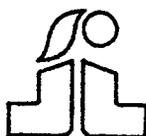


ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO
Universidad San Pablo-CEU

**ASPECTOS HISTÓRICOS
Y LITERARIOS
DE LA GRAN VÍA**

Subvencionado por:



**MINISTERIO DE TRABAJO
Y ASUNTOS SOCIALES**
**Instituto de Migraciones
y Servicios Sociales**

ASPECTOS HISTÓRICOS Y LITERARIOS DE LA GRAN VÍA

Es de sobra conocido el hecho de que el estreno de *La Gran Vía* en España conmocionó la escena teatral de 1886, y a nadie asombrará saber que fue objeto de diez ediciones en seis meses, de casi cuatrocientas representaciones en el mismo plazo y dio lugar enseguida a otras obras inspiradas en ella, como *Las criadas*, *Te espero en Eslava tomando café*, *Efectos de la Gran Vía*, *Las sombras de la Gran Vía*, o *La fiesta de la Gran Vía*¹. Bien es cierto que estas piezas sólo suponían glosas de alguno de los cantables más aplaudidos, que se contentaban con simular cuadros madrileños de un modo superficial y anecdótico y que, como ha señalado Alier, la estructura y sentido general de la primitiva *La Gran Vía* guardaba mayor parecido con una obra cuya música también habían compuesto Chueca y Valverde, *Vivitos y coleando*, en 1884 (Alier, 1986: 19-21). Las obras citadas simplemente pretendían aprovecharse y sacar alguna tajada de aquel ruidoso éxito y no procuraban, en cambio, ni emular ni profundizar en las auténticas razones de su popularidad.

Más bien fue en Hispanoamérica donde, aparte de propiciar la irrupción de las primeras obras del género debidas a autores argentinos, *La Gran Vía* sirvió de modelo en cuanto al mensaje global, como ya consignó Raúl H. Castagnino (1977, 9 y ss). Recuérdense *De paseo en Buenos Aires*² y *De paso por aquí*. Porque *la Gran Vía* no era un mero conjunto de retratos costumbristas madrileños más o menos abigarrado, sino un cuadro en el que aquéllos ocupaban cada uno su lugar y, por lo tanto, un cuadro presidido por una cierta unidad temática, lleno de matices pese a la aparente sencillez y llaneza de su verbalización.

³ Varias de estas obras se representaron simultáneamente. El 6 de mayo de 1887 ya se anunciaban en los periódicos *Te espero en Eslava tomando café*, el 7 de septiembre *Los efectos de La gran vía*, el 21 *Las sombras de la gran vía*, y el 26 se ponen a un tiempo *Te espero en Eslava tomando café* en el teatro Balava y en el Novedades tanto *Efectos de la gran vía* como *La gran vía*.

² Expuse un estudio comparativo entre esta obra y *La Gran Vía* en el III Congreso Argentino de Hispanistas (Buenos Aires, 19-23 de mayo 1992).

Se parte de la base de que el gusto por una obra artística reside en su acierto para conectar con los sentimientos, las pasiones, las ideas o las preocupaciones del receptor; se apoya en la posibilidad de que éste «asienta» «en la terminología de Carlos Bousoño» con el mensaje (Bousoño, 1985; II: 34 y ss), ya por su feliz vertido en la expresión verbal, ya porque satisfaga las expectativas, ya porque, además, añada algún ingrediente inesperado pero admisible, según las teorías psicológicas al uso sobre la percepción y el gusto (Dember, 1990). Cuando la obra pretende ajustarse a un retrato realista, el placer del reconocimiento (García Berrio, 1994: 33), consecuencia de una *mimesis* bien conseguida, se estima prueba de calidad.

Naturalmente, ese receptor con cuyos temas de interés potencialmente conecta la obra de éxito puede ser individual o colectivo, mientras que tales temas pueden ser tanto de signo circunstancial, esto es, fruto de un período determinado de su existencia o de la historia común, como de signo más enraizado con pulsiones propiamente humanas y, en cuanto que humanas, universales.

El sentido común indica que aquellas obras muy bien acogidas pero cuya moda pasa se encuentran sobre todo ligadas a preocupaciones colectivas del momento de su creación o aceptación popular. Fijándose en el caso de *La Gran Vía*, fácilmente puede admitirse que no despierta hoy en España «y menos en otros países» las muestras de adhesión de que disfrutó a finales del siglo XIX. Es más: la mayor parte de las alusiones, implícitas y explícitas, sólo pueden comprenderse en todo su sentido desde un conocimiento exhaustivo de las circunstancias políticas y sociales a las que se refieren. El ingenio y el tino de su expresión estriban casi siempre en el tipo de asociación, por sinécdoque, metáfora o metonimia, entre los objetos o situaciones reales (silenciados a veces, por sobradamente conocidos en su época) y las figuras o imágenes seleccionadas para referirse a ellos.

La Gran Vía se estrenó el 2 de julio de 1886. Existen menciones concretas a sucesos de aquel año, como el proyecto de Abascal aprobado el 3 de marzo de 1886 (Hidalgo Monteagudo, 1996: 33-37) o el detalle del alumbramiento de la calle, idea que podía estar inspirada en la ansiedad con que se había esperado hasta el 17 de mayo el nacimiento del nuevo rey, acontecimientos a los que se fueron sumando otros, según se iban produciendo, en las representaciones de los meses siguientes. Ahora bien, los tipos y personajes mimetizaban y hablaban de actitudes y formas de vida correspondientes a todo el período de la Restauración.

La primera de estas menciones que conviene señalar se encuentra en el coro inicial y, en mi opinión, llega a configurarse como un hilo conductor o como elemento de conexión entre las distintas escenas³:

³ Pienso que el comentario publicado en *La Opinión* respecto a que «Se suceden las escenas y los cuadros sin violencia para la atención del espectador» (3 de julio 1886: 3), en parte era debido al hilo conductor que suponían los personajes del Caballero de Gracia y el Paseante, pero también en parte a esta idea de la que se va a hablar a continuación, que servía de base y aviso para lo que iba a irse presentando.

*A decir verdad,
esa vía está de más,
porque todos aquí
tienen calles para sí,
con arreglo y razón
a su clase y condición,
y es de suponer
que, en concepto tal,
para una Gran Vía
no habrá personal (1886, 1^a: 10-11)⁴.*

Se sugiere, pues, que en Madrid no hay gente «grande» o suficientemente «distinguida», adecuada para una calle semejante y la idea se repite, ya en la misma escena. «En Madrid, ya se ve, / los pequeños son los más» (1886, 1^a: 11) y luego por parte del paseante: «que aquí, para una gran vía / hay mucha gente pequeña» (1886, 1^a: 19). La demostración del aserto la irá recogiendo el público a lo largo de toda la revista, según vayan apareciendo la «pobre chica», los barrios, los ratas, los yernos, los que se van de veraneo, el paleta e incluso los guardias, los policías y otros personajes de ediciones sucesivas, como el húsar y la zurda, la mamá y el niño o el coro de los «suprimidos» (1887, 11^a: 56-62).

Esto no quiere decir que se vaya enjuiciando negativa y explícitamente a los personajes que aparecen. Por el contrario, algunos atraerán las simpatías del Paseante y del Caballero (es el caso de Menegilda) y otros, como los ratas, se ganaron el favor del público.

La tipología de figuras madrileñas no se reduce a los personajes, sino que también se configura con las propias calles. Sin duda, la manifestación de ingenio al asociar individuos característicos con calles de nombres conocidos por todos fue la primera nota del libreto que debió de captar la atención del público. Ya en el coro inicial asoma una serie de correspondencias entre los nombres de algunas calles y algunos grupos de gentes:

*Van a la calle de la Bola / embusteros a granel (...)
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 el pueblo honrado va a la calle / de la Libertad (1886, 1^a: 11).*

Esto facilitará, posteriormente, el que el espectador atribuya, a cada una de las calles que se congregan, su relación con determinadas colectividades a las que pare-

⁴ Se citará, en general, por la primera edición, excepto cuando se haga necesario incluir referencias de versiones posteriores. Se moderniza y unifica la ortografía en ambos casos. Existe una relativamente reciente edición de Alier (1986), pero deja mucho que desear, tanto en cuanto a erratas como en lo que respecta a las variantes. Tampoco cuenta con un aparato crítico de suficiente rigor.

cen representar, de acuerdo no sólo con el nombre que ostentan, sino con su conducta verbal⁵. Así, en efecto, no cuesta mucho identificar a la calle de la Sartén como los partidos del poder aunque se nos hubiera hurtado el porqué de tal denominación⁶. Con mucha ironía, los «afligidos» del pueblo, los soportan y se ven obligados a apoyarlos:

SARTÉN: (Dando un golpe en la sartén) ¡Orden! Esos rumores pueden molestar a la paciente (Municipalidad) y son además subversivos... se salen de nosotras, es decir, de las vías legales... (dirigiéndose a la plaza de Afligidos) ¿No es cierto?

AFLIGIDOS: ¡Ay! (Muy triste y prolongado) (1886, 1^a: 13).

En este fragmento, concretamente, puede encontrarse una referencia a Cánovas, el mayor adalid del orden en la época de la restauración, orden que constituía casi su segunda naturaleza y que para él había de ser la máxima aspiración de un pueblo culto (García Nieto, 1972: 13).

Sin embargo, más tarde, cuando se discute sobre el nombre que podría asignarse a la nueva vía, la Sartén sugiere el de «calle de la Fusión» (1886, 1^a: 18), lo que implica asociar a la Sartén con el partido llamado «fusionista» que en 1880 había resultado de aglutinar las fuerzas de Sagasta con las de otros grupos, como las de Alonso Martínez y Vega de Armijo, proceso que había culminado durante el año anterior al estreno de *La gran vía* (Palacio Atard, 1981: 520-521). Es decir: la Sartén, según esto, representa exclusivamente al partido que en el momento se encontraba gobernando. Con todo, también el partido liberal conservador de Cánovas se había distinguido por las adhesiones de diversos grupos de la derecha y de la izquierda. Una razón de tales incorporaciones lo suponía el deseo de convertirse en partidos más fuertes, de modo análogo al proyecto de esta nueva vía, que había de «comerse varias manzanas de casas» y algunas partes de varias calles. De ahí que la propuesta del nombre no resulte gratuita. Se añade a esto el que la calle Mayor, en la misma discusión sobre el nombre, sugiera llamarla «calle de la Coalición rome-rista-izquierdista» (1886, 1^a: 18), coalición que justamente se había hecho pública en la primavera de 1886 (Fernández Almagro, 1972: 396), y de la que de modo afortunado dice el paseante, jugando con los dos sentidos, que eso no puede ser una calle, porque es «un callejón sin salida» (1886, 1^a: 18). En efecto, esa coalición apenas duró dos años.

Otros dos grupos que apoyaban al poder por interés propio, más que por miedo, conformidad o impotencia, eran, por un lado, el de los que componían el personal de los ministerios y, por otro, el de quienes, gracias a sus estudios universitarios,

⁵ En la edición undécima se suprime este fragmento. Pero para entonces ya el público, mayoritariamente, conocía sobradamente la obra y resultaba innecesario en cuanto avance significativo.

⁶ La lógica que relaciona los partidos del poder con el símbolo de la sartén se basa en una frase hecha («enar la sartén por el mango») que se explicita, incluso, más adelante.

podían optar a puestos relevantes ligados al poder⁷. También, y esto es importante, lo constituía el personal docente de la universidad, colocado a dedo desde «arriba» con la excusa de evitar los abusos académicos que con la revolución de 1868 se habían producido en las aulas⁸. Este grupo, pagado de sí mismo y sin más razones para sustentar su ideología que sus títulos y sus cargos, parece representado en la calle Ancha⁹:

ANCHA: Yo, en cambio, digo que la de la Sartén tiene razón.

LIBERTAD: ¡Claro! Usted se pone de su parte porque ella tiene la sartén por el mango.

ANCHA: Oiga usted... Yo digo lo que digo, porque sé lo que digo (...) Porque me sobran motivos para saber ¡Vaya! Como que tengo en mí la Universidad (...) y el ministerio de... eso¹⁰.

LIBERTAD. Hija, pues no está usted poco... ancha con lo que tiene (1886, 1^a: 13).

Este apunte se completa más adelante, fundamentalmente en dos momentos de la revista. Uno en la primera escena del cuadro II, cuando en boca del Paseante se censura directamente la corrupción de un poder que crea más ministerios porque hacen mucha falta «a los que desean ser ministros» y no se ocupa de solucionar el problema de los que realmente necesitan trabajo porque «no inquietan a nadie»; para terminar explicando que si el asunto ocasiona protestas el medio es «Tapar con resolución/toda boca que amenaza.../¡La del débil con mordaza!/ ¡La del fuerte con turrón!» (1886, 1^a: 20-21), porque «ante todo el orden», nuevo señalamiento del conocido ideario de Cánovas, expuesto con absoluta transparencia en su siempre citado discurso parlamentario sobre la Internacional (1884: 418 y ss).

El segundo momento en que se retoma el asunto es al aparecer doña Sinceridad, que quiere ir al Congreso pero no lo consigue, atosigada por los yernos, unos niños pedigüeños y malcriados a los que tiene que alimentar (1886, 1^a: 33-34), tratos de los compromisos personales que impiden cumplir con sus obligaciones hacia el Estado a quienes llevan las riendas de la nación. Es interesante también la destreza del autor para engarzar las dos escenas a través de la frase con que termina la primera. Así, cuando el público oye cómo los yernos reclaman de doña Sinceridad

⁷ Los estamentos profesionales, abogados, médicos, funcionarios civiles y la oficialidad militar, que constituían una parte importante de las clases medias, que no poseían intereses económicos específicos, como los fabricantes y los comerciantes, y cuyos modos de vida y carreras dependían en gran medida del favoritismo y el padrino del gobierno, constituyendo ellos una reserva de la élite política gobernante (Palacio Atard, 1981: 525).

⁸ Respondiendo con la violencia sectaria a la violencia sectaria de los demócratas de cátedra, que a raíz de su triunfo en 1869 excluyeron también de la universidad a sus enemigos ideológicos, el gobierno campó por sus pocos respetos en la universidad de la primera restauración, designa arbitrariamente profesores y cátedras, y mina en los cimientos intelectuales del país la base de una convivencia imprescindible que, contradictoriamente, procuraba en los sectores políticos (Palacio Atard, 1981: 617).

⁹ En realidad, desde 1865 esta calle se llamaba de San Bernardo. La Universidad Complutense se trasladó allí en octubre de 1836.

¹⁰ Se refiere al Ministerio de Gracia y Justicia.

dad «¡Turrón, turrón!» (1886, 1^a: 34), fácilmente conecta esta escena alegórica con aquella otra¹¹.

Ambas censuras concuerdan con las críticas demoledoras de que era objeto el gobierno por parte de diversos intelectuales de la época, como A. Almirall. Almirall denunciaba, por ejemplo, en estas mismas fechas, que las compañías de ferrocarriles se apresuraran a introducir en sus consejos de administración, con sueldos muy sustanciosos, a los principales políticos de todos los partidos, para tener, fuera cual fuera la forma de gobierno y fuera cual fuera el partido que ocupara el poder, personas que cuidaran de sus intereses dentro del ministerio. No le importaba añadir que Cánovas era director de cinco compañías (1972: 51). Almirall también se hizo eco de que, cuando un recién nombrado alcalde en Madrid intentó acabar con los parásitos del ayuntamiento, se vio frenado por todos los partidos políticos, más o menos interesados en que aquella situación no cambiara (1972: 130).

Por lo que respecta al deseo de ser ministro, recuérdese que, por una parte, bastaba con haber ostentado el cargo un solo día para tener derecho a una pensión vitalicia; y, por otra parte, se veía cambiar de gabinete varias veces al año.

Volviendo a la discusión entre las calles en la escena II de la revista, las intervenciones de la calle Libertad se asemejan a las que han quedado como propias de los anarquistas, republicanos y, en general, de todos los que, de parte de la izquierda, estaban en contra de los partidos del poder, excluidos o autoexcluidos de éste:

LIBERTAD: Pues yo sostengo que todas deben tener libertad para decir lo que piensen. (dirigiéndose a la calle del Ave María) ¿Verdad, usted?

AVE MARÍA: (Con espanto) ¡Ave María! (muy marcado).

VÁLGAME DIOS: (Con espanto) ¡Válgame Dios! (muy marcado (...)).

PASEANTE: Pues cada calle a su sitio (...).

LIBERTAD: ¡Qué lástima! A mí que me gustaba tanto andar en libertad.

AVE MARÍA: ¡Ave María!

VÁLGAME DIOS: ¡Válgame Dios! (1886, 1^a: 13, 19).

Ya se ve que esas calles del Ave María y del Válgame Dios¹², pueden representar a las gentes beatas continuamente escandalizadas por las pretensiones libertarias, resignadas por las peleas y controversias políticas e ideológicas, pero caracterizadas por la pasividad: a lo largo de estas escenas sólo abren la boca para lanzar la exclamación de la que constituyen su nombre, sin llegar a tomar parte activa en las discusiones que se van sucediendo ni a dar su opinión.

¹¹ Tanto esta escena como la totalidad del tercer cuadro, al que pertenece, se sustituyó en 1887 por otro cuadro, situado en la calle de Alcalá.

¹² Fernández y González escribió un cuento sobre la leyenda de esta calle, leyenda que tiene que ver con una desdichada salvada de las manos de su amante, que la quería matar (Vid. Répide, 1995: 749).

No cabe dejar a un lado a la calle del Candil, que sí participa de las discusiones y se enfrenta con todas aquellas que sostienen opiniones diferentes. Su actitud e interacción con las otras calles era la propia de ciertos miembros del clero y de las clases más conservadoras e incluso reaccionarias, quizás las más cercanas al carlismo. No debe olvidarse que para nombre de la calle propone el de Torquemada, ni que la defensa de la Inquisición representa uno de los rasgos con que se conoce al carlismo desde sus primeros tiempos. Véase, además, que también esta calle del Candil pide el apoyo de las del Ave María y Válgame Dios:

CANDIL: Es que a esa condenada liberalota da coraje oírla (dirigiéndose a la calle del Ave María) ¿No es cierto?

AVE MARÍA: (Como antes) ¡Ave María!

VÁLGAME DIOS: (Ídem) ¡Válgame Dios!

LIBERTAD: Por que usted es una reaccionaria.

CANDIL: Y usted una hereje. Ya ven ustedes, ¡tener un teatro!... Un centro de corrupción¹³ (1886, 1^a: 14).

Una prueba más de esta vinculación entre la calle del Candil y la derecha confesional ultra del momento tiene lugar ante la protesta de la calle Toledo:

TOLEDO: Oiga usted, que yo también tengo un teatro¹⁴ y...

CANDIL: Buena es usted también... como su vecina (1886, 1^a: 14).

La calle Toledo podía representar a los grupos católicos que adoptaron una línea conciliadora ante la monarquía liberal en los primeros años de aquel decenio, tachados despectivamente de mestizos, mulatos de la raza cristiana, por quienes seguían empeñados en el maniqueísmo de Gavino Tejado (Palacio Atard, 1981: 520).

Por lo que se refiere a la calle de la Cebada, oponente de la del Candil en la mayor parte de la discusión, podría perfectamente simbolizar a las clases populares, en las que estaban comprendidas tanto varones como mujeres, del barrio de Lavapiés.

CEBADA: (Encarándose con la calle del Candil) ¡Eh, señá Remilgos, ¿qué tiene usted que decir de mí?

CANDIL: Siempre con escándalos y con motines (1886, 1^a: 13).

¹³ Se refiere al teatro Alhambra, inaugurado en diciembre de 1870, donde se cultivaban todos los géneros teatrales, pero también famoso por las reuniones políticas que en él tenían lugar (Répide, 1995: 362-363). De todos modos, lo anticuado de pensar en el teatro como en un centro de corrupción se remonta a las conocidas controversias sobre la licitud del teatro en épocas pretéritas. Ya en 1834 (*Semanario Teatral*, nº 2: 11) el que un sacerdote desde el púlpito, en Córdoba, condenara la asistencia al teatro era noticia, luego se trataba de un hecho aislado.

¹⁴ El teatro Novedades. Su réplica proviene de ser en el siglo XIX una de las calles de mayor importancia en Madrid, popular y señorial, según se mirara por un extremo o por otro; representante del tradicionalismo pero con continuas reedificaciones; calles en la época, del convento de la Latina, del Hospital del mismo nombre, de la catedral de San Isidro, pero escenario, igualmente, del anticlericalismo que impulsó la matanza de religiosos en 1834, en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús.

La comparación entre esta calle y la de Toledo, así como la mención de los escándalos en la de la Cebada puede significar también una alusión al asesinato del obispo Narciso Martínez Izquierdo en la entrada de la catedral de San Isidro el 18 de abril de 1886, domingo de Ramos, a manos del cura Galeote. En cuanto a los escándalos y motines de la calle de la Cebada, en realidad la que había cobrado fama por ellos era la plaza con ese nombre, durante la revolución de 1854 (Répide, 1995: 150).

Una vez más, los distintos juegos verbales y metonímicos establecidos van enlazándose unos con otros, lo que confiere variedad y complejidad al cuadro. Por ejemplo, esa identificación de la calle del Candil con el conservadurismo más a ultranza y con cierto sector del clero se redondea gracias a una escena que fue eliminada en la edición décima, a finales del mismo año 1886.

En dicha escena, el Gas, a punto de ser destituido en favor de la luz eléctrica, es recriminado por el petróleo: «Tú, soberbio y altanero, / luces, por torpe resabio, / donde hay luces y hay dinero» (1886, 1ª: 29), mientras que de sí mismo dice el petróleo: «mis ventajas justifico / que yo soy la luz del pobre / (...) yo en el bufete del sabio / y en la casa del obrero». Ya Alberto Castilla ha interpretado la posible alegoría de la escena entendiéndola como la lucha entre las clases privilegiadas y las humildes, en un momento en que iban siendo superadas por las clases medidas (1980: 173). Pero interesa un detalle más. El desenlace sobrevinía al aparecer, por el centro de la escena y con un cirio, un personaje que les amonestaba con las siguientes palabras:

*CIRIO: Cesad en vuestro delirio,
y no cantéis ya victoria (...)
no hay para alcanzar la gloria
más que una luz, ¡la del cirio! (...)*

*PETRÓLEO: pues yo no me fio... (...)
el que parece mejor,
suele, al fin, dar un petardo.*

El gas y el petróleo se retiran, el cirio que tiene en la mano el personaje estalla, produciendo una detonación pequeña (1886, 1ª: 29-30)¹⁵.

¹⁵ Castilla, en su interpretación, no explica que exactamente un suceso idéntico ocurrió durante la semana santa, el jueves 22 de abril de 1886 en Madrid:

Anoche estalló en San Luis un enorme petardo. Así lo dicen hoy los periódicos. Gracias a que el suceso se verificó a altas horas, no ha ocurrido allí un desastre. El paquete explosivo estaba colocado dentro de uno de los cirios que alumbraban al monumento. Al llegar la luz al cartucho comenzó a chisporrotear en términos, de que dos de los fieles que hacían guardia al Salvador acudieron para ver lo que era. Acto continuo se verificó la explosión hiriendo gravemente a esos dos señores que se llaman Izquierdo y Valledor, y lanzándoles desde lo alto de las escalerillas al piso del templo (Sepúlveda, 1887: 205-206).

Piensa, en cambio, que podría ser un recuerdo trasladado del asesinato del obispo Martínez Izquierdo (1980: 173).

La adecuación de relacionar al cirio con los representantes de la Iglesia Católica, frente al gas y al petróleo, se basa, como fácilmente puede colegirse, en una contigüidad metonímica. En Madrid, en concreto, era muy popular la llamada «fiesta de las candelas» en honor de la Virgen de la Candelaria, que se celebraba en el mes de febrero (Sepúlveda, 1887: 57). Pero además, tanto esta relación como la establecida con el candil de una parte del clero y de las clases más conservadoras, se apoyaba en una analogía, puesto que también los valores y la ideología tradicionales habían venido siendo reemplazados a lo largo del siglo XIX por otras formas que, a su vez, coexistían y se eliminaban unas a otras. Y no sólo eso: la pretensión del cirio de ser la única forma de salvación parece simbolizar las amonestaciones de la Iglesia Católica en lo que se refería a la lucha social, que trataba de apaciguar en la medida de lo posible. De esta manera, cirio y candil, siendo distintos, manifiestan una vinculación que refleja, de un modo fidedigno, atrayente y sin fisuras, los elementos necesarios para encarnar a unos grupos sociales diferentes pero con rasgos comunes y uno sustento del otro. Por su parte, la reacción del petróleo, propia de la ideología republicana y anticlerical de la época, al mismo tiempo encuentra su razón de ser en que, en efecto, sus celos se ven confirmados con la explosión.

Visto lo anterior, se comprende que todas estas calles «pequeñas» y las figuras a las que representan, aspirantes a engrandecerse y conseguir apoyos, como era también la aspiración de la gran vía, configuran el primer cuadro de esa idea elemental a la que se aludió al principio. Ahora bien: el significado de esa «pequeñez» se va precisando hasta equipararse con la «mezquindad» y con la «corrupción», rasgos que no van a faltar a casi ninguno de los personajes:

CABALLERO: Pues yo creo que hay otro (nombre para la nueva calle) mejor todavía.

TODOS: ¿Cuál? ¿Cuál?

CABALLERO: Calle de la...

(Expectación y curiosidad generales)

LEÑA: (Acercándose al caballero en actitud amenazadora) ¿De la qué?

CABALLERO: (Viéndola) ¡La plaza de la Leña! ¡Chitón! Ya se lo diré a ustedes otro día (1886, 1^o: 18).

El pasaje no puede sino recordar, por relación de contigüidad, al pucherazo¹⁶, instrumento del sistema caciquil impuesto y muy utilizado durante la época de la restauración.

Uno de los cantables de la revista más famosos retrata a un tipo social, el de los rateros, no desdeñable para un retrato de la época, que adolecía del mismo defec-

¹⁶ Conjunto de los medios de presión y de coacción que se ejercen sobre el electorado: violencia y fraude en la composición de las mesas, compra del voto... (Palacio Atard, 19081: 528-529).

to¹⁷. A través de ellos se vislumbra un panorama social más amplio, regido por una corrupción que se extiende desde los puestos más altos hasta los marginales.

Está claro que no puede apelarse a razones de empatía social o cultural para explicar la impresión que este cantable produjo en un filósofo como Nietzsche¹⁸. Indudablemente los autores, conscientes o inconscientemente, habían tocado una fibra humana, universal. El perfecto enlace entre los elementos circunstanciales y las pulsiones humanas es lo que, en mi opinión, garantiza la singularidad de la escena.

El nombre de «ratas» parece recurrir a la connotación de personajes que viven en el subsuelo de la sociedad, que asustan y que devoran cuanto encuentran. En cuanto a su lenguaje, produce la impresión de ser tan absolutamente claro, directo, que no parece querer dar lugar a inferencias ni a presuposiciones de extraordinario valor. Pero sí se desprende de sus palabras toda una filosofía de la vida que permite hablar de su perfecta caracterización. En otras obras, los tipos parecen tratados desde fuera, definidos según la conciencia y la imagen que, en general, el público o el autor pueden tener de ellos. Aquí, sencillamente, su cinismo los dibuja desde su propia y personal visión y esta visión es, naturalmente, autojustificadora.

El primer medio retórico utilizado por ellos consiste en implicar al público ante el que se presentan (Pérez y González, 1886, 1^a: 30), para continuar con un juego conceptual que proporciona al espectador una perspectiva distinta de aquella con la que está acostumbrado a entender la vida de semejante gente, enfoque que, por su cierto ingenio, permite cobrar la simpatía del espectador:

*A muchos les parece
que nuestra carrera,
sin grandes estudios
la sigue cualquiera;
pues vena ustedes
lo que es más preciso
pa ser licenciado
sin ir a presidio. (...)*

¹⁷ Sería excesivamente largo exponer todos los elogios recibidos desde la crítica periodística que saltó desde el estreno, aunque sólo nos refireríamos a la de este cantable: ...el terceto de los timadores hizo las delicias de la concurrencia (*El liberal*, 3 de julio 1886: 4); ...un terceto jota muy gracioso interpretado por los señores Ruiz y Mesejo (padre e hijo) (...) En este cuadro es de gran efecto la ratonera» (*La opinión*, 3 de julio 1886: 3). Los señores Mesejo y el señor Ruiz en la canción de los Ratas cosecharon tantos aplausos que a duras penas pudo continuar la representación (*La correspondencia de España*, 3 julio 1886: 3). El tango y el terceto de los timadores, son las piezas más salientes, especialmente el primero, que es lo más original y bien entendido que hemos oído en obras de la clase de la que nos ocupa (*El globo*, 3 de julio 1886: 5).

¹⁸ He oído dos veces *La Gran vía*, algo que no es susceptible en absoluto de importación. Para ello hay que ser un granuja y un individuo terriblemente instintivo y, además, solemne. Un terceto de tres solemnes, gigantescos, canallas, es lo más fuerte que he oído y visto; incluso como música: genial, imposible de clasificar. (Torrente Ballester, 1956: 37).

*Para empezar la carrera
hay que tener vocación Ibídem: 30-31).*

Aquí, los ratas se refieren directamente a la imagen de representación que el público puede tener del tipo social al que pertenecen, y lo hacen para negarla, pero con la estrategia de no tacharla de falsa explícitamente, («Pues vean ustedes») y no acusar al público de sostenerla («A muchos les paece»). Simplemente, tienen en cuenta que el parecer del espectador pudiera quizás acercarse a esta idea de otros; así que, a continuación, a modo de defensa, exponen sus principios, indicadores de que aquello también exige un aprendizaje y una técnica, por lo cual no puede hacerlo «cualquiera».

Por otro lado, equiparar su «carrera» a la universitaria y utilizar el término «vocación» puede, además, contener una implicación crítica a la función social de los estudiantes. Porque, si esta insinuación se une a la vista anteriormente respecto a la intervención de la calle Ancha, resulta que rateros y estudiantes mantienen un punto de conexión en cuanto a que viven a expensas de la sociedad. Quizás una parte del público de extracción popular podría empezar en este momento a simpatizar con el grupo, si acaso pensaba de modo similar.

Al propio tiempo, la perfecta caracterización psicológica se aprecia en esa autojustificación, que cumple la tendencia habitual del ser humano a enmascarar con eufemismos su comportamiento ilícito. Porque, naturalmente, el ser estudiante universitario no estaba mal visto en la época. Pero la equiparación dicha supone, a la vez, un cambio de perspectiva al enfocarla, con la intención de lograr en consecuencia un cambio entitativo, más o menos falaz. Igualmente, la práctica de sus sistemas de hurto no parece tan deleznable si se denomina «funciones gratuitas de prestidigitación» (1886, 1ª: 31).

En cuanto al principio básico al que se apela, el amor a la libertad, se convierte en tal cuando se ha estado sometido a un encierro del que se ha conseguido salir:

*...hay que tener vocación
yendo una vez tan siquiera
a ponerse el capuchón.
Porque así tan sólo
se puede apreciar
lo que vale luego
tener libertad (1886, 1ª: 30)*

Es aquí donde se está apretando una de las pulsiones más fuertes del ser humano: la libertad, valor en alza desde el romanticismo que no ha perdido quilates a lo largo del siglo XX. El público estima verosímil que el contacto con lo más antinatural del hombre, el enclausramiento, potencie el ingenio y la pericia para huir de su mera posibilidad.

Ahora bien: si su fe de bautismo «la tiene el cura del Saladero»¹⁹, entonces es que «los ratas» han nacido en un medio que los ha hecho así, de acuerdo con las ideas deterministas de una época en que el naturalismo impregnaba la literatura en boga²⁰.

Además, ligadas a estas consideraciones, se hallan otras que sirven como crítica y como sátira de la autoridad constituida y de sus representantes:

*LOS TRES: Siempre que nos persigue «la autoridad,
es cuando más tranquilos, «timamos más. (...)
Cuando nos echa mano «la policía,
estamos seguritos» que es para un día (1886, 1ª: 30).*

El fragmento parece confirmar aquellas afirmaciones de Almirall que se nos figuran tan exageradas y parciales:

Bastará decir que en ciudades grandes como Barcelona el gremio de los rateos y timadores se halla perfectamente organizado y constituye una asociación poderosa, cuyos miembros, rigurosamente clasificados, están a las órdenes de jefes conocidos. Esta asociación se divide en fracciones que toman sus nombres de las diferentes modalidades de su trabajo. Existen, pues, los timadores, los tiradores, los taruguistas, etc., conocidos por todo el mundo menos por la policía, por lo visto (...). La sociedad en cuestión está tan bien organizada que en ciertas ocasiones sus miembros celebran banquetes de hermandad en cualquier restaurante público y, en términos apenas velados por el argot del trabajo, brindan con entusiasmo por la prosperidad del negocio, sin que la policía se sienta obligada a ahorrarnos tan degradante espectáculo.

La buena organización de esta sociedad de ladrones es tan conocida que cuando a alguien le roban el reloj se sabe siempre a quién recurrir para recuperarlo, por supuesto, pagando un rescate fijado de antemano, de acuerdo con el valor de la prenda. Y no es difícil que sea un agente de la policía quien traiga en propia mano el objeto robado y reciba con toda naturalidad el rescate convenido (1972: 95).

En realidad, la policía de la restauración había seguido, desde 1877, una serie de mejoras más teóricas que bien llevadas a la práctica. Se había desvinculado ya por estas fechas del concepto puramente militar, pero contaba aún con la falla de hallarse en dependencia respecto al gobierno, con lo que cualquiera de sus miembros podía ser destituido en favor de otro. Además, el bajísimo sueldo que percibían hacía a los agentes sumamente vulnerables a la corrupción (Turrado Vidal, 1995: 155).

Por lo que se refiere a la permanencia de un solo día en prisión, es bien sabido que era el tiempo que se retenía, en cada una de las diez prevenciones de Madrid, a

¹⁹ Una de las cárceles madrileñas (*Vid. v. gr.*, Armando Palacio Valdés, 1923: 109). Agradezco este dato a mi colega Pedro Ignacio López García.

²⁰ También esta idea me ha sido sugerida por Pedro Ignacio López García.

los que hubieran protagonizado cualquier desorden público. También puede estarse aludiendo de un modo tangencial a los continuos indultos que tuvieron lugar en aquellos últimos años de la Restauración. Recuérdese que, a pesar de que la teoría jurídica comenzaba a imponer un criterio claramente contrario al derecho de indulto, el uso no decreció un ápice en la práctica y no guardaba tampoco relación directa con la previsible enmienda del penado. Por ejemplo, se concedieron indultos generales en 1875 por el cumpleaños de Alfonso XII, en 1878 y 1879 con motivo de sus nupcias con María de las Mercedes y María Cristina, respectivamente, en 1885 al iniciarse la regencia y poco antes de estrenarse *La gran vía*, con motivo del nacimiento del nuevo rey.

En cuanto a los guardias, su caracterización como gallegos incultos

*GUARDIAS: Lu que es el talentu,
lu que es la mullera;
a ver si este chisme
lu inventa cualquiera (1886, 1ª: 32).*

tiene que ver con la escasa preparación cultural que en la práctica solían manifestar los agentes (Turrado Vidal, 1995: 155), frente a las condiciones teóricas que habían de cumplir, entre ellas saber leer y escribir, aparte de contar con una edad mediana, entre veinticinco y cuarenta y cinco años. También tiene que ver con la realidad de la inmigración madrileña, por la que los puestos sociales menos interesantes se dejaban en manos de cuantos se habían visto obligados a salir de sus lugares de origen.

Por lo que respecta a la invención de la ratonera, podría aludir a la inauguración de la cárcel celular de Madrid a finales de 1883. Esta cárcel había sido ideada para presos preventivos y también para el presidio correccional. Estaba formada por cinco radios convergentes al centro de observación, lo que permitía vigilar al recluso sin obstáculos desde que salía de su celda hasta que volviese a ella. En su filosofía se rendía homenaje a Bentham, creador de la llamada «prisión panóptica» (Rolán Barbero, 1988: 90-93).

Pero *La gran vía* carece de moralina. Los ratas acaban «chuleándose» nuevamente de la autoridad con el cinismo característico de sus primeros versos y dejando claro que de nada sirve una reforma de las cárceles si el personal y los principios de la autoridad no funcionan.

*LOS RATAS: Ay qué gracia tiene
esta ratonera,
que se van los Ratas
de cualquier manera.
Vamos con cuidado
sin pestañear*

*pues ya van mil veces
que son chuleamos
de la autoridad. ¡Riá!*

(1886, 1ª: 31).

Pérez y González no pretende arreglar situación alguna. Ni la «pobre chica» que ha de servir se corrige, ni dejan de aprovecharse los que quieren viajar y veranear a costa del gobierno, ni los ratas se enmiendan, ni los duros nuevos falsos dejan de preferirse a los viejos (1887, 11ª: 59-60). La técnica aquí es la mera presentación, quizás a modo de caricatura, que sorprende y divierte al público por su parecido con la realidad y por los matices de ingenio añadidos:

(...) El libro está escrito sin más pretensiones que hacer reír al público, y ¡vive Dios! que lo consigue su autor, el señor Pérez, con chistes cultos y de buen gusto, algunos de primer orden (...) (La opinión, 3 julio 1887).

En este sentido se acerca a lo que por *mimesis* entendía Aristóteles, pero también a una modernidad propia del siglo XX.

Sirvan estos ejemplos como muestra de la «pequeñez» de la sociedad española y, específicamente, madrileña de la época, y como ejemplos de que muy pocos se salvan en esta pieza de la parodia y de la sátira, ni siquiera la propia regente. Recuérdese que ya antes de 1887 la escena de Menegilda se completó con la presencia de «doña Virtudes», una de las amas de la joven criada (1886, 10ª: 22-23). Y recuérdese, también, que «doña Virtudes» es como llamaban a la regente María Cristina los que querían motejarla (Fernández Almagro, 1972: 398).

Tampoco es esta la única obra en que se refleja la situación política y social. El teatro de la época, más tendente a utilizar los resortes artísticos en favor de la sátira y del chiste que de la poesía «no se olvide que para Bousoño ambos responden a las mismas leyes (1985)», se prestaba a este tipo de juegos verbales. Sería muy interesante anotar el reflejo de la sociedad y de la política en piezas como *Certamen nacional*, *Manicomio político*, *Las plagas de Madrid*, *Madrid viejo* y *Madrid nuevo*, etc., pero sus conclusiones no caben aquí y habrán de ser objeto de estudios posteriores.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALMIRALL, V.: (1972): *España tal y como es. La España de la Restauración*. Pról. de Antonio Jutglar. Madrid: Seminarios y ediciones.
- BOUSOÑO, C. (1985): *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A. (1984): «Discurso sobre la Internacional» en *Problemas contemporáneos*, tomo I, Madrid: Imprenta A. Pérez Dubrull. 418 y ss.
- CARR, R. (1984): *España: de la restauración a la democracia. 1875-1900*. Madrid: Mundo Actual de Ediciones.

- CASTAGNINO, R. (1977): *Revalorización del género chico criollo*. Buenos Aires: Instituto de Teatro.
- CASTILLA, A. (1980): «Significación estética y social de *La gran Vía*», en las *Actas del sexto Congreso Internacional de Hispanitas*, Toronto 22-26 de agosto 1977. Canadá: Universidad de Toronto; pp. 172 y ss.
- DEMBER, W. N. y WARM, J. S. (1990): *La percepción*. Madrid: Alianza.
- FERNÁNDEZ AALMAGRO, M. (1972): *Cánovas, su vida y su política*. Madrid: Tebas.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994): *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA NIETO, C., DONEZAR, J. M., LÓPEZ PUERTA, L. (1971): *Restauración y desastre, 1874-1898*. Madrid: Guadiana.
- HIDALGO MONTEAGUDO, R., RAMOS, R., SEVILLA, F. (1996): *El Madrid de la Gran Vía*. Madrid: Ediciones La Librería.
- PALACIO ATARD, V. (1981): *La España del siglo XIX. 1808-1898*. Madrid: Espasa Calpe.
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, F. (1886): *La gran vía*. Madrid: Velasco. Primera edición.
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, F. (1886): *La gran vía*. Madrid: Eduardo Hidalgo. Décima edición.
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, F. (1886): *La gran vía*. Madrid: Eduardo Hidalgo. Decimoprimera edición.
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, F. (1886): *La gran vía*. Ed. de Roger Alier. Barcelona: Daimón.
- REPIDE, Pedro de (1995): *Las calles de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.
- ROLDÁN BARBERO, H. (1988): *Historia de la prisión en España*. Barcelona: PPU e Instituto de Criminología.
- SEPÚLVEDA, E. (1887): *La vida en Madrid en 1886*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- SEPÚLVEDA, E. (1889): *La vida en Madrid en 1888. Año cuarto*. Madrid: Establecimiento tipográfico.
- TORRENTE BALLESTER, (1956): *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- TURRADO VIDAL, M. (1995): *La policía en la historia contemporánea de España (1766-1986)*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Justicia e Interior.

RESEÑAS CITADAS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- (1834) «Noticias» en *Semanario teatral*, 28 de abril, nº 2; p. 11.
- (1886) «Teatros. Felipe» en *El correo*, 3 de julio; p. 1
- (1886) «Teatros» en *La correspondencia de España*, 3 julio 1886, p. 3.
- (1886) «Novedades teatrales. Felipe» en *El globo*, 3 de julio; p. 5.
- (1886) «Teatros. Felipe» en *La Iberia*, 3 julio 1886, p. 3.
- (1886) «Diversiones públicas» en *El liberal*, 3 julio; p. 4.
- (1886) «Teatro. Felipe» en *La opinión*, 3 de julio; p. 3.

BREVE BIOGRAFÍA

Ana Isabel Ballesteros Dorado es doctora en Filología Hispánica y profesora de Literatura en las Universidades San Pablo-CEU y Francisco de Vitoria. Entre sus investigaciones se encuentran diversas publicaciones relacionadas con el teatro español e hispanoamericano. Ha dedicado varios trabajos al estudio de la zarzuela española. Como poetisa, es autora del libro taurino *Tercio de muerte*.