

LA PERVIVENCIA DEL ACTOR A TRAVÉS DE LAS ANÉCDOTAS TEATRALES. EL CASO DE ISIDORO MÁIQUEZ

Cristina Sánchez Ávila
I.E.S. Ausiàs March (Gandía)

avilasan@uv.es

RESUMEN: El presente artículo forma parte de una investigación y posterior estudio en torno a las biografías de actores como contribución a la memoria de la interpretación en España.

Concretamente, se centra en el rescate crítico y humano de las anécdotas teatrales, que se conservan recopiladas tanto en textos biográficos como anecdóticos. Anécdotas que entroncan, a su vez, con la tradición oral y cuya importancia reside en su continuidad con el pasado, al tiempo que enlace permanente con el presente.

Tras unas consideraciones generales, acometemos la labor de indagar en el valor documental que tienen dichas anécdotas, tan relevantes en el universo escénico, para anclar, posteriormente, nuestras reflexiones en la figura de Isidoro Máiquez (1768-1820). Realizaremos, finalmente, un recorrido cronológico por las palabras, anécdotas y apuntes históricos atribuidos a este actor, que ayudan a su pervivencia como profesional del teatro.

PALABRAS CLAVE: Anécdotas teatrales. Isidoro Máiquez.

ABSTRACT: This article is part of research and a subsequent study of the contribution of actors' biographies to acting memory in Spain.

Specifically, it focuses on the critical and human recuperation of theater anecdotes that can be found in biographical texts and collections of anecdotes. These anecdotes connect, at the same time, with oral history and their importance lays in their continuity with the past as well as their permanent connection with the present.

After general considerations, we investigate the documental value of said anecdotes, which are so relevant in the theater world, and then concentrate on the figure of Isidoro Máiquez (1768-1820). Finally, we take a chronological looks at the words, anecdotes and historical notes attributed to this actor and that contribute to his endurance as a theater professional.

KEY WORDS: Theater anecdotes. Isidoro Máiquez.

Preámbulo

La primera vez que oí hablar de Isidoro Máiquez fue en voz del profesor de teatro Antoni Tordera, allá por la década de los noventa. El azar (o el destino) quiso que me reencontrase con ese nombre: el de un actor que abrió mi mirada a la investigación, en la que actualmente prosigo inmersa.

1. La pervivencia del actor a través de las anécdotas teatrales

Hace ya algunos años nos recordaba la escritora Rosa Montero en uno de sus artículos periódicos: «En cuanto al tiempo, los humanos somos unos malditos desmemoriados; personajes que fueron famosísimos hace doscientos, cien, incluso cincuenta años, pueden estar hoy sepultados en el más absoluto de los olvidos.»¹

La memoria, tan frágil e incierta, del actor emerge, de este modo, como rescate y antídoto contra el olvido, a fin de perpetuar su recuerdo, en un afanoso enlace con el pasado pese a las trampas y traiciones del tiempo.² En este contexto, los anecdotarios, junto a las biografías o los testimonios iconográficos, aportan una continuidad, una pervivencia que contrarresta la naturaleza efímera de la representación teatral y, más concretamente, del trabajo del intérprete de siglos pasados. Actrices y actores que fueron célebres en otro tiempo por su trabajo artístico³ alcanzan, así, lo que Andrés Soria expresa como «el honor de ser perpetuados»⁴. Entran, por tanto, en el círculo *oficial* de los saberes socializados, en la *enciclopedia* de su época, gracias a documentos que nos permiten conectar la tradición oral con la escrita.

Pervivencia que intenta llenar el vacío de la búsqueda transhistórica, fundamentada en este caso en el perfil más o menos legendario, e incluso mítico, que pasa en algunos textos anecdóticos a formar parte de la historia. Por lo que se revela tarea harto difícil la reconstrucción exacta de un pasado «extraño» –la expresión es de David Lowenthal⁵– que reinventamos, aun sin quererlo, incessantemente. En términos psicoanalíticos, diríamos, con Daniel Pennac, que «es la ficción la que permite recordar»⁶, como en aquella secuencia del filme *El viaje a ninguna parte*, dirigido por el actor y escritor Fernando Fernán-Gómez. Son los complejos escenarios de la memoria, que «engloba tanto el recuerdo como la reconstrucción creativa que el hombre hace de su pasado para entenderlo o, a veces, para poder asumirlo»⁷. Desde este punto de vista, cabría rememorar aquí los testimonios de los coetáneos o contemporáneos del actor (aparte de los memorialísticos), que suelen convocarse tanto en los materiales biográficos como en los de anecdotario.

Con el modesto propósito de dar a conocer datos ignorados de la historia del arte escénico, el gacetillero Narciso Díaz de Escovar apuntaba en *Siluetas escénicas del pasado*: «El actor deja sólo un recuerdo fugaz, que no suele trascender a otras generaciones –no ocurre lo mismo en el caso de las

1. MONTERO, ROSA (2001): «El eco del pasado», *El País Semanal*, 4 de febrero, p. 30.

2. Consúltense, entre otros, los volúmenes colectivos coordinados por RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1997), *Del oficio al mito: El actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, y ROMERA CASTILLO, José (2003), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros/UNED.

3. CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*, Madrid, Imprenta Municipal, pp. 9-13.

4. SORIA, Andrés (1978), «El biografismo y las biografías: aspectos y perspectivas», 1616 (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada), Madrid, Cátedra, t. I, pp. 173-188.

5. LOWENTHAL, David (1998), *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal.

6. MARTÍ, Octavi (2008): Entrevista a Daniel Pennac, *Babelia-El País*, 6 de septiembre, p. 4.

7. Tomamos esta cita, por su pertinencia, a propósito de un montaje teatral que bucea en la memoria colectiva: *Mnemonic*, escrito y dirigido por Simon McBurney, que comenta Vallejo, Javier (2001): «Complicité y la magdalena de Proust», *Babelia-El País*, 10 de febrero, p. 22. Un estado de la cuestión de la temática centrada en la memoria desde el punto de vista de los estudios humanísticos, se planteó en el seminario *La representación literaria de la memoria*, organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander en agosto de 2007.

anécdotas, como veremos—. Con él nace, con él vive y con él muere.»⁸ En esa desigual lucha contra la nada, se escuchan a su vez los ecos del escritor Ramón Pérez de Ayala, quien —desde una lúcida conciencia de lo irreparable humano, simbolizado en el arte del comediante— manifestaba la trágica imposibilidad de pervivencia del arte del actor tras su muerte; ausencia que, tal como nos transmite el autor, conlleva una necesidad vital contrapuesta, esto es, la de contrarrestar el olvido a través de la memoria de una actividad que se siente amenazada: la de unos intérpretes cuya vida es, ante todo, su vida artística. Concluye Pérez de Ayala: «Al final, sólo queda el recuerdo melancólico en el espectador, como si se cerrara definitivamente un círculo de la vida del pasado, un círculo de la vida del espectador.»⁹ Conciencia dolorosa de los límites que reaparece en relación a la iconografía del actor¹⁰ y que nos aboca, finalmente, a intuir, casi, la expresión del actor.

Si bien hay casos excepcionales que trascienden a la historia. El actor *entre siglos* Isidoro Máiquez, sobre el que volveremos, es uno de ellos. «Máiquez nació para la Historia», afirma, contundente, Alberto Colao¹¹. Abundando en esta idea, opina uno de sus biógrafos: «Únicamente figuras excepcionales, como la de Isidoro Máiquez —renovador de costumbres teatrales, creador de escuela, genio del arte escénico— tienen sitio y nombre en la Historia.»¹² O en hermosas palabras de Andrés Amorós: «El arte del actor es, en principio, el más efímero. Pero, alguna vez, vence, es capaz de superar *la herida del tiempo*. Ésa es la gloria de Isidoro Máiquez: con él se abre nuestro teatro moderno.»¹³

Un factor esencial en relación a la narración o transmisión de vidas de actores es el valor que lo oral tiene en el teatro, como algo inherente o consustancial al mismo, en ese espacio fronterizo entre la narración biográfica y la anécdota, entre lo cierto y lo inventado, fuente de vivos detalles que amenizan y *animan* la escritura y que le proporcionan una nota pintoresca, por momentos reveladora del carácter de quien la protagoniza, como veremos a propósito de Máiquez en una segunda parte de nuestro estudio.

En razón de la complejidad de elementos que la integran resulta complicado definir con exactitud y concreción qué es una anécdota, así como ubicarla en la preceptiva de los géneros. Se la ha considerado como relato, rasgo, sentencia, noticia, chiste. Anécdota es una narración breve, en la mayoría de los casos divertida, con muestra del ingenio de algunos de los personajes que intervienen en ella, y que se sabe que ha sucedido (o así se pretende) en la vida real. Como suele ocurrir con el teatro, la anécdota aspira a ser verosímil, creíble, a lograr la apariencia de verdad, aunque no sea necesariamente real, cierta o verdadera. Retrato de una persona o de una época, la anécdota, siempre que no se advierta de lo contrario, se toma por real («realidad viva y corriente», en palabras de Guérard), al igual que el género biográfico, en un terreno inestable que alberga en ocasiones una *contaminación*, si bien involuntaria, con elementos procedentes del ámbito de la ficción, la leyenda o el mito. En cualquier caso, las anécdotas persiguen la distracción, la amenidad, o bien el fin didáctico; propósitos que, con mayor o menor grado de intensidad, compartirán la práctica totalidad de los biógrafos de Máiquez. Estas notas marginales de la vida —finísimos apuntes, siempre breves— suelen revelar, desde su observación perspicaz, aspectos desconocidos de la personalidad del personaje retratado.

La anécdota es, en resumidas cuentas, un arte de transmisión oral, pero también tiende a recopilarse por escrito. Va pasando de unos a otros siendo mantenida en fondo y forma inalterable o bien modificada e incluso alterada, con diversas versiones, en el marco de una relativa deuda con

8. DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso (1912), *Siluetas escénicas del pasado. Colección de artículos históricos de costumbres, anécdotas, biografías, bibliografías, etc., del teatro español*, Barcelona, Imprenta de Vda. de Luis Tasso, pp. 7-15.

9. PÉREZ DE AYALA, Ramón (1961), «La muerte de un actor: José Tallaví», en *Amistades y recuerdos*, Madrid, Aedos, p. 176.

10. GRACIA BENEYTO, Carmen, «La iconografía del actor como documento», en Evangelina Rodríguez (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 1997, p. 421.

11. COLAO, Alberto (1980), *Máiquez, discípulo de Talma: ensayo sobre una estética teatral*, Cartagena, Ayuntamiento.

12. RODRÍGUEZ CÁNOVAS, José (1968), *Isidoro Máiquez*, Cartagena, Athenas Ediciones.

13. AMORÓS, Andrés (1990), «Un actor: Isidoro Máiquez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 475 (enero), pp. 95-102.

la tradición. Reside, ante todo, su valor en la renovación de su continuidad, que se afirma –como deseo de permanencia– al reimprimir los anecdotarios, al completarlos. Como objetivo fundamental de las anécdotas teatrales, cabría destacar el de asegurar su continuidad en la reiteración. De hecho, el término *anécdota* procede del griego *anékdotos*, que remite, a modo de *semiosis ilimitada*, a aquello inédito, que se está «haciendo» de continuo y no puede sustraerse a lo reminiscente en sus nuevas elaboraciones.

Pues bien, esa *microhistoria* que representa la *intrahistoria* del arte escénico, con su «pequeña historia», con sus anécdotas, se halla imbricada, como decíamos, en la narración biográfica. La historia general se teje, según el poeta y novelista Antonio Espina, con los hilos de las biografías particulares, ya que de la intimidad de éstas, del *bios* como sustancia nativa, brota y se desarrolla la composición conjunta¹⁴. Sobre el servicio que prestan las anécdotas y la «pequeña historia» a la historia con mayúsculas, por su exactitud en la proyección de un personaje, dice, en su *Antología de anécdotas*, Luis Aguirre Prado: «La anécdota, retazo de la pequeña historia, presta un servicio de importancia a la llamada “gran historia”, ya que lo aparentemente trivial e intrascendente permite percibir lo fundamental y decisivo.»¹⁵

La estrecha vinculación que se produce entre las anécdotas y la narración biográfica puede fácilmente constatarse en los textos biográficos escritos sobre Isidoro Máiquez, si bien es Antonio Espina –uno de los biógrafos del actor– quien explicita o expone claramente el lazo de intimidad que une la anécdota a la biografía, fiel como se define el escritor a la verdad histórica, pero dotada ésta de «esos espejos anecdóticos que dan latido humano a la narración», con ese «interés adjunto que proporcionan a la versión el anecdotario y la nota pintoresca»¹⁶. Considerable es, pues, la trascendencia de la anécdota, de los pequeños detalles, de la pasión por el dato biográfico y la historia personal, de esa mezcla de verdades, medias verdades y falsedades donde se enmaraña lo inventado con lo cierto a la hora de conocer las motivaciones que hacen de una persona un personaje. ¿Acaso no es hacer historia también contar historias?

Estos interrogantes –que en más de una ocasión nos hemos planteado al hilo del presente estudio– encuentran su espacio en las recopilaciones de anécdotas en las que se alude a la existencia de anécdotas cuyo carácter es virtualmente falso, fruto de la invención o la fantasía, por lo improbable de algunas de ellas o, al menos en apariencia, por su menor grado de credibilidad. Puede, por otra parte, ocurrir que una misma anécdota sea atribuida a más de un personaje. Es más, incluso las anécdotas falsas se supone que son verdaderas en la intención de la primera persona que las difundió –haciéndolas pasar por auténticas, por «sucedidos»– y consiguió el éxito de que muchas de ellas se transmitiesen oralmente de siglo en siglo, dada la *continuidad* vigente en el ámbito teatral. Teniendo presente la dificultad que entraña comprobar lo que de veraz puede encerrar la anécdota teatral, se hace necesario otorgarle «un tanto de confianza», especialmente si cuenta con asenso sucesivo. Además, la espontaneidad de la anécdota la aparta, valga la paradoja, de cualquier conato de ficción. De lo que deducimos que tal vez no importe demasiado la demostración de la autenticidad o impostura de las anécdotas. En cualquier caso, incluso las anécdotas falsas son significativas, como diría Michel Foucault; no son residuos o cuerpos extraños, sino que ejercen funciones positivas y tienen una eficacia histórica y un papel frecuentemente inseparable del de las verdades.

Haciendo un poco de historia, el período más brillante del anecdotario es el que se extiende de los siglos XV al XVIII, si bien es en el tránsito del siglo XIX al XX cuando se fija el valor fundamental de la anécdota, que, con la propagación del periodismo, adquiere un extraordinario protagonismo e impregna gran parte de los textos biográficos sobre actrices y actores. Además, por influencia francesa, alcanza a

14. ESPINA, Antonio (1967), «Isidoro Máiquez o el coturno trágico», en *Seis vidas españolas: María Isidra de Guzmán, Diego de Torres Villaroel, María Luisa de Parma, Isidoro Máiquez, Lola Montes, Julián Romea*, Madrid, Taurus, pp. 7-8.

15. AGUIRRE PRADO, Luis (1967), prólogo y selección, *Antología de anécdotas*, Barcelona, Labor, p. IX.

16. ESPINA, Antonio (1967), «Isidoro Máiquez o el coturno trágico», en *Seis vidas españolas*, Madrid, Taurus, pp. 7 y 9.

España –donde ya existía una tradición anecdótica– la presencia cada vez más abundante de anecdotarios o de obras copiosas en material de esta índole. Y es que la literatura biográfica y memorialística es especialmente idónea para el acopio de anécdotas biográficas transmitidas oralmente (a través de testimonios más o menos directos) que, inventadas o no, antes que oscurecer, pueden iluminar o resaltar aún más la personalidad del protagonista de las mismas, como expresión de su fama. De ahí su abundancia en las biografías de actores y sus variaciones (semblanzas, bosquejos o ensayos biográficos), y que podemos constatar, como se verá, con ejemplos varios en el caso de Máiquez¹⁷.

En *¡Aquí sale hasta el apuntador! Las anécdotas del teatro*, el actor y escritor Fernando Fernán-Gómez delimita el concepto de anécdota, a la que exige, para serlo, que tenga algún detalle singular, atrayente, que individualice en su peculiaridad a su protagonista: «Es una mariposa que no se encuentra fácilmente la anécdota, y que una vez entrevista no viene así como así a la red.»¹⁸ Lo anecdótico tendría, de este modo, un valor histórico en conexión con el papel que desempeña en la narración biográfica. Un ejemplo: Luis Calvo Revilla hablará, en sus *Actores célebres*¹⁹, de «orgullo» y «soberbia» a propósito de Isidoro Máiquez a partir, aunque no exclusivamente, de un conjunto de anécdotas referidas al actor y que nos dan su perfil biográfico. El mismo Emilio Cotarelo y Mori, en *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*²⁰, rescata anécdotas, para su investigación histórico-literaria y del arte escénico, acerca del actor. Es más: se dice que el propio Isidoro contó alguna que otra anécdota que ha llegado hasta la actualidad, como es el caso de la del moro Tarfe, que desarrollaremos posteriormente.

Sea como fuere, la anécdota es una realidad viva con bastante fuerza para penetrar en los hechos y en las psicologías, integrándose en lo que se conoce por «química de los sucesos», donde también figuran, por derecho reconocido y de preferencia, las biografías y los apuntes históricos, los llamados «sucedidos» y cualquier otra manifestación que se base en la transmisión de algo de lo registrado en el extenso archivo de «lo que pasó». Museo o galería pintoresca de aspectos de la vida cotidiana, la anécdota, con su indudable valor testimonial, puede considerarse, como mínimo, un instrumento valioso, a nivel documental, para la historia teatral en el marco de una memoria *oral* en la transmisión de saberes que entronca con la antropología contemporánea. Eric Bentley, autor de *La vida del drama*, diría que las anécdotas responden a la necesidad de satisfacer la curiosidad humana. En este sentido, «nadie niega que siempre quisiéramos saber más sobre el escritor o el artista que admiramos, y que el poder de seducción por conocer detalles de esa vida es irresistible»²¹. ¿Residirá, tal vez, su razón de ser en ese intento desesperado por «congelar» el instante para poder «revivirlo» más tarde?

El porqué de las anécdotas, su hipotética razón de ser puede estar relacionada, por tanto, no sólo con el afán de permanencia, sino también con el hecho de dejar constancia de algo ya pasado y, al mismo tiempo, con la curiosidad del lector que se introduce en ellas «de telón adentro» tras las «intimididades» del teatro. En definitiva, y en palabras de Julio Nombela, «conocer a fondo el pasado o, pura y simplemente, escudriñar los misterios de la conciencia humana». Ciertamente, las anécdotas pueden ser tan divertidas como educativas, puesto que distraen a la par que enseñan, según la fórmula

17. Tanto Luis Aguirre Prado (1967) como Fernando Fernán-Gómez (2000) incluyen una aproximación diacrónica al material de anecdotario en tanto *género literario*, presente desde la Antigüedad grecorromana, al igual que las biografías o los apuntes históricos, como caudal hereditario de los clásicos. Exponen igualmente sus apreciaciones o apuntes sobre el material anecdótico –aparte de Antonio Espina (1967), Ramón Pérez de Ayala (1961) o Narciso Díaz de Escovar (1912)–, Nombela, Julio (1976), *Impresiones y recuerdos* (introducción de Jorge Campos), Madrid, Tebas; Martínez Olmedilla, Augusto (1947), *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*, Madrid, José Ruiz Alonso; y Román Fernández, Manuel (1995-1996), *Los cómicos. Vida y anécdota de los actores españoles más populares del siglo*, Barcelona, Royal Books, vol. I, pp. 3-17.

18. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (2000), *¡Aquí sale hasta el apuntador! Las anécdotas del teatro*, Barcelona, Planeta.

19. CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español*, Madrid, Imprenta Municipal.

20. COTARELO Y MORI, Emilio (1902), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.

21. Una mirada a la revitalización del género literario biográfico y el renovado interés por el mismo se analizó en el ciclo *Contando vidas*, que organizó la FNAC L'illa, de Barcelona, en W.M.S. (2000), «Ciclo sobre el arte de contar y publicar la vida propia y ajena», *Babelia-El País*, 11 de noviembre, p. 3.

horaciana del *docere delectare*: «Una existencia, por insignificante que sea, es siempre una novela, y las novelas vividas distraen y sobre todo enseñan»²². En nuestro caso, en la medida en que ilustran sobre aspectos sin duda relevantes de profesionales de la escena.

Además, las anécdotas pueden aproximarnos a la personalidad del actor. «Elemento del conocer», en expresión de Eugenio D'Ors, su valor reside, fundamentalmente, en su reiteración. La anécdota presenta, con sus intrínsecos rasgos de naturalidad y espontaneidad, a los actores en su estricta textura y humana condición, permitiendo al que acude a ella alcanzar lo recóndito de la entidad psíquica o espiritual del personaje: «Las anécdotas son a la Historia como los apuntes de descripción a las buenas novelas.» De hecho: «Los historiadores las atesoran porque son esenciales para entender, lejos de las grandes fórmulas interpretativas, la materia misma del quehacer humano.»²³ No dejan de ser estas palabras un punto de referencia para nosotros realmente valioso, por cuanto sitúan la anécdota en su justo valor, como elemental ilustración acerca de rasgos individualizadores, en su mayor parte significativos, de los miembros de la gran familia teatral, con su consustancial herencia endogámica y genealógica.

En las anécdotas se refleja todo lo que los cronistas oficiales, si les concedemos la presunción de inocencia, olvidaban: esa microhistoria íntima, lo que acontece a los seres en la vida cotidiana, con sus modos de comportarse, y que cabría entroncar, en nuestra opinión, con enfoques historiográficos más o menos recientes, como aquellos planteamientos que atienden a una historia «otra», oculta o soterrada por la llamada historia oficial de los grandes acontecimientos. Algunos estudiosos opinan, incluso, que las anécdotas, a través de los libros llamados «anecdotarios», fueron el origen de la novela histórica. Breves relatos o narraciones, notas pintorescas o frases y dichos de personajes con impronta en el devenir histórico, estas «historias de la Historia» nos acercan a sus protagonistas, aquí de la intrahistoria escénica; dicho de otro modo, las historias que se desmarcan de los datos más o menos objetivos para ofrecernos una mirada alternativa, más secreta u oculta, quizás más auténtica y por supuesto más humana, de los acontecimientos teatrales.

Ahora bien, la aportación del material de anecdotario como *fuentes* en relación al mundo teatral no niega, por otra parte, la implicación de un ingrediente de invención, de transformación –deliberado o no– en la evocación de esas historias pasadas de actores célebres. Historias, anécdotas, noticias escénicas que se van transmitiendo de generación en generación y que, como apuntamos, perviven en la memoria gracias a la oralidad: historias que *los del teatro* comparten gustosos en sus numerosos encuentros profesionales, en ese peculiar gueto, con su particular jerga, que, a un tiempo, los aúna y diferencia del resto, como en un mundo aparte pero intensamente conectado con la vida.

Con peculiar amenidad, Fernán-Gómez no duda en aportar, en su libro *El actor y los demás*²⁴, su sentido del humor y su sensibilidad hacia una profesión que ama por encima de casi todo. El actor logra envolvernos en un microcosmos del teatro «por dentro», además de hacernos partícipes a nosotros, lectores a los que en más de una ocasión apela –sagaz *captatio benevolentiae*–, de los secretos mejor guardados por sus humanizados protagonistas, y lo hace sin perder de vista el rigor necesario –aunque al margen del academicismo o la erudición–, el matiz ingenioso o los paralelismos con situaciones presentes. La importancia que, en efecto, adquieren en dicho microcosmos las difundidas prácticas de la conversación como transmisión oral de los saberes del oficio, el aprendizaje por observación o la escucha de los grandes maestros de la escena o de los actores más veteranos (el llamado *meritoriaje*), permite valorar estas costumbres teatrales como aspectos de primer orden en el aprendizaje actoral de todos los tiempos. El mismo Máiquez encarnaría esta afirmación. Por un

22. NOMBELA, Julio (1976), *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, p. 18.

23. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (2000), *¡Aquí sale hasta el apunador! Las anécdotas del teatro*, Barcelona, Planeta.

24. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (1987), *El actor y los demás*, Barcelona, Laia.

lado, se perfecciona como actor observando al maestro francés François Joseph Talma y, por otro, mantiene una actitud de atenta escucha en conversaciones, reuniones o tertulias de asunto cómico en el seno de la farándula.

Desde una perspectiva complementaria, declaraba Julio Caro Baroja en su discurso de ingreso en la Real Academia, titulado *Género biográfico y conocimiento antropológico*: «En algunos casos es fácil observar lo que la anécdota tiene de imaginado y transmitido, en otros no lo es tanto.»²⁵ Anécdotas cuya existencia podemos sospechar tras un elemento biográfico que parece banal o trivial, o bien cuando impera un acusado elemento satírico o, por el contrario, un tono absolutamente apologético. Como en el caso de la biografía, la anécdota, pese a sus licencias, resulta «un elemento de juicio esencial para entender una época y una sociedad», un *documento histórico*, al decir de Jacques Le Goff²⁶, siempre y cuando se preserve su especificidad –en el caso de la biografía del actor, como *documento de la historia teatral*²⁷–. De hecho, en las biografías de actores es frecuente el uso de anécdotas, noticias sobre sucesos, detalles vivos, datos que sirven para revitalizar los conocimientos que nos llegan a través de los textos que retratan al personaje, y cuyo deslinde de autenticidad se revela imposible en cuanto a su exactitud.

¿Son verdaderas las anécdotas? ¿Ocurrieron realmente? Incluso una anécdota improbable puede no ser totalmente ficticia, puede tener alguna base cierta, en la «realidad», en la «verdad»²⁸. Fue el filósofo del siglo XVIII Immanuel Kant quien situó las biografías entre las fuentes para el conocimiento antropológico, puesto que, para dicho filósofo, el conocimiento del *otro* comienza por el de *uno mismo*: teatral dialéctica *dentro / fuera* en que el sujeto se ve sometido a un «sí, pero no» constante. Y es que si, como dijo Lucien Febvre, «método es el hombre»²⁹, las anécdotas teatrales podrían ser consideradas, a su vez, como instrumento válido para la investigación antropológica, que, relativa a lo humano, emerge como punto de referencia: «porque el hombre como “medida” de sí mismo es coherente por un lado, incoherente y contradictorio por otro [...] en una encrucijada que es su propia vida»³⁰

De lo expuesto hasta el momento habría que colegir una relevante vinculación entre «anécdotas» y «teatro»: tesis básica de nuestro artículo con motivo de la cual recordamos el artículo escrito por David Mamet, «Una vida en el teatro»³¹. En él se hace hincapié en cómo las innumerables charlas sobre el *oficio* son consustanciales al cohesionado grupo de *los del teatro* desde Aristófanes –autor satírico que, si no fue el padre de la anécdota, sí fue su más poderoso divulgador–. En efecto, es una constante vital en el actor la afición por escuchar y contar anécdotas relacionadas con su quehacer artístico. Las características profesionales influyen, lógicamente y afortunadamente para nosotros, el contenido de la anécdota, en este caso la especificidad –aunque no exclusivamente– escénica, tal como podemos señalar en concreto en relación al actor que hemos estudiado en profundidad, esto es, Isidoro Máiquez. En este sentido, cabe argumentar la funcionalidad de las anécdotas en el siempre amenazado mundo teatral, desde la contemplación de este endogámico microcosmos *conservador* que haría posible una *lectura* de las mismas desde lo que podría considerarse el camino hacia una hermenéutica de las anécdotas teatrales.

25. CARO BAROJA, Julio (1986), *Género biográfico y conocimiento antropológico* (Discurso de ingreso en la Real Academia Española), Madrid, Caro Ragio, p. 24.

26. LE GOFF, Jacques (1991), *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Paidós.

27. DE MARINIS, Marco (1998), *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatologia*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

28. SHERGOLD, N.D. y J.E. Varey (1985), eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, «Fuentes para la historia del teatro en España», II, pp. 35-36.

29. SECO SERRANO, Carlos (1989), «La biografía como género histórico», en *Haciendo historia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 263-270.

30. CARO BAROJA, Julio (1986), *Género biográfico y conocimiento antropológico*, Madrid, Caro Ragio, pp. 34-35.

31. MAMET, David (1991), «Una vida en el teatro», en *Escrito en restaurantes*, Barcelona, Ediciones Versal.

2. El caso de Isidoro Máiquez

A continuación realizamos un recorrido, lo más ajustado posible a la cronología, por las palabras que se atribuyen a Isidoro Patricio Máiquez Rabay, para la historia Isidoro Máiquez (Cartagena, 1768-Granada, 1820), así como por las anécdotas y los apuntes históricos (en algunos casos sin datación detallada) relacionados con el actor. Personaje al que, por cierto, hemos visto recientemente transitar por el último filme de José Luis Garci, *Sangre de Mayo*.

Comenzamos con sus primeros pasos como cómico, que huye del teatro, risiblemente caracterizado del moro Tarfe, desde Toledo hasta Madrid. Aparte de caracterizar la personalidad de Máiquez, esta anécdota nos ilustraría acerca de la pésima caracterización de los personajes dramáticos en los teatros de provincias de la época, hacia finales del siglo XVIII, y de cómo ya entonces el temperamental actor se indignaba ante la reacción escasamente diplomática del público³². Tanteos actorales en que hubo de soportar la indiferencia hacia el que, en sus comienzos madrileños, era considerado despectivamente como «el marido de la Prado», al que ni siquiera reconocen, cuando lo ven, por la calle³³. Entre las palabras que se le atribuyen, se encuentra la siguiente frase, en la que se trasluce una amarga ironía en relación a los casi siempre difíciles comienzos de la carrera dramática: «¿No ha observado usted que apenas salgo a la escena me abruma por todas partes los aplausos?»³⁴

A grandes problemas, grandes soluciones. De 1799 data un escrito autógrafo de Máiquez, fechado el 12 de julio, en que el actor solicita licencia, desde Madrid (donde ya es primer actor de la compañía del teatro del Príncipe), para realizar un viaje a París, con la idea de perfeccionarse en su arte, lo cual nos habla de su inquietud por formarse lo mejor posible como actor. Impelido por un relativo fracaso interpretativo, Máiquez no se conforma. Dicho texto, procedente de la biblioteca de Enrique Rodríguez Cepeda, apareció en su artículo «Problemas del teatro en 1800 y un documento inédito de Isidoro Máiquez», publicado en la *Revista de Occidente*. Este escrito del actor aporta información interesante en cuanto a la situación escénica del momento: aprendizaje a través de la práctica del *meritoriaje* en lo que se refiere al arte de la interpretación, pero carente de estudio y formación complementaria; aprendizaje, así mismo, mediante la imitación de modelos declamatorios en su mayoría cuestionables; a lo que se suma, finalmente, la inestabilidad y nómadismo de las compañías teatrales. Su objetivo es trasladar el modelo francés adaptándolo al caso español. Estratégicamente, Máiquez confiesa importarle más la gloria póstuma que la gratificación económica presente, porque, como buen ilustrado, «ya que el destino o su inclinación le colocaron en esta carrera de tan reducidas esperanzas, quiere que su Patria le deba la gloria de haber intentado perfeccionar esta interesante rama de pública diversión.»³⁵

Ya en París, hacia 1799-1800, Máiquez se rinde ante la maestría de François Joseph Talma, de quien sabrá reconocer sinceramente su valía y talento al verlo actuar en *Hamlet*, cuya interpretación admiró y le conmovió profundamente (recordemos el ya mencionado aprendizaje por observación directa de reconocidos maestros de la escena). La cita textual que se atribuye en esta ocasión al actor patrio es ésta: «¡Y soy yo primer actor estando este hombre en el mundo!». Se evidencia, así, el abismo que separa la escena francesa de la española; distancia que conllevará un significativo giro en el método de actuación de Isidoro. Seguramente, el actor exageró algo su actual situación de miseria a su re-

32. A fin de agilizar las notas, indicaremos solamente la referencia bibliográfica del primer autor que recopiló la anécdota citada. En este caso: REVILLA, José de la (1845), *Vida artística de Don Isidoro Máiquez: primer actor de los teatros de Madrid*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, p. 84n.

33. Anécdota que recoge José Rodríguez Cánovas (1968), *Isidoro Máiquez*, Cartagena, Athenas Ediciones, p. 31, a partir de las *Misceláneas y curiosidades* de Pedro Valdivieso.

34. BELDA, Joaquín (1935), *Máiquez: actor, guerrillero y hombre de amor*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, p. 29.

35. RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique (1970), «Problemas del teatro en 1800 y un documento inédito de Isidoro Máiquez», *Revista de Occidente*, núm. 29, pps. 361-362.

greso de Francia en 1801: «Al regreso de su segundo viaje a París, casi en la miseria, como él refería muchas veces, *los cabellos se le salían por las roturas del sombrero.*»³⁶

La equiparación, desproporcionada o no, entre el nivel interpretativo de Talma y el de Máiquez la recoge Luis Calvo Revilla a propósito de otra anécdota protagonizada por ambos actores que «cuentan los cómicos antiguos», cuando Máiquez le pidió lecciones al cómico francés (que no era todavía tan famoso), y éste, al escucharle recitar, dijo: «¿Pero qué quiere usted que yo le enseñe, si es usted tan cómico como yo?». Este texto anecdótico pondría de relieve lo siguiente: «si Talma dijo a Máiquez que era o sería un buen actor, Máiquez seguramente no era tan frío como decían de él aquí, porque el gran Talma no lo fue», aunque «por entonces le afeaban que, representándolo todo bien, no podía con los amores, defecto que si en él existió, lo venció luego.»³⁷

Una de las calas importantes en la vida profesional del actor es su colaboración, hacia 1803-1804, con el refundidor Dionisio Solís³⁸, de la que da noticia Anselmo González a partir de los *Ensayos poéticos y artículos en prosa* del dramaturgo romántico Juan Eugenio Hartzenbusch. En la presente anécdota se apunta, más allá del contraste de pareceres, la síntesis estética del discurso renovador que estaban fraguando ambos personajes. Más concretamente, revela el resentimiento y enojo que, durante el ensayo del papel de García del Castañar, expresa Máiquez hacia su mujer, la también actriz Antonia Prado, a propósito de uno de los versos de la obra homónima refundida por Solís, donde debía *pintar* seguridad y tranquilidad: «*yo sé la mujer que tengo*». En esta ocasión, «Máiquez se rindió al punto a una observación tan justa».³⁹

Aparte de los diversos memoriales que Isidoro Máiquez escribe a lo largo de su vida, se conserva un documento curioso datado en Madrid en 1804: el de su contundente escrito en contestación a las críticas satíricas de «El muñidor de los de aquende» contra él y contra el teatro a su cargo (a la sazón el de los Caños del Peral); texto que se caracteriza, independientemente de su fluidez y corrección estilística, por lo que tiene de reflejo de la polémica personalidad del actor, pero también del amor que siente por el arte escénico y del orgullo que le inspira su profesión: «*el difícil arte dramático*», del que dice tener un exacto conocimiento, así como el concepto respetuoso que le merece cuanto es honrado y justo. Emilio Cotarelo transcribe íntegramente el texto de su «defensa».

Late en sus palabras la acusación de «afrancesado» a que era sometido por su observancia de los principios teatrales neoclásicos en el contexto de la Ilustración, a raíz de la puesta en escena, tan cuestionada, de traducciones de piezas francesas. Subyace asimismo, en la declaración final, la ya tópica polémica entre creadores y críticos. El actor cierra el texto de su «defensa» con un juego de palabras:

«Concluyo, señor muñidor; y lo hago poniendo mi nombre y apellido, pues ya que usted se empeña tanto en nombrarme, sin nombrarme, yo quiero ahorrarle el trabajo de buscar nuevos caminos para venir a decir que a quien satiriza es a ISIDORO MÁIQUEZ.»⁴⁰

36. REVILLA, José de la (1845), *Vida artística*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, págs. 32 y 38, respectivamente.

37. CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*, Madrid, Imprenta Municipal, p. 57.

38. Véase VELLÓN LAHOZ, Javier, «Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: El actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX», en A. S. Pérez-Bustamante, A. Romero, M. Cantos (eds.), *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte*, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca/Ayuntamiento del Puerto de Santa María, 1995, pp. 370-376.

39. GONZÁLEZ, Anselmo (1927), *Máiquez. Ilustraciones documentales*, París, Casa editorial franco-ibero-americana, p. 136.

40. COTARELO Y MORI, Emilio (1902), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, pp. 191-194.

Acorde asimismo con los principios ilustrados puede considerarse una de sus máximas favoritas, en la que se subraya el valor de la perseverancia: «*La constancia y el tiempo todo lo vencen, y los obstáculos opuestos a una innovación en sus principios, no impiden sea por fin admitida con aplauso, si tiene por apoyo la razón.*»⁴¹

Gran actor pero hombre de carácter difícil y voluntad caprichosa. Ésta es la consecuencia que se extrae de una breve noticia histórica que incide en sus casi continuas desavenencias con sus compañeros. La copia Manuel Ponce a partir de un artículo de prensa, a cinco columnas, de Narciso Díaz de Escovar que apareció en el diario *Eco*, de Cartagena, el 24 de agosto de 1903 y en el cual, bajo el epígrafe «*Siluetas escénicas del pasado*», se describe la situación que se vivía en la compañía del actor español. Máiquez pidió permiso para marcharse a provincias y, más tarde, remitió un memorial al marqués de Perales que empezaba así: «*La licencia solicitada por mí no tiene otro fundamento que el deseo de vivir tranquilamente. La actual compañía del Príncipe es un semillero de discordias fomentado por la ingratitud...*» Pero el público vio con desagrado la ausencia de Máiquez⁴².

Su proverbial exigencia, rayana en la intolerancia, hacia los demás actores (y eso que eran aventajados) encuentra eco también en estas supuestas palabras del actor, a la salida de un ensayo, en que tanto se afanaba en 1805, como director de una compañía escogida para el aristocrático teatro de los Caños del Peral. Se trata de una anécdota dialogada (con un amigo), que recopila José de la Revilla, en la que se vuelve a enfatizar la actitud irónica del actor: «*Vengo fatigado, rendido a fuerza de pelear con esa gente. [...] Tengo la satisfacción de creer que si no consigo formar una buena compañía de cómicos, la formaré magnífica de granaderos.*» Ironía que reaparece en otro de sus juicios anticipados, y al parecer infalibles, relacionados con su difícil arte: «*—Ya ve usted el principio del gran teatro que han proyectado levantar en este sitio: ¡excelente pensamiento! Pero me queda una duda, y es saber ¿a dónde irán a buscar actores después de que la obra esté concluida?*»⁴³

Aparte quedaría aquel suceso que cuenta Lista en *El Censor* a propósito de un artificio de efecto cómico ideado por el actor para tornar en ridícula una situación patética: «*En una representación, las cabezas cortadas de los siete infantes [de Lara] empezaron a estornudar y a huir de la mesa, mientras que su padre les dirigía las más tiernas y dolorosas expresiones.*»⁴⁴

Más improbable resulta la recreación novelesca por parte de uno de los biógrafos más inventivos de Máiquez. Nos referimos al escritor Joaquín Belda. El relato de los hechos, que se presentan como reales, se ubica en Zaragoza hacia 1805-1806. Su interés radica en el perfil que proyecta en cuanto a la relación del exitoso y admirado actor –que llega, no obstante, a Zaragoza «desengañado de Madrid y de sus teatros, de aquella atmósfera de chismes e intrigas» – con el género femenino: «*No creemos choque a nadie que el gran cartagenero, que no era misógino, felizmente para él, aunque trataba bastante mal a las mujeres, tuviera en su vida aventuras, casi todas tropezadas y no buscadas.*» Y añade: «*Isidoro salía de ellas incólume; el corazón no había tomado parte en el juego. Se dejaba querer, se dejaba admirar y nada más.*» El texto recrea su supuesto amorío con una caprichosa condesita rubia a la que, se dice, llegó a maltratar por considerarla casquivana; comportamiento sin duda censurable que, de ser cierto, pondría psicológicamente de manifiesto una escasa capacidad de autocontrol en el actor: «*—Es la única vez –decía Máiquez– que he puesto la mano encima a una mujer; he tardado un poco, ¡tal vez porque dicen que esa una cosa tan fea!*»⁴⁵

Uno de los casos atribuidos después a quien fue considerado maestro de la naturalidad escénica, el actor Julián Romea, es el que incluimos a continuación, recuperado por Narciso Díaz de Escovar en una de sus «añoranzas histriónicas» a partir de una de las tertulias que se formaban

41. REVILLA, José de la (1845), *Vida artística*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, p. 26.

42. PONCE SÁNCHEZ, Manuel (1995), *Máiquez: el actor maldito*, Cartagena, Ayuntamiento / Fundación CAM, págs. 90-92.

43. REVILLA, José de la (1845), *Vida artística*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, págs. 95n y 96n, respectivamente.

44. COTARELO Y MORI, Emilio (1902), *Isidoro Máiquez*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, p. 436n.

45. BELDA, Joaquín (1935), *Máiquez*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, pp. 74-77.

en el Café Universal de Málaga hacia 1888: «Ni bibliotecas, ni archivos, ni libros ni manuscritos nos han proporcionado este sencillo relato, que recordamos haber oído, con más o menos modificaciones, que no retuvo nuestra memoria». La anécdota, ocurrida en tiempos de Carlos IV, relata cómo Máiquez, al empezar la Cuaresma –y, con ella, la interrupción de la actividad teatral–, se había retirado a descansar una temporada a la finca de campo de un amigo, en las cercanías de Málaga, donde tomó tipo de burgués más que de artista. El actor «había tenido, como de costumbre, disgustos con los comisarios de teatros, o mesa censoria, y tenía el propósito de no trabajar en la Corte durante una buena temporada. [...] Se dejó crecer la barba, olvidó su antes bien cuidada melena y hasta engordó.»

Un viernes de Dolores, durante una cena en una fonda de huéspedes sevillana, un aragonés se ofreció a distraer a los contertulios imitando al célebre intérprete y, a juicio del público asistente, lo imitó mejor que el propio actor. Ante esta situación, Máiquez no puede contenerse: «*Muy bien, amigo mío; pero yo también me he dedicado a imitar a ese actor y me ofrezco a la competencia.*» Pero la galante frialdad manifestada por quienes le escuchan recitar, hiere su amor propio y le hace exclamar: «—*Me parece que por el gesto de ustedes, el señor imita a Máiquez mejor que yo.*» Hasta que, sin disimular su contrariedad, y dirigiéndose a la fondista (a quien se había presentado con nombre fingido, titulándose «tratante en ganados y empresario de corridas de toros»), concluye: «*Señora, desde mañana borre usted de su libro el nombre supuesto que di y ponga el verdadero, el mío, del que nunca debí renegar. [...] Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid.*»

Más allá del relato de los hechos, esta anécdota nos hablaría de la importancia no sólo de la declamación, sino también de la caracterización y la acción teatral en el difícil arte del actor.⁴⁶ No se puede negar, además, que, en lo concerniente a su profesión artística, y particularmente a la exigencia de puntualidad en los ensayos, Máiquez predica con el ejemplo: «Era el *director de escena* que no toleraba indiferencias ni abusos.» Una excelente muestra de esta actitud es la anécdota que referimos a continuación y que sucedió en Madrid hacia 1807-1808: «Cierta vez, para obligar a que todos acudieran con puntualidad a los ensayos, ordenó que quien no estuviese a las diez en el escenario pagaría una multa igual a la parte que le correspondiera aquel día.» ¿Qué ocurrió? Pues que «al día siguiente, estaban todos a la hora señalada; todos menos Isidoro, que intencionadamente se retrasó, y que apenas llegado depositó el importe de su multa.»⁴⁷

Su acusado sentido de la dignidad personal se vehicula a través de la siguiente anécdota: «Se cuenta que una gran señora, enamorada del actor, le dio cita una noche con el encargo de que había de lucir en la entrevista el traje con que representaba tal tragedia. Máiquez mandó a la dama caprichosa el traje y él no fue.» Él es un cómico, pero no un criado al servicio de los poderosos; en otra ocasión un señor millonario, a quien Máiquez aclara: «—*Quédese usted con eso; yo no gasto librea.*» Se refiere a uno de los trajes con que había representado una determinada comedia y que aquel señor le pidió prestado para hacer librea a sus sirvientes.⁴⁸ Han llegado hasta nosotros, así mismo, noticias que transmiten una significativa osadía del actor en relación al rey Fernando VII, por cuya orden sería desterrado o preso en más de una ocasión. Cuentan que retó al propio monarca en la puesta en escena de *Los templarios*, obra en la que Máiquez encarnaba el papel del Gran Maestre de la Orden, con esta frase extraída del texto pero intencionadamente resaltada por el actor: «—*Aún me atrevo a decir que yo os perdono.*»⁴⁹

46. DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso (1925), *Añoranzas histriónicas* («Miscelánea literaria»), Madrid, Librería y Editorial Madrid (Imprenta Sucesores de Rivadeneyra), págs. 80-84.

47. RODRÍGUEZ CÁNOVAS, José (1968), *Isidoro Máiquez*, Cartagena, Athenas Ediciones, p. 96, a partir de Revilla.

48. Ambas anécdotas son recopiladas por CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres*, Madrid, Imprenta Municipal, p. 55.

49. CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres*, Madrid, Imprenta Municipal, p. 58.

Nueva muestra de «su habitual osadía y exceso de sinceridad» es el enérgico memorial dirigido al por entonces corregidor de los teatros, fechado en Madrid el 25 de enero de 1808, en respuesta a una «ignominiosa medida» que prohibía terminantemente a los actores asistir a los palcos bajos y principales durante el curso de la función teatral. Medida que reproduce las diferencias sociales de un mundo clasista que margina, hipócritamente, al artista del que es público espectador, y ante la que Máiquez clama en defensa de la «honradez e igualdad» de los cómicos como ciudadanos respetables. Asistimos, así, a través del tiempo, a su orgullosa defensa de la dignidad de la profesión de actor, a raíz de una injusta orden –emitida por dicho cargo a fecha 15 de enero del mismo año– que el actor enjuicia como una ofensa para los artistas dramáticos, contraria al decoro y a la estimación del propio trabajo. Valga esta actuación como ejemplo de equilibrio armónico entre lo propio y lo ajeno, entre los intereses personales individuales y los del colectivo teatral al que pertenece, como es la preocupación, por otra parte tan ilustrada, por la formación de los actores en ciernes. Ante la huelga de cómicos que se generó a raíz de este incidente, Máiquez «logró obligar al rey a que revocara el mandato promulgado por el corregidor. Así, el actor –siempre y cuando lo 0pagara– tendría pleno derecho a disfrutar del palco como cualquier otro espectador. ¡Faltaría más!»⁵⁰

Se dice asimismo de él que relataba con entusiasmo su enfrentamiento con los franceses, desde una perspectiva deliberadamente patriótica –y en concreto españolista– que hace hincapié en la persuasión del actor, fiada en su popularidad, para enardecer los ánimos para la lucha. De ahí, tal vez, la razón de que un día de estreno, el guerrillero Juan Martín Díaz, conocido como «El Empecinado» –que lucharía en 1808 contra la invasión francesa–, muestre ante Máiquez su preferencia por tonos más «varoniles» que la retórica sentimental de *Misanropía y arrepentimiento*, que acababa de representar el actor.⁵¹

Una de las hazañas ocurridas en tiempos de la trágica guerra de la Independencia, con la que se encumbra heroicamente al actor en forma de noticia que se pretende histórica (la de su huida de la Corte, ya menos heroica), la incluye Manuel Ponce a partir de un artículo a cinco columnas de Díaz de Escovar que apareció publicado en el diario *Eco*, de Cartagena, en agosto de 1903. En él se narran algunas de las andanzas de Isidoro hasta ser encarcelado en la prisión de Málaga. Tangencialmente, el episodio ilustra de sus excelentes dotes para la caracterización, disfrazado en la vida real con el mismo acierto que sobre las tablas de un escenario. Confundido una vez más con un afrancesado (cabría suponer que en razón de su indumentaria, como reflejan algunos de los retratos conservados de Máiquez), fue nuevamente encarcelado y «según Revilla, no recobró la libertad hasta que, documentalmente, se probó su inocencia».⁵²

En otra de las anécdotas conservadas a través del tiempo, se alude, en lo concerniente a la información teatral, al reparto de los papeles de damas entre las actrices de una compañía. Situación que origina una respuesta pésimamente galante y crudamente sarcástica de Máiquez, tan intransigente en materia artística, dirigida a su mujer, que como ya se dijo era la actriz Antonia Prado. Ésta, con una actitud ya tópica entre las primeras actrices (también entre los primeros actores), había protestado ante el reparto del papel de heroína de la tragedia *Raquel*, obra de Vicente García de la Huerta, a otra actriz, una tal María García. Las supuestas palabras de Máiquez, en el Madrid de 1809, fueron éstas: «—No me podía persuadir, de modo alguno, que tu ignorancia llegase hasta el extremo de creer que la dama de un monarca de Castilla fuese una vieja.»⁵³ También de asunto teatral es la noticia que proporciona el escritor y biógrafo Joaquín Belda, relativa al rescate de una carta (cabe suponer que auténtica) de

50. Aunque el episodio referido lo recoge Cotarelo (1902), lo reproducimos aquí a partir de Narciso Díaz de Escovar (1912), *Siluetas escénicas del pasado. Colección de artículos históricos de costumbres, anécdotas, biografías, bibliografías, etc. del Teatro Español*, Barcelona, Imprenta de Vda. de Luis Tasso, pp. 211-214.

51. AGUIRRE PRADO, Luis (1967), *Antología de anécdotas*, Barcelona, Labor, pp. 28-29.

52. PONCE SÁNCHEZ, Manuel (1995), *Máiquez: el actor maldito*, Cartagena, Ayuntamiento / Fundación CAM, pp. 102-103.

53. REVILLA, José de la (1845), *Vida artística*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, p. 94n.

Isidoro Máiquez, escrita durante su destierro en Bayona, cuyo destinatario es su amigo el marqués de Perales. En ella el actor deja constancia de la indeseable situación del teatro allí hacia 1809: «Rara, rarísima vez, caía por allí una compañía de teatro, y cuando llegaba ese caso, los individuos que la formaban eran tan rematadamente malos que *hacían reír con las tragedias y llorar con los vodeviles*». ⁵⁴

El mito de la extrema identificación, hasta el límite del delirio, entre un actor y los personajes con los que convive a lo largo de su vida artística se encarna en un Máiquez ya enfermo que, en plena noche y asomado al balcón de su domicilio madrileño, declama versos de *Otelo* y *Orestes*, entreverados con la inquietud personal de que se le hubiese considerado partidario de los franceses: «—*¡Yo afrancesado! ¡Yo afrancesado!... ¡Qué locura!*». Anécdota que aporta Belda, desde un enfoque pretendidamente psiquiátrico, y que nos informaría de los primeros síntomas de desequilibrio mental en relación a esta *primera* enfermedad del actor. Para colmo de males, y sumido en la perplejidad, Máiquez manifestaba con esta frase su desconcierto ante la desconocida razón por la que, por orden del absolutista rey Fernando VII, había permanecido encarcelado treinta y tantos días en 1814: «*Nunca supe por qué*». ⁵⁵

Es frecuente en el mundo de los intérpretes el hecho de considerar que el papel que se les ha repartido es inferior a su categoría profesional, lo cual es vivido como una ofensa hacia su persona y, con ella, a su valía. Como respuesta a esta realidad, se puede adoptar una actitud de orgulloso reto profesional, como hará Máiquez en la representación, en 1815, de una obra traducida por Enciso, al decir: «—*La categoría a los papeles se la doy yo*». Tras esta afirmación subyace, además, la idea de que el actor puede —y debe— salvar una obra aunque no sea buena, poniendo alma hasta donde no la haya. Incluso al regreso de su convalecencia de una afección broncopulmonar, en 1816, se cuenta de un desilusionado y egocéntrico Isidoro: «Dos meses estuvo el *maniático* ausente de la escena, de su escena; volvió a ella el 12 de enero, pero con una obra sin importancia, y como él decía melancólicamente: —*Para que la gente vea que no me he muerto*». ⁵⁶

Más adelante, en tiempos del estreno de la *Numancia*, «reformada» por Antonio Saviñón, una anécdota referida al actor pone en evidencia, durante los ensayos, el choque entre modelos declamatorios atendiendo a la tipología del público espectador, y lo hace a propósito de la entonación de una réplica del general numantino Megara, papel representado por Máiquez en una nueva colaboración con el refundidor Solís en 1818. En esta ocasión el actor apostilla: «—*Todos los actores que antes que yo han hecho este papel, gritaban aquí; no se debe gritar, como dices; pero con este auditorio, si no chilló, le disgusto*». ⁵⁷

Varios son los testimonios anecdóticos sin fechar relacionados con los ensayos. Todos ellos se refieren a la autoridad que ejerce el actor sobre sus compañeros, y que descansa en su tono tan persuasivo e implacable. Cuentan que Máiquez le dijo a una actriz de su compañía: «—*Señor cabo de escuadra, cuando usted haya chupado ese habano tendrá la bondad de bajar al ensayo*. La actriz mudó de color, arrojó el cigarro y, sin responder una sola palabra, fue inmediatamente adonde su obligación la llamaba.» En otro sentido, el de su perfeccionista exigencia en materia artística, se narra otra anécdota que hace hincapié en la importancia que debe otorgarse a la acción teatral en escena, a fin de no resultar excesivamente fría una interpretación. Fruto de la indiferencia mostrada por un tal Infantes ante sus indicaciones, «así de los brazos al actor por detrás, y agitándoselos fuertemente

54. BELDA, Joaquín (1935), *Máiquez*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, pp. 94-95.

55. BELDA, Joaquín (1935), *Máiquez*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, pp. 113-114 y 123, respectivamente.

56. BELDA, Joaquín, (1935), *Máiquez*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, pp. 123 y 124-125, respectivamente.

57. GONZÁLEZ, Anselmo (1927), *Máiquez. Ilustraciones documentales*, París, Casa editorial franco-ibero-americana, p. 137, a partir de una versión de la anécdota que corresponde al académico Emilio Gutiérrez-Gamero y Romate, que la recogió a su vez del musicógrafo Manuel García.

le dijo lleno de cólera: —*Para qué quiere usted estos miembros? ¿No tenemos las piernas para andar? ¿Pues por ventura cree usted que los brazos penden inútilmente de los hombros?*»⁵⁸

En otra ocasión, Máiquez, «siempre escaso de buenas damas», se propuso sacar partido de las aventajadas dotes personales de la que, andando el tiempo, sería una exitosa actriz de comedia «de capa y espada» pero que «al comenzar su carrera pecaba de frialdad, y carecía de nobleza en su figura y movimientos, no obstante su juventud y agraciado rostro». Un día, concluido el ensayo de una de las funciones en que ésta trabajaba, el actor la condujo al salón de descanso del teatro del Príncipe, se sentó en una silla y colocó a la joven de pie frente a un espejo, diciéndole: «¿Qué dirías de una dama que con esas dotes naturales se presentase con la cabeza torcida, los brazos caídos sin gracia, y con ese cuerpo lánguido y abandonado a movimientos innobles e insignificantes?». En consecuencia, se permite aconsejarle: «Pues hazte cargo de que igual censura recaerá sobre ti, mientras por tu parte no trates de estudiar para adquirir facilidad y gracia en la ejecución.»⁵⁹

Hasta cierto punto colindante con el material de anecdotario, en el sentido de que reproduce palabras atribuidas al actor, es la referencia a un testimonio epistolar que nos permitimos incluir. Hacia 1818 Máiquez mantiene correspondencia con el maestro Talma, al que le une una «antigua y sincera amistad» que «conservaré eternamente». Se tiene constancia documental de una carta de Isidoro a François Joseph, que aparecerá transcrita posteriormente en un artículo necrológico publicado por *El Observador Español* (15-11-1820) con motivo del fallecimiento del actor español. En ella éste confiesa «con ingenuidad y con orgullo» su deuda con el actor francés en el difícil arte escénico, al encarnar a personajes de la categoría de Orosmán, Orestes u Óscar. En palabras de Isidoro Máiquez:

«Y si el pueblo español ha visto propiedad y decoro en la escena, naturalidad y belleza en la representación de aquellos personajes, se lo debo también al digno modelo que me propuse imitar, y que tendré siempre presente en mi memoria.»⁶⁰

«Amigos míos, me han perdido.» Con esta expresión entre bastidores, pronunciada en 1818 ante la consternación de sus compañeros, el actor se revela consciente del revés de su inusitado triunfo en *Nino* y de las calurosas muestras de afecto popular. Se refiere de este modo al riesgo de suspicacias, celos y envidias de la Corte, con sus tristes consecuencias. Esta anécdota nos habla, en otro orden de cosas, de cómo, en ocasiones excepcionales, el público aplica al actor las palabras del personaje, aquí concretamente el 1 de julio durante la puesta en escena de *Nino*: «Éste, adelantándose al prosenio, permaneció inmóvil, con la frente inclinada, mientras temblaba el aire con la clamorosa y larga ovación.»⁶¹ En otras palabras, se manifiesta la identificación entre el personaje representado en escena y el intérprete real que lo encarna por parte de un entusiasta público espectador. Por otra parte, el acento liberal que imprimía el actor en las representaciones de *Roma libre*, *Pelayo* o *Numancia*, provocaba en el público un entusiasmo que derivaba en un ya clásico conflicto del actor con la autoridad, cuando ésta exigía la atenuación e incluso censura de algunos versos de dichas obras (entonces había presidentes en las funciones de teatro lo mismo que en los toros). Pero Máiquez no hacía caso de los avisos.⁶²

Se dice que *el Deseado* apreciaba a Isidoro, aunque le castigara a veces por su orgullo. Cuentan que el monarca decía: «—El buen Máiquez se ha creído sin duda que su corona de talco es de oro como la mía.» La siguiente anécdota, que revela un enraizado sentido de la dignidad en el actor, arranca del encuentro, por otra parte reiterado, de ambos personajes (el rey en carroza y el actor a pie) en la

58. Ambas anécdotas son recopiladas por Revilla, José de la (1845), *Vida artística*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, p. 94n.

59. REVILLA, José de la (1845), *Vida artística*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, pp. 95-96n.

60. REVILLA, José de la (1845), *Vida artística*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, pp. 89-90n.

61. RODRÍGUEZ CÁNOVAS, José (1968), *Isidoro Máiquez*, Cartagena, Athenas Ediciones, pp. 117-118, a partir de un testimonio de Revilla.

62. CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres*, Madrid, Imprenta Municipal, p. 56.

calle. Su *vis* cómica reside tanto en lo que se dice (verbal y gestualmente) como en lo que se omite: «Sacó el cómico también su mano por fuera del embozo y contestó al rey en igual forma: —Adiós. No le faltó más que añadir al adiós el nombre: —Adiós, Fernando.»⁶³

Sin duda difícil fue la relación de Isidoro Máiquez con las autoridades de la época, como testimonia un nuevo caso de abuso de poder, en tiempos de Fernando VII, por parte del corregidor J. Manuel Arjona contra el obstinado actor, que fue nuevamente penalizado con el destierro en 1819, sucesivamente en Madrid, Ciudad Real y Granada. Pese a contar con el apoyo del pueblo y de sus compañeros, «tanto su Majestad como el usía ponían como condición que Máiquez había de pedirles aquel perdón directamente; el cómico prefirió morir.»⁶⁴

Fue el comienzo del fin. En 1819, y de camino al destierro, en el trayecto que va de Ciudad Real a Granada, el actor manifiesta una indomable energía, el afán de seguir trabajando excesivamente y hasta el final: «Los criados que le acompañaban cuentan que en cada uno de los pueblos en que se detenían —y serían unos cuantos en dos meses de viaje— Isidoro les decía: —Aquí... aquí es donde voy a trabajar...». En dicho trayecto, Máiquez no consigue reconocer a la *condesita*, con la que se reencontra casualmente en una fonda camino de Granada: «Verdad es que, para todo, había ya grandes nubes en su memoria. [...] Cuando ya la condesita rubia —ahora señora mayor— se hubo marchado, preguntó Máiquez a sus criados, que habían presenciado la escena: —¿Quién es?»⁶⁵

Merece destacarse en estas líneas la aportación documental de Ángel González Palencia en «Nuevas noticias sobre Isidoro Máiquez». Nos referimos al testamento del actor, que reza así: «*Declaro me hallo casado con Antonia Prado, de cuyo matrimonio no tenemos hijos. [...] Instituyo y nombro por mi única y universal heredera a D^a María Teresa Melitona Máiquez.*»⁶⁶

Nadie ignora que en el teatro la muerte no es real. Así se lo recuerda, humorísticamente, un torero al actor mientras éste, que por cierto era muy aficionado a los toros, le increpaba y escarnecía, según costumbre en el festejo: «—Señor *Miquez*, o señor *Maquez*, o señor *tal* (una palabra gruesa): ¿Cree usted que aquí se muere uno de mentirijillas?». Hasta aquí la anécdota. Pero alguien, por lo visto, puso en circulación una más inverosímil segunda parte: «Máiquez, al oír las palabras de su amigo torero, enmudeció, se quedó muy serio y, replicando a eso de la muerte de verdad en la arena, murmuró entre dientes: —*¡Y en el teatro también!*». Máiquez «era entonces muy joven como actor para saber si el teatro mataba o no a los que a él se consagraban. Después sí lo supo, y por eso la segunda parte de la anécdota, si no es verdad, tiene, indudablemente, una gran belleza.»⁶⁷

Mirada lúcida y humana ante la muerte, ya inminente en la Granada de 1820, que revela, desde un punto de vista que atiende a lo teatral, que Máiquez, excepcionalmente, aprendía con responsabilidad sus papeles: «Isidoro Máiquez tuvo fama, durante toda su vida de actor, de ser uno de los pocos que no salía a escena sin saberse el papel de memoria para así poderlo matizar mejor. [...] No había dejado nunca nada a la improvisación.» Todos los papeles excepto éste último, tan desconocido. Frente a las tragedias fingidas de la escena, por fin una única interpretación de verdad: «—*Voy a representar mi última tragedia. Y lo malo, doctor, es que en ésta, por primera vez, no me sé absolutamente nada del papel.*»⁶⁸

63. CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres*, Madrid, Imprenta Municipal, pp. 57-58.

64. Calvo Revilla, Luis (1920), *Actores célebres*, Madrid, Imprenta Municipal, pág. 56.

65. BELDA, Joaquín (1935), *Máiquez*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, págs. 155-156 y 156-157, respectivamente.

66. Testamento de D. Isidoro Máiquez, hallado en el Archivo de Protocolos Notariales de Madrid, protocolo 23.642, fol. 274, en González Palencia, Ángel (1948), «Nuevas noticias sobre Isidoro Máiquez», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Año XVII, núm. 56, Madrid, Artes Gráficas Municipales, pp. 60-62.

67. CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres*, Madrid, Imprenta Municipal, pp. 56-57. Para la segunda parte de la anécdota, véase Belda, Joaquín (1935), *Máiquez*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, pp. 148-149.

68. Anécdota dialogada (con el médico) inserta por Eduardo del Palacio en *La Ilustración Española y Americana*, 8-IV-1890, en Aguirre Prado, Luis (1967), *Antología de anécdotas*, Barcelona, Labor, p. 29.

En los postreros momentos de su vida, contó con el leal don Antonio, a quien le dijo enternecido: «Amigo mío, tarde he llegado a conocer la fina amistad de usted: mucho le debo, y no puedo corresponderle cual quisiera... Usted es mi único apoyo: perdóneme todas mis locuras y molestias, y procure usted disculparme con los que no me conocen.»⁶⁹

En definitiva, un mosaico de textos sobre Isidoro Máiquez que, como diría Andrés Trapiello, *matizan* al personaje en sus contraluces: luces y sombras de una vida tan apasionante como accidentada.

3. Conclusiones

El presente artículo forma parte de una investigación y posterior estudio en torno a las biografías de actores como contribución a la memoria de la interpretación en España. Concretamente, se centra en el rescate crítico y humano de las anécdotas teatrales, que se conservan recopiladas tanto en textos biográficos como anecdóticos.

Tras unas consideraciones generales, acometimos la labor de indagar en la importancia que las anécdotas, tan relevantes en el universo escénico, tienen en el marco de la historia teatral, para abordar, posteriormente, un caso en particular. Como conclusión, en este sentido, podemos decir que lo importante de las anécdotas teatrales no reside ya tanto en si ocurrieron o no, como en la idea que se pretende transmitir con ellas. Esta afirmación nos conduce, no obstante, a adoptar cierta cautela crítica hacia este tipo de *documento* de la intrahistoria escénica que oscila entre la realidad y la leyenda pero cuya presunción de verdad convierte a los anecdóticos, amparados en la coartada del testimonio presencial (bien ocular, bien auditivo), en *fuentes* documentales. Por otro lado, las anécdotas del teatro entroncan con una no menos compleja tradición oral que puede originar la cristalización como tal de una anécdota que, aun sin serlo, se asume como verdadera. De ahí los posibles anacronismos históricos o las atribuciones confusas en sus diversas variaciones.

Anclamos, posteriormente, nuestras reflexiones en la figura del actor *entre siglos* Isidoro Máiquez (1768-1820), en el camino hacia una hermenéutica de las anécdotas teatrales que nos permita, al interpretarlas, ir más allá de su estricta literalidad. Habitar la paradoja de *hacer hablar* al silencio y, con él, a los documentos que, como elocuentes restos significativos, han llegado a nuestras manos. Realizamos, finalmente, un recorrido cronológico por las palabras, las anécdotas y los apuntes históricos atribuidos a este actor, que ayudan a su pervivencia como profesional del teatro.

Cabría añadir, finalmente, que el presente artículo, inédito hasta la fecha, forma parte de un trabajo de investigación en torno a la biografía del actor que defendí en la Universitat de València en 2001 bajo el título «*Miradas sobre Isidoro Máiquez: El actor visto por sus biógrafos*», resultado de un trabajo de campo llevado a cabo en Cartagena (ciudad natal del actor), en la Hemeroteca Municipal de Madrid y a través del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad.

Bibliografía

- AGUIRRE PRADO, Luis (1967), prólogo y selección, *Antología de anécdotas*, Barcelona, Labor.
- AMORÓS, Andrés (1990), «Un actor: Isidoro Máiquez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 475 (enero), pp. 95-102.
- BELDA, Joaquín (1935), *Máiquez: actor, guerrillero y hombre de amor*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza.
- CAIVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*, Madrid, Imprenta Municipal.

69. REVILLA, José de la (1945), *Vida artística*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, pp. 67-68.

- CARO BAROJA, Julio (1986), *Género biográfico y conocimiento antropológico* (Discurso de ingreso en la Real Academia Española), Madrid, Caro Raggio.
- COLAO, Alberto (1980), *Máiquez, discípulo de Talma: ensayo sobre una estética teatral*, Cartagena, Ayuntamiento.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1902), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.
- DE MARINIS, Marco (1998), *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrologia*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso (1912), *Siluetas escénicas del pasado. Colección de artículos históricos de costumbres, anécdotas, biografías, bibliografías, etc. del Teatro Español*, Barcelona, Imprenta de Vda. de Luis Tasso.
- (1925), *Añoranzas histriónicas* («Miscelánea literaria»), Madrid, Librería y Editorial Madrid (Imprenta Sucesores de Rivadeneyra).
- ESPINA, Antonio (1967), «Isidoro Máiquez o el coturno trágico», en *Seis vidas españolas: María Isidra de Guzmán, Diego de Torres Villaroel, María Luisa de Parma, Isidoro Máiquez, Lola Montes, Julián Romea*, Madrid, Taurus.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (1987), *El actor y los demás*, Barcelona, Laia.
- (2000), *¡Aquí sale hasta el apuntador! Las anécdotas del teatro*, Barcelona, Planeta.
- GONZÁLEZ, Anselmo (1927), *Máiquez. Ilustraciones documentales*, París, Casa editorial franco-ibero-americana.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1948), «Nuevas noticias sobre Isidoro Máiquez», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Año XVII, núm. 56, Madrid, Artes Gráficas Municipales, pp. 60-62.
- LOWENTHAL, David (1998), *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal.
- MAMET, David (1991), «Una vida en el teatro», en *Escrito en restaurantes*, Barcelona, Ediciones Versal.
- MONTERO, Rosa (2001): «El eco del pasado», *El País Semanal*, 4 de febrero, p. 30.
- NOMBELA, Julio (1976), *Impresiones y recuerdos* (introducción de Jorge Campos), Madrid, Tebas.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1961), «La muerte de un actor: José Tallaví», en *Amistades y recuerdos*, Madrid, Aedos, pp. 167-176.
- PONCE SÁNCHEZ, Manuel (1995), *Máiquez: el actor maldito*, Cartagena, Ayuntamiento/ Fundación CAM.
- REVILLA, José de la (1845), *Vida artística de Don Isidoro Máiquez: primer actor de los teatros de Madrid*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos.
- RODRÍGUEZ CÁNOVAS, José (1968), *Isidoro Máiquez*, Cartagena, Athenas Ediciones.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique (1970), «Problemas del teatro en 1800 y un documento inédito de Isidoro Máiquez», *Revista de Occidente*, núm. 29, pp. 361-362.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1997), coord., *Del oficio al mito: El actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 2 vols.
- SECO SERRANO, Carlos (1989), «La biografía como género histórico», en *Haciendo historia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 263-270.
- SORIA, Andrés (1978), «El biografismo y las biografías: aspectos y perspectivas», *1616* (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada), Madrid, Cátedra, t. 1, pp. 173-188.
- VELLÓN LAHOZ, Javier, «Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: El actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX», en A. S. Pérez-Bustamante, A. Romero, M. Cantos (eds.), *El siglo XIX... Y la burguesía también se divierte*, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento del Puerto de Santa María, 1995, pp. 370-376.