

## SIGNIFICACIÓN ESTÉTICA Y SOCIAL DE LA GRAN VÍA

ALBERTO CASTILLA

El estreno de *La Gran Vía* en el Teatro Felipe, de Madrid, el dos de julio de 1886, obtuvo una acogida inenarrable: "Aplausos atronadores," "gritos frenéticos de entusiasmo," "jamás teatro alguno en España se ha visto tan fervorosamente conmovido," "el estreno fue tan resonante como no se ha visto jamás," son una simple muestra de alabanzas y ditirambos que le dedicaron las crónicas.<sup>1</sup> La obra alcanzó en forma inmediata enorme difusión y popularidad. Concluida la temporada en el Felipe pasó al Apolo, donde en febrero de 1887 se representaba dos veces por noche en primera y cuarta sección (tres los días festivos), y sus autores añadían nuevas canciones para celebrar las cuatrocientas representaciones.<sup>2</sup> En el Apolo se sostuvo cuatro temporadas, y pronto se exportó al extranjero. Primero, se representó en Italia, donde la vio y le entusiasmó a Nietzsche.<sup>3</sup> Más tarde, se estrenaba una versión francesa en el teatro Olimpia, de París, donde fue presentada varios centenares de veces.<sup>4</sup>

Pero aquella *Gran Vía*, considerada por los historiadores del género como la obra más representada y de mayor éxito del teatro español, no es la misma *Gran Vía* que hoy conocemos. Una parte considerable del texto original fue suprimida en 1888, dos años después de su estreno, representándose y publicándose desde entonces desprovista, en cierta medida, de su contenido satírico.<sup>5</sup>

Felipe Pérez tomó para su trama un tema de actualidad: la aspiración de los madrileños a poseer una calle principal, una gran vía que cruzara Madrid, descongestionando barrios céntricos, uniendo las zonas más distantes y que, al mismo tiempo, sirviera como medida de higiene urbana, derribando a su paso zonas viejas, barriadas, callejones sucios y lóbregos, los peores residuos del más viejo Madrid.

La obra se iniciaba con la presentación de calles castizas, la Sartén, Afligidos, Libertad, Ave María, Válgame Dios, Rosa, Clavel, Montera, Luna . . ., dispuestas a rebelarse al ver en peligro su existencia por culpa del proyecto:

Somos las calles, somos las plazas  
y callejones de Madrid  
que por un recurso mágico  
nos podemos hoy congregarse aquí.  
Es el motivo que nos reúne  
perturbador de un modo tal  
que solamente él causaría  
un trastorno fenomenal. (pp. 9-10)

Los nombres de las calles, además de conferir a cada personaje una específica identidad social, servían para iniciar la sátira política:

Van a la calle de la Bola  
embusteros a granel,  
o a la del Oso van los novios  
y otros muchos que yo sé.  
Van a la calle de Peligros  
los que oprimen al país  
y a la del Sordo va el Gobierno

que no quiere oír.  
Los que la tienen por el mango  
buscan la de la Sartén,  
y los que viven escamados  
que son muchos, la del Pez.  
A la plazuela del Progreso  
mucho gente ya se va  
y el pueblo honrado va a la calle  
de la Libertad. (p. 11)

Uno de los personajes, el "paseante en Corte," sin otra señal de identidad que la de su nombre, cumplía una función muy teatral: trasladarse de un lugar a otro, pasear, observar, comentar hechos. No hablaba de sí mismo. Su forma de expresarse era clara y al punto, adoptando, sarcásticamente, la actitud del Gobierno respecto a las clases trabajadoras en una escena, suprimida, del cuadro segundo:

*Caballero.* — ¿Y los de trabajo?  
*Paseante.* — ¡Ah! Esos  
ya se arreglarán después.  
Esos no inquietan a nadie.  
*Caballero.* — Que no inquietan.  
*Paseante.* — Ni hay por qué.  
Si piden . . . se les responde  
que pensamos en su bien,  
y que tendrán lo que anhelan  
si no este mes . . . otro mes.  
Si gritan . . . como, al fin, eso  
ya es salirse de la ley,  
se les amenaza, y, ¡listo!  
y si al cabo, arman *belén*,  
se les dan dos o tres palos  
y todo queda otra vez  
como una balsa de aceite . . .  
ante todo el orden ¿eh?  
Pero con esos políticos  
que no le dejan a usted  
y tienen sus camarillas  
todas de gentes de prez  
y derriban a un gobierno,  
si se incomodan ¿qué hacer?  
Desengañese usted amigo,  
aquí en Massachusetts  
el que manda es el que manda  
y es un pobre el que lo es:  
lo que sirve es la osadía,  
lo que vale es el tener,  
y no hay más credo ni salve  
de todo gobierno . . . que  
esta máxima política  
que ha inventado no sé quién:  
Para que pueda un gobierno  
vivir tranquilo y en paz  
sólo hay un medio eficaz,  
probado, inmutable, eterno . . .  
Tapar con resolución  
toda boca que amenaza . . .  
¡La del débil con mordaza!  
¡La del fuerte con turrón! (pp. 20-1)

El sarcástico comentario del Paseante era, en realidad, una transcripción coloquial del ideario político de Cánovas, artífice de la Restauración, quien en sus discursos sobre filosofía política había considerado "la igualdad social como antihumana, irracional y absurda, y a la desigualdad, de derecho natural."<sup>6</sup> Respecto a la situación social del proletariado, Cánovas se había expresado en el Parlamento de la siguiente forma: "Siempre habrá miseria; siempre habrá un bajo estado; siempre habrá una última grada en la escala social, un proletariado que será preciso contener por dos medios: con el de la caridad, la ilustración, los recursos morales, y, cuando esto no baste, con el de la fuerza."<sup>7</sup>

El cuadro segundo introducía dos personajes alegóricos, el Gas y el Petróleo, en el siguiente diálogo, también suprimido:

Gas.— Y tú, incendiario anarquista,  
que molestas a la vista  
y al olfato, ¡acaso vas,  
por derecho de conquista,  
a suplantarme?

Petróleo.— Quizás . . .  
Yo nunca me glorifico,  
pero aunque esplendor te sobre,  
mis ventajas justifico,  
que yo soy la luz del pobre  
y tú eres la luz del rico.  
Tú, soberbio y altanero,  
luces, por torpe resabio,  
donde hay lujo y hay dinero . . .  
Yo, en el bufete del sabio  
y en la casa del obrero.  
Tú, en bailes y en fiestas brillas,  
donde el vicio anda tal vez,  
y yo en humildes boardillas  
donde vela, sin rencillas,  
trabajando la honradez.  
Tú estabas alto, yo bajo,  
más no envidié tu poder,  
y hoy con creces te aventajo . . .  
Tú eres la luz del Placer,  
¡Yo soy la luz del Trabajo!  
Yo podré seguir así,  
más tu ambición baladí  
es ya fuerza que concluya.

Gas.— (con orgullo)  
¿Pues hay quién me sustituya?

Petróleo.— La luz eléctrica, ¡Sí!  
(La Luz Eléctrica ilumina la escena, apagan-  
do la del Gas). (pp. 27-8)

La escena podría interpretarse como una alegoría de la lucha de clases en España, y de los cambios de la estructura social. El Gas parece representar los restos de la antigua nobleza y, en general, a las clases privilegiadas; y la Luz Eléctrica, recién llegada, la irrupción de las clases medias, la desintegración de los grupos anteriores, la democratización de la sociedad.

La escena concluía con la aparición de un personaje que surge por un escotillón con un cirio en la mano, evidentemente un religioso, exhortando al pecador a la manera del predicador en el púlpito, y clamando que ninguna otra luz como la del Cirio para alcanzar la Gloria:

Cirio.— Cesad en vuestro delirio  
y no canteis ya victoria . . .  
no hay para alcanzar la Gloria  
más que mi luz, ¡la del Cirio!  
Yo ilumino al pecador,  
doy luz al hombre sencillo,  
y faro del cielo, brillo,  
en la casa del Señor.  
Tan sólo por el bien ardo.

Petróleo.— Pues no me fío . . .

Cirio.— (Escandalizado) ¡Qué horror!

Petróleo.— El que parece mejor  
suele, al fin dar un petardo. (p. 29)

Era, obviamente, la típica sátira anticlerical. Pero hay más. Los últimos versos "suele, al fin, dar un petardo," adelantan lo que iba a suceder, el hecho sorpresivo y violento. Pues el Cirio escondía en su interior un petardo que estalla en escena. Los personajes huyen. La escena queda sola por unos instantes, iluminada por la luz eléctrica.<sup>8</sup>

Tal vez se trataba de una alusión a los frecuentes actos de violencia, de terrorismo, tan frecuentes en la Restauración y que alcanzaron, en varias ocasiones, al mismo Rey. Incluso podría, específicamente, aludir a un hecho ocurrido en Madrid el Domingo de Ramos, dos meses antes del estreno de *La Gran Vía*: en el atrio del templo de San Isidro, y ante una multitud pasmada y aterrada, el cura Galeote asesinó de un pistoletazo a bocajarro al obispo de Madrid Alcalá, don Narciso Martínez Izquierdo, por motivos que nunca llegaron a ser verdaderamente conocidos.<sup>9</sup>

En la última escena dialogada del cuadro cuarto, previa al apocosis final, sobre el telón pintado de una "vía inmensa, anchurosa y por todos conceptos magnífica," aparecía el "Comadrón," excitado, para anunciar:

Que ya ha llegado el momento  
feliz del alumbramiento,  
y que se acerca el momento  
de dar a luz la Gran Vía. (p. 44)

Pero al ser preguntado cuándo vendría al mundo, la respuesta (suprimida) resultaba ser la crítica más concluyente de la realidad político-social en toda la obra:

Comadrón.— ¿Cuándo? Pues oigan ustedes.  
cuando llegue esta nación  
un buen gobierno a tener  
y se cumpla en el Poder  
lo dicho en la Oposición.  
Cuando con sincero afán  
llegue un día a defender  
el libre cambio, cualquier  
fabricante catalán,  
Cuando a ser ministro no  
llegue nadie haciendo el bú,  
ni haya lo de "vete tú  
que quiero ponerme yo."  
Cuando no medre un ciruelo  
a costa de los demás;  
cuando gane un sabio más  
que Lagartijo y Frascuelo.  
Cuando nadie invente acá  
demagógicos excesos,  
y no se escapen más presos  
ni roben iglesias ya;

y sin temor ni pesares  
vivamos bien defendidos  
y lleguen a ser habidos-  
los *Bizcos* y los *Melgares*,  
y la Hacienda Nacional  
esté de recursos harta,  
y no se pierda una carta  
aunque lleve un dineral.  
Y por fin . . . cuando el destino  
que a serenos contrarios vino  
quiera mejorar el cielo . . .  
y críe la rana pelo  
y eche barbas don Cristino.

*Paseante.* — ¿Y ese día que no espero  
acaso ha llegado ya?

*Comadrón.* — No tal: pero llegará.

*Todos.* — ¡Cuándo?

*Comadrón.* — El treinta de febrero. (pp. 45-6)

En la respuesta, todavía podían escucharse los ecos de las aspiraciones democráticas de aquella Revolución de Septiembre, por la que el autor, Felipe Pérez y González, en su juventud, y desde las columnas de un periódico de Sevilla, su ciudad natal, había combatido.<sup>10</sup> En cuanto a las palabras “un treinta de febrero,” revelaban una actitud escéptica y, desde luego, no sin fundamento. Pues aún tendrían que pasar más de veinte años hasta que las obras pudieran iniciarse, realizándose al fin, sólo en parte, los objetivos propuestos en el primitivo proyecto.<sup>11</sup>

El “pasodoble de los sargentos” fue una de las canciones añadidas al texto original en febrero de 1887, al celebrarse, en el Apolo, las cuatrocientas representaciones de *La Gran Vía*.<sup>12</sup>

Hacia referencia a un reciente levantamiento republicano (dirigido por el general Villacampa, el 16 de septiembre de 1886) con la participación de un buen número de suboficiales, que combatieron en las calles de Madrid hasta ser finalmente reducidos, con lo que se concluía un número de sublevaciones en la década de los ochenta a favor de la República, en todas las cuales la clase de sargentos había tenido una participación muy destacada. En *La Gran Vía*, el coro de sargentos, con disimulo y bellaquería, trataban de disculparse y de demostrar su inocencia:

Ustedes por lo visto  
han comprendido ya  
lo que representamos  
en la sociedad;  
estamos muy bien vistos  
en el batallón,  
pero ahora se nos tacha  
sin haber razón.  
Todos los alborotos,  
las algaradas  
y algarabías,  
dicen que si a nosotros  
nos suprimieran  
se acabarían;  
y esto, señores míos,  
es un absurdo fenomenal.<sup>13</sup>

La alusión a los sargentos fue recibida con alborozo por el público del Apolo y sería inmediatamente imitada, unos días después, en el estreno de *La fiesta de la Gran Vía* (glosa de *La Gran Vía* original), en el Eslava.<sup>14</sup>

La partitura de la obra, era el resultado de la excelente adecuación entre dos compositores amigos: Federico Chueca y Joaquín Valverde. Este aportaba la técnica instrumental y Chueca la “inspiración,” es decir, un elemento más propiamente creador.

Las melodías de *La Gran Vía*, como en general las de la mayoría de las revistas satíricas de ese período, estaban concebidas para clarificar la idea del texto, no para proveer, como ocurría en la ópera y en muchas zarzuelas, una experiencia emocional. Su función era subrayar o comentar el texto, su contenido irónico o sarcástico: pasodoble para los sargentos; vals (de resonancia aristocrática) para el Caballero de Gracia y para los guardias (los famosos “guindillas”); un tango de salón para la Menegilda; mazurca (con un aire intrascendente y frívolo de cuplé) para el mensaje cifrado de los marineritos. Sólo en la verbena campestre cumplía la música una función hasta cierto punto ilustrativa: el chotis del Eliseo (un baile castizo) pasaba a primer plano, sirviendo la letra para afirmar usos y costumbres de la cultura popular:

*Eliseo.* — Yo soy un baile de criadas y de horteras;  
a mí me buscan las cocineras;  
a mis salones suele siempre concurrir  
lo más seleto de la igilí.

*Todos.* — Gilí.

*Eliseo.* — Allí no hay broncas y el lenguaje es superfino,  
aunque se bebe bastante vino.

Y en cuanto al traje que se exige en sociedad,  
de cualquier modo se puede entrar.  
Hay pollo que cuando bailando va  
enseña la camisa por detrás,  
y hay cocinera que entra en el salón  
lentos los guantes de carbón. (p. 43)

Música socialmente orientada y de decidida inspiración popular, pronto siguió su vocación, escuchándose en verbenas, salones, cocinas, en organillos ambulantes y en guitarras de ciego, permaneciendo muchos años como tema entrañable para las gentes de Madrid.

En cierto modo, *La Gran Vía* planteaba la rápida expansión de las clases medias en España, su aspiración a configurar un espacio vital (de ahí, también, el título), a establecerse como clase dirigente en la sociedad española, y la poderosa resistencia opuesta por las clases privilegiadas para detener e impedir esa expansión.

El texto original abundaba en alusiones políticas de actualidad (aparte de las ya mencionadas), hasta convertirse en una verdadera revista satírica (como la traducción italiana supo correctamente establecer), haciendo la crítica de las élites e instituciones en el poder y expresando simpatía y ternura hacia las clases más desamparadas.

Revista “callejera,” como sus propios autores la denominaron (la acción ocurría en la verbena, en las afueras, en la Puerta del Sol, en las calles y plazas de Madrid), *La Gran Vía* era, en último análisis, un teatro en la calle, calle era la escena, calles y paseantes sus protagonistas. Incluso podría afirmarse que se había estrenado en la calle, pues el Felipe no era sino un barracón de madera que se montaba a principios de verano junto a la verja del Retiro y volvía a plegarse al concluir el período estival.

Es así como el arte del teatro, tan popular en esa época, ampliaba sus ámbitos, extendía la escena hasta la calle—

vida y teatro fundidos en la calle—integrándose de esta forma en el radio vital de los españoles.

Mount Holyoke College

<sup>1</sup> En Marciano Zurita. *Historia del género chico* (Madrid, 1920), pp. 42-6.

<sup>2</sup> José Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo del género chico* (Madrid, 1949), pp. 498-503.

<sup>3</sup> G. Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea* (Madrid, 1965), p. 145.

<sup>4</sup> Datos tomados del propio Felipe Pérez y González en su obra *Teatralerías* (Madrid, 1904), p. 191, nota 1.

<sup>5</sup> Entre las varias causas que pudieron haber ocasionado la reforma de la obra, la imposición o coacción gubernamental, dadas las características del texto mutilado, parece la más probable. Es bien conocido el control gubernamental que en la Restauración se ejercía sobre los medios informativos y artísticos, y que disminuía o se intensificaba según soplaban el viento de los acontecimientos políticos.

Pero habría también que tener en cuenta un hecho muy significativo: La escandalosa acogida popular fue sometiendo el libreto a un proceso de deterioro y de desintegración. A la temporada siguiente del estreno se produjo en los teatros madrileños una invasión de obritas y personajes cuya finalidad era glosar o replicar la famosa revista. En dos obras estrenadas en el Eslava, *La fiesta de La Gran Vía* y *Las criadas*, Lucía Pastor, famosa por su interpretación de Menegilda en *La Gran Vía* hacía el mismo personaje. Un año después, 1888, el de la reforma del texto, *La Gran Vía* está siendo sometida por varias empresas a experiencias y deformaciones de toda índole. Así, por ejemplo, tras reseñar la presentación en Madrid de *La Gran Vía* por la compañía italiana de Tomba en un español "chapurreado," indica el cronista: "Después de esto, yo no sé que transformaciones o arreglos nuevos podrá tener *La Gran Vía*. Ya se ha representado con cambios de sexos en el día de los Inocentes; ya han salido varias de sus escenas a la pista de los Circos ecuestres. Sólo faltaría verla en la Plaza de Toros, donde algunos toreros no resultarían mal con el traje, la andadura y las maneras de los Ratas," Enrique Sepúlveda, *La vida en Madrid* (Madrid, 1889), p. 15.

Así fue la obra siendo desposeída de su identidad original. Lo que no impedirían a sus restos emerger con frecuencia en las carteleras españolas, ocupando un puesto de honor en el repertorio del género chico.

Para nuestro trabajo, hemos utilizado básicamente la tercera edición, del año del estreno: *La Gran Vía*, original de Felipe Pérez y González, música de los maestros Chueca y Valverde, tercera edición (Madrid, 1886), a la que pertenecen todas las citas de la obra que hemos recogido. La primera edición posterior que nos ha sido posible encontrar con el texto reformado es: *La Gran Vía*, vigésimo primera edición (Madrid, 1888), es decir, editada dos años después de la anterior. Todas las numerosas ediciones posteriores hasta las más recientes, que nos ha sido posible consultar, aunque entre ellas ofrecen ligeras variantes, todas coinciden en omitir las mismas escenas suprimidas en la citada edición de 1888, y que son las mencionadas en nuestro artículo.

<sup>6</sup> A. Cánovas del Castillo: "Discurso Segundo del Ateneo" (1881), en *Problemas Contemporáneos*, I, 1884-1890, p. 94.

<sup>7</sup> Cánovas: "Discurso parlamentario acerca de la Internacional," en *Problemas*, I, p. 439.

<sup>8</sup> Aunque el gas y el petróleo eran todavía los dos tipos de alumbrado más usuales en esa época, la luz eléctrica había hecho su entrada triunfal en Madrid en 1878, como uno de los actos públicos para celebrar la boda de Alfonso XII y de María Mercedes, con la inauguración del alumbrado eléctrico en la Puerta del Sol. El pueblo participó en el acto con un fervor casi religioso (véase Federico Carlos Sainz de Robles, *Historia y Estampas de la Villa de Madrid*, p. 701).

<sup>9</sup> Sainz de Robles, p. 710.

<sup>10</sup> *El Tío Clarín*, un periódico satírico sevillano, donde Felipe Pérez colaboró antes de su traslado a Madrid.

<sup>11</sup> Véase Sainz de Robles, pp. 735-43.

<sup>12</sup> Deleito, p. 498.

<sup>13</sup> *La Gran Vía* (Madrid: Unión Musical Española, 1927?).

<sup>14</sup> Según Deleito, el número más aplaudido de esa obrita en el Eslava fue, precisamente, "La vía libre," formada por nueve sargentos que salían corriendo por el foro mientras la orquesta tocaba unos compases de la "Marsellesa." Aunque no existía ni partitura original ni letra, sólo el rapidísimo destile, el número entusiasmaba al auditorio. Considera Deleito que se trataba de "una alusión al reciente levantamiento de los sargentos en el cuartel de San Francisco; y los muchos desafectos al régimen monárquico tuvieron oportunidad para un pequeño desahogo. Fue aquello—como decía un periódico al comentar el estreno—un éxito de la oposición" (p. 501). Sin embargo, bien pudiera ser otro el origen histórico de la citada escena. Pocos días antes, se había realizado la fuga de un grupo de sargentos, reclusos en Prisiones Militares por su participación en pronunciamientos republicanos, unos condenados a muerte y otros en espera de inmediato traslado a los presidios de África y de Fernando Po. La fuga tuvo lugar el cinco de enero, recibiendo en Palacio la noticia mientras se celebraba el relevo de la guardia. Grande fue el escándalo promovido y la irritación del gobierno, quien organizó una intensa persecución de los fugados quienes, tras muchas peripecias, lograron pasar por la frontera, unos de Francia, otros de Portugal. (Véase Pedro Gómez Chaix, *Ruiz Zorrilla* [Madrid, 1934], pp. 160-1). Evidentemente, en el numerito significativamente titulado "Vía libre," la pantomina de los sargentos cruzando silenciosamente la escena con fondo marsellesco debía referirse a esa fuga reciente, expresando la recepción alborozada de la audiencia la simpatía de la opinión pública hacia los sargentos fugados.