

no se comprende, parece que aún resuena en nuestros oídos... Vehemente y expresivo con la palabra, lo era en la *acción muda* hasta un extremo increíble». Lo mismo vió Martínez de la Rosa: «Temblaron los espectadores al ver a Otelo entrar *silencioso* y recorrer con los ojos la funesta estancia». Su voz *opaca* es lo que recuerda especialmente Luis Calvo Revilla: «...las dos veces seguidas que pronuncia Otelo el nombre de su mujer, como llamándola después de haberle dado muerte; el modo era expresando en esos dos gritos cariño y espanto a la vez (espanto doloroso). El acento de cariño no hay necesidad de explicarlo (cualquiera lo sabe), sólo necesita explicación el otro sentimiento que se ha de unir a aquél, y esto lo conseguía Máiquez privando a su voz de todo timbre, de toda vibración, haciéndola completamente *opaca*, que es la voz del espanto, muy semejante a la del susto. Se logra conteniendo el aliento al hablar».

6) Un virtuosismo de Máiquez que impresiona especialmente a los espectadores es lo que podemos llamar su *progresión dramática*.

Sigue recordando Calvo Revilla: «Máiquez se conmovía, gradualmente la conmoción se trocaba en suspiro, el suspiro en sollozo, el sollozo en llanto, el llanto en llanto desgarrador; pasaba entonces por su mente la idea de que lloraba por la adúltera (él por tal la tenía) y el llanto desgarrador se trocaba en llanto, el llanto en sollozo, el sollozo en suspiro, el suspiro en conmoción, la conmoción en tranquilidad, y era entonces cuando decía: "Está bien hecho lo que acabo de hacer con esta ingrata"».

7) Con su nueva forma de interpretar, Máiquez logra convencer al público de que no se trata de frialdad, sino de abrirse a la *variedad de las pasiones humanas*, sin limitarse a los estereotipos tradicionales.

Dionisio Solís, en la dedicatoria de su *Orestes*, hace esta enumeración de las pasiones que suscitaba:

Proteo multiforme del teatro,  
obedientes están *cuantos afectos*  
*del corazón* en el profundo abismo  
se anidan tenebrosos: odio, ira,  
terror, furor, misericordia, llanto,  
celos, amor, y, arrebatada de ellos,  
refiere cómo atónita la mente  
del sorprendido espectador, contigo,  
teme si temes, en tu afán se afana,  
tus celos siente, tu furor le irrita,  
llora a tu llanto y quéjase a tus quejas.

Lo mismo reivindica el propio Máiquez, en su carta póstuma a Talma, su maestro y amigo: «¿Presentando yo con tanta frecuencia en la escena española a Orosmán, Orestes, Óscar, podía olvidar a mi maestro, al ilustre actor que ha sabido pintar con una verdad y energía tan singulares las pasiones más terribles de los hombres?»

Los espectadores comprueban, entusiasmados, que es capaz de representar, a la vez, *dos sentimientos opuestos*. Así lo vio Revilla, en su juventud: «Al presentarse Polinice en el Palacio de Eteocles, desde el fondo del foro se pintaban en los ojos de Isidoro los *dos opuestos sentimientos* de este personaje: el amor a su madre y el odio a su hermano. Ya en brazos de aquélla volvía el rostro a contemplar a éste, y con un juego fisionómico, deli-

cado y vehemente, pintaba con mudo lenguaje el odio, el desprecio y la venganza; y, antes que hablase, ya los espectadores experimentaban el ansia y agitación producidos por el presentimiento de una catástrofe espantosa.»

8) Todos los elogios coinciden y culminan en un punto: la elocuencia de Máiquez, que da la *ilusión de la realidad*. Basándose en esta cualidad, Galdós imagina una intriga novelesca cercana a la de *Un drama nuevo*, con la mezcla de realidad y ficción: «Ocurrió una cosa singular. Isidoro leyó el papel en silencio: sus labios secos y lívidos temblaron, y, como si aún creyera que era ilusión lo que veía, lo leyó y releyó de nuevo, mientras el público, ignorando la causa de aquel silencio, mostraba su asombro en un sordo murmullo. Isidoro, al fin alzó la vista, se pasó las manos por la frente; parecía despertar de un sueño; balbuceó algunas voces terribles; cerró los ojos, como tratando de serenarse y reanudar su papel; dio algunos pasos hacia el público y retrocedió luego. Los rumores aumentaron. Llamábale el apuntador, repitiendo con fuerza los versos, hasta que, al fin, Isidoro se estremeció todo, sus ojos echaban lumbre; cerró los puños, agitó los brazos y, golpeando el suelo, declamó los terribles versos:

Mira, ¿ves el papel, ves la diadema?  
Pues yo quiero empaparlos, sumergirlos  
en la sangre infeliz y detestable,  
en esa sangre impura que abomino (...)

*Jamás estos versos se habían declamado en la escena española con tan fogosa elocuencia, con tan aterradora expresión. 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. Un aplauso atronador y unánime estremeció la sala; nunca los concurrentes habían visto perfección semejante.»*

Supone Galdós que Máiquez ha recibido, en escena, la prueba de una presunta infidelidad y que sigue recitando su papel, ya no como teatro. La escena concluye de una manera efectista: «Diciendo esto, Isidoro desenvainó la daga; en lugar de la hoja de madera plateada vimos brillar en su mano una reluciente hoja de acero. La conmoción fue general entre bastidores. Lanzóse Edelmira del lecho con precipitación y azoramiento, y recorrió la escena gritando como una loca: "¡Favor, favor... que me mata...! ¡Al asesino!"». Galdós ha imaginado una ficción novelesca, por supuesto, pero lo ha hecho sobre la base histórica de una cualidad cierta: la ilusión de realidad que sabía comunicar a los espectadores Máiquez. De esta admiración popular surgió una décima que concluye con una frase rotunda:

Máiquez, con tal perfección  
hizo el trágico africano  
que del pueblo carpetano  
ha sido la admiración.  
La envidia en esta ocasión  
depuso su encono y saña;  
mas, si vuelve a la campaña  
y Melpómene no media,  
verá que es, en la tragedia,  
*Máiquez el Garrick de España.*

¿Cuáles eran los efectos que todo esto producía en el público? Unos pocos testimonios nos bastarán para entenderlo. A veces, tal como nos cuenta Revilla, se les erizan los cabellos: «Qué movimiento de horror al pronunciar estas palabras: "Gritos, sollozos, lágrimas, espada, sangre..." Puede asegurarse que, al pronunciarlas nuestro trágico, *a todos los espectadores se les erizaban los cabellos* y un frío intenso discurría por sus venas. Tal era la fuerza de expresión de Máiquez».

El público reacciona con una nueva sensibilidad, con un suspiro o un silencio emocionado. Así lo leemos en el *Diario de Madrid*: «¡Poetas dramáticos!, el verdadero aplauso que debéis anhelar, *no son las palmadas ni los bravos* que se oyen repentinamente al proferir un verso, o un pensamiento brillante, sino *el profundo suspiro que sale del alma* y alivia después de la angustia y violencia de *un largo silencio*».

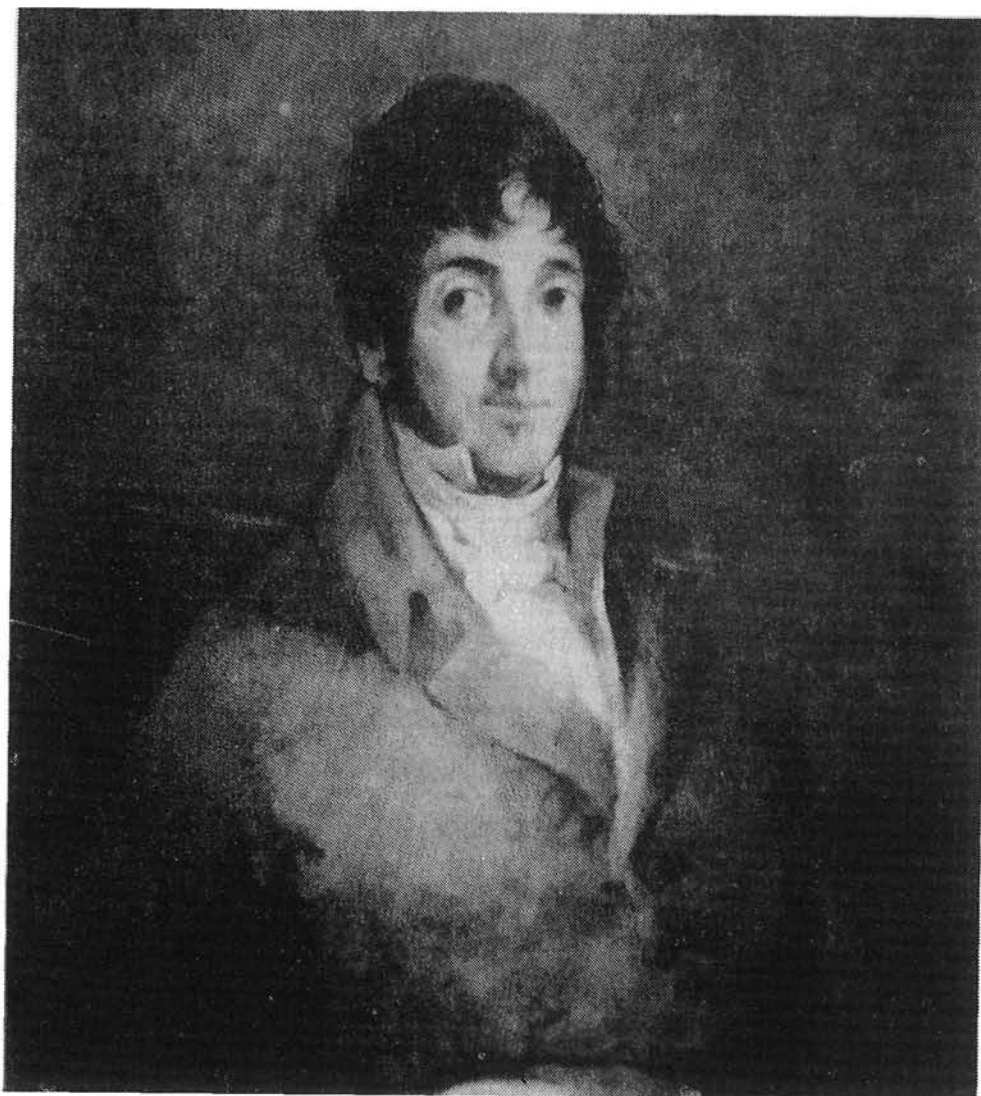
Los sentimientos liberales de Máiquez se expresaban con fuerza a través de la interpretación de algunos papeles. Mesonero Romanos nos cuenta lo que pasaba al representar la *Numancia* de Cervantes: «Cada vez que Máiquez se presentaba en el papel de Bruto, en la tragedia de Alfieri, en el de Pelayo, en la de Quintana, o en el de Megara, de la *Numancia*, se reforzaba el piquete de guardia del teatro, doblaba el alcalde de Corte, presidente, su ronda de alguaciles, y cuando Máiquez prorrumplía con aquel acento fascinador, con aquel fuego que le inspiraba su inmenso talento y sus facultades artísticas, en aquellos famosos versos:

Y escrito está en el libro del destino  
que es libre la nación que quiere serlo...  
A fundar otra España y otra patria  
más grande, más feliz que la primera...  
A impulsos o del hambre o de la espada,  
*libres nacimos, libres moriremos*

el público, electrizado, se levantaba en masa a aplaudir y a vitorear; los soldados de la guardia tomaban las armas y el alcalde presidente destacaba los alguaciles a decir al actor que *mitigase su ardimiento* o suprimiese aquellos versos, a lo cual se negaba con altivez.»

Pocos testimonios más claros, en la historia de nuestra escena, del poder del teatro sobre los espectadores... El arrebato emocional de Máiquez no se queda en eso, sino que consigue una serie de reformas escénicas muy concretas. Así las resume Revilla:

- 1) Dar billetes numerados para entrar en el teatro.
- 2) Colocar asientos en el patio, evitando así el bullicio y las oleadas de gente, de pie.
- 3) Suprimir los «cubillos», palcos que se internaban en el proscenio, más allá de la línea de candilejas. Estas localidades eran propias de los «apasionados finos», fervientes admiradores de las actrices.
- 4) No vender agua, naranjas ni confituras dentro del teatro.
- 5) Poner carteles impresos, para anunciar la representación, en vez de manuscritos.
- 6) Eliminar la costumbre de que el barba o el gracioso saliese directamente por delante del telón de embocadura, para anunciar la función del día siguiente.



Goya: *Isidoro Máiquez*.  
(Instituto de Arte de Chicago)

7) Eliminar las sillas de manos en que iban las actrices al teatro, en medio del clamor popular, sustituyéndolas por coches.

Todo esto, y otras cosas más, es justamente lo que han venido pidiendo sin éxito, a lo largo de muchos años, los ilustrados que querían reformar nuestra escena. Ha hecho falta la aparición de un gran actor, de un héroe popular, para que se aceptaran todas estas reformas. Por eso, entre otras cosas, Máiquez posee una importancia decisiva en la historia de nuestro teatro. No sólo fue un «verdadero prodigio en su profesión», como dice Alcalá Galiano. Moratín resume así su significado histórico, en frase lapidaria: «Con él empezó la gloria de nuestro teatro en la representación y con él acabó».

Había llegado en el momento justo: una nueva sociedad tenía que gustar de un nuevo teatro, basado en una nueva forma de representar. El arte del actor es, en principio, el más efímero. Pero, alguna vez, vence, es capaz de superar *la herida del tiempo*. Esa es la gloria de Isidoro Máiquez: con él se abre nuestro teatro moderno.

**Andrés Amorós**