



HISPANIA NOVA

Revista de Historia Contemporánea

<http://hispanianova.rediris.es>

SEPARATA

Nº 4 - Año 2004

E-mail: hispanianova@geo.uned.es

© HISPANIANOVA

ISSN: 1138-7319 - Depósito legal: M-9472-1998

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total y parcial de este libro, por ningún procedimiento electrónico, mecánico o manual, sin el permiso por escrito del editor.



HISPANIA NOVA

<http://hispanianova.rediris.es/>

AUTOR: **MICHAEL SCHINASI**

TÍTULO: **EL CANTO DEL CISNE QUE NUNCA FUE: JUAN DE GRIMALDI, UNA NOTA BIOGRÁFICA**

RESUMEN

Este artículo contribuye a la biografía de Juan de Grimaldi, una de las figuras más significativas en la vida cultural española del período romántico. Director de escena, empresario, y amigo y consejero de la primera generación de jóvenes románticos, su trabajo en Madrid ayudó a crear las circunstancias bajo las cuales la vida cultural española sufrió un cambio profundo. Su llegada a Madrid se produjo con las tropas francesas en 1823, y permaneció hasta finales de la década de 1830. Su éxito en la capital dependió de su talento natural, su buen sentido empresarial y político y su intuición de los deseos y las necesidades del público teatral español. A pesar de su regreso definitivo a Francia, sus contactos con sus amigos españoles fueron permanentes; los historiadores de la cultura española, a falta de otra información, suponen que después de 1850 se dedicó en exclusiva a sus intereses políticos y empresariales. En este artículo se pone de manifiesto que hasta 1865 no cejó en sus tentativas de influir en la vida teatral española, y para ello pensó en participar en el estreno de *La muerte de César*, un intento de resucitar la tragedia neoclásica. Con ella, su autor esperaba obrar un cambio profundo en la escena española, aunque es probable que Grimaldi, por su extraordinario conocimiento de las condiciones sociales y políticas de la España de la década de 1860, decidiera reconsiderar el proyecto y finalmente, apartarse de él.

PALABRAS CLAVE:

Grimaldi, Ventura de la Vega, romanticismo, romántico, teatro español, escena española, política y teatro

ABSTRACT

This article contributes to the biography of Juan de Grimaldi, one of the most significant figures in Spanish cultural life of the Romantic period. He was a stage director, impresario, friend and adviser to the first generation of young romanticists and his work in Madrid helped to create the circumstances under which Spanish cultural life would experience a profound change. He came to Madrid with the French troops in 1823 and remained until the late 1830s; his success depended largely on his talent, his business and political sense and his excellent intuition of the needs and desires of the Spanish theater going public. While we know that after moving back to France Grimaldi

maintained his contacts in Madrid and often returned for brief visits, theater historians, lacking additional information, must assume that after 1850 he turned his attention exclusively to other business and political interests. In this article we suggest that as late as 1865 he still wished to influence the direction of Spanish cultural life and intended to participate in Ventura de la Vega's production of *La muerte de César*, an attempt to revive neoclassic tragedy, which the author hoped would have a lasting effect on the Spanish stage. It is likely that Grimaldi's excellent understanding of Spanish social and political conditions made him reconsider his participation in the project.

KEY WORDS:

Grimaldi, Ventura de la Vega, romanticism, romantic, Spanish theater, Spanish stage, political and theater.

EL CANTO DEL CISNE QUE NUNCA FUE: JUAN DE GRIMALDI, UNA NOTA BIOGRÁFICA

Michael Schinasi (*)
East Carolina University

A la memoria de Ángel Martínez de Velasco Farinós

En el último tercio del siglo XIX la generación de escritores dramáticos que incluía a Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Ventura de la Vega y Rodríguez Rubí tocaba a su fin por causas puramente naturales. Envejecidos, fallecidos, o simplemente retirados de la vida artística, apenas producían obras destacables. En las últimas décadas del siglo, fue cada vez más común oír decir que con su pérdida, acababa el renacimiento del teatro español que tuvo su origen a principios del siglo. Nada más lejos de la realidad, porque todavía queda mucho para discutir sobre el valor e importancia de las artes escénicas durante este periodo de la vida cultural de la nación, que puede llamarse provisionalmente, con referencia a la extraordinaria producción teatral de la primera mitad del siglo, *pos-boom*. Pero ya se consideraba en la década de los 60, 70 y 80 del XIX que el momento más fértil de la vida teatral había pasado.

Además de los escritores dramáticos, los colaboradores en la renovación teatral de la primera parte de la centuria fueron actores y actrices como Julián Romea, José Valero, Carlos Latorre y Teodora Lamadrid; músicos como Francisco Asenjo Barbieri y Baltasar Saldoni, además del resto del personal de las nuevas compañías teatrales que se formaban¹. Entre las personas más significativas en ese renacimiento destaca Juan de Grimaldi, cuya especial relevancia en la década de los años 20 y 30 ha sido reconocida por la historia cultural de su propia época tanto como la de hoy². Grimaldi llegó a Madrid de su país natal, Francia, con los Cien Mil Hijos de San Luis y permaneció en esta ciudad para aprovechar la oportunidad que le ofreció la situación

* Agradezco las correcciones y sugerencias de María Francisca López, Secretaria de *Hispania Nova* en la redacción de la versión española de este trabajo.

¹ Para una visión panorámica del teatro español en el siglo XIX véanse el primer capítulo de David T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX* (Cambridge: Univ. de Cambridge, 1996). Este capítulo también se encuentra con el título, "Glorious Invalid: Spanish Theater in the Nineteenth Century" en *Hispanic Review* (1993), 28-51.

² La importancia de Grimaldi se destaca de forma particular en varios escritos de Gies. De este autor véanse: "Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño 1823-1824", en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans (Madrid: Istmo, 1986), 607-613; "Larra, Grimaldi and the Actors of Madrid", en *Studies in Eighteenth - Century Literature and Romanticism in Honor of John C. Dowling*, eds. Linda Barnette y Douglas Barnette (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1985), 113-122; "Notas sobre Grimaldi y el furor de refundir", en

material y artísticamente degradada de la escena española. Contribuyó a su modernización y emprendió numerosas iniciativas empresariales en el negocio del teatro que ayudaron a su enriquecimiento. Fue el empresario y director de escena más notable de su época, además de un generoso mecenas que influyó en la vida y obra de miembros de la generación romántica de 1830.

David T. Gies, en su biografía artística sobre Grimaldi, señala que:

En época tan temprana como en 1825 se le identificaba en París con “el amanecer de la resurrección dramática” de España. Grimaldi fue responsable por la escenificación de las obras más importantes del periodo romántico y la llevó a cabo con un profesionalismo anteriormente desconocido en los teatros españoles. No sólo mejoró el histrionismo y el repertorio sino también los aspectos técnicos del teatro—la escenografía, la iluminación de la escena, la maquinaria, el diseño interior—que jugaban papeles principales en la acogida pública de los dramas románticos en la capital³.

Como escritor, su aportación a la escena española fue cuantitativamente escasa, pero a pesar de esto Grimaldi tiene importancia por su elaboración de una de las obras más populares del siglo XIX, *Todo lo vence amor o la pata de cabra*, una producción de puro entretenimiento sin ningún contenido de peso intelectual⁴. Se puede considerar a Grimaldi como un gran capitalista *laissez faire* de la escena española que en buena medida reflejaba en su propio interés material el de la industria teatral. A pesar de sus éxitos su estancia en España duró poco más de una década; por motivos desconocidos, regresó a Francia definitivamente en 1836. Según la historia hoy en día aceptada, a partir de ese momento su interés por su país de adopción se centró en la industria ferroviaria y en la política, éste quizás debido a su amistad con el general Narváez. Pero una breve reflexión sobre la carrera profesional de otro devoto al arte escénico y, ocasionalmente, colega del gran empresario y director de escena, revela que también en su vejez, muchos años después de su marcha de España, Grimaldi todavía estaba interesado en contribuir a la renovación de la vida teatral española.

Especialmente notable en la biografía de Grimaldi fue su amistad con jóvenes poetas y dramaturgos de la generación romántica, entre ellos Ventura de la Vega (1807 – 1865), a quien conoció en 1830 cuando éste tenía 23 años. Grimaldi animó su entusiasmo por el arte escénico y ayudó al joven en su transición de simple aficionado al teatro en las aulas del Colegio de San Mateo, cuyo director era otro escritor, Alberto Lista, a una carrera profesional como literato. Su amistad aparentemente se fraguó a

Cuadernos de teatro clásico 5 (1990), 111-124; *Theater and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent* (Cambridge: Univ. de Cambridge, 1988).

³ “As early as 1825 he was being credited in Paris with ‘the dawning of the dramatic resurrection’ of Spain. Grimaldi was responsible for staging the most important plays of the Romantic period and he did so with a professionalism previously unknown in Spanish theaters. He improved not only the acting and the repertory but also the technical aspects of the theater—sets, lighting, stage machinery, interior design—which played key roles in the acceptance of Romantic dramas in the capital”; *Theater and Politics...*, 184.

⁴ *La pata de cabra*, introducción y notas de David T. Gies. Roma: Bulzoni, 1986.

través de Manuel Bretón de los Herreros, que presentó a ambos personajes cuando Grimaldi formó compañía teatral, con Bretón como dramaturgo principal, y el autor le sugirió al empresario que contratara a Vega como actor. A pesar de que Vega rompería el contrato en el último momento antes de la partida de la Compañía a Sevilla, la amistad recién nacida con Grimaldi perduró a lo largo de la vida de los dos literatos⁵.

Como Grimaldi, Vega también mostró gran interés por la renovación del teatro español, y lo manifestó constantemente por medio de sus actividades administrativas en la vida cultural madrileña. En la década de 1830, el joven literato obtuvo el que, con toda probabilidad, fue su primer empleo oficial: formar parte de un comité designado para asesorar el Real Conservatorio de María Cristina, que se había instituido pocos años antes con la finalidad de educar a las nuevas generaciones de artistas. Más tarde, en la década de los 1840, se unió a otra comisión cuyo cometido consistió en llevar a cabo una profunda reforma de la vida teatral de España, tarea cuyo fruto quedó plasmado con la promulgación de los Decretos Teatrales de febrero de 1849. Vega, nombrado Comisario Regio del nuevo teatro nacional, el Teatro Español, influyó de manera notable en la vida escénica, pues desde su puesto ejerció como un verdadero “zar teatral” para llevar a cabo las reformas promulgadas en 1849, siendo uno de sus objetivos primordiales la creación de, en palabras de los decretos, “un teatro modelo”⁶.

En su condición de Comisario Regio, Vega era el responsable de formar una compañía teatral cualitativamente insuperable, así como de supervisar la transformación del antiguo Teatro del Príncipe de Madrid en el nuevo Teatro Español. El proyecto de crear un teatro nacional fracasó poco tiempo después de emprenderlo. A pesar de ello, Vega siguió contribuyendo a la reforma del teatro español al presentar a la Sociedad de Autores Dramáticos existente en aquel entonces, un plan para la composición de obras dramáticas originales por medio de colaboraciones entre varios autores.

Por medio del plan, Vega quería aumentar tanto el número de las obras originales que los teatros podían representar así como la rapidez en su producción, y de esta forma sustituirlas por las traducciones de originales en francés de las que se abastecía la escena española. Junto al fomento de las obras originales en español, el plan de Vega también intentó aumentar las ganancias que recibían los autores y así su estado material. Los Decretos Teatrales de 1849 habían exigido que las obras originales se remuneraran mejor que las traducciones, y pudiendo los autores teatrales producirlas más rápidamente en conjunto que solos, escribirían una mayor cantidad de obras originales, aumentando de esa manera sus ganancias. Durante la década de los años 50, el literato volvió su atención a la educación de jóvenes para el arte

⁵ Para la biografía de Vega, véase la introducción a mi edición de los poemas de Ventura de la Vega, que tiene prevista su edición a finales de 2003 o principios de 2004 (*Poemas*, Salamanca: Grupo de Estudios del Siglo XVIII-Universidad de Salamanca, en prensa).

⁶ Sobre la creación de un teatro nacional véanse el apartado, “El experimento del Teatro Nacional” en Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*.

escénico, para lo que ejerció varios puestos en el Real Conservatorio de Música y Declamación. Llegó a ocupar el cargo de director de la institución, puesto que ocupó hasta poco antes de su muerte, en noviembre de 1865.

Como innovador de la técnica teatral, Vega siempre se interesó de forma especial por la declamación. Gran admirador del actor francés Talma, llegó a ser uno de los primeros proponentes españoles del método "natural" de la declamación, que caracterizaba el estilo de un amigo suyo, Julián Romea, uno de los más destacados actores del siglo XIX. Igualmente, en sus propias obras de arte escénico Vega participó en el desarrollo histórico del teatro Español que tanto le interesaba. Su obra *El hombre de mundo* (1844), frecuentemente calificada por la crítica teatral como la primera alta comedia en la historia del teatro español, ha sido considerada como el punto de partida de la obra de Manuel Tamayo y Baús, de Adelardo López de Ayala y de la posterior comedia realista. Vega también aportó el libreto de la primera gran obra de la madura zarzuela decimonónica, *Jugar con fuego* (1850), escrita en colaboración con el compositor Francisco Asenjo Barbieri, que constituyó un hito en la historia del género lírico.

Otra obra que también representó el intento de Vega de contribuir a una renovación del teatro español fue su tragedia clásica, *La muerte de César*. Para comprender el lugar especial que Vega quería que esta obra ocupara en la totalidad de su producción literaria y en la historia de las letras españolas hay que leerla en el contexto de los cambios ocurridos en los gustos teatrales de los españoles en la primera mitad del siglo XIX. Además, a través de la correspondencia de Vega, se puede comprobar la importancia que el autor le atribuía a la tarea que se había propuesto, patente en su deseo de producir un estreno inolvidable, de una extraordinaria pulcritud. Esta importancia también se destaca en el texto mismo de la tragedia; en la gravedad del tema, la alta formalidad de la obra, y el considerable tiempo que le dedicó a su elaboración⁷.

Por lo que se refiere a la cuestión contextual, la obra nacía en un mundo teatral en el que la tragedia clásica dejaba de montarse en los teatros nacionales por agotamiento del género, tal y como tuve ocasión de demostrar en un artículo publicado en 1991, en el que tomé como punto de partida el trabajo de la Junta de Censura teatral de 1849⁸. Dicho organismo, centralizado en Madrid pero con ámbito de actuación en toda la nación, nació a raíz de las extensivas reformas que efectuaron los decretos teatrales de 1849. Según marcaban sus directrices, toda obra que un empresario tuviera la intención de montar en cualquier lugar de la nación requería su previo examen por parte de la Junta. Una lista con los títulos de las obras examinadas durante los diez primeros meses de existencia de este comité de lectura, constituye un repertorio nacional de las obras que legalmente podían montarse en España. Gracias

⁷ Las cartas de Vega sobre la tragedia han sido publicadas por: Joaquín Montaner, *El estreno de La muerte de César de Ventura de la Vega (1866)* (Madrid: Real Escuela superior de Bellas Artes, 1954).

⁸ Michael Schinasi, "The Anarchy of Theatrical Genres in Mid-Nineteenth-Century Spain", en *Romance Languages Annual 2* (1991), 534-39.

a este documento, se puede constatar que los censores leyeron 940 obras, y como parte de su título cada una se definía según un género. Por ejemplo, el famoso drama romántico de García Gutiérrez *El trovador* se incluye en la lista con el subtítulo, *drama caballeresco en cinco jornadas, en prosa y en verso*⁹. De todas las obras de la lista, sólo hay ocho que se definen como tragedias, lo cual presupone que ya se trataba de un género casi extinto. El drama, nuevo género de reciente aparición en el siglo XIX - con contenido principalmente histórico, tratando de un pasado remoto- era considerado por los escritores de influencia neoclásica como un género bastardo, mezclando elementos formalmente cómicos y trágicos, y había llegado a reemplazar a la tragedia clásica en las tablas. A mediados del siglo XIX, la sensación que producía el asistir a la representación de una tragedia clásica, debía de ser parecida a la que hoy en día se siente al visitar un museo de historia natural para contemplar el esqueleto de un dinosaurio.

En este contexto hay que comprender Vega, al escribir en los últimos años 50 y los 60, quería producir una tragedia clásica que sirviera de inspiración a la renovación del género. El literato había abandonado el romanticismo en los últimos años de la década de los 30, según él mismo cuenta, al despertarse “de aquella fiera pesadilla... a las voces de Lista y Herosilla”¹⁰, sus profesores de inclinación neoclásica. En los últimos años de su vida, cuando era común oír que la escena española se había degradado, deseaba fehacientemente la vuelta a la inspiración clásica de su juventud.

Además, el lugar clave que quería que *La muerte de César* tuviera en la historia de la escena española puede comprenderse si se tiene en cuenta la gran atención que Vega le consagró en los últimos años de su vida. Se sabe que el autor empezó a escribir su tragedia en los años 50, posiblemente hacia 1853, momento en que viajó a Francia, donde conoció por primera vez a Napoleón III, y que tardó doce años en terminarla. Las cartas y los poemas de Vega documentan ampliamente su admiración por el Emperador, al que tomaría como modelo para su César. Con ello, la gran ilusión de Vega, hoy en día tan repugnante, era contribuir a la historia del teatro español un elogio proto-fascista de la dictadura.

Por el tiempo, cuidado y cariño que el autor puso en su tragedia, obviamente estaba convencido de que merecía una puesta en escena esmeradísima, necesaria para crear escuela. Como ha indicado Joaquín Montaner en *El estreno de La muerte de César de Ventura de la Vega (1866)*, el dramaturgo sólo quería que el estreno se efectuara en El Teatro del Príncipe, escenario que conocía tan bien por su trabajo

⁹ Probablemente, los empresarios que quisieran montar obras tuvieran la responsabilidad de definir las comedias que le enviaran a la Junta según un género determinado, porque una de las disposiciones de los decretos teatrales de 1849 era imponer a cada uno de los teatros del reino una categoría y una determinación del género o géneros que se les permitía representar. Acostumbrados hoy a la idea de un negocio teatral libre, la idea no deja de asombrar; pero, efectivamente, en 1849 el gobierno quería indicarle a los teatros particulares la clase de comedia que se les permitía representar. En realidad los únicos teatros afectados por la ley fueron los de las ciudades donde coexistían varios recintos, y se percibía que la competencia entre los negocios teatrales representaba una amenaza para el desarrollo del arte escénico en España.

¹⁰ “A don Mariano Roca de Togores (hoy marqués de Molins) en la muerte de su esposa”, en Ventura de la Vega, *Poemas*.

como Comisario Regio del teatro nacional, el Teatro Español. Además, como hace notar Montaner, la compañía del empresario Roca, que había contratado el teatro durante 1865 y 1866, poseía todos los elementos que Vega había intentado reunir sin mucho éxito en su compañía cuando fue director del teatro nacional durante el bienio 1849-50. Su principal empeño había sido el reunir en el mismo escenario una de las actrices más importantes del momento, Teodora Lamadrid, junto a José Valero y a Julián Romea, los dos mejores actores de la época, que mutuamente se contradecían y competían por el mejor sueldo y por el honor de ocupar el puesto de primer galán en cualquier compañía en que entraran. Los intentos de Vega por crear una compañía y un teatro nacional, modelo para los otros teatros de la nación y que sirvieran para renovar el arte escénico, habían terminado en fracaso. Pero ahora, tantos años después, el empresario Roca había unido a los actores que Vega quería y el autor tenía una segunda oportunidad, por lo menos con la representación de una sola obra en la que él mismo había invertido sus propios y considerables esfuerzos.

Como Montaner ha advertido acertadamente, Vega estaba ya muy enfermo del asma que acabaría con él cuando trabajaba con tanto entusiasmo en la preparación del estreno de *La muerte de César*. La correspondencia que mantuvo sobre la obra con los actores principales, José Valero en el papel de Bruto y Julián Romea en el de César, así lo corrobora. Quería estar muy cerca de su creación y ayudar en la producción, pero por su mal estado de salud, era preciso que escapara de los extremos de las temperaturas de Madrid. Pasaba parte del año en Alicante, y parte en el norte de España y el sur de Francia. Al no poder asistir a los ensayos de su obra, escribía a sus actores repetidamente con detalles sobre la representación, incluso sobre cómo representar momentos específicos; sobre la música, las comparsas; sobre todos los aspectos del montaje. Concedor de la gravedad de su enfermedad y de que podía morir en cualquier momento, su frustración se refleja en sus cartas cuando le comunicaban los contratiempos que surgían y que hacían posible el retraso del estreno. “¿Me moriré sin verla representar?” le escribió a su colega en la creación de zarzuelas, Francisco Asenjo Barbieri. “¡Mucho me lo temo! ¡Te confieso que es ídem que me aflige!”¹¹.

Precisamente, a través de dos cartas que Vega escribió poco antes de su muerte, mientras trabajaba en *La muerte de César*, la figura de Grimaldi se aparece de nuevo. En la primera, fechada en Bayona en octubre de 1865, Vega le escribía a José Valero:

Me haces preguntas, y me exiges que te escriba todos los días; ya habrás visto a esta fecha que me he anticipado a tus deseos, pues debes tener en tu poder unos largos cartapacios míos. En ellos te digo todo lo que había imaginado al escribir mi tragedia, y cuando yo acá en mi fantasía, la veía tomar vida en la escena. Tú, Pepe mío, no necesitabas tantos detalles; te conozco; te he visto

¹¹ Francisco Asenjo Barbieri, *Documentos sobre música española y espistolario (legado Barbieri)*, edición, transcripción e introducción de Emilio Casares (Madrid: Fundación Banco Exterior, D.L., 1986-1988), II, 1076.

poner en escena, y sé de lo que eres capaz. Perteneces a *aquel tiempo* y a *aquella escuela* que inició nuestro Grimaldi, y que después se ha olvidado¹².

En realidad, este olvido no era del todo cierto porque, a pesar de que ya hacía casi treinta años que Grimaldi había salido de Madrid, había mantenido contacto habitual con Vega, bien a través de la correspondencia que se cruzaban, bien por los viajes de Grimaldi a Madrid o de Vega a Francia. Vega había pedido las sugerencias del empresario francés antes de tomar varias decisiones sobre el Teatro Español durante su etapa como Comisario Regio. Por ello, se considera que, aunque de forma indirecta, Grimaldi contribuyó a la creación del teatro nacional. Y ello, aunque aparentemente estuviera dedicado a negocios industriales y políticos más lucrativos¹³.

Por eso es significativo encontrar el importante detalle siguiente en una carta, datada en Alicante en febrero de 1865, en la que Vega escribía a Barbieri desde su hotel:

¿Sabes si ha llegado a Madrid Grimaldi? Entérate. Siempre viene a parar a la fonda de los Príncipes, puerta del Sol. A mí me dijo que vendría para enero para dar principio a su proyecto de ejecución de *La muerte a César*¹⁴.

Sin duda, Grimaldi había concebido un “proyecto de ejecución” para *La muerte de César*. Iba a volver a España para participar en una obra que debía marcar una época, y dar lugar a un nuevo renacimiento del teatro nacional. Pero Ventura de la Vega falleció ese mismo año, y no existe ninguna información que sugiera que Grimaldi llegara a intervenir ni en ésta ni en ninguna otra ocasión en cualquier intento de renovación de la escena española. Por ello, queda pendiente la pregunta de por qué había concebido el proyecto de ejecución de la obra.

Quizá Grimaldi solo quería ayudar a un antiguo amigo que había puesto tanta ilusión en la renovación de la tragedia clásica, y que obviamente llegaba al final de sus días. Era igualmente probable, y muy característico de la personalidad de Grimaldi, que al pertenecer junto a Vega “a *aquel tiempo* y a *aquella escuela* que inició nuestro Grimaldi”, en su vejez también soñara con una renovación del teatro español, a pesar del tiempo que hacía que faltaba de España. Siendo éste el caso, ¿por qué no cumplió con su deseo y no llevó a cabo el proyecto?

No puede alegarse como motivo el que la muerte de Vega, en noviembre de 1865, le llegara a disuadir del plan. En los diez meses transcurridos entre la referencia al proyecto de ejecución de Vega en su carta a Barbieri y su muerte, no aparece ninguna referencia más a Grimaldi, y fueron finalmente los primeros actores, Valero y Romea, los encargados de la dirección del estreno. Aparentemente, antes de la muerte de Vega, Grimaldi ya había abandonado el proyecto. Es posible que esto se

¹² La cursiva es de Vega; en Montaner, 66.

¹³ David T. Gies, “Grimaldi, Vega y el Teatro Español”, en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova (Barcelona: PPU), II, 1277-1283.

¹⁴ Es interesante que el título de la obra es así, en vez de *La muerte de César*, en las cartas del Legado Barbieri; Documentos sobre música..., 1076.

debiera a un motivo ocasional; por ejemplo, una enfermedad u otro compromiso. Pero en coherencia con la personalidad de Grimaldi, tan intuitiva de la vida y del público español, cabe sospechar que por su finísimo sentido del negocio teatral llegó a creer que en los albores de la revolución de 1868 y la Primera República, una obra proto-fascista que elogiaba la dictadura no podía sentar escuela, y que la tragedia neoclásica fue efectivamente un dinosaurio. Y en esto Grimaldi no se equivocó.

Michael Schinasi
Associate Professor of Spanish
Department of Foreign Languages and Literatures
East Carolina University