

Un actor: Isidoro Máiquez

En los últimos años ha crecido mucho nuestro conocimiento —y nuestra estimación— del teatro del siglo XVIII. En efecto, las obras de esta centuria no suben con frecuencia a nuestros escenarios comerciales; sin embargo, es uno de los aspectos en los que ha avanzado más, últimamente, nuestra investigación teatral.

Por concretar un poco, las recientes ediciones del *Diario y Epistolario* de Moratín (por René Andioc) y la amplia recopilación de documentos teatrales de la época que acompaña a la edición anotada de *La comedia nueva o el café* (por John Dowling) han abierto nuevas perspectivas a nuestro conocimiento de ese teatro. Podemos ahora estimar mejor a Moratín, su gran figura. Pero no es sólo eso. No se trata sólo de reivindicar la importancia de unos dramaturgos, sino, sobre todo, de conocer mejor la profunda revolución que entonces se lleva a cabo en la vida teatral: locales, actores, compañías, ensayos, público, proyectos de reforma... Ahí, como en tantas otras cosas, la Ilustración está abriendo el camino de la modernidad.

No es, quizás, una época que produzca muchas obras maestras, pero sí existe en ella una enorme afición al teatro, que se manifiesta en una gran variedad de géneros: comedia posbarroca, tragedia neoclásica, drama social, comedia lacrimosa, zarzuela, comedia moderna, sainete... Y en fenómenos de indudable importancia: se multiplica el número de teatros, se producen muchas adaptaciones y traducciones, surgen muchos pequeños locales que ofrecen entretenimientos de índole variada...

Por primera vez en nuestra historia, los actores y actrices poseen una gran popularidad, se convierten (igual que los toreros, en la misma época) en verdaderos ídolos populares: la Tirana, Máiquez, la Malibrán... El retrato que hace Goya de la primera es un símbolo de esta nueva situación social —además de una obra maestra.

Los ilustrados propugnan varios intentos de reformas del teatro. Simbólicamente podemos resumirlos en el nombre egregio de Jovellanos y en una idea básica: el teatro ha de servir a los ideales ilustrados, contribuir a la educación del pueblo.

No se trata sólo de ideas, sino de *teatro*, de vida teatral. Con motivo de la reposición de *La comedia nueva*, el 14 de junio de 1799, Leandro Fernández de Moratín dirige al juez protector de los teatros madrileños una serie de peticiones. Se trata —creo— de un documento básico en la historia de nuestro teatro. Éstas son las siete cosas que demanda Moratín:

1) Tendría el derecho de repasar y cambiar el texto de una comedia suya antes de que la compañía emprendiera una reposición.

2) Podría elegir los actores y actrices de ambas compañías, que estudiarían los papeles que se les destinaran sin réplica ni excusa alguna.

3) Cada cómico se prestaría a recibir sus advertencias y ensayarían a su vista, juntos o separados.

4) Los cómicos ensayarían toda la comedia cuantas veces lo juzgara necesario el autor.

5) Hasta que lo creyera conveniente, no se fijaría la fecha de la primera representación.

6) Los dos últimos ensayos se harían con la decoración y aparato teatral que habría de servir en la representación.

7) El autor habría de ver la decoración, los muebles y los trajes con ocho días de anticipación, para aprobarlos o sugerir reformas convenientes.

En términos de hoy, quiere decirse que Moratín reivindica (insisto: por primera vez en la historia del teatro español) las funciones que hoy desempeña un director de escena. Por supuesto, esto no era, entonces, lo habitual. Podemos verlo en la estupenda sátira del teatro posbarroco que Francisco Nieva incorpora a su obra *¡No más mostrador!*, una «representación alucinada» de la vida y la obra de Larra.

Antes de la reforma ilustrada, domina en nuestra escena la gesticulación barroca. Podemos hacernos una idea gracias al testimonio de los contemporáneos y también por las acotaciones de las obras. Un autor de la época nos ha transmitido este retrato: «Los gritos y aullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes descompasados... aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquel énfasis malicioso, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor, de policía y de aire noble...» Se presenta a una princesa con «las burlas y meneos de alguna turbia doña Clara». A un duque, con «desenfado grosero». Dama y galán se tratan «como si fueran dos verduleros». El *Memorial Literario* nos cuenta que Sancho el Bueno y el Duque de Alba, al enterarse de una amnistía, «empezaron a bailar, saltar y hacer cabriolas tan indecentes como ridículas». Con su inteligente ironía, Moratín duda si la obra que ha visto es «tragedia o entremés». Don Santos Díez González se queja de que los actores siguen aferrados a viejas prácticas: «Aborrecen las tragedias y prefieren aquellos comediones en que hay baladronadas, guapezas, desafíos, batallas y otras cosonas semejantes en que ellos lucen gritando, pataleando y descoyuntándose los huesos». La conclusión es evidente: la reforma que propugnaban los ilustrados no se limitaba a los textos: incluía también, y muy en primer término, la forma de representar.

Esa reforma llegó a triunfar por el camino lateral de la comedia sentimental o lacrimógena, que traía también un nuevo tipo de interpretación. Los testimonios de la época distinguen entre el *terror* (término positivo) y el *horror* (reprobable). Así, en una sátira anónima, escrita por Juan Bautista Arriaza:

Que el *terror* es placer de almas sensibles
y el *horror* de caníbales horribles:
que deslumbrar los ojos, y no el juicio,
es de linterna mágica el oficio.

¿Dónde estaría la frontera entre ambos términos? Nos lo aclara el *Discurso preliminar* al poema: «La diferencia entre el efecto repugnante y duro causado por el *horror* y aquella mezcla de miedo o lástima, llamada *terror*, que nos produce la inocencia amenazada o el criminal sorprendido por el castigo y despeñado desde el colmo de su usurpación». Un autor desconocido nos señala las palabras más repetidas en este tipo de teatro: *furor, bárbaro, destino, fatal, lóbrego, agitación, terrible, miserable, sepulcral*... Los efectos de estos *horrores* sobre el público eran inmediatos. Así lo anota un crítico: «...mucho es que no hubo algunos accidentes en el teatro, principalmente de las mujeres, que se asustaron y gritaron a vista de un espectáculo tan feo y horroroso». Lo mismo dice la *Sátira* en verso:

Déjale sus ahorcados y sus brujas,
mas si en la escena tú la sobrepujas,
algún niño en verdad romperá el llanto,
alguna madre abortará de espanto...

Toda la vida teatral anunciaba grandes cambios. En el momento justo, aparece una figura decisiva, el gran actor Isidoro Máiquez: su talento y su fascinación personal consiguen hacer triunfar una nueva forma de actuar.

La singularidad de Máiquez es evidente: ante todo, es el primer actor español que da nombre a toda una etapa de nuestra escena, la «época de Máiquez».

Aparece Máiquez en los teatros madrileños en 1791. Al principio no obtiene éxito: el público no aprecia su forma de declamar, que juzga desmayada y torpe, en contraste con las gesticulaciones que entusiasman a chorizos y polacos.

José Vega lo describe así: «Pico cerrado, voz de mudo, voz de cántaro roto, galán de invierno y hielo, boca de muerto, agua de nieve...»

Otra novedad histórica: con el apoyo de Godoy, recibe Máiquez una ayuda de la Junta de Teatros para viajar a París a perfeccionar su arte. (¡Qué lejos estamos ya de los humildes cómicos del Siglo de Oro! Parece anunciarse ya la época de la Junta para la Ampliación de Estudios). Allí conoce a Talma, el «monstruo» teatral de la época. A su vuelta a Madrid, su nuevo arte produce sensación. Representa *Hamlet* en 1800 y, dos años después, con *Otelo*, logra su plena consagración. Galdós nos da su retrato, en este papel, en *La corte de Carlos IV*: «Máiquez, en su traje de Otelo, parecía una figura antigua que, animada por misterioso agente, se había desprendido del cuadro en que le grabara con los más calientes colores el pincel veneciano. La tinta oscura con que tenía pintado el rostro, fingiendo la tez africana, aumentaba la expresión de sus grandes ojos, la intensidad de su mirada, la blancura de sus dientes y la elocuencia de sus facciones». Algunas veces, el propio Máiquez no puede sustraerse a los usos posbarrocos, exigidos por el público. Así nos lo cuenta Hartzenbusch: «En la tragedia *Numancia*, acostumbraba Máiquez también a pronunciar con *énfasis* aquellos dos versos de Megara:

Scipión, carne humana nos mantiene,
la sangre de los cuerpos beberemos.

Solis le replicó: «Si ve Scipión que le dan a gritos esta respuesta, le parecerá una fanfarronada, se reirá de ella y creará que el General Numantino en nada piensa menos que

en cumplirla. Es necesario que se vea allí la calma terrible del hombre que ha tomado una resolución cruel, pero firme, irrevocable». Máiquez contestó: «Todos los galanes que antes que yo han hecho este papel *gritaban aquí*, y con un auditorio acostumbrado a esto, *si no chillo, disgusto y la tragedia pierde*». Esta última frase resume, mejor que cualquier otra consideración, el peso social que siente sobre sí el actor. Al margen de estos casos, excepcionales, Máiquez sorprende por sus novedades. Trataré de concretarlo en una serie de puntos:

1) Los actores *toman parte en la representación*. Así lo comenta el *Memorial literario*: «El público no ha dejado de observar que todos los actores toman realmente parte en la acción, y que, aunque acaban de hablar, no permanecen en la escena como espectadores, mudos e indiferentes, sino que contribuyen con sus movimientos y ademanes a la acción principal».

2) Sorprende Máiquez por la *delicadeza de sus gestos*. Así lo dice un manuscrito anónimo:

¡Cuánta delicadeza! ¡Qué maestría,
de toda afectación siempre desnudo,
sublime o natural, grave o ligero,
el embeleso fue del pueblo ibero.
Aún me parece que su gesto miro...

3) Actúa como *director*, cuidando la actuación de todos los actores, el vestuario, los decorados, hasta los más pequeños detalles. (Es, como ya vimos, el ideal de Moratín).

Así nos lo cuenta el *Memorial literario*: «...en lo que podemos decir que ha habido progresos es en cuanto a la decoración y representación. Ya no vemos darse una batalla en medio de una estrecha sala, ni sentarse Alejandro en un canapé, ni a la reina Semíramis peinada de "erizón", y a los griegos y romanos con casaca, polvos y espadín».

4) Componía su figura con todos los detalles de la indumentaria como un verdadero artista. Sigamos con el retrato que de él hace Galdós, en su *Otelo*: «Un airoso turbante blanco y rojo, sobre cuya tela se cruzaban filas de engastados diamantes, le cubría la cabeza. Collares de ámbar y de gruesas perlas daban vueltas en su negro cuello y desde los hombros hasta el tobillo le cubría un luengo traje talar de tisú de oro, ceñido a la cintura y abierto por los costados, para dejar ver las calzas de púrpura, estrechamente ajustadas. Alfanje y daga, ambos con riquísima empuñadura, cuajadas de pedrerías, pendían del tahalí, y en los brazos desnudos, que imitaban el matiz artificial de la cara con una finísima calza de punto color de mulato, y terminada en guante para disfrazar también la mano, lucían dos gruesas esclavas de bronce en figura de sierpe enroscada. Dábase la luz de frente, haciendo resplandecer las facetas de las mil piedras falsas y el tornasol del tisú verdadero con que se cubría, y añadidas a estos efectos la animación de su fisonomía, la nobleza de sus movimientos, presentaba *el más hermoso aspecto de figura humana que es posible imaginar*».

5) La voz es el rasgo que más elogian en Máiquez todos los contemporáneos. Y, por supuesto, el contraste con los silencios.

Así lo recuerda José de la Revilla: «Su acento eminentemente trágico; aquellas *inflexiones* de voz, ya terribles, ya patéticas; aquel «¡Edelmira!», pronunciado de un modo que