LOS TEATROS MADRILEÑOS BAJO GRIMALDI Y GAVIRIA

Durante la primera mitad del siglo XIX, la empresa de los teatros de Madrid estaba unas veces a cargo de actores y otras de particulares. Ni con unos ni con otros llegó a ser rentable artística o económicamente. En la primavera de 1821, con los liberales en el poder, la tomó a su cargo don Clemente de Rojas, quien unos meses más tarde, en septiembre del mismo año, estaba ya en la necesidad de acudir al Ayuntamiento para que le otorgara un préstamo de seis mil duros, porque no encontraba capitalista que le diera dinero y se hallaba agobiado con las numerosas cargas que el teatro llevaba consigo.[1] Estas cargas eran el cáncer de la escena española. Contra ellas se lamentan todos cuantos osaron alquilar los teatros de Madrid en aquellos años, como Lola Carmona, quien los alquiló en 1807, y Carlos Latorre, quien los regentaba en 1815.

El origen de las cargas mencionadas —en censos, obras de caridad y jubilaciones— se remontaba a 1579, exactamente al 19 de octubre de ese año, cuando el Hospital y Cofradía de la Sagrada Pasión compraron a Mateo Fernández, contador

[1] Solicitud que hace Clemente Rojas al Ayuntamiento el 12 de septiembre de 1821. Archivo de la Villa de Madrid (desde ahora como AVM), signatura 2-169-3.

de S. M., una casa en la calle de la Cruz por quinientos cincuenta ducados, para representar en ella comedias, cuyos beneficios serían destinados al Colegio de Niñas de la Paz y al Hospital. Luego edificaron allí un teatro, y en 1582 compraron otro solar al Dr. Alava, en la calle del Príncipe, para el mismo fin. Ese es el origen de los teatros de la Cruz y del Príncipe que tanta popularidad tuvieron en el siglo XIX. El Hospital y el Colegio de Niñas de la Paz los enajenaron más tarde a favor de la Comisión de Sisas, acordándose por real decreto del 11 de abril de 1615 que habían de entregarse veinticuatro ducados anuales al Hospital General, diez al de la Pasión, diez a la inclusa, y otro tanto a los desamparados. El cinco de septiembre de 1737, se ordenó por otro real decreto dar veintidós ducados más al Colegio de Niñas de la Paz [2] Luego se fueron agregando más cargas al producto de las entradas, y a finales del siglo XVIII se asignó un ochavo por persona a beneficio de la Casa Galera, que desapareció con la llegada de José Bonaparte, pero volvió con el retorno de Fernando VII, quien lo impuso de nuevo en 1815.[3]

A todos estos gastos, obligatorios por decreto real, había que añadir luego los propios del teatro y los alquileres. Según un informe de julio de 1823, los primeros ascendían diariamente a 1.945 reales, repartidos de la siguiente forma:

Alumbrado	180	reales
Orquesta	320	»
Comparsas	40	»
Guardarropa	20	»
Coche	40	»
Carteles	24	»
Dependientes	150	»
Contaduría	32	»
Asistencias y carpinteros	120	»
Viajes de enseres	40	»
Alcaide, portero, avisador, guardarropa, guarda de almacén y fijador de carteles	43	»

[2] Ver el informe sobre este particular que firman Pedro Monfort y Manuel Cancio el 23 de enero de 1818. AVM, 2-469-43.

[3] Vel el *Diario de Avisos* del 17 de octubre de 1816.

Alquileres de almacenes	20	»
Enseres para la escena	18	»
Jubilados	898	»

Como puede verse, los gastos diarios por jubilaciones sumaban casi tanto como todos los demás.[4] De ahí que fueran siempre punto de discordia entre actores, empresarios y la propia autoridad municipal.

En cuanto al alquiler de los coliseos, se calculaba a razón del 5 % del valor total del edificio. Siendo el del Príncipe 1.800.000 reales y el de la Cruz 1.300.000, sus alquileres respectivamente eran 90.000 y 65.000 reales.[5] Cifras disparatadas, que no hacían otra cosa que aumentar la enorme burocracia y satisfacer la vanidad de los concejales, quienes pasaban meses de interminables disputas para decidir el precio más adecuado, pues jamás encontraban empresarios que tuvieran tanta fe en el producto de los teatros. La conclusión era siempre la misma: había que darlos por la mitad de esas cantidades, o dejarlos sin alquilar. Una de las muchas razones por las que el teatro español era diferente. En otros países daban los edificios sin alquiler y auxiliaban a las empresas con ocho millones de reales en París, 320.000 en Lisboa, y en Nápoles, con los beneficios de todos los espectáculos públicos que hubiera en dicha ciudad.[6]

A grandes rasgos, esa era la situación a que se refería el empresario Rojas al pedir un préstamo al Ayuntamiento. Puestos los concejales madrileños a estudiar la solicitud, no hallaron la respuesta adecuada hasta noviembre de 1821. El 17 de este mes, sentenció el Ayuntamiento que el señor Rojas había defraudado al organismo municipal y trataba de oscurecer los hechos.[7] En lo de oscurecer no andaban errados los

[4] AVM, 2-472-25.

[5] Ver bajo la signatura el informe del personero Baranda, fechado el 8 de enero de 1818.

[6] Según dice Clemente Rojas en su mencionada solicitud del 12 de septiembre.

[7] Lo había recomendado la comisión de espectáculos del 14 de septiembre. AVM, 2-169-3.

concejales, porque el futuro de Rojas estaba tan poco claro con una deuda de veinticinco mil duros, que poco después pasó como empresario a mejor vida.

Tomó entonces los teatros José Sáenz de Juano, el 31 de diciembre de 1821, mediante escritura de cesión que le otorgó Rojas. Juano conseguía la empresa libre de alquileres, pero como era necesario dar también una fianza de doscientos mil reales, el señor Juano no pudo conseguir durante 1822 los fondos que tanto necesitaba.[8] El golpe de gracia se lo dio la Santa Alianza, poniéndole el santo de espaldas al cerrarse los teatros por la guerra. Juano, como Rojas, terminó arruinado.

En junio de 1823, el corregidor autorizó a los cómicos para que presentaran funciones de teatro. Estos se reunieron con la compañía de ópera italiana, que estaba en Madrid, para organizar funciones conjuntamente y repartir las ganancias en relación a los sueldos, con lo que los italianos obtenían en algunos casos hasta un 50 % más. Aunque en un principio consideraban el proyecto muy ventajoso, pidieron inesperadamente su separación de los españoles. Estos, sin poder explicarse la actitud de los italianos que salían mucho más beneficiados que ellos, ofrecieron el 2 de julio de 1823 dar representaciones durante diez días hasta que se resolviera la situación.[9]

Entonces, el 5 de julio, un joven de 27 años, francés residente en la calle del Carmen, número 9, comisario de guerra y abogado, manda al Ayuntamiento una oferta para hacerse cargo del teatro del Príncipe. Este joven era don Juan Grimaldi, quien dice «ha concebido el proyecto de presentar a este Heroico vecindario una diversión enteramente nueva por (sic) aquellos que no han vivido en Francia, estableciendo en esta corte un teatro francés en el que se representarán las mejores tragedias, comedias e intermedios de música conocidos con el nombre de *vaudeville*». Se valdría para ello de una

[8] AVM, 2-169-3.

[9] Carta de los apoderados de los actores al corregidor, 2 de julio de 1823. AVM, 2-472-25. Hasta que se indique lo contrario, todos los documentos que se citen pertenecen a esta signatura.

compañía de actores franceses y otra de actores italianos, las cuales actuarían quince días cada una. La compañía italiana, dice Grimaldi, sería la misma que se encontraba en Madrid y ya la tenía contratada.

Los actores españoles debieron pensar que Grimaldi había sido el culpable de que los actores italianos abandonaran el proyecto de trabajar conjuntamente (como queda dicho más arriba), y ahora, no contento con ello, quería los coliseos para sí, dejando sin empleo a los actores nacionales para colocar en sus puestos a italianos y franceses.

Grimaldi, sin descartar el brillo que supondría para la capital de España un espectáculo de esa clase, daba como razones para su proyecto que nada agradaría más al ejército *auxiliador* que poder disfrutar en un país extranjero de la diversión que les proporcionaba un teatro francés. Además, decía que ése era el deseo del duque de Angulema. En cuanto a los actores españoles, él no tenía la menor intención de perjudicarlos, y les pagaría la mitad de sus jubilaciones si a cambio le permitían usar libremente de todos los enseres que les pertencían en el teatro del Príncipe. Aunque la oferta de Grimaldi en cuanto a pagar la mitad de las jubilaciones parecía justa por pretender sólo un teatro, era costumbre que si no funcionaba más que un coliseo éste corriera con la totalidad de las mismas. Pero lo importante aquí era que un señor extranjero, de un ejército invasor, se atreviese a proponer al Ayuntamiento de Madrid que le entregara el mejor de sus dos teatros para representar en él obras francesas, en francés, por actores franceses y para entretenimiento de las tropas francesas de ocupación. Esto no podría realizarse más que privando al público madrileño de la mitad de su espectáculo, y a los actores españoles del cincuenta por ciento de sus posibilidades de trabajo. Grimaldi se ganó así la antipatía de los cómicos nacionales, y dio comienzo a un litigio en el que se ponía en juego el poder del invasor, la autoridad (si alguna) del organismo local y la subsistencia de unos ciudadanos. Cada grupo se preparó para una larga contienda y no perdió tiempo en defender sus intereses.

El 9 de julio de 1823, unos cuarenta actores, entre los que se encuentra Concepción Rodríguez que sería dos años más tarde la esposa de Grimaldi, escriben al corregidor para quejarse de que como españoles se les excluya completamente de la escena, lo que juzgan un ataque contra el teatro nacional, y su futura ruina. El mismo día, los jubilados, por medio de su apoderado Agustín Toraño y Roldán, presentaron una reclamación al corregidor de Madrid defendiendo también los derechos de su jubilación, reconocidos por numerosos decretos reales, que les permitían atender a las familias (sesenta en aquel año) cuando ya no podían trabajar. Esos decretos, dice Toraño, autorizaron un aumento en el precio de las entradas para que fuera destinado a las jubilaciones. No sería justo, agrega, que el empresario recibiera unos beneficios para otros fines.

Cuando Grimaldi vio que los actores se apoyaban en reales órdenes, mostró también sus poderes citando cartas de Martignac y Angulema. El primero destacaba los servicios rendidos por Grimaldi a la causa de los Borbones, y el segundo vería «*con el mayor gusto*» que el solicitante saliera bien en sus proyectos. Agregaba que lo que él se proponía era un espectáculo de lujo, sólo para los españoles que conocieran la lengua francesa o gustaran de la música, «o bien de una diversión especial para el ejército aliado»; algo provisional, para las circunstancias, que podría ser ventajoso por la decadencia del arte dramático español y por el entorpecimiento de sus actores. Terminaba Grimaldi esta comunicación al corregidor de Madrid, fechada el 10 de julio, exponiendo tres condiciones para su contrato, la segunda de las cuales trataba directamente el delicado asunto de las jubilaciones. El aspirante a empresario decía que no tenían lugar aquí por tratarse de una compañía extranjera que no iba a beneficiarse de ellas. En cuanto a los cómicos nacionales, decía en la tercera condición, sólo trataría con ellos lo tocante a alquiler de decoraciones y enseres.

Grimaldi cambió de modo de pensar de la noche a la mañana, y al día siguiente firmó un documento con los apodera-

dos de los actores prometiendo pagarles 1.520 reales diarios y seiscientos ochenta reales más a los jubilados. Habían llegado a un acuerdo cediendo un poco cada una de las partes interesadas. El 12 de julio, Grimaldi mandó una carta al corregidor reconociendo los derechos de los actores nacionales a ser empleados o a disfrutar de una jubilación, y haciéndose cargo de ambos teatros, de la Cruz y del Príncipe, si los recibía libres de toda carga con sus casas adyacentes y cafés. Grimaldi ignoraba que esto no era tan fácil, por quedar fuera de la autoridad local. El Ayuntamiento aceptó la propuesta si el empresario se encargaba de solucionar las dificultades con los dueños de las casas y con el gobierno. Pero si éste cedía en lo tocante a las jubilaciones y beneficencia, alguien tendría que encargarse de mantener a los jubilados, y el gobierno sabía muy bien que sería él.

Grimaldi, llevado de su poca experiencia y juventud, había hecho muchas promesas sin recursos para soportarlas. Cuando llegó a comprender el volumen que alcanzaba la sola carga de las jubilaciones, ofreció pagar treinta mil reales al Ayuntamiento para que éste se entendiera con los jubilados y asumiera las cargas de beneficencia. En otro caso, tendría que renunciar a la empresa. Pero la autoridad local no podía ceder tan fácilmente al ultimatum de Grimaldi porque la cantidad que se dirimía no eran unos cientos de reales, sino varios miles de duros que procedían de las cargas siguientes:

Censos	19.590	reales
Colegio de Niñas de la Paz, por ciertos derechos y alquiler de la casa adyacente al Teatro de la Cruz	28.600	»
Hospital del Buen Suceso	19.670	»
Hospital de Antón Martín	19.670	»
Alumbrado y serenos	480	»
Cuarto de guardia	600	»
TOTAL	88.610	reales

Las cantidades a entregar a los hospitales son de 1817, y las restantes figuran en la escritura de arriendo firmada el 14

de septiembre de 1823. A estas cantidades hay que agregar 313.170 reales que importaban las jubilaciones (según Grimaldi) y los sueldos de los alcaldes y alguaciles, más los palcos, sillones y lunetas a que tenían derecho varias dependencias y funcionarios públicos. Por contrato, el empresario no podía aumentar el precio de las entradas, pero nada le impedía rebajarlo si lo deseaba.

Los actores vieron en el nuevo desacuerdo otra oportunidad para hacerse con los teatros. Ayuntamiento y cómicos se reunieron el 19 de julio de 1823 para tratar del arriendo. Los italianos, quienes pensaban haber hecho un buen negocio desestimando la oferta de los actores españoles para unirse a Grimaldi, se encontraban ahora con la enemistad de los unos y la inseguridad del otro. El Ayuntamiento jubaga con todos, teniendo a su favor la competencia que se hacían entre sí los pretendientes.

Tan pronto como Grimaldi se enteró de la reunión del Ayuntamiento con los actores, aceptó en carta del 21 de julio las condiciones que le pedía la autoridad local. Como reconocería más tarde, no tenía idea de dónde se había metido por ganar la partida a los cómicos españoles.

En principio, todo era fácil. Sólo había que depositar una fianza. La dificultad estaba en ser la cantidad de esa fianza mucho más de lo que Grimaldi podía reunir. El Ayuntamiento exigía cien mil reales en metálico, o doscientos mil en inmuebles. Grimaldi ofrecía 65.000. Pero esto no era todo. Toraño, apoderado de los actores jubilados, había escrito al Ayuntamiento el 18 de agosto para recordar la obligación que tenía el nuevo empresario de pagar con puntualidad a sus poderdantes las cantidades que les correspondían. Toraño acompañaba un escrito de los actores, fechado el 19 de julio, rechazando el acuerdo firmado el 11 de dicho mes entre sus apoderados y Grimaldi. Decía Toraño que el escrito estaba destinado a Grimaldi y no se había mandado por convocar el Ayuntamiento a los actores la misma fecha del 19 de julio, como queda dicho más arriba. En septiembre de 1823, el francés no había encontrado aún fondos suficientes para deposi-

tar la fianza. Los actores volvieron a demandar sus derechos apremiados por la necesidad y por el deseo de revancha contra Grimaldi, quien, habiendo sin duda sufrido más contratiempos en un año en España que en veintisiete en Francia, firmó un acuerdo por el que se comprometía a ceder los teatros a los actores si no lograba reunir el dinero de la fianza en veinticuatro horas. Grimaldi se quedó al fin con la empresa y el 11 de octubre autorizó a Fernández de la Cuesta para que fuera a Italia a contratar actores.[10]

Lo que faltaba de temporada pasó pronto y llegó el tiempo de hacer nuevo arriendo. Ambas partes, Grimaldi y actores, contendientes y pretendientes a la vez, querían para sí los teatros. Grimaldi afirma de nuevo tener bajo contrato a numerosos cómicos extranjeros, y no repara en medios para desacreditar a los nacionales. En una carta que mandó al corregidor el 11 de marzo de 1824, cita repetidas veces un manifiesto que los actores publicaron en 1820, quejándose de la tiranía a que los había sometido la autoridad, tanto profesional como físicamente.[11] De la autenticidad de esta afirmación de los actores no duda nadie que haya estudiado lo más elemental del reinado de Fernando VII. Que Grimaldi la utilice en los años más represivos de ese reinado, cuando muchos perdieron la vida por menos motivos, es algo que a todas luces no demuestra buena fe. Como tampoco el concluir, como concluía la mencionada carta, considerándose seguro de que el corregidor, como «padre vigilante y sabio», tendría para los cómicos españoles «la generosidad de repeler su demanda porque el régimen democrático es funesto a las sociedades dramáticas como a las políticas; en aquellas como en éstas se necesita de un poder ilustrado, firme, absoluto que dirija:

---

[10] Archivo de Protocolos de Madrid. Protocolo 22.945, folio 403. El 3 de noviembre de 1823, Grimaldi ofreció en el Teatro de la Cruz, como homenaje a Angulema, *Las tramas de Garulla, El abuelo y el baile,* con tonadilla y sainete, según se anunció en la prensa.

[11] Archivo Histórico Nacional. Consejos, legajo 11.411, expedientes 34 y 35. Hasta que se indique lo contrario, esta es la fuente de los documentos que se citan a continuación.

con él, orden, ventajas, seguridad; sin él, confusión, anarquía, ruina».

Que el poder absoluto de Fernando VII se considerara, como lo considera el señor Grimaldi, el más adecuado para las sociedades dramáticas, era algo que no podían perdonar los actores que lo sufrieron y los que vivieron y murieron en el destierro. Llamar ilustrado a ese poder, es algo que sólo se le podría ocurrir al famoso padre Carrillo. Sin meternos a juzgar las capacidades artísticas de Grimaldi, meritorias según autores de la época, sus ideas políticas en estos años quedan perfectamente definidas. Entregaba el teatro, sin reparo alguno, al absolutismo fernandino, que él llama de justicia y razón, desde el «memorable instante» que Fernando VII desembarcó en el Puerto de Santa María.[12] Esto no podía conseguirle buenas relaciones con los cómicos españoles perseguidos y desterrados por Fernando VII. Claro que para Grimaldi no eran destierros, sino «fuga motivada por los felices acontecimientos que han restituido al Rey D. Fernando Séptimo (nuestro Señor) al amor de sus pueblos».[13] Tampoco favorecían un acercamiento los modales altaneros y arrogantes de Grimaldi, quien lanza sin fundamento alguno (nota «Q» a las condiciones, ya citada) toda una serie de insultos contra cualquier otro que se atreva a solicitar la empresa, llamándolo «proteo», «especulador enano», «oscuro intrigante», «ocioso de oficio» y «de necia ambición». En la nota «C» a las mismas condiciones, juzga a los actores insolentes, ignorantes, indignos de la escena y degradadores del teatro por su absoluta nulidad. Aunque esto bien pudiera ser verdad, no toda la culpa era de los actores. Por el contrario, mucha recaía sobre Fernando VII, a quien había restituido todos sus poderes tiránicos el ejército invasor —del que formaba parte el mismo Grimaldi— y sobre muchas otras circunstancias, que el fran-

12 Ver a este respecto la nota «Q» a las conclusiones del 6 de marzo de 1824 para seguir con la empresa de teatros, que lleva firma de Grimaldi.

13 Escrito al corregidor, con firma de Grimaldi del 16 de marzo de 1824.

cés enumera muy bien, fuera del control de los actores. Por otra parte, si Grimaldi quería reformar a esos actores, insultarlos no era la mejor manera de comenzar a hacerlo.

Los cómicos no se asustan ante estas bravatas del francés. Conocedores del inevitable odio nacional hacia el invasor, presentan a Grimaldi como extranjero, y citan numerosas reales órdenes, desde Felipe IV hasta 1815, en las que se prohibía que en España se mezclaran actores nacionales con extranjeros, y se representaran comedias que no fueran en castellano. Los actores no se equivocaron. Por orden del 2 de abril de 1824 se mandó que si todo tenía que volver a la situación anterior a 1820, el teatro no podía ser una excepción, por lo que era necesario que lo administraran los actores y no los particulares.

Los actores no le perdonarían nunca a Grimaldi las vejaciones a que los había sometido. Poco después de morir Fernando VII emprendieron contra él una campaña que culminó en el verano de 1836. Grimaldi salió de España en septiembre de ese año. Los teatros madrileños estaban ahora precisamente bajo la dirección de uno de esos actores exiliados, a quien el fallecido monarca había recomendado se le diera pasaporte para volver a España y detenerlo tan pronto llegara a la frontera, pero eso es tema de otro trabajo.

Las poderosas razones que se habían alegado y refrendado con real orden para volver el teatro al estado anterior a 1820, las desestimó y anuló Fernando VII con nueva orden en 1827. Pero ahora tenía el monarca razones de mucho peso para desdecirse de lo dicho y entregar los teatros a un empresario particular.

El trono español, como casi toda la nobleza de este siglo, estaba a merced de banqueros y prestamistas. Fernando tuvo tres. El primero de ellos, Juan Bautista Ardisson, tenía en hipoteca los bienes de Manuel Godoy, como fianza por los millones que había prestado a la corona. Otro, el catalán Jaime Ceriola, era proveedor del ejército y consiguió un buen negocio con la guerra civil. El que ahora nos ocupa, Manuel Gaviria, poseía una buena parte del Madrid de 1827.

Comparado con los millones de Gaviria, el teatro representaba bien poca cosa para el monarca español en 1827, año que el millonario decidió hacerse con los coliseos. En agosto de ese año, los actores, quienes se habían librado de Grimaldi por tres años y veían ahora la sombra de un nuevo empresario que disponía de recursos económicos ilimitados, solicitaron por escrito «se desechase cualquiera pretensión dirigida a que los teatros se diesen por empresa».[14] Pero no iba Fernando a enemistarse con un hombre como Gaviria por asuntos de comedias, y en noviembre de 1827 otorgó una real orden para que los teatros se dieran a la empresa privada que ofreciera las mejores condiciones. Nadie podía ofrecerlas mejores que el señor Gaviria y él obtuvo la contrata en unas condiciones que no había conseguido nadie: podría contratar y despedir actores cuando lo juzgara oportuno, tendrían que trabajar todos los jubilados que pudieran hacerlo, quedaban suprimidas las juntas de actores, si pidieran aumento de salario vendría el corregidor a someterlos, las obras que pasaran a escena no podrían ser suprimidas por la autoridad, todos los espectáculos de Madrid tendrían que pagar al señor Gaviria, etc.

El arquitecto mayor, Custodio Moreno, encargado de calcular los alquileres, presentó el siguiente informe, a todas luces parcialísimo para favorecer a Garviria: «Los teatros, por su naturaleza, son edificios públicos de primer orden en los que debe(n) brillar, más que en otro alguno, las cualidades de solidez, comodidad y belleza, que son las que constituyen la perfección de un edificio, y como el teatro debe considerarse como el verdadero termómetro que señala el grado de cultura o de civilización de un pueblo, pues considerado como la escuela de costumbres fija inmediatamente la atención del observador extranjero, quien al momento deduce de su jui-

---

14 Archivo de Protocolos de Madrid. Protocolo 23.799, 9 de enero de 1828. Todos los documentos que se citan a continuación pertenecen a este protocolo. Ignoro si estará ahora foliado. No lo estaba cuando consulté este documento en 1973.

cioso examen la mayor o menor civilización, y el grado de esplendor en que se encuentran las ciencias literarias y las bellas artes. Por desgracia, los objetos que se pueden presentar en este particular no son todos igualmente satisfactorios... las localidades que ocupan nuestros teatros, la limitación de sus superficies, su falta de comodidad, la estrechez de sus salidas, cortedad de foro y limitación de platea, son circunstancias que hacen formar al juicioso observador un concepto limitado, sino de nuestra cultura, por lo menos de la falta de protección del gobierno hacia unos objetos que si bien pueden considerarse como de lujo, son a la par de precisa necesidad en la política sublime de una nación culta». Aunque no era de su incumbencia, no olvidaba mencionar «las enormes cargas que gravitan sobre los teatros y que son tan contrarias a la protección a que son acreedores», y tampoco «los gastos de tanta consideración que son consiguientes e inevitables». Por todo lo dicho, Moreno recomendaba que ambos teatros se alquilaran por setenta mil reales. Pero como a todo lo anterior había que añadir las localidades que la empresa tenía que donar a funcionarios públicos, las cuales debían «considerarse como desmembración de las utilidades» de aquella, el arquitecto concluía que «aun cuando el empresario no satisfaga la suma de los setenta mil reales fijados, no por eso deja de abonar su alquiler, y aun mucho más, en la privación de productos en dichas localidades por el uso a que se destinan». El informe del Custodio Moreno era imparcial porque lo que ahora decía él era precisamente lo que habían dicho y contra lo que habían clamado todos los empresarios anteriores sin que se les prestara el menor caso. El Ayuntamiento, que era siempre inflexible en estos asuntos, estuvo de acuerdo con todo por parecerle de elemental justicia. Se firmó la contrata el 9 de enero de 1828, por cinco años, los tres primeros obligatorios para Gaviria. Reconocía por escrito el Ayuntamiento que las jubilaciones eran un «pesada carga» (condición tercera del contrato); otorgaba al empresario permiso para celebrar bailes durante el carnavel sin recargo en el alquiler (condición octava); no se reconocería a los cómicos co-

mo compañía ni tampoco a sus apoderados (condición anteúltima del contrato). Pero ni con esas condiciones le pareció al nuevo empresario que el teatro era un negocio rentable. Gaviria, hombre de visión económica, no tardó en darse cuenta de ello. Si bien unos miles de reales eran bien poco para su colosal fortuna, las querellas con los cómicos le exponían a diario a la luz pública, y decidió tomar las medidas necesarias para evitarlo. Por escritura del 7 de abril de 1829, el empresario cedía los derechos de la empresa a Cristóbal Fernández de la Cuesta; pero en otra de la misma fecha Fernández de la Cuesta reconocía que, a pesar de lo que constaba en la primera de dichas escrituras, el verdadero empresario era el hijo de Gaviria y Fernández de la Cuesta un mero representante suyo.[15]

De este modo, la paradoja del teatro español era insalvable, y la calidad del mismo, inalcanzable. Grimaldi tenía talento, pero no tenía ni dinero ni temperamento; Gaviria tenía dinero y le faltaba talento, mientras que el teatro carecía a la vez de talento y de dinero.

GREGORIO C. MARTÍN
Duquesne University

[15] Otorgadas ambas en Madrid el 7 de abril de 1829. Archivo de Protocolos de Madrid. Protocolos 23.799.