



IGNACIO JASSA HARO

Musicólogo

Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España

La opereta europea es un género de teatro cómico-lírico que abarca piezas de muy diversas características formales pero que comparten un mismo código estético. La escena española ha recibido ininterrumpidamente desde los años sesenta del siglo XIX hasta bien avanzado el siglo XX numerosas operetas de múltiples procedencias nacionales, tanto en versiones originales como en adaptaciones a terceras lenguas, a la par que ha adaptado a nuestro idioma (fundamentalmente al castellano y en menor medida al catalán) multitud de títulos. Estas adaptaciones han sido, casi sin excepción, realizadas por las compañías y autores de zarzuela, lo que ha producido una simbiosis entre opereta y zarzuela con consecuencias en las manifestaciones líricas hispánicas. Se pretende analizar en estas páginas el proceso de adaptación de las operetas foráneas a la realidad teatral española a la par que realizar una primera aproximación cuantitativa que permita valorar el alcance de este fenómeno artístico hoy en día completamente olvidado.

Palabras clave: Opereta, zarzuela, género chico, recepción, adaptación literaria, arreglo musical.

The European operetta is a genre of comedic lyric theatre containing examples which despite having very different formal characteristics share the same aesthetic code. From the 1860's until well into the 20th century the Spanish stage continuously hosted many operettas of diverse national origins, both in original versions and translations to second languages, adapting a multitude of titles into our own tongues (primarily Castilian and to a lesser extent Catalan). These adaptations were almost without exception made by zarzuela companies and creators, which produced a symbiosis between operetta and zarzuela with significant consequences for the Hispanic lyric stage. This article sets out to analyse the process of adapting foreign operettas to the necessities of Spanish theatre, and to make an initial approach towards evaluating the scope of an artistic phenomenon completely forgotten today.

Keywords: Operetta, zarzuela, género chico, reception, literary adaptation, musical arrangement.

Un aspecto característico de la escena lírica española del último siglo y medio es la enorme variedad de manifestaciones artísticas vistas sobre sus tablas, entre las cuales tan sólo unas pocas han llegado hasta nosotros. Así, la zarzuela y la ópera han pasado a la posteridad o, cuando menos, han quedado en la memoria cultural de nuestra sociedad como géneros inequívocamente definidos. Otras formas, en cambio, parecen haber desaparecido sin dejar rastro, a pesar de que en su momento llegaron a gozar de un notable predicamento o a producir, incluso, el furor del público; a resultas de este olvido se han perdido las referencias que permiten formarse una idea

cabal de cómo eran. La opereta foránea, esto es, la venida de otros países europeos pero totalmente aclimatada a nuestro terruño, se cuenta entre las formas sobre las que se ha producido esa triste suerte de *damnatio memoriae*. Exploraremos en estas páginas tan peculiar capítulo de nuestra historia cultural tratando de valorar el impacto que el género operetístico tuvo en nuestros escenarios y aportando algunas claves que ayuden, si no a su poco probable recuperación sí, al menos, a su actual comprensión y a su reconsideración como fenómeno artístico integrado con pleno derecho en nuestra tradición.

La opereta europea

El primer aspecto que habría que aclarar antes de iniciar nuestra disertación es definir qué queremos designar cuando empleamos el término “opereta”. Nos referimos con él a diferentes manifestaciones de teatro lírico surgidas fuera de España entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, asimilables formalmente a la zarzuela española, al menos en el rasgo esencial de la alternancia entre partes dialogadas sin música y partes musicales, bien cantadas o bien meramente instrumentales. La extensión variable de estas obras o su diversidad tipológica no les impide formar un corpus coherente que la bibliografía especializada agrupa con designaciones varias del tipo de “teatro cómico-lírico”, “teatro musical” u “ópera ligera”. El término “cómico” denota la existencia de diálogos hablados entre las partes “líricas”; lo “musical” pretende englobar en este grupo manifestaciones teatrales de menores exigencias canoras, que podrían quedar excluidas al emplear el término “lírico”; la “ligereza” es entendida aquí además de por una simplificación de lo musical en comparación con lo operístico, por el casi exclusivo interés por asuntos cómicos o joviales pretendidamente intrascendentes. Todas estas designaciones son limitadas, por lo que consideramos de elección la forma “opereta” puesto que abarca manifestaciones que las otras designaciones excluyen.

En cualquiera de los países donde se ha cultivado la opereta, ésta, en general, se ha entendido como una manifestación músico-teatral de vocación eminentemente comercial –algo que no tiene por qué comprometer su calidad artística– y en ese sentido se ha solido explotar en circuitos líricos distintos a los de la ópera, por intérpretes especializados y dirigida a públicos fieles al género. Los principales bastiones de la opereta han sido Francia (donde esta forma nace a mediados del siglo XIX de la mano de Hervé y Offenbach), el imperio austrohúngaro (con Viena como principal centro creador sin perjuicio de Budapest, que al reflejo de lo estrenado en la primera capital suma la actividad de una importante escuela local húngara), Inglaterra (con un repertorio extendido por sus territorios ultramarinos

y por los EE.UU.), Alemania (que además de acoger los principales títulos austrohúngaros estrena en todo momento obras propias) e Italia (con una labor importantísima de difusión por todo el mundo de piezas autóctonas y, sobre todo, de versiones locales de las más relevantes obras foráneas). Los Estados Unidos conforman capítulo aparte puesto que en seguida desarrollaron una escuela propia con dos vertientes claramente divergentes: la de la opereta de cuño europeo y la de la más genuina comedia musical norteamericana, antecedente directo de los actuales musicales de Broadway. Sin embargo, la lista de países que desarrollaron escuelas propias de opereta es larga e incluye a naciones tan dispares como la Rusia soviética y los países de su órbita cultural (con Rumanía como principal ejemplo), los Países Bajos, Dinamarca o Grecia.

Opereta en España *vs* opereta española

Pero ¿dónde situamos a España y a los países hispanoparlantes en el contexto de esa tradición cómico-lírica? La respuesta que de inmediato nos viene a la cabeza tiene un nombre propio, el de la zarzuela, manifestación que en teoría debería de ocupar ese “nicho”. Así lo han considerado con mayor o menor entusiasmo la mayoría de los musicólogos interesados por la opereta, que en sus monografías sobre el género han incluido casi sin excepción un capítulo dedicado a España. Hughes¹, Traubner, Gänzl o Lamb² en el ámbito anglosajón, Bruyr y Rouchouse en el francés³, Klotz en el alemán⁴ y Oppicelli o Runti en el italiano⁵, equiparan con matices las manifestaciones zarzuelísticas con las del resto de escuelas nacionales de opereta. Otros autores, como Basso en su monumental enciclopedia dedicada al

¹ Aunque Hughes integra la zarzuela en la gran familia operetística acaba concluyendo que, como a su juicio acontece también con la tauromaquia, se trata de una manifestación quintaesencialmente indígena. Gervase Hughes: *Composers of operetta*, Westport, Greenwood Press, 1962.

² Estos tres autores no dudan en asimilar la zarzuela a sus homólogas europeas. Sin embargo, cuando trazan la difusión de cada manifestación nacional en el resto de países operetísticos apenas tienen en cuenta la recepción de opereta foránea en España y menos aún la difusión de la zarzuela en el resto de países, cuestiones ambas que ellos, de seguro, habrían recogido de no haber sido una cuestión completamente desatendida por la musicología española. Richard Traubner: *Operetta: a theatrical history. Revised Edition*, Nueva York, Routledge, 2003. Kurt Gänzl: *The Encyclopedia of The Musical Theatre*, Nueva York, Schirmer Books, 2001. Andrew Lamb: *150 Years of Popular Musical Theatre*, New Haven, Yale University Press, 2000.

³ José Bruyr: *Lopérette*, París, Presses Universitaires de France, 1962; Jacques Rouchouse: *Lopérette*, París, Presses Universitaires de France, 1999.

⁴ Se trata del musicólogo que con mayor convencimiento acoge el repertorio español como parte del mismo corpus. Su publicación de referencia cuenta con una traducción española algo ortopédica. Volker Klotz: *Zarzueltas y operetas*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1995. (Editado originalmente como *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Múnich, Piper, 1991).

⁵ Ernesto G. Oppicelli: *Loperetta da Hervé al musical*, Génova, Sagep Editrice, 1985. Carlo Runti: *Sull'onda del Danubio blu. Essenza e storia dell'operetta viennese*, Trieste, Edizioni Lint, 1985.

teatro musical⁶, consideran, en cambio, la naturaleza de la zarzuela distinta a la de la opereta, de igual modo que lo pueda ser la de la *opéra-comique* francesa, el *Singspiel* alemán o el musical norteamericano. Ciertos autores como Keller y Grün⁷ en sus ensayos sobre el género o Lubbock, Ewen o Schneidereit en sus compilaciones de títulos ignoran, por último, la aportación española al teatro lírico no operístico⁸.

Aun estando más en sintonía con el primer grupo de autores creemos, sin embargo, no equivocarnos si afirmamos que la zarzuela no puede ser entendida como un mero equivalente hispano del género que estamos examinando. La zarzuela española es un fenómeno singular que trasciende la mera conformación de una escuela nacional de opereta al exceder el ámbito de lo “cómico” o lo “ligero” que parecía encasillar a aquélla para convertirse en una realidad artística más variada y amplia que cubre el hueco dejado por la ausencia de una ópera española viable. Para nada estamos negando con la anterior afirmación la existencia de una escuela operística española, plenamente tangible no sólo como encarnizado debate teórico sino también a través de una nutrida nómina de estrenos. Pero a diferencia de lo que ocurre con Francia, Alemania, Inglaterra, Austria, Rusia o, por supuesto, Italia, países éstos todos con escuelas de ópera más importantes que las correspondientes de opereta, en España la zarzuela es la manifestación lírica por excelencia.

Queremos también aclarar que excluimos de la definición de opereta antes expuesta las obras líricas completamente originales de autores españoles, definidas (o no) por los mismos como “operetas” que acompañaban en el cartel de las compañías líricas a las obras foráneas y que compartían con ellas muchas de sus características formales. Este tipo de piezas constituyen un buen ejemplo con el que ilustrar el conocido debate sobre las múltiples designaciones genéricas que adornan el patrimonio lírico español, sobre el que tanto se ha escrito⁹. Desde las tempranas muestras bufas como *El joven Telémaco* (1866) de Rogel o *El tributo de las cien doncellas* (1872) de Barbieri hasta las tardías operetas modernas de la década de los cuarenta

⁶ VV.AA.: *Storia dello spettacolo musicale. IV. Altri generi di teatro musicale*, Alberto Basso (dir.), Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1995.

⁷ Otto Keller: *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Viena-Leipzig, Stein Verlag, 1926. Bernhard Grün: *Kulturgeschichte der Operette*, Múnich, Müller, 1961.

⁸ Estas tres obras, que presentan sendas selecciones de títulos líricos analizados monográficamente, excluyen sistemáticamente zarzuelas españolas. Mark Lubbock y David Ewen: *The Complete Book of Light Opera*, Londres, Putnam, 1962; David Ewen: *The Book of the European Light Opera*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1962; Otto Schneidereit: *Operette A-Z. Ein Streifzug durch die Welt der Operette und des Musicals*, Berlín, Henschelverlag, 1983.

⁹ Se aborda, por ejemplo, por Luciano García Lorenzo: “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”, *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, 5-6, 1983, pp. 13-22.

como *Black el payaso* (1942) de Sorozábal o *Luna de miel en El Cairo* (1943) de Alonso, la larga relación de obras de esta tipología pasa por hitos como *La czarina* (1892) de Chapí, *Molinos de viento* (1910) de Luna, *La Generala* (1912) de Vives, *Las alegres chicas de Berlín* (1916) de Millán, *El capricho de una reina* (1919) de Soutullo y Vert, *La rubia del Far-West* (1922) de Rosillo o *El mesón del Pato Rojo* (1938) de Romo.

Dicho corpus de piezas puede ser entendido bien como un género independiente, la “verdadera” opereta española, o bien como un subgénero dentro de la zarzuela. En el primero de los supuestos se querría ver en estas obras el seguimiento más o menos fiel de los presupuestos estéticos de las manifestaciones importadas desde Viena, París o Berlín. Para el segundo caso se estarían considerando en cambio superficiales dichos rasgos, de naturaleza más bien mimética, y se estaría valorando hasta qué punto el peso de la tradición hispana y del medio para el que se escriben estas piezas actuaría sobre los creadores de forma consciente o inconsciente, distanciando sus obras de los títulos europeos en que se inspiraron. En cualquier caso no va a ser la opereta española, sea cual sea su posición jerárquica dentro del teatro lírico hispano, objeto de análisis en estas páginas.

Más de cien años de operetas

El relato de la llegada del teatro cómico-lírico a España comienza antes de que la propia opereta existiera como género. Durante el período en el que la zarzuela moderna se fue gestando —el segundo tercio del siglo XIX— el panorama lírico español se vio constantemente enriquecido con adaptaciones de las principales *opéras-comiques* francesas y *opere buffe* italianas producidas, por lo general, al margen del consolidado circuito operístico. La zarzuela que durante esos años se estaba “restaurando” bebió, como no podía ser de otra manera, de esa doble sabia francesa e italiana que se va a tornar en indispensable nutriente en la definitiva configuración del género castizo, allá por la mitad de la centuria.

Se entiende, por tanto, que cuando las primeras operetas llegaron a España el público estuviera plenamente familiarizado¹⁰ con las piezas adaptadas a nuestra lengua a partir de obras firmadas por compositores franceses como Adolphe Adam, Daniel-François-Esprit Auber, Albert Grisar, Fromental

¹⁰ Un hecho que pone de manifiesto la continuidad del fenómeno de recepción en España de la *opéra-comique* y la *opéra buffa* con el de la más moderna opereta es la coincidencia en los mismos escenarios y a cargo de las mismas compañías de obras de sendos géneros durante las décadas de los sesenta y setenta del XIX. A pesar de esa consideración común por parte del mundo teatral de la época, nosotros no hemos incluido dichos estrenos de “pre-operetas” acaecidos en el arco cronológico 1864-1957 en nuestro apéndice.

Halévy, Louis-Joseph-Ferdinand Herold o Aimé Maillart, e italianos como Serafino Amedeo de Ferrari, Giuseppe Mazza¹¹, los hermanos Federico y Luigi Ricci, Lauro Rossi o Emilio Usiglio.

La arribada a nuestro país de las primeras obras calificables como operetas tiene lugar durante la década de los sesenta. El primer ejemplo de adaptación documentado es el de *Orphée aux Enfers* visto con el título de *Los dioses del Olimpo* en 1864 en el madrileño Teatro de la Zarzuela¹². Poco después Francisco Arderius, a buen seguro corista en la anterior producción, tras viajar a París para conocer de primera mano el fenómeno creará la compañía de los Bufos Madrileños con sede en el Teatro de Variedades. Nuestra escena sufrirá a partir de entonces un aluvión imparable de adaptaciones offenbachianas tanto de sus breves y graciosas *opérettes* como de sus grandes y no menos inspiradas *opéras-bouffes* y *opéras-comiques* con una auténtica guerra contraprogramadora entre teatros no exenta, incluso, de pleitos surgidos ante el cuestionamiento de la legitimidad de algunas de las adaptaciones.

La recepción de que Offenbach gozó constituye un punto y aparte en nuestra historia musical. Alrededor de una cincuentena de títulos de su catálogo lírico (que apenas supera el centenar de piezas) llegaron a los escenarios españoles en lo que posiblemente sea el caso, junto a Rossini, de compositor extranjero mejor y más ampliamente recibido en nuestro país. Míticas obras como *La Belle Hélène*, *Barbe-bleue*¹³ o *La Grande-Duchesse de Gérolstein*¹⁴, por poner unos contados ejemplos, jalonan esta historia de amor entre Offenbach y España. Si bien la profusión de títulos de Offenbach adaptados ya ha recibido atención monográfica¹⁵ este fenómeno se hace todavía merecedor de un estudio en profundidad que permita valorar el calado que el impacto de su propuesta estética produjo en la sociedad del Sexenio Revolucionario.

Cuando el astro del franco-judeo-alemán dejó de brillar, el resto de compositores franceses de opereta tomó el relevo en su llegada a nuestros escenarios. De entre la larga nómina de cultivadores del género dos de ellos,

¹¹ Andrew Lamb ha estudiado un ejemplo de *opera buffa* italiana con notable repercusión en España, *La prova d'un'opera seria* de Mazza. Véase Andrew Lamb: "Two Hundred Years of Maestro Campanone", *zarzuela.net*, Christopher Webber e Ignacio Jassa Haro (eds.), <http://www.zarzuela.net/rel/feat/campanone.htm> (acceso realizado el 1 de octubre de 2010).

¹² A partir de 1856 la compañía del Teatro Francés de Madrid trajo varios Offenbach en versión original. El ejemplo más antiguo es el de *Les Deux Aveugles* visto en el Teatro Lope de Vega en 1856.

¹³ *El robo de Elena* (1869); *La bella Elena* (1870); *Barba Azul* (tres versiones de 1869); *La muerte de Barba-Azul* (refundición en un acto de 1869); *El señor de Barba Azul* (refundición en un acto de 1903).

¹⁴ *La Gran Duquesa de Gerolstein* (1868). Ese mismo año *El general Bum-Bum*, capricho cómicolirico en un acto y en verso con música de la obra militarista de Offenbach, aprovechó el tirón de su exitosa acogida.

¹⁵ Es de obligada consulta, por compilar los principales datos sobre el vínculo entre Offenbach y España, la obra de Jacobo Kaufmann: *Jacques Offenbach en España, Italia y Portugal*, Zaragoza, Libros Certeza, 2007.

Charles Lecocq y Edmond Audran, se repartirán el grueso de estrenos hispanos: *La Fille de Madame Angot*¹⁶, *Les Cent Vierges*¹⁷ y *Giroflé-Girofla*¹⁸ para el caso de Lecocq o *La Mascotte*¹⁹, *Miss Helyett*²⁰ y *La Poupée*²¹ para el de Audran son sólo los ejemplos más sonados.

Pero toda una pléyada de operetistas franceses no se quedaron a la zaga con piezas que van a dejar un recuerdo imborrable en la memoria del público: *Les cloches de Corneville*²² de Robert Planquette, *Les mousquetaires au Couvent*²³ de Louis Varney, *Mam'zelle Nitouche*²⁴ de Hervé²⁵, *Niniche*²⁶ de Marius Boullard y *Les saltimbanquis*²⁷ de Louis Ganne, sobresalen entre muchas otras. Varios títulos memorables firmados por compositores procedentes de otros ámbitos pero que también se asomaron de forma más o menos esporádica al mundo de la opereta como *Véronique*²⁸ de André Messager o *Ciboulette* de Reynaldo Hahn, aunque llegaron a nuestra escena, no consiguieron en cambio gozar de tanta fortuna.

Otras muchas obras de autores hoy completamente olvidados como Justin Clérice, Aimé Lachaume, Paul Lacôme, Victor Massé, Victor Roger, Gaston Serpette, Claude Terrasse o Léon Vasseur también alcanzaron nuestros escenarios disfrutando en ocasiones de cierta popularidad. Debemos mencionar, para cerrar el capítulo del influjo galó en nuestra escena cómicolírica, la llegada después de la Primera Guerra Mundial de piezas más ligeras firmadas por Henri Christiné o Maurice Yvain y que tiene su epílogo en la recepción de Moïses Simons y Francis Lopez producida durante la posguerra (implicados en producciones líricas concebidas para el propio teatro español²⁹).

¹⁶ *Adriana Angot* (1873); *La hortolana del Born* (refundición en un acto de 1883, en lengua catalana).

¹⁷ *Las cien doncellas* (1872); *Les cent donzellas* (1873, en catalán); *La isla verde* (refundición en un acto de 1911).

¹⁸ *Ayole-Ayole o la mujer de dos maridos* y *Giroflé-Girofla* (ambas salidas de la pluma del mismo adaptador en 1874); *Rosicler y Tulipan* (1876).

¹⁹ *La mascota* (dos versiones de 1882); *La mascotita* (refundición en un acto de 1913).

²⁰ *Miss Helyett* (1892); *Miss Helyett (petite)* (refundición en un acto de 1905).

²¹ *La muñeca* (1903); *La muñeca ideal* (refundición en un acto de 1908).

²² *Las campanas de Carrión* (1877); *Los condes de Carrión* (refundición en un acto de 1909).

²³ *Los mosqueteros grises* (1881); *Los guardias de Corps* (1894); *Los mosqueteros* (refundición en un acto de 1906).

²⁴ *Mam'zelle Nitouche* (1888); *Nitouche* (refundición en un acto de 1902); *La señorita Mimí* (refundición en un acto de 1915).

²⁵ Hay que hacer constar que Hervé, el verdadero padre del género bufo, ya había gozado de acogida en los años de fiebre offenbachiana con títulos como *L'Œil crevé* (*¡No es nada lo del ojo!*) y *El ojo huero*, *Chilpéric* (*Chilperico*) y *Le Petit Faust* (*Faustito*), todos ellos adaptados en 1869.

²⁶ *Niniche* (1885).

²⁷ *Los saltimbanquis* (1908).

²⁸ *La condesa del Trianón* (1922).

²⁹ De hecho Simons, cubano de nacimiento, no estrenará en París hasta muy avanzada su carrera, habiendo compuesto antes multitud de obras líricas para los escenarios hispanoamericanos y español-

A la zaga de los herederos de Offenbach observamos la llegada de las primeras operetas en lengua alemana solapándose con los mentados títulos franceses finiseculares. En esta primera oleada vienesa dicha procedencia no siempre resultó identificada como tal pues nos hemos tropezado en más de una ocasión con la consideración de estas piezas o de sus autores como franceses o incluso italianos³⁰. Además, el cabeza de escuela no fue, como cabría esperar, el muy vienés Johann Strauss II sino el más cosmopolita a la par que italianizante Franz von Suppé, cuyo *Boccaccio*³¹ arrasó en Madrid. No es que el “rey del vals” no tuviera acogida, adaptándose desde pronto importantes títulos suyos, pero obras míticas como *Die Fledermaus*³² gozaron de escasa repercusión sin que ninguna de sus versiones quedara fijada en el repertorio. Millöcker con la adaptación de *Der Bettelstudent*³³ destacando entre media docena de títulos y Zeller con *Der Vogelhändler*³⁴ completan lo más relevante del panorama de esos primeros años de lo vienés.

La conocida como “era de plata” de la opereta austrohúngara³⁵, que ve su pistolezado de salida con el estreno de *Die lustige Witwe* (1905), no comenzará en España hasta el final de la década con la presentación en el Teatro Circo Price de la adaptación del inmortal clásico de Lehár³⁶ a cargo de Manuel Linares Rivas y Federico Reparaz; la pieza, por supuesto, gozará de más versiones³⁷. El estreno de *Lysistrata*³⁸ (1905) de Paul Lincke supuso, en cualquier caso, un antecedente de lo que se iba a avecinar, hasta el punto de que algunos autores han visto en esa pieza berlinesa el inicio de la fiebre

les. Lopez, por su parte, compuso dos títulos (*El águila de fuego*, 1956, y *S.E. la embajadora*, 1958) pensando en el lucimiento de Celia Gámez, y a la medida de su compañía de operetas, además de *La canción del amor mío* (1958) firmada en colaboración con el compositor Juan Quintero, aunque en este último caso el espectáculo estaba concebido para presentar en la capital española a la gran estrella de las operetas de Lopez, el célebre tenor Luis Mariano.

³⁰ Hay que ser no obstante precavidos con estas afirmaciones, puesto que en ocasiones el motivo de tal confusión radica en que el revistero veía un montaje a cargo de una compañía francesa o italiana. Así ocurrió, por ejemplo, cuando la opereta *Lo scacchiere della Regina* del alemán de nacimiento pero vienés de adopción Richard Genée se pudo ver en el Teatro Circo del Príncipe Alfonso (Circo de Rivas) de Madrid a cargo de una compañía *buffa* italiana. Véase “Sección de espectáculos”, *La Discusión*, 7-V-1882, p. 3.

³¹ *Boccaccio* (1882); *Boccaccio* (refundición en un acto de 1908); *Boccaccio* (en repertorio de la compañía de operetas de Esperanza Iris en los años 20).

³² *La orgía* (1877); *Una broma en carnaval* (1887); *El murciélago* (1909).

³³ *El estudiantillo* (1886).

³⁴ *El tirolés* (1911); *El vendedor de pájaros* (¿refundición en un acto? de 1914).

³⁵ Este término, que repetiremos reiteradamente a lo largo de estas páginas junto al de “era de oro”, debió de ser acuñado en el mundo alemán por algún crítico de la época de Lehár, Kálmán y Cia. nostálgico de los tiempos “pasados” y “mejores” de Strauss, Suppé y sus adláteres. A pesar de su ubicuidad en la bibliografía no hemos sido capaces de trazar su origen.

³⁶ *La viuda alegre* (1909).

³⁷ *Dora, la viuda alegre* (refundición en un acto, 1909); otra versión de título *La viuda alegre* (1910); *Aurea, la viuda alegre* (1916).

³⁸ *Lysistrata*.

vienesas³⁹. Entre 1909 y el final de la Primera Guerra Mundial tiene lugar una llegada constante de obras originalmente escritas en alemán. Franz Lehár, Leo Fall, Oscar Straus, Edmund Eysler y en menor medida Emmerich Kálmán, dominaron el panorama de lo que había sido estrenado en Viena, no sólo por número de títulos sino por la repercusión de que éstos gozaron. *Der Graf von Luxemburg*⁴⁰, *Die Dollarprinzessin*⁴¹, *Der tapfere Soldat*⁴², *Künstlerblut*⁴³ y *Gräfin Mariza*⁴⁴, por mencionar una pieza de cada uno de estos autores, se enseñorearon de nuestros escenarios con varias versiones para cada título.

La impresionante lista de compositores procedentes de todos los confines del imperio austrohúngaro que resonaron esos años en España es la más abultada de las que aquí manejamos. Ésta (con inevitables omisiones) abarca los nombres de Leo Ascher, Josef Beer, Henrik Berény, Heinrich Berté, Johann Brandl, Alfons Czibulka, Ludwig Engländer, Bruno Granichstädten, Kart Hajos, Victor Jacobi, Georg Jarno, Oscar Nedbal, Carl Ohnesorg, Heinrich Reinhardt, Ernst Steffan, Benno Sternberg, Robert Stolz, Carl Weinberger, Robert Winterberg o Carl Michael Ziehrer que deben de sumarse a los músicos ya mentados. Al finalizar la Primera Guerra Mundial, Berlín releva a Viena en el liderazgo del panorama operístico en lengua alemana. Nuestro país,



Luisa Vela y Emilio Sagi Barba en *La viuda alegre* de Franz Lehár, en adaptación de Manuel Linares Rivas y Federico Reparaz con versos de Danilo. [Montaje del estreno en el Teatro Circo Price de Madrid, 1909]

³⁹ Nos referimos a Marciano Zurita y a los historiadores que le siguen. Véase Marciano Zurita: *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular, 1920, pp. 101-103.

⁴⁰ *El conde de Luxemburgo* (1910); *Renato, conde de Luxemburgo* (refundición en un acto de 1910); *Los condes de Luxemburgo* (refundición en un acto de 1910); *El vizconde de Luxemburgo* (refundición en un acto de 1911); *El señor conde de Luxemburgo* (1912).

⁴¹ *La princesa del dollar* (1909); *Mary, la princesa del dollar* (refundición en un acto de 1909); *La princesa de los dollars* (1910); *Princesitas del dollar* (1912).

⁴² De este título hablaremos más adelante.

⁴³ *Sangre de artista* (1909); *La comedianta* (1910); *Nelly (la vida artística)/ Nelly o Vida de artista* (refundición en un acto de 1910); *La cómica* (refundición en un acto de 1915); *La mujer artista* (en repertorio de la compañía de opereta de Esperanza Iris en 1920); *Alma de artista* (sin datar).

⁴⁴ *La condesa Maritza* (1934); existe otra versión de igual título que no hemos logrado datar.

que como comentamos antes ya había recibido en los primeros años del siglo la obra de Paul Lincke –además de la de Jean Gilbert– no será ajeno a las novedades firmadas por autores como Pál Ábrahám, Ralph Benatzky, Walter Bromme, Max Gabriel, Hugo Hirsch, Walter Kollo y Eduard Künneke, algunas planteadas ya con criterios espectaculares más próximos a lo revisteril.

Los algo marginales mundos músico-teatrales anglosajón e italiano tuvieron una acogida más irregular en España. Desde unas tempranas incursiones de Gilbert y Sullivan con escasa repercusión (a partir de *HMS Pinafore*⁴⁵), hasta la tardía llegada de *Balalaika* (1957) de George Posford y Bernhard Grün, el teatro musical traducido de la lengua inglesa nos hizo disfrutar del fenómeno de *The Geisha*⁴⁶ de Sidney Jones o ser testigos del estreno de piezas firmadas por Paul Rubens (*Miss Hook of Holland*⁴⁷), el propio Rubens junto a Howard Talbot (*The Blue Moon*⁴⁸), Lionel Monckton (*The Quaker Girl*⁴⁹), Fritz Kreisler y Victor Jacobi (*Apple Blossoms*⁵⁰) o Rudolf Friml (*Rose Marie*⁵¹). De Italia, aunque sus incontables compañías itinerantes nos dieron a conocer una larguísima lista de títulos propios, sólo un selecto puñado de obras gozaron de adaptación hispana. Destacamos entre ellas *La vergine rosa*⁵², de Alfredo Cuscinà, *L'acqua chetta*, de Giuseppe Pietri⁵³, *Il paese dei campanelle*⁵⁴ y *Cin-ci-là*⁵⁵, ambas de Virgilio Ranzato, o el muy exitoso “arreglo” de Carlo Lombardo, quien firmaba como Leo Bard, titulado *La Duchessa del Bal Tabarin*⁵⁶ y realizado a partir de la música de *Majestät Mimi* (1911) de Bruno Granichstädten, sin que se acreditara tal origen.

Un fenómeno discontinuo

Como constatan los datos que acabamos de exponer, la rica tradición lírica de España convirtió a nuestro país en terreno abonado para la penetración de la opereta, un fenómeno que se produjo durante todo el tiempo

⁴⁵ *Pinafor* (1885); *Ensayo general* (1887, con la música de *HMS Pinafore* ubicada en otro libreto).

⁴⁶ Con el título de *La geisha* existen, al menos, una refundición en un acto de 1911, una versión en dos actos de 1914 y otra versión en dos actos en repertorio de la compañía de opereta de Esperanza Iris en 1920.

⁴⁷ *El néctar de los dioses* (refundición en un acto de 1909).

⁴⁸ *Luna azul* (refundición en un acto de 1904).

⁴⁹ *Los quákeros* (1913); *Los quákeros* (refundición en un acto de 1915).

⁵⁰ *Nancy* (1920).

⁵¹ *Rose Marie* (dos versiones de igual título de 1928 y 1932).

⁵² *Los claveles rojos* (1921).

⁵³ *La gata mantuda* (1922, adaptación en lengua catalana).

⁵⁴ *El país de las campanas* (1924); *El país de las campanillas* (dos versiones, una de 1925 y otra sin datar).

⁵⁵ *Chin-chi-la* (traída por la compañía de operetas de José Ughetti en los años 20).

⁵⁶ *La duquesita de Tabarín* (1917); *La duquesa del Tabarín* (1920).

en que la zarzuela reinó en nuestra escena. Conviene aclarar, no obstante, que a pesar de que lo hayamos expuesto como si de un relato historiado se tratara, este hecho no se produjo de una manera totalmente continua sino que fue más bien una suma de fenómenos independientes recibidos en ocasiones a trompicones y en otros casos de una manera solapada. Por ese motivo la historiografía no los ha abordado más que de forma aislada, fijando su interés en tal o cual escuela nacional, tipología dramático-musical o período cronológico.

Somos nosotros quienes guiados por un afán aglutinador hemos decidido estudiarlas de manera conjunta al considerar que las diferentes manifestaciones músico-teatrales clasificables como operetas, además de compartir unas características formales y presentar una coherencia estética, llegaron a España dentro un marco cronológico relativamente estrecho y se dieron a conocer en un mismo ámbito artístico. Y es que el espacio natural en el que este fenómeno se produjo fue el propio circuito zarzuelístico, al que las obras llegaban bien en versión original o bien en versiones traducidas al castellano (y en ocasiones al catalán), pero también en terceras lenguas (de las compañías visitantes, entre las que destacaron sobremana las *troupes* italianas sin perjuicio de las del resto de naciones líricas cultivadoras del género).

Las personas implicadas en el proceso de adaptación, el arreglista musical y el adaptador, versionador o refundidor teatral eran, por lo general, autores de obras líricas españolas que, a pesar del posible desprestigio que esta tarea les podía acarrear en los círculos literarios o musicales, no ponían reparos a este lucrativo y, en apariencia, más fácil trabajo. Esto queda especialmente patente cuando vemos los nombres de los libretistas que firmaban las adaptaciones: desde Luis Mariano de Larra⁵⁷ pasando por Carlos Arniches⁵⁸ y llegando a Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw⁵⁹, se cuentan entre ellos algunos de los más celebrados autores que dieron forma a la zarzuela grande o al género chico. En cuanto a los músicos, los que se implicaron de forma más intensa en este fenómeno fueron los que

⁵⁷ Firmó con su nombre o con el seudónimo de Antonio López Ayllón algunos de los libretos castellanos de los títulos vieneses y franceses de más éxito del siglo XIX.

⁵⁸ Aunque su creación sainetera parezca estar en las antípodas de los libros de opereta, el alicantino abordó varias refundiciones de títulos europeos al formato chico. El proceso de adaptación de *Blondinche* de Jean Gilbert como *El príncipe Segismundo* (1917) ha sido estudiado por María Victoria Sotomayor Sáez: "La opereta en el teatro español: adaptación de un género", *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, León, Universidad, 2002, pp. 731-742, p. 741.

⁵⁹ A pesar de liderar el movimiento de restauración de la zarzuela grande, que tiene en *Doña Francisquita* (1923) su pistolezado de salida, este famoso tándem teatral se estaba implicando simultáneamente en la adaptación de títulos tan sugestivos como *Die blaue Mazur* de Franz Lehár (*La mazurca azul*, 1924).

ocuparon los fosos de las compañías líricas, pues se trataba de un trabajo eminentemente práctico: Ruperto Chapí, Amadeo Vives, Vicente Lleó, Rafael Calleja, Pablo Luna, Rafael Millán, Federico Moreno Torroba o Pablo Sorozábal, se cuentan entre los más célebres.

Madrid y Barcelona fueron los dos principales centros de exhibición de opereta del país. Era en ambas capitales donde se llevaba a cabo la mayoría de los estrenos y donde se eternizaban en sus escenarios los títulos de mayor éxito. Debemos señalar cómo Barcelona muestra una especial predilección por la opereta copando, según nuestras estimaciones, un tercio de los estrenos del género. Esta cifra es especialmente significativa si se compara con la proporción mucho menor de estrenos absolutos de zarzuela acaecidos en la ciudad condal. No es éste el lugar donde analizar las razones de dicho fenómeno aunque la fuerza que Madrid tenía como centro de gravedad para el género zarzuelístico pudo animar a los autores que lo cultivaban a presentar allí sus obras de nuevo cuño, mientras que el estreno de títulos operetísticos, que implicaba la importación de la música y por tanto una menor apuesta creativa de los compositores, no contaría con ventaja en ninguna de las dos ciudades.

La penetración de la opereta en España responde básicamente a la iniciativa del mundo teatral español. Desde las primeras obras de Offenbach hasta los últimos ejemplos de operetas anglosajonas traídas después de la Guerra Civil, la práctica totalidad de los montajes vistos en nuestra lengua son el resultado de la inquietud del empresariado español por presentar unos espectáculos por un lado afines y por otro contrastantes con el repertorio de zarzuela con vistas a dinamizar el panorama teatral de cada época. Por los indicios de que disponemos parece que España estuvo, salvo contadas ocasiones, al margen de los intereses de los autores de las obras originales; esto la distingue de otros países occidentales para los que los empresarios, editores y autores de las operetas originales se implicaron, cuando no tomaron expresamente la iniciativa, sancionando además de ese modo las adaptaciones vistas sobre sus tablas.

Contraejemplos de lo que aquí decimos son la presencia de Jacques Offenbach en varias ocasiones en España (llegando a dirigir *Les Brigands*⁶⁰ en el Teatro de la Zarzuela), el posicionamiento de Franz Lehár en la guerra de versiones españolas de *Der Graf von Luxemburg*⁶¹, la visita a Madrid de Oscar Straus ya en el cénit de su carrera (con un concierto homenaje en el Palacio de la Música de la capital y unas negociaciones para la puesta en

⁶⁰ *Los brigantes* (1870). El relato de los hechos puede verse en la obra de J. Kaufmann: *Jacques Offenbach...*

⁶¹ Aclararemos más abajo los pormenores sobre este particular al abordar la problemática de las múltiples versiones en castellano de un mismo título.

escena, al parecer luego frustrada, de *Ein Walzertraum* con la orquesta de esta sala de conciertos en el foso)⁶² o el paso de Jean Gilbert por Barcelona y Madrid en su huída de la Alemania nazi que le acabaría llevando hasta Argentina (estrenando desde el foso del Teatro de la Zarzuela un espectacular montaje de *Die Dame mit dem Regenbogen*)⁶³.

Bastantes operetas foráneas fueron traídas por vez primera a nuestro país por compañías de opereta extranjera de *tournee* por España. Estas piezas eran interpretadas en la lengua de la compañía siendo habitual que se llevaran en cartel obras de repertorio provenientes de distintas escuelas nacionales; cada empresa tendía a promover las creaciones patrias con incursiones puntuales en los éxitos más sonados de las tradiciones de otras naciones. La excepción a ese panorama sería la de las numerosísimas compañías italianas de opereta, centradas sobre todo en los éxitos franceses (durante el siglo XIX) o vieneses (en el XX), sin perjuicio de abordar obras de otras escuelas incluida lógicamente la italiana e incluso la zarzuela española, que sufría de ese modo un interesante proceso de “ida y vuelta”⁶⁴.

Podían coexistir por tanto en los carteles de los teatros españoles obras originales, versiones vertidas a la lengua vernácula del país al que perteneciera la compañía y, por descontado, obras en adaptación española. Como vemos hay una casuística diversa y en la nómina de operetas estrenadas en España se pueden contar ejemplos vistos sólo en versión original, otros que disfrutaron de una o varias adaptaciones españolas y algunos casos de obras representadas en adaptación a terceras lenguas; a veces una obra con escasa suerte sólo se incluye en una de esas categorías mientras que los títulos más afortunados solieron recorrer nuestros escenarios en varias de esas formas.

La efervescencia de la cartelera y la oportunidad de negocio provocó que tanto la capital catalana como la madrileña vieran en ocasiones más de una versión de un título, bien simultáneamente o bien en un lapso de tiempo, por lo general, breve. Distintos empresarios encargaban, o realizaban ellos mismos (pues como ya apuntábamos esta figura solía recaer en el director

⁶² Entre las numerosas referencias hemerográficas sobre esta visita destaca la entrevista que Oscar Straus concedió al también compositor José Fornis: “Oscar Straus en Madrid”, *Estampa*, 20-III-1928, p. 3.

⁶³ *Siete colores*, 1934. Véanse más detalles en el libro de Emilio García Carretero: *Historia del Teatro de la Zarzuela. Tomo Segundo (1913-1955)*, Madrid, Fundación de la Zarzuela Española, 2004, p. 170.

⁶⁴ Así, por ejemplo, la “compañía italiana de ópera cómica, opereta y zarzuela” dirigida por el Sr. Giovannini, que desarrolló una temporada en el Teatro de la Comedia de Madrid en la primavera de 1895, llevaba en repertorio varias zarzuelas (que se encargaba de advertir que eran “cantadas en español”): *Las dos princesas* y *El dúo de La Africana* (de Fernández Caballero) y *Música clásica* y *La leyenda del monje* (de Chapí). “Noticias de Espectáculos – Compañía italiana en la Comedia”, *El Día*, 24-III-1895, p. 3.

artístico o musical), sus propias versiones de la opereta de turno, tratando en general de ganarse al público no sólo con un reparto más llamativo que el de la compañía rival sino también con unos añadidos musicales o teatrales que hicieran más jugosa y atractiva la pieza. De esta forma el proceso de adaptación tendía a la “indigenización” apartándose, en ocasiones notablemente, de la obra de partida.

Así, por ejemplo, durante el período bufo cuando una de las dos compañías madrileñas en liza (la de Arderius y la del Teatro de la Zarzuela) anunciaba que una obra se iba a adaptar, no tardaba apenas nada en hacer lo propio la otra; ocurre con *Une demoiselle en loterie*⁶⁵, *Orphée aux Enfers*⁶⁶, *M. Choufleri restera chez lui le...*⁶⁷, *La Belle Hélène*⁶⁸, *Barbe-bleue* o *La Vie parisienne* todas ellas de Offenbach⁶⁹. Durante la era de plata la diversidad de compañías implicadas es mayor y hay que sumar al foco madrileño el barcelonés que durante la época bufa estuvo más pendiente de Madrid. A un largo listado de obras de esta época con dos o tres versiones diferentes hay que sumar los más famosos títulos que gozaron de cuatro o incluso cinco versiones: *Ein Walzertraum*⁷⁰ o *Der tapfere Soldat* (de Oscar Straus), *Der fidele Bauer*⁷¹, *Die Dollarprinzessin* o *Die geschiedene Frau*⁷² (de Leo Fall), *Künstlerblut* (de Edmund Eysler) y *Die lustige Witwe* o *Der Graf von Luxemburg* (de Franz Lehár) conforman ese grupo privilegiado.

El proceso adaptador

En lo que a la música se refiere, entendemos que la adaptación solía partir de la reducción para canto y piano, o mejor, de la parte para apuntar y dirigir de la pieza original (contenedora de indicaciones de los instrumentos solistas), que el maestro director de la compañía reorquestaba para obtener materiales con los que tocarla, ajustados siempre a la plantilla de su propio conjunto orquestal. El oficio innegable de estos músicos de foso hacía que este trabajo, que hoy consideraríamos no sólo una profanación de la obra musical tal y como la concibió el autor original sino también una

⁶⁵ *Una señorita en rifa* (1871); *Se rifa una señorita / La rifa de una señorita* (1872).

⁶⁶ *Los dioses del Olimpo* (1864); *Rapto de Eurydice* (sin datar); la pieza gozó también de una tardía refundición en un acto titulada *¡Anda la diosa!* (1907).

⁶⁷ *D. Galo-Pin se queda en casa* (1869); *La soirée de Cachupin* (1869).

⁶⁸ *El robo de Elena* (1869); *La bella Elena* (1870).

⁶⁹ *La vida parisién* (1868, transformada en 1870 en *La vida madrileña*); *La vida parisense* (1869).

⁷⁰ *El sueño de un vals* (refundición en un acto, 1910); *El misterio de un vals* (refundición en un acto, 1910); *El encanto de un vals* (1912); *La invitación al vals* (1915).

⁷¹ *El aldeano alegre* (1911); *Los campesinos* (refundición en un acto de 1912); *Los lugareños* (refundición en un acto de 1912).

⁷² *La divorciada* (1910); *La mujer divorciada* (1911); *Juanita la divorciada* (refundición en un acto de 1911); *Los divorciados* (1911); *El divorcio de Jana* (sin datar).

tarea titánica, resultara en cambio la práctica habitual. Puede esconder esta costumbre, no obstante, otra razón de peso: la evasión del pago de derechos, que la petición a los editores de los materiales originales habría obligado a satisfacer, algo que, en cambio, era la norma en el más reducido, y por ello controlable, circuito operístico. Resulta paradójico, sin embargo, comprobar cómo estas versiones “piratas” fueron incluidas para su explotación en los archivos líricos decimonónicos y desde la fundación de la Sociedad de Autores Españoles pasaron a integrarse en el archivo de materiales o de partituras orquestales al que aludiremos más adelante, en ocasiones registradas, incluso, como creaciones originales de los compositores arreglistas (y por descontado como si fueran obras literarias originales de los traductores-adaptadores).

Consecuencia de estos hábitos de trabajo por parte de los adaptadores el cambio musical más notable que sufren la operetas hispanizadas es el de color orquestal. Las plantillas suelen en general reducirse, algo que resulta especialmente significativo en las piezas “refundidas” en un acto: durante el período en que tuvo vigencia el teatro por horas fue práctica habitual adaptar los títulos largos (normalmente en dos o tres actos, a veces en más) al acto único de rigor; los teatros dedicados al género chico solían contar con un foso más pequeño que el de los que cultivaban el género grande (asimilable éste al de los teatros de opereta de toda Europa, aunque también en este aspecto hay excepciones). A continuación presentamos en forma de tabla varios ejemplos de plantillas orquestales de operetas originales y adaptadas que ejemplifican lo que estamos comentando.

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO DE LA ADAPTACIÓN	ORQUESTACIÓN ORIGINAL	ORQUESTACIÓN DE LA ADAPTACIÓN
<i>Orphée aux Enfers</i> -versión de 1858-	<i>Los dioses del Olimpo</i>	2 Fl. (II-Fltn.), Ob., 2 Cl., Fg., 2 Tpa., 2 Cnt., 1 Trb.	Flt. / Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Tpa., 2 Cnt., 3 Trb. (III-bajo), Fgle
<i>La Grande-Duchesse de Gérolstein</i>	<i>La gran duquesa de Gerolstein</i>	2 Fl. (II-Fltn.), Ob., 2 Cl., Fg., 2 Tpa., 2 Cnt., 1 Trb.	2 Fl. (II-Fltn.), 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Tpa., 2 Cnt., 2 Trb., Fgle
<i>Le 66</i>	<i>Me cayó la lotería</i>	2Fl. (II-Flt.), 2Ob., 2Cl., 2Fg., 4Tpa., 2Cnt., 1Trb.	Flt. / Fl., Ob., 2Cl., Fg., 2Tpa., 2Cnt., 3Trb. (III bajo)
<i>Boccaccio</i>	<i>Boccaccio</i> (3 actos)	2 Fl. (II-Fltn.), 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 4 Tpa., 2 Cnt., 3 Trb. (III-bajo)	2 Fl. (II-Fltn.), Ob., 2 Cl., Fg., 2 Tpa., 2 Cnt., 3 Trb. (III-bajo)

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO DE LA ADAPTACIÓN	ORQUESTACIÓN ORIGINAL	ORQUESTACIÓN DE LA ADAPTACIÓN
<i>Boccaccio</i>	<i>Boccaccio</i> (1 acto)	2 Fl. (II-Fltn.), 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 4 Tpa., 2 Cnt., 3 Trb. (III-bajo)	2 Fl. (II-Fltn.), Ob, 2 Cl., Fg., 2 Tpa., 2 Tpt., 3 Trb. (III-bajo)
<i>Eva (das Fabrikmädel)</i>	<i>Eva</i> (3 actos, versión de Atanasio Melantuche)	2 Fl. (II-Fltn.), 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 4 Tpa., 2 Tpt., 3 Trb. (III-bajo), Arpa	2 Fl. (II-Fltn.) 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 4 Tpa., 2 Tpt., 3 Trb. (III-bajo), Arpa
<i>Eva (das Fabrikmädel)</i>	<i>Eva, la niña de la fábrica</i> (1 acto)	2 Fl. (II-Fltn.), 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 4 Tpa., 2 Tpt., 3 Trb. (III-bajo), Arpa	2 Fl. (II-Fltn.), Ob, 2 Cl., Fg., 2 Tpa., 2 Tpt., 3 Trb. (III-bajo), Arpa

Tabla 1

A la orquestación reseñada hay que sumar en todos los casos la percusión y la cuerda. Para las orquestaciones originales se ha consultado el volumen V. Klotz: *Zarzuelas y operetas...* excepto para el caso de *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, donde se ha recurrido a la edición crítica OEK (Boosey & Hawkes). Para el caso de las orquestaciones de las versiones españolas se ha consultado las bases de datos de materiales y/o partituras orquestales conservadas en el CEDOA-SGAE.

Si analizamos los ejemplos offenbachianos podemos observar cómo en sus *opéras-bouffes* se enriquece la instrumentación madrileña respecto a la de los originales; eso es debido a que se produce una adaptación al foso estándar de la zarzuela isabelina, acercando con ese cambio estas partituras más a las versiones vienesas (en las que se doblaban los vientos) que a las parisinas. Algo parecido observamos con las obras de la era de oro vienesa: la plantilla de zarzuela grande implica una reducción de las cuatro trompas vienesas a la mitad aunque permanece, por lo demás, fiel a la distribución instrumental de partida. En la era de plata y para el caso de las versiones en tres actos vemos una trasposición completa del foso original vienés, afín con un espíritu que parece reivindicar la autenticidad de esas adaptaciones mientras que las piezas refundidas en un acto se ajustan plenamente a la plantilla clásica tanto de Apolo como de los demás templos del género chico.

Otro cambio importante que experimentaban las operetas era la alteración del plan musical de la obra, materializado a través de la reordenación de los números existentes, la inclusión de nuevos números o la eliminación de música. En relación al engrosamiento de la partitura, siempre anunciado como aliciente, resultaba tradicional añadir canciones pegadizas, generalmente de tipo *couplet*, para ser interpretadas por alguno de los protagonistas,

que apenas afectando al conjunto otorgaban situaciones de lucimiento a algún personaje o permitían elongar algún cuadro. Son célebres los añadidos de Vicente Lleó y José Juan Cadenas a su popular versión de *Der Graf von Luxemburg* para el Teatro Eslava: toda una escena incorporada al comienzo del tercer acto donde Carmen (a quien daba tópico nombre la famosa tiple Carmen Andrés que lo interpretó por vez primera) y sus manolas se sacaban un españolísimo septimino de la manga en pleno *hall* del Gran Hotel de París para regocijo del público, quien aún se veía sorprendido con la coreografía y cantable de “Las del Sombrero”. En cuanto a la muy frecuente cos-



Escena IV del acto III de *El conde de Luxemburgo* de Franz Lehár en adaptación de J. J. Cadenas, con letra del cantable de “Las del sombrero” con música de Vicente Lleó. [Montaje del Teatro de Novedades de Barcelona, 1910]

tumbre de eliminar música original, esto podía materializarse bien mediante la supresión de algunos números completos o bien recortando secciones de los números más complejos. Todas estas formas de trabajo, reordenación, inclusión y supresión, podían coincidir en un título, que de esta forma experimentaba aún una mayor distancia de la pieza de partida.

El texto fue el elemento más susceptible de ser españolizado. Comparativos, no obstante, el criterio de quienes desde el ámbito de la literatura comparada⁷³ consideran que el estudio del fenómeno de adaptación no se debe reducir a un mero análisis textual contrastivo dada la dimensión espectacular del género dramático. Uno de los primeros aspectos a hispanizar era la ambientación de las obras de carácter más contemporáneo o mundano (salvo que fuera imprescindible evocar el *glamour* parisino o vienés que lo

⁷³ M. V. Sotomayor Sáez: “La opereta en el teatro español...”.

patrio no podía proporcionar). La traslación de *La Vie parisienne* Offenbachiana en *La vida madrileña* resulta un ejemplo perfecto de este tipo de recursos. En coherencia con dichos cambios los toponímicos y los nombres de personajes tenían que ser adaptados al nuevo medio.

Cuando el texto estaba ambientado en otra época o en un país remoto de exótico atractivo, las cosas eran distintas, aunque siempre podían buscarse nuevas ubicaciones acordes con nuestro imaginario cultural para que las referencias funcionaran con la misma eficacia evocadora que en la obra de partida. Esto resultaba especialmente obligado cuando lo exótico tenía sello español en la pieza original; ahí casi sin excepción se reubica la acción en un espacio no hispano como ocurre con *La reina de Córcega* (de Lecocq) que cambia de islas la historia de *La Princesse des Canaries*. Cuando no es así, como en *El señor embajador* (de Terrasse) a partir de *Monsieur de la Palisse*, ambientada en una estereotípica Sevilla, a la crítica le resultan totalmente improcedentes las consabidas “españoladas”.

Un segundo tipo de cambios textuales relevantes tiene que ver con los diálogos, los chistes o los comentarios de actualidad, que sin excepción resultaban el principal punto de enganche con el público local, tendiendo a ser actualizados y adaptados a las circunstancias del ámbito de recepción, con independencia del lugar de ambientación de la opereta. Menos frecuente resultaba la alteración de situaciones dramáticas, mediante supresiones, reformas o inclusiones de escenas o de actos que trataran de dotar a la pieza de una fluidez que los adaptadores estimaban que el original no poseía o para lograr un ritmo acorde al medio para el que la obra se ponía en escena. Otro tipo de cambios tenía que ver con el texto de los cantables y el empleo del verso, en general planteados con nuevos criterios estéticos y liberados de seguir con literalidad las reglas de la lengua de los creadores originales.

Los cambios dramáticos más importantes venían impuestos por la discordancia ideológica entre el medio ambiente de origen y el de acogida: tanto los atrevidos “verdores” como las muestras de “liberalismo” de que estuviera teñida la acción podían ser atenuados —cuando no directamente eliminados— al llegar las obras a nuestros escenarios. Esto podía producir cambios en el desenlace de un acto o de la obra entera, la eliminación o metamorfosis de ciertos personajes o una mera supresión de pasajes que resultarían incómodos. Con la necesaria prudencia que siempre exige generalizar consideramos que la tendencia censora, como consecuencia de una falta de concordancia ideológica o moral, resultó dispar a lo largo del tiempo en que la opereta campó por nuestros escenarios, siendo más escasa en el siglo XIX mientras que parece constatarse una actitud más conservadora en el XX⁷⁴.

⁷⁴ Se ha llegado a plantear que la opereta de la era de plata vienesa llegó a España en el momento en que la burguesía pasaba a hacerse árbitro de la escena lírica popular. Esta circunstancia quedaría

Las operetas adaptadas a la escena española adquieren como consecuencia de todos estos cambios una fisonomía peculiar que las distingue y dota de un interés tanto histórico como estético, frente a las piezas de partida. Pero esa metamorfosis ha tendido a su vez a limitar su difusión en el tiempo una vez pasado el momento de su gestación, estreno y explotación. Así, cuando en tiempos recientes se han visto operetas en España, al margen de que por cuestiones de derechos de autor ciertas versiones consideradas clásicas no hayan sido autorizadas, se ha tendido por parte de las compañías que las producían a realizar nuevas adaptaciones más frescas y cercanas a las intenciones del original o a la sensibilidad del público actual. Todos tenemos en nuestra memoria las versiones de *La Belle Hélène* firmadas por Vicente Molina Foix (Teatro Albéniz de Madrid, 1995) y por Joan Lluís Bozzo/Xavier Bru de Sala (Teatre Victòria de Barcelona, 2001) o los trabajos de este último tándem para la compañía Dagoll Dagom con otras obras de Offenbach (*La Périchole*, Teatre Grec de Barcelona, 2003) o de Gilbert y Sullivan (*The Mikado*, Teatre Auditorium de Palma de Mallorca, 1986; *The pirates of Penzance*, Teatre Victòria de Barcelona, 1997).

El título es, curiosamente, un aspecto tratado con mucha libertad en el proceso de adaptación. A diferencia de lo que ocurre en el mundo de la ópera, donde este elemento casi sagrado a lo sumo se traduce literalmente, en la opereta no observamos siempre una traducción fiel a la designación original; es evidente que en estos casos prima el sentido comercial⁷⁵, algo a lo que el mundo del cine nos ha acostumbrado después. Complica las cosas la existencia de múltiples versiones (que si por algo se distinguen casi sin excepción es por tener un título diferente cada una) y el hecho de que en muchas ocasiones la más divulgada exhiba un título muy distante del original. Un caso entre muchos sería el de *Der tapfere Soldat* de Oscar Straus que se pudo ver en España con las designaciones de *El héroe vencido o el soldado de chocolate* (1911), *Soldaditos de plomo* (1911), *El soldadito de chocolate* (1911), *Sergio, el soldadito de chocolate* (1911) y *Soldaditos de chocolate* (años 20). Este peculiar fenómeno pone en peligro la inserción de ejemplos en nuestro discurso ya que para la mayoría de las obras de repertorio no contamos con títulos unívocos y normalizados. Hemos preferido por

patente en el relevo en el protagonismo del género chico por nuevas formas de teatro musical que, como la opereta, se emplearían como sostén de esa ideología conservadora. Las obras vienesas serían despojadas para ello de sus inherentes componentes satírico y crítico para con la nobleza y las clases superiores, pasando así a tener en nuestro país un carácter meramente evasivo y autocomplaciente. Véase Nancy J. Membrez, "Su majestad la opereta vienesa y la zarzuela grande", *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabapress, 1992, pp. 295-304.

⁷⁵ Al margen de que el título sea un elemento de primer orden en la estrategia comercial, puede esconder detrás de sí otro tipo de mensajes. Véase al respecto el aclaratorio ensayo de José Antonio Pérez Bowie: "Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra (aproximación semiótica)", *El teatro en España...*, pp. 31-44.



Escena del acto I de *Soldaditos de plomo* de Oscar Straus en adaptación de J. J. Cadenas. [Montaje del estreno en el Teatro Novedades, Barcelona, I-1911]

ello ir designando en estas páginas cada opereta por el título de que goza en su lengua original salvo que hablemos de alguna versión española concreta en cuyo caso empleamos su correspondiente designación.

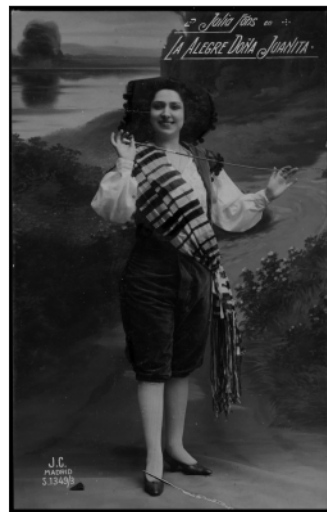
El repertorio de opereta

Un fenómeno muy llamativo es el carácter caprichoso con que se conformó el repertorio de opereta foránea en España. Como ya hemos apuntado carecemos de evidencias que sostengan que la explotación de este género tuviera como principales interesados a los autores o empresarios de las obras originales; más bien parece que en la mayoría de los casos se llevaba a cabo al margen de ellos. Todo viene a indicar que la iniciativa del negocio la tomaban los empresarios zarzuelísticos. El mecanismo de llegada podría ser parecido al del teatro hablado, que está especialmente estudiado para el caso de Francia⁷⁶. Los viajes de los empresarios españoles a París, Viena o Berlín son desde época del mismísimo Arderius el medio de conocer las novedades operetísticas que luego se traían en la maleta en forma de libretos y partituras.

Como ha puesto de manifiesto el breve recorrido histórico expuesto más arriba, durante el siglo XIX y comienzos del XX el grueso del repertorio viene de Francia, con contadas excepciones (algunas de importante repercusión) llegadas desde Viena. No será hasta muy avanzada la primera década del nuevo siglo cuando Viena tome el relevo en la influencia sobre

nuestros escenarios, una tónica que los felices años de neutralidad española durante la Primera Guerra Mundial acentuarán coincidiendo con una marcada germanofilia⁷⁷. El final de la guerra devolverá el interés por Francia aunque el mundo alemán, ya sea a través de los estrenos berlinenes o de los vieneses, seguirá ejerciendo un poderoso atractivo. Por su parte Londres mantendrá una influencia pequeña pero constante sobre nuestra escena lírica en todo el período de llegada de la opereta a España e Italia fijará nuestra atención sobre títulos de otras tradiciones nacionales que antes nos habían pasado inadvertidos⁷⁸.

Un aspecto que resulta desconcertante al estudiar este proceso es el criterio con el que se seleccionan los títulos que se van a adaptar en España. Podemos ver numerosas obras de escasa repercusión en su versión original que siendo arregladas a la escena española obtuvieron resultados lisonjeros cuando no un verdadero éxito. Los casos de *Donna Juanita* de Franz von Suppé (con varias versiones estrenadas entre 1881 y 1910, siendo España el lugar donde esta obra tuvo mayor impacto), *Das Puppenmädel*⁷⁹ de Leo Fall, *Puffer*⁸⁰ de Edmund Eysler, *Les Moulins qui chantent*⁸¹ de Arthur van Oost, *Eva (Das Fabriksmädel)*⁸² de Franz Lehár (que



Julia Fons en *La alegre doña Juanita* de Franz von Suppé en adaptación de M. Fernández Palomero. [Montaje del estreno en el Teatro Eslava de Madrid, III-1910]

⁷⁶ Dos publicaciones cubren una gran parte del período objeto de nuestro interés centrando su atención en el foco madrileño, Irene Vallejo y Pedro Ojeda: *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001 y Esperanza Cobos Castro: *Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920)*, Córdoba, Librería Andaluza, 1981.

⁷⁷ Se debe ser prudente, no obstante, en la consideración de esta germanofilia. A la espera de un estudio detallado al respecto hay que contemplar la posibilidad de que la vía de llegada de las obras "alemanas" fuera Francia. Hay testimonios en la prensa de la época que así parecen indicarlo cuando acusan, por ejemplo, a los adaptadores de operetas de hacer un trabajo fácil recurriendo directamente a las versiones francesas en lugar de a los originales vieneses. Véase: "Los adaptadores de opereta", *La Vanguardia*, 29-I-1912, p. 5.

⁷⁸ En muchas ocasiones se trataba de títulos vieneses llegados a España tras ser arreglados en Italia por Carlo Lombardo (como *La señorita del cinematógrafo*, de 1916, con música de Carl Weinberger; *La danza de las libélulas*, de 1925, con partitura de Franz Lehár o la ya mentada *Duquesa del Bal Tabarin* basada en una composición de Bruno Granichstädten).

⁷⁹ *La niña de las muñecas* (1911).

⁸⁰ *La princesa de los Balkanes* (1911).

⁸¹ *Los molinos cantan* (1912).

⁸² *Eva, la hija de la fábrica* (1912); *Eva* (1913); *Eva, la niña de la fábrica* (refundición en un acto de 1914).

llegó a conservar su popularidad durante largos años hasta el punto de ser grabada en disco ya avanzado el siglo XX por Ana María Olaria y Alfredo Kraus), *La vergine rosa* de Alfredo Cuscinà o *Peppina*⁸³ de Robert Stolz ejemplifican bien la transformación de éxitos locales que apenas viajaron internacionalmente en resonantes triunfos o, para el caso de los ejemplos de Suppé y Lehár, de obras que aunque se difundieron ampliamente fuera de Viena sólo aquí gozaron de una repercusión importante.

Ejemplos, sin embargo, archiconocidos conforman lagunas inexplicables en nuestro repertorio operetístico. No tenemos constancia de que España viera *Le Voyage dans le lune* de Offenbach, *The Gondoliers* de Gilbert y Sullivan, *Der arme Jonathan* de Carl Millöcker⁸⁴, *Der Opernball* de Heuberger o *Die Herzogin von Chicago* de Emmerich Kálmán en versiones adaptadas a nuestra escena. El ritmo imparable con el que documentos inéditos de archivos, hemerotecas y bibliotecas están siendo incorporados a los proyectos de digitalización actualmente en curso puede deparar en un futuro próximo sorpresas al identificar adaptaciones que a día de hoy nos han pasado desapercibidas.

La explotación

Ante estas observaciones y con la prudencia que el hecho de no haber culminado este proceso de reconstrucción documental aconseja tener, estamos tentados a ver en ese extraño interés por lo olvidado y en ese olvido de parte de lo exitoso algo no casual, sino buscado. Lo que queda fuera de toda duda es que así como los éxitos de la opereta mundial repercutían en los principales países cultivadores del género de manera relativamente inmediata, en España, de hacerlo, lo hacían de modo algo retardado. Remitimos a la tabla de adaptaciones incluida como apéndice de este artículo pidiendo que se confronten las fechas del estreno absoluto y de los estrenos de las versiones españolas para ilustrar lo que comentamos. Eso nos hace mantener nuestra sospecha de que el negocio hispano quedaba fuera del control de los autores que, por tanto, no parecían tener interés en promover su difusión en nuestro país. Ese retraso en el tiempo podría, a su vez, convertirse en una artimaña en manos de los empresarios para evadir el control de los autores sobre sus ingresos.

La puesta en escena de los montajes de opereta resultó ser uno de los aspectos más cuidados por los empresarios. Esto fue especialmente patente durante el siglo XX coincidiendo con la era de plata de la opereta vienesa,

⁸³ *Peppina* (1935).

⁸⁴ Esta opereta fue, sin embargo, arreglada para la escena londinense por un compositor español, Isaac Albéniz, bajo el título de *Poor Jonathan* (1893) con una adaptación del texto firmada por Charles H. E. Brookfield.

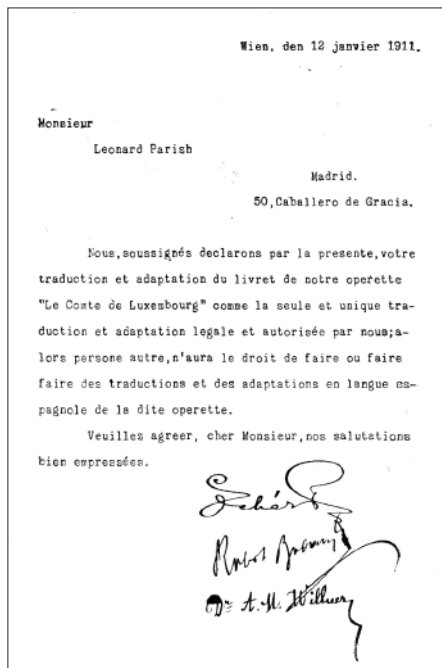
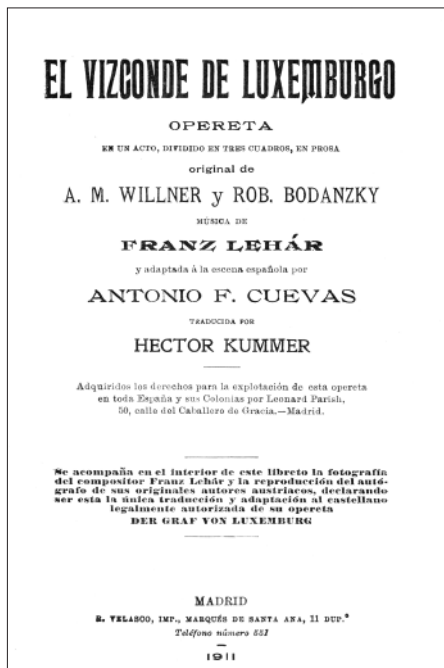
momento en el que, además, la danza empezó a desempeñar una función dramaturgica de primer orden⁸⁵ si bien ya el mundo bufo francés había introducido la espectacularidad a través del elemento fantástico. La sucesión inagotable de piezas con tramas argumentales desarrolladas en ámbitos áulicos plagados por príncipes y duquesas de “países de opereta” como protagonistas, obligó a un esplendor en escenografía y vestuario y a un cuidado en lo coreográfico que se convertirán en marca inequívoca del género y que han llegado a nosotros cual sagrado cliché de lo que debe ser un montaje canónico. Si ya Vicente Lleó había reformado el viejo Teatro Eslava para dar adecuado marco al renaciente género vienés en 1910, empresarios como José Juan Cadenas abrirán elegantes teatros en Madrid, como el Reina Victoria (en 1916) o el Alcázar (en 1925) pensados para lograr su pleno lucimiento, gastándose también una fortuna en las decoraciones y las *toilettes* de los (sobre todo “las”) artistas, firmadas en muchas ocasiones por modistos y escenógrafos parisinos, vieneses o berlineses, como los reportajes propagandísticos entonces publicados se encargaban de dar a conocer antes de los estrenos.

En relación a la transformación de las obras al aclimatarse al suelo hispano cabe destacar una peculiaridad de especial significación —ya apuntada más arriba al comentar los cambios en la orquestación— al resultar reveladora de la importancia que la infraestructura teatral del país pudo tener en aspectos que a la postre tenían consecuencias estéticas. Nos estamos refiriendo al fenómeno de “refundición” de las obras largas al formato breve propio de las piezas de género chico. Los teatros por horas explotaron durante más de tres décadas (desde 1880 hasta, al menos, 1915, aunque hay ejemplos constantes hasta la Guerra Civil) zarzuelas en un acto que permitían la renovación de público en cada una de las funciones de una misma velada con la consiguiente reducción del coste de la entrada. Tanta repercusión llegó a adquirir este sistema de explotación teatral en los hábitos del público que durante esos años no se dudó en ajustar también a dicha extensión las obras extranjeras adaptadas, fueran del género que fueran. De este modo la opereta foránea vio recortada severamente su música y resumida su acción para encajar los tres actos originales de rigor en un sólo acto (dividido en general en tres cuadros) para regocijo de clases populares e indignación de una parte de la crítica. Lo más habitual fue, no obstante, la coexistencia en la cartelera de versiones breves y largas, cada cual exhibida por teatros acogidos a un régimen de explotación distinto.

Ya hemos apuntado que el negocio de la opereta era altamente competitivo. Las diversas versiones de un mismo título nos lo demuestran: la contraprogramación era una práctica habitual en Madrid y Barcelona, espe-

⁸⁵ Véase el artículo de Volker Klotz: “Poder y papel del baile en la opereta y la zarzuela”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 2-3, 1996/97, pp. 189-203.

cialmente en esta última, donde el público muestra cierta predilección por el género. No se puede entender de otra manera la coincidencia a finales de 1910 de diversas versiones adaptadas de *Der Graf von Luxemburg* de Franz Lehár en cinco teatros de la capital catalana (Tívoli, Novedades, Granvía, Nuevo y Cómico). Podría considerarse la existencia de más de una versión como vara de medida del éxito de un título, y no se puede negar que las obras multiversionadas fueran acogidas en general positivamente por el respetable. Sin embargo, de unas cuantas obras de enorme significación (como *Les Brigands* de Offenbach, *Le Petit Duc*⁸⁶ de Lecocq, *Lysistrata* de Lincke, *Die keusche Susanne*⁸⁷ de Gilbert o *Die Czárdásfürstin*⁸⁸ de Kálmán) no tenemos constancia más que de una versión por lo que debemos ser prudentes con este indicador. Bien podría ocurrir que el éxito de un título hiciera especialmente celosos a su autores en lo que a la vigilancia de su explotación se refiere. Un ejemplo elocuente de esa preocupación por la falta de control



Portada y autorización de los autores en el libreto de *El vizconde de Luxemburgo* (1911) (Madrid, CEDOA, sig. Lib. 40/03)

⁸⁶ *El duquesito/El duquecito* (1883).

⁸⁷ *La casta Susana* (1911).

⁸⁸ *La princesa de la Czarda* (1921); hay que hacer constar, en cualquier caso, que la compañía de opereta de María Ughetti tenía en su repertorio en los años 20 otra versión titulada *La princesa de las Czardas*.

de los creadores hacia sus operetas más aplaudidas lo tenemos en Franz Lehár y los libretistas que colaboraron con él en la escritura de *Der Graf von Luxemburgo*; la versión [refundida en un acto] y registrada como *El vizconde de Luxemburgo* fue la única que contó con su autorización (como expresamente constaba en el libreto impreso⁸⁹ donde se reproducía una carta firmada por los autores y dirigida al editor español, con foto de Lehár incluida). A pesar de ese celo, dichos esfuerzos resultaron baldíos, siendo *El conde de Luxemburgo* (la versión de J.J. Cadenas, en tres actos) la que gozó de mayor popularidad hasta el punto de seguir siendo solicitada a la SGAE por las escasas compañías que en tiempos recientes han montado la pieza.

Fuentes para el estudio y dificultades metodológicas

El investigador interesado en desentrañar este mecanismo adaptador tiene la fortuna de contar con un centro archivístico de referencia para la opereta, el Centro de Documentación y Archivos (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Se custodian en él materiales de cientos de operetas foráneas: de algunas de ellas se cuenta incluso con la partitura “original” autógrafa (en realidad es la partitura orquestal de la versión española en cuestión firmada por el músico responsable de los arreglos)⁹⁰; de las más se dispone de los materiales orquestales empleados en la explotación de dicha versión; en no pocas ocasiones estos materiales son originales (enviados por el propio editor extranjero), aunque en la mayoría de los casos se trata de partes copiadas en las copisterías o editoriales decimonónicas españolas o más tarde en la propia SAE a partir del arreglo orquestal realizado al adaptar la obra a nuestra escena. Otra parte de la colección del CEDOA dotada de especial valor, por su carácter único, es el conjunto de libretos mecanografiados o manuscritos de operetas que no fueron editadas, muchos de ellos procedentes del rico legado de Vidal, Llimona y Boceta. También se atesora en este archivo la práctica totalidad de partituras comerciales editadas en reducción para canto y piano⁹¹ así como de libretos impresos de las operetas versionadas, tipos de publicaciones de los que también otras instituciones del país custodian colecciones⁹².

⁸⁹ A. M. Willner y Rob. Bodanzky: *El vizconde de Luxemburgo*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1911.

⁹⁰ Colección catalogada por María Encina Cortizo: *Teatro Lírico, 1. Partituras Archivo de Madrid*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1994.

⁹¹ Yolanda Acker et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores-Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2000.

⁹² Destacan las reunidas por la Biblioteca Nacional de España en Madrid, el Museo Nacional del Teatro en Almagro, la Biblioteca del Institut del Teatre en Barcelona, la Biblioteca de Teatro Español

Factores que dificultan el rastreo de las adaptaciones de operetas en las hemerotecas, archivos y bibliotecas son la multiplicidad de definiciones genéricas y la irregular acreditación de las obras. El primer aspecto problemático recién aludido experimentó cambios con el tiempo. Durante el siglo XIX las operetas solían recibir el calificativo de zarzuelas y como tal integrarse en los repertorios de las compañías zarzuelísticas; con menor frecuencia conservaban las designaciones “ópera bufa”, “opereta”, “ópera cómica”, etc. con que se definía la obra original, aunque no por ello tenían diferente naturaleza teatral. A la hora de hacer pública la autoría de estas piezas⁹³ solía constar el nombre del compositor, en ocasiones acompañado de la identidad del maestro arreglista en calidad de colaborador, aunque en otros casos era este último el único músico que figuraba en el registro de la obra; el nombre de los autores del texto original quedaba relegado en general a un segundo plano, siempre detrás del de los adaptadores literarios, cuando no eliminado, dejando en ese caso, a lo sumo, constancia del hecho de que la pieza se basaba en otro texto teatral previo.

Algo semejante ocurrió en el siglo XX aunque el fenómeno revistiera algunas peculiaridades en esta etapa⁹⁴. El término opereta pasa a tener ahora un valor añadido y a convertirse en la designación de elección, idónea para denotar las diferencias con la tradición zarzuelística de la que pretende desmarcarse. Eso no implica un divorcio con la lírica española pues el repertorio seguía siendo competencia de las mismas compañías aunque, eso sí, tendía a haber una cierta especialización en el montaje de piezas de corte operetístico ya fueran adaptadas o escritas por autores patrios. En estos años se acrecentó, si cabe, el fenómeno de ocultación de los autores literarios originales (se solía decir lacónicamente aquello de que la obra estaba “inspirada en el pensamiento de una obra extranjera”); el compositor en cambio sí que se hacía figurar, sin excepción, por el prestigio que otorgaba al producto. Durante ambos períodos sólo en los casos de versiones “oficiales” el dramaturgo original quedaba consignado sin ambages, figurando a lo sumo en segundo término el nombre del traductor, que no adaptador.

Contemporáneo de la Fundación Juan March en Madrid, la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid y la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (depositaria de otra parte del legado de Vidal, Llimona y Boceta).

⁹³ Aunque dedicado fundamentalmente al estudio de los libretos franceses puestos en música por compositores españoles, puede resultar aclaratorio sobre la casuística adaptadora el artículo de María Pilar Espín Templado: “Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX, lo autóctono y lo extranjero”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, Madrid, 1996/97, pp. 57-72.

⁹⁴ Bien analizadas por M. V. Sotomayor Sáez: “La opereta en el teatro español...”.

Con el fin de ejemplificar la variada casuística acerca de la titularidad de una obra consignamos a continuación en forma de tabla los titulares actuales del registro de una selección de operetas adaptadas en España, pertenecientes a diferentes períodos y escuelas nacionales.

TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO ABSOLUTO	TÍTULO ADAPTADO	ESTRENO ADAPTACIÓN ESPAÑOLA	TITULARES ACTUALES DE LOS DERECHOS
<i>La Vie parisienne</i>	1866	<i>La vida madrileña</i>	1870	Jacques Offenbach y Mariano Pina Domínguez
<i>Les Cloches de Corneville</i>	1877	<i>Las campanas de Carrión</i>	1884	Robert Planquette y Luis Mariano de Larra
<i>Les Cloches de Corneville</i>	1877	<i>Los condes de Carrión</i>	1909	Robert Planquette, Luis de Larra Ossorio y Tomás López Torregrosa
<i>Boccaccio</i>	1879	<i>Boccaccio</i>	1882	Franz von Suppé y Luis Mariano de Larra
<i>Mam'zelle Nitouche</i>	1883	<i>Mam'zelle Nitouche</i>	1888	Hervé, Albert Millaud, Ernest Blum, Georges van Parys y Heugel S.A.
<i>The Geisha</i>	1896	<i>La geisha</i>	19¿?	James Sidney Jones, Percy Greenbank, Carl Kiefert, Thomas Bidgood y Ascherberg Hopwood & Crew Ltd.
<i>Lysistrata</i>	1902	<i>Lysistrata</i>	1905	Paul Lincke, Heinrich Bolten Bäckers y Apollo Verlag
<i>Die lustige Witwe</i>	1905	<i>La viuda alegre</i>	1909	Franz Lehár, Manuel Linares Rivas, Federico Reparaz Chamorro, Augusto Algueró y Doblinger Musik Verlag
<i>Ball im Savoy</i>	1932	<i>El baile del Savoy</i>	1934	Pál Ábrahám, Alfred Grünwald, Fritz Löhner-Beda, Dreiklang Dreinmasken Bühnen Musikv y Celia Gámez Carrasco
<i>Balalaika</i>	1936	<i>Balalaika</i>	1957	George Posford, Bernhard Grün, Eric Maschwitz, Augusto Algueró y Juan Ignacio Luca de Tena

Tabla 2.

América-España

Un capítulo de difícil estudio por la dispersión y escasez de las fuentes que nos puedan acercar al mismo es el de la difusión por el continente americano de la opereta adaptada en lengua española. Como es de público conocimiento las compañías líricas españolas de zarzuela comenzaron a hacer las Américas desde el inicio de su andadura (allá por los años cincuenta del siglo XIX). Además, se crearon en distintos países hispanoamericanos compañías locales, que a su vez realizaron giras multinacionales por distintos países del subcontinente llegando incluso a Brasil o a los Estados Unidos⁹⁵. El repertorio de opereta adaptado en español se integró en esas giras americanas de las compañías españolas y se asimiló por parte de las compañías locales con total naturalidad, de modo que cuando algunas de estas últimas visitaron España, lo trajeron también consigo. De igual modo que ocurría en la Península Ibérica, en las primeras décadas del siglo XX se crearon compañías hispanoamericanas especializadas en operetas. Nos vienen a la mente algunas tan célebres como la de la tiple mejicana Esperanza Iris, la del barítono colombiano —de origen italiano— José Ughetti o la de la canzonetista argentina Inés Berutti que recorrieron toda la América de lengua española y desarrollaron una importantísima labor de difusión de la opereta allá por donde fueron.

Las versiones de las obras que interpretaban son, en muchas ocasiones, distintas a las estrenadas en España y se deben a plumas de autores hispanoamericanos o españoles difíciles de identificar. A veces sólo contamos con una referencia en prensa a la autoría de una versión. Tampoco los textos son fáciles de encontrar, pues la práctica editorial fue distinta en América y en España; salvo excepciones contadas lo más que nos ha llegado son cuadernillos con argumentos y cantables que nos permiten descartar que se emplearan las versiones en vigor en España. Complica las cosas el empleo de títulos repetidos con los de



Esperanza Iris y Amadeo Llauradó en *Sangre vienesa* de Johann Strauss II. [Montaje de la compañía de opereta de Esperanza Iris]

⁹⁵ Victor Sánchez Sánchez: "Es California una tierra ideal... (2). Zarzuelas en los teatros de San Francisco durante el siglo XIX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 19, 2010, pp. 117-144.

alguna de las versiones registradas en España ya que no se tenían que evitar coincidencias por motivos de derechos, aunque por lo general se tendía a una traducción más literal del título original. Este capítulo está pendiente de un abordaje en profundidad bien país a país o, mejor aún, entendiéndolo como un fenómeno global hispanoamericano para aclarar así el papel jugado por esos otros agentes en la difusión a ambos lados del Atlántico del repertorio de opereta versionado en lengua española.

Pastiches y parodias

Marca la historia de la opereta, como la de la mayoría de las manifestaciones artísticas de carácter espectacular, la oportunidad teatral que hace de una obra un éxito o un fracaso con independencia de sus valores intrínsecos. Será tónica habitual del género recurrir a *remakes* de obras de tímida acogida para obtener con ellas resonantes éxitos. A veces se trataba de meras reestructuraciones del libro o de simples cambios en los cantables, pero en ocasiones se producía un auténtico reciclaje hasta obtener piezas totalmente nuevas en las que se reubicaban los números musicales del título original (o incluso de distintas piezas del mismo compositor): son las conocidas como operetas “pastiche”. España, poco dada a esa práctica en su propio teatro lírico, tuvo sin embargo menos reparos en recurrir a ella en el caso de la opereta, donde los autores de los textos no estaban cerca para clamar ante tales desmanes.

Tenemos así toda una serie de piezas originales acomodadas a la música de autores de éxito: desde *Los estanqueros aéreos* (1870) de mítico recuerdo, con música de Offenbach, hasta *Hoy como ayer* (1945) donde se integra música de los Strauss de Viena y de Moïses Simons en una partitura de Fernando Moraleda pasando por arreglos de Offenbach (*El lazarillo*, 1908), Suppé (*El pájaro pinto*, 1888), Johann Strauss II (*Ball Masqué*, 1888; *Madame Lili*, 1888), Millöcker (*El organista del Móstoles*, 1904) o Lehár (*Música popular*, 1911; *La caricatura del general*, 1911). Suponían estas obras una apuesta clara por la plena autoría de los adaptadores (a la que siempre habían jugado, a pesar de no haber dispuesto de plena libertad creadora de la que aquí sí que gozaban) a la par que mostraban un indudable sentido de la oportunidad al aprovechar el tirón de músicas, de seguro, populares. La pericia del maestro director de turno ajustando la música importada lograba dar suficiente coherencia teatral a estos productos dotados, también, de interés artístico.

El fenómeno de los pastiches entronca con una rica tradición en la escena española: la de las parodias de los títulos teatrales de moda. A la larga serie de piezas que ponían en tela de juicio o aprovechaban la popularidad de las óperas, zarzuelas y obras de teatro más conocidas del momento

no se podían escapar las obras inspiradas en las más celebradas operetas adaptadas. No podemos dejar de mencionar a modo de ejemplo obras hilarantes como *La chiva* (a partir de *La Diva* de Offenbach) que pone de manifiesto la notable repercusión de ese título en España en comparación con el moderado impacto de la versión original en Francia, *Don Juanitu* (a partir del título casi homónimo de Suppé y que cuenta con texto catalán), *Miss Erere* (basada en la *Miss Helyett* de Audran) o *Flora, la viuda verde* y *El conde de lo de Burgos* que parodian a Lehár, si bien hay que denotar que este grupo de piezas es mucho más nutrido.

Recepción

Conocer la acogida de que gozó el género por parte del público y de la crítica de cada momento es un aspecto de importancia crucial a la hora de aquilatar la suerte corrida por un fenómeno artístico. La valoración del veredicto del respetable siempre se tiene que realizar de una manera indirecta, bien a través del reflejo que sobre el mismo da la crítica (que en muchas ocasiones distorsiona la realidad minimizando o magnificando los logros), bien a través del seguimiento del número de noches que una obra permanecía en cartel y del número de plazas teatrales que visitaba, bien a través de su repercusión en otros ámbitos sociales. Estos aspectos de complejo abordaje están todavía pendientes de estudio, para el caso de la opereta adaptada.

La opinión de la crítica es, en cambio, mucho más fácil de trazar. Hay que constatar una tendencia general de desprecio de los columnistas de las secciones de música y teatro hacia el espectáculo operetístico. Es cierto que el género contó con quien lo defendiera, valorando en el mismo lo que suponía la aportación de sabía fresca. Podemos citar el caso de Aniceto Sardo y Vilar, que firmaba sus crónicas desde Viena para el *ABC* con el nombre de pluma de Danubio, que defendió con ardor la penetración en España del género vienés, recordando que no se trataba del primer caso de llegada de elementos foráneos a nuestro teatro lírico⁹⁶. Pero eso no le impidió a Sardo denunciar las irregularidades cometidas en la adaptación española de muchas obras, sin pago de derechos y con nulos criterios artísticos como la refundición en un acto. Aun así la mayoría de las plumas que hacían de valedoras del género y las tribunas desde donde se lanzaban esos mensajes solían ser “parte” en el fenómeno y estar movidas, por tanto, por una clara motivación publicitaria. Así, por ejemplo, la muy razonable opinión de Antonio Asenjo, sainetero y adaptador

⁹⁶ Danubio: “ABC en Viena - La opereta vienesa en España”, *ABC*, 3-II-1909, pp. 4-5.

de operetas, considerando que se había colado desde fuera un aire que renovaba nuestra viciada y asfixiante atmósfera doméstica, debe ser valorada con reservas⁹⁷.

Desde la temprana época de los bufos (con diferencia la mejor estudiada a estos efectos⁹⁸) hasta la tardía era de las operetas-revistas, el género se vio sin excepción como una forma artística que empobrecía el horizonte del teatro musical del momento. Numerosos fueron los argumentos que se emplearon para desacreditarlo: por un lado fue considerado inmoral; se le tildó también de extranjero (cargando por descontado esta cualidad de sentido peyorativo); en relación a esto último fue también visto como una amenaza para los autores patrios; contó asimismo con rechazo su omnipresencia, a la que se consideró epidémica; se vio en su sistemática explotación razones meramente crematísticas; y fue acusado, por último, de resultar artísticamente pobre. Se repite el mismo tipo de argumentos que recibieron otras formas de cultura popular a lo largo de nuestra historia⁹⁹.

Hay que entender la lectura en clave moralista de títulos como *Les Cent Vierges* (de Lecocq) o *Die keusche Susanne* (de Gilbert) como el resultado de una incapacidad manifiesta de la burguesía y el resto de clases superiores para mirarse en el espejo así como una consecuencia del enorme peso que el estamento religioso tenía sobre la vida pública y la privada. Si no, es difícil entender unas palabras como las vertidas por un crítico gaditano sobre el fenómeno bufo:

Y se fueron los bufos [...] Vayan con Dios, y ojalá sea para siempre. [...] Dicen que el arte moderno se rebaja. Si no hubiera teatros que abriesen sus puertas a esas degradaciones del buen gusto y la moral, ni autores ni cómicos vendrían a dar culto al contrasentido y a la licencia, ante públicos que presumen de religiosos y blasonan de ilustrados y decentes¹⁰⁰.

Venderse al mejor postor, esto es, a la causa extranjera, resultó por su parte ser un fácil chivo expiatorio con el que achacar a lo extranjero los males del teatro patrio, traicioneramente maltratado, según sus defensores, por los insensatos cultivadores de la opereta. Es cierto que los autores nacionales sintieron que la explotación de la opereta podía comprometer

⁹⁷ Antonio Asenjo: "Crónica: hay que trabajar", *Comedias y comediantes*, núm. 27, 1-1911. Citado por N. J. Membrez: "Su majestad la opereta"... p. 297.

⁹⁸ Véase el documentado estudio de Enrique Mejías García: "«La correspondencia de los bufos» (1871): ideología de un teatro musical divertido en una España en transformación", *Revista de Musicología*, vol. 31, 1, 2008, pp. 125-149.

⁹⁹ Nosotros mismos hemos dedicado un texto a la etapa epigonal del género chico, el llamado "género ínfimo", que también resultó duramente combatido por la prensa y los historiadores. Véase Ignacio Jassa Haro y Enrique Mejías García: "El género ínfimo, un arte de ser «bribones»", *Las Bribonas / La Revoltosa*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2007, pp. 43-67.

¹⁰⁰ Romualdo A. Espino: "Correspondencia de teatro", *Cádiz. Artes, letras, ciencias*, núm. 6, 28-II-1879. Citado por E. Mejías García: "«La correspondencia de los bufos»"... p. 133.

sus intereses; tenemos constancia, por ejemplo, de una reunión de compositores españoles celebrada en 1912, en plena “cresta de la ola” operetística, para tratar de defenderse de una manera proteccionista, esto es, haciendo boicot a las operetas extranjeras¹⁰¹. Sin embargo, bien pronto se vio que ese temor era injustificado o que aquella estrategia no era la más acertada para combatirlo, pues numerosos creadores españoles se sumaron en calidad de adaptadores al rentable negocio, como la pluma del propio Cadenas se encargó de recordar con malicia¹⁰².

La prensa pone en evidencia su percepción del fenómeno presentándolo como si de una plaga se tratase. Fernando Periquet ironiza al respecto al hablar del repertorio de las cupletistas cuando nos dice que en breve no iban a tener más remedio que cantar piezas de Franz Lehár¹⁰³. Con un espíritu afín Carlos Coello profetizaba unos cuantos años antes, cuando *Boccaccio* constituía el pan nuestro de cada día en la cartelera del Teatro de la Zarzuela, que para el comienzo del siglo XX sólo se podrían ver en ese coliseo las operetas de Suppé con “una gran exposición de pantorrillas, engordadas por el germánico abuso de la cerveza; caras bonitas de verdad; trajes descotados hasta cierto punto, y *quadrilles* franco alemanas por todo lo alto y por todo lo bajo”¹⁰⁴. Por su parte, Manuel Linares Rivas constataba que “gustó una opereta y se trajeron arrobos de operetas. Gustó un vals y en cada obra se pusieron doce vales”¹⁰⁵.

No faltaron las acusaciones a los explotadores de la opereta de estar sólo movidos por la búsqueda del dinero fácil. Ricardo Catarineu, conocido como Caramanchel, censura¹⁰⁶ la voracidad comercial de José Juan Cadenas al traer de Europa solamente vodevil¹⁰⁷ y opereta. El hecho de considerar el género como poco refinado teatral o musicalmente, algo a todas luces injusto por cuanto supone una generalización inaplicable a la enorme heterogeneidad de manifestaciones operetísticas, proviene por su parte de una visión elitista del arte.

¹⁰¹ *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-VII-1912, p. 17.

¹⁰² José Juan Cadenas: “La vida del teatro”, *Blanco y Negro*, 13-VIII-1916, pp. 29-30. Citado por N. J. Membrez: “Su majestad la opereta”..., p. 297.

¹⁰³ Fernando Periquet: “Crónica teatral - ¿Tonadilleras?”, *Nuevo Mundo*, 25-IX-1913, p. 13.

¹⁰⁴ Carlos Coello: “El año de gracia de 1900”, *La Época*, 22-I-1883, p. 4.

¹⁰⁵ Manuel Linares Rivas: “La crisis del teatro”, *La Esfera*, 12-VI-1915, p. 9. Citado por N. J. Membrez: “Su majestad la opereta”..., p. 297.

¹⁰⁶ Caramanchel: “Crónica teatral - El mal gusto en la Zarzuela”, *Nuevo Mundo*, 25-IX-1913, p. 13.

¹⁰⁷ Cadenas aborda en sus teatros el género vodevilesco en igualdad de trato con el operetístico. Dicho género, eminentemente teatral, tenía casi siempre música original aunque ésta no siempre llegaba a las versiones adaptadas. En la mayor parte de los casos los compositores españoles escribían unos cuantos “números” sueltos para el vodevil de turno y sólo en muy contados casos las obras conservaban la música original. Sólo hemos incorporado esos últimos títulos a la tabla que figura como apéndice de este artículo.

Un hueco en la historia

A la opinión de la crítica debe sumarse el juicio que ha emitido la historiografía (tanto teatral como musical) desde el momento en que el género dejó de estar vivo y empezó a ser estudiado como un fenómeno histórico. Es célebre la opinión que para Antonio Peña y Goñi despertaban los bufos, que “han sido para la zarzuela una especie de sarampión que nuestra música nacional ha pasado sin grandes convulsiones y del cual hoy se encuentra perfectamente curada”¹⁰⁸. De entre todos los tópicos que acabamos de comentar al analizar la labor de la crítica, el de la contaminación resulta ser aquél con el que más se ensañan los historiadores clásicos cuando pretenden condenar la penetración de la opereta en España.

Ya antes de que la opereta vienesa desapareciera de nuestra escena Marciano Zurita¹⁰⁹ fue pionero en su desprecio, vinculándolo, como cabría esperar, a la decadencia de la zarzuela chica. Matilde Muñoz¹¹⁰ que le sigue a pies juntillas en lo que entiende por opereta española (siempre, como vemos, vinculada a la vienesa del siglo XX, ignorando la tradición decimonónica) insistía en que el estreno de *Lysistrata* de Lincke fue el pistoletazo de partida de esa “invasión”. Muñoz también aborda el fenómeno bufo, y ahí su valoración cambia de signo, para considerarlo, curiosamente, un primer paso en la historia de la revista española, una línea en la que concede a Cadenas¹¹¹ otro lugar relevante como importador de las novedades parisinas; pero llama la atención cómo, salvo la obligada referencia al “éxito delirante de las elegantes melodías de Offembach [sic]”, apenas encuentre reflejo la paridad alcanzada en las carteleras de Arderius entre las obras originales y las importadas.

Aunque el Teatro de Apolo no fue lugar demasiado propicio para representar operetas durante los años de imperio del género chico, éstas nunca estuvieron ausentes; Víctor Ruiz Albéniz “Chispero”, en cambio, jamás emitió nota en contra sobre la interpretación de este repertorio, que por sus palabras parece no desentonar en la línea programadora de la casa. Otra cosa muy distinta es cuando la opereta de corte vienés asalta su escenario durante las dos primeras décadas del siglo XX; allí el cronista de la “catedral” es

¹⁰⁸ Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 590. (Facsimil de la primera edición de 1881).

¹⁰⁹ M. Zurita: *Historia...*

¹¹⁰ Matilde Muñoz: *Historia del teatro en España. III. La zarzuela y el género chico (Puesta al día con un apéndice de Alvaro Retana)*, Madrid, Editorial Tesoro, 1965.

¹¹¹ Lugar común en el que coinciden, con independencia de épocas y autores, una proporción muy abultada de las críticas a los espectáculos por nosotros revisadas.

claro y opina que “en Apolo y su público no encajaba bien la opereta extranjera”¹¹² (a propósito del estreno en 1921 de *Die Dame von Zirkus*¹¹³ de Robert Winterberg).

La moderna historiografía se ha olvidado casi completamente de esta manifestación de nuestra cultura músico-teatral, con lo que, de hecho, emite por omisión un juicio plenamente desacreditador. Hay que distinguir, no obstante, a los estudiosos del teatro (casi siempre insensibles a la presencia de música en las obras¹¹⁴) de los de la música (que no siempre han tenido interés en distinguir las operetas foráneas de las españolas insertándolas en esos casos en el discurso de lo zarzuelístico). Emilio Casares traza en la correspondiente entrada del *Diccionario de la Zarzuela*¹¹⁵ por él dirigido el panorama de la opereta española, detallando sus rasgos definidores y ofreciendo un listado de títulos adscribibles a esta categoría, antecediendo el abordaje de ambos asuntos de un conciso relato de la recepción del género foráneo. Las contadas ocasiones en que recientemente ha subido a las tablas del Teatro de la Zarzuela un título hispano calificable de opereta han dado lugar, a su vez, a los correspondientes rastreos de vínculos entre opereta española y extranjera por parte de plumas especializadas en esta última¹¹⁶.

La opereta desde la guerra hasta nuestros días

La pervivencia de la zarzuela en nuestros escenarios contrasta con la práctica ausencia en los mismos de la opereta como género. Desde el final de la Guerra Civil española se ha ido sufriendo una reducción paulatina de la programación de opereta por parte de las compañías líricas. A la inicial tendencia autárquica del régimen franquista, que hizo de la zarzuela seña de identidad nacional, hay que sumar como motivo muy plausible de este abandono de las carteleras el elevado coste de los montajes de

¹¹² Chispero [Victor Ruiz Albéniz]: *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, 1953, p. 504.

¹¹³ *La amazona del antifaz*.

¹¹⁴ Obras de referencia como la ya citada de E. Cobos Castro (*Medio siglo...*) obvian si la obra teatral tiene música.

¹¹⁵ Emilio Casares Rodicio: “Opereta”, *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. Vol. II*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, pp. 423-429.

¹¹⁶ Véase Miguel Ángel Vega: “Una canción para olvidar”, *La canción del olvido*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1993, pp. 35-43; Andrés Ruiz Tarazona: “Orientalismos en Europa”, *El niño judío*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2001, pp. 31-44; Robert Pourvoyeur: “Elementos para un dossier”, *Los sobrinos del capitán Grant*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2001, pp. 37-48; Gerardo Fernández San Emeterio: “Itinerario de la opereta en España. «El asombro de Damasco» como cruce de caminos musicales”, *El asombro de Damasco*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2004, pp. 9-21; Robert Pourvoyeur: “Un joven versátil para un maestro polivalente”, *El rey que rabió*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2007, pp. 9-16; Andrew Lamb: “«La Generala»: Cuando Viena viene a Madrid”, *La Generala*, Teatro de la Zarzuela, 2008, pp. 7-13.

opereta. El género fue desapareciendo casi totalmente de los escenarios para sólo representarse de manera residual (con contadísimos títulos de éxito seguro como *La viuda alegre* o *El Conde de Luxemburgo* que lograron calar en el imaginario colectivo). A día de hoy empieza a ser tan infrecuente encontrar anunciada una opereta en cualquier teatro español que el público que no supere cierta edad ya no identifica el género ni sus obras más representativas con una tradición no ya propia, sino tampoco ajena¹¹⁷.

Un fenómeno curioso que se observa en muchos países con tradición lírica, pero que aquí no se da, es la presencia en la cartelera de los teatros de ópera de un puñado de títulos elevados al olimpo de la opereta (las más conocidas obras de Jacques Offenbach junto a contadísimas piezas de Johann Strauss II y Franz Lehár), que tradicionalmente se presentan en la lengua del público, más como nueva tradición que como continuación de la interrumpida a mediados del siglo XX. Creemos ver en la vital presencia de la zarzuela en nuestra escena lírica el principal motivo que ha llevado a los programadores de los teatros de ópera españoles a olvidarse de esta parte, nada desdeñable cuantitativamente, del legado músico-teatral de Occidente.

Tan ajena es España a esta costumbre actualmente vigente en medio mundo que cuando el Palau de les Arts de Valencia planeó montar para la temporada 2008/09 *El murciélago* no dudó en contar con un reparto internacional que cantara la versión original en lengua alemana cual si de una *Tetralogía* se tratara, despropósito éste que los recortes presupuestarios impidieron que se materializara. Porque si algo ha caracterizado al género tanto en España como en el resto del mundo desde sus orígenes, distinguiéndolo nítidamente en este aspecto de la ópera, es la absoluta necesidad de superar la barrera lingüística entre el escenario y el patio de butacas. Sólo contravenían esta norma las compañías de opereta extranjeras que, como ya hemos apuntado, visitaban España en *tournées*.

Sin embargo, algunos testimonios dejados en la prensa nos pueden ayudar a relativizar el impacto que estas representaciones en lenguas extranjeras producían en el público, haciéndonos sospechar que el peso de aquel recaía más en la música, las voces, la visualidad de los montajes o la presencia física de las coristas que en un adecuado seguimiento de la trama argumental y en el disfrute integral de la obra. Por ejemplo, ante el estreno de una versión en lengua italiana de *Eine Nacht in Venedig* de Johann Strauss II a cargo de una compañía de gira un cronista opinaba en la prensa diaria

¹¹⁷ Resulta muy llamativo observar cómo en el reciente anuncio (octubre de 2010) de un nuevo montaje de *La viuda alegre* en una nueva versión teatral de Emilio Sagi con producción del Teatro Arriaga de Bilbao, los Teatros del Canal de Madrid y varias productoras y teatros españoles e hispanoamericanos, la obra ha sido presentada como un musical; la intérprete que encabezará el reparto (Paloma San Basilio) y el arreglo orquestal a emplear (para un conjunto instrumental de doce músicos) así lo confirman.

madrileña que el libro contaba con partes “subidas de tono” a las que resultaba ajeno el público madrileño poco conocedor del italiano¹¹⁸. Más elocuente resulta todavía, como contraejemplo que vendría a ser excepción que confirma la regla, el caso excepcional de *The Geisha*. La popularidad de esta opereta inglesa entre el público español fue inmensa mucho antes de que se pudiera disfrutar por vez primera (1911, en una refundición en un acto) en nuestra lengua. Eso no fue óbice para que tras el tardío estreno español de una versión castellana en dos actos (1914) un crítico reconociera que primero “la vimos en inglés y, por lo mismo que no entendíamos palabra, nos gustó mucho; luego la entendimos a medias en italiano; y, por fin, ahora nos acabamos de enterar”¹¹⁹.

Cae el telón

Apoyados en el discurso que hasta aquí hemos desarrollado creemos poder decir con fundamento que la opereta europea no fue en España una mera anécdota. Por mucho que les pudiera pesar a algunos, y —como hemos visto— les pesó, este género formó parte de nuestro paisaje sonoro, de nuestros hábitos de ocio o de nuestras inquietudes estéticas. Además, la opereta foránea ejerció una considerable influencia, tanto formal como ideológica, en el teatro lírico español. La denominada “opereta española” a la que hemos aludido tangencialmente en estas páginas es el fruto más palpable de dicho ascendiente, aunque se pueda encontrar también su influjo no sólo en la zarzuela sino también en el conjunto de la creación lírica española y aun más allá en todo el teatro y en el mundo del espectáculo de nuestro país. Esta repercusión, necesitada de un estudio de fondo que no caiga en lugares comunes, fue profunda y es coadyuvante, cuando no principal causante, de fenómenos artísticos como el nacimiento del género chico en los años ochenta del XIX o su posterior metamorfosis en la década de los diez del XX.

Así, la llegada de la opereta bufa francesa introdujo en la siempre permeable zarzuela nuevos temas, nuevos ritmos, nuevos colores instrumentales y un nuevo espíritu de signo anarquizante con una enorme naturalidad. No resulta baladí, además, que las obras adaptadas durante el siglo XIX, tanto francesas como vienesas, pasaran a calificarse como zarzuelas, denotando de este modo que eran consideradas en igualdad de condiciones al repertorio patrio. La opereta vienesa de la era de plata ayudó a desencadenar, por su parte, la hipertrofia de las obras de la etapa final del género chico, produciendo también cambios en la ambientación, en los temas argumentales, en los ritmos, en la forma de insertar la danza en la acción

¹¹⁸ “Príncipe Alfonso”: *La correspondencia militar*, 18-VII.1894, p. 3.

¹¹⁹ “Novedades teatrales - «La Geisha» en Apolo”, *El Imparcial*, 22-X-1914, p. 3.

y sobre todo en un concepto de espectáculo más hedonista, con la visibilidad como nuevo ingrediente de indiscutible protagonismo. Pero en este caso los cambios que se obraron en la producción lírica autóctona tendieron a marcar las distancias con lo nacional y a vestir a ésta con traje extranjero, como la propia utilización del designativo genérico “opereta” coincidente en las obras adaptadas y en las indígenas que las emulan nos ayuda a recordar.

La opereta no se limitó a ser un mero producto de importación, con un consumo inmediato y una escasa repercusión. Se trató, muy al contrario, de una manifestación que en simbiosis con nuestra propia tradición lírica la enriqueció, dándole vigor y pasando a formar parte así de nuestra propia cultura.

Adaptaciones españolas de operetas europeas

La siguiente tabla recoge adaptaciones españolas de operetas europeas vistas sobre las tablas entre 1864 y 1957 (fecha respectivas de estreno de *Los dioses del Olimpo* y *Balalaika*). Se trata de una primera recogida de datos que carece de carácter exhaustivo cuyo fin es ayudar a hacerse una idea de la magnitud del fenómeno de recepción de la opereta europea en España. Las obras están colocadas primero por orden alfabético del compositor, después por fecha de estreno de la versión original y por último por fecha de estreno de la versión española. Cuando de una versión no hemos podido verificar documentalmente su estreno pero tenemos constancia de su existencia bien a través de libretos, materiales orquestales, partituras o información hemerográfica acerca de los ensayos o la inclusión en el repertorio de una compañía el dato consignado en la columna “Estreno” de la versión española lleva un indicativo. Todas las adaptaciones son en lengua castellana salvo cuando se indica que son en catalán. En aquellas obras que fueron versionadas en diferente número de actos se indica éste después de su correspondiente título. No se han incluido en la tabla aquellas versiones españolas de operetas europeas que habiendo sido representadas en otros países hispanoparlantes no se han podido documentar en España.

Leyenda:

S/F: Sin fecha

S.I.: Sin identificar

*: Estreno no documentable

(Li): Fecha de publicación del libreto impreso

(Lm): Fecha consignada en el libreto manuscrito o mecanografiado

(P): Fecha consignada en la partitura orquestal

(M): Fecha consignada en los materiales de orquesta

(+): Libreto en lengua catalana.

Pastiche: obra con libro original al que se acomoda música de una o varias operetas de un compositor dado

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ABRUEGISTA	TEATRO	LUGAR
ABRAHAM, Pál	<i>Viktoria und ihr Husar</i>	1930	<i>¡Perdon, madame!</i>	1934	Antonio Glez. Alvarez	Desconocido	Astoria	Madrid
ABRAHAM, Pál	<i>Die Blume von Hawaii</i>	1931	<i>La flor de Hawaii</i>	1933	Antonio Glez. Alvarez y Luis Fernández Riva	Guillermo Cases	(Reina) Victoria	Madrid
ABRAHAM, Pál	<i>Ball im Savoy</i>	1932	<i>El baile del Savoy</i>	1934	José Juan Cadenas y Antonio Paso Cano	Pablo Luna	Varietades	Madrid
ASCHER, Leo	<i>Vergeltsgott</i>	1905	<i>El conde mendigo</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	
ASCHER, Leo	<i>Hoheit lantzt Walzer</i>	1912	<i>Su alteza baila el vals</i>	1918	Emilio Glez. del Castillo	Desconocido	Cómico	Madrid
ASCHER, Leo	<i>Was Mädchen träumen</i>	1919	<i>Lo que sueñan las muchachas</i>	1923*	Desconocido	Desconocido	Principal	Valencia
ASCHER, Leo	s.i.		<i>El duque Job</i>	1914	Desconocido	Desconocido	Imperio	Barcelona
ASCHER, Leo	s.i.		<i>El club de los apaches</i>	a. 1915	José Gamero Cruz	Desconocido		
ASCHER, Leo	s.i.		<i>Las tres molineras</i>	1923	José Paz Guerra	Desconocido	Apolo	Madrid
AUDRAN, Edmond	<i>Les Noces d'Olivette</i>	1879	<i>El capitán Merimac (Las bodas de Enriqueta)</i>	1885	Rosendo Dalmau	Desconocido	Price	Madrid
AUDRAN, Edmond	<i>La Mascotte</i>	1880	<i>La mascota (3 Ac.)</i>	1882	Juan Manuel Casademunt y Sr. Medina	Desconocido	Español	Barcelona
AUDRAN, Edmond	<i>La Mascotte</i>	1880	<i>La mascota (3 Ac.)</i>	1882	Julio Nombela y Andrés Vidal Llimona	Desconocido	Price	Madrid
AUDRAN, Edmond	<i>La Mascotte</i>	1880	<i>La mascotita (1 Ac.)</i>	1913	Julio Nombela y Andrés Vidal Llimona	Desconocido	Soriano	Barcelona
AUDRAN, Edmond	<i>Gillette de Narbonne</i>	1882	<i>Gillette de Narbona</i>	1883	Julio Nombela y Andrés Vidal Llimona	Desconocido	Zaruela	Madrid
AUDRAN, Edmond	<i>Le Grand Mogol (versión revisada)</i>	1884	<i>El gran mogol</i>	1886	Miguel Tormo	Desconocido	Price	Madrid
AUDRAN, Edmond	<i>Serment d'amour</i>	1886	<i>Juramento de amor</i>	1886	Desconocido	Desconocido	Twoli	Barcelona
AUDRAN, Edmond	<i>La Cigale et la fourmi</i>	1886	<i>La cigarría y la hormiga</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	
AUDRAN, Edmond	<i>L'oeuf rouge</i>	1890	<i>El huevo rojo</i>	1896*	Desconocido	Teodoro San José	Parish	Madrid
AUDRAN, Edmond	<i>Miss Helyett</i>	1890	<i>Miss Helyett (3 Ac.)</i>	1892	Salvador María Granés	Desconocido	Twoli	Barcelona
AUDRAN, Edmond	<i>Miss Helyett</i>	1890	<i>Miss Helyett (petite) (1 Ac.)</i>	1905	Salvador María Granés	Desconocido	Zaruela	Madrid
AUDRAN, Edmond	<i>La Poupée</i>	1896	<i>La muñeca (4 Ac.)</i>	1903	Antonio Fdez. Cuevas y Eduardo G. Gerredá	Guillermo Cereceda	Price	Madrid

AUDRAN, Edmond	<i>La Poupée</i>	1896	<i>La muñeca ideal</i> (1 Ac.)	1908	Eduardo G. Gereda y Antonio Soler	Rafael Calleja	Apolo		Madrid
AUDRAN, Edmond	<i>Sainte-Freya</i>	1892	<i>¡Quiero ser santa!</i>	1897	José Coll Britapaja	Desconocido	Novedades		Barcelona
AUDRAN, Edmond	s.i.		<i>Eclipse de luna</i>	1894	Enrique López-Marrín y Julio Pardo	Andrés Vidal Llimona	Parish		Madrid
AUDRAN, Edmond	s.i.		<i>El plan de ataque</i>	1897	Carlos Armiches, Celso Lucio y Julio Pardo	Andrés Vidal Llimona	Eslava		Madrid
BEER, Josef	<i>Der Prinz von Schiras</i>	1934	<i>El príncipe de Schiras</i>	1936	Francisco Prada	Francisco Balaguer	Fontalba		Madrid
BENATZKY, Ralph	<i>Im weißen Ross!</i>	1930	<i>La posada del caballito blanco</i>	1933	Emilio Glez. del Castillo y José Muñoz Román	Pablo Luna	Price		Madrid
BERENY, Henrik	<i>Lord Piccolo</i>	1910	<i>El pequeño lord</i>	1911	Manuel M. Carreno	Salvador Barrota	Novedades		Barcelona
BERENY, Henrik	<i>Das Mädel von Montmartre</i>	1911	<i>La señorita Capricho</i>	1913	Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas	Desconocido	Zarzuela		Madrid
BERTÉ, Heinrich	<i>Die Millionenbraut</i>	1904	<i>La novia millonaria</i>	1910	Joaquín Arqués	Isidro Güell	Imperio		Barcelona
BERTÉ, Heinrich	<i>Der kleine Chevalier</i>	1907	<i>El pequeño caballero</i>	S/F (P)	Desconocido	Desconocido			
BERTÉ, Heinrich	s.i.		<i>La bella Olimpia</i>	1911	Felipe Pérez Capo	Desconocido	Apolo		Madrid
BERTÉ, Heinrich	s.i.		<i>La corte de Beatriz</i>	1912	Francisco Vallmajór	Amadeo Cristiá	Tivoli		Barcelona
BERTÉ, Heinrich	<i>Kreolenblut</i>	1910	<i>La criolla</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cia. E. Iris		
BERTÉ, Heinrich	<i>Das Dreimäderlhaus</i>	1916	<i>Canción de amor / La serenata de Schubert</i>	c. 1923	Carlos de Rodrigo	Desconocido	Cia. E. Iris		
BERTÉ, Heinrich	<i>Das Dreimäderlhaus</i>	1916	<i>La casa de las tres niñas</i>	c. 1928	Desconocido	Desconocido	Cia. M. Ughetti		
BERTÉ, Heinrich	<i>Das Dreimäderlhaus</i>	1916	<i>La casa de las tres muchachas</i>	1934	José Tellaache y Manuel de Góngora	Pablo Sorozábal	Zarzuela		Madrid
BILHAUD, Paul	<i>Les dragées d'Hercule</i>	1904	<i>Pastilles Hércules (+)</i>	1910	Desconocido	Desconocido	Principal		Barcelona
BILHAUD, Paul	<i>Les dragées d'Hercule</i>	1904	<i>Las grageas de Hércules / Las grageas Hércules</i>	1910	Desconocido	Francisco Pérez Cabrero	Tivoli		Barcelona
BOULLARD, Marius	<i>Niniche</i>	1878	<i>Niniche</i> (2 Ac.)	1885	Mariano Pina Domínguez	Casimiro Espino	Eslava		Madrid
BRANDL, Johann	<i>Des Löwen Erwachen</i>	1882	<i>El despertar del león</i>	1918	Antonio Estremera y Sr. Olivé	Desconocido	Zarzuela		Madrid
BROMME, Walter	<i>Eine Nacht im Paradies</i>	1920	<i>La noche azul</i>	1923	Casimiro Giralt	Desconocido	Zarzuela		Madrid
CARYLL, Ivan	<i>Son Altesse Royale (S.A.R.)</i>	1908	<i>S.A.R. (Su Alteza Real)</i>	1912	Desconocido	Desconocido	Cómico		Barcelona

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ARREGLISTA	TEATRO	LUGAR
CHRISTINE, Henri	<i>Phi-Phi</i>	1918	<i>Fi-Fi</i>	1920	Miguel Mihura y Ricardo Glez. del Toro	Celestino Roig	Zarzuela	Madrid
CHRISTINE, Henri	<i>Dédé</i>	1921	<i>Dédé</i>	1923	José Juan Gadenas y Emilio Glez. del Castillo	Desconocido	Reina Victoria	Madrid
CLÉRIE, Justin	<i>Les Filles Jackson et Cie</i>	1905	<i>Las hijas de Jackson y Compañía</i>	1915	Joaquín Arqués	Isidro Gual	Cómico	Barcelona
CUSCINA, Alfredo	<i>La vergine rosa</i>	1919	<i>Los clavetes rojos</i>	1921	José Juan Gadenas	Desconocido	Reina Victoria	Madrid
CUVILLIER, Charles	<i>Flora Bella</i>	1913	<i>Flora-Bella</i>	1918	Gonzalo Cantó Vilaplana y Miguel Nieto	Desconocido	Cómico	Barcelona
CZIBULKA, Alfons	<i>Pfingsten in Florenz</i>	1884	<i>La pascua florentina</i>	1889 (Lm)	Rafael María Liern y Eduardo de Bray	Desconocido		
CZIBULKA, Alfons	<i>Pfingsten in Florenz</i>	1884	<i>La pascua florentina</i>	1890	Desconocido	Desconocido	Gayarre (Nuevo Retiro)	Barcelona
CZIBULKA, Alfons	<i>Pfingsten in Florenz</i>	1884	<i>El príncipe Alejandro</i>	1893	Desconocido	Desconocido	Parish	Madrid
CZIBULKA, Alfons	<i>Pfingsten in Florenz</i>	1884	<i>El príncipe Alejandro</i>	S/F (Lm)	Rafael María Liern y Eduardo de Bray	Desconocido		
DARCLÉE, Yvan	<i>Amore in maschera</i>	1913	<i>El amor enmascarado</i>	c. 1920	José Casas	Desconocido	Cia. E. Iris	Barcelona
ELLIS, Vivian / MYERS, Richard	<i>Mr. Cinders</i>	1929	<i>Mister Cinders</i>	1931*	Desconocido	Desconocido	Nuevo	Barcelona
ENGLANDER, Ludwig	<i>Vielliebschen</i>	1911	<i>Juego de amor</i> (3 Ac.)	1911	Antonio Estremera, Luis Candela y Héctor Kummer (trad.)	Rafael Calleja	Price	Madrid
ENGLANDER, Ludwig	<i>Vielliebschen</i>	1911	<i>El chic parisien</i> (1 Ac.)	1914	Antonio Estremera y Luis Candela	Rafael Calleja	Apolo	Madrid
EYSLER, Edmund	<i>Brüder Straubinger</i>	1903	<i>El caminante</i>	1909 (Li)	A. Roger Junoi	Desconocido		
EYSLER, Edmund	<i>Pufferl</i>	1905	<i>La princesa de los Balkanes</i>	1910	Federico Reparaz	Julian Vivas	Novedades	Barcelona
EYSLER, Edmund	<i>Künstlerblut</i>	1906	<i>Sangre de artista</i> (3 Ac.)	1909	A. Roger Junoi	Desconocido	Campos Eliseos	Bilbao
EYSLER, Edmund	<i>Künstlerblut</i>	1906	<i>La comedianta</i> (3 Ac.)	1910	José Gamero Cruz	Eugenio Ubeda	Balear	Palma de Mallorca
EYSLER, Edmund	<i>Künstlerblut</i>	1906	<i>Nelly (la vida artística) / Nelly ó Vida de artista</i> (1 Ac.)	1910 (M)	Mamuel Fernández de la Puente	Desconocido		
EYSLER, Edmund	<i>Künstlerblut</i>	1906	<i>La cómica</i> (1 Ac.)	1915	Juan Bautista Pont	Eugenio Ubeda	Apolo	Madrid

EYSLER, Edmund	<i>Künstlerblut</i>	1906	<i>Alma de artista</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	
EYSLER, Edmund	<i>Künstlerblut</i>	1906	<i>La mujer artista</i>	S/F (M)	Desconocido	Desconocido		
EYSLER, Edmund	<i>Vera Violetta</i>	1907	<i>Vera-Violetta</i>	1909	Alfonso Benito Allaro y Héctor Kummer (trad.)	Desconocido	Gran Teatro	Madrid
EYSLER, Edmund	<i>Vera Violetta</i>	1907	<i>Vera-Violetta</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	
EYSLER, Edmund	<i>Johann der Zweite</i>	1908	<i>Juan Segundo</i>	1914	Alfredo Nan de Allaniz	Desconocido	Eslava	Madrid
EYSLER, Edmund	<i>Der junge Papa</i>	1909	<i>El joven papá</i>	1911	Desconocido	Desconocido	Nuevo	Barcelona
EYSLER, Edmund	<i>Der junge Papa</i>	1909	<i>Papá Rafael</i>	1912	José Tellaache (firmado como Pérez-Tello)	Esteban Anglada	Novedades	Barcelona
EYSLER, Edmund	<i>Der lachende Ehemann</i>	1913	<i>El marido sonriente</i>	1913	Manuel Fdez. de la Puente	Desconocido	Zarzuela	Madrid
EYSLER, Edmund	<i>Ein Tag im Paradies</i>	1913	<i>Un día en el paraíso</i>	1915	J. P. Rivas y M. Nieto	Desconocido	Imperio	Barcelona
EYSLER, Edmund	<i>Ein Tag im Paradies</i>	1913	<i>El paraíso azul</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	
FALL, Leo	<i>Der fidele Bauer</i>	1907	<i>El aldeano alegre</i> (3 Ac.)	1911	A. Roger Junoi	Desconocido	Imperio	Barcelona
FALL, Leo	<i>Der fidele Bauer</i>	1907	<i>Los lugareños</i> (1 Ac.)	1912	Luis Linares Becerra y José M ^a Martín de Eugenio	Eugenio Ubeda	Cervantes	Sevilla
FALL, Leo	<i>Der fidele Bauer</i>	1907	<i>Los campesinos</i> (1 Ac.)	1912	Miguel Mithura y Ricardo Glez. del Toro	Celestino Roig	Apolo	Madrid
FALL, Leo	<i>Die Dollarprinzessin</i>	1907	<i>La princesa del dólar</i> (3 Ac.)	1909	Bruno Güell	Desconocido	Nuevo	Barcelona
FALL, Leo	<i>Die Dollarprinzessin</i>	1907	<i>Mary, la princesa del dólar</i> (1 Ac.)	1909	Felipe Pérez Capo	Manuel Peris y Enrique Bru	Gran Teatro	Madrid
FALL, Leo	<i>Die Dollarprinzessin</i>	1907	<i>La princesa de los dólares</i> (3 Ac.)	1910	Manuel Rovira y Serra	Pablo Luna	Price	Madrid
FALL, Leo	<i>Die Dollarprinzessin</i>	1907	<i>Princesitas del dólar</i> (3 Ac.)	1912	José Juan Cadenas	Vicente Leó	Eslava	Madrid
FALL, Leo	<i>Die geschiedene Frau</i>	1908	<i>La divorciada</i> (3 Ac.)	1910	Manuel Rovira y Serra	A. Roger Junoi	Granvía	Barcelona
FALL, Leo	<i>Die geschiedene Frau</i>	1908	<i>Juanita la divorciada</i> (1 Ac.)	1911	Felipe Pérez Capo	Manuel Peris	Novedades	Madrid
FALL, Leo	<i>Die geschiedene Frau</i>	1908	<i>La mujer divorciada</i> (3 Ac.)	1911	José Juan Cadenas	Desconocido	Eslava	Madrid
FALL, Leo	<i>Die geschiedene Frau</i>	1908	<i>Los divorciados</i> (3 Ac.)	1911 (Li)	Pablo Parellada	Ricardo Sendra		
FALL, Leo	<i>Die geschiedene Frau</i>	1908	<i>El divorcio de Jana</i> (3 Ac.)	S/F (Lm)	Lluis Milla Gárcio y Lluis Sumyer Casademunt	Desconocido		
FALL, Leo	<i>Das Puppenmádel</i>	1910	<i>La niña de las muñecas</i>	1911	José Juan Cadenas	Vicente Leó	Eslava	Madrid

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ABRIGLISTA	TEATRO	LUGAR
FALL, Leo	<i>Die schöne Risetete</i>	1910	<i>La bella Riscita</i>	1916	Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas	Enrique Fernández Gutiérrez-Roig	Reina Victoria	Madrid
FALL, Leo	<i>Der liebe Augustin</i>	1912	<i>La princesa loca</i>	1917	José Juan Cadenas y Ramón Asensio Mas	Laura Fontanals	Reina Victoria	Madrid
FALL, Leo	<i>Die Rose von Stambul</i>	1916	<i>La rosa de Stambul</i>	1921	Casimiro Giralt	Desconocido	Doré	Barcelona
FALL, Leo	<i>Die Rose von Stambul</i>	1916	<i>La rosa de Estambul / Las desencantadas</i>	c. 1928	José Ughetti	Desconocido		
FALL, Leo	<i>Madame Pompadour</i>	1922	<i>Madame Pompadour</i>	1925	José Juan Cadenas y Emilio Glez. del Castillo	Desconocido	Alcázar	Madrid
FALL, Leo	s.i.		<i>Amor libre (2 Ac.)</i>	1911 (Li)	Victor Grinó	Desconocido		
FALL, Leo	s.i.		<i>La damisela de Mombijou (1 Ac.)</i>	1912	Luis Pascual Frutos	Azpeitia	Apolo	Madrid
FALL, Leo	s.i.		<i>El rey y la pastora (3 Ac.)</i>	1915	Desconocido	Conti	Imperio	Barcelona
FALL, Leo	s.i.		<i>El maestro de cámara (3 Ac.)</i>	1916	Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas	José Cabas	Reina Victoria	Madrid
FRIML, Rudolf	<i>Rose Marie</i>	1924	<i>Rose Marie</i>	1928	Gabriel Camarasa	Desconocido	Tivoli	Barcelona
FRIML, Rudolf	<i>Rose Marie</i>	1924	<i>Rose Marie</i>	1932	Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo	Desconocido	Cervantes	Madrid
GABRIEL, Max	s.i.		<i>Pimponet</i>	1913	Desconocido	Desconocido	Apolo	Madrid
GANNE, Louis	<i>Les Sallimbanques</i>	1899	<i>Los saltimbanquis (3 Ac.)</i>	1908	Desconocido	Desconocido	Granvia	Barcelona
GANNE, Louis	<i>Les Sallimbanques</i>	1899	<i>Los saltimbanquis (4 Ac.)</i>	1908	Manuel Fdez. de la Puente	Desconocido	Price	Madrid
GILBERT, Jean	<i>Onkel Casimir</i>	1908	<i>Casimiro en el cielo</i>	1916	Desconocido	Desconocido	Reina Victoria	Madrid
GILBERT, Jean	<i>Polnische Wirtschafft</i>	1909	<i>La alegre Polonia</i>	1912	José Juan Cadenas y Isidro Güell?	Amadeo Vives	Gran Teatro	Madrid
GILBERT, Jean	<i>Die keusche Susanne</i>	1910	<i>La casta Susana</i>	1911	José Paz Guerra	Joaquín Valverde Saajuán	Gran Teatro	Madrid
GILBERT, Jean	<i>Die moderne Eva</i>	1911	<i>La mujer moderna</i>	1912	Joaquín Arqués	Isidro Güell	Cómico	Barcelona
GILBERT, Jean	<i>Autolieben</i>	1912	<i>El amor en automóvil</i>	1917	Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas	Desconocido	Reina Victoria	Madrid
GILBERT, Jean	<i>Die Kino-Königin</i>	1913	<i>La reina del cine</i>	1916	Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas	Amadeo Vives	Reina Victoria	Madrid
GILBERT, Jean	<i>Fraulein Tralala</i>	1913	<i>La señorita Tralala</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cia. E. Iris	

-----			-----			-----			-----		
GILBERT, Jean	<i>Die Fräulein von Amt</i>	1915	<i>El tío Paco</i>	1923	Angel Torres del Alamo y Antonio Asenjo	Desconocido	Cómico	Madrid			
GILBERT, Jean	<i>Blondinchen</i>	1916	<i>El pícaro Scgismundo</i>	1917	Carlos Armiches y Emilio Glez. del Castillo	Esteban y José Anglada	Apolo	Madrid			
GILBERT, Jean	<i>Die schönste von allen</i>	1919	<i>La más hermosa de todas</i>	1920 (lm)	J. Ferner? Aymerich	Desconocido					
GILBERT, Jean	<i>Die Frau im Hermelin</i>	1919	<i>La dama de rosa</i>	1927	Ramón López Montenegro	Desconocido	Victoria Eugenia	San Sebastián			
GILBERT, Jean	<i>Die Braut des Lucullus</i>	1921	<i>¡Roma se divierte!</i>	1922	José Juan Cadenas y Emilio Glez. del Castillo	Desconocido	Reina Victoria	Madrid			
GILBERT, Jean	<i>Princess Olala</i>	1921	<i>La princesa Olalla / La princesa Olatá</i>	1923	Federico Romero y Guillermo Edez. Shaw	Ernesto Pérez Rosillo	Cómico	Madrid			
GILBERT, Jean	<i>Katja, die Tänzerin</i>	1922	<i>Katia la bailarina</i>	1925	José Juan Cadenas	Desconocido	Eslava	Madrid			
GILBERT, Jean	<i>Die Dame mit dem Regenbogen</i>	1933	<i>Siete colores</i>	1934	Antonio Paso	Jean Gilbert	Zaruela	Madrid			
GOUNOD, Charles	<i>La Colombe</i>	1860	<i>La paloma</i>	1874*	Guerrero y Carlos Frontaura	Desconocido	Zaruela	Madrid			
GOUNOD, Charles	<i>Philémon et Baucis</i>	1861	<i>Filemón y Baucis</i>	1883	Julio Nombela y Andrés Vidal Llimona	Desconocido	Zaruela	Madrid			
GRANICHSTÄDTEN, Bruno	<i>Bub oder Müdel?</i>	1908	<i>El principe de Altsburg</i>	1911	Joaquín Arqués	Isidro Guell	Imperio	Barcelona			
GRANICHSTÄDTEN, Bruno (Arreglo de Carlo LOMBARDO)	<i>La Duchessa del Bal Tabarin</i>	1917	<i>La duquesa del Tabarin</i>	1917	Alfonso de Sola	Desconocido	Reina Victoria	Madrid			
GRANICHSTÄDTEN, Bruno (Arreglo de Carlo LOMBARDO)	<i>La Duchessa del Bal Tabarin</i>	1917	<i>La duquesa del Bal Tabarin</i>	1918	José Juan Cadenas y Enrique Gómez Carrillo	Desconocido	Pírice	Madrid			
HAHN, Reinaldo	<i>Ciboulette</i>	1923	<i>Ciboulette</i>	1925	Gutiérrez Roig y Melgarejo	Desconocido	Maravillas	Madrid			
HÁJOS, Károly	<i>Der schwarze Pierrat</i>	1922	<i>El pierrat negro</i>	1923	Casimiro Giralt	Desconocido	Nuevo	Barcelona			
HERVÉ (Florimond RONGER)	<i>Le Joueur de flûte</i>	1864	<i>El flautista / El tormento de un heroe</i>	S/F (P)	Desconocido	Andrés Vidal Llimona					
HERVÉ (Florimond RONGER)	<i>IOeil crevé</i>	1867	<i>¡No es nada lo del ojo!</i>	1869	José M ^o Nogúes	Desconocido	Zaruela	Madrid			
HERVÉ (Florimond RONGER)	<i>IOeil crevé</i>	1867	<i>El ojo huero</i>	1869	Desconocido	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid			

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ARREGLISTA	TEATRO	LUGAR
HERVÉ (Florimond RONGER)	<i>Chilpéric</i>	1868	<i>Chilpérico</i>	1869	Francisco Luis de Retes y Antonio Hurtado	Desconocido	Zarzuela	Madrid
HERVÉ (Florimond RONGER)	<i>Le Petit Faust</i>	1869	<i>Faustito / Fausto el pequeño</i>	1869	Antonio Carralón de la Rúa	Desconocido	Zarzuela	Madrid
HERVÉ (Florimond RONGER)	<i>Le Trône d'Écosse</i>	1871	<i>El trono de Escocia</i>	1874*	Ricardo Puente y Brañas	Desconocido	Zarzuela	Madrid
HERVÉ (Florimond RONGER)	<i>La Femme à papa</i>	1879	<i>La mujer de papa</i>	1879	Mariano Pina Domínguez	Desconocido	Varietades	Madrid
HERVÉ (Florimond RONGER)	<i>Mam'zelle Nitouche</i>	1883	<i>Mam'zelle Nitouche (2 Ac.)</i>	1888	Mariano Pina Domínguez	Pablo Barbero	Lara	Madrid
HERVÉ (Florimond RONGER)	<i>Mam'zelle Nitouche</i>	1883	<i>Nitouche (1 Ac.)</i>	1902	Desconocido	Desconocido	Romea	Madrid
HERVÉ (Florimond RONGER)	<i>Mam'zelle Nitouche</i>	1883	<i>La señorita Mimí (1 Ac.)</i>	1915	Desconocido	Pablo Barbero	Zarzuela	Madrid
HIRSCH, Hugo	<i>Dolly</i>	1923	<i>Dolly</i>	1927	Luis Capdevilla y Casimiro Grialt	Desconocido	Poliorama	Barcelona
JACOBI, Victor	<i>Szibill</i>	1914	<i>Sybill</i>	1915	Emilio Glez. del Castillo	Pablo Luna	Zarzuela	Madrid
JACOBI, Victor	<i>Leányvásár</i>	1911	<i>Jack</i>	1916	Emilio Glez. del Castillo	Pablo Luna	Zarzuela	Madrid
JACOBI, Victor	<i>Leányvásár</i>	1911	<i>El mercado de las muchachas</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	
JARNO, George	<i>Das Farmermädchen</i>	1913	<i>Delly</i>	1915	Gonzalo Jover	Desconocido	Imperio	Barcelona
JARNO, George	<i>Das Farmermädchen</i>	1913	<i>La reina de las praderas</i>	1922	Enrique Arroyo Lamata y Eco. Lozano	Jacinto Guerrero	Nuevo	Barcelona
JONES, James Sidney	<i>The Geisha</i>	1896	<i>La geisha (1 Ac.)</i>	1911	Desconocido	Desconocido	Price	Madrid
JONES, James Sidney	<i>The Geisha</i>	1896	<i>La geisha (2 Ac.)</i>	1914	Desconocido	Desconocido	Apolo	Madrid
JONES, James Sidney	<i>The Geisha</i>	1896	<i>La geisha (¿2 Ac.?)</i>	S/F (Lm)	Andrés Vidal Llimona	Desconocido		
JONES, James Sidney	<i>The Geisha</i>	1896	<i>La geisha (2 Ac.)</i>	S/F (M)	A. Glez. y Sr. Santana	J. Gasca		
JONES, James Sidney	<i>The Geisha</i>	1896	<i>La geisha (2 Ac.)</i>	c. 1912	Alfredo Nan de Allariz	Desconocido	Cía. E. Iris	
JONES, James Sidney	<i>San Toy</i>	1899	<i>Santoy</i>	1913	Joaquín Arqués	Desconocido	Soriano	Barcelona
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Tatárjárás</i>	1908	<i>Guerra franca</i>	1909	Mamuel Linares Rivas y Federico Reparaz	Desconocido	Price	Madrid
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Tatárjárás</i>	1908	<i>Maniobras militares</i>	1910	José Zaldivar	Desconocido	Cómico	Barcelona
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Tatárjárás</i>	1908	<i>Los hisares del Kaiser</i>	1912	José Juan Cadenas	Vicente Lleó	Esclava	Madrid

KÁLMÁN, Emmerich	<i>Tatárjárás</i>	1908	<i>Maniobras de otoño</i>	c. 1912	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	Barcelona
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Die Csárdásfürstin</i>	1915	<i>La princesa de la czarda</i>	1921	Casimiro Giral	Desconocido	Novedades	Barcelona
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Die Csárdásfürstin</i>	1915	<i>La princesa de las czardas</i>	c. 1928	Desconocido	Desconocido	Cía. M. Ughetti	Barcelona
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Das Hollandweibchen</i>	1920	<i>La holandesa / La holandesa enamorada</i>	1921	Casimiro Giral	Desconocido	Doré	Barcelona
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Die Bajadere</i>	1921	<i>La bayadere</i>	1923	José Juan Cadenas y Emilio González del Castillo	Guillermo Cereceda	Reina Victoria	Madrid
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Die Bajadere</i>	1921	<i>La bayadere</i>	c. 1928	Desconocido	Desconocido	Cía. M. Ughetti	Barcelona
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Griffin Mariza</i>	1924	<i>La condesa Maritza</i>	1934	Antonio Glez. Álvarez	Desconocido	Maravillas	Madrid
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Griffin Mariza</i>	1924	<i>La condesa Maritza</i>	SF (Lm)	J. Martínez Barreda	Desconocido	Cómico	Barcelona
KÁLMÁN, Emmerich	<i>Die Zirkusprinzessin</i>	1926	<i>La princesa del circo</i>	1928	José Ughetti	Desconocido	Fuencarral	Madrid
KÁLMÁN, Emmerich	s.i.		<i>Amores reales (1 Ac.)</i>	1920	Julían Moyrón	Rafael Millán	Tivoli	Barcelona
KOLLO, Walter	<i>Die Königin der Nacht</i>	1921	<i>La reina de la noche</i>	1924	Casimiro Giral	José Forns Quadras	Victoria	Barcelona
KREISLER, Fritz; JACOBI, Victor	<i>Apple Blossoms</i>	1919	<i>Nancy</i>	1920	Luis Gabaldón de los Ríos	Severo Muguera	Zaruela	Madrid
KÜNEKE, Eduard	<i>Das Vetter aus Dingsda</i>	1921	<i>El primo de las Indias</i>	1934	Tino Folgar y Georges A. Urban	Rafael Pou	Barcelona	Barcelona
LACHAUME, Aimé	<i>Mami zelle Sourire</i>	1906	<i>La colegiala yanqui</i>	1912	Desconocido	Desconocido	Tivoli	Barcelona
LACOME, Paul	<i>La Dot mal placée</i>	1873	<i>La fantasma grega (+)</i>	1873	José Coll Britapaja	Felip Pedrell	Circo	Barcelona
LACOME, Paul	<i>Jean, Jeannette et Jeanneton</i>	1876	<i>Juana, Juanita y Juanilla</i>	1877	Emilio Álvarez	Desconocido	Zaruela	Madrid
LACÔME, Paul	<i>La Gaudense d'oiets</i>	1888	<i>La niña de los cisnes</i>	1896	Gabriel Briones y Diego Jiménez-Preto	Desconocido	Granvía	Barcelona
LACÔME, Paul	<i>La Gaudense d'oiets</i>	1888	<i>La pavera</i>	S/F (M)	Desconocido	Desconocido		
LECOCQ, Charles	<i>Liline et Valentine</i>	1864	<i>Anita y Valentin</i>	1871 (Ll)	Manuel Osorio Bernard y Vicente Lalama	Desconocido		
LECOCQ, Charles	<i>L'Amour et son catquois</i>	1868	<i>El joven Cupido</i>	1871 (Ll)	Salvador Maria Granés y Miguel Pastorfido	Desconocido	Alhambra	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>Fleur de thé</i>	1868	<i>Flor de té</i>	1868	Miguel Pastorfido y Florencio Moreno Godino	Desconocido	Circo (Bufos Ardenius)	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>Fleur de thé</i>	1868	<i>Katholin</i>	1871	Miguel Pastorfido	Desconocido	Circo (Bufos Ardenius)	Madrid

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ABRUEGLISTA	TEATRO	LUGAR
LECOCQ, Charles	<i>Fleur de thé</i>	1868	<i>Flor de té (+)</i>	1897	Conrat Colomer	Desconocido	Tivoli	Barcelona
LECOCQ, Charles	<i>Gandolfo</i>	1869	<i>Una reconciliación á tiempo</i>	1871	Salvador María Granés	Desconocido	Zaruela	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>Le Testament de M Crac</i>	1871	<i>El barón de la castaña</i>	1872	Rafael María Liern	José Vicente Arche	Jardín del Buen Retiro	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>Les Cent Vierges</i>	1872	<i>Las cien doncellas</i>	1872	Miguel Pastorifido y Antonio Opiso	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>Les Cent Vierges</i>	1872	<i>Las cent doncellas (+)</i>	1873 (Li)	José Coll Britapaja	Desconocido		Barcelona
LECOCQ, Charles	<i>Les Cent Vierges</i>	1872	<i>La isla verde</i>	1911	José Quilis Pastor y Enrique Espantaleón	Federico Chaves	La Latina	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>La Fille de Madame Angot</i>	1872	<i>Adriana Angot (3 Ac.)</i>	1873	Ricardo Puente y Brñas	Desconocido	Zaruela	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>La Fille de Madame Angot</i>	1872	<i>La hortolana del Born (+) (1 Ac.)</i>	1883	Joan Molás y Casas	Desconocido	Español	Barcelona
LECOCQ, Charles	<i>Ginoflé-Girofla</i>	1874	<i>Ginoflé-Girofla</i>	1874	José Coll Britapaja	Desconocido	Zaruela	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>Ginoflé-Girofla</i>	1874	<i>Ayole-Ayole o la mujer de dos maridos</i>	1874 (Li)	José Coll Britapaja	Desconocido		
LECOCQ, Charles	<i>Ginoflé-Girofla</i>	1874	<i>Rosicler y Tulipán</i>	1876	Mariano Pina Domínguez	Desconocido	Príncipe Alfonso	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>Les Prés Saint-Gervais</i>	1874	<i>La pradera de San Gervasio</i>	SF (P)	Salvador María Granés	Desconocido		
LECOCQ, Charles	<i>Le Pompon</i>	1875	<i>El pompon rojo</i>	1877 (Li)	Salvador María Granés	Ángel Rubio		
LECOCQ, Charles	<i>Le Pompon</i>	1875	<i>El pompon</i>	1887	Juan Palou Coll	Desconocido	Price	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>La Petite Mariée</i>	1875	<i>Sobre ascuas</i>	1876	Emilio Álvarez	Desconocido	Zaruela	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>Kosiki</i>	1876	<i>Kosiki</i>	1878 (P)	Mariano Pina Domínguez y J. M. Casademunt	Desconocido		
LECOCQ, Charles	<i>La Marjolaine</i>	1877	<i>Premios a la virtud</i>	1877 (Li)	Mariano Pina Domínguez	Desconocido		
LECOCQ, Charles	<i>La Marjolaine</i>	1877	<i>Amapola</i>	1878	Mariano Pina Domínguez	Desconocido	Zaruela	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>Le Petit Duc</i>	1878	<i>El duquecito / El duquesito</i>	1883	Julio Nombela y Andrés Vidal Llimona	Desconocido	Circo	Barcelona
LECOCQ, Charles	<i>La Camargo</i>	1878	<i>La Camargó</i>	1883	Desconocido	Desconocido	Zaruela	Madrid
LECOCQ, Charles	<i>La Petite Mademoiselle</i>	1879	<i>La condesita</i>	1882	Desconocido	Desconocido	Principal	Alicante

LECOCQ, Charles	1881	<i>Le jour et la nuit</i>	1883	Desconocido	Desconocido	Buen Retiro	Madrid
LECOCQ, Charles	1881	<i>Le jour et la nuit</i>	1884	Julio Nombela y Andrés Vidal Llimona	Desconocido	Price	Madrid
LECOCQ, Charles	1882	<i>Le Coeur et la main</i>	1885	Miguel Tormo y Andrés Vidal	Desconocido	Price	Madrid
LECOCQ, Charles	1883	<i>La Princesse des Canaries</i>	1886	Julio Nombela y Eugenio Fernández	Andrés Vidal Llimona	Tivoli	Barcelona
LECOCQ, Charles	1887	<i>Ali-Baba</i>	1889	José Zaldivar	Desconocido	Tivoli	Barcelona
LEHAR, Franz	1902	<i>Wiener Frauen</i>	1912	Pablo Parellada	Desconocido	Nuevo	Barcelona
LEHAR, Franz	1902	<i>Wiener Frauen</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	Barcelona
LEHAR, Franz	1904	<i>Der Göttergatte</i>	1910	José Zaldivar	Desconocido	Imperio	Barcelona
LEHAR, Franz	1905	<i>Die lustige Witwe</i>	1909	Manuel Linares Rivas y Federico Reparaz	Desconocido	Price	Madrid
LEHAR, Franz	1905	<i>Die lustige Witwe</i>	1909	Felipe Pérez Capo	Manuel Peris	Novedades	Madrid
LEHAR, Franz	1905	<i>Die lustige Witwe</i>	1910 (Ll)	A. Roger Junoi	Desconocido		
LEHAR, Franz	1905	<i>Die lustige Witwe</i>	1916	Desconocido	Desconocido	Tivoli	Barcelona
LEHAR, Franz	1908	<i>Der Mann mit den drei Frauen</i>	1911	Desconocido	Desconocido	Cómico	Barcelona
LEHAR, Franz	1908	<i>Der Mann mit den drei Frauen</i>	1912	Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas	Ángel Rubio	Eslava	Madrid
LEHAR, Franz	1908	<i>Der Mann mit den drei Frauen</i>	1914*	Joaquín Arqués	Desconocido	Campos Elsecos	Lérida
LEHAR, Franz	1909	<i>Das Fürstenkind</i>	1912	Gonzalo Cantó Vilaplana, José Iglesias y Ángel Guix	Miguel Martínez Gómez	Tivoli	Barcelona
LEHAR, Franz	1909	<i>Das Fürstenkind</i>	1913	Manuel Linares Rivas y Federico Reparaz	Desconocido	Price	Madrid
LEHAR, Franz	1909	<i>Der Graf von Luxemburg</i>	1910	José Juan Cadenas	Vicente Lleó	Eslava	Madrid
LEHAR, Franz	1909	<i>Der Graf von Luxemburg</i>	1910	Felipe Pérez Capo	Desconocido	Apolo	Valencia
LEHAR, Franz	1909	<i>Der Graf von Luxemburg</i>	1910	José Zaldivar	Desconocido	Cómico	Barcelona
LEHAR, Franz	1909	<i>Der Graf von Luxemburg</i>	1911	Antonio Fernández Cuevas y Héctor Kummer (tard.)	Desconocido	Imperio	Barcelona

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ABRIGLISTA	TEATRO	LUGAR
LEHAR, Franz	<i>Der Graf von Luxemburg</i>	1909	<i>Los condes de Luxemburgo</i> (1 Ac.)	1911	José M ^a Martín de Eugenio	Luis Barba	Noviciado	Madrid
LEHAR, Franz	<i>Der Graf von Luxemburg</i>	1909	<i>El conde de Luxemburgo</i>	S/F (M)	J. G. Gresa	Desconocido		
LEHAR, Franz	<i>Zigeunerliebe</i>	1910	<i>Amor zingaro</i>	1911	Desconocido	Desconocido	Tivoli	Barcelona
LEHAR, Franz	<i>Eva (das Fabriksmädel)</i>	1911	<i>Eva, la hija de la fábrica</i> (3 Ac.)	1912	Gonzalo Jover y José Zaldivar	Desconocido	Novedades	Barcelona
LEHAR, Franz	<i>Eva (das Fabriksmädel)</i>	1911	<i>Eva</i> (3 Ac.)	1913	Atanasio Melantuche	Desconocido	Zarzuela	Madrid
LEHAR, Franz	<i>Eva (das Fabriksmädel)</i>	1911	<i>Eva, la niña de la fábrica</i> (1 Ac.)	1914	Julian Moyron y Emilio González del Castillo	Desconocido	Apolo	Madrid
LEHAR, Franz	<i>Die ideale Gattin</i>	1913	<i>La mujer ideal</i>	1916	Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas	Luis Foglietti	Eslava	Madrid
LEHAR, Franz	<i>Endlich allein</i>	1914	<i>¡Al fin, solos!</i>	1914	Emilio González del Castillo	Desconocido	Zarzuela	Madrid
LEHAR, Franz	<i>A Pascirita</i>	1914	<i>Donde canta la alondra</i>	1922	Casimiro Giral	Desconocido	Doré	Barcelona
LEHAR, Franz	<i>Die blaue Mazur</i>	1920	<i>La mazurca azul</i>	1924	Federico Romero y Guillermo Fdez. Shaw	Desconocido	Victoria	Barcelona
LEHAR, Franz (arreglo de Carlo LOMBARDO)	<i>Libellentanz (La danza delle libellule)</i>	1922	<i>La danza de las libélulas</i>	1925	José Juan Cadenas y Emilio González del Castillo	Lombardo	Alcazar	Madrid
LEHAR, Franz (arreglo de Carlo LOMBARDO)	<i>Libellentanz (La danza delle libellule)</i>	1922	<i>La danza de las libélulas</i>	c. 1925	Desconocido	Desconocido	Cía. I. Berutti	
LEHAR, Franz	<i>Frasquita</i>	1922	<i>Frasquita</i>	c. 1924	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	
LEHAR, Franz	<i>Frasquita</i>	1922	<i>Frasquita</i>	c. 1925	Desconocido	Desconocido	Cía. I. Berutti	
LEHAR, Franz	<i>Die gelbe Jacke</i>	1923	<i>El país de la sonrisa</i>	1925	José Juan Cadenas y Emilio González del Castillo	José Cabas Quiles	Alcazar	Madrid
LEHAR, Franz	<i>Cloco</i>	1924	<i>Clo-Clo</i>	1932	José Juan Cadenas y Emilio González del Castillo	Desconocido	Nuevo	Barcelona
LEHAR, Franz	<i>Paganini</i>	1925	<i>Paganini</i>	1932	José Juan Cadenas y Emilio González del Castillo	Pablo Luna	Nuevo	Barcelona
LEHAR, Franz	<i>Paganini</i>	1925	<i>La ronda de las brujas</i>	1934	José Juan Cadenas y Antonio Paso Canto (trad.)	Pablo Luna	(Reina) Victoria	Madrid

	<i>Gigolette (version revisada de La danza delle libellule)</i>	1926	<i>Gigolette</i>	c. 1929	Desconocido	Desconocido	Cla. I. Berutti	
LEHÁR, Franz (arreglo de Carlo LOMBARDO)	<i>Dev Zarewitsch</i>	1927	<i>El Zarevitch</i>	1932	Francisco Escribá de Romant	Desconocido	Nuevo	Barcelona
LEHÁR, Franz	<i>Friederike</i>	1928	<i>Mi amor eres tú</i>	S/F (M)	Luis Pérez de León	Desconocido	Calderón	Madrid
LEHÁR, Franz	<i>Ciudadita</i>	1934	<i>Judith</i>	1936	Arturo Cuyás de la Vega	Desconocido	Lara	Madrid
LEHÁR, Franz	<i>Pastiche</i>	-	<i>Música popular</i>	1911	Antonio Casero y Alejandro Larubiera	Desconocido		Madrid
LEHÁR, Franz	<i>Pastiche</i>	-	<i>El conde del embudo</i>	1911	E. Mugica y A. Soler	Vicente Lleó y Enrique Bru	Noviciado	Madrid
LEHÁR, Franz	<i>Pastiche</i>	-	<i>La caricatura del general</i>	1911	Francisco Montserrat Ayarbe	Francisco Montserrat Ayarbe	Cómico	Barcelona
LEONCAVALLO, Ruggiero	<i>La reginetta delle rose</i>	1912	<i>La reinicita de las rosas</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cia. E. Iris	
LINCKE, Paul	<i>Lysistrata</i>	1902	<i>Lysistrata</i>	1905	Adelardo Fernández Anas y Carlos Luis de Cuenca	Desconocido	Zarzueta	Madrid
LINCKE, Paul	<i>Gri-gri</i>	1911	<i>El rey negro (3 Ac.)</i>	1912	Adelardo Fernández Anas y Carlos Armiches	Desconocido	Tivoli	Barcelona
LINCKE, Paul	<i>Gri-gri</i>	1911	<i>La princesita Gri-Gri (2 Ac.)</i>	1941	Adelardo Fernández Anas y Juan Pons Ferrer	Desconocido	Victoria	Barcelona
LINCKE, Paul	s.i.		<i>La isla de los elefantes</i>	1906	Adelardo Fernández Anas	Mariano Hermoso	Nuevo	Barcelona
LOMBARDO, Carlo (A partir de Josef SZULC y otros compositores)	<i>Madama di Tèbe</i>	1918	<i>La soberana de los apaches</i>	S/F (1m)	José Ughetti y Luis Durán	Desconocido		
MAILLART, Aimé	<i>Les Dragons de Villars</i>	1856	<i>La campana de la ermita (3 Ac.)</i>	1864	Miguel Pastorifido	Desconocido	Zarzueta	Madrid
MAILLART, Aimé	<i>Les Dragons de Villars</i>	1856	<i>Los dragones (2 Ac.)</i>	1871	Ricardo Puente y Brantas y Miguel Pastorifido	Desconocido	Circo de Rivas	Madrid
MARENCO, Romualdo	<i>Le Diable au corps</i>	1884	<i>El diablo en el cuerpo</i>	1892	Rafael María Liern y Conrado Colomé (trad.)	Desconocido	Parish	Madrid
MASSÉ, Victor	<i>Galatée</i>	1852	<i>Galatea</i>	1868	Francisco Camprodon y Emilio Álvarez	Desconocido	Zarzueta	Madrid
MASSÉ, Victor	<i>Les Noces de Jeanette</i>	1853	<i>Las sillas de manos</i>	1864	Miguel Pastorifido	Desconocido	Zarzueta	Madrid

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ARREGLISTA	TEATRO	LUGAR
MASSÉ, Victor	<i>Les Noces de Jeanette</i>	1853	<i>Las bodas de Juanita</i>	1923	Desconocido	Desconocido	Comedia	Madrid
MESSAGER, André	<i>Véronique</i>	1898	<i>La condesa del Trianon</i>	1922	¿Manuel? González Lara y ¿Enrique? Reoyo	Desconocido	Apolo	Madrid
MILLÖCKER, Carl	<i>Der Bettelstudent</i>	1882	<i>El estudiantillo</i>	1886	Luis Mariano de Larra (firmado como Antonio Lopez Aylloñ)	Desconocido	Zarzuela	Madrid
MILLÖCKER, Carl	<i>Der Feldprediger</i>	1884	<i>El alcalde de Strassberg (2 Ac.)</i>	1888	Federico Jaques Aguado	Mariano Taberner y Velasco	Price	Madrid
MILLÖCKER, Carl	<i>Der Feldprediger</i>	1884	<i>El gran hombre de Strassberg (2 Ac.)</i>	1909	Felipe Pérez Capo	Manuel Quisiant y Enrique Brú	Gran Teatro	Madrid
MILLÖCKER, Carl	<i>Der Vice-Admiral</i>	1886	<i>El galgo de Andalucía (1 Ac.)</i>	1904	Diego Jiménez-Prieto y Felipe Pérez Capo	Manuel Chalons	Cómico	Madrid
MILLÖCKER, Carl	<i>Gasparone</i>	1884	<i>José Maria</i>	1888	Luis Mariano de Larra (firmado como Antonio Lopez Aylloñ)	Desconocido	Price	Madrid
MILLÖCKER, Carl	<i>Pastiche</i>	-	<i>El organista de Móstoles</i>	1904	Felipe Pérez Capo	Luis Foglietti	Cómico	Madrid
MONCKTON, Lionel	<i>The Quaker Girl</i>	1910	<i>Los quakeros (3 Ac.)</i>	1913	José Jackson Veyán y José Paz Guerra	Desconocido	Novedades	Barcelona
MONCKTON, Lionel	<i>The Quaker Girl</i>	1910	<i>Los quakeros (1 Ac.)</i>	1915	José Jackson Veyán	Amadeo Vives	Martin	Madrid
MONTANARI, Alberto	<i>Il birichino di Parigi</i>	1912	<i>Los pilluelos de París</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	Madrid
NEDBAL, Oscar	<i>Polenblut</i>	1913	<i>La danzarina de Cracovia</i>	1918	Emilio Glez. del Castillo	José Cabas	Reina Victoria	Madrid
NEDBAL, Oscar	<i>Polenblut</i>	1913	<i>Sangre polaca</i>	c. 1921	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Une nuit blanche</i>	1855	<i>La primer noche de novios</i>	1871	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Le Violonieux</i>	1855	<i>El violinista</i>	1870	Mariano Pina Domínguez y Federico Jaques	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Le Violonieux</i>	1855	<i>El violinista</i>	S/F (P)	Luis Mariano de Larra	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>Ba-ta-tan</i>	1855	<i>El Ba-ta-tan</i>	S/F (M)	Desconocido	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>Tromb-al-ca-zar, ou Les Criminels dramatiques</i>	1856	<i>Tromb-Al-Ca-Zar o los criminales dramáticos</i>	1871 (L)	Laureano Sánchez Garay y Vicente Lalama	Desconocido		

	1856	1874	Desconocido	Desconocido	Prado	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Tromb-al-ca-zar, ou Les Criminels dramatiques</i>	<i>Tromb-Al-Ca-Zar</i>	1874	Desconocido		Madrid
OFFENBACH, Jacques	1856	1876	Desconocido	Desconocido	Jardín del Buen Retiro	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1856	1875 (Li)	Vicente de Lalama	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	1856	1871	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Desconocido	Zarzueta	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1856	1870	Juan José Jiménez Delgado	Desconocido	Zarzueta	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1856	1872 (Li)	Laureano Sanchez Gatay	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	1857	1871 (Li)	Eusebio Asquerino	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	1857	1871	Salvador María Granés	Desconocido	Circo (Bulos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1857	1871	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Desconocido	Zarzueta	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1857	1872	Miguel Ramos Carrón	Desconocido	Circo (Bulos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1857	1870	Luis Pacheco	Desconocido	Zarzueta	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1858	1871	Isidoro Hernández	Isidoro Hernández	Recreo	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1858	1864	Mariano Pina Domínguez	Desconocido	Zarzueta	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1858	S/F (M)	Desconocido	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	1858	1907	Antonio Asenjo	Luis Arnedo	Eslava	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1859	1872	Salvador María Granés y Vicente Lalama	Desconocido	Zarzueta	Madrid
OFFENBACH, Jacques	1859	1871	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Desconocido	Zarzueta	Madrid

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ARREGLISTA	TEATRO	LUGAR
OFFENBACH, Jacques	<i>Genevieve de Bravant</i>	1859	<i>Genevieve de Brabante</i> (3 Ac.)	1869	Manuel Godino y Federico Bardán	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Genevieve de Bravant</i>	1859	<i>Genevievita</i> (1 Ac.)	1869	Miguel Ramos Carrión	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Chanson de Fortunio</i>	1861	<i>La canción de Fortunio / La canción de Feliciano</i>	1869	Salvador María Granés y Ángel Povedano	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>M Choisferi restera chez lui le...</i>	1861	<i>D. Galo-Pin se queda en casa</i>	1869	Miguel Pastorifido	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>M Choisferi restera chez lui le...</i>	1861	<i>La soirée de Cachupin</i>	1869	Ramón de Navarrete	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Monsieur et Madame Denis</i>	1862	<i>Jovenes y viejos</i>	1871	Ramón de Navarrete	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Les Bavards</i>	1863	<i>Los habladores</i>	1872	Salvador María Granés	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Il Signor Fagotto</i>	1863	<i>Los rayos del sol</i>	1871	Mariano Pina Bohigas	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Lischen et Fritzen</i>	1863	<i>Federiquito y Luisita</i>	1923	Desconocido	Desconocido	Comedia	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Les Géorgiennes</i>	1864	<i>Las georgianas</i> (3 Ac.)	1869	Mariano Pina Bohigas	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Les Géorgiennes</i>	1864	<i>Retolondron</i> (1 Ac.)	1892	Mariano Pina Dominguez	Joaquín Valverde Durán	Tivoli	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Jeanne qui pleure et Jean qui rit</i>	1864	<i>Juana que llora y Juan que rie</i>	1871 (Li)	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>Le Fifre enchanté (Le soldat magicien)</i>	1864	<i>Los pifanos de la guardia</i>	1873	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Le Fifre enchanté (Le soldat magicien)</i>	1864	<i>Los pitos de la guardia</i>	S/F (M)	Desconocido	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>La Belle Hélène</i>	1864	<i>El robo de Elena</i>	1869	Tomás Fortin y Miguel Pastorifido	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Belle Hélène</i>	1864	<i>La bella Elena</i>	1870	Ricardo Puente y Brañas y Miguel Pastorifido	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Barbe-bleue</i>	1866	<i>Barba azul</i> (4 Ac.)	1869	Miguel Pastorifido y Salvador María Granés	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid

OFFENBACH, Jacques	<i>Barbe-bleue</i>	1866	<i>Barba azul</i> (4 Ac.)	1869	Antonio Hurtado y Francisco Luis de Retes	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Barbe-bleue</i>	1866	<i>Barba-Azul</i> (3 Ac.)	1869 (Li)	Ángel Povedano	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>Barbe-bleue</i>	1866	<i>La muerte de Barba-Azul</i> (1 Ac.)	1869	Barbevert y Jaunebarbe	Ángel Rubio	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Barbe-bleue</i>	1866	<i>El señor de Barba Azul</i> (1 Ac.)	1903	Salvador María Granés	Desconocido	Cómico	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Vie parisienne</i>	1866	<i>La vida madrileña</i> (4 Ac.)	1870	Mariano Pina Dominguez	F. Sedó	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Vie parisienne</i>	1866	<i>La vida parisense</i> (4 Ac.)	1869	Luis Rivera	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Vie parisienne</i>	1866	<i>La vida parisien</i> (4 Ac.)	1868	Mariano Pina Dominguez	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Vie parisienne</i>	1866	<i>La vida madrileña</i> (1 Ac.)	1886	Mariano Pina Dominguez	F. Sedó	Eslava	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Grande-Duchesse de Gérolstein</i>	1867	<i>La gran duquesa de Gerolstein</i>	1868	Julio Monreal (trad.)	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Le Châteaú à Toto</i>	1868	<i>El castillo de Toto</i>	1869	Ricardo Puente y Branás	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>L'île de Tulipatan</i>	1868	<i>Secretos de estado</i>	1869	Ricardo Puente y Branás y Saturnino Collantes	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>L'île de Tulipatan</i>	1868	<i>En las Batuecas</i>	1885	Manuel Arenas	Rubio y Espino	Martin	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>L'île de Tulipatan</i>	1868	<i>En las Batuecas</i>	1885 (M)	Carlos Arniches y Celso Lucio	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>La Pêruchole</i>	1868	<i>La favorita</i>	1870	Miguel Pastorifido	Desconocido	Circo (Bufos Arderius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Diva</i>	1869	<i>La diva</i> (1 Ac.)	1885	Mariano Pina Dominguez	Desconocido	Eslava	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Princesse de Trébissonde</i>	1869	<i>La princesa de Trebisonda</i>	1870	Salvador María Granés	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Les Brigands</i>	1869	<i>Los brigantes</i> (3 Ac.)	1870	Salvador María Granés	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Les Brigands</i>	1869	<i>Las bodas de Jeromo</i> (2 Ac.)	1887	Mariano Pina Dominguez y Julian García Parra	Manuel Nieto	Eslava	Madrid

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ARREGLISTA	TEATRO	LUGAR
OFFENBACH, Jacques	<i>La Romance de la Rose</i>	1869	<i>La romanza de Rosa</i>	S/F (P)	Desconocido	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>Boule de neige</i>	1871	<i>Bola de nieve</i>	1871	Desconocido	Desconocido	Eslava	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Les Bracomniers</i>	1873	<i>Los contrabandistas</i>	1876	Miguel Pastorifo	Desconocido	Apolo	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Les Bracomniers</i>	1873	<i>Carabineros y contrabandistas</i>	1876 (P)	Mariano Pina Domínguez	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>La Jolie Parfumeuse</i>	1873	<i>Rosa (3 Ac.)</i>	1876 (Li)	Augusto E. Madán y García	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>La Jolie Parfumeuse</i>	1873	<i>La bella perfumista (1 Ac.)</i>	1908	Gonzalo Jover y José M ^a Pous	Andrés Vidal Limona	Nuevo	Barcelona
OFFENBACH, Jacques	<i>Madame l'Archiduc</i>	1874	<i>La archiduquesa (3 Ac.)</i>	1877 (Li)	Salvador María Granés y Ángel Rubio	Mariano Blázquez		
OFFENBACH, Jacques	<i>Madame l'Archiduc</i>	1874	<i>La duquesita (1 Ac.)</i>	1888	Desconocido	Desconocido	Maravillas	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Boulangère a des écús</i>	1875	<i>La panadera del Campillo (3 Ac.)</i>	1877	Carlos Nuñez y Granés	Desconocido	Apolo	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Boulangère a des écús</i>	1875	<i>La panadera (3 Ac.)</i>	1876 (P)	Salvador María Granés	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>La Boulangère a des écús</i>	1875	<i>La panadera (¿1 Ac.?)</i>	S/F (P)	Alberto Cotó	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>La Créole</i>	1875	<i>La criolla</i>	1877	Salvador María Granés	Ángel Rubio	Comedia	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Le Docteur Ox</i>	1877	<i>El doctor Ox</i>	1877	Mariano Pina Domínguez	Desconocido	Príncipe Alfonso	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Madame Favart</i>	1878	<i>Madame Favart</i>	1880*	Desconocido	Desconocido	Zarzuela	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>La Fille du tambour-major</i>	1879	<i>La hija del tambor mayor</i>	1883	Desconocido	Desconocido	Circo	Barcelona
OFFENBACH, Jacques	<i>Les Contes d'Hoffmann</i>	1881	<i>Los cuentos de Hoffmann</i>	1905	Y. A. Martra y José Zaldívar	Desconocido	Eldorado	Barcelona
OFFENBACH, Jacques	<i>Pastiche</i>	-	<i>El general Bum-Bum</i>	1868	Ricardo Puente y Brañas	Desconocido	Circo (Bufos Ardenius)	Madrid

OFFENBACH, Jacques	<i>Pastiche</i>	-	<i>El artículo treinta y tres</i>	1869	José M ^a Vallejo	Desconocido	Circo (Bufos Ardenius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Pastiche</i>	-	<i>Los estanqueros aéreos</i>	1870	Federico Bardán	Sebastián Gómez	Circo (Bufos Ardenius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Pastiche</i>	-	<i>Huyendo de París</i>	1871	Miguel Pastorido	Desconocido	Alhambra	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Pastiche</i>	-	<i>El dolor de cabeza</i>	1875	Eusebio Blasco	Desconocido	Circo (Bufos Ardenius)	Madrid
OFFENBACH, Jacques	<i>Pastiche</i>	-	<i>El mundo va a andar</i>	1875 (Li)	Miguel Pastorido y Salvador María Granés	Desconocido		
OFFENBACH, Jacques	<i>Pastiche</i>	-	<i>El lazarrillo</i>	1908	Manuel Quisiant y Manuel Peris	Desconocido	Barbieri	Madrid
OHNESORG, Carl	<i>Der gelbe Prinz</i>	?	<i>El príncipe amarillo</i>	1911	A. Roger Junoi	Desconocido	Novedades	Barcelona
OHNESORG, Carl	s.i.		<i>Las bayaderas</i>	1913	Joaquín Arqués	Desconocido	Cómico	Barcelona
OHNESORG, Carl	s.i.		<i>La modista parisienne</i>	S/F (M)	Heliodoro Dueñas del Palacio	Desconocido		
OOST, Arthur van	<i>Les Moulins qui chantent</i>	1911	<i>Los molinos cantan</i>	1912	Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas	Desconocido	Apolo	Madrid
PIETRI, Giuseppe	<i>Lacua cheta</i>	1920	<i>La gata maula (+)</i>	1922	Josep Pareta	Desconocido	Apolo	Barcelona
PLANQUETTE, Robert	<i>Les Cloches de Cornville</i>	1877	<i>Las campanas de Carrion (3 Ac.)</i>	1877	Luis Mariano de Larra	Desconocido	Zarzuela	Madrid
PLANQUETTE, Robert	<i>Les Cloches de Cornville</i>	1877	<i>Los condes de Carrion (1 Ac.)</i>	1909	Luis de Larra y Ossorio	Tomás López Torregrosa	Gran Teatro	Madrid
PLANQUETTE, Robert	<i>Les Voltigeurs de la 32eme</i>	1880	<i>Los granaderos (3 Ac.)</i>	1896	Gabriel Briones	Desconocido	Principal	Barcelona
PLANQUETTE, Robert	<i>Les Voltigeurs de la 32eme</i>	1880	<i>Orden del Rey (1 Ac.)</i>	1906	Salvador María Granés y Ernesto Polo	Desconocido	Gran Teatro	Madrid
PLANQUETTE, Robert	<i>Rip van Winkle</i>	1882	<i>Rip-Rip (3 Ac.)</i>	1884	Luis Vidart y Julio Nombela	Desconocido	Price	Madrid
PLANQUETTE, Robert	<i>Rip van Winkle</i>	1882	<i>Rip, el cazador (1 Ac.)</i>	1909	Rogelio Fernández y González	Desconocido	Zarzuela	Madrid
PLANQUETTE, Robert	<i>Surcouf</i>	1887	<i>Surcouf</i>	1892	Rafael María Liern	Desconocido	Tivoli	Barcelona
POSFORD, George / GRUN, Bernhard	<i>Balalaitka</i>	1936	<i>Balalaitka</i>	1957	Juan Ignacio Luca de Tena	Augusto Algüero	Alcázar	Madrid

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ARREGLISTA	TEATRO	LUGAR
RANZATO, Virgilio	<i>Il paese dei campanelle</i>	1923	<i>El país de las campanas</i>	1924	Juan Bautista Montón Corts	Desconocido	Apolo	Valencia
RANZATO, Virgilio	<i>Il paese dei campanelle</i>	1923	<i>El país de las campanillas</i>	1925	Desconocido	Desconocido	Martí	La Habana
RANZATO, Virgilio	<i>Il paese dei campanelle</i>	1923	<i>El país de las campanillas</i>	S/F (M)	Desconocido	Desconocido		
RANZATO, Virgilio	<i>Cin-ci-la</i>	1925	<i>Chin-chi-la</i>	S/F (M)	José Ughetti y Luis Durán	Desconocido		
RANZATO, Virgilio Carlo LOMBARDO	<i>La Città rosa</i>	1927	<i>La ciudad rosa</i>	c. 1928	Desconocido	Desconocido	Cla. M. Ughetti	Barcelona
RANZATO, Virgilio Carlo LOMBARDO	<i>La Città rosa</i>	1927	<i>La ciudad rosa</i>	1942	Desconocido	Desconocido	Nuevo	Barcelona
REINHARDT, Heinrich	<i>Die süßen Grätschen</i>	1907	<i>La mujer somada</i>	1918	Antonio Estremera y Sr. Olivé	Desconocido	Zarzuela	Madrid
REINHARDT, Heinrich	<i>Studentenhochzeit</i>	1910	<i>Amor bohemio</i>	1911	Antonio Mñez, Viérgol y Héctor Kummer	Rafael Calleja	Gran Teatro	Madrid
ROGER, Victor	<i>Les vingt-huit jours de Clariette</i>	1892	<i>El hisar</i>	1893	Mariano Pina Domínguez	Andrés Vidal Limóna	Eslava	Madrid
RUBENS, Paul A.	<i>Miss Hook of Holland</i>	1907	<i>El néctar de los dioses (1 Ac.)</i>	1909	Juan Pérez Zúñiga y Augusto Barrado	Teodoro San José y Francisco Antonio de San Felipe	Madrid	Madrid
SERPETTE, Gaston	<i>La Demoiselle du téléphone</i>	1891	<i>La telefonista</i>	1894	Salvador María Granés	Desconocido	Zarzuela	Madrid
SERPETTE, Gaston	<i>El Carnet du Diable</i>	1895	<i>El carnet del diable (+)</i>	1910	Jacinto Capella	Desconocido	Nuevo	Barcelona
SIMONS, Moises	<i>Toi c'est moi</i>	1934	<i>Tú eres yo</i>	1945	Rafael Fernández Shaw	José López Rodríguez de Rivera	Español	Barcelona
STEFFAN, Ernst	<i>Das Milliarden-Souper</i>	1921	<i>El festín de Baltasar</i>	1924	Federico Romero y Guillermo Fdez. Shaw	José Luis Lloret	Novedades	Barcelona
STERNBERG, Benno	<i>Das Leutnantsliebchen</i>	1911	<i>La novia del teniente</i>	1912	Joaquín Arqués	Desconocido	Soriano	Barcelona
STOLZ, Robert	<i>Eine einzige Nacht</i>	1917	<i>Una sola noche</i>	1934	Tino Folgar y Georges A. Urban	Desconocido	Barcelona	Barcelona
STOLZ, Robert	<i>Eine Sommernacht</i>	1921	<i>La canción que no muere</i>	1923	Casimiro Giral y Manolo Fernández	Desconocido	Nuevo	Barcelona
STOLZ, Robert	<i>Eine Sommernacht</i>	1921	<i>Canción que no muere</i>	S/F (M)	Desconocido	Antoni Maria Servera		
STOLZ, Robert	<i>Die Tanzgräfin</i>	1921	<i>La condesa de Montmartre</i>	1922	Casimiro Giral	Desconocido	Victoria	Barcelona
STOLZ, Robert	<i>Mädi</i>	1923	<i>El novio de mi mujer</i>	1925	José Juan Cadenas y Rafael Fornés	Desconocido	Alcázar	Madrid

	<i>Peppina</i>	1930	<i>Peppina</i>	1935	Enrique Arroyo Lamarcia y Fco. Lozano	Guillermo Cases	Coliseum	Madrid
STOLZ, Robert								
STOLZ, Robert	<i>Venus in Seide</i>	1932	<i>Venus de seda</i>	1934	Antonio Glez. Álvarez	José Sama de Torre	Astoria	Madrid
STOLZ, Robert	<i>Der verlorene Walzer o Zwei Herzen im Dreivierteltakt</i>	1933	<i>El vals perdido</i>	S/F (M)	Desconocido	Desconocido		
STRAUS, Oscar	<i>Ein Walzertraum</i>	1907	<i>El sueño de un vals (1 Ac.)</i>	1910	Antonio Paso Cano y Joaquín Abati	Desconocido	Comedia	Madrid
STRAUS, Oscar	<i>Ein Walzertraum</i>	1907	<i>El misterio de un vals (1 Ac.)</i>	1910	Felipe Pérez Capo	Manuel Peris	Cervantes	Granada
STRAUS, Oscar	<i>Ein Walzertraum</i>	1907	<i>El encanto de un vals (3 Ac.)</i>	1912	Julio F. Escobar	Desconocido	Price	Madrid
STRAUS, Oscar	<i>Ein Walzertraum</i>	1907	<i>La invitación al vals (3 Ac.)</i>	1915	Ramón Asensio Más y José Juan Cadenas	Luis Foglietti	Eslava	Madrid
STRAUS, Oscar	<i>Der tapfere Soldat</i>	1908	<i>El héroe vencido o el soldado de chocolate (3 Ac.)</i>	1911	José Zaldivar	José Iglesias Sánchez y Miguel Martínez	Cómico	Barcelona
STRAUS, Oscar	<i>Der tapfere Soldat</i>	1908	<i>Soldaditos de plomo (3 Ac.)</i>	1911/1912	José Juan Cadenas	Julián Vivas / Vicente Lleó	Novedades/Eslava	Barcelona / Madrid
STRAUS, Oscar	<i>Der tapfere Soldat</i>	1908	<i>El soldadito de chocolate (1 Ac.)</i>	1911	José M ^a Martín de Eugenio	Desconocido	Noviciado	Madrid
STRAUS, Oscar	<i>Der tapfere Soldat</i>	1908	<i>Sergio, el soldadito de chocolate (1 Ac.)</i>	1911	Felipe Pérez Capo	Desconocido	Noviciado	Madrid
STRAUS, Oscar	<i>Der tapfere Soldat</i>	1908	<i>Soldados de chocolate (3 Ac.)</i>	c. 1920	Alfredo Nan de Allanz	Desconocido	Cia. E. Iris	
STRAUS, Oscar	<i>Eine Ballnacht</i>	1918	<i>Una noche de baile</i>	1921	Casimiro Gralt	Desconocido	Tivoli	Barcelona
STRAUS, Oscar	<i>Der letzte Walzer</i>	1920	<i>El último vals</i>	1922	Joaquín Montero y T. Scheepelman (trad.)	Desconocido	Tivoli	Barcelona
STRAUS, Oscar	<i>Der letzte Walzer</i>	1920	<i>El último vals</i>	S/F (M)	Alfonso de Valais	Desconocido		
STRAUS, Oscar	<i>Der letzte Walzer</i>	1920	<i>El último vals</i>	c. 1926	Desconocido	Desconocido	Cia. I. Bernutti	
STRAUSS II, Johann	<i>Indigo und die vierzig Räuber</i>	1871	<i>La reina Magog</i>	1877 (Li)	Mariano Pina Dominguez	Desconocido		
STRAUSS II, Johann	<i>Indigo und die vierzig Räuber</i>	1871	<i>Las amazonas del Ganges</i>	1886	Juan Manuel Casademunt	Desconocido	Tivoli	Barcelona
STRAUSS II, Johann	<i>Die Fledermaus</i>	1874	<i>La orgía</i>	1887 (Li)	Fco. J. Osorno, Julio Nombela y Andrés Vidal	Desconocido		
STRAUSS II, Johann	<i>Die Fledermaus</i>	1874	<i>Una broma en carnaval</i>	1887	J. M. Casademunt	Guillermo Cereceda	Tivoli	Barcelona
STRAUSS II, Johann	<i>Die Fledermaus</i>	1874	<i>El murciélago</i>	1909	Carlos M. Jordá	Desconocido	Nuevo	Barcelona

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ARREGLISTA	TEATRO	LUGAR
STRAUSS II, Johann	<i>Die lustige Krieg</i>	1881	<i>La guerra alegre</i>	1885	J. M. Casademunt y Joaquín Henrich	Mariand Taberner	Ribas	Barcelona
STRAUSS II, Johann	<i>Eine Nacht in Venedig</i>	1883	<i>El carnaval de Venecia</i>	1887 (Lm)	Luis Mariano de Larra	Antonio Llanos Beruete		
STRAUSS II, Johann	<i>Der Zigeunerbaron</i>	1885	<i>El barón gitano</i>	1909	Desconocido	Desconocido	Nuevo	Barcelona
STRAUSS II, Johann	<i>Wiener Blut</i>	1899	<i>Sangre vienesa</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	
STRAUSS II, Johann	<i>Wälzer aus Wien</i>	1930	<i>Valses de Viena</i>	S/F (Lm)	Enrique F. Gutiérrez Roig y Manuel Morcillo	Fernando Carrascosa Guervós		
STRAUSS II, Johann	<i>Pastiche</i>	-	<i>Bal Masqué</i>	1888	Calixto Navarro	Tomás Breton	Martín	Madrid
STRAUSS II, Johann	<i>Pastiche</i>	-	<i>Madame Lili</i>	1888	José M ^a Pous	Desconocido	Tívoli	Barcelona
STRAUSS II, Johann	<i>Pastiche</i>	-	<i>Cuento oriental</i>	1914	Joaquín Arqués	Desconocido	Imperio	Barcelona
STRAUSS, Josef	<i>Frühlingsluft</i>	1903	<i>Brisas de abril / Aires de primavera (1 Ac.)</i>	1911 (M)	Desconocido	Desconocido		
STRAUSS, Josef	<i>Frühlingsluft</i>	1903	<i>Aires de primavera</i>	1912	Doroteo Berritua y Jesús Aguado	Desconocido	Cía. Orozco	
STRAUSS, Josef	<i>Frühlingsluft</i>	1903	<i>Aires de primavera (3 Ac.)</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	
SULLIVAN, Arthur	<i>HMS Pinafore, or The Lass That Loved a Sailor</i>	1878	<i>Pinaffor</i>	1885	Adolfo Llanos Alcaraz y Manuel Cuartero Pérez	Rafael Taboada Mantilla	Zarzuela	Madrid
SULLIVAN, Arthur	<i>Pastiche</i>	-	<i>Ensayo general (1 Ac.)</i>	1887	Adolfo Llanos Alcaraz	Desconocido	Apolo	Madrid
SUPPÉ, Franz von	<i>Boccaccio</i>	1879	<i>Boccaccio (3 Ac.)</i>	1882	Luis Mariano de Larra	Desconocido	Zarzuela	Madrid
SUPPÉ, Franz von	<i>Boccaccio</i>	1879	<i>Boccaccio (1 Ac.)</i>	1908	Luis Mariano de Larra	Desconocido	Gran Teatro	Madrid
SUPPÉ, Franz von	<i>Boccaccio</i>	1879	<i>Boccaccio (¿3 Ac.?)</i>	c. 1920	Desconocido	Desconocido	Cía. E. Iris	
SUPPÉ, Franz von	<i>Fatinitza</i>	1876	<i>Fatinitza</i>	1883	Desconocido	Guillermo Cereceda	Español	Barcelona
SUPPÉ, Franz von	<i>Fatinitza</i>	1876	<i>Fatinitza</i>	1883	Desconocido	Desconocido	Price	Madrid
SUPPÉ, Franz von	<i>Fatinitza</i>	1876	<i>Fatinitza</i>	1884 (Li)	N.N.	Desconocido		
SUPPÉ, Franz von	<i>Fatinitza</i>	1876	<i>Fatinitza</i>	1884 (Li)	Julio Nombela y Andrés Vidal Llimona	Desconocido		
SUPPÉ, Franz von	<i>Donna Juanita</i>	1880	<i>Donna Juanita (3 Ac.)</i>	1884	Juan Manuel Casademunt	Guillermo Cereceda	Español	Barcelona
SUPPÉ, Franz von	<i>Donna Juanita</i>	1880	<i>Juanita (3 Ac.)</i>	1885 (Li)	José M. de Lara y Andrés Vidal Llimona	Desconocido		

Suppé, Franz von	<i>Donna Juanita</i>	1880	<i>La alegre Doña Juanita</i> (1 Ac.)	1910	Manuel Fernández Palomero	Vicente Lleó	Eslava	Madrid
SUPPÉ, Franz von	<i>Der Gascogner</i>	1881	<i>Manolito el rayo</i>	1886	Luis Mariano de Larra (como Antonio López Ayllón)	Antonio Llanos Beruete	Zarzuéla	Madrid
SUPPÉ, Franz von	<i>Pastiche</i>	-	<i>El pajarero pinto</i> (1 Ac.)	1888	Calixto Navarro	Apolinar Brull	Príncipe Alfonso	Madrid
TALBOT, Howard / RUBENS, Paul A.	<i>The Blue Moon</i>	1904	<i>Luna azul</i> (1 Ac.)	1912	Eduardo Montesinos, Augusto Barrado y Ángel Torres del Álamo	Teodoro San José	Duque	Sevilla
TERRASSE, Claude	<i>Les Travaux d'Hercule</i>	1901	<i>Los trabajos de Hércules</i>	1911	¿Carlos M.ª Jordá	Desconocido	Tivoli	Barcelona
TERRASSE, Claude	<i>Monsieur de la Palisse</i>	1904	<i>El señor embajador</i>	1906	Desconocido	Desconocido	Price	Madrid
VARNEY, Louis	<i>Les Mousquetaires au couvent</i>	1880	<i>Los mosqueteros grises</i> (3 Ac.)	1881	Francisco Serrat y Weyler y Juan Manuel Casademunt	Desconocido	Español	Barcelona
VARNEY, Louis	<i>Les Mousquetaires au couvent</i>	1880	<i>Los guardias de corps</i> (2 Ac.)	1894	Ramón Apiani	Andrés Vidal y Llimona	Eslava	Madrid
VARNEY, Louis	<i>Les Mousquetaires au couvent</i>	1880	<i>Los mosqueteros grises</i> (1 Ac.)	1906	Antonio Paso Cano	Vicente Lleó	Zarzuéla	Madrid
VARNEY, Louis	<i>Fanfan la Tulipe</i>	1882	<i>Las hijas de Marte</i> (1 Ac.)	1909	Antonio Soler	Desconocido	Apolo	Madrid
VARNEY, Louis	<i>Babolin</i>	1884	<i>Babolin</i>	1885	Traducción oficial	Desconocido	Zarzuéla	Madrid
VARNEY, Louis	<i>Les Petits Mousquetaires</i>	1885	<i>Artagnan</i>	1885	Traducción oficial	Desconocido	Price	Madrid
VARNEY, Louis	<i>L'Amour mouillé</i>	1887	<i>La estatua del amor</i> (3 Ac.)	1890	Desconocido	Desconocido	Tivoli	Barcelona
VARNEY, Louis	<i>L'Amour mouillé</i>	1887	<i>La estatua del amor</i> (2 Ac.)	1891	Jerónimo Pou y Ángel de la Guardia	Desconocido	Eslava	Madrid
VARNEY, Louis	<i>L'Amour mouillé</i>	1887	<i>Amor mojado</i> (2 Ac.)	1914	Joaquín Arqués	Desconocido	Romea	Barcelona
VASSEUR, Léon	<i>La Timbale d'argent</i>	1872	<i>La copa de plata</i>	1873	Miguel Pastorfolo y M. Pina Dominguez	Eloy Perillán Buxó	Circo (Bufos Ardenius)	Madrid
VASSEUR, Léon	<i>La Blanchisseuse de Berg-Op-Zoom</i>	1875	<i>La planchadora</i>	1905	Luis de Larra Ossorio y Raúl Siláder (trad.)	Desconocido	Price	Madrid
WEINBERGER, Carl	<i>Die romantische Frau</i>	1911	<i>La mujer romántica</i>	1911	Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández y Héctor Kummer (trad.)	Rafael Calleja	Apolo	Madrid
WEINBERGER, Carl (arreglo de Carlo LOMBARDO)	<i>Der Schmetterling (La signorina del cinematógrafo)</i>	1896/1914	<i>La señorita del cinematógrafo</i>	1916	Emilio González del Castillo	Pablo Luna	Cómico	Madrid

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	ESTRENO	VERSIÓN ADAPTADA	ESTRENO	ADAPTADOR/ES	ARREGLISTA	TEATRO	LUGAR
WINTERBERG, Robert	<i>Die Dame in Rot</i>	1911	<i>La dama roja</i>	1912	Desconocido	Desconocido	Nuevo	Barcelona
WINTERBERG, Robert	<i>Die Dame in Rot</i>	1911	<i>La dama blanca</i>	1917	Ramón Asensio Mas y José Juan Cadenas	Luis Foglietti	Reina Victoria	Madrid
WINTERBERG, Robert	<i>Gróf Habenicht's</i>	1918	<i>El conde que nada tiene</i>	S/F (Lm)	Desconocido	Desconocido		
WINTERBERG, Robert	<i>Die Dame vom Zirkus</i>	1919	<i>La amazona del antifaz</i>	1921	Antonio Fernández Lepina y Enrique Domínguez Rodiño	Pedro Badía	Apolo	Madrid
YVAIN, Maurice	<i>Ta bouche</i>	1922	<i>Seis personajes en busca de divorcio</i>	1924	José Juan Cadenas	Desconocido	Reina Victoria	Madrid
ZELLER, Carl	<i>Der Vogelhandler</i>	1891	<i>El tirolés (3 Ac.)</i>	1911	José Zaldívar	Desconocido	Impetrio	Barcelona
ZELLER, Carl	<i>Der Vogelhandler</i>	1891	<i>El vendedor de pajaros (¿1 Ac.?)</i>	1914	Joaquín Montero	Desconocido	Soriano	Barcelona
ZIEHRER, Carl M.	<i>Liebeswalzer</i>	1908	<i>Vals de amor</i>	1911	Desconocido	Desconocido	Granvía	Barcelona
ZIEHRER, Carl M.	<i>Liebeswalzer</i>	1908	<i>Vals del amor</i>	c. 1920	Alfredo Nan de Allanz	Desconocido	Cia. E. Iris	
ZIEHRER, Carl M.	<i>Fürst Casimir</i>	1913	<i>Miss Canamón</i>	1916	Emilio Glez. del Castillo y Pedro Badía	Desconocido	Cómico	Madrid
VV.AA. (franceses)	<i>Ki-ki-ri-ki</i>	1884	<i>Ki-ki-ri-ki (+)</i>	1887	Conrat Colomer	Desconocido	Cataluña (Eldorado)	Barcelona
VV.AA. (franceses)	<i>Ki-ki-ri-ki</i>	1884	<i>Ki-ki-ri-ki</i>	1889	Salvador María Granés	Desconocido	Nuevo-Retiro	Barcelona