

# *Madrid y Barcelona, capitales de cultura en el mercado internacional del teatro a finales del siglo XIX (1860-1910)\**

Jeanne Moisand

Instituto Universitario Europeo de Florencia

*Resumen:* Este artículo investiga la posición de Madrid y de Barcelona en el mercado teatral internacional de finales del siglo XIX. Analiza el papel desempeñado por los productores de teatro de ambas ciudades (empresarios, editores y autores) como agentes internacionales y nacionales de cultura. Se trata de entender cómo pudieron participar a la vez en la aceleración de la circulación mundial de la cultura después de 1860 y en la afirmación de los nacionalismos. Este estudio también apunta la particularidad del mapa cultural de las dos capitales, con su notable disyunción entre un espacio de importación teatral europeo y un espacio de exportación ibérico e hispano-atlántico.

*Palabras clave:* capitales, teatro, mercado, globalización, nacionalización.

*Abstract:* This article analyzes Madrid and Barcelona positions in the international theatre market at the end of the 19th century and beginning of the 20th. It aims at describing the role of theatre producers (impresarios, editors, playwrights and composers) as international and national cultural agents. It shows how they were able to participate both in the acceleration of cultural goods' global circulation after 1860, and in the affirmation of Spanish and Catalan nationalisms. This study also reveals the peculiarity of the cultural map of the two capital cities, with a European space of theatre importation quite different from its Iberian and Hispano-Atlantic space of cultural exportation.

*Keywords:* capital cities, theatre, market, globalization, nationalization.

---

\* Este artículo se basa en mi tesis *Madrid et Barcelone, capitales culturelles en quête de nouveaux publics (Production et consommation comparées du spectacle, vers 1870-1910)*, EUI (Florencia), directores C. Charle (Paris I) y A. Romano (EUI), defendida en diciembre de 2008, pendiente de publicación (editorial Casa de Velázquez). Agradezco a Demetrio Castro Alfín y Macarena Rodríguez Villa-Real su ayuda.

La cuestión de la organización material de la cultura y de su circulación interesa cada vez más a los modernistas y contemporaneístas. Son ya numerosos los estudios que analizan las conexiones entre unas formas culturales o científicas determinadas, y el lugar concreto en que se produjeron, se usaron, o por el cual transitaron y se transformaron<sup>1</sup>. Esta atención nueva a los espacios y formas de la cultura y a los agentes de su transmisión ha permitido reevaluar considerablemente el papel y la posición de los centros científicos españoles en la economía mundial de la cultura entre los siglos XVI y XVIII<sup>2</sup>. Por el contrario, la España decimonónica queda descrita, las pocas veces que se tiene en cuenta, como una periferia relativamente aislada en el mapa cultural de su tiempo. Esta evaluación negativa se basa, sin embargo, en la elección de criterios no siempre adecuados: siguiendo la focalización de la historia de la cultura en lo escrito, los índices de analfabetismo de finales de siglo XIX, mucho más altos en España que en los países vecinos<sup>3</sup>, se suelen utilizar como pruebas suficientes de retraso cultural. Se trata aquí de desplazar la mirada, fijando la atención en una forma visual y oral de cultura como el teatro, cuyo consumo llegó en España a niveles abrumadores en el siglo XIX y principios del XX, a diferencia del de la prensa y del libro. A pesar de la amplia difusión del teatro en la sociedad española finisecular, los dramaturgos de las dos principales capitales de teatro, Madrid y Barcelona<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> CHARLE, C., y ROCHE, D. (dirs.): *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes*, París, Publications de la Sorbonne, 2002, y CHARLE, C. (dir.): *Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, París, Rue d'Ulm, 2004; MORETTI, F.: *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*, Londres, Verso, 2005, y ROMANO, A., y VAN DAMME, S.: *Sciences et villes mondes, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Penser les savoirs au large*, número especial de la *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 55-2 (2008), pp. 7-18.

<sup>2</sup> BLEICHMAR, D. (ed.): *Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500-1800*, Palo Alto, Stanford University Press, 2009, y CAÑIZARES-ESGUERRA, J.: «Iberian Science in the Renaissance: Ignored how much longer?», *Perspectives on Science*, 12-1 (2004), pp. 86-124.

<sup>3</sup> En 1877, el 72 por 100 de los españoles eran analfabetos. El 63 por 100 lo era todavía en 1900, cuando casi toda la población sabía leer y escribir en Francia, Inglaterra o Alemania. ARTOLA, M. (dir.): *Enciclopedia de Historia de España*, t. VI, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

<sup>4</sup> Sobre la historia de la capitalidad en España, véanse AMELANG, J.: «Comparing Cities: a Barcelona Model?», *Urban History*, 34-2 (2007), pp. 173-189, y UCCELAY DA CAL, E.: *Llegar a capital: rango urbano, rivalidades interurbanas y la imaginación nacionalista en la España del siglo XX*, Barcelona, Fundación Rafael Campalans, 2002.

carecían de renombre fuera de España: sus obras se escenificaban poco en las demás capitales europeas, y dejaron un recuerdo más bien modesto en la historia literaria mundial<sup>5</sup>. En el contexto de acelerada globalización cultural de las últimas décadas del siglo XIX, las dos capitales parecían, por lo tanto, ocupar posiciones periféricas en el mercado internacional del teatro. Sin embargo, la atribución de esta posición se basa también en una idea preconcebida de mapa cultural, con sus centros y fronteras. La decisión de incluir o —lo que sería muy discutible— excluir América del espacio de circulación cultural europeo, cambia por ejemplo totalmente la perspectiva sobre el lugar de España en las circulaciones culturales decimonónicas. Se trata aquí de restablecer la integridad de estas circulaciones y de analizar su evolución durante las décadas de auge de la industria teatral, entre 1870 y 1910, para entender la forma peculiar en que Madrid y Barcelona se afirmaron como centros dentro de un mercado cultural globalizado.

## Dos focos de creciente actividad teatral

Después de la liberalización del negocio teatral (1869), la industria del espectáculo creció de forma muy rápida en la España del Sexenio y de las primeras décadas de la Restauración. En Madrid y en Barcelona, su producción y consumo llegaron a niveles más altos que en otras capitales europeas. En ambas ciudades, la densidad teatral (medida en número de teatros y de localidades por habitante) duplicaba la del París de los años 1880, y sobrepasaba también la de Viena, Berlín o Londres<sup>6</sup>. Después de una etapa de estabilización de los niveles de producción teatral en los años 1880 y principios de los noventa, el sector volvió a crecer con rapidez a finales del siglo XIX y principios del XX. El final de la primera década del siglo coincidió con el principio de su declive: la competencia del cine y los reglamentos

---

<sup>5</sup> Pese al hecho de que uno de los primeros galardonados con el Premio Nobel de Literatura, en 1904, fuese uno de los dramaturgos españoles de mayor aceptación en el último cuarto del siglo XIX, José Echegaray.

<sup>6</sup> CHARLE, C.: *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, París, Albin Michel, 2008, y MOISAND, J.: «Les publics des théâtres de Madrid et de Barcelone à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: problèmes de sources et de méthodes», <<http://crec.univ-paris3.fr/questions.php>> (marzo de 2009).

policiales dirigidos en contra de los horarios «indecentes» de los teatros incidieron negativamente en la economía teatral.

En su etapa de pleno auge, entre 1870 y 1908, la industria teatral se centralizó en Madrid y en Barcelona. Las fuentes fiscales (producidas por la contribución industrial sobre las empresas de teatro), y los archivos de teatros particulares permiten ver cómo el sector estaba constituido sobre todo por grandes y medianas empresas en Madrid, mientras que las pequeñas empresas de teatro se multiplicaron en Barcelona. Estas empresas inventaron recetas comerciales nuevas para atraer al público. El «teatro por horas» nació en Madrid a finales de los años 1860, con la multiplicación de sesiones cortas cotidianas<sup>7</sup>. Permitted rentabilizar el uso de la sala y de la compañía, y abaratar las entradas. Mucho menos rentable, el teatro asociativo, omnipresente en Barcelona, permitió también reducir el precio de las entradas. Funcionaba con el abono de los miembros, con el voluntariado por parte de los actores y con una pequeña participación del público. Los perfiles sociales de los propietarios y empresarios de teatro también diferían entre las dos ciudades: en Madrid, los grandes banqueros invirtieron en el sector teatral a partir de los años 1850. El acto inicial de mecenazgo se orientó, sin embargo, cada vez más, hacia la búsqueda de rentabilidad de grandes empresas urbanas de espectáculo. Éstas podían emplear hasta doscientas personas<sup>8</sup>, mientras que el número medio de empleados en el taller o en la tienda en Madrid no llegaba a diez personas<sup>9</sup>. Aunque haya pasado inadvertido para la historia económica, la industria teatral constituyó uno de los primeros lugares de concentración de mano de obra en la capital de España. En Barcelona, la mayoría de los empresarios eran más bien

---

<sup>7</sup> ESPIN TEMPLADO, M. P.: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995; MEMBRIZ, N.: *The teatro por horas: history, dynamics and comprehensive bibliography of a Madrid industry, 1867-1922 (género chico, género ínfimo and early cinema)*, Ann Arbor, UMI, 1990; MORAL RUIZ, C. del: *El género chico: ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, y VERSTEEG, M.: *De Fusiladores y Morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.

<sup>8</sup> «Los teatros por dentro. La empresa de Apolo», *El Arte del Teatro*, 15 de septiembre de 1906, p. 2.

<sup>9</sup> FRAX, E., y MATILLA, M. J.: «La evolución económica y social de Madrid (1850-1936)», en PINTO CRESPO, V.: *Madrid, Atlas histórico de la ciudad*, vol. 2, 1850-1939, Barcelona, Lunverg, 2001, p. 428, y JULIÁ, S.; RINGROSE, D., y SEGURA, C.: *Madrid. Historia de una capital*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 432.

pequeños inversores: conseguían sacar un provecho creciente de una inversión inmobiliaria modesta, construyendo teatros temporales con materiales poco costosos y formando compañías baratas. Por lo tanto, el desarrollo del sector del espectáculo siguió unas pautas muy distintas a las de las industrias más clásicas: Madrid encabezó el sector y exportó con facilidad sus fórmulas comerciales y productos hacia los teatros de Barcelona. Al contrario, en la capital catalana se desarrolló un potente sector teatral asociativo, poco rentable e integrado en el nuevo capitalismo del ocio.

### ¿Una industria dependiente? Los flujos de importación teatral

Tanto en Madrid como en Barcelona, la actividad teatral se basaba sólo en parte en la producción de los dramaturgos locales. Los niveles de dependencia de las importaciones de repertorios foráneos eran bastante altos, tanto en los repertorios comerciales como en los más escogidos, pero variaron mucho durante el fin de siglo. La comparación con otras capitales europeas y la atención a la evolución cronológica resultan muy importantes para evaluar correctamente esta dependencia. Para ello, puede ser muy útil medir la evolución de la proporción de obras de teatro importadas dentro del teatro español de fines del siglo XIX. Las fuentes permiten este tipo de estimación, aunque deba tenerse siempre en cuenta su limitada fiabilidad. Las proporciones extraídas de estas «estadísticas» recogen el importante margen de error del momento de su elaboración<sup>10</sup> y se deben entender como niveles mínimos de traducción.

Entre 1850 y 1890, los repertorios franceses estaban muy de moda en toda Europa, representando entre el 15 y el 50 por 100 de

---

<sup>10</sup> La prensa decimonónica publicaba estadísticas anuales sobre producción teatral. Para elaborarlas, los periodistas contabilizaban el número total de estrenos. Solían pedirles a los empresarios los folletos publicitarios del año anterior, o bien utilizar las reseñas de teatro publicadas en la prensa. Algunas de las obras anunciadas en estas fuentes no se llegaban a representar, y muchas de las que eran definidas como originales no lo eran. Era aún más difícil obtener información fiable sobre la actividad de los teatros de «provincias». Los críticos literarios y periodistas de Barcelona también publicaban este tipo de estadísticas, pero la mayoría de las veces sólo tenían en cuenta los estrenos en catalán y no en castellano. Las obras estrenadas en Madrid que se representaban casi siempre en Barcelona unos meses después tampoco constaban en sus cifras.

los repertorios de todos los grandes teatros. Como en otros países europeos, el nivel de importación teatral en España era también muy importante. Entre 1860 y 1875 representaba entre un tercio y la mitad de las obras estrenadas en Madrid (luego representadas en toda España). Esta corriente de importación masiva se generó por la expansión de la actividad teatral española en esos años, que provocó una demanda creciente de títulos nuevos. Sin embargo, la popularidad de las obras importadas declinó lentamente a finales del siglo XIX: los niveles de importación teatral en España se quedaron entre el 10 y el 20 por 100 de la producción teatral hasta 1910. Este declive se puede atribuir a factores internacionales y a otros más particulares de España.

Las condiciones de circulación de las obras de teatro se transformaron profundamente durante los años 1880, principalmente por la adopción de la legislación internacional sobre derechos de autor (Convenio de Berna, 1886). Para los empresarios españoles, que nunca se habían molestado en pagar derechos a los autores originales de una obra traducida, estos acuerdos hicieron descender el provecho económico de la producción de traducciones. Sin embargo, el factor jurídico no lo explica todo. El declive de la importación fue mucho más importante en España que en otros países europeos: Budapest u Oslo todavía importaban desde Francia entre el 30 y el 40 por 100 de sus repertorios a principios del siglo XX. Londres podría representar un equivalente más comparable a España, con el 13 por 100 de obras importadas en 1890<sup>11</sup>. Otro factor se combinó con la legislación internacional para generar, tanto en Madrid como en Barcelona, el relativo desapego hacia los repertorios internacionales. A partir de los años 1880, la profesionalización de los productores españoles de teatro se aceleró, particularmente en Madrid. Desde entonces, los autores fueron bastante numerosos, organizados y eficientes como para abastecer el mercado local de teatro con sus obras. Lograron poner muy de moda un repertorio cómico de producción local: el género chico. En Barcelona, además de las obras locales, los empresarios recurrieron cada vez más a este repertorio madrileño, comercialmente muy eficaz y que no era necesario traducir.

---

<sup>11</sup> CHARLE C., *Théâtres en capitales...*, *op. cit.*

**Proporción de obras traducidas y «arregladas»  
dentro de la producción teatral (1860-1910)  
(según balances de la producción publicados en la prensa  
y por el crítico Josep Ixart)**

<i>Madrid</i>	<i>Barcelona</i>
1860: 50 por 100.	—
1863: 34 por 100.	—
1865: 38,5 por 100.	—
1871-1972: 51 por 100.	1869-1879: 5 por 100 de las obras en catalán.
1879: 11 por 100 de los estrenos nacionales.	—
1879: 14,2 por 100 (87 por 100 traducidas del francés).	1879: 4 por 100 de las obras en castellano y en catalán.
1883-1884: 11 por 100 (23 por 100 de los títulos) (los teatros de verano no se tuvieron en cuenta).	—
1884-1885: 16,8 por 100 de los estrenos nacionales	
1890: 0 por 100	1890: 0 por 100.
1898-1899: 7,8 por 100 (los teatros menores y teatros de verano no se tuvieron en cuenta)	—
1906: 15 por 100 de los estrenos cuyos autores se pudieron identificar (129 obras, sobre los 168 estrenos del año).	1902: 0 por 100 de los estrenos cuyos autores se pudieron identificar (45 obras sobre los 83 estrenos del año).

Fuentes: GARCÍA GONZÁLEZ: «Crítica Teatral», *La Lectura para todos*, 3 (1861), pp. 45-47; p. 605: a partir de *El Contemporáneo*, 3 de enero 1864, citado por AGULLO Y COBO, M.: *Madrid en sus diarios*, vol. 3, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1969, p. 128; p. 605: a partir de *La Correspondencia de España*, 8 de enero 1866, citado por AGULLO Y COBO, M.: *Madrid...*, *op. cit.*, p. 128; CORTÁZAR, E. de: «Crítica estadística-teatral (la temporada 1871-1872)», *Revista de España*, núm. 104, t. XXV, marzo-abril de 1872, pp. 624-635; IXART, J.: «Lo Teatre català, ensaig historich-crítich», marzo de 1879, en *Id.*: *Obres Catalanes*, Barcelona, Col·lecció Triada, Tip. L'Avenç, 1895, pp. 267-272; «Estadística Teatral, obras dramáticas estrenadas en 1879 en los diferentes teatros de España», *Raza latina*, 146 (1880), pp. 14-16, y 148 (1880), pp. 14-16; Ixart, J., comentario al «Balance del año cómico» publicado por la *Revista Contemporánea*, en *El Año pasado*, *op. cit.*, 1887; «Movimiento teatral, por orden alfabético de autores, 1890», en SEVILLA, F.: *Anuario literario y artístico para el año de 1891*, Madrid, Agencia literaria de Fernando Sevilla, 1891; LACE, J. de: *Balance Teatral de 1898-1899*, Madrid, Tip. Herres, 1899; «Relación de las obras estrenadas en los Teatros de Barcelona, desde el 1 de enero de 1902 hasta 30 de junio de 1903», en *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles*, núm. 9, año I, septiembre de 1903, pp. 3-4; «Relación de las obras estrenadas en los Teatros de Madrid», en *Boletín oficial de la Sociedad de Autores*, núm. 36, enero de 1906, y núm. 47, diciembre de 1906.

## Capitalistas españoles en el teatro internacional (1870-1900)

La primera fase de expansión del mercado teatral en España se basó en la importación de obras foráneas, traducidas o arregladas por autores locales todavía poco profesionalizados. Durante esta fase, los papeles dominantes en la organización del mercado teatral incumbían a los empresarios y a los editores de teatro, que intentaban adaptar en su propio provecho los éxitos internacionales más sonados. La organización de giras de compañías o la producción de obras internacionales aisladas se presentaron pronto como una de las empresas más lucrativas dentro del sector del espectáculo. Se trata aquí de analizar unos cuantos ejemplos representativos de la evolución de los agentes y de los espacios involucrados por las importaciones teatrales, en las décadas de 1870, 1880 y 1890.

Uno de los primeros importadores profesionales de teatro comercial en España fue Francisco Arderius (1836-1887). Primero pianista, cantante y actor en cafés-concierto madrileños, tuvo que exiliarse en París en 1866, por su actividad política en la oposición a Isabel II. Allí asistió a los éxitos de Offenbach, y decidió adaptar la nueva fórmula de opereta ligera en español. Fundó para ello la empresa de los *Bufos Arderius* en 1867, que causó mucho escándalo y que precisamente por eso tuvo mucho éxito. Ya pasada de moda la fórmula, la compañía quebró en 1872. Arderius abandonó el marco tradicional de la compañía fija: contrató compañías ocasionales, que sólo empleaba para giras puntuales, produciendo con ellas grandes espectáculos en los mayores teatros de Barcelona y Madrid. En los años 1880, cuando la legislación internacional del *copyright* se empezó a respetar, el perfil social de Arderius (un actor sin capital inicial) se volvió cada vez más excepcional dentro de los intermediarios internacionales de teatro.

Un buen ejemplo del nuevo perfil de importador teatral lo representa Julio Nombela, que dejó constancia de sus gestiones literarias en sus memorias. Nombela combinaba diversas actividades en la edición de libros, la prensa y el teatro, siendo este último el sector más lucrativo. Siempre intentaba sacar provecho de su buen conocimiento de la alta sociedad parisina para adaptar en España las últimas novedades francesas. Su posición dentro de las élites madrileñas (era uno de los fundadores de la muy académica *Asociación de Escritores y Artistas*) y en los círculos parisinos le permitió ser nombrado agente

en España de la *Société des Gens de Lettres*, potente asociación de los novelistas y dramaturgos franceses. Gracias a esta calidad de agente pudo aprovecharse de varias operaciones de importación de obras de teatro francesas en España. Tal como relatan sus memorias, su operación más exitosa, en términos económicos, fue la importación en 1883 de la opereta *La Mascotte*, del maestro Audran.

*La Mascotte* interesó primero a Andrés Vidal Llimona, el mayor editor musical de Barcelona. Teniendo la «representación de las casas editoriales de música más importantes de Francia»<sup>12</sup>, Vidal había podido controlar la primera adaptación de *La Mascotte* al español para un teatro de Barcelona. Percibió el notable éxito de la adaptación, y decidió comprar los derechos de propiedad de la obra y de otra del mismo compositor, *Gillette de Narbonne*. Se asoció para ello con Nombela, cuyo contacto con la *Société des Gens de Lettres* facilitaba la adquisición de los libretos. Por 24.000 francos, los dos socios adquirieron la propiedad de las letras y música de las dos operetas en su versión española<sup>13</sup>. Nombela también compró los derechos del traductor, Salvador María Granés, que no se benefició en nada del éxito comercial de sus versiones. Sólo en la temporada 1883-1884, *La Mascota* se representó 170 veces en el gran teatro de Price de Madrid<sup>14</sup>. Gracias a sus altos capitales sociales y económicos, Vidal y Nombela consiguieron monopolizar los elevados beneficios de unas traducciones teatrales, sin tener ninguna responsabilidad artística y corriendo poco riesgo al comprarla (su éxito ya constaba tanto en París como en las demás capitales europeas). El contrato firmado con la *Société des Gens de Lettres* no sólo incluía los derechos por la representación y reproducción de las obras en la España peninsular, sino también en las colonias y en las «Repúblicas hispano-americanas». La amplitud mundial del espacio cubierto por el contrato explica los enormes beneficios obtenidos por los dos socios, como comenta Nombela en sus memorias:

«El éxito alcanzado en Madrid por *La Mascota* se repitió en las provincias, en Cuba, en Puerto Rico, en Filipinas, y en los seis o siete años que siguieron al de su estreno, los derechos de representación y la venta de los

---

<sup>12</sup> NOMBELA, J.: *Impresiones y recuerdos*, Madrid, La Última Moda, 1909, reimpr. Madrid, Tebas, 1976, p. 1031.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> PÉREZ MARTÍNEZ, J.: *Anales del Teatro y de la Música*, Madrid, Ricardo Fé, 1884.

libretos ascendieron a más de veinticinco mil duros. La obra quedó de repertorio, siguió produciendo importantes ganancias, y todavía al cabo de treinta años no se ha agotado el filón de esta mina cómico-lírica»<sup>15</sup>.

Este ejemplo de circulación del teatro más comercial de los años 1880 permite ver cómo, al lado del centro de producción teatral parisino, se afirmaron centros mucho menos visibles, de reproducción y adaptación de las obras de más éxito para otros mercados. Aprovechándose del trabajo de los productores parisinos supuestamente más céntricos, unos intermediarios de Madrid (Nombela) y de Barcelona (Vidal), más cercanos a los centros europeos de producción teatral que sus colegas hispano-americanos, podían controlar los beneficios de la circulación de los éxitos europeos en todo el espacio hispanohablante.

Los intermediarios españoles siguieron utilizando su posición europea para controlar la circulación hispano-atlántica de las obras francesas durante los años 1890, a pesar del control creciente de los derechos internacionales. Ignasi Elías, uno de los principales empresarios/propietarios de teatro de Barcelona, todavía compraba en esta década los derechos de propiedad literarios y musicales de obras internacionales, como lo demuestra el inventario de sus bienes<sup>16</sup>. Según este documento, adquirió tres operetas francesas para representarlas en sus teatros, y para beneficiarse de su gira en «España y sus colonias». Estos contratos de los años 1890 no abarcaban por lo tanto, como en el caso de *La Mascota*, toda el área hispanohablante, sino sólo las colonias españolas. También se nota la participación progresiva del traductor en los intereses de la traducción y de su gira metropolitana y ultramarina. A pesar del carácter menos provechoso de estas importaciones para el intermediario, el control de Ignasi Elías sobre la traducción del teatro comercial francés en español todavía le proporcionaba unas ganancias respetables.

En suma, durante los años 1870-1880 y hasta los años 1890, las empresas internacionales de giras de obras de teatro estaban en auge en España. Se beneficiaban de ello los editores, empresarios e intermediarios más cercanos a los productores originales, capaces de

---

<sup>15</sup> NOMBELA, J.: *Impresiones...*, *op. cit.*, pp. 1031-1033.

<sup>16</sup> Arxiu del Col·legi de Notaris de Barcelona: Llibres de D. Adelfo Fochs y Ventats, 24 de abril de 1902, Ignacio Elías y Font, declaración de herencia, testigo principal Rosa Elías y Bragulat.

**Propiedad literaria y musical internacional de Ignasi Elias i Font  
Según la declaración de herencia e inventario de bienes de I. Elias,  
propietario de los teatros *Tívoli* y *Novetats* (Barcelona)  
Obras para las que Elias adquirió el «derecho exclusivo de representación  
en España y sus colonias»**

<i>Título</i>	<i>Autores</i>	<i>Contrato</i>
Obra en 5 actos: Roger de la Houte	Jules Mary y Georges Grisier, representados por Gustave Roger y François Debry. Traducción al español: Roger Laroque por D. Salvador María Granés.	Venta en París a D. Juan Elias y Bragulat (hijo de Ignasi) 12 de febrero de 1889. Venta de los derechos de la traducción a Ignacio Elias. 1 de noviembre de 1889 y 7 de enero de 1890.
Opereta en 4 actos: Miss Robinson	Paul Ferrier y Louis Varney. Traducción o arreglo por D. Salvador María Granés.	Venta por Choudens hijos, editores de música, París, 7 de diciembre de 1892. 18 de marzo de 1893: Un tercio de los derechos sobre representación de la obra en España y ultramar para S. M. Granés (traductor), dos tercios para Elias.
Opereta en 3 actos: Miss Helyet	Boucheron y Audran. Traducción de Salvador María Granés.	Venta por Choudens hijos, París, 7 de enero de 1891. Un tercio de los derechos sobre representación de la obra en España y ultramar para S. M. Granés, dos tercios para Elias.

*Fuente:* Arxiu del Col.legi de Notaris de Barcelona, Llibres de D. Adelfo Fochs y Ventats, 24 de abril de 1902, Ignacio Elias y Font, declaración de herencia e inventario de bienes, testigo principal Rosa Elias y Bragulat.

negociar las condiciones de importación de un espectáculo, o incluso de comprar los derechos. Gracias a la mala organización del sistema internacional de derechos, los autores extranjeros preferían tratar con ellos para evitar que sus obras fueran traducidas gratis por anónimos. Sin embargo, el contexto empezó a cambiar en los años 1890. Al entrar España en la organización internacional del *copyright*<sup>17</sup>, la

<sup>17</sup> Antes del Convenio de Berna ya habían sido firmados acuerdos bilaterales a partir de 1880. ARROYO I HERRERA C.: *Novísima colección legislativa de teatros*, Madrid, A. de Sanmartín, 1886, p. 56.

importación de obras foráneas se volvió más cara. Junto con este proceso, cambios en los medios de productores de teatro permitieron a los autores más comerciales y a los empresarios madrileños conquistar el dominio del mercado teatral español frente a los editores.

### Madrid, nuevo centro teatral «nacional» (1885-1910)

Hasta muy avanzado el siglo XX, el teatro representaba el sector más rentable para los profesionales de la literatura en España<sup>18</sup>, aunque esta rentabilidad seguía viéndose mermada por los editores<sup>19</sup>. Después de los años 1880, la productividad teatral de los dramaturgos de Madrid aumentó. Disminuyó el número de dramaturgos-ministros y de autores con altos cargos políticos, notable durante el Sexenio y a principios de la Restauración<sup>20</sup>. Muchos autores se acercaron, en cambio, a los intermediarios comerciales de teatro, consiguiendo poco a poco profesionalizarse. El cambio más radical lo experimentaron los autores del género chico. La mayoría de ellos provenía de sectores republicanos y de medios de proletarios de la pluma, numerosos en el Madrid decimonónico por la atracción de la Universidad y de la administración central entre los hijos de las «clases medias» del país. A partir del año 1885, los mayores teatros comerciales de Madrid, que has-

<sup>18</sup> MARTÍNEZ MARTÍN, J. A.: *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2009, p. 233.

<sup>19</sup> Hasta finales del siglo XIX, los editores de textos y de partituras de teatro dominaban el mercado teatral español. En teoría, la Ley de 1879 sobre propiedad intelectual protegía los derechos de los dramaturgos y compositores. Pero los editores eran los encargados de «administrar» estos derechos. Vigilaban la programación de los distintos teatros de la Península, y cobraban el pago de los derechos de sus «administrados». Los autores percibían de sus editores una pensión, generalmente modesta. Solían acudir a préstamos de los mismos editores, que se les concedían con intereses muy altos. Los editores compraban finalmente los derechos de sus administrados más endeudados. Por esta vía conseguían ser no sólo administradores, sino propietarios de derechos de autor.

<sup>20</sup> El contacto entre esfera política y literaria fue propia de la edad de los «profetas románticos», propia de las revoluciones europeas de la primera mitad del siglo XIX. Se prolongó en España hasta, como mínimo, el Sexenio. BÉNICHOU, P.: *Le temps des prophètes: doctrines de l'âge romantique*, París, Gallimard, 1977; CHARLE, C.: *Les intellectuels en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle, essai d'histoire comparée*, París, Seuil, 1996; AUBERT, P.: *Les intellectuels espagnols et la politique dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle*, tesis dactilográfica, Burdeos, 1996, y JULIÁ, S.: *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004.

ta entonces se abastecían de adaptaciones y giras internacionales, empezaron también a representar obras del género chico. El ascenso de este género benefició a unas cuantas decenas de autores y compositores de Madrid, que firmaron contratos privilegiados con los empresarios. En 1899, los más famosos de ellos fundaron la *Sociedad de Autores Españoles*, y consiguieron recuperar los beneficios de administración de los derechos de autor y de reproducción de los libretos y partes musicales, hasta entonces monopolizados por los editores. A principios del siglo XX, la cuarentena de autores y compositores de la junta directiva de la SAE, la mayoría de ellos vecinos de Madrid, dominaba todo el sistema teatral español, de acuerdo con los empresarios de los mayores teatros de la Villa y Corte<sup>21</sup>.

Los nuevos dueños del mercado teatral tenían una relación compleja con los repertorios internacionales. Por una parte, sectores influyentes de la sociedad y de la crítica literaria les presionaban para que moralizaran el teatro «nacional», diferenciándolo de las obras internacionales, consideradas inmorales porque cuestionaban el régimen matrimonial imperante<sup>22</sup>. Muchas veces, los autores coincidían con las críticas al teatro cosmopolita, cuya «invasión» del mercado teatral nacional les quitaba salidas. Pero, por otra parte, era imprescindible para triunfar tener en cuenta el gusto del público urbano, cada vez más acostumbrado a las últimas novedades internacionales. Buscando un compromiso entre éxitos de taquilla y de crítica, intentaban a la vez reutilizar los formatos internacionales y subrayar sus diferencias.

La producción simbólica de diferencias nacionales no fue específica de la labor de los productores españoles de teatro: a finales del siglo XIX se produjo en todos los repertorios europeos, tanto en la música como en el texto de teatro<sup>23</sup>. Los rasgos nacionales de las

---

<sup>21</sup> CASARES RODICIO, E. (dir.): *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 vols., Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006, y Lista de los socios y miembros de la junta de la SAE: *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles*, 7 (1903), pp. 2-3, y 8 (30 de agosto de 1903), pp. 2-4.

<sup>22</sup> Aparte del adulterio, las obras francesas escenificaban los debates parlamentarios contemporáneos sobre el divorcio y sobre el reconocimiento de paternidad. PEDERSEN, J. E.: *Legislating the French Family, Feminism: Theater, and Republican Politics, 1870-1920*, Londres, Rutgers University Press, 2003. El contexto era muy distinto en España: después de la liberalización del régimen matrimonial en el Sexenio, el divorcio y la boda por lo civil fueron abolidos al comienzo de la Restauración.

<sup>23</sup> CASTRO, D.: «Tipos y aires. Imágenes de lo español en la zarzuela de mediados del siglo XIX», *Ayer*, 72 (2008), pp. 57-82; SORBA, C.: *Teatri, L'Italia del melodramma*

obras eran estudiados por los críticos y enfatizados por los dramaturgos. En el caso español, la nacionalización de los textos de teatro se basó sobre todo en la producción de diferencias en materia de costumbres: para gustar a todos, las obras «españolas» tenían que ser morales y conservar el picante del teatro moderno.

El proceso de nacionalización del teatro comercial fue bastante visible en la evolución de las obras del género chico, las de más éxito comercial a finales del siglo. Hasta principios de los años 1880, el género chico era considerado por los críticos como un subgénero destinado al público popular, poco moral y demasiado inspirado en la opereta francesa. Sin embargo, la fórmula en una hora se impuso en todos los tipos de teatro durante las décadas siguientes. Se intentó entonces otorgar más legitimidad al teatro corto, subrayando el carácter nacional de sus «cuadros de costumbres». Ambientados en los barrios bajos madrileños, permitían a la vez recuperar los personajes típicos de la literatura «nacional» picaresca y costumbrista<sup>24</sup>, e introducir juegos escénicos osados, no tan escandalosos entre gente de baja condición. Los personajes picarescos invadieron el género chico durante los años 1880. Pobres, chulos, ratas, toreros, gitanos, chulas, cantantes y bailarinas de flamenco fueron primero utilizados como medio de sátira política: eran alegorías de la mala gestión del gobierno y de la municipalidad<sup>25</sup>. Esta sátira pasó poco a poco a un segundo plano, mientras la representación de las picantes costumbres populares como santuario de la originalidad nacional concentró la atención. A finales de los años 1890, los productores de género chico habían conseguido crear un repertorio muy estandarizado, percibido como propiamente nacional aunque reciclaba muchas de las recetas exitosas del teatro cómico europeo. Sin embargo, precisamente cuando consiguieron controlar el mercado teatral español con la creación

---

*nell'età del Risorgimento*, Bolonia, Il Mulino, 2001, y THER, P.: «Topographies of european cultural history. The example of music», en *Comparative and trans-national approaches to the history of Europe*, EUI Summer School, 9-13 de septiembre de 2007.

<sup>24</sup> CÁNOVAS DEL CASTILLO, A.: *Le théâtre espagnol contemporain*, traducción de J. G. Magnabal, París, Ernest-Leroux, 1886, pp. 56-58, y BLASCO, E.: «Las costumbres en el teatro: su influencia recíproca-Bretón de los Herreros, Narciso Serra, Ventura de la Vega, Ayala», en *La España del siglo XIX*, t. III, Madrid, Ateneo de Madrid-Lib. A. San Martín, 1886-1887, pp. 121-171.

<sup>25</sup> Por ejemplo en *La Gran Vía* (libreto F. Pérez y González, música F. Chueca y J. Valverde, 1886). *El Género Chico (Antología de textos completos)*, presentación y selección de A. VALENCIA, Madrid, Taurus, 1962.

de la SAE (1899), el ciclo de éxito de la zarzuela corta centrada en los pobres de Madrid empezó su declive.

Practicando su lectura a distancia («distant reading») de todo tipo de novelas del siglo XIX, Franco Moretti detectó un ciclo de vida de veinticinco a treinta años, común a géneros muy distintos: aparecían y desaparecían simultáneamente, siguiendo rupturas de moda literaria determinadas por factores exteriores<sup>26</sup>. La duración de la moda de la zarzuela corta parece bastante similar. El primer éxito de una obra corta musical centrada en los barrios bajos madrileños tuvo lugar en 1881, con *La Canción de la Lola*. En los veinte años siguientes, el género chico barriobajero estuvo de moda. Según los críticos de teatro y autores de la época, fue el Desastre el responsable del final de este imperio escénico<sup>27</sup>. La curiosa relación entre el 98 y el tedio del público se explicó entonces por la dimensión nacionalista que el género chico había adquirido en los años 1890, en un momento en que los sentimientos patrióticos estaban exaltados por la guerra<sup>28</sup>. Después de la derrota, tal expresión de patriotismo pareció poco apropiada. Las críticas más duras vinieron, sin embargo, de los regeneracionistas católicos, que relacionaban la derrota con asuntos de moralidad pública. La degeneración de las costumbres nacionales les parecía particularmente visible en el género chico, cuyos héroes picarescos constituyeron uno de sus blancos privilegiados. Influyentes bajo los gobiernos conservadores de Maura, impusieron medidas restrictivas en el sector teatral: se estableció un toque de queda para los teatros, que tuvieron que cerrar a una hora «decente», lo cual impedía la representación de las dos últimas sesiones de género chico<sup>29</sup>. Los teatros de diversión, menos productivos y rentables, tendieron a volver a las traducciones de espectáculos foráneos y a explotar la reciente invención del cine.

---

<sup>26</sup> MORETTI, F.: *Graphs, maps, trees...*, *op. cit.*, pp. 14 y ss.

<sup>27</sup> LACE, J. de: *Balance Teatral de 1898-1899...*, *op. cit.*, p. 135, y SERRANO, C.: «Cantando patria (zarzuela y tópicos nacionales)», en *Ramos Carrión y la zarzuela*, Actas de las jornadas sobre Ramos Carrión y la zarzuela, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos, 1993.

<sup>28</sup> SERRANO, C.: «Conciencia de la crisis, conciencias en crisis», en PAN MONTORO, J. L. (coord.): *Más se perdió en Cuba*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 341-410.

<sup>29</sup> MEMBREZ, N.: *The teatro por horas...*, *op. cit.*

## La conquista del espacio hispanohablante por el género chico madrileño

Antes de que se confirmara el declive de la industria teatral española, los autores de género chico madrileño intentaron controlar las giras de sus obras por América. Para ello, se asociaron con los más importantes empresarios de Madrid, firmando contratos exclusivos que prohibían a otro empresario producir obras estrenadas recientemente. Este tipo de contrato fue denunciado por un empresario de Barcelona, Bruno Güell, en su correspondencia con el compositor Amadeu Vives. Escribiendo desde La Habana en 1901, se quejaba de que los derechos de representación de los estrenos madrileños recientes estuviesen monopolizados por los empresarios madrileños, más cercanos a los autores de la SAE<sup>30</sup>. Esta competición comercial de los empresarios españoles en Cuba reflejaba a la vez la desigualdad creciente entre los intermediarios de Barcelona y de Madrid en el mercado teatral internacional, y la dependencia del teatro cubano de Madrid. A pesar de la reciente independencia política de la isla, los públicos cubanos estaban todavía interesados en ver la última obra de moda en Madrid, representada por actores españoles en beneficio de empresas españolas.

Mientras que la SAE seguía controlando las giras teatrales hasta Cuba, le costaba mucho más sacar provecho de la representación de las obras españolas en la América latina continental. Se enfrentaban a la ausencia de control y de administración de sus derechos. En 1892, se intentó poner remedio a esta situación con la celebración del primer «Congreso Literario Hispánico» en Madrid, durante las fiestas del IV Centenario del «descubrimiento» de América. Organizado por la *Asociación de Escritores y Artistas* (en cuya fundación participó Julio Nombela), el congreso fue inaugurado por Cánovas del Castillo en persona, en presencia de muchos embajadores y ministros americanos. Los autores españoles aprovecharon esta afirmación del centralismo madrileño sobre el espacio cultural hispánico para quejarse de la reproducción masiva e ilícita de sus escritos en América. Se trataba de presionar a los gobiernos para que adoptasen una regulación atlántica de los derechos de autor, inspirada en los convenios que se esta-

---

<sup>30</sup> Biblioteca de Catalunya: Fons Amadeu Vives, Ms. 1261, Epistolari, Bruno Güell a Amadeu Vives, La Habana, 24 de noviembre de 1901.

ban celebrando entre países europeos<sup>31</sup>. El éxito de la iniciativa fue bastante moderado. A principios del siglo XX, incluso las compañías españolas hacían sus giras por América sin pagar todos los derechos que les correspondían a los autores. La junta de la SAE amenazó a los empresarios con no proporcionarles textos y partituras a su vuelta en España si seguían sin pagar lo debido. Pero no tenía ningún medio comparable para presionar a las compañías americanas que hubieran hecho lo mismo.

A pesar de las deficiencias del *copyright* hispánico, el volumen de las circulaciones controladas del género chico hacia América latina era muy importante a finales del siglo XIX. Un buen ejemplo de ello lo representan los derechos pagados por la SAE a Carlos Fernández Shaw, uno de los más famosos autores de género chico. En el archivo personal del autor, conservado en la fundación March, se encuentran las cuentas de administración de sus derechos por la SAE. Seleccionando sólo las funciones de una de sus obras, *La Revoltosa*, durante los tres años siguientes a su estreno, se puede dibujar el mapa de la distribución de la obra, típica del género chico de los barrios bajos madrileños. A pesar de la temática localista, la obra fue representada miles de veces en España, Portugal, en las posesiones españolas en África, en Cuba, Puerto Rico, pero también en los países americanos independientes, sobre todo en México y Argentina. De hecho, dos de los seis centros más importantes de representación de *La Revoltosa* se situaron en América. Al contrario, no aparece en la lista de funciones ninguna ciudad europea fuera de la Península Ibérica. Teniendo en cuenta que los derechos de autores españoles estaban todavía poco regulados en América, Madrid aparece verdaderamente en el centro de un espacio cultural atlántico, mientras que prácticamente carece de impacto cultural en el resto de Europa.

## Barcelona frente a la centralización teatral madrileña

Entre 1897 y 1900, Barcelona llegó al tercer rango en número de representaciones de *La Revoltosa*, después de México y por delante de Valencia, Málaga y Sevilla. Sin embargo, el éxito de taquilla del género

---

<sup>31</sup> *Actas del Congreso Literario Hispano-Americano organizado por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles* (noviembre de 1892), Madrid, Est. Tip. Ricardo Fé, 1893 (edición facsímil: Madrid, Instituto Cervantes, 1992).

**La circulación internacional de un éxito del teatro comercial corto español:  
La Revoltosa (libreto C. Fernández-Shaw y J. López Silva, música R. Chapí)  
entre diciembre de 1897 y diciembre de 1900**

Lugar de las funciones	Número de funciones	Estimación del número de espectadores
Madrid	412	593.280 (con 60 por 100 del aforo del teatro <i>Apolo</i> , capacidad total: 2.400 espectadores). Más de la población total de la ciudad.
México	281	
Barcelona	233 (capital) 98 (Provincia)	280.000 (con una estimación similar del aforo del teatro <i>Eldorado</i> , capacidad: 2.000). Hab.: 500.000.
Valencia	212	
Málaga	163	
La Habana	95	
Sevilla	93	
Total España	2.510	
Total América	571	
Total Portugal, Ceuta/ Melilla, Oran, Gibraltar	67	
Total España, Portugal, América	3.148	Casi 1 millón de espectadores, con una estimación muy baja del aforo medio (300 espectadores en cada función).

*Fuente:* Fundación Juan March, Madrid, Archivo Carlos Fernández Shaw, CFS-92: «Gran derecho-Liquidaciones 1894-1901». Sólo se han mencionado las ciudades donde la obra ha sido representada más de cincuenta veces.

chico en la capital catalana no significaba que existiera un consenso sobre la legitimidad de este repertorio, como representación adecuada de lo social, y menos aún de lo nacional. Todo lo contrario, fue en Barcelona donde las críticas a la inmoralidad y poca calidad literaria de las obras del género chico se manifestaron más<sup>32</sup>. Los que las formulaban

<sup>32</sup> MARFANY, J. L.: «“Al damunt dels nostres cants...”»: nacionalisme, modernisme

tenían un perfil social bastante distinto al del católico regeneracionista madrileño: eran autores de teatro e «intelectuales». El estudio de la sociología de los productores de teatro de Barcelona entre los años 1860 y 1910 ayuda a entender el porqué de su movilización en contra del género chico. También permite analizar el contexto en el que se empezó a hablar de la necesaria protección a la cultura catalana, redefinida para la ocasión en oposición al teatro comercial madrileño.

En los años 1860 y 1870, el teatro comercial en catalán se expandió en Barcelona, posibilitando la constitución de un pequeño grupo estable de autores y de actores. Este medio se podía comparar con su equivalente madrileño de la misma época, aunque fuera más restringido. La unificación del mercado de diversión teatral a escala española rompió este proceso de profesionalización en Barcelona: a partir de finales de los años 1880, la competencia del teatro comercial madrileño en las tablas barcelonesas redujo las posibilidades de explotación del teatro comercial en catalán. Sintomáticamente, el empresario barcelonés Ignasi Elías, que en los años 1870 producía grandes espectáculos en catalán, luego prefirió promover traducciones internacionales en versión castellana para posibilitar giras por España «y sus colonias», como ya se ha detallado. Tanto para los autores como para los actores locales, las posiciones de profesional del teatro escaseaban en Barcelona, donde las salidas se redujeron, bien a la práctica aficionada, bien a la posición artística sin finalidad comercial. Como en otros países europeos de la misma época, se expandieron los medios intelectuales a medida que se diferenciaban cada vez más entre «artistas», autores académicos y autores comerciales<sup>33</sup>. La fórmula espacial en la que cuajó esta diferenciación fue, en cambio, bastante particular en España: a partir de 1885, la evolución del mercado teatral hizo que los autores comerciales se concentraran en Madrid, y los artistas «modernos» en Barcelona<sup>34</sup>.

Para protegerse de la fuerza comercial del teatro madrileño y con el argumento de la calidad literaria, los dramaturgos barceloneses inten-

---

i cant coral a la Barcelona de final de segle», *Recerques*, 19 (1987), pp. 85-114, e YXART, J.: *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Lib. Española de López, 1888, pp. 21-28.

<sup>33</sup> BOURDIEU, P.: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil, 1992, y CHARLE, C.: *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, París, ENS, 1979.

<sup>34</sup> GEORGE, D.: *Theatre in Madrid and Barcelona, 1892-1936: Rivals or collaborators?*, Cardiff, University of Wales Press, 2002.

taron fomentar asociaciones de autores catalanes, buscando el amparo de las instituciones locales. Àngel Guimerà, gloria del teatro catalán y gran activista catalanista, fue el primero en fomentar este tipo de estrategias colectivas de base catalano-barcelonesa. En 1885, fundó la Asociación teatral de los autores catalanes, de muy corta vida. En 1897, en nombre de una «comisión de los autores dramáticos catalanes», propuso al alcalde de Barcelona la creación de una «escena catalana que siga element de cultura del poble»<sup>35</sup>. Sin embargo, Guimerà también buscaba la consagración literaria en Madrid, reconociendo así indirectamente el papel central de las instituciones literarias de la capital del Estado<sup>36</sup>. Al contrario, el dramaturgo «modernista» Ignasi Iglésias, de la generación posterior de autores catalanes, se centró exclusivamente en la escena catalana. Autor de teatro social y concejal republicano en el ayuntamiento de Barcelona durante muchos años, defendió la asociación de los dramaturgos catalanes, a la vez que criticó la «invasión» del género chico madrileño<sup>37</sup>. En sus numerosas conferencias subrayaba la mala influencia del teatro comercial en las clases populares, mientras que enfatizaba el papel del teatro catalán, de mejor calidad literaria, como empresa de educación popular, comparable en sus objetivos con la escuela primaria pública. La posición del republicano Iglésias era similar en este terreno a la del catalanista de partido Manuel Folch i Torres<sup>38</sup>, según el cual el «nostre teatre deu ser un complement de la nostra escola, una escola més, de moralisació de costums, d'educació de sentiments y d'instrucció artística»<sup>39</sup>. Según los autores en busca de protección de su mercado laboral, la defensa del teatro catalán incumbía a los poderes públicos municipales y provinciales, que debían proteger al pueblo de la masificación y de la centralización cultural.

Los autores catalanes consiguieron en cierta medida proteger su espacio de producción, a pesar del contexto de libre comercio rei-

---

<sup>35</sup> AHCB: Fons Artis, Caixa 23, «Teatre de la Ciutat», *Diario de Barcelona*, 20 de enero de 1897.

<sup>36</sup> MARTORI, J.: *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

<sup>37</sup> «El Teatre català y els seus enemics, Una aclaració, la conferència de l'Iglésias», *La Escena Catalana*, 298 (22 de junio de 1912), p. 2.

<sup>38</sup> Redactor de la revista satírica catalanista *Cu-Cut!*, pertenecía a una familia catalanista con sus hermanos Josep, autor de teatro infantil en catalán, y Joaquim, redactor de *La Veu de Catalunya*.

<sup>39</sup> FOLCH I TORRES, M., en *La Escena catalana*, 281 (24 de febrero de 1912), pp. 14-15.

nante en el mercado teatral desde 1869. En 1911, Iglésias obtuvo una subvención municipal de 30.000 pesetas para el sindicato de los autores catalanes<sup>40</sup>, donde se reagrupaban casi todos los autores de Barcelona<sup>41</sup>. En un contexto en que ninguno de los teatros madrileños era subvencionado por el Estado, esta subvención (que sólo se mantuvo vigente un año) era el signo de la capacidad de presión de los autores de teatro sobre las instituciones locales catalanizadas. Sólo una minoría de estos dramaturgos eran militantes de la *Lliga regionalista*. Sin embargo, casi todos participaron de algún tipo de actitud catalanista, entendida de forma amplia como demanda de protección del grupo social catalán. Aunque no estuviera adscrito a un partido particular, el catalanismo de los productores de teatro consistió en fomentar y proteger los atributos de la centralidad cultural barcelonesa, en contra del papel cada vez más dominante del teatro madrileño en el mercado hispano.

\* \* \*

A partir de los años 1860, con la aceleración de los transportes y la mejora de las capacidades productivas de los bienes de cultura, unas cuantas capitales pudieron centralizar cada vez más las industrias de prensa, edición y teatro. Dentro de este mapa cultural renovado, Madrid y Barcelona afirmaron su posición de capitales de cultura de una manera peculiar, como lo demuestra el análisis de las circulaciones de sus producciones teatrales. Después de los años 1860, los productores de teatro de ambas ciudades consiguieron aprovecharse con mucho éxito de la liberalización y de la globalización del negocio teatral. Aunque su papel haya tenido poca visibilidad, estos intermediarios transformaron las dos capitales en centros del comercio teatral mundial, importando desde ciudades europeas y exportando hacia el espacio hispano-atlántico. Sin embargo, a partir de los años 1890, la reglamentación internacional del derecho de autor puso trabas a la libre circulación mundial del teatro y a la actividad de estos intermediarios. En los mercados importadores de teatro, los autores pudie-

<sup>40</sup> OLLER, N.: *Memòries teatrals*, a cargo de E. GALLÉN, Barcelona, La Magrana, 2001.

<sup>41</sup> «L'hora es arribada. Els dramaturgs catalans, emancipats, per fi, de la tutela de l'empresari, han emprès, constituïts en Sindicat, la gloriosa obra de regeneració de nostre teatre nacional», *La Escena catalana*, 281 (24 de febrero de 1912).

ron ocupar el espacio antes monopolizado por las adaptaciones. De este modo, los autores madrileños consiguieron apoderarse del mercado teatral e imponer sus repertorios de diversión moderna española, distribuyéndolos en todo el espacio hispano-atlántico, mientras casi no se representaban en Europa. Al mismo tiempo, los intermediarios barceloneses quedaron relegados a posiciones de menor provecho comercial y empezaron a luchar por la protección del teatro catalán en nombre del arte y de la identidad propia. En el ámbito del teatro, los procesos, a primera vista contradictorios, de internacionalización y de nacionalización cultural fueron verdaderamente complementarios. Como reacción al auge de la competencia foránea, los productores de teatro de Madrid y de Barcelona intentaron marcar las fronteras de sus propios mercados. La fabricación de las culturas nacionalizadas del siglo XIX no fue fruto de la maduración de sociedades cerradas sobre sí mismas<sup>42</sup> sino, al contrario, de la profundización de la interconexión cultural a escala mundial. Por eso, la aceleración de las circulaciones de teatro, tanto europeas como internas al espacio cultural hispánico, pudo desempeñar un papel importante en la afirmación simbólica de las fronteras españolas y catalanas.

---

<sup>42</sup> Una comparación de las pautas comunes de definición de las culturas nacionalizadas decimonónicas, en THIESSE, A. M.: *La Création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, París, Seuil, 1999.