

Mito y parodia en *El triunfo de Venus*, de Fernández Shaw y Muñoz Seca

Arturo Echavarren¹

Recibido: 8 de enero 2020 / Aceptado: 28 de mayo 2020.

Resumen. En este artículo se analiza desde el punto de vista de la tradición clásica la revista musical *El triunfo de Venus*, de Fernández Shaw y Muñoz Seca, con especial atención al tratamiento de la mitología en su doble vía: parodia bufá y sublimación modernista.

Palabras clave: *El triunfo de Venus*; Carlos Fernández Shaw; Pedro Muñoz Seca; tradición clásica; zarzuela; Modernismo.

[en] Myth and Parody in *El triunfo de Venus*, by Fernández Shaw and Muñoz Seca

Abstract. This paper conveys a comprehensive study of the reception of the classical tradition in the *zarzuela* *El triunfo de Venus*, by Fernández Shaw and Muñoz Seca, paying special attention to the two-fold treatment of mythology: sheer parody and Modernist sublimation.

Keywords: *El triunfo de Venus*; Carlos Fernández Shaw; Pedro Muñoz Seca; Classical Tradition; *zarzuela*; Modernism.

Sumario: 1. Zarzuela y mitología; 2. La génesis de *El triunfo de Venus*; 3. Argumento y estructura; 4. Tratamiento del mito clásico; 5. El estreno.

Cómo citar: Echavarren, Arturo (2021). Mito y parodia en *El triunfo de Venus*, de Fernández Shaw y Muñoz Seca, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 39, pp. 59-70

1. Zarzuela y mitología

Un lustro después de que estrenara *La fiera, el rayo, la piedra*, pieza en la que comenzaba a adoptar los modos de la ópera italiana contemporánea arrimándolos a la tradición musical española, Calderón de la Barca escribe la que se considera la primera zarzuela española: *El golfo de las sirenas*, drama en un acto, en el que se combinan secciones cantadas con partes declamadas y que representa el maridaje, ya desde su nacimiento, de zarzuela y mitología. Con su particular libertad creativa, el autor liba del canto XII de la *Odisea* homérica dos motivos —la travesía de Ulises por el dominio de las sirenas y su paso por Escila y Caribdis— y los unifica en su historia.

Calderón plantea en esta pieza una buscada convivencia de opuestos al concitar en su obra dos tratamientos contrarios del símbolo mítico, que, por esa maleabilidad tan característica del mito, que lo acerca a la inmortalidad, no solo no generan un concierto disonante, sino que se robustecen mutuamente y por esa misma concomitancia acrecen de manera asombrosa su propia riqueza semántica. Mientras que, por medio de la voz de los actantes divinos y heroicos, el mito se trata con el grado de circunspección y gravedad que reclama la ficción dramática, al mismo tiempo se selecciona una figura para su descomposición rigurosa y puntual desde la irrisión y, como consecuencia de ello, lo legitimado por un lado se deslegitima por otro, en un animado tejer y destejer, al que tan aficionados eran Penélope y Borges. La figura corrosiva a la que aludo es, naturalmente, el gracioso, cuyo modelo de comicidad no es, por cierto, el característico de los lacayos de las comedias tradicionales, sino que se aproxima más al de las comedias burlescas (Arellano, 1998: 73). El principal objeto de sus chanzas es precisamente la materia mitológica. La figura del donaire es llamada a subvertir los valores del mundo idealizado de los dioses olímpicos y los somete a un implacable proceso de degradación y desmitificación, frecuentemente lindante con la vulgaridad (Sabik, 1994: 175, Urzáiz, 2006). Sus intervenciones cancelan muy a menudo la ilusión dramática, poniendo de manifiesto que cuanto sucede sobre las tablas es ostensiblemente irreal y que el mito no es sino una fantasmagoría deliberadamente imaginada, ajena por fuerza a la naturalidad de este mundo. Es este, por otro lado, un eslabón más de una larga cadena cuyos primeros anillos en nuestra literatura se forjan en la segunda mitad del siglo XVI, en la que poetas como Juan de la Cueva, Diego

¹ Universidad Isabel I
arturoechavarren@hotmail.com

Hurtado de Mendoza, Francisco de Pacheco, Baltasar del Alcázar o Luis Barahona de Soto adoptan una actitud irónica y distanciada frente a la mitología, como respuesta al empleo puro del mito como base de imitación literaria propio de la estética renacentista. Esta tendencia se ve progresivamente acentuada en el Barroco, donde el tratamiento burlesco de la materia mitológica responde a un afán de novedad y superación con respecto de la literatura precedente, consecuencia lógica de la banalización de las imágenes míticas debido a su empleo abusivo y convencional en todas las formas literarias (Romojaro, 1998: 159-195).

Tras el éxito de *El golfo de las sirenas*, a pesar de su accidentado estreno², Calderón refinará y perfeccionará el modelo dramático en *El laurel de Apolo* (1658), obra encomiable a la que siguen *Eco y Narciso*, *El hijo del sol*, *Faetón*, *El monstruo de los jardines* —las tres de 1661—, *Fieras afemina amor* (1670), *Fineza contra fineza* (1671) o *La estatua de Prometeo*, estrenada entre 1670 y 1674.

Naturalmente, después de su muerte, la evolución de la zarzuela en el último cuarto del siglo xvii sigue el rumbo trazado por Calderón; sus epígonos acuden a las fértiles mieses de la mitología clásica para la elaboración de fastuosas fiestas cortesanas, sirviéndose muy a menudo de la *contaminatio* entre diversas fuentes y acudiendo al aglutinamiento expresivo de mitos dispares. Para su desarrollo, por un lado, recurren a las abundantes traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio que se produjeron en la centuria anterior, como las firmadas por Jorge de Bustamante, Antonio Pérez Sigler o el Licenciado Viana, y, por otro, consultan el manual mitográfico de Pérez de Moya, *Philosofía secreta* (1580), y, más frecuentemente, el de Baltasar de Vitoria, *Theatro de los dioses de la gentilidad* (1620 y 1623). En este periodo se estrenan obras estimables desde el punto de vista del estudio de la tradición clásica, como *Venir el amor al mundo* (1681) e *Ícaro y Dédalo* (1684), de Melchor Fernández de León, *La profetiza Casandra y el leño de Meleagro* (1685) y *Los tres mayores imperios* (1687), de Pablo Polop, *Apolo y Leucotea* (1684), de Pedro Scotti, *Las Belides* (1686), del Conde de Clavijo, o *Duelos de ingenio y fortuna* (1687), de Francisco de Bances Candamo.

En la primera mitad del xviii la zarzuela acentúa la complejidad argumental, la profusión de números musicales, notablemente influidos por los maestros italianos establecidos en España, la exuberancia escenográfica y la recreación de asuntos mitológicos, convencionalmente ridiculizados por el estamento ancilar, siguiendo así la vía consagrada por Calderón (Peral, 1998). En este periodo sobresalen poetas de estética aún barroca como Antonio de Zamora, autor de obras mitológicas como *Todo lo vence el amor* (1707), *Vengar con el fuego y el fuego de Meleagro* (1714) o *Hércules furente y matarse por no morir* (1728), y, sobre todo, José de Cañizares, que escribió zarzuelas de gran éxito como *El estrago en la firmeza*, *Júpiter y Semele* (1718), *Amor es todo invención*, *Júpiter y Anfitrón* (1721), *Templo y monte de Filis y Demofonte* (1731) y *Clicie y el Sol* (1739). Pese a todo, en esta época la fiesta barroca es un producto en manifiesta decadencia por su encastillamiento elitista en el universo mitológico, que, agotando irremediablemente sus posibilidades comunicativas por la impericia de los dramaturgos contemporáneos, conduce al decaimiento de la vocación universal de la propuesta dramática que instauró Lope de Vega con *La selva sin amor* y que todavía se intuía vigorosa en la obra de Calderón de la Barca (Arellano, 1994: 258). La progresiva pujanza de los cánones poéticos del Neoclasicismo termina por arrollar el drama mitológico, continuamente censurado por la inmoralidad de los temas representados y por la adulteración de la verosimilitud dramática en beneficio de lo espectacular (Romero Tobar, 1998: 152).

En este ambiente de hastío poético florece en la segunda mitad del siglo xviii un dramaturgo abierto a la experimentación e inspirado por una musa ecléctica, don Ramón de la Cruz, llamado a remozar los fundamentos tradicionales de la zarzuela barroca. En 1768 escribe la *Briseida*, broche del modelo calderoniano, que sigue los convencionalismos del *dramma per musica* de Metastasio (Cristóbal, 2001). Aunque la obra cosecha un éxito abrumador, tal vez debido más a la vistosidad del aparato escenográfico y al gracejo de las actrices que al propio libreto, Ramón de la Cruz resuelve abandonar la cantera grecolatina de la que se habían ido nutriendo las zarzuelas hasta ese momento y emprende la tarea de introducir en ellas el ingrediente popular y costumbrista, aproximándolas así al género sainetíl, inscrito en una tradición realista y popular desde Lope de Rueda y Quiñones de Benavente. Con zarzuelas como *Las segadoras de Vallecas* (1768), *Las labradoras de Murcia* (1769) o *Los zagales del Genil* (1769), Ramón de la Cruz prepara la derivación casticista del género chico en el siglo xix. No obstante, una vez fallecido el dramaturgo en 1794, ningún ingenio se aviene a proseguir su labor y la zarzuela de tema popular es reemplazada por la tonadilla escénica, un tipo de ópera cómica de pequeño formato que, aparecida a mediados del siglo xviii, se ve eclipsada por la eclosión de la ópera italiana a principios del siglo xix.

Con el inicio de la era moderna de la zarzuela, representada por el estreno en 1832 de *Los enredos de un curioso*, de Félix Enciso, se revitaliza el género lírico, aunque los dioses olímpicos, acantonados en el género de la ópera, apenas suben a las tablas, ya que la zarzuela romántica privilegia la recreación de temas históricos o melodramáticos, con ingredientes trágicos o cómicos (Romero Tobar, 1998: 165). Por otra parte, también se ahonda en un tipo de zarzuela de argumento castizo que representa cuadros de costumbres de la vida popular, como *La pradera del Canal* (1847), de Agustín Azcona, o *La paga de Navidad* (1849), de Francisco de Paula Montemar.

² Así lo refiere Barrionuevo (1968: 53) en sus *Avisos*: “Miércoles 17 de este [enero], se hizo en la zarzuela la comedia grande que el Liche [alcaide del Buen Retiro y superintendente de los festejos reales] tenía dispuesta para el festejo de los reyes. Costó 16.000 ducados, que pagó de su orden el conde de Pezuela. Fue día infausto. Llovió a cántaros, que parece que se habían desgajado esos cielos, como lo han hecho en Madrid diez días arreo. Cayó el cochero mayor en una balsa y estuvo a pique de ahogarse, por cogérle el caballo debajo. Púsose Liche en uno suyo y fue para mayor festejo, haciendo su oficio y supliendo sus faltas”.

A mediados de la década de los años sesenta del siglo XIX se produce una fugaz reentrada del tema mitológico en el llamado teatro por horas, un tipo de zarzuela breve que encandila y cautiva a la sociedad española de la época y que constituye el origen del género chico³. En este periodo la zarzuela breve experimenta una inflexión pasajera hacia un intrascendente subgénero lírico-dramático de carácter exageradamente burlesco, conocido como bufo. Su primer impulsor fue el dramaturgo Mariano Pina, que el 27 de marzo de 1864 estrenó con gran éxito *Los dioses del Olimpo*, adaptación de la opereta *Orphée aux enfers*, de Offenbach, que había triunfado en la escena parisina. Animado por el triunfo de Pina, el nuevo estilo fue felizmente imitado por el comediante y empresario Francisco Arderius (1835-1886), que señoreó la escena madrileña durante los años que antecedieron y sucedieron a la revolución de septiembre de 1868 (Barreiro, 2009: 97). En su visita a París en 1865, Arderius tuvo ocasión de presenciar los frívolos espectáculos de chocarrero gracejo madurados al sol del Segundo Imperio, que contrastaban notablemente con la pomposa melifluidad de la escena italiana contemporánea (Muñoz, 1965: 107-108). Cuando Arderius conoció las comedias bufas de los Folies Bergères, su fino olfato comercial presintió la viabilidad del traslado de aquella fórmula dramática a la escena española⁴. A su llegada a Madrid, funda la compañía de los Bufos Madrileños —llamada más adelante “Bufos Arderius”—, que constituye el cauce artístico de un nuevo género de comedias musicales que toma como modelo las operetas bufas de Offenbach y los espectáculos más descocados de los *cabarets* parisinos (Villora, 2007: 10-53). El propósito básico de estas piezas inverosímiles e imaginativas, jalonadas de situaciones paradójicas y de antihéroes imprevisibles, no es sino hacer reír a una sociedad marcada por la crisis social y política que reclama nuevas vías de escapismo y abraza con gusto el imperio de la sicalipsis⁵ (Casares, 1993: 222-223). El propio Arderius definió el subgénero como “una gansada, un disparate sin pies ni cabeza, [...] un pretexto para que salgan mujeres guapas y canten una musiquilla agradable” (Martínez Olmedilla, 1941: 158). La obra con la que se inaugura el subgénero, poniendo en solfa las vetustas tradiciones líricas de la escena española, fue, precisamente, mitológica: *El joven Telémaco* (1866), inspirada en *Les aventures de Télémaque fils d’Ulysses* (1699), de Françoise Salignac de la Mothe Fénelon, y escrita por Eusebio Blasco en el corto plazo de una semana, con música del maestro Rogel. La obrita constituye una alocada parodia de los dramas mitológicos, cuyos principales instrumentos cómicos son el anacronismo y la burla metateatral.

El joven Telémaco, que alcanzó un éxito asombroso, supuso un brusco cambio de rumbo en el teatro lírico español y abrió el camino a nuevos especímenes del género, que, por lo común, tomaban como objeto dramático un argumento conocido, ya fuera literario o inspirado en la vida contemporánea, y lo sometían a la acción deformadora de la sátira y la caricatura, en piezas como *Los órganos de Móstoles* y *Los infiernos de Madrid* (1867), de Luis Mariano de Larra, *El camisolín de Paco* (1867), de Juan Catalina, *Tocar el violín* (1871), de Ricardo Puente, o *Los sobrinos del Capitán Grant* (1877), de Fernández Caballero.

Este nuevo tipo de teatro popular, que con el tiempo derivaría en espectáculos de variedades y en la revista propiamente dicha, fue celosamente censurado por aquellos que defendían con ahínco el canon lírico de la zarzuela tradicional, pero se granjeó las alabanzas de grandes figuras de la intelectualidad contemporánea, como Pérez Galdós, que publicó en *La Nación* una crónica muy favorable al modelo teatral propuesto por Arderius y mencionó a los Bufos en varias de sus novelas, como *Doña Perfecta* (Rogel, 2014: 201).

No obstante, a pesar del carácter mitológico de la pieza fundacional del género bufo, rara es la zarzuela que en aquella época traslade a las tablas los mitos de la antigüedad clásica. La única digna de mención es *La bella Elena* (1870), escrita por Ricardo Puente y Miguel Pastorffido, inspirada en *La belle Hélène*, de Offenbach. Pero es el suspiro casi postrero de un moribundo. Después del audaz experimento de Arderius, los dioses del Olimpo abandonaron de nuevo la zarzuela y retornaron a su destierro secular.

Y, cuando menos lo esperaban en sus altos tronos, cuatro décadas después del exitoso estreno de *El joven Telémaco*, Carlos Fernández Shaw y Pedro Muñoz Seca, empapados de inocencia y Modernismo, acuden de nuevo al manantial de Castalia para la elaboración de una nueva zarzuela mitológica: *El triunfo de Venus*.

2. La génesis de *El triunfo de Venus*

En 1902 el empresario Luciano Berriatúa, con el deseo de que los compositores y libretistas españoles encontraran el espacio escénico que les negaba el Teatro Real, construyó en la calle de Marqués de la Ensenada el Teatro Lírico.

³ Estas breves piezas asimilan la tradición dieciochesca de la zarzuelita de costumbres populares configurada por Ramón de la Cruz, la tonadilla escénica y los bailes dramáticos y la adaptan a la realidad sociológica de la capital española de mediados del siglo XIX (Iñiguez, 1999: 18). Se desarrolla en los teatros por horas, así llamados porque desplegaban un modelo empresarial de cuatro espectáculos consecutivos, cada uno de los cuales no sobrepasaba la hora de duración. Estas piezas retratan un costumbrismo realista y popular, engalanado con la poesía castiza de los chulos y chulapas, que es superación de la dependencia de los libretos italianos y franceses de temática sentimental en la zarzuela grande (Bensoussan, 1995: 158). Para un estudio por menudo del teatro por horas, véase el estudio de Espín, 1995.

⁴ Arderius reconoce este viaje como un hecho trascendental en su vida artística: “El haber ido a París fue la causa de que medrase [...]. En París había visto los bufos. ¿Por qué no ha de haber también bufos en Madrid?” (San Martín, 1870: 21).

⁵ La sicalipsis consiste en un acomodo de contenidos eróticos en el espectáculo de variedades mediante la creación de letras ambiguas y de doble sentido y la exhibición de coristas escasamente vestidas, que seducen al auditorio mediante bailes insinuantes (Gracia Iberní, 1995: 443-444). La extraordinaria popularidad de los espectáculos sicalípticos a comienzos de siglo, evasión frívola de una sociedad en crisis, parecía imposible de parar. El propio Jacinto de Benavente exclamaba en su ensayo *El teatro del pueblo* (1909: 106): “¡El público ya no quiere más que sicalipsis!”. Como consecuencia de este fervor, la calidad literaria de los libretos de revista entra en decadencia y con cierta frecuencia se gestan espectáculos cuyo propósito principal es el lucimiento de los cuerpos de las bailarinas.

Para su inauguración, el maestro Ruperto Chapí, uno de los máximos mentores del proyecto, compuso la ópera *Circe* (Gracia Iberní, 1995: 335-352). El libreto, inspirado en *El mayor encanto, Amor*, de Calderón de la Barca —no podía ser de otra manera—, fue encargado a Miguel Ramos Carrión, que había colaborado con Chapí en sus éxitos más deslumbrantes: *La tempestad*, *La bruja* y *El rey que rabió*. La obra, que aspiraba a ser base y fundamento de la ópera española, fue, no obstante, tachada de anacrónica. El teatro solo pudo acoger dos estrenos más. Así, el 9 de junio de 1902, Berriatúa, arruinado, tuvo que cerrar el local, tras lo cual emigró a París. A continuación, los acreedores incautaron el lugar y le cambiaron de nombre, bautizándolo como “Gran Teatro” (Martínez Olmedilla, 1947: 77-78). De lo sucedido después, da buena cuenta una crónica aparecida en la prensa:

Sin bombo, sin ruido infernal de platillos, sino apaciblemente, quitándole importancia, se ha sabido por todos los círculos teatrales que el Gran Teatro, antes Lírico, reabría sus puertas con una empresa nueva, segura y de grandes alientos. Es el Lírico un teatro de fatal *jettatura*. Berriatúa consiguió maldecirlo y Ceferino Palencia púsole el inri. Aventurado era abrir un teatro de estas condiciones. La *jettatura* de un teatro se puede conjurar con voluntad, dinero y buenos propósitos artísticos. Pancho Arderús, el hijo del Arderús famoso que inmortalizó los bufos, el de *Obras son amores*, es el nuevo empresario del Lírico (*La Correspondencia de España*, 2-IV-1906).

Con el fin de repetir el éxito que cosechó su padre con su aventura teatral finisecular, Pancho Arderús había tenido la feliz iniciativa de explotar preferentemente en el Gran Teatro el género bufo. Con este propósito, encarga a Carlos Fernández Shaw y Pedro Muñoz Seca la composición de una pieza que, bajo los auspicios de la musa guasona de Offenbach, rescate la temática mitológica de signo paródico. Ambos autores son conscientes de las infinitas posibilidades dramáticas que ofrece el mito griego, “abierto siempre a nuevas experiencias históricas, disponible siempre para la aprehensión ágil de nuevas aventuras” (Lasso de la Vega, 1967: 12).

El género seleccionado para tan alta empresa es el de la revista. Caracterizada por un acercamiento satírico a la realidad, su nombre deriva de la acción de “pasar revista” a personajes y acontecimientos caricaturescamente deformados. El objeto de esta recreación burlesca es amplísimo: sucesos políticos, sociales y culturales, adelantos científicos, personajes señeros de la vida pública, tipos populares, problemas urbanísticos, estrenos teatrales, etc. Todo hallaba espacio en los márgenes libérrimos de la revista. La actualidad satirizada sirve de contrapunto a la notable parquedad escenográfica con la que, sobre todo en los inicios del género, se desarrollan los cuadros y la apoteosis, nombre grandilocuente que recibe el cuadro final. Con el tiempo, las compañías fueron concediendo mayor relevancia al aparato escenográfico, con la participación de excelentes artistas y el concurso de acaudalados productores. Todo ello dio lugar a la llamada “revista de espectáculo” o “gran espectáculo” —especie concreta a la que pertenece *El triunfo de Venus*—, que se define por un particular “lujo y abundancia, despilfarro de decorados, perfección de movimientos, fantasía, exotismo y *glamour*” (Versteeg, 2000: 21).

En 1906, Carlos Fernández Shaw era ya un autor plenamente consagrado, desde el estreno en noviembre de 1897 de su exitosa zarzuela *La revoltosa*. También los primeros años del siglo xx le fueron pródigos en sonoros triunfos; en 1902 escribió un libreto de rotundo lirismo para la zarzuela *La venta de don Quijote*, con música de Chapí, en un interesante intento de renovación del género lírico que tuvo buenos resultados en taquilla. Gozó también de gran fortuna la zarzuela titulada *Los pícaros celos* (1904), inspirada en el *Otelo* de Shakespeare, que Fernández Shaw escribió junto con Carlos Arniches, con música del maestro Gerónimo Giménez. Para la celebración del tercer centenario de la publicación del *Quijote*, el 15 de mayo de 1905 María Guerrero declamó en el Teatro Español una *Loa a Cervantes*, que para la ocasión compuso nuestro autor y que, en palabras del hijo de este, constituyó “uno de sus más claros y rotundos triunfos” (Fernández-Shaw, 1969: 140). A finales de ese mismo año, la altura literaria de Carlos Fernández Shaw fue públicamente reconocida al ser nombrado presidente de la sección de literatura del Ateneo de Madrid. La última pieza que compuso este autor antes del estreno de nuestra revista bufa fue *El maldito dinero*, zarzuela de intención moralizante escrita en una nueva colaboración con Arniches, con música del maestro Chapí, que fue estrenada el 15 de mayo de 1906 en el Teatro Apolo (Gracia Iberní, 1995: 441-442).

Si en los albores del siglo XX Fernández Shaw era ya un autor de bien cimentada reputación, Pedro Muñoz Seca era tan solo una joven promesa. Finalizados sus estudios universitarios en Sevilla, donde había estrenado en 1901 *Las guerreras*, Muñoz Seca se trasladó a Madrid con intención de obtener el título de doctor en Derecho y, al mismo tiempo, ganarse un nombre en el mundillo teatral de la capital. Su debut en la escena madrileña tuvo lugar en el Teatro Lara en 1904, con el estreno de *El contrabando*, pieza cómica escrita en colaboración con Sebastián Alonso, que, aunque tuvo un éxito más bien modesto, contribuyó a que el autor gaditano se diera a conocer en Madrid. A esta pieza le siguen obras como *Manolo el afilador* (1905), escrita en colaboración con Rafael de Santa Ana, o *La casa de la juerga*, pieza estrenada en marzo de 1906 con modestos resultados⁶. Con *El triunfo de Venus*, Muñoz Seca intentaba una vez más que su carrera despuntara, en un experimento cómico cercano a lo que más adelante se conocería como astracán.

⁶ En los siguientes términos se manifestaba el cronista teatral de *La Correspondencia de España* (Madrid, 11-III-1906): “La sencillez del asunto, el ambiente incoloro en que la acción se desarrolla y la poca fortuna con que la obra está dialogada, abusando de los chistes de comparación, algunos de ellos de poca novedad, hizo que el público demostrara en ocasiones su desagrado. A pesar de estos defectos, la obra no mereció ser rechazada ruidosamente, dividiéndose al final las opiniones de los espectadores, triunfando, valientemente ayudados por la claque, los pocos que querían que los autores subieran a escena”.

El elegido para componer la música del espectáculo cómico fue uno de los más celebrados compositores de finales del siglo XIX y principios del XX, Ruperto Chapí, que, como hemos señalado más arriba, estaba muy vinculado emocionalmente con el antiguo Teatro Lírico, a cuya construcción asistió y cuya posterior zozobra presencié desalentado. El maestro, por lo demás, era un asiduo colaborador de Carlos Fernández Shaw desde que unieron sus talentos en la zarzuela en un acto *El cortejo de la Irene*, estrenada en el Teatro Eslava el 6 de febrero de 1896. La dilatada colaboración daría lugar a algunas de las obras más relevantes de la historia de la zarzuela española⁷.

3. Argumento y estructura

La configuración de *El triunfo de Venus* sigue las coordenadas del género; la obra consta de un solo acto, que los libretistas han dividido en siete cuadros más la apoteosis preceptiva y en su desarrollo no existe unidad de acción, de tiempo ni de espacio. El eje temático que articula todos los lances de la pieza es el contraste entre lo ideal, representado por el mundo mitológico, y lo real, concretado en la sociedad madrileña y parisina de principios del siglo XX. Por lo general, el encuentro entre estos dos planos, como veremos, es inarmónico, por la esencial disparidad de los planos en contacto, y se resuelve de manera cómica⁸.

El cuadro primero, que se desarrolla en el monte Olimpo, expone la premisa del drama: cuando Júpiter despierta de un pesado sueño de quince siglos, le informan de que el letargo le fue inducido por Venus, que a continuación “huyó del Olimpo, descendió a la Tierra y en ella domina como única deidad” (p. 5). Júpiter, que “cuando se enfada no hay dios que lo aguante” (p. 12), ordena rastrear el paradero de la diosa y con ese fin conducen a la mansión celeste a un mortal para que los guíe y asista en el mundo de los hombres. Este, llamado Chirigotas, es un cesante guasón y aficionado al vino, que se aviene a acompañar a los dioses Pan, Marte, Neptuno, Vulcano y Baco y al copero Ganimedes en su misión.

El cuadro segundo tiene por escenario la madrileña Puerta de Toledo, adonde acuden los dioses guiados por Chirigotas. El principal motor de la comicidad en este cuadro se fundamenta en la incapacidad de las figuras olímpicas para desenvolverse de forma eficaz en el mundo terrenal. Cuando los dioses confunden a una chulapa conocida como la Relámpago con la diosa huida, se produce un altercado con el Pinturero, galán de la chulapa, que está a un tris de navajear a los inmortales: “¡Al primero que rechiste / me lo voy a merendar!” (p. 44). Si este suceso no reviste ninguna relevancia argumental, sí la tiene el robo de las alas de los dioses, sin las que estos se ven obligados a permanecer en la Tierra.

El tercer cuadro, que se desarrolla en un estudio de pintura, supone el establecimiento de una línea de acción secundaria, que nunca llega a entroncar con la principal. La diosa Venus, que ha asumido la apariencia de la modelo de un pintor, le inspira como musa un nuevo cuadro de tema mitológico: “¡Deja ese lienzo! / ¡Déjalo! / Y a más altas regiones, / a más altas ideas, / a mayor aventura / tiende, seguro, el vuelo” (p. 55). El artista, arrobado en un estado de ensoñación extática, se dispone a plasmar el motivo en un gran lienzo blanco. Fernández Shaw y Muñoz Seca componen entonces la sección más original de *El triunfo de Venus*, que consiste en la representación escénica del tema del cuadro. Así, ocupa el proscenio un grupo de bailarinas que figuran los colores de la paleta del pintor⁹. Poco a poco, difuminado ya el taller de pintura, ocupan todo el escenario las bacantes que conforman el asunto del lienzo mitológico.

El cuarto cuadro, sin relación directa tampoco con la trama principal, aunque vinculada con la escena anterior, carece de texto y consiste en la representación de una danza sensual en el claro de un bosque entre las bacantes y un puñado de sátiros, que se ve bruscamente interrumpida por la llegada de un automóvil. En este caso, el encuentro entre el ámbito de lo ideal y de lo real se resuelve no ya cómicamente, como hasta ahora, sino de manera dramática, ya que las criaturas dionisiacas huyen despavoridas en cuanto el vehículo hace sonar su bocina¹⁰.

El quinto cuadro, desarrollado en la taberna del dios Baco, retoma ya la acción principal. Entre el segundo cuadro y el quinto ha pasado un lapso de tiempo indeterminado, que los olímpicos, tras fracasar en su búsqueda de la diosa Venus, han empleado en integrarse en la sociedad madrileña, en la medida en que sus capacidades lo han permitido, obligados a ganarse el jornal en trabajos afines a sus prerrogativas divinas: Neptuno es bombero, Marte ha ingresado en el cuerpo de la guardia municipal, Vulcano encontró empleo de chófer y Pan trabaja en el circo: “Allí por seis rea-

⁷ La partitura de *El triunfo de Venus*, que consta de preludio y siete números musicales, fechada y firmada el 17 de mayo de 1906, se conserva en el volumen 27 del Legado Chapí de la Biblioteca Nacional.

⁸ Cito los pasajes de la obra por el manuscrito autógrafo de Carlos Fernández Shaw conservado en su Archivo en la Fundación Juan March, con signatura CFS-68-C. El original consta de 105 páginas en hojas sueltas de 20 centímetros, escritas solo en recto.

⁹ El recurso a la alegoría es uno de los rasgos que distinguen la revista de las demás modalidades del género chico. En este género de piezas se personifican espacios, entidades concretas y abstracciones, como la sinceridad, las notas musicales, el petróleo, la luz eléctrica, la sicalipsis o la Gran Vía, por poner algunos ejemplos de obras de la época (Versteeg, 2000: 249-250).

¹⁰ Esta escena de halagos oníricos está claramente influida por el llamado “teatro de ensueño”, corriente derivada del Romanticismo profundo que tuvo especial relevancia en nuestras letras a finales del siglo XIX y comienzos del siguiente y que representa la orientación más valiosa del teatro poético modernista. Este modelo estético se recrea en la edificación de un placentero mundo onírico, vago y nebuloso, inspirado en las propuestas literarias de Maeterlinck, Poe o Maupassant. Entre los hitos principales del “teatro de ensueño” puede contarse el *Teatro fantástico* (1890), de Benavente, *La dama negra* (1903), de Ramón Pérez de Ayala, o el teatro modernista de Adrián Gual, Ignacio Iglesias o Santiago Rusiñol. Para mayores averiguaciones sobre el “teatro de ensueño”, consúltese el estudio de Rubio Jiménez, 1993.

les diarios toca el caramillo y baila el *cake-walk*¹¹ (p. 74). El único dios que ha logrado abrazar con notable éxito su nueva vida mundana es Baco, cómodamente situado como tabernero. No obstante, el disparatado proyecto de lucro de la deidad —la venta de néctar divino a los parroquianos— fracasa estrepitosamente, ya que el paladar de chulos y chulapas está únicamente acostumbrado a degustar sabores vulgares.

El cuadro sexto, que retoma la acción secundaria, supone de nuevo un salto espacial y temporal. La acción se sitúa ahora en el vestíbulo de un lujoso hotel en los Campos Elíseos. Venus, transformada ahora en una célebre cupletista francesa llamada Camelito, se ha hecho rodear de una moderna corte de amor, compuesta por alegres coristas de los escenarios parisinos. La escena representa una nueva glorificación de la sicalipsis. Esta es sobre todo destacable en el vals de los besos con el que se cierra la sección: “Cada vez más cerca, ¡beso, dulce beso! / —mariposa rosa, mariposa azul—, / ¡pósate en mis labios! Son como una rosa. / ¡Sé la mariposa de mis labios tú!” (p. 89). El entorno del cuadro entronca claramente con los modos de la revista de corte europeo, que trasladaba la escena a fastuosos escenarios sobre los que evolucionaban actrices engalanadas con vestidos lujosos y sugerentes.

Con vistas a la circularidad de la estructura, el cuadro séptimo se desarrolla nuevamente en la cumbre del monte Olimpo, adonde el padre Júpiter ha traído a Chirigotas y a los dioses que descendieron a la tierra para pedirles cuentas: “Dioses ineptos, me habéis puesto en evidencia y por eso os he mandado venir. En la Tierra se han reído de vosotros. Venus ha burlado vuestro poder. ¡El Olimpo clama venganza! ¡Mi venganza será terrible!” (p. 95). Cuando se dispone a castigarlos por el estrepitoso fracaso de su misión, hace su entrada Venus, aún encarnada en cupletista. Júpiter se dispone a castigarla por su traición a la familia olímpica, mas la diosa de bien labrado trono lo disuade con suaves palabras y seductores ademanes. Su esposo Vulcano, sin embargo, no tiene reparos en fulminarla con un rayo. Y, cuando exclama orgulloso “ha rodado al negro fondo del inmenso abismo”, le espeta Júpiter:

Calla, imbécil. Del abismo renacerá esplendorosa. Venus es la hermosura y la hermosura no perece jamás. Venus es la belleza y la bella resurge con el día de entre las espumas de las aguas. Venus no ha muerto. Es el amor y el amor es la vida, la suma ley que rige los destinos de los hombres y de los dioses (pp. 106-107).

Y cumpliéndose el vaticinio de Júpiter, en el último cuadro o apoteosis, sin texto, como es preceptivo, se representa la resurrección de Venus de entre las olas. El espectáculo concluye con el canto de una pieza en loor de la diosa.

Desde el punto de vista de la tradición clásica, el argumento de la pieza, como se ha podido observar, no recrea ningún mito clásico particular, sino que la inventiva de los autores deambula a su albur por las anchurosas vegas de la mitología grecolatina, tomando libremente elementos de aquí y de allá para construir su obra. La alusión en varios grados de desarrollo a diferentes mitos a lo largo de la pieza revela la amplia erudición de Muñoz Seca y Fernández Shaw. Por ejemplo, en el cuadro primero, Baco introduce a Chirigotas en los salones olímpicos borracho y a lomos de un pollino, lo cual evoca el célebre episodio mítico del retorno de Hefesto al Olimpo tras su segunda defenestración, ebrio y a lomos de un asno guiado por Dioniso y su cortejo¹². Frecuente es también la mención del ceñidor de la diosa Venus “con el que enloquece a los mortales” (p. 25), motivo ya presente en Homero (*Il.* 1.547, 8.407-408, 14.197-223, 16.458). Más recóndito es el mito que parece inspirar el episodio de la taberna de Baco en el cuadro quinto, cuando el dios ofrece néctar a los parroquianos y estos, tras recibirlo con enojo y malestar, lo rechazan con violencia. Es notable su similitud con el mito de Icaro, el primer mortal que, inspirado por Dioniso, produjo vino y, habiéndolo ofrecido a un grupo de pastores en el bosque de Maratón para su degustación, estos creyeron envenenados, montaron en cólera y le dieron muerte. El mito nos ha llegado en su forma más extensa a través de las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis (47.34-245), aunque también lo registran Higino (*Fab.* 130) y Apolodoro (1.8.1).

4. Tratamiento del mito clásico

La materia mitológica en *El triunfo de Venus* presenta dos vías de expresión opuestas pero complementarias, similares a las que confluyen en el teatro calderoniano de argumento mítico. Por un lado, en seguimiento del modelo bufo de *El joven Telémaco*, se plantea un distanciamiento burlesco de los dioses olímpicos, en consonancia con el sobrio racionalismo de corte empírico que preside la sociedad industrializada de principios de siglo. La parodia es, precisamente, uno de los más transitados cauces de recreación del mito clásico en la literatura de esta época:

Se trata [...] de un expediente de liberación a que recurre el hombre de nuestro tiempo que experimenta cierto rubor de la gravedad, un pudor invencible ante tantos dioses y héroes y, sobre todo, ante un convencionalismo de que les rodeó el neoclasicismo barroco, enfermo de una ridícula manía de elevación y nobleza. [...] El literato contemporáneo sabe que le es imposible instalarse, con todos sus bagajes, en el pretérito de la saga y tiene

¹¹ El *cake-walk* es un baile vivaz norteamericano de origen africano, vinculado con el *ragtime*. Fue exportado a los cabarets de París probablemente en los días de la exposición universal de 1900, de donde se difundió a toda Europa. Sus movimientos dislocados y atrevidos causaron notable escándalo en la burguesía española.

¹² Sorprendentemente escasos son los testimonios literarios que han llegado a nosotros sobre el retorno de Hefesto al Olimpo, teniendo en cuenta la popularidad de la historia en las cerámicas de los siglos VI y V a.C. (Hedreen, 1992: 13-30). El más completo compendio del episodio se encuentra en Libanio (*Narr.* 30).

lúcida conciencia de la ironía que subyace en este vivir por cuenta doble, en esta duplicación de la vida real en un plano de convenciones (Lasso de la Vega, 1967: 182).

En *El triunfo de Venus*, esta primera vía de tratamiento del mito cristaliza principalmente en la figura de Chirigotas y los mortales que entran en contacto con los dioses masculinos: la Relámpago y el Pinturero en el cuadro segundo y, en el quinto cuadro, los parroquianos de la taberna de Baco. Estos personajes se chancean del pintoresco aspecto de los dioses —los cuernos de Pan, los pámpanos de Baco, etc.— y de su oratoria, muy alejada del habla madrileña en el marco convencional del género chico. El personaje de Chirigotas, tataranieto de los graciosos de comedias mitológicas de Calderón, recién introducido en el Olimpo, no duda en exclamar: “¡Ya me ciega / tanto sol! / ¡Ya me aturde / tanto grito! / ¡Ya me carga / tanto dios!” (p. 20). Su palmaria incapacidad para acomodarse a los usos olímpicos es paralela a la que en el cuadro segundo se advierte en los dioses romanos en el Madrid de inicios del siglo XX:

JÚPITER	¡Mortal!
BACO	Te habla Júpiter.
CHIRIGOTAS	Usted dirá. (<i>a Baco</i>) Oiga usted, ¿tiene tratamiento? (<i>por Júpiter</i>).
BACO	Háblale de tú.
CHIRIGOTAS	Hombre, no tengo todavía confianza.
JÚPITER	Mortal, ¿de qué parte del mundo eres?
CHIRIGOTAS	¿Yo? De Torrelodones.
JÚPITER	¡Mortal!
CHIRIGOTAS	¡Y dale!
JÚPITER	Antes de convertirte en cuervo...
CHIRIGOTAS	(<i>A Baco</i>) ¿En qué ha dicho?
JÚPITER	...contesta a las preguntas que he de dirigirte.
CHIRIGOTAS	Con mucho gusto, pero mire usted...
BACO	De tú.
CHIRIGOTAS	Pero, mira, amigo Júpiter...
BACO	(<i>Aparte a Chirigotas</i>) Nada de amigo.
CHIRIGOTAS	¡Caramba, si nos tuteamos! (pp. 21-22)

A lo largo de la obra, Chirigotas ejerce de contrapunto irónico y desmitificador del universo divino y heroico, invirtiendo los propios términos y situaciones que se generan en el marco del estilo sublime cultivado por los dioses. Perteneciente a un mundo dispar, este personaje, como aceite sobre agua, tiene vedada toda evolución armoniosa en un ambiente que le es genuinamente ajeno. Su extrañamiento —en los dos sentidos del término— produce réplicas en las que pone en evidencia, con fines jocosos, el heroísmo, la palabra, el amor y el decoro. Hay que señalar que este antihéroe con resabios de golfo, modelado según los parámetros cómicos del género chico, se llama realmente Marcelo Guerrero, una onomástica discordante que remite a un modelo de personaje propio de la poesía épica, pues tanto Guerrero como Marcelo —derivado de Marte— parecen querer esbozar una figura heroica del tamaño de Eneas. Pero nada más alejado de la realidad; así, cuando más adelante Júpiter le da ambrosía para que arrostre con buenos bríos la empresa que se le encomienda, se genera este diálogo:

JÚPITER	Mortal, en nombre de Saturno, mi padre, te hago héroe.
CHIRIGOTAS	Hombre, muchísimas gracias, pero preferiría algo más práctico (p. 28).

Por otro lado, también el propio comportamiento y diálogos de los dioses remiten a un tratamiento burlesco del mito clásico, en una degradación de corte carnavalesco y sabor aristofánico y lucianesco. Nótese, por ejemplo, el ramplón despertar de Júpiter en el primer cuadro:

Me duelen los ojos,
me duelen las nalgas
y como de corcho
siento mis espaldas (p. 14).

Especialmente cómico resulta el empleo entre los dioses de expresiones jocosas en función vocativa, cuyo sentido zumbón disuena de la áurea dignidad del interlocutor. Así, se dirigen a Juno como “divina pava” (p. 2) —con apelación al mito de Argos—, “cabra celeste” (*ibid.*) y “nodriza abultada” (p. 7), expresiones estas que evocan el amantamiento de Hércules por parte de la esposa de Júpiter. Al soberano de los dioses se le moteja de “buey sublime” (p. 93), que entronca con el mito de Europa, “divino petardo” (p. 96), por su señorío sobre las tormentas, y “venado esplendoroso” (*ibid.*), aunque en el canon mitológico nunca se metamorfoseó en este animal.

Junto a esta modelación bufa y chocarrera del mito, el libreto acoge una recreación seria y sublimada del universo mitológico. Es en esta segunda vía de tratamiento en la que brilla con mayor esplendor el ingenio lírico por el que era

especialmente reconocido el autor de *La revoltosa*, “poeta de las emocionantes exaltaciones fervorosas, de los líricos afanes” (Fernández-Shaw, 1969: 119). Este acercamiento devoto al mito bebe de la poética modernista, que, como señala Cristóbal (2007: 28), “era un legado del Parnasianismo europeo y una afición compartida con el Simbolismo coetáneo de allende nuestras fronteras y que a su vez supone una réplica al rechazo u olvido de la tradición clásica por parte del Romanticismo hispano”. La recreación literaria de lo mítico se envuelve, así, en un notable halo de melancolía, que se evidencia en una profunda nostalgia por el hombre de la Antigüedad que aún no ha perdido la facultad plena de sentir de la sociedad industrializada. El pasado griego se intuye como un espacio sagrado de felicidad arcádica donde el ser humano, en armónico contacto con la naturaleza, vive la plenitud de su ser. Así, el triunfo de Venus que da título a la pieza, escenificado en la apoteosis final, representa un canto fascinado al poder inmortal del amor, a la naturaleza que bulle de vida, a la belleza imperecedera del universo:

Vedla. ¡Ya resurge,
siempre joven, siempre
radiante del mar!
¡Cielos, tierras, mares,
su eterna hermosura
gozosos cantad!
¡Venus gentilísima!
¡Venus portentosa!
¡Venus inmortal! (p. 108)

El parlamento, sumamente idealizado y muy próximo al espíritu de Lucrecio en el arranque de *De rerum natura*, remite a planteamientos neoplatónicos puramente modernistas; muy similar es la emoción que inspira a Salvador Rueda su “Discurso de Venus Afrodita”, publicado precisamente en su poemario de 1906, *Fuente de salud*.

Por otra parte, *El triunfo de Venus* refleja la nueva visión de lo griego que se venía generando en Europa desde la segunda mitad del siglo XIX; pensadores como James Frazer, que publicó *La rama dorada* en dos volúmenes en 1890, Jacob Burckhardt, cuya *Historia de la cultura griega* se publicó póstumamente en 1902, y, sobre todo, Nietzsche entendían que la versión exclusivamente apolínea del helenismo no era sino una entelequia falaz e intuían que lo dionisiaco era también un rasgo intrínseco de la cultura griega. Sostenían, en suma, que en la combinación de lo apolíneo y lo dionisiaco se alcanzaba el entendimiento cabal del alma griega. Uno y otro aspecto, figurados en sus respectivos dioses, se glorían en *El triunfo de Venus*. La apoteosis de lo dionisiaco se celebra en los cuadros cuarto y quinto, donde bacantes y sátiros se entregan a danzas vivaces en un bosque sagrado y tributan honores al dios Dioniso. En sintonía con la interpretación contemporánea, el culto a la antiquísima deidad se entiende como una celebración de la alegría vital, la satisfacción epicúrea y, sobre todo, la libertad absoluta, libertad que se antoja inalcanzable para el ser humano en los rígidos márgenes de la sociedad del siglo XX. El campo agreste, como antítesis de la ciudad y su civilización deshumanizada, se configura igualmente como ámbito de lo erótico, al socaire de la tradición milenaria de la poesía bucólica. En su recreación del mito báquico, en suma, Muñoz Seca y Fernández Shaw establecen un espacio íntimo muy próximo al descrito por Carl Jung, que hacía del culto dionisiaco una “embriagadora fiesta de alegría en la que el hombre recobraba el carácter y la santidad de un animal” (Tollinchi, 2004: 442).

Lo apolíneo se concentra principalmente en el penúltimo cuadro de *El triunfo de Venus*. Allí se representa el triunfo de Apolo en su condición de dios solar, que ahuyenta las sombras de la “noche derrotada” (p. 102). Júpiter, entusiasmado, clama: “El nuevo sol se acerca. ¡Cantad al nuevo día! ¡Cantad al sol!” (p. 101). Mientras derrama sus resplandores sobre la tierra, Apolo, “dios fecundo, / rey del mundo” (p. 104), anuncia: “Los bosques encantados / de mi luz enamorados / me consagran y me envían / su bellísimo cantar” (p. 103), versos que siguen el sendero apolíneo trazado por Rubén Darío en sus *Cantos de vida y esperanza*¹³. Apolo, figura alegórica del sol, se perfila en la zarzuela como una deidad puramente benéfica, vivificante, asociada con la naturaleza y los dones de la fertilidad¹⁴. Todo ello destila cierto panteísmo animista que es característico de la pluma de Fernández Shaw, cuya fascinación por la naturaleza divinizada es ampliamente perceptible en su *Poesía de la sierra* (1908), escrita en su mayor parte durante su convalecencia de la crisis nerviosa de mayo de 1906 (Correa, 2001: 92-93).

En suma, burla desmitificadora y apoteosis lírica se dan la mano en esta revista mitológica. A cuadros estilísticamente sublimados, impregnados de un sentimentalismo dulzón propio de cierta tendencia poética contemporánea, suceden cuadros burlones en los que Muñoz Seca parece ensayar los mecanismos cómicos del futuro astracán. Todo ello genera un modelo de espectáculo caracterizado por una brillante variedad. No obstante, como a continuación veremos, esta arriesgada combinación de elementos serios y humorísticos desconcertó considerablemente al público madrileño el día del estreno.

¹³ Recuérdense, por ejemplo, estos versos dirigidos al dios Apolo: “Giran muchedumbres / de águilas bajo el vuelo / de tu poder fecundo / y, si hay algo que iguale la alegría del cielo, / es el gozo que enciende las entrañas del mundo” (Darío, 1994: 127). Sobre la recreación del mito de Apolo en la poesía de Rubén Darío, véase Hurtado, 1967: 123-131.

¹⁴ No es baladí, por cierto, que los autores hayan decidido que Apolo no fuera enviado a la Tierra como los demás dioses, dejando así immaculada su aura ideal, no mellada por la acción corrosiva de la sátira.

5. El estreno

Gracias a la amplia cantidad de periódicos que registraron el acontecimiento, podemos trazar un extenso y bien documentado retrato del estreno de *El triunfo de Venus*. Este difícilmente podría haber sido más accidentado. A falta de una semana para el evento, el anarquista Mateo Morral atentaba contra el rey Alfonso XIII y la reina María Victoria. La tragedia causó honda impresión en el ánimo de Carlos Fernández Shaw. Así lo narra su hijo:

Y en plenos ensayos de esta revista bufa, de gran espectáculo, que por sí sola “le traía de cabeza”, sobreviene esta conmoción del atentado anarquista que es, para Carlos, una verdadera enfermedad. Primero, un estado de temblorosa excitación, luego, una asustante depresión, después, un desequilibrio. En estas condiciones, ¿cómo va a asistir [...] al estreno de *El triunfo de Venus*? En la cama permanece Fernández Shaw varios días y allí, sin recibir a nadie, se entera por referencias familiares del accidentado curso de aquel estreno. Acertada ha sido su ausencia del Gran Teatro y más acierto será, según los médicos que han acudido a visitarle, que marche cuanto antes a la vecina Sierra de Guadarrama, en régimen de reposo absoluto (Fernández-Shaw, 1969: 154).

Pese a todo, los preparativos para el estreno de *El triunfo de Venus* continúan en el Gran Teatro y, cuando llega el día señalado, el 5 de junio de 1906, la compañía vaticina un éxito rotundo. Así se anuncia el evento en una nota de prensa publicada aquel mismo día:

Gran Teatro. Esta noche, a las diez y cuarto, se verificará el estreno de la fantasía bufo-lírico-mitológica en un acto, dividida en ocho cuadros, original de los aplaudidos autores don Carlos Fernández Shaw y don Pedro Muñoz Seca, música del maestro Don Ruperto Chapí, *El triunfo de Venus*. El título de los cuadros es el siguiente: 1º El despertar de los dioses. 2º Venus golfa. 3º Venus musa. 4. La danza de las Bacantes. 5º La taberna de Baco. 6º Venus estrella. 7º El triunfo de Venus. 8º Venus inmortal. Apoteosis. Se han confeccionado más de setenta trajes lujosísimos, a todo coste, y ha pintado ocho magníficas decoraciones Luis Muriel. El *attrezzo* lo ha construido expresamente para esta obra el renombrado artista Ribalta. De los demás servicios de escena se han encargado el mueblista Pérez Pimiela y el peluquero Juan Alcaraz y de la guardarropía, Benavente. En la obra, que se espera un éxito feliz, toma parte toda la compañía (*ABC*, 5-VI-1906).

No obstante, como si el hado quisiera dar la razón a aquel cronista que dos meses antes había asegurado que era “el Lírico un teatro de fatal *jettatura*” (*La Correspondencia de España*, 2-IV-1906), un inesperado fallo técnico en el Gran Teatro obliga a retrasar un día el estreno de la revista:

Gran Teatro. Por causas ajenas a la voluntad de la empresa, producidas por deficiencias en la instalación eléctrica de este teatro, obligándola a las necesarias reparaciones, se suspendió el estreno de la fantasía bufo-lírico mitológica *El triunfo de Venus*, que debió verificarse en la noche de ayer. Dicho estreno tendrá lugar definitivamente hoy miércoles, en segunda sección (*El liberal*, 6-VI-1906).

Por fin, solventada la avería, amaneció el miércoles 6 de junio de 1906 bajo un velo de lluvia cenicienta que cubría las calles de la capital. Los rotativos madrileños seguían desgranando noticias sobre el atentado de Mateo Morral, que ese mismo día, poco antes del alba, había sido enterrado en un féretro de cinc donado por la Cruz Roja. Los reporteros se hacían también eco del resultado de una investigación de la policía estadounidense, que aseguraba tener pruebas de la existencia de un vasto complot anarquista para acabar con la vida de los soberanos de Inglaterra y de Rusia. En previsión de un posible magnicidio, los servicios americanos anunciaban medidas excepcionales para garantizar la vida del presidente Roosevelt. No obstante, ni la crisis de seguridad internacional ni la lluvia torrencial disuadió a los madrileños de asistir al proyectado renacimiento del género bufo en la capital y todas las localidades del Gran Teatro encontraron un comprador.

En una entrevista realizada dos décadas más tarde, Pedro Muñoz Seca, que a la sazón trabajaba en el Ministerio de Trabajo, instalado —ironías de la vida— en el edificio del Gran Teatro, recordaba con pesar aquella noche infausta:

— Si viera usted cómo me patearon... [...] Fue una obra que se titulaba *El triunfo de Venus*, escrita en colaboración con don Carlos Fernández Shaw y con música de Chapí.
 — Entonces hace ya muchos años de eso...
 — Muchos, pero aún llevo en los oídos la bronca y todas las mañanas, al llegar aquí, al contemplar ese salón donde millares de espectadores frenéticos pedían mi cabeza aquella noche, siento un escalofrío de terror (*Diario de Alicante*, 19-XI-1927).

En el cuaderno 7 del Archivo Carlos Fernández Shaw de la Fundación Juan March, donde se recogen apuntes y noticias acerca de los estrenos teatrales de nuestro autor, en lo tocante a *El triunfo de Venus* se lee una nota similar: “Gustó solamente a trozos, que fueron aplaudidos, mientras que otros cuadros suscitaron protestas” (Fernández

Shaw, 2012: 15). En efecto, al día siguiente del estreno, la práctica totalidad de los periódicos que reseñaron la obra no dudó en censurar con la mayor displicencia el libreto de Fernández Shaw y Muñoz Seca y la música de Chapí; así, el *Heraldo de Madrid* publicó que “el libro de *El triunfo de Venus* es un desacierto desde el principio hasta el fin” (*Heraldo de Madrid*, 7-VI-1906) y otro rotativo sentenció con un octosílabo: “El libreto es deplorable” (*El Adelantado*, 7-VI-1906). La notable duración del espectáculo, que sobrepasaba en mucho la hora preceptiva, fue también subrayada por tirios y troyanos y un redactor la estimó en “siete cuartos de hora” (*El globo*, 8-VI-1906). Especialmente certero en la determinación de los factores que propiciaron el malestar de los espectadores se mostró el cronista del *ABC*:

Desde que los dioses, como simples mortales, fueron desahuciados del Olimpo, han vivido merced a las simpatías y a la protección de poetas y músicos, principalmente de Glück y Offembach [*sic*]. Vencidos, errantes, la caricatura se cebó en sus augustas representaciones, pero, así y todo, ¿de cuántos apuros han sacado a muchas empresas! Anoche y después de largo destierro, se presentaron nuevamente ante nuestros ojos. [...] Los viejos recordaban con alegres remozamientos de juventud las buenas épocas de don Simón Rivas y de los Bufos Arderius con sus apetitosas suripantas. Los hijos de Arderius se han propuesto en este punto continuar la tradición de su padre. [...] El libro de los Sres. Fernández Shaw y Muñoz Seca tiene un grave defecto y es el de no haber afrontado francamente el género bufo, al que pertenece por su tendencia la obra de anoche. Hay una poco afortunada amalgama de lo bufo y lo poético, que constantemente desorienta al público, que no sabe a qué carta quedarse. Por esta razón, el auditorio demostró en varias ocasiones su impaciencia y su cansancio, principalmente en el cuadro tercero, que carece de gracia y desentona de los dos anteriores (*ABC*, 7-VI-1906).

Como advierte el periodista, el público no entendió el experimento literario de Muñoz Seca y Fernández Shaw, desconcertado por la inclusión en la revista de ingredientes propios del teatro serio, como la dulzona melancolía propia de un modelo poético en boga, patente, por ejemplo, en *El marqués de Bradomin* de Valle-Inclán, estrenada solo cinco meses antes. El tratamiento en ocasiones sublimado de la materia mitológica, de herencia parnasiana, fue especialmente censurado por la prensa. En *La Correspondencia de España* (7-VI-1906), el cronista teatral sentenciaba que había “demasiada mitología”. Algo menos lacónico se mostraba el cronista de *El liberal*:

No se puede turbar el sueño de los dioses del Olimpo para sacarles a escena si no se tiene un poquito de gracia con que disculpar tamaño delito de lesa majestad mitológica. Y si el que a tanto se atreve es un escritor de grandes prestigios, como indudablemente lo es el Sr. Fernández Shaw, el pecado cae dentro del círculo de los imperdonables. Y realmente no tienen perdón los señores Fernández Shaw y Muñoz Seca, pues debieron renunciar a su labor, visto que no se les ocurría ni el más insignificante “golpe de ingenio” con que aderezar aquella ensalada de dioses y diosas, ninfas y bacantes, que danzan, saltan y se mueven sin motivo alguno que lo justifique. Júpiter, Baco, Pan, Neptuno, Minerva y cuantos personajes mitológicos desfilan por *El triunfo de Venus* parecen dioses de confitería, chupaditos, relamidos y almidonados. Blasco, en *El joven Telémaco*, supo dar la nota bufá con incomparable maestría y esta zarzuela obtuvo uno de los mayores éxitos que se registran en el teatro. No pueden decir lo mismo ni mucho menos los autores de *El triunfo de Venus*, pues a pesar de los aplausos de la *claque* y de las salidas a escena, convencidos quedarían de que su obra no gustó a nadie y de que el público sensato protestó débilmente en gracia a las muchas simpatías que tienen Fernández Shaw y Muñoz Seca (*El liberal*, 7-VI-1906).

También en otro rotativo se insistía en el supuesto desacierto del tratamiento poético de los dioses olímpicos en *El triunfo de Venus*:

Indudablemente, han debido ponerse de acuerdo todos nuestros autores para hacer malas obras, por cuanto en los teatros no se da un solo caso en que aquellos lleguen a triunfar por su ingenio. Bien demostrado quedó anoche en el antiguo Lírico, con la zarzuela *El triunfo de Venus*, de los señores Fernández Shaw y Muñoz Seca. Por delante de los espectadores desfilan todos los dioses de la mitología, pero tan almidonados y tan insulsos que al fin consiguen que el público se aburra. De oírles la propia diosa, habríales enviado con la música a otra parte (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 7-VI-1906).

Tan solo en una ocasión, si no me equivoco, aplaude la prensa la valiente propuesta de Fernández Shaw y Muñoz Seca, que suponía un faro de originalidad en el grueso de zarzuelas de tema costumbrista que menudeaban en los escenarios madrileños en aquellos tiempos; me refiero a una interesantísima reseña de diez páginas de *El triunfo de Venus* publicada en *El arte del teatro* y adornada con numerosas fotografías del montaje:

No nos parece que fueran justas las censuras con que se acogió la primera representación de *El triunfo de Venus*. Al día siguiente del estreno no hubo un solo revistero de teatros que dejase de mostrarse severísimo al hacer la reseña de la obra, que, por lo menos, tiene en su favor el noble intento con que sus autores quisieron resucitar el género bufo, tan celebrado en la escena [...]. El chulo “pasional” en el teatro por horas ha dado

de sí todo lo que podía. Y ya es viejo que “estamos hasta la coronilla” de mal “comprimidos” querer que se dirimen siempre a punta de navaja, con sus correspondientes “gotas” de dúo sentimental. Es, pues una labor meritoria el intentar no más que se presenten las obras en el género chico marcándoles un nuevo o más celebrado y divertido derrotero (*El arte del teatro*, 15-VII-1906).

Sin duda alguna, fue especialmente desafortunada para el éxito del montaje la estrategia comercial de los gestores del Gran Teatro, que, meses antes del estreno, publicaban a los cuatro vientos el renacimiento de los Bufos de Arderius. Las elevadísimas expectativas del público se vieron notablemente frustradas al encontrarse con un libreto muy distinto al de *El joven Telémaco*, de Blasco, o *La bella Helena*, de Ricardo Puente. La distancia que mediaba entre *El triunfo de Venus* y los espectáculos finiseculares de Arderius fue especialmente ponderada en la crítica del diario *La correspondencia militar*, que, por cierto, es de las menos severas:

Digna de elogio es sin duda alguna la intención de los señores Fernández Shaw y Muñoz Seco [*sic*], encaminada a resucitar los buenos tiempos *offenbachianos*, poniendo al Olimpo en contacto con los míseros mortales [...]. Pero, ¡*helas!*!, como dicen ahora los escritores glaucos, el tema fue suficientemente agotado en aquella brillante etapa del monumental Arderius, cuyas huellas intenta seguir noblemente su sucesor del Gran Teatro. Los Sres. Fernández Shaw y Muñoz Seco han pecado por carta de menos en el derroche de gracia y de ingenio que requerían las circunstancias, aun cuando es justo confesar que algunas escenas y situaciones se destacan ventajosamente sobre el fondo de monotonía que predomina en su obra (*La correspondencia militar*, 7-VI-1906).

Una de las bazas que contribuyó a garantizar la salvación del espectáculo, además de la espectacular puesta en escena¹⁵, fue el contenido sicalíptico, este sí plenamente afín al modelo impulsado por los Bufos de Arderius. Así, los cronistas aplaudían embelesados la presencia de “lindas figuras de bailarinas, felices evocaciones de danzarinas greco-orientales, con túnicas flotantes y transparentes que dejan sorprender o adivinar las bellezas estatuarias del cuerpo humano” (*El Correo*, 8-VI-1906), y animaban al público a acercarse al Gran Teatro “por la bondad del espectáculo y lo *descacharrante*, perdón, del mujerío” (*ABC*, 7-VI-1906). Otros señalaban que “bien merece la empresa del Gran Teatro que el *tout-Madrid* acuda a presenciar las bellezas... artísticas a las que sirve de pretexto *El triunfo de Venus*” (*La Correspondencia militar*, 7-VI-1906).

Pese a la impresión que pudiera dar la acumulación de reseñas negativas de la pieza, lo cierto es que *El triunfo de Venus* triunfó soberanamente en taquilla. Semana tras semana, la obra “llena el teatro a diario”, como se leía en *La Correspondencia de España* (16-VI-1906). La última función de la revista se dio el día 28 de ese mes de junio, en un momento en que, por cuestiones económicas, la continuidad del Gran Teatro estaba en entredicho. Finalmente, el espacio escénico cerró sus puertas una semana más tarde.

Esta singular aventura mitológica de Fernández Shaw y Muñoz Seca fue, como su obra inspiradora, *El joven Telémaco*, el canto del cisne del mundo mítico en los márgenes de la zarzuela. Tras ella, no se produjeron obras de argumento mitológico de relevancia, destellos fugaces en una noche sin luna. El señorío del ingrediente castizo tendía su mano sobre todos los asuntos, rubricando, firmando y sellando un proceso que inició en el siglo XVIII don Ramón de la Cruz y que suponía el arrumbamiento, de una vez y por todas y para siempre, de la poética calderoniana.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio, “Loa de la comedia *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*”, en Ignacio Arellano, Kurt Spang, K. y María del Carmen Pinillos (dirs.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 253-273.
- Arellano, Ignacio, “El teatro cortesano en el reinado de Felipe III”, *Cuadernos de Teatro Clásico* 10 (1998), pp. 53-73.
- Barreiro, Sergio, “La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: Francisco Arderius y los Bufos madrileños”, *Stichomythia* 8 (2009), pp. 96-107.
- Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos de Jerónimo de Barrionuevo: 1654-1658*, Madrid, Atlas, BAE 222, 1968.
- Benavente, Jacinto, *El teatro del pueblo*, Madrid, Fernando Fe, 1909.
- Bensoussan, Albert, “El teatro: nuevas tendencias”, en Jean Canavaggio (dir.), *Historia de la literatura española. Tomo V. El siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 144-162.
- Casares, Emilio, “El teatro de los bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español”, *Anuario musical* 48 (1993), pp. 217-228.
- Correa, Amelina, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo: diccionario*, Sevilla, Alfar, 2001.
- Cristóbal, Vicente, “Homero y Ovidio en clave de zarzuela: La *Briseida* de Ramón de la Cruz”, *RELat* 1 (2001), pp. 169-188.
- Cristóbal, Vicente, “Catulo, Virgilio, Horacio y Ovidio en la evocación modernista del poeta Manuel Reina”, *CFC(L)* 27 (2007), pp. 27-46.

¹⁵ En sus crónicas del estreno, todos los críticos teatrales se deshacían en apasionados elogios dirigidos a los productores, que invirtieron un impresionante caudal en el montaje, al director de escena Miguel Soler, al sastre Juan Vila y, sobre todo, al escenógrafo Luis Muriel.

- Darío, Rubén, *Azul. El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas*, ed. Antonio Oliver, México, Porrúa, 1994.
- Espín, María Pilar, *El teatro por horas en Madrid, 1870-1910*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995.
- Fernández Shaw, Carlos, *Cuaderno 7 (1906-1908). Estrenos y artículos de zarzuelas y publicación de libros de Carlos Fernández Shaw*, Madrid, Fundación Juan March, 2012.
- Fernández-Shaw, Guillermo, *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw*, Madrid, Gredos, 1969.
- Hedreen, Guy Michael, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance*, University of Michigan, 1992.
- Hurtado, Alejandro, *La mitología griega en Rubén Darío*, Madrid, La muralla, 1967.
- Gracia Iberní, Luis, *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995.
- Íñiguez, Francisca, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Universidad de Sevilla, 1999.
- Lasso de la Vega, José S., *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967.
- Martínez Olmedilla, Augusto, *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*, Madrid, 1947.
- Muñoz, Matilde, *Historia del teatro en España. III. La zarzuela y el género chico*, Madrid, Tesoro, 1965.
- Peral, Emilio Javier (1998), «La zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica», *CFC (L)* 14 (1998), pp. 223-243.
- Roger, Ángel (2014), «Calipso: aventuras y desventuras de una puesta en escena», en Tobias Brandenberger (ed.), *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*, Berlín, Lit verlag, pp. 199-212.
- Romero Tobar, Leonardo, *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- Romojaro, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Anthropos, Barcelona, 1998.
- Rubio Jiménez, Jesús, *El teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, Universidad de Murcia, 1993.
- Sabik, Kazimierz, *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Universidad de Varsovia, 1994.
- Tollinchi, Esteban, *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945*, Universidad de Puerto Rico, 2004.
- Urzáiz, Héctor, “El desvergonzado en Palacio: los graciosos de las comedias mitológicas”, *Acotaciones* 17 (2006), pp. 9-44.
- Versteeg, Margot, *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- Villora, Pedro Manuel, *Teatro frívolo*, Madrid, RESAD, 2007.