

LA PASIÓN DE YORICK ARRASTRA A EDMUNDO Y
ALICIA. (REFLEXIONES SOBRE UN ASPECTO DE *UN
DRAMA NUEVO* DE MANUEL TAMAYO Y BAUS,
CON *I PAGLIACCI* Y *39 ESCALONES AL FONDO*)

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
INSTITUTO CÁNTABRO DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES
LITERARIAS DEL SIGLO XIX

Un privilegio de editor (sin duda inmerecido) me ha hecho conocer, antes de su publicación, un sugestivo artículo de José Manuel González Herrán (2010): “Teatro en el teatro en el siglo XIX: *Un drama nuevo* (1867) de Manuel Tamayo y Baus”. En ese texto el profesor González Herrán se centra en el análisis del último acto de la obra en la que se desarrolla la representación del “drama nuevo” que da título a la pieza de Tamayo.

Para situar brevemente el texto, recordemos que la obra de Tamayo cuenta cómo un actor inglés de 1605, exitoso y conocido actor cómico, consigue representar por primera vez un papel dramático. Ese actor, Yorick, consigue ese encargo de William Shakespeare, director de la compañía, y por ello Walton, el primer actor dramático, queda desplazado y resentido. Para vengarse, Walton va a utilizar la situación familiar de Yorick, pues la mujer de éste, Alicia, y Edmundo, un joven protegido de Yorick, están enamorados. Como quiera que esa es la misma situación de la obra que Yorick quiere representar, a través de la obra Landolfo (Walton) denunciará al Conde Octavio (Yorick) los amores adulterinos de su joven esposa Beatriz (Alicia) con su protegido Manfredo (Edmundo). El paralelismo de la situación teatral (Landolfo, Conde Octavio, Beatriz,

Manfredo) con la real (Walton, Yorick, Alicia, Edmundo) es tan evidente que, en escena, Yorick hiere de muerte a Edmundo, arrastrado por la pasión.

Como indica González Herrán, la crítica ha venido interpretando ese final de *Un drama nuevo* como “teatro dentro del teatro”, con la excepción, también señalada por González Herrán, de Jesús Rubio Jiménez, quien ve, más bien, cómo el teatro, la vida teatral, impone unas formas de actuación a los protagonistas de la obra, actores al fin y al cabo y por ello infectados de “teatralidad”.

A través de la lectura de las acotaciones, con el auxilio del trabajo de Isabel Román, podemos ver con cuánto detalle y cuidado Tamayo prepara la transición de Yorick a Conde Octavio, a través del instrumento de una carta delatora. Esa carta, un papel en blanco en la representación teatral, es sustituida por un carta real, en la que Yorick descubre los amores de su esposa y de su casi hijo, cuando le es entregada por Walton en escena, a pesar de los intentos de Shakespeare por evitarlo. Tamayo describe ese instante con una extensa y precisa acotación sobre la cual, con justicia, llama la atención González Herrán en el trabajo que vengo citando:

YORICK, cediendo a la fuerza de las circunstancias, y no pudiendo dominar su indignación y su cólera, hace suya la situación ficticia de la comedia, y dice a EDMUNDO como propias las palabras del personaje que representa. Desde este momento, la ficción dramática queda convertida en viva realidad, y tanto en YORICK como en ALICIA y en EDMUNDO se verán confundidos en una sola entidad el personaje de invención y la persona verdadera (Tamayo, 1979: 138).¹

Es esa fusión de personalidades, esa simbiosis de identidades de la que habla Tamayo en su acotación, la que hace que el Conde Octavio dé muerte al culpable amante de la mujer de Yorick.

¿Hubiera sido Yorick capaz, como tal Yorick, de dar muerte a Edmundo, su protegido, su casi hijo? Esa sí que es una acción propia del Conde Octavio, personaje trágico, destinado a la violencia final, pero no de los bufones, de los payasos, de los personajes ridículos, con los que Yorick ha tenido éxito, con los que se le ha identificado, que ha adaptado a su manera de ser, de actuar, a su aspecto físico. El

¹ Todas las citas de la obra se refieren a esta edición hecha por Alberto Sánchez y publicada por Cátedra.

mismo se califica como “un grosero bufón”, que sólo es capaz de provocar en los necios “estúpidas carcajadas”². Un éxito similar, por ejemplo, al que conquistó Antonio Guzmán interpretando a Don Simplicio de Bobadilla Majaderano Cabeza de Buey en *La pata de cabra*³ o el célebre Juan Rana en el teatro áureo. ¿Pero cómo imaginar una situación en la que la pasión teatral lleve a Antonio Guzmán, o a Juan Rana, a matar a su mujer adúltera? Inevitablemente, sería una escena ridícula, inevitablemente el bufón provocaría la risa, se heriría a sí mismo con la espada, tropezaría con algo, y sus oponentes, lejos de alarmarse o asustarse, se reirían de él, le harían frente o le obligarían a huir entre golpes e insultos.

A lo largo de *Un drama nuevo*, Tamayo nos hurta ese componente de Yorick, componente fundamental de su personalidad y de su situación. Es un payaso, un bufón, un cómico, y sus gestos, ademanes, maneras de ser, su estampa, tenían que responder a ese estereotipo en el que debe, inevitablemente, moverse, y más en 1605, año en que está ambientada la obra. Pero Tamayo no nos presenta en ningún momento al Yorick cómico, divertido, grotesco, ridículo, sino que desde su primera aparición en la obra es un ser humano normal, sin caretas ni disfraces. Para llevar al personaje a la situación final, para poder llegar a esa fusión de actor trágico y ser humano atormentado que Tamayo consigue con tanta perfección, es necesario despojar al actor cómico de su máscara, risueña o ridícula, quitarle el traje de payaso.

Y eso nos lleva inevitablemente a *I Pagliacci*. ¿Conoció Leoncavallo *Un drama nuevo*? No es imposible, pues la ópera del italiano es de 1892, veinticinco años posterior al estreno de *Un drama nuevo*. Desde su primera representación, la obra de Tamayo alcanzó un considerable éxito, y en 1891 se representó una versión en italiano en Roma, versión que en 1888 ya se había representado en el Teatro Lírico de Barcelona (Gies, 1996: 344).

Canio, como Yorick, es un actor cómico, un payaso. También él tiene una esposa, Nedda, a la que ama y que le es infiel. Como Yorick, se tiene que enfrentar a la representación de un papel de marido celoso y burlado. También aquí tenemos un intrigante personaje, actor, que

² “No es sólo Walton quien me tiene por grosero bufón, capaz únicamente de hacer prorrumpir a los necios en estúpidas carcajadas, [...] también tú” (Tamayo, 1979: 67). Son palabras de Yorick al principio de la obra, cuando ruega a Shakespeare que le dé el papel que éste había reservado para Walton.

³ Sobre *La pata de cabra*, véase el estudio de Montserrat Ribao (2006).

por resentimiento provoca la tragedia: Tonio. Los tres, además, tienen que representar en escena unos papeles que se adaptan a su situación. Canio es Polichinela (*Pagliaccio*), el ridículo marido burlado; Nedda es Colombina la esposa coqueta e infiel, y Tonio, Tadeo, el intrigante y malvado delator. Pero no hay aquí posibilidad de muerte, sufrimiento y derramamiento de sangre sobre las tablas, no está el sentimiento de la tragedia: son personajes cómicos, histriones, y, más que nada, más que nadie, lo es Canio, condenado a ser ridículo, como era Simplicio Bobadilla Majaderano, como lo era Juan Rana, como sin duda lo hubiera sido Yorick de haberse enfrentado a la revelación de su deshonor conyugal con la piel de bufón que Canio lleva puesta⁴.

Canio, el protagonista de *I Pagliacci*, también se ve atrapado por su situación de actor cómico, obligado a representar en escena el descubrimiento del adulterio y la traición de la mujer que ama. Como ocurre en *Un drama nuevo*, en la ópera italiana somos espectadores de ese momento culminante en que vida y ficción confluyen sobre las tablas⁵. Pero la solución de Leoncavallo es diferente a la de Tamayo, porque las circunstancias son diferentes. Canio está ataviado, atado, con su ropa de payaso (tal como canta en la celeberrima y hermosa aria *Vesti la giubba*) y no hay nada en la escena que le permita desarrollar su pasión, no hay palabras ni situación en la que pueda desembocar su atormentado espíritu. Por ello tanto él como Nedda, su esposa, “salen del teatro”, “salen de la obra” y mantienen un diálogo

⁴ En esa escena inicial de *Un drama nuevo*, Shakespeare alerta a Yorick sobre ese peligro del ridículo: “Quisiste hasta hoy hacer reír, y rióse el público. ¡Ay si un día te propones hacerle llorar, y el público da también en reírse!” (Tamayo, 1979: 66). Pero también aquí son diferentes las situaciones de ambos personajes. El acto crucial del drama “interno” de *Un drama nuevo*, del drama en el que Yorick interpreta al Conde Octavio, ocurre al final de la obra y en los actos anteriores, el público, el público inglés de 1605, ya ha conocido a Yorick como autor dramático, ya le ha aceptado, ya le ha aplaudido, ya está Yorick en triunfo; ya es tomado en serio. Así se lo manifiesta tanto el autor como el traspunte a Walton, lo que aumenta la rabia y el deseo de venganza de éste (Tamayo, 1979: 121-124). Pero nadie se toma en serio a Canio, que sale a escena vestido de Polichinela, para ser objeto de mofa y burla por ser un marido cornudo: ése es su papel y él no ha podido cambiarlo.

⁵ Doblemente espectadores, pues si contemplamos lo mismo que los ingleses de 1605 que han acudido al teatro de la compañía de William Shakespeare, lo mismo que los campesinos calabreses que acudían a ver a los cómicos ambulantes (la acción de *I Pagliacci* se sitúa en Montanto di Calabria, un quince de agosto de 1875), también contemplamos lo que ese público no conoce, y sabemos que sobre las tablas se está llegando a la culminación de dos historias.

auténtico ante los ojos de un público que no comprende lo que ocurre. En escena están Canio y Neda, no Polichinela y Colombina. Están ataviados como Colombina y Polichinela, pero no son los conocidos personajes de la comedia del arte. Canio debe salir de su personaje, debe salir del teatro porque no tiene un vehículo de expresión de su furia y su dolor. De manera que aquí el teatro se rompe: la vida real se está desarrollando en las tablas, y no hay simbiosis de vida y teatro; el bufón no tiene derecho a ello.

Mas ésta no es la situación de Yorick, que ha conquistado, ha ganado desde el principio de la obra la condición de actor dramático, de actor trágico. Que Tamayo haya colocado ese momento como la escena primera de su primer acto provoca que el público, el real, el que contempla o lee la obra, no el de 1605 ante el que, presumiblemente, habla Shakespeare en el final de la obra, no sea consciente de la condición bufonesca de Yorick. Se habla de ella, pero no se muestra el público, y por lo tanto no existe, no goza de la condición de realidad visible y palpable que sólo da la representación sobre las tablas del escenario. A lo largo de la obra, nada hay que nos haga pensar en la naturaleza cómica de Yorick⁶. Si no fuera porque se nos cuenta, nada nos haría sospechar, en gestos, ademanes, palabras o expresiones, la naturaleza esencialmente cómica de la personalidad de un actor que se ha hecho famoso por sus papeles de majadero. Yorick no está preso en la ropa de Polichinela de Canio, y por ello puede dar rienda suelta a su pasión en las tablas: goza de un privilegio del que carece el pobre payaso.

Y pagará caro ese privilegio:

En vano trata Shakespeare de disuadir a Yorick de su deseo de hacer un papel trágico. Quiere éste demostrar que es capaz de prestar su cuerpo para que sobre el escenario vivan no sólo personajes cómicos -por lo que se le admira- sino también trágicos. Ignora que su triunfo en el teatro lo logrará con la escenificación de su fracaso absoluto en la vida. [...] Por encima de la voluntad de los personajes sobrevuela la fatalidad de sus destinos. Son arrastrados a conocer lo que menos quisieran conocer (Rubio Jiménez, 2004: 686).

⁶ De hecho, ¿el papel de Yorick fue representado alguna vez por un actor cómico? Victorino Tamayo, que lo estrenó, no lo era, desde luego. Y sin embargo, para ser fieles a la naturaleza de Yorick, ese personaje debía ser desempeñado por un bufón.

Estas palabras de Jesús Rubio Jiménez en su penetrante estudio sobre *Un drama nuevo* nos hacen ver la fuerza del destino, de la fatalidad en los personajes, lo irremediable del destino para ellos. Yorick da muerte a Edmundo arrastrado por los acontecimientos, lo hace porque está en escena y es el Conde Octavio. Como bufón no lo habría hecho: no es acción propia de Juan Rana.

Y eso lo sabe bien Yorick: él es un bufón y sabe de su condición. Él es quien consigue el cambio de papel que es casi un cambio de identidad. Él es quien recuerda a Alicia, su mujer y a Edmundo, su hijo, en su interpretación de *Romeo y Julieta* de la siguiente y ambigua manera:

Porque fui generoso y caritativo logré en Alicia una esposa angelical, y en Edmundo, un amigo -¿qué amigo?-, un hijo, lleno de nobles cualidades. ¡Y qué talento el de uno y otra! ¡Cómo representan los dos el Romeo y Julieta! Divinos son estos dos héroes, a que dio ser tu fantasía, más divinos aún cuando Alicia y Edmundo les prestan humana forma y alma verdadera. ¡Qué ademanes, qué miradas, qué modo de expresar el amor! Vamos, aquello es la misma verdad (Tamayo, 1979: 63-64).

Es Yorick quien se acerca por sorpresa a Alicia y le espeta unos versos de la obra, llenos de doble significación: “Tiemble la esposa infiel” (90). Es Yorick quien, al ensayar su papel con Edmundo, escoge estos versos: “¿Conque eres tú el villano, / tú el pérfido y aleve, / tú el seductor infame / que se atreve / a desgarrar el pecho de un anciano?”⁷ Es Yorick quien nos revela el secreto del éxito de Walton interpretando el dolor del marido burlado: el mismo Walton lo es, esa es su vergüenza y su secreto. Y Yorick, que sabe eso, que ha elegido esos versos, precisamente esos, quiere hacer de marido ultrajado como Walton y quiere que Walton le enseñe cómo representar ese papel. Y quiere hacerlo en una obra en que la esposa infiel es representada por su esposa, y el amante, por su hijo adoptivo.

“Yorick o Walton [...] han confundido vida y teatro porque en sus vidas el teatro les ha conducido a vivir enajenados, fuera de la

⁷ Pero también sirven estas escenas, como nos hace ver González Herrán, para que el público (nosotros, no el shakesperiano) vaya familiarizándose con las palabras cruciales de la obra, a partir de las cuales se desarrolla el drama. Tamayo quiere que esas frases suenen a cosa conocida. La magistral arquitectura escénica de *Un drama nuevo* hace que sus constituyentes sirvan simultáneamente a varias finalidades.

vida. Y el teatro los devuelve a su amarga realidad. El teatro les revela la vida” (Rubio Jiménez, 2004: 682). De nuevo palabras de Jesús Rubio. Si la vida de estos actores es teatro, si el teatro es su vida, si el teatro les revela la vida, no pueden desprenderse de su condición actoral. Y Yorick es un actor cómico; condenado a ser ridiculizado, menospreciado, insultado y humillado. Condenado, si es marido, a ser burlado, sin ser compadecido por nadie, a ser escarnecido por todos, a que nadie se tome en serio su derecho a la venganza. Si Yorick conoce, tal como parece, el amor entre Alicia y Edmundo, nada puede hacer en su condición de bufón; no puede vengarse, ¿Cómo va a lavar su afrenta con sangre Don Simplicio Bobadilla Majaderano Cabeza de Buey? Eso no entra en su carácter de personaje cómico. Para poder llevar a cabo su venganza, Yorick ha de cambiar, dejar de ser quien fue, aprender a ser actor dramático. Así, el teatro le enseñará cómo comportarse en la vida.

La carta, la carta real que sustituye a la carta teatral, es el instrumento de que se vale Landolfo/Walton para su venganza, y es también el instrumentos que posibilita a Tamayo convertir a Yorick, de forma perfecta y plena en el Conde Octavio, y es, sobre todo, la forma en la que Yorick puede abrir su cuerpo y su alma para que entre en ella la capacidad de matar del Conde Octavio⁸. Opera aquí la fuerza de la palabra y de la escena. Tamayo describe la escena con detalle, con mimo, diríamos. La lectura de la carta provoca una conmoción en el Yorick que está en ese momento *interpretando* el Conde Octavio. Durante un momento se queda sin capacidad de reacción, repite maquinalmente alguna de las frases de la obra, reacciona y muestra la carta a Alicia y a Edmundo, vacila, quiere dirigirse hacia uno, hacia otro, mira al público, consciente de repente de su presencia. Tamayo nos va describiendo todos estos movimientos en sus acotaciones y en las frases de los personajes. Como Canio, Yorick ha salido de la obra, ha salido del teatro, y las emociones que en ese momento manifiesta son la suyas, las del Yorick traicionado por la mujer que ama, Alicia,

⁸ Joan Oleza señala cómo el recurso de la carta es utilizado también por Galdós en *La Corte de Carlos IV*: “Tamayo prestaba también a Galdós el procedimiento de la sustitución de la carta que provoca el desenlace, así como la disposición argumental que busca el desenlace de la obra segunda en la escena del asesinato de la esposa en la obra modelo. La diferencia que separa en este preciso aspecto *Un drama nuevo* y *La corte de Carlos IV* es bien significativa. El Yorick-Otelo de Tamayo y Baus mata a la Alicia-Desdémona en escena, pero el Isidoro Máiquez-Otelo no mata a la Lesbia-Desdémona de Galdós” (Oleza, 2003: 21).

y por su hijo adoptivo, Edmundo. Yorick, indeciso, aplastado por la verdad, no sabe qué hacer, qué decir, ni cómo comportarse. Pero está en escena y su conciencia actoral es superior a la de Canio. Por ello regresa a su papel, al papel del Conde Octavio. Pero ya no lo *interpreta*: lo *vive*.

Las mejores actuaciones serán aquellas en las que el actor es el personaje, lo vive en toda su intensidad, hasta perder la consciencia de su propia individualidad. El teatro no tiene que ser ficción, ni arte, ni técnica... el teatro tiene que ser sentimiento, emoción... y por encima de todo el placer de transgredir las normas establecidas. Hemos de poner en el escenario todas nuestras miserias, nuestras angustias, nuestros inconfesables deseos, nuestros temores, Gabriel, nuestra verdad” (Sirera, 2000: 26).

Son palabras del Marqués, ese siniestro personaje apasionado de la escena de *El Veneno del Teatro* de Rodolf Sirera, que está acechando la muerte del desgraciado actor Gabriel de Beaumont, su víctima. Palabras que bien podrían aplicarse a Yorick, que ha aprendido a no ser Yorick y ahora puede llevar a las tablas su “cuento lleno de ruidos y furia”, su propio y personal drama. Ya ha olvidado a Don Simplicio y a Juan Rana, ya es el Conde Octavio, ya no es Yorick. Y por ello no vacila, sabe muy bien lo que debe hacer en esa situación: no dudará en lavar su agravio con la sangre de Manfredo, su traicionero protegido y amante de su joven esposa, Beatriz. Es un personaje trágico, lleno de pasión destructora en el momento culminante de la obra. Y tiene a su disposición el mejor vehículo para ello: unos parlamentos escritos para esa misma situación en la que puede sacar adelante toda la pasión, la furia, la rabia y el dolor que el pobre bufón que era Yorick no podría nunca encarnar. Retoma las palabras del apuntador con nueva energía y pasión y se enfrenta cara a cara con Manfredo y Beatriz, dispuesto a vengarse.

La pasión de Yorick arrastra a Edmundo y Alicia: la fuerza del sentimiento que se vuelca a través de las palabras del drama, hace no representar, sino vivir, el drama a Yorick y arrastra también a los otros dos actores, doblemente presos en su condición de actores y en su condición de seres reales atrapados en una obra que recrea su propia vida. La fuerza de la palabra, ya existente y utilizable, hace que Yorick utilice esas palabras para dar salida a su dolor y a su rabia. Edmundo y Alicia están suspensos en una situación ni real ni irreal en la que, de forma automática, sin capacidad de reacción,

irremediamente, representan sus papeles porque sus palabras y expresiones coinciden con lo que sienten. Ese estado de sueño-pesadilla en el que han entrado en la representación se rompe en el momento en que Alicia, ya no Beatriz, se incorpora, horrorizada al darse cuenta de que la sangre real ha invadido el escenario teatral.

¿O es que, en realidad, Yorick, Edmundo y Alicia han desaparecido de la escena y de la conciencia de los actores, y por fin, el Conde Octavio, Beatriz y Manfredo, viven su drama, por una vez, de forma real? Los personajes han conseguido los perfectos actores para representarlos, actores que comparten su situación, que están presos en las mismas redes, y que por lo tanto no pueden sino seguir el camino que está marcado para ellos por el texto ¿Podemos hablar de teatro *fuera* del teatro, porque el drama se ha hecho carne?

Pero si las razones de Yorick para seguir siendo el Conde Octavio están claras, si la situación en la que está le lleva a ello, no es así para Edmundo y Alicia. Ellos son también conscientes de que la carta que ha entregado Walton les delató, ellos no son público, y saben que el hombre vacilante e irresoluto que por unos momentos se movió por el escenario no era el Conde Octavio, sino Yorick, y pueden suponer, porque conocen la obra y saben el desenlace, que esa fusión de Yorick y Conde Octavio que tiene ante ellos puede utilizar la obra para su venganza. ¿Por qué no rompen la obra? ¿Por qué no abandonan la escena? ¿Por qué no hacen lo posible para reintegrar a Yorick a su condición de habitual bufón, a su personalidad normal, esa personalidad que quizás no habría matado nunca a Edmundo?

La contestación a esta pregunta nos la puede dar un personaje del que Manuel Tamayo y Baus nunca supo nada, ni siquiera llegó a conocer su existencia: el Sr. Memoria, personaje que hace dos breves pero fundamentales apariciones en la película *39 escalones* de Alfred Hitchcock.

La segunda aparición es la que me interesa poner aquí de relieve. Para aquellos que no conozcan esta clásico del cine de espías y persecuciones, diremos que el Sr. Memoria es una atracción de espectáculos de variedades. Poseedor de una memoria prodigiosa, tiene en su cabeza miles y miles de datos, se aprende cada día treinta más y gracias a ello es capaz de contestar a cualquier pregunta que le haga el público. Robert Donat, el actor que interpreta al protagonista, contempla una actuación suya al inicio de la película y, al final de ella, vuelve a entrar en un teatro de variedades donde se encuentra de nuevo al Sr. Memoria. Comprende entonces cómo los espías que le

persiguen, la banda de los 39 escalones, sacan la información del país. El Sr. Memoria es un componente más de esa banda, es un espía y se aprende todos los datos que hay que transmitir, para poder sacarlos del país sin que haya ningún papel en donde consten y que se pueda interceptar. En la escena final de la película, Robert Donat entra en el teatro, perseguido por la policía, que le toma como un asesino, y pregunta a voz en grito al Sr. Memoria qué son los 39 escalones. Y el Sr. Memoria tras una vacilación comienza a contestar. La respuesta queda interrumpida por unos disparos que le abaten. Pero cuando el protagonista y los policías llegan a donde está, aunque moribundo, completa la respuesta, tras de lo cual, muere.

¿Por qué razón contesta el Sr. Memoria, por qué traiciona su condición de espía, delata a sus cómplices y provoca su muerte? Porque en ese momento no es una persona, no es el espía; es el personaje que representa, es el Sr. Memoria, y el Sr. Memoria debe contestar, está en la obligación de contestar, existe para contestar. Esa es la fuerza de las tablas, de la vida en el escenario, que se impone a la vida de fuera de él y obliga al Sr. Memoria a cumplir su papel sin escapatoria. Ese cumplimiento de su papel le lleva a ser asesinado y él sin duda no lo ignora, pero no puede elegir: debe responder porque ese es su papel.

Para marcar más esa situación del personaje, Hitchcock nos hace ver que el Sr. Memoria entra en una especie de estado de trance cuando comienza a contestar a la pregunta de los 39 escalones: está en otro mundo, en el mundo de su personaje. Por ello, herido de muerte, no parece advertirlo; completa su respuesta, pues, aunque herido, está todavía sobre el escenario y el trance continúa.

Esa es la situación en la que Edmundo y Alicia se encuentran: inmersos en el trance actoral de la obra, ya no son libres, no son capaces de cambiar la situación, de abandonar la escena, de romper los lazos con los que les ata ese ser, resultado de la fusión de Yorick y el Conde Octavio. Pero incluso, ¿querrían hacerlo? ¿Ahora que están a punto de representar el papel de su vida? ¿Ahora que la situación les ha hecho conocer, exactamente, lo que Manfredo y Beatriz sintieron, ahora que como nunca, pueden representar esas emociones con la huella de la verdad?⁹

⁹ Edmundo y Alicia, se hallan, de alguna manera, en la misma situación que Gabriel de Beaumont, en *El Veneno del Teatro*, cuando descubre que el Marqués le ha envenenado para que represente, de la forma más perfecta y sincera posible la muerte de Sócrates: “Sabéis que vais a morir. Que solo os quedan unos pocos

Ceden a la pasión, la pasión que hay en la voz de Yorick y en las palabras del texto que deben representar. Y, como no puede ser de otra manera, representan su papel hasta el final.

¿Exagerado? ¿Excesivo? Bien puede ser. Pero no se debe olvidar que Manuel Tamayo y Baus une a su condición de autor dramático, otra, quizás más consustancial a su identidad: la de hombre de teatro. Acierta Jesús Rubio cuando nos dice que “las motivaciones que subyacen en el preciso mecanismo escénico que es *Un drama nuevo* tienen más motivaciones escénicas que filosóficas” (679). Conoce Tamayo, como pocos, el juego de la escena en todas sus dimensiones. Hijo de actores, sobrino de actores, primo y nieto de actores, el teatro fue su vida, su escuela y su primer amor; entre actores vivió y creció y él, como pocos, se daba cuenta de la especial vivencia que representa para el actor estar en el escenario, ante un público, y de qué manera y forma esa vida teatral puede suplantar a la real.

BIBLIOGRAFÍA.

- Borrallo-Solís, Amparo (2002), “El metateatral viraje en la obra de Tamayo y Baus: *Un drama nuevo*”, *Tropos*. XXVIII, pp. 32-47.
- Gies, David T. (1996), *El teatro en la España del Siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.
- González Herrán, José Manuel (1991), “*Un drama nuevo* en San Petersburgo, en 1895”, *Romance Quarterly*, 38.1, pp. 75-83.
- (2010), “Teatro en el teatro en el siglo XIX. Un drama nuevo de Manuel Tamayo y Baus (1867)”, en Gutiérrez Sebastián, R. y Rodríguez Gutiérrez B. (eds.), *Desde la platea. Recepción del teatro decimonónico*, Santander, ICEL19/Universidad de Cantabria, (En prensa).

minutos de vida... Oh, qué ocasión tan excepcional para llevar a término mi experiencia. La ficción se retira vencida por la realidad. Ya no hay dos visiones del mundo ni de las cosas. Una visión sólo, una única visión: la verdad. La verdad, por encima de todos los sentimientos y de todas las convenciones sociales. La verdad, Gabriel, y eso vale toda una vida” (Sirera, 2000: 37). La verdad les tiene atrapados a ambos y eso va a valer la vida de Edmundo.

- Lassaletta, M. C. (1974), “*Un drama nuevo y el realismo literario*”, *Hispania*, XLVII, pp. 856-867.
- Oleza, Joan (2003), “Calderón y los liberales”, en Enrica Cancelliere (a cura di), *Giornate calderoniane. Calderón 2000. Tai del Convengo Internazionale Palermo. 14-17 Dicembre 2000*, Palermo, Flaccovio Editore, pp. 395-418.
- Ribao Pereira, Montserrat (2006), *De magia, manuscritos y ediciones. "Todo lo vence amor o La pata de Cabra" (1829.1841)*, Vigo, Universidad de Vigo.
- Román Gutiérrez, Isabel (1995), “La significación de *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, a través de su proceso de composición”, en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I congreso de Historia y crítica del teatro de comedias*, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María-Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 178-185.
- Rubio Jiménez, Jesús (2004), “*Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus: las paradojas del comediante y del juego dramático”, *Arbor*, 699-700, pp. 667-690.
- Sáiz Angulo, M. (2008), “Ficción y realidad en *Un drama nuevo* de Manuel Tamayo y Baus: hacia una nueva concepción del ser humano”, *Tejuelo, Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. 3, pp. 22-37.
- Sirera, Rodolf (2000), *El Veneno del Teatro*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim-Diputació de Valencia.
- Tamayo y Baus, Manuel (1979), *Un drama nuevo*, ed. de Alberto Sánchez, Madrid, Cátedra.