

Teatro y oratoria política en el siglo XIX. La escenificación parlamentaria en la Restauración

Carlos Ferrera Cuesta
IES Altaír

Resumen: El artículo aborda la importancia de la retórica en el siglo XIX. Con la preocupación por «hablar bien», presente en la vida social posterior a la Revolución liberal, la capacidad oratoria se convirtió en un requisito imprescindible en toda carrera política. Esa oratoria compartió muchos rasgos (gestos, creación de imágenes) con el teatro coetáneo, pues el público, que seguía las sesiones parlamentarias y llenaba los teatros, era el mismo y buscaba la espectacularidad en ambas actividades. La política siempre es representación, pero en el siglo XIX, y en especial en la Restauración, el Parlamento, que había perdido parte de su peso legislativo frente a los gobiernos, se convirtió en un lugar para escenificar otros aspectos del juego político.

Palabras clave: oratoria, Restauración, representación, teatro.

Abstract: The article deals with the outstanding role of rhetoric in 19th century. The worry for «speaking well», present at social life after the liberal revolution, let the oratorical skill become absolutely essential for the political career. That oratory shared many features (faces, gestures, image making) with the contemporary theatre, as they had the same kind of people that filled both parliamentary meetings and performances, and sought a good spectacle there. Politics always performs, but in the 19th century, and specially along the Restoration, Parliament, wich had lost their legislative weight opposite governments, became a place where the political game could be performed.

Key words: oratory, Restoration, performance, theatre.

A lo largo del siglo XIX la oratoria adquirió un lugar preeminente en los diversos ámbitos de la vida pública. Junto a la tradicional oratoria sagrada, su papel se acrecentó en la oratoria forense, gracias a una serie de reformas que intensificaron el protagonismo de los abogados al garantizar el carácter oral y público de los juicios, y cuya culminación se alcanzó en España tras la aprobación de la Ley de Enjuiciamiento Criminal de 1882. Sin embargo, fueron las oratorias deliberativa, encargada de persuadir o disuadir, y demostrativa, que sólo se dedicaba a ensalzar o vituperar, ligadas a la actividad política y, en especial, a la parlamentaria, las que lograron un mayor desarrollo, siendo su dominio uno de los requisitos imprescindibles, junto a la posición económica, el patronazgo y la capacidad, en el desarrollo de una carrera política exitosa.

La retórica, entendida como la disciplina que perfeccionaba la capacidad oratoria, poseyó en aquella centuria una evidente conexión con el teatro desde el momento en que de las cuatro partes del edificio retórico clásico —invención, composición, elocuencia y acción o transmisión del discurso—, la última compartía con aquel arte recursos como la voz, el gesto o las pausas. A su vez, existió un teatro con gran popularidad que descansaba en un lenguaje dotado de una serie de prácticas comunes a las desplegadas por aquélla. De ahí que la crisis de ese discurso durante la Restauración se tradujese en la decadencia conjunta de ambas artes.

La importancia de la palabra

Aunque parece fuera de toda duda la importancia de la retórica en el ámbito de la oratoria decimonónica, no han sido pocas las consideraciones sobre su paulatina decadencia a lo largo de la centuria. Tal visión ha partido de la convicción de que la retórica clásica, entendida desde Aristóteles como la disciplina que enseñaba a ser elocuente con el fin de incrementar la capacidad de persuasión, perdió su razón de ser política con la desaparición de la democracia griega y del régimen republicano romano. En esa línea, Todorov afirmó la reducción de dicha disciplina a un mero ejercicio estilístico encargado de proporcionar espectáculo y belleza, así como el hecho de que cuando, ya en el siglo XIX, se recuperaron las opciones de libertad política, el clima romántico habría consagrado el triunfo de la mul-

tipicidad de lenguajes frente a la norma universal del clasicismo. Compagnon, por su parte, ha retrasado esa decadencia de la retórica en la mayor parte de Europa al último tercio del siglo, dentro de un contexto caracterizado por el predominio de la idea romántica de originalidad y el ataque a la enseñanza clásica, en beneficio de otra más utilitaria. Más recientemente, y desde un punto de vista filosófico, la *Nueva Retórica* insiste en esa evolución hacia un estilismo, si bien sitúa el origen del cambio en el siglo XVI y cifra su mal en el abandono de la discusión como fórmula de avance en el conocimiento, rasgo característico de la Retórica antigua y medieval¹.

Incluso en el mismo siglo XIX existió cierta conciencia de decadencia que, según Meisel, se asoció en Inglaterra a la banalización ulterior a las reformas políticas de 1832 y que condujo a una idealización de la oratoria del siglo XVIII por su mayor clasicismo y exclusividad. Análisis semejantes podemos encontrar en España en la obra de Fernando Corradi, quien reconocía también la superioridad de la oratoria antigua y la imposibilidad de imitarla; otro tanto ocurría con Raimundo de Miguel, responsable de un manual de retórica muy leído en la segunda mitad del siglo XIX que sirvió como libro de texto en el Bachillerato, mientras que el comentarista Ortega y Morejón sostenía la pérdida de valor de los discursos parlamentarios como consecuencia de la creciente disciplina de partido y de la manipulación electoral².

Sin embargo, esa supuesta decadencia coincidió con el inicio de una época caracterizada por la importancia de la palabra, que, según Lynn Hunt, durante la Revolución Francesa habría sustituido al carisma real en su cualidad mágica. De esta forma, en una cultura en gran medida oral, la oratoria gozó de una amplia presencia a lo

¹ TODOROV, T.: *Tbéories du symbole*, París, Éditions du Seuil, 1977, pp. 59 y ss.; COMPAGNON, A.: «La rhétorique à la fin du XIX siècle (1875-1900)», en FUMAROLI, M. (dir.): *Historie de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, París, PUF, 1999, pp. 1215-1260. Para la nueva retórica, véase RAYMOND, J. C.: «Retórica, política e ideología», en LABIANO, J., et al.: *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, vol. 2, *Actas del Congreso Internacional*, Salamanca, 1997.

² MEISEL, J. S.: *Public Speech and the Culture of Public Life in the Age of Gladstone*, Nueva York, Columbia University Press, 2001, pp. 57 y ss.; CORRADI, F.: *Lecciones de elocuencia*, Madrid, 1882 (obra de 1843), p. 18; DE MIGUEL, R.: *Curso elemental teórico-práctico de retórica y poética acomodado a la índole de los estudios de Segunda Enseñanza*, Madrid, 1911, p. 104; ORTEGA MOREJÓN, J. M.^a: *De la oratoria política en las sociedades modernas*, Madrid, 1887, pp. 40 y ss.

largo del siglo, acrecentada por la sociabilidad surgida tras la Revolución liberal que propició la creación de espacios (clubes, círculos, ateneos y demás asociaciones) que complementaron o sustituyeron a los antiguos salones, en los que los discursos ocupaban un lugar preeminente y en donde persistió la preocupación por «hablar bien» y con mesura, en contraposición a las prácticas populares despreciadas por más gestuales y exageradas. Asimismo, se multiplicaron los manuales de retórica y, aunque su producción fue disminuyendo a finales del siglo XIX, hubo muchas reimpresiones hasta bien entrada la centuria siguiente, que demostraban la persistencia de una demanda. Igualmente, la retórica mantuvo su posición en el ámbito de la enseñanza, pese a las reformas aludidas anteriormente, ocupando un lugar de privilegio en los bachilleratos francés y español y en la universidad inglesa³.

Por supuesto, abundaron los cambios en una disciplina cuya pluralidad aumentó, añadiendo modelos más modernos a los más tradicionales y clásicos. Así, la influencia del sensualismo, teoría que formulaba el influjo de las imágenes en el conocimiento y en la formación del lenguaje, llevó a la multiplicación de figuras en una búsqueda de la belleza y de lo sublime. De la misma forma, y en un sentido general, se evolucionó de una oratoria más templada a otra más barroca que despuntó en el Bienio Progresista y alcanzó su apogeo en el Sexenio Revolucionario, moderándose de nuevo a partir de la década de los ochenta.

Tales modificaciones se argumentaron desde supuestos historicistas, propugnándose la adaptación del orador a las circunstancias específicas del público. Fiel al esquema positivista comtiano, Fernando Corradi sostenía la modificación de la elocuencia a lo largo de la historia, paralela al cambio de las sociedades, al tiempo que, como muchos de sus contemporáneos, afirmaba la existencia de diferentes retóricas que relacionaban la oratoria con el carácter nacional. Simultáneamente, esa pérdida de unidad respecto al clasicismo generaba jerarquías: Joaquín María López consideraba en 1849 escasas las lenguas bien equipadas para el discurso, afirmando en esta línea la superioridad de las romances sobre las sajonas. Rico y Amat reflexionaba sobre los condicionamientos del idioma y calificaba a los

³ Para la opinión de Hunt, véase IRIARTE LÓPEZ, I.: «Elocuencia y suspicacia. La seducción de la opinión pública en torno a la Revolución Francesa», en *Historia y Política*, 9 (2003), pp. 245-277.

oradores españoles de más brillantes y poéticos que los extranjeros (aunque menos profundos), por el eco armonioso, musical y agradable de la lengua española que revestía a la oratoria nacional de adornos de los que carecía, por ejemplo, la italiana. Olózaga contrastaba la francesa, más apasionada, con la sobriedad inglesa, colocando a la española en un término medio. Finalmente, Alcalá Zamora, tras insistir en la peculiaridad oratoria de cada nación, definía a la española por su barroquismo al ser «expositiva y apologética y no querer contradictores»⁴.

La ruptura del molde clasicista favoreció la concurrencia de diferentes tipos de oradores: Alcalá Zamora en su selección de figuras distinguía entre los clásicos, los apasionados y los majestuosos; Rico y Amat diferenciaba entre los poetas que deslumbraban con la profusión de imágenes, los razonadores y los sentimentales que conmovían.

No obstante, esas transformaciones no implicaron la desaparición de numerosos rasgos clásicos, patentes en los ejemplos recogidos en los manuales, en la adopción de las partes del discurso o en los recursos retóricos: anáforas o repeticiones, geminaciones o repeticiones inmediatas de sonidos o sílabas, anadiplosis o repeticiones al final de una frase y comienzo de la otra, y clímax o gradaciones retóricas ascendentes. De hecho, Arlette Michel ha señalado el sustrato neoclásico de la retórica romántica⁵.

La oratoria política

Como hemos visto, los análisis sobre la decadencia de la oratoria decimonónica han partido de una pérdida de sus elementos clásicos con la consiguiente reducción de su peso político. Sin embargo, tal veredicto proviene de una visión que cifra la verdadera actividad

⁴ CORRADI, F.: *Lecciones de elocuencia*, op. cit., p. 20; RICO Y AMAT, J.: *El libro de los diputados y senadores*, vol. 1, Madrid, 1862, p. 20; OLÓZAGA, S.: *Sobre el Arte oratoria*, discurso leído en la sesión inaugural de la Academia Matritense de Jurisprudencia y Legislación, 10 de diciembre de 1863, Madrid, p. 24; ALCALÁ ZAMORA, N.: *La oratoria española. Figuras y rasgos*, Córdoba, Patronato NAZ, 2002, p. 14.

⁵ ALCALÁ ZAMORA, N.: *La oratoria española. Figuras y rasgos*, op. cit., p. 14; RICO Y AMAT, J.: *El libro de los diputados y senadores*, op. cit., p. 56; MICHEL, A.: «Romantisme, littérature et rhétorique», en FUMAROLI, M. (dir.): *Historie de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, op. cit., pp. 1039-1070.

política sólo en la confrontación de ideas, cuando aquélla incluyó otros muchos escenarios en los que la oratoria desempeñó un papel de primer orden. En cualquier caso, el triunfo del régimen liberal y la formación de parlamentos, en los que la ley era el resultado teórico de la discusión entre los representantes de la nación, revalorizaron el lugar de la persuasión; máxime en un sistema político cuya legitimidad descansaba, todavía a finales de siglo XIX, en la independencia de los representantes, bastante más garantizada, de hecho, que en la actualidad, al no estar los partidos tan estructurados y ser menor la disciplina de voto. A su vez, si bien se pretendía del Parlamento que fuera termómetro de la opinión pública, también, según sostuvieron políticos como Gladstone o Moret, la Cámara podía encauzar aquélla y educarla a través de la oratoria⁶.

Tal situación podría explicar que la elocuencia fuese una habilidad asociada al éxito político en países como Francia o Gran Bretaña. No tanto en España, desde el momento en que el régimen parlamentario funcionó de forma limitada merced a un constitucionalismo liberal doctrinario que se tradujo en el predominio de la Corona y, a través de ella, de los gobiernos en el proceso legislativo. En efecto, durante la época isabelina, como ha estudiado Marcuello, se impusieron una serie de prácticas (delegaciones legislativas, abuso de los reales decretos, disoluciones) que erosionaron la fuerza de las Cámaras frente al Poder Ejecutivo. En el Sexenio Revolucionario se intensificó el poder parlamentario, aunque prosiguiesen las interferencias gubernamentales, lo que, unido, según Cañamaque, a la típica situación de replanteamiento constitucional propia de toda coyuntura revolucionaria, alumbró una oratoria más brillante. Si bien en la Restauración se alcanzó una mayor estabilidad política, ésta tuvo lugar, según Pérez Ledesma, a costa en gran parte del poder parlamentario, que vio reducido su campo de actuación al repetirse la situación de predominio del Ejecutivo de la época isabelina⁷.

⁶ Para Gladstone, véase PARRY, J.: *The Rise and Fall of Liberal Government in Victorian Britain*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 249; MORET, en *Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados (DSCD)*, 10 de junio de 1891, p. 2094.

⁷ Para Francia y Gran Bretaña, véanse REMOND, R.: *La République Souveraine*, París, Fayard, 2002, pp. 163 y ss., y MEISEL, J. S.: *Public Speech and the Culture of Public Life in the Age of Gladstone*, *op. cit.*, respectivamente; MARCUELLO, J. M.: *La práctica parlamentaria en el reinado de Isabel II*, Madrid, Congreso de los Diputados, 1986; CAÑAMAQUE, F.: *Los Oradores de 1869*, Madrid, 1879, p. XI; PÉREZ LEDESMA, M.: «La vida parlamentaria en España: de la revolución de 1868 a la derrota republicana

Pese a esto, las dotes oratorias fueron consideradas un activo esencial en la trayectoria política. Hubo casos en que la elocuencia proporcionaba éxitos políticos inmediatos, por ejemplo, la elección de Castelar por los republicanos como candidato a diputado tras su discurso en el Teatro Oriente en 1854, o el nombramiento de Echegaray como ministro de Fomento por su discurso sobre la libertad religiosa en 1869. Asimismo, en las biografías de los políticos del siglo XIX se destacó de forma sistemática su elocuencia, e incluso cuando aquélla no sobresalía especialmente, aparecía adornada con epítetos eufemísticos como la corrección, la eficacia o la sobriedad. A lo largo del siglo proliferaron con una finalidad ejemplar las obras encargadas de recopilar las vidas de los oradores más ilustres de la época, de las que serían una muestra las de Rico y Amat, Cañamaque o Miguel Moya, en cuyas descripciones destacaba el poder de la palabra, que en el caso del conde de San Luis «despedazaba a sus rivales», en el de Olózaga «arrastraba a su campo a los diputados ministeriales» y en el de Ríos Rosas conllevaba «el funeral de los ministros». Por último, se consideró un privilegio, reservado a las primeras figuras, la publicación de sus discursos más notables⁸.

En ese mismo sentido, se idealizó la figura del orador, 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. El francés Laboulaye describía en 1869 al verdadero orador como un «apóstol lleno de fe» que «no mendigaba aplausos». En otros casos se destacaba su capacidad de 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 y Castelar destacaban su contribución al buen funcionamiento de la vida pública, y Alcalá Zamora resaltaba su valor, incluso en una situa-

en 1939», en CAPELLÁN, G. (ed.): *Parlamento y parlamentarismo en la España liberal. Manuel de Orovio y Práxedes Mateo Sagasta*, Logroño, Parlamento de La Rioja, 2000, pp. 23-65.

⁸ Las alusiones al poder de la palabra del conde de San Luis y de Olózaga, en RICO Y AMAT, J.: *El libro de los diputados y senadores*, op. cit., vols. 2 y 3, pp. 223 y 126, respectivamente; la de Ríos Rosas en CAÑAMAQUE, F.: *Los Oradores de 1869*, op. cit., p. 215.

ción de representación nacional falseada, al servir de instrumento fiscalizador de la labor política⁹.

La significación del orador no se diluyó en la Restauración, a pesar de que, como se ha señalado, el papel de las Cortes resultase bastante mermado y abundasen las situaciones estables políticamente por el acuerdo entre los partidos turnantes. Además, en esta época los discursos conocieron una difusión gracias al desarrollo de la prensa escrita, que extendía por todos los rincones del país noticias puntuales sobre las sesiones parlamentarias. En éstas se transcribían en su totalidad o parcialmente los discursos más sobresalientes, al tiempo que se recogían reseñas de intervenciones de diputados más oscuros, en donde se destacaba de forma sistemática la elocuencia con que habían sido pronunciadas. Este aspecto nos lleva a detenernos en el papel del Parlamento del último cuarto del siglo XIX y explica la importancia que cupo a la oratoria, pese a que las Cámaras no fueron un lugar de elaboración legislativa independiente. Es cierto que el Parlamento fue escenario de discusiones de altura que exigieron la máxima capacidad oratoria a los diputados. En sus intervenciones éstos repasaron las cuestiones candentes de la política europea coetánea: la polémica protección-librecambio, la modernización de los ejércitos en la época de la «Paz armada» o el desarrollo constitucional ligado al programa liberalizador de la Regencia. Sabemos igualmente que las Cámaras estuvieron suspendidas con frecuencia y que la mayor parte de sus sesiones adolecieron de la presencia de un número significativo de asistentes; también que la mayoría del tiempo se consumió en la discusión de proyectos de interés local, relacionados generalmente con la construcción de infraestructuras. Sin embargo, esto no restó virtualidad a una oratoria que, amplificada por la prensa, se convirtió, en paralelo a las influencias cerca de la administración, en un instrumento propicio para mostrar los desvelos del diputado por su distrito, valorándose a la hora de consolidar su arraigo en la zona el saber que los intereses locales se habían defendido con elocuencia, independientemente del resultado final de una gestión que normal-

⁹ OLÓZAGA, S.: *Sobre el Arte oratoria*, *op. cit.*, p. 25. Sobre Laboulaye véase DOUAY-SOUBLIN, F.: «Y a-t-il “renaissance” de la rhétorique en France au XIX^{ème} siècle?», en IJSSELING, S., y VERVAECKE, G. (eds.): *Renaissances of rhetoric*, Leuven, Leuven University Press, 1994, p. 85; Fornari en HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A., y GARCÍA TEJERA, M.: *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 154; ALCALÁ ZAMORA, N.: *La oratoria española. Figuras y rasgos*, *op. cit.*, p. 9.

mente se posponía en el tiempo y estaba sujeta a los vaivenes administrativos. En relación con tales gestiones destacó la labor fiscalizadora de las Cámaras a través de preguntas, interpelaciones y proposiciones, que, si bien para Mercedes Cabrera dieron la medida de la verdadera significación parlamentaria y de la influencia de las oposiciones en la vida política de la Restauración, para Adolfo Posada carecieron de utilidad política, aunque sirvieran para que el diputado saliese en la prensa y medrase a través de ellas¹⁰.

La práctica parlamentaria, aunque pusiera cortapisas a la independencia de las Cámaras, favoreció de forma casi ilimitada el uso de la palabra a través de sus Reglamentos —primero el de 1838 y posteriormente el de 1847, vigente hasta 1918—. Respondía así a un entorno que privilegiaba la oratoria y en el que el Parlamento cumplía funciones paralelas a la legislativa o de defensa de los intereses locales. En ese sentido, las sesiones servían también a la hora de presentar nuevas formaciones políticas, como fue el caso de la Izquierda Dinástica de Serrano y el Partido Posibilista de Castelar, en el Senado, o del Partido Demócrata Monárquico de Moret y el Partido Reformista de Romero Robledo, en el Congreso; para hacer exposiciones doctrinarias, como las explicaciones de Nicolás María Rivero sobre los valores de la democracia durante el Bienio Progresista o de Donoso Cortés sobre la dictadura en 1848. Igualmente, la retórica parlamentaria no cumplía sólo una función persuasiva, sino que en ocasiones servía para galvanizar y fascinar al hemiciclo. Eso resultó patente en asambleas homogéneas y en situaciones de debilidad como las acaecidas a comienzos de la Revolución liberal, cuando el duque de Rivas defendía la libertad entre los aplausos del público y Joaquín María López entusiasmaba a su auditorio al anunciar a las Cortes la victoria de Luchana con imágenes muy vivas; también se extendió a épocas posteriores y estuvo detrás de los éxitos de oradores como Aparisi y Guijarro o Castelar, vitoreados al acabar sus discursos por todos los diputados, aunque sus propuestas resultasen derrotadas a la postre. Detrás de la resonancia obtenida por esos momentos estelares estaba la práctica cotidiana más oscura que rodeaba las intervenciones de exordios plagados de elogios a los contrincantes, fórmulas de cortesía, citas literarias y ejemplos históricos, algo que

¹⁰ CABRERA, M.: *Con luz y taquígrafos. El Parlamento en la Restauración (1913-1923)*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 214 y ss.; POSADA, A.: *Estudios sobre el régimen parlamentario en España*, Madrid, 1891, pp. 65 y ss.

recordaba el carácter selecto de unas Cámaras en las que el dominio de la palabra era un elemento de distinción. Así lo mencionaba Gil de Zárate en su *Manual de Retórica y Poética* (1842), al defender la necesidad de educarse en la elocuencia, dado que el orador se desenvolvía en un ambiente elitista por dirigirse a las clases medias y altas, las «más emprendedoras y atractivas» e «influyentes en la gobernación y alma de las naciones». Finalmente, y junto a estas funciones, la oratoria canalizó, en particular durante la Restauración, la lucha política en el seno de la oligarquía liberal a través de la escenificación de las posiciones, aspecto conectado con el gusto por lo teatral en la sociedad decimonónica¹¹.

El teatro en el siglo XIX

El teatro gozó de un gran prestigio a lo largo del siglo XIX como un espectáculo desarrollado en espacios públicos y privados. Sirvió como elemento de distinción, pues exigía disponibilidad de tiempo y de dinero, fue un negocio rentable y actuó como elemento de identidad cultural. En este sentido, fue esencialmente una actividad reservada a las clases altas a causa del elevado coste de las entradas (en torno a cinco pesetas durante la Restauración). De hecho, todavía en 1867, la oferta teatral, recogida por la Información Oral de la Comisión de Reformas Sociales, era muy inferior a la de países como Inglaterra, donde sólo el Covent Garden reunía 22.000 espectadores por semana frente a los 15.500 asistentes a los once teatros madrileños, cifra que además debe ser ajustada por la costumbre de acudir varias veces al mismo espectáculo.

Las relaciones entre teatro y política han sido muy estrechas desde que Gorgias asignó un estilo teatral al discurso político frente al literario de la escritura. Asimismo, se ha destacado el papel del teatro en la creación, en el siglo XVIII, de una opinión pública capacitada para ejercer una crítica de carácter revolucionario al poder. Ya en

¹¹ Para los discursos del duque de Rivas en el Trienio Liberal y los de Joaquín María López, véase RICO Y AMAT, J.: *El libro de los diputados y senadores*, op. cit., vols. 1 y 2, pp. 335 y 22, respectivamente; para Castelar y Aparisi y Guijarro, CAÑAMAQUE, F.: *Los Oradores de 1869*, op. cit., pp. 2 y 73; sobre Gil de Zárate, véase MORALES SÁNCHEZ, I.: «La retórica en la trayectoria vital de un político del siglo XX: Antonio Gil y Zárate», en LABIANO, J., et al.: *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, op. cit., pp. 281-288.

España, y a lo largo del siglo XIX, importantes políticos como Quintana, Martínez de la Rosa, Lista o Cánovas hicieron aportaciones a la teoría dramática, mientras que el mismo Martínez de la Rosa, junto a Gil de Zárate, Francisco Pacheco, Ramón Nocedal, López de Ayala o Echegaray fueron dramaturgos. También proliferaban las relaciones familiares o amistosas: el actor Julián Romea era sobrino de Nocedal y cuñado de González Bravo; en todas las biografías de Montero Ríos aparecen referencias a su estrecha amistad con el actor Emilio Mario; Moret, a su vez, era amigo de Rafael Calvo, de quien tomó lecciones de declamación; el propio Moret y Vega de Armijo organizaban funciones en sus casas y el primero fue autor de dos dramas de tono romántico: *La desgracia en la fortuna* y *Las flores del campo*, destinados a ser representados en el domicilio familiar. Como veremos, el teatro se identificó pronto con la causa liberal y en la Restauración se adscribió en gran medida al fusionismo y al republicanismo histórico. Echegaray, el principal autor del momento, pertenecía al Partido Liberal y Eugenio Sellés recibía cargos cuando esa formación accedía al poder. Los dos actores más sobresalientes en la Restauración, Rafael Calvo y Antonio Vico, fueron enterrados en el Panteón de los Hombres Ilustres, intento fallido de crear un espacio simbólico desde un nacionalismo liberal, encargándose de la alocución fúnebre del primero de ellos su correligionario Nicolás Salmerón¹².

El contenido político del teatro se reveló también en la preocupación de la clase política por su influencia sobre las costumbres y los consiguientes intentos de regulación administrativa. Éstos se iniciaron tempranamente con la figura del censor creada en el *Reglamento General sobre teatros de 1807*, continuaron en fechas más avanzadas, siendo un ejemplo el Informe de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, firmado en 1860 por Alcalá Galiano y por Olózaga, que preconizaba la intervención «represiva y preventiva» del Estado, y culminaron con las campañas de Maura o Canalejas contra la inmoralidad en los espectáculos.

En el siglo XVIII la teoría dramática había asignado al teatro la función de llevar a escena los males eternos con una finalidad moralizante, considerándose igualmente lícitas las comedias que procurasen un entretenimiento «sano». El público debía aprender virtudes y

¹² Los puestos de Sellés, en *El Imparcial*, 12 de diciembre de 1892.

vicios, transformarse en juez dispensador de veredictos a través del aplauso y la distancia, favorecida esta última por la generalización del teatro a la italiana con su único punto de vista. Tales objetivos persistieron en el siglo XIX, aunque por la influencia del sensualismo del escocés Hugo Blair, uno de los autores más influyentes en la teoría teatral y en la oratoria europea, se hizo un mayor hincapié en la necesidad de agradar al auditorio y en la importancia del espectáculo como generador de imágenes. Esa labor se reflejó en la evolución de las salas y en su mayor capacidad para representar el ambiente mediante los telones, bambalinas y luces. La imitación de la realidad no implicaba alejarse del «buen gusto», como defendía Martínez de la Rosa en sus *Anotaciones a la Poética*, considerando que la presentación cruda de lo real podía resultar un ejemplo pernicioso para la moral; en la misma línea, Tamayo y Baus argumentaba en 1860 que en esa representación podían desvelarse los vicios sociales, pero sin llevar al escenario ciertos males contrarios al buen gusto, aunque existiesen. Tal cuidado no significaba renunciar a la verosimilitud, sino todo lo contrario. Así, en su *Poética trágica*, escrita en 1834, Alonso de Avecilla planteaba convencer al espectador de la verdad de las escenas, recurriendo a objetos grandiosos, choques de pasiones, entusiasmo y lenguaje seductor. En su deseo de un teatro formativo y popular, que nunca prosperó por el elevado precio de las entradas, Martínez de la Rosa apelaba también a lo verosímil para mantener al espectador turbado y cautivar su atención; a tal efecto, podía recurrirse al fatalismo «tan absurdamente atractivo para el pueblo», aunque siempre limitado por la razón y el buen gusto¹³.

Durante la Restauración no hubo aportaciones significativas a la teoría teatral, que continuó enfrentándose al realismo con los mismos argumentos. Éste, triunfante en la novela, no descolló en el género dramático, mucho más conservador, siendo sintomático de la vinculación teatro-política el que el arquitecto del régimen vigente, Cánovas del Castillo, interviniese en la polémica realista concediendo al teatro la capacidad de imitar siempre que, sin separarse de su función formativa, exaltase grandes valores fundamentados en la belle-

¹³ Para los cambios de la teoría teatral en el siglo XVIII, véase RODRÍGUEZ, J. C.: *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial, 1994, pp. 137-211. Su desarrollo decimonónico en RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.: «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX», en HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del teatro español*, vol. 2, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1853-1893.

za y la poesía que «alejasen al hombre de su existencia sombría». Asimismo, en el debate celebrado en el Ateneo en 1875 sobre el realismo en la escena, Manuel de la Revilla incidía en la existencia y vigencia de ideales representables, como la libertad y el progreso, mientras que años más tarde, en la velada en homenaje a Echegaray por la obtención del Premio Nobel, Moret elogiaba al dramaturgo porque su teatro era una «gimnasia para la raza humana a la que preparaba para el futuro presentando el conflicto entre libertad y fatalismo»¹⁴.

La aspiración de un arte abierto al pueblo aceleró el triunfo de los criterios románticos sobre los clasicistas en una polémica semejante a la vivida por la retórica, aunque con un eclecticismo también parecido. Se confirmó, por tanto, la aspiración romántica a constituir un teatro nacional, que ya a comienzos de siglo Munárriz situaba en la evolución a partir del drama barroco; Quintana, en *Las reglas del drama*, repetía la necesidad de aferrarse a lo verosímil admitiendo sólo licencias en aquello que produjera belleza y lamentaba la ausencia de una tragedia popular, es decir, nacional, y la consiguiente imitación de los estilos foráneos; para Martínez de la Rosa la tragedia había de ser española e inspirarse en los relatos de la historia nacional, atendiendo a hábitos y caracteres hispanos si quería ser educativa; finalmente, Cánovas elogiaba el teatro romántico por representar el genio nacional partiendo de quien mejor lo había captado: Lope de Vega.

En definitiva, el objetivo de una dramaturgia formativa de ciudadanos e inculcadora de un sentimiento nacional, junto a los temas escogidos, situó al teatro dentro de los parámetros del liberalismo, y aunque el siglo XIX fue muy largo desde el punto de vista teatral y conoció diferencias, siempre pervivieron determinados rasgos románticos, perpetuados en la Restauración, época en que coexistieron la alta comedia y el drama neorromántico. La primera, representada por autores como Ventura de la Vega, Tamayo y Baus o López de Ayala, tuvo su apogeo en los años sesenta. En sus textos reflejó un realismo cotidiano, centrado en la alta burguesía, con suaves críticas morales de buen tono (el calavera escarmentado de *Un hombre nuevo* de Ventura o los especuladores de *El tanto por ciento* de López

¹⁴ CÁNOVAS DEL CASTILLO, A.: *Le théâtre espagnol contemporain*, París, 1886, p. 172; MORET, S.: *Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid con ocasión del homenaje ofrecido al Sr. D. José Echegaray*, Madrid, 1905, p. 23.

de Ayala). En la década siguiente tal género entró en decadencia, pues, si bien sus representantes estrenaron obras de éxito, como *Consuelo* y *Un hombre nuevo*, sus trabajos se aproximaron cada vez más a las formas melodramáticas y trágicas del drama neorromántico¹⁵.

Éste, representado principalmente por Echegaray, Sellés y Leopoldo Cano, dominó la escena del teatro selecto en esos años con piezas preferentemente de ambientación contemporánea e inclinación más realista, que entroncaron en gran medida con el idealismo del Sexenio, con su concepción del conflicto individuo-sociedad y su valoración de la libertad. Su tono extremado tuvo que ver con el exhibido por la política más emotiva de aquel período, con su vocación utópica de ampliar las libertades, vigente dentro del Partido Liberal y del republicanism, especialmente hasta la década de los ochenta.

En sus obras los tres autores incluyeron lugares comunes del liberalismo: así, la lucha entre libertad y fatalismo y el conflicto individuo-sociedad. Enfrentamiento que tuvo como ámbito predilecto el terreno del honor, rescatado del teatro barroco y actualizado en el siglo XIX al ser uno de los valores más estimados en el mundo liberal europeo. El honor actuaba de escaparate de la privacidad del individuo, explicando la presencia social de hábitos como el duelo, encargado de resolver de forma personal las afrentas recibidas, y su aparición en el teatro, como muestran *El gran galeoto* de Echegaray y *El nudo gordiano* de Sellés.

El honor se desenvolvía en muchos terrenos, pero, sin duda, era el familiar el predilecto de todos. La tensión dramática se veía reforzada por los múltiples peligros que acechaban al matrimonio, siendo el primero de ellos la maledicencia envidiosa de los demás, observable en *El gran galeoto* (1881):

«¿Si todos hablan hoy, por qué nosotros
no hemos de hablar también? ¡La vida entera
es hervidero y torbellino móvil
que llama, absorbe, atrae, devora, ciega:
tres honras, y tres nombres, y tres seres,
y entre espumas de risas se lo lleva,
por caminos de miseria humana,

¹⁵ FERREAS, J. I., y FRANCO, A.: *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989, p. 90.

al abismo social de la vergüenza,
y en él hunde por siempre de los tristes
al porvenir, la fama y la conciencia!».

Sin embargo, la sombra que planeaba más sobre la felicidad conyugal provenía de la propia mujer. Ésta y sus relaciones con el hombre se convirtieron en una verdadera obsesión del teatro de la época, pues los argumentos de las obras giraron de forma abrumadora en torno a ella. La mujer, inocente o culpable de las situaciones dramáticas, pecaba de ligereza infantil, de una naturaleza emocional y, por tanto, débil; garantizaba, por un lado, la armonía familiar, pero, al tiempo, la hacía peligrar. Esta imagen encajaba bien en el esquema dual del liberalismo, con un ámbito público dominado por la racionalidad masculina y otro doméstico, regido por el sentimiento femenino, que debía ser disfrutado y protegido por el varón. Así lo proclamaba Sellés en *El nudo gordiano* (1878):

«Santo honor de una familia,
legitimidad de un nombre,
amor y paz de un esposo
que quizá ciego la adore,
itodo muerto, si lo saben!
isi lo ignoran, todo flores!
iah! imás vale que lo ignore!
¡Qué tristes son las verdades!
Y las dichas ¡qué ficciones!».

En este sentido, puede hablarse de complementariedad entre política y teatro. Si la primera expresó, como veremos, las dificultades que acechaban al honor en el mundo público (la ignorancia, las fuerzas de la reacción o del desorden o los intereses espurios), el segundo lo hizo en lo relacionado con el espacio privado. Dentro de éste, la debilidad emocional de la mujer constituyó uno de los focos de tensión por excelencia, como acontecía con *Mariana*, éxito de Echeagaray en 1892: una esposa, enamorada de otro, pide a su propio marido que la mate para salvaguardar el honor común; argumento no más revelador del clima de la época que la crítica de Urrecha en *Los Lunes de El Imparcial*: «... su conciencia de mujer se sobrepone

a su debilidad de hembra, y ya que no da, porque no puede, al marido el amor, le pide la defensa del honor, que es de ambos»¹⁶.

Por supuesto, estos autores no siempre fueron complacientes con la sociedad liberal y criticaron muchos aspectos de ella, cuestión que les hizo cosechar, junto a clamorosos éxitos, sonoros fracasos en aquellas obras con planteamientos más extremados, que incluso merecieron el elogio de la prensa anarquista por su exposición de los males de la familia burguesa. En sus diálogos se censuró la ambición, la envidia, la doble moral, la estrechez de miras y el fanatismo, la usura, la pobreza que propiciaba el engaño de desgraciadas mujeres o la corrupción política; en este caso, incluso, con tintes regeneracionistas, como en la *Comedia sin desenlace*, escrita por Echegaray en 1892, donde el personaje del labriego trabajador y honesto, contrapuesto a los políticos sin escrúpulos, auguraba que, si la situación no cambiaba, acabaría en las filas revolucionarias. Por otra parte, esa crítica tampoco fue extraña al mundo de la Restauración, estando presente, por ejemplo, en muchos de los debates parlamentarios de su tiempo. Además, la mayoría de los problemas en las obras se abordaban más como conflictos personales que sociales. Así, el drama de la protagonista de *La pasionaria* (1883) de Cano no residía en su pobreza, sino en haber sido engañada por alguien que luego no quería casarse con ella, según se lamentaba Marcial, otro de los personajes:

«¿Poner cerco a la orfandad
con alarde de nobleza,
y saltar fortaleza
que guarda la honestidad;
rasgar lascivo o beodo
de honor el público velo;
coger un ángel del cielo
y sepultarle en el lodo,
hollar la inocente flor
que se deja sorprender,
y con salvaje placer
saborear su dolor
no es delito, no es ofensa?».

¹⁶ ECHEGARAY, J.: «El gran galeoto», en *Teatro escogido*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 748; SELLES, E.: *El nudo gordiano*, Madrid, 1925, p. 24; *Los Lunes de El Imparcial*, 12 de diciembre de 1892.

Coincidían así con el tratamiento de la llamada «cuestión social» por el liberalismo de esos años, con sus antídotos reducidos a la caridad, la previsión y la educación técnica y religiosa. En contraposición a los males retratados, a través de estas obras se desgranó un modelo, representado por varones austeros, religiosos y desinteresados que cuadraban con el ideal de masculinidad construido desde el siglo XVIII, que se fundamentaba en rasgos como la virtud, el honor y el sacrificio, garantes del sueño liberal de un orden armónico. Valores ensalzados frecuentemente en los discursos parlamentarios de la época, y cuya defensa había sido sostenida ya 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 que restableciera esa armonía¹⁷.

El lenguaje empleado para expresar esos temas adoptó un tono general melodramático, mantenido en el tiempo, pese a que en su evolución los autores citados conocieron la influencia del realismo. Se buscaba mantener la tensión dramática mediante el encadenamiento de situaciones límite para cuya consecución se 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.

Al igual que muchos contemporáneos reconocieron que los discursos de los oradores políticos de la Restauración desmerecían al leerse porque habían sido confeccionados para ser oídos, los textos teatrales del período no pueden entenderse sin el papel de los actores. Tal profesión cobró prestigio social de forma progresiva en toda Europa, reclamándoseles cualidades morales e intelectuales similares a las de los oradores. Así, Andrés Prieto en su *Teoría del Arte Cómico*, publicada en 1832, señalaba que el actor debía inspirarse en ideas nobles y promover el amor a la verdad, mientras que Julián Romea consideraba esencial dotarse de una amplia cultura en sus *Ideas gene-*

¹⁷ CANO, L.: *La pasionaria*, Madrid, 1883, p. 34. El ideal europeo de masculinidad en MOSSE, G.: *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*, Madrid, Talasa Ediciones, 2000. Para Coll y Vehí, véase RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.: «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX», en HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del teatro español, op. cit.*, p. 1881.

rales sobre el arte del teatro, compuesta en 1858. Por otra parte, el tipo de obras con escenas plagadas de largos soliloquios contribuían a su lucimiento, así como las acotaciones que concedían gran libertad a la hora de desarrollar la escena. Además, la figura del actor conoció una cierta codificación a lo largo del siglo XIX, constituyendo algunos hitos la apertura del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en 1831 y la publicación de diversos tratados de declamación en los que se repitieron debates vividos por la retórica acerca de si las dotes teatrales se adquirían o eran algo innato, o si debía primar el equilibrio o la pasión en la interpretación.

En cualquier caso, detrás de todos los tratados subyacía la transformación teatral acontecida con los cambios culturales del siglo XVIII: la idea de que la belleza externa reflejaba un mundo interior a sacar a la luz por el actor mediante el tratamiento de temas privados, que estuvo detrás de la recuperación de Shakespeare en toda Europa. En aquella centuria y en la siguiente se abogó por la naturalidad en la actuación, que si el teatro ilustrado, de acuerdo a los planteamientos de Diderot, identificó con el distanciamiento y la medida, el romántico encontró en la representación de la vida tal cual, rompiendo la distancia entre realidad y ficción por medio de las pasiones. En 1875 Francisco de Paula Canalejas consideraba a éstas la materia por excelencia del drama, superiores en importancia a la lengua o el estilo. Anteriormente los tratados habían catalogado las pasiones, especificando la forma de representarlas, que, según recomendaba Joaquín Bastús en su *Curso de declamación o arte dramático*, debía estar alejada de cualquier exceso. Tales consideraciones conducían a la identificación plena de actor y personaje, así como a la manifestación de los sentimientos interiores; cuestión que otorgó gran importancia, lógicamente, a la declamación. Ésta ya no significó el simple decir bien, ni el exceso como en épocas pasadas, sino que fue asociada a la naturalidad, definida por Bretón de los Herreros en 1852 como una buena imitación de la realidad con capacidad para conmover; junto a ella cobraron también importancia los gestos, el semblante y los ojos, que, según enseñaba de nuevo Bastús, permitían desvelar lo que pasaba en el alma del personaje¹⁸.

¹⁸ Para los cambios en las técnicas interpretativas, véase RUBIO JIMÉNEZ, J.: «El arte escénico en el siglo XIX», en HUERTA CALVO, J. (dir.): *Historia del teatro español*, op. cit., pp. 1803-1852; CANALEJAS, F. P.: *Del carácter de las pasiones en*

La teatralidad de la política

La conexión teatro-oratoria política fue percibida desde la Antigüedad por Cicerón y Quintiliano, quienes incluyeron el arte del comediante en sus tratados de retórica. Ya en la Restauración, el propio Cánovas comparó, en sus *Problemas Contemporáneos*, al orador con un autor dramático que componía y representaba su propia obra, recurriendo a los diálogos con el público. Las condiciones requeridas para ser un buen orador político no se alejaban de las exigidas a los actores: voz, dominio del gesto, creación de imágenes y habilidad a la hora de mantener en tensión al auditorio. En ese sentido, las cualidades que adornaban las descripciones sobre la oratoria de los políticos coincidían con las dedicadas a los mejores actores. Así, Rico y Amat elogiaba al referirse a Joaquín María López su voz clara y atronadora, el timbre simpático, los ojos llenos de expresión y viveza, su rostro animado, la imaginación poética, el corazón entusiasta y apasionado y la multiplicidad de registros. De Castelar se han destacado la variedad de registros pese al tono atiplado de su voz junto a la gravedad de sus gestos; es decir, un perfil similar al empleado por Deleito Piñuela al referirse a Rafael Calvo. Alcalá Zamora, al describir la oratoria de Salmerón, citaba su cuidado de las pausas, a semejanza de Antonio Vico, y la multiplicación de los ademanes vigorosos y pausados a fin de imponer disciplina entre los diputados republicanos; igualmente destacaba en Maura «la intensidad polémica y la pasión, la brillantez en los adornos, la maestría en las acciones con gestos en los que hablaban todas las facciones del rostro y además en los que subrayaba la cabeza, el busto, los brazos y las manos» o su habilidad para aparentar improvisación en lo que eran movimientos estudiados, como hacía de nuevo Antonio Vico; mientras que comentaba la técnica «shakespeariana» de Vázquez de Mella, consistente en mezclar la gravedad con el chiste, «seguro de que el regocijo facilitaría la ovación merecida». Recursos con los que se buscaba el efecto político del discurso, pero también un aplauso, cuya posible ausencia provocaba en algunos el típico pánico escénico del orador. Era el caso de Ríos Rosas cuando arañaba el escaño

la tragedia y en el drama, Madrid, 1875, p. 6; BASTÚS, J.: *Curso de declamación o arte dramático*, Madrid, 1865 (obra de 1834), pp. 146 y 165.

situado frente a él o de Castelar al dar vueltas por los pasillos y beber agua pálido, o de Canalejas que traía «cara de discurso».

Al igual que los actores decimonónicos, los parlamentarios buscaron cautivar a sus auditorios mostrando con sinceridad su interior, como hacía Vega de Armijo: «Recordad cuando, desde ese mismo sitio en que hoy se sienta el Sr. Conde de Toreno, se levantaba en la oposición el Sr. D. Salustiano Olózaga, y hablando sólo de un documento, decía con aquel acento viril y aquella gran palabra que yo quisiera en este momento tener para expresar todo lo que siento en mi alma, cuando decía: “conozco el interior de esa negociación, pero mi patriotismo me veda decirlo ante las naciones extranjeras” (*Aprobación*)»¹⁹.

También recurrieron a la construcción de imágenes expresivas —similes y metáforas preferentemente— referidas a la naturaleza, la ciencia o la religión, entendidas por un público conocedor de esos temas. Si el Carlos de *El nudo gordiano* lamentaba la traición que acechaba al matrimonio («Oculto río de cieno ¡bajo cuánta flor corrías!»), Joaquín María López entusiasmaba en las Cortes al describir el combate del ejército liberal en Luchana contra el valor y la desesperación del rival y contra los elementos (la oscuridad de la noche, el granizo y la tormenta); si Moret hablaba frecuentemente de los lagos transparentes de la libertad y las aguas putrefactas de la tiranía, no se alejaba del Ernesto de *El gran galeoto* cuando comparaba la maledicencia con «las charcas que ahogaban y emitían emanaciones». En febrero de 1888, coincidiendo con la discusión del sufragio universal y con la aproximación de los posibilistas de Castelar a la monarquía, el líder republicano comparaba su política con la ley de la evolución, antídoto contra la revolución y la reacción;

¹⁹ CÁNOVAS DEL CASTILLO, A.: *Problemas contemporáneos*, vol. 2, Madrid, 1884, p. 407; RICO Y AMAT, J.: *El libro de los diputados y senadores*, op. cit., vol. 2, p. 21. Las dotes de Castelar en GARCÍA TEJERA, M. C.: «Algunas reflexiones sobre la recepción de los discursos de Emilio Castelar», en GUERRERO, J. A., et al. (eds.): *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*, Cádiz, Ayuntamiento, 2003, pp. 311-317; DELEITO PIÑUELA, J.: *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*, Madrid, Saturnino Calleja, 1946, p. 46; ALCALÁ ZAMORA, N.: *La oratoria española. Figuras y rasgos*, op. cit., pp. 42, 88 y 107, para Vázquez de Mella. La descripción de Vico, el miedo escénico y los sinsabores del fracaso, en OLIVAR BERTRAND, R.: *Oratoria política y oradores del ochocientos*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1960, pp. 7, 96 y ss. y 3, respectivamente. El discurso de Vega de Armijo, en *DSCD*, 20 de abril de 1882, p. 2905.

equiparaba a esta última con las erupciones volcánicas y los estremecimientos terrestres y a aquélla con las estaciones del año. Frente a él, Pidal acusaba a las estrategias republicanas de intentar un asalto sorpresivo a una fortaleza en el que «se adormecía a los guardianes, se ocultaba la bandera de ataque, se entraba secretamente por las minas hasta que el estampido del cañón daba la señal de victoria, tremolaba al aire la bandera y se enarbolaba en la torre del homenaje. En su respuesta, Sagasta tranquilizaba al orador conservador y explicaba la aproximación posibilista identificando a la monarquía con los árboles que absorbían todo lo que les rodeaba»²⁰.

Tales similitudes descansaron en el hecho de que parlamentarios y actores compartían el mismo auditorio selecto, del que formaban parte, por ejemplo, las señoras mencionadas por Sepúlveda, asiduas del Congreso, del Ateneo y de diversas recepciones académicas. Un público creciente a lo largo del siglo, y en especial durante la Restauración, gracias al aumento numérico de la clase media y, en el caso del Parlamento, de la difusión de sus sesiones por la prensa de masas. Un conjunto de espectadores descritos por Clarín e Yxart por su inclinación al efectismo y a la crudeza, más imaginativos que reflexivos, conmovidos por igual con la teatralidad de las declamaciones o con las informaciones periodísticas que desmenuzaban los crímenes nacionales y extranjeros; personas cuyo gusto se había conformado en los años centrales del siglo por la continua recepción de melodramas franceses de Víctor Hugo, Sardou o los Dumas, que aceptaba el realismo en la novela, pero se aferraba a un tradicionalismo en la escena, patente en el apego al verso y a los temas históricos abordados con criterios románticos²¹.

De acuerdo al informe del embajador francés, ese público tenía como entretenimiento veraniego las corridas de toros e invernal las sesiones del Congreso. Según el relato de Antonio Flores, asistía con entusiasmo y expectación a las discusiones parlamentarias, no por el resultado final de aquéllas, sabido de antemano, sino porque

²⁰ RICO Y AMAT, J.: *El libro de los diputados y senadores*, op. cit., vol. 2, p. 22; DSCD, 7 y 8 de febrero de 1888.

²¹ SEPÚLVEDA, E.: *La vida en Madrid, 1886*, Madrid, Asociación de Libreros, 1994 (obra de 1887), p. 24; *El Mundo Moderno*, 2 de abril de 1881; YXART, F.: *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta fulla, 1987 (obra de 1894-1896), pp. 353 y ss. El influjo del melodrama francés, en MENÉNDEZ ONRUBIA, C., y ÁVILA, J.: *El neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, Madrid, CSIC, 1987, p. 34.

a través suyo se conocían chismes y corruptelas; forzaba a Echegaray a saludar tras cada uno de los actos en el estreno de *El gran galeoto*, ovacionaba al autor al final mientras Cristino Martos vociferaba: «¡Viva Echegaray!», y lo conducía en hombros hasta su casa; exactamente igual que había hecho con Alcalá Galiano en el Trienio Liberal. Un auditorio, no obstante, difícil, pues alternaba esas muestras de devoción con otras de frialdad si no quedaba satisfecho, hablaba durante las representaciones del propio Echegaray en aquellos actos que no concitaban su interés o impedía acabar las proposiciones de los diputados con sus murmullos si preveía la proximidad del debate político. En suma, un público que, según Solsona y Baselga, «devoraba a sus ídolos y se cansaba de los dioses» tanto en política como en teatro²².

Las concomitancias entre teatro y política, derivadas de la existencia de un público común y de unas similitudes en las cualidades demandadas a sus actores, provocaron una interrelación entre ambas actividades; quizás por eso, uno de los personajes de *La vida pública* de Sellés, que simultaneaba los trabajos de acomodador en un teatro y portero en el Congreso, reconocía la similitud de ambos. Hubo dramas de claro contenido político y casos en los que los argumentos sirvieron para extraer una lectura más o menos forzada de la situación. Así, los diarios republicanos y conservadores aprovecharon la trama de *El gran galeoto* para ironizar sobre la posición del gobierno de Sagasta y Clarín recurrió al mismo artificio para censurar la política acomodaticia de los liberales a comienzos de los ochenta. Otro tanto ocurrió con la política parlamentaria, en la que los oradores no sólo elaboraron sus discursos utilizando técnicas comunes a los actores, sino que fue toda su actitud la que se teatralizó. Meisel lo ha apuntado en el caso inglés, incidiendo en el ejemplo de los abogados, en su extensión a la política y en cómo se asistió a un cambio en la cultura de la vida pública, que dejó de centrarse en la deliberación racional e intentó despertar emociones a través de una representación histriónica. Ya Rico y Amat recordaba la superioridad de Argüelles en

²² Cambon a Revoil, 24 de diciembre de 1886, en Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Paris, leg. 910; FLORES, A.: *La sociedad de 1850*, Madrid, Alianza, 1968, p. 126. El estreno de Echegaray, en *El Mundo Moderno*, 20 de marzo de 1881. El éxito de Alcalá Galiano, en RICO Y AMAT, J.: *El libro de los diputados y senadores*, op. cit., vol. 1, p. 277. El comportamiento del público en el Congreso en *El Imparcial*, 23 de junio de 1889; SOLSONA Y BASELGA: *Semblanzas de políticos*, Madrid, 1887, p. 190.

las Cortes gaditanas porque declamaba y tenía soltura frente a otros oradores que conectaban peor con el público por leer sus discursos de forma más académica. Por su parte, en abril de 1865 Ríos Rosas, al increpar al gabinete por la represión en la Noche de San Daniel, repetía tres veces la voz «miserable», bajando en cada una de ellas uno de los peldaños que conducían al banco del gobierno. A su vez, Castelar alardeaba de sus cualidades por ser capaz de calificar reiteradamente de infausto el golpe de Sagunto por encima de los pitos de la Cámara. Con la Restauración la oratoria fue haciéndose más sobria, la Cámara estuvo subordinada a unos gabinetes que disfrutaron de holgadas mayorías y existió un acuerdo tácito entre los partidos dinásticos, representado por el «turno pacífico»; sin embargo, la teatralidad no desapareció. La debilidad real del Ejecutivo, proveniente de su dependencia de la voluntad regia y no del respaldo electoral, convirtió al Parlamento en un escaparate político en donde se alternaron sesiones abúlicas sin apenas diputados, con jornadas en las que la Cámara sí cumplió un papel político de primer orden en la escenificación de disidencias, de lealtades y de llamadas de atención a la Corona. A tal efecto, muchos de los hábitos parlamentarios contribuían a acrecentar la sensación teatral; así, *El Imparcial* describía la sesión parlamentaria del 3 de diciembre de 1892 en la que se producía la sustitución del gobierno, recordando el espectáculo de los cambios de sitio, la entrada solemne del nuevo ministerio, el movimiento de los diputados de la derecha hacia el centro y de los de la izquierda a la derecha, la lectura del decreto de disolución por Sagasta desde la tribuna, los vivas al rey de conservadores y liberales y los vivas a la reina sólo de estos últimos, un aislado «viva la república», el escándalo consiguiente, los gritos, las voces de los diputados que pedían la expulsión del responsable, los insultos y el cierre de la sesión al ponerse la chistera al presidente²³.

El período de la historia parlamentaria de la Restauración transcurrido entre diciembre de 1888 y julio de 1889 puede servir para ejemplificar esa escenificación. En ese momento, el gabinete liberal, que tramitaba la aprobación del sufragio universal, daba muestras

²³ Para *El gran galeoto*, véase la Introducción de J. FORNIELES a la edición de Castalia, Madrid, 2002, p. 46. Para Clarín, véanse *Obras completas*, vol. 6, Oviedo, Ediciones Nobel, 2002, pp. 585 y 723; RICO Y AMAT, J.: *El libro de los diputados y senadores*, op. cit., vol. 1, p. 48. La anécdota de Ríos Rosas, en SEOANE, M.^a C.: *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Valencia, Castalia, p. 321.

de debilidad. Por un lado, habían aumentado las disidencias contra el liderazgo de Sagasta, representadas por Gamazo, Martos y Cassola; por otro, el Partido Conservador, alejado del poder durante tres años, comenzaba a movilizarse solicitando el cambio de gabinete. Parte de esa ofensiva estuvo protagonizada por Cánovas, que desplegó una intensa actividad por diversas ciudades del territorio nacional, renovó el programa conservador con la adopción de criterios proteccionistas, cuestionó la ampliación del voto y demandó el cambio de gobierno alegando el agotamiento de la situación liberal. El balance de su recorrido resultó desigual, pues, junto al habitual respaldo de sus partidarios, fue recibido con pedradas en algunas localidades, entre ellas Madrid; hecho que, si los liberales consideraron muestra de la espontaneidad de las masas, los conservadores atribuyeron a la instigación del gobierno.

En esas fechas, Silvela protagonizaba una larga interpelación —ocupó cinco páginas del *Diario de Sesiones*— en la que recurrió a la técnica teatral de generar una tensión creciente en el auditorio. En ella empezaba comentando la crisis del Partido Liberal y las sucesivas remodelaciones gubernamentales, achacadas torpemente por Sagasta a problemas personales que causaban la preocupación de «quienes veían con patriotismo los asuntos del país». Sin embargo, el tono de su intervención subió considerablemente al referirse al grave ataque contra Cánovas, que rompía, según él, las reglas del turno. Después amenazaba retóricamente al gobierno, enfrentándole al «juicio de la historia, la patria y la monarquía». En esta última apelación se encontraba la esencia política del discurso, pues la Corona era la única que podía derribar al gabinete liberal. Incluía también una velada amenaza, ya que Silvela recordaba que, gracias al turno —ahora roto—, los conservadores habían abandonado las conspiraciones del pasado. A partir de ahí situaba el origen del problema en sectores del partido liberal, aunque, con la habitual cortesía, excluía a muchos de sus miembros, centrándose en «los venidos en épocas posteriores», es decir, en los demócratas, «fruto de injertos de revolucionarios» que habían despertado «la avidez de sangre» culminada en el «brutal atentado». Continuaba con imágenes apocalípticas que sucedían a una crítica general a los liberales por abordar grandes temas teóricos, como el sufragio o el jurado, mientras «el país agonizaba, la agricultura no prosperaba, el sentimiento nacional estaba anémico y se bordeaba una catástrofe que podía restar vigor al país

si llegaba a existir un gran problema». Finalmente, terminaba lamentando la dureza de una crítica inexcusable por su sinceridad²⁴.

En suma, Silvela había extraído lo mejor de su arsenal de recursos dramáticos: la transparencia de su «interior sincero», la multiplicación de imágenes apocalípticas, el acrecentamiento de la tensión. Con ello había dado una señal de alarma a la Corona y había sembrado el desasosiego dentro de las filas liberales más disidentes, muchos de cuyos representantes compartían la animadversión a Sagasta y el anhelo de orden frente a lo que podían considerar radicalismo de algunos correligionarios.

Tras una réplica de Sagasta, basada en la ironía y en su intento de minimizar la gravedad del asunto recordando las similitudes con lo ocurrido en otros países, intervenía Cánovas con un discurso que alcanzaba su clímax con repeticiones contundentes y anuncios de caos:

«Nosotros no hemos venido aquí a formular ninguna queja personal, no hemos venido a lamentarnos de contrariedad alguna. ¿Qué contrariedad ha de ser para un hombre político de larga historia, ni para un partido como el partido conservador, que unos cuantos individuos de opiniones completamente contrarias a las que nosotros profesamos, las manifiesten a gritos y pedradas por las calles? ¿Qué contrariedad ha de ser para nosotros, que no somos partidarios del sufragio universal, que pretendéis llevar hasta sus últimos límites, que se constituyan en apóstoles de la política dominante las turbas de menor edad que se encontraban reunidas en el Prado? No, allí no había contrariedad sino para las libertades públicas, sino para el derecho, sino para el régimen monárquico constitucional (*Protestas en la mayoría. Aplausos en la minoría conservadora*)».

Al día siguiente, el conservador *La Época* informaba con orgullo de las referencias de otros diarios al discurso de Cánovas: desde los calificativos de viril, enérgico u olímpico de *El Liberal* a la comparación teatral de *El Imparcial*, al equiparar el talante dominador de Cánovas con «el Aquiles de Horacio»²⁵.

Días después, el proteccionista y liberal Gamazo, cuyos seguidores habían roto la disciplina en la votación de las secciones del Congreso provocando la crisis de gobierno citada por Silvela, escenificaba su

²⁴ *DSCD*, 11 de diciembre de 1888, pp. 120 y ss.

²⁵ Para el discurso de Cánovas, véanse *DSCD*, 11 de diciembre de 1888, p. 130; *La Época*, 12 de diciembre de 1888.

dolor por las palabras y conceptos proferidos el día anterior por Sagasta:

«El Sr. presidente del Consejo de Ministros se levantó hablando de mi programa, del programa que yo había expuesto y como no se vive en vano en la vida política; como no se leen en vano los periódicos adversos y los periódicos amigos; como no se oyen en vano las conversaciones íntimas y menos íntimas, y yo sabía que los que me conocen, ¡qué digo los que me conocen! Perdonadme, Señores Diputados, si en mis palabras hay algo de soberbia, los que no me parecen dignos de conocerme, me atribuyen la pretensión, Sres. Diputados, de aspirar a una jefatura y de tener un partido: nada menos que la pretensión de lanzar de la jefatura y de la dirección del partido al hombre a cuyas órdenes he militado, al hombre a quien debí el honor de haberme propuesto a S. M. el Rey para ocupar el banco ministerial, al hombre, en fin, que conscientemente escogí yo como jefe, separándome de personas cuyo venerable nombre no se borrará jamás de mi memoria, y cuyos actos para conmigo jamás desaparecerán de mi corazón»²⁶.

La tensión acumulada alcanzó su apogeo en la crisis parlamentaria de mayo de 1889, fecha en que había subido la temperatura de la disidencia de las diversas minorías liberales y la oposición de los conservadores, que hábilmente presentaron una proposición a favor de una política proteccionista aprovechando la discusión presupuestaria. A ello se sumó la actividad de los reformistas Romero Robledo y López Domínguez, deseosos de romper la mayoría para acrecentar sus opciones de formar gabinete. El último de ellos abrió la crisis enfrentándose a Sagasta el 22 de mayo al censurar entre los rumores y protestas de la mayoría el sistema que convertía al líder liberal en árbitro de la política, le permitía hacer las crisis y hasta «disponer de la regia prerrogativa».

El Imparcial recogía la creciente expectación al señalar que «los barómetros parlamentarios acusaban fuerte presión» y describir la sesión en la que, en medio de una concurrencia numerosísima, los conservadores incitaban al gabinete a abordar la discusión presupuestaria, lo que precipitaba su final entre las negativas gubernamentales, la retirada de la palabra al conservador Fernández Villaverde, los gritos, la rotura de campanillas y el gesto de cubrirse la cabeza del presidente que acababa la jornada posponiendo la votación

²⁶ *DSCD*, 15 de diciembre de 1888, pp. 218 y ss.

al día siguiente. En éste, al comenzar la votación, Martos, que ocupaba la presidencia, escenificaba su disidencia abandonando su sitio mientras sus acólitos se abstenían de votar. Su gesto, cargado de simbolismo por la puesta en evidencia de la división liberal —algo que, según los criterios políticos de la época, era incompatible con la permanencia en el poder—, levantó un tumulto imponente en la mayoría, inicialmente desconcertada, que vitoreó a Sagasta y a los ministros al depositar sus votos, mientras Martos era aplaudido por las oposiciones.

El escándalo se amplió al día siguiente, cuando los conservadores, por boca del diputado Lorenzo Domínguez, lamentaron que se quisiera discutir el sufragio universal masculino con la mayoría desecha por la retirada de los demócratas. Tras ser interrumpido por numerosos rumores y negaciones proferidas desde los bancos de la mayoría, el liberal Villasante le espetó que sólo un demócrata (en alusión a Martos) se había separado de la mayoría, mientras Domínguez refutaba con una frase digna de ocupar un diálogo de Echegaray: «Por todas partes concitadas las pasiones, irritados los ánimos, ardiendo los recientes agravios, abiertas y sangrando las heridas, y sometidos todos vosotros a la tiranía de la discordia». En ese momento entró Martos en el Congreso y se dirigió tranquilamente a su puesto. Siempre según *El Imparcial*:

«Se observa de pronto un movimiento de expectación en la Cámara y todos pudimos ver que el Sr. Martos acaba de subir a la presidencia. En el acto de los bancos del centro bajan los diputados Sres. Burell, Urzaiz, Reina, Gómez Siguera y marqués de Flores Dávila, gritando: ¡Vámonos, vámonos! ¡Fuera! ¡Fuera!

Al ver esto, los conservadores comienzan a aplaudir al Sr. Martos, poniéndose en pie. De la mayoría salen ruidosas protestas. Los diputados gamacistas y cassolistas aplauden desde sus bancos. Esto excita más y más a muchos ministeriales, que se dirigen a la presidencia pronunciando horribles denuos. El Sr. Martos en pie en su sillón golpea fuertemente la campanilla y a ratos contempla impávido aquel espantoso tumulto que no tiene descripción posible: todos gritan como energúmenos y nadie se entiende. Algunos ministros desde su banco procuran dirigir voces de calma y silencio hacia los bancos de la mayoría, que no les hacen caso.

¡La Guardia Civil! —gritan algunos diputados conservadores.

Dos diputados de la mayoría se ponen los sombreros, y blandiendo sendos bastones dirigen frases al Sr. Martos. Éste, emocionado, permanece en pie.

El Sr. Cánovas: El gobierno se pone al frente del motín.

El Sr. Fernández Villaverde: Aquí no hay gobierno. Esto no es Congreso.

El Sr. Muro: Los únicos que mantenemos el orden somos los republicanos.

El Sr. Romero Robledo: Esto es una vergüenza.

El Sr. Cassola baja al hemiciclo e increpa a los ministros porque no contienen el desorden. Siguen los campanillazos y los insultos contra el Sr. Martos y las protestas contra ellos.

Al cabo de diez minutos de desorden se ve que el Sr. Conde de Sallent sube a la tribuna llevando un libro en la mano. Es para leer el artículo del reglamento que manda que el presidente sea obedecido por los diputados. Se restablece un tanto la calma, y el Sr. Martos, manifestando que está dispuesto a mantener el orden, dice al Sr. Lorenzo Domínguez que puede continuar su discurso.

El Sr. Domínguez: Antes de reanudar mi discurso tengo que dirigir un afectuoso saludo a nuestro dignísimo presidente...

Estas palabras levantaron un ciclón de protestas en la mayoría. El tumulto se reprodujo atronador y terrible, y el Sr. Martos poniéndose en pie se levanta y se cubre, levantando la sesión.

El tumulto continúa, aumentado por el vocerío de personas que, sin ser diputados, se hallaban a un lado y otro de la mesa presidencial, en tales términos que para bajar el Sr. Martos de la presidencia es amparado por los maceros y ujieres».

Un mes y medio más tarde Martos, que había sido acusado de protagonizar una conjura contra el liderazgo de Sagasta, se presentaba como víctima de los hechos. En su discurso equiparaba la actuación de los diputados de la mayoría «con sus amenazas y enarbolar de bastones» con la imagen de la entrada de los bárbaros en Roma. Acto seguido, mostraba sus sentimientos al expresar su dolor porque sólo las minorías habían acudido en defensa del principio parlamentario y del presidente de la Cámara, y lamentaba el abandono de muchos amigos «que le debían todo»:

«El Sr. Presidente del Consejo de Ministros ha dicho también que aquel atentado del día 23 de mayo nació de la indignación de la mayoría; porque ¿quién, añadía el Sr. Presidente del Consejo de Ministros en la reunión de la Presidencia, quién enfrena las olas agitadas? Entiendo yo y paso por la elocuencia tan manoseada de la imagen, que eso de las olas agitadas pugna con aquello del Consejo de Ministros asociado con los hombres buenos; por consiguiente aquí no ha habido más que olas de teatro, movidas por un maquinista que no acertaba bien a tapar el cuerpo».

Con aquellos gestos teatrales y la suma de discursos adornados con imágenes naturales, expresiones de agravio y protestas de sinceridad, se ponía fin a una escenificación política: conservadores y disidentes liberales se habían aliado para dejar patente la debilidad de la posición de Sagasta y enviar una señal a la Corona de que la situación política debía modificarse; a su vez, con su cierre de filas y el abucheo a Martos, la mayoría mostraba la solidez suficiente. En la discusión parlamentaria encargada de desentrañar el origen de la crisis, celebrada en junio, ambos bandos acudieron a la teoría de la escenificación: Azcárate y el propio Sagasta acusaron a López Domínguez de haber preparado el escándalo y «hablaron de abstención teatral» y de «voto de censura representado»; por su parte, Romero Robledo señaló la autoría de Moret, que habría planteado una estrategia para eliminar a Martos, preparando el escándalo y el abandono del hemiciclo si volvía aquél²⁷.

Sagasta permaneció en el poder hasta la «crisis de la corazonada» un año más tarde. En ésta, el gesto teatral de Martínez Campos, al declarar en el Senado que su corazón le vaticinaba el retorno de Cánovas al poder, puso fin a la experiencia liberal.

La crisis de un lenguaje compartido

A lo largo de la Restauración abundaron los lamentos sobre la situación crítica vivida por el teatro. Ya a finales de los setenta, pero aún más en las dos décadas siguientes, se señaló la falta de público, de la que no siempre se libraba ni el mismo Echegaray. Las explicaciones sobre esta situación difirieron según los autores. Francisco de Paula Canalejas, en la censura propia de alguien desengañado por la evolución política y la actitud de la población, hablaba de la imposibilidad de desarrollar una creación en una época de desánimo y «femenino abatimiento», de falta de bríos, energía y virtudes cívicas en la vida pública. Clarín halló la raíz del problema en la falta de dramaturgos de talento, dado que el genio se concentraba en la novela. Cánovas ligó la decadencia del «verdadero teatro»,

²⁷ Para el desarrollo de la crisis parlamentaria, véase *El Imparcial*, 23 y 24 de mayo de 1889. Las intervenciones de Lorenzo Domínguez y Martos, en *DSCD*, 23 de abril y 4 de julio de 1889, pp. 3104 y 443 y ss., respectivamente. La explicación de la crisis, en *El Imparcial*, 23 de junio de 1889.

al que identificaba con el drama romántico, con la extensión de la democracia; así, dentro de su pesimismo, consideró este hecho un signo de los tiempos por el cual se imponía un drama popular, siendo la función de las clases directoras conseguir que se mantuviera dentro de los moldes del gusto. Una visión compartida por Sepúlveda, quien lamentaba la decadencia del gusto teatral, visible en el aluvión de «arreglos y traducciones, revistas políticas, dramones naturalistas, atrevimientos licenciosos, cuplés...». Finalmente, Yxart presentaba un panorama más halagüeño, pues, si bien asumía que el triunfo de la democracia había conducido a la banalidad del «teatro por horas», reconocía el aumento de las salas, unas más selectas y otras más populares²⁸.

Sí es cierto, en cualquier caso, que se había producido un cambio en el público. En el Sexenio eclosionó ese «teatro por horas», origen del género chico, que con sus dosis de melodrama, temas y lenguaje más cotidianos abordados de forma intrascendente, entretuvo a las cada vez más numerosas clases medias bajas urbanas, pero también robó público al «teatro serio», cuyos portavoces lo denostaron por alejarse del verdadero «gusto» y de la función moralizante. Junto a la pérdida creciente de espectadores, el teatro oficial, acosado también por la competencia de la ópera, fue sometido a crítica despiadada, entre otros, por la vanguardia artística que lo acusó de vacío y atacó sus fundamentos en obras como *Los cuernos de Don Friolera* de Valle Inclán, parodia de *El nudo gordiano*, o *El nido ajeno* de Benavente, en la que el duelo dejó de ser la solución obligada a un adulterio. La crítica profundizó al vincular dicho teatro con la Restauración, y en particular con su oratoria parlamentaria. Coincidiendo con la crisis finisecular proliferaron los ataques contra la clase política, acusada de ser causante de los males del país por haber pronunciado discursos tan pomposos y falsos como los diálogos neorrománticos sin gobernar de manera efectiva.

Se asistió, así, a un ataque contra la retórica, semejante al ocurrido en otros países, que en el caso español se vislumbró en la crítica regeneracionista contra la institución parlamentaria, considerada

²⁸ CANALEJAS, F. P.: *Del carácter de las pasiones en la tragedia y en el drama*, op. cit., p. 4. Para Clarín, véase *El Progreso*, 9 de octubre de 1882; CÁNOVAS DEL CASTILLO, A.: *Le théâtre espagnol contemporain*, op. cit., p. 172; SEPÚLVEDA, E.: *La vida en Madrid, 1886*, op. cit., pp. 508 y ss.; YXART, F.: *El arte escénico en España*, op. cit., pp. 79 y 119.

representante de la política liberal, a la que se denunció por su esterilidad y entorpecimiento de la acción gubernativa. Cuestionamiento que llegó en casos a planteamientos antiparlamentarios y, en general, sirvió de base a las medidas acometidas en la segunda década de la centuria, al igual que en Gran Bretaña e Italia, tendentes a recortar el tiempo de los discursos por vía reglamentaria. Esta desvalorización coincidió con la crisis de una forma de hacer política: si el teatro selecto había ido perdiendo su público ante variantes menos elevadas, en el propio Parlamento se fracturó lentamente la exclusividad oligárquica y su cortesía con la fragmentación de los partidos dinásticos y la llegada de nuevas fuerzas, como fue el caso de algunos grupos republicanos populistas, cuya ruptura de las reglas establecidas, visible en la multiplicación de los suplicatorios, agudizó la sensación de crisis e inoperancia de la institución.

Un argumento para descalificar la actividad parlamentaria fue clasificarla de teatral. Desde el siglo XVII sobre la Retórica había recaído la sospecha de ser un arma para engañar con bellas palabras. En el XIX, primero Larra y, más adelante, Valera habían insistido en su inutilidad y Azcárate había hablado de teatro parlamentario porque el poder se alcanzaba con independencia del sufragio. Sin embargo, aquellas críticas nunca afectaron al conjunto de la disciplina, sino a la mala retórica frente a la buena y verdadera; tampoco la censura de Azcárate sobrepasó al Parlamento de la Restauración, subordinado a la monarquía doctrinaria. Por el contrario, con el cambio de siglo el ataque fue más sistemático y se centró en el lenguaje con el que se representaba la política liberal, tan falsa e inútil como el teatro que la acompañaba. En *Las mentiras convencionales de la civilización* (1897), Max Nordau atacaba 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. Azorín ironizaba sobre los discursos estériles, plagados de gestos que unos diputados copiaban de otros, y Baroja los llamaba comediantes e histriones, equiparándolos con los cupletistas.

El teatro y la política parlamentaria liberal, que habían sido consideradas actividades nobles durante el siglo XIX por su carácter educador para los pueblos, pasaron a ser vilipendiadas por su falta de autenticidad. Dicha crítica fue el ataque a un lenguaje, aunque el que lo sustituyó conservó bastantes más elementos teatrales del antiguo de lo que podría parecer. Ya Azorín antepuso la sobriedad de

la oratoria anglosajona de Maura a la «más francesa» de otros políticos, pero en las descripciones laudatorias de aquél incluyó muchos gestos teatrales. Pero fue la Generación del 14 quien reasumió la idea krausista del poder de la palabra como educadora de mayorías, y recurrió a una retórica poblada con fórmulas similares a las de la centuria anterior, ejemplificada en la oratoria de Ortega y Gasset. Éste, si bien censuró la retórica de Castelar, 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»²⁹.

En cuanto al melodrama romántico, dueño de cierta escena en la Restauración, se puede decir que su tono siguió presente en el teatro por lo menos hasta la guerra civil. Autores como Zorrilla o Echegaray conservaron su popularidad y su modelo alcanzó el gusto de las nuevas clases incorporadas a la política, siendo sintomático, en este sentido, que *Juan José*, obra de temática obrera pero de tono melodramático escrita por Joaquín Dicenta, fuese muy popular en los ambientes proletarios y se representase con frecuencia en los Primeros de Mayo durante la Segunda República.

²⁹ AZCÁRATE, G.: *El self-government y la monarquía doctrinaria*, Madrid, 1877, p. 171. La cita de Nordau en CEREZO GALÁN, P.: *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; BAROJA, P.: «Tres generaciones», en *Obras Completas*, vol. 5, Madrid, Aguilar, 1946, p. 569. Para la retórica de Ortega, véase SENABRE, R.: *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, Universidad, 1964, p. 260.