

## Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-24

Juan de Grimaldi, el futuro director de los dos teatros madrileños, llegó a Madrid desde Francia en mayo de 1823, con las tropas invasoras del duque de Angulema y los Cien Mil Hijos de San Luis<sup>1</sup>. Aunque había servido en el ejército francés desde 1808 —cuando tenía tan sólo doce años—, al entrar en la Villa y Corte decidió jubilarse de su carrera militar y establecerse en la parca, pero apasionada vida literaria de la capital<sup>2</sup>. Durante los trece años de su estancia en España<sup>3</sup>, Grimaldi se situó en el verdadero centro de la actividad intelectual del país. Los autores más activos de la época confirman con unanimidad la alta posición de influencia y respeto que gozó este hombre, que hoy, por razones difíciles de entender, ha caído en el más completo olvido. El marqués de Molíns dice de Grimaldi que «ejerció grande y benéfico influjo»<sup>4</sup> en el teatro de la época; Larra confesó: «le debí mis primeros ensayos»<sup>5</sup>; para Mesonero Romanos era «oráculo de poetas y comediantes»<sup>6</sup>; Zorrilla lo denominó «el direc-

<sup>1</sup> Quiero reconocer y agradecer la ayuda dada por una beca de la American Philosophical Society para la preparación de este estudio.

<sup>2</sup> Los datos sobre la juventud de Grimaldi vienen de la tesis de BERNARD DESFRÉTIÈRES, *Jean-Marie de Grimaldi et l'Espagne* (París, Diplôme d'Etudes Supérieures, 1962). Los documentos comentados en el presente artículo proceden del Archivo de la Villa y del Archivo Histórico Nacional; pueden encontrarse transcripciones en el apéndice de la tesis de Desfrétières. Agradezco la amable ayuda de los profesores Robert Marrast y Jean Canavaggio en haberme facilitado copia de esta tesis.

<sup>3</sup> FRANK M. DUFFEY, en su excelente artículo, supone que Grimaldi se marchó de España en 1837. Se basa en el comentario de CARMEN DE BURGOS, *Figaro* (Madrid, Imprenta de «Alrededor del Mundo», 1909), que contó a Grimaldi entre los que asistieron al entierro de Larra. Se sabe ahora que Grimaldi ya estaba en París en septiembre de 1836. Ver «Juan de Grimaldi and the Madrid Stage (1823-1837)», *Hispanic Review*, 10 (1942), 147-56.

<sup>4</sup> MARQUÉS DE MOLINS, *Bretón de los Herreros; recuerdos de su vida y de sus obras* (Madrid, Tello, 1883), 26.

<sup>5</sup> Esta observación aparece en una carta escrita al editor del *Castellano*. Citada por Carmen de Burgos, 191.

<sup>6</sup> RAMÓN DE MESONERO ROMANOS, *Memorias de un setentón*, en *Obras de Ramón de Mesonero Romanos*, vol. VIII (Madrid, Renacimiento, 1926), 74.

tor más inteligente que han tenido nuestros teatros»<sup>7</sup>. Pues bien, a un hombre que ejerció tal influencia ni siquiera se le considera digno de mención en el *Diccionario de literatura española*<sup>8</sup>, ni en *El romanticismo español*, edición de 1970, de Ricardo Navas-Ruiz<sup>9</sup>. No es mi deseo aquí comentar la vida y obra del autor del drama más popular de la primera mitad del siglo XIX —me refiero a *La pata de cabra*, de 1829—, ni de analizar su trabajo político y literario como director de la famosa *Revista Española*. El tiempo me exige ser menos prolijo y así quisiera llamar la atención únicamente sobre varios documentos escritos por Grimaldi en 1823 y 1824; documentos significativos, no sólo como primicias de ideas que ejercían considerable influencia en el desarrollo del drama decimonónico, sino también para nuestro conocimiento del estado del teatro madrileño en los albores de la ominosa década fernandina.

Estos documentos comprenden varias cartas y dos contratos propuestos por Grimaldi y entregados al Ayuntamiento de Madrid. Recogidos por Bernard Desfrétières en un apéndice a su tesis sobre Grimaldi (París, 1962), descubren el verdadero caos, ruina, amargura y desorden que reinaban en los teatros de aquella época. Pese a la opinión retrospectiva de Zorrilla de que «el teatro renacía y se regeneraba en manos de un extranjero, Grimaldi»<sup>10</sup>, lo que salta la vista inmediatamente es que la intención inicial de éste no tenía que ver con el renacimiento del teatro nacional español; tenía que ver, como se puede suponer, con el dinero. El problema básico residía en que nadie, en realidad, dirigía los teatros. Hasta el primer año del trienio constitucional los actores mismos los controlaban, pero después de la muerte de Isidoro Máiquez, perdieron su unidad y dirección. Ellos mismos confesaron, en una declaración de 1820, que no podían mantenerlos, así que el Ayuntamiento permitió que cayeran en manos privadas. Sin embargo, el empresario designado tampoco era capaz de crear una empresa rentable —los ingresos continuamente eran menores que los gastos—, y la empresa se arruinó en 1823. La breve historia que nos escribió Grimaldi tiene interesantes implicaciones ideológicas: Grimaldi comprendió sagazmente que el teatro tenía un impacto tan político como artístico, y para ofrecer algunos espectáculos a los nuevos residentes de la capital (esto es, a las tropas francesas) propuso el establecimiento de un teatro dirigido primordialmente a ellos. El 16 de marzo de 1824 escribió:

<sup>7</sup> JOSÉ ZORRILLA, *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras completas*, ed. N. Alonso Cortés (Valladolid, Santarén, 1943), 1756.

<sup>8</sup> *Diccionario de literatura española*, ed. Germán Bleiberg (Madrid, Revista de Occidente, 1972).

<sup>9</sup> RICARDO NAVAS-RUIZ, *El romanticismo español. Historia y crítica* (Salamanca, Anaya, 1970). La tercera edición renovada (Madrid, Cátedra, 1982) reconoce la existencia de Grimaldi.

<sup>10</sup> Zorrilla. 2004.

Habiéndose declarado en quiebra la empresa de don Juan Saenz de Juano, los teatros se encontraron cerrados en la época en que esta diversión se hacía más necesaria, es decir en el momento de la mayor agitación de las pasiones políticas y de la presencia en medio de la Corte de un numeroso ejército extranjero.

Meses antes, en carta del 4 de julio de 1823, había propuesto «un teatro francés en el que se representarán las mejores tragedias, comedias e intermedios de música conocidos con el nombre de *Vaudeville*...» La creación de un teatro francés tenía el apoyo del duque de Angulema y en esta primera carta, Grimaldi insistió en que «nada podrá ser más agradable a los individuos de todas clases *del ejército auxiliador* que lo de poder disfrutar en medio de las fatigas militares en *un país extranjero* de la diversión que les proporcionará un teatro *de su nación*» (subrayado mío). Sus ideas giraban en torno a la división del teatro entre obras francesas y otra diversión de tipo extranjero, o sea, la ópera italiana:

Para lograr este objeto y que un establecimiento sea digno de los habitantes de esta ilustre capital y de los individuos del ejército francés que componen el gran cuartel y guarnición de Madrid, el exponente ofrece tener una compañía compuesta de actores de reputación y conocido mérito, la cual podrá trabajar quince días cada mes; y para poder cubrir los otros quince días restantes, tomará a su cargo la compañía de ópera italiana que se halla en esta capital de modo que con las dos compañías francesa e italiana podrá tener todos los días un teatro abierto con dos espectáculos distintos.

No debe sorprendernos que los actores se opusieran al plan de Grimaldi, pidiendo que el Corregidor (que fijaba el contenido de los repertorios) y el Ayuntamiento (que era dueño de los teatros) rechazaran sus proposiciones. Su plan, según ellos, arruinaría el teatro nacional. Grimaldi, en carta del 10 de julio de 1823, trató de defenderse y de explicar sus razones. Esta justificación es extremadamente importante para nuestra comprensión de una de las ideas que desarrollará más tarde y que ejercía gran influencia en la renovación romántica: que la presencia de buenos dramas y de un arte declamatorio verdaderamente excelente estimularían el llamado «teatro nacional» y en vez de perjudicarlo, lo mejorarían.

Dicen [los cómicos] que dicho establecimiento arruinará el teatro nacional. ¿Qué tiene que ver un teatro con otro? El teatro que se propone no puede ser más que un objeto de lujo por aquellos españoles que gustan de la música o conocen la lengua francesa o bien una diversión especial para el ejército aliado. Sin embargo el teatro español será siempre del gusto de la mayoría del público y principalmente del pueblo que no

entendería nada con la declamación francesa. Se puede decir todavía más: *un teatro extranjero puede sólo exitar la emulación de los cómicos españoles, y sacarles del entorpecimiento en que permanecen...* (subrayado mío).

Con una carta del día 12 de julio, Grimaldi adjuntó un breve contrato con trece cláusulas que desarrollaron sus proposiciones anteriores. Con las del 4 de julio había tratado de agenciarse la dirección del Teatro del Príncipe, teatro donde podía estrenar sus bailes y espectáculos franceses. No pensaba antes en el Teatro de la Cruz, el teatro nacional, porque le parecía que «por el crecido número de actores» y también porque —hablando del repertorio— «el público está retraído de ese espectáculo», se arriesgaba a considerables pérdidas económicas. Sin embargo, en esta nueva petición incluyó a los dos teatros. Las razones que motivaron este cambio de parecer, según Grimaldi, estribaron en que:

... viendo que nadie quiere tomar dicho teatro y que sería mal visto que existiesen en Madrid dos teatros extranjeros y estuviese cerrado el Español [he] resuelto correr el riesgo de grandes pérdidas tomando a [mi] cargo los dos teatros principales de esta Corte ofreciendo dar en uno de ellos tragedia, comedia, saynete y bailes españoles, reservando el otro para la ópera italiana y la compañía francesa.

Tal altruísmo artístico no constituía ni mucho menos la motivación principal de Grimaldi y lo que sostuvo (que nadie quería tomar dicho teatro) no era estrictamente verídico, porque los actores y sus apoderados ya habían entregado su propio contrato al Corregidor el día anterior. Grimaldi se vio en peligro de perder la oportunidad de asumir la dirección de los dos teatros y actuó rápidamente; en realidad, aspiraba a controlar la actividad teatral madrileña.

Los vaivenes de estas proposiciones, con ofertas, rechazos, contraofertas y negociaciones continuaron durante todo el verano del 23. Por fin, a mediados de septiembre, Grimaldi entregó una escritura más detallada, con 27 cláusulas, en la que describió sus necesidades y sus planes. Este documento no se ocupa del aspecto artístico del teatro contemporáneo, pero nos proporciona interesante información técnica, relativa sobre todo a las relaciones entre el empresario, el Ayuntamiento y los actores en una época poco conocida en la historia teatral española. Grimaldi repetía su deseo de encargarse de la dirección de los dos teatros, pidiendo ahora que «los dos teatros con sus casas adyacentes se le [den] gratis», aunque pagaría las cargas y consignaciones heredadas (pagos a los Reales Hospitales, al Colegio de Niñas de la Paz, o sea, las cargas de beneficencia). Una nota

de interés es que pidió no sólo el uso de estas «casas adyacentes», esto es, los cafés que formaban parte de los teatros<sup>11</sup>, sino también la adscripción a él de todas las ganancias de dichas casas. Como ha probado Gregorio Martín, contradiciendo la inexacta memoria de Mesonero, el café del Príncipe ya era popular desde 1816, y por 1827 o 1828 abrigaría la famosa tertulia del «Parnasillo»<sup>12</sup>.

Grimaldi tuvo que transigir hasta cierto punto con el Ayuntamiento o el Corregidor. Por ejemplo, aunque él tenía que pagar al alcaide, era el Ayuntamiento a quien tocaba nombrarle. También como es de suponer, no se permitía ninguna función «sin haberse presentado antes al Sr. Corregidor... y obtenido su permiso». Pero Grimaldi se nos revela en este documento como un intelectual y hombre de acción dedicado a un teatro respetable, profesionalizado y organizado. Prometió reparar las casas, mantenerlas abiertas, prohibir los espectáculos de fantasmagoría<sup>13</sup>, no aumentar el precio de las entradas, cuidar de los enseres de seguridad (contra el constante peligro de incendio), etc. Al subrayar (en cuatro de las cláusulas) su deseo de ser el único empresario de la corte, se insinuó ya esa ambición que le ganaría el título de «dictador teatral». Estas cláusulas trataron de los actores y de los medios de imponer su autoridad, Grimaldi exigía control absoluto. Primero, insistía en que «cualquier actor o actriz que disfrute jubilación no podrá cantar ni representar en esta capital en ningún paraje público donde se pague por la entrada», sin el permiso del empresario. Segundo, los actores jubilados o minusválidos habían de inscribirse en una lista, probablemente para impedir que actuaran en otra parte. Tercero, «el empresario no estará obligado a admitir ninguno de los actores, actrices, músicos, operarios y dependientes existentes, sino los que tiene contratados y los que le acomode admitir» y que (en particular con los músicos) admitirá a «los que hayan obtenido sus plazas por oposición». Cuarto y último: se empeña en que él «tendrá libertad por hacer traer actores extranjeros de cualquier clase y habilidad que necesite por los teatros.»

Parece que el Ayuntamiento favoreció la propuesta de Grimaldi porque en su próxima carta, fechada el 4 de diciembre de 1823, se presenta

<sup>11</sup> Buen ejemplo de esta relación se ve en *La comedia nueva*, de Moratín, que tiene lugar en el café adjunto al teatro.

<sup>12</sup> GREGORIO MARTÍN, «'El Parnasillo'; origen y circunstancias», *La Chispa: Selected proceedings From the Second Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures* (New Orleans, Tulane University Press, 1981), 216.

<sup>13</sup> Para comprender lo que era la fantasmagoría, ver J. E. Varey, «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821», *Theatre Notebook*, 9 (1955), 89-95 y 11 (1957), 82-91. También, del mismo autor, «Popular Entertainments in Madrid, 1758-1859: A Survey», *Renaissance and Modern Studies*, 22 (1978), 26-44.

como «Don Juan de Grimaldi, Empresario de los teatros de esta corte». Así era: el 21 de septiembre<sup>14</sup> se inició el año (parcial, ya que el año teatral debía haberse comenzado en la primavera); es cierto que Grimaldi no inició de momento ninguna tentativa de revolución estética: Beaumarchais, Destouches y Etienne, por un lado, y Lope, Tirso, Moreto y Calderón por otro, eran los autores que dominaban las tablas<sup>15</sup>. Pero sí insinuaba el comienzo de una pequeña revolución técnica. En la proposición hecha por Grimaldi en marzo del año 24, que viene a ser una petición para la renovación de su contrato, escribió que tenía preparadas varias innovaciones para mejorar el estado de los espectáculos y estado de la declamación. Según este documento, Grimaldi tenía intención de traer de París «un ajuste de un maquinista y un pintor, célebres para las obras estipuladas». Las tareas asignadas a estos técnicos incluían, entre otras, los cuatro proyectos siguientes: 1) el «hacer repintar los telones de embocadura» y «todas las decoraciones que pertenecían al... Ayuntamiento»; 2) la reconstrucción de la escena exterior «de modo que los telones de fondo, bastidores y demás trastos puedan moverse todos pronta y simultáneamente por medio de máquinas al igual de los demás teatros de Europa»; 3) «hacer la obra necesaria para que los telones, en vez de llevarse por medio de cilindro, que deteriora la tela y destruye prontamente la pintura, se eleven a la manera de cuadros», y 4) «hacer la obra necesaria para que las trapas se muevan del mismo modo en beneficio de la ilusión y con mayor seguridad de los actores.» Prometía, además, variar el alumbrado, construir nueve decoraciones nuevas cada año (seis para el Príncipe, tres para el Cruz), contratar a los compositores y músicos más famosos de Europa y traer a bailarines y maestros de bailes de París, Burdeos y Milán.

Grimaldi pedía el control más absoluto. No quería, por ejemplo, enfrentarse con los actores como entidad organizada, declarando que «no estará obligado el empresario a reconocer a los cómicos como corporación o compañía, ni tratar ningún asunto con sus apoderados». Además, se prohibía fuera del Príncipe o del Cruz «función alguna de comedias, tragedias, sainetes, ni conciertos de música vocal y otra cualquiera clase de diversión pública». Sólo con su aprobación se podían montar tales funciones y siempre que a él le correspondiera una sexta parte de los ingresos. Los espectáculos de otro tipo no necesitaban su permiso, pero sin embargo él seguía exigiendo la sexta parte de los ingresos.

<sup>14</sup> Desfrétières, 31.

<sup>15</sup> Desfrétières cita el manuscrito de Bernardo Gil, «Teatros. Sus compañías y representaciones (1792-1826)», conservado en el Teatro María Guerrero, Madrid.

Esta primera tentativa de Grimaldi terminó en un fracaso: sufrió una desilusión al saber que el 20 de abril de 1824 se le notificó que el Ayuntamiento rechazaba su petición y daba el control de los teatros a los mismos cómicos que habían sido sus antagonistas en esta lucha. Tal derrota, sin embargo, no fue definitiva. Grimaldi no se apartó del mundo teatral: en los años siguientes, se casó con la actriz Concepción Rodríguez, tradujo obras francesas al español, participó en el «Parnasillo», estrenó una obra, *La pata de cabra*, que se representó 125 veces entre 1829 y 1833 (la norma para otros dramas eran tres representaciones por año)<sup>16</sup> y viajó con una compañía nueva a Sevilla. Y, finalmente, volvió a ser empresario y director del Príncipe en 1831. Este capítulo de su vida, sin embargo, está todavía por escribir. Pero los documentos del año 1824 nos han iluminado el germen de los principios que tan vigorosamente desarrollaría en los años 30. Grimaldi aspiraba a una auténtica dictadura teatral:

El régimen democrático —escribió— es funesto a las sociedades dramáticas como a las políticas; en aquéllos como en éstas se necesita un poder ilustrado, firme, absoluto que dirija: con él, orden, ventajas, seguridad; sin él, confusión, amargura, ruina.

Pero esa dictadura tenía por fin realizar una profunda renovación del drama español. Al introducir en nuestra escena las grandes obras europeas (especialmente francesas) fecundaría la imaginación española, abriendo paso al teatro romántico; sus renovaciones técnicas servirían las nuevas ansias de libertad, de rebelión contra las reglas; su poderosa influencia se ejercía, como vimos en nuestras citas iniciales, protegiendo a los mejores talentos, los grandes innovadores, de su tiempo. Mesonero Romanos podía llamarle el «autócrata del teatro del Príncipe» y el «dictador teatral»<sup>17</sup> de la España decimonónica, pero ¡qué diferencia de su dictadura a la brutal tiranía de la ominosa década! Como las citadas palabras de Grimaldi muestran, su ideal reflejaba una de las imágenes más nobles del siglo XVIII: el déspota ilustrado. Hijo de su tiempo, Grimaldi cabalga los dos siglos. Utilizará inteligentemente un modelo del pasado para abrir comienzo a la gran revolución romántica del futuro.

DAVID T. GIES

*University of Virginia*

<sup>16</sup> Ver René Andioc, «Sobre el estreno de *Don Alvaro*», en J. AMOR y VÁZQUEZ y A. D. KOSOFF eds., *Homenaje a Juan López-Morillas* (Madrid, Castalia, 1982), 69-70. También Nicholson B. Adams, «Notes on Dramatic Criticism in Madrid, 1828-1833», *Studies in Romance Languages and Literatures* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1945), 235.

<sup>17</sup> Mesonero, 65-66.