

Saynète, opérette, fête **en torno a Mérimée y Offenbach**

Arturo DELGADO CABRERA y Emilio MENÉNDEZ AYUSO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 145-155, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

Algunas conceptualizaciones

Tratando de averiguar las intenciones de los convocantes de este Coloquio al elegir para nombrarlo un término tan ampliamente polisémico como el de *fête*, se imponía ante todo un intento de definición conceptual. El *Petit Robert* (ed. 1988, I, p. 774) señala, entre otras acepciones, la de «réjouissance en l'honneur d'une chose qui contribue au bien ou au plaisir de l'homme», y ése nos pareció que debía ser el significado más propiamente aplicable en este caso, al menos en su sentido más general, y pendiente de ulteriores precisiones. La «réjouissance» aparece como uno de los contenidos semánticos clave del término en cuestión.

En ello coinciden algunas de las definiciones dadas por la R.A.E. al equivalente español en el *Diccionario de la Lengua Española* (ed. 1992, I, p. 965), y más específicamente la acepción 4: «Diversión o regocijo». En un contexto hispanófono, la *fiesta* sin más es habitualmente la denominada *fiesta nacional*, i.e. el espectáculo taurino. En este sentido, el término ha traspasado ampliamente nuestras fronteras, y ése es el elegido, sin necesidad de ningún adjetivo complementario, para la traducción española del título de uno de los más célebres relatos de Hemingway (*The sun also rises*, 1926), quien también afirmaba, a principios de la década de los sesenta, que París era una *fiesta* (*A moveable feast*, 1964).

En un ámbito cultural más amplio, la fiesta es (y en esta acepción nos centramos aquí y vamos ya precisando algo más nuestro objetivo) la *fiesta teatral*, ese fenómeno que no es sólo occidental sino universal, y que ha tenido la cualidad de reunir a las gentes más diversas en torno a una escena. Desde el sencillo carro de Tespis, en los albores de la cultura griega, hasta la época actual, en que

modernas tecnologías permiten lograr efectos visuales asombrosos, el espectáculo teatral ha evolucionado constantemente, tanto en sus contenidos como en sus medios expresivos y sus lugares de representación (teatros griegos y romanos al aire libre, plazas urbanas medievales, teatros cerrados a la italiana a partir del Renacimiento, populares corrales de comedias, escenarios cortesanos y elitistas como en Versalles, modernos auditorios polivalentes...), respondiendo a los gustos y las necesidades de cada época: catarsis purificadora en la Antigüedad, instrucción religiosa medieval, identificación con los personajes que aparecen en la escena, (re)presentación de los problemas del individuo y de las relaciones humanas, diversión pura y simple... Todo ello se puede resumir en los dos intereses básicos (y no necesariamente contrapuestos) de la *fiesta* escénica a lo largo del tiempo: hacer reflexionar y entretener. Y hasta divertir, en el mejor de los casos. Es, además, lo que buscaba ansiosamente el público del Segundo Imperio francés: divertirse, y cuanto más, mejor.

A esa búsqueda respondía adecuadamente la *fête impériale* (*La Périchole* comienza con una *fiesta* oficial de cumpleaños: « C'est la fête du vice-roi... / On nous a dit d'être gais »), cuya manifestación más característica es la *opérette* (nótese la rima con *fête*). Preferimos no traducir el término para mantener su significado preciso, dado que «opereta» en español cubre un campo más amplio de realizaciones del teatro musical. El origen de la palabra es italiano (*operetta*) y al principio se limitaba a ser un diminutivo de *opera*, designando una delimitada extensión. Del italiano pasó al alemán, y parece que fue Mozart el primero en emplearla en esa lengua. En Francia hay que buscar los orígenes del género *opérette* más bien en la *opéra-bouffe* (adaptación de la *opera buffa* italiana) que en la llamada *opéra-comique*, que en el siglo XIX ya no tenía necesariamente una intención cómica, sino que designaba un tipo de teatro musical que alternaba partes cantadas con otras habladas, como en el *Singspiel* alemán o en la zarzuela. Según Dufresne, en el *vaudeville* aparecen ya algunas de las características de la *opérette*, en especial la necesidad de cantar las arias con gran claridad fonética, porque el efecto cómico se basaba con frecuencia en juegos de palabras, y debían por tanto ser fácilmente perceptibles para el público.¹

La *opérette* del Segundo Imperio se distingue netamente de otras modalidades de la opereta, como la vienesa (Léhar, los Strauss), la inglesa (Gilbert &

¹ Dufresne, Cl., *Histoire de l'opérette*, Paris, Nathan, 1981, p. 19.

Sullivan) o la propia opereta francesa del siglo XX (Francis Lopez, con la frecuente participación de Luis Mariano), tanto por su estilo musical como por su contenido temático, satírico y (moderadamente) iconoclasta: *Orphée aux Enfers* o *La belle Hélène* ridiculizan la Antigüedad clásica para ridiculizar también la vida francesa de la época. El Segundo Imperio de Napoleón III (1852-1870) se puede bien resumir en un sueño colectivo de riqueza material y de gloria nacional, que duró algo menos de veinte años, llevó a Francia a la guerra con Prusia y acabó con la desastrosa derrota de Sedan. Las revueltas de la Comuna acabarían de hundir aquel sueño de prosperidad ilimitada.

No deja de resultar curiosa la evolución de la historia de Francia en esas dos primeras décadas de la segunda mitad del XIX. Napoleón III quería un Imperio; habiendo sido elegido por las urnas en época republicana, fue adquiriendo cada vez más poder hasta llamarse a sí mismo Emperador, establecer un sistema de gobierno dictatorial y reinstaurar la censura en las artes: ya en 1857, Baudelaire y Flaubert fueron llevados a juicio por atentado contra la moral pública y religiosa a causa de la publicación de *Les fleurs du mal* y de *Madame Bovary*, respectivamente. Los más críticos serían prohibidos o desterrados: Michelet fue expulsado del «Collège de France», Victor Hugo permaneció en el exilio los dieciocho años que duró el Segundo Imperio y Nerval, internado, no tardará en suicidarse.

El progreso económico ayudó a creer en el milagro burgués, todo ello acompañado de un notable desarrollo urbanístico, especialmente en París (*les grands boulevards, les beaux quartiers*), donde la intención de boato (*le mauvais goût Napoléon III* según algunos) queda particularmente reflejada en ciertas construcciones públicas como el nuevo Teatro de la Ópera, *l'Opéra «tout court»*, es decir la actual *Salle Garnier*, máximo símbolo del prestigio social, lugar en el que se reunían la alta burguesía adinerada y notablemente exhibicionista y la nobleza, tanto tradicional como de reciente cuño.

Pero no todo el mundo vivía tan bien como pretendían hacer creer las instancias oficiales, y existen testimonios de cómo se alzaron numerosas voces de protesta por la construcción de un edificio de grandes dimensiones, lujosísimo y demasiado caro, mientras que ciertos sectores, no precisamente minoritarios, de la población llegaban a pasar hambre. Tales voces no desanimaron al Emperador, quien siguió adelante con su edificio emblemático, pero no con la sufi-

ciente rapidez como para lograr inaugurarlos antes de Sedan: el nuevo teatro sólo pudo abrirse al público en 1875, bajo la presidencia de Mac-Mahon.

En cuanto a *saynète* (en rima consonante tanto con *opérette* como con *fête*), hay que destacar en primer lugar que se trata de un género poco frecuente en el teatro francés. Albert Dauzat² explica el término como préstamo del español, y apunta también las grafías *sainette* y *saynette*. La indecisión afecta igualmente al género gramatical de la palabra, usada indistintamente como masculino y como femenino. Juli Leal³ recoge la siguiente definición: «Obra corta, en un acto, a la española, dinámica y girando en torno a una situación única, con personajes populares». Mérimée, tan admirador del teatro clásico español, eligió *saynète* para calificar su comedia *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, y puso una cita de Calderón al principio de la obra. Perrichola, la protagonista, baila además escenas de *La gitanilla*.

Mérimée: una intención eminentemente anticlerical y satírica

La otra influencia obvia viene del teatro francés, de la farsa en general y, más específicamente, de su más ilustre cultivador. Mallion y Salomon, en el estudio previo incluido en su edición de obras de Mérimée,⁴ señalan diversos títulos de Molière detectables en escenas del sainete: *Le bourgeois gentilhomme*, *L'Avare*, *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe*.

Prosper Mérimée (1803-1870) publicó por primera vez el sainete en la *Revue de Paris* el 14 de junio de 1829. Ese año y el siguiente marcan, según Jean Freustié⁵ un cambio notable en la obra del autor. Su periodo romántico se cierra por entonces con *1572. Chronique du règne de Charles IX*, novela histórica relativamente atípica que serviría de punto de partida para una de las obras más características del género *grand-opéra*, *Les Huguenots* de Meyerbeer, Scribe y Deschamps.⁶ Muchos críticos consideran, sin embargo, que Mérimée nunca

² Dauzat, Albert, *Dictionnaire étymologique de la Langue Française*, Paris, Larousse, 1938, p. 653.

³ Leal, Juli, *Itinerario iniciático de una carroza*, en prensa.

⁴ Mérimée, Prosper, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de La Pléiade], 1978.

⁵ Freustié, Jean, *Prosper Mérimée. Le nerveux hautain*, Paris, Hachette, 1982, p. 29.

⁶ Vid. nuestro estudio *Libretos de ópera franceses del siglo XIX. Una escritura olvidada*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

perteneció propiamente al Romanticismo, ni por temperamento ni por estilo literario, sino que fue más bien una especie de pseudo-romántico.

Hacia 1830 empieza también su etapa más fructífera, al mismo tiempo que se aleja de su literatura anterior para convertirse en lo que realmente era como escritor: una especie de neoclásico. Son bien conocidas al respecto las palabras de Roland Barthes, quien le acusa de escribir como Fenélon un siglo más tarde que él, y de usar un lenguaje que no corresponde al momento en que vive.⁷ El estilo de Mérimée es, en efecto, mucho más seco y directo que el de la mayoría de sus contemporáneos, pero el juicio de Barthes nos parece demasiado parcial y negativo. Sus logros principales los conseguirá, más que en teatro, en la *nouvelle*.

Ese mismo año de 1830 tiene lugar la segunda edición del *Théâtre de Clara Gazul*, conjunto de comedias y sainetes (1825) que Mérimée pretendió haber traducido del español y que habían sido escritas por la supuesta actriz mencionada en el título de la recopilación. Se incorporan ahora dos obras antes no incluidas, *Le Carrosse..* y *L'Occasion*, que presentan un marcado anticlericalismo (el autor era escéptico en materia de creencias religiosas y en otros muchos aspectos) y se sitúan en ambientes hispanoamericanos, la primera en el Perú del siglo XVIII y la segunda en La Habana.

Le Carrosse.. no llegó a estrenarse hasta 1850: el propio autor no confiaba en que tuviera éxito, y no había mostrado ningún interés en que fuera representada. Es seguro que no apreciaba mucho esta comedia suya: « Les scènes sont cousues à la diable les unes au bout des autres et mille défauts qui passent à la lecture deviendraient énormes à la représentation ».⁸ El público silbó y la crítica fue adversa (con escasas excepciones como Gautier), y sólo tuvo aceptación en el reestreno de 1920, en el *Théâtre du Vieux Colombier*. Poco después pasó a formar parte del repertorio de la *Comédie-Française*. Inspiró a Jean Renoir una hermosa película, *Le Carrosse d'Or* (1953, con Anna Magnani).

La idea de escribir una obra de ambiente limeño le vino seguramente a Mérimée de sus conversaciones con el médico Roulin, quien había regresado a París en 1827 después de una larga estancia en el Perú.⁹ Situando su sainete en

⁷ Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, pp.14-15

⁸ *Correspondance Générale* de Mérimée, établie et annotée par Maurice Parturier, Paris, Le Diva, 1945, V, p. 392.

⁹ Para documentarse sobre ese país, una de las fuentes usadas por nuestro autor sería con toda probabilidad, según Mallion y Salomon, *Op cit.*, la *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso,

Lima, Mérimée pudo tener en cuenta una moda de la época: el Perú se había independizado en 1824, y se decía que Bolívar, muy popular en Francia, iba pronto a retirarse a Europa. La anécdota tomada en el sainete cuenta cómo la Perrichola (o Perichola, o Perricholi) consigue que el virrey, su amante, le regale una carroza dorada venida de España, en la que se dirige a la catedral de Lima. El hecho era en sí motivo de escándalo, porque sólo las altas personalidades podían tener el privilegio de desplazarse en carroza, y Perrichola no era más que una actriz y cantante, si bien conocida y admirada en su profesión.

La heroína de la comedia existió realmente. Se llamaba Micaela Villegas y nació probablemente hacia 1739 en Huanaco, ciudad del interior del país. Dotada de una imaginación viva y habiendo recibido en Lima una cierta educación, desde muy joven recitaba poemas y cantaba acompañándose de la guitarra. Se convirtió en actriz y obtuvo el éxito sin dificultad. El virrey Manuel de Amat, mucho mayor que Micaela, se enamoró de ella y se convirtió en su amante. Cansado de los continuos engaños, la insultó en cierta ocasión llamándola «perra chola», lo que parece indicar que era india o, cuando menos, mestiza. Según Ricardo Palma, como Amat mantenía su fuerte acento catalán y, además, no le quedaba ningún diente, las palabras injuriosas que le dirigió se transformaron en «perri choli».¹⁰

Como Molière, Mérimée se vale de la ironía para burlarse del virrey y del obispo de Lima, es decir, del poder político y del religioso: ambos son como monigotes manejados con habilidad por Perrichola, único personaje femenino de la obra. La sátira es tanto más mordaz cuanto que todo se desarrolla a lo largo de una conversación supuestamente edificante en la que las frases de doble sentido significan una cosa para los interlocutores de la mujer, y otra bien distinta para los espectadores. La anécdota sirve de fondo argumental, pero lo que realmente interesa al autor es la sátira dirigida hacia los poderosos.

Hay seis personajes, de los que cinco son hombres. Perrichola, con su astucia y con su *esprit*, consigue vencer (burlar, en realidad, y en el caso del secretario Martínez, vengarse sin ni siquiera hablar con él) a todos los varones que apare-

traducida al francés por Baudoin (*Histoire des Incas, rois du Pérou*, Amsterdam, 1704 y reeditada en 1744).

¹⁰ Palma, R., *Tradiciones peruanas completas*, edición y prólogo de Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 603-608: «Genialidades de la Perricholi».

cen en escena. Pero más que una defensa de las mujeres (que no parece muy probable tratándose de Mérimée) hay que ver en ello un alegato en favor del pueblo llano frente a la estupidez y vanidad de ciertos representantes de la autoridad, y quizá también la defensa de un espíritu artístico, imaginativo y vivaz en contraposición a la torpeza de algunos representantes del poder. Este rasgo será el que más interesará a Renoir al realizar el filme mencionado más arriba: «A partir de los personajes de la *commedia dell'arte*, Renoir encuentra la ligereza estilística y la posibilidad de centrar el discurso alrededor de la función de la actriz», afirma Ángel Quintana.¹¹

Los personajes masculinos tienen un carácter mayoritariamente negativo. El mejor definido, entre ellos, es el virrey: enfermo de gota, se niega a reconocerlo y pretende ser más joven de lo que es; es perezoso, hipócrita, celoso, colérico y vanidoso; muestra muy escasa dedicación a los asuntos del gobierno, y le preocupa en exceso lo que digan los demás; compra a sus servidores con favores y beneficios, y es clasista, incluso cuando se trata de Perrichole («Il faudrait voir une comédienne en carrosse»; «une actrice en carrosse doré...»). Martínez, su secretario, es el prototipo del subordinado servil y chismoso. Balthasar, el ayuda de cámara, tiene un papel secundario. Los otros dos personajes masculinos son representantes de la Iglesia: el licenciado Tomas d'Esquivel, grotesco y lleno de prejuicios, y el obispo de Lima, menos ridículo pero no menos interesado; se muestra amable con Perrichola cuando ésta regala la carroza a la catedral, y acepta ir a cenar a su casa; se adivina el deseo carnal del obispo («Je crains seulement qu'elle ne fasse renier un fidèle») y el lector se pregunta si aquél hubiera sido tan condescendiente sin la carroza dorada y sin la hemosura de la actriz.

Frente a estos personajes, Perrichola es la única que despierta simpatías. Es la triunfadora absoluta, pero no gracias a sus virtudes, sino a su astucia: en ello, Mérimée es deudor de cierto tipo de comedias populares, particularmente la *commedia dell'arte*. No duda en mentir y usar todas sus dotes de convicción con el virrey o con el obispo; es consciente de su atractivo, de sus cualidades de actriz y de las envidias que suscita. Es coqueta, vengativa, ambiciosa y, sobre todo, caprichosa: su gran deseo es conseguir la carroza, y empleará todos los medios hasta lograrlo. Pero es también capaz de mostrarse generosa al regalarla para que se desplacen los curas que llevan el viático a los moribundos: parece tener since-

¹¹ Quintana, Ángel, *Jean Renoir*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 248.

ros sentimientos religiosos, pero el hecho de desprenderse del carruaje puede deberse también a la falta de interés en conservar un objeto una vez que el deseo ha sido satisfecho.

Al rechazo del público y de la crítica contribuyó seguramente el carácter libertino de la protagonista. Además de ser amante del virrey, Perrichola mantenía quizá relaciones amorosas con el capitán Hernán Aguirre y con un torero famoso, el cholo Ramón, pero el texto no lo confirma. La ambigüedad de la situación enriquece el significado de la obra. Cuando Amat le reprocha esas relaciones (pero sólo las conoce de oídas), Perrichola se apresta primeramente a burlarse de los celos del virrey (« Monseigneur, je soupçonne que vous voulez me régaler d'une petite scène de jalousie; car il y a près de deux mois que vous n'avez pas donné carrière à vos humeurs jalouses... »), para concluir con una frase que tampoco aclara mucho: « En fait d'amants [...], je préfère la qualité à la quantité ».

Offenbach: una cierta banalización, « malgré tout »

La producción dramática del Segundo Imperio está representada principalmente por Alexandre Dumas hijo, los hermanos Goncourt, Villiers de l'Isle Adam y los principios de Victorien Sardou, escritor de gran éxito en su época y apenas recordado hoy en día, si no es como autor de *La Tosca* que sirvió de base a la ópera de Puccini. La época de Napoleón III es poco propicia para la renovación del teatro (y de las demás formas artísticas). Quedan ya lejos la revolución romántica y la abundante producción dramática de aquellos años. Ahora triunfan el teatro moralizante, el *vaudeville* (tan esquematizado ya como la *pièce bien faite* de Scribe y representado especialmente por Labiche, que sin embargo no carece de interés) y el melodrama, con toda su defensa de la virtud y del orden, y su conformismo de fondo y de forma. La renovación no se producirá hasta después de la caída del Imperio. En el dominio de los libretos de ópera sigue imperando el esquema inventado por Scribe (*le livret bien fait*), y junto a las exitosas producciones del estilo *grand-opéra* se define un nuevo género, la *opérette*. Serán Meilhac y Halévy, junto con Hector Crémieux, quienes den nuevo vigor al género bufo, ofreciendo una visión burlona de la sociedad y de las instituciones y renovando el lenguaje de los libretos, hasta entonces dema-

siado encorsetado, propiciando la liberalización de los textos. La crisis duraba ya casi medio siglo, y apenas había excepciones a las continuas repeticiones de argumentos y de recursos verbales. La renovación se producirá, primeramente, con los textos de la *opérette*, y después con el libreto de *Carmen* (1875) escrito también por Meilhac y Halévy, en esta ocasión para Bizet.

El triunfo de la opereta se explica, al menos en parte, por las circunstancias sociales de la época. Dentro del florecimiento económico, que supone el encumbramiento de la burguesía, no faltan los momentos de crisis, de retroceso financiero ni alguna que otra derrota bélica. Para olvidarse de la crisis, el público se refugia en los teatros parisinos de los bulevares y se desentiende de los problemas sociales. El Imperio anima con su política ese estilo de vida, y la vida cultural se vio además mediatizada por la reimplantación de la censura estatal. Sólo hubo dos verdaderos creadores, según Pierre Enckell,¹² que gozaron del éxito y del respeto de la mayoría, Labiche y Offenbach, porque el público quería divertirse y sólo el genio satírico puede criticar sin que parezca que lo está haciendo y porque, una vez condenada la prensa al silencio, el teatro era la única vía posible para expresar opiniones.

Jacques Offenbach (1819-1880) es el compositor de la mayoría de las *opérettes* que se estrenaron por entonces: era el *roi du second Empire*, en expresión de Alain Decaux,¹³ quien eligió ese título para su conocido estudio sobre el compositor. Con la consolidación del género, el teatro musical adopta un contenido crítico que antes no tenía. «La opereta será, junto con el melodrama y el vaudeville, el género de masas de la época, y quizá en más original y el que mejor define el momento», según Juli Leal.¹⁴ Gran parte del mérito se debe, naturalmente, a sus libretistas. Meilhac y Halévy fueron sus más asiduos colaboradores. Les interesa la vida cotidiana para hacer una sátira de ella. Por lo tanto, no utilizan ya los grandes temas clásicos tan frecuentes en la ópera seria, y si lo hacen es para deformarlos y ridiculizar a sus personajes. Ambos, al igual que Scribe, procedían de la pujante clase media parisina y fueron conocidos en su

¹² Enckell, Pierre, «Le Second Empire entre le rire et l'hypocrisie», in *L'Avant-Scène Opéra* 66, 1984, p. 6.

¹³ Decaux, Alain, *Offenbach, rey del Segundo Imperio* (trad. esp.), Buenos Aires / Madrid, Vergara, 1987. Vid. igualmente Pourvoyeur, Robert: *Offenbach*, Paris, Seuil, 1994.

¹⁴ Leal, Juli, «Mitos, del *Théâtre de la Foire* al can-can», in *El Teatre, eina política*, Bari, Levanti, 1998, p. 163.

época no sólo como autores de libretos, sino también de obras escritas para el teatro hablado.

Henri Meilhac (1831-1897) empezó trabajando como librero y periodista. Escribió para el teatro desde 1855. Sus grandes éxitos serían las obras en las que colaboró con Halévy, colaboración que comenzó en 1860 y duraría más de veinte años; juntos escribieron una cantidad considerable de dramas, comedias, *vaudevilles* y farsas, pero se les recuerda sobre todo por sus textos para el teatro musical, que cultivaron en todas sus variedades. Ludovic Halévy (1834-1908) tenía modelos literarios y musicales en el familia, pues era hijo de Léon Halévy (poeta y dramaturgo) y sobrino de Fromental Halévy, compositor de óperas (*La Juive*, 1835). Además de escritor dramático, fue autor de novelas y miembro de la Academia Francesa. Juntos proporcionaron a Offenbach los libretos de algunas de sus operetas más aplaudidas: *La Belle Hélène*, 1864; *Barbe-Bleue*, 1866; *La Vie Parisienne*, 1866; *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 1867; *La Périchole*, 1868; y *Les Brigands*, 1868. Anterior a todas ellas es *Orphée aux Enfers*, 1858, de Halévy y Crémieux.

En *La Périchole* de Meilhac y Halévy apenas se reconoce el sainete de Mérimée, aunque es su precedente directo. La línea argumental cambia sustancialmente, así como algunos de los personajes. La novedad principal, al respecto, es la presencia de un compañero o novio, además de compañero de profesión, de Perrichola, llamado Piquillo: se aman tiernamente, a pesar de ciertas desavenencias, siguen unidos y simbolizan el amor convencional. La protagonista está ahora bien lejos de la polivalencia amorosa que tenía en Mérimée, seguramente porque el público no habría soportado una transgresión demasiado evidente. Perrichola no es ya, pues, una mantenida del virrey ni es su amante (aunque éste lo intenta denodadamente), no participa en las intrigas del poder (tampoco está ahora en situación de hacerlo, pues es más bien un personaje marginal, aunque de buen corazón y, en cualquier caso, bastante más astuta que Piquillo, como corresponde a un personaje femenino de comedia), es fiel y mucho más ingenua: acaba de llegar a Lima, es sólo una cantante callejera desconocida, mientras que en el sainete es una actriz adorada por toda Lima, y hace valer ese hecho ante las amenazas del virrey, cuando le conviene.

No aparece la carroza dorada. Permanecen la ironía (aunque con menos sutilidad en los diálogos) y la visión satírica del poder, a la que se añade una visión similar sobre la ópera seria y de la sociedad en general. Desaparece la

burla hacia las autoridades eclesiásticas, y la crítica se centra ahora en los funcionarios y personajes de la Corte limeña. En cuanto al virrey, se pone de manifiesto su lubricidad por medio de la alusión a numerosas aventuras galantes. En el virrey se puede reconocer a Napoléon III, pero la críticas no van más allá de ese reconocimiento de una variada actividad sexual, que seguramente disgustaría a Eugenia de Montijo, su esposa, pero quizá halagaría al Emperador: la censura queda pues descartada. Los favores que aquélla solía conceder a sus compatriotas parece quedar en evidencia en el conjunto vocal «Il grandira, car il est Espagnol».

La sobriedad escénica de la obra de Mérimée (pocos personajes y un solo lugar para el desarrollo de la acción) contrasta con la complejidad, mucho más espectacular, de la opereta, que cuenta con diecisiete personajes y se desarrolla en tres lugares diferentes: la Gran Plaza de Lima (acto primero y cuadro segundo del tercer acto), una sala del palacio del virrey (acto segundo) y la celda de los «maris récalcitrants» (cuadro primero del tercer acto). Como suele ocurrir en el teatro musical, la distribución de los personajes responde a ciertas reglas de distribución de tesituras vocales, elemento inexistente en el teatro hablado. Ha de existir una armonía entre las voces masculinas y femeninas, y entre las voces y los instrumentos. Périchole es una mezzosoprano ligera, Piquillo un tenor lírico, el virrey (como corresponde a su edad y a su categoría social, y como contrapunto de las tesituras agudas) un bajo. Otros personajes secundarios completan la gama: sopranos y barítonos, principalmente. El final feliz ensalza el amor juvenil, el matrimonio convencional y ciertas virtudes burguesas. Pero otros episodios son menos halagüeños: las alusiones al hambre, la prostitución velada o la corrupción de los poderosos. Hay un visión negra del mundo hispánico, que se manifiesta en la imitación de ritmos (bolero, seguidilla, fandango, un «hispanisme de seconde main» según Rissin,¹⁵ y más específicamente en la presentación de un medio abusivo e inculto.

¹⁵ Rissin, *Offenbach ou le rire en musique*, Paris, Fayard, 1980, p. 249.