda la producción dramática de Tamayo y alcanza su cumbre en el éxito logrado con *Un drama nuevo* (1867).

Sin embargo, esta configuración del arte dramático como escenificación de secuencias de la propia realidad va tomando cuerpo en Tamayo paso a paso. Ya con su drama *Virginia* (1853) el autor propicia el salto desde el teatro romántico de inspiración clásica al teatro español moderno y de corte social.

⁴ T. Neale H, *Las fuentes del teatro de Tamayo y Baus*, Madrid, Gráficas Uguina, 1959, p. 13.

⁵ D. T. Gies, *El teatro español en el siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996, p. 333.

Animado por el éxito que logra con esta obra, escribe *Locura de amor* (1855), pieza en la que el dramaturgo usa los mimbres del formato teatral romántico de tema histórico para escribir un texto de corte realista. Nos referimos a una obra en la que el escritor destaca por su hábil manejo de los recursos dramáticos, por la viva pintura de los caracteres, pero sobre todo por el afloramiento de la verdad humana que subyace en los sentimientos y afectos de los personajes. Tanteados el drama de corte romántico y el género histórico, se vuelca Tamayo en la “alta comedia” para probar con éxito el maridaje entre teatro y vida. Con obras como *La bola de nieve* (1856), *A escape* (1855), *Lo positivo* (1862), *Del dicho al hecho* 1863 y *Lances de honor* (1863), entre otras, nuestro autor da el paso definitivo hacia el drama realista y psicológico en el que lo que de verdad importa es destacar la autenticidad de los sentimientos y de los afectos que los caracteres expresan en la escena.

No obstante, este empeño de Tamayo por escenificar de forma reiterada retazos de la vida madrileña del momento no siempre le resultó ventajoso, antes bien le acarreó la enemistad de los grupos políticos liberales surgidos al calor de la Revolución de 1868. Y es que no era “políticamente correcto” ni se consideraba necesario llevar a las tablas con tanta crudeza los asuntos que preocupaban al pueblo. Por ello, el dramaturgo fue acusado de conservador y de enemigo de los progresistas. Son estos quienes le privan de su empleo como bibliotecario en el Instituto de San Isidro y los que tratan de contrarrestar el influjo que sus obras ejercen sobre la población. Con el paso del tiempo el autor teatral se convence de lo inútil que resulta combatir desde las tablas los dictados del poder político y en 1870 renuncia a la actividad teatral.

Pero estos esfuerzos de sus oponentes políticos por apartarlo de la esfera pública no logran que Tamayo abandone sus responsabilidades en la Real Academia Española, en la que continúa sus trabajos de puesta al día de los fondos bibliográficos. Tampoco impiden aquellos que Alejandro Pidal y Mon, a la sazón Ministro de la Gobernación, repare en los méritos profesionales del autor y le nombre Director de la Biblioteca Nacional. Dedicándose como se dedicó con afán a estas tareas propias de estos cargos, Tamayo nunca le dio la espalda al teatro por completo. Siguió con atención las sucesivas reposiciones de sus obras, las cuales se siguieron representando hasta fechas muy posteriores a su muerte ocurrida el 20 de octubre de 1898. El influjo y la pervivencia de este emparejamiento entre vida y teatro como fórmula

dramática le sobrevive, y al acierto de tal acoplamiento se refiere R. Esquer Torres para quien *Tamayo acuña un modelo teatral irreplicable*.⁶

Pero este modo de entender el teatro no es exclusivo de Tamayo, pues de estas ideas también participa Adelardo López de Ayala. Para ambos en la creación teatral ha de producirse una fusión equilibrada entre naturaleza y verdad dramática. Como fruto de este enlace ha de surgir la depuración estética de los elementos dramáticos y la limpieza de las formas, tras lo cual han de resplandecer los caracteres vivos y espontáneos. En las obras de ambos autores los personajes son los protagonistas absolutos del texto, y en el caso de Tamayo el teatro pretende introducir al espectador en la vida misma. Tal como destaca Juan M.⁸ Díez Taboada, el teatro de Tamayo «trata de revelarnos las pasiones inconfesables de los personajes, los intereses ocultos que mueven a la sociedad. Su teatro se preocupa por el hombre en sociedad, disminuyendo la distancia entre la literatura y la vida, entre el teatro y el espectador.»⁷

Esta simbiosis entre realidad y obra dramática logra su cumbre, tal como antes indicamos, en *Un drama nuevo*, (1867). En esta obra, aprovechando el juego entre realidad y ficción, Tamayo logra que el espectador participe de la deliciosa ambigüedad creada por el traslado de planos, a saber: la vida real es el ámbito de la ficción y la escena es el marco para la expresión de las verdaderas emociones. Un cambio de planos que no supone la mera copia sobre la escena de los hábitos y de los rasgos de cada persona o de cada acontecimiento. Cuando nuestro autor habla de la necesidad de acercar la vida a las tablas sabe muy bien que en el escenario solo tiene cabida una realidad artística, estética en la que el arte da forma al pensamiento y a las

⁶ R. Esquer Torres, "Valoración técnica del teatro de Manuel Tamayo y Baus", en *Revista de Literatura*, VII, (1995), pp. 99-133. Esta impronta también fue puesta de relieve por quienes le conocieron y valoraron su obra, tal es el caso de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero para quienes Tamayo es un *verdadero artista, creador y poeta capaz de dar vida a criaturas muy verosímiles, a las cuales les hace hablar con verdad, con viveza, con donaire, con agilidad, gracia y calor humano. Nutridas todas de la ingenua ternura del autor y de su gran sentido del arte dramático*. Cf. S y J. Álvarez Quintero, *Discursos leídos ante la Real Academia Española con ocasión del centenario del nacimiento de Manuel Tamayo y Baus*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, p.61. En este mismo sentido se expresa Isidoro Fernández Flores, quien sostiene que *Tamayo une en sus obras una buena pintura de la realidad exterior con una excelente descripción de los sentimientos íntimos de los personajes*. Cf. I. Fernández Flores, "Don Manuel Tamayo y Baus", en *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del XIX*, Madrid, 1882, Vol. II, p. 469.

⁷ J. M Díez Taboada, "Características y evolución de la alta comedia. Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus", en *Historia de la Literatura Española, Siglo XIX (I)*. Coordinador: Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 406.

acciones de cada personaje. Aquí reside una de las más claras contradicciones del modelo teatral de Tamayo; pues, por un lado, predica la necesidad de llevar al teatro retazos de la vida misma, mientras que, por otra, no permite que ese acercamiento se produzca desde una óptica objetivista. Tal como sostiene Jesús Rubio Jiménez, «Tamayo mantiene una concepción idealista de la realidad, pues su intención es representar en la escena la realidad lo más depurada posible, amalgamando lo bello con lo verdadero.»⁸

Este desajuste es en cierto modo comprensible, pues Tamayo carece de la visión social completa y objetiva que utilizan en sus obras los novelistas y dramaturgos del último tercio del XIX: Enrique Gaspar, Joaquín Dicenta y Eusebio Sellés, entre otros.

2. APUNTES PARA LA RELECTURA DE UN IDEARIO DRAMÁTICO QUE BUSCA LA PERFECCIÓN FORMAL Y LA BELLEZA EXPRESIVA: DEL PENSAMIENTO TEATRAL A LA PRÁCTICA DRAMÁTICA.

A nuestro juicio la práctica del “realismo escénico” que Tamayo muestra en sus obras es la lógica consecuencia de un ideario dramático muy elaborado y largamente meditado. Tal como sostiene R. Esquer Torres, antes de que nuestro autor manifestara su pensamiento dramático en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, *había reflexionado sobre su contenido durante bastante tiempo.*⁹ Veamos, pues, de forma clara y detallada cuáles son los puntos esenciales del pensamiento dramático de nuestro dramaturgo y con ello comprenderemos su interés por devolver al teatro de la segunda mitad del XIX el vigor y el dinamismo de los que carecía. El verdadero origen de su filosofía dramática se encuentra en concebir el teatro como un factor esencial para provocar el cambio social. Tamayo, al igual que Rodríguez Rubí, López de Ayala o Manuel Cañete, entre otros, piensa que el teatro ha de provocar el debate social sobre el modo de vida, los hábitos, las costumbres y las carencias que padece la sociedad del momento,¹⁰ al mismo tiempo que ha de convertirse en un instrumento para producir el cambio de determinados comportamientos de la clase burguesa.

⁸ J. Rubio Jiménez, “El teatro en el siglo XIX, (1845-1900)”, en *Historia del teatro en España*, Vol. II, (Siglos XVIII-XIX). De. José M.^o Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988. p. 650.

⁹ R. Esquer Torres, *El teatro de Manuel Tamayo y Baus*, Madrid, CSIC, 1965, pp. 140 y ss.

¹⁰ El teatro se llega a convertir en estos años en un asunto social de primer orden, tanto es así que su reforma es objeto de debate tanto entre los intelectuales como en la prensa de la época. En este sentido tan sólo tenemos que recordar los títulos de los discursos de ingreso en la Real Academia de algunos de los dramaturgos del momento para percatarnos de la importancia que el fenómeno

Para llevar a efecto este propósito regenerador, el hecho teatral debe articularse sobre unos principios que, en el caso de nuestro autor, se sustentan sobre su idea del "realismo escénico". Esta idea quedará plasmada de forma magistral no sólo en su discurso de ingreso en la Real Academia ya citado, sino que se va desgranando en los prólogos y anotaciones previas de muchas de sus obras. Tal es el caso del prólogo a sus tragedias *Angela* (1852) y *Virginia* (1853). Influidos por los ecos aún vivos del drama romántico propio de Schiller, Alejandro Dumas (padre) y Víctor Hugo, entre otros, Tamayo escribe en su prólogo a

Angela que en el teatro se deben pintar ante todo las pasiones del ser humano, que deben ser pintadas con toda su viveza y colorido, así como se debe caracterizar por el empleo de la verdad para conmover a la concurrencia ante un espectáculo emocionante (...) y para que esto sea posible, el autor del drama tiene que ofrecer el retrato moral del hombre con todas sus deformidades, si las tiene, y emplearlo como ejemplo de provechosa enseñanza.¹¹

Estas declaraciones son la primera expresión pública de la finalidad social que en opinión de Tamayo debe cumplir el teatro. Se trata, a juicio de Neale H. Taylor, de *utilizar las consignas morales para corregir los vicios sociales, una técnica que ya había sido usada por Víctor Hugo y que como tal la expone en su prefacio a Lucrecia Borgia*, (1883).¹² Vuelve nuestro autor a considerar el teatro como herramienta útil para la regeneración social en su prólogo a *Virginia*. En el mismo, y con el ánimo de provocar un cambio en el anquilosado esquema de la tragedia de imitación clásica, sostiene que en el teatro

hay que bucear en las pasiones del ser humano, las cuales forman parte íntegra de la naturaleza. Si el autor nos muestra los efectos de la pasión nos está mostrando un cuadro sano y moral. En la escena hay que descubrir el alma del personaje y con ello se logra la mayor imitación de la verdad; por ello el teatro debe pintar al hombre contemporáneo, tanto como la naturaleza y la sociedad que lo determinan.¹³

teatral llegó a adquirir. Tal es el caso de Tomás Rodríguez Rubí con "*Excelencia, importancia y estado actual del teatro*", (1860); Adelarlo López de Ayala con "*Importancia del modelo teatral de Calderón*", (1870) y José Echegaray con "*Reflexiones sobre la crítica y el arte literario*", (1894).

¹¹ M. Tamayo y Baus, Prólogo a *Angela*. *Obras Completas*. Madrid, Ed. Fax, 1947, p. 9.

¹² T. Neale H, *op. cit.*, p. 20.

¹³ M. Tamayo y Baus, Prólogo a *Virginia*, *op. cit.*, p. 14.

Con estos ejemplos como muestra parece claro que su discurso de ingreso abunde en idénticas premisas. Superado el influjo inicial de las propuestas teatrales románticas, Tamayo se presenta ante los académicos el 12 de junio de 1859 con un programa de acción teatral que propugna la búsqueda de la verdad como el mejor camino para trasladar a la escena los hechos sociales que le preocupan, sin descuidar en ningún momento la pulcritud y la belleza de los recursos dramáticos. ¿Por qué este reiterado interés por convertir toda representación dramática en un canto a la puesta en escena de la verdad? Tamayo entiende que tanto las artes como las ciencias deben buscar siempre la verdad, entendida esta como un hecho positivo. Apoya esta consideración en el hecho de que, a su juicio, el fin primario al que aspira todo entendimiento humano es la búsqueda de la verdad. Mientras las ciencias buscan dicha verdad en el análisis lógico, abstracto y filosófico de los hechos, el arte dramático la representa como una realidad sensible. Una vez asentada la esencia del arte escénico sobre la propia naturaleza del ser humano, parece coherente que Tamayo entienda dicho arte como *criatura ficticia que para ser bella ha de ser formulada a imagen y semejanza de la criatura viviente*.¹⁴ Esta obsesión de Tamayo por transformar el teatro en escenario permanente de la verdad y de la esencia del ser humano nos puede resultar excesiva, sin embargo la conducta de nuestro autor tiene su explicación en el hecho de que *en aquella época, las imitaciones llamadas clásicas, con su patrón invariable y con su convencionalismo afectivo, habían relegado la verdad a tan segundo lugar, que en vano se buscaba en las obras poéticas y menos en las de teatro*.¹⁵

Sin embargo, en esta búsqueda del realismo escénico nuestro autor es consciente de las diferencias que existen entre la realidad y la ficción dramática. Tamayo precisa que el mundo palpable y la escena son planos distintos y por ello no podemos trasladar al escenario los hechos tal cual, no podemos limitarnos a presentar sobre las tablas a unos personajes que hagan y que digan lo mismo que en la vida real porque el arte dramático no es igual a la realidad a secas. El arte no tiene por qué copiar maquinalmente la realidad, sino que debe imitar lo inverosímil con total libertad de acción. Por ello es lógico que Tamayo manifieste que

¹⁴ M. Tamayo y Baus. *Discursos leídos ante la Real Academia*. Madrid, Tipografía de Archivos, Vol. II, 1859, p. 257.

¹⁵ E. Cotarelo y Mori, *Discursos leídos ante la Real Academia para la celebración del centenario de Manuel Tamayo y Baus*, (27.10.1929). Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, pp. 25-26.

no todo lo que es verdad en el mundo cabe en el teatro. La ficción escénica deja de ser bella y pecaría de falsa cuando represente lo raro y lo no natural, la excepción y no la regla; en lugar de caracteres caricaturas; monstruos en lugar de hombres apasionados; cuando pinte con minuciosa exactitud, antes que los del alma, los movimientos de la carne, ahogando, por así decirlo, el espíritu en la materia.¹⁶

En estas manifestaciones se sustancian las críticas de Jesús Rubio Jiménez para quien Tamayo practica un realismo demasiado idealizado y espiritualizante. En opinión del crítico, nuestro autor parte en su concepción teatral de apriorismos morales, al mismo tiempo que no adopta una actitud objetivista ante la realidad, antes bien, tiende hacia un realismo moralizante.

Críticas al margen, parece en cierto modo comprensible que Tamayo practicase un realismo de contenido moral antes que puramente objetivista, pues sus obras se enmarcan dentro de la llamada "alta comedia", género de claras pretensiones didácticas. En este sentido las propuestas de "realismo escénico" aportadas por el dramaturgo en sus textos consisten en presentar en la escena aquellas actitudes y comportamientos del ser humano, de los que se desprendan enseñanzas y valores positivos de los que el público pueda aprender, dejando a un lado lo que él considera feo o despreciable. Resulta claro que el modelo teatral de Tamayo es una aproximación a lo que pocos años más tarde será una realidad: el teatro social o el traslado de la cruda realidad social a la escena.

Descritas en esencia las bases teóricas de su modelo teatral, Tamayo y Baus señala con precisión cómo han de ser tanto la selección y configuración de los caracteres como la delimitación de las formas de expresión y los elementos dramáticos. Nuestro autor insiste en la necesidad de que el dramaturgo estudie en profundidad el alma de sus personajes, que conozca a fondo los tipos o caracteres que pone en escena. En este sentido coincide con Adelardo López de Ayala, pues en opinión de José M.^a Castro y Calvo *a ambos les importaba no solo que los personajes apareciesen planteando problemas de la vida práctica, sino contando la sencilla manera de existir, reflejándola con la mayor precisión, dejando al público, como buen entendedor, la interpretación de lo representado a la brillante luz de la escena.*¹⁷ En concordancia con este juicio, Tamayo entiende que

¹⁶ M. Tamayo y Baus, *Discurso de... op. cit.*, p. 259.

¹⁷ J. M. Castro Calvo, *Obras compilares de Adelardo López de Ayala*, Estudio preliminar Vol. I, Madrid, Atlas, 1965, p. 30.

la principal labor del dramaturgo es la creación de unos caracteres lo más naturales posibles, los cuales nos muestren sus afectos, sus sentimientos y pensamientos en medio de las situaciones ordinarias de la vida.

Este modo de concebir a los personajes les dota, en opinión de nuestro autor, de una creciente verosimilitud, a la par que propociona a la obra un mayor grado de belleza y de perfección formal. Con este criterio nuestro dramaturgo introduce en sus textos un rico muestrario de caracteres y de tipos representativos de todas las virtudes y defectos propios del ser humano. Esta variedad es reconocida por su amigo Aureliano Fernández Guerra, para quien Tamayo *procura que en todos sus dramas existan luces y sombras, colores y armonías al igual que en la naturaleza; y además ruido y movimiento como en ella, para satisfacer la más vehemente necesidad del corazón: la de imitar y verse imitado*.¹⁸ Con este modo de proceder Tamayo nos indica que en sus dramas los hombres y mujeres deben aparecer con todas sus pasiones y descubrirlas en ellos con toda su pluralidad y vehemencia. En su opinión, el dramaturgo no debe limitarse a poner en escena una serie sucesiva de hechos, sino que éstos han de representarse con toda la energía y con la misma intensidad con la que han sido generados. Distinguiendo entre realidad y ficción, nuestro autor pretende que en sus obras no se tuerza el curso natural de los impulsos del ser humano ya que sobre las tablas hay que representar la verdad de la cual se desprendan la belleza y perfección.

Sin embargo, la labor del dramaturgo no acaba con la presentación en escena de unos caracteres capaces de sorprender al público por su naturalidad y encanto. Otro de los aspectos a los que Tamayo concede importancia es la correcta utilización de las formas de expresión dramática. Sea en prosa o en verso, el verdadero acierto de nuestro autor consiste, a juicio de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, en lograr *la viva palpitación de los diálogos, dúctiles y jugosos, llenos en cada palabra del corazón de sus personajes (...) porque lo que asegura a Tamayo gloria como poeta dramático es su dominio del arte de la composición y el diálogo*.¹⁹ Y este logro obedece a un modo personal de entender cómo los personajes deben desplegar sus recursos expresivos en el escenario. Nuestro escritor entiende que la literatura dramática debe expresar la verdad tanto

¹⁸ A. Fernández Guerra, *Discursos leídos ante la Real Academia Española*. Contestación al de ingreso de D. Manuel Tamayo y Baus, (12.6.1859), Madrid, Tipografía de Archivos, 1859, p. 299.

¹⁹ J. y S. Álvarez Quintero, *op. cit.*, p. 59.

en las formas como en el fondo, pues el modo de sentir y el modo de hablar de los personajes son las dos caras de la misma moneda. Por ello las formas de expresión dramática no tienen que alterar lo que de verdadero o de falso tienen las acciones representadas. De acuerdo con ello, y con independencia de que se use la prosa o el verso, señala Tamayo en su *Discurso* que

en toda obra dramática no cabe la dicción amanerada y falsa, no cabe la manipulación del lenguaje. En las tablas, donde se pinta la vida en todas sus formas, donde aparece el hombre tal como es, obrando, sintiendo, expresándose activamente, solo cabe el lenguaje sencillo, claro y flexible, que esté desnudo del artificio convencional y vana pompa. Un lenguaje que sea apto para expresar todos los tonos y todos los afectos.²⁰

Estos son, a nuestro juicio, los antecedentes conceptuales que nuestro lector debe conocer para comprender cómo Tamayo practica el "realismo escénico" en sus obras. Un modelo teatral realista que es percibido como tal por el espectador al comprobar que todos los recursos dramáticos tienden al mismo fin; a saber: el perfecto dominio de los recursos expresivos por los actores, la elaboración de unos diálogos de ritmo ligero y la capacidad del autor para dibujar sobre la escena con escasas pinceladas las vicisitudes, rarezas y debilidades de los personajes.

3. LA BOLA DE NIEVE, (1856): ANÁLISIS DE LOS RECURSOS ESCÉNICOS QUE EVIDENCIAN EL PENSAMIENTO DRAMÁTICO DE SU AUTOR.

3.1. Sinopsis de la trama argumental:

Seguro estaba Tamayo de que poner en escena el socorrido tema de los celos iba a reportarle ventajas. Así ocurrió un año antes con *Locura de amor* (1855) en la que se retoman los celos y la pasión capaces de hacer perder el juicio a Juana la loca. Y sucederá después con *Un drama nuevo*, (1867), pieza maestra del teatro dentro del teatro en la que los celos juegan un papel esencial. A medio camino entre ambas, nuestro autor elabora una propuesta teatral en la que el comportamiento celoso en extremo de los personajes conforma el hilo argumental de toda la trama. Nos referimos a *La bola de nieve*, (1856), obra

²⁰ M. Tamayo y Baus, *Discurso de... op. cit.*, p. 269.

en la que su autor pone ante nuestros ojos el complejo mundo interior de Fernando y Clara, a la par que nos pinta con todo lujo de detalles el alma de Luis y María. Ambas parejas y las consecuencias que en ellas ejercen los celos no controlados conforman el telón de fondo sobre el que se desarrollan todos los acontecimientos de la obra.

Se abre el telón y aparece en escena una secuencia muy propia de la burguesía madrileña del momento: el salón de la casa de la Marquesa, en la cual viven sin mayores desavenencias dos parejas de jóvenes a punto de confirmar su amor ante el altar. De un lado, Luis, hijo de aquella, que se va a casar con María, muchacha de origen humilde que vive al amparo de la familia; de otro, Clara, hermana de Luis, que pretende hacer lo propio con Fernando. Sin embargo, esta concordia pronto se ve quebrada a causa de las sospechas reiteradas de Clara sobre el comportamiento de Fernando:

Clara: Hola, Juana; buenos días.
Juana: Muy buenos los tenga usted,
 Señorita.
Clara: ¿A qué hora vino por fin?
Juana: Serían las tres
Clara: Le oí llamar. Y qué, ¿duerme
 aún)

(I, 2.^a, p. 116)²¹

Unas pesquisas que en el inicio del texto no pasan de ser muestras de ridícula sospecha, cosas de enamorados. Del mismo modo se pueden catalogar las picas que Juana y Pedro, criados de la casa, se lanzan en una relación de pareja que emula en todo momento el modo de proceder de sus señores:

Pedro: Si me derrito al mirar
 Esos ojillos; si vales
 Más plata....
Juana: ¡Y cuando te da por
 armar camorra!
Pedro: Son los celos pícaro
 mal.
Juana: Pues deja para los amos
 Tan graciosa enfermedad,

²¹ Usamos en este estudio la edición de las *Obras Completas* de Alejandro Pidal y Mon, Madrid, Fax, 1947.

Que a ti maldita la falta
que te hace.

(I, 1.^a, p. 112)²²

Estas sospechas iniciales también acompañan a Luis, el cual duda de la fidelidad de María. En este caso Luis pretende que Juana le confiese todos los pormenores de las andanzas de su prometida:

Juana: ¿Y la señorita?
Luis: Bien sabes tú que me engaña.
Juana: ¿Yo?
Luis: Y callándolo has querido
Evitarme un desconsuelo,
Sin presumir...

(I, 7.^a, p. 125)

Sin embargo, con el paso de las horas las sospechas de Clara se transforman en celos. Estos celos convierten su relación con Fernando en un verdadero infierno, tanto que el joven totalmente agobiado y acorralado por tanta desconfianza está dispuesto a renunciar a casarse con su amada. Así se lo confiesa a Antonio, médico y amigo de la familia:

Antonio: Acaba
Fernando: Es celosa
Antonio: De eso que te ama se infiere
Fernando: Te engañas. Saben los cielos
Que sólo para ella existo;
Mas tú nunca por lo visto,
Has sido amado con celos.
(...)
No: los celos de mi Otela
Son celos de tomo y lomo
Son terrible frenesí,
que acabará con los dos

²² Retoma aquí Tamayo el modelo de la comedia española del Siglo de Oro y presenta al espectador una serie de parejas de enamorados cuyo enlace final sorprende al público por inesperado. Las relaciones amorosas de los criados son el contrapunto cómico a las de los señores. Los malos entendidos y las sospechas se dilatan hasta el final del texto con el fin de explotar al máximo el tópico de los celos. Este modo de implicar a los criados en el juego amoroso de sus amos ya había sido encarnado por personajes como Polilla y Laura en *El desdén con el desdén*, de Moreto o por Calamocha y Rita en *El sí de las niñas*, de Moratín hijo.

si antes no se apiada Dios
de la celosa o de mí.

(I, 9.^a, p. 132)

Y los celos llegan a tal punto que estallan en rabia e ira, pues Clara es incapaz de controlar sus impulsos, pese a las llamadas a la calma de Fernando:

Clara: Falso, hipócrita, embustero.
Fernando: ¡Por vida!
Clara: Si no me engañas.
Tú quieres a otra: lo sé.
Te lo conozco en la cara
Fernando: ¡Ay Dios!
Clara: En vano lo niegas
Fernando: Pero....
Clara: No hay pero que valga.
Di que sí: dilo

(I, 11.^a, p. 144)

Este descontrol y esta locura de Clara acaban con la paciencia de Fernando y con su amor sincero y probado por ella. Lo que comenzó como mera suma de sospechas se ha transformado en la mente de Clara en una auténtica “bola de nieve” capaz de destruir todo lo que encuentra a su paso. Para colmo de males, su hermano Luis le confiesa que Fernando se “entiende” con María, circunstancia que pone a Clara al borde del desquicio:

Clara: ¡Oh! ¿Qué nombre?. Acaba
Luis: ¡Ay! El nombre de María
Clara: ¿El de María?
Luis: Sí, Clara;
El de la mujer que debe
ser mi esposa, el de mi amada
María.
Clara: ¿Qué escucho?
Luis: A veces
Las apariencias engañan.
(...)
Clara: Ahora me explico ciertas miradas,
ciertos guiños; ahora entiendo
porque esta misma mañana...

(I, 12.^a, 151)

A partir de este instante Clara y Luis se sienten tan engañados y ofendidos por sus respectivas parejas que buscan a toda costa que Fernando y María confiesen su culpa y paguen por su supuesto pecado. En definitiva, los celosos pretenden que los que no lo son sientan en sus carnes el mismo dolor que ellos experimentan a causa de tan terrible obsesión:

Luis: Yo enamoro
Desde hoy mismo....a la criada,
para que la afrenta sea mayor.
Clara: Antes me miraba Antoñito: la
fortuna nos le trae; si se declara
y mamá consiente en ello,
con él me caso mañana
(I, 12, p. 153)

Pero las pretensiones de los celosos resultan estériles, pues Fernando y María no caen en sus enredos; antes al contrario, tratan de poner fin a unas relaciones que tan sólo les causan amarguras y sinsabores:

Clara: ¡Y cuál te mira!
Fernando: ¿Que me mira?
Clara: Y al mirarte
se turba, tiembla y suspira.
Fernando: Quisiera olvidarlo todo;
Mas me llena de amargura
Que calumnies de tal modo
a esta pobre criatura
(I, 15.^a, p. 158)

(...)
María: Resuelve el enigma;
Expílicate al menos.
Luis: Repito que le amas,
que te ama sostengo.
María: ¿Fernando mi amante?
Luis: Permitan lo cielos
que pronto le mires
en brazos ajenos.
(I, 15.^a, p. 165)

Acabado el Acto I, el entramado argumental del texto queda bien esbozado. Los celos viscerales que Clara y Luis padecen han sido capaces

de sacar de quicio a Fernando y María, quienes acaban renegando del amor sincero que profesaron a sus respectivos. Sin embargo, a estas altura la fuerza destructora de los celos tan sólo nos ha mostrado una de sus caras, a saber: su capacidad para transformar los sentimientos puros en reproches y disgustos. Pero Tamayo no se conforma con ello y en los dos restantes actos juega hábilmente con esta fijación enfermiza que padecen Clara y Luis y la convierte en el instrumento más idóneo para dar a los celosos el castigo que se merecen.

Se inicia el Acto II con el propósito de Fernando y María de hacer frente común a los ataques infundados de Clara y Luis y casi sin darse cuenta de su común desgracia va surgiendo una sincera amistad:

Fernando: María, es usted un ángel
María: Solo una mujer que espera en Dios...
Fernando: Viéndolo estoy,
y puedo creerlo apenas
¿Usted por ella intercede?
Alma generosa y tierna?
María: ¡Fernando!
Fernando: ¿Y Luis desconoce
tal tesoro de pureza,
De incomparables virtudes?...

(II, 11.^a, p. 208)

Unidos por el mismo sufrimiento deciden que el mejor modo de acabar con los ataques injustificados de Clara y Luis es abandonar a quienes les someten a tanta infamia:

Luis: (con tono provocativo)
Pues bien...
Fernando: Modera tu saña:
Veo que estoy en peligro
De contagiarme, y emigro
con toda urgencia de España
Luis: ¿Te vas?
Fernando: ¿No lo oyes?
Clara: ¿Te vas?
Fernando: Mañana, resuelto estoy.
(...)
Marquesa: Aparta. Así
Paga la hospitalidad
Que la hemos dado. ¡Que ejemplo

María: para mi hija!
 Quien a Clara
 Tan malos ejemplos da,
 Debe marcharse también.

(II, 13.^a, p. 225)

Agotadas todas las vías de entendimiento y rotas las dos pareja, se abre el Acto III con la intención decidida de Tamayo de proporcionar al público una lección inolvidable, a saber: que los celos desbocados tan sólo acarrear fatales consecuencias para quienes son presa de los mismos. Se inicia la acción en la casa de campo cercana a Granada en la que María se ha refugiado de tanta calumnia. A dicho lugar acude Clara con ánimo de pedir perdón y dar una justificación a su proceder:

María: Me pasma oírte
Clara: No me conozco
 Yo a mi misma. Fue indiscreto
 mi proceder, fue horroroso,
 amaras o no a Fernando.

(III, 5.^a, p. 247)

Sin embargo, este arrepentimiento de Clara es tan sólo aparente, lo que ella de verdad quiere comprobar con este visita es si Fernando y María se aman. Comprobación que se hace efectiva al acudir Fernando al mismo lugar totalmente dispuesto a casarse con María:

María: Fernando,
 a usted le ciega el despecho
 Porque aún idolatra a Clara.
 Renuncie usted a ese duelo
 Y únase a ella.
Fernando: Nunca
María: Acceda usted a mis ruegos
Fernando: Odio, desprecio me inspira,
 y usted amor puro, inextinguible
 e inmenso
María: Perdónela usted
Fernando: Jamás,
 Ya lo dije: la detesto

(III, 6.^a, p. 260)

Y Clara, que ha asistido oculta a este declaración de amor, sale tras las cortinas y acepta que ha perdido a Fernando para siempre:

Clara: A ti sola, a ti te amaba
Y en callártelo hizo mal,
Que no por callar dejaba
De ser falso y desleal.
Y ya que al fin lo revela,
todo hecho azúcar y miel,
fuera escrúpulos, tontuela
cásate al punto con él.

(III, 6.^a, p. 261)

Tal pérdida se hace irreparable en el momento en el que María consiente en el enlace. Este es justo el instante en el que Clara y Luis reconocen su error: sus celos desmedidos han provocado justo el efecto contrario; es decir, les han privado de sus parejas y han dado lugar al nuevo amor que ahora Fernando y María sellan en matrimonio:

Antonio: Fuera excusado el secreto.
Ese sujeto es el cura
Luis: ¡Un cura!
Antonio: Avisado estaba...
que la unión se verifique,
que ahora permite su estado.
¿y ella?
Luis: ¡Ha consentido!
Antonio: Ustedes lo han querido,
Ustedes los han casado.

(III, 13.^a, p. 285)

Hasta aquí llega la propuesta argumental en la que Tamayo utiliza el recurso de celos para cargar de fuerza dramática todas las acciones emprendidas por sus personajes. Toma nuestro autor una de las pasiones más antiguas y conocidas del ser humano y la transforma sobre las tablas en un antídoto para quienes se sienten arrastrados por ella. Y lo hace con un plan bien trazado, logrando que en tan solo tres actos Clara y Luis reconozcan su error y asuman sus consecuencias. Un plan que triunfa porque tal como sostiene Emilio Cotarelo y Mori, *Tamayo realiza una graduación calculada y natural de los afectos, así como consigue acuñar fórmulas breves, categóricas y exactas*

*de los nuevos estados del alma, calcula la importancia cada vez mayor de los sucesos: todo ello tan sabiamente ordenado y con tan disimulado artificio.*²³

3.2. Del juego de las pasiones al fino análisis psicológico de los personajes:

A diferencia de lo que ocurre en *Locura de amor* (1885) en la que los celos causan la locura de la reina Juana, en el texto que analizamos dichos celos son considerados como un hecho corriente en la sociedad que Tamayo nos presenta. En este sentido *La bola de nieve* (1856) puede considerarse como comedia de costumbres modernas de corte realista. Nos referimos a un subgénero dramático en el que el espectador recibe una enseñanza moral sacada de la presentación en escena de hechos y circunstancias propias de su entorno. Y en el caso que nos ocupa, tal enseñanza se formula sin acritud ni pedantería, sino con la sencillez y el descuido de quien se tropieza por casualidad con ella. Este es el marco dramático en el que Tamayo centra su obra.

Sin embargo, lo que de verdad convierte a *La bola de nieve* en un ejemplo de drama propio del "realismo escénico" es la capacidad de Tamayo para crear unos personajes vivos, dinámicos, activos, pasionales, que se muestran en la escena sin dobleces. Esta caracterización es la que da visos de realismo a un texto en el que el dramaturgo traslada a las tablas estampas propias de una sociedad burguesa que comparte las viles tentaciones del alma con el resto de los mortales. En tal sentido parece interesante que demos al lector detalles que definen el modo de ser y de actuar de Clara, Luis, Fernando y María, así como de las circunstancias y acontecimientos que transforman el amor inicial que se profesan en odio con el que al final se desprecian. Este es el afán de Tamayo, lograr que el público comprenda los entresijos del alma humana, que descubra los motivos de los cambios profundos de actitud en las personas y con ello aprender de los errores ajenos.

3.2.1.- *La alianza de Clara y Luis: cuando los celos toman forma humana.*

3.2.1. a) El recuento de las sospechas:

Desde la primera escena Clara sospecha que Fernando el engaña, por ello registra sus bolsillos en busca de pruebas que lo delaten: *Que bueno que en sus bolsillos le encuentre algún papel*, (I, 4.^a, p. 119). El amor pasional que profesa

²³ E. Cotarelo y Mori, *Discurso... op. cit*; p. 24.

a Fernando se convierte en tan posesivo que no le consiente ni el más pequeño desliz; por ello, al día siguiente de cada salida nocturna de Fernando lo acosa a preguntas: *Guapas, y ¿estaba Clotilde y Rosa y Carmen?*, (I, 11.^a, p. 141). Tal es la insistencia de Clara que Fernando le acaba dando la razón sobre sus sospechas por el simple hecho de que le deje tranquilo: *¿Quieres a otra? Sí.* (I, 11.^a, 141).

Este es el estadio inicial de un carácter enfermizo a causa de los celos. En estos primeros compases Tamayo tan sólo nos deja ver los síntomas iniciales de lo que acabará por convertir a Clara en un ser poseído y dominado por el poder nefasto de los celos.²⁴

3.2.1. b) Al encuentro de la culpable:

La carcoma de los celos corroe el alma de Clara, la cual al no tener pruebas ha de inventarse un culpable. Este es el momento en el que Tamayo saca a escena a Luis, cuya colaboración saca de dudas a aquella: Fernando la engaña con María. Estudia el dramaturgo la conducta de los celosos y sabe que son capaces de anteponer sus sospechas a la razón. Por ello Luis recurre a los sueños para encontrar en Fernando un asomo de culpa: *El nombre que dijo en sueños fue el de María*, (I, 12, p. 150). Aquí comienza un segundo estadio en el desarrollo de los celos. Contamos ya con la causa, tenemos identificado el motivo contra el que hay que luchar con todas las fuerzas.

3.2.1. c) Una estrategia común para pagar con la misma moneda:

Identificados los culpables, Clara y Luis suponen que Fernando y María reaccionarán del mismo modo que ellos si les provocan con un repentino

²⁴ Sobre cómo ha estudiado Tamayo el alma de sus personaje y cómo ha construido sus caracteres nos da muy buena cuenta Juan Valera en su comentario crítico tras la representación de *La bola de nieve*. Con el tacto y la sutileza que caracterizan a Valera en su labor de crítico teatral nos precisa que *Luis es un señorito tonto y mal criado. Consentido por su madre, cree que se le debe todo respeto y cariño; pero la conciencia, aunque vagamente, como la conciencia pueda hablar a los tontos, le dice que le falta merecimiento, y le hace recelar de sí mismo y de los demás, y enfurecerse con este recelo que tan en contradicción está con la vanidad que han engendrado en su alma, su posición, su riqueza y los alagos de su madre. Clara, peor educada que su hermano, tiene, sin embargo, viveza, entendimiento y hasta cierta ternura en el alma, de que el hermano carece. Ambos caracteres son vulgares, pero diferentes, ambos hermanos son celosos, pero de muy distinta manera. Luis, porque siente, sin saberlo, que no merece aquella mujer que le está destinada. Clara, porque presume tanto de sí misma, que todos los rendimientos le parecen poco, y por no tener ideas muy elevadas, duda del corazón de los hombres.*

Cf. J. Valera, "Comentario crítico a *La bola de nieve* de Manuel Tamayo y Baus", en *Obras Completas*, Vol. XIX, Madrid, Imprenta de J. Sánchez Ocaña, 1927, pp. 169-184.

cambio de pareja. Esta es otra clara muestra de "realismo escénico", pues el celoso siempre piensa que su pareja es de la misma condición. Aunque en este caso Fernando y María no han de ceder ante esta burda maniobra:

Clara: De Antonio nada consigo
por más que hago.
Luis: Yo, aunque la ficción deploro,
porque a ella le perjudica,
he de fingir que la chica
me adora y que yo la adoro.
(II, 6.^a, p. 197)

No salen las cosas como Clara y Luis piensan, sino todo lo contrario. Fernando y María no entran al juego y parten de Granada para evitar que aumente su desprestigio. La tensión dramática crece por momentos y el enfrentamiento personal es inevitable. Las acusaciones que Luis lanza contra Fernando son respondidas por este con argumentos tan contundentes que dejan a aquel con la palabra en la boca: *Nadie que se tiene por noble es capaz de acusar a María de infidelidad alguna*, (II, 13.^a, p. 223).

3.2.1. d) La unión de Fernando y María es el fruto del error de Clara y Luis:

Cercanos al desenlace del drama, el público podría esperarse otro final, a saber: que Fernando y María accediesen a las suplicas de Clara y los excesos cometidos por ella a causa de los celos quedasen perdonados. No lo consiente Tamayo, y no lo hace porque pretende darnos una muestra más de su conocimiento del ser humano y de sus posibles reacciones. Nuestro autor da un paso más y nos proporciona una nueva muestra de su interés por escenificar lo real y lo posible. Clara no puede salirse con la suya, aunque reconozca su error. Ella tiene que pagar por el daño que ha hecho a Fernando y a María y qué mejor modo de lograrlo que haciéndole probar su propia medicina. Su intento de rectificación ha llegado tarde y su error ha logrado que María y Fernando declaren su amor y su intención de contraer matrimonio:

Fernando: ¿No merezco
que usted me responda?
Que al instante nos casemos.
(III, 6.^a, p. 256)

Cae el telón, Luis y Clara tienen que aceptar lo evidente: que por sus celos han perdido a quienes más amaban. Ahora Fernando y María serán marido y mujer:

Clara: ¡Él de otra esposa!
Luis: ¡Ella ajena!
(...)
Clara: ¡Hazla dichosa, Dios mío!
Luis: ¡Dios eterno, hazle dichoso!

(Última Escena, p. 286)

3.3. La amistad de Fernando y María o el despecho transformado en amor.

En su concepción de la escena como réplica de la sociedad, Tamayo nos presenta en la obra un conjunto de escenas que por su dinamismo y por su vitalidad simulan ser retazos de la vida misma del espectador. Los celos y la envidia, el amor y el desamor toman cuerpo en unos personajes que logran desarrollar la acción con los mismos tonos y con parecidos matices a como esta ocurre en la vida real. En este sentido, nuestro dramaturgo modela el carácter y los modos de expresión de los protagonistas del texto de acuerdo con unos cánones a los que a continuación aludimos.

3. 3. a) *Fernando o la moderación llevada al límite:*

Tamayo piensa que sólo con la configuración de caracteres sólidos y bien planificados su texto puede llegar a buen puerto. En modo alguno se trata de pintar estereotipos, antes bien; los cuatro protagonistas de la obra tienen su luces y sus sombras. Clara es celosa en extremo, pero al final admite su error. Luis es celoso y libertino, no obstante admite que por su comportamiento ha perdido a María. Fernando es íntegro y formal, sin embargo llega a odiar a muerte a Clara. María es sincera y honrada, pero no perdona las infidelidades y los celos de Luis. El dramaturgo va jugando con la alternancia y la volubilidad de los estados de ánimo de sus personajes y con ello consigue que el público los perciba como más cercanos y creíbles.

Comencemos con Fernando, el cual se nos presenta como el caballero bien educado y coherente con los principios inculcados por la Marquesa. Aguanta por educación y respeto los celos excesivos de Clara, aunque de verdad lo que le ayuda a tolerar tal conducta es su amor por ella y un viejo pacto de familia que en su día concertó su matrimonio:

Antonio: Pero si tanto te oprime
y te martiriza, dime,
¿por qué te casas con ella?
Fernando: ¿No ves que así lo reclama
antiguo y solemne pacto?
Ni exigen sólo esta unión
el interés y el decoro;
me caso porque la adoro
con todo mi corazón.

(I, 9.^a, p. 134)

Una personalidad que se rige por estos principios soporta a Clara más de lo humanamente posible, pero al final se convence de que en María puede encontrar el amor que Clara le ha negado a causa de los celos. Busca Tamayo la compatibilidad de caracteres y nos presenta en María la justa medida al modo de ser y de amar de Fernando. Si al comienzo de la obra Fernando y María no tienen nada en común, a excepción de la fecha de la boda que comparten con los otros protagonistas:

Antonio: A bien que a Luis no le falta...
Y, ¿cuándo, cuándo tendremos
boda?
Fernando: A un tiempo celebradas
serán las dos, no bien lleguen
las dispensas necesarias.

(I, 8.^a, p. 136)

al final llegan a comportarse como verdaderas almas gemelas:

Fernando: Que la adoro a usted con ciego
frenesí; tanto, que en vano
querrá explicarlo mi acento.
María: ¡Cielos, me ama! ¿Qué digo?

(III, 6.^a, p. 258)

Y esto es justo todo lo contrario que le ocurre a Fernando con Clara. Su amor por ella se va perdiendo a medida que crece su amistad y su confianza hacia María. Juega aquí Tamayo con este contraste de caracteres y de situaciones que se asemeja en gran medida a la vida real, en la que el paso del amor a la indiferencia y de ésta al odio no deja de ser una constante entre

las parejas de enamorados. A tal extremo llega la locura de Clara causada por los celos que Fernando llega a maldecir el día que la conoció:

Clara: Y nuestro compromiso
dio fin
Fernando: ¡Qué gozo!
Clara: ¡Qué gusto!
Fernando: Cien hay que tu amor
desean.
Clara: A otra el tuyo le vendrá bien
Fernando: Malditos los celos sean,
por siempre jamás...
(I, 3.^a, p. 159)

3. 3. b) *Cuando las risas se vuelven llantos y la justicia se impone al sinsentido:*

Tamayo no condena de forma expresa a quien es vencido por la fuerza de los celos, antes al contrario; da una oportunidad para que Luis y Clara rectifiquen en su modo de proceder. Pero ellos no la aprovechan y se dejan arrastrar por la sinrazón. Y justo cuando ya no hay remedio los dos dan muestras de arrepentimiento, pero ya es demasiado tarde, ya sus risas, su menosprecio hacia María y Fernando se ha vuelto en su contra:

Luis: (*contra Clara*)
Sólo el llanto
puede consolarte ahora.
Llora, desdichada, llora...
¡Los dos lloraremos tanto!
Quien por odio a su enemigo
a empresas tales lanza,
donde piensa hallar venganza
halla su propio castigo.
Clara: Hermano, ¡malditos celos!
(III, 11.^a, p. 278)

Al final del texto, el dramaturgo coloca a cada personaje donde en justicia

le corresponde. Entiende Tamayo que cada uno tienen que dar cuenta a la sociedad de sus propios actos, por lo que la lección que se desprende de la obra es muy clara: dejarse llevar por los celos tan sólo acarrea desgracias a

quien no sabe poner coto a los mismos.

Este análisis de los caracteres y la puesta en escena de los mismos nos ayuda a comprender cómo todo el plan de la obra obedece a una perfecta planificación por parte de Tamayo. El autor logra que su obra sea aceptada por el público porque acierta a unir en la escena una adecuada pintura exterior de las situaciones con la más compleja descripción de los sentimientos más íntimos de los personajes. Esta mezcla proporciona a las escenas visos de realismo por la sencillez y naturalidad con las que los personajes son transformados.

4. ALUSIONES DE LA CRÍTICA AL ÉXITO OBTENIDO POR LA OBRA EN SUS SUCESIVAS REPRESENTACIONES.

Cuando Tamayo estrena *La bola de nieve* el 12 de mayo de 1856 en el teatro del Príncipe, contaba a favor de su éxito con un elemento esencial: el excelente cuadro de autores de su reparto. El desempeño de los papales serios y graciosos por actores y actrices de tanto prestigio como Teodora Lamadrid en el papel de Clara, María Rodríguez como María, Joaquín Arjona como Fernando y Julián Romea como Luis es una garantía de la buena acogida que el público dispensará a la obra. Y no exageramos al indicar el acierto con el que nuestro autor se ajustó al gusto del público, pues tal como señala *La Nación* (17.5.1856) *la primera representación fue un éxito completo*. Muy pronto la pieza entró a formar parte del repertorio habitual de los coliseos de la época y se representó, entre otros, en el teatro Circo, Lope de Rueda, Español, el Eslava y el Apolo entre 1863 y 1882.

Tanto acierto logra el autor con su obra que *La bola de nieve* superó el éxito del momento y en el vigésimo aniversario de su primer estreno volvió a cosechar los elogios de la crítica con consideraciones como la que sigue:

la obra es extraordinaria. Parece escrita para demostrar que en los actos ordinarios de la vida, en la prosa de un lugar pacífico pueden hallarse resortes dramáticos. Hondas emociones para el público, vivo interés y creciente anhelo en los que siguen el desenvolvimiento de la trama.²⁵

Tanto acierto bien merece ser reseñado con atención. Ya a los pocos fechas del estreno *La Nación*, (17.5.1856) precisa que *anoche se estrenó con gran concurrencia el drama en tres actos y verso del señor Tamayo titulado **La bola de nieve***.

²⁵ *El Imparcial*, (14.11.1886)

Obtuvo un éxito completo.²⁶ El éxito se repite en 1869 y a ello alude La Iberia, (24.11.1869) cuando indica que *anoche se representó en El Español La bola de nieve del Sr. Tamayo, la ejecución fue notable y fueron llamados a escena los actores.*²⁷

No obstante, de entre todas las críticas parece adecuado destacar aquella que nos aporta el juicio más técnico e imparcial. Este es el caso de La Iberia, (19.10.1882) que nos indica que *anoche se puso en escena La bola de nieve en el teatro Apolo. Esta producción que siempre será nueva en nuestro teatro por la originalidad de su pensamiento y la delicadeza en el dibujo de los caracteres obtuvo machismos aplausos del concurrido público. Se distinguieron la Sta. Mendoza Tenorio y el Sr. Vico. Y el último testimonio por nosotros recogido confirma las opiniones antes manifestadas. Es el caso de El Imparcial, (14.6.1886), periódico que nos indica que la representación de La bola de nieve en el teatro Español ha sido un total éxito. Esta obra había sido estrenada en 1856 a beneficio del eminente actor D. Joaquín Arjona. El ser acogida con tanto éxito es una prueba más de que la obra es extraordinaria. Los papeles muy bien representados por los hermanos Calvo, Rafael y Ricardo, y por las señoras Contreras y Calderón.*

Sin embargo, quien nos puede aportar más elementos a favor del éxito cosechado en esta ocasión por Tamayo es el ya citado Juan Valera. Sale Valera en defensa de nuestro autor y censura que los críticos nada ilustrados busquen en esta obra tan sólo pensamientos filosóficos y principios morales, pues, en su opinión *La bola de nieve es una obra que carece por fortuna de semejantes filosofías; y la moral que se puede deducir, no de las peroratas de los personajes, que no hacen ninguna, sino del final desenlace, y de todo el progreso de la acción ha de parecer vulgarísima a los sabios que buscan en el texto un estilo culterano del que carece. La exposición no puede ser más natural, y desde las primeras escenas conocemos exactamente la situación respectiva y la índole de cada uno de los personajes.*²⁸

Sería redundante aportar nuevos testimonios para incidir sobre lo que fue un gran éxito dramático. Tamayo supo conectar con la sensibilidad del público y logró sacar el mayor partido de un tema tan recurrente en la dramaturgia

²⁶ Pocos días después el mismo periódico informa de *la asistencia de S.M. la Reina a la representación de La bola de nieve.* (27.5.1856).

²⁷ En el mismo sentido se expresan otros periódicos, así La Época precisa que: *se estrena La bola de nieve en el teatro del Circo representada con satisfacción para el público como muchos años atrás,* (19.3.1876). De forma similar se expresa *La Correspondencia* cuando indica que: *en el teatro Apolo se ha representado con gran éxito la preciosa obra del Sr. Tamayo La bola de nieve en cuya ejecución se distinguieron notablemente la primera actriz, Sra. María Rodríguez y el Sr. Morales.* (11.7.1877).

²⁸ J. Valera, *op. cit.*, pp 174-175.

española como los celos. En *La bola de nieve* nos encontramos con una acción que se desenvuelve sin brusquedades y con un dinamismo dotado de mucha naturalidad. No existe violencia en las formas, todo ocurre a su debido tiempo lo que da lugar a una pintura fresca de situaciones verosímiles.

5. ELEMENTOS QUE CORROBORAN NUESTROS PRESUPUESTOS INICIALES: A MODO DE CONCLUSIÓN.

Con el análisis de presente texto hemos evidenciado el cumplimiento de uno de los principios esenciales del arte dramático según Tamayo, es decir: *que la verdad es siempre fuente de belleza artística y moral*. De entrada, y a modo de elemento que subyace en la trama, en la acción dramática, en el tiempo, en el espacio y en los caracteres, *La bola de nieve* es un ejercicio calculado para que todo lo que se escenifica nos parezca real, cierto y posible. Dando un gran margen de libertad a la actuación de los personajes, el dramaturgo nos presenta a un conjunto de caracteres cuyos actos no se desvían en nada del modo de proceder del hombre de la calle. Son tipos que experimentan las mismas variaciones anímicas, los mismos arranques de rabia, envidia y odio, los mismos arrepentimientos que cualquiera de nosotros. En definitiva, son seres que actúan sobre las tablas con tanta franqueza que el efecto de verosimilitud queda plenamente logrado.

Es aquí donde yo pienso que reside el acierto de la obra de Tamayo frente a otros textos de Adelardo López de Ayala, Tomás Rodríguez Rubí, Cañete, etc, veamos: para nuestro autor los hechos que acontecen en la escena ni se premeditan ni se provocan, tan solo ocurren. Los actores tienen que lidiar una doble batalla, por un lado, mantenerse fieles a sí mismos, no claudicar a sus principios; y, de otro, mostrarse hasta cierto punto sensibles a las súplicas de sus acusadores arrepentidos. Esta dualidad es la que da juego a la trama y la que provoca un discurrir no forzado de las escenas.

Todo le sirve a Tamayo para simular en la escena lo real, lo cierto. Un efecto al que contribuyen, entre otros elementos ya citados, los diálogos vivos y distendidos, el uso de las expresiones coloquiales y del lenguaje cercano al público. El dramaturgo usa el léxico, los giros expresivos y los distintos tonos de la voz para lograr que los personajes nos trasladen sus más íntimas vivencias y sus más sinceros sentimientos. Y ello es posible gracias a que Tamayo, al igual que Ayala *elabora un texto que está en plena sintonía con la sociedad de su*

*tiempo, rescatando temas propios de otros siglos pero capaces de adaptarse al XIX. Se trata de un modelo teatral muy cercano al realismo en el cual lo más importante es hacer más creíble que nunca la verdad escénica.*²⁹

²⁹ J. M.^a Díez Taboada y otros, *art. cit.*, p. 407.