

LA OPERETA EN EL TEATRO ESPAÑOL: ADAPTACIÓN DE UN GÉNERO

María Victoria Sotomayor Sáez
Universidad Autónoma de Madrid

El teatro español del primer tercio del siglo XX se mueve por la confluencia de unas líneas de fuerza, a veces coincidentes, a veces claramente dispares, que determinan un cambiante y variado panorama de tendencias, concepciones teatrales, géneros y espectáculos. La influencia de formas dramáticas importadas, las expectativas y demandas del público y las transformaciones en las formas de consumo cultural son algunas de las razones que explican y favorecen los cambios en las fórmulas teatrales, ya sean estos cambios sustanciales o meramente epidérmicos. Si los años de la Restauración habían contemplado el nacimiento y espectacular desarrollo del género chico, con su carga de crítica mordaz y burlesca, el cambio de siglo asiste a una decadencia de este género, víctima de sí mismo y su propio amaneramiento. Los ya clásicos estudios de Zurita, Valencia y Deleito y Piñuela¹ coinciden en señalar la primera década del siglo XX como la de su ocaso, devorado por la frivolidad, el desfase social y político de sus temas y el agotamiento de sus fórmulas. El cansancio de unas formas mil veces repetidas favorece el triunfo de aquello que fuera distinto, aunque se encuentre en las antípodas de nuestra tradición teatral y nuestra misma realidad. Es lo que ocurre con la opereta, un género importado que deslumbra a los espectadores españoles por sus ambientes refinados o sus temas atrevidos, siempre arropados por la espectacular vistosidad de sus montajes. La opereta marcará toda una época en el teatro español de este periodo, determinando la programación de los teatros, la demanda del público, las tendencias escenográficas y hasta la trayectoria personal de muchos autores españoles.

Según la interpretación de Salaün², la decadencia del género chico adopta múltiples formas y se fragmenta en decenas de fórmulas teatrales derivadas de las propias características del género: su componente musical, su componente satírico, sus temas amorosos o frívolos, los estereotipos regionales, etc. Una de estas formas

[1] M. Zurita (1920) *Historia del género chico*. Madrid: Prensa Popular; A. Valencia (1962) *El género chico. Antología de textos completos*. Madrid: Taurus; y J. Deleito y Piñuela (1949) *Origen y apogeo del género chico*. Madrid: Revista de Occidente.

[2] S. Salaün y C. Serrano (1991) *1900 en España*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 136-139.

de diversificación sería la opereta. Puede ser discutible esta interpretación, ya que la variedad de subgéneros estaba en el género chico desde sus mismos orígenes: el sainete, la revista, la zarzuela la parodia o el juguete cómico, entre otros, tienen su código dramático claramente definido y diferenciado ya desde los años 80 del siglo XIX, aunque en la primera década del XX puedan sufrir modificaciones según el gusto y las circunstancias del momento. Pero, en cualquier caso, la opereta tiene un carácter diferente y en modo alguno puede considerarse derivada del género chico; su única relación está en la combinación de texto y música y en alguno de los procedimientos utilizados en ella. Su origen es totalmente ajeno a nuestra tradición teatral, si bien puede emparentarse con ella en cuanto que forma parte de un conjunto de formas dramáticas populares de teatro ligero, cómico-burlesco y acompañado de música que se da en muchos países europeos.

Se podrían marcar dos épocas en la presencia de la opereta en los escenarios españoles.

La primera es la época de la opereta francesa, que se conoce ya en España durante la Restauración, y se enmarca en la importante influencia que tiene en nuestro país durante este periodo y el primer tercio del XX la cultura francesa en general y su teatro en concreto. Los periódicos nacionales dan cuenta regular de los estrenos parisinos; compañías francesas vienen a España y compañías españolas ponen en escena comedias, dramas y todo tipo de obras teatrales traducidas; se importan géneros (la revista, las variedades) y, desde luego, el teatro menor, comercial o frívolo de procedencia francesa se mueve con soltura por nuestros escenarios³.

La opereta, que se desarrolla en Francia a partir de 1860, en la época del Segundo Imperio, toma en este país el relevo del vodevil con música para esa demanda teatral orientada “hacia la música ‘fácil’ y las situaciones estereotipadas, permitiendo sobre todo las emociones elementales y las puestas en escena de gran espectáculo”⁴. Uno de sus más destacados creadores es Jacques Offenbach, del que se adaptan en España muchas piezas⁵ e incluso él mismo termina por adaptarse a la vida española. La importación de piezas teatrales francesas de todos los géneros, ya desde los tiempos de los Bufos de Arderius, era tal que en 1904, al dar cuenta del estreno de *El adversario*, la revista *Los Teatros* llega a decir:

[3] E. Cobos Castro (1981) *Medio siglo de teatro francés en Madrid: 1870-1920*. Córdoba: Librería andaluza.

[4] D. Lindenberg (1989) “La tentation du vaudeville”, en J. Jomaron (dir.) *Le théâtre en France*, II. Paris: Armand Colin, p. 166.

[5] Entre las de más éxito están *La Diva*, *La gran duquesa Gerolstein*, *Genoveva de Brabante*, *Barba Azul*, *Orfeo en los infiernos* y *La hija del tambor mayor*.

Otro arreglito del francés. Es verdaderamente desesperante esto. Cada ocho días nos ofrecen una obra hecha con el diccionario en la mano. (*Los Teatros*, enero, 1904).

Entre la multitud de traductores y adaptadores destaca por su buen hacer Mariano Pina, que traslada a la escena española algunas de las operetas de más éxito en los años ochenta y noventa del XIX; también Cadenas y Antonio Paso, que cuentan en su haber con un gran número de traducciones⁶.

Sobre esta presencia francesa, que se extiende hasta cerca de los años treinta⁷, se impone con fuerza, a partir de 1909, la opereta vienesa de la mano de *La viuda alegre*, obra de Franz Lehár adaptada por Linares Rivas y Federico Reparaz, dando comienzo a la segunda de las etapas mencionadas. El éxito de esta pieza, reforzado al año siguiente por otro semejante de *El conde de Luxemburgo*, fue el detonante para que los escenarios españoles se llenaran de valeses, ambientes palaciegos y países de ensueño. Se importaron compañías austríacas, alemanas e italianas para representar estas obras en su lengua original; se tradujeron y adaptaron cientos de ellas⁸ y muchos autores españoles se vieron empujados a crear sus propias obras según estos modelos. A su influjo no se sustrajeron ni los más acreditados autores, por muy alejado que estuviera su teatro de estas fórmulas importadas. Es el caso de Carlos Arniches, creador de sainetes, zarzuelas y otras formas del género chico, todas ellas de inequívoco ambiente madrileño y tipos autóctonos. Arniches estrena en 1912 *El príncipe Casto*, opereta escrita en colaboración con García Álvarez y música de Quinto Valverde, a la que siguen otras de parecidas características: *El cuarteto Pons*, *La piedra azul*, *La corte de Risalia*, *El pícaro Segismundo*, *La mujer artificial*.

Los compositores también sucumben ante estos modelos musicales y llenan los libretos de valeses, barcarolas y melodías elegantes de resonancias vienesas o italianas. Fue Vicente Lleó el que con más entusiasmo se entregó a esta "operetización" de la música española, tarea de la que tenemos muestras en su adaptación de *El conde de Luxemburgo* o en la creación de uno de los mayores y más perdurables éxitos de la opereta española, *La corte del Faraón* (1910). Los maestros Calleja, Penella y Pablo

[6] Todas ellas documentadas en E. Cobos Castro (1988) *Traductores al castellano de obras dramáticas francesas (1830-1930)*. Estudios de Investigación franco-española. Córdoba: Universidad.

[7] En la documentación sobre la escena española entre 1918 y 1926 aportada por Dougherty y Vilches, se observa, entre los autores extranjeros, una clara preferencia por la dramaturgia francesa y más en concreto por la opereta, vodevil y juguete cómico. Entre los muchos autores traducidos en estos años se encuentran Hannequin, Feydeau, Sardou, Capus, Decourcelle, Forest, Verneuil, Barré o Keroul. D. Dougherty y M.F. Vilches (1990) *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.

[8] Entre los adaptadores cabe señalar, en primer lugar, a José Juan Cadenas; junto a él, Antonio Asenjo, Perrín y Palacios (en colaboración), Abati, Paso, Luis Pascual Frutos y tantos otros.

Luna también siguieron en algún momento de su trayectoria el camino de la opereta, como otros muchos compositores⁹.

Todavía a finales de los años veinte se registran estrenos de operetas propias o adaptadas. A pesar del nuevo rumbo que ya toma el teatro musical, con zarzuelas autóctonas y temas nacionales, Membrez atribuye al influjo de este género la localización de muchas de ellas en países extranjeros y su idealización del paisaje, despojado del localismo extremo del anterior género chico¹⁰.

Con la introducción de la opereta en España nos encontramos ante un claro caso de trasvase de géneros entre distintos contextos de emisión y recepción. Las especiales características del género dramático, donde el espectáculo es tan importante como el texto, no hacen recomendable, en mi opinión, el análisis textual contrastivo como procedimiento para conocer cómo se produce este fenómeno. Mucho más revelador es el estudio comparativo de ambos contextos y la percepción que se tiene en el de recepción de unos productos teatrales que se saben ajenos. Por eso he utilizado como fuente primordial para este estudio todo lo que concierne a la acogida de las obras en España: valoración, permanencia en cartel, opinión de la crítica, los estudios de la época y las opiniones de autores, actores, empresarios y demás sectores relacionados con el mundo del teatro.

La opereta es un género ligero, dentro de las variantes del teatro musical. Se sustenta en una estructura de enredo para desarrollar frívolas historias de amores en ambientes refinados y exóticos; pero mientras en la opereta francesa tienen más peso los elementos compositivos y cómicos del enredo, a semejanza del vodevil –se llegó a decir que una opereta era un vodevil con música–, en la vienesa cobra más importancia el ambiente, el refinamiento de los personajes y sus conflictos, sus formas elegantes y la dulzura de la música; en cambio, en términos generales, la composición es más simple y rara vez llega a los arabescos argumentales del vodevil musical y operetístico galo:

... el libro es de una gran sencillez, como según parece, son todos los de las operetas austríacas. Por lo visto, los libretistas se limitan a darle al músico motivos para que luzca su inspiración y ellos se quedan a la sombra sin derrochar grandes dosis de ingenio (*La Correspondencia*, 29-III-1910).

[9] T. Marco (1983) *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza.

[10] N.J. Membrez (1992) "Su majestad la opereta vienesa y la zarzuela grande", en Dougherty, D. y Vilches, M.F. (eds.) *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. Madrid: C.S.I.C. / Tabapress/ Fundación Federico García Lorca, pp. 295-303.

En un nivel más externo, algo se diferencian también en la concreción del lenguaje, los detalles de la puesta en escena y la representación actoral: en la opereta francesa hay más presencia de lo picante y atrevido en los chistes subidos de tono, las coplas y cantables llenos de picardía y las actrices con escaso vestuario y modos insinuantes. Este componente *sicalíptico*, que emparenta la opereta francesa con otros géneros de la misma procedencia y tono semejante como la revista y las variedades (igualmente importados y adaptados en España), no se da en la misma medida en la vienesa, que prefiere, por ejemplo, mostrar al espectador un rico y espectacular vestuario que su escasez o su ausencia. Siendo el tono picante y atrevido un componente sustancial de todo tipo de opereta, la francesa lo usa con mayor libertad mientras la vienesa prefiere velarlo parcialmente bajo las formas sutiles e insinuantes del galanteo amoroso.

En sus ámbitos originales las operetas contenían una cierta crítica, con alusiones satíricas a la realidad, según afirma Traubner¹¹. Los géneros teatrales populares, tan apegados a la circunstancia de su momento, siempre contienen referencias a esa realidad reconocible por el espectador, y en ellas sustentan gran parte de sus efectos cómicos. Una crítica que, desde luego, nunca significa cuestionamiento del sistema, sino una amable y divertida burla de personajes del momento, modas y usos sociales de las clases protagonistas. Estas alusiones críticas, tan apegadas a las circunstancias del momento, dejan de tener sentido cuando las obras se trasladan a otro contexto, de manera que en su versión española desaparecen y no siempre para ser sustituidas por referencias burlescas al nuevo contexto, sino que, sencillamente, desaparece cualquier atisbo de crítica. Los escarceos críticos sólo se mantienen en algunos de los couplets que se trasvasan de las piezas francesas, ya que, junto a los temas frívolos que les son propios¹², a veces introducen alusiones burlescas a personajes o hechos del momento, sobre todo en los que popularmente se conocía como “couplets políticos”.

Cuando este género entra en España y se adueña de los escenarios, nuestro país se encuentra sumergido en la crisis finisecular que se manifiesta en todos los ámbitos de la vida colectiva. La política, la economía y la cultura acusan los efectos de una crisis en la que se pone en cuestión la propia identidad nacional y se aboga decididamente por la modernidad. Como afirma Carlos Serrano,

la búsqueda de un modelo en el exterior va unida a la búsqueda de una identidad perdida en el interior: unas veces para complacerse en el culto a una grandeza pasada, otras

[11] R. Traubner (1983) *Operetta: A Theatrical History*. Garden City, N.Y.: Doubleday and Co.

[12] E. Huertas (1989) *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid: El Avapiés, pp. 117-18.

para definir el origen histórico de las insuficiencias del momento, y otras para esbozar una especie de “vía española” de desarrollo futuro¹³.

En este contexto de debate interno y búsqueda de nuevas formas, las manifestaciones culturales, el teatro entre ellas, oscilan entre la persistencia de modelos tradicionales y la indagación en nuevas formas que vienen del exterior envueltas en aires de modernidad.

La entusiasta recepción de la opereta puede explicarse por varias razones, que van desde el placer de la evasión hacia mundos lejanos y deseados hasta el deseo de cambio en las fórmulas teatrales frente al cansancio por el género chico en sus variantes más castizas. Membrez apunta también la imposición de un pensamiento conservador tras el liberalismo que justificó el teatro por horas en su primera época¹⁴. La historia cultural de este país, tal como han señalado Salaün y Serrano en el estudio citado, es un entramado de tensiones y fuerzas que siguen su propia dinámica y hacen imposible una interpretación única y unívoca de la historia. Pero sean cuales fueren las razones —y son varias, y de distinto signo—, el hecho es que un género ajeno a nuestra tradición teatral se introduce en España y se mantiene durante más de dos décadas; y en ese proceso sufre una serie de adaptaciones sin las cuales no hubiera sido posible su recepción en los términos en que se produjo.

En lo que respecta a la opereta francesa, no eran pocas las ocasiones en que su excesivo atrevimiento en el lenguaje y más aún en las formas, obligaba a cambiar expresiones, situaciones, chistes o cantables. La libertad de costumbres con que se identificaba la vida parisina, presente en una larga tradición de sicalipsis teatral, no tenía paralelo en España, al menos en los últimos años del XIX. Bien es cierto que en la primera década del siglo se advierte un rapidísimo cambio en este sentido, y se impone con inusitado fervor el llamado género ínfimo, las variedades y las múltiples formas del atrevimiento, desde lo pornográfico a lo sutil y desde lo chocarrero y soez hasta lo refinado o simplemente vistoso. Pero los críticos siguen defendiendo la necesidad de estas adaptaciones para que la pieza fuera aceptable para el público español. Deleito y Piñuela, por ejemplo, al relatar el éxito de algunas operetas francesas de los noventa como *La Diva* o *Niniche*, explica en que consistía la labor del adaptador, Mariano Pina Domínguez:

... acomodarle [el género ligero] a los usos escénicos de España, despojarlo de “verdores” usuales en Francia, pero

[13] S. Salaün y C. Serrano, o. c., p. 17.

[14] N.J. Membrez, o. c., p. 298.

que el público español *fin de siglo* no consentía aún; *adecentarlo*, como si dijéramos, sin que perdiera su gracia; *españolizar* a veces tipos, lugares, ambientes y desenlace, sin desnaturalizar demasiado las obras que manipulaba, y servir estas, filtradas por varios cedazos, en el molde de una versificación correcta, fácil y animada¹⁵.

En estas palabras se puede resumir lo esencial de las adaptaciones: los “verdores” que se encontraban en chistes, expresiones, situaciones y anécdotas; el cambio de algunos nombres, de lugares y de ambientes que, sin alterar lo que en ellos ocurría, resultarían más familiares a los espectadores españoles; y lo que podía ser un cambio de más alcance, el desenlace, que en ocasiones no respondía a lo que la moral o las formas sociales podían aceptar como correcto. Ninguno de estos cambios afecta a los elementos esenciales del género, a saber, su estructura de enredo, su temática de aventuras galantes o pícaras, la música ligera, pegadiza y frívola y una presentación escénica lujosa. Todo ello se mantiene; incluso a veces los adaptadores españoles se aventuran a intensificar alguno de ellos, como el propio enredo, complicándolo más para acentuar los efectos cómicos. El hecho de que se califiquen algunas operetas como *vaudeville*, *opereta vaudeville*, etc. por los propios autores indica la fuerte influencia de esta forma teatral francesa frente a las posibilidades cómicas de los géneros de tradición española¹⁶.

Las adaptaciones de la opereta vienesa, aun coincidiendo en buena parte con las señaladas para la francesa, inciden más en otros aspectos: la música, la presentación escénica y la interpretación.

La opereta vienesa va unida en nuestra historia teatral al nombre del escritor y empresario José Juan Cadenas. Aunque fueron muchos los que se dedicaron a adaptar e imitar estas obras¹⁷, ninguno como él hizo tanto por el éxito y la difusión de este género, primero como traductor y adaptador, ya desde 1910 con *El conde de Luxemburgo*, y más adelante también como empresario en el teatro Reina Victoria. En su haber figuran decenas de adaptaciones, muchas de ellas realizadas en colaboración con Antonio Asenjo. Entre ellas, *El capricho de las damas* y *Madame Pompadour* inauguraron respectivamente los teatros Reina Victoria, en 1916 y Alkázár, en 1925.

[15] J. Deleito y Piñuela (1949) *Origen y apogeo del género chico*. Madrid: Revista de Occidente, p. 471.

[16] La crítica de Alejandro Miquis a la opereta *La alegre Polonia* se orienta en este sentido, siendo un ejemplo entre muchos que reivindican lo nacional como fuente de inspiración sin tener que recurrir a modelos extranjeros. A. Miquis “La alegre Polonia”. “El machacante”. *Mundo gráfico*, 2-X-1912, p. 5. Las críticas de *La Época* y *ABC* (ambas del 20-IX-1912) coinciden en señalar este mismo defecto, su laberíntico argumento, a *La alegre Polonia*.

Fueron *La viuda alegre* y *El conde de Luxemburgo*¹⁸, como ya se indicó, las que introdujeron esta forma teatral de manera fulgurante. En ellas, y de modo especial en la segunda, tenemos las claves del proceso de acoplamiento al nuevo contexto en que iban a ser recibidas.

En la primavera de 1910 el teatro de La Princesa organizó una pequeña temporada de opereta, para la que contrató a una compañía vienesa que traía un repertorio de obras recientemente estrenadas y celebradas en los escenarios europeos¹⁹. Entre ellas figuraba *El conde de Luxemburgo* (*Der Graf von Luxembourg*), de manera que, previamente a su estreno en el Eslava, el público madrileño había tenido ocasión de conocer esta obra²⁰, pero, eso sí, en su lengua original, como el resto de operetas de este ciclo. La admiración por el género era tal que el crítico de *La Época* llega a decir que “al público, salvando los naturales inconvenientes de no entender el idioma, pareció entretenerle y regocijarle la música y el baile” (*La Época*, 31-III-1910). Por eso la obra triunfó, a pesar de que –continúa diciendo el crítico– “el argumento de la obra, como los de todas las operetas, pues los cultivadores de este género sólo aspiran a divertir al público, es un tanto escabroso”. Probablemente esto no fuera gran problema porque de todo su contenido el público sólo conocía una síntesis que se le proporcionaba en folleto explicativo²¹.

La música y el baile eran, en efecto, los principales atractivos del género. De las operetas vienesas se admiraba sobre todo el vals, imprescindible, y su cualidad suave y refinada que daba lugar a coreografías y bailes igualmente elegantes, románticos y seductores:

... vales tiernos, apasionados, que, a manera de arrullos persuasivos, embriagan nuestros sentidos, obligándonos a dejar que sus cadenciosas notas nos arrastren sin llegar a hacernos sentir. Música suave, que roza ligeramente la epidermis, que se oye con agrado pero que no obliga a pensar.

[17] V. Membrez, o.c. y D. Dougherty y M.F. Vilches (1990) *La escena madrileña*, cit.

[18] Ambas con música de Franz Lehár, que se convirtió en uno de los compositores más admirados, junto con Oscar Strauss y Leo Fall.

[19] Formada por artistas de varios teatros de Viena (el Ronachertheatre, el Theatre Ander-Wien y el Carltheatre), contaba con obras de Lehár, Oscar Strauss, Leo Fall (los tres más admirados y adaptados en España) Jean Strauss, Franz von Suppé, Georg Jarno y otros. V. *El Teatro*, nº 24, 27-III-1910, páginas centrales.

[20] Se estrenó en La Princesa el 30 de marzo de 1910.

[21] Costumbre ésta que no es nueva en el teatro español de la época: en los años de auge del género chico se publicaban y vendían antes de la función unos folletos similares con un resumen del argumento y los cantables completos. De algunas piezas es lo único que se conserva, puesto que no llegaron a publicarse.

¿Es esto bastante? Indudablemente sí. [...] Unas luces, un vals y unas caras bonitas bastan para que la concurrencia salga complacida (*La Correspondencia*, 29-III-1910).

Y junto a esto, unas historias más bien simples, vividas en escenarios variados, lujosos y exóticos (lo cual daba pie al lucimiento de los escenógrafos y la suntuosidad del montaje), con personajes de la aristocracia europea que parecían no tener otros problemas que sus devaneos amorosos vividos con toda libertad y siempre felizmente resueltos. Por eso son frecuentes los desplazamientos y viajes, y el vestuario, iluminación y atrezzo son ingredientes sustanciales de la puesta en escena que exige un gran derroche de medios.

Los “arreglos” de la opereta vienesa se dirigían de modo especial a estos aspectos. En cuanto a la música, las traducciones de los cantables tenían que adaptar ritmos y sonoridades de lenguas muy diferentes a formas musicales prefijadas; pero además, se introducen números musicales nuevos o se altera su distribución a lo largo de la obra.

En relación con lo escenográfico, la idea de que era elemento sustancial de estas piezas su lujosa presentación escénica, llevaba a añadir detalles de escenas y situaciones en orden a intensificar lo espectacular y la magnificencia de los montajes: nuevos escenarios, cambios de vestuario, decoración de interiores, juegos y efectos de luces, etc. La interpretación formaba parte de este conjunto de exigencias, y los actores y actrices debían también adaptar su recreación de personajes al contexto español: cuando se afirma que Cándida Suárez en *El encanto de un vals* (adaptada por Paso y Abati) no estuvo acertada como actriz—sí como tiple—en opinión de Blasco, es porque no había sabido entender el personaje, y apunta la necesidad de esta adaptación a la escena española:

... no digo que lo interprete con el desenfado que lo hace Dora Bülsner, pues el público no lo hallaría muy de su agrado al hacerlo una actriz española; pero de eso a creerse una colegiala, hay un término medio (*La Correspondencia*, 2-IV-1910).

Por su parte, el crítico José Alsina indica que en la interpretación de *Eva*, opereta de Franz Lehár, la señorita Iglesias superó a la de la actriz polaca Chaplinska, porque

... era más cantante y menos pérfida y el “eterno femenino” se rodeaba de pudores españoles [...] La *Eva* española gus-

taba con la simple evocación de lo presentido ... (*Mundo Gráfico*, nº 102, 8-X-1913).

En la traducción de los diálogos se transforman chistes y expresiones, bien para hacerlos comprensibles, por ejemplo, los basados en juegos de palabras, bien para hacerlas “digeribles” para las costumbres y usos nacionales.

Con todo, los cambios más sustanciales eran los que afectaban a la historia, y obedecían a razones de tipo moral. Como explica el crítico de *La Época* en la inauguración de la antes mencionada temporada de opereta en 1910:

La moral vienesa —nos decía anoche el amigo en cuestión— acomodada, desde los tiempos de Metternich, a las intrigas de amor, servidas en su salsa, sin eufemismos ni velos, ha creado este género de opereta alegre y ligero que va recorriendo el mundo gracias a las notas melancólicas de un vals o de varios vales que forman el *leit motiv* de las mismas: vales que excitan fácilmente el romanticismo de las alegres *Mödels* vienesas, en los bailes campestres que se celebran los domingos a orillas del río. El que haya visitado Viena, Berlín o Munich —seguía diciéndonos— habrá presenciado las escenas que suelen desarrollarse a diario en los jardines públicos, en los trenes metropolitanos y en los conciertos de los *restaurants*.

El beso, por ejemplo, no tiene en estos países el sentido pecaminoso que aquí. Un beso en la Friederichstrasse o en el Ring, es casi menos que un piropeo en las calles de Sevilla. ¿Por qué no se ha de llevar a la escena en aquellos países lo que se ve en la calle?

Este teatro, exótico para nosotros, es allí reflejo de esa vida fácil y galante. Seguro es que a nuestras damas de Castilla, educadas en las ideas de Calderón y de Tirso, tienen que parecerle tales despreocupaciones en exceso atrevidas. Y tiene razón, indudablemente (*La Época*, 29-III-1910).

Reflexión que se puede referir con idéntico valor a las operetas francesas ya que en este aspecto los mecanismos de adaptación operan en el mismo sentido, alterando situaciones argumentales o el desenlace, ya que ciertas conductas no podían ser contempladas sin reconvención. El resultado de todos estos cambios bien podría

resumirse en las palabras del crítico de *La Correspondencia* acerca de la labor de Cadenas en *El conde de Luxemburgo*:

... una opereta limpia, decente, de *frac*, ...[a la que] pueden asistir todos los espectadores que quieran, señoras inclusive, [...] introduciendo algunas variaciones ...para darle mayor visualidad ... Únese a esto el que Cadenas, poeta inspirado, ha logrado llevar encanto a los versos de los cantables ... (*La Correspondencia*, 20-X-1910).

En definitiva, el contexto de recepción es distinto y el género no podía transferirse sin sufrir cambios en su acoplamiento.

La gestación de algunas de estas adaptaciones se puede ver en vivo en una opereta adaptada por Arniches y González del Castillo, *El pícaro Segismundo*, que firman como propia aunque indican que está basada en una obra extranjera. La obra en cuestión es la alemana *Blondichen*, traducida primeramente al francés como *Blondinette* y de aquí adaptada. Se desconocen sus autores, puesto que en archivo personal de Arniches, entre los documentos y manuscritos existentes, sólo se encuentra el texto medio traducido del francés, una parte de la adaptación y anotaciones sobre la distribución de los números musicales. A pesar de tratarse de un material incompleto, resulta del máximo interés para conocer la génesis de este proceso adaptador. Puede verse, por ejemplo, cómo se propone cambiar de lugar los cantables, introducir en algunos de ellos elementos de más efecto para nuestro público o incluso utilizar números musicales de otras operetas. También hay referencias sobre chistes que están basados en juegos de palabras en alemán, y que, lógicamente, hay que adaptar a nuestro idioma. Para eso se requiere a Carlos Arniches, maestro en el uso cómico del lenguaje, aunque el resultado de la obra en su conjunto fuera, al parecer, bastante mediocre. Esta pieza no llegó a publicarse, por lo que no podemos conocer el texto íntegro.

En suma, y como es evidente, las expectativas del público, la especialización de los teatros, la capacidad de los compositores para asimilar e integrar formas musicales foráneas, e incluso la oportunidad de los empresarios para contratar compañías y obras de éxito, pueden considerarse factores que determinantes en la recepción y acogida del género.

Cuando son autores españoles los que escriben operetas empujados por su éxito, es el contexto de emisión el que condiciona la factura de unas piezas que nacen ya vinculadas a unos modelos previos importados, y a la vez a unas circunstancias locales, una mentalidad y una cultura que imponen sus propias leyes. Este doble condicionamiento se resuelve de distintas formas. Una de las más frecuentes es la

estructura de viaje: personajes de procedencia española que por razones diversas (casi siempre cómicas) viajan a países extranjeros, imaginarios o exóticos: cortes orientales, palacios de la aristocracia europea, elegantes salones parisinos, lujosos restaurantes y hasta un oasis en el desierto pueden encontrarse en estas piezas.

En otros casos no es la multiplicidad de lugares lo que da efectismo a la historia, sino la trama hábilmente trazada sobre una sucesión de enredos y efectos cómicos de clara estirpe vodevilesca, pero sobre ingredientes autóctonos; o bien el recurso del teatro dentro del teatro, con una compañía de cómicos que va a representar una opereta. De esta manera se conjuga lo extranjero con lo nacional.

En todo caso la opereta, como otras formas del teatro comercial, es un género altamente codificado, con elementos imprescindibles tanto a nivel estructural como escénico, y hasta en el detalle más superficial: nombres propios de resonancias extranjeras, suplantación o confusión de unos personajes por otros, vales y barcarolas, temática amorosa, iluminación muy significativa, vestuario insinuante, trucos y efectos escénicos. Y desde luego, los autores nacionales componen sus operetas con estos recursos sin renunciar a los modelos extranjeros, a pesar de las reiteradas inyectivas de los críticos teatrales y aunque se busque su integración y equilibrio con elementos de procedencia nacional, sean estos personajes, lugares, modas o conductas.

Como signo de modernidad en los primeros momentos y lugar para el disfrute sensorial durante años, la opereta marcó toda una época en la historia de nuestro teatro. Pero no sin los inevitables movimientos de ajuste que le permitieran competir y hasta triunfar sobre los pudibundos castizos de los sainetes, encerrados en un ambiente estrecho y poco halagador: la contemplación de la pobreza no puede resistir siempre la seducción del lujo, y así lo vivieron cientos de espectadores encandilados durante años por el irresistible encanto del vals.