



UN EJEMPLO DE FUNCIÓN POLÍTICO-PATRIÓTICA: EL HOMENAJE A ISIDORO MÁIQUEZ (MADRID, 27 DE SEPTIEMBRE DE 1821)

Ernesto Viamonte Lucientes 

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

eviamonte4@alumno.uned.es

RESUMEN: Isidoro Máiquez, gran renovador del teatro español en las dos primeras décadas del siglo XIX, recibió un homenaje tras su muerte mediante sesión celebrada en Madrid, en el teatro del Príncipe, el 27 de septiembre de 1821. Hito trienal, clave en el proceso de mitificación del actor, la sesión se encuadra dentro del tipo de teatro más característico del período, las funciones político-patrióticas, que a su vez enlaza con una forma de proceder que remite al anterior período constitucional. El tributo se produce en un momento en el que las distintas sensibilidades liberales acrecientan sus diferencias, lo que indica la importancia del honrado. La pieza principal de la velada fue la loa alegórica titulada *Apoteosis de Isidoro Máiquez*. Su estudio, así como de la representación total, configuran la parte principal de este trabajo, junto a la valoración de la figura del cartagenero, en su doble vertiente, teatral y política.

PALABRAS CLAVE: Isidoro Máiquez, Teatro político, Teatro Madrid, Trienio Liberal, Renovación teatral, Siglo XIX.

AN EXAMPLE OF POLITICAL-PATRIOTIC FUNCTION: THE HOMAGE TO ISIDORO MÁIQUEZ (MADRID, SEPTEMBER 27, 1821)

ABSTRACT: Isidoro Máiquez, a great innovator of Spanish theater in the first two decades of the 19th century, was honored posthumously with a performance held in Madrid at the Teatro del Príncipe on September 27, 1821. A key triennial event in the mythologizing of the actor, the performance falls within the most characteristic type of theater of the period: political-patriotic plays, which in turn are linked to a style of theater reminiscent of the previous constitutional era. The tribute occurred at a time when the various liberal factions were becoming increasingly divided, highlighting the importance of the honored figure. The main piece of the evening was the allegorical eulogy entitled *Apotheosis of Isidoro Máiquez*. Its

analysis, along with the overall performance, forms the core of this work, as does an assessment of the Cartagena native's figure in his dual theatrical and political aspects.

KEYWORDS: Isidoro Máiquez, Political Theater, Madrid Theater, Liberal Triennium, Theatrical renovation, 19th century.

UN EJEMPLO DE FUNCIÓN POLÍTICA Y PATRIÓTICA : L'HOMMAGE À ISIDORO MÁIQUEZ (MADRID, 27 SEPTEMBRE 1821)

RÉSUMÉ : Isidoro Máiquez, grand novateur du théâtre espagnol des deux premières décennies du XIXe siècle, fut honoré à titre posthume par une représentation donnée à Madrid, au Teatro del Príncipe, le 27 septembre 1821. Événement triennal majeur dans la mythification de l'acteur, cette représentation s'inscrit dans le genre théâtral le plus caractéristique de l'époque : les pièces politico-patriotiques, elles-mêmes liées à un style rappelant l'ère constitutionnelle précédente. Cet hommage eut lieu à un moment où les différentes factions libérales se divisaient de plus en plus, soulignant l'importance de la figure honorée. La pièce maîtresse de la soirée était l'éloge allégorique intitulé *Apothéose d'Isidoro Máiquez*. Son analyse, ainsi que celle de la représentation dans son ensemble, constituent le cœur de cet ouvrage, de même qu'une évaluation de la figure de cet enfant de Carthagène dans sa double dimension théâtrale et politique.

MOTS CLÉS : Isidoro Máiquez, Théâtre politique, Théâtre de Madrid, Triennat libéral, Renouveau théâtral, XIXe siècle.

Recibido: 09/02/2026. Aceptado: 13/05/2026

1. Introducción

El 27 de septiembre de 1821 se concreta, en el teatro del Príncipe madrileño, una función en obsequio a la memoria de Isidoro Máiquez, fundamental hombre de teatro durante las dos primeras décadas del XIX y liberal contrastado. La representación, que no ha sido objeto de estudio hasta la fecha, y que aquí se pretende presentar y analizar, fue un acto de unión de quienes detentaban el poder durante el Trienio Liberal, en un momento en el que los peligros que acabaron con el período constitucional de 1820 a 1823 comenzaron a hacerse más visibles. En el mismo mes del tributo a Máiquez, el enfrentamiento entre las distintas sensibilidades liberales se había enconado. Es entonces cuando se destituye a Riego de la capitanía general de Aragón y cuando las sociedades patrióticas deciden pasear su retrato por las calles de Madrid, enfrentándose a la autoridad, lo que desembocó en la Batalla de las Platerías; cuando continúan las diferencias con el rey, se abre una nueva legislatura con cambio de gobierno y también cuando se suceden conspiraciones de todo signo para acabar

con el sistema vigente. A lo que hay que unir una espiral de desórdenes en todo el país que se irá acrecentando conforme transcurra el año (Díez Fuentes: s.f.).

En ese momento tan delicado los liberales se unen para hacer justicia, pues Isidoro Máiquez había muerto año y medio antes y lo inestable de los años 1820 y 1821 no había dejado lugar a que se homenajeara a uno de los suyos. En el tributo se implican grandes figuras de la escena y del arte del momento, conformando una sesión político-patriótica cuyo exponente máximo es la loa alegórica titulada *Apoteosis de Isidoro Máiquez*, que ensalza las dos grandes facetas del cartagenero: la teatral y la política.

Por otro lado, este importante agasajo supone la culminación de una tendencia teatral que fue la más característica de este período histórico: las funciones políticas. La primera de estas, en Madrid, se concretó el 20 de abril de 1820 en el homenaje a Arco Agüero en su visita tras la sublevación de Cabezas de San Juan. A partir de aquí son frecuentísimas las representaciones que tienen como pieza nuclear obras que versan sobre los sucesos del día o con argumentos de otras épocas que muestran cierta analogía con las ideas que se quieren difundir. Invariablemente se complementan con himnos y canciones patrióticas. El homenaje a Máiquez supone un hito en este tipo de representaciones, como espero que se desprenderá tras recordar a la figura del comediante, recorrer los avatares de la representación en su honor y fijarnos en la *Apoteosis*.

El 17 de marzo de 1820 muere Isidoro Máiquez. Paradójicamente, unos días antes, el 10, Fernando VII había tenido que aceptar la Constitución de 1812 que él mismo había derogado en 1814: “Marchemos francamente, y yo el primero, por la senda constitucional” (“Manifiesto del rey a la nación”: 12 de marzo de 1820). La paradoja aludida tiene que ver con que Máiquez, liberal señalado hasta sufrir por ello cárcel y exilio, no pudo vivir este nuevo y breve tiempo constitucional. Ya lo advirtió Cotarelo en su día:

Coincidiendo la muerte de Isidoro Máiquez con la revolución de 1820, y trastornos consiguientes a ella, nadie pensó en honrar por el momento su memoria. No cerraron los teatros como los de París a la muerte de Talma ni se pronunciaron discursos fúnebres, ni se escribieron epitafios ni artículos necrológicos (Cotarelo y Mori, 1902:468).

La afirmación es cierta solo en parte. Grandes personalidades dejaron testimonio –Leandro Fernández de Moratín, Dionisio Solís, Francisco Martínez de la Rosa, Antonio Alcalá Galiano, Ramón Mesonero Romanos o Eugenio de Hartzenbusch, entre otras–, loando la importancia de la figura de Máiquez, tanto teatral como políticamente (Cotarelo y Mori, 1902: 491-507).

Asimismo, la prensa se hizo eco del fallecimiento del cómico. Entre las aportaciones, destaca la necrológica que se publicó en dos partes en *El Cetro Constitucional* que, además de elogiar al finado, hace un pormenorizado repaso de su vida y logros escénicos. Interesa también, porque termina con una nota a pie de página en el que se ruega lo siguiente:

Sería de desear que cada compañía cómica del reino hiciese una representación, y que su producto y el de una suscripción que se abriese con igual objeto, fuese destinado a elevar un monumento digno de Máiquez y de la nación generosa que tanta parte tuvo en su gloria (*El Cetro Constitucional*, 3: 19-20; Andioc, 2009: 112).

Los mencionados homenajes en piedra a Máiquez tuvieron que esperar un tiempo: el actor Julián Romea encargó uno de ellos en Granada, pero no se concretó hasta 1839; en Cartagena, de donde era originario Isidoro, se elevó una estatua que se inauguró en 1927 (Pina Caballero, 2020: 312-315). Sobre las representaciones solicitadas en *El Cetro Constitucional*, fue la principal la que aquí se estudia.

2. Isidoro Máiquez

Isidoro Máiquez es una referencia ineludible en la historia del teatro español y un símbolo liberal que se ha ido agrandando con el paso del tiempo (Pina Caballero, 2020: 291-292). Dos autores informaron tanto de su vida como de su labor profesional y política: José de la Revilla (1845) y Emilio Cotarelo y Mori (1902). Otros estudios dedicados al cartagenero, aunque han aportado nuevos puntos de vista e incluso valiosos testimonios y documentos, han bebido de ellos (Puig Campillo: 1958; Rodríguez Cánovas: 1968; Rodríguez Cepeda: 1970; Ponce Sánchez: 1995; Sánchez Ávila: 2004; Álvarez Barrientos, 2009: 66-71).

Máiquez nace en Cartagena el 17 de marzo de 1768. De familia de clase media, venida a menos a causa de los avatares de las guerras de sucesión, su padre hubo de abandonar su dedicación de cordonero y desempeñar papeles de cómico (Revilla, 1845: 16). Tuvo el homenajeado instrucción escasa. Ya conoció las tablas en su ciudad y en otros puntos, de la mano de su padre –cómico de la legua–, sin que nadie pudiera atisbar el genio que atesoraba. Hacia 1791 está en Madrid, en el Príncipe de sobresaliente. Estaba casado por entonces con la primera actriz, Antonia Prado, quien tiene un importante papel en sus inicios. En 1798 trabaja en los Sitios Reales (Revilla, 1845: 17-25). Tendrá que pasar poco tiempo para que comience a ser mejor acogido por el respetable. Al parecer no era muy expresivo, siendo tildado de “galán de invierno, voz de cántaro”, no pasando las más de las veces sino de ser “el marido de la Prado” (Puig Campillo, 1958: 24). Carrión (2020: 71-78) afirma que fue ella la

introdutora de Máiquez en el ambiente teatral capitalino. La actriz procedía del muy pujante teatro gaditano, saltando a la corte por sus cualidades (Campos, 1969: 158).

Siempre deseando mejorar, a sabiendas de que fuera del país había líneas teatrales que explorar, logró el permiso del Gobierno y una escasa pensión –de Godoy, en esencia– para marchar a París. Allí se trató con Talma, el gran cómico galo, con quien trabó amistad, profesándose admiración mutua (Colao, 1980; Álvarez Barrientos 2009: 39-45). Revilla (1845: 89-90) reproduce una carta de Máiquez a Talma donde llega a decir: “a usted debo los progresos que he podido hacer en un arte tan difícil”.

Regresó a Madrid a principios de 1801 y se puso al frente de los Caños del Peral. Es ahora cuando Isidoro, además de con su presencia, dignificó todo lo que incumbe a una representación, no sin dificultades (Varona, 2020:41-42). Comienza una actividad que irá *in crescendo* y recogiendo, mediante sus grandes representaciones –esas a las que se alude en la *Apoteosis*–, los frutos de su trabajo, no sin incidentes, ya que su peculiar temperamento lo llevó fuera de la capital en algún otro momento.

Hacia 1806, de nuevo en Madrid, está al frente del Príncipe. Durante la ocupación francesa su vida se convierte en un ir y venir, hasta que los invasores reconocen su arte, lo que conllevó, tras la liberación peninsular, que fuera injustamente acusado de colaborador. La vida del actor fue así: cuando “El Deseado” se establece en Madrid, en 1814, fue acusado de liberal y encarcelado. Cotarelo y Mori (1902: 371) deja clara la nueva situación: “Con la prisión de Máiquez se acabaron las tragedias políticas: no más *Roma libre*, ni *Cayo Graco*, ni *Virginia*, ni *Viuda de Padilla*, ni nada que oliese a liberal” (Romero Peña, 2009).

Reintegrado a los teatros, nuevamente hubo de remar en contra para recobrar el aplauso. Se tiene como su mejor momento el tiempo que va de 1814 a 1818, pero éxitos y disputas de todo tipo, junto con un ritmo de trabajo por encima de su quebrantada salud, le condujeron a un triste final. En el 19 fue desterrado a Ciudad Real y de ahí pasó a Granada donde encuentra la muerte con una economía muy perjudicada. Expiró, con la razón perdida, a los 52 años.

Lo anterior da una pálida idea de lo que representó Isidoro en su tiempo. No en vano recurrentemente se ha hablado de “la era Máiquez” o “la época de Máiquez” como una suerte de *cronónimo*. Conforme se afianzó su estadía madrileña, toma conciencia de que el teatro ha de ser algo distinto a lo que se podía ver en los coliseos. El cartagenero entiende que ha de ser imagen de la sociedad. Y en cuanto a la forma de actuar, su idea es que se ha de ajustar a las leyes del buen gusto y de la moderación, alejando la artificiosidad reinante. Se trata, en suma, de priorizar la sencillez y la naturalidad (Funes, 1895; Vellón Lahoz, 1997; Varona, 2020). Al intentar introducir

tales cambios, como suele ser habitual, se encontró con la resistencia del público. Pero su constancia fructificó y se admitió, primero, y se alabó, después, tanto en lo referente a sus actuaciones como a la dirección teatral. Que su paso por París fue clave, nadie lo duda, pero que fue consciente de que una traslación íntegra a España de la manera de hacer francesa no iba a funcionar, también. De ahí que creara una forma híbrida de representar, natural, con más registros, adaptada a la realidad hispana, donde la palabra y la acción eran importantes, pero también las pausas, los silencios. Una manera de salir a escena que tenía como norte la verdad (Revilla, 1845: 97-98; Álvarez Barrientos, 2009: 48-52).

Su éxito, indiscutible, despertó la envidia de otros cómicos (Revilla, 1845: 39-40; Cotarelo y Mori: cap. VIII; Pérez Galdós: 1873). Por cierto, se coincide en que nunca quiso tener continuadores. Moratín lo explicitó: “No tuvo rivales, ni quiso discípulos; con él empezó la gloria de nuestro teatro en la representación y con él acabó” (Puig Campillo, 1958: 25; Revilla, 1845: 72). Tal vez por ello su influencia inmediata no fuera todo lo que hubiera cabido esperar, aunque hay quien considera a Andrés Prieto y Joaquín Caprara como seguidores (Varona, 2020: 36). Por otro lado, cuando se funda el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, en 1830, muchos de sus integrantes habían compartido tablas con Isidoro: Rafael Pérez, Joaquín Caprara, Antonio de Guzmán o Félix Enciso Castrillón, entre otros, con lo que algo de su magisterio pervivió sin duda (Álvarez Barrientos, 2019: 346-349).

También como director y persona influyente introdujo modificaciones en otros aspectos escénicos, incluso los que traspasaban la cuarta pared, como fue la introducción de billetes numerados para la entrada, la colocación asientos en el patio, la prohibición de vender agua y alimentos dentro del teatro o la decisión de imprimir los carteles. Toda su labor hace que se le haya de tildar de renovador fundamental de la escena madrileña (Revilla, 1845: 78-80; Amorós, 1990: 97).

Muy notable fue su participación en el nuevo *Reglamento para el mejor orden de las compañías cómicas de esta muy heroica villa, formadas para el año de 1819 por el corregidor de la misma don José Manuel de Arjona, juez protector de los teatros del reino...*, que, entre otras innovaciones, otorgaba mayor poder a Arjona en detrimento de las compañías, hecho que le terminó perjudicando entre sus propios compañeros. Y no deja de resultar curioso que la mayor de sus desavenencias la tuviera con el poderoso corregidor, quien estaba empeñado en que el cómico, con serios problemas de salud, volviera a actuar. Cuando Máiquez se negó, lo hizo arrestar para, poco después, decretar su jubilación y destierro (Revilla, 1845: 57-58 y Cotarelo y Mori, 1902: 417-419).

En realidad, sus acciones anteriores, más o menos acertadas, responden a una lucha inherente a su carácter: su defensa de la dignidad del actor y su libertad a la hora de representar y escoger las piezas. Sabido es que la opinión que se tenía de los cómicos no era la mejor. Máiquez batalló por los derechos de los actores y, por ejemplo, intervino frente al Ayuntamiento de Madrid, en 1808, cuando pretendía prohibir a los actores la entrada en los palcos de los teatros, algo que logró derogar. Y también lo hizo en el desencuentro con los músicos, en 1815, que llegaron a calificar a los cómicos de “farsantes envilecidos”, a lo que Máiquez y otros representantes, como Bernardo Gil, presentaron escritos a diversas instancias. La polémica la zanjó el Consejo Real con un significativo: “que su profesión no es infame ni ellos, por consiguiente, viles” (Rubio Paredes, 1980: 9-16). Ciertamente es que Máiquez encontró un terreno en cierto modo abonado, ya que cuando los ilustrados de finales del setecientos habían valorado el teatro como cauce para difundir sus mensajes, también se habían fijado en sus intermediarios, los actores, quienes no podían tener una consideración social tan nefasta si iban a coadyuvar a realizar tal labor (Álvarez Barrientos, 2019: 140-154; Álvarez Barrientos, 2009: 45-48). En 1820, las Cortes, al poner en vigor de nuevo la Constitución de 1812, reconocieron la profesión de actor como lícita y honrada en tanto que ciudadanos.

Esa pugna por la consideración de los actores va de la mano de su implicación política. Isidoro fue figura liberal en su tiempo que, como señala Cristina Pina Caballero, “trascendió a los escenarios y llegó a convertirse en un símbolo para los luchadores por la libertad que, a lo largo del XIX y principios del XX, fue enarbolado cuando las circunstancias lo requirieron” (Pina Caballero, 2020: 291). Esa idea de “luchador por la libertad” quedaba refrendada tanto por su vida fuera como dentro del teatro, sin que pudiera zafarse, como observa Álvarez Barrientos, de manipulaciones (2019: 114 y 191). En todo caso, ya en vida Máiquez fue visto como símbolo de la institución teatral, como señala Álvarez Barrientos, y se confirma con posterioridad: “¿Qué intérprete, antes de él, había tenido necrológica; quién busto; quién más tarde monumento?” (2009: 58-59). Para el estudioso, es con el artículo publicado en *El Universal*, pocos meses tras su muerte, el 9 de diciembre de 1820, cuando “se da el momento definitivo de la mitificación del actor, porque se habla del valor político y cultural del teatro y de la importancia de sus intérpretes, porque se convierte en una declaración de intenciones éticas, porque su figura se agranda en tanto que vigilante y guardián de la escena patria y como regenerador del país, en cuyo proyecto político de reforma estuvo implicado...” (Álvarez Barrientos, 2009: 61). Y es que el desconocido autor de *El Universal* presenta al cartagenero, reformista comprometido con las reformas liberales, como ejemplo del maltrato que los déspotas hacen con las más brillantes cabezas patrias.

Todo lo anterior justifica sobremanera el que Máiquez recibiera honores tras su fallecimiento y que estos tuvieran una marcada ideología, en un tiempo, como se ha señalado arriba, en el que las relaciones entre las diversas familias liberales no pasaban por un buen momento. Pero es que Máiquez no había dudado nunca en mostrar sus ideas mediante la subida a la escena de obras marcadamente políticas como *Blanca Montcaín o los venecianos*, *Los templarios*, *La novicia o la víctima del claustro*, *Roma libre*, *Virginia*, *Indulgencia para todos* o *Numancia*, además de estrenar varias comedias de Moratín, *El barón*, *La mojigata* o *El sí de las niñas*. Incluso representó creaciones sobre asuntos del día, como *La palabra Constitución* de Gaspar Zavala y Zamora, que son, si cabe, más explícitas en apoyo a las causas liberales. Por otro lado, está su relación con personalidades de idéntica ideología: desde el mencionado Moratín a Goya, que lo retrató, pasando por Gorostiza o Dionisio Solís, por ilustrar. No cabía otra, por lo tanto, que los suyos hiciesen un homenaje político acorde a sus méritos y que en el centro de él se representase una pieza como la *Apoteosis*.

3. La función

Siempre que se menciona el tributo debido a Isidoro, en embrión o con posterioridad, aparece la persona que había de ser beneficiaria, su hija, María Teresa Melitona, cuya madre fue la actriz María Maqueda, quien en su tiempo pasó por amante de Máiquez (Puig Campillo, 1958: 25). La chiquilla acompañó a su padre en su destierro y fue una de sus últimas preocupaciones al llegar a Granada: procurar su ingreso en un colegio de niñas nobles. Cuando muy enfermo hizo testamento, la nombró su heredera universal, aunque nada tenía Isidoro en ese tiempo (Revilla, 1845: 62-63)¹. La orfandad en que el cómico deja a su hija tiene su correlato en la *Apoteosis* con el estado en que deja a la escena patria.

Pues bien, la existencia de María Teresa Melitona y sus necesidades junto con el deseo de hacer justicia con el primer actor de su tiempo se concretó en la función objeto de estudio. Las primeras noticias precisas aparecen sin firma en *El Censor*, en agosto de 1821. Al final de la crítica de *La huerfanita o lo que son los parientes*, una comedia traducida y adaptada del francés por Carnerero, se puede leer:

En el día debe fijar la atención y el interés del público otra huérfana, cuyo apellido será célebre en los anales de las artes mientras subsista la escena. Máiquez ha dejado por heredera de su nombre a una hija de corta edad. Los actores de esta capital y la empresa

¹ González Palencia (1948: 73-128) dio a conocer el documento que certifica la intención final del actor.

de sus teatros quieren ofrecer a la sombra del Roscio español el testimonio de gratitud y veneración (*El Censor*, nº 10: 230).

A continuación, señala que la función se verificará a principios de septiembre, que en ella participarán los mejores representantes de recitado, música y baile y que los beneficios recaudados servirán para formar la dote de la hija del homenajeado, renunciando todos los participantes a recibir sus estipendios. Y añade: “un amigo de Máiquez ofrece para aquella función una composición alegórica, en la cual se presentará su busto, hecho por el célebre escultor Salvatierra” (*El Censor*, 1821: 228).

Los días 14, 15 y 24 de septiembre de 1821 el *Diario de Madrid* anuncia el evento, sin más (*Diario de Madrid*, 14, 15 y 24 de septiembre de 1821: 4). Hay que esperar al martes 25, cuando se avanza más noticias relacionadas con aspectos organizativos y con subrayar lo benéfico de la función. No era una nadería dada la compleja acomodación de los grandes coliseos madrileños, a lo que hay que añadir dos factores: el de los revueltos tiempos trienales junto al tirón que mantenía entre los ciudadanos madrileños el recuerdo de Máiquez.

El jueves veintisiete del corriente, se ejecutará en este teatro la función dispuesta en obsequio de la memoria de Isidoro Máiquez, cuyos pormenores se anunciarán mañana. Los billetes se despacharán en la contaduría de este mismo teatro en la forma siguiente: hoy martes, por la mañana de diez a doce, los de palcos, asientos de los mismos y lunetas principales; mañana miércoles, a la misma hora, los sillones de galería, asientos de la misma, lunetas de patio, delanteras de cazuela y tertulias; el jueves, todos los demás asientos del teatro. Sin embargo, de que la función extraordinaria de este día se contará como si fuera ordinaria a los señores abonados, para evitar la confusión y perjuicio que de ella podría resultarles, se ha determinado darles billetes, los que se servirán mandar recoger hoy martes, desde las cinco de la tarde en adelante, en dicha contaduría, en la que se recibirá al mismo tiempo cualquier donativo que quiera hacer para el fin de la función (*Diario de Madrid*, 25 de septiembre de 1821: 4).

Efectivamente, los prometidos pormenores se dieron al día siguiente en el *Diario*. Por fin se detalla la representación que se verificaría los días 27, 28 y 29 y que fue la siguiente:

Príncipe. Beneficio en obsequio de la memoria del difunto Isidoro Máiquez.

Hoy veintisiete del corriente, a las siete de la noche, se ejecutará por los artistas reunidos de los teatros de esta corte la función siguiente. Se dará principio con una composición alegórica y análoga al objeto del beneficio titulada *Apoteosis de Isidoro Máiquez*, en la que se presentará el busto de este autor célebre, hecho por el bien conocido escultor don Valeriano Salvatierra, el cual le ha regalado a las compañías de esta capital sin otro interés que el de manifestar su admiración por el regenerador de la escena española. En

dicha composición se estrenará una decoración nueva, pintada gratuitamente por el acreditado profesor don Antonio María Tadei. Y se cantarán, por las señoras Concepción Lledó, Loreto García y demás partes principales de la ópera nacional, dos himnos, música del ciudadano Gómiz Colomer, que igualmente tributa a la memoria de Máiquez este humilde obsequio. Luego, se tocará una sinfonía y se cantará el primer acto de la *Alcira o el triunfo de Guzmán*. Seguirá un pequeño baile, en el cual se bailará un patedú por los hermanos Fabiani. Concluido este, se representará la comedia en un acto titulada *La casualidad a medianoche*, en la que tanto brilló el difunto Isidoro, y prohibida hace muchos años por la censura eclesiástica. Y se dará fin con el sainete de *La inocente Dorotea*. Los artistas de los teatros de esta capital que, en unión con su empresa, han querido manifestar su gratitud y aprecio al genio que les enseñó y dirigió por tantos años, se lisonjean de que el heroico e ilustrado público de Madrid aprobará sus buenos sentimientos y contribuirá con su generosa asistencia al mayor logro del objeto propuesto (*Diario de Madrid*, 27 de septiembre de 1821: 4).

El anuncio es significativo ya que señala una serie de elementos propios de grandes fastos –composición alegórica, busto, nueva decoración, himnos, música...– y califica al destinatario de forma tan singular –célebre, regenerador, genio–, que no se encuentra, durante todo el Trienio, un reconocimiento tan privilegiado como el que se le ofrece a Máiquez. Resulta revelador comparar esta sesión con las celebraciones ofrecidas al rey, bien en su onomástica bien en su aniversario, para establecer diferencias a favor del homenaje al de Cartagena².

Al aviso del *Diario* le sigue la nómina de artistas y participantes y tras ella una nota que denota la buena acogida del evento, ya que se ofrecen al público los pocos asientos que quedan, que son los de patios, cazuela y tertulias de segunda, con un añadido, no menor, que indica cómo la consideración de los actores estaba variando: “en la contaduría se despachará, a cuatro reales, el retrato de Isidoro Máiquez, incluyendo parte de su producto en beneficio de la huérfana” (*Diario de Madrid*, 27 de septiembre de 1821: 4). Un retrato que el público podría llevarse a casa como recuerdo y que resalta la admiración por el cómico y la consideración del oficio de actor, ya que un gesto significativo en la dignificación de la profesión de actores es el homenaje tributado por medio de pinturas, bustos, esculturas y similares, algo a lo que Máiquez no fue ajeno (Sánchez Ávila, 2004: 536; Álvarez Barrientos, 2019: 126-128).

La representación no puede ser más completa y generosa y la implicación de gentes relacionadas con los espectáculos bien representativa. Entre ellos están:

- Valeriano Salvatierra, escultor del busto que regala a las compañías, fue alumno adelantado de la Academia de San Fernando. Completó su formación

² Vale a tal efecto cualquier *Diario de Madrid* publicado entre 1820 y 1823 de los días 30 de mayo, San Fernando, o 14 de octubre, cumpleaños del monarca.

en Italia donde recibió diversos reconocimientos. En su regreso a España fue académico de mérito en 1817 y en la decadencia fernandina, en 1831, logró ser Primer Escultor de Cámara (Azcue, 1994: 396). Para el busto de la función, al parecer, se basó en el retrato que Goya hizo de Isidoro.

- Antonio María Tadei fue pintor escenógrafo del Teatro del Príncipe entre 1816 y 1828, y de ambos coliseos con Máiquez. Su trabajo se dilató hasta en el período romántico. Afincado en España desde finales del siglo XVIII, era representante de una “corriente de pintura escénica ilusionista de tradición italiana, de gran arraigo en nuestro país, y que gozaba de un éxito superior al de la corriente más clasicista” (Pinedo Herrero, 2001: 134).
- José Melchor Gomis y Colomer fue uno de los compositores musicales españoles más célebres del momento. Siempre se le atribuyó la composición del *Himno de Riego*. Liberal, durante el Trienio ejerció como director de la banda de la Milicia Nacional. Terminado en período constitucional se exilió en París donde continuó con sus éxitos (Ranch Sales, 2014: 136-165).

En cuanto a las tres piezas representadas, *Alcira o el triunfo de Guzmán* es una ópera seria del luso Marco Antonio Portugal de la que solo se canta el primer acto. Era habitual que esta obra se completase con alguna composición del músico que arrasaba en el momento, es decir, de Rossini (Casares Rodicio, 2005: 35-70), que es lo que ahora se hace. *La casualidad a medianoche* fue un éxito menor de Máiquez, estrenada en los Caños bajo su dirección en enero de 1802 y prohibida durante años por censura eclesiástica. Se trata de una comedia en un acto, traducción del francés según la obra *Minuit* de Jean-Amable Foucault Saint-Prix, con la típica oposición paterna a los amores del hijo y todo tipo de enredos. El cartagenero, en su día, representó al “gallardo don Diego, primo y amante de Serafina, papel entre jocoso y tierno” (Cotarelo, 1902: 109). El que se verificase este juguete cómico y no otro de los grandes éxitos del homenajeado debió de responder a un ajuste de tiempos. *La inocente Dorotea* era el inevitable sainete requerido para cerrar cualquier tipo de escenificación, en este caso de mano de Juan Ignacio González del Castillo, autor que fue muy popular en el cultivo del género, y que arroja un dato significativo: cómo los usos comunes en el teatro de la época se imponen a la sobriedad y la gravedad propias del homenaje fúnebre (Romero Ferrer, 2005).

Entre los artistas que participaron estaba lo más granado de la escena madrileña. Concepción Lledó y Loreto García, dos de las cantantes más prestigiosas del momento, especialmente la segunda que tuvo, de la mano de Ramón Carnicer, una esplendorosa carrera lírica (Saldoni, 1868: 419-421); los bailarines hermanos María y Manuel Fabiani, que ejecutan un patedú, pertenecientes a una familia de danzantes de gran raigambre; en la *Apoteosis*, Antera Baus, esposa del autor de la Cruz, Bernardo Gil, y

actriz por la que disputaron este y Máiquez a fin de tenerla en sus respectivas compañías; Agustina Torres, Joaquín Lledó y Mariano García, Juan Carretero y Rafael Pérez, con quien el homenajeado tuvo sonadas desavenencias; en la *Alcira*, Lorenza Correa, Concepción Lledó, María Navarro, Luis Mari, Justo Mas y Gregorio Alverá; y en *La casualidad*, Antera Baus, Josefa Virg, Gertrudis Torre, Santiago Casanova y Eugenio Cristiani; para el sainete, Rafaela González, María Cabo, Antonio de Guzmán, Santiago Casanova, Manuel Fabiani y Guzmán menor. Al frente del Príncipe estaba Antonio González y en la Cruz Bernardo Gil, quienes habían sido compañeros de Máiquez e inmarcesibles liberales. En suma, toda la profesión se sumó al tributo del difunto y si no lo hizo su esposa, Antonia Prado, no fue por su voluntad, sino porque se le desaconsejó a no ser la niña su hija (Álvarez Barrientos, 2009: 64).

Pero antes de hablar de la pieza central de la función, un apunte sobre el marcado carácter liberal de la sesión. La práctica totalidad de los participantes eran declarados partidarios del régimen constitucional. Muchos de ellos sufrieron persecución, exilio y aun prisión, como padeció el propio homenajeado. A ese sello liberal de los implicados hay que añadir las intenciones de lo programado: una parte de la alegoría se centra en el sello liberal y luchador por la libertad del homenajeado; se interpretan dos himnos eminentemente políticos; *La casualidad a medianoche*, ya se ha dicho, estuvo prohibida durante buena parte del reinado de Fernando, por su crítica eclesiástica. Y un último apunte: las alegorías, que fueron denostadas por los preceptistas neoclásicos, conocieron un notable repunte a partir de las obras patrióticas habituales a partir de la Guerra de la Independencia (Romero Peña, 2007, 26), lo que señala esa conexión que se da entre el teatro representado durante la ocupación francesa y el del período del Trienio Liberal. La suma de lo anterior dibuja el homenaje a Máiquez como el tributo de los liberales a uno de los suyos, en un momento de complejo encaje entre ellos.

Para encontrar alguna información acerca de los resultados devengados de la función en honor a Máiquez hay que esperar cuatro meses. La proporciona el *Diario de Madrid*:

Habiendo producido el beneficio dado en el teatro del Príncipe, en obsequio de la memoria de Isidoro Máiquez, la cantidad de 24.417 reales líquidos y deseando la comisión encargada de la realización de dicho beneficio y su inversión imponer la expresada suma con la mayor seguridad y rédito posible, lo avisa al público para que las personas que estén en disposición de admitirla se sirvan de presentarse, en el término de ocho días, contados desde el de la fecha, en la habitación de don Manuel Valentín García, calle del Príncipe, esquina a la del Prado, casas de San Ignacio a enterarse de las condiciones con que se darán los 24.417 reales y proponer, por su parte, las que tengan conveniente.

Madrid, 18 de enero de 1822. Manuel Eduardo Gorostiza. Juan Máiquez. Eugenio Cristiani. Rafael Pérez. Manuel Valentín García (*Diario de Madrid*, 20 de enero de 1822: 6).

Una vez más, enaltecen la figura del honrado los nombres de quienes estaban al frente del homenaje: Gorostiza, bullidor liberal, comediógrafo y periodista; Juan Máiquez, hermano de Isidoro y actor, como Cristiani, cantante italiano afincado en España desde principios del XIX, y Pérez, otro veterano compañero de Máiquez (Cotarelo y Mori, 1902: 97; cap. III); y Manuel Valentín García, de quien no he logrado dar con su exacta identidad. Con tal nombre solo he encontrado a un comerciante masón, sin aparente relación con la escena, pero que bien podría ser, ya que tal denominación se asocia en la nota con las finanzas.

Años después, Revilla (1845: 70) informa del éxito homenaje:

Las compañías cómicas de Madrid hicieron una función en obsequio de la buena memoria de su ilustre compañero; y no será encarecimiento añadir que una numerosa concurrencia acreditó en cuánto aprecio tenía el público al grande actor que acababa de perder para siempre.

4. La *Apoteosis de Isidoro Máiquez*

En la brillante sesión del 27 de septiembre es central la obra que se escribió para la ocasión titulada *Apoteosis de Isidoro Máiquez*³. La pieza es una “composición alegórica para representarse en el Teatro del Príncipe en la noche destinada para el beneficio en objeto de su memoria, y con el objeto de formar una dote que asegure la existencia de su hija” (Cotarelo y Mori, 1902: 482). No viene firmada, por lo que no se tiene certeza de su autoría. Al estar tan implicado en el homenaje Gorostiza, podría postularle como un candidato, pero no he encontrado indicios concluyentes al respecto.

Ya su título recoge los dos grandes significados de la palabra apoteosis y que se concretan en el espectáculo: ensalzar a una persona con honores y celebrar colectivamente con gran entusiasmo. Recuérdese que, además, en el mundo clásico suponía la concesión de la dignidad de dioses a los héroes.

Los personajes que participan en la loa son: Apolo (Juan Carretero); El Desaliento (Rafael Pérez); Melpómene (Antera Baus); Talía (Agustina Torres); Euterpe (Concepción Lledó); Polimnia (Loreto García). Además de un coro de diversos artistas y dos coros de musas y faunos. Su intervención es desigual: el coro de ninfas y faunos habla en seis ocasiones; en cuatro, lo hacen solos los artistas; en

³ Sigo la edición que reproduce Cotarelo y Mori (1902: 482-489). Indico en las citas de la *Apoteosis* la página, pero mientras esta no cambie remito a la última referida.

una, estos y las musas de consuno; Talía y Melpómene entran en una ocasión, pero son los parlamentos más extensos y densos; Polimnia y Euterpe lo hacen dos veces, un total de ocho versos cada una; Apolo lo hace en tres ocasiones y es quien marca el recorrido de la pieza; El Desaliento habla hasta en cinco veces.

Antes de adentrarnos en la obra, un apunte revelador acerca de cómo se representó. Lo aporta José Subirá al analizar el manuscrito musical. Observa que,

[...] en su guion de voz y bajo, contiene dos piezas que pueden considerarse como una loa festiva. El ‘coro de ninfas y faunos’ cantó muy pocos versos, iniciándolos el que dice: ‘Gloria eterna al insigne Isidoro’. Las dos coplas siguientes iban entonadas la una por Euterpe y la otra por Polimnia (Subirá, 1968: 92),

lo que se compadece con quienes ejercieron su desempeño, la *mezzosoprano* Concepción Lledó y la soprano Loreto García, respectivamente.

La *Apoteosis* es una elegía cuya escena se dispone del modo siguiente: un bosque de cipreses con el sepulcro del actor, en principio cubierto por los árboles, luego visible. En el foro se ve el Parnaso y a lo lejos el Templo de la Inmortalidad, por donde vagan sombras de hombres ilustres. La Comedia y la Tragedia se apoyan cercanas al túmulo de Isidoro.

Euterpe y Polimnia, colocadas al frente de dos coros de ninfas y faunos, manifiestan con sus diferentes actitudes que las acompañan en su dolor. El Desaliento, seguido de artistas, aparecen en ademán de abandonar la senda de gloria que habían empezado a pisar. Apolo, a un lado de la escena, observa cuidadosamente este cuadro (Cotarelo y Mori, 1902: 482).

Suena música fúnebre.

La obra se abre tomando la palabra El Desaliento. Lo hace aludiendo al tópico *Ubi sunt?*, que interpela a los jóvenes, haciendo que observen las sombras de hombres ilustres cuyos desvelos han quedado en nada y subrayando lo esquiva que resulta la Inmortalidad: *jamás se aprecia el mérito sin vida* (Cotarelo y Mori, 1902: 483). En una nueva intervención, él mismo se pone como ejemplo de querer *ceñir viva la diadema de laurel inmortal* y fracasar, aceptando su actual situación de total renuncia a sus anhelos por encontrarlos vanos, en una especie de *vanitas vanitatum* fuera de lo cristiano. Dos incisos del coro de artistas cierran ambas aportaciones de El Desaliento, siendo la que provoca la intervención de Apolo la que reza *huyamos, pues, huyamos del peligro*, que supone la asunción de las ideas de renuncia. El dios, diestro en diversas artes, no puede dejar de tildar de cobardes a quienes siguen a El Desaliento y comienza a enumerar dos títulos necesarios, de corte claramente ilustrado, para

lograr la Inmortalidad: *constancia, compañera del genio inseparable y mérito*. La réplica de El Desaliento sigue en su línea, dando paso, esta primera parte introductoria de la alegoría, a una segunda que, sin dejar la apertura, centra el motivo de la pieza ejemplificando: *¿Queréis de vuestros ojos la evidencia?* (Cotarelo y Mori, 1902: 484). Y es entonces cuando la loa se focaliza en el celebrado: *Allí yace Isidoro... aquella tierra / en su seno le encubre... ¡ni una losa, / ni siquiera una flor*, solo las musas le sostuvieron y cerraron sus ojos al morir. Y tras una intervención del coro de ninfas y faunos pidiendo la vuelta a la vida de Máiquez, toman la palabra las musas.

Esta segunda parte de la loa la abre Euterpe, musa de la música, acudiendo al tópico *memento mori*, mientras que la continuación por parte de Polimnia, musa de los himnos, interpela al mismo Isidoro: *no abandones la escena que tanto / con tu genio supiste acrecer* (Cotarelo y Mori, 1902: 485), incluso instándole a que descienda del cielo. Tras estos dos breves parlamentos, intermediados por un coro de ninfas y faunos, habla Melpómene, musa de la tragedia. Su alocución es más nutrida. Comienza cerrando la posibilidad de que el cómico vuelva a la vida –idea quimérica que ha sobrevolado varias intervenciones–: *murió Isidoro*. Y describe el fallecimiento del finado: *yo en su lecho le vi desfigurado, / y pobre y perseguido, / solo y abandonado / y de muerte y dolor acongojado*. Continúa con otro de los lugares comunes de las elegías, como es la comparación con personajes ilustres, en este caso con Roscio y Talma, a quienes el español emuló. Al respecto es muy significativa la observación que hace Revilla al comparar dónde reposan los restos de Máiquez, con dónde lo hacen los de grandes actores de otros países: y cita a Garrick, Odefiel y Henderson, quienes descansan al lado de los sepulcros de los reyes de Inglaterra en la Abadía de Westminster. El cuerpo de Máiquez estuvo en una humilde fosa hasta que el actor Julián Romea procuró un albergue decoroso, no con pocos problemas de identificación⁴ (Revilla, 1845: 68-69).

Y por primera vez en la loa aparece la idea de la orfandad en que el cartagenero deja a la escena española, situación en paralelo con la de María Teresa, su hija. Sigue la musa con una enumeración de los personajes que mayor éxito proporcionaron al actor: Otelo, Orestes, Joas, Fenelón, Óscar, Maestre, Caín, Orosmán, que son algunas de las grandes encarnaciones que causaron sensación en su día y perduraron en el recuerdo. Son las que en la loa se citan y nombran Revilla (1845: 74-79), Cotarelo y Mori (1902: 478-479) y quienes vieron o han estudiado al comediante. Polimnia concluye con una invitación al planto por la muerte de Isidoro.

⁴ Interesa al respecto el estudio de Jean-François Botrel (2017), en el que reflexiona acerca del trato que en España se ha dado a hombres ilustres.

A continuación, toma la palabra Talía, musa de la comedia, con el parlamento más extenso. Tras censurar el injusto olvido que ha sufrido Máiquez, comienza por loar los logros del homenajeado: en principio, ennoblecer su profesión y reformar el gusto de su siglo, en un momento en que la escena *ora sujeta con mezquinas trabas, / ora con mil aplausos dirigida, / sin verdad, sin decoro, sin objeto / de la servil incuria eras efecto* (Cotarelo y Mori, 1902: 486), llevando a que *el ignorante vulgo allí aprendía / a confundir lo necio con la bueno* (Cotarelo y Mori, 1902: 487). Y tras dejar sentado el estado teatral, en un tono claramente narrativo, cuenta la irrupción del actor luchando contra el mal gusto dominante y esperando *la ocasión de ser oído*. Las palabras de Talía se ajustan a la perfección a lo que fue el itinerario del artista, ya que tuvo que esforzarse hasta lograr que se aceptase esa nueva forma de actuar natural que él entendía innegociable: *¡Qué maestría, / de toda afectación siempre desnudo, / sublime o natural, grave o ligero, / el embeleso fue del pueblo ibero!* Elogia la utilización de los instrumentos interpretativos del maestro –gesto, voz, talle, semblante–, concluyendo con la triste realidad: Isidoro ha muerto y en las tablas *lo que era claridad, ser ya tiniebla* (Cotarelo y Mori, 1902: 488). De hecho, como señala Álvarez Barrientos (2019: 112), tras las retirada y muerte del renovador, “la escena sufrió una grave depresión, porque los espectadores abandonaron los teatros”.

De nuevo renace El Desaliento entre artistas y musas, pero Apolo lo aleja anunciando que *la fiel posteridad ya le vindica*. Y es entonces cuando se descubre el sepulcro de Isidoro Máiquez, colocado en el Templo de la Inmortalidad. Apolo alude a su reconocimiento público y apela a los actores a emularlo, incluyendo otra faceta fundamental en la vida del homenajeado y que en la *Apoteosis* y la función toda es medular, es decir, su faceta política y su amor a la patria: *y vosotros, artistas españoles, / si queréis merecer la nombradía / que Isidoro alcanzó, como Isidoro / honrar la patria a quien debéis la vida*. Ninfas y faunos coronan el busto. Euterpe hace su última participación despreciando los fastos y la búsqueda de riquezas por parte del genio y alabando el *sencillo laurel*, símbolo del honor y la excelencia muy ligado a Apolo, en una nueva aparición del tópico vanidad de vanidades de carácter estoico. El último personaje que participa individualmente es Polimnia con una alocución bien significativa, ya que une, indisimuladamente, el acto con el momento histórico que el país está viviendo, el del Trienio Liberal, a la par que cierra con un elogio de las artes de raigambre abiertamente ilustrado:

*Libre España de infames cadenas,
a sus hijos mil premios ofrece,
y su gloria, sin duda merece
el impulso que activa les da.
Con las artes la patria prospera:
españoles sin ellas no hay nada;*

*apreciadlas y Europa admirada,
de ilustrada la palma os dará* (Cotarelo y Mori, 1902: 489).

El coro repite por tercera vez y cierra la loa:

*¡Gloria eterna al insigne Isidoro;
gloria eterna al artista afamado,
que, en su genio tan solo apoyado,
alcanzará renombre inmortal⁵!*

5. Análisis de la composición

La definición más simple de una elegía indica que es un género lírico en el que hay un lamento, dentro de un variado abanico de grados, por la muerte de una persona. Es el caso de la *Apoteosis*. Tipo de creación que se remonta a la tradición grecolatina y que en España tiene un largo recorrido: de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca, pasando por las *Elegías* de Garcilaso de la Vega. A lo largo de tal trayecto, los motivos centrales de este tipo de duelos conocen variaciones que van desde el embellecer el momento de la muerte, hasta valerse de diversos resortes a fin de lograr consuelo, siendo habitual acudir a tópicos clásicos que hablan del dolor de la muerte, el paso del tiempo, la fragilidad de la vida..., que en España han solido teñirse de carácter religioso. A finales del XVIII, se observa en este tipo de composiciones líricas una variación de imágenes y motivos que algunos críticos han denominado *prerrománticos* y que van siendo más recurrentes a principios del XIX, como que el poeta se duela de su existencia al enfrentarse con la vida y vea la muerte como salida (Romero Peña, 2004: 344; Díez Taboada, 1977; Wardropper, 1968).

La *Apoteosis* es una elegía que se podía encuadrar dentro de una tradición ortodoxa del género. Predominan en ella los elementos tanto conceptuales como formales propios de la lírica elegíaca, con algún atisbo, como la imposible consolación tras la pérdida o la no aceptación de la muerte, que es más propio de una nueva estética. Con todo y con eso, se vale de los recursos sólitos del género como la exaltación de las virtudes del finado, haciendo consideraciones generales o particulares sobre la vida, recordando tiempos mejores, lamentando la pérdida del vigor, belleza y juventud, meditando sobre el sentido de la existencia y comparando, en este caso a Máiquez, con los ilustres colegas que le precedieron, e incluso con grandes genios universales como Camoens, Cervantes o Milton. No se observa motivo alguno de corte religioso,

⁵ La reproducción incluye las dos aprobaciones preceptivas: la de Blas Sobrino González, censor, del 12 de septiembre del 21, y la política de Martínez San Martín, una fecha después.

como la reflexión sobre lo que espera tras la muerte o, como indica Romero Peña (2004: 370), que es práctica común en las elegías teatrales del XIX, “no se embellece la muerte para dar consuelo a los vivos, ni se pasa por alto su horror. [...] La muerte es siempre negativa, considerada como aniquilación”, algo que en la *Apoteosis* queda muy remarcado.

En el homenaje a Máiquez, están presentes todas las partes habituales en las elegías –presentación del acontecimiento; lamentación y llanto; panegírico; consolación directa–, si bien solo hay un mínimo atisbo de esta, mediante la colocación del sepulcro del cartagenero en el Templo de la Inmortalidad, sin que nunca se pierda la sensación de páramo escénico que deja la muerte del artista (Camacho Guizado, 1969).

La elegía que aquí interesa no es heroica, pero sí tiene una impronta política privilegiada, no hay sino ver el lugar que ocupa el motivo en la obra: el cierre de la *Apoteosis*. En ese tipo de composiciones, habituales durante la Guerra de la Independencia, e incluso más adelante con los liberales, “se aprovechaba la circunstancia de la muerte del héroe o las características de su imagen política para concienciar al pueblo de la necesidad de seguir su ejemplo o anunciar ante los espectadores la tiranía del despotismo y los horrores de la guerra” (Romero Peña, 2004: 369; 2008: 50). Salvando hechos puntuales, es intención indisimulada en este homenaje de corte liberal.

La *Apoteosis de Isidoro Máiquez* se compone de 297 versos polimétricos. Comienza con un romance heroico –que mediante los endecasílabos marca la dignidad que se le confiere a Máiquez–, tanto en boca de El Desaliento, como de Apolo y el coro de artistas. El coro de las ninfas y los faunos, seres menores de la mitología, se expresan en decasílabos mediante de un cuarteto con rima abrazada (ABBA), que es el metro más ajeno a este tipo de composiciones, aunque hay que recordar que en el Romanticismo fue usual experimentar con él. Las musas Euterpe y Polimnia, que tienen dos intervenciones, ambas iguales, se valen de una octava italiana, compuesta por versos decasílabos con rima consonante (ABBC/DEEC). Es una octava italiana de esquema canónico, ya que separa la estrofa en dos semiestrofas de cuatro versos, siendo los versos cuarto y octavo oxítonos. Su uso se acentuó con el Romanticismo. Logra que tanto por el verso, decasílabo, como por su más parca presencia, Euterpe y Polimnia queden en un segundo plano respecto a las musas de la comedia y la tragedia. Recuértese que Subirá señala el carácter de cantado de estos versos. Melpómene tiene la segunda participación más profusa. Su alocución se conforma por medio de once liras –endecasílabos y heptasílabos, en rima consonante, dispuestos de la siguiente forma: aBabB–, bien apropiada para expresar sentimiento y expresiones profundas, como ya demostró San Juan de la Cruz, entre otros muchos. Sin embargo, Talía, en el

parlamento más extenso, habla por medio de diez octavas reales, estrofa típica de la épica culta, con rima consonante, ABABABCC.

El uso polimétrico de la composición no puede ser más ajustado. Como se ha señalado, se va adecuando el verso a los intervinientes y a lo que se desea expresar dentro de unos cánones conocidos, lo que nos habla de un autor bien avezado en su arte y conocedor de la tradición de este tipo de composiciones.

Ineludible a este tipo de lírica es el uso de un lenguaje exclamativo –*¡Allí yace Isidoro! ¡Qué vergüenza!*–, sentimental de arrobamiento –*¡Ah, pluguiera que vuestro lamento / le pudiese a la vida tornar!*–, que multiplica las interrogaciones retóricas –*¿A dó está? ¿Dó se fue?*–, interjecciones –*¡Isidoro murió!*–, frases inacabadas –*No hay remedio...*–, cúmulo de adjetivaciones –*expresivo, veraz, elegante, insigne*–, hipérboles –*viósele, pues, sembrar en mis vergeles / desaires mil por años dilatados*–, apóstrofes –*¿Quién cuidará de ti?*– y otros recursos apropiados para el fin que se pretende que no es otro que expresar el dolor por la ausencia de finado y loar sus logros. Su acumulación parece remitir a fórmulas propias de cercanos tiempos por venir.

Por último, un apunte sobre cómo es calificado Máiquez. Como cabría esperar en este tipo de composiciones todo adjetivo ensalza la figura del homenajeado. En este caso los hay relativos a su quehacer profesional –*sublime, natural, grave, ligero, afamado, expresivo, veraz*–, pero tienen mayor interés los que aluden su vida y penurias –*pobre, desfigurado, perseguido, solo, abandonado*–, ya que recalcan las injusticias sufridas por Isidoro en otro tiempo, que contrasta con el del homenaje, porque ahora, en una ficción que coincide con el pensamiento que del cartagenero se tiene durante el Trienio –recordemos que la honra es de los liberales para uno de los suyos–, los atributos con que se le adorna son: *genio, ilustre, tesoro, sublime* y, especialmente, *insigne*.

6. Conclusiones

En este trabajo se ha presentado y analizado la función que se verificó en obsequio a la memoria de Isidoro Máiquez, que apenas ha sido atendida hasta el momento, pese a ser una de las sesiones político-patrióticas más importantes que se verificaron en Madrid durante el Trienio Liberal. El homenaje al cómico fue un acto en el que participaron las diversas sensibilidades liberales, rindiendo tributo a uno de los suyos. Era de justicia que el insigne actor, no siempre comprendido, conociese una reparación por parte de sus correligionarios, en un momento –y no es cuestión baladí que la figura del dramaturgo aunase voluntades– en que estos no se hallaban en la mejor de las armonías, de tal manera que la pleitesía a un personaje presentado como liberal ejemplar, les valiese para intentar legitimar su propia posición.

La sesión que agasaja al cartagenero está en línea con las que más caracterizan la escena durante el Trienio Liberal, en clara conexión con un tipo de teatro frecuente antes de Sexenio Absolutista, esto es, la función, antes patriótica, ahora en la etapa constitucional, política, ya que los mensajes abrazan las ideas de quienes ostentan el poder, es decir, de los liberales, en un habitual uso propagandístico de la escena.

La conformación de la sesión del 27 de septiembre no deja lugar a dudas de las intenciones de los organizadores: tanto los implicados en ella como los participantes son destacados liberales, muchos de ellos sufrieron cárcel y/o exilio como el propio Máiquez; se interpretan diversas canciones e himnos que van en idéntica dirección ideológica; *La casualidad a medianoche* es obra prohibida durante el anterior período fernandino; y en la *Apoteosis* se incide en la faceta teatral del homenajeado, pero no menos en la política. Así, se confronta el maltrato que le dispensaron los malos gobiernos –persecución, exilio, cárcel, muerte indecorosa...–, con la dignidad de Máiquez –luchando por la libertad, eligiendo representaciones de un determinado corte ideológico, participando de un proyecto teatral reformista...–.

Toda personalidad de fuste en el ambiente teatral madrileño se implicó, como, por otro lado, tantas otras veces ocurrió a la hora de trabajar a favor del período constitucional. Por lo tanto, no cabía otra que se celebrase la dimensión teatral del festejado, pero también la política, como se manifiesta en la *Apoteosis de Isidoro Máiquez*. Esta elegía laica, con rasgos de carácter ilustrado, escrita por un desconocido autor de gran pericia, recalca esas dos facetas del cómico. Y es que, como señalan Palacios y Romero Ferrer, cuando Isidoro Máiquez muere,

terminaba una época teatral y se iniciaba el último peldaño hacia la plenitud romántica. Su modo pasional de interpretar había contribuido, desde una concepción también política de la interpretación, a caracterizar el teatro como portador y portavoz de las nuevas sensibilidades sociales... (Palacios y Romero Ferrer, 2004: 217).

La imagen que de Máiquez se desprende en la *Apoteosis*, siguiendo la más exacta forma de proceder de este tipo de composiciones, pretendía trasladar a los ciudadanos el ejemplar comportamiento de un liberal como actor –que dejaba la escena hispana en similar orfandad a la de su hija–, pero también como honra de la patria. La figura de un luchador por la libertad, estandarte liberal –no solo entonces sino durante las centurias posteriores– ante esos gobiernos tiránicos que lo habían perseguido y lo habían dejado morir en la miseria. En contraposición, se le reconoce ahora, cuando *libre España de infames cadenas* se halla, que es otro de los mensajes que la obra transmite por parte de quienes ostentaban el poder. La mitificación de Máiquez y junto a ella la valoración de su oficio, por la que tanto se había desvelado,

eran un hecho. Al respecto, parece detalle menor, pero no lo es, que los ciudadanos que asistiesen a la representación pudiesen adquirir un retrato del cómico.

De tal manera que, el tributo a Máiquez, como reformador teatral y como hombre político, importa como tal, pero contiene varias segundas lecturas. Los liberales, no en la mejor de las camaraderías a esa altura del Trienio, se unen para homenajear al cómico, pero también para legitimar su propia posición. Lo hacen mediante una función política, un tipo de encuentro teatral recurrente durante el período que va de 1820 a 1823, que es, junto a la sesión celebrada en honor a Rafael del Riego, el 3 de septiembre de 1820, la más notable de este período constitucional. Sus organizadores, participantes y la misma constitución de la velada responden a una idéntica ideología, la liberal. Un acto, en suma, que merece una mayor atención de la que se le ha dispensado hasta la fecha y que ha llevado a Álvarez Barrientos a mantener que es “este un momento importante en el olvido de las coordenadas del Antiguo Régimen que corre paralelo al proceso de mitificación de Máiquez, pero también de reconocimiento del valor y de la utilidad del oficio” (Álvarez Barrientos, 2019: 194). De ahí el valor de la sesión celebrada en el teatro del Príncipe el 27 de septiembre de 1821 que aquí se presenta y analiza: un ejemplo de función político-patriótica.

Agradecimientos

Programa de Filología. Estudios Lingüísticos y Literarios de la UNED, Dra. Ana María Freire López, Dr. Santiago Díaz Lage.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2009). “Emilio Cotarelo, Isidoro Máiquez y la melancolía”. En Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 9-90.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2019). *El actor borbónico (1700-1831)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (ADE).
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2022). “Es necesario que los actores nos ganemos, con nuestro comportamiento, con nuestro estudio, con nuestra dedicación, el respeto del público”. *Anales de Literatura Española* 36, 15-35. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/es-necesario-que->

los-actores-nos-ganemos-con-nuestro-comportamiento-con-nuestro-estudio-con-nuestra-dedicacion-el-respeto-del-publico-1138761/

- AMORÓS, Andrés (1990). “Un actor: Isidoro Máiquez”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 475, 95-103.
- ANDIOC, René (2009). “Dos juicios gemelos sobre Cienfuegos”. *Cuadernos dieciochistas* 10, 111-117.
- AZCUE, Leticia (1994). *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid: Real Academia de San Fernando.
- BELDA, Joaquín (1934). *Máiquez: actor, guerrillero y hombre de amor*. Madrid: Ediciones Nuestra Raza.
- BOTREL, Jean-François (2017). “De muertos y huesos ilustres: los literatos y las honras fúnebres (España, siglo XIX)”. *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français* 1 (primer semestre). Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/hispanismes/13006>
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo (1969). *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos.
- CAMPOS, Jorge (1969). *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito.
- CARRIÓN, Elvira (2020). “Isidoro Máiquez y una inestimable ayuda, Antonia Prado”. *Fila à. Revista Científica de Artes Escénicas y Audiovisuales* 4, 71-78. Disponible en línea: <https://www.esadmurcia.es/wp-content/uploads/2021/04/Revista4.pdf>]
- CASARES RODICIO, Emilio (2005). “Rossini: la recepción de su obra en España”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10, 35-70.
- COLAO, Alberto (1980). *Máiquez discípulo de Talma: ensayo sobre una estética teatral*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1902). *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: José Perales y Martínez.
- Diario de Madrid* (14, 15, 24 y 27 de septiembre de 1821; 20 de enero de 1822).
- DÍEZ FUENTES, José Manuel. “Bibliografía sobre el contexto histórico del Trienio Liberal (1820-1823)”. Disponible en línea: https://www.cervantesvirtual.com/portales/trienio_liberal/bibliografia/
- DÍEZ TABOADA, María Paz (1977). *La elegía romántica española*. Madrid: CSIC.

- “El Trienio Liberal (1820-1823)”. Disponible en línea: https://www.cervantesvirtual.com/portales/trienio_liberal/
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2009). *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Iberoamericana/Vervuet.
- FUNES, Enrique (1895). *La declamación española*. Sevilla: Tipografía de Francisco de Díaz.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1948). “Nuevas noticias sobre Isidoro Máiquez”. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 56, 73-128.
- “Isidoro Máiquez” (09 de diciembre de 1820). *El Universal*.
- “La huerfanita o lo que son los parientes. Comedia en tres actos” (1821). *El Censor, periódico político y literario* Tomo X. Madrid: Imprenta *El Censor*, 227-230.
- “Manifiesto del rey a la nación” (12 de marzo de 1820). *Gaceta extraordinaria de Madrid*. Madrid, 263-264.
- “Necrológica de Isidoro Máiquez” (1820). *El Cetro Constitucional* 2, 32-36; 3, 3-20. Madrid: Imprenta de Collado.
- PALACIOS, Emilio y ROMERO FERRER, Alberto (2004). “Teatro y política 1789-1833: entre la Revolución Francesa y el silencio”. En *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), 185-242. Cádiz / Madrid: Universidad de Cádiz / Biblioteca Nueva.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1873). *La corte de Carlos IV*. Madrid: Imprenta J. Noguera.
- PINA CABALLERO, Cristina (2020). “Isidoro Máiquez y el mito del actor moderno (1768-1820): luchador por la libertad, modelo de españolidad”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 26, 291-315. http://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2020.i26.13
- PINA CABALLERO, Cristina (2022). “Del cómico al actor: la reivindicación de la profesión en España entre los siglos XVIII y XIX”. *Fila à: Revista Científica de Artes Escénicas y Audiovisuales* 6. 11-25. Disponible en línea: [https://www.carm.es/web/descarga?IDCONTENIDO=21071&ALIAS=PUBT&R ASTRO=c800\\$m4308,4433&IDADIC=15918&ARCHIVO=Fila+A-2023-6.pdf](https://www.carm.es/web/descarga?IDCONTENIDO=21071&ALIAS=PUBT&R ASTRO=c800$m4308,4433&IDADIC=15918&ARCHIVO=Fila+A-2023-6.pdf)
- PINEDO HERRERO, Carmen (2001). “Un pleito sobre las decoraciones teatrales de la Botiga de la Balda”. *Archivo de Arte Valenciano* 82, 129-135.

- PONCE SÁNCHEZ, Manuel (1995). *Máiquez: el actor maldito*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena-Fundación CAM.
- PUIG CAMPILLO, Antonio (1958). “El actor Isidoro Máiquez”. *Monteagudo* 22, 23-27.
- RANCH SALES, Amparo (2014). “Himnos constitucionales de 1812 y 1820”. *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* 16, 136-165.
- Reglamento para el mejor orden de las Compañías cómicas de esta muy heroica Villa, formadas para el año de 1819 por el Corregidor de la misma Don José Manuel de Arjona, Juez Protector de los teatros del reino* (1904). En Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: s.n., 720-722.
- REVILLA, José de la (1845). *La vida artística de Isidoro Máiquez. Primer actor de los teatros de Madrid*. Madrid: Imprenta de don Miguel de Burgos. Disponible en línea: <https://bnedigital.bne.es/bd/es/viewer?id=594a66d3-ffce-4d70-b14e-3a2d6e0832d1&page=9>
- 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* 29, 357-364.
- ROMERO FERRER, Alberto (2005). *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- ROMERO PEÑA, Mercedes (2004). “La elegía en el teatro de las primeras décadas del siglo XIX”. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 341-370.
- ROMERO PEÑA, Mercedes (2007). *El teatro de la Guerra de la Independencia*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- ROMERO PEÑA, Mercedes (2008). “Las formas teatrales durante la Guerra de la Independencia”. *ADE Teatro* 120, 49-56.
- ROMERO PEÑA, Mercedes (2009). *Las tragedias de la libertad. Roma libre, Virginia y Cayo Graco*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz.
- RUBIO PAREDES, José María (1980). “Isidoro Máiquez y la dignidad de la profesión de actor”. *Monteagudo* 70, 9-16.

- SALDONI, Baltasar (1868). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta a cargo de don Antonio Pérez Dubrull.
- SÁNCHEZ ÁVILA, Cristina (2004). “La biografía del actor: Isidoro Máiquez”. En *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*. Valencia: Universidad de Valencia-Caja de Ahorro del Mediterráneo, 531-540. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=569132>
- SUBIRÁ, José (1968). “Las loas escénicas desde mediados del siglo XVII”. *Segismundo* 7-8, 73-94.
- VARONA PEÑA, Antonio (2020). “Isidoro Máiquez y Andrés Prieto: de la voz en escena a la Teoría del arte dramático”. *Fila à. Revista científica de artes escénicas y audiovisuales* 4, 33-50. Disponible en línea: <https://www.esadmurcia.es/wp-content/uploads/2021/04/Revista4.pdf>
- VELLÓN LAHOZ, Javier (1997). “El ‘justo medio’ del actor Isidoro Máiquez y sus teóricos”. En *Del oficio al mito: el actor en sus documentos* vol. II, E. Rodríguez (edit.). Valencia: Universitat de València, 311-337.
- WARDROPPER, Bruce W. (1968). *Poesía elegíaca española*. Madrid: Ediciones Anaya.