

## QUIEN A BUEN ÁRBOL SE ARRIMA: LA REVISTA *LA GRAN VÍA* (1886) Y SUS REFritos

MARGOT VERSTEEG  
Universiteit van Amsterdam

*La Gran Vía*, con letra de Felipe Pérez y González y música de los maestros Chueca y Valverde, es una obra eminentemente ilustrativa de la modalidad revisteril dentro del marco del teatro breve finisecular<sup>1</sup>. La obra, estrenada en el teatro Felipe de Madrid, el 2 de julio de 1886, tuvo un asombroso éxito y sirvió de modelo a muchas revistas posteriores y a una estela de refundiciones que glorificaron uno o más aspectos de la obra original. Aunque de carácter efímero, estos refritos son de innegable interés para el estudio del teatro breve decimonónico. Por un lado, ponen al descubierto una práctica muy corriente entre los abastecedores de los teatros por horas, siempre necesitados de obras. Por otro, subrayan de nuevo los aspectos más valorados por el público de *La Gran Vía*, tales como la crítica política, la fascinación por los barrios bajos madrileños, la música y el lucimiento personal de los actores<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Utilizo aquí la edición más accesible de la obra, recogida por Antonio Valencia (1962). En los casos indicados, me refiero también a la primera edición de la misma.

<sup>2</sup> Por cierto, los refritos de *La Gran Vía* constituyen otras tantas parodias de la obra original. Prefiero aquí, sin embargo, el término de refrito al de parodia, por considerar que concuerda mejor con el enfoque adoptado en el presente trabajo.

## LA MODALIDAD REVISTERIL

La evolución de la revista en la España decimonónica muestra paralelos con la que tuvo lugar en los demás países europeos, pero posee asimismo un innegable carácter propio, consecuencia de la situación sociopolítica, la moral vigente y los medios técnicos y económicos disponibles en España. Aunque muchos de los elementos revisteriles ya se encuentran en formas anteriores del teatro español, las revistas francesas de fin de año suelen considerarse como punto de partida para las revistas españolas que empiezan a florecer en los años inmediatamente anteriores a la «Gloriosa», la revolución de septiembre de 1868. Paradigma de estas revistas, compuestas por una serie de números sueltos que aluden a la actualidad y que a veces contienen un pronóstico para el año siguiente, son las que escribió, sin ocultar en absoluto sus intenciones políticas, José María Gutiérrez de Alba (1820-1897). También sus contemporáneos, los Bufos Madrileños de Francisco Arderús, fueron diestros en el género.

Al calor de la Gloriosa, la sátira política prosperó sobre todo en los cafés-teatro cuyo número se incrementó rápidamente. Cuando en los años setenta éstos fueron sustituidos por los teatros por horas, se representaron en ellos numerosas revistas políticas. Maestro indudable del género, además de Gutiérrez de Alba, fue Navarro Gonzalvo, autor prolífico, que en 1870 debutó con *Macarronini 1*, obra en la que satirizaba las pretensiones al trono de Amadeo de Saboya, retratándole como clown ridículo.

En los años ochenta las revistas propiamente «políticas» tuvieron que dejar el campo libre a obras que se centran ya no sólo en los más diversos sucesos políticos, sino también en la actualidad en un sentido amplio (moda, costumbres, novedades...); obras que contenían mayor riqueza de elementos, y más características de espectáculo. A partir de este momento la música hará siempre acto de presencia (no por nada se habla de «revista lírica»). Autores especializados en este tipo de obras fueron el trío Lastra, Ruesga y Prieto, así como el conocido dúo Perrín y Palacios.

La revista de actualidades decimonónica es una obra en un acto compuesta de una serie de cuadros yuxtapuestos, cada uno de los cuáles puede subdividirse en escenas. De acuerdo con el objetivo de la revista de conseguir mayor variedad escénica y fascinar al públi-

co con un mayor número de estímulos heterogéneos, los cuadros son independientes y no obedecen a un orden (crono)lógico; acción, espacio y tiempo se rompen constantemente. El nexo entre los cuadros puede ser un personaje con su presencia y comentarios constantes. En el caso que aquí nos ocupa, por ejemplo, el Caballero de Gracia y el Paseante en Corte comentan los acontecimientos que tienen lugar durante su paseo por Madrid. El paseo por la ciudad, de la que cada cuadro ilumina un aspecto, nos lleva a otro elemento vertebrador de la revista, el viaje. La revista, que no conoce limitaciones espaciales, recurre al cronotopo del viaje para representar aspectos sumamente heterogéneos de un mundo que es al mismo tiempo exótico y moderno, lejano y cercano, extraño y familiar. Otro elemento estructurante de la revista lo constituye la imprescindible apoteosis, número final que a veces tiene un carácter utópico, y en el que toman parte todos los miembros del elenco, cantando, bailando o desfilando delante de un decorado de gran vistosidad y luciendo un vestuario atractivo, ya que «al fin de las revistas, el desfile es de rigor», como se dice en *El año sin juicio* (1877).

La revista española decimonónica suele presentar cuatro componentes particularmente recurrentes: lo satírico/político, lo chulesco/sainetesco, lo alegórico/fantástico y lo espectacular. Verémoslo así en *La Gran Vía*.

#### EL COMPONENTE SATÍRICO/POLÍTICO

Los temas de la revista de actualidades decimonónica se encuentran limitados por la actualidad, de modo que su estudio supone también una reconstrucción de los referentes de los que el dramaturgo se sirve, pues en ellos se encuentra la clave de sus alusiones. Alusiones, por supuesto, perfectamente transparentes para el público contemporáneo, que sabía interpretar las referencias identificando en cada caso el referente concreto. *La Gran Vía* se centraba en el proyecto urbanístico, de gran trascendencia popular, de dotar a la capital de una Gran Vía, al modo de las avenidas parisienses de Haussmann. La Gran Vía, proyecto de actualidad en 1886 (cuando se acababa de aprobar el plan de Carlos Velasco), estaba pensada como una calle amplia y de un trazado recto sobrepuesto a la vieja trama urbana, para remediar el retraso urbanístico de la capital y resolver el problema cada vez más acuciante del tránsito rodado.

En la revista se ponen en entredicho la utilidad y viabilidad de este proyecto de tanto prestigio burgués. Hablando alegóricamente de Doña Municipalidad como de una señora que aunque pasa de la edad está de parto, las calles madrileñas reunidas con este motivo afirman rotundamente que «esta vía está de más», pues ya hay calles apropiadas para la gente más diversa y además un gran número de calles tendrán que ceder ante ella. No es de sorprender, pues, que el parto vaya para largo y sea anunciado para el 30 de febrero.

El proyecto de la Gran Vía, objeto de burla en la obra, ilustra cómo la revista se centra sobre todo en aspectos de la urbe moderna. En la trabazón que constituye la sátira de la traumática operación urbanística que fue la construcción de la Gran Vía (y que podría interpretarse como una metáfora plástica de la megalomanía de una España en vía de degeneración) se inserta una crítica de otros aspectos, como la miseria social, el mal gobierno, la yernocracia, la impotencia de los líderes, el ejército y diversas costumbres (teatros, toros, bailes...).

La sátira política se inicia en la obra cuando el coro juega con los nombres de las calles castizas personificadas, que se rebelan contra la construcción de una Gran Vía:

Van a la calle de la Bola  
 Embusteros a granel,  
 a la del Oso van los novios  
 y otros muchos que yo sé.  
 Van a la calle de Peligros  
 los que oprimen al país,  
 y a la del Sordo va el Gobierno  
 que no quiere oír.  
 Los que la tienen por el mango  
 buscan la de la Sartén.  
 Y los que viven escamados,  
 que son muchos, la del Pez.  
 A la plazuela del Progreso  
 mucha gente ya se va  
 y el pueblo honrado va a la calle  
 de la Libertad.

En el cuadro segundo, que ofrece una vista nada risueña de las afueras, se critica el retraso urbanístico de los barrios bajos madrileños, a pesar de los numerosos proyectos («nuestros prohombres son de lo más proyectiles») para remediarlo. Como dice el Caballe-

ro: «(...) se encuentran los barrios bajos / en un estado cruel.» La aparición, unas escenas más tarde, del barrio de la Prosperidad, entonces muy lejos del centro de la ciudad y personificado por un mendigo, ilustra alegóricamente esta afirmación, ya que le falta lo más esencial: alumbrado, alcantarrillado, agua... El mismo barrio pide también un tranvía y unas cuantas bocas de riego. Acerada es la crítica contenida en otra escena del cuadro II, que figuraba en la primera edición del libreto y que posteriormente fue suprimida<sup>3</sup>, donde el Paseante en Corte remeda sarcásticamente la actitud del Gobierno para con las clases trabajadoras.

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! (c. II, esc. I)

Alberto Castilla (173) ve en el sarcástico comentario del Paseante una transcripción coloquial del ideario político de Cánovas, artífice de la Restauración, quien en sus discursos sobre filosofía política había considerado la igualdad social como antihumana, irracional y absurda, y la desigualdad, de derecho natural. En otra escena del cuadro II que también figura en la primera edición del libreto y luego se suprimió, dos personajes alegóricos, el Gas y la Luz Eléctrica, empiezan un diálogo que puede interpretarse como una alegoría de la lucha de clases en España. Según una serie de imágenes corrientes por aquel entonces (y que surgen también en, verbigracia, *Madrid Cómico*), el Gas representa aquí a los restos de la antigua nobleza y, en general, a las clases privilegiadas; y la Luz Eléctrica, recién llegada, a la irrupción de las clases medias, la desintegración de los grupos anteriores, la democratización de la sociedad. Un tercer personaje, el Petróleo simboliza las clases trabajadoras. En la escena siguiente aparece un personaje saliendo por un escotillón con un cirio en la mano, evidentemente un religioso, exhortando al pecador a la manera del predicador en el púlpito, y

<sup>3</sup> Véase para un resumen de las modificaciones posteriores de la revista Chueca (1996). En el caso de escenas suprimidas, las indicaciones de cuadros y escenas que acompañan a los fragmentos se refieren a la primera edición del libreto.

clamando que ninguna otra luz como la del Cirio para alcanzar la Gloria. Como el clero solía ser intocable en el escenario, la censura suprimió esta típica sátira anticlerical, dramatizada muy plásticamente, ya que el Cirio escondía en su interior un petardo que estalla en escena, referencia quizás a los actos de violencia, frecuentes en la Restauración, o más concretamente al asesinato del obispo de Madrid, Don Narciso Martínez Izquierdo, por el cura Galeote, que tuvo lugar dos meses antes del estreno de *La Gran Vía* (ibídem).

En el cuadro tercero se satirizan el nepotismo y la yernocracia, representada alegóricamente por Doña Sinceridad, seguida de una estela de niños, aunque, según afirma el Paseante: «Los peores son los grandes / que con sus luchas e intrigas / sólo le han dado disgustos, / dejándola en la ruina» (c. III, esc. II).

En el cuadro cuarto la sátira se centra sobre todo en las costumbres: la degeneración de la fiesta taurina, la ausencia de la lengua castellana en los teatros, la ola de los espectáculos con niños... Al final del cuadro, el nacimiento parece próximo, aunque la respuesta del Comadrón que se encuentra en la primera edición del libreto, dista mucha de la versión edulcorada por la que es sustituido posteriormente:

*Comadrón*

¿Cuándo?

Pues oigan ustedes.

cuando llegue esta nación

un buen gobierno a tener

y se cumpla en el Poder

lo dicho en la Oposición.

Cuando con sincero afán

llegue un día a defender

el libre cambio, cualquier

fabricante catalán.

Cuando a ser ministro no

llegue nadie haciendo el bú,

ni haya lo de «véte tú

que quiero ponerme yo».

Cuando no medre un *ciruelo*

a costa de los demás;

cuando gane un sabio más

que Lagartijo y Frascuelo.

Cuando nadie invente acá

demagógicos excesos,

y no se escapen más presos

ni roben iglesias ya;  
y sin temor ni pesares  
vivamos bien defendidos  
y lleguen a ser habidos  
los *Bizcos* y los *Melgares*,  
y la Hacienda Nacional  
esté de recursos harta,  
y no se pierda una carta  
aunque lleve un dineral (...)  
(c. IV, esc. IV)

Las simpatías democráticas del autor se notan también en el coro de los sargentos, añadido con ocasión de las 400 representaciones de la obra, pero suprimido posteriormente. Según Deleito (501) una alusión al reciente alzamiento de los sargentos en el cuartel de San Francisco, y para los muchos desafectos al régimen monárquico una oportunidad para un pequeño desahogo. Alberto Castilla (175), sin embargo, atribuye la pantomima de los sargentos cruzando silenciosamente la escena, al son de la Marsellesa, a la fuga reciente a Francia y a Portugal de un grupo de sargentos, recluidos en Prisiones Militares por su participación en pronunciamientos republicanos, y condenados unos a muerte y otros en espera de inmediato traslado a los presidios de África y de Fernando Póo. La recepción alborozada de la audiencia expresaría la simpatía de la opinión pública hacia los sargentos fugados.

*La Gran Vía*, sin las supresiones, tiene toda la vehemencia crítica de una revista política. Hace la crítica de las élites e instituciones en el poder y expresa simpatía hacia las clases más desamparadas. Además de sátira encontramos también elementos de una crítica más lúdica, carnavalesca si se quiere, vinculada a personajes populares y sainetescos.

#### EL COMPONENTE CHULESCO/SAINETESCO

Aunque las *dramatis personae* de las revistas no se limitan a tipos provenientes de los barrios bajos, *La Gran Vía* nos presenta a numerosos personajes sainetescos, de apariencia contemporánea: los ratas, la Menegilda, el soldado, el isidro. Pero también las personificaciones de calles y barrios, así como las de la fuente, de los periódicos taurinos y del Elíseo madrileño, tienen marcado sabor castizo. En el habla de estos personajes encontramos los mismos



Dibujos por Cilla de los personajes de La Gran Vía (Madrid Cómico, n.º 177, 10/7/1886)



rasgos que caracterizan el lenguaje de los sainetes. En él destacan singularidades fonéticas y morfológicas, gitanismos y usos jergales, cultismos, vocablos y expresiones de moda, maldiciones e insultos, y un sinfín de chistes y juegos de palabras.

Los tipos populares que más se lucen en la obra son, evidentemente la Menegilda y el trío de los ratas. Son estos últimos personajes tres rateros pintados con simpatía, tres canallas que hicieron las delicias de Nietzsche<sup>4</sup>. Se jactan de su trabajo y de las «funciones gratuitas de prestidigitación» que dan. En un número de auto-presentación típicamente revisteril («Soy el Rata primero»), los ratas elogian a la libertad (se asoma el matiz liberal de la obra) y se burlan («nos chuleamos») de la autoridad. La autoridad, esto quiere decir: los eternos guardias gallegos, los tan vituperados 'guindillas', que presumen de listos con su 'ratonera' —ingenioso objeto escénico— donde entran los ratas por un lado para salir impunes por el otro.

La Menegilda es una criada de abolengo picaresco, que siempre gana a sus amos por la mano. Para las clases medias, que en esto seguían el ejemplo de la aristocracia, disponer de un amplio número de servidores era indicador de estatus social. Así que a finales del siglo XIX, el servicio doméstico se convierte en el principal foco de empleo —da trabajo a un 15 por ciento de la población madrileña— y en el destino más habitual del continuado flujo migratorio hacia Madrid (Fernández García/Bahamonde 505). Las chicas procedentes de las provincias llegaban en masa a la capital, donde frecuentemente, como resultado de las duras condiciones de vida, iban a parar en la prostitución. La habanera (o el tango como se decía entonces) de la Menegilda ilustra por antonomasia los numerosos conflictos que hacían de la convivencia de ama y criada una especie de guerra civil, incruenta, pero agotadora, con mutuos espionajes, disputas, encubrimientos y rapiñas. Luego, estaba la convivencia de la moza con el señorito o el amo. Y por último, la vida privada de la sirvienta, sus amores, su historia de muchas amas... Nuestra Menegilda —cuyo nombre se convierte en designación genérica e incluso destronó a la cervantina Maritornes— no tarda en darse cuenta que trabajando no conseguirá sobrevivir, y nos cuenta el remedio en un fragmento hartamente conocido:

<sup>4</sup> Cf. Nietzsche, F., *Correspondencia*. Intr. de Fernando Savater. Madrid: Aguila Maior, 1989.

*Menegilda*

Pobre chica  
 la que tiene que servir.  
 Más valiera  
 que se llegase a morir.  
 Por que si es que no sabe  
 por las mañanas brujulear,  
 aunque mil años viva  
 su paradero es el hospital.  
 Cuando yo vine aquí,  
 lo primero que al pelo aprendí  
 fue a fregar, a barrer,  
 a guisar, a planchar y a coser.  
 Pero viendo que estas cosas  
 no me hacían prosperar,  
 consulté con mi consciencia  
 y al punto me dijo:  
 'Aprende a sisar'. (c. II, esc. II)

El «parné» así «brujuleado» se lo guardaba un militar, ya que el amor de criadas y soldados era otro tópico en el género chico. Este soldado da lugar a una representación caricaturesca. Aunque es ensalzado por la Menegilda, en las acotaciones leemos: «Sale un soldado feo y de facha grotesca, que dirige a todos miradas terribles, y atraviesa la escena a grandes pasos, moviendo los brazos mucho y procurando alcanzar a la Menegilda». La Menegilda no para hasta conseguir llevar la batuta en la casa donde trabaja.

En el cuplé de la Menegilda figura también una de las letras más célebres de la obra: «Te espera en Eslava tomando café». En las versiones posteriores de la obra (a partir de la décima edición del libreto), al cuplé de la Menegilda se añade una respuesta del ama, a quien el comportamiento de las criadas la exaspera. Después de haberse quejado de que la criada le ha robado sus posesiones y su marido, el ama refiere metateatralmente al éxito del número de la Menegilda, que fue tal que incluso apareció en el titular de *La Pincha. Organó de las señoras y las pobres chicas*, un periódico dedicado a las criadas que empezó a publicarse en 1898.

Otro personaje popular es el isidro, cuya actuación da lugar a una especie de minisainete centrado en una verdadera burla en el que el isidro le roba el reloj al Caballero de Gracia.

El éxito impresionante de la jota de los ratas y del tango de la Menegilda (que, como veremos, tantas veces se encuentran como base de los refritos posteriores de la obra) da prueba de la ex-

traordinaria fascinación que sobre los espectadores pequeñoburgueses ejercían los barrios bajos y los ámbitos en los que se movía su «bajo otro». La criada mandona y los ratas se jactan de un código de conducta transgresivo (la santificación de la «sisa» y la exaltación del delito), del que la burguesía se apartaba en su afán de definir su propia identidad. Estos personajes antimodélicos, cuya atracción resultaba irresistible para los espectadores, provenían precisamente de aquellos barrios que conforme a los proyectos burgueses de urbanización tendrían que desaparecer por lóbregos y sucios (piénsese en las numerosas manzanas que se comería la Gran Vía). En el teatro y en la literatura, sin embargo, los receptores podían deleitarse con los barrios bajos sin sentirse amenazados. Con respecto a la situación en Londres en los años ochenta del siglo pasado escriben Stallybrass y White (139) que sobre los barrios bajos había una oleada de escritos que podían ser consumidos dentro de los confines seguros del hogar. La escritura hacía visible lo grotesco, mientras lo mantenía a una distancia inalcanzable. *La Gran Vía* ofrece, en efecto, varios ejemplos de lo que Stallybrass y White llaman 'inversión simbólica': la criada que manda en casa de su ama, el soldado esperanza de la nación que no es sino un fantoche grotesco, y los tres caballeros de la escena VI del cuadro III, que según la acotación muestran gran parecido con el trío de los ratas. La identificación entre un ratero callejero y un caballero, deja constancia de la corrupción social que España sufría por aquel entonces. Hay otros ejemplos de este modo de satirizar, mezclando lo alto y lo bajo. Así los hombres políticos, que por su posición y decoro deberían ser unos personajes de categoría, pero cuyas cabezas se comparan a algo tan banal como un melón de cáscara dura que sólo contiene agua. Otro ejemplo es la fuente de la Puerta del Sol, que servía de pedestal para damas nobles, pero que tiene que ceder el sitio a un mingitorio público (¡que por otra parte tuvo que ser cerrado debido a los hedores que despedía!). Estos ejemplos ilustran cómo la ácida sátira política viene complementada en la obra por una crítica más lúdica.

#### EL COMPONENTE ALEGÓRICO/FANTÁSTICO

Además de personajes realistas o históricos la revista cuenta con personajes alegóricos; personificaciones de espacios, de entidades

concretas y de abstracciones. Los procedimientos alegóricos empleados en la revista pueden explicarse por un lado como nacidos de la necesidad de buscar medios que hicieran posible la crítica política sin provocar la intervención de la censura (aunque no siempre con éxito). Un ejemplo de este procedimiento lo constituye la escena suprimida en la que discuten el Petróleo, el Gas y la Luz Eléctrica, de la que ya hemos hablado. Por otro lado, los artificios alegóricos aumentan la visualidad y espectacularidad de la obra. En nuestra revista, la alegoría se centra en el parto de Doña Municipalidad que dará a luz a la Gran Vía. En la trabazón que constituye la alegoría del nacimiento de la Gran Vía se insertan otras escenas de circunstancia en las que, a veces sí y a veces no se mantiene la imagen alegórica.

Aparte de personificaciones de barrios y calles (entre ellas la del Caballero de Gracia), figuran otras, como las ya mencionadas de la fuente de la Puerta del Sol, de Doña Sinceridad y sus niños, de periódicos taurinos como *La Lidia* y *El tío Jindama*, y la del veraniego Elíseo madrileño, un baile público castizo al aire libre, al que concurre «lo más selecto de la igilí». Y aquí encontramos otro vocablo célebre («igilí» quiere decir «high life»). Todos pueden entrar ataviados como quieran para bailar la habanera, la polca y el vals, sin olvidar el chulesco chotís al estilo de Madrid. Las personificaciones que salen a la escena constituyen un pretexto idóneo para lucir trajes caprichosos y de fantasía, lo que subraya otra razón del uso de la alegoría: la mayor espectacularidad.

#### EL COMPONENTE ESPECTACULAR

La revista, durante su representación, persigue la variedad y el efecto visual. La parte escenográfica cobra gran relieve y la revista, con sus cuadros muy variados, quiere ser una fiesta de metamorfosis y ornamentos. Es la búsqueda de un espectáculo en el que todo cambia rápida y permanentemente, ya que el público no debe aburrirse ni un momento. La gran teatralidad de la revista reside en la apariencia de los actores, en los movimientos escénicos y en el ambiente en el que se desenvuelve la acción.

En cuanto a la apariencia de los actores, conviene distinguir entre la vestimenta de los personajes sainetescos y la aparición de las figuras personificadas. Los personajes de la primera categoría se

visten como personajes de sainete. Ilustrativos son los dibujos que publica *Madrid Cómico* del 10 de julio de 1886. Las personificaciones van vestidas con propiedad simbólica, añadiendo objetos identificadores, e incluso sus gestos y manera de hablar corresponden a lo que personifican. Al mismo las calles fueron, como era usual, representadas por mujeres, lo que confiere a estas escenas un toque frívolo que anuncia ya las *chorus-girls* de posteriores revistas.

En cuanto al movimiento escénico, las acotaciones coreográficas describen las distintas evoluciones y desfiles que tienen que hacer las figuras («baja hasta el proscenio», «salen en parejas», «hacen una pequeña evolución», «desfilan», «marcando ligeramente los movimientos») y, a propósito del coro de las calles, se indica explícitamente que «el director de escena cuidará de indicar la acción y los movimientos correspondientes a la letra de este coro».

El espacio escénico cambia con los cuadros. Para informar al público de las revistas del lugar en el que se desarrolla el cuadro, era frecuente la utilización de carteles. El primer cuadro de *La Gran Vía*, encabezado «Calles y plazas», tiene lugar en una sala de espera, que se supone conduce a la alcoba de Doña Municipalidad. El cuadro segundo se titula «'En las afueras', y debe ser representado como 'lugar nada ameno, fértil ni pintoresco'», de modo que no se podrían utilizar los decorados estándar de los pintorescos sainetes. En este mismo cuadro aparece un objeto escénico de gran efecto teatral: la ratonera, descrita en las acotaciones como «una gran ratonera de trampa, con doble juego: esto es, que al caer la tabla que cierra la entrada, se levanta la del lado opuesto, dejando libre la salida». El espacio escénico del cuadro tercero, «En la Puerta del Sol», presenta a los espectadores la madrileña Puerta, vista desde la entrada de la calle de Alcalá. El cuadro cuarto, titulado «Travesía» sitúa a los espectadores mediante un telón de calle con una cartelera en la que se anuncian obras de teatros madrileños, corridas en la plaza de toros de la capital y un «baile campestre» en el Elíseo madrileño. Sin embargo, la escena de mayor efecto teatral es el cuadro quinto, en el que desfilan todos los participantes de la revista. Es la apoteosis final, unas perspectivas grandiosas que mostraban a los madrileños, a capricho del pintor escenográfico, una Gran Vía imaginaria, aunque anclada en la realidad por numerosas alusiones a la vida contemporánea. En el estreno, las decoraciones de los tres últimos cuadros (o sea la Puerta del Sol, el Elíseo y la Gran Vía) eran de la mano del famoso escenó-

grafo Busato. Un boceto que éste hizo para el último cuadro se conserva en la Biblioteca Teatral de la Fundación March en Madrid. Destaca sobre todo el dibujo en perspectiva, en el que la avenida no parece terminar nunca. El boceto es una muestra de la fastuosidad y gran espectacularidad de estas primeras representaciones de la revista. A pesar de los limitados medios técnicos, se utilizaban eficazmente los efectos de luz. El componente visual venía, por supuesto, apoyado por el discurso musical.

La música de *La Gran Vía* es un mosaico de ritmos castizos (jota), ritmos de moda (chotís, vals) y ritmos exóticos (tango o habanera). Los contemporáneos del estreno insisten en la gran difusión que alcanzó la música de la revista (por intervención de los murguistas y posteriormente por el aristón). Si el tema llegó de la calle al escenario, la música salió del escenario a la calle.

La espectacularidad de la obra fue una de las razones del asombroso éxito que tuvo *La Gran Vía* desde su estreno en el teatro de verano Felipe, el 2 de julio de 1886. El estreno de la obra ya se anunció en junio, lo que dio lugar a una expectación inmensa. Los carteles anunciaban la que los autores llamaron una «revista madrileña cómico-lírico-fantástico-callejera» ocultando, como era costumbre, el nombre de sus creadores e indicando simplemente «letra y música de aplaudidos autores». En la noche del estreno, y ante la reiterada petición de los espectadores, el actor José Mesejo despejó la incógnita. El estreno fue un acontecimiento de los que hacen época. Los elogios de la crítica los cosecharon sobre todo los artistas. Julio Ruiz, con su voz ronca de borracho impenitente, Mesejo padre, tampoco un actor «muy fino» y su hijo Emilio, fueron, según la crítica, inimitables en la jota de los Ratas, que «fue la locura» y se repitió varias veces. Lucía Pastor era la mejor de las triples cómicas con que contaba Madrid, y la Menegilda fue su creación cumbre (Deleito 67). El cuplé de la pobre chica se repitió cuatro veces. Joaquín Manini cantó el vals del Caballero de Gracia —que según Zurita (42) se repitió entre aplausos atronadores— con la elegancia de un embajador. Los críticos teatrales de *La Epoca*, *El Imparcial* y *La Iberia*<sup>5</sup> se mostraron unánimes en sus alabanzas de la revista que «satisface todos los gustos». Además de los artistas mencionados, merecieron elogios la música, la lujosa puesta en escena y los hermosos decorados, así como los chistes lingüísticos

<sup>5</sup> Véase *La Epoca* (3/7/1886), *El Imparcial* (4/7/1886) y *La Iberia* (3/7/1886).

y el elemento satírico<sup>6</sup>. Desde sus inicios *La Gran Vía* aportó a sus productores pingües beneficios. Concluida la temporada estival en el teatro Felipe, el 25 de septiembre de 1886, la obra pasó al teatro Apolo, donde se mantuvo cuatro temporadas seguidas. Se hicieron centenares de representaciones. La obra se repuso numerosas veces en Madrid y en provincias. El éxito no se limitó a España, ya que la obra pronto se exportó al extranjero<sup>7</sup>.

#### LOS REFRITOS DE *LA GRAN VÍA*

La voraz demanda de obras para los teatros por horas incitaba a los libretistas a traducir y plagiar a gran escala. No es de sorprender, pues, que muchos quisieran sacar provecho del extraordinario éxito de *La Gran Vía* (y aun los mismos autores de la revista no mostraron reparos en explotar una fórmula exitosa). En algunos casos, los autores se limitaron a simples alusiones —textuales y/o musicales— a determinados pasajes exitosos de la revista conocida por todos, como es el caso en *Certamen nacional* (1888), *El plato del día* (1889), *De Madrid a París* (1889), *El año pasado por agua* (1889), *Cuadros disolventes* (1896) y un sinfín de obras más<sup>8</sup>. En *De Madrid a París* se calca el terceto de los ratas de *La Gran Vía* por un terceto de tres cigarreras, que salen de chulas con mantón y pañuelo a la cabeza. Las cigarreras se muestran tan tramposas como sus precedentes masculinos:

*Chata*  
Yo soy la que hago los puros.  
*Lavapiés*  
Lo que hago yo es engomar.  
*Pelos*  
Y yo la que hace pitillos  
mezclados con pelos y migas de pan. (...)  
(c. III, esc. III)

<sup>6</sup> No todos los críticos se mostraron entusiastas de la obra. Para Manuel Cañete, crítico de la prestigiosa *Ilustración Española y Americana*, se trata de un espectáculo desnudo de mérito. Véase *La Ilustración Española y Americana* xxviii (30/7/1888): 52-54.

<sup>7</sup> Véase, por ejemplo, *El Imparcial* (17/3/1892); *La Iberia* (8/1/1894); *El Heraldo de Madrid* (15/4/1896). Véase también F. Pérez Capo, *33 años de teatro*, sin año.

<sup>8</sup> Otros ejemplos son *La segunda tiple* (letra de Constantino Gil, música de Julián Romea, Apolo, 1890) y *Los descamisados* (letra de Carlos Arniches y Gonzalo Cantó, música de Apolinar Brull, Maravillas, 1888).

La música de esta obra es de los mismos compositores de la revista original. En otros casos, la totalidad de la acción del refrito ha sido tomado de la obra original. La obra resultante no es siempre revista, sino que también puede pertenecer a otra modalidad del teatro breve finisecular como, por ejemplo, el sainete. Los aspectos de la revista de Pérez y González que más frecuentemente sirven de base a los refritos son la interminable construcción de la Gran Vía, el personaje de la Menegilda, los trucos de los ratas, la crítica político-social contenida en la obra y hasta el éxito mismo de la revista. El hecho de que la revista sea un *collage* de distintos elementos, fomenta, por supuesto, su imitación. Pasemos ahora revista, en orden cronológico, a una serie de refritos de *La Gran Vía*. Gran número de estos se representaron poco después del estreno de la obra original, aprovechando que ésta permanecía aún viva en la mente de los espectadores. Pero *La Gran Vía* fue fuente de inspiración hasta bien entrado el siglo xx. Los refritos que he podido consultar son los siguientes (los títulos aluden directamente al original): *La pequeña vía* (1886), *Las criadas* (1887), *La fiesta de la Gran Vía* (1887), *Te espero en Eslava tomando café* (1887), *Grandes y chicos* (1887), *Efectos de la Gran Vía* (1887), *La Menegilda* (1894), *¡A ver si va a poder ser!* (1910), *El rata primero* (1913), *Soy el rata primero* (1941). Conviene señalar que estas obras constituyen seguramente sólo una parte de todas las obras basadas en *La Gran Vía*<sup>9</sup>. El interés de estas obras y el éxito que alcanzaron es desigual. De indudable interés es, en todo caso, *La pequeña vía*. La obra de Gabriel Merino, crítico teatral de la revista *El Arte*, es un alegato en favor de unas reformas indispensables para la capital española, y en este sentido enlaza con el espíritu crítico de la revista original (piénsese en frases como «Hoy los barrios bajos se encuentran en un estado cruel»). El mismo autor lo precisa en el

<sup>9</sup> En distintos lugares -entre otros en Membrez (930) y en Ruiz Albéniz (158)- he encontrado referencias a otros refritos, a saber: *Las obras de la Gran Vía* (zarzuela), 1887, autor: Felipe Pérez y González, compositores: Chueca y Valverde; *La gran vía de Sevilla* (zarzuela), post 1886, autores: Rogelio Pérez Olivares, Diógenes Ferrand, Servando Cerbón, compositor: Francisco Bracamonte; *Lo que pasa en la gran vía* (zarzuela), post 1886, autor: A. López (¿=L. M. de Larra?), compositor: anónimo; *Mani-gran vía* (zarzuela), post 1886, autor: Pedro Cufi, compositor: anónimo; *Recuerdos de la gran vía* (comedia), post 1886, autor: Arturo Carreras; *El Madrid de 'La gran vía'* (pasillo), (¿1952?), autor: Felipe Pérez Capo. No he podido consultar los libretos mencionados, porque no se encuentran ni en la Biblioteca Nacional, ni en la Biblioteca Municipal de Madrid, ni en la Biblioteca de Teatro de la Fundación March, ni en la biblioteca de la SGAE en Madrid.



prólogo, que dirige al entonces alcalde de Madrid, José Abascal y Carredano:

Algunos periódicos, al dar cuenta del éxito de esta humilde producción, consignaron que *La pequeña vía* era un artículo de oposición furibunda contra el Ayuntamiento de Madrid. Puede que, en efecto, resulte así la obra. Pero cúmpleme manifestar que mi idea al escribirla no fue otra que la de poner de manifiesto una vez más los defectos de que adolecen en Madrid los servicios municipales, y demostrar la necesidad de que un hombre activo y emprendedor acometa y plantee ciertas reformas que, al mismo tiempo de prestar a esta populosa capital los atractivos de que carece, puedan reportar ventajas positivas al vecindario. (...)

Los que prestan servicios en el Ayuntamiento tienen motivos para quejarse, como este bombero (esc. III):

Toda nuestra bizarrería  
es inútil, como estalle  
el incendio en una calle  
que no tenga cañería.  
Descuidadas por demás  
las calles de las afueras  
ni tienen bocas, ni aceras  
ni vigilancia, ni gas.

Compárese este fragmento con la escena del Barrio de la Prosperidad en *La Gran Vía* (c. II, esc. v). Tan difícil como los serenos lo tienen los albañiles (esc. v):

(...) todos los días se caen  
dos o tres desde el andamio,  
así, que de nuestro oficio  
tan pocos vamos quedando  
que el que no se ha muerto ya  
está desencuadrado.  
(...) hace diez años  
que estudia el Ayuntamiento  
varios proyectos de andamios  
para evitar las desgracias.  
Mas como trabajan tanto  
los concejales, no tienen  
tiempo para examinarlos.

Ya en *La Gran Vía* (y anteriormente en otras revistas) se había insistido en la gran capacidad de los políticos para generar proyec-

tos sin realizarlos (ver también el refrito *La fiesta de la Gran Vía*). Para imponer sus exigencias, todos se dirigen al Ayuntamiento. Como lo expresa el guardia (esc. II), no quieren desmerecer ante los obreros «(...) que formulan / reclamaciones enérgicas / que dan *mulé* al que se opone / a sus justas exigencias». El Ayuntamiento, sin embargo, se mantiene mudo, escondiéndose detrás del lema «contra el vicio de pedir hay la virtud de no dar»: «Todo lo que sea / mucho prometer, / como cuesta poco / lo hacemos muy bien» (c. III, esc. I). La Villa de Madrid, personificada y en traje de capri-cho, tampoco está muy contenta. Quiere ser embellecida con una Gran Vía, pero sólo (c. III, esc. IV):

Cuando estemos desahogados  
y en condiciones mejores;  
cuando tengáis más cuidados  
los servicios, y pagados  
todos los acreedores;  
cuando hubiese más dinero  
para poder atender  
al pueblo que es lo primero,  
y pudiera mantener  
a su familia el obrero;  
cuando vayáis con más tiento  
en vuestra Administración,  
y no haya un Ayuntamiento  
que se gaste en un momento  
toda su recaudación.  
Mientras esto no suceda  
es inútil molestarse;  
y hasta dudo de que pueda  
la *Gran Vía* practicarse  
con el dinero que queda.

Cuando observa el presidente que entonces la Gran Vía no se hará nunca, los barrios bajos sugieren que en vez de una Gran Vía se podría realizar una «pequeña vía»:

(...) construir un barrio obrero  
limpio, bello y saludable.  
Vivimos los artesanos  
en callejuelas estrechas  
respirando aires insanos,  
y en sucias viviendas, hechas  
por caseros inhumanos.  
El sol allí es un señor

que jamás muestra su brillo;  
no se ve más resplandor  
que la luz de un ventanillo  
que da sobre el corredor.  
Una pieza allí detrás  
para entregarnos al sueño.  
y aire libre, nada más  
que un patio sucio y pequeño  
que no se limpia jamás.  
Allí estamos los vecinos  
casi en continua algarada;  
hay casa que está habitada  
por doscientos inquilinos,  
con que... ¡no quiero *icir* nada!  
Por esto verán *ustés*  
si hace falta uno que intente  
con verdadero interés  
poner de un modo decente  
los barrios de Lavapiés.

Este «sueño del barrio obrero» se nos muestra visualmente en la apoteosis del cuadro iv. ¡Qué diferencia entre esta descripción y la de la representación idealizada de los barrios bajos que ofrecen los sainetes!

Desprovisto de este sentido crítico es el sainete *Las criadas*, obra de poca acción que se construye en torno al personaje de la Menegilda. La criada fue interpretada por Lucía Pastor, que hizo de Menegilda en el reparto del estreno de *La Gran Vía*. La obra va dedicada a la misma actriz: «A la graciosísima Lucía Pastor, riquísima perla de nuestro teatro cómico. Su agradecido y entusiasta admirador, Ricardo Monasterio». La Menegilda de *Las criadas* como su antecesora en *La Gran Vía* (cuya canción se canta en la obra) es una estafadora insolente, que no hace sino quejarse de su suerte, descuidar la casa donde sirve, entablar relaciones con los señoritos y robar a sus amas. Así en la escena II del cuadro II, se precisa en las acotaciones: «Menegilda, demostrando en sus ademanes ira, mira con desprecio la casa de donde sale, saca dinero del portamonedas, guarda la mitad en el bolsillo y se cruza el mantón descaradamente». Es evidente que el propósito de esta obra, que no ofrece ninguna originalidad, estriba únicamente en ofrecer a Lucía Pastor otra ocasión para representar una salerosa criada. Su personaje se ve por otra parte multiplicado por un coro de criadas de servir.

*La fiesta de la Gran Vía* es una revista lucida, no desprovista de

cierta crítica política, en torno a la coronación, por el dios Éxito, de la Gran Vía, otra encarnación de Lucía Pastor. En el reparto figuran también otros actores del estreno de *La Gran Vía*, tales como Joaquín Manini y los Mesejo... Con ocasión de la coronación se prepara la fiesta de la Gran Vía. Ésta baja de un rico palanquín, cantando una versión de la canción de la «pobre chica»: «En Felipe debuté. / Ya soy rica -los monises me guardé; /si antes fui la fregona -sin requisitorios ni educación, hoy me han hecho persona -los concurrentes a la función (...).» (esc. III) Para rendir homenaje a la Gran Vía, vienen a saludarla todas las vías del universo, entre ellas la vía láctea (doce mujeres vestidas de estrellas); la vía postal (un portero que trae con retraso telegramas de felicitación); la vía francesa (el teatro de la Princesa, famoso por representar obras traducidas del francés); las vías respiratorias (cantantes de ópera italianos); la vía más ancha (la guardia municipal que nunca ve lo que sucede en la acera de enfrente). Sale además el vía crucis; diez caballeros que presumen de lo que han hecho por la capital: una Gran Vía (teatral), un gran adoquinado, una calle de Sevilla, un sistema completo de alcantarillado, un servicio de incendios y un servicio de seguridad, todos en proyecto. Además, la obra, como *La Gran Vía*, contiene un número de sargentos.

Aunque varios personajes quieren impedir la coronación de *La Gran Vía* (entre ellos las obras *Pepa la frescachona* y *Cádiz*, así como distintos teatros madrileños, que quieren ser coronados ellos mismos), en el cuadro II *La Gran Vía* se ve elevada a Venus, sosteniendo un letrero que dice «La Gran Vía 41.500 representación» y cantando «De una sencilla criada / en Venus me convertí».

A *Te espero en Eslava tomando café* le falta la vistosidad revisteril. La obra es un sainete que escenifica un pequeño enredo en torno al hallazgo de un billete con «Te espero en Eslava tomando café», frase célebre proveniente de *La Gran Vía*. La obra fue estrenada a beneficio de la actriz Lucía Pastor, que también figuró en el reparto. Lo más interesante del sainete es que en él se escenifican varias costumbres teatrales de la época, como la de celebrar beneficios y regalar obsequios al actor beneficiado (esc. II), la existencia de reventadores y las instrucciones que se dan a los 'amigos' del autor (esc. VIII).

En *Grandes y chicos* el sustrato de *La Gran Vía* es aún menos evidente. La obra escenifica el viaje que hacen Pablo y Virginia y que termina no en Puerto Rico, sino en una isla liliputiense que el

capitán del buque en el que viajan desea conquistar. En la isla todo tiene medidas microscópicas. Virginia se encuentra con unos gatos del orden, que llevan el apodo de Ratonés. Los tres ratones en cuestión salen en la escena III. Su texto es un calco del de los ratas de *La Gran Vía*. La obra tiene además un coro de marineros (representado por mujeres).

*Efectos de La Gran Vía* está dedicada a Felipe Pérez, Federico Chueca y Joaquín Valverde. El autor del apropósito manifiesta abiertamente su intento de sacar algún provecho del éxito de la obra original, recogiendo algo «del fruto de las frondosas ramas de vuestra *Gran Vía*, árbol hermoso de la tierra de Jauja, convertido en manzanillo mortal para los que necia y confiadamente han querido vivir a su sombra».

*Efectos de la Gran Vía*, en cuyo reparto reencontramos a Lucía Pastor y Joaquín Manini, trata de las consecuencias del éxito de la revista en cuestión en Madrid y provincias. Al mismo tiempo se escenifican algunas costumbres teatrales. Por todas partes se cantan números de *La Gran Vía*; en casa y en público; en Madrid y en provincias. La gente lleva delantales a lo Menegilda y gorras de Ratas. Los efectos contagiosos de *La Gran Vía* lleva a la Fama a afirmar que el porvenir de España está en el teatro. La misma Fama vive en el teatro Felipe, desde que allí se estrenó *La Gran Vía*, obra que ha aportado pingües ganancias a Felipe Pérez y González (se habla de veinticinco mil duros, sin contar la venta de ejemplares) (esc. III). No es de sorprender, pues, que todos quieran perseguir el hallazgo de *La Gran Vía*. Así el personaje del 'autor', que lleva una obra nueva que parece contener todos los ingredientes exitosos de *La Gran Vía*, tales como chulas, chistes subditos de color, su correspondiente criada, ratas, pinceladas políticas... Así se resumen las características de una buena revista. *Efectos de la Gran Vía* tiene como moraleja la de prevenir contra los malos autores, ya que hace falta mucho talento para escribir una *Gran Vía*. El refrito repite varios motivos musicales de la obra original.

*La Menegilda* elabora, como *Las criadas*, el personaje de la pícarra criada. También en el reparto de esta obra figura Lucía Pastor, la Menegilda original, pero esta vez desempeñando el papel de una de las amas de la criada. *La Menegilda* viene dedicada «Al aplaudidísimo autor cómico Don Felipe Pérez y González», para quien los autores expresan su admiración. La ambiciosa Pepa, que anhela «dejar el fogón», se deja cortejar por el señorito Emilio, quien le

promete el dudoso honor de convertirle en «la reina del *Demi-Monde*». Sus flirteos con Emilio le valen el ser despedida por su ama. A fin de encontrar una nueva colocación se dirige a una agencia de colocaciones, bajo varios disfraces. El propietario juega un interesante juego con los espectadores, arrojándoles prospectos de su agencia (ficticia).

*¡A ver si va a poder ser!*, obra estrenada en una fecha (1910) cuando la Gran Vía era casi un hecho, contiene también juegos entre actores y público. A los espectadores de la función de noche se les comunica que el teatro ha sido cedido para celebrar en él un mitin de protesta, y se les invita a presenciar el mitin. En el primer cuadro salen efectivamente varios comerciantes perjudicados por el proyecto. Así una dama furiosa: «¡Madrileños damnificados: vivan las calles oscuras y poco perfumás y mal alumbrás y peor empedrás! ¡Vivan la estrechez y la lobreguez y la hediondez!». A las protestas de los comerciantes reaccionan varios 'espectadores', tanto desde el escenario, como desde la entrada general y desde el patio de butacas. En el cuadro segundo se ve una Gran Vía terminada, con numerosos coches de tiro, automóviles, líneas de tranvía y ferrocarril metropolitano (¡estamos ya en el siglo xx!). Salen tipos madrileños muy diversos, entre ellos un par de vendedores, que vocean algunos de los pregones más lugubres del repertorio, tales como «¡Mordazas para suegras!»; «¡Cabeza de ministros!»; «¡Cordeles para ahorcarse a precios baratísimos!».

Entre los tipos madrileños se encuentra también el Caballero de Gracia de *La Gran Vía* que, aunque muy envejecido, canta el número de la famosa revista. Salen otros, entre ellos tres frailes ridículos que dan saltos acrobáticos y entonan un cuplé político con frases de música religiosa combinadas con algo que recuerda el terceto de los ratas de *La Gran Vía*. Canta el Fraile 1º el siguiente cuplé político: «Turrón le hace falta a Maura, / muletas a Romanones, / traje de etiqueta a Weyler, / y a Canalejas... calzones.» Más lejos destaca lo picante: «Un fraile le dio a otro fraile / un punta-pié en el ombligo: / Si le pega más abajo... / tiene usted un fraile perdido.» En el cuadro tercero en el que se procede a la liquidación de objetos procedentes de los derribos de la Gran Vía, sale la Pobre Chica, caracterizando a Maura, vestido de fregona, ridículamente, con enormes caderas y otras redondeces: «¡Pobre Maura lo que tiene que sufrir / viendo a tantos liberales presidir! / ¡Todos ellos tienen muy poco de aquí! / Y no sirven para descalzarme a mí.» Las

reminiscencias a *La Gran Vía* van unidas aquí a la sátira de la actualidad política.

El cuadro cuarto se sitúa en el teatro de la Gran Vía, en el que actúa un chimpancé (papel desempeñado por un actor), que interviene en unos pícaros cuplés: «Mi vecina Enriqueta tiene ictericia. / Porque su maridito no la acaricia. / ¡Pobre Enriqueta! / ¡Qué pocas veces logra / que se la ... / que se la mime!».

En el cuadro quinto *La Gran Vía* ha sido supuestamente destruida por el cometa Halley, con lo que «¡Trabajo de tantos años todo entre escombros quedó!». Si los madrileños se esfuerzan, sin embargo, conseguirán reconstruir la avenida aun más bella que antes. La obra termina con el mensaje «¡¡¡A trabajar, madrileños, a trabajar con ardor!!!» y con una vista apoteósica de una Gran Vía reconstruida.

*El rata primero* es una comedia de enredo bastante sosa en torno al robo de un collar por un ladrón que se llama «el rata primero». Este tiene dos ayudantes poco dotados para el oficio a los que engaña con trucos dignos de los ratas de *La Gran Vía*. En *Soy el rata primero* dos hombres intentan escapar a la tiranía conyugal, lo que equivale para ellos a escaparse como ratas de una ratonera. Para insistir en la comparación, se oye el fragmento musical de los ratas de *La Gran Vía*.

Vemos, pues, que *La Gran Vía* da lugar a una inflación de obras. Todas ellas elaboran uno o más aspectos exitosos de la revista, aunque, no todas estuvieron a la misma altura. Los libretistas de los refritos esperaban poder participar en los beneficios que reportó la obra original, pensando seguramente que quien a buen árbol se arrima...

#### OBRAS CITADAS

- Castilla, A. «Significación estética y social de *La Gran Vía*» en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1977: 172-175.
- Chueca, F., *La Gran Vía*, edición crítica a cargo de Ramón Sobrino y María Encina Cortizo, Madrid: ICCM/SGAE, 1996.
- Deleito y Piñuela, J. *Origen y Apogeo del género chico*, Madrid: Revista de Occidente, 1949.
- Fernández García, A. y A. Bahamonde, «La sociedad madrileña en el siglo de la burguesía» en A. Fernández García (dir.), *Historia de Madrid*, Madrid: Editorial Complutense, 1993: 479-514.
- Membrez, N., *The teatro por horas: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922*, diss. University of California, Santa Barbara, 1987.

- Muñoz, M., 'La zarzuela y el género chico', Vol.III de *Historia del teatro en España*, Madrid: Ed. Tesoro, 1965.
- Ruiz Albéniz, V., 'Chispero', *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid: Prensa Castellana, 1953.
- Stallybrass, P. y A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca/NY: Cornell University Press, 1986.
- Valencia, A., *Antología del género chico*, Madrid: Taurus, 1962.
- Zurita, M., *Historia del género chico*, Madrid: Prensa Popular, 1920.
- La Gran Vía*. Revista madrileña cómico-lírico-fantástico-callejera en un acto y cinco cuadros. Letra original de Felipe Pérez y González. Música de los maestros Chueca y Valverde. Representada por primera vez en el T. Felipe de Madrid el día 2 de Julio de 1886. Madrid: R. Velasco Imp., 1886.
- La pequeña vía*. Revista municipal en un acto y cuatro cuadros. Original y en verso. Letra de D. Gabriel Merino, música de los maestros Fernández Grajal (T. y M.) y Gómez. Estrenada con grandísimo éxito en el T. Martín la noche del 9 de noviembre de 1886. Madrid: Establecimiento de M. P. Montoya y Cie, 1886.
- Las criadas*. Sainete lírico en un acto y tres cuadros (verso y prosa), letra de Ricardo Monasterio, música de los maestros Hernández y Blázquez. Estrenado con extraordinario éxito en el T. Eslava el 5 de febrero de 1887. Madrid: Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Cie.
- La fiesta de la Gran Vía*. Revista cómico-lírico teatral. Libro de D. Mariano Pina Domínguez. Música del maestro Nieto. Presentada por vez primera en el T. Eslava de Madrid, el 11 de noviembre de 1887. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1887.
- Te espero en Eslava tomando café*. Pasillo cómico-lírico en un acto y en verso original de los señores Granés, Lustonó y Jackson. Música de los maestros Rubio y Nieto. Estrenado con extraordinario éxito en el T. Eslava, a beneficio de la Srta. D<sup>a</sup> Lucía Pastor, el 21 de abril de 1887. Madrid: R. Velasco Impresor, 1887.
- Grandes y chicos*. Viaje cómico-lírico-extravagante en un acto y dos cuadros, original de Don Salvador María Granés y Don José Jackson Veyán. Música del maestro D. Angel Rubio. Representado con extraordinario éxito en el T. Felipe la noche del 2 de julio de 1887. Madrid: R. Velasco Impresor, 1887.
- Efectos de La Gran Vía*. A propósito en un acto y en cuatro cuadros, en prosa y verso original de Rafael M. Liern. Música de D. Isidoro Hernández. Estrenado con éxito extraordinario en el T. Felipe el 3 de septiembre de 1887. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1887.
- La Menegilda*. Juguete lírico en un acto y tres cuadros, en prosa y verso. Original de Luis de Larra (hijo) y Mauricio Gullón. Música del maestro T. San José. Representado por primera vez en el T. Romea de Madrid la noche del 21 de diciembre de 1894. Madrid: R. Velasco Impresor, 1894.
- ¡A ver si va a poder ser!* Revista fantástica de actualidad inspirada en los primeros derribos de la Gran Vía madrileña, en un acto, dividido en un prólogo y cinco cuadros y apoteosis, en prosa y verso. Original de Ernesto Polo, Javier de Burgos y Luis Linares Becerra. Música de los maestros Candela y Goncerlián. Representada por primera vez en el T. Martín de Madrid, la noche del 9 de mayo de 1910. Madrid: R. Velasco Impresor, 1910.
- El rata primero*. Película policíaca madrileña en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa. Original de José Pérez López. Música de los maestros Cayo Vela y Enrique Bru. Estrenada en el T. Novedades de Madrid, la noche del 30 de mayo de 1913. Madrid: R. Velasco Impresor, 1913.
- Soy el rata primero*. Sainete original de Felipe Pérez Capo. Barcelona, 1941.