



**TEATRO Y POLÍTICA EN EL ÚLTIMO TERCIO
DEL SIGLO XIX.
JOSÉ ECHEGARAY Y SEGISMUNDO MORET**

Carlos Ferrera Cuesta
I. E. S. Altair



En la segunda mitad del siglo XIX, etapa correspondiente a los periodos de la monarquía de Isabel II, del Sexenio revolucionario y de la Restauración canovista, se construyó en España un régimen liberal, en el que el parlamento funcionó de forma regular. Sin embargo, el continuo predominio del poder ejecutivo sobre el legislativo, los clientelismos, los golpes militares y el fraude electoral redujeron el peso parlamentario. En efecto, en la época isabelina se impusieron una serie de prácticas como las delegaciones legislativas, el abuso de los reales decretos y las disoluciones de las cámaras que erosionaron el poder del parlamento. En el Sexenio (1868-1874), la situación mejoró, pues el poder legislativo tuvo, de acuerdo a lo señalado por la Constitución de 1869, una preeminencia política sobre el ejecutivo que le permitió convertirse en el epicentro de una situación de fuerte transformación política; asimismo, pese a la persistencia de irregularidades electorales, la notable presencia de diputados republicanos y carlistas en el Congreso elevó el tono de las discusiones. La Restauración de 1875 supuso una nueva merma de la capacidad parlamentaria, al recuperar la Corona —y con ella los gobiernos— la primacía política, gracias a la posibilidad de disolver las cámaras y suspender sus sesiones; además el control gubernativo de los comicios les garantizó sistemáticamente la

obtención de holgadas mayorías. Esto, unido a la aceptación de ese marco político por los dos partidos monárquico liberales del momento —el conservador de Cánovas y el liberal de Sagasta—, consumado en el llamado «turno pacífico» que aseguraba el regreso al poder tras cierto tiempo en la oposición, explicó la atonía de gran parte de las sesiones con los bancos de los diputados despoblados.

Pese a todo, la aspiración de todo político profesional de la época fue siempre alcanzar un escaño parlamentario. El acceso a esta institución requería disfrutar de una holgada situación económica, pues la actividad pública —nunca remunerada directamente— exigía disponibilidad de tiempo, realizar viajes, costear campañas e incluso periódicos, si se tenía la pretensión de desempeñar un papel sobresaliente; de ahí que la mayoría de los diputados combinaran la abogacía —la profesión más común entre la clase política decimonónica— con el disfrute de propiedades agrarias y las inversiones en deuda o en actividades industriales. Ya en 1864, Echegaray simultaneaba su puesto de profesor en la Escuela de Ingenieros de Caminos con la pertenencia al consejo del Banco Universal de Ahorros; por su parte, Moret compaginó a lo largo de su vida la docencia y el trabajo en un bufete con la propiedad de fincas en Ciudad Real, de varias minas en Cáceres y el sureste peninsular y con la presidencia de diversos bancos y compañías ferroviarias.

Al respaldo económico, todo aspirante a diputado debía añadir buenas relaciones. En el periodo contemplado, en especial en la Restauración, los gobiernos ganaban las elecciones de forma sistemática y abrumadora. En tal situación sólo los contactos garantizaban el acta de diputado. Echegaray narraba en su autobiografía *Recuerdos* cómo, pese a ser un principiante en la política y carecer de arraigo en esos lugares, le habían garantizado en 1869 un escaño por Murcia y otro por Asturias por ser director general de Obras Públicas y por su amistad con el influyente Ruiz Zorrilla. Por su parte, Moret comenzó su larga carrera parlamentaria al obtener el acta por Almadén (Ciudad Real) gracias a las posesiones de su suegro Aureliano Beruete en aquella localidad y a la amistad con el padre de Alberto Aguilera, decidido a favorecer la elección de Moret al no presentarse por ese distrito que había controlado en anteriores comicios. De igual manera, en ese mundo de relaciones personalizadas, si anhelaban incidir en la composición

de los gobiernos, los líderes de los partidos habían de disponer de una red clientelar, fraguada mediante favores e influencias, capaz de otorgarles la hegemonía en algunos distritos electorales y asegurarles así la obtención de escaños con los que lograr el respaldo de un número significativo de diputados. Semejante trayectoria siguió Moret durante la Restauración, quien, gracias a su continua presencia en diversas carteras ministeriales, estuvo en disposición de conceder prebendas y, así, rodearse de una docena de diputados fieles.¹

Junto a los recursos y las relaciones, el dominio de la palabra constituyó el tercer requisito para labrarse una carrera. Desde ciertos ámbitos se ha hablado de la decadencia de la retórica decimonónica, y en particular de la política, entendida ésta como el arte de persuadir, al considerarse que en dicha centuria la oratoria quedó reducida a un mero ejercicio estilístico, útil simplemente como adorno. Tal declive se habría consumado a finales de siglo, coincidiendo con el peso creciente adquirido en la actividad pública por la economía y otras ciencias que requerían lenguajes más técnicos frente a la esterilidad atribuida a la oratoria tradicional. Dicha decadencia se reflejó y se vio, asimismo, impulsada por los cambios en los sistemas educativos con el retroceso de la enseñanza humanística fundamentada en el latín, y su reemplazo por otros conocimientos más «útiles».

Sin embargo, no puede negarse la importancia de la palabra en la vida pública del siglo XIX. En todos los escenarios de sociabilidad, desde los salones nacidos en la centuria anterior, pasando por aquellos surgidos al calor de la Revolución liberal: clubes, tertulias, ateneos, sociedades..., existió preocupación por «hablar bien». Asimismo, a lo largo del siglo se publicaron y fueron reimpresos de forma continuada numerosos manuales de retórica, destinados especialmente a los alumnos de Bachillerato, donde la disciplina se cursaba como una asignatura más, con el objeto de enseñar las reglas de la oratoria sagrada (del púlpito), forense (del tribunal) y política. Como hemos indicado, en este último ámbito se consideró la elocuencia un requisito imprescindible en la proyección de todo

¹ J. Echegaray, *Recuerdos*, Madrid 1917, vol. III, p. 104. Sobre Moret, A. del Olmet: *Los grandes españoles. Moret*, Madrid, 1913, p. 57.

político, representando casos paradigmáticos la elección como candidato a diputado de Castelar por los republicanos tras su discurso en el Teatro Oriente en 1854 o el nombramiento ministerial del propio Echegaray tras su discurso parlamentario sobre la libertad religiosa en 1869. En las biografías de la época la habilidad oratoria figuró siempre entre las principales dotes del protagonista; y aun cuando ésta no descollara demasiado según los usos del momento, si el retrato del personaje pretendía ser lisonjero se hablaba de manera eufemística de su eficacia o su corrección. También fue sintomático de la valoración adquirida a lo largo del siglo por la retórica la proliferación de obras, con finalidad ejemplarizante, que reunían a los oradores más señeros; o la publicación de los discursos más sobresalientes de los principales políticos. Incluso existió una idealización del orador político, resaltándose su perfil ético a partir del lema clásico *vir bonus, dicendi peritus* de Quintiliano, y que impulsaba a Olózaga a caracterizar al buen orador por «su sensibilidad de alma, el amor a la humanidad, el rechazo a la injusticia, el amor a la patria y la defensa de la verdad». Fernando Corradi consideraba la elocuencia «hija del talento y la sensibilidad, lograda por convicción de nuestras ideas, el entusiasmo por la verdad y la justicia». En otros casos se destacaba su contribución al liderazgo, como el italiano Fornari, quien en su obra *Del arte de decir* calificaba al orador como portavoz cualificado de la multitud; por su parte, Sanz del Río, Cánovas del Castillo y Castelar incidieron en su aportación al buen funcionamiento de la vida pública y Alcalá Zamora resaltó su valor, incluso en una situación de representación nacional falseada, al servir de instrumento fiscalizador de la labor política.²

Esta realidad contrasta con los análisis sobre la decadencia de la oratoria política decimonónica respecto a la grecolatina. Éstos han partido de una visión que reduce la actividad política a la confrontación de ideas, modificables a través de la persuasión. Si bien en principio la formación de parlamentos posterior al triunfo del

² Como ejemplos de obras dedicadas a los oradores pueden consultarse J. Rico y Amat, *El libro de los diputados y senadores*, Madrid, 1862, vols. I, II y III. F. Cañamaque, *Los oradores de 1869*, Madrid, 1879. C. Solsona y Baselga, *Semblanzas de políticos*, Madrid, 1887. S. Olózaga (1863), p. 25. F. Corradi, *Lecciones de elocuencia*, Madrid 1882 (obra de 1843), p. 2. Para Fornari, véase J. A. Hernández Guerrero y M. García Tejera, *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis 1994, p. 154. N. Alcalá Zamora (2002), p. 9.

régimen liberal, en los que la ley era resultado teórico de la discusión entre los representantes de la nación, podía revalorizar la elocuencia, en la realidad ésta quedó muy limitada por la citada subordinación en que quedaron las cámaras con respecto al ejecutivo. Sin embargo, argumentar la decadencia de la retórica o asignarle el cometido de un simple ornato sin utilidad porque los parlamentos viesan mermadas sus atribuciones legislativas, olvida otras muchas facetas de la política que, al ser algo representado, otorga gran importancia al discurso, entendido éste no sólo como una sucesión de frases, sino como las prácticas y gestos que las acompañan. En esa línea, la elocuencia —en este caso la parlamentaria— conservó muchas virtualidades y eso explica su consideración en el siglo XIX.³

Es cierto que en la Restauración las sesiones parlamentarias estuvieron suspendidas con frecuencia y que los escaños quedaron muy despoblados en la mayor parte de las sesiones; también que en su mayoría el trabajo parlamentario se centró en la defensa por los diputados de proyectos, relacionados con la demanda de infraestructuras, de interés para los distritos electorales por los que habían sido elegidos. Sin embargo, también lo es que, sobre todo, la Cámara baja o Congreso permaneció como foro de discusión a un nivel satisfactorio de los temas habituales en la política europea del momento: la política comercial —con la polémica entre el librecambismo y el proteccionismo—, la cuestión social, la política colonial o las reformas militares y la adecuación de los ejércitos a los avances técnicos y a la carrera de armamentos característicos de aquella época, denominada en el continente como la «Paz Armada».

En la Restauración la prensa, capaz ya de alcanzar todos los rincones del país, recogió de forma íntegra los discursos parlamentarios más sobresalientes, e incluyó también reseñas de las intervenciones de los diputados más oscuros, precisamente los defensores de aquellos temas locales. En todas ellas se comentó la

³ Para la decadencia de la retórica posterior al mundo clásico, véanse T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp. 59 y ss. A. Compagnon, «La rhétorique à la fin du XIX siècle (1875-1900)», en M. Fumaroli (dir.) : *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, PUF, 1999, pp. 1215-1260. J. C. Raymond, «Retórica, política e ideología», en J. Labiano y otros: *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, vol. II. Actas del Congreso Internacional, Salamanca, 1997.

elocuencia con que habían sido sostenidas, pues, con independencia de que los vaivenes administrativos impidiesen habitualmente su resolución, la simple mención elogiosa de la oratoria denotaba los desvelos del diputado por su distrito en una sociedad que valoraba el arte de hablar bien.

En este periodo, caracterizado por el llamado «tumo pacífico», el monarca ocupó un lugar central en el sistema político, pues era quien nombraba alternativamente a los gobiernos y les proporcionaba la llave para formarse cómodas mayorías parlamentarias, al otorgarles el decreto de disolución de las Cortes y permitirles organizar las elecciones, siempre fraudulentas. En este contexto la lucha política giraba en torno a la Corona, a quien el partido de la oposición presionaba a fin de que retirase su confianza al gobierno de turno y se la otorgase a él. A tal efecto, se trataba de mostrar la división del rival y la solidez propia, requisito exigido por el sistema al partido gobernante a fin de garantizar la estabilidad. En esa forma de hacer política el hemiciclo se constituyó en el escenario predilecto desde el cual fiscalizar al Gobierno, resaltar sus divisiones, demostrar lealtad, hacer llamadas de atención al rey si el partido rival se había perpetuado en el poder durante un tiempo considerado excesivo, etc. Finalmente y más allá de cualquier pugna, las Cámaras de la Restauración poseyeron en el siglo XIX un carácter oligárquico, reflejado en el aire de familia existente en la mayoría de las sesiones, incluso en momentos de agrios enfrentamientos. Sentido de grupo que se cohesionó con toda una exhibición de cortesías, elogios dirigidos al don de palabra del rival, aplausos unánimes dedicados a aquellos oradores, como Castelar o Vázquez de Mella, que deslumbraban con sus discursos, aunque sus propuestas fueran rechazadas después de haber sido vitoreadas unánimemente las intervenciones que les servían de soporte.

La política entendida como representación aproximó la actividad parlamentaria al espectáculo e identificó al diputado con el actor. Con la Revolución liberal la vinculación teatro-política se había extendido a otras muchas facetas: en primer lugar, políticos, como Lista, Quintana, Martínez de la Rosa, Gil de Zárate, Núñez de Arce, López de Ayala o Cánovas del Castillo fueron dramaturgos o escribieron tratados sobre el teatro. La oligarquía política compartió la afición al teatro de las clases medias y altas a las que pertenecía;

siguiendo la moda de la época, preparó representaciones particulares en sus domicilios; asistió a los estrenos, como hizo la plana mayor del fusionismo, encabezada por Sagasta, al acudir a la inauguración del teatro de la Princesa (el futuro María Guerrero). En ese ambiente, las figuras de Echegaray (1831-1916), quien combinó la actividad política con una exitosa carrera como dramaturgo, y de Moret (1838-1913), gran orador y uno de los personajes más importantes del escenario político del último tercio del siglo XIX, ilustran bien esa conexión teatro-política.

Si bien es más conocido como dramaturgo, Echegaray también protagonizó una importante carrera política, cuyos primeros pasos coincidieron con los de Moret. Nacidos en los años treinta del siglo XIX, ambos pertenecieron a un grupo de jóvenes demócratas que en la década de los sesenta se opusieron al régimen de Isabel II, pese a su escasa vocación conspiradora —según el testimonio del propio autor teatral—. Imbuidos de una fe ciega en el progreso, reclamaron la implantación de los derechos individuales, la extensión de la libertad a todos los ámbitos de la vida y la apertura a Europa y a la ciencia.

Su origen social, ligado a la clase media, su vinculación a la Universidad y su adscripción a la Escuela Economista, defensora del librecambio, les abrió las puertas de la alta política después del triunfo de la Revolución de 1868. Echegaray fue nombrado director de Obras Públicas, ministro de Fomento en 1869 y de Hacienda en 1874 durante la dictadura de Serrano, momento en que tomó la decisión trascendental de conceder al Banco de España el monopolio de emisión de billetes; a su vez, Moret, miembro de la Comisión Constitucional en 1869, desempeñó las carteras de Ultramar en 1871 y Hacienda en 1872.

La radicalización ocurrida en el periodo federal de la I República en 1873 moderó a los dos personajes. Moret, que se había trasladado a Londres después de la abdicación de Amadeo I de Saboya, relataría años más tarde la anécdota de su encuentro con Echegaray en un banco de un parque londinense, en donde éste le había narrado sus tribulaciones cuando había estado a punto de ser linchado por las masas federales a las puertas del Congreso madrileño. La experiencia de aquellos meses les animó, sin duda, a aceptar la Restauración de los Borbones, consumada tras el golpe

militar de Martínez Campos en Sagunto, que suponía el retorno de aquella dinastía expulsada del país seis años antes.⁴

Con la Restauración su trayectoria política comenzó a divergir. Primeramente, porque, mientras Moret se mantuvo vinculado a la opción monárquica en todo momento —de hecho, había roto con el régimen nacido de la Gloriosa Revolución tras la proclamación de la I República—, Echegaray, que la había aceptado, siguió fiel a esa forma de Estado, pese a sus malas experiencias, hasta comienzos de los años ochenta. En segundo lugar, porque, sin romper definitivamente con la política —todavía repitió en la cartera de Hacienda en 1905, participó testimonialmente en las luchas por el liderazgo del Partido Liberal y dirigió en 1906 la Comisión del Catastro, impulsada precisamente por Moret—, Echegaray centró sus esfuerzos en la carrera teatral y en la divulgación científica.⁵

■ ECHEGARAY: EL ÉXITO TEATRAL VINCULADO A LA POLÍTICA

Según Fornieles, la causa de la exitosa trayectoria de Echegaray como dramaturgo durante la Restauración residió en su habilidad para atraer al público. Ésta dependió de su capacidad para generar escándalo y debate sobre sus obras; del hecho de que su fama permitiese arriesgar a los empresarios en la escenografía, con lo que sus montajes resultaban más brillantes; de la expectación generada en torno a estrenos gracias a toda una legión de gacetilleros y a la publicidad sobre los gastos de los montajes; del insistente respaldo de la prensa liberal; y de su capacidad de trabajo y su talante conciliador, evidente en la relación generosa mantenida con los actores, a cuyas preferencias y manías supeditó con frecuencia sus textos.

Sin embargo, más allá de sus valores puramente dramáticos y como manifiesta ese apoyo de los diarios liberales, su éxito tuvo mucho que ver con la posición política del autor. De una forma directa no cabe duda, en opinión de Pedro Pascual, que las relaciones de Echegaray contribuyeron al gran éxito cosechado en

⁴ Para la anécdota del parque londinense, véase S. Moret, *Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid en la noche del 19 de marzo de 1905 con ocasión del homenaje ofrecido al Sr. D. José Echegaray por la adjudicación del Premio Nobel*, Madrid, 1905, p. 10.

⁵ Las carreras políticas de Echegaray y Moret pueden consultarse respectivamente en J. Fornieles, *Trayectoria de un intelectual de la Restauración: José Echegaray*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Almería, 1989, y en C. Ferrera, *La frontera democrática del liberalismo: Segismundo Moret (1838-1913)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

Francia en 1874 por su comedia *El libro talonario*, siendo ministro de Hacienda, o explicaron la concesión del Premio Nobel, ayudada por las presiones de las autoridades españolas cerca de la Academia sueca, más inclinada a concedérselo a Guimerá.⁶

Sin embargo, sus triunfos tuvieron también que ver con que los temas y su forma de presentarlos conectaron con los gustos del mismo público que llenaba las tribunas del Congreso en aquellas sesiones que auguraban intensas luchas políticas. Claro está que éste no pasaba de ser una minoría, correspondiente a las clases medias y altas de la sociedad de finales del siglo XIX, la que respaldaba el régimen de la Restauración y había asimilado los valores de la revolución liberal española. No debemos olvidar en este punto que la totalidad de sus obras, incluida *El gran galeoto*, una de las mejor acogidas por los espectadores, no superó la treintena de representaciones tras su estreno, y que, además, era costumbre en la época asistir varias veces a unas veladas que tenían mucho de exhibición de un estatus social.

El teatro de Echegaray conoció una evolución que comenzó con un periodo neorromántico (1874-1881), centrado en la realización de dramas históricos en verso, en el cual rompió con la alta comedia representada por las obras de López de Ayala, dominante en el teatro selecto en la década de los sesenta. Giró en la positivista década de los ochenta hacia una etapa realista con predominio de obras en prosa, dedicadas a reflejar con un sentido crítico la sociedad contemporánea, momento en que cosechó sus mayores éxitos. Su trayectoria finalizó con una fase definida por el experimentalismo simbolista, con clara influencia de Ibsen, del que se inspiró al retratar los rasgos psicológicos de sus protagonistas, y en el que destacó, asimismo, la importancia concedida a la plasticidad en la puesta en escena, lograda especialmente gracias a la iluminación.

Sin embargo y pese a los cambios experimentados, su teatro presentó determinadas constantes propias de su talante liberal, que le otorgaron rasgos políticos por su pretensión de entretener y de educar al público. Ese anhelo entroncó con la preocupación de la clase política por la influencia del escenario sobre las costumbres,

⁶ P. Pascual, *El compromiso intelectual del político*, Madrid, Ediciones De la Torre, 1999.

constante a lo largo del siglo XIX. Si en 1807 se había introducido ya en el *Reglamento General sobre teatros* la figura del censor, en 1860 el moderado Alcalá Galiano y el progresista Salustiano Olózaga preconizaron la intervención estatal «represiva y preventiva», y a comienzos de la centuria siguiente el conservador Maura y el liberal Canalejas impulsaron campañas contra la inmoralidad en los espectáculos. Tales prácticas respondían a las ideas aportadas por la teoría dramática desde el siglo XVIII. Según ésta, el teatro debía llevar a escena los males eternos con una finalidad moralizante o para procurar un «entretenimiento sano», colaborando así en la formación de buenos ciudadanos. Al tiempo, las teorías sensualistas del escocés Hugo Blair, uno de los autores más influyentes en la oratoria y en la teoría teatral europea, hicieron hincapié en la necesidad de agradar al público y en el papel del espectáculo como elemento generador de imágenes. La evolución de las salas ayudó en este proceso adoptándose el teatro a la italiana con un único punto de vista y la introducción de mejoras técnicas, preparadas para representar el ambiente mediante telones, bambalinas y luces.⁷

Esos planteamientos condujeron a un debate sobre el realismo en escena, que, prolongado durante toda la centuria, mostró el conservadurismo del teatro español, donde, a diferencia de lo ocurrido en la novela, no llegó a prosperar. Ya en los años treinta Martínez de la Rosa había asegurado, en sus *Anotaciones a la Poética*, que la presentación cruda de la realidad podía resultar moralmente perniciosa; Tamayo y Baus indicó en 1860 que las obras no debían reflejar la realidad tal cual, si ésta atentaba contra el «buen gusto»; y en la Restauración, Cánovas del Castillo admitió la imitación de la realidad siempre que, sin separarse de su función formativa, el teatro exaltase los grandes valores fundamentados en la belleza. El propio Echegaray, en la respuesta dada al discurso de ingreso en la Real Academia de Eugenio Sellés, uno de los dramaturgos más famosos del momento, señalaba que la realidad

⁷ L. Hernández, *El teatro crítico de José Echegaray: un enigma crítico*, University of California, Los Angeles, 1987. Una aportación más reciente en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003, pp. 1977-2000, a la que se añade un análisis de otros autores post-románticos a cargo de F. Doménech, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. *Informe elevado al Gobierno sobre la influencia del teatro en las costumbres públicas y protección que ha de aplicarle en consecuencia el Estado*, Madrid, 1860.

debía aparecer siempre teatralizada y el autor debía buscar la belleza «en la región de las formas puras, en el revuelto mar de las pasiones o en las esferas de la razón».⁸

Por tanto, existió un empeño por parte de los liberales por crear un teatro «moralmente elevado», que llegase a toda la población, aunque en ese último aspecto se fracasó, entre otras cosas, por el elevado precio de las entradas. Es cierto que, sobre todo tras el Sexenio, el género se popularizó, pero en la forma del «género chico», que llegó a robar público al «teatro serio» y que fue denostado por algunos críticos liberales a causa de sus escasos valores.⁹

Echegaray fue el único dramaturgo con capacidad para competir con el teatro por horas, quizás porque en todo momento sostuvo la necesidad de plegar la tarea del autor a los deseos del público. En su discurso de ingreso en la Real Academia, pronunciado en 1894, defendió una estética que, partiendo de la experimentación, viese el efecto producido en el público de cada época. Lo que agradase al mayor número había de poseer la belleza; a partir de ahí y comparando las bellezas experimentales, se llegaba a la ley empírica y de ahí a la unidad de la ciencia que establecía desde la razón el canon general de belleza.

No obstante, también persiguió una función formativa a partir de unos temas a través de los cuales vislumbró la posibilidad de cambiar la sociedad presentando los problemas sociales y humanos desde la óptica de los derechos individuales. Puede decirse que su teatro fue un espejo de su propia evolución política, de la de Moret y de la de parte importante de los políticos del Partido Liberal de Sagasta. Si en la década de los sesenta habían adoptado un idealismo que culminó en la experiencia inaugurada con la Revolución de 1868, ciertamente el resultado de ésta matizó, dentro de la generación de liberales a los que estaba adscrito Echegaray, la pretensión de cambiar las cosas de una forma brusca; el temor al

⁸ A. Cánovas del Castillo, *Le théâtre espagnol contemporain*, Paris, 1886, p. 172. J. Echegaray, *Respuesta a Eugenio Sellés en su Discurso de ingreso a la RAE*, Madrid, 1895.

⁹ Para las críticas dirigidas al «teatro por horas» por su banalidad, véanse Cánovas del Castillo (1886), p. 172. E. Sepúlveda, *La vida en Madrid. 1886*, Madrid, Asociación de Libreros, 1994, (obra de 1887), pp. 508 y ss. F. Yxart, *El arte escénico en España*, Barcelona, Altafulla, 1987 (obra de 1894-1896), p. 79.

desorden social vivido tras el Sexenio revolucionario y el desencanto respecto a un pueblo anteriormente idealizado, propició la aproximación más o menos rápida al régimen de la Restauración y su implicación en él. Coincidió en lo ideológico esa época con el triunfo intelectual de las corrientes positivistas y su correlato que entendía la política como el «arte de lo posible»; sin embargo, esa moderación no implicó el abandono de todos los ideales, sino más bien su acomodo a un ritmo pausado por la ley del progreso inexorable.

Los temas abordados por Echegaray reflejaron y reforzaron de esta forma lugares comunes del liberalismo decimonónico, siendo eso lo que les concedió una dimensión política. Según Moret, sus obras actuaban como una «gimnasia para la raza humana a la que preparaban para el futuro presentando el conflicto entre libertad y fatalismo»; representaban a «los hombres modernos que luchan contra los poderes limitadores de la conciencia», según escribía *Clarín* en su reseña del drama *Lo que no puede decirse*. Conflictos que se expresaban dentro de los parámetros del lenguaje «natural y científico» del positivismo: el influjo del ambiente en el carácter, la herencia de las enfermedades y la locura, como ocurría en *De mala raza*, donde Adelita, hija de una mujer de mala familia acogida desde niña en casa de Don Prudencio, era «expulsada» por su protector para evitar que contaminase a su verdadera hija, Lolita, recurriendo aquél para justificar su acción a Darwin y a la «ley de la herencia». Estos conflictos también se materializaron en el terreno del honor, rescatado del teatro barroco, aquel que Cánovas del Castillo identificaba con el alma del teatro nacional, y que, actualizado en el siglo XIX, se convirtió en uno de los valores más estimados en el mundo liberal europeo. El honor actuaba como escaparate de la privacidad del individuo, explicando la presencia social de hábitos como el duelo, tan extendido que a comienzos del siglo XX *El Imparcial* pedía la formación de una comisión que dictaminase los duelos provocados por razones de peso y prohibiese todos los demás. Un duelo que, encargado de resolver las afrentas sufridas en el honor, adquirió un peso fundamental como recurso dramático garante del aplauso. Así lo demostró su aparición en multitud de obras de Echegaray y de otros dramaturgos del momento como Sellés o Leopoldo Cano; asimismo, síntoma de su importancia fue

que Deleito Piñuela atribuyera el fracaso de *Realidad* de Pérez Galdós a que el protagonista perdonaba a su esposa renunciando a lavar sus afrentas en el campo del honor.¹⁰

Éste se desenvolvía en muchos terrenos, siendo el familiar el predilecto de todos. El liberalismo había concebido un ámbito dual en el desarrollo del individuo masculino: el público, reservado a la actividad económica y política, y el privado, verdadero reposo del sujeto, centrado en el matrimonio y la familia. La tensión dramática se lograba presentando los numerosos peligros que amenazaban ese círculo en que se fundamentaba la felicidad de la persona. Uno de ellos era la maledicencia envidiosa de los demás que consumaba la tragedia en *El gran galeoto*, al romper la amistad paternal de Don Julián con Ernesto, concluida con un duelo fatal para el primero, por los bulos sobre una relación adúltera de Ernesto con su mujer, Teodora; lo mismo ocurría en *La duda*, cuya trama se iniciaba con las intrigas de Doña Leocadia, celosa porque Amparo se iba a casar con Ricardo (a quien ella quería para su hija Lola). Con hábiles rumores lograba que se extendiera la sospecha de una antigua relación entre Ricardo y la madre de Amparo, Ángeles. La tensión descansaba en el personaje de Amparo, liviana, frágil y celosa, rasgos explicados por su naturaleza femenina, y por su locura latente, heredada de su padre, que acababa convirtiéndola en instrumento de justicia al asesinar a Leocadia.

Era un caso más de una opinión extendida que responsabilizaba a la mujer de los principales peligros que acechaban al matrimonio. Fuese inocente o culpable, aquélla pecaba siempre de una naturaleza infantil, que encajaba bien con el citado esquema dual del liberalismo de un ámbito público dominado por la racionalidad masculina y uno doméstico, regido por el sentimiento femenino, dulce pero inestable. La mujer era una muñeca que no daba el paso de la Dora de *Casa de muñecas* de Ibsen, pues no abandonaba el hogar; a lo sumo, como la protagonista de *Mariana*, éxito de Echegaray de 1892, abrumada por haberse enamorado de otro, pedía a su marido que la matase para salvaguardar el honor del matrimonio.

¹⁰ Moret (1905), p. 23. Para *Clarín*, véase *El Solfeo*, 15-X-1877. *El Imparcial*, 16-IX-1902. J. Deleito Piñuela, *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*, Madrid, 1946, p. 201.

Echegaray, y con él otros autores de éxito ya olvidados, como Sellés o Leopoldo Cano, llevaron a escena los valores liberales de la sociedad de su tiempo. Eso no implica que su discurso careciese de crítica, pues en sus obras cuestionaron —y eso explicó el fracaso de algunas de ellas— la doble moral, el fanatismo, la usura, la pobreza o la corrupción política, incluso con tintes regeneracionistas. Así, lo hizo Echegaray en su *Comedia sin desenlace* (1892), en la que un honesto y trabajador labriego denunciaba las corruptelas de los políticos y vaticinaba una revolución si no cambiaba la situación del país.

No obstante, tampoco en esto se alejaron del liberalismo político del momento que, si bien defendió la Restauración, también diagnosticó males y, por lo menos en el plano de las intenciones y de los discursos parlamentarios, planteó reformas. Asimismo, coincidieron en que los problemas fueron abordados preferentemente desde una perspectiva individual que los convirtió en personales más que en sociales; es decir, la pobreza era responsabilidad de los propios personajes o de la acción moralmente reprobable de algunos sujetos usureros o maledicentes. Se transcribía así el tratamiento liberal de la «cuestión social», fruto no de una estructura social, sino de la fatalidad o de la responsabilidad individual, a corregir mediante la caridad de unos y la educación técnica y religiosa y el esfuerzo personal de otros.

Frente a tales conflictos apareció un modelo de sujeto, representado por varones austeros, religiosos y desinteresados que cuadraba con el ideal de masculinidad forjado desde el siglo XVIII y adoptado por el liberalismo. Éste se fundamentaba en la virtud, el honor y el sacrificio, capaces de salvaguardar el sueño liberal de un orden armónico. Valores ensalzados en los discursos parlamentarios de la época y sostenidos, por ejemplo, por Coll y Vehí en sus *Elementos de literatura*, fechados en 1856, al afirmar que el drama debía representar la vida, las pasiones, y los intereses opuestos que perturbasen al espectador y le hicieran desear un desenlace capaz de restablecer esa armonía.¹¹

Sin duda, Echegaray fue el primero de los maestros en desarrollar

¹¹ El ideal europeo de masculinidad, en G. Mosse, *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid, Talasa Ediciones, 2000. Para Coll y Vehí, véase M. J. Rodríguez Sánchez de León, en J. Huerta Calvo (2003), p. 1881.

tal habilidad. Su lenguaje adoptó un tono general melodramático, conservado en el tiempo pese a que en su evolución el autor conociese la influencia del realismo. Buscó con ello mantener la tensión dramática mediante el encadenamiento de situaciones límite para cuya consecución recurrió a la utilización de imágenes, muchas tomadas de la naturaleza, desarrolladas en escena a través del texto apoyado en la escenografía y las luces; así como a convencionalismos de gran efectismo: cartas, secretos, abandonos, seducciones y malentendidos que se aderezaban con ripios, exclamaciones y preguntas.

■ MORET: EL ÉXITO POLÍTICO BASADO EN LA TEATRALIDAD

En un sentido inverso, la trayectoria personal de Moret presentó muchas analogías con la de Echegaray. Nunca abandonó la política profesional, actividad en la que alcanzó las más altas cotas, convirtiéndose en líder del Partido Liberal a la muerte de Sagasta y presidente del Consejo de Ministros en tres ocasiones entre 1905 y 1910, aunque de forma fugaz. Si Echegaray fue un dramaturgo vinculado a la política, Moret fue un político ligado al teatro. Asistió con asiduidad a los espectáculos teatrales, recurrió al actor Ricardo Calvo a fin de perfeccionar su oratoria y actuó como crítico de la obra de Echegaray al homenajear en 1905 al autor laureado con el Nobel; asimismo, fue común la representación de piezas teatrales en su domicilio privado en veladas familiares e, incluso, se le conoce la autoría de dos obras escritas en 1859 con la misma finalidad, cuyos manuscritos se conservan en la Biblioteca Nacional.

En la primera de ellas, *La desgracia en la fortuna*, el protagonista Don Juan (que realmente es Juan de Austria) es huérfano, aunque noble sin saberlo. Ama a Doña Blanca, cuya familia le acogió de pequeño, pero considera que su amor es imposible por su origen oscuro. Para liberarse de su sufrimiento decide embarcarse, aunque antes, presionado por Blanca, le confiesa sus sentimientos, que ella declara compartir. Tal revelación le somete a una prueba de honor, pues debe sacrificar el amor compartido al cumplimiento del deber militar. A la historia principal se superpone la del amor oculto entre Don Arturo, amigo de Don Juan, y Beatriz, hermana de Blanca, que acaba provocando un enredo cuando Juan descubre una noche a Arturo en el jardín de la casa y cree que viene a visitar a Blanca. La situación se

resuelve con el consabido duelo, aunque al final se desvelan las identidades y se resuelve el conflicto entre los amigos. Finalmente, llega a la casa el rey Felipe II, quien decide meter en un convento a Blanca para que no desmerezca a su hermanastro con su amor. Ella acepta, se hace monja y acepta la situación al igual que Don Juan, pero en su fuero interno reafirma su amor frente al poder del rey, en un gesto pleno de sentimiento romántico.

Por su parte, en *Las flores del campo*, ambientada en la víspera de la batalla de Almansa, Beatriz, hija de Don Luis, se enamora a primera vista de Felipe V, siendo correspondida. Tras una visita nocturna de incógnito del Rey a la casa, son descubiertos por Don Luis, quien temiendo por su honor, logra que su hija confiese la relación y consigue convencerla de la imposibilidad de un amor con el Rey. Ella, ante la perspectiva de una vida de dolor, se suicida; y Don Luis perdona al rey, que se va con el corazón roto a la batalla.

En suma, una dramaturgia que, sin la calidad de Echegaray, compartía muchas de las claves liberales de aquel autor: la importancia de la libertad y el sentimiento romántico frente al destino, la tensión lograda mediante los enredos animados por personajes confusos de origen desconocido, las alusiones a la patria y al deber de servirla expresados a través de temas históricos.

La mención de estas obras de escaso valor quiere resaltar únicamente la importancia de lo teatral en la mentalidad de un político como Moret, que fue en la actividad pública donde pudo desplegar sus rasgos más teatrales. Desde la Antigüedad la conexión teatro-oratoria política había sido reconocida por Cicerón o Quintiliano, quienes incluyeron el arte del comediante en sus tratados de retórica. En la Restauración, Cánovas había equiparado en *Problemas Contemporáneos* al orador con un autor dramático que componía y representaba su propia obra. Moret, que siempre fue elogiado como uno de los mejores oradores políticos de su tiempo, poseyó las condiciones requeridas por Corradi a todo buen orador político: imaginación, espontaneidad, memoria, elección sobria y creación de imágenes, exaltación de las pasiones, una voz educada, dominio del gesto y habilidad a la hora de mantener en tensión al auditorio. Unas cualidades que correspondían a las exigidas a los actores, cuya profesión se había reglamentado y dignificado a lo largo de esa centuria; habían aparecido tratados que, además de

consejos, exigían al cómico unos valores morales semejantes a los requeridos al orador, por ejemplo: cultura y amor a la verdad. Esas dotes respondían a los cambios ocurridos en la teoría teatral a finales del siglo XVIII, según los cuales la belleza externa reflejaba un mundo interior que el actor debía sacar a la luz representando de forma natural temas de la vida privada; una concepción que explica la recuperación del teatro de Shakespeare en toda Europa a lo largo de la centuria. Si inicialmente ese naturalismo se identificó, de acuerdo a los planteamientos de Diderot, con el distanciamiento y la medida, el Romanticismo (impuesto a la postre) lo vinculó a la representación de la vida tal cual, rompiendo la distancia entre realidad y ficción por medio de las pasiones. Ahora, según señalaba Bretón de los Herreros en 1852, se debía buscar la imitación de la realidad conmoviendo. Es decir, actor y personaje habían de identificarse plenamente, manifestando los sentimientos interiores; cuestión que otorgaba gran importancia, por lógica, a la declamación, alejada del simple decir bien o del exceso de épocas pasadas. Junto a ella cobraban también importancia, los gestos, el semblante y los ojos, que de acuerdo a las enseñanzas de Bastús permitían desvelar lo que pasaba en el alma del personaje.¹²

Moret, como buen orador, cumplió tales requisitos. Pérez Galdós destacó su elegancia y los movimientos de los brazos, mientras que Ruiz Albéniz declaró que nadie superaba el timbre de su voz. Sobresalió en la creación de imágenes para las que recurrió a frases hechas y a metáforas para conmover y mantener la tensión del auditorio: el sol de la libertad, la locomotora que despertaba a los pueblos a la vida de la civilización, los lagos transparentes, el agua fluyente de la libertad frente a la estancada y putrefacta de la tiranía; descripción, esta última, similar a la utilizada por Ernesto en *El gran galeoto* cuando comparaba la maledicencia con «las charcas que ahogaban y emitían emanaciones». Dos fragmentos entre sus innumerables discursos pueden servir de ejemplo:

¹² A. Cánovas del Castillo, *Problemas contemporáneos*, Madrid, 1884, vol. II, p. 407. F. Corradi, *Lecciones de elocuencia*, Madrid, 1882, p. 8. Para los cambios en las técnicas interpretativas, véase J. Rubio Jiménez, «El arte escénico en el siglo XIX», en J. Huerta Calvo (2003), pp. 1803-1852. J. Bastús, *Curso de declamación o arte dramático*, Madrid, 1865 (obra de 1834), pp. 146 y 165.

... cuando se cierra el paso a los hombres y a las ideas, esas dos grandes corrientes de la política, en vez de fecundar el suelo se confunden en un solo centro, se encharcan en la llanura y acaban por formar un inmenso lago cuyas aguas estancadas producen pestilentes miasmas que envenenan la atmósfera. (*Grandes muestras de aprobación.*)

Y cuando lleguen vuestros viejos años, para muchos hoy tan temidos; cuando sentados en un banco de piedra que hay a la puerta de vuestra modesta escuela, bajo la sombra de la parra que trepa por sus paredes, llegue a vosotros la idea de que España va progresando, y penséis que el bien que por todas partes se desarrolla os es en gran parte debido, sentiréis entonces como una bendición misteriosa, que penetra hasta vosotros, como un rocío bienhechor, que cae sobre todos los actos de vuestra vida; ése es, en último

término, el verdadero premio a la virtud, que sólo con el recuerdo del bien que ha hecho se paga.¹³

Las Cortes fueron su ámbito de actuación política y teatral, siendo su participación estelar y constante a lo largo de su vida política. Como ya se ha indicado, el parlamento fue un espacio de escenificación y, seguramente por eso, Sellés en *La vida pública*, estrenada en 1885, incluyó un personaje que compaginaba los trabajos de acomodador de un teatro y portero del Congreso de los Diputados, y afirmaba que lo visto en ambos lugares era similar.

■ EL FIN DE UN LENGUAJE

La crisis de identidad posterior al Desastre de 1898, expresión de la llamada «crisis de fin de siglo», que no fue exclusiva de España aunque aquí adquiriese especial relevancia, implicó el cuestionamiento de la forma de hacer política de la Restauración. Quienes aspiraban a regenerar el país, dirigieron su crítica al lenguaje político vigente, en particular el parlamentario, considerando que los políticos se habían dedicado simplemente a pronunciar

¹³ B. Pérez Galdós, «España sin rey», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1951, vol. III, p. 784. V. Ruiz Albéniz, *¡Aquel Madrid!*, Madrid, 1944, p. 251. Las intervenciones de Moret han sido tomadas respectivamente del Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados, 20-XII-1882, p. 270 y de S. Moret, *Discurso pronunciado en el Congreso Nacional Pedagógico el tres de junio de 1882*, Madrid, 1882, p. 282.

discursos adornados por una retórica hueca, sin abordar los problemas reales del país. Lógicamente y dada su categoría oratoria, Moret fue blanco de esas censuras, pese a que, receptivo al nuevo clima, procuró hacer más sobria su oratoria. Entre los ataques destacaron los de Baroja, quien lo equiparó despectivamente con una cupletista por sus escenificaciones, y de Unamuno, irónico, porque «lloraba en sus discursos».¹⁴

El lenguaje dramático de Echegaray corrió una suerte similar por pomposo y vacío. En marzo de 1905 intelectuales adscritos al Modernismo y a la Generación de 1898 protagonizaron un acto alternativo a las celebraciones oficiales por la concesión del Nobel al dramaturgo, y todavía en 1914 Ortega y Gasset en su conferencia *Vieja y nueva política* puso de ejemplo su teatro para ilustrar la que describía como «fantasmagoría de la Restauración». En ese clima prosperó la utilización del calificativo «teatral» a la hora de descalificar la labor parlamentaria; así lo hizo Max Nordau en *Las mentiras convencionales de la civilización* (1897), al atacar la vida política por su carácter de eterna comedia, «parodia de nosotros mismos», en que cada palabra y acto era una mentira respecto al interior del alma. Otro tanto hacía *Azorín* cuando escribía sarcástico sobre los discursos estériles, plagados de gestos que unos diputados copiaban de otros.¹⁵

De esta forma se había producido una transformación esencial: el teatro y la política parlamentaria, más allá de críticas puntuales, habían sido consideradas durante el siglo XIX actividades nobles por su función educadora de los pueblos. Por el contrario, con el cambio de siglo el lenguaje parlamentario fue vilipendiado, precisamente por su teatralidad. Ese rechazo de la palabra estuvo detrás de las opciones políticas de corte antiparlamentario que desde comienzos del siglo XX cuestionaron la institución por estéril. Pero también inspiró —y no sólo en España— las reformas de los reglamentos de las cámaras, vigentes desde el siglo XIX, que recortaron la antigua

¹⁴ J. Ortega y Gasset, «Vieja y nueva política», en *Discursos políticos*, Madrid, Alianza, 1974 (discurso de 1914), p. 79. P. Baroja, «Tres generaciones», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, vol. V, p. 569. La opinión de M. De Unamuno, en *Nuestro Tiempo*, febrero de 1911.

¹⁵ La cita de Nordau, en P. Cerezo Galán, *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 37. Azorín, *Parlamentarismo español*, Madrid, Bruguera, 1968.

capacidad ilimitada de los diputados para elaborar discursos. Junto a ello, se planteó un nuevo lenguaje del que Pérez de Ayala habló en su novela *Troteras y danzaderas* indicando que los discursos regeneracionistas de Ortega y Gasset y de Maeztu en el Ateneo atraían a un público nuevo, no por lo novedoso de sus ideas — reconocibles en muchas sesiones parlamentarias de la Restauración— sino por la emoción estética y comunicativa que despertaban en el auditorio. Un nuevo lenguaje que buscaba expresar también el yo interior, pero eliminando la exageración de la representación y que recurría a palabras nuevas, como «vitalidad» o «eficacia», o las empleaba de forma diferente.

No obstante, tanto la oratoria como el arte dramático decimonónicos conservaron notable presencia. Así, si *Azorín* contrapuso la oratoria sobria de Maura a la de otros políticos, también le elogió muchos gestos cargados de teatralidad. Por su parte, Ortega y Gasset, aun cuando censuró, por ejemplo, la retórica de Castelar —símbolo más brillante de la oratoria decimonónica—, defendió el dramatismo de cada problema intelectual recomendando su presentación por el profesor de forma que los alumnos «asistieran en cada lección a una tragedia». Finalmente, como vimos, Alcalá Zamora defendió el valor de la oratoria tradicional, la practicó en gran medida y llegó a presidente de la II República. Por su parte, el teatro neorromántico comenzó a ser reemplazado por obras, bien más realistas, o bien orientadas a formas experimentales, que mantuvieron su vocación formativa del pueblo. Sin embargo, el teatro de Echegaray conservó gran parte de su prestigio y público hasta la Guerra Civil.¹⁶

¹⁶ R. Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, 1972, p. 297. R. Senabre, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, 1964, p. 260.