Shakespeare y Tamayo en *La corte de Carlos IV*

Toni DORCA
Macalester College

Ya desde el título, *La corte de Carlos IV* (1873) se distingue de las demás novelas de la primera serie de *Episodios nacionales* por no circunscribirse a un acontecimiento concreto de la historia española del siglo XIX. Ello no significa que Galdós dejara de lado la coyuntura política de aquel momento, ya que en la obra se presta atención considerable a los dos eventos que hacia finales de octubre de 1807 agudizaron la crisis, en última instancia irreversible, de la monarquía borbónica dirigida por Manuel Godoy: la entrada de tropas francesas en territorio nacional a resultas del tratado de Fontainebleau y la conspiración de El Escorial. Cabe afirmar, sin embargo, que en este segundo episodio Galdós se esmeró sobremanera en trazar un cuadro social ambientado en las postrimerías del reinado de Carlos IV[1]. Para ello recurrió, en dosis mayores de las habituales en la primera serie, a un haz de prácticas discursivas mediante las cuales reavivar en el lector de 1873 el colorido del Madrid de comienzos de la centuria. Entre ellas destacaríamos el costumbrismo de tipos y escenas populares procedente de los sainetes de Ramón de la Cruz; la pintura de Goya, tanto los cartones para tapices como los retratos; finalmente, la actualidad teatral manifiesta en los estrenos y las polémicas entre casticistas e ilustrados. Estos referentes permitieron a Galdós plasmar en toda su plasticidad el espíritu de una época que, en palabras del historiador Carlos Seco Serrano, "se nos ha entrado, ante todo, por los ojos"[2].

Ahondando en el diálogo que Galdós mantiene con la literatura y el arte, me gustaría centrarme aquí en la representación de *Othello* que se narra en los capítulos XXII-XXVI de *La corte de Carlos IV*. Hay que decir en primer lugar que la escenificación del drama shakesperiano dentro de la novela que aquí nos ocupa se inspiraba en un hecho verídico. En 1801, el actor Isidoro Máiquez encargó a Teodoro de la Calle la traducción al castellano de una adaptación neoclásica de *Othello*, *Othello ou le More de Venis* (París: Libraire Maradan, 1793), a cargo de Jean-François Ducis. Con el título de *Otelo, o el moro de Venecia*, la tragedia se estrenó el 1 de enero de 1802 en el teatro de los Caños del Peral. Los papeles pro-

1. Como ha notado E. La Parra, *La corte de Carlos IV* no es "el relato de un acontecimiento histórico, sino una interpretación de la sociedad española de comienzos del siglo XIX" (p. xii).

2. Carlos Seco Serrano, p. xxxiii.

tagonistas se los adjudicaron el propio Máiquez y Antonia de Prado, primera dama de la compañía y esposa del actor. Según Alfonso Par, "[n]o hay otra fecha tan trascendental, bajo el concepto escénico, en los fastos shakesperianos españoles"[3]. El estreno superó con creces el impacto de la primera representación de Shakespeare en España de la que se tiene noticia, a saber: *Hamleto, rey de Dinamarca* (1772), en traducción de Ramón de la Cruz a partir también de una versión de Ducis.

Otelo, o el moro de Venecia alcanzó las diecinueve representaciones a lo largo de 1802, y más de cincuenta a lo largo de los dieciséis años en que Máiquez la fue reponiendo. La actuación del actor cartagenés, en particular durante el desenlace fatal de la acción, catapultó la fama de quien se había de convertir en el cómico más importante de su generación y en uno de los hitos de la escena española del XIX. El mérito de Máiquez era todavía mayor si se tiene en cuenta que el drama de de la Calle (Madrid: Sancha, 1802) conseguía retener apenas algunas de las cualidades del original. Fiel a los arreglos de la refundición francesa, de la Calle mantuvo los cinco actos pero modificó arbitrariamente hechos de la trama, eliminó escenas y redujo el número de personajes a siete, cambiando el nombre de la mayoría de ellos. Desdémona se transformó en Edelmira, Iago en Pésaro, Emilia en Hermancia y Brabantio en Odalberto, mientras que Casio y Roderigo se fundieron en Loredano, hijo de Mocénigo, dux de Venecia. Ello no fue óbice para que el texto de de la Calle se reeditara en ocho ocasiones hasta 1830[4]. La popularidad de la obra propició además el estreno entre 1828 y 1844 de una serie de sainetes paródicos cuya autoría se atribuye a José María Carnerero: *Caliche, tuno de Valencia*; *Caliche o el tuno de Maracena*; y *Caliche o la parodia de Otelo*[5].

En *La corte de Carlos IV*, la dramatización de *Otelo* el 6 de noviembre de 1807 formaba parte de una función privada en casa de una marquesa, con lo que Galdós pudo mezclar personajes ficticios e históricos sin caer en la inverosimilitud. La dirección escénica corrió a cargo de Paquita González, primera dama (imaginaria) de la compañía de Máiquez. El papel de Edelmira se asignó a una actriz no profesional, de nombre fingido Lesbia, una duquesa e intrigante contra la reina María Luisa de quien Máiquez andaba enamorado. Por enfermedad de uno de los actores, le tocó hacer de Pésaro a Gabriel Araceli[6], narrador protagonista de la primera serie de *Episodios* y a la sazón criado de Pepita González. La decoración del escenario se encargó a Goya, quien combinó burlescamente mitología clásica y arte popular al pintar a Apolo, las nueve musas y los amorcillos con la fisonomía de los majos y manolas del Rastro. Se introdujo también una variante estructural respecto a la versión de de la Calle, ya que Máiquez decidió reducir el número de jornadas de

3. Alfonso Par, pp. 132-133.

4. Madrid: Quiroga, 1803; Barcelona: Agustín Roca, 1804; Valencia: José Ferrer de Orga, 1811; Valencia: José Ferrer de Orga, 1815; Madrid: Quiroga, 1817; Valencia: Domingo y Mampié, 1821; Valencia: 1822; Barcelona: Juan Francisco Piferrer, 1830.

5. Vid. al respecto Keith Gregor.

6. Según refiere el ama de Gabriel, ningún noble quiso "hacer el papel de Pésaro, por ser muy desairado" (Benito Pérez Galdós, p. 315).

cinco a tres "para abreviar intermedios"[7]. Se agruparon así los actos segundo y tercero, lo mismo que el cuarto y el quinto. Siguiendo la costumbre de aquellos años, los descansos se amenizaron con unos esparcimientos que no tenían nada que ver con el drama principal. En el primer entreacto, Leandro Fernández de Moratín, Juan Bautista Arriaza y José Vargas Ponce subieron al escenario a recitar sus versos, mientras que en el segundo Pepita González cantó una "graciosa tonadilla"[8]. Después de correrse el telón se tenía pensado incluir un fin de fiesta con la escenificación del sainete *La venganza del Zurdillo*, del maestro Cruz.

De esta manera, el montaje de la obra a partir de una refundición del texto inglés, dos veces "mutilado y bastardeado"[9], acentuaba aún más las diferencias con el original: adopción de las tres jornadas características de la comedia del Siglo de Oro; acompañamiento de poemas, canciones y un sainete; escenario goyesco; sustitución de Paquita González por Lesbia en el papel de Edelmira, con el morbo que ello suponía para los espectadores que estaban enterados de las relaciones entre Máiquez (Otelo en la obra) y la duquesa; presencia entre los asistentes de un segundo amante de Lesbia, el petimetre Juan de Mañara, así como de su marido el duque. Resultaba de todo ello que las cuitas amorosas del moro de Venecia en las tablas habían de compartir protagonismo con otras formas de entretenimiento de carácter popular y, por ende, menos elevadas. La conjunción de estos factores permite hablar de una reapropiación de *Othello* que quería satisfacer el horizonte de expectativas de la aristocracia madrileña de principios del siglo XIX. La producción de un espectáculo enraizado en las tradiciones y costumbres teatrales de la España de la época[10] se ajustaba, en suma, a los gustos de un público de clase alta no demasiado exigente que quería pasar una velada entretenida en casa de la marquesa.

La presencia de Shakespeare en *La corte de Carlos IV* resultaría incompleta de no traer a colación otro referente cuya importancia no desmerece la de *Othello*. Me refiero a la obra más conocida del dramaturgo Manuel Tamayo y Baus, *Un drama nuevo*, estrenada con gran éxito en el teatro de la Zarzuela el 4 de mayo de 1867. La crítica se ha ocupado ya por extenso de las semejanzas argumentales entre *Othello* y *Un drama nuevo*[11]. Se trata en ambos casos de una tragedia provocada por los celos (infundados en el texto de Shakespeare, en buena parte justificados en el de Tamayo) de un hombre (Othello/Yorick) casado con una mujer bastante más joven (Desdémona/Alicia). La presunta infidelidad de la esposa se revelaba al marido por medio de un falso amigo corroído por la envidia (Iago/Walton). Por si ello no bastara, Tamayo situó la acción en la Inglaterra isabelina y convirtió a Shakespeare[12]

7. *Ibid.*, p. 326.

8. *Ibid*, p. 318.

9. Emilio Cotarelo y Mori, p. 112.

10. Como acertadamente anota Clara Calvo, "Galdós is presenting the Spanish adaptation of Shakespeare's tragedy as fully naturalized and absorbed by the Spanish theatrical tradition" (p. 124).

11. José Alberich sostiene con buen criterio que "no sería ilógico considerar *Un drama nuevo* como otra versión más de *Otelo*" (p. 113)

12. José Alberich y David Herzberger han analizado con gran penetración la función de Shakespeare en *Un drama nuevo*. A ellos remito al lector que quiera ahondar en esta cuestión, la cual escapa a los límites de este trabajo.

en un personaje central que terciaba en el conflicto para evitar el derramamiento de sangre. Al final, sin embargo, un Yorick cegado por la ira asesinó al amante de Alicia, Edmundo, a pesar de tratarse de su hijo adoptivo a quien amaba de todo corazón. Shakespeare se vengó a su vez de la traición de Walton dándole muerte impunemente, mientras los cónyuges se condenaron a purgar en vida sus respectivas culpas.

Sin negar los puntos de contacto que *Un drama nuevo* tiene con *Othello*, uno y otro se diferencian en un hecho esencial, a saber: el componente de metaficción que permea la obra de Tamayo está ausente en la del dramaturgo inglés. En aquélla, los integrantes de una compañía teatral dirigida por Shakespeare estaban ensayando la obra de un autor novel titulada precisamente *Un drama nuevo*. Las sospechas de Yorick acerca del engaño de Alicia se confirmaban durante la escenificación de la parte final de *Un drama nuevo* en la noche de su estreno. Tamayo se sirvió a tal efecto de un artificio que sorprendió gratamente al público por su novedad. Poseedor de una carta en la que Edmundo instaba a Alicia a huir con él, Walton decidió vengarse de Yorick por haberle arrebatado el papel principal en *Un drama nuevo*. Haciendo de Landolfo, Walton entregó la carta subrepticiamente al conde Octavio (Yorick) durante el transcurso de la representación, como si fuera la que en realidad debía servir para descubrir el adulterio de su esposa Beatriz (Alicia) con Manfredo (Edmundo). La lectura del papel sacudió emocionalmente a Yorick y le hizo olvidar que estaba interpretando un drama. Tras unos instantes de vacilación continuó declamando los versos del conde Octavio, pero en su delirio se identificó hasta tal punto con el personaje que dio muerte a su rival (Manfredo/Edmundo) en las tablas no fingida, sino verdaderamente. Los gritos de horror de Alicia al presenciar el asesinato de Edmundo a manos de Yorick obligaron a Shakespeare a entrar en escena para contar a medias lo que había sucedido: "No puede terminarse el drama que se estaba representando. Yorick, ofuscada su razón por el entusiasmo, ha herido realmente al actor que hacía el papel de Manfredo"[13]. Se refirió también en su alocución a la trágica muerte de Walton, a quien habían encontrado en la calle "con el pecho atravesado de una estocada"[14]. Las últimas palabras de Shakespeare antes de correrse el telón exhortaban a los espectadores a rezar "por los muertos" y también "por los matadores"[15].

Galdós recurrió a la misma técnica de *mise en abyme* para narrar lo acaecido durante la dramatización de *Otelo*. Al igual que en el texto de Tamayo, los actores que iban a actuar en casa de la marquesa estaban viviendo un drama personal entre bastidores que se trasladó después al escenario sin solución de continuidad. Las aprensiones de Máiquez al sospechar que Edelmira prefería el amor de Mañara al suyo lo traían inquieto, como a Yorick, antes y durante la representación. Durante el segundo acto Máiquez y Lesbia irrumpieron en el cuarto de Pepita, momento en

13. Manuel Tamayo y Baus, p. 240.
14. *Ibid.*, p. 240.
15. *Ibid.*, p. 240.

que tuvo lugar una tensa conversación entre ambos que Gabriel pudo oír desde su escondite. Lesbia respondió a los reproches de Máiquez en un tono jocoso, comparándolo con el personaje que interpretaba aquella noche: "¿Estás celoso, Otelo[16]?" Al notar el enfado de Máiquez le pidió que se calmara, si bien lo continuó identificando con el protagonista homónimo de la tragedia: "No eres Isidoro: eres Otelo en persona. Sosiégate, por Dios"[17]. La confusión se intensificó en el tratamiento que el narrador daba a Máiquez en los *verba dicendi*: "declaró el moro con viva ansiedad"[18], "dijo el moro"[19], "continuó el moro"[20]. La reiteración de las burlas a cargo de Pepita[21] no hizo sino acrecentar el desequilibrio de un Máiquez deseoso de desquitarse de la afrenta sufrida: "mi venganza será terrible"[22]. El comportamiento del actor a raíz de este episodio ponía al descubierto la fuerza de su orgullo herido[23], mayor que la de su amor por Lesbia. Muy pagado de sí mismo y dotado de un sentido exacerbado del ridículo, Máiquez se enorgullecía de no consentir "rivales en la escena ni fuera de ella"[24].

Paralelamente a lo que ocurría en *Othello, Otelo, o el moro de Venecia* y *Un drama nuevo*, en *La corte de Carlos IV* la instrumentalización de los celos del protagonista a cargo de otra persona se convertía en el factor decisivo que abocaba a aquél a la desesperación. Dicha persona se hacía pasar por amigo y confidente para ocultar así el móvil de su venganza: Iago estaba resentido con Othello por haber ascendido a Cassio en detrimento suyo; Pésaro estaba enamorado de Edelmira y no podía sufrir que Otelo la hubiera conquistado[25]; en cuanto a Walton, ya hemos dicho que no le perdonó a Yorick que le arrebatara el papel del conde Octavio en el drama dirigido por Shakespeare; Pepita González, finalmente, quería hacerse amar por Isidoro mostrándole la falsedad del "corazón de Edelmira"[26]. Irónicamente, Máiquez había solicitado la colaboración de su compañera de profesión para ejecutar sus planes, ignorando hasta qué punto ella estaba dispuesta a ayudarlo[27].

En lo que constituye la muestra más palpable de la influencia de Tamayo, Galdós dispuso el clímax de su novela haciéndolo coincidir con la escenificación de

16. Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 331.

17. *Ibid.*, p. 335.

18. *Ibid.*, p. 331.

19. *Ibid.*, p. 335.

20. *Ibid.*, p. 337.

21. "Lesbia me ha dicho que estás celoso. ¡Si vieras cómo se ríe de ti, llamándote el 'pobre Otelo'" (*Ibid.*, p. 336); "--¡Hola, hola! señor Otelo, ¿ésas tenemos? --dijo mi ama festivamente--. ¿A quién va usted a matar?" (*Ibid.*, p. 337).

22. *Ibid.*, p. 338.

23. "De modo que Isidoro es el hazmerreír de las gentes, y tendrá que ocultarse y huir para evitar las burlas de los envidiosos, y ya ninguna mujer se dignará mirarle a la cara" (*Ibid.*, p. 342).

24. *Ibid.*, p. 335.

25. Los celos de Pésaro son una motivación añadida por Ducis que no figura en el original. De la Calle incluyó el pasaje en el soliloquio de Pésaro que cierra el acto segundo.

26. Manuel Tamayo y Baus, *op. cit.*, p. 352.

27. A fin de convencerla, Máiquez le recordó cuánto le debía por haberla liberado de la pobreza y convertido en una actriz de éxito. En *Un drama nuevo*, Yorick había apadrinado a Edmundo y sacado también de la miseria a Alicia.

Otelo. Tal como sucedió con Walton en *Un drama nuevo*, Pepita no pudo resistirse a la venganza que la casualidad le brindó al caer en sus manos una misiva comprometedora que le había sustraído a Gabriel. Se trataba de una breve comunicación de Lesbia a Mañara en la que ésta se reafirmaba en su amor por el petimetre, tildando a Isidoro de "salvaje y presumido comiquillo" con cuya "necia pasión" pensaba divertirse un rato[28]. Se daba el caso, además, de que en la versión de Ducis/de la Calle Edelmira había firmado un billete sin mirarlo a instancias de su padre, quien la había amenazado con suicidarse si no lo hacía. En el billete Edelmira decía renunciar al amor de Otelo y aceptar la mano de quien su padre le propusiera por marido. Más adelante, Loredano se lo entregó a Pésaro junto a una diadema que le regaló Edelmira en recompensa de sus servicios, confiando en la promesa que éste le hizo de devolverlos a su legítima dueña. La posesión de estos objetos permitió a Pésaro engañar fácilmente a Otelo, haciéndole creer que Edelmira amaba a otro hombre[29].

Volviendo a Pepita, hay que decir que como responsable de la dirección escénica de la obra le correspondía marcar las entradas y salidas de los personajes, "cuidando de entregar a cada actor los objetos de que debía hacer uso durante la representación"[30]. Esta circunstancia fue determinante a la hora de poner en práctica un plan según el cual Isidoro daría muerte a Lesbia en las tablas. Para ejecutar el mismo, Pepita se las ingenió para trocar "la daga con puño de metal y hoja de madera plateada"[31] con que Otelo le quitaba la vida a Edelmira en el texto de Ducis/de la Calle[32] por una de verdad. A continuación, justo en el momento en que Pésaro entraba en escena, Pepita le dio la diadema y la carta que servirían para incriminar a Edelmira a los ojos de Otelo. Ni que decir tiene que la carta en cuestión era la que Lesbia había escrito a Mañara ridiculizando a Máiquez. Cuando éste la leyó en el escenario, su reacción fue idéntica a la que tuvo Yorick: transtorno y vacilación momentáneos, seguidos de la identificación con el personaje que estaba representando. Según cuenta Gabriel, el "artificio del drama había desaparecido, y el hombre mismo, el bárbaro y apasionado Otelo, espantaba al auditorio con las voces de su inflamada ira"[33]. Paradójicamente, Máiquez bordó el papel de Otelo al dejarse dominar por los celos, causando la admiración de un público arrebatado por la fuerza de las pasiones según se desencadenaban en la obra. Y si bien Galdós debió de tener en cuenta aquí lo que se refería en su tiempo acerca de la legendaria

28. Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 345.

29. Ducis introdujo una variante más respecto al original, ya que en la tragedia de Shakespeare el objeto acusador era un pañuelo de Desdemona.

30. Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 344.

31. *Ibid.*, p. 342.

32. Recordemos que Othello no apuñaló a Desdemona, sino que la asfixió en la cama.

33. Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 346. La acotación de *Un drama nuevo* indicaba que Yorick tuvo la misma reacción: "Vencido de la sorpresa, olvídase de que está representando, y dice lo que realmente le dicta su propia emoción, con el tono de la verdad" (Manuel Tamayo y Baus, *op. cit.*, p. 229).

interpretación de Isidoro Máiquez[34], en *Un drama nuevo* se aludía también a la actuación estelar de Yorick[35].

En última instancia, sin embargo, Galdós no quiso convertir a Pepita en la instigadora de un asesinato como el que perpetró Yorick con Edmundo. Cuando Isidoro estaba a punto de clavar la daga en el cuerpo de Edelmira, Gabriel se interpuso entre los dos y salvó a la joven de una muerte segura. Tras unos momentos de gran confusión (irrupción de los espectadores en el estrado, desmayo de Lesbia, desconcierto de Máiquez, comentarios de todo tipo acerca de lo que había pasado), la función se reanudó con la puesta en escena del sainete de Cruz a cargo de Pepita. En el tiempo que medió entre la suspensión de la tragedia y el inicio del fin de fiesta ocurrió además un hecho absolutamente decisivo para la suerte de Pepita, cual fue su reconciliación con Isidoro. A raíz de una conversación entre ambos en que le pidió explicaciones de lo sucedido a su compañera, Máiquez alcanzó a comprender que ésta lo amaba verdaderamente: "Pero ¿tú...? ¿Conque tú...? ¿De modo que tú...?"[36]. Se anunciaba así el final feliz que llegaría apenas unas páginas después, cuando se les vio salir de casa de la marquesa "muy amartelados".[37]

Independientemente de que Galdós evitase la tragedia, es innegable que se inspiró en los textos de Shakespeare, Ducis/de la Calle y Tamayo a la hora de tejer el desenlace de su propia novela. Sería improcedente en cualquier caso hablar de plagio, pues Galdós no ignoraba que sus lectores recordarían enseguida la estrategia de sustitución de la carta en el drama de Tamayo, que tanta repercusión había tenido apenas seis años antes. Como ha argüido Paul Patrick Rogers, si el autor canario incorporó dicho artificio en la novela fue porque así le convenía a sus propósitos[38]. El juicio de Rogers podría hacerse extensivo a la representación entera de *Otelo, o el moro de Venecia* dentro de *La corte de Carlos IV*, pues no en vano se prefiguraban en ella tres aspectos decisivos que recorren la primera serie de *Episodios nacionales*: el poder del amor (*omnia vincit amor*), la crítica de la aristocracia y la conciencia artística de Gabriel como autor de sus memorias. Me gustaría concluir este trabajo abordando brevemente cada una de ellas.

A diferencia del castigo que se les impuso a Iago, Pésaro y Walton, Galdós redimió a Pepita en nombre del amor que había guiado sus acciones. Al introducir esta variante, el autor canario quiso ilustrar la fuerza de dicho sentimiento como móvil de la conducta humana. Y si bien el proceder de Pésaro obedecía también a la pasión que sentía por Edelmira, en ningún momento del drama se sugería que ésta

34. "Todavía se recuerda por tradición cómo Isidoro expresaba su furor, su amor o su violencia en tales o cuales pasajes; cómo el acento concentrado de su pasión celosa parecía a veces más terrible que las explosiones de cólera de otras; como aplaudiéndose a sí mismo la muerte que daba a su amada, trataba de justificar vanamente un hecho que en el fondo siempre le pareció injusto, y cómo todos estos sentimientos se resolvían al fin en un dolor y desconsuelos infinitos a que sólo el suicidio ponía término" (Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 115).

35. El autor novel no podía menos que estar entusiasmado: "¡Cómo está este hombre esta noche! ... De esta hecha se deja atrás a todos los actores del mundo" (Manuel Tamayo y Baus, *op. cit.*, p. 212).

36. Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 353.

37. *Ibid.*, p. 359.

38. Paul Patrick Rogers, p. 117.

hubiera alentado sus esperanzas. En *La corte de Carlos IV*, por el contrario, Isidoro se entregó a Pepita al darse cuenta de lo mucho que la actriz había arriesgado por él. Testigo privilegiado de una historia ejemplar, Gabriel Araceli debió de aprender en ella una lección que se aplicaría luego a sí mismo: el amor era una carrera plagada de obstáculos en la que sólo la perseverancia y el espíritu de sacrificio permitían alcanzar la meta deseada. Gabriel se mantuvo fiel a esta premisa a lo largo de los episodios restantes, luchando denodadamente contra viento y marea hasta hacerse digno de la persona de Inés.

En segundo lugar, la identificación de Isidoro con Otelo comportaba una reescritura del personaje shakesperiano desde su condición de africano a la de plebeyo. Dicho en otras palabras, mientras que la violencia que Othello ejercía brutalmente contra Desdémona se atribuía a un componente genético de su raza, la venganza de Isidoro hundía sus raíces en un conflicto de clase. La frivolidad con que Edelmira sedujo a Máiquez para despreciarlo después públicamente sólo podía entenderse atendiendo a sus diferencias en el escalafón social. El mismo Isidoro era consciente de que los actores y las actrices sólo servían de entretenimiento a las personas de rango, incapaces de querer a alguien situado fuera de su círculo: "Un abismo nos separa de ellas, y si alguna vez las deslumbramos con nuestro talento y nuestro arte, la ilusión les dura poco tiempo, y concluyen despreciándonos, avergonzadas de habernos amado"[39]. El juicio de Isidoro lo compartió Gabriel al referirnos su marcha de la corte al final del episodio, asfixiado por la atmósfera que en ella se respiraba. La decisión de Gabriel reafirmaba su voluntad de ascender por méritos propios, prescindiendo de una aristocracia incapaz de asumir su responsabilidad una vez que la sociedad estamental del Antiguo Régimen había entrado en crisis (pensemos, sobre todo, en la peripecia vital del personaje de don Diego, marqués de de Rumblar). Con indudable maestría, Galdós acertó a presentar las tribulaciones de Máiquez en su relación con Edelmira como parte de una invectiva general contra la nobleza.

Finalmente, la dramatización de *Otelo* contribuía sobremanera a reforzar el componente de metaficción que recorre la autobiografía de Gabriel. No era casual que después de lo presenciado en casa de la marquesa, Gabriel terminara tan asqueado del mundillo de la farándula como de las maquinaciones cortesanas: "salí decidido a huir para siempre del vergonzoso arrimo de cómicos y danzantes, de damas intrigantuelas y de hombres corrompidos y fatuos".[40] Ni lo era tampoco que unas páginas más adelante comparara su transición de la niñez a la juventud con "el esbozo de un drama"[41]. Ubicado en el presente, el narrador ahondaba a renglón seguido en las semejanzas que los episodios de su vida guardaban con la trama de

39. Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 336. Me es grato reconocer aquí la deuda con Clara Calvo: "Isidoro describes the fear of social miscegenation that aristocrats who fall in love with players feel sooner or later" (*art. cit.*, p. 122).

40. Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 359. Se trazaba así una alegoría del reinado de Carlos IV en términos de "un continuo ejercicio teatral, una farsa permanente" (Emilio La Parra, *art. cit.*, p. xv).

41. Benito Pérez Galdós, *op.* cit., p. 363.

una ficción: "No hay existencia que no tenga mucho de lo que hemos convenido en llamar novela"[42]. El aprendizaje de su futuro oficio de escritor se inició, en suma, con su participación en una función privada donde se escenificó la versión española de una refundición francesa de una tragedia de William Shakespeare titulada *Othello*. Allí fue donde Isidoro Máiquez se apropió de los rasgos de su personaje para fundirse en él, al igual que 66 años más tarde el anciano Araceli iba a revivir su juventud ideando la figura de un adolescente llamado Gabriel.

Bibliografía

ALBERICH, J., "El papel de Shakespeare en *Un drama nuevo* de Tamayo", *Filología Moderna*, 39, 1970, pp. 301-322.

CALVO, C., "Deforeignizing Shakespeare: *Otelo* in Romantic Spain", *Spanish Studies in Shakespeare and his Contemporaries*, Newark, University of Delaware Press, 2006, pp. 117-129.

COTARELO Y MORI, E., *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales y Martínez, 1902.

GREGORY, K., "From Tragedy to *Sainete*: *Othello* on the Early Nineteenth-Century Spanish Stage", *Shakespeare and Spain*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2002, pp. 322-341.

HERZBERGER, D., "Shakespeare and the Creation of Fiction in Tamayo y Baus's *Un drama nuevo*", *Romance Quarterly*, 32:2, 1985, pp. 177-184.

LA PARRA, E., "Estudio preliminar", *La corte de Carlos IV*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006, pp. XI-XXXII.

PAR, A., *Shakespeare en la literatura española*, Vol. 1, Madrid, Victoriano Suárez, 1935.

PÉREZ GALDÓS, B., *Trafalgar. La corte de Carlos IV*, ed. Dolores Troncoso, Barcelona, Crítica, 1995.

ROGERS, P., "Galdós and Tamayo's Letter-Substitution Device", *Romanic Review*, 45, 1954, pp. 115-120.

SECO SERRANO, C., "Estudio preliminar. Godoy: el hombre y el político", Vol. 1, *Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del señor Carlos IV de Borbón*, Madrid, BAE, 1950, pp. VII-CXXXVII.

SHAKESPEARE, W., *Otelo, o el moro de Venecia*, trad. Teodoro De la Calle, Valencia, Imprenta de Domingo y Mompié, 1821.

TAMAYO Y BAUS, M. *La locura de amor. Un drama nuevo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

42. *Ibid.*, p. 363.