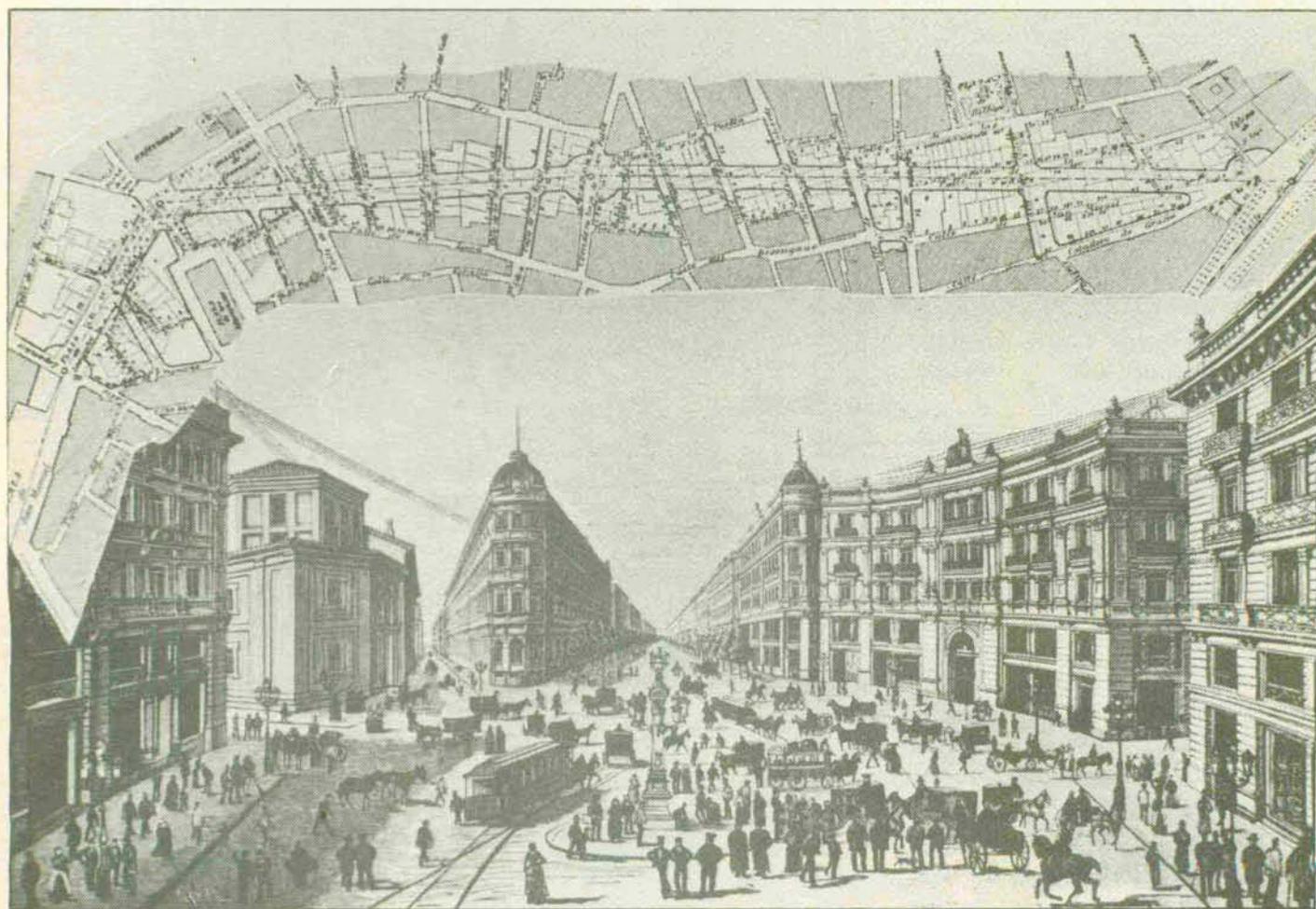


El espectro de la Gran Vía

Alberto Castilla

Nel texto original de *La Gran Vía* es el mismo que año tras año se ha presentado en la escena, ni la Gran Vía pasa en Madrid por donde debería pasar. Ambas son exponentes de una misma circunstancia: el fraude al que ha venido siendo sistemáticamente sometida la sociedad española por los poderes oligárquicos y autoritarios. El estudio de la Gran Vía

en su triple aspecto de historia, teatro y urbanismo permite establecer esos hechos y las condiciones socioculturales en que se produjeron, así como la importante función llamada a cumplir por un arte popular, combativo, realista, enraizado en la vida colectiva y producto de la relación solidaria del artista con su sociedad.



El estudio de la Gran Vía madrileña en su triple aspecto de historia, teatro y urbanismo, permite vislumbrar el fraude al que ha venido siendo sistemáticamente sometida la sociedad española por los poderes oligárquicos. (En el grabado, proyecto de la Gran Vía realizado en 1888).

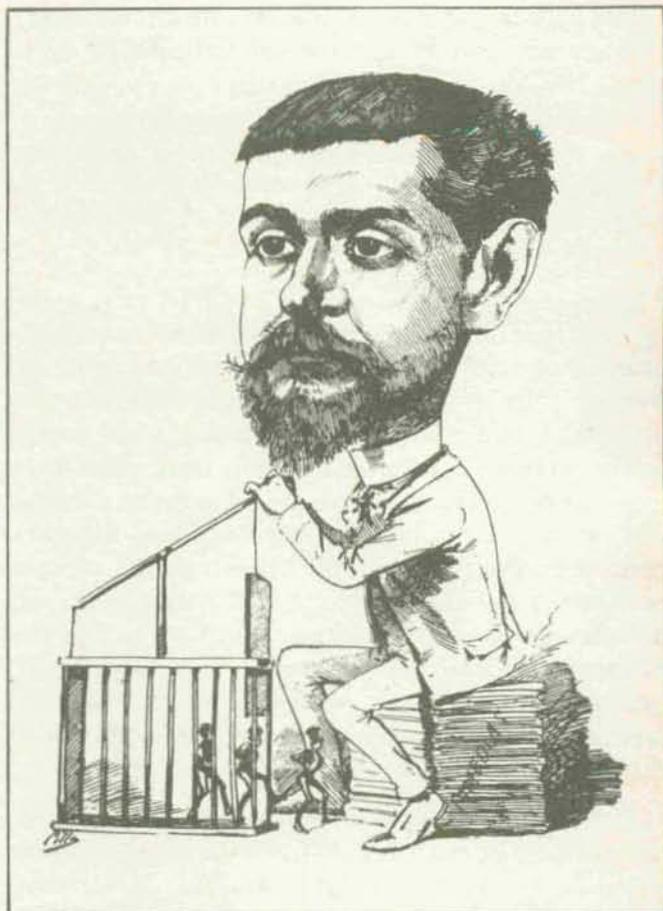
FINANZAS Y ENSANCHES DE MADRID

Los rasgos estructurales de Madrid, reducidos hasta mediado el siglo XIX al recinto marcado por los muros que un día ordenara levantar Felipe IV, se originaron no como tantas ciudades europeas de crecimiento radiocéntrico (por radios y anillos sucesivos), sino desde un extremo, orientado de Oeste a Este, y condicionados por dos factores principales: la «atracción caminera» de sus puertas antiguas (aplicando la expresión de Fernando Chueca, cuyo retrato o semblante de Madrid sigue siendo valioso) que, sucesivamente, se convierten en centros de vida urbana, junto al coeficiente de crecimiento de la villa, que asciende de 70.000 habitantes en 1750 a 150.000 en 1800 y 253.000 en 1850¹. A mediados del XIX, la congestión de Madrid, que con un abigarrado aprovechamiento del espacio seguía sin extender sus límites, había alcanzado cifras alarmantes.

El desarrollo económico en los años de la Unión Liberal, favorecido por las medidas desamortizadoras decretadas por las Cortes de 1854 y 1856, permitiría movilizar grandes sumas de capital, recibiendo las obras públicas un fuerte impulso que alcanzaría a los problemas de la estructura urbana de Madrid, y haciendo posible la emergencia de la nueva oligarquía mercantil e industrial de los años sesenta, echándose así los cimientos socioeconómicos de la futura Restauración.

Por Real Orden del ocho de abril de 1857 se dispone la realización de un plan general de ensanche, redactado por el ingeniero Carlos María de Castro, aprobado en 1860, por el que se definían los nuevos límites de Madrid por una gran ronda que se extendía en sus extremos, por el Oeste, hasta el Manzanares. Pero el plan de Castro sería parcialmente desvirtuado por el desarrollo de un nuevo tipo de explotación, el de la especulación del terreno, siendo suprimidos los «patios interiores» en el nuevo barrio de Salamanca y los espacios verdes previstos en torno a Madrid, lo que serviría para que hombres como el propio José de Salamanca pasaran de humildes destajistas a constructores millonarios².

Salamanca, como otros financieros de su época, especulando en los límites de las finanzas públicas y privadas, simbolizaría una nueva era para la alta burguesía española. Debido a sus influencias políticas había obtenido el monopolio de la sal, con el que consi-



Felipe Pérez y González, autor del libreto de «La Gran Vía». Escritor prolífico dentro del «género chico», este sevillano sería uno de los creadores de la «revista política», a la que dotó de causticidad.

guió en cinco años unos beneficios de trescientos millones de reales. En la década de los cincuenta se dedicaba a los ferrocarriles y, como contratista, a las especulaciones financieras relacionadas con la expansión urbana, siendo artífice en buena medida del desarrollo de San Sebastián como estación veraniega. El lujo de su vida simbolizaba la nueva era de la alta burguesía española. Entre los múltiples aspectos de su actividad, figuraba la de empresario de teatro. Fue el primer español con cuarto de baño privado y en poseer un vagón de ferrocarril, guarnecido con placas de oro, y propietario de varios palacios y de valiosas obras de arte, Grecos, Murillos, Velázquez y Goyas. Para su uso personal llegó a contratar al cocinero de Napoleón III, pagándole mejor salario que el del emperador francés. Su carrera como financiero y especulador abarcaría un largo período de treinta años. Galdós, en su serie de los Torquemada, la recogería como uno de los símbolos más representativos de su época³.

¹ Fernando Chueca, *El semblante de Madrid*, Revista de Occidente, Madrid, 1951, págs. 44 y siguientes.

² *Ibid.*, pág. 30.

³ Conde Romanones, *Salamanca, Madrid, 1940*; y Raymond Carr, *Spain 1808-1939*, Oxford, 1966, págs. 241-242 y 281-282.

Especialista en especulaciones financieras relacionadas con la expansión urbana de Madrid, José de Salamanca había comenzado en los años sesenta el barrio que lleva su nombre, a los que seguirían el iniciado por Angel de Pozas (con el barrio también conocido por el suyo, más tarde de Argüelles) y el trazado de extensión del Norte.

Al iniciarse la Restauración, Madrid, acuciada por la necesidad de expansión de una población en continuo y rápido crecimiento (que en los años finiseculares llegaría a rebasar los 700.000 habitantes), ve modificada su topografía urbana hacia un modelo más multinuclear, con la construcción de los nuevos ensanches y con un máximo centro radial desplazado a la Puerta del Sol. Mientras las clases populares habitaban parte del casco viejo de la ciudad, las nuevas zonas, como el barrio de Salamanca, se reservaban para la burguesía opulenta (banqueros, constructores, diputados, magistrados, nueva nobleza), acentuándose las diferencias de clase.

Madrid, desde mucho tiempo atrás (sueño primero de Fernández de los Ríos, después del notable escritor y gran concejal Mesonero Romanos) había ansiado una Gran Vía. Pero es a principio de la década de los ochenta cuando la idea surge como proyecto realizable: La construcción de una Gran Vía como un corte radial que tendiera a unir el centro con las nuevas zonas y éstas entre ellas, y como medida de saneamiento, al ser demolidas algunas zonas viejas, carcomidas, faltas de higiene.

El 4 de julio de 1882, durante el primer mandato de Abascal como alcalde de Madrid, fue aprobado por el municipio el proyecto de una Gran Vía, por el que se trataba de prolongar la calle de Preciados hasta la de Leganitos, poniendo, de este modo, en comunicación directa la Puerta del Sol con la estación del ferrocarril del Norte⁴. El veinticuatro de diciembre del mismo año, las memorias y planos de la parte Norte de la Gran Vía eran presentados por el arquitecto del municipio, señor Domínguez Ayerbi a don José Abascal, esperándose una pronta iniciación de las obras⁵.

Pero transcurren los meses, cesa Abascal como alcalde, e importantes sucesos políticos y sociales desplazan el interés sobre el proyecto: Agitación popular y sublevaciones militares a favor de la República, conflictos en la Univer-

sidad, epidemia de cólera, el incidente de las Carolinas. El veinticinco de noviembre de 1885 muere, tuberculoso, Alfonso XII, poniendo en riesgo la restauración canovista al quedar incierta la sucesión varonil. Al día siguiente, con el «Pacto del Pardo» Cánovas y Sagasta tratan de estabilizar la situación política quedando sellado el «turno pacífico». El 17 de mayo de 1886, entre un revuelo de campanas y una fanfarria de cornetas, palacio anuncia el nacimiento de un varón, Alfonso XIII. La continuidad de la Restauración quedaba dinásticamente asegurada.

Un exceso de confianza y sosiego, de seguridad y de optimismo se restablece en el gobierno, cuyos ministros comienzan a salir hacia el Norte para la vacación estival. La burguesía abandona también la Villa y Corte. Sólo las clases populares permanecerán en Madrid soportando la canícula y aliviándose de ella a las orillas del Manzanares y en los jardines del Retiro. Junto a sus puertas, como todos los años, Felipe Ducazcal extiende su carpa, el teatro Felipe. El 2 de julio de 1886, a las ocho y tres cuartos, en función por horas, acompañada de otras tres piezas de género chico, se estrena **La Gran Vía**.

FELIPE PEREZ Y GONZALEZ Y EL ESTRENO DE LA GRAN VIA

Nacido en 1854, el autor del libreto de **La Gran Vía** era un sevillano educado políticamente en la tradición de la Revolución de Septiembre y de la I República. En el **Tío Clarín**, periódico satírico de su ciudad natal, comenzó a publicar sus primeros trabajos. Tras estudiar Derecho se dedicó al periodismo en Madrid, escribiendo diferentes columnas en **Ilustración Española, La Correspondencia, Madrid Político, Madrid Cómico, El Liberal, El Motín, El Teatro...** manifestando con más frecuencia de lo que la situación política pudiera aconsejar su vocación republicana. Autor prolífico del género chico, estrenó muchas obritas en el Lara, Apolo, Eslava, Price y Príncipe Alfonso, siendo uno de los creadores, en el teatro y en la década de los ochenta, de la «revista política». Su éxito con **La Gran Vía** fue tan rotundo que «no ha alcanzado más representaciones obra alguna en España y América»⁶. A raíz de la guerra de Cuba y de la intervención de Estados Unidos, sus diversos trabajos (dramáticos, poéticos, periodísticos) comenzaron a traslucir un marcado sentimiento antiyanqui, espe-

⁴ *El Imparcial*, 5 de julio de 1882.

⁵ *Ibid.*, 25 de diciembre de 1882.

⁶ Julio Cejador y Frauca, *Historia de la Lengua y de la Literatura Castellana*, tomo IX, Madrid, 1918, pág. 69.

cialmente en obras como **Filibusterías y yan-quees al hombro** (1898) y en algunos poemas de corte satírico ⁷.

«Periodista y poeta de la actualidad fugitiva», como fue definido, poseyó una sección fija en **El Liberal**, donde llegó a escribir trescientos sesenta y cinco sonetos en un año (1907), con la firma de Tello Téllez, batiendo el récord de la «especialidad». De veta fácil, expresión sencilla y coloquial, en ellos expresó con frecuencia su solidaridad con las clases trabajadoras, con los políticos e intelectuales perseguidos o condenados al ostracismo, con los periodistas suspendidos por orden gubernamental, como el soneto dedicado a «La nueva salida de **El Motín**» y a su director José Nakens, al concluirse el período de suspensión de aquella revista satírica:

*Otra vez **El Motín** a la palestra;
otra vez Nakens fustigando recio*

⁷ Algunos de esos versos fueron juntados por su autor en **Fuegos artificiales**, Madrid, 1896. En el titulado «Duros Alfabéticos», relativo a la indemnización de Mora, exigida por Estados Unidos tras iniciarse la segunda Insurrección cubana, puede leerse: «Ya que así tan decididos / a pescar nuestros dineros / están los filibusteros / de los Estados Unidos, págs. 261-262.

*a tanto malandrín y a tanto necio
como aquí bulle por desgracia nuestra.* ⁸

Descrito como hombre de «viva y chispeante fantasía, amenísimo en la charla, agudo de ingenio, festivo y de buen humor» ⁹, Felipe Pérez y González poseyó también una estimable erudición histórica y literaria, que demostró en algunos ensayos, entre ellos, un valioso estudio sobre **El diablo cojuelo** (Madrid, 1903).

El estreno de **La Gran Vía** 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 los elogios que le dedicaron las crónicas ¹⁰. La obra alcanzó en forma in-

⁸ Incluido en **Un año en sonetos**, de Felipe Pérez y González, Madrid, 1908.

⁹ Cejador, *op. cit.*, pág. 69. Además de este texto (págs. 68-72), diversos datos biográficos pueden encontrarse en José Deleito y Piñuela, **Origen y apogeo del género chico**, Madrid, 1949, págs. 64-66. En **Fuegos artificiales**, su autor incluye unos versos autobiográficos, bajo el título «Servidor de ustedes», págs. 2-23.

¹⁰ Marciano Zurita, **Historia del género chico**, Madrid, 1920, págs. 42-46.



De 70.000 habitantes en 1750, Madrid ascendió vertiginosamente a 150.000 en 1800 y 253.000 en 1850, lo que transformó la fisonomía de la ciudad. Vemos un aspecto de la calle de Hortaleza durante la concurrida romería de San Antonio Abad.

mediata 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 representaciones¹¹. 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 Nietzsche¹². Más tarde, se estrenaba una versión francesa en el Teatro Olimpia, de París, donde fue presentada varios centenares de veces¹³.

Pero aquella **Gran Vía**, considerada por los historiadores del género chico 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 satírico¹⁴.

¹¹ Deleito, op. cit., págs. 498-503.

¹² G. Torrente Ballester, **Panorama de la Literatura Española Contemporánea**, Madrid, 1965, pág. 145.

¹³ Datos facilitados por el propio autor, en su obra **Teatrales**, Madrid, 1904, pág. 191 (nota 1).

¹⁴ La edición más antigua que nos ha sido posible consultar es la del año de su estreno, 1886, en su tercera edición, y que asimismo reproduce el texto original. Las siguientes ediciones siguen dicho texto hasta llegar a la vigésimoprimera edición, de 1888, que presenta el texto reformado. Todas las ediciones posteriores reproducen, básicamente, el texto de 1888, presen-



Jose de Salamanca, el financiero multimillonario especialista en especulaciones relacionadas con la expansión urbana de Madrid. Su poder económico le conduciría al marquesado y a dar su nombre a todo un barrio de la capital.

LAS MUTILACIONES DEL TEXTO

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 urbanas más distantes y que, al mismo tiempo, sirviera como medida de higiene urbana, derribando a su paso zonas viejas, barriadas, callejones sucios y lóbregos del más viejo Madrid.

La obra se iniciaba con la presentación de calles castizas, la Sartén, Afligidos, Libertad, Ave Maria, Válgame Dios, Rosa, Clavel, Montero, 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 transtorno fenomenal.*¹⁵

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*

tando algunas ligeras variaciones. Para nuestro trabajo hemos consultado también las siguientes: **La Gran Vía**, «zarzuela-revista cómico-satírico madrileña in un atto», Napoli, 1890; **La Gran Vía**, Unión Musical Española, Madrid, 1920 (contiene solamente letra y música de las canciones, incluidas las de «Los Sargentos» y «La Policía de Seguridad», ambas añadidas al texto original en enero de 1887, con motivo de cumplirse las 400 representaciones); **La Gran Vía**, incluida en la antología de Antonio Valencia, **Género Chico**, Taurus, Madrid, 1962; y **La Gran Vía**, texto incluido en la grabación de Columbia (SCE951), Madrid (s. f.), con una introducción de Juan Arnau. Como las anteriores, esta edición sigue básicamente la de 1888, excepto un fragmento del Coro del Cuadro I, Escena 1, el que comienza: «Van a la calle de la Bola...» y la «Canción del ama», ambos excluidos, pero incluye «el pasodoble de los Sargentos» y «el vals de la Seguridad», ambos añadidos en enero de 1887 al texto original. El presente estudio no pretende abarcar todas las ediciones, públicas y privadas, de la obra, prácticamente incontrolables, ni sus posibles variantes, sino analizar el texto original de 1886 y, en especial, las escenas definitivamente suprimidas dos años después.

¹⁵ **La Gran Vía**, «Revista cómico-lírica, fantástico-callejera, en un acto y cinco cuadros, original de Felipe Pérez y González, música de los maestros Chueca y Valverde», tercera edición, Madrid, 1886, pág. 9. Todas las citas posteriores pertenecen a esta edición.



Lucía Pastor, que se hizo famosa con su personaje de «La Menegilda» en «La Gran Vía». Durante los años siguientes surgieron como hongos «Menegildas» en serie, aunque desprovistas de la intención satírica de la original.

*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.*¹⁶

Uno de los personajes, el «paseante en Corte», sin otra seña de identidad que la de su nombre, cumplía una función de observador o de testigo: 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,

¹⁶ *Ibid.*, pág. 11.

*se les dan dos o tres palos
y todo queda otra vez
como una halsa 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?
Desengáñese uste amigo,
aquí y 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!*¹⁷

El comentario del Paseante era, en realidad, una transcripción coloquial del ideario político de Cánovas (el «no sé quién» del monólogo), 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»¹⁸. Respecto a la situación social del proletariado, Cánovas se había expresado en el Parlamento en 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»¹⁹.

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?

¹⁷ *Ibid.*, págs. 20-21.

¹⁸ A. Cánovas del Castillo, «Discurso Segundo del Ateneo» (1881), en *Problemas Contemporáneos*, Vol. I, 1884-1890, pág. 94.

¹⁹ Cánovas, «Discurso parlamentario acerca de la Internacionalidad», en *op. cit.*, pág. 439.



Tras ser estrenada el 2 de julio de 1886 en el modestísimo Teatro Felipe, «La Gran Vía» pasó —dado su éxito— al burgués Teatro Apolo, cuyo pórtico contemplamos. Allí se mantendría a lo largo de cuatro temporadas.

PETROLEO.—

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,
mas 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,
mas tu ambición baladí
es ya fuerza que concluya.*

GAS.—(Con orgullo)

¿Pues hay quien me sustituya?

PETROLEO.—*La Luz eléctrica, ¡Sí!*

(La Luz Eléctrica ilumina la escena, apagando la del Gas).²⁰

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, con la inauguración del alumbrado eléctrico en la Puerta del Sol, en cuyo centro se colocó un gran foco de arco voltaico. El pueblo participó en el acto con un fervor casi religioso²¹.

Esta escena de **La Gran Vía**, entre el Gas y el Petróleo y con la súbita aparición de la Luz Eléctrica, podría interpretarse como una alegoría de la lucha de clases en España, y de los cambios en la estructura social. El Gas representa los restos de la antigua nobleza y, en general, a las clases privilegiadas; el Petróleo, «incendiario anarquista», al anarquismo, de importancia en aquellos años; y la Luz Eléctrica, recién llegada, la próxima desintegra-

²⁰ *La Gran Vía*, págs. 27-28.

²¹ *F. C. Sainz de Robles, Historia y Estampas de la Villa de Madrid, Madrid (s. f.), pág. 701.*

ción del antiguo orden por la acción de las clases populares, 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 cantéis 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.*

PETROLEO.—*Pues no me fio...*

CIRIO.—(Escandalizado) *¡Qué horror!*

PETROLEO.—*El que parece mejor
suele, al fin dar un petardo.* ²²

Se trataba de la típica sátira anticlerical. Pero hay más. Los últimos versos «suele, al fin, dar un petardo», adelantan lo que iba a suceder, el hecho sorprendente 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». Era, probablemente, una alusión a los frecuentes actos de violencia y agitación social del anarquismo militante, tan frecuentes en la Restauración y que alcanzaron, en varias ocasiones, al mismo Rey. Incluso podía, 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, frente a una multitud aterrada, el cura Cayetano 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 ²³. El desarrollo del anarquismo, que había tomado gran impulso a partir de la Revolución de Septiembre y de su expresión anarco-sindicalista, era la reacción extrema y desesperada de la clase obrera y campesina a la supresión de todas sus libertades, a los bajos salarios, al creciente desempleo, a la represión gubernamental. Reducido, fragmentado y hundido en la semiclandestinidad por la Restauración canovista, pronto atrajo la atracción de intelectuales, de profesionales, de artistas, fundándose en ese periodo por lo menos dieci-

²² *La Gran Vía*, pág. 29.

²³ Sainz de Robles, op. cit., pág. 710.

nueve periódicos para propagar sus ideas ²⁴. En *La Gran Vía*, el desacato a la autoridad —de las calles al municipio, de los Ratas a la Policía, de las criadas a las amas, de los sargentos al gobierno— es una constante en toda la obra, un atisbo de fermento revolucionario, sugiriendo, al menos, como una falta de confianza, un escepticismo, un desencanto por parte del autor hacia toda autoridad constituida.

En la última escena dialogada del cuadro cuarto, previa al apoteosis 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.* ²⁵

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:

COMADRON.—*¿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 ²⁶
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, ²⁷
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 sernos contrarios vino
quiera mejorar el cielo...*

²⁴ Stanley G. Payne, *The Spanish Revolution*, New York, 1970, pág. 18.

²⁵ *La Gran Vía*, pág. 44.

²⁶ Probable referencia a personaje político, no identificado.

²⁷ El «Bizco» y el «Melgar», apodos de conocidos delincuentes comunes de ese periodo.

y crie la rana pelo
y eche barbas don Cristino. ²⁸

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

COMADRON.—No tal: pero llegará.

TODOS.—¿Cuándo?

COMADRON.— ¡El treinta de febrero! ²⁹

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. 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.

Las escenas suprimidas descubren un propósito político en la reforma del libreto, lo que, lógicamente, vendría por coacción o por imposición gubernamental, dado el control de los medios informativos y artísticos que se ejercía en la Restauración, y que disminuía o se intensificaba según soplase el viento de los acontecimientos políticos. Pudo hacerse en forma directa, o en forma más sutil y solapa-

²⁸ Cristino Martos.

²⁹ *La Gran Vía*, págs. 45-46.

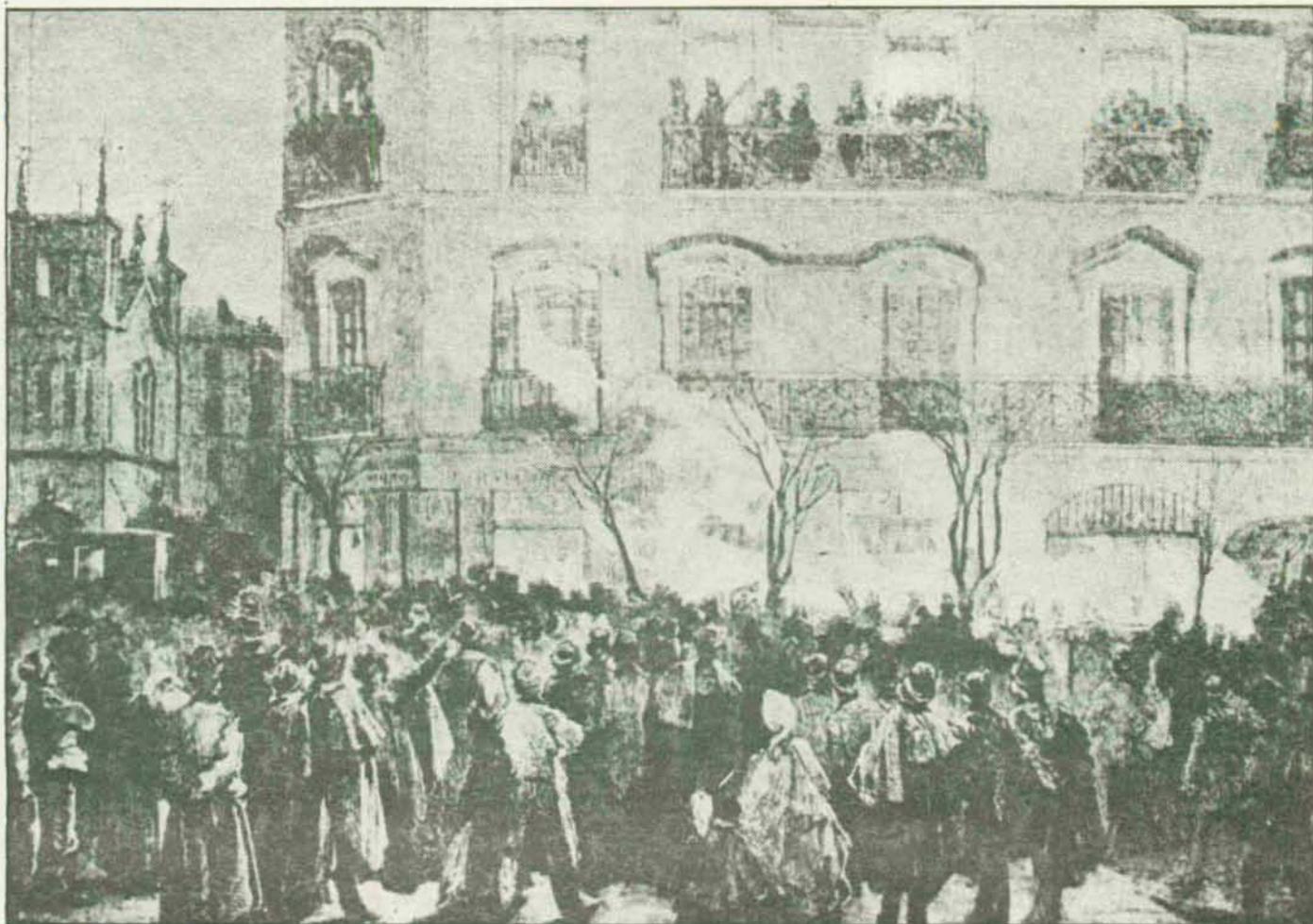
da, a través de una censura de guante blanco más adecuada a las manipulaciones de Sagasta, jefe del gobierno fusionista cuando se estrenó y cuando se reformó la obra, y cuya política se componía por igual de alardes de liberalismo junto a conatos de reacción, imposiciones y amenazas. Tal vez *La Gran Vía* nunca debió haberse llevado al Apolo, teatro a través del cual la burguesía tenía acceso al género chico, y cuya empresa pudo exigir la supresión de las alusiones y referencias a la actualidad política del 86, haciéndola (con el añadido de otras, inocuas) digerible a su público.

En todo caso, *La Gran Vía* vióse sometida, casi desde un principio, a un proceso de manipulación y deterioro por la industria del teatro. Un planteamiento comercial basado en el sistema de «estrellas» reclamaría a Lucía Pastor (afortunada intérprete de la Menegilda) a otras salas, surgiendo como hongos Menegildas en serie, desprovistas de la intención satírica de la original. En la temporada 86-87, siguiente al estreno, la Pastor hacía el mismo personaje en *La fiesta de La Gran Vía* y en *Las criadas*, ambas en el Eslava ³⁰. En 1888, *La Gran Vía* seguía siendo sometida por varias empresas de espectáculos a deformaciones de toda índole. En una reseña de la obra representada «en un español chapurreado» por la compañía italiana de ópera cómica y fantástica Tomba,

³⁰ *Deleito*, op. cit., págs. 498-499.



En una escena de «La Gran Vía», la intención satírica alcanza a Cristino Martos, quien ya había sido objeto de la «atención» de la revista «El Motín» en ocasiones como ésta: Martos (a la derecha) interviniendo con Echegaray y Montero Ríos en la caída de Amadeo de Saboya.



1873: Serenata del pueblo madrileño a Emilio Castelar, muestra de la euforia que había originado la llegada de la I República en amplios sectores de la población. (Grabado de «La Ilustración Española y Americana»).

observa el cronista: «Después de esto, yo no sé qué 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 las pistas de los Circos ecuestres»³¹. Y aunque la reformada **Gran Vía** consiguiera, por la calidad de sus canciones y por la inercia de su éxito inicial, sobrevivir y reaparecer con frecuencia en la cartelera española, lo haría desposeída de su primitiva significación y trascendencia, transformada, al fin, en producto de consumo.

LAS CANCIONES DE LA GRAN VÍA

La partitura de la obra, era el resultado de la excelente colaboración 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 las de otras **revistas** satíricas de ese período, estaban

³¹ Enrique Sepúlveda, *La vida en Madrid*, Madrid, 1889, página 15.

concebidas para clarificar la idea del texto, no para proveer, como ocurría con la ópera y con muchas zarzuelas, una experiencia emocional. Su función era subrayar o comentar el texto, su contenido irónico o sarcástico: pasodoble para los sargentos; vales (de resonancia aristocrática) para el Caballero de Gracia y para los guardias urbanos; 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 Madrileño 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 seleteo de la igilí.

TODOS.—*Gilí.*
ELISEO.—*Allí no hay broncas y el lenguaje es*
[superfino,
aunque se bebe bastante vino.



De nuevo en danza Cristino Martos, Echegaray y Montero Ríos, según la plumilla afilada de «El Motín»: La República les despide de un soberano puntapié —que recibe Martos— mientras Sagasta, a la puerta de la Monarquía, les invita cortésmente a pasar.

*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
llenos los guantes de carbón*³².

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

En «Menegilda», tal vez el tipo más logrado de la obra, Felipe Pérez describía a una criada de servicio, llena de vida, de astucia, de talento natural; plenamente consciente de su condición social y de la imposibilidad de una cercana recención (condición compartida en Madrid por miles de mujeres; ya en 1850, las estadísticas dan la cifra de 16.000 criadas de servicio)³³.

En cierto modo, Menegilda se dibuja como un personaje con perfiles picarescos: procede de la clase baja; sirve a varios amos, a Doña Virtudes, un boticario, a una señora «que andaba muy mal»; aprende las labores caseras, barrer, guisar, planchar, coser, todo lo cual no le permite mejorar su situación, por lo que se decide por el hurto doméstico:

*Pero viendo que estas cosas
no me hacían prosperar
consulté con mi conciencia
y al punto me dijo: «Aprende a sisar».*³⁴

Hasta que el ama la descubre y la echa de casa, con alusión, al despedirse, a su entendimiento con el «señorito» (es decir, el marido):

*Pero al darme el señorito
la cartilla y el parné,
fue y me dijo, por lo bajo:
«Te espero en Eslava, tomando café».*³⁵

Al final, al servicio de un «abuelo» logra Menegilda, irónicamente, elevarse en la escala social:

*Me vine a esa casa
y allí estoy al pelo
pues sirvo a un abuelo
que el pobre está lelo
y yo soy el ama...
y punto final.*³⁶

Con la Menegilda, Felipe Pérez incorporó al género un nuevo tipo, e hizo del personaje una recreación tan representativa que, desde entonces, hasta el nombre de «maritornes» fue sustituido por el de «menegilda», quedando arraigado en el lenguaje coloquial como nombre común para denominar a las muchachas del servicio doméstico.

³⁴ La Gran Vía, págs. 21-22.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³² La Gran Vía, pág. 43.

³³ Fernando Chueca, op. cit., pág. 43.

Pero aunque la invención de «Menegilda» puede considerarse una aportación de Felipe Pérez al género chico, existían unos antecedentes en una de las obras que inician el género bufo y paródico en España, en la década de los sesenta: **Pablo y Virginia**, original del zaragozano Eusebio Blasco, música del maestro Rogel. Sucedió la acción en una isla imaginaria del Caribe donde, entre cañaverales y cocoteros, una de las sirvientas, la Pancha, expresaba, humorísticamente, la actitud irreconciliable y el espíritu vengativo en los siguientes términos:

*Un criado y una criada
sirven por obligación,
y son humildes por fuerza,
y esto es una cosa atoz.
Por consiguiente, aunque el amo
sea un hombre bonachón
la criada ha de volverle
por cada bien una coz.*

*Supongamos, pues, que el amo
tiene una sofocación
y le pide austé agua fresca
para calmar el calor.*

*Que un día manda a comprar
una libra e salchichón,
usted compre media libra
y pone en la cuenta dos.*

*Que quiere que le cepille
la ropa puesta; mejor,
deslisa usted su cepillo
sin la menor intención,
le cepilla usted la piel
y le sale una erupción.*

*Que se incomoa; usted gruñe;
que da propinas, peor;
el día que usted se canse
se va sin desir adiós,
y si usted es negra y no puede
escapar de su furor,
le echa usted sal en la cama
y le da un desasón;
y así, sin que él note nada
le come usted un lao o dos...³⁷*

El tema de la relación de servicio personal, especialmente el de la criada doméstica, explotada y envilecida, es también recogido por Galdós en el mismo período, en personajes como el de «Papitos», criada adolescente de doña Lupe, la de los Pavos, de **Fortunata y Jacinta**, y nutriría después el cine y el teatro, hasta llegar a las recientes interpretaciones sociopsicológicas de la literatura actual³⁸.

³⁷ Eusebio Blasco, **Pablo y Virginia**, Madrid, 1867, págs. 7-8.

³⁸ La literatura, en este punto, no hace sino inventar a partir

Con el «Caballero de Gracia», el autor ponía al descubierto a uno de los tipos más representativos y fatuos de su época:

CABALLERO.—*Soy un milord, soy un dandy,
la nata y flor de lo gentil.*

TODOS.—*¡Qué petulante, qué farfantón,
qué farfantón, qué baladí!*

El personaje lo desarrollaría Galdós en sus novelas —el «Victor», de **Miau**; el «Pepito Morrentín», de la serie de **Torquemada** y, sobre todo, el «Juanito Santa Cruz», de **Fortunata y Jacinta**—, definiéndolos como «una generación de majaderos muy bien vestidos y que saben algo de francés»³⁹. En **La Gran Vía**, su introducción venía subrayada por la ironía popular:

CABALLERO.—*Soy un tipo gentil
de carácter jovial
a quien mima la sociedad.*

TODOS.—*De este silbante la abuela*
[murió.]

CABALLERO.—*Yo soy el caballero
que con más finura
baila en los salones comm'il*
[faut.]

TODOS.—*Siendo tan cursi querer*
[presumir.]

CABALLERO.—*Y las niñas se dislocan
por quererme hacer tilín.*⁴⁰

La «canción de los Ratas», combinaba la acción de tres pillos dedicados a hurtar por las calles de Madrid:

—*Soy el Rata primero.*

—*Y yo el segundo.*

—*Y yo el tercero.*

Compartían la escena los consabidos guardias del género chico, inoperantes, cachazudos, flemáticos, siempre a la zaga de los rateros, menospreciados en aquel tiempo hasta por las primeras guías extranjeras de turismo⁴¹. Rateros y «guindillas» (como se les conocía en aquel tiempo), componían el número mimico más logrado de la obra: Los guardias salían con gran precaución, tirando de una gran ratonera con doble juego, es decir, que al caer la tabla que cerraba la entrada, se levantaba la

de una realidad conflictiva aún vigente. En el caso de España, donde, según un reciente informe de «Foessa», el número de criadas asciende hoy a un millón, resulta muy significativo los esfuerzos de la alta burguesía para institucionalizar y perpetuar este servicio, tratando de considerar las relaciones de servicio doméstico como «familiares» y no «laborales» (solapando así la explotación), junto a otros aspectos de «una realidad denigrante». Véase «No estamos de acuerdo», en **Triunfo**, N.º 693, Madrid, 8 de mayo de 1976, pág. 62.

³⁹ B. Pérez Galdós, **Torquemada en el Purgatorio**, en **Las novelas de Torquemada**, Alianza, Madrid, 1970, págs. 409-410.

⁴⁰ **La Gran Vía**, págs. 16-17.

⁴¹ **Deleito**, op. cit., pág. 68.

del lado opuesto, facilitando la salida de los ladrones:

GUARDIAS.—*Lo que es el talentu
lo que es la mullera
a ver si este chisme
lo inventa cualquiera.
Lo menus tres meses hace
que vamos tras estos pillus,
y gracias a este caletre
por fin lus hemus cugidu.*
(Juega la ratonera, y los Ratas
[salen].⁴²

Como puede apreciarse, el texto expresaba el escepticismo socarrón, sanchesco, con que se alude al invento («Chisme», caletre») y a las facultades humanas («talentu», «mullera») que lo hicieron posible, situando, de esta forma, al público ante el envés de un tapiz: el del progreso técnico.

La canción incluía, también, la sátira de la autoridad:

RATAS.—*¡Ay, qué gracia tiene
esta ratonera,
que se van los Ratas
de cualquier manera!
Vamos con cuidado,
sin pestañear,
y van ya mil veces
que nos chuleamos
de la autoridad.
¡Ria!*

y la de la prensa canovista, incluyendo la liberal:

GUARDIAS.—*Caiga la trampa
con precaución,
que ya tenemos
dentro el ratón.
Pronto saldrá
en las columnas
de El Imparcial.*⁴³

La pantomima final concluía con la salida de los Ratas, uno tras otro, burlándose de los guardias, mientras que éstos se marchaban por el lado opuesto, tirando majestuosamente de la ratonera⁴⁴.

⁴² La Gran Vía, pág. 31.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ La indudable simpatía con que los autores presentan el mundo del hampa madrileño, lo supieron apreciar y distinguir los verdaderos «Ratas», según relata la siguiente anécdota: Le robaron al maestro Chueca en el tranvía la cartera con sesenta cacos de quién era la víctima y le escribieron una carta afectuosa llamándole «el guripa de más pupila que tiene Madrid», devolviéndosela con los sesenta duros y cinco más de regalo como prueba de admiración. Sólo retuvieron el retrato para emplazarlo en un sitio de honor de su «Academia». Firmaban la misiva «el Rata Segundo, el Rata Tercero, La Pelos, La Chata y la de Lavapiés». Deleito Piñuela afirma haber tomado la anécdota de *El Imparcial*, op. cit., págs. 82-83.

En los meses siguientes al estreno se añadieron dos nuevas canciones, «El pasodoble de los sargentos» y «El vals de la seguridad». En la primera, los guardias, alabándose a sí mismos, alababan la pedante incompetencia de los agentes del orden:

GUARDIAS.—*Bueno está el país
que seguro está
con la policía de seguridad.
Todo se halla en paz
en la población
y si alguien se queja
no tiene razón,
porque debe haber
gran tranquilidad
con la policía de seguridad.*⁴⁵

«El pasodoble de los sargentos», incorporado al texto en enero del 87, al celebrarse el 400 aniversario de *La Gran Vía*, aludía a un reciente levantamiento (dirigido por el general Villacampa, el 16 de septiembre del 86), con la participación de un grupo de suboficiales, que combatieron en las calles de Madrid hasta ser finalmente reducidos, último de un número de sublevaciones en la década de los ochenta a favor de la República. La acción del gobierno fue especialmente represiva contra la clase de sargentos, a quienes se culpaba de todos los desórdenes, siendo muchos de ellos recluidos y algunos trasladados a los presidios de África y de Fernando Poo, e incluso, condenados a muerte⁴⁶. La canción era como una llamada a la prudencia del pueblo para que desconfiara de los ataques del gobierno a los sargentos, utilizados como «cabeza de turco» y presentados como los responsables de los males de España:

*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;*

⁴⁵ La canción fue probablemente añadida en febrero de 1887, junto a la de «los Sargentos», al cumplirse las cuatrocientas representaciones de *La Gran Vía*, en el Apolo (Deleito, op. cit., pág. 498). Ambas fueron suprimidas en la reforma del texto al año siguiente. Algunas ediciones posteriores las han recogido, entre ellas la de la Unión Musical Española y la de la grabación de Columbia, antes citadas.

⁴⁶ Pedro Gómez Chaix, *Ruiz Zorrilla*, Madrid, 1934, págs. 160-161.

y esto, señores míos,
es un absurdo fenomenal. ⁴⁷

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.

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.

Revista «callejera», como sus propios autores la denominaron (la acción ocurría en la verbera, en las afueras, en la Puerta del Sol, en las calles y plazas de Madrid), **La Gran Vía** quiso ser, y lo fue en un comienzo, 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 teatro popular ampliaba sus ámbitos, extendía la escena hasta la calle —vida y teatro fundidos en la calle—, inte-

⁴⁷ **La Gran Vía**, Unión Musical Española, Madrid, 1920 (s. p.).

grándose, de esta forma, en el radio vital de los españoles.

EL PORVENIR DE ESPAÑA ES LA MARINA (José María Beranger, 16 de junio de 1886)

«La mazurca de los marineritos», por su texto y por su melodía, parecía sugerir algo así como un juego de niños y una atmósfera de feliz excursión «fin de carrera». Interpretada, además, por mujeres, se acentuaría una expresión de infantilismo e ingenuidad en aquellos marineritos que componían el coro y que comenzaban cantando:

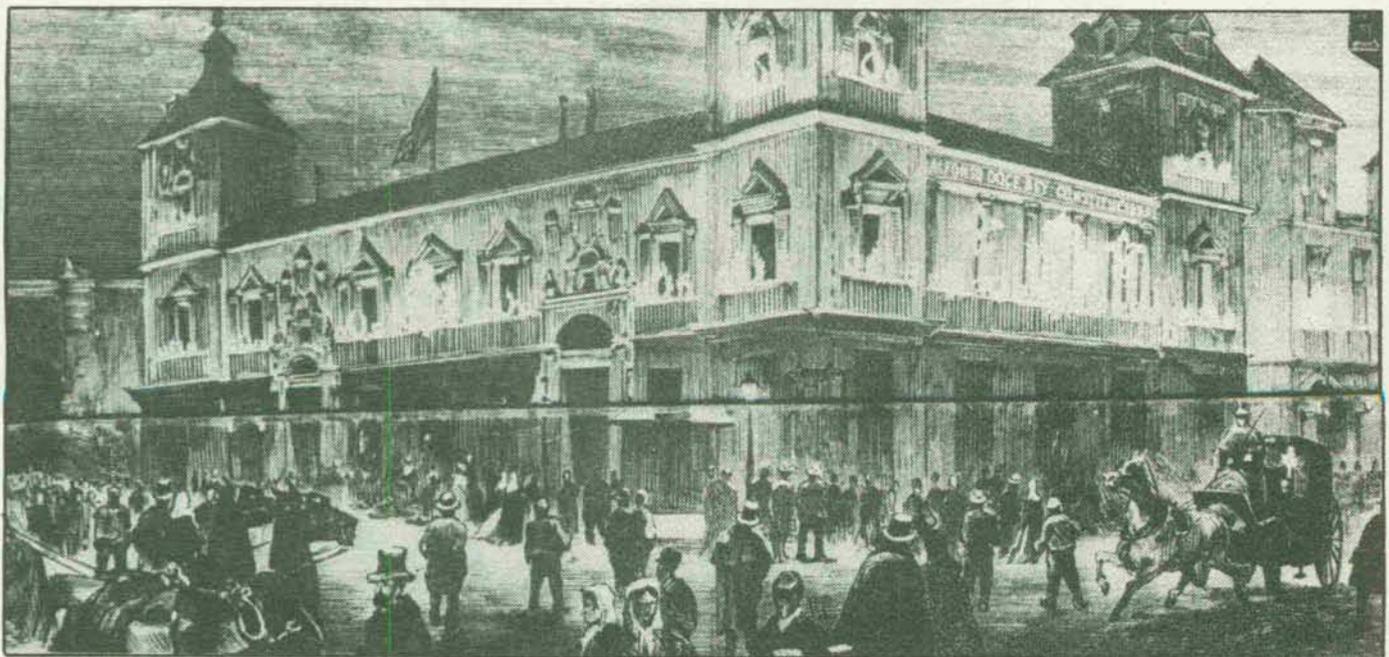
*Somos los marineritos
que venimos a Madrid
y aunque somos jovencitos
es cada uno un adalid.
Nuestros padres nos legaron
su cariño singular
a esta tierra que adoraron
y a la vida de la mar.*

Las crónicas del estreno recuerdan que «aquel número era delicadísimo y que se repitió, aumentando el entusiasmo de los espectadores» ⁴⁸. Pero, escuchándolo hoy, o ante una lectura actual, surge inevitablemente la pregunta ¿qué pudo despertar tal entusiasmo?

Repasando su texto, se advierte que la canción poseía un elemento oratorio y retórico:

*Si el mar se encrespa
y airado ruge el trueno
y fiera nos combate
terrible tempestad,*

⁴⁸ Marciano Zurita, op. cit., pág. 45.



Iluminación en el Ayuntamiento madrileño saludando a Alfonso XII como Rey Constitucional. La Restauración monárquica supuso el predominio absoluto de la oligarquía financiera y política sobre las clases populares de la nación.

*lucha el marino
con ánimo sereno
juzgándose como único señor
rey de la inmensidad.
Cuando los vientos
cual furias se agitan,
¡Lá! ¡Lá!...
Cuando las olas
se encrespan e irritan
el peligro mayor
acrecienta el valor.* ⁴⁹

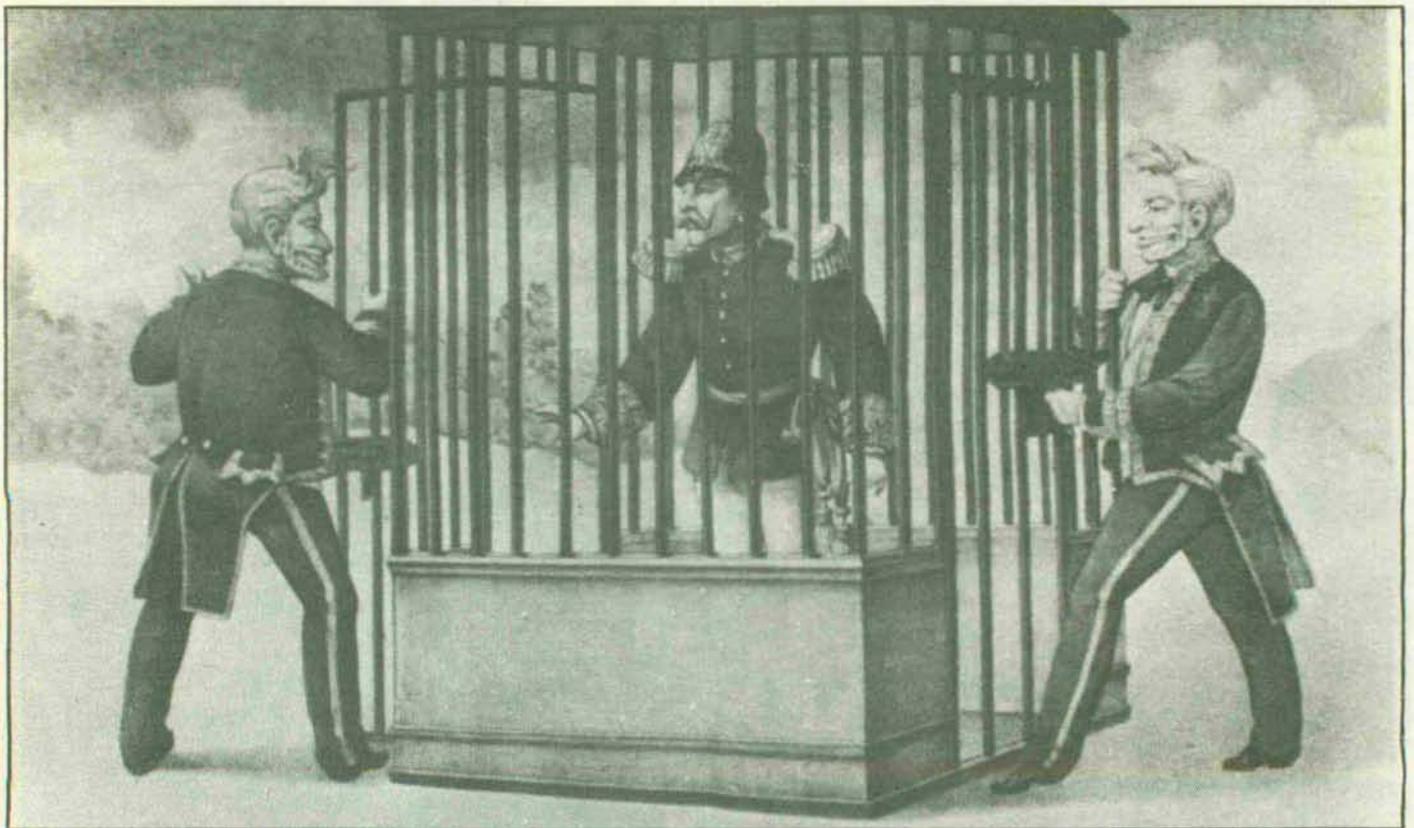
Evidentemente, si en un texto realista hallamos un fragmento o canción de tono heroico y pomposo, que rompe con la línea de lenguaje popular escogida por su autor para toda la obra, es que esa escena es una parodia. Se estaba ridiculizando, parodiando, el lenguaje oficial, heroico y vacío del ministro de Marina, José María Beranger, usado aquel año en sus intervenciones en el Congreso. Sólo unos días antes del estreno, con motivo de presentar en las Cortes el nuevo «proyecto de ley de Fuerzas Navales», Beranger había afirmado: «Si, pues, ha de mantenerse la integridad de las colonias, restos del imperio que conquistaron los esfuerzos de Cortés, Pizarro, Balboa y tantos otros; y si la España peninsular, así como sus adyacentes islas, han de estar garantizadas contra toda agresión inesperada, precisa cons-

truir en breve una flota, que tan indispensable es para los indicados objetos, como para proteger nuestra ulterior extensión en el Africa, a donde de consuno nos llaman nuestra avanzada situación geográfica y la necesidad de expansión civilizadora» ⁵⁰. En aquella ocasión, como en exposiciones similares dadas en el Congreso al presentar nuevos proyectos de Reforma de la Armada, Beranger, reflejando la nostalgia canovista por el antiguo Imperio Español y un sueño por reconstruirlo, hacía acopio de lugares comunes, de epítetos desgastados, de clichés oratorios: «Avance civilizador», «brillantes florones», «terribles choques», «verdadero lago», «viejo mundo», «graves compromisos», «insignificantes adversarios», «aguas profundas», «agresión inesperada», «expansión civilizadora», «expansivo movimiento colonizador», «huestes civilizadoras», «bandera respetada», «presencia del cañón español», «abigarradas escuadras», «tenaz lucha», «modernos colosos» y «el porvenir de la Marina, que es, sin duda, el porvenir de España» ⁵¹. Visto así, el lenguaje retórico de la canción venía a ser, en realidad, como un «negativo» del tono habitual usado por la oligarquía restauradora, y de la que nacería esa renovación del lenguaje de los hombres del 98.

⁵⁰ *Gaceta de Madrid*, 16 de junio de 1886.

⁵¹ *Ibid.*

⁴⁹ *La Gran Vía*, pág. 39.



Como muestra del impacto causado por «La Gran Vía», valga este dibujo de «El Motín» que se basa en la famosa «ratonera» de la obra de Pérez y González: Sagasta jugando al «tira y afloja»; primero le aplica un correctivo al general Dabán, para en seguida indultarle y ponerle en libertad, igual que hacían los guardias de la zarzuela.

Los versos se sucedían pomposamente, pareciendo que de un momento a otro pudiera surgir el mismo Cid:

*Por el porte gentil
por el aire marcial
se distingue al que es...*

pero el desenlace era... el asilo

*... del Asilo Naval.*⁵²

El despliegue semántico que el binomio Asilo-Naval permite al autor es sorprendente, pues tras él se hallaba rezagado el «talón de Aquiles de la Restauración», la guerra de Cuba. En la primera insurrección cubana, que había durado diez años y que finalizó en 1878, fueron un total de 65.000 las bajas sufridas entre los soldados españoles. Ellos, junto a las víctimas de la guerra carlista, nutrían las largas listas publicadas en **La Gaceta** de los años setenta, facilitadas por los ministerios de Guerra y de Marina, de soldados y de marinos fallecidos, unos muertos «en campaña», en «acciones de guerra», otros a causas de penosas enfermedades, tuberculosis, fiebres tifoideas... A partir de entonces, se crean en España centenares de asilos (siguiendo los pasos del primero de ellos, el «Asilo de hijos de lavanderas», fundado por don Amadeo). Sólo en Madrid se abren el «Asilo para la infancia desvalida», el «Asilo infantil León XIII», «Asilo de Nuestra Señora de las Mercedes», «Asilo para los inutilizados por el trabajo», «Asilo para la corrección paternal», «Asilo para viudas y huérfanos de artistas», y tantos otros⁵³. España estaba poblada de lisiados, de pobres, de viudas, de ciegos y de huérfanos. Nunca hubo tantos pobres por las calles de Madrid ni estuvo la pobreza más protegida: Fiestas y sorteos benéficos organizados por altruísticas y distinguidas damas, bailes de caridad, establecimientos públicos y privados de beneficencia, colegios de huérfanos... Las novelas realistas de Galdós, tales como **Misericordia**, dan testimonio fidedigno de la pobreza y miseria de esos años.

La marinería que tripulaba los buques procedía, según palabras del propio Beranger «de los bravos pescadores del Cantábrico y otros mares, que diariamente y con exposición de

sus vidas luchan por arrancar del seno de las olas el preciso y mezquino sustento, débil retribución de su honrado trabajo... procede de la población que en las costas se dedica a toda clase de industrias navales»⁵⁴. En la primavera de 1886, el ministro de Marina dictaba una serie de resoluciones y decretos encaminados a «procurar el crecimiento del enganche de marinería»... «cuyo mejoramiento y conservación en filas el mayor tiempo posible pueden ser causa en determinados momentos de los más brillantes triunfos tan fructíferos para nuestra patria»⁵⁵. Y poco después, advierte «la urgentísima reforma que la Marina anhela y necesita, que la opinión reclama, que las circunstancias imponen; y que, finalmente, tan beneficiosa puede ser para los intereses del Estado y el mayor prestigio en los mares del pabellón glorioso de Castilla»⁵⁶. Cánovas y Sagasta habían prometido «gastar la última peseta y dar la última gota de sangre de los hijos de España»⁵⁷. Pero la oligarquía que financió la guerra, y que apelaba al patriotismo, se las arregló para retener a sus hijos mediante el pago de una cuota. En realidad, sólo sobre los hijos del pueblo recaería el sacrificio y el desgaste de las mejores energías.

Es evidente que, en **La Gran Vía**, el tono heroico y altisonante de la canción contrasta con la realidad de la procedencia de esos marineros, y que el adjetivo «Naval» junto al nombre «Asilo» sugería su desamparo social, apuntándose, al mismo tiempo, que muchos de aquellos adolescentes iban a seguir los pasos de los padres, para continuar el holocausto, apareciendo así ante el público como las víctimas directas del gobierno:

*Hoy en las regatas
vamos a luchar
y ni los más fuertes
nos podrán ganar.
Pues de igual manera
viendo la ocasión
combatir sabremos
por nuestra nación.
¡Hip! ¡A bogar!
¡Hip! ¡A bogar!*

Qué hermosa es esta vida de la mar.

*¡Hip! ¡A bogar!
¡Hip! ¡A bogar!*

¡Qué hermoso es navegar!

⁵² **La Gran Vía**, pág. 38.

⁵³ El propio Cánovas, amante de los pobres, no perdía ocasión de visitarlos acompañado por su distinguida esposa. Su lugar preferido era el barrio de la Prosperidad (¡qué sarcasmo!), a cuyos habitantes les hacía frecuentes envíos de vino de Málaga. Esto era la caridad cristiana como la entendía la «buena sociedad» madrileña y que recogerá Galdós en novelas como **Misericordia**. Algunos datos sobre la existencia de dichos asilos pueden encontrarse en **El Imparcial** (3 de mayo de 1879 y 17 de junio de 1883), **La Correspondencia** (8 de julio de 1879 y 28 de diciembre de 1880) y **La Iberia** (7 de junio de 1879, 23 de mayo de 1881 y 26 de noviembre de 1886), y sobre las visitas de Cánovas en **La Correspondencia** (14 y 15 de enero de 1890).

⁵⁴ De la Exposición de José María Beranger, proponiendo un Almirante de la Armada, que se encargue de la redacción de unas nuevas Ordenanzas Generales para la Marina, **Gaceta de Madrid**, 2 de abril de 1886.

⁵⁵ **Gaceta de Madrid**, 18 de febrero de 1886.

⁵⁶ **Ibid.**, 22 de abril de 1886.

⁵⁷ Antonio Ramos Oliveira, **Historia de España**, tomo II, México (s. f.), pág. 327.

¡Hip! ¡A babor!
 ¡Hip! ¡A estribor!
 Sigamos nuestro rumbo sin temor.
 ¡Hip! ¡A babor!
 ¡Hip! ¡A estribor!
 No hay dicha superior.
 Vamos compañeros,
 vamos sin tardar
 que a los marineros
 llama ya la mar.

UNO.—¡Alineen! ¡Firmes! ¡Izquierda! ¡Ar! ⁵⁸

Finalmente, el Asilo Naval de **La Gran Vía** resolvía, intuitivamente, el futuro: La reacción real y perentoria de un verdadero Asilo Naval flotante, en 1896, poco después de iniciarse la segunda y definitiva insurrección cubana ⁵⁹. Aunque, aparentemente, la canción pudiera tener el aire frívolo e intrascendente de un «ramillete lírico» o de un cuplé, detrás, agazapada, se escondía la crítica más mordaz de la obra. Como en tantos momentos de su historia, en la España de la Restauración la crítica, particularmente en el teatro, había que hacerla con sordina.

En «La mazurca de los marineritos», los autores de **La Gran Vía** habían expresado el desgarramiento en que vivía España y que la llevaría al Desastre. Efectivamente, en febrero del 95 comienza en Cuba a propagarse la Insurrección. Sagasta, a la sazón jefe de gobierno, transmitió órdenes a Marina. En pocos meses, más de 200.000 soldados serían embarcados para ultramar. El noventa por ciento de las bajas serían causadas por las fiebres, el resto por el enemigo. Vino después la voladura del **Maine** (febrero del 98) en la bahía de La Habana y la confrontación hispanoamericana, que duró cien días. Es evidente, como afirma Ramos-Oliveira, que «la oligarquía procedió hasta el final con insigne torpeza» ⁶⁰. Respecto a Estados Unidos, interesado en la penetración económica en Cuba, desde un principio había propiciado la secesión y la expulsión de España del Caribe. En mayo, destruía en Cavite la escuadra española. En julio, la escuadra bajo el mando del almirante Cervera, en desigual combate (tres a uno), era también aniquilada. «Guerra más absurda por parte de España que la hispanoamericana, se busca y no se halla en la Historia Universal», concluiría el

⁵⁸ **La Gran Vía**, págs. 39-40.

⁵⁹ *Un buque de la Marina española, el «Tornado», fue convertido en Asilo Naval a principios de 1896, tras iniciarse la segunda Insurrección cubana. Antes había sido Escuela de Torpedos. Dato de la obra inédita de Oyazábal, Armada Española: Historia alfabética con datos de los buques que han pertenecido y pertenecen a la Armada Española, Servicio Histórico del Ministerio de Marina, Madrid.*

⁶⁰ A. Ramos Oliveira, *op. cit.*, pág. 332.

historiador español al hacer balance del episodio bélico ⁶¹.

Poco tiempo después, un observador y testigo excepcional de la realidad, José Gutiérrez Solana, tras presenciar el paso del Carnaval por Recoletos, escribía el siguiente testimonio:

«Entre la muchedumbre se abre paso otra comparsa compuesta de cojos, vestidos de marineros, con los pantalones blancos, de forma de campana, y el cuello azul cayéndoles por las espaldas, con dos áncoras estampadas; más que marinos parecen aeronautas de esos que antiguamente subían, en un solar, en un globo inflado con gas, haciendo grandes saludos con la gorra, de la que colgaban las cintas que movía mucho el viento, al público que le aplaudía viendo con la rapidez que se descolgaba por la maroma y quedaba suspendido, pendientes los pies de un trapecio, con la cabeza boca abajo.

Gasta esta comparsa gorras blancas con una borla azul; uno lleva abrazada una gaita con su gran cola de flecos rojos; todos muy ceremoniosos saludan al público y le persiguen andando muy de prisa con la pata de palo, presentándoles la gorra para recoger la limosna y metiéndoles por las narices el muñón recosido de su brazo; tienen un gran bolsón cruzado por el pecho en que mete mucho ruido la calderilla almacenada de las limosnas. El que toca el tambor va al lado del que sopla la gaita y junto del que lleva el estandarte, donde dice:

MARINA

Pueblo, socorre a los desgraciados.

El palo que sujeta, pintado de colorado y amarillo, ha desteñido y chorreado en su mano de viejo, rugosa, pero maciza y membruda, de uñas crecidas, ribeteadas y enlutadas por el negro de basura, tiñendo la mano de un rojo de sangre. La gaita que lleva el marinero director de esta comparsa parece un gato muerto forrado de bayeta roja. Entre estos postulantes los hay viejos, cojos y jorobados de barba blanca, con su pata de palo, mirando, con la cabeza cansada que cuelga de los hombros, los adoquines de la calle» ⁶².

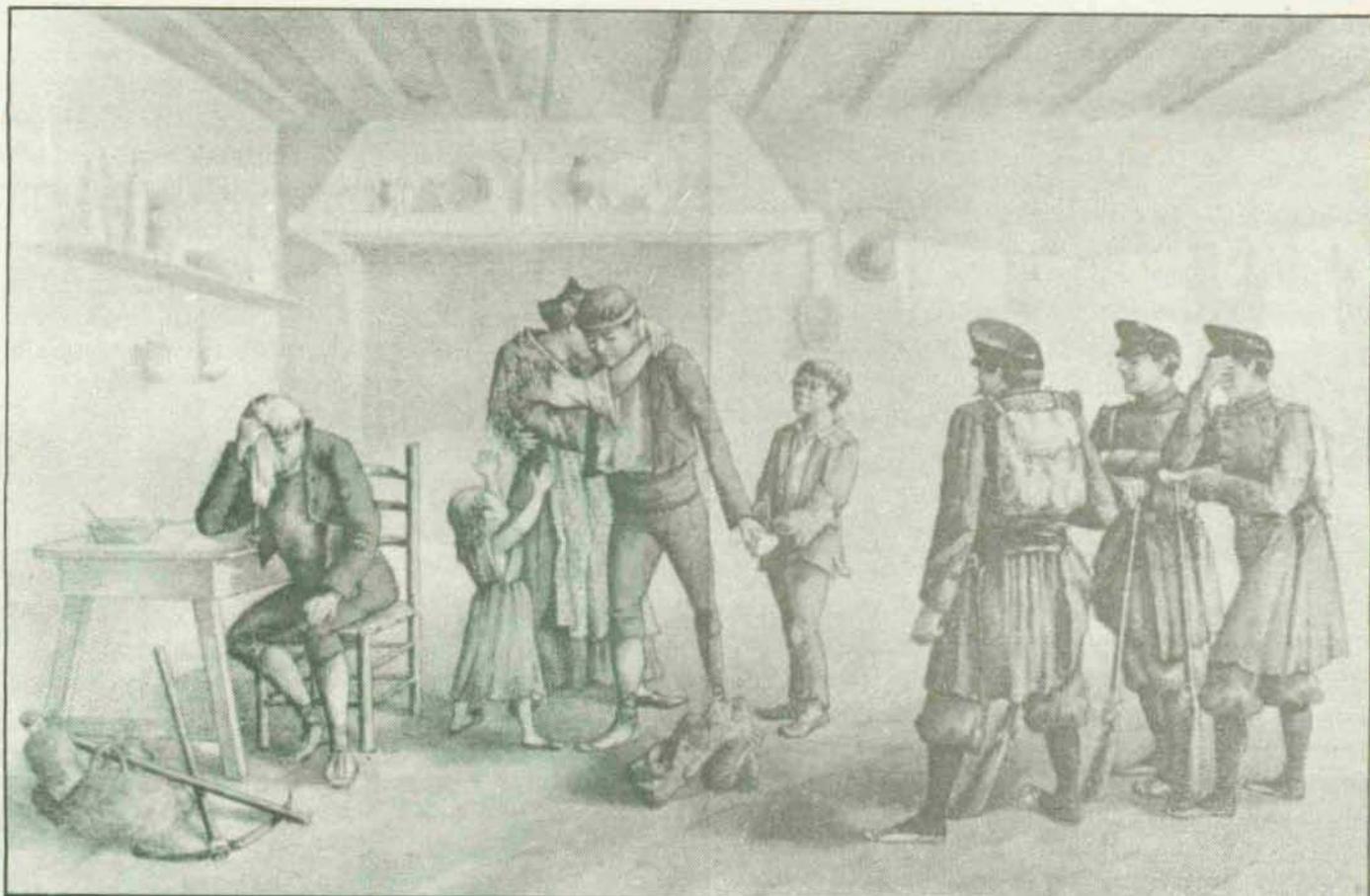
Final de un proceso que se había iniciado con voluntad de epopeya y había concluido con realidad de eserpento.

LA GRAN VIA DE LA CIERVA

Después de ser nombrado por segunda vez alcalde de Madrid, estimulado y respaldado por

⁶¹ *Ibid.*, pág. 333.

⁶² José Gutiérrez Solana, **Obra Literaria**, Taurus, Madrid, 1961, pág. 525.



Bajo el título «A Cuba por no tener 6.000 reales», «El Motín» escribía junto a este grabado: «La escena que se está representando actualmente en varios puntos de España, por efecto de la quinta de 70.000 hombres que acaba de celebrarse. ¿Volverá a Cuba el que se despide?».

la impresionante acogida popular a **La Gran Vía**, que casi adquiere el valor de referéndum, Abascal ordena la preparación de un nuevo proyecto. Pudo haber sido el colofón de una larga y honesta trayectoria a favor del progresismo español: Desde muy joven, el santanderino José Abascal y Carredano se había hecho notar por sus ideas liberales y humanitarias. Perteneciente a la milicia nacional como capitán de estado mayor, en 1865 recibía la cruz de Beneficencia por los servicios prestados durante el cólera de ese año. A raíz de los sucesos de 1866 (levantamiento de sargentos del cuartel de San Gil), tuvo que expatriarse y al regresar a España, en el 67, fue encarcelado. En la Revolución de Septiembre participaría formando parte de la Junta Revolucionaria de Madrid y como diputado en las Constituyentes del 69. Ya entrada la Restauración, sería nombrado alcalde de Madrid en dos ocasiones (1881 a 1883 y 1885 a 1889), distinguiéndose por sus «campanas moralizadoras», como la que emprendió contra el fraude en la venta de alimentos, obligando a los comerciantes a dar el peso exacto ⁶³.

A los cinco meses del estreno de **La Gran Vía**

en el Felipe y mientras sigue presentándose en el Apolo con mucho éxito, el pleno del ayuntamiento anuncia (6 de noviembre del 86) que se propone realizar el proyecto ⁶⁴. Al año siguiente vuelve a reunirse con este motivo en varias ocasiones para «tratar el expediente para la construcción de la Gran Vía» ⁶⁵. En 1888, Abascal encomendaba al arquitecto Velasco Peinado la realización de los planos de la primitiva Gran Vía, una avenida recta, hermosa, amplia, sembrada de árboles ⁶⁶. Pero pronto se interrumpen, de nuevo, los planes, lo que coincide con la enfermedad de Abascal, quien cesa en 1889 como alcalde y fallece en Madrid al año siguiente. Corren los años finiseculares, España se precipita hacia el Desastre y el proyecto de construcción de la Gran Vía parece definitivamente olvidado. Ya comenzado el siglo, en 1907, bajo el gobierno conservador de Maura, el proyecto es de nuevo exhumado, esta vez por el ministro de la Gobernación, La Cierva, como parte de una campaña de reforma interior de algunas ciudades,

⁶⁴ *La Iberia*, 10 de noviembre de 1886.

⁶⁵ *El Imparcial*, 26 de enero y 25 de octubre de 1887.

⁶⁶ *La Gran Vía de aquel proyecto habría de constar de 1.411 metros de longitud y 25 de anchura. Para ello deberían expropiarse 339 edificios. Su coste, «todo incluido», se calculaba en esa época en 55.046.272 pesetas. Los ingresos pasarían de setenta y un millón. F. C. Sáinz de Robles, op. cit., pág. 712.*

⁶³ *Enciclopedia Universal Española*, tomo I, Madrid, 1930, pág. 182.

entre ellas Madrid. Con tal motivo, Felipe Pérez y González **compondría**, para su columna de **El Liberal**, uno de sus sonetos satíricos:

La Gran Vía, de La Cierva

El insigne De la Cierva, que no pierde ocasión de probar que en todo piensa, pretende realizar, según la prensa, un proyecto, que estaba un poco verde.

La Gran Vía se hará... como él lo acuerde, y ha de lograr aceptación inmensa, aun sin llevar, por gala y por defensa, la música de Chueca y de Valverde.

*Ya ha sabido Madrid, con alegría, esa noticia grata entre las gratas, y espera ansioso del estreno el día; pues tomando medidas muy sensatas, gracias a la ciervesca policía en la nueva Gran Vía... ¡no habrá RATAS!*⁶⁷

Los versos del periodista iban dedicados a Juan La Cierva y Peñafiel, abogado y político conservador que llegó a ser gobernador de Madrid (1903) y ministro de Gobernación (1907) en el gabinete de Maura. Entre sus «logros» de ministro se han citado la reglamentación del cierre de espectáculos, las reformas disciplinarias en el ramo de la policía, enviando al exterior agentes españoles a fin de estudiar las organizaciones policíacas en otros países, una intensa campaña contra el bandolerismo, reajuste de los intereses de las casas de préstamos y una ley reglamentando la emigración. Su intervención represiva en los trágicos sucesos de julio de 1909, en Barcelona, provocaron la indignación y protesta del proletariado, dentro y fuera de España, concluyendo su mandato en octubre, tras un violento debate en el Congreso conducido por Pablo Iglesias, quien se hizo eco de la indignación de los trabajadores, lo que originó su caída, junto con la del gobierno presidido por Maura. Dada su trayectoria, no sorprende que uno de los más cualificados historiadores de la España moderna, Antonio Ramos Oliveira, describiese a La Cierva como «uno de los hombres más funestos de la política española» y que «a falta de oligarquía, Cierva se hubiese bastado para destruir a la nación»⁶⁸.

De acuerdo con el proyecto final, la disposición de La Gran Vía habría de ser de tres tramos de anchuras diferentes, siendo en sus extremos avenidas de veinticinco metros de anchura y con un «bulevar» central de treinta y

cinco metros de ancho, con una longitud total de 1.315 metros, *uniendo la calle de Alcalá*, a la altura del antiguo convento de San José, con la Plaza de España, haciendo desaparecer trescientas once casas viejas, expropiando once parcelas de terreno ya despejado y aprovechando treinta y tres solares adquiridos por la villa. Catorce calles serían suprimidas y treinta y cuatro laterales modificadas. Las obras serían fiscalizadas por el arquitecto municipal José Sallaberry y dirigidas por el francés Jaime Roederer⁶⁹.



Juan La Cierva y Peñafiel, gobernador de Madrid (1903) y posteriormente ministro de la Gobernación en el Gabinete conservador de Antonio Maura. Ocupando este cargo, La Cierva exhumaría el proyecto de la Gran Vía madrileña en 1907.

LA VISION DE SOLANA

Alfonso XIII, con la piqueta de oro que clavó dos veces en la fachada de la llamada «casa del cura» (calle de Alcalá, esquina a la de Torres), inauguró solemnemente el comienzo de las obras, el 4 de abril de 1910. El largo y desatado proyecto iba a convertirse, al fin, en realidad. El pueblo madrileño acudía a diario a presenciar las obras de derrumbe y explanado, atraí-

⁶⁹ El proyecto final era una consecuencia de la ley española del 18 de marzo de 1895 para el embellecimiento y saneamiento de las ciudades de más de 30.000 habitantes. Aquel año el Ayuntamiento elaboró un proyecto que tenía como fin sanear y modernizar una zona de 141.510 metros cuadrados (parte edificadas y parte solar) y de 40.101 metros cuadrados de vía pública, que sería la base del proyecto definitivo. Véase Sáinz de Robles, *op. cit.*, págs. 735-743, y *La Gran Vía*, monografía, sin pie de imprenta, lugar, año, ni autor, que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid.

⁶⁷ *El Liberal*, 30 de enero de 1907.

⁶⁸ A. Ramos Oliveira, *op. cit.*, pág. 375. *Enciclopedia Universal Ilustrada*, tomo XXIX, Barcelona, 1913, págs. 126-127.

do, tal vez, por la «belleza de la destrucción», como afirmaría Solana: «Lo único que ha compensado a la vista este bárbaro derruir de la piqueta ha sido la belleza misma de la destrucción, las horas románticas entre los escombros»... «Tomando el sol y como en un campamento, se veía un enjambre de gente: las mujeres, cosiendo, y los chicos, jugando»... «Los madrileños, que son tan noveleros, se distraían mucho viendo las obras»⁷⁰.

Un aspecto fragmentado de estos gigantescos derribos, los describió Solana con un estilo inconfundible:

*«Cuando empezaron los derribos quedaban cuestras y barrancos que separaban las calles y aislaban las casas, dando un aire de pueblo triste; parecía que estábamos en algún lugar manchego; quedaban aislados promontorios de tierra y, bajo los cimientos de estas ancianas casas se veían, revestidos de ladrillos como cocederos, los agujeros hediondos de las alcantarillas, donde sus vecinos hicieron durante tantos años sus necesidades, en los que se reunían por la noche las ratas grandes y peludas; algunas se las veía correr entre las vigas y los escombros, como gatos desesperados y hambrientos»... «Se veía a los trabajadores muy pequeños, por las enormes distancias, como un ejército de enanos que, a fuerza de puños, cavaban la tierra y hacían hoyos como trincheras para los cimientos de las nuevas casas; las grandes ruedas llenas de cables como carretes gigantescos, rodaban por el suelo para marcar las direcciones de la nueva calle. ¡Cómo corrían las nubes por encima de los tejados de las casas que quedaban en pie, y las espadañas de las torres de las iglesias y conventos se destacaban negras del cielo»... «Los pájaros, en bandadas, cruzaban el cielo como desorientados, porque iban perdiendo sus nidos al caer los tejados donde tenían sus viviendas; en sus vuelos les seguíamos con la vista cómo se internaban por las cuestras de las calles, que quedaban en alto. Las montañas de tierra, como cerros, iban lentamente haciéndose más pequeñas; los grandes desniveles del terreno, unas veces nos hacían enanos y otras nos convertían en gigantes. Y podíamos dar la mano desde la calle a una persona asomada a un balcón. En una de estas calles se ven cacharros y muebles viejos tirados en el patio de una casa; las paredes llenas de manchas ahumadas; el papel desgarrado; hay un cartel de una corrida, grabado en madera, y anuncios de antiguos establecimientos: **Baños portátiles a domicilio, Bordadores, 1. Precio de cada baño,***

14 reales. El tan conocido del «Aceite de hígado de bacalao», representado por un viejo marino con traje de mar y un enorme pescado que lleva amarrado a su espalda. Y uno en colores, muy llamativo, dividido en cuadros: Un matrimonio que se escapan por el cuello de la camisa de delgados que están; él, con batín y gorro de terciopelo verde bordado, y ella, con miriñaque, mirándose de frente y saludándose, pero con la cara rabiosa, muy ceremoniosos: «Antes de tomar el chocolate de López». El mismo matrimonio, ya gordos, orondos y risueños sentados en dos butacones, con las manos cruzadas en el vientre: «Después de tomar dos veces al día el chocolate de López». Junto a éste, anuncios recientes de elixires para que les salga el pelo a los calvos, y el del jabón «Lagarto» representado por un bicho verde con muchas patas y cara como de persona. En un patio hay pintada una mano con el dedo índice extendido: **Soy portero de esta casa. También soy mozo de cuerda. Los avisos aquí.** Las antiguas tiendas de peñadoras, con una muñeca de cartón en el balcón, con sus gabinetes reservados para señoras, donde también se aplica masaje. Las tiendas de trajes de máscaras y mantones de manila «La Zarina», «Copelia», «La Hebra», con los escaparates alumbrados hasta el amanecer, donde las mujeres se volvían locas para ir a los bailes de Carnaval, escogían sus disfraces de los maniqués revestidos con trajes de dominó, capuchones negros, verdes y encarnados, y trajes de bebé, de raso azul celeste, rosa anaranjados y amarillos.

Estas calles, que hoy son barricadas y escombros, estaban llenas de puestos de libros viejos, imprentas modestas y talleres de encuadernador; en las mesas largas, los cogedores con cazuelas, en las que están metidas las brochas de pelo de león, llenas de engrudo hasta la raíz; y una prensa grande, la horca y la hoja afilada y brillante de la guillotina, que va cortando los cuadrados bloques de papel. Estas modestas imprentas huelen mucho a papel y a las grasas de las máquinas; en sus paredes, de papel rameado, hay pegadas muchas litografías de retratos de toreros, políticos y escritores, llenos de cagadas de mosca. Peluquerías tristes, de piso alto, con un farol descomunal, encendido, de muestra, y sujeto a los hierros del balcón, con sus sillones viejos y molestos, de rejilla, con los balcones abiertos en verano. El reloj, negro y triste, muy charolado, se refleja en el espejo de los cristales del balcón, y parece pegado en la fachada de enfrente, en el pecho de la señora que está asomada, en compañía de un viejo

⁷⁰ Solana, op. cit., pág. 469.



con un gorro en la cabeza; encima se lee: **Médico Forense.** ¡Cuántas veces nos hemos equivocado, al subir a estas peluquerías, con la casa de huéspedes y con ese cuarto donde salía una mujer con los pechos al aire, riéndose, y nos invitaba a entrar dentro!»...

«En los restos de las casas derruidas, que han quedado como cajones gigantes, se ve en su interior la escalera; los balcones que dan a la calle cuelgan torcidos y destacan sobre el cielo como techo, pues ya el tejado ha venido al suelo. Se ven los papeles granates, rameados de flores amarillas, que dan a las alcobas y comedor. En las plantas bajas se nota la mancha negra de las cocinas de campana de los figones; la cocina de ladrillo ha sido arrancada y tirada boca arriba. Por todos lados se ven los boquetes en las ventanas, donde se mira el cielo, los patios, llenos de cascote y los palos de los pasamanos de las escaleras. Los lienzos de la pared que dan a la calle, todavía conservan las puertas de sus portales y en sus mirillas se leen las fechas de construcción de estas casas: año 1800, 1810, 1830»⁷¹.

A la caída de la tarde se instalaba en la explanada uno de los conjuntos de diversiones ambulantes más heterogéneos y disparatados que haya visto Madrid. No faltaba «el tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero», tan afecto a Valle Inclán, personificado por el señor Tragavientos, quien, metido

en su teatro Guiñol, «hacia cantar a sus muñecos con voz chillona y gangosa y que concluían por pegarse garrotazos en la cabeza» ni los volatineros que extendían sus alfombras y montaban un circo. Pero junto a ellos, abundaba un arte inocuo, vulgar y degradante: el ciego romancista «hiperbólico, truculento y sanguinario»; los húngaros de los monos, cabra, osos, corneta, pandero y tamboril; la exhibición de animales y seres humanos extraordinarios o anormales; el hombre serpiente que pasaba su cuerpo por estrechísimo aro; el hombre sin estómago que se tragaba sables y bayonetas; el hércules que rompía las cadenas con los bíceps y levantaba las grandes pesas, o el individuo a quien el público ataba de pies y manos contra un poste y se las arreglaba para deshacer sus ligaduras⁷².

En la parte de la explanada que daba a la calle de la Abada, se instaló el número más impresionante de la feria, «La Gran Barraca del Museo de Cera», favorita de los buscadores de placeres nocturnos, algunas de cuyas figuras, como la «Venus que respira» o la «Joven tendida» (dignas heroínas de Bradomín, reflejadas en el espejo cóncavo), y el «Fenómeno de los miembros tronchados» (precursor del engendro hidrocéfalo de **Divinas Palabras**), prueban que el esperpento, antes que creación literaria, era una vivencia. La descripción de estas figuras las realizó con extraordinaria veracidad Gutiérrez Solana:

⁷¹ *Ibid.*, págs. 470-474.

⁷² *Ibid.*, págs. 476-478.



Con una piqueta de oro, Alfonso XIII inauguro solemnemente el comienzo de las obras de la Gran Vía el 4 de abril de 1910. Vemos dos aspectos ulteriores de las mismas: el trabajo en la Red de San Luis; y —sobre estas líneas— perspectiva del segundo tramo desde la Plaza del Callao.

«La 'Venus que respira', instalada sobre una peana en una urna de cristal, «Mujer desnuda hermosísima que duerme en un campo florido de margaritas; tiene el pelo rubio suelto sobre los hombros, y las carnes sonrosadas y macizas; los hilos sedosos de las pestañas bajan de los párpados entornados; los labios, muy rojos, entreabiertos, dejan ver una ebúrnea dentadura. Un resorte invisible hace mover su vientre y henchirse su pecho, de redondos senos, bajando y subiendo dulcemente por la respiración.»

En una vitrina, se exhibe «una joven tendida en su lecho de muerte, vestida con un traje de raso blanco lleno de encajes, adornado con gruesas perlas de cristal; luce pulseras de coral en la muñeca de la mano que sujetaba, entreabierto, un abanico de plumas; calzaba sus pies con lujosos zapatos de baile, que daban una impresión muy grande de la imponente rigidez de la muerte, teniendo sus puntas arrugadas y vacías como si le estuvieran grandes, y las piernas marcaban su forma bajo la falda, algo separadas. A sus pies se veía un niño recién nacido, muerto; en el cartel explicativo dice: «**Muerta en el baile.** Joven que, por disimular el embarazo a la sociedad, se apretaba mucho el corsé».

En otra vitrina se exhibe «un hombre de cera, desnudo, con sus vergüenzas al aire y las piernas tronchadas y cortas, como muñones y sin brazos; en su pelo brillan las canas, muy duras, como las cerdas de un cepillo; en una

tabla dice que este fenómeno tuvo siete hijos y estaba muy contento de la vida; su cuerpo, después de muerto, estaba (sic) vendido en diez mil duros por la Facultad de Medicina de París».

En otra urna reposa «la mujer dormida», vestida con un matiné; su cabeza, inclinada a un lado, cúbrese con una cofia, de la que sobresale, enmarañado, el pelo muy negro; tiene los ojos cerrados, la boca entreabierta donde brilla la dentadura amarillenta, de dientes muy separados; tenía su cara una expresión dolorosa, y parecía oírse su respiración silbante y anormal. En un cuadro, donde había pegados muchos cortes de periódicos con opiniones de médicos alemanes, decía: **Diecisiete años de sueño letárgico. Es un fenómeno inexplicable.**

En un salón se mostraban diversas operaciones, entre ellas la operación cesárea, en la que se veían «los muslos de una mujer con el vientre abierto, y la mano de un médico con fórceps de acero, oxidado y lleno de sangre, tirando de la cabeza de la criatura; el cadáver tiene el rostro afilado, los párpados hundidos y los labios sin color; hay muchas manos blancas y finas de enfermeras, con blancos puños planchados y almidonados, destacando su blancura inmaculada del negro paño de las mangas, cortadas desde el codo... Estas operaciones en cera causan angustia y desagrado; las crispaciones del rostro producidas por el dolor y, sobre todo, esas dentaduras naturales, incrustadas en estos muñecos,

los ojos de cristal, las uñas largas y relucientes que parece que se les van a desprender, recuerdan mucho a la muerte»...

«Este museo ceroplástico» —concluye Solana— «es muy visitado de noche por las prostitutas y trasnochadores que llenan esta calle, detrás de las vallas donde llegan los derribos, y las calles todavía respetadas; estas mujeres eran las golfas que se veían antes tiradas por las calles de Madrid y que ahora se han puesto sombrero y han subido la tarifa»...

«Por las mañanas, temprano, recorren los traperos estas calles con el saco al hombro y, mirando los balcones, vocean: ¡Compro libros y papel! ¡Compro plata y oro! ¡Compro galones! ¡Compro dentaduras!»⁷³.

«CON LA IGLESIA HEMOS DADO, SANCHO»

«Guió don Quijote, y habiendo anñado como doscientos pasos, dio con el bulto que hacía la sombra.» (El **Quijote**, parte II, capítulo IX).

Decenas de calles que habían contribuido a formar el carácter de Madrid, la Reina, San Miguel, Candil, Horno de la Mata, Peñasco, Chinchilla, Desengaño... les tocó sucumbir. Calles algunas llenas de oficios y de gente industrial, librerías, impresores, encuadernadores; calles donde vivían zapateros, cacharrereros, peluqueros, cesteros, todo tipo de artesanos, muchos de los cuales poseían tienda y vivienda en el mismo edificio; calles, también, con casas de huéspedes, de empeños y de préstamos, casas de peñadoras y masajes. Calles de tabernas y casas de comidas, donde se tocaba el organillo, donde los marineros montañeses y vascos cantaban a coro y se emborrachaban, y donde los ciegos romancistas asombraban a los parroquianos con las coplas de Higinia Balaguer o con las del crimen de Tierzo. Calles, en fin, dedicadas al «vicio infimo», como la de Ceres, con casas de prostitución y mancebía, muchas de las cuales, por carecer, carecían de las condiciones higiénicas más elementales, hasta el agua, y cuyas empinadas escaleras conducían a destartados cuartos y salas de recibir donde «los policías de la secreta jugaban a la baraja con las dueñas, mientras las otras viejas prostitutas, cada vez más románticas, leían **El hada de los bosques**, de Gualtieri, escritor de la novela sentimental»; casas de «putas calvas y desdentadas a causa de la sífilis... que no tenían cejas ni pestañas, y algunas eran tan pálidas que se pintaban la cara para no meter miedo»; casas donde acudían «parroquianos con todas las

⁷³ *Ibid.*, págs. 478-481.

enfermedades: gota militar, peste bubónica, males venéreos»⁷⁴.

Cientos de familias, de inquilinos, los expulsados, «tuvieron que irse con los trastos a otra parte, a fuerza de sufrimientos y expoliaciones»⁷⁵, sin que se dictara ninguna disposición social efectiva que velara por sus derechos y les protegiera de los riesgos y zozobras inherentes a todo desalojo, mientras que miles de objetos y recuerdos familiares fueron a parar a los almacenes y trastiendas del Rastro⁷⁶.

Pronto se pudo comprobar la desviación de la línea recta que sufría la construcción a causa de evitarse el derribo del convento de Caballero de Gracia (de Villanueva). Y la socarronería popular inventó la copla:

*La Gran Vía se nos tuerce
porque un convento lo ordena,
y se volverá a torcer
si otro templo se presenta*⁷⁷.

Y así fue. Ya que el nuevo trazado, en su avance, volvería a sufrir otro desvío, para no perjudicar diversos intereses privados con los derribos (o para beneficiarlos) y, sobre todo, para evitar otra iglesia, esta vez la de los jesuitas, en la calle de la Flor⁷⁸. Siglos después de escritas, las palabras del **Quijote** («Con la iglesia hemos dado, Sancho»), probaban su vigencia.

* * *

La otra **Gran Vía**, la del teatro Felipe, concluía con unas palabras (en cierto modo proféticas), de uno de los personajes, el Comadrón, que al ser preguntado cuándo vendría al mundo tan esperado proyecto, respondía:

—¿Cuándo? ¡El 30 de febrero!

infiriendo que habría de transcurrir mucho tiempo hasta que se realizara el proyecto.⁷⁹

Pero después de tan pesimista vaticinio el autor parece acogerse a la vieja fórmula dramática «Deus ex Machina», convocando al público a un hecho fantástico:

COMADRON.—*Mas por mágico placer
hoy a vuestra fantasía
puedo mostrar la Gran Vía*

⁷⁴ *Ibid.*, pág. 483.

⁷⁵ *Ibid.*, págs. 468-469.

⁷⁶ *Ibid.*, págs. 474-475.

⁷⁷ *Sainz de Robles, op. cit.*, pág. 739.

⁷⁸ *Dicha iglesia, por cierto, acabaría ardiendo en la quema del 11 de mayo de 1931. Véase Sainz de Robles, op. cit.*, pág. 733 y Camilo José Cela, **Madrid**, Madrid, 1966, pág. 75.

⁷⁹ *Al primer tramo, desde la iglesia de San José a la red de San Luis, se le llamó Conde de Peñalver (hoy es conde de Peñalver la antigua de Torrijos). Desde la red de San Luis cambió de dirección hacia el Palacio de la Prensa y plaza del Callao (donde concluye el segundo tramo), llamándosele Pi y Margall. Y un cambio final, hacia la plaza de España, se le llamó Eduardo Dato (hoy recibe ese nombre la antigua del Cisne).*

tal y como puede ser.

CABALLERO.—¿De veras? ¡Qué admiración!

COMADRON.—¿Queréis verla?

TODOS.—Claro está.

COMADRON.—Pues vamos todos allá.

CABALLERO.—Allons, mesieurs.

TODOS.—¡Pues Alón!! (Todos salen) ⁸⁰.

Toda la escena se transforma, entonces, en «una plaza en la que parte una vía inmensa, anchurosa y por todos los conceptos magnífica. A un lado y a otro lado, en toda su extensión, quioscos anunciadores, iluminados por dentro. En sus cristales figuran los títulos de los principales periódicos de Madrid, sin distinción de colores políticos. En el centro de la plaza, un monumento, al que sirve de remate la estatua de la Libertad, que tiene en la mano la bandera española. En los cuatro ángulos del pedestal, otras tantas figuras que representan «La Ciencia», «La Justicia», «El Trabajo» y «La Virtud». Todos los edificios estarán colgados e iluminados como un día de gran fiesta» ⁸¹. Salen a escena «todos los personajes

⁸⁰ La Gran Vía, pág. 46.

⁸¹ *Ibid.*

que puedan salir», suena la música con marcha y desfile general. Desciende el telón.

Es evidente que en su escena final, la Gran Vía había dejado de ser un mero concepto arquitectónico y urbano para transformarse en otra cosa. Porque el avance técnico, sin duda importante y necesario, representado por el primitivo proyecto, no aportaba ninguna solución a los graves problemas socio-políticos, ni era la forma adecuada para remediar los males de España; siendo ahora rebasado por otro concepto superior: la posibilidad, tal vez, de realizar una vieja utopía.

Porque si las calles, en el transcurso de la obra, representaban diferencias de las clases sociales, esta Gran Vía venía a ser como la necesidad de abolir dichas clases, de realizar una sociedad justa, libre e igualitaria, una forma de llamamiento a la capacidad de convivencia y tolerancia de los diferentes grupos que componen la Nación. Un inmenso, venturoso espacio capaz de aglutinar y absorber, bajo las premisas de Ciencia, Trabajo, Justicia y Virtud, los distintos modos de ser españoles. ■

A. C.



La desviación de la línea recta que establecía el proyecto original de la Gran Vía, fue debida a la interferencia eclesiasitica al no aceptar el derribo del convento de Caballero de Gracia y del templo de los jesuitas en la calle de La Flor. He aquí la imagen actual de la avenida.