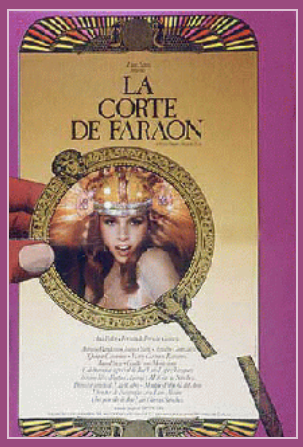
La Corte de Faraón

guión de Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



La Corte de Faraón, de Rafael Azcona y José Luis García Sánchez, basado en la opereta del mismo título de Guillermo Perrín y Miguel Palacios. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.



Dirección: Juan A. Ríos
Coordinación: Víctor Peláez

Rafael Azcona

PRESENTACIÓN

Nos satisface presentar a los usuarios de la Biblioteca Virtual la edición multimedia de *La Corte de Faraón*. Se trata de un proyecto en el que planteamos una aproximación a dos objetos artísticos con evidentes puntos en común, pero de naturaleza diversa: la opereta de Perrín y Palacios (1910), con música del maestro Lleó, y la película de José Luis García Sánchez (1985), cuyo guión fue redactado por él mismo en colaboración con Rafael Azcona. Nos adentramos, por tanto, en el complejo campo de las relaciones entre el teatro y el cine, que en el ámbito cinematográfico español ha generado un notable número de producciones de indudable valor artístico.

La opereta es una pieza dramática de corte lírico clave en el desarrollo del panorama teatral de principios de siglo, como se desprende de las reacciones que suscitó desde su estreno en 1910 y de sus continuas reposiciones. Así aparece reflejado en el apartado bibliográfico de la edición que presentamos. Completamos la sección de la opereta con materiales diversos: una parodia de *La Corte de Faraón*, titulada *El pueblo del Peleón* (1911), que se erige en una prueba más del inmediato éxito de la opereta; y documentos fotográficos de sus protagonistas y las puestas en escena.

El éxito de la opereta no pasó desapercibido para los guionistas de la película, Rafael Azcona y José Luis García Sánchez, quienes se aprovecharon de una circunstancia histórica (la censura que sufrió dicha pieza dramática durante el período franquista) para retratar en clave cómica el atrevimiento que tuvo una modesta compañía teatral al poner en escena *La Corte de Faraón*, oculta tras otro título, sin los permisos correspondientes. La fecha de la película, 1985, permitía presentar a miembros de la autoridad desde una perspectiva caricaturesca y con un evidente trasfondo satírico, que, por otro lado, siempre ha estado presente, aunque dosificado según las circunstancias, en la extensa filmografía de ambos cineastas.

Hago constar desde aquí mi agradecimiento a Rafael Azcona y a José Luis García Sánchez, sin cuya inestimable colaboración este proyecto no habría visto la luz. Del mismo modo, deseo reconocer la ayuda de instituciones como el Teatro de la Zarzuela o la Fundación Juan March, que nos han facilitado todo el material que ha estado a su alcance.

Sin que esta edición multimedia supla ni a la representación teatral ni, sobre todo, a la versión cinematográfica (cosa harto improbable, entre otros motivos por el excelente reparto con el que cuenta la película), de la que Suevia Films ha elaborado una edición en DVD (2001), espero que sirva de punto de apoyo a todos aquellos usuarios que deseen acercarse desde una perspectiva cómico-burlesca a un período histórico que no fue nada irrisorio.

Víctor M. Peláez

Ficha Artística

PERSONAJES	ACTORES
MARI PILI / LOTA.	ANA BELÉN.
ROQUE.	FERNANDO FERNÁN GÓMEZ.
FRAY JOSÉ / CASTO JOSÉ.	ANTONIO BANDERAS.
TARSICIO / PUTIFAR.	JOSEMA YUSTE.
PADRE CALLEJA.	AGUSTÍN GONZÁLEZ.
CORCUERA / FARAÓN.	QUIQUE CAMOIRAS.
FERNANDA / REINA.	MARY CARMEN RAMÍREZ.
ROBERTO.	JUAN DIEGO.
ANTONIO / CASTO JOSÉ.	GUILLERMO MONTESINOS.
PATRICIA.	MARÍA LUISA PONTE.
COPERO.	MILLÁN SALCEDO.
INSPECTOR RAMÍREZ.	ANTONIO GAMERO.
HUETE.	LUIS CIGES.
PRIOR.	GUILLERMO MARÍN.
RICARDO / GRAN SACERDOTE.	PEDRO FARRES.
SOLEDAD / RAQUEL.	MILAGROS MARTÍN.
IRENE / VIUDA.	MARÍA RUS.
MARTA / VIUDA.	BLANCA PATIÑO.
AURORA / VIUDA.	AMELIA FONT.
CRIADA.	MARUJA RECIO.
GUARDIA.	TOMÁS SÁENZ RETAMAR.
DUEÑO TEATRO.	PEDRO BASANTA.
MUEBLISTA.	MANUEL HUETE.
COMISARIO.	JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ.
SELHÁ	FELIPE G. VALDEZ
SETI	JUAN CARLOS G. LOZANO



La Corte de Faraón

guión de Rafael Azcona y José Luis García Sánchez

Secuencias

- Secuencia 1
- Secuencia 2
- Secuencia 3
- Secuencia 4
- Secuencia 5
- Secuencia 6
- Secuencia 7
- Secuencia 8
- Secuencia 9
- Secuencia 10
- Secuencia 11
- Secuencia 12
- Secuencia 13
- Secuencia 14
- Secuencia 15
- Secuencia 16
- Secuencia 17
- Secuencia 18
- Secuencia 19
- Secuencia 20
- Secuencia 21
- Secuencia 22
- Secuencia 23
- Secuencia 24
- Secuencia 25
- Secuencia 26
- Secuencia 27
- Secuencia 28



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez

Secuencia 1

Calle en Madrid. Entrada artistas teatro. Exterior. Noche.

La noche de un día cualquiera del final de los cuarenta o principio de los cincuenta. Ante una puerta dos filas de POLICÍA ARMADA **forman un túnel bajo sus porras. Los Guardias están casi todos al borde de la jubilación, pero mantienen en alto sus porras y -listas para pegar- con un conveniente aire amenazador. Durante la acción se irán congregando grupos de** CURIOSOS.

Comienzan los títulos de crédito.

Por la puerta aparece el INSPECTOR RAMÍREZ, **hombre joven y más bien raído. Alza un brazo para protegerse del primer porrazo.**

INSPECTOR RAMÍREZ.- Cuidado, que soy yo...

(Los Guardias ya habían amagado el golpe. El INSPECTOR RAMÍREZ **corre bajo las porras hasta llegar al** PADRE CALLEJA, **un cura de imponente aspecto y muy excitado.)**

PADRE CALLEJA.- ¿Qué pasa?

INSPECTOR RAMÍREZ.- Se niegan a salir...

(Se acerca un SERENO**, curioso**. **El** PADRE CALLEJA **brama**.**)**

PADRE CALLEJA.- Canallas... Bueno... Usted es el policía, ¿qué se hace en estos casos?

INSPECTOR RAMÍREZ.- **(Con un encogimiento de hombros**.**)** Se puede dar una carga... A caballo, digo...

(Cerca caracolea la POLICÍA ARMADA **montada**. **El** PADRE CALLEJA, **en el tono de alguien a quien le quitan un peso de encima**.**)**

PADRE CALLEJA.- ¡Pues que carguen, hombre de Dios, que carguen!

(Gesto del INSPECTOR RAMÍREZ. **Las filas de los de a pie se abren en abanico para dejar paso a los de a caballo**, **seis**.**)**

INSPECTOR RAMÍREZ.- Desalójenme el local.

(Mientras los montados desaparecen por la puerta, alguno de los caballos se encabrita y lanza un relincho épico. El SERENO**, que acaba de liar un pitillo, lo enciende con un mechero y ofrece la petaca a uno de los Guardias.)**

SERENO.- ¿Qué, algún alborotador?

GUARDIA.- No le podría decir... No... **(Rechaza la petaca y hace ver la porra**, **con naturalidad**. **Explica**.**)** Gracias, pero tengo faena...

(El PADRE CALLEJA **estimula a los Guardias**, **recorre las filas dando palmadas**.**)**

PADRE CALLEJA.- Arriba, arriba los corazones... Ya les iré yo indicando...

(Los Guardias se afianzan sobre las piernas, alguno se escupe en las manos, todos sopesan las porras para sujetarlas mejor y alguno, un potroso, manipula en su horcajadura para colocarse bien el braguero ortopédico. El SERENO, **ya con el pitillo encendido, apresta el chuzo y se une a los Guardias.)**

SERENO.- Con permiso, les voy a echar una mano...



(Rumor de carreras, gritos, golpes y por la puerta salen disparadas un montón de Ismaelitas, Esclavas egipcias, Coperos, Esclavas sirias, Visiones, Guerreros, Sacerdotes, Sacerdotisas de Isis, Pueblo egipcio, Trompetas, Comparsas y Coro general, que son majados a porrazos a medida que aparecen. Confundidos en esta masa van surgiendo los personajes que se detallan y que merecen una especial atención del PADRE CALLEJA.)

PADRE CALLEJA.- ¡Duro, duro con el Faraón!

(En efecto, el tipo viste un teatral traje de FARAÓN. **El pobre hombre en la vida se llama** ILDEFONSO CORCUERA.)

¡Ah, aquí está la adúltera! ¡Leña, leña!

(La «adúltera» luce un vestido de REINA **de Egipto. Trata de protestar, sin dejar de correr.)**

FERNANDA.- ¡No me toquen! ¡Soy la señora de Collazo! ¡Esto les va a costar caro!

(El SERENO **le tira un viaje -con la mano, no con el chuzo- a la grupa y la requiebra a su manera.)**

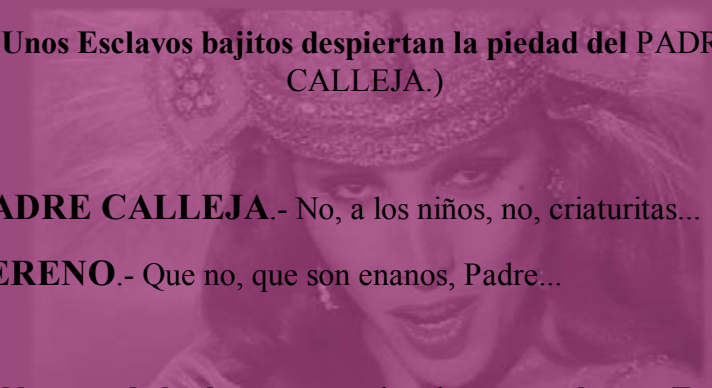
SERENO.- ¡Buena nalga tiene la jodida!

PADRE CALLEJA.- ¡Sin duelo, sin duelo al bujarrón!

(El «bujarrón» va vestido de PUTIFAR. **Su nombre es** TARSICIO. **Tratando de evitar los golpes al mismo tiempo que alza el brazo en el saludo romano.)**

TARSICIO.- ¡Franco, Franco, Franco! ¡Arriba España!

(Unos Esclavos bajitos despiertan la piedad del PADRE CALLEJA.)



PADRE CALLEJA.- No, a los niños, no, criaturitas...

SERENO.- Que no, que son enanos, Padre...

(Y les sacude los lomos a conciencia con su chuzo. «Eso es otra cosa», dice con el gesto el PADRE CALLEJA, **que vuelve a montar en cólera al ver aparecer al** CASTO JOSÉ, **virrey de Egipto, y a la esposa de** PUTIFAR, LOTA, **que trata de defenderlo de los golpes. En la vida se llaman** FRAY JOSÉ **y** MARI PILI.)

PADRE CALLEJA.- ¡Astillas, a estos degenerados hay que hacerlos astillas!

(Y los apostrofa, siguiéndolos a lo largo de las filas de Guardias hasta el furgón celular en el que el INSPECTOR RAMÍREZ **va encerrando a todos.)**

¡Infames! ¡Sucios! ¡Puercos!

(Y queda jadeante, mientras del teatro salen los últimos personajes. Tras ellos, y a ser posible al galope, los seis Guardias a caballo[1]**.**

Terminan los títulos de crédito[2]**.)**



[1] [Añadido a mano por los guionistas: «Ramírez explica que se va en coche a buscar al comisario» (N. del E.)]

[2] [«Aunque se dan los diálogos, no se grabarán, y durante toda la secuencia únicamente se escuchará música» (N. del A.)]

Secuencia 2

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Noche**.

En el ambiente siniestro del despacho aparece, **con una gabardina sobre un pijama**, **la barba de un día y el pelo alborotado**, **el** COMISARIO. **Un** GUARDIA **de la Policía Armada viene quitándole la gabardina**.

GUARDIA.- ... y en los calabozos tenemos como cincuenta detenidos...

(El COMISARIO, **advirtiendo ahora que el** GUARDIA **tiene metido en la nariz un cuarto de kilo de algodón hidrófilo ensangrentado**, **no repara en el** PADRE CALLEJA **y el** INSPECTOR RAMÍREZ, **aunque el cura se levanta de su asiento soltando un impaciente**...**)**

PADRE CALLEJA.- ¡Alabado sea Dios!

COMISARIO.- **(Mecánicamente**.**)** Por siempre sea alabado... **(Y al** GUARDIA.**)** Veo que ha habido resistencia a la autoridad.

GUARDIA.- No, señor comisario... Nada, un compañero con el caballo...

(El COMISARIO **ya está en su mesa**. **Sobre su sillón**, **en la pared**, **las fotografías enmarcadas de Francisco Franco Bahamonde y José Antonio Primo de Rivera**.**)**

COMISARIO.- ¿Y qué ha sido? ¿Conspiración monárquica? ¿Tiroteo entre falangistas? ¿Complot comunista?

(**El** INSPECTOR RAMÍREZ **responde por el** GUARDIA.)

INSPECTOR RAMÍREZ.- No, señor comisario... Un estreno teatral...

(El COMISARIO **se ha sentado en su sillón**.**)**

COMISARIO.- Ya...

(El PADRE CALLEJA **viene hacia la mesa a paso de carga**.**)**



PADRE CALLEJA.- ¡Una vergüenza! ¡Un sacrilegio! ¡Sodoma y Gomorra! Señor comisario, no se hace una cruzada, no se gana una guerra para que...

(El COMISARIO **lo hace callar con un gesto**. **Mientras habla con el** INSPECTOR RAMÍREZ, **abrirá un cajón cerrado con llave y de él sacará un bote de hojalata**, **un azucarero**, **una taza y una cucharilla**, **un molinillo de café**, **de los de manubrio**.**)**

COMISARIO.- ¿Estaba usted de guardia en el teatro?

INSPECTOR RAMÍREZ.- Sí, señor...

COMISARIO.- Hable...

INSPECTOR RAMÍREZ.- Pues... **(Se vuelve hacia el cura**.**)** ¿Sodoma y Gomorra estaban en Egipto? (**Y sigue hacia el** COMISARIO.) Porque la obra pasaba en Egipto... Una opereta, decía el programa... Nada, se ha levantado el telón y...

(A la mitad de la explicación -o antes- ha comenzado a oírse la obertura de *La Corte de Faraón*, que seguirá en la secuencia siguiente.

Obertura.)



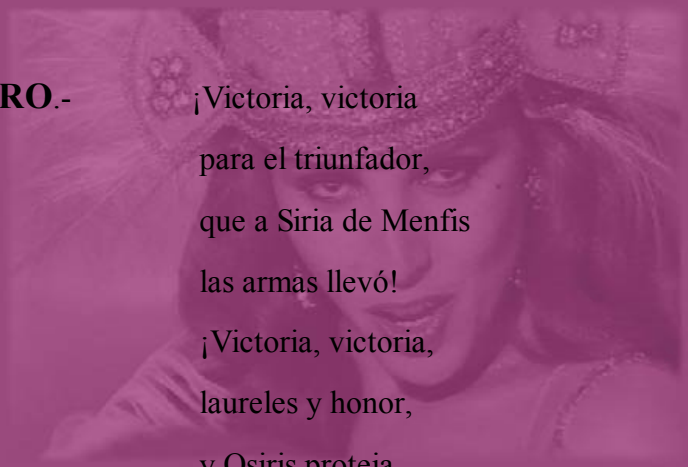
Secuencia 3

Escenario. **Gran plaza pública en Menfis**. **Interior**. **Noche**.

Sobre la música, **la voz del** INSPECTOR RAMÍREZ **dice**:

INSPECTOR RAMÍREZ.- **(*Off*.)** ... ha aparecido una plaza llena de egipcios... El Faraón y la Reina estaban en sus tronos, unas esclavas los abanicaban y de pronto han empezado todos a cantar...

(Efectivamente.)



CORO.- ¡Victoria, victoria
para el triunfador,
que a Siria de Menfis
las armas llevó!
¡Victoria, victoria,
laureles y honor,
y Osiris proteja
al gran Faraón!

FARAÓN.- Gracias, amado pueblo,
los vítores guardad,
hasta que a Menfis llegue
el bravo general.

CORO.- ¡Putifar, Putifar!
¡Gloria a Putifar!

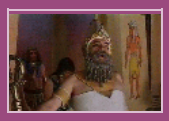
FARAÓN.- ¡Gloria a Putifar!

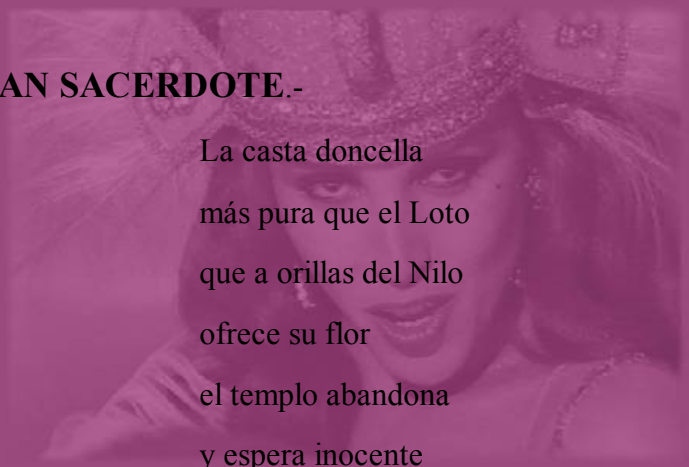
COPERO.- El Gran Sacerdote

ya viene hacia aquí,
del templo de Isis
dejadle salir.

CORO.- **(Arrodillados.)**
¡Isis, Isis! ¡Diosa,
da tu protección
al pueblo de Egipto
y a su Faraón!

(**Sale una comitiva del templo**: **entre los Sacerdotes**, **Esclavas y Sacerdotisas**, LOTA **y** RAQUEL.)





GRAN SACERDOTE.-
La casta doncella
más pura que el Loto
que a orillas del Nilo
ofrece su flor
el templo abandona
y espera inocente
del bélico esposo
los besos de amor.

REINA.- **(A** LOTA.**)**
Compañera vas a ser
del valiente Putifar,
que triunfante
en cien batallas
ahora a Menfis
va a llegar.

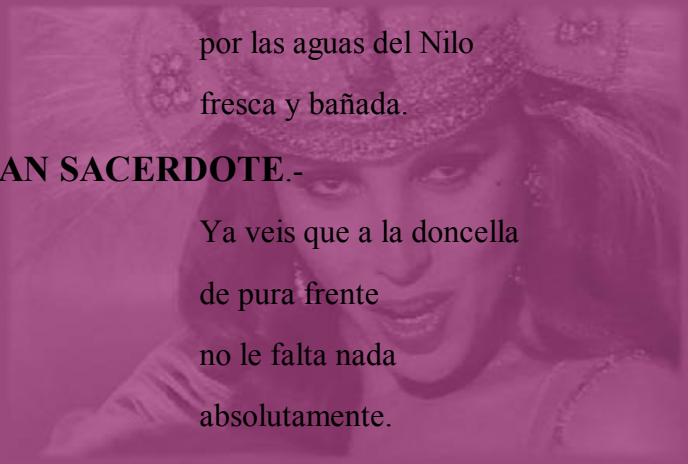
CORO.- ¡Putifar! ¡Putifar!

¡Gloria a Putifar!

LOTA.- De Tebas soy yo,
en Tebas nací.
La Virgen de Tebas
me llaman a mí.

CORO.- Virgen es,
virgen es;
cuando en Tebas lo dicen
es que en Tebas lo deben saber.

LOTA.- En el templo de Isis
purificada,
por las aguas del Nilo
fresca y bañada.



GRAN SACERDOTE.-
Ya veis que a la doncella
de pura frente
no le falta nada
absolutamente.

RAQUEL.- Del noble guerrero
la esposa serás,
tu esclava, primero,
plácemes te da.

CORO.- Del noble guerrero
la esposa serás,
el pueblo de Egipto
plácemes te da.

TODOS.- En el templo de Isis
purificada,

por las aguas del Nilo

fresca y bañada.

UNO.- **(Grita.)**

¡Viva Putifar!

(Trompetas de las tropas que regresan.)

TODOS.- Ya de las trompetas

escúchase el son.

Ya llega el caudillo

siempre vencedor[3].

(Sobre unos compases de la música, las voces de la comisaría.)

COMISARIO.- **(*Off*.)** Pero, en la obra, ¿se alude al Generalísimo Franco?

INSPECTOR RAMÍREZ.- **(*Off*.)** Eso es lo malo... Espere, espere...

GRAN SACERDOTE.-

¡*Ritorna vincitor*!

TODOS.- ¡*Ritorna vincitor*!

¡Victoria, victoria

para el vencedor,

que a Siria de Menfis

las armas llevó!

[3] [En este instante, la película introduce una intervención del Padre Calleja, que se halla entre los espectadores en compañía de Ramírez: **PADRE CALLEJA**.- Se están burlando del caudillo. No hay duda (N. del E.)]

(**Aparece** PUTIFAR **en un palanquín con su cortejo**: **botín de guerra**, **unas Esclavas nubias**. **Junto a** PUTIFAR, **sus edecanes** SELHÁ **y** SETI.)

¡Victoria, victoria,
laureles y honor,
y Osiris proteja
al gran Faraón[4]!



FARAÓN.- Mis brazos te reciben,
valiente Putifar.

PUTIFAR.- ¡Salud, oh soberanos,
salud en general!

TODOS.- ¡Salud, salud
al héroe de la guerra y la virtud!

REINA.- Esposa te concedo
en premio a tu valor.
Hermosa es la doncella,

---

[4] [La película introduce aquí una nueva secuencia, no recogida en el guión, que nosotros transcribimos: Bajando por las escaleras del teatro el Padre Calleja y Ramírez, éste apunta:
INSPECTOR RAMÍREZ.- Esto es cien por cien anormal.
(Entran ambos en una sala, **en la que se encuentran con el director del teatro**, **que trae consigo un fichero donde se recoge todo lo censurado**.**)**
DIRECTOR.- Buenas noches.
PADRE CALLEJA.- Buenas noches.
DIRECTOR.- **(Mostrando el fichero.)** Aquí está todo lo prohibido.
PADRE CALLEJA.- ¿Cómo? ¿Solamente esto?
DIRECTOR.- La letra jota solamente... Y en mi teatro solamente se representan obras permitidas por la doctrina de la Iglesia, la norma del sindicato y, sobre todo, el pensamiento del Generalísimo. Y esa obra, *José vendido por sus hermanos*, no está.
INSPECTOR RAMÍREZ.- *Juan José*, de Dicenta, Joaquín... Jiménez, Juan Ramón...
PADRE CALLEJA.- Bueno, pero eso no es una obra, es solamente un nombre.
DIRECTOR.- Bueno, yo es que en mi fichero meto siempre todo lo que huele a izquierdas... ¿Le parece mal?
PADRE CALLEJA.- No, no... Me parece muy bien.
INSPECTOR RAMÍREZ.- Ortega y Gasset, José...
DIRECTOR.- Éste está en la jota por el nombre. Así, no corro riesgos.
PADRE CALLEJA.- Hace usted muy santamente.
INSPECTOR RAMÍREZ.- Hemingway, Ernesto... Pero, ¿Hemingway en la jota?
DIRECTOR.- ¿Dónde quiere que lo ponga?... ¿En la ge? (N. del E.)]

tesoro de candor.

PUTIFAR.- ¡Horror!

SELHÁ.- ¡Horror!

SETI.- ¡Horror!

SELHÁ y **SETI**.- ¡Está para doncellas el señor!...

PUTIFAR.- Herido vengo de la campaña,
para casarme no estoy
muy bien,
pero lo ordena mi soberana,
y pues lo manda, me casaré.

GRAN SACERDOTE.-
Aquí esta la doncella.

LOTA.- ¡Señor!

PUTIFAR.- ¡Qué hermosa es!
Maldita la saeta...

SELHÁ y **SETI**.- ¡Y adónde a darle fue!...

GRAN SACERDOTE.-
El templo nos espera.

FARAÓN.- Al templo sin tardar;
después de que te cases
te voy a coronar...



(Inician la marcha hacia el templo.)

Secuencia 4

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Noche**.

Se desvanecen los últimos compases de la música.

(El INSPECTOR RAMÍREZ **al** COMISARIO, **que ahora saca del bote granos de café y los echa en el depósito del molinillo**.**)**

INSPECTOR RAMÍREZ.- ¿Comprende?

COMISARIO.- O sea, que se insinúa que el Caudillo va a ser rey...

INSPECTOR RAMÍREZ.- No, no... Antes dicen lo de la saeta[5]... La saeta le ha dado en... **(Mira, temeroso, al cura.)** en... en...

(El PADRE CALLEJA **estalla**.**)**

PADRE CALLEJA.- ¡En los testículos! **(Al** COMISARIO.**)**

INSPECTOR RAMÍREZ.- Eso... Y claro, lo de coronar va con segundas... O sea, que le van a poner los cuernos...

(El COMISARIO, **al borde del infarto**.**)**

COMISARIO.- ¿Cabrón? ¿El Caudillo cabrón? Pero... usted..., ¿cómo lo ha permitido? **(Al** GUARDIA.**)** ¡Quiero a los responsables! ¡Ramírez, se le va a caer el pelo!

[5] [En este instante la película introduce una intervención del comisario (**COMISARIO**.- Que le cantan...), que repercute en la respuesta de Ramírez (**INSPECTOR RAMÍREZ**.- No, no, la saeta que le da en...) (N. del E.)]

(El GUARDIA, **que estaba moliendo café en el molinillo**, **sale disparado**. **El** INSPECTOR RAMÍREZ **trata de calmar al** COMISARIO, **que ha sacado del cajón una pistola**.**)**

INSPECTOR RAMÍREZ.- No, pero sí... Verá... El caudillo de la obra, o sea, al que le dan el saetazo en sus partes, se llama Putifar...

(**El** COMISARIO **ha desmontado la pistola**, **la va a engrasar**. **El** PADRE CALLEJA **le quita la palabra al** INSPECTOR RAMÍREZ.)

PADRE CALLEJA[6].- Putifar, Putifar, ¡lo que cuenta es la intención! Aparte, si sólo fuera la cuestión de la saeta podríamos darnos con un canto en los dientes...

(**Otra vez se congestiona el** COMISARIO.)

COMISARIO.- Pero, ¿es que hay más?

PADRE CALLEJA.- ¿Más? ¡Pero si la obra ataca a lo más sacrosanto! La virginidad, la castidad, el matrimonio, hasta el clero, señor comisario, ¡hasta el clero! Todo arrastrado por el suelo, cubierto de fango...

(Ve que el COMISARIO **tiene dificultades para lubrificar una pieza de la pistola y se hace cargo de la aceitera**.**)**

¿Quiere que le diga una cosa?

COMISARIO.- Sólo una gota... Diga, diga...

PADRE CALLEJA.- **(Baja la voz.)** Yo veo la mano judeomasónica en este lamentable suceso...

[6] [Esta intervención del cura y la siguiente del comisario son eliminadas en la película (N. del E.)]

(Al COMISARIO **se le escapa un**...**)**

COMISARIO.- ¡No joda! **(Y se arrepiente rápidamente**.**)** Perdón, Padre, no quería...

(La entrada de los «responsables» le ayuda a salir del paso. **Precedidos por el** GUARDIA **-de vez en cuando el algodón de la nariz destilará una gotita de sangre- van entrando algunos de los personajes que fueron apaleados y otros que aparecen por primera vez**:

FERNANDA / REINA

SOLEDAD / RAQUEL

ROQUE COLLAZO, **de *smoking***, **marido de** FERNANDA

CORCUERA / FARAÓN

TARSICIO / PUTIFAR

ROBERTO, ***atrezzista***, **de calle**

ANTONIO, **esclavo con gafas**

HUETE, **decorador**, **de calle**; **en lugar de camisa**, **hábito**

MARI PILI / LOTA

Varios de los «egipcios» han sido marcados por las porras. **Durante la escena que sigue** MARI PILI **soplará suavemente sobre el chichón que luce el pobre** FRAY JOSÉ, TARSICIO **pasará un pañuelo por el ojo amoratado de** ROBERTO **y** CORCUERA **se buscará en la boca los dientes que quizá ha perdido. El** GUARDIA **los empuja**, **nada más entrar**, **contra un rincón**, **pero** ROQUE **consigue dirigirse hacia la mesa**.**)**

ROQUE.- Señor comisario, buenas noches... Aquí debe haber un equívoco...

(CORCUERA, **chillando como una rata**, **denuncia**.)

CORCUERA.- ¡Él, él es el responsable!

(ROQUE **lo acepta**, **incluso halagado**.)

ROQUE.- Naturalmente... **(Saca de un bolsillo un habano impresionante.)** ¿Un purito, señor comisario?

(El COMISARIO, **al** INSPECTOR RAMÍREZ, **que se ha instalado ante una máquina de escribir**.**)**

COMISARIO.- Apunte, intento de soborno...

(ROQUE, **estupefacto**, **escandalizándose después y perdiendo la cabeza al final**.)



ROQUE.- ¿Sobornar yo a...? ¿Yo? ¡Mire, mire! **(Tirando de su camisa la rasga y hace saltar los botones.)** ¡Kilo y medio de metralla! **(Pugna por rasgarse también la camiseta**, **pero como es de felpa y resiste se la sube hasta el tórax para dejar el vientre al descubierto.)** ¡Batalla de Brunete! ¡Mire, mire!

(Le cruza la tripa un costurón tremendo. **Desde el grupo de egipcios**, TARSICIO **aconseja.)**

TARSICIO.- Enséñale el carné, papá...

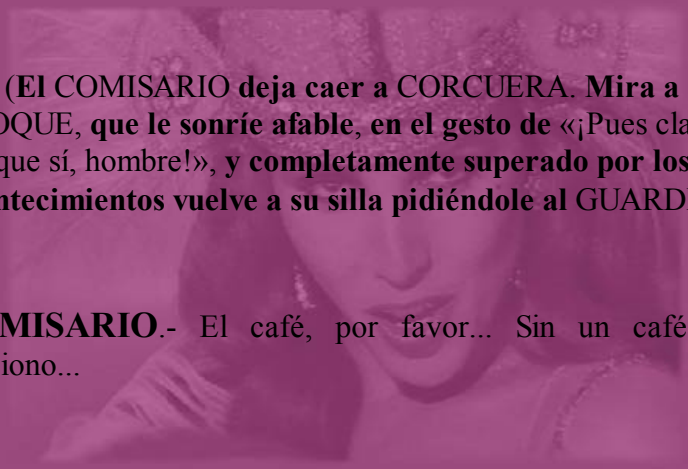
ROQUE.- Sí, hijo... **(Saca de un bolsillo un carné**, **que planta ante la nariz del comisario.)** ¡El carné!

(Debe ser un documento importante, porque el COMISARIO **se levanta de la silla, amaga un saludo más nazi que fascista y se va como una fiera hacia** CORCUERA, **al que levanta en vilo cogiéndolo por la túnica.)**

COMISARIO.- ¡Retire, retire lo que ha dicho!

(FERNANDA, **al** COMISARIO, **con una frivolidad sorprendente**.)

FERNANDA.- Pero, ¡si es verdad! Señor comisario, el responsable de la función es mi marido...



(El COMISARIO **deja caer a** CORCUERA. **Mira a** ROQUE, **que le sonríe afable, en el gesto de** «¡Pues claro que sí, hombre!», **y completamente superado por los acontecimientos vuelve a su silla pidiéndole al** GUARDIA:)

COMISARIO.- El café, por favor... Sin un café no funciono...

(El GUARDIA **coge un cazo de alguna parte, conecta un hornillito eléctrico mientras el** COMISARIO **se lamenta y sigue.)**

Verdaderamente, no comprendo cómo hemos llegado a esta situación... ¿Quiere usted explicármelo?

(ROQUE, **encendiendo el puro**.)

ROQUE.- Siempre a sus órdenes... Como todos los años, aquí... (**Un gesto hacia** FERNANDA.) No, mejor que empiece desde el principio... **(Echa una bocanada de humo**. **Sigue, fanfarrón.)** Una de mis muchas empresas se dedica a la construcción… Por este motivo y por razones que ahora le explicaré he tenido ocasión de entablar unas excelentes relaciones con el Prior del convento de San Donato... en...



Secuencia 5



Hogar de los Collazo. **Comedor**. **Interior**. **Día**.

Un fraile octogenario, **el** PRIOR, **cata con expresión de entendido en la materia un vino jerezano**, **mientras sigue la voz de** ROQUE.

ROQUE.- **(*Off*.)** ... Peñuela del Campeador... Un santo varón, lo veremos en los altares, se lo digo yo...

PRIOR.- **(Sentencia.)** Buenísimo...

(Frente a él, ROQUE, **junto a un barril colocado en un rincón del comedor**, **y con una venencia en la mano**.**)**

ROQUE.- Otro chupito...

(Mete la venencia en el barril y aparece, **enjoyadísima y con un discreto escote**, FERNANDA. **Viene cargada con una bola de treinta o cuarenta centímetros de diámetro que pesa lo suyo**.**)**

FERNANDA.- Bien, aquí tiene... Toda, toda, toda hecha con papel de plata... ¿Cuántos chinitos se podrán bautizar con ella?

(Pretende ponerla en las manos del PRIOR, **que la rechaza inmediatamente**.**)**

PRIOR.- No, no...

FERNANDA.- Que conste que la he hecho yo sola, ¿eh?

PRIOR.- Admirable, admirable... Pero, desgraciadamente, los chinitos ya no son terreno de misión... Son comunistas, ¿comprende?

(ROQUE **está poniendo perdido el suelo con la venencia**.)

FERNANDA.- Vaya por Dios... Con la cantidad de chocolatinas que me he tenido que comer... ¿Y qué hago con ella?

(El PRIOR **recibe la copa llena hasta los bordes.)**

PRIOR.- Consérvela, consérvela, ya vendrán tiempos mejores... (**A** ROQUE.) ¿Qué me estaba diciendo de las chavolas?

(Simultáneamente, FERNANDA **que se va con la bola y** ROQUE **que se lleva al** PRIOR **hacia la mesa.)**

FERNANDA.- Con permiso, tengo que vigilar el horno...

ROQUE.- Las chavolas, sí... Venga, venga...

(Se descubre la totalidad del comedor, **lúgubre como un despacho de notaría con sus muebles renacimiento español**; **la mesa está preparada para cinco personas**.)

(Despliega un plano, **que coloca sobre la mesa**.**)** El plano... ¿Ve? Ésta es la finca que la señora marquesa legó al Monasterio... ¿La ve?

PRIOR.- La veo, la veo.

ROQUE.- Magnífica. Lo que no ve son las chavolas que esos pobres desgraciados han construido abusivamente... **(Coge y destroza una barra de pan.)** Están aquí... **(Coloca trozos de miga en algún punto del plano.)** Un efecto deplorable y, para colmo, utilizado por los enemigos de España para desprestigiar al Régimen... **(Muestra unos recortes de prensa.)** Mire estas fotos... Periódicos extranjeros...

PRIOR.- La conjura internacional, ya se sabe...

ROQUE.- Muy bien, pues esto hay que solucionarlo. ¿Cómo? ¡Así! **(De un manotazo barre del plano las migas de pan.)** ¡Fuera las denigrantes chavolas[7]! ¡Los desheredados de la fortuna también tienen derecho a un hogar digno! **(Se domina, y sigue ahora como hombre de negocios.)** O sea, que yo les construyo unas viviendas económicas en otro lado y aquí parcelamos la finca, creamos una zona residencial y el Monasterio deja de pedir limosna para subsistir...



(El PRIOR, **con mucha naturalidad.)**

PRIOR.- Ah, pues muy bien...

(Regresa FERNANDA, **preocupadísima.)**

FERNANDA.- ¡Qué calamidad!... Los cochinillos están en su punto y Mari Pili y Tarsicio que no llegan...

(ROQUE **es un hombre expeditivo**. **Grita hacia el pasillo**.)

ROQUE.- ¡Los cochinillos! (**A** FERNANDA, **que está amabilísima ofreciéndole la silla al** PRIOR.) Que los coman recalentados ellos, yo no... **(Sigue**, **mientras se sientan los tres.)** Para mí, usted comprende, el cochinillo es sagrado...

---

[7] [Todas las intervenciones anteriores dentro de esta secuencia, a excepción de la primera de Roque en *off*, no aparecen en la película, que genera un salto en el guión desde esa intervención inicial de Roque hasta este parlamento del mismo personaje. Esta intervención comienza en la película a la altura en la que introducimos la presente nota (N. del E.)]

(FERNANDA, **muy en «gran señora»**.)

FERNANDA.- Por el plato único. ¿Usted se acuerda del plato único, cuando los años del hambre? Dicen que ya no es obligatorio, pero en esta casa se sigue con la costumbre: una vez a la semana, plato único.

(Dos, **tres, cuatro cochinillos -dependerá del tamaño- en una gran fuente que traen en volandas dos** DONCELLAS **con cofia**, **una** COCINERA **y el** CHÓFER, **de uniforme**. **Sobre la suculenta imagen de los tiernos animalitos**.**)**

ROQUE.- Una cosa sentimental, usted me comprende. Eso sí, siempre cochinillo[8].

(Y se levanta, **con un plato en la mano**, **mientras** FERNANDA **agrega**:**)**

FERNANDA[9].- Tenemos muchísimos en nuestra finca de Sepúlveda...

(ROQUE **ya está destrozando los cochinillos con el borde del plato**.)

PRIOR.- ¡Qué aroma!... Bien, ¿y qué me dicen de la función? ¿Qué van a representar este año?

[8] [Este parlamento de Roque comienza del siguiente modo en la película: **ROQUE**.- Lo que son las cosas. Con el hambre que yo he pasado en el frente a base de sardinas, y que siga sacrificándome por España con el plato único... Una cosa sentimental... (N. del E.)]

[9] [En la película esta intervención corresponde a una sirvienta del hogar de los Collazo. El texto también sufre alguna modificación: **DONCELLA**.- ¡Anda! Tenemos muchos más en la finca de Segovia (N. del E.)]

(**El matrimonio se quita la palabra de la boca**, ROQUE **descuartizando**, FERNANDA **pasando un plato enorme al** PRIOR.)

FERNANDA.- Misterio... Este año Tarsicio quiere darnos una sorpresa[10].

ROQUE.- Más le valía estudiar[11]...

FERNANDA.- Roque, la vocación es sagrada...

ROQUE.- **(Padrazo.)** Pero, ¿tú le llamas vocación a tocar la pandereta en la tuna?

(El PRIOR **ya está comiendo**, **voraz**, **pero sin perder los modales**. **Sobre la última frase entra en el comedor** MARI PILI, **encantadora**.**)**

MARI PILI.- Lo siento... (**Ve al** PRIOR.) Buenas tardes, Padre... **(A** FERNANDA**.)** La culpa es de Tarsicio.

ROQUE.- **(Como si fuera obvio.)** La moto, seguro... **(A** FERNANDA, **volviendo a la vocación del hijo**.**)** Pero la novela aquella, ¿la ha escrito o no?

MARI PILI.- ¿Tarsicio? **(Se sienta.)** No, no... Estuvo yendo un par de meses al Jarama para oír lo que hablaban los chicos que se bañaban, pero al final no se le ocurrió nada...

(FERNANDA **le está sirviendo**. **Le explica al** PRIOR:)

FERNANDA.- Bueno, ¿sabe que se nos casan en octubre?

---

[10] [La película añade lo siguiente a esta intervención de Fernanda: «El chico está preparándose mucho. Ya no quiere ser como Pemán... Ha roto los cuadernos donde copiaba los versos. ¡Uy, ahora le hemos puesto un profesor particular de canto buenísimo!... Y muy caro...» (N. del E.)]

[11] [Entre esta afirmación y la siguiente de Fernanda se intercalan en la película dos intervenciones más, con los mismos protagonistas:
FERNANDA.- ¿Y para qué va a estudiar, con el dinero que tenemos?
ROQUE.- Para tener tema de conversación... (N. del E.)]

(El PRIOR, **sin dejar de comer**, **trata de alborozarse**.**)**

PRIOR.- Magnífico, magnífico... Nada de noviazgos largos, peligrosísimos... Claro que en el caso de Tarsicio, con su sólida formación cristiana.... **(A** MARI PILI.**)** Y tú lo mismo, naturalmente... Porque os conocisteis en la Acción Católica, creo...

(Se ríe MARI PILI, **negando**. **Y** FERNANDA **explica**, **feliz**.**)**

FERNANDA.- No, no, si a éstos lo que les ha unido ha sido la zarzuela... Tarsicio conoció a Mari Pili en la función del año pasado... ¿Qué ha pasado en la Sociedad de Autores?

(MARI PILI **se echa a reír**, **divertida**.)

MARI PILI.- Cuando os lo cuente... Porque resulta que no hemos ido a la Sociedad de Autores a escoger una zarzuela[12]...

(Ya están todos comiendo.**)**

FERNANDA.- ¿Entonces?

(MARI PILI, **con su pizca de retintín**.)

MARI PILI.- Hemos ido al Registro de la Propiedad Intelectual a registrar una cosa que dice que ha escrito él.

ROQUE.- **(Incrédulo**.**)** ¿Una zarzuela? ¿Tarsicio?

[12] [Esta intervención de Mari Pili se unirá a la siguiente del mismo personaje. Se obtiene, por tanto, un único parlamento y desaparece la participación entremedias de Fernanda (N. del E.)]

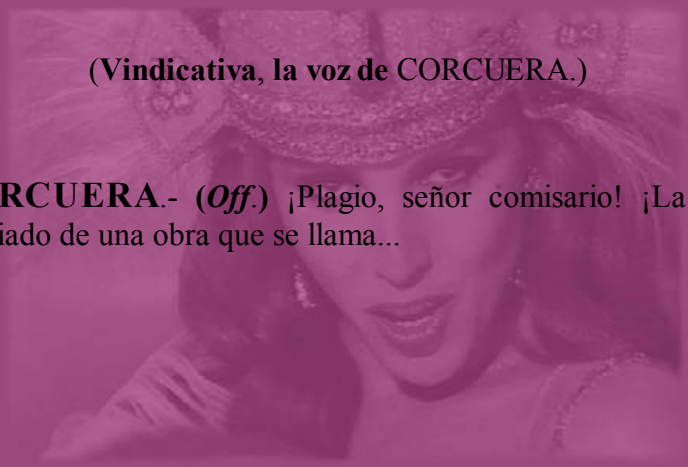
(MARI PILI, **rozando la sorna**.)

MARI PILI.- Letra y música...



(Y hace su entrada TARSICIO, **un casco de cuero de aviador en la cabeza y unas gafas de motorista sobre la frente**.**)**

TARSICIO.- Sí, señor. Letra y música original de Tarsicio Collazo. Y no es una zarzuela, sino una opereta: *José vendido por sus hermanos*, se titula.



(**Vindicativa**, **la voz de** CORCUERA.)

CORCUERA.- **(*Off*.)** ¡Plagio, señor comisario! ¡La ha plagiado de una obra que se llama...

Secuencia 6

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Noche**.

CORCUERA.- **(Sigue.)** ... *La Corte de Faraón*, opereta bíblica, letra de Perrín y Palacios, música del maestro Lleó!

(TARSICIO **estaba ahora junto a** MARI PILI, **hablándole al oído**, **y ella hacía gestos de disgusto**. **Al oír la acusación**, TARSICIO **se revuelve**.)

TARSICIO.- ¡Miente! ¡La obra es mía! ¡Díselo tú, Mari Pili!

MARI PILI.- **(Aburrida.)** Dice que la obra es suya...

(TARSICIO **la da un beso en una mano**, **que ella retira**.)

TARSICIO.- ¡Lo juro! (**Al** PADRE CALLEJA.) Perdone, Padre, si tiene a mano los Santos Evangelios, lo juro sobre ellos...

(El escándalo del cura es inenarrable.)

PADRE CALLEJA.- En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo... Pero... este hombre... no es un hombre..., es un monstruo..., un aborto de Satán... **(Al** COMISARIO, **que se ha levantado de la mesa.)** ¡Está jactándose de ser el autor de ese cúmulo de inmundicias... sin serlo!

(FERNANDA **se engalla**, **hasta se achula un poco**.)

FERNANDA.- Oiga usted, que yo soy muy católica, pero si empezamos a faltar... Aparte, usted, ¿qué pinta aquí?

ROQUE.- Eso, eso...

(El GUARDIA **ha terminado de colar el café**. **Mientras sigue la acción y aprovechando su descuido**, ANTONIO, **el esclavo de gafas**, **lo azucarará tranquilamente**. **El** PADRE CALLEJA **se explica echando espuma por la boca**.**)**

PADRE CALLEJA.- Yo, señora, aparte de ser Catedrático de Ética de Segunda Enseñanza, soy censor, ¿comprende?, miembro de la Comisión de Censura de Espectáculos.

(Asustadísimo, ROBERTO **empieza a cuchichear al oído de** TARSICIO, **que se alarma tanto como él**. ANTONIO **mueve la cucharilla en el café y el** COMISARIO **se dirige al cura**.**)**

COMISARIO.- Pero, ¿por qué no lo ha dicho antes?

(ROQUE, **ya besándole la mano al cura**.)

ROQUE.- A sus órdenes, Roque Collazo... Habrá usted visto que la función era benéfica, ningún ánimo de lucro por mi parte, todos los gastos por mi cuenta y todos los beneficios para el convento de San Donato...

(**El cura no se ablanda**. **Al** COMISARIO.)

PADRE CALLEJA.- ¿Benéfica? ¡Maléfica, diría yo! Señor comisario, y además un plagio, como ha dicho ahí, el señor...

CORCUERA.- Corcuera, Ildefonso Corcuera...

(TARSICIO **sale a velar por su buen nombre**. **Pero lo hace sin demasiado coraje**.)

TARSICIO.- Un momento. Plagio, no. Inspirada en la Historia Sagrada, sí. Por eso me extraña, y lo digo con todo respeto, que encuentre usted la obra atrevida... Lo que yo he contado es la historia del casto José...

(El PADRE CALLEJA **levanta los puños apretados hacia el techo**, **clama**.**)**

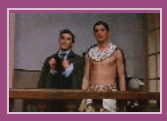
PADRE CALLEJA[13].- ¡¡¡*Quousque tandem, Catilina*!!!

(ROQUE, **al** COMISARIO.)

ROQUE.- ¿Qué dice?

(ANTONIO**, el esclavo de las gafas, sorbe el café saboreándolo. El** PADRE CALLEJA**, frenético.**)

PADRE CALLEJA.- Digo... ¡Digo que ése es el argumento[14]!... Pero... ¿y las torpes reticencias? ¿Y el regodeo en el detalle escabroso? ¿Y la inverecundia de la mímica?



(ROBERTO **le está apuntando algo a** TARSICIO, **que**, **tras asentir**, **se quita de encima el problema**.)

TARSICIO.- Ah, eso es cosa del señor Corcuera...

ROBERTO.- Que además tiene cara de rojo...

[13] [La presente intervención del Padre Calleja y la siguiente de Roque no aparecen en la película (N del E.)]

[14] [Este parlamento, al eliminarse los dos anteriores, comienza en la película del siguiente modo: **PADRE CALLEJA**.- Claro, claro, claro... Pero, hijo mío, ése es el argumento... (N. del E.)]

(Se demuda el pobre CORCUERA, **balbucea**.**)**

CORCUERA.- Señor comisario... Yo siempre he sido persona de orden...

COMISARIO.- **(Siniestro.)** La cédula...

CORCUERA.- No..., no tengo... Me llamo Ildefonso Corcuera y...

COMISARIO.- Y encima indocumentado. Ramírez, a ver si tiene antecedentes el sujeto.

(ROBERTO **ha seguido cuchicheándole a** TARSICIO. **Consejos**, **sin duda**, **porque** TARSICIO, **tras nuevos asentimientos**, **le dice al cura**:)

TARSICIO.- Está usted obcecado, Padre... ¿Cómo iba yo a escribir una obra indecente, si la obra la debían cantar mamá y mi prometida?

(Y besa las manos de FERNANDA. **El** COMISARIO, **que estaba cogiendo de la mesa la taza que acaba de dejar**, **vacía**, ANTONIO, **expresa su asombro con indudable galantería**.**)**

COMISARIO.- No puedo creerlo. Es usted jovencísima... ¿Cómo va a ser suyo este mozo?

FERNANDA.- **(Coqueta.)** No sea zalamero... (**Besa en la cabeza a** TARSICIO.) Hijo de mi marido...

(A ROQUE **se le cae la baba**. **Besa a** FERNANDA **en la cabeza**.**)**

ROQUE.- Casados en segundas nupcias...

(No se comprende por qué, pero el COMISARIO **parece encantado.)**

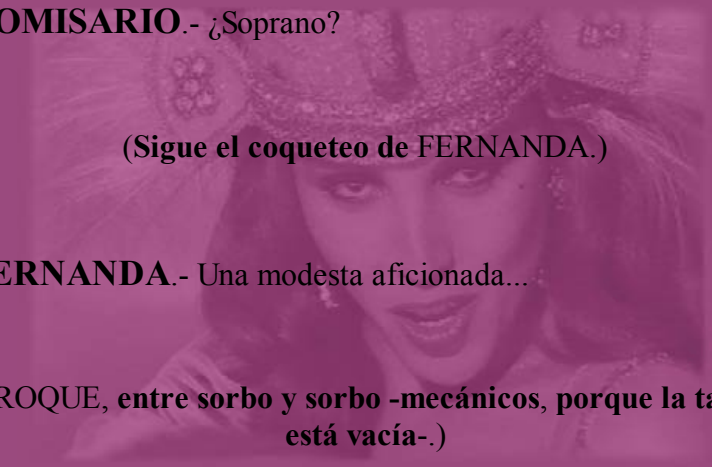
COMISARIO.- Magnífico... ¿Un café, señora?

(**Coge la taza** ROQUE.)

ROQUE.- Gracias, muy amable.

(El COMISARIO, **siempre galante.)**

COMISARIO.- ¿Soprano?



(**Sigue el coqueteo de** FERNANDA.)

FERNANDA.- Una modesta aficionada...

(ROQUE, **entre sorbo y sorbo -mecánicos, porque la taza está vacía-**.)

ROQUE.- Culpa mía... La retiré cuando nos casamos... Por eso hacemos estas funciones, para que tenga una compensación la artista... **(Advierte ahora que la taza no tenía café.)** Pero... si está vacía[15]...

(**La mira el** COMISARIO, **perplejo**. **Al** GUARDIA.)

COMISARIO.- ¿Y el café?

[15] [Desde la acotación, inclusive, hasta el final de la intervención se elimina todo en la película. La siguiente intervención del comisario desaparece también (N. del E.)]

(**Mira la taza el** GUARDIA. **Y estalla de nuevo el** PADRE CALLEJA.)

PADRE CALLEJA.- Pero, ¿esto qué es, una comisaría o una casa de pu...? **(Se da un manotazo en la boca.)** Perdón, Dios mío[16]... (**Al** COMISARIO.) ¡Prosiga el interrogatorio y deje de requebrar a esa señora!

(ROQUE **defiende su honor**. **A su manera**: **exagerando su candidez**, **se maravilla ante el** COMISARIO.)

ROQUE.- Pero... usted... no ha requebrado a...

FERNANDA.- **(Muy en mujer de mundo**.**)** La galantería lógica en un caballero español...

(El GUARDIA **sigue mirando la taza**, **incluso la invierte**. **El** COMISARIO **se lleva aparte a** ROQUE **y le confía al oído**:**)**

COMISARIO[17].- Déjeme el cura a mí... Usted tranquilo, no se preocupe por nada...

(**Y reanuda el interrogatorio, preguntándole amablemente a** TARSICIO.)

Siga, por favor... Decía que el culpable de...

TARSICIO.- Corcuera, Corcuera… Hasta que empezó a meterse donde no le llamaban la obra iba estupendamente...

[16] [El inicio de esta intervención del cura, hasta la altura en que ponemos la nota, se elimina de la película (N. del E.)]

[17] [La presente intervención del comisario no se da en la película (N. del E.)]

ROBERTO.- Desde el punto de vista moral, quiere decir...

TARSICIO.- Eso... Porque yo, aparte de hacer el papel de Putifar, era el director de escena... Que lo diga mi prometida...

(MARI PILI **estaba dándole un besito al chichón de** FRAY JOSÉ. **Disimula**.)

MARI PILI.- Sí... Yo[18]... Un duro, ¿quién me deja un duro?

(**Todos buscan en sus bolsillos**. **Ella**, **maternal**, **obliga a bajar la cabeza a** FRAY JOSÉ.)

Es para ponérselo en el chichón.

(El cura saca un duro de su sotana, **gruñendo**.)

PADRE CALLEJA.- No, si encima me costará el dinero...

(MARI PILI **coloca la moneda sobre el chichón y la oprime con la mano**. ANTONIO, **el esclavo de gafas**, **se quita una cinta o un cíngulo que le ciñe la túnica**.)

ANTONIO.- Dicen que lo mejor es un filete de carne cruda, pero a estas horas... Déjame, que se lo ato.

(Mientras ANTONIO **pasa el cíngulo o la cinta por debajo del mentón de** FRAY JOSÉ, MARI PILI **sostiene el duro**, **que queda sujeto contra el chichón**. **Simultáneamente**, **el cura ha apremiado**.)

[18] [El texto que va desde «Yo...» hasta la siguiente intervención de Tarsicio, inclusive, no se dice en la película (N. del E.)]

PADRE CALLEJA.- Entre una cosa y otra vamos a amanecer aquí... Siga, puñeta, siga...

(Se ha dirigido a TARSICIO, **que toma la palabra**.**)**

TARSICIO.- Ah, sí... No, le decía que yo era el director de escena...

ROBERTO.- Hasta que se inmiscuyó el llamado Corcuera...

(CORCUERA **amenaza con un puño a** ROBERTO, **mientras** TARSICIO **sigue**.)

TARSICIO.- ... y que dirigía mi obra como si fuera una ópera...

(Lejano, **un piano ataca la música de la escena IV del cuadro I**.**)**

ROBERTO.- Es que lo es... Sobre todo como tú la ensayabas, me acuerdo, la salida del templo... Nada, *Aida*, era *Aida*... Y eso que todavía no ensayábamos en el teatro... Lo solemne que era todo allí, en aquellos[19]...

[19] [En la película la intervención resulta de la siguiente manera: **ROBERTO**.- Es que lo era... Sobre todo cuando la dirigías tú. Recuerdo sobremanera aquella entrada en el templo... Bellísima, los personajes eran como... como de Semana Santa... Eran... Tenían un halo como... como las figuras de Salcillo... (N. del E.)]

Secuencia 7

Nave almacenes. Interior. Día.

Una nave inmensa. Ensayan sus papeles, de calle.

CORCUERA / FARAÓN **y** COPERO

FERNANDA / REINA

TARSICIO / PUTIFAR

MARI PILI / LOTA

SOLEDAD / RAQUEL

RICARDO / GRAN SACERDOTE

LUIS / SELHÁ **(edecán de** PUTIFAR**)**

JUAN / SETI **(edecán de** PUTIFAR**)**

ANTONIO **(en la comisaría, esclavo con gafas) /** JOSÉ

Al fondo cruzan Mozos descargando sacos. Sobre la música de piano.

ROBERTO.- **(*Off*.)** ... almacenes, sin decorados, sin trajes[20]...

TARSICIO[21].- **(*Off*.)** Totalmente distinta que en el estreno... Como... como si fuera una procesión...

[20] [Este parlamento en *off* de Roberto queda del siguiente modo en la película: **ROBERTO**.- **(*Off*.)** Y eso que ensayábamos en un almacén infecto, asqueroso... Y perdón, no quiero decir... En fin, que el señor Collazo tiene muchísimos negocios... Y todos legales, por Dios... Señor comisario, no vaya usted a creer que se trata de estraperlo... Pero, vamos, que no era un local apropiado para el arte escénico... (N. del E.)]

[21] [Intervención eliminada de la película (N. del E.)]

(Y, bajo la dirección de TARSICIO, **empieza el ensayo**[22]**, que, efectivamente, no tiene ninguna gracia.)**



TODOS.- Ya la ceremonia
terminada está.
Ya tiene señora
el gran Putifar.

FARAÓN.- Bienvenido,
bien casado,
y que sea para bien.

REINA.- Que los Dioses te concedan
larga luna y mucha miel.

PUTIFAR.- ¡Señor!

LOTA.- ¡Excelsa Reina,
mil gracias!

REINA.- No hay de qué.

GRAN SACERDOTE[23].-
Osiris dé a la esposa
lo que haya menester.



COPERO.- Señor, marchemos.

FARAÓN.- Marchemos, pues.

TODOS.- Que los Dioses les concedan
larga luna y mucha miel.

---

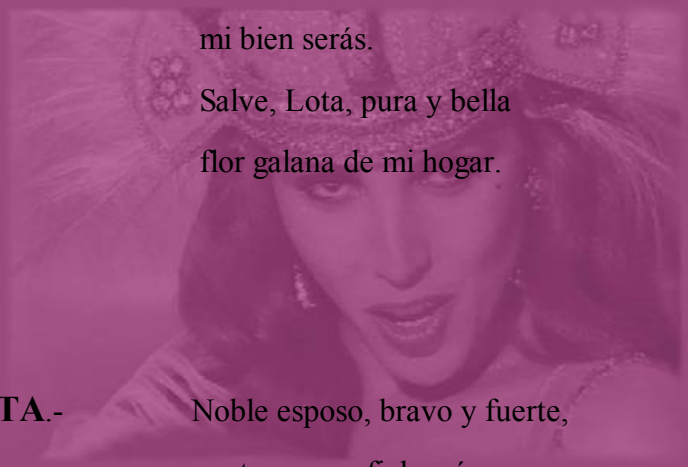
[22] [Antes de comenzar, la película incorpora el siguiente diálogo:
CORCUERA.- No tienen experiencia...
FERNANDA.- Tiene usted razón, Corcuera, tiene usted razón... (N. del E.)]

[23] [Esta intervención se escucha de fondo. En un primer plano aparece un breve diálogo entre Huete y Roberto:
HUETE.- Yo no sé si esto es *Aida* o *La Corte del rey Faraón*...
ROBERTO.- Ande, ande, siga trabajando. (N. del E.)]

(**A un gesto de** TARSICIO, **mandan su salida de escena todos**, **excepto** LOTA **y** PUTIFAR. CORCUERA, **que había representado su parte -y la de** COPERO**- con evidente desgana**, **seguirá lo que sigue con cabeceos que expresan su disconformidad ante lo aséptico de la interpretación de** TARSICIO **y** MARI PILI[24].)

PUTIFAR.- Salve, Lota[25],
salve, Lota, pura y bella
flor galana,
flor galana de mi hogar.
Tú serás la reina
de mis amores,
mi bien serás.
Salve, Lota, pura y bella
flor galana de mi hogar.

[26]



LOTA.- Noble esposo, bravo y fuerte,
yo tu esposa fiel seré.
Yo seré la hiedra amante
que tu tronco abrazaré.

---

[24] [Los guionistas incorporan a mano lo siguiente: «Roberto explica por qué Tarsicio no debía cantar la romanza». Y en la película el resultado es el siguiente diálogo entre Roberto y Tarsicio:
ROBERTO.- ¡Tarsicio! Que no quiero que hagas el ridículo... Que cante el tenor.
TARSICIO.- Pero Roberto, yo lo puedo cantar.
ROBERTO.- Para eso le pagas...
TARSICIO.- Ricardo, pasa mi parte, por favor, que estoy con unos bocetos (N. del E.)]

[25] [Escrito a mano por los guionistas: «Cabeceos de CORCUERA. FERNANDA come bombones» (N. del E.)]

[26] [Escrito a mano por los guionistas: «ANTONIO se acerca de puntillas» (N. del E.)]

(**A un gesto de** TARSICIO **«entran» en escena** SELHÁ **y** SETI[27].)

SELHÁ.- ¡Señor!

PUTIFAR.- ¿Por qué me llamas
en esta situación?

SELHÁ.- Porque aquí se ha presentado
un negocio de ocasión.

(Aparece ROQUE **con unos papeles en la mano**. **Se detiene a presenciar el ensayo junto a** FERNANDA. CORCUERA **se acerca a ellos y murmura**, **comentando despectivamente la representación**. **Primero** FERNANDA **y luego** ROQUE **cabecearán**, **asintiendo**.**)**

SELHÁ.- Unos ismaelitas
venden a un hebreo...

SETI.- Tiene buena pinta...

SELHÁ.- Y además no es feo...

SETI.- Lo dan muy barato...

SELHÁ.- Y una ganga es...

PUTIFAR.- Pues venga y otro esclavo
tendrá mi mujer.

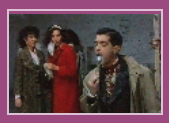
(Sobre unos compases de la música, TARSICIO **se desgañita**.**)**

TARSICIO.- **(Llamando**.**)** ¡José! ¿Dónde está el casto José?

[27] [Escrito a mano por los guionistas: «Vuelve TARSICIO con SELHÁ y SETI». Se entiende a partir del texto que reprodujimos en la nota veinticuatro, en el que Tarsicio solicitaba a Ricardo que pasase su parte (N. del E.)]

(ANTONIO, **el de las gafas**, **está comiendo vorazmente harina**; **la saca con una cuchara de uno de los sacos almacenados**. SELHÁ **y** SETI **lo agarran por los brazos y lo meten en escena**.)

SELHÁ y **SETI**.- Éste es el esclavo.



(ANTONIO, **aparte de espurrear baba y harina**, **desafina de manera impresionante**.)

ANTONIO / CASTO JOSÉ.-

Muy buenas, señores[28].

(LOTA **y** RAQUEL, **pudibundas**.)

LOTA.- El joven que vimos
en paños menores.

RAQUEL.- El de la cisterna.

LOTA.- El mismo, Raquel.

RAQUEL.- ¡Es él!

LOTA.- ¡Es él!

LAS DOS.- No hay duda que es él.

PUTIFAR.- Hecho el trato. Me conviene.
Este esclavo es para ti.

LOTA.- Gracias mil. Raquel, amiga,
¿por qué otra vez le vi?

[28] [Aquí la película incorpora una nueva intervención de Huete, que le dice a Roberto: **HUETE**.- Me parece que son *Las Valkirias*... (N. del E.)]

PUTIFAR.- ¿Cuál es tu nombre?

(ANTONIO, **siempre desafinando**.)

ANTONIO/ CASTO JOSÉ.-

Me llamo José...

(**Interrumpe el ensayo** TARSICIO.)

TARSICIO.- ¡No, no y no! ¡Te lo he dicho mil veces! ¡Lee aquí[29]! ¡«Jo-sé-me-lla-mo», dice, y no «me llamo José»!

ANTONIO.- Es que así me sale más natural...

(**Mientras sigue**, **en segundo plano**, **la discusión** TARSICIO **habla de la rima**, ANTONIO **de la naturalidad**, FERNANDA **a** ROQUE[30]:)

FERNANDA[31].- Yo creo que Corcuera tiene razón...

CORCUERA.- Señora, lo que yo le diga: esta obra, sin su picardía, será un desastre. Que queman el teatro, vamos[32].

---

[29] [En la película se añade aquí lo siguiente: «A ver, ¿qué pone?»; y con ello queda concluido el parlamento de Tarsicio, del que se elimina, por tanto, la última oración exclamativa que recoge el guión. La modificación apuntada continúa con la incorporación de dos nuevas intervenciones:
ANTONIO.- «José me llamo».
TARSICIO.- ¿Entonces? (N. del E.)]

[30] [Todas las intervenciones y referencias en acotaciones a Roque a lo largo de esta secuencia son eliminadas en la película, como ya indican los guionistas mediante rectificaciones o tachaduras al guión. Sus intervenciones pasan a Fernanda (N. del E.)]

[31] [Parlamento eliminado en la película (N. del E.)]

[32] [Esta intervención queda del siguiente modo: **CORCUERA**.- Esta obra, sin su malicia, un desastre. Vamos, que nos queman el teatro...
Tras ella la película agrega dos parlamentos más:
TARSICIO.- ¡Mamá, ese actor es malísimo!
CORCUERA.- Lo que yo le diga, nos queman el teatro... (N. del E.)]

FERNANDA.- Que sí, que sí... Que me ha convencido. **(Llama.)** Tarsicio, ven aquí... Oye, que dice Corcuera, que es un profesional, que a esto hay que echarle un poco de sal, un poco de gracia...

CORCUERA.- Picardía, o sea, malicia, o sea, su miaja de sicalipsis...

(TARSICIO**, muy digno**[33].)

TARSICIO.- El autor soy yo y la obra se hace como yo mande. Vamos, seguimos...

(Piano.)

PUTIFAR.- Esclavas, llevadla
y con suaves perfumes de Oriente
perfumadla.
Tú, José, con las esclavas.

(ANTONIO, **horrendo como actor y como cantante**.)

ANTONIO / CASTO JOSÉ.-
¡Qué vergüenza, yo no sé
entre tantas, tú tan casto,
qué te va a pasar, José!

RAQUEL.- Te aguarda, mi señora,
la cámara nupcial,
y a buscarte irá el esposo

[33] [Sobre este personaje, la película añade un comentario, dicho por Antonio a Mari Pili: **ANTONIO**.- ¡Mira, Mari Pili, este novio tuyo es tonto! (N. del E.)]

que tus brazos buscará...

(Agoreros balanceos de cabeza de CORCUERA, **y** FERNANDA **toma una decisión**.**)**

FERNANDA.- Señor Corcuera, nosotros nos vamos... Ya sabe, estamos de preparativos de boda... Pero siga usted ensayando con ese botarate. (**Y hace un gesto hacia** ANTONIO.) Carta blanca[34].



[34] [La intervención de Fernanda en la película queda así: **FERNANDA**.- Bueno, yo me marcho... Ya sabe usted que estoy de preparativos de boda... Pero siga, siga usted ensayando... Desde hoy es usted el director.
Los guionistas añaden a mano el siguiente parlamento de Corcuera, que reacciona a la noticia de Fernanda: **CORCUERA**.- Entonces, ¡yo soy el director!
Sin embargo, en la película solamente se dice lo siguiente: **CORCUERA**.- ¡Doña Fernanda! (N. del E.)]

Secuencia 8

Calle tienda de muebles. Exterior. Día.

PATRICIA, **una señora con aire trágico**, **enlutada**, **espera ante una tienda de muebles**. **Llega un aparatoso coche americano -un «haiga»- y tras él una motocicleta con sidecar**. **Del coche se apean** ROQUE[35] **y** FERNANDA, **del sidecar** MARI PILI **y de la motocicleta** TARSICIO; **todos visten como en el ensayo de la secuencia anterior**, **pero** TARSICIO **lleva ahora el casco de cuero y las gafas**[36].

TARSICIO[37].- Un error, ya lo verás... A esa gente se le da la mano y se toman el brazo...

(**Se lo ha dicho a** MARI PILI, **ayudándole a apearse**; **el** CHÓFER, **uniformado**, **ha abierto la puerta a** FERNANDA, **que oye lo que dice** TARSICIO.)

FERNANDA.- No seas pesado. Corcuera es un profesional. Además, tú seguirás figurando en el programa como director de escena...



(PATRICIA **va hacia** MARI PILI: **tiene un zapato con una suela enorme**.)

MARI PILI.- Hola, mamá.

PATRICIA.- Una hora llevo esperando.

---

[35] [El personaje de Roque tampoco aparece en esta secuencia, según el montaje final (N. del E.)]

[36] [Los guionistas incorporan a mano: «MARI PILI escucha a TARSICIO» (N. del E.)]

[37] [Esta intervención de Tarsicio y la siguiente de Fernanda no se dan en la película (N. del E.)]

(Van a entrar en la tienda[38]**. A pesar del zapato**, PATRICIA **tiene su empaque**.**)**

MARI PILI[39].- Los ensayos...

(FERNANDA **saluda a** PATRICIA **sin ninguna cordialidad**.)

FERNANDA.- Buenas[40].



[38] [Se incorpora aquí el breve diálogo que mantienen Tarsicio y su madre al principio de la secuencia siguiente, y que en la película resulta del siguiente modo:
TARSICIO.- Mire, si me falta al respeto lo echo...
FERNANDA.- Por Dios, olvídate de la función ahora... (N. del E.)]

[39] [Esta intervención no se da en la película (N. del E.)]

[40] [La película agrega la respuesta de Patricia, igualmente fría, al saludo de Fernanda: **PATRICIA**.- Buenas (N. del E.)]

Secuencia 9

Tienda de muebles. **Interior**. **Día**.

El MUEBLISTA, **untuoso**, **viene hacia el grupo**[41].

TARSICIO[42].- Bueno, yo os lo aviso: si Corcuera me falta al respeto, lo echo...

FERNANDA.- Por Dios, olvídate de la función ahora... (**Saluda al** MUEBLISTA.) Hola, Millán...

ROQUE[43].- ¿Qué tal, hombre? **(Los hombres se palmean las espaldas**.**)** Bueno, aquí tienes a mi chico... **(Más palmadas**.**)** Su prometida... Y aquí... nada, la madre de la prometida...

MUEBLISTA.- Estupendo, estupendo... Señora... Todo preparado, adelante, adelante... Claro, queda a decidir el dormitorio... ¿Cama matrimonial o dos camas gemelas? Por aquí...

(Los guía a través del establecimiento. PATRICIA, **ofendida**.**)**

[41] [Los guionistas añaden a mano: «con ROQUE» (N. del E.)]

[42] [Recordemos que las dos primeras intervenciones de esta secuencia son las que en la película se reproducen en la anterior, como indicamos en la nota treinta y ocho (N. del E.)]

[43] [El orden de esta secuencia sufre notables alteraciones. Comienza con la intervención del mueblista, que ofrece una cama matrimonial (**MUEBLISTA**.- Ocho mil quinientas pesetas...). Sigue la intervención de Roque (**ROQUE**.- ¡Menudos saltos vais a pegar aquí!), precedida de su correspondiente acotación. De aquí, volvemos atrás en el guión, a la intervención de Fernanda (**FERNANDA**.- ¿Tú qué dices, Tarsicio?) y Tarsicio (**TARSICIO**.- Yo, lo moderno, dos camas). De nuevo saltamos adelante, hasta llegar a lo que dice Patricia (**PATRICIA**.- A mí esta boda...). A continuación, interviene Fernanda (**FERNANDA**.- **(Con ternura**.**)** ¡Qué bobo eres, hijo!) y persiste Patricia (**PATRICIA**.- A mí esta boda no me gusta nada...), a la que replica Mari Pili (**MARI PILI**.- ¡Ay, mamá, no empieces! Es más higiénico). A ésta, a su vez, le responde Roque (**ROQUE**.- Y más caro...). Un nuevo salto en el guión nos lleva más atrás, al diálogo entre Fernanda (**FERNANDA**.- Mari Pili, ¿tú qué dices? ¿Cama matrimonial o dos camas?) y Mari Pili (**MARI PILI**.- Ah, yo lo que diga Tarsicio... Y mucho mejor dormiremos separados). Tras él, interviene Roque (**ROQUE**.- ¿Dormitorios separados?), al que le responde Tarsicio (**TARSICIO**.- Sí, tiene razón. Además, como yo ronco mucho por la noche... Aparte, no sé por qué le dais tanta importancia al dormitorio. Total, ¿para qué sirve un dormitorio?). A partir de esta intervención de Tarsicio, la película vuelve al orden del guión, con diversas modificaciones, que iremos indicando más adelante.

PATRICIA.- ¡Qué pregunta!... ¡Cama matrimonial!

(El MUEBLISTA **y** ROQUE **se han adelantado**, **charlando entre ellos**. FERNANDA, **molesta**.**)**

FERNANDA.- Patricia, por favor, son ellos quienes deben decidir. ¿Tú qué dices, Tarsicio?

TARSICIO.- Yo, lo moderno, dos camas...

(El MUEBLISTA **se ha detenido ante un dormitorio con una cama**.**)**

MUEBLISTA.- **(Sin que nadie le haga caso, ponderará el estilo, la madera, las telas, etcétera..., de acuerdo con el decorado.)**

FERNANDA.- **(Con ternura**.**)** ¡Qué bobo eres, hijo!...



(ROQUE **ya está tumbado en el lecho**, **dando botes**; **roza la procacidad al comentar**:)

ROQUE.- ¡Menudos saltos vais a pegar aquí!

FERNANDA.- Si depende de tu Tarsicio, no creo... ¿Y tú, qué dices?

(MARI PILI, **desenfadada**, **sonríe para hacer menos brutal su respuesta**.)

MARI PILI.- Ah, yo lo que diga Tarsicio... Y mejor todavía dormiremos separados.

(El MUEBLISTA **ha pasado a un dormitorio contiguo**.**)**

MUEBLISTA.- **(Sigue sus explicaciones.)**

(ROQUE **se levanta de la cama, pasmado.**)

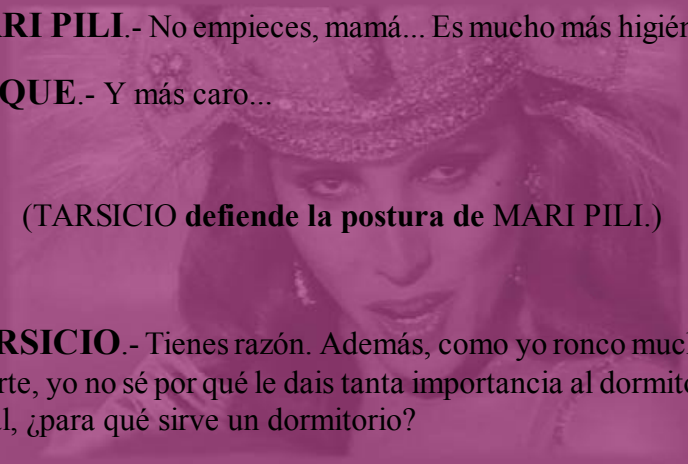
ROQUE.- ¿Dormitorios separados?

(PATRICIA, **ominosa**.)

PATRICIA.- Si me lo da el corazón... Si tengo un pálpito... A mí esta boda...

MARI PILI.- No empieces, mamá... Es mucho más higiénico.

ROQUE.- Y más caro...



(TARSICIO **defiende la postura de** MARI PILI.)

TARSICIO.- Tienes razón. Además, como yo ronco mucho... Aparte, yo no sé por qué le dais tanta importancia al dormitorio. Total, ¿para qué sirve un dormitorio?

(ROQUE, **a** FERNANDA, **asombrado**.)

ROQUE[44].- Pero, ¿tú lo estás oyendo?

(FERNANDA **se limita a hacer un justo gesto**, **porque** TARSICIO **sigue**.)

[44] [Esta intervención no se da en la película. El resultado es la unión en un único parlamento de las dos intervenciones de Tarsicio separadas en el guión por la de Roque (N. del E.)]

TARSICIO.- Lo importante es el salón... **(Al** MUEBLISTA.**)** A ver, ¿dónde está el salón?

MUEBLISTA.- Por aquí... **(Sigue con sus explicaciones técnico-artísticas**, **sin que nadie le preste atención**.**)**

(**Todos tras el** MUEBLISTA **y** TARSICIO, **que ha cogido del brazo a** MARI PILI.)

ROQUE[45].- ¿El salón? ¿Importante el salón para unos recién casados?

MARI PILI.- El sitio donde se hace la vida, ¿no? Bueno, pero el comedor, aparte...

(ROQUE **busca la mirada de** PATRICIA, **que se lamenta**, **siguiendo al** MUEBLISTA, **que los guía al «salón»**.)

PATRICIA.- Con la educación que yo le he dado a esta hija...

(TARSICIO **tira de** MARI PILI **hacia un tresillo**.)

TARSICIO.- ¡Ah, el sofá, mira qué bien!... **(Se sienta; la sienta.)** Bárbaro, bárbaro... Imagínatelo: por la tarde, llego a casa, me pongo la bata, viene el gato...

(Hasta el MUEBLISTA **mira a la pareja**, **pasmado**.**)**

MARI PILI.- Nada de gato...

TARSICIO.- Bueno... Yo cojo el *ABC*, tú vienes de la cocina...

[45] [Esta intervención y la siguiente de Mari Pili son eliminadas de la película (N. del E.)]

(MARI PILI, **implacable**.)

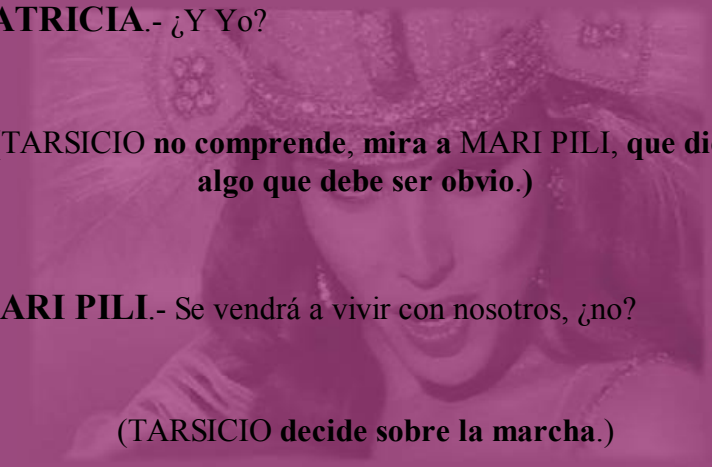
MARI PILI.- ¿Por qué tengo que estar en la cocina?

TARSICIO.- Es un decir... Estás aquí, a mi lado. Llegan las diez, oímos el parte de Radio Nacional de España y...

MARI PILI.- **(Lo mismo.)** No. Yo, la gramola. ¿Dónde está la radio gramola?

(Se levanta TARSICIO **para mirar a su alrededor y se planta ante él** PATRICIA, **muy ágil a pesar del zapato ortopédico**.**)**

PATRICIA.- ¿Y Yo?



(TARSICIO **no comprende**, **mira a** MARI PILI, **que dice algo que debe ser obvio**.**)**

MARI PILI.- Se vendrá a vivir con nosotros, ¿no?

(TARSICIO **decide sobre la marcha**.)

TARSICIO.- Ah, bueno... Pues, nada, usted estará en su cuarto...

PATRICIA.- Ya. (**Da un paso hacia** TARSICIO.) Un cuarto con ventana al patio, claro...

TARSICIO.- Pues...

(Y no puede decir más, porque PATRICIA **le suelta una patada impresionante con el zapato ortopédico y le da justo en la horcajadura.)**



PATRICIA.- ¡Miserable!

(TARSICIO, **las manos en el bajo vientre**, **salta y ulula**[46].)

TARSICIO.- ¡Mis partes, papá, me ha dado en mis partes[47]!

(En el revuelo, ROQUE **auxilia a** TARSICIO, FERNANDA **protesta**, MARI PILI **censura a su madre.)**

ROQUE[48].- Déjame ver, hijo...

FERNANDA.- ¡Habrase visto la bestia!

MARI PILI[49].- Mamá, no tienes derecho... Parece mentira...

(**Se engalla** PATRICIA.)

PATRICIA.- Ah, entonces, a ti no te importa que metan a tu madre en un zaquizamí...

---

[46] [En la película, antes de hablar Tarsicio, interviene su padre: **ROQUE**.- Pero, ¿qué te ha pasado, hijo? (N. del E.)]

[47] [Las palabras de Tarsicio en la película son: **TARSICIO**.- ¡Que me ha dado en mis partes!
Su padre, a continuación, le pregunta: **ROQUE**.- ¿Quién? ¿Mari Pili?
Y él responde: **TARSICIO**.- No, no, la madre de Mari Pili (N. del E.)]

[48] [Intervención eliminada en la película (N. del E.)]

[49] [Nuevamente tenemos una alteración en el orden de las intervenciones, aunque no es tan notable como la anterior. En este caso, la presente intervención deja paso a una del mueblista (**MUEBLISTA**.- Oye, lo mejor es que meta los testículos en la pila, en agua fría...). Tras ésta, volvemos a la de Mari Pili (**MARI PILI**.- Mamá, no tienes derecho... Parece mentira...) y se restablece, por tanto, el orden del guión, aunque con cambios, que anotaremos (N. del E.)]

MARI PILI.- ¡Pero si Tarsicio ni siquiera ha dicho la palabra patio! Es que eres imposible, mamá...

(Y se apresura tras el MUEBLISTA, **que guía a padre e hijo.)**

MUEBLISTA.- Aquí, en el aseo... Lo mejor es el agua fría... Que meta los testículos en la pila...

(FERNANDA **carga contra** PATRICIA.)

FERNANDA.- Porque soy una señora, que si no[50]... Los ojos le sacaba a usted, por mala...

PATRICIA.- Ah, ¿sí? Pues ahora me voy...

(Y, en efecto, se larga muy airosa dando grandes zapatazos en el suelo.)

MARI PILI.- Mamá... Mamá...

(Pero desiste y vuelve hacia el cuarto de aseo, abre la puerta.)

¿Qué tal?

(ROQUE **la cierra**.)

[50] [Aquí se termina en la película esta intervención de Fernanda. A continuación, se produce un salto en el guión hasta el siguiente parlamento de Roque, que comienza a la altura de «Lo malo es si te viene una orquitis». El texto del guión que se salta en la película no se retoma más adelante; por tanto, se elimina (N. del E.)]

ROQUE.- Fuera, mujeres fuera... **(A** TARSICIO, **abriendo el grifo.)** Lo malo es si te viene una orquitis...

TARSICIO.- Pero, ¿cómo voy a meter los huevos en el lavabo?

(Subiéndose a un taburete, **se inquieta**.**)**

¿Qué es la orquitis?

(ROQUE **vigila el nivel del agua en el lavabo**.)

ROQUE.- Que se te ponen los huevos como quesos de bola. Y luego no puedes tener hijos...

(**Parece que la información tranquiliza a** TARSICIO.)

TARSICIO.- Ah, bueno...

ROQUE.- Vamos a ver... Súbete a esa banqueta...



(Debe descubrir algo extraño en los genitales de TARSICIO, **porque cambia de opinión.)**

Un momento... **(Investiga**[51].**)** Pero... **(Hace un movimiento brusco.)**

TARSICIO.- ¡Aiiiiiiiii!

(ROQUE, **estupefacto**, **levanta la mirada y encuentra la de** TARSICIO **en el espejo**.)

[51] [Los guionistas añaden a mano: «Gafas». En la película vemos que Roque se pone las gafas de vista en este momento, a fin de investigar la zona con detalle (N. del E.)]

ROQUE.- Pero, entonces, tú no descapullas...

TARSICIO.- Salvaje...

(ROQUE **se pone serio**.)

ROQUE.- Claro, ¡así se comprende lo de las dos camas, los dos cuartos...! O sea, que tú...

TARSICIO.- ¡Qué daño me has hecho, papá!...

ROQUE.- Bueno, esto se arregla rápido. Tú descapullas aquí mismo, como me llamo Roque... Cógetela, vamos...

MARI PILI.- (***Off***.) Tarsicio... ¿Qué tal va?

ROQUE.- **(Hacia la puerta.)** Bien, bien... (**A** TARSICIO.) Pobre muchacha... Menuda luna de miel si no llego a enterarme... ¡Que te la cojas!

TARSICIO.- Pero, ¿para qué?

ROQUE[52].- Trae aquí...

(Por sus gestos, ROQUE **ha debido obligar a** TARSICIO **a cogerse el pene**.**)**

Así... Agarra fuerte, sin miedo... Y ahora, a la de tres, tiras para atrás con toda tu alma... Venga: una, dos y ¡tres!

(Evidentemente, **es él quien tira**.**)**

TARSICIO.- ¡Aiiiiiiiiiiiiii!

[52] [Intervención eliminada de la película (N. del E.)]

(Llega (desde la comisaría) el teclear de la máquina de escribir.)

(**Terminado el alarido, la voz satisfecha de** ROQUE.)

ROQUE.- Ya está, completamente descapullado.

INSPECTOR RAMÍREZ[53].- Perdón... Señor comisario...

(Cesa el teclear.)



[53] [Intervención omitida en el montaje final (N. del E.)]

Secuencia 10

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Noche**.

INSPECTOR RAMÍREZ, **a la máquina**, **sigue**.

INSPECTOR RAMÍREZ.- Descapullar, ¿se escribe *dequexcapullar* o descapullar?

COMISARIO.- Mira el diccionario, puñeta...



(La historia clínica ha producido cierta relajación en el ambiente.)

ANTONIO.- A mí me hizo la fimosis un estudiante de veterinaria... Una carnicería... ¿Tú descapullas bien?

HUETE.- Como Dios... Pero, aquí, ¿no dan de beber?

(El PADRE CALLEJA **lleva ya un rato intentando dominar la situación**. **Pide**, **suplica**, **gime**.**)**

PADRE CALLEJA.- Basta... Basta... Señores... Por favor... **(Y finalmente brama**.**)** ¡¡¡Basta!!! Pero, ¿qué me importa a mí si este pazguato descapulla o no descapulla?

(TARSICIO **se echa mano a la ingle, dolorido por el recuerdo, y** ROBERTO **se conduele con él. Simultáneamente,** MARI PILI **le dice al** COMISARIO:)

MARI PILI.- Señor comisario, ¿no podríamos llamar a un médico, un practicante, algo? (**Por** FRAY JOSÉ.) Le duele horrores la cabeza...

(ROQUE **está dándole explicaciones al cura**.)

ROQUE[54].- Usted perdone, pero un hijo es un hijo... Ya comprendo que ciertos detalles íntimos... Pero como el chico está para casarse...

(Y, **sin pausas**, **mientras el** PADRE CALLEJA **golpea una pared con la cabeza**, ANTONIO, **el esclavo de las gafas**, **salta**.**)**

ANTONIO.- Bueno, aquí ni se muere madre ni cenamos...

(Y HUETE, **que hasta ahora no ha abierto la boca**, **protesta**.**)**

HUETE.- Al menos que den algo de beber, me cago en...

(**Le corta la frase el** COMISARIO.)

[54] [La presente intervención de Roque y las dos siguientes (Antonio y Huete) no se dicen en la película. Se produce, por tanto, un salto hasta el texto del comisario (N. del E.)]

COMISARIO.- ¡Silencio! (**Al** INSPECTOR RAMÍREZ.) Que conste: conato de blasfemia... **(Mira a su alrededor**, **perdido.)** A ver, ¿dónde estábamos[55]?

(Pero ROQUE **alza un dedo**, **en una pueril petición de permiso**.**)**

ROQUE.- Perdón... Yo, si el señor comisario no ve inconveniente, puedo pedir una paella a *Riscal*...

(El PADRE CALLEJA **deja de dar cabezadas a la pared**. **En el tono del mártir**.**)**

PADRE CALLEJA.- Señor comisario, estaba usted interrogando al de la cara de rojo... En cuanto a lo de la paella... En fin, que la traigan...

(ROQUE **se precipita al teléfono**, **estimulado por** FERNANDA.)

FERNANDA.- Y dile a Camorra que mande también unas botellas de champán...

(Mientras, **en segundo término**, ROQUE **pedirá la cena**.**)**

[55] [A partir de aquí tenemos una nueva alteración del guión. Después del comisario interviene el cura (**PADRE CALLEJA**.- Señor comisario, estaba usted interrogando al de la cara de rojo...). A continuación, insiste Ramírez sobre la voz del diccionario (**INSPECTOR RAMÍREZ**.- «Descapullar» no viene. Viene «Descapuchonar: Quitar el capuchón»). A esta intervención le sigue la de Roque (**ROQUE**.- Perdón... Yo, señor comisario, si usted no ve inconveniente, puedo pedir una paella a *Riscal*...), que obtiene la respuesta favorable del cura (**PADRE CALLEJA**.- En cuanto a lo de la paella... Por mí, que la traigan...). Tras ello, escuchamos a Ramírez, que escribe a máquina, recapitular los hechos acaecidos hasta el momento (**INSPECTOR RAMÍREZ**.- Queda demostrado que don Roque Collazo patrocinó una función benéfica de aficionados, celebrada en la noche de autos. Como consecuencia de que el señor Collazo, hijo, padecía una leve enfermedad en sus partes, fue suplantado como director de escena por un tal Ildefonso Corcuera...) y, casi al mismo tiempo, Roque realiza el pedido de la paella (**ROQUE**.- Hola, Palomero, ¿qué hay? Oye, que necesitaba una paella ahora... Para veinte... Bueno, no, para doce...). A partir de este momento, retornamos al orden del guión, justo en el interrogatorio del comisario a Corcuera (N. del E.)]

ROQUE.- **(Al teléfono**, **pide la cena**.**)**

(**El** COMISARIO **se enfrenta con** CORCUERA.)

COMISARIO.- Bien, recapitulemos... Primero, vamos con su acusación de plagio... Usted, ¿previno al señor Collazo de que su hijo había plagiado la obra?



CORCUERA.- **(Encogiéndose**.**)** ¿Cómo le iba a decir eso?... Yo tenía que comer, señor comisario... Si lo decía, adiós a la función... Pero sí le dije que yo no cargaba con la responsabilidad, que quería la autorización de la censura...

COMISARIO.- **(Preocupadísimo.)** Pero... la obra, ¿está prohibida?

CORCUERA.- ¿*La Corte de Faraón*? Prohibidísima, que lo diga el censor. Ahora, yo, cuando le dieron el *nihil obstat*...

(**Se revuelve**, **peligroso**, **el** PADRE CALLEJA.)

PADRE CALLEJA.- ¿Quién? ¿Quién le concedió el *nihil obstat*?

(CORCUERA, **tan tranquilo**, **señalando a** FRAY JOSÉ.)

CORCUERA.- Este fraile.

(**Pasmo del** PADRE CALLEJA **y del** COMISARIO.)

PADRE CALLEJA.- ¿Qué fraile?

COMISARIO.- A ver, la documentación...

(FRAY JOSÉ **lo está pasando fatal**, **turbadísimo**.)

FRAY JOSÉ.- Yo... Padre... Yo... La... tengo en el hábito... Y el hábito... está en el teatro...



(Para el PADRE CALLEJA **aquello equivale a una plena admisión**; **va hacia** FRAY JOSÉ **decidido a machacarle los sesos**.**)**

PADRE CALLEJA.- Un fraile... Un fraile metido en este contubernio... Ven aquí, hereje...

(Pero MARI PILI, **con una entereza extraordinaria**, **se interpone entre los dos miembros de la Iglesia**.)

MARI PILI.- Un momento... Quiero confesarme.

PADRE CALLEJA.- Luego, luego...

MARI PILI.- (**Siempre defendiendo a** FRAY JOSÉ.) Ahora. Estoy en pecado mortal[56].

(El PADRE CALLEJA **accede**, **pero no oculta su contrariedad**.**)**

PADRE CALLEJA.- Sea... **(Y gruñe**.**)** A ver dónde nos metemos...

[56] [Nuevo cambio de orden respecto del guión. Después de Mari Pili, interviene Tarsicio (**TARSICIO**.- Pero, ¿de qué te vas a confesar?) y, nuevamente, Mari Pili (**MARI PILI**.- Secreto de confesión). A continuación, Fray José (**FRAY JOSÉ**.- No, no, no... Confieso yo), el cura (**PADRE CALLEJA**.- Bueno, bueno, está bien... ¿Dónde podemos meternos?) y el comisario (**COMISARIO**.- Ahí dentro, o detrás del biombo. **(A** ROQUE**.)** Muchas veces, cuando nos desborda el trabajo, el biombo lo usamos para ciertos interrogatorios...). Por último, saltamos a la confesión de Mari Pili ante el cura, que comienza con ella diciendo el «Ave María Purísima» (N. del E.)]

(El COMISARIO, **servicial**, **extiende un biombo que estaba plegado en un rincón y lo coloca ante la mesa**.**)**

COMISARIO.- Aquí detrás. Yo lo uso para ciertos interrogatorios...

(**Simultáneamente**, FRAY JOSÉ **y** TARSICIO **han flanqueado a la decidida** MARI PILI.)

FRAY JOSÉ.- No, no... Confieso yo...

TARSICIO.- (**A** MARI PILI.) Pero, ¿de qué te vas a confesar?

MARI PILI.- **(A** TARSICIO, **con mucho desparpajo**.**)** Secreto de confesión... **(Y libre de él**, **a** FRAY JOSÉ, **protectora**.**)** Déjame a mí y no te preocupes...

(El PADRE CALLEJA **ya brama**, **sentado en el sillón y tras el biombo**.**)**

PADRE CALLEJA.- Vamos, vamos... La penitente, ¿dónde está la penitente?

(MARI PILI **llega y se arrodilla ante el cura**.)

MARI PILI.- Ave María Purísima.

PADRE CALLEJA.- Sin pecado concebida. Al grano, pecados de la carne, supongo...

MARI PILI.- No, no... Si yo de lo que quiero hablar es del *nihil obstat*... Verá... Cuando Corcuera..., el de la cara de rojo..., pidió el *nihil obstat*, el señor Collazo..., el padre de mi prometido..., recurrió a su amigo, el Prior del convento... Y el Prior nos mandó a Fray José..., o sea, al fraile.

PADRE CALLEJA[57].- ¿Adónde lo mandó?

MARI PILI[58].- Aquí, a Madrid... La noche que Tarsicio..., mi prometido..., lo trajo a casa...

PADRE CALLEJA.- ¿A casa de quién?

MARI PILI.- A la mía... Como mi madre tiene una pensión... Todos artistas...



[57] [Intervención eliminada de la película (N. del E.)]

[58] [Este parlamento en la película se dice en *off*, ya con las imágenes de la siguiente secuencia. El texto empieza así: **MARI PILI**.- La noche en que Tarsicio... (N. del E.)]

Secuencia 11

***Pensión Patricia*. Complejo. Interior. Noche.**

A) Pasillo.

Un ENANO **de los que intervinieron en la función, con montera y chaquetilla de torero, pero con el pantalón de un pijama, torea de capa a otro** ENANO **provisto de una cornamenta; otros** ENANOS **toreros esperan su turno con banderillas, muleta, etcétera...**

MARI PILI.- **(*Off*.)** ... los huéspedes, digo...

(Cruza hacia la puerta PATRICIA, **en bata. Regaña a los** ENANOS.)

PATRICIA.- ¿Cuántas veces os he dicho que no os entrenéis en el pasillo? Hala, hala, a vuestro cuarto...



(Y abre la puerta. En el umbral, TARSICIO**, con su casco y sus gafas de motorista, y** FRAY JOSÉ**, de fraile y con un pequeño maletín.)**

TARSICIO.- Buenas noches[59]...

(En este momento el ENANO[60] **de la capa los ve.)**

[59] [La película incorpora la respuesta de Patricia al saludo de Tarsicio: PATRICIA.- Buenas noches (N. del E.)]

[60] [El enano ya no interviene en este momento de la película. Así pues, saltamos directamente al siguiente parlamento de Tarsicio (N. del E.)]

ENANO.- ¡Mira, mira! ¡Al fraile, a porta gayola!

(Y se echa de rodillas para darle una larga cambiada.)

¡Je, je!

(**Entre el revuelo del capote**, TARSICIO, **a** PATRICIA.)

TARSICIO.- Este fraile es Fray José... Dele una habitación. Se va a quedar unos días para revisar mi obra...

(Y sigue pasillo adelante, canturreando al llamar.)

TARSICIO[61].- ¡Mari Pili! ¡Mari Pili!

PATRICIA.- Pero, si no tengo nada libre...

(**Asoma a una puerta** ANTONIO, **el de las gafas, en calzoncillo y camiseta bajo un albornoz. Pide a** TARSICIO.)

ANTONIO.- ¿Cigarrito?

(Aparece, en la puerta de la cocina, MARI PILI, **con una sartén llena de patatas fritas y una espumadera.)**

MARI PILI.- ¿Qué pintas tú aquí a estas horas?

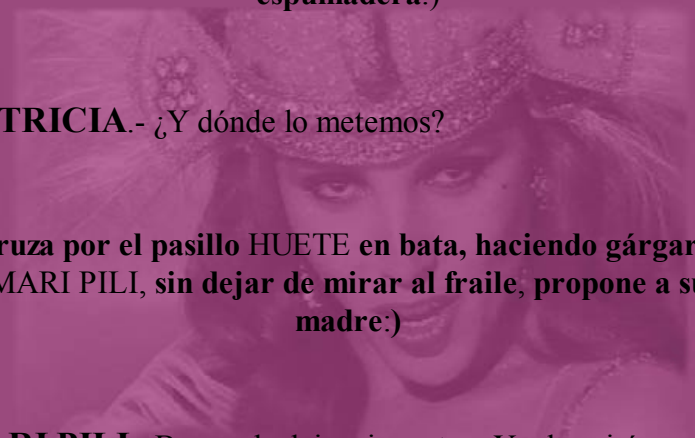
[61] [El orden de intervención de Tarsicio y de Patricia se alteran en la película. Primero habla ella y después él. A continuación se salta el texto de Antonio y habla, por tanto, Mari Pili (N. del E.)]

TARSICIO.- Te presento a Fray José... Mi prometida... **(Sigue**, **mientras come patatas de la sartén.)** Viene a revisar mi obra con Corcuera... **(Llama.)** ¡Corcuera!

(MARI PILI **y** FRAY JOSÉ **se están mirando**. **El fraile es un buen mozo y** MARI PILI, **con su delantalito**, **es un encanto**. **Se ha establecido entre ellos una relación que**, **evidentemente**, **turba al fraile y conmueve a la chica**. TARSICIO, **sin darse cuenta de nada**, **sigue llamando**.)

¡Corcuera! ¡Que traigo el *nihil obstat*!

(PATRICIA **coge de las manos de** MARI PILI **la sartén y la espumadera**.)



PATRICIA.- ¿Y dónde lo metemos?

(Cruza por el pasillo HUETE **en bata, haciendo gárgaras**. MARI PILI, **sin dejar de mirar al fraile**, **propone a su madre**:**)**

MARI PILI.- Bueno, le dejo mi cuarto... Yo dormiré contigo.

TARSICIO.- **(Encantado.)** Eso, eso... **(Vuelve a llamar**, **sin dejar de comer patatas.)** ¡Corcuera!

(PATRICIA **le da en los nudillos con la espumadera y entra en la cocina**.)

PATRICIA.- Pues anda, cámbiale las sábanas...

(TARSICIO **va tras el fraile y** MARI PILI.)

MARI PILI.- Por aquí[62]...

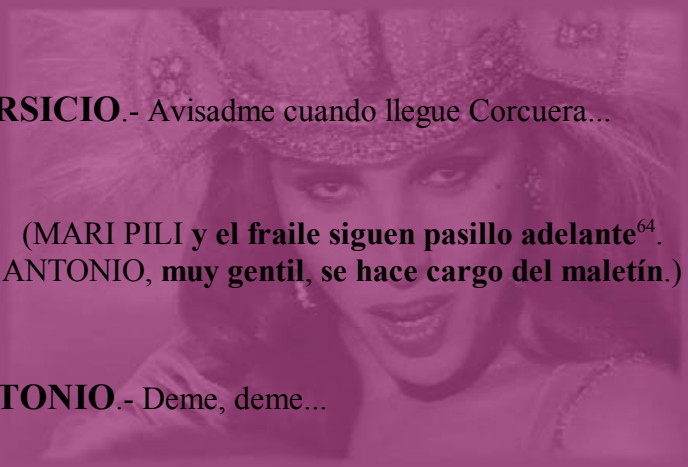
(**Pero** PATRICIA **asoma la cabeza desde la cocina**. **A** TARSICIO.)

PATRICIA.- No. Usted, no.

TARSICIO[63].- Pero, ¿por qué? Habiendo un fraile...

PATRICIA.- **(Inflexible.)** Ni fraile ni nada. Usted, hasta que no se case, siempre al alcance de mi vista.

(Se resigna TARSICIO, **que entra en la cocina advirtiendo.)**



TARSICIO.- Avisadme cuando llegue Corcuera...

(MARI PILI **y el fraile siguen pasillo adelante**[64]. ANTONIO, **muy gentil**, **se hace cargo del maletín**.)

ANTONIO.- Deme, deme...

(Se cruzan con IRENE, **en salto de cama**, **el maquillaje deshecho y un irrigador en la mano**.**)**

IRENE.- Perdón...

---

[62] [En este momento la película recoge la intervención de Antonio (**ANTONIO**.- Deje, deje...), que, gentil, se hace cargo del maletín del fraile, como indica la acotación que aparece más abajo en el guión (N. del E.)]

[63] [Esta intervención de Tarsicio, la siguiente de Patricia, de nuevo Tarsicio y una añadida de Huete (**HUETE**.- Que ha *llegao* el fraile) son desplazadas en la película al apartado B de esta secuencia, intercalándose más o menos por la mitad del mismo. Esta alteración es posible en el montaje, porque simultanea espacios. El guión, en cambio, exige el orden que vemos en el cuerpo textual, más lineal (N. del E.)]

[64] [La película agrega un comentario de Mari Pili al fraile, mientras recorren el pasillo: **MARI PILI**.- Ésta es una casa muy humilde (N. del E.)]

B) Cuarto de MARI PILI.

Muy agradable, **muy femenino**. **Sobre un tocador**, **una gran foto de** MARI PILI **con un traje de escena que la convierte en una tentación**.

MARI PILI.- Adelante... Es un momento...

(FRAY JOSÉ **llama a** ANTONIO **hacia la puerta**.)

FRAY JOSÉ.- Perdón... **(Le dice algo al oído.)**

(ANTONIO **señala hacia fuera**.)

ANTONIO.- Ahí, ahí... La puerta de enfrente.

(FRAY JOSÉ, **con una mirada huidiza hacia** MARI PILI, **que está sacando sábanas de una cómoda**, **sale del cuarto**. ANTONIO, **con una frescura increíble**, **abre el maletín e investiga su contenido mientras** MARI PILI **deshace la cama**.)

MARI PILI.- Pero, Corcuera, ¿no ha venido todavía?

(ANTONIO, **sacando del maletín un puñado de nueces**.)

ANTONIO.- Estará al caer[65]...

[65] [En este momento la película incorpora las intervenciones del apartado anterior que indicamos en la correspondiente nota sesenta y tres (N. del E.)]

(Sigue investigando y saca del maletín un extraño artilugio.)

¡Coñoooo! Mira, mira...

(Vuelve la cabeza MARI PILI, **que se interesa por el objeto.)**

MARI PILI.- Y eso... ¿qué es?

ANTONIO.- Un cilicio... **(Mima el gesto de colocárselo.)** Se lo ponen, y cuando tienen una tentación... **(Mima el gesto de apretarlo.)**

MARI PILI.- **(Impresionadísima.)** ¡Qué barbaridad!...

(ANTONIO **devuelve el instrumento de tortura al maletín, lo cierra y sale del cuarto partiendo nueces. Se cruza en la puerta con** FRAY JOSÉ, **que vuelve y que baja la mirada apenas encuentra la de** MARI PILI, **ocupada en hacer la cama.**)

MARI PILI[66].- Pues... **(Se nota que está un tanto violenta.)** no creo que tarde el señor Corcuera...

TARSICIO.- **(*Off*.)** En el cuarto de Mari Pili[67]...

(MARI PILI, **encantadora, con una sonrisa que deslumbra al fraile.**)

---

[66] [Intervención eliminada de la película (N. del E.)]

[67] [Esta intervención se desarrolla mucho más en la película, hasta el punto de generar un diálogo de Tarsicio con Corcuera, que ahora transcribimos:
TARSICIO.- Corcuera, ¿se puede saber de dónde viene usted?
CORCUERA.- De sacar la cartilla de fumador.
TARSICIO.- Pero, ¿qué dice? ¡Si usted no fuma!
CORCUERA.- Luego la vendo... y me saco un dinero.
TARSICIO.- Es que está el fraile y le está esperando.
CORCUERA.- Ah, no se preocupe, por Dios... (N. del E.)]

MARI PILI[68].- Hablando del ruin de Roma...

(**Y entra** CORCUERA.)

CORCUERA.- Con permiso... Me ha dicho Tarsicio que quería usted hablar conmigo...

(Haciendo la cama, MARI PILI **atiende al diálogo**. FRAY JOSÉ **abre su maletín**, **saca un ejemplar de la obra**.**)**

FRAY JOSÉ.- Sí... Sí... Verá... **(Irá pasando hojas**. **Están tachadas todas las frases de la obra**.**)** Yo he leído la obra con atención y... mire usted..., ya ve..., me he permitido proponer algunos cambios...

CORCUERA.- **(Escandalizado**.**)** Pero, ¡si lo ha tachado todo!

(Los ojos del pobre fraile se van al escorzo de MARI PILI, **de espaldas**, **estirando la colcha**. **Sin ninguna autoridad**, **sigue**.**)**

FRAY JOSÉ.- Sí... Lo reconozco... Empecé a tachar y...

(Asiente CORCUERA, **reflexivo**. MARI PILI **se despide**.**)**

MARI PILI.- Ya está... La cena, a las diez...

(Su sonrisa confunde al fraile, **que farfulla**.**)**

[68] [Intervención omitida en la película (N. del E.)]

FRAY JOSÉ.- No, si yo no... Mejor, descanso[69]...



(CORCUERA **no se pierde la mirada de cordero que el fraile ha dedicado a** MARI PILI **mientras salía. Decide, campechano.)**

CORCUERA.- Vamos a hacer una cosa. Así, leída en frío, comprendo que usted encuentre el tono vulgar, quizá hasta de mal gusto... Pero mañana se viene a los ensayos y ya verá como es otra cosa... Hala, a descansar, hasta mañana si Dios quiere.

(En el borde de una ventana de ventilación asoman los ojos de MARI PILI.)

C) Cuarto PATRICIA **/ Cuarto** MARI PILI.

MARI PILI, **subida a una silla, espía lo que pasa en el cuarto contiguo.**

FRAY JOSÉ, **con un profundo suspiro, se quita el hábito. Debajo lleva camiseta y pantalones de pana. Se está quitando los pantalones de pana cuando su mirada cae sobre el retrato de** MARI PILI. **Ya en calzoncillos, atrae la atención del fraile un cajón de la cómoda, que ha quedado entreabierto. Lo abre. Saca un sostén. Mete un puño en una de las capas. Un dedo sirve para abultar el pezón. Besa el tejido del sostén. Y, de pronto, sollozando, abre el maletín, saca el cilicio, se levanta la camiseta, se pone el instrumento de tortura y lo ciñe a su cuerpo de un violento tirón. Sollozando, cae en la cama.**

[69] [Se incorpora en la película una nueva intervención de Mari Pili, que incide en lo ya dicho por ella arriba: **MARI PILI**.- A las diez... (N. del E.)]

En su observación, MARI PILI, **maravillada**, **impresionada**, **se santigua**.

PADRE CALLEJA.- **(*Off*.)** Y usted, claro, saltó[70] por la ventana y, ¡ancha es Castilla, a copular se ha dicho!



[70] [En la película se pasa del tratamiento formal de «usted» al tuteo en los parlamentos del Padre Calleja dirigidos a Mari Pili (pero no a la inversa). El texto queda del siguiente modo: «Y, claro, tú saltaste...» (N. del E.)]

Secuencia 12

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Noche**.

El COMISARIO, **con la oreja pegada al biombo**, **y el** INSPECTOR RAMÍREZ, **que para no hacer ruido ha prescindido de la máquina y escribe a mano en un bloc**. **Todos los demás apretados en un rincón y vigilados por el** GUARDIA. **De detrás del biombo llega la voz de** MARI PILI.

MARI PILI.- **(*Off*.[71])** No comprendo...

PADRE CALLEJA.- **(*Off*.)** ¡Que se pusieron[72] a fornicar, puñeta!

MARI PILI.- **(*Off*.) (Indignada.)** ¿Sabe lo que le digo? Que es usted un grosero. Aparte de que yo soy muy honrada, ¿cómo iba a ponerme a hacer eso con un hombre que es un santo?

PADRE CALLEJA.- **(*Off*.)** Entonces, ¿no hubo fornicio?

(Ahora se descubre al confesor y a la penitente. MARI PILI, **con gracia**.**)**

MARI PILI.- ¡Uy, por Dios, qué obsesión! Sólo piensa usted en el sexo... No, no hubo nada de nada. Y además, Fray José se escapó y volvió a su convento al día siguiente[73]... **(Modesta.)** Para huir de la tentación, claro...

---

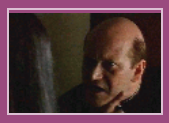
[71] [Esta intervención y las siguientes no se dan en *off* en la película (N. del E.)]

[72] [Recordemos que en la película el Padre Calleja tutea a Mari Pili; por tanto, el texto dice «os pusisteis» (N. del E.)]

[73] [A esta altura del parlamento se alterna con la intervención del cura, obteniendo el siguiente resultado:
PADRE CALLEJA.- ¿Se escapó?
MARI PILI.- **(Modesta.)** Para huir de la tentación, claro...
PADRE CALLEJA.- Y entonces, ¿cómo es que estaba anoche cantando en el escenario? (N. del E.)]

PADRE CALLEJA.- ¿Se escapó? Y... ¿cómo es que estaba cantando esta noche en el escenario?

MARI PILI.- A eso voy... Perdone, pero yo no estoy acostumbrada y me hacen mucho daño las rodillas...



(Va a levantarse, pero el cura le pega una voz tremenda.)

PADRE CALLEJA.- ¡De rodillas!

(Sobre la música de la escena I del cuadro II, a toda orquesta pero muy lejana.)



PADRE CALLEJA.- Sigue.

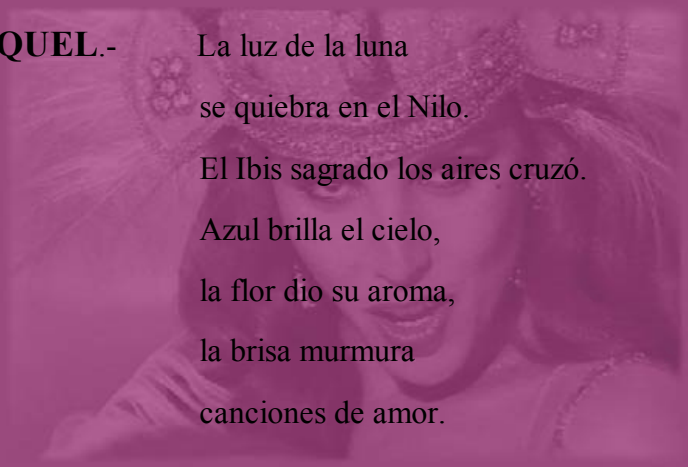
MARI PILI.- Al día siguiente empezamos a ensayar ya en el teatro y con la orquesta... Era el número de las viudas... O sea, yo, recién casada con Putifar, estoy esperándolo en el lecho nupcial...

Secuencia 13

Teatro. **Escenario**. **Interior**. **Noche**.

En el foso la orquesta sigue con el número.

En el escenario, ROBERTO, **ayudado por** DOS SASTRAS, **amontona pieles de oso**, **brocados y almohadones en lo que se supone será el tálamo**. **A un gesto de** CORCUERA, **que dirige**, MARI PILI, **que está vestida de calle**, **se dispone a tenderse en el lecho**. **Está cantando**, **ya de esclava egipcia**, RAQUEL.



RAQUEL.- La luz de la luna
se quiebra en el Nilo.
El Ibis sagrado los aires cruzó.
Azul brilla el cielo,
la flor dio su aroma,
la brisa murmura
canciones de amor.

(Sobre la música inicial y los versos anteriores[74].**)**

CORCUERA.- Hala, a la cama, a esperar a Putifar.

[74] [Esta acotación va referida en el guión a un parlamento que ha sido tachado del mismo. Por escrito no aparece ningún añadido, pero la película incorpora en este punto un breve diálogo entre Antonio y Huete, que está pintando un mural para la escenografía:
ANTONIO.- Pero dale verde, hombre... Pues vaya árbol que estás haciendo...
HUETE.- Hombre, esto es para los cocos. El verde ya vendrá luego...
De este breve diálogo, simultáneo a la intervención de Raquel, la película da un salto en el guión hasta la intervención nuevamente de Raquel, aunque ahora acompañada de esclavas (N. del E.)]

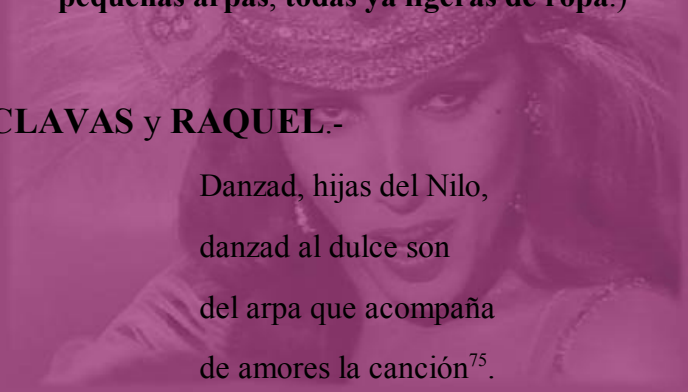
(**Obedece** MARI PILI, **que encuentra la mirada de** FRAY JOSÉ.)

Ya sabes... Va a venir tu marido... Es la noche de bodas y tú ardes en deseos de ofrecerle tu virginidad...

(Advierte la turbación del fraile y aclara.)

Escena decentísima, ejemplar, diría yo: la casta doncella quiere tener un hijo, no se trata de vicio...

(ROBERTO **le trae a** CORCUERA **su traje de Faraón**. **Mientras se lo ponen**, CORCUERA **sigue dirigiendo**. **Unas** ESCLAVAS **abanican a** MARI PILI, **otras bailan tocando pequeñas arpas**, **todas ya ligeras de ropa**.)



ESCLAVAS y **RAQUEL**.-

Danzad, hijas del Nilo,

danzad al dulce son

del arpa que acompaña

de amores la canción[75].

(Un gesto de CORCUERA **a** ANTONIO, **con traje de escena y gafas**, **que tiene a su cargo el papel de Casto José**. **Pero** ANTONIO **está bebiendo de una bota que le ha ofrecido** HUETE, **encargado de dirigir a los** TRAMOYISTAS **en la colocación de los decorados**.**)**

CORCUERA.- ¡El casto José!

[75] [La película incorpora un diálogo paralelo a la canción de las esclavas y Raquel. Intervienen Roberto y Corcuera:
ROBERTO.- ¡Tarsicio!
CORCUERA.- ¿Dónde se habrá metido el tarambanas ese?
ROBERTO.- No sé, ni idea... (N. del E.)]

(ANTONIO, **ni caso**, **sigue con la bota en alto**, **mientras** HUETE **cronometra**, **reloj en mano**.)

(Compases de música.)

CORCUERA[76].- Pero, ¿dónde está ese mamón? **(Al hermano** FRAY JOSÉ.**)** Perdone... **(A** ANTONIO, **que vuelve la mirada sin dejar de beber.)** ¡Que te toca a ti, coño! ¡Dale la entrada a las viudas[77]!

(Y muestra, **con un gesto**, **a las** VIUDAS**. Representan el papel** IRENE **-en la pensión cruzó el pasillo con un irrigador-**, MARTA **y** AURORA, **y las tres fueron**, **en otro tiempo**, **primeras vedettes de revista**. **Simultáneamente**, TARSICIO **se va hacia** ANTONIO, **le quita la bota y lo pone perdido de vino.)**

TARSICIO.- ¡A su puesto!

(Limpiándose las escurriduras, ANTONIO **se apresta para cantar**; **a su lado**, CORCUERA, **con el libreto en la mano**, **le apunta en voz sorda.)**

CORCUERA.- «Tres viudas de Tebas

quieren penetrar...

Tres viudas de Tebas

quieren penetrar...».

ANTONIO.- ¡Que sí, hombre, que sí!

[76] [Acotación anotada a mano al margen: «Se rompe camisa» (N. del E.)]

[77] [En la película el texto dirigido a Antonio lo expresa Tarsicio (N. del E.)]

(El director de la orquesta le da la entrada y ANTONIO **canta**, **desafinadísimo**.**)**

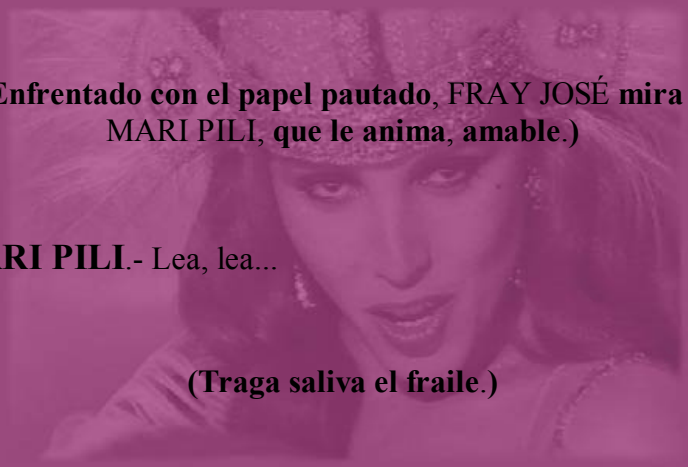
ANTONIO / CASTO JOSÉ.-

Las viudas de Tebas

quieren que las penetren[78]...

(**Desolado**, CORCUERA **hace callar a la orquesta**. **Se va hacia** FRAY JOSÉ.)

CORCUERA.- Hermano, yo le juro a usted que esa grosería no está en el libro... Mire, lea usted mismo...



(Enfrentado con el papel pautado, FRAY JOSÉ **mira a** MARI PILI, **que le anima**, **amable**.**)**

MARI PILI.- Lea, lea...

(Traga saliva el fraile.**)**

FRAY JOSÉ.- Pero... ¿la música también?

CORCUERA.- Mejor, mejor...

(Y el fraile saca a relucir una voz preciosa.**)**

FRAY JOSÉ.- Tres viudas de Tebas

[78] [En la película se opta por una solución más próxima al texto original de la opereta, y con un ritmo más lírico: «A tres viudas de Tebas/ las quieren penetrar...» (N. del E.)]

quieren penetrar[79]...

(CORCUERA, **que asentía con grandes cabezazos hacia** ANTONIO, **mira de pronto al fraile**, **admirado**.)

CORCUERA.- Hermosa voz... Bonita coloratura... **(A** ANTONIO, **que ahora come pipas de girasol.)** Aprende, cerrojo, aprende... (**Y a** MARI PILI.) Bueno, entra tú[80]...

(Orquesta.)

MARI PILI.- Franca está la puerta,
pueden pasar.

(**A un gesto de** CORCUERA, RAQUEL.)

RAQUEL.- Siempre que en Egipto
casa una doncella,
vienen tres viudas
a explicarle a ella
las obligaciones
que deben tener
en el matrimonio
marido y mujer[81].

[79] [A esta intervención responderá Mari Pili, en su papel de Lota: «Franca está la puerta,/ pueden pasar». Este texto se reproduce más abajo en el guión, como veremos; y en la película se vuelve a repetir donde indican los guionistas (N. del E.)]

[80] [Los guionistas añaden a mano: «Padre, suba, siéntese aquí al lado». Y la película cierra la intervención de Corcuera con: «Cuando quiera, maestro» (N. del E.)]

[81] [Simultáneamente a los últimos cuatro versos de la intervención de Raquel, la película presenta un parlamento de Corcuera dirigido a Fray José: **CORCUERA**.- No me tache eso, por favor... Pero esta escena, ¿qué tiene de malo? (N. del E.)]

(CORCUERA **palmea el culo de la viuda que le pille más cerca y «entran» las tres en escena**.)

VIUDAS.- Salud a la doncella
hermosa como el día.
Que Anubis te proteja
y Osiris te bendiga.

(Música.)

(ROBERTO **ya está vistiendo a** TARSICIO **de Putifar**. CORCUERA, **al fraile**, **muy amigablemente**.)

CORCUERA.- Esta escena, por ejemplo... ¿Qué tiene de malo? La recién casada, precisamente por ser tan honesta, no tiene ni idea de lo que es el matrimonio. Y unas viudas la aconsejan, ¿no?

(**Aproximadamente a estas alturas del ensayo se largan**, **con la bota vacía**, HUETE **y** ANTONIO, **éste echándose sobre la túnica una gabardina**. **El fraile ha balanceado la cabeza**, **dubitativo**, **y la baja cuando recibe una resplandeciente sonrisa de** MARI PILI.)

VIUDAS.- Al pasar de soltera a casada
necesitas de preparación;
óyenos, porque somos viudas
y sabemos nuestra obligación.

(Pese a las explicaciones que ha dado CORCUERA **al fraile**, **las** VIUDAS **cantan cargando de intención los versos y**, **apenas éstos les dan ocasión**, **se mueven con toda la lascivia de que son capaces**.**)**

Es muy duro
y molesto, yo te lo aseguro,
y muy pronto, y muy pronto lo vas a saber,
el derecho, el derecho,
el derecho que tiene el marido
sobre su mujer.
Al marido después de la boda
nada, nada se debe negar,
pues con él en la casa entra toda,
pero toda su autoridad.
Y aunque llanto,
aunque llanto al principio te cueste
que él te trate,
que él te trate con mucha dureza,
si le sabes seguir la corriente,
pues al fin bajará la cabeza.



(Es posible que la procacidad de las VIUDAS **haya obligado ya al fraile a comerse su pañuelo**. MARI PILI **no le quita ojo y sus miradas se cruzan**.**)**

Sé hacendosa,
primorosa,
dale gusto
siempre cariñosa.

Muévete

para que

lo que pida

dispuesto ya esté.

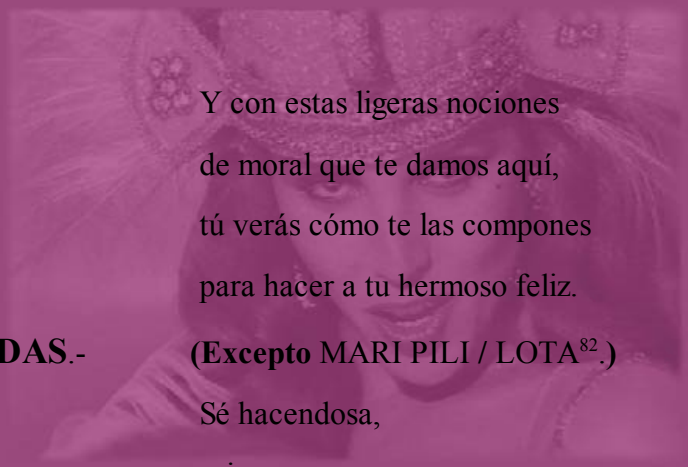
Cuídalo,

mímalo,

no le digas a nada

que no...

(Impertérrito, CORCUERA **sigue el compás y con gestos insiste hacia el fraile**, **como diciéndole**: **«¿Lo ve? Todo inocente»**.**)**



Y con estas ligeras nociones

de moral que te damos aquí,

tú verás cómo te las compones

para hacer a tu hermoso feliz.

TODAS.- **(Excepto** MARI PILI / LOTA[82].**)**

Sé hacendosa,

primorosa,

dale gusto

siempre cariñosa.

Muévete

para que

lo que pida

dispuesto ya esté.

[82] [En la película ella también canta en esta intervención (N. del E.)]

VIUDAS.- Cuídalo,

mímalo,

no le digas a nada

que no...

(A un gesto de CORCUERA, MARI PILI, **insinuante**.**)**

MARI PILI / LOTA.-

¿Noo?

VIUDAS.- No.

(Palmea CORCUERA **al terminar el número**.**)**

CORCUERA.- Muy bien, muy bien... **(Al fraile**.**)** ¿Ha visto? Así, en escena y vestido, el número es como... como un catecismo para recién casados.

(Irrumpe TARSICIO, **ya convertido en Putifar**, **con** ROBERTO **dándole los últimos toques**, **sobre todo en el trasero**.**)**

TARSICIO[83].- Ahora me toca a mí... ¿Qué tal estoy?

(Se lo pregunta a MARI PILI, **que se inhibe con un encogimiento de hombros**; ROBERTO, **en cambio**, **opina entusiasta**.**)**

ROBERTO.- Divino, un sueño...

[83] [Esta intervención de Tarsicio y la siguiente de Roberto se omiten en la película, aunque es cierto que llega Tarsicio dispuesto a entrar en el ensayo (N. del E.)]

(CORCUERA, **al fraile**, **con el libreto en la mano**.)

CORCUERA.- Bueno, para que vea que tengo en cuenta sus consejos... **(Pasa hojas.)** Mire... Escena Lota-Raquel, fuera... Putifar hablando con las viudas, fuera... Y ahora, en la escena de cama Putifar-Lota, aligeramos un poco...

FRAY JOSÉ.- Pero... si esa parte... realmente... es lo más inocente...

CORCUERA.- Precisamente... Quiero decir, que es mejor ir al grano, o sea, al momento en que Lota... (**Un gesto hacia** MARI PILI.) se lamenta de que su marido... (**Coge a** TARSICIO **y lo sienta junto a** MARI PILI.) en lugar de abrazarla con pasión..., o sea, de hacer uso del matrimonio, se pase la noche hablando. Naturalmente, ella no sabe lo del saetazo... (**Al hermano** FRAY JOSÉ.) O sea, ignora que se ha casado con un caballero mutilado... (**A** MARI PILI.) Tú ataca con «No me amas...». Ya sabes, muy frustrada...



(MARI PILI **asiente y recita hacia** TARSICIO.)

MARI PILI / LOTA.-

No me amas.

Yo no sé qué noto en ti.

No arde en tus ojos la llama

del amor... Tú no me quieres.

TARSICIO / PUTIFAR[84].-

¡No me digas eso, calla!

¿Que no te quiero? ¿Por qué?

¡Sí que te quiero, mi alma!

Y dice que no la quiero...

[84] [Esta intervención de Tarsicio / Putifar y la siguiente de Mari Pili / Lota son eliminadas de la película (N. del E.)]

¿No he de quererte, serrana?

MARI PILI / LOTA.-

Así le gustas, así,

a tu esposa enamorada.

(Lo ciñe con sus brazos sin ningún entusiasmo. TARSICIO **recita fatal lo que debe ser un aparte**.**)**

TARSICIO / PUTIFAR.-

¡Dioses, haced un milagro!

CORCUERA.- No, no, no... Tú, Mari Pili, ¡tienes que poner más fuego, más pasión! (**Abraza**, **impetuoso, a** TARSICIO.) «¡Así le gustas, así, a tu esposa enamorada!». Y usted, don Tarsicio, la frase «¡Dioses, haced un milagro!» no se la dice a Lota. Es un aparte, ¿comprende? Como no quiere dar gatillazo... **(Mirada hacia el fraile.)** Perdón... Perdón... Le pide a Dios que lo saque del trance..., o sea, que suene la diana y con esa disculpa abandonar el tálamo... **(Hacia la orquesta.)** A ver, los clarines...



(Clarines.)

Abrázalo, vamos...

(MARI PILI **abraza**, **tan fría como antes**, **a** TARSICIO.)

MARI PILI / LOTA.-

¿Qué es eso, mi bien querido?

(**A un gesto apremiante de** CORCUERA, TARSICIO **escapa de los brazos de** MARI PILI.)

TARSICIO / PUTIFAR.-

Son las tropas que me llaman...

CORCUERA.- Más alegre, feliz por dejar la cama, don Tarsicio.

TARSICIO / PUTIFAR[85].-

¡Son las tropas que me llaman!

¡Tengo que partir, mi bien,

dispensa si te hago falta!

Lo siento, pero me marcho.

MARI PILI / LOTA.-

¡No te vayas, no te vayas!

TARSICIO / PUTIFAR.-

Lo siento, pero me marcho.

(«Saliendo» de la cámara nupcial.)

¡No hay más remedio!... Me voy,

me lo ordena la ordenanza...

(Y es acogido calurosamente por ROBERTO, **con quien queda cuchicheando.)**

CORCUERA.- Muy bien, a ver, ¿dónde está el casto José?

RAQUEL.- Se ha ido con el señor Huete a llenar la bota.

CORCUERA.- **(Desesperado.)** Siempre lo mismo con ese irresponsable... En fin... Haré yo de casto José… **(Pasa hojas «aligerando» la escena**, **mientras se pone en situación**, **muy cerca de** MARI PILI.) O sea..., Putifar ha mandado al casto José para que entretenga a Lota... Llega el casto José, y Lota lo acoge encantada de la vida... (**A** FRAY JOSÉ.) Tranquilo, no se preocupe, no hay adulterio... **(A** MARI PILI, **leyendo el libreto.)**

[85] [Intervención omitida en la película (N. del E.)]

CORCUERA / CASTO JOSÉ.-

Pues la señora dirá

cómo quiere entretenerse.

MARI PILI / LOTA.-

Ven acá.

Siéntate, José, a mi lado.

(**Se le va la mirada a** FRAY JOSÉ.)

CORCUERA / CASTO JOSÉ.-

Pero...

CORCUERA.- **(Dirigiendo.)** Me coges del brazo...

(MARI PILI, **hasta ahora fría como un témpano**, **se lanza a la seducción mirando más al fraile que a** CORCUERA.)

MARI PILI / LOTA.-

Yo te lo permito.

CORCUERA / CASTO JOSÉ.-

¿Y si viene el señorito?

CORCUERA.- **(Dirigiendo.)** Muy dulce.

MARI PILI / LOTA.-

No viene. Está ocupado.

(**Se va a pegar a ella** CORCUERA.)

CORCUERA / CASTO JOSÉ.-

Bueno, pues ya estoy aquí...

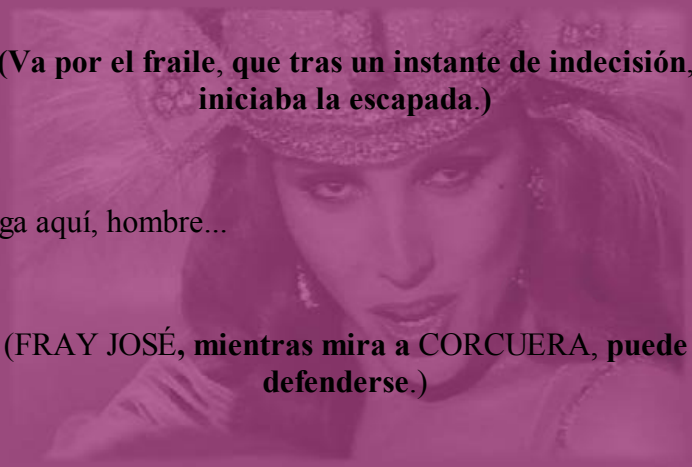
CORCUERA.- **(Dirigiendo.)** Mírame a los ojos...

(MARI PILI, **con toda la candidez que sea capaz de fingir**, **propone**:)

MARI PILI.- Yo, así, me hago un lío... ¿Por qué no lo lee Fray José hasta que vuelva Antonio?

(CORCUERA **encuentra la proposición muy acertada**.)

CORCUERA.- Justo... Además, con la voz que tiene...



(Va por el fraile, **que tras un instante de indecisión**, **iniciaba la escapada**.**)**

Venga aquí, hombre...

(FRAY JOSÉ**, mientras mira a** CORCUERA, **puede defenderse**.)

FRAY JOSÉ.- No... Yo, no... De... de... ninguna manera...

(Pero encuentra los ojos, **la sonrisa**, **el gesto de** MARI PILI **dando palmaditas sobre el tálamo**, **como ofreciéndole el sitio**.**)**

CORCUERA.- Si es un momento... A ver cómo me entona... Estupendamente, seguro... (**Lo lleva hacia** MARI PILI.) Claro, usted cantará en el coro... Gregoriano, cosa sublime al gregoriano...

(Ya lo ha sentado y le ha puesto en manos el libreto.
CORCUERA **le da la entrada**.**)**

CORCUERA.- Bueno, pues ya estoy aquí...

FRAY JOSÉ / CASTO JOSÉ.-

(Con un hilo de voz.**)**

Bueno, pues ya estoy aquí.

(**Ya no necesita** MARI PILI **las indicaciones de** CORCUERA.)

MARI PILI / LOTA.-

Más cerca... **(Y se pega a él**.**)**

FRAY JOSÉ / CASTO JOSÉ.-

(Turbadísimo.**)** ¡Dios de Israel!

MARI PILI / LOTA.-

Yo con mi esclava Raquel

hace tiempo que te vi.



(El fraile traga saliva. MARI PILI, **con un dedito**, **le indica la línea en el libreto**.**)**

FRAY JOSÉ / CASTO JOSÉ.-

¿En dónde?

MARI PILI / LOTA.-

Pues en Harán.

De una cisterna salías.

FRAY JOSÉ / CASTO JOSÉ.-

Ay... Entonces me verías...

(Baja la voz, **avergonzadísimo**.**)**

vistiendo el traje de Adán.

CORCUERA.- Más alto, sin miedo, viril, muy viril...

FRAY JOSÉ / CASTO JOSÉ.-

¡Qué vergüenza!

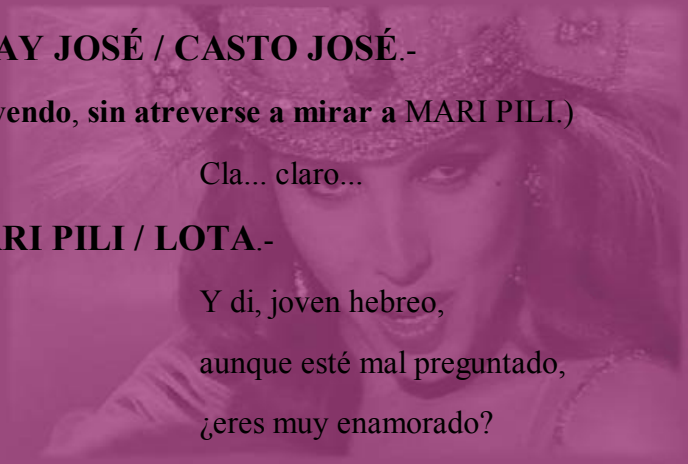
MARI PILI / LOTA.-

(Pudorosísima.**)** A mí me dio

también en aquel instante,

porque me fijé bastante,

mas luego se me pasó.



FRAY JOSÉ / CASTO JOSÉ.-

(**Leyendo**, **sin atreverse a mirar a** MARI PILI.)

Cla... claro...

MARI PILI / LOTA.-

Y di, joven hebreo,

aunque esté mal preguntado,

¿eres muy enamorado?

(El fraile da la respuesta del libreto apartándose; **podría decir la misma frase para expresar su estado de ánimo**.**)**

FRAY JOSÉ / CASTO JOSÉ.-

¿Yo, señora? Eso... eso es muy feo.

(**Va a levantarse**. CORCUERA, **que asistía encantado a la escena**, **indica a** MARI PILI.)

CORCUERA.- Sujétalo, sujétalo...

MARI PILI / LOTA.-

(Lo sujeta.)

¡Qué tontería! ¿Por qué?

FRAY JOSÉ / CASTO JOSÉ.-

(Pide clemencia con la mirada.)

Ruborizándome estás...

porque no sé si sabrás

que soy el casto José...

(**Entusiasmado**, CORCUERA **hace un gesto hacia la orquesta**, **que ataca**...

Música: **«Yo soy el casto...»**

Y al fraile, **que se ha perdido en los ojos de** MARI PILI.)

CORCUERA.- A ver esa voz... Vamos, vamos... **(Y apunta cantando.)** «Yo soy el casto, yo soy el casto...».

(El fraile advierte, **de pronto**, **que lo está mirando todo el mundo**: **las** VIUDAS, RAQUEL, **los** TRAMOYISTAS, **las** SASTRAS **e incluso** TARSICIO **y** ROBERTO, **que habían estado hablando hasta entonces de sus cosas**. **El desgraciado se levanta precipitadamente**, **balbucea.)**

FRAY JOSÉ.- No... Cantar, no... De... de ninguna manera...

(**Se miran** CORCUERA[86] **y** MARI PILI.)

MARI PILI.- (***Off***.) Y, de pronto, salió corriendo...

[86] [La película añade aquí una intervención de este personaje: **CORCUERA**.- Pero, ¿qué hace? ¿Dónde va? Por favor, no se vaya. Venga para aquí, hombre... No tenga miedo, si no pasa nada... ¡Hermano! (N. del E.)]

(En efecto, el fraile bate los cien metros lisos.)



Secuencia 14

Convento. **Claustro**. **Exterior**. **Día**.

Atardecer en un hermoso claustro. **El** PRIOR **recibe la visita de** ROQUE**,** FERNANDA, TARSICIO **y** MARI PILI. **Alrededor de una mesita**, **y quizá bajo un parasol de playa**, **toman copitas de benedictino y yemas de Santa Teresa**.

MARI PILI.- ... Nos miramos todos, y así, de repente, todos a la vez dijimos: «¡El Hermano José es el intérprete ideal!».

(TARSICIO **la coge de la mano**.)

TARSICIO[87].- Bueno, pero la idea fue tuya...

ROQUE.- Usted comprenderá, señor Prior, que todo lo que sea defender la zarzuela...

FERNANDA.- ... Un género tan nuestro, con tanta raigambre, que no sabe usted cómo nos lo envidian los americanos...

PRIOR.- Pero si yo soy fanático de la zarzuela... Bueno, de la zarzuela y del género chico, porque ¿me van a despreciar ustedes ese *Agua, azucarillos y aguardiente*?

FERNANDA.- ¡Nunca!

ROQUE.- **(Emocionado.)** ¿Y esas *Leandras*? ¿Eh? Yo lloro cada vez que oigo el «Pichi»...

(El PRIOR, **que aprobaba con cabezazos**, **alza una mano**.**)**

[87] [El montaje final recorta de forma notable esta secuencia. Todo el diálogo que va desde esta intervención de Tarsicio hasta la próxima del mismo personaje, no incluida la última, queda eliminado de la película (N. del E.)]

PRIOR.- No, eso, no... La revista, no... Letras obscenas, usted comprende...

ROQUE.- ¿Y la música? ¿La música, qué?

PRIOR.- **(Completamente de acuerdo.)** ¡Ah, la música! La música es otra cosa... ¡Ese «Por la calle de Alcalá la florista viene y va»...!

TARSICIO.- Bueno, bueno, vamos a la zarzuela, que es lo que nos importa... Porque mi obra, aunque sea una opereta, es muy azarzuelada, o sea, muy española...

PRIOR.- ¿Pero no sucedía en Tierra Santa?

(MARI PILI, **mirando a su alrededor**.)

MARI PILI.- ¿Y dónde anda Fray José?

PRIOR.- En la huerta, cavando...

ROQUE.- ¿Cómo? Pero... ¿ustedes cavan?

PRIOR.- Sí, hijo, sí... Yo ya estoy jubilado... de cavar, digo, pero mire... **(Enseña las palmas de las manos.)** mire qué callos, todavía...

ROQUE.- Ah, pues eso hay que arreglarlo. La huerta se la van a cavar a ustedes los presos.

PRIOR.- ¿Qué presos?

ROQUE.- Los políticos, como en Cuelgamuros... Va a quedar un Valle de los Caídos magnífico...

(FERNANDA, **sobre el final de la frase anterior**, **a** TARSICIO.)

FERNANDA.- Eso, los presos a cavar la huerta del convento y el fraile ese que decís a hacer el papel del casto José... (**A** MARI PILI.) Dice Tarsicio que es guapísimo.

MARI PILI.- La voz, sobre todo, la voz... Mira, ahí lo traen.

(**Viene**, **flanqueado por** DOS FRAILES **descomunales**, **y trae la capucha echada**.)

PRIOR.- Fuera, fuera la capucha, nada de falsas vergüenzas... Hermano José, ¿por qué escapó usted del teatro?

FRAY JOSÉ[88].- **(Mira de soslayo a** MARI PILI, **que le sonríe**, **animándolo**.**)** Yo... Yo... preferiría confesarme...

PRIOR.- A pecado público, pública penitencia. Vamos, vamos...

FRAY JOSÉ.- **(Sofocadísimo**.**)** Yo... huí de... de la carne.



PRIOR.- Muy bonito... Muy bonito, hombre. **(Hacia sus visitantes**.**)** Apañada está la Santa Madre Iglesia si sus soldados abandonamos la lucha contra el demonio, el mundo y la carne... **(Al fraile**.**)** Hay que luchar, amigo, hay que luchar...

FRAY JOSÉ.- **(Implorante**.**)** ¡Mándeme a China y derramaré mi sangre!

PRIOR.- Deje en paz a la China... Aquí, aquí está la tierra de misión...

FRAY JOSÉ[89].- **(Desesperado**.**)** Pero... es que... ¡es que quieren que cante!

(**El** PRIOR, **perplejo**, **mira a los demás**.**)**

PRIOR.- ¿Y qué tiene eso de malo?

ROQUE.- Eso digo yo...

FERNANDA.- Pero... ¡si es un papel precioso!

TARSICIO.- Un canto a la castidad...

---

[88] [Este parlamento de Fray José y el siguiente del prior se omiten en la película (N. del E.)]

[89] [Esta intervención de Fray José y las dos siguientes, del prior y de Roque respectivamente, son eliminadas de la película (N. del E.)]

MARI PILI.- Dice... **(Canta.)** Yo soy el casto... Yo soy el casto...

PRIOR.- **(Entusiasta.)** ¡Miel sobre hojuelas! Hala, hala, haga su maletín y a cantar, a cantar...



Secuencia 15

Teatro. **Escenario**. **Interior**. **Noche**.

Es la noche de la función. **Ahora la escena está decorada**, **iluminada y vestida a la perfección**. MARI PILI **es ya** LOTA **y** FRAY JOSÉ **se ha convertido en el** CASTO JOSÉ.

Música.

CASTO JOSÉ.- Yo soy el casto, yo soy el casto,
yo soy el casto, casto José.
Pastor he sido y entre rebaños
desde pequeño pastoreé.

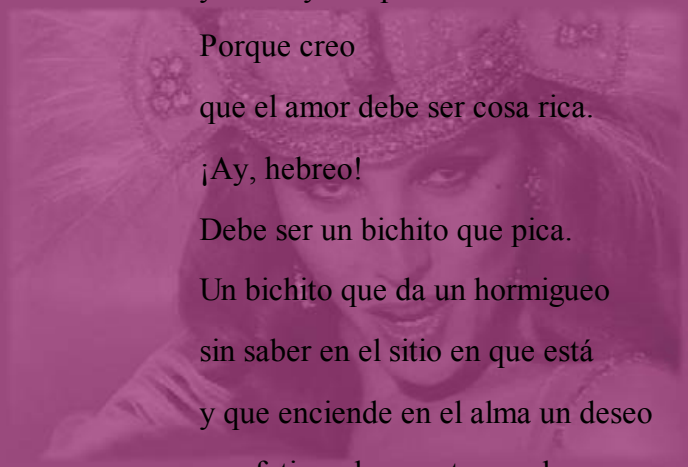
LOTA.- ¿Y en la montaña como en el prado
no turbó nunca tu soledad
ni un pensamiento de enamorado
que te dijera debes amar?

CASTO JOSÉ.- Yo tocaba la flauta
y el caramillo
y a mi lado triscaban
los cabritillos.
No pensaba en amores
por ser pecado
y, además, porque estaba
muy ocupado
en que no se me fuera
ni un corderito
y no se me perdiera
el pobrecito.

LOTA.- ¡Qué inocencia tan hermosa!
No se encuentra un hombre así.
Un mancebo tan honesto
yo quisiera para mí.

CASTO JOSÉ.- ¿Para ti?

LOTA.- Para mí.
Porque yo como tú soy así.
Ven, José,
ven acá,
qué es amor
yo te voy a explicar.
Porque creo
que el amor debe ser cosa rica.
¡Ay, hebreo!
Debe ser un bichito que pica.
Un bichito que da un hormigueo
sin saber en el sitio en que está
y que enciende en el alma un deseo
que fatigas de muerte nos da.



CASTO JOSÉ.- Yo no sé
qué será,
de estas cosas
estoy en la *a*.
Por favor,
sí, señor,
no te acerques
porque hace calor.

LOTA.- Déjame que te diga dulces palabras.

Déjame que te ciña con dulces lazos.



Déjame que en tus ojos mis ojos mire

y de amor la cadena formen mis brazos.

CASTO JOSÉ.- Déjame por Osiris, porque me azoras.

Déjame por el Ibis y por Anubis.

El amor que me pides en vano imploras.

Déjame y no me hagas entrar por *uvis*.

LOTA.- Ven, José,

quiero yo.

CASTO JOSÉ.- No cojas[90] la capa,

que no.

LOTA.- Ven, José,

ven acá,

que la flor misteriosa del Loto

para ti será[91].

CASTO JOSÉ.- Quítate,

déjame,

no me cojas la capa

otra vez.

LOTA[92].- ¡Pepito!

CASTO JOSÉ.- ¡Chitito!

Déjame, déjame, déjame.

---

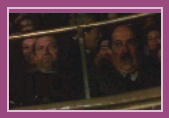
[90] [«No me cojas» en la película y en la opereta original (N. del E.)]

[91] [Al mismo tiempo que se cantan los dos últimos versos de esta intervención de Lota, la película añade, en primer plano, un texto del Padre Calleja, espectador de la obra, dirigido al inspector Ramírez: **PADRE CALLEJA**.- Esto es un contumaz regodeo en la concupiscencia (N. del E.)]

[92] [Entre la anterior intervención del casto José y la presente de Lota, la película incorpora dos nuevas, ausentes de la opereta original, cantadas igualmente por ellos mismos:
LOTA.- Mírame,/ quiéreme,/ que el amor es virtud y placer.
CASTO JOSÉ.- Suéltame,/ déjame,/ que la capa me vas a romper (N. del E.)]

LOTA.- ¿Por qué?

CASTO JOSÉ.- Porque yo soy el casto, yo soy el casto,
yo soy el casto, casto José.



(Aplausos.)

ROQUE.- **(*Off*.)** ¡Aquí está la paella!



Secuencia 16

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Noche**.

En efecto, **están entrando** DOS CAMAREROS **llevando en alto una paella de un metro de diámetro**; **tras ellos**, **más** CAMAREROS **con cajas de vino**, **de champagne**, **barras de hielo**, **cubos**, **etcétera**... **Simultáneamente**, **el** PADRE CALLEJA **ha derribado el biombo para lanzarse**, **como un jabalí**, **contra el fraile**.

PADRE CALLEJA.- ¡Conque el casto José!... ¿Dónde, dónde está?

(**Seguramente su idea era estrangularlo**, **pero se interpone** MARI PILI **y sucesivamente** TARSICIO, ROQUE **y el** COMISARIO.)

TARSICIO.- Pero, si no se la llega a tirar...

MARI PILI.- ¡No lo toque!

TARSICIO.- Si el casto José huye, ¿verdad, mamá?

(FRAY JOSÉ **esquiva los puñetazos y las patadas que le lanza el cura**.)

MARI PILI.- ¡Padre, que está usted obcecado!...



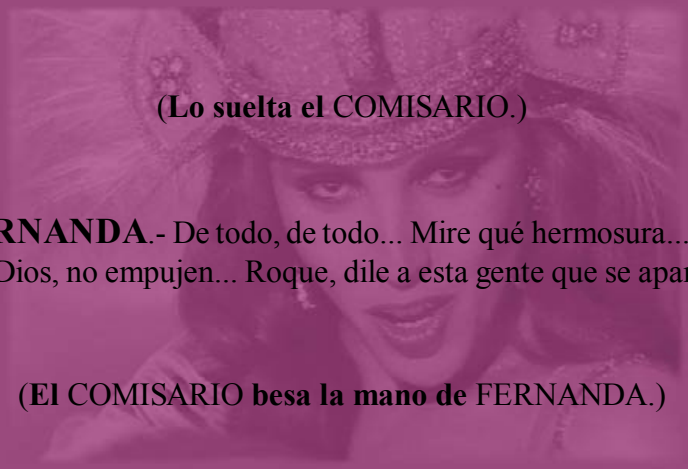
COMISARIO.- Pero, venga aquí, hombre... **(Ha conseguido sujetarlo con una llave de lucha libre. Sin soltarle el brazo, sigue.)** La Iglesia nunca se toma la justicia por su mano... Ni cuando la Inquisición... La Inquisición entregaba a los reos al brazo secular, o sea, a nosotros...

PADRE CALLEJA[93].- ¡Veremos cuando se firme el concordato!

ROQUE.- Bueno, bueno... Ahora, a comernos la paella, si no el arroz se pasa...

(Y, con un gesto, pide al COMISARIO **que acerque al cura a la mesa. Alrededor de ella hay una gran confusión:** CAMAREROS **apilando platos, cubiertos, etcétera... y los elementos de la compañía teatral, arracimados al olor de la paella, un plato desaforado, atestado de cigalas, langostinos, cuartos de pollo, etcétera...)**

PADRE CALLEJA.- ¿Es de pollo o de marisco? Suélteme, hombre...



(**Lo suelta el** COMISARIO.)

FERNANDA.- De todo, de todo... Mire qué hermosura... Uy, por Dios, no empujen... Roque, dile a esta gente que se aparte...

(**El** COMISARIO **besa la mano de** FERNANDA.)

COMISARIO.- Siempre a sus órdenes... Ramírez... Guardia... Todos contra la pared...

(El GUARDIA **hasta saca la porra.)**

LOS DOS.- Atrás... Vamos... Atrás...

(Como empujan también a TARSICIO, **el** COMISARIO **interviene.)**

[93] [Intervención omitida de la película (N. del E.)]

COMISARIO.- No, no, don Tarsicio, no...

(TARSICIO **alarga una mano hacia** MARI PILI.)

TARSICIO.- Ven, Mari Pili... Y tú también, Roberto...

(Pero MARI PILI **se planta**.)

MARI PILI.- Yo, si no vamos todos, no voy...

TARSICIO.- ¡Qué tontería!... Mamá, dile que venga...

FERNANDA.- Ven, guapa... ¡Está riquísima! ¡Qué mano, qué mano tiene este Camorra!... (**Ve a** ROBERTO.) Pero, éste, ¿por qué va a cenar? No, no, es una cosa íntima, que se quede con los otros[94]...

(ROQUE, **repartiendo cucharas al** COMISARIO, **al** PADRE CALLEJA, **a** TARSICIO **y a** FERNANDA, **echa a los** CAMAREROS.)

ROQUE.- Ustedes, ya se pueden ir. Nos las arreglaremos nosotros... **(Hacia el cura**.) ¿Eh, Padre? Donde hay confianza... O sea, que lo mejor es cucharada y paso atrás...

(Los CAMAREROS **desaparecen**. TARSICIO **viene a la mesa**, **todavía llamando hacia el grupo**.**)**

[94] [Tras esta intervención la película altera el orden del guión, aunque no de manera brusca. Interviene Tarsicio (**TARSICIO**.- Mari Pili, venga, no seas tonta...), Mari Pili (**MARI PILI**.- **(Heroica**.) He dicho que no y no) y nuevamente Tarsicio (**TARSICIO**.- Pues bueno, tú te lo pierdes...). A continuación sigue Roque (**ROQUE**.- Ustedes, ya se pueden marchar. Nosotros nos las arreglaremos... **(Hacia el cura.)** ¿Eh, Padre? Donde hay confianza... O sea, que lo mejor es cucharada y paso atrás...), Fernanda (**FERNANDA**.- Muchas gracias... No me ha dicho su nombre), el comisario (**COMISARIO**.- Vicente, Vicente...), el cura (**PADRE CALLEJA**.- Verdaderamente, el marisco es una bendición de Dios) y Roque (**ROQUE**.- ¿Qué, le gusta?). Cuando toma Fernanda de nuevo la palabra, se vuelve al orden del guión (N. del E.)]

TARSICIO.- Mari Pili, venga, no seas tonta...

(Está, **con los demás**, **con la espalda pegada al muro y mirando hacia la mesa**.**)**

MARI PILI.- **(Heroica.)** He dicho que no y no.

(FERNANDA, **aceptando la cigala que le ofrece el** COMISARIO.)

FERNANDA.- Esa chica, siempre tan desganada... Muchas gracias... No me ha dicho su nombre.

COMISARIO.- Vicente, Vicente...

(Simultáneamente, TARSICIO **ha cogido su cuchara**.**)**

TARSICIO.- (**Hacia** MARI PILI.) Tú te lo pierdes...

(El PADRE CALLEJA **está triturando las pinzas de una cigala**.**)**

ROQUE.- ¿Qué, le gusta?

PADRE CALLEJA.- Verdaderamente, el marisco, un don del cielo...

(FERNANDA, **devorando un langostino**.)

FERNANDA.- Yo es que no entiendo a los ateos... Porque, si no hubiera Dios, ¿cómo iba a haber estas cosas tan ricas?

COMISARIO.- Ah, usted le pega al langostino... Buenísimos, también...

(El PADRE CALLEJA, **convencidísimo.)**

PADRE CALLEJA.- ¿Y el centollo? ¿Dónde me dejan ustedes el centollo? ¿Y la langosta, eh? ¿Y el buey de mar[95]?

(Todos asienten, con enfáticos gestos, y FERNANDA **se humaniza ante el espectáculo patético de los espectadores de la cena: los «segregados» degluten saliva, no se pierden los movimientos de las mandíbulas de los comensales.)**



FERNANDA.- Vicente... ¿No puede poner el biombo? Es que están ahí, mirando, y me desazonan...

COMISARIO.- ¡Cómo no! Ahora mismo...

(Con la velocidad del rayo, ANTONIO, **el de las gafas, llega de una carrera al biombo y lo interpone entre la mesa y los espectadores. Pero él, hábilmente, se queda junto a la mesa y, con envidiable desenvoltura, llena un plato de arroz, trozos de pollo y crustáceos. Como la conversación lógica sigue, de momento nadie advierte sus movimientos.)**

[95] [Nuevo salto en el guión. El Padre Calleja sigue hablando (**PADRE CALLEJA**.- Por cierto, que con todo este ajetreo, se me ha olvidado bendecir la mesa...) y Fernanda le responde (**FERNANDA**.- Pero, ¡si se pone usted como un caballo! ¿O no, Vicente? Yo no sé qué le ha visto a la obra...). El cura interviene de nuevo (**PADRE CALLEJA**.- ¡Me pongo como un caballo!), sigue luego el comisario (**COMISARIO**.- Realmente, por lo que me han contado hasta ahora..., excepto la alusión al Generalísimo) y, volviendo atrás en el guión, toma la palabra otra vez Fernanda (**FERNANDA**.- Vicente... ¿No puede poner el biombo? Es que están ahí, mirando, y me desazonan), que es seguida por la del comisario (**COMISARIO**.- ¡Cómo no! Ahora mismo... Ramírez, guardias, el biombo...). De aquí saltamos a la intervención del cura (**PADRE CALLEJA**.- Señora, con todos los respetos, pero eso del babilonio... eso del babilonio... ¿O no se produjo un escándalo cuando lo del babilonio?), con la que termina la secuencia. Hay, por tanto, una alteración notable del orden y un recorte importante de texto (N. del E.)]

ROQUE[96].- Pues, yo, ya ven... Lo que más me gusta es el arroz.

(La cuchara, **en sus manos**, **es una pala excavadora**. FERNANDA, **al cura**.**)**

FERNANDA.- ¿Prefiere el champán ahora o luego?

PADRE CALLEJA.- Como hay vino, primero el vino... No hay que despreciar ningún don del cielo... Por cierto, con los nervios, se me ha pasado el bendecir la mesa...

FERNANDA.- Nervios, dice... ¡Si se pone usted como un caballo! ¿O no, Vicente? Yo no sé qué le ha visto a la obra...

(**El** COMISARIO **coincide con** FERNANDA.)

COMISARIO.- Realmente, por lo que me han contado hasta ahora..., excepto la alusión al Generalísimo...

(El cura iba a responder, **pero advierte ahora que** ANTONIO, **entre cucharada y cucharada**, **sigue llenando su plato**.**)**

PADRE CALLEJA[97].- La alusión al... Y este hombre, ¿qué hace aquí, robando en plena comisaría?

(**Se defiende muy bien** ANTONIO.)

ANTONIO.- Pero qué leches robando... Si es que tengo úlcera...

[96] [Este parlamento de Roque y el siguiente de Fernanda se omiten en la película (N. del E.)]

[97] [Intervención eliminada de la película, al igual que la siguiente de Antonio (N. del E.)]

(Y se va, **sin dejar de comer**. **El cura sigue**.**)**

PADRE CALLEJA.- Que me pongo como un caballo... Señora, con todos los respetos, pero eso del babilonio... eso del babilonio... ¿O no se produjo un escándalo cuando lo del babilonio?

(**Cambia de actitud el** COMISARIO.)

COMISARIO[98].- ¡Ramírez!

(El INSPECTOR RAMÍREZ **estaba recibiendo de** ANTONIO **una cucharada de arroz**.**)**

INSPECTOR RAMÍREZ.- ¡Sí, señor comisario!

(**Corre a la mesa**. TARSICIO **le está explicando al** COMISARIO.)

TARSICIO.- Número precioso... Fíjese cómo será que yo lo había escrito para que lo cantara otra persona, pero Mari Pili, en cuanto lo oyó...

(Salta FERNANDA, **entusiasmada**.**)**

FERNANDA.- Naturalmente, en cuanto lo oí dije que lo cantaba yo. Es que es un número maravilloso, de verdad...

ROQUE.- Menuda pelotera tuvieron las dos... O sea, mi señora y la prometida de mi hijo...

[98] [El texto que va de esta intervención, inclusive, hasta el final de la secuencia se omite en el montaje final (N. del E.)]

FERNANDA.- Nada, que se plantó y dijo que lo cantaba ella.

COMISARIO.- Comprendo, celos artísticos...

TARSICIO.- Eso, eso… Verá... Estamos en el Palacio del Faraón, que duerme en su lecho...

(Música.

Escuchan sin dejar de comer, **con gran ruido de mandíbulas y chasquidos del marisco**.**)**

Mamá..., o sea, la Reina... **(Besa a** FERNANDA **en la mejilla**.**)** le escancia néctar de un ánfora...



Secuencia 17

Teatro. **Escenario**. **Patio de butacas**. **Interior**. **Noche**.

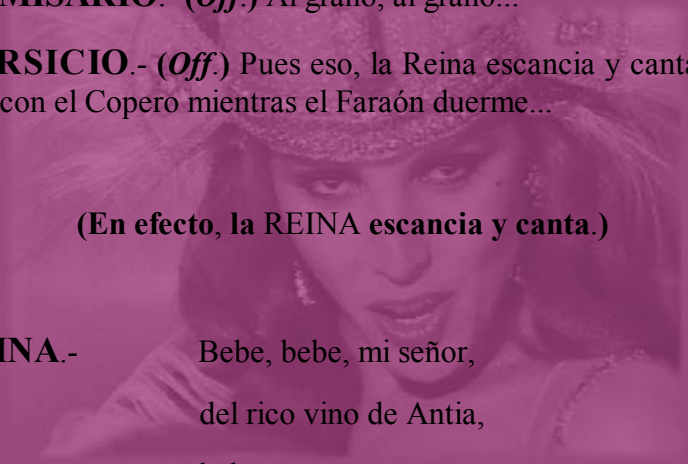
El decorado responde a la descripción de TARSICIO.

Sigue la música.

TARSICIO[99].- **(*Off*.)** Un decorado precioso, todo, todo idea de Roberto. Pebeteros, estatuas de mármol, tapices, un gran ventanal que da a los jardines...

COMISARIO.- **(*Off*.)** Al grano, al grano...

TARSICIO.- **(*Off*.)** Pues eso, la Reina escancia y canta un dúo con el Copero mientras el Faraón duerme...



(En efecto, **la** REINA **escancia y canta**.**)**

REINA.- Bebe, bebe, mi señor,
del rico vino de Antia,
bebe y reposa, que ya
amanece el nuevo día.

COPERO.- Bebe el vino sabroso,
vino rico y dorado
que en tus regios lagares
pisó el esclavo.

REINA.- Si quieres, mi dueño,
que arrullen tu sueño
de Nínive bella

[99] [Las tres primeras intervenciones, en *off*, no se reproducen en la película (N. del E.)]

canciones de amor,

hermosas mujeres

que brindan placeres

vendrán a cantarte

su dulce canción.



(Entran LOTA[100], SALECH, AMÓN[101] **y un** CORO DE SEÑORAS **con panderos triangulares**, **todas vestidas de bohemios babilónicos**.**)**

TARSICIO.- **(*Off*.)** Entonces entra Mari Pili, pero no en el papel de Lota... Ahora es una babilonia...

LOTA, **SALECH**, **AMÓN** y **BOHEMIOS**.-

De Nínive, do reina Sardanápalo,

venimos hoy aquí[102],

y al son de sus canciones melancólicas

cruzamos el país;

al aire resonando nuestros címbalos,

a Menfis, la inmortal,

llegamos los cantores babilónicos

tras largo caminar.

Andando,

llevando

por doquier

[100] [En la opereta original no aparece Lota sino Sul (N. del E.)]

[101] [Este personaje masculino no aparece en la película (N. del E.)]

[102] [En este punto la película añade un comentario del Padre Calleja, como espectador, dirigido a Ramírez: **PADRE CALLEJA**.- Esto es una monstruosidad carnal (N. del E.)]

nuestra canción.

Cantando,

danzando,

moviendo

el tin tan ton.

LOTA[103].- Una canción babilónica



voy a cantar.



CORO.- Toda la grey faraónica

te va a escuchar.

LOTA.- Son las mujeres de Babilonia

las más ardientes que el amor crea,

tienen el alma samaritana,

son por su fuego de Galilea.

Cuando suspiran voluptuosas

el babilonio muere de amor,

y cuando cantan ponen sus besos

en cada nota de su canción.

Ay, Ba... Ay, Ba...

Ay, Babilonio que marea.

Ay, va... Ay, va...

Ay, vámonos pronto a Judea.

TODOS.- Ay, va... Ay, va...

LOTA.- **(Suspirando.)**

¡Ay!...

Vámonos allá.

---

[103] [Si en la opereta es Sul quien canta los cuplés babilónicos, en la película es Lota, pero no acompañada de la Reina, como en un principio sugería el guión. Los cambios y omisiones de la secuencia anterior que indicamos en las notas noventa y cinco y noventa y ocho explican que no haya incoherencia al dejar a Lota como única cantante en este caso (N. del E.)]

Como las hembras de Babilonia

no hay otras hembras tan incitantes;

arde en sus ojos de amor la llama,

buscan sus labios besos amantes;

como palmeras que el viento agita,

doblan si danzan sus cuerpos bellos

dando en sus giros al aire ardiente

la negra seda de sus cabellos.

PADRE CALLEJA.- **(*Off*.)** Y todo esto, con unos movimientos, con una languidez, con una incitación...



Secuencia 18

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Noche**.

El PADRE CALLEJA, **al oído del** COMISARIO.

PADRE CALLEJA.- Yo mismo tuve una erección tremenda... **(Alzando la voz.)** ¿Cómo no iba a protestar el público?

ROQUE.- Bueno... Tanto como protestar... Eso sí, bramar, bramaba...



PADRE CALLEJA.- Lo que le digo... Un contumaz regodeo en la concupiscencia...

FERNANDA.- Ya está exagerando otra vez... Reconozco que la música **(Beso a** TARSICIO**.)** es... pues eso... muy sugerente... Yo misma, cuando ensayábamos, había días que llegaba a casa... En fin... mi marido me entiende...

(Miran todos a ROQUE, **que hace un gesto que vale por «excitadísima».)**

FERNANDA.- Y claro..., si una se deja llevar por la música... Usted me comprende, Vicente...

(En efecto, **el** COMISARIO **la comprende**. **Ya están todos bastante achispados**; **el** COMISARIO **le besa la mano en la palma**.**)**

COMISARIO.- Claro que la comprendo, una mujer de su... de su sensibilidad artística... Yo, que modestamente toco la bandurria en un cuadro jotero... Bueno, pero, vamos a ver, el fraile, o sea, el casto José, ¿es pervertido por la prometida de don Tarsicio o no?

TARSICIO.- **(Cansado.)** Que no, que ya le he dicho que no se la tira nunca[104]...

(El COMISARIO, **mirando al cura**.**)**

COMISARIO.- Entonces...

(El cura no cede.**)**

PADRE CALLEJA.- Espere, espere... Pero antes, ¿no pueden retirar esto... **(Por los restos de la paella**.**)** y servir el champán?

COMISARIO.- Tiene razón. A mí, la comida, cuando estoy lleno... ¡Ramírez! ¡Guardia! **(Al cura**.**)** Siga, siga...

(**Aparecen el** INSPECTOR RAMÍREZ **y el** GUARDIA.)

FERNANDA.- (**A** ROQUE.) Mejor que tirarla, que se la den a esa gente, ¿no?

ROQUE.- Para lo que nos lo van a agradecer... Seguro que van a protestar porque sólo queda arroz... En fin, que se lo den, como uno tiene este corazón que tiene...

COMISARIO.- **(Al cura**.**)** Adelante, adelante...

(El INSPECTOR RAMÍREZ **y el** GUARDIA **se llevan la paella**.**)**

PADRE CALLEJA.- Pues... la verdad es que... Nada, que no me acuerdo de cómo seguía la función...

[104] [La película realiza un salto en el guión desde aquí hasta la última intervención de la secuencia, dicha por Fernanda. Todas las intervenciones restantes son eliminadas (N. del E.)]

(TARSICIO, **descorchando champán francés**.)

TARSICIO.- Mari Pili, o sea, Lota, la mujer de Putifar, enfadadísima porque el casto José no ha querido acostarse con ella... **(Al cura.)** ¿Ve como no se la tira?... Lo denuncia, se presenta a la Reina y le dice que el casto José ha querido violarla, por venganza, claro... Entonces se despierta el Faraón, pero como le duele la cabeza, ordena a la Reina que sea ella quien juzgue al esclavo..., o sea, al casto José.

(Música.)

FERNANDA.- Y la Reina, o sea yo, se da cuenta de que el esclavo es muy guapo y...

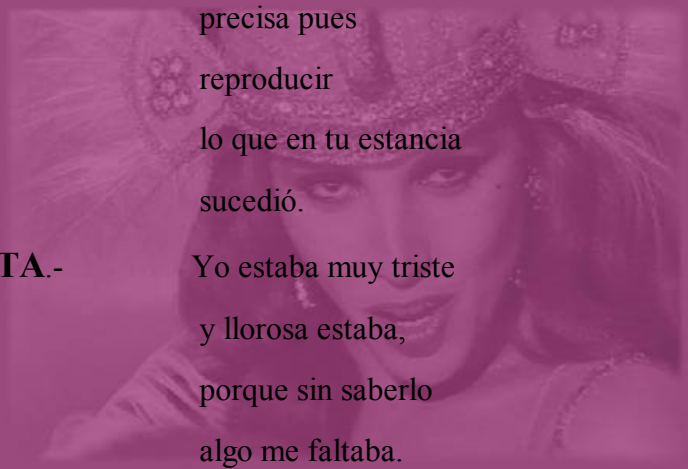


Secuencia 19

Teatro. **Escenario**. **Interior**. **Noche**.

En el mismo decorado de la secuencia con FARAÓN **dormido**, **la** REINA, LOTA **y el** CASTO JOSÉ.

REINA.- Para juzgar
y sentenciar
quiero saber
lo que pasó;
precisa pues
reproducir
lo que en tu estancia
sucedió.



LOTA.- Yo estaba muy triste
y llorosa estaba,
porque sin saberlo
algo me faltaba.

CASTO JOSÉ.- Yo entré a distraerla
y ella me miró,
yo bajé los ojos
y ella se acercó.

REINA.- Y al tener
junto a ti
a una hermosa
mirándote así,
sentiste un no sé qué,
tan dulce sensación,

que hiciste con los brazos
lo mismo que yo.
(Lo abraza.)

CASTO JOSÉ.- ¡Ay, señora,
no, señora,
qué manera de apretar!
Pues, señor, aquí son todas
como la de Putifar.

LOTA.- Me parece, gran señora,
que esto va a acabar muy mal.

REINA.- Es que si no me entero bien
no puedo sentenciar.

LOTA.- Comprendo ya vuestro interés,
pero eso es abusar.

CASTO JOSÉ.- Me estoy temiendo yo que aquí
me ocurra algún percance a mí
y que mi decantada castidad
se perderá.

REINA.- Ven aquí, quiero yo.

LOTA.- No desdeñes mi amor.

REINA.- Soy la Reina y lo mando.

LOTA.- Pero él es mi esclavo...

CASTO JOSÉ.- Por Dios,
si no quise con una,
¿cómo he de atreverme con dos?

LAS DOS.- Ven aquí. Mírame,
no te sientas tan casto, José.
Mis brazos te darán...

ÉL.- Al fin conseguirán...

ELLAS.- Caricias y calor.

ÉL.- Que muera de rubor.

ELLAS.- Ven junto a mí.

ÉL.- Pobre de mí.

ELLAS.- Los dos así.

ÉL.- Las dos aquí.

ELLAS.- Gocemos de mi...

ÉL.- Al fin me sacan el color.

ELLAS.- Eterno amor.

Un eterno amor[105]...

ÉL.- Es un horror.

ELLAS.- Podemos disfrutar...

ÉL.- Yo creo que no salgo bien...

ELLAS.- Mi bien, que es el mayor placer...

ÉL.- Con eso del amor...

(Termina el número musical.)

(Ahora, la REINA **y** LOTA **se van a enzarzar en una pelea para ver quién se queda con el esclavo.)**



REINA.- ¡Vaya, se acabó! A José

a mi servicio lo tomo.

[105] [La película añade en este punto, y en un primer plano, dos intervenciones, de Ramírez y del Padre Calleja respectivamente, espectadores de la función teatral:
INSPECTOR RAMÍREZ.- Esto es un vals.
PADRE CALLEJA.- Esto es una infamia, una glorificación del adulterio... (N. del E.)]

Ni más ni menos, ¿te enteras?

LOTA.- A ése lo compró mi esposo
para que a mí me sirviera.

REINA.- (**Cogiendo al** CASTO JOSÉ.)
Ven por él.

CASTO JOSÉ.- ¡Ay, qué sofoco!

LOTA.- **(El mismo juego.)**
Éste es mío y retemío.

REINA.- ¡Generala!

LOTA.- ¡Reina!

CASTO JOSÉ.- Corro
y salto por la ventana,
porque si no, no respondo...

(El CASTO JOSÉ **va hacia el ventanal y todavía le agarran por un momento.)**

REINA.- ¡No te tires!

LOTA.- ¡No te tires!

(**Con los tirones**, **se desgarran las vestiduras del** CASTO JOSÉ.)

CASTO JOSÉ.- ¡Ay, que me lo rompen todo!

(Empieza a caer, **lentamente**, **el telón**.
Aplausos y pateos.)

Con el último tirón, ya caído el telón, al CASTO JOSÉ **lo dejan con las partes pudendas al aire. El fraile debe ser un hombre bien dotado por la madre naturaleza, porque al vérselas, la** REINA **y** LOTA **tienen una reacción no prevista por el libreto de la obra.)**



MARI PILI[106].- Jesús, María y José...

FERNANDA.- Pero, ¡qué barbaridad!

(Y sigue, en *off*, mientras FRAY JOSÉ **corre a esconder sus vergüenzas.)**

FERNANDA.- **(*Off*.)** Una cosa... tremenda...



[106] [En el guión aparece como personaje LOTA, pero es evidente que ya no se trata del personaje teatral sino de MARI PILI, porque no están representando. Que la siguiente intervención sea de FERNANDA, y no de la REINA, avala también nuestra postura (N. del E.)]

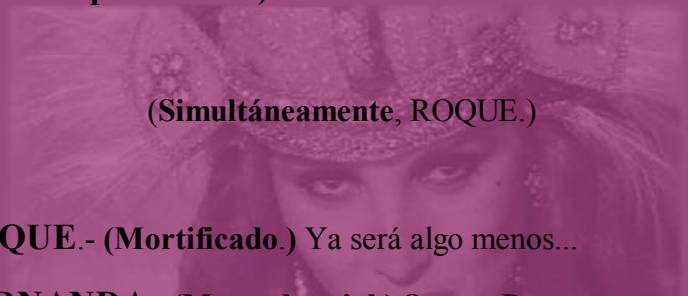
Secuencia 20

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Noche**.

Ya están pegándole al champán. FERNANDA **continúa**, **hacia el** COMISARIO[107].

FERNANDA.- Una... un... un aparato enorme. Y claro, como el pobre se había excitado con los frotamientos y los achuchones, el espectáculo era... **(Con el gesto**, **expresa «inenarrable».)**

PADRE CALLEJA.- **(Por efecto del champán**, **eructa de manera impresionante**.**)**



(**Simultáneamente**, ROQUE.)

ROQUE.- **(Mortificado.)** Ya será algo menos...

FERNANDA.- **(Muy coloquial.)** Que no, Roque, que no. Yo, por lo menos, en mi vida había visto una... una cosa igual... (**Hacia el** PADRE CALLEJA.) Bueno, pues el muchacho..., quiero decir, el fraile, más casto que nadie. En lugar de intentar aprovecharse, nada, corrió a esconderse. Lo digo para que vea usted que de pecar, nada...

(Con el champán, **el cura se afrancesa**, **o sea**, **que se lanza a la disertación**.**)**

PADRE CALLEJA.- Señora... No veo en ello ningún mérito. Los padres de la Iglesia, que tampoco eran mancos en ese aspecto de la naturaleza humana, ejercían la castidad de manera bien diversa... Cuando la carne los tentaba...

[107] [Los guionistas añaden a mano: «Tono íntimo, para que no oigan los otros» (N. del E.)]

COMISARIO, **ROQUE**, **FERNANDA** y **TARSICIO**.- **(A coro**.) ¿Qué hacían, qué hacían?

(El PADRE CALLEJA **se bebe otra copa de champán**, **manteniendo a sus oyentes en ascuas**. **Luego**, **proclama tronitonante como si hablara desde el púlpito**.**)**

PADRE CALLEJA.- ¡Metían el miembro viril en las zarzas y en las ortigas!

(**En este momento atraviesa la frontera que establece el biombo el llamado** ROBERTO, **que**, **mientras sigue la acción**, **cuchicheará algo al oído de** TARSICIO.)

ROQUE.- ¡Qué bestia!... Quiero decir, ¡qué cojones!... O sea..., que hay que echarle valor...

FERNANDA.- Bueno, los santos ya se sabe... Había una santa que cuando la tentaba el Demonio se metía carbones encendidos en... **(Se ruboriza**.**)** Tú me entiendes, Vicente...

COMISARIO.- **(Confidencial**.**)** Pero... eso... ¿dónde lo has leído?

(**Simultáneamente**, FERNANDA **y** TARSICIO.)

FERNANDA.- No, lo oí en unos ejercicios espirituales...

TARSICIO[108].- Papá, papá... Que dice Roberto... Ven... Ven...

(Y se sube a una silla para espiar lo que sucede al otro lado del biombo. ROQUE **lo sigue**.**)**

[108] [La película incorpora antes de esta intervención de Tarsicio una de Roque, dicha en *off*, con la imagen de Roberto espiando a Mari Pili y al fraile: **ROQUE**.- En realidad, en el tema de los tamaños tengo que defender la virilidad castrense. Y es curioso, permítanme que les diga que los mejor armados son los de intendencia. Bueno, también hay ejemplos muy notables en la artillería... Tenía yo un compañero... ¿Se acuerda, Fernanda?... (N. del E.)]

ROQUE.- Que se niegan a comer la paella, seguro...

TARSICIO.- **(Baja la voz.)** No. Que el fraile está abrazando a Mari Pili...



(Oírlo y precipitarse todos a mirar por encima del biombo es todo uno. Y esto es lo que ven: excepto la pareja citada, el resto rodea la paellera, incluidos el INSPECTOR RAMÍREZ **y el** GUARDIA. **Apartados**, MARI PILI **solloza dulcemente, la cabeza apoyada en el pecho de** FRAY JOSÉ, **que le acaricia el cabello con ternura.)**

FERNANDA.- **(Convencidísima y hacia** ROQUE.**)** Claro, como le vio la pilila...

TARSICIO.- **(Gimotea.)** No me es fiel, mamá...

ROBERTO[109].- (**Palmea las mejillas de** TARSICIO.) No te preocupes, tonto...

ROQUE.- **(Cabreadísimo.)** A mi hijo no le pone nadie los cuernos, por la gloria de mi madre...

(Todo se ha dicho casi simultáneamente. El PADRE CALLEJA **sujeta a** ROQUE, **que ya ha derribado el biombo.)**

PADRE CALLEJA.- Déjeme a mí...

(Da miedo verlo, sobre todo le da miedo al fraile.)

Ven aquí, infame... Pero... **(Ya lo ha agarrado de una oreja.)** pero, ¿es que no va a haber límite para tu desvergüenza? **(Lo arrastra hasta el «rincón de los interrogatorios».)** ¡De rodillas!

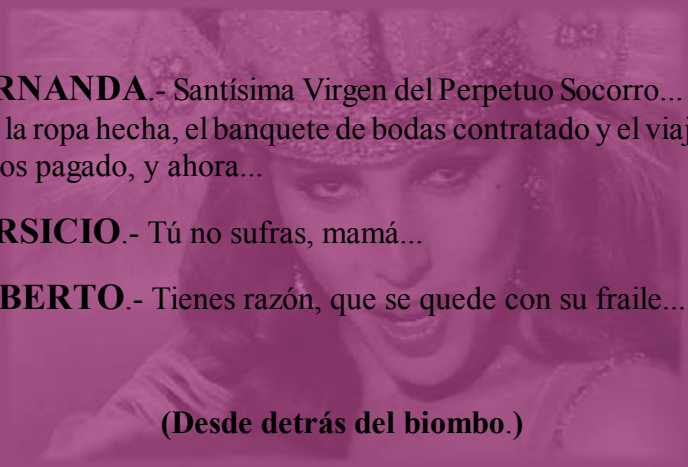
[109] [Intervención omitida en la película (N. del E.)]

(MARI PILI **persigue al cura**, **le da puñetazos por la espalda**, **pero la sujetan entre el** GUARDIA **y el** INSPECTOR RAMÍREZ, **que ante el conflicto han abandonado la paella**.)

MARI PILI.- ¡Déjelo! ¡Déjelo!

PADRE CALLEJA.- **(Ya tiene a** FRAY JOSÉ **arrodillado.)** ¡El biombo! ¡Y una silla!

(Entre el COMISARIO **y** ROQUE **colocan el biombo**. **La silla la aportan** ROBERTO **y** TARSICIO. FERNANDA **se limita a lamentarse**.**)**



FERNANDA.- Santísima Virgen del Perpetuo Socorro... Con toda la ropa hecha, el banquete de bodas contratado y el viaje de novios pagado, y ahora...

TARSICIO.- Tú no sufras, mamá...

ROBERTO.- Tienes razón, que se quede con su fraile...

(Desde detrás del biombo.**)**

PADRE CALLEJA[110].- **(Jadeos**. **Luego**, **con voz entrecortada.)** A ver... A ver... A ver qué saco de inmundicias vomita esa boca...

(El COMISARIO **llama al** INSPECTOR RAMÍREZ, **le hace gesto de coger bloc y lápiz**. **Terminarán los dos sentados junto al biombo y registrando la confesión**. **Por su parte**, MARI PILI **vuelve ostentosamente la espalda a** FERNANDA, **que iba a acercarse a ella**.**)**

[110] [Se eliminan de la película todas las intervenciones que van desde la presente hasta la del Padre Calleja (**PADRE CALLEJA**.- Sin pecado concebida...), no incluida esta última (N. del E.)]

PADRE CALLEJA.- No tenías bastante con arrastrar tus santos hábitos por un escenario... No... Tenías que hacer naufragar un matrimonio cristiano...

FRAY JOSÉ.- Pero... ¡si ella no quiere a su novio!

(Ahora, TARSICIO**,** ROQUE **y** FERNANDA **se pegan al biombo para no perderse nada**.**)**

PADRE CALLEJA.- No levantes falsos testimonios, desgraciado... Y confiesa, confiesa tus culpas...

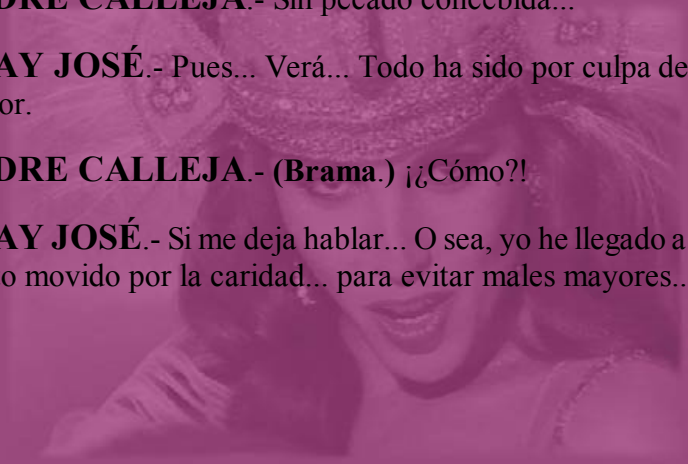
FRAY JOSÉ.- **(Con voz decidida**.**)** De acuerdo, confieso... Ave María Purísima...

PADRE CALLEJA.- Sin pecado concebida...

FRAY JOSÉ.- Pues... Verá... Todo ha sido por culpa de mal menor.

PADRE CALLEJA.- **(Brama**.**)** ¡¿Cómo?!

FRAY JOSÉ.- Si me deja hablar... O sea, yo he llegado a este punto movido por la caridad... para evitar males mayores...



Secuencia 21

***Pensión Patricia*. Cocina. Interior. Día.**

MARI PILI **y** FRAY JOSÉ **le quitan las piedras a un montón de lentejas**. PATRICIA, **la madre de** MARI PILI, **deja escapar a un gallo cuando iba a cortarle el cuello en el fregadero**.

Cacareo del gallo.

PADRE CALLEJA.- **(*Off*.)** Pero, ¡qué males, sinvergüenza! ¡Si aquí todo el mundo vivía en paz y gloria de Dios hasta que apareciste tú!

FRAY JOSÉ.- **(*Off*.)** No me refiero a don Tarsicio ni a sus padres... Me refiero a Mari... a la señorita Mari Pili y a la pobre gente hospedada en su pensión...

(PATRICIA, **persiguiendo el gallo**.)

PATRICIA.- El gallo... Que se me ha escapado el gallo...

(MARI PILI **y el fraile le ayudan a cogerlo**.

Villancicos aumentando en intensidad.)

FRAY JOSÉ.- (***Off***.) Me acuerdo, el día de Nochebuena[111]... Estábamos persiguiendo al gallo que formaba parte de la cena...

(Entran en la cocina, **cantando los villancicos**:

CORCUERA, **de poeta romántico**.

Todos los ENANOS, **excepto uno**, **vestidos de corto**.

Las tres maduras VEDETTES **que cantaron en la obra el número de «Las Viudas»**, **con muchas lentejuelas y plumas**.

HUETE, **con una manta doblada en la mano**. **(Es el único que no canta**.**)**

ANTONIO, **el de las gafas**, **con un traje de cantor melódico**.

Tres GITANAS **jóvenes y un viejo** GITANO, **de flamencos**. **(Más tarde cantarán**, **en la obra**, **el número del garrotín**.**)**

RAQUEL, **que en la obra es la esclava de** MARI PILI, **con manto azul purísima**, **y con un** ENANO **en camisa en los brazos**; **ambos tienen**, **sujetas por un alambre al cuello**, **sendas aureolas**.

MARI PILI, **al ver aquella procesión**, **no puede evitar la risa**; PATRICIA, **que ya ha cogido el pollo**, **le cortará el cuello**; FRAY JOSÉ **observa y escucha estupefacto**.)

MARI PILI.- Pero, ¿dónde vais?

---

[111] [En la película, esta intervención de Fray José finaliza en este punto, para permitir, así, la alteración del orden del guión que se produce a continuación. Sentado el fraile en la mesa con un plato de lentejas, dialoga con Mari Pili y su madre. Habla primero la joven (**MARI PILI**.- Si usted se va, lo más fácil es que se suspenda la función. Y si no hay función...), continúa su madre (**PATRICIA**.- Si no hay función, estos desgraciados de huéspedes que tengo en la casa, ¿cómo me van a pagar?) y retoma la palabra Mari Pili (**MARI PILI**.- Lo que les importa, lo que les preocupa y les da fuerzas para seguir resistiendo es la esperanza de que algún empresario los vea en la función y los contrate). Interviene entonces el fraile (**FRAY JOSÉ**.- Y, usted, ¿también quiere que la contraten?), le responde Mari Pili (**MARI PILI**.- Yo, como me voy a casar...), sigue su madre (**PATRICIA**.- A ver si esta vez es verdad), de nuevo Mari Pili (**MARI PILI**.- Lo dice por la mala suerte que he tenido con los novios), retoma Patricia (**PATRICIA**.- Una mártir, fray José, una mártir...), Mari Pili (**MARI PILI**.- ¡Ay, venga ya, mamá!) y, finalmente, Patricia (**PATRICIA**.- Cuéntale, cuéntale... Y ya me dirá después si no merece estar en un altar...). A partir de aquí volvemos al inicio de la secuencia en el guión, al momento en el que entran todos los cómicos en la pensión cantando villancicos. Lógicamente, no indicaremos de nuevo todas las omisiones que se producen en el transcurso del orden del guión, para evitar reiterarnos (N. del E.)]

CORCUERA.- A Vallecas... Hay un concurso navideño y dan bolsas.

MARI PILI.- Pero, ¿qué vais a representar?

PATRICIA.- **(Agorera**, **recogiendo la sangre del pollo en un tazón.)** Algún disparate...

CORCUERA.- Es un popurrí... Yo voy a recitar... Los enanos torearán de salón... Aquí, las tres gracias, le hacen el coro a Antonio, que va de cantor melódico... Las gitanas le cantan los villancicos al niño Jesús[112]... **(Un gesto hacia** RAQUEL, **con el** ENANO **en los brazos.)**

(HUETE, **tras echarle una mirada al** ENANO **en camisa**.)

HUETE.- Corcuera, tú pide una bolsa para mí... Di que estaba enfermo.

(ANTONIO **ya estaba bebiendo sangre del tazón**; **se lo impide** PATRICIA **de un manotazo**.)

ANTONIO.- Estás fresco... Si quieres bolsa, te jodes y vienes.

(HUETE **ha desplegado la manta y está manipulando en los mandos de un aparato de radio**.)

HUETE.- Yo no me vendo...

(CORCUERA **le hace un guiño al fraile**, **brindándole el chiste**.)

[112] [En la película se salta de aquí a la parte final de una intervención de Mari Pili (**MARI PILI**.- Este brasero no calienta nada...) (N. del E.)]

CORCUERA.- Pero... el mensaje de Franco, ¿no es a las diez de la noche?

HUETE.- **(Echando la manta por encima de la radio.)** A Franco lo vas a oír tú, que eres un fascista... Yo voy a poner Radio Independiente, que habla la Pasionaria.

(Y se mete bajo la manta mientras las GITANAS **ya salen bailando de la cocina**, **seguidas por** ANTONIO, **que va tocándoles el culo y jaleándolas**.**)**

CORCUERA.- Hala, hala, que se nos hace tarde...



(Van saliendo todos, **mientras el fraile**, **impresionadísimo**, **le dice a** MARI PILI, **siempre limpiando lentejas**.**)**

FRAY JOSÉ.- Pero... ese enano... haciendo de Niño Jesús... ¿no es... irreverente?

MARI PILI.- Lo que hace falta es que les den las bolsas...

PATRICIA.- **(Que ya está quitándole las plumas al gallo.)** Que no se las darán...

FRAY JOSÉ.- Y... ¿para qué quieren las bolsas?

(MARI PILI **lo mira como si fuera un extraterrestre**.)

MARI PILI.- Pero usted, ¿en qué mundo vive? En las bolsas hay azúcar, harina, café, aceite... O sea, cosas que están racionadas...

PATRICIA.- En su convento estarán a papo de rey, hija...

(MARI PILI **lo mira con afecto**; **pasadas las audacias de los primeros encuentros**, **la chica se encuentra muy bien con el fraile**.)

MARI PILI.- ¿Comprende por qué le he pedido que no vuelva a escaparse? Si usted se va, lo más fácil es que se suspenda la función... Y si no hay función...

PATRICIA.- ... Estos desgraciados de huéspedes que tengo no podrán pagarme. Y si no me pagan, ¿qué hago yo?

(FRAY JOSÉ **empieza a comprender**; MARI PILI, **a su madre**.)

MARI PILI.- Si no es eso, mamá... Bueno, no es sólo eso... (**A** FRAY JOSÉ.) Lo que les importa, lo que les anima y les da fuerza para seguir resistiendo es la esperanza de que algún empresario los vea en la función y los contrate, ¿comprende?

FRAY JOSÉ.- Comprendo... **(Tímidamente.)** Y... usted, ¿también quiere que la contraten?

MARI PILI.- **(Sin ningún entusiasmo.)** Yo, como me voy a casar...

PATRICIA.- **(Jeremíaca.)** A ver si esta vez es verdad...

(**Sonrisa triste de** MARI PILI.)

MARI PILI.- Lo dice por la mala suerte que he tenido con los novios...

(HUETE **saca la cabeza de debajo de la manta y proclama, animadísimo**:)

HUETE.- Cojonudo... De volver los embajadores, nada.

(Y desaparece bajo la manta.)

FRAY JOSÉ.- ¿Qué... qué decía de sus novios?

PATRICIA.- Una mártir, Fray José, una mártir...

(MARI PILI **rechaza**, **graciosa**, **en un intento de desdramatizar**.)

MARI PILI.- Venga ya, mamá... **(Echa una mirada bajo las faldas de la mesa camilla.)** Vaya porquería de carbón que has traído... Este brasero no calienta nada...

(Y va a agacharse para moverlo con la badila. **Pero el fraile**, **gentil**, **se anticipa.)**

FRAY JOSÉ.- Deje, deje...

(El fraile coge la badila, **levanta la alambrera y ve los muslos de** MARI PILI[113]. **Fuera del ámbito limitado por las faldas de la mesa camilla se sigue hablando.)**

PATRICIA.- Cuéntale, cuéntale... Y ya me dirá después si no merece estar en los altares... Porque Mari Pili...

(MARI PILI **asoma la cabeza por una abertura de las faldas y sorprende al fraile arrobado**. **Naturalmente**, **el fraile mueve el brasero apresuradamente**. PATRICIA **ha seguido**.)

PATRICIA.- ... aunque me esté mal el decirlo, es una santa...

(Vuelven a incorporarse en sus sillas MARI PILI **y el fraile**, **ella mirándolo con picardía**, **él azaradísimo.)**

[113] [La película salta de aquí a la siguiente intervención de Mari Pili (N. del E.)]

PATRICIA.- Si no, con los disgustos que le han dado los hombres, ya estaría por ahí de piculina...

MARI PILI.- Mamá, por favor... Anda, anda, ¿no tenías que comprar el turrón? Pues baja a la tienda, que si no te cierran... Y dame el álbum de las fotos...

PATRICIA.- Anda, ya se me había olvidado... **(Viene hacia la mesa poniéndose un abrigo y deja ante el fraile un modesto álbum.)** ¿A usted le gusta el guirlache?

(**Saca la cabeza** HUETE.)

HUETE.- Guirlache no, que lo hacen con algarrobas... Yo del blando...

PATRICIA.- ¿Y con qué te crees que hacen el blando? Con boniatos, infeliz, con boniatos...



(Y sale, **muy airosa**, **moviendo con brío su enorme zapato**. HUETE, **antes de meterse bajo la manta**.**)**

HUETE.- Pues no como turrón... A mí no me estafa nadie...

(**Se vuelve hacia la manta**, **graciosa**, MARI PILI.)

MARI PILI.- Pues entonces despídete también de las lentejas. ¿O qué te crees, que nacen con las piedrecitas dentro?

(Cándido, **el fraile.)**

FRAY JOSÉ.- ¿No?

MARI PILI.- Se las echan para que pesen más, hombre... Pero ustedes, en el convento, es que no se enteran de nada, vamos... **(Con mucho desparpajo.)** Como en el limbo, vaya...

(Asiente el fraile.)

FRAY JOSÉ.- Un poco, sí... **(Una mirada hacia el álbum.)** ¿Fotos?

(**Se ríe**, **dulce**, MARI PILI.)

MARI PILI.- Cosas de mi madre... Nada, que se ha empeñado en que le cuente a usted la historia de mi vida... O sea, de mis fracasos... sentimentales...

(Abre el álbum. **Sus fotos responden a las explicaciones de** MARI PILI; **el fraile debe ladear mucho la cabeza para verlas.)**

Mi primer novio... Alfredo, se llamaba.

FRAY JOSÉ.- Ah, era militar...

MARI PILI.- De Caballería... Pobrecito.

FRAY JOSÉ.- **(En el tono de dar un pésame.)** Malditas guerras...

MARI PILI[114].- No, si no murió en la guerra...

FRAY JOSÉ.- **(Aliviado.)** Ah... Una enfermedad...

(MARI PILI **pasa la hoja**, **melancólica**.)

[114] [Esta intervención de Mari Pili y las tres siguientes se eliminan de la película (N. del E.)]

MARI PILI.- Del corazón, sí... Un ataque...

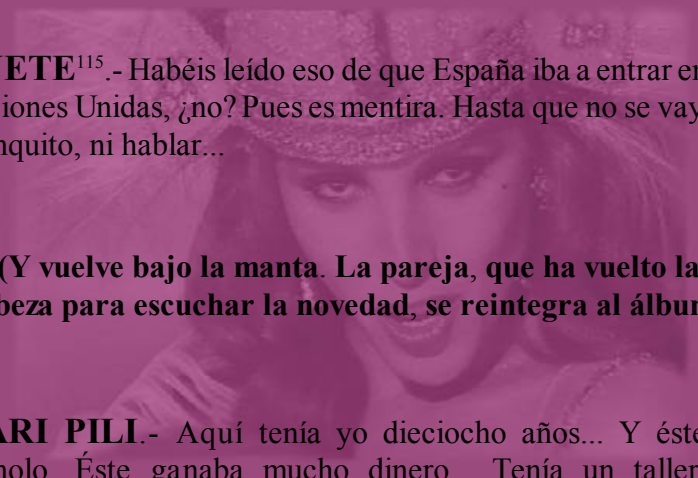
FRAY JOSÉ.- Tan joven...

MARI PILI.- No sé si decírselo... Es una cosa tan fea... ¿Sabe? Murió en una casa de... de mujeres malas.

FRAY JOSÉ.- **(Turbado.)** En... en pecado mortal, entonces...

MARI PILI.- **(Tranquilamente ahora**, **pasando la hoja.)** Y a lo mejor la culpa la tuve yo... Como no le dejaba aprovecharse..., pues, se ve que iba a esa casa a desahogarse.

(FRAY JOSÉ **no sabe qué decir**. **Lo saca del aprieto** HUETE, **que asoma de nuevo**.)



HUETE[115].- Habéis leído eso de que España iba a entrar en las Naciones Unidas, ¿no? Pues es mentira. Hasta que no se vaya el Franquito, ni hablar...

(Y vuelve bajo la manta. **La pareja**, **que ha vuelto la cabeza para escuchar la novedad**, **se reintegra al álbum.)**

MARI PILI.- Aquí tenía yo dieciocho años... Y éste es Manolo. Éste ganaba mucho dinero... Tenía un taller de recauchutados, ¿sabe?

FRAY JOSÉ.- Parece un hombre muy serio...

MARI PILI.- **(Resignada.)** Ardió vivo en su taller...

FRAY JOSÉ.- **(Condoliéndose.)** Vaya por Dios...

(Animosa, MARI PILI **pasa hoja con una encantadora carcajada.)**

[115] [El presente parlamento de Huete y los diálogos sobre el segundo novio de Mari Pili, Manolo, se omiten en la película (N. del E.)]

MARI PILI.- ¿No le he dicho que he tenido muy mala suerte con los hombres? Mire, Horacio...

FRAY JOSÉ.- También... ¿muerto?

MARI PILI.- **(Rozando la admiración.)** No, no... Éste, con el cuento de que íbamos a comprar una máquina de coger puntos a las medias, me dejó sin cartilla de ahorros...

FRAY JOSÉ.- Un desaprensivo...

MARI PILI.- Un golfo... Y, mire, mire la cara de pánfilo que tenía...

(Diga lo que diga, el fraile, cuando levanta la vista de las fotos, mira embelesado el perfil femenino.)

(Pasando la hoja.) Y aquí está Arturo... Éste era número uno en seis oposiciones...

FRAY JOSÉ.- Ah, un intelectual...

MARI PILI.- **(Con ternura.)** Un imbécil... ¿Ve esta foto en una verbena? La última que nos hicimos juntos... Cinco minutos después subimos a las barcas, ya sabe, ésas que si las mueves bien llegan a dar la vuelta de campana… **(Ha subrayado con gestos el movimiento de las barcas.)** Pues, nada, justo cuando la íbamos a dar, Arturo dijo: «Ahora, sin manos». Sólo tuvo tiempo de explicarme algo de la fuerza centrífuga...

FRAY JOSÉ.- **(Se atreve a suponer.)** ¿Se... cayó?

MARI PILI.- ¿Caerse?... Salió disparado y cuando iba por el aire le dio de lleno un tío enorme que iba en las sillas voladoras... Una cosa tremenda, salió en todos los periódicos... Mire el recorte...

(Parece que MARI PILI **se va a acongojar. El fraile, tímidamente, llega a ponerle una mano sobre la que señala el recorte. Ella levanta la mirada, una mirada en la que está ofreciéndose. Pero** HUETE **sale definitivamente de su escondite, regocijadísimo.)**

HUETE.- ¿Queréis que os diga una cosa?

(El fraile aparta vivamente su mano, y con el ademán dispersa las lentejas.)

FRAY JOSÉ.- Diga, diga... Dios Santo, las lentejas.

HUETE.- Ésta es la última vez que el Franquito come el turrón en el Pardo...

(Y después de doblar la manta, apaga la radio, mientras el fraile gatea por el suelo recogiendo las lentejas.)

MARI PILI.- Deje, deje...

(Se arrodilla también ella y recogen las lentejas que hay por el suelo.)

FRAY JOSÉ.- Ha sido... ha sido sin querer...

(**Desde la comisaría llega la voz del** PADRE CALLEJA.)

PADRE CALLEJA.- **(*Off*.)** ¡Mentira! ¡Seguro que tiró las lentejas con premeditación!

Secuencia 22

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Noche**.

Al amparo del biombo, **el** PADRE CALLEJA **y** FRAY JOSÉ, **que protesta**.

FRAY JOSÉ.- Pero, ¿para qué iba a tirar las lentejas?

PADRE CALLEJA.- **(Baja la voz.)** A mí no me engaña... Para verle los pechos... Las mujeres, cuando se inclinan... **(Se inclina**, **tira del pecho de su sotana para demostrar que los trajes de las mujeres dejan ver los senos en tal posición**.**)** Todo al aire... Pero, usted, ¿por qué escogió el claustro?

FRAY JOSÉ.- **(Humildemente**.**)** Yo no lo escogí... Es que cuando fui a la mili me tocó formar parte de un pelotón de fusilamiento y, como me negué a matar a nadie...

PADRE CALLEJA.- **(Escandalizadísimo**.**)** ¡Y además de lujurioso, pacifista!

FRAY JOSÉ.- **(Termina**.**)** ... me encerraron primero en un castillo y luego en el convento...

PADRE CALLEJA.- Ajá, ya salió el peine... Muy bien, hombre, muy bien, es usted un ejemplo... Y encima, me dice que estaba cantando para evitar un mal mayor...

FRAY JOSÉ.- Sí, Padre. **(Alza el gallo**.**)** Y además estoy seguro de que Dios, en su infinita misericordia, me perdonará...

(El PADRE CALLEJA **lo toma como un insulto personal**.**)**

PADRE CALLEJA.- ¡No! ¡Nunca! ¡Dios no te perdonará nunca! ¡Y yo menos! ¡Estaríamos apañados si el perdón del Todopoderoso quedara al arbitrio del pecador!...

(Jadea, apoplético, cuando alguien retira el biombo. Es el COMISARIO **con el** INSPECTOR RAMÍREZ **a su lado tomando nota en su bloc.)**



COMISARIO.- Perdone, Padre, pero hemos tomado nota de todo, así se libera usted de las zarandajas del secreto de confesión...

PADRE CALLEJA.- Me parece muy bien.

COMISARIO.- **(A** FRAY JOSÉ**, que se está levantando.)** Bien. ¿Quién oía la radio debajo de una manta?

(Y ofrece, con un gesto, a todos los miembros de la compañía apelotonados contra la pared. FRAY JOSÉ**, atribuladísimo, corre hacia** MARI PILI, **mientras** HUETE, **por si acaso, escurre el bulto.)**

FRAY JOSÉ.- No... no sé... Me lo tapaba la manta...

COMISARIO.- **(Con mucha sorna.)** Yo le ayudaré a destaparlo, no se preocupe... Por el momento vamos a seguir con la función... ¿Por dónde íbamos?

(El INSPECTOR RAMÍREZ **pone cara de pensar y va recordando.)**

INSPECTOR RAMÍREZ.- Pues... Esta señora... **(Por** FERNANDA**.)** y esta señorita... **(Por** MARI PILI**.)** achuchaban aquí al fraile...

(**Le corta** TARSICIO, **aconsejado por** ROBERTO.)

TARSICIO.- Señor Ramírez, en mi obra no se achuchaba a nadie.

ROBERTO.- Eso es en la versión del rojo Corcuera...

(**Se impone la autoridad del** COMISARIO.)

COMISARIO.- ¡Silencio! Y ahora, prosiga con la función, por favor...

(TARSICIO**, animado por los gestos de** ROBERTO, **sigue**.)

TARSICIO.- Prosigo. Hemos quedado en que el casto José escapa por una ventana. ¿Y adónde da esa ventana?

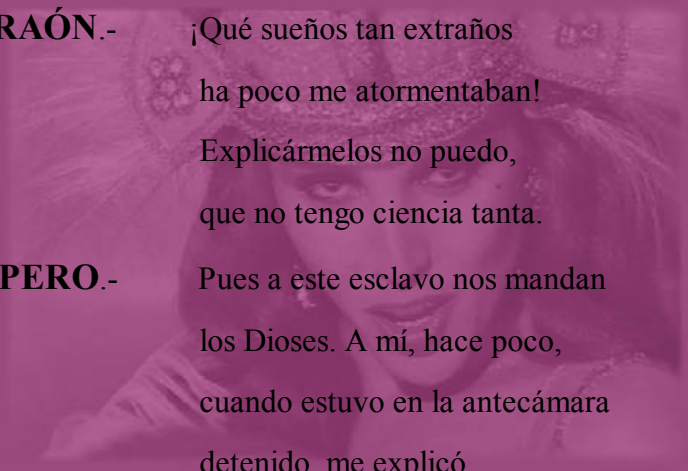


Secuencia 23

Teatro. **Escenario**. **Interior**. **Noche**.

Jardines del Palacio de Faraón. **Árboles frondosos**. **Bajo un ventanal**, **un banco rústico y cubierto de pieles**. **Sobre el banco duerme el** FARAÓN, **y en el suelo su** COPERO. **El** CASTO JOSÉ **aparecerá por el ventanal**, **gatea e irá a caer a los pies del** FARAÓN.

TARSICIO.- (***Off***.) A los jardines donde duerme y sueña el Faraón. Como se despierta, José le[116] pide perdón y el Faraón comenta con su Copero un sueño que ha tenido...



FARAÓN.- ¡Qué sueños tan extraños
ha poco me atormentaban!
Explicármelos no puedo,
que no tengo ciencia tanta.

COPERO.- Pues a este esclavo nos mandan
los Dioses. A mí, hace poco,
cuando estuvo en la antecámara
detenido, me explicó
lo que en la noche soñara.

CASTO JOSÉ.- El cielo me dio esa gracia.

FARAÓN.- Pues escucha mis ensueños
y explícamelos.

CASTO JOSÉ.- Pues habla.

(Ataca la música.)

[116] [Justo aquí finaliza la intervención de Tarsicio en la película, y se da un salto hasta el número musical (N. del E.)]

FARAÓN.- Vi entre sueños tres mujeres
con extrañas vestiduras,
que agitando así las manos
adoptaban mil posturas.
De cintura para abajo
todo, todo lo movían
y enseñaban muchas cosas
de cintura para arriba.
Era un encanto verlas bailar,
nunca en mis reinos vi cosa igual.

CASTO JOSÉ.- Ya sé lo que dices.
Mira si eso fue.

(Se abre la floresta del fondo y aparecen tres visiones[117]:
las GITANAS **del garrotín.)**

FARAÓN.- Por Anubis, por Osiris,
eso es lo que yo soñé.

COPERO.- Renilo, ¡qué asombro,
qué barbaridad!

COPERO y **FARAÓN**.-
¡Vaya unas señoras,
qué ricas están!

CASTO JOSÉ.- Esas tres mujeres
que miras allí
bailarán en lo futuro

[117] [«En la acotación original, se dice que las visiones son *mujeres con trajes modernos*» (N. del A.)]

el movido garrotín.



(Bailan las mujeres.)

CASTO JOSÉ.- Cuando te miro el cogote
y el nacimiento del pelo
se me sube, se me sube y se me baja
la sangre por todo el cuerpo.

TODOS.- Cuando te miro el cogote
y el nacimiento del pelo
se me sube, se me sube y se me baja
la sangre por todo el cuerpo.

CASTO JOSÉ.- ¿Qué te quieres apostar,
qué te quieres apostar[118]
a que tengo yo una cosa
que no tienes ni tendrás[119]?

TODOS.- ¿Qué te quieres apostar,
qué te quieres apostar
a que tengo yo una cosa
que no tienes ni tendrás?

[118] [A la vez que se han dicho estos dos últimos versos, Mari Pili, desde los bastidores, observa el número musical y se enoja con la actitud provocativa de la bailarina que acompaña a Fray José: **MARI PILI**.- Bueno, pero será guarra esta tía... (N. del E.)]

[119] [En la intervención del casto José, y no en la repetición cantada por todos, este último verso se modifica intencionadamente, con respecto al guión y al texto de la opereta original: «que no tienes ni tendrás» cambia a «que no tiene Putifar» (N. del E.)]

(Lo repiten, ya bailando todos, y la música vuelve a atacar las notas de «Cuando te miro al cogote...»[120].)



[120] [La secuencia acaba en la película con una intervención del Padre Calleja, espectador, dirigida a Ramírez: PADRE CALLEJA.- Esto es intolerable. Vámonos... (N. del E.)]

Secuencia 24

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Amanecer**.

La misma música llega hasta la comisaría, **y sus airosos compases ponen en movimiento a** FERNANDA**, que empieza a bailar**; **el** COMISARIO, **enardecido**, **trata de imitar sus movimientos**; **el** GUARDIA **y el** INSPECTOR RAMÍREZ, **celosos**, **colocan el biombo ante el grupo de segregados**; ROQUE **sirve más champán**; TARSICIO **y** ROBERTO **jalean**[121].

TARSICIO y **ROBERTO**.- ¡Y olé!

(Menos mal que el PADRE CALLEJA **no pierde el Norte**; **sin demasiada acritud**, **censura**.**)**

PADRE CALLEJA.- Señores, señores... Bueno está lo bueno...

FERNANDA.- Pero, pero, ¡si es que se te van los pies! ¿No es cierto, Vicente?

COMISARIO.- Inspiradísima, una música inspiradísima...

ROQUE.- Como que la ha escrito mi hijo...

PADRE CALLEJA[122].- Si no digo que no... En ningún momento he dicho nada sobre la música... Pero, la letra, la letra...

[121] [La secuencia comienza en la película con la intervención de Fernanda (N. del E.)]

[122] [Intervención omitida en la película (N. del E.)]

(Todos tienen las copas llenas. El COMISARIO, **encantador.)**



COMISARIO.- **(A** FERNANDA, **besándole la mano.)** Lo que más siento es no haberte visto actuar... Maravillosa, esta pequeña muestra de tu talento...

ROQUE.- **(Feliz.)** ¡Pues la hacemos otra vez!

TARSICIO.- ¡Eso, eso! ¡Y la dirijo yo para que no se enfade el cura!

FERNANDA.- **(Al cura.)** ¿Eh, qué dice el cura?

(El cura está hasta las cejas de champán.)

PADRE CALLEJA.- **(Eructa.)** Pues... si es una cosa para los íntimos y se detiene previamente al llamado Corcuera...

(El COMISARIO **baja del séptimo cielo.)**

COMISARIO.- Hablando de detener... Aquí se va a detener a mucha gente... Ramírez, fuera el biombo... (**Al** PADRE CALLEJA.) Y no por culpa de la función, que exceptuando la cosa del Caudillo y de la Guardia Mora...

INSPECTOR RAMÍREZ.- Que no, que la Guardia Mora no sale...

COMISARIO.- Usted se calla, que yo me entiendo...

(El INSPECTOR RAMÍREZ **y el** GUARDIA **retiran el biombo. Vuelven a quedar a la vista los segregados, y en este momento entran** DOS GUARDIAS **que traen a** PATRICIA; **uno de ellos carga con la radio de su cocina. Apenas** PATRICIA **ve a** MARI PILI, **se va a ella.)**

PATRICIA.- ¿Te das cuenta? ¿Ves como tenía razón? ¡Ni siquiera con este paniaguado te vas a casar!

(El aludido -TARSICIO**- se había protegido el pubis con las manos.)**

MARI PILI.- Mamá, si no es eso...

(Pero PATRICIA **ya se ha echado a llorar sobre el pecho del fraile.)**

PATRICIA.- ¡Ay, qué desgraciada soy!... Tantos sacrificios, tantas esperanzas, ¿y para qué? Para nada, para ver cómo mi hija se queda para vestir santos...

(El COMISARIO, **mientras tanto**, **ha recuperado su siniestro aire profesional**. **Ante la expectación de todos**, **el** INSPECTOR RAMÍREZ **le ha quitado la chaqueta y le ha remangado la manga derecha de la camisa.)**

COMISARIO.- Esta señora, que se calle. Y enchufen la radio.

(El GUARDIA **que sangró de la nariz conecta la radio**. **Calla** PATRICIA **y la radio hace ruidos de gárgola**. **El** COMISARIO **flexiona la mano**, **el** INSPECTOR RAMÍREZ **le coloca en la muñeca una muñequera de cuero.)**

Fuerte, fuerte, que tengo abierta la mano... **(Ajustada la muñeca**, **vuelve a flexionar los dedos y**, **finalmente**, **dice hacia el grupo.)** Ahora quiero ver quién es el que tiene cojones... Perdón, Padre...

PADRE CALLEJA.- Siga, siga...

COMISARIO.- (**Hacia** FERNANDA.) Perdón, Fernanda...

FERNANDA.- **(Con un gracioso mohín.)** Por Dios, Vicente...

COMISARIO.- **(Sigue hacia el grupo.)** ... para oír delante de mí Radio España Independiente...

(No se mueve nadie. HUETE, **concretamente**, **mira hacia el techo**. **El** COMISARIO **flexiona la mano otra vez**, **cierra el puño**, **se golpea con la otra mano**, **abierta**.**)**

¡Vamos, que dé un paso al frente!

(Lo que sucede es que todos, **excepto** HUETE, **dan un paso hacia atrás**, **amedrantados**. **Y** HUETE **se encuentra así directamente acusado.)**

COMISARIO.- Vaya, vaya... Así que es usted... ¡Y encima lleva hábito! **(Sarcástico.)** ¿Qué, alguna piadosa promesa?

(En este momento, ROQUE **consigue deslizar en la oreja del** COMISARIO **unas palabras**, **que parecen proporcionarle una gran satisfacción**.**)**

¡No me diga! Vaya, vaya, vaya... **(Hacia** HUETE.**)** Así que usted... el hábito lo va a llevar… hasta que se muera el Caudillo... (**Hacia el** PADRE CALLEJA.) ¿No le he dicho que la función no tenía importancia? ¡En esa pensión, ahí está lo gordo! (**A uno de los** GUARDIAS.) ¿Y la imprenta?

GUARDIA.- ¿Qué imprenta?

(**Se impacienta el** COMISARIO.)



COMISARIO.- En la pensión, ¿no han encontrado una imprenta clandestina? Es igual, la encontraremos... (**Va hacia** HUETE.) Y eres tú quien me va a decir dónde la escondéis... ¡bolchevique!

(Sorprendentemente, HUETE **reacciona pidiendo de beber**.**)**

HUETE.- Yo, si me [dan] una copa, lo digo todo...

(Es precisamente ROQUE **quien le pone en la mano una copa de champán**. HUETE, **la copa en la mano**, **suelta algo totalmente inesperado**. **Con un gesto hacia** ROQUE, **proclama**:**)**

Yo seré un bolchevique, pero éste es un ácrata.

COMISARIO.- ¿Cómo? (**Un gesto hacia el** INSPECTOR RAMÍREZ.) Diccionario.

HUETE.- Sí, señor. Me lo dijo la Nochevieja pasada en su casa...

(El INSPECTOR RAMÍREZ, **con la celeridad del rayo**, **ha encontrado en un mínimo diccionario el significado de la palabra «ácrata»**; HUETE **se estaba bebiendo la copa**, ROQUE **ha echado la cosa a broma**.**)**

ROQUE.- Ni caso, Vicente...

INSPECTOR RAMÍREZ.- «Ácrata: Partidario de la supresión de toda autoridad».

(HUETE, **ofreciendo la copa**, **para que se la vuelvan a llenar**.)

HUETE.- O sea, anarquista… Estaban dando las doce en el reloj de la Puerta del Sol...



Secuencia 25

Hogar de los Collazo. Complejo. Interior. Noche.

A) Salón.

Alrededor de una enorme radio gramola de la que brotan las campanadas una pequeña multitud, con gorros y pitos de cotillón, toma las uvas:

ROQUE

FERNANDA

TARSICIO

MARI PILI

PATRICIA

FRAY JOSÉ

CORCUERA

Las tres VEDETTES

ANTONIO**, con sus gafas**

Las GITANAS

Los ENANITOS

y... (A voluntad.)

Sonadas las doce, gritos de júbilo (quizá «¡viva 1950!») y desde luego mucho «año nuevo, vida nueva», mientras se cruzan besos, serpentinas y confeti.

Entre la confusión, ROQUE **abraza a** HUETE**, y a ellos se abraza** ANTONIO.



ROQUE.- Tú, bolchevique... Y yo, anarquista y a mucha honra... ¿Y tú?

ANTONIO.- Don Roque, déjese de política, las vedettes...

(**Pero** ROQUE **brinda con** HUETE.)

ROQUE.- Por un mundo... sin Dios y sin amos...

HUETE.- Por una sociedad... sin... sin explotadores ni explotados...

ANTONIO.- Por el amor libre... Don Roque, que digo que las vedettes...

HUETE.- **(Con un gesto a su alrededor.)** ¡Tú qué coño vas a ser ácrata, con esta casa y con el dinero que tienes!...

ROQUE.- Yo soy ácrata sentimental... ¿Qué dices de las vedettes?

ANTONIO.- Que si usted quiere se las lleva a las tres a la cama...

ROQUE.- Sería maravilloso... Además, siendo hermanas..., más pecado, ¿no?

HUETE.- Nada, un burgués con prejuicios cristianos...

(ANTONIO **trae a las tres** VEDETTES.)

ANTONIO.- Mire, don Roque, mire qué ramillete... Palpe estas carnes...

(ROQUE **mira a su alrededor**, **en busca de su mujer**.)

ROQUE.- No, que me ve mi mujer...

ANTONIO[123].- Palpe impunemente, su señora ha debido de ir al baño.

(ROQUE **palpa a ciegas mientras pregunta a** ANTONIO.)

ROQUE.- Pero, ¿cuánto hay que darles?

VEDETTES.- **(Entre risas.)** Eh, eh, las manos quietas...

ANTONIO.- A ellas, nada... A mí tres mil pesetas... Luego reparto...

HUETE.- Esto da grima... Un ácrata prostituyendo a unas mujeres decentes...

(ROQUE **saca del bolsillo un fajo de billetes**. **Le da uno a** HUETE, **que no lo rechaza**.)

ROQUE.- Toma, moralista del carajo, que bolchevique tenías que ser... Anda, y encárgate de entretener a mi mujer...

(HUETE **considera el billete en su mano durante unos instantes**. **Luego echa a andar hacia la puerta y se lo mete en el bolsillo con un**...)

HUETE.- Bah...

[123] [La presente intervención de Antonio y las dos siguientes, de Roque y de las vedettes respectivamente, se omiten en la película (N. del E.)]

B) Cocina[124].

En la cocina, PATRICIA **está partiendo hielo de una barra**, **las** GITANAS **toman café con leche mojando mucho pan**, **y dos** PAREJAS **bailan el garrotín como si fuera un pasodoble**.

PATRICIA.- Pero ese novio tuyo, ¿dónde está?

(**Se lo ha preguntado a** MARI PILI, **que está partiendo turrón junto a** FRAY JOSÉ.)

MARI PILI.- No sé, por ahí anda...

PATRICIA.- Ya sabes que hasta que os caséis yo soy muy estricta, pero una Nochevieja, en fin, que podía estar bailando contigo...

MARI PILI.- Ya... Pero como no sabe... **(Mira a** FRAY JOSÉ, **que es el único que no lleva en la cabeza gorrito**.**)** ¿Usted sabe bailar? **(Se ríe**, **confusa**.**)** ¡Qué tontería! ¡Cómo va a saber...!

FRAY JOSÉ.- **(Azaradísimo**.**)** No... Sí... De soldado, claro...

(PATRICIA, **al salir de la cocina cargada con el hielo**, **tropieza con** HUETE, **que asoma**.)

---

[124] [De nuevo la película introduce una notable alteración al orden del guión, incluso con añadido de texto al principio de este apartado. Se trata de un breve diálogo entre Patricia y una criada, desarrollado en la cocina:
CRIADA.- Aquí no hay etiqueta ni educación...
PATRICIA.- Ya... Oye, y ella, ¿qué tal?
CRIADA.- Una ordinaria. No quiere que se sirva la mesa, no quiere que se limpie la plata... Con decirle que los criados somos más señores que ellos...
PATRICIA.- Y el niño, ¿qué?
CRIADA.- Tontito...
PATRICIA.- ¡Claro!
CRIADA.- ¡Pues anda que la novia! Creo que es hija de una cómica que es coja y que vive de los pupilos...
PATRICIA.- Oye, marmota, me voy a cagar en la puta que te parió, ¿sabes?
Después de este diálogo, la película continúa con el apartado *F* de esta secuencia (N. del E.)]

PATRICIA[125].- Viene una invitada y se pasa la noche haciendo de criada...

(MARI PILI **le da un pedacito de turrón al fraile**; **se anima**.)

MARI PILI.- Es verdad, que primero hizo la mili... **(Le chispean los ojos.)** Y digo yo, ¿y por qué no bailamos?

FRAY JOSÉ.- Por Dios...

MARI PILI.- **(Animándose.)** ¡Un día es un día! Y, además, siendo Nochevieja...

(Lo enlaza sin acercarse a él.)

FRAY JOSÉ.- No, que yo no... Por favor...

(Pero se está dejando llevar. **Y la verdad es que se va a descubrir que baila estupendamente**. MARI PILI, **muy alegre**, **así lo proclama**.**)**

MARI PILI.- Pero... ¡si es usted un bailón!

(El fraile baila encantado, **aunque trata de disimular**.**)**

FRAY JOSÉ.- No, no... Además, se me ha olvidado...

MARI PILI.- ¡Qué se le va a olvidar!... Esto es como andar en bicicleta, una vez que se aprende no se olvida jamás... **(Sin proponérselo**, **ajustan su brazo.)** Y... cuando no era usted fraile, ¿qué es lo que más le gustaba bailar? Digo como pieza...

[125] [Intervención eliminada de la película (N. del E.)]

(El fraile se está relajando, no hay duda.)

FRAY JOSÉ.- El tango... Lo que más, el tango...

MARI PILI.- Luego ponemos uno en la gramola...

FRAY JOSÉ.- *La Comparsita*, ése es el que más me gustaba...

MARI PILI.- Es que es precioso...

(Giran durante unos segundos, ocupados únicamente en bailar. Y de pronto se nubla el animado rostro de MARI PILI.)

¿Sabe una cosa? Ojalá los ensayos de la obra duraran siempre...

FRAY JOSÉ.- **(Traga saliva.)** ¿Por qué?

MARI PILI.- **(Pierde su desenvoltura, dice con voz sofocada.)** Así no tendría usted que volver al convento...

FRAY JOSÉ.- **(Con todo el coraje de que es capaz.)** Y... y... usted no se casaría con don Tarsicio...

(Se miran, se lo han dicho todo. Pero la entrada de TARSICIO **y** ROBERTO **les impide asumirlo.)**

ROBERTO.- Pero...

TARSICIO.- **(Encantado de la vida.)** Déjala, así no me da la lata con que soy un patoso que no sé bailar...

(ROBERTO, **decididísimo, enlaza a** TARSICIO.)

ROBERTO.- ¿Que no sabes? Ven aquí, pichón... Y déjate llevar.

(**Empiezan a girar los dos**. **Entra en la cocina** HUETE, **que mira**, **pasmado y alternativamente**, **a las dos parejas**. HUETE, **sin dejar de mirarlas**, **se echa a la boca un trozo de hielo y bebe luego de una botella**. **Ya en la puerta**, ROBERTO, **desafiante**, **a** MARI PILI.)

¿Sabe o no sabe?

(Y como ella se desentiende del asunto, **entregada al baile**, ROBERTO, **despechado**, **le pega un beso a** TARSICIO **en la boca**. HUETE, **saliendo**, **cabecea**.**)**

HUETE.- Esto... esto es la descojonación...

C) Salón.

En un diván, ROQUE, **sentado**, **y en sus rodillas -o donde pueden- las tres** VEDETTES, **que discuten con** ANTONIO **mientras acarician a** ROQUE.

VEDETTES.- No, hijo... Tres mil cada una... Y tu comisión que te la dé él...

ANTONIO[126].- Si ya se lo he dicho... Bueno, se lo digo otra vez...

(**Consigue sacar la cabeza de** ROQUE **del escote de una de las** VEDETTES.)

Don Roque... Que aquí ha habido un malentendido... Escuche...

(**En este momento** HUETE **se interpone entre** ANTONIO **y** ROQUE.)

[126] [La intervención de las vedettes y la siguiente de Antonio se eliminan de la película (N. del E.)]

HUETE.- Un momento... Ahora vamos a saber si eres ácrata o no... En la cocina, tu hijo se está besando en la boca con el del atrezzo...

(Y espera su reacción. ROQUE **no se escandaliza en absoluto**. **Sencillamente**, **chasquea la lengua**, **un tanto contrariado**.**)**

ROQUE.- Vaya por Dios, ya ha vuelto a recaer...

HUETE.- No te entiendo...

ROQUE.- Que sí, hombre, que sí, que tiene esa debilidad... Si lo tuve que borrar de Flecha porque en los fuegos de campamento era una cosa tremenda... Pero yo creía que esa chica le había quitado el vicio...

HUETE.- O sea, que no te escandalizas...

ROQUE.- ¿Y qué quieres que le haga, si debe ser de nacimiento[127]? Anda, anda a entretener a mi mujer... Toma... **(Le da mil pesetas**.**)** Y tú, otras seis mil y hacen nueve... **(Le da a** ANTONIO **seis mil**.**)**

D) Dormitorio[128].

Borracho, CORCUERA **recita con una pasión que provoca estremecimientos en** FERNANDA, **tendida sobre la cama**, **mientras los** ENANITOS **hacen cabriolas por el suelo**.

CORCUERA.- «El día que me quieras tendrás más luz que junio;

la noche que me quieras será de plenilunio,

[127] [Aquí termina en la película esta intervención de Roque. Lo anotamos porque el texto completo de este parlamento, según el guión, generaría confusiones de interpretación, sobre todo después de haber indicado las alteraciones del orden llevadas a cabo en el montaje final. De hecho, en la película, tras esta intervención, se pasa directamente a la siguiente secuencia, la número veintiséis (N. del E.)]

[128] [Apartado eliminado de la película (N. del E.)]

con notas de Beethoven vibrando en cada rayo

sus inefables cosas...».

(FERNANDA **se agita y gime en la cama**. **La puerta se abre y asoma**, **cauto**, HUETE. CORCUERA **sigue**.)

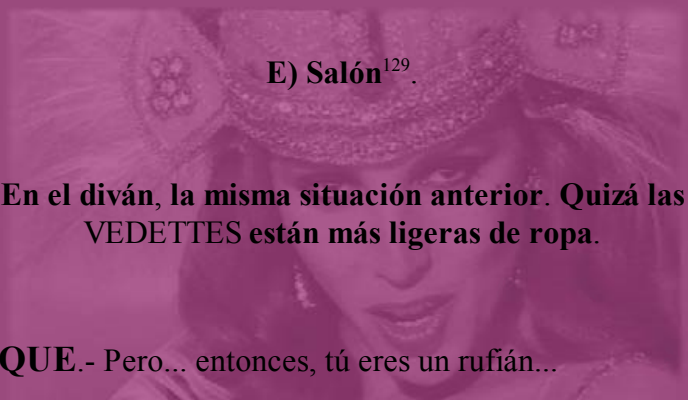
«... y habrá juntas más rosas

que en todo el mes de mayo.

Las fuentes cristalinas

irán por las laderas...».

FERNANDA.- Corcuera... Corcuera...



E) Salón[129].

En el diván, **la misma situación anterior**. **Quizá las** VEDETTES **están más ligeras de ropa**.

ROQUE.- Pero... entonces, tú eres un rufián...

ANTONIO.- **(Dignísimo.)** Cuidado. Yo soy el agente de estas señoritas y tengo derecho a mi comisión del quince por ciento.

(ROQUE, **levantándose**, **abrazado a las** VEDETTES.)

ROQUE.- Y a mí me parece muy bien... Pero la comisión te la deben dar ellas... Vamos a ver si encontramos una cama libre...

(Llega HUETE **a paso de carga**.**)**

[129] [Al igual que el apartado anterior, éste también se elimina de la película (N. del E.)]

HUETE.- Yo, yo te llevo... Ven, por aquí...

(Y van hacia el pasillo.)

F) Dormitorio.

En el dormitorio las cosas han seguido su curso normal: **ahora** CORCUERA, **desnudándose**, **recita a Espronceda**. FERNANDA **ya está bajo las sábanas**, **y los crudos versos la llevan a un frenesí tremendo**, **porque la cama entera parece bullir con sus estremecimientos**.

CORCUERA[130].- «... me gustan las queridas
tendidas en los lechos,
sin chales en los pechos
y flojo el cinturón...».

(FERNANDA, **la voz estrangulada**.)

FERNANDA.- Corcuera... Corcuera, que una no es de piedra...

(CORCUERA, **ya en camiseta y calzoncillos**, **sin zapatos pero con ligas en los calcetines**, **se arrodilla encima de la cama**.)

CORCUERA.- «... mostrando sus encantos,
al aire el muslo bello,

[130] [La película comienza este apartado con la segunda intervención de Corcuera, omitiendo, por tanto, estos versos iniciales y la participación siguiente de Fernanda (N. del E.)]

sin orden el cabello[131]...

¡Qué gozo!, ¡qué ilusión!».

(En este momento se abre la puerta de par en par: en el umbral, ROQUE, HUETE **y** ANTONIO, **que está abriendo una lata de sardinas.)**

ROQUE[132].- Pero...

(CORCUERA **acababa de pasar a García Lorca**.)

CORCUERA.- «... sus muslos se me escapaban

como peces sorprendidos,

la mitad llenos de lumbre...».

ROQUE.- **(Brama.)** ¡¿Se puede saber qué pasa aquí?!

(De un salto, CORCUERA **se cuadra en la posición de firmes**, **los** ENANOS **empiezan a salir de entre las sábanas y** FERNANDA, **con gran presencia de ánimo**, **responde.)**



FERNANDA.- ¿No lo ves? Jugando a Blanca Nieves y los siete enanitos[133]...

[131] [Los guionistas han alterado el orden de los versos de este poema de Espronceda, titulado *La desesperación*. El original dice así: «mostrando sus encantos,/ sin orden el cabello,/ al aire el muslo bello.../ ¡Qué gozo!, ¡qué ilusión!» (N. del E.)]

[132] [Intervención omitida en la película (N. del E.)]

[133] [La película retrocede de aquí, eliminando la última intervención de Roque de este apartado, al inicio de la microsecuencia B y sigue el orden del guión dentro de ella (N. del E.)]

(ROQUE**, convencidísimo**.)

ROQUE.- Ah... **(Y a** HUETE, **tranquilísimo.)** Y usted, ¿qué quería decirme?



Secuencia 26

Comisaría. **Despacho comisario**. **Interior**. **Día**.

Por la ventana entra ya la luz de la mañana. **El** PADRE CALLEJA **tiene los dedos índices metidos en las orejas y los ojos cerrados**, ROQUE **quiere enseñar la cicatriz y** HUETE **termina**.

HUETE.- O sea, que sí, que es anarquista y partidario del amor libre...

ROQUE.- Vicente, esto, ¡esto no me lo hicieron en las barricadas, sino en las trincheras, sirviendo a España[134]! **(Enseña la cicatriz.)**

(El COMISARIO **se levanta de su sillón**. TARSICIO, **que trataba de explicarle algo a** MARI PILI, **se ve rechazado por ella**.**)**

MARI PILI.- ¡A mí no me toques!

(Y se abraza al fraile.**)**

¿Tú me quieres, José?

(El hermano FRAY JOSÉ **responde abrazándola y besándola como un actor americano**. **Pero antes le dice**:**)**

[134] [A partir de aquí, el orden del guión vuelve a alterarse notablemente. Tras la presente participación de Roque, interviene el comisario (**COMISARIO**.- Calma, calma... **(Al** INSPECTOR RAMÍREZ.**)** Toda la declaración del bolchevique, fuera…). Sigue Roque (**ROQUE**.- Vicente, no sabes cómo te agradezco...), de nuevo el comisario (**COMISARIO**.- A casa, hombre, a casa... Padre, que nos vamos, hala…), retoma Roque (**ROQUE**.- Hala, Padre, a casa…), interviene el Padre Calleja (**PADRE CALLEJA**.- Ah... Es que... me había quedado traspuesto. Claro, no he podido oír nada…) y finaliza el comisario (**COMISARIO**.- Esto les pasa a ustedes por darles confianza a estos desgraciados...). En este punto se sigue nuevamente el orden del guión, aunque no por mucho tiempo, como indicaremos más adelante (N. del E.)]

FRAY JOSÉ.- Sí, y además cuelgo los hábitos...

(Todo sucede a velocidad vertiginosa.)

PATRICIA.- ¡Si al menos te casaras con éste!

FERNANDA.- (**Al** COMISARIO.) Vicente, ¡está injuriando a mi hijo!

(**El** COMISARIO **pide calma con sus gestos**. TARSICIO **se abraza a** ROBERTO.)

TARSICIO.- No te preocupes, mamá, que se case con quien le dé la gana...

COMISARIO.- Calma... Calma... (**Al** INSPECTOR RAMÍREZ.) Toda la declaración del bolchevique, fuera...

(**El** INSPECTOR RAMÍREZ **empieza a romper hojas del bloc**. **El** COMISARIO **le pone el abrigo a** ROQUE.)

ROQUE.- Vicente, no sabes cómo te agradezco...

COMISARIO.- Hala, hala, a casa... Ramírez, mi gabardina... Esto les pasa a ustedes por darles confianza a estos desgraciados...

FERNANDA.- Tiene usted razón... Los pobres son todos unos resentidos...

(El COMISARIO **le echa por los hombros la gabardina.)**

COMISARIO.- No se vaya usted a enfriar... **(Y medio la abraza.)**

FERNANDA.- De tú, Vicente, de tú... ¿Por qué no vienes mañana a comer a casa aprovechando que Roque se va de viaje?

(ROQUE **estaba llamando a** TARSICIO.)

ROQUE.- Vamos, Tarsicio...

TARSICIO.- Vamos, Roberto...

(**Pero** ROQUE, **brutal**, **le pega una hostia a** ROBERTO.)

ROQUE.- Tú, con ellos...

(Y le empuja hacia el grupo que sigue arracimado en el rincón.)

TARSICIO.- Pero, papá[135]...



(ROQUE **ya está sacando al cura de su voluntario retiro**; **le obliga a quitarse los dedos de las orejas**.)

ROQUE.- Hala, Padre, a casa...

PADRE CALLEJA.- Ah... Es que... es que me había quedado traspuesto. Claro, no he podido oír nada...

(**El** COMISARIO **ha abierto la puerta**. **Sale** FERNANDA, **tras ella** TARSICIO, **el cura y** ROQUE.)

---

[135] [Después de esta intervención, la película salta hasta la última del comisario, que en el guión cierra la secuencia (**COMISARIO**.- ¿Dónde va esa gente? Todos ahí). Tras ella, habla el Padre Calleja, que se dirige a Tarsicio (**PADRE CALLEJA**.- Y tú, perillán, me tienes que confesar esos pecadillos... ¿eh?). Y de aquí, la película nos lleva a casi el inicio de la secuencia, según el guión; en concreto, a la intervención de Mari Pili (**MARI PILI**.- ¿Tú me quieres, José?). Le sigue la de Fray José (**FRAY JOSÉ**.- Sí, y además cuelgo los hábitos...) y la de Patricia (**PATRICIA**.- ¡A ver si por fin te casas con éste!), con la que, además, la película finaliza la secuencia (N. del E.)]

FERNANDA.- No te molestes, Vicente, que en la calle hará frío y estás en pijama...

COMISARIO.- Si no es molestia, mujer...

PADRE CALLEJA.- **(A** TARSICIO, **tirándole cariñoso de una oreja.)** Tú, perillán, me tienes que confesar esos pecadillos... ¿eh?

(ANTONIO, **el de las gafas**, **se decide a ir hacia la puerta**. **Y tras él van todos**. **Pero el** COMISARIO **los fulmina**.)

COMISARIO.- ¡Quietos ahí!



(Y sale tras sus «invitados».)

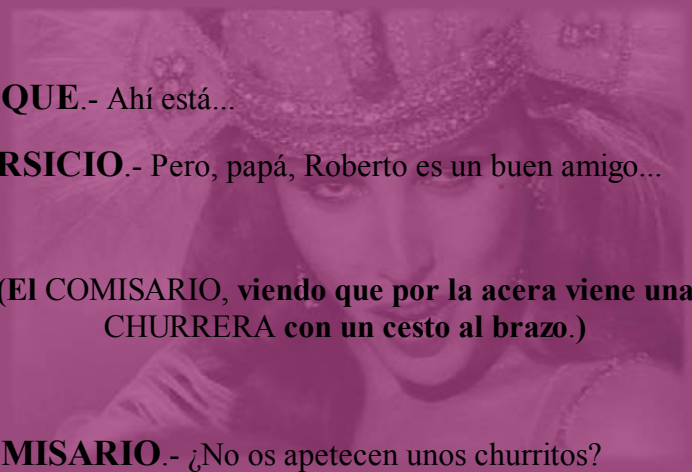
Secuencia 27

Calle comisaría. **Exterior**. **Día**.

Salen, **charlando animadamente**, FERNANDA, TARSICIO, ROQUE, **el** PADRE CALLEJA **y el** COMISARIO.

FERNANDA[136].- ¿Y el coche?

(ROQUE **hace un gesto hacia el «haiga»**, **a cuyo volante duerme el** CHÓFER.)



ROQUE.- Ahí está...

TARSICIO.- Pero, papá, Roberto es un buen amigo...

(El COMISARIO, **viendo que por la acera viene una** CHURRERA **con un cesto al brazo**.**)**

COMISARIO.- ¿No os apetecen unos churritos?

PADRE CALLEJA.- No, yo, porras...

COMISARIO[137].- Ahora invito yo, que conste...

(Unos comen porras, **otros churros**. TARSICIO **insiste**.**)**

TARSICIO.- Además, Roberto ni ha oído la radio ni ha hecho nada malo...

[136] [Esta intervención de Fernanda y la siguiente de Roque son omitidas en la película (N. del E.)]

[137] [Parlamento eliminado de la película (N. del E.)]

ROQUE.- Que lo diga Vicente...



COMISARIO.- Lo mismo que los demás... Insultos al Caudillo y a la Guardia Mora, asociación ilegal con fines subversivos, afiliación a la masonería, al judaísmo y al comunismo, propaganda ilegal en imprenta clandestina...

FERNANDA.- Pero, ¿ya has descubierto la imprenta?

COMISARIO.- **(Flexiona la mano**; **muestra la muñequera**.**)** Ahora, cuando entre..., aunque tengo la mano abierta... **(Y sigue**.**)** O sea, que a esos pollos les van a caer treinta años como mínimo a cada uno...

TARSICIO.- Pero... ¡si Roberto no vive en la pensión de la madre de Mari Pili!

COMISARIO.- En ese caso le aplicaremos la Ley de Vagos y Maleantes... Subid, subid al coche, que está helando...

(Suben FERNANDA **y** TARSICIO. ROQUE, **al cura**.**)**

ROQUE.- Usted, Padre, ¿dónde va?

PADRE CALLEJA.- Pues yo, realmente, tendría que decir una misa...

FERNANDA.- Pues suba, suba... Y así la oímos nosotros, que una buena misa nunca está de más, ¿eh?

(Suben todos. **El** COMISARIO **cierra las portezuelas**.**)**

COMISARIO.- Adiós, adiós...

FERNANDA.- No te olvides, mañana..., o sea, hoy, vente a comer a casa...

ROQUE.- Ah, estupendo, así la entretienes, porque como yo salgo de viaje...

TARSICIO.- Muy bonito, hombre... Y a mí, ¿quién me entretiene a mí?

(El COMISARIO **le da unos cachetitos en la mejilla.)**

COMISARIO.- Tú, a escribir, que es lo tuyo... Hombre, ¿por qué no escribes *Marina*? Tendrías un éxito tremendo... He oído que en El Pardo gusta mucho... Y, a propósito, ésta, la del casto José, ¿cómo termina?

(El coche ya ha arrancado, **se aleja por una calle terrible**. TARSICIO, **la cabeza fuera de la ventanilla**, **grita.)**

TARSICIO.- ¡Divinamente! ¡El Faraón nombra Virrey al casto José y...!

(Empieza a sonar la música del cuadro final.)



Secuencia 28

Teatro. Escenario. Interior. Noche.

El Templo del Buey Apis. Guerreros, Esclavos, Sacerdotisas. A ambos lados del Buey el FARAÓN **y** PUTIFAR, **cogidos a sus cuernos.** El CASTO JOSÉ **de rodillas entre** LOTA **y la** REINA, **que la acarician.** GRAN SACERDOTE, COPERO, **etcétera. Y Cuerpo de Baile.**

FARAÓN[138].- Que el cuerno que estoy tocando
te dé honores y abundancia.

PUTIFAR.- Que este otro cuerno que toco
muy poderoso te haga.

GRAN SACERDOTE.-
Y de mis manos recibe
la noble insignia sagrada.
(Le da un báculo.)

COPERO.- ¡Gloria al Virrey!

TODOS.- ¡Gloria, gloria!

FARAÓN.- El Buey te saluda.
(El Buey mueve la cabeza.)

CASTO JOSÉ.- Gracias.
¡Qué honor para mi familia!
¡Cuando se enteren en casa...!

(Empieza el baile que terminará en la apoteosis final.)

[138] [De esta secuencia, la película sólo reproduce la intervención final en la que todos cantan al Virrey y al Buey (N. del E.)]

TODOS.- ¡Gloria, gloria

a nuestro Virrey!

¡Honremos al Apis,

honremos al Buey!

¡Gloria al Buey!



(Ya están desfilando por la pasarela, saludando.

Aplausos, griterío del público.

Saludando, las manos de MARI PILI **y** FRAY JOSÉ **se han unido. Ahora se miran a los ojos. Si nada sucede también se unirán sus labios apenas caiga el telón. Pero algo va a interrumpir el idilio...**

Por un lateral aparecen los GUARDIAS **a caballo que aparecieron en la primera secuencia. Y cuando** MARI PILI **y** FRAY JOSÉ **van a besarse, sobre ellos se cierne la cabeza enloquecida de un caballo, la larga porra de su jinete. Y se congela la imagen.)**

FIN

La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez





Volver

La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez





Volver

La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez





Volver

La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

de

Rafael Azcona y José Luis García Sánchez



Volver



La Corte de Faraón

* Textos teatrales

- PERRÍN, Guillermo y PALACIOS, Miguel de, *La Corte de Faraón*: opereta bíblica en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso, original, música del maestro Vicente Lleó.

- MIHURA, Miguel y GONZÁLEZ, Ricardo, *El pueblo del Peleón*: opereta ménflica en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso, pseudo-parodia de *La Corte de Faraón*, música del maestro José Padilla.

- IMÁGENES

  - Fotografías de los autores y del compositor.
  - Cubierta de la partitura de 1910.
  - Actores y actrices de la representación teatral original.



- BIBLIOGRAFÍA

  - Artículos.
  - Noticias periodísticas: 1910, 1965, 1985, 1991, 1993, 1998, 1999.

* La película

- FICHA DE LA OBRA

- GUIÓN TÉCNICO

- BIBLIOGRAFÍA

- IMÁGENES

La Corte de Faraón

- IMÁGENES

- Fotografías de los autores y del compositor.



Guillermo Perrín



Miguel de Palacios



Guillermo Perrín
(Original del Museo del Teatro)



Vicente Lleó (compositor)

La Corte de Faraón

Imagen original del archivo musical Daniel García de Barcelona. No hemos podido contactar con los herederos del archivo y extraemos la fotografía del programa del Teatro de la Zarzuela.

- IMÁGENES

- Cubierta de la partitura de 1910.



Actores y actrices de la representación teatral original. Imágenes.

Imágenes originales del archivo musical Daniel García de Barcelona. No hemos podido contactar con los herederos del archivo y extraemos las fotografías del programa del Teatro de la Zarzuela.



Julia Fons como Lota



Enriqueta Blanch, Carmen Andrés y Concepción Salvador en el trío de las viudas



Soledad Álvarez como Raquel



Julia Fons como Lota y Antonio González como José en la escena de la capa



Juanita Manso como la Reina, Antonio González como José y Julia Fons como Lota en el Vals del Juicio



Soledad Álvarez, Carmen Andrés y Trinidad Staliffer en el trío de Garrotín



Carmen Andrés como Sul



Ramón Peña como el Gran Faraón

Bibliografía. Textos teatrales

- PELÁEZ PÉREZ, Víctor Manuel, "*La Corte de Faraón* desde la perspectiva paródica".

Textos teatrales. Bibliografía

Noticias periodísticas:

- 1910:
  - ABC Madrid, 22-01-1910
  - Tal día como hoy, 21-01-1910

- 1965:
  - ABC Madrid, 2-10-1965
  - ABC Madrid, 5-10-1965
  - Programa del Teatro Eslava, 1965

- 1985:
  - ABC Madrid, 22-05-1985

- 1991:
  - ABC Madrid, 3-06-1991
  - ABC Madrid, 7-06-1991



- 1993:
  - ABC Madrid, 18-10-1993
  - ABC Madrid, 22-12-1993

- 1998:
  - ABC Madrid, 26-03-1998

- 1999:
  - ABC Cultural Madrid, 20-03-1999
  - ABC Madrid, 29-03-1999
  - ADE Teatro, Abril-Junio 1999 (Nº 75)
  - SCHERZO Madrid, Mayo 1999 (Nº 134)

LA CORTE DE FARAÓN (1985)



Ficha técnica

Director: José Luis García Sánchez.
Productor: Mónica del Bosco e Ignacio Soriano, para Luis Sanz P.C. - Lince Films - TVE - Ministerio de Cultura.
Argumento: la zarzuela *La corte de Faraón*, de Guillermo Perrín y Miguel Palacios y Vicente Lleó.
Guión: Rafael Azcona y José Luis García Sánchez.
Fotografía: en Panorámica e Eastmancolor, de José Luis Alcaine.
Operador: Eduardo Noé, Ramón Perdiguero, José Luis Criado y Juan Carlos Rodríguez.
Música: Vicente Lleó, dirigida y orquestada por Luis Cobos.
Director de coros: José de Felipe.
Director de música: Francisco Pareja.
Decorador: Andrea D'Odorico, con Juan Gutiérrez, construidos por Enrique López.
Montaje: Pablo G. del Amo, con Esperanza Cobos y Raúl Casado.
Sonido directo: Enrique Bañuls, con Marcos Granado.
Vestuario: Miguel Narros, con Miguel Guillén.
Maquillaje: Juan Pedro Hernández, con Antonio Segovia y Antonio Segovia hijo.
Peinados: Esther Ibáñez, con Rosa Martín.
Asistente de dirección: Manuel Gómez y Pablo Martín Pascual.
Jefe de producción: Manuel Muñoz, con Fernando Marquerie.
Director de producción: Luis Sanz.
Intérpretes: Ana Belén *(Lola / Mari Pili)*, Fernando Fernán-Gómez *(Roque)*, José Luis López Vázquez, Antonio Banderas *(fray José)*, Josema Yuste *(Putifar / Tarsicio)*, Agustín González *(padre Calleja)*, Quique Camoiras, Mary Carmen Ramírez *(Fernanda / Reina)*, Juan Diego *(Roberto)*, Guillermo Montesinos *(Antonio)*, María Luisa Ponte *(Patricia)*, Millán Salcedo, Antonio Gamero, Luis Ciges, Guillermo Marín, María Rus, Blanca Patiño, Amelia Fons, Maruja Recio, Tomás Sáenz Retamar, Pedro Basanta, Manuel Huete, Fernando Marquerie.
Duración: 96 minutos.
Estreno: En Madrid, 26 de septiembre de 1985, en Capitol, Luchana 1, Carlton, Candilejas, Europa, La Vaguada. **Propiedad:** Lince Films S.L.

La Corte de Faraón

Descripción de los decorados teatrales

(Según los autores Guillermo Perrín y Miguel de Palacios)

Cuadro I

¡Ritorna vincitor!

Gran plaza pública en Menfis, engalanada para una gran fiesta. Edificios característicos de la época. A la derecha del actor, tribuna egipcia con dosel para los Reyes. Sillones, alfombra, etcétera. A la izquierda, entrada y fachada de un templo egipcio. Al fondo, y a lo lejos, obeliscos, estatuas, esfinges, etcétera, y en último término las Pirámides. Libres las cajas y parte del fondo. Luz rojiza de la tarde.

Al levantarse el telón aparecen FARAÓN y la REINA sentados bajo el dosel de la tribuna. Dos Esclavas egipcias les espantan las moscas con abanicos de plumas de colores. Cuatro Soldados egipcios (hombres) dan guardia de honor a la tribuna regia. El COPERO de su majestad al pie del trono. Frente a la tribuna, delante del templo y llenando la escena, Pueblo egipcio. Hombres y Mujeres, con diversos y característicos trajes.

Cuadro II

La capa de José

Antecámara nupcial en el palacio del general PUTIFAR. Puertas laterales y todo el fondo abierto, figurando una terraza que da sobre las orillas del río Nilo, en cuyas aguas riela la luna. Vegetación frondosa. En la estancia muebles de la época riquísimos. Pieles, armas, tapices, pebeteros, etcétera.

LOTA con traje blanco egipcio, sencillo, pero algo provocativo. Se halla echada a la derecha sobre un estrado, con pieles y almohadones. Cuatro Esclavas abanicándola. Otras encendiendo los pebeteros. Otras tocando arpas pequeñas. RAQUEL pulsando también el arpa. Esclavas egipcias bailando en el centro de la escena al compás de los cantos.

Cuadro III

De capa caída

Estancia regia del palacio de FARAÓN. En el fondo de esta estancia, un hueco en medio punto y cuadrilongo, donde va un lecho de la época, cubierto con tapices y pieles. A ambos lados de este hueco, dos grandes pebeteros egipcios. El lecho estará sobre una grada de un peldaño. Esta grada la cubrirá un rico tapiz, que baja hasta el centro de la escena. En los dos ángulos del fondo de esta decoración, dos estatuas egipcias de mármol negro. A la derecha, gran ventanal, que se supone da a los jardines del palacio, por donde entrará luz del día, que contrastará con la artificial de una lámpara egipcia que pende del techo de la estancia. A la izquierda, dos grandes puertas practicables. Todos los detalles arquitectónicos y de mobiliario a gusto del pintor.

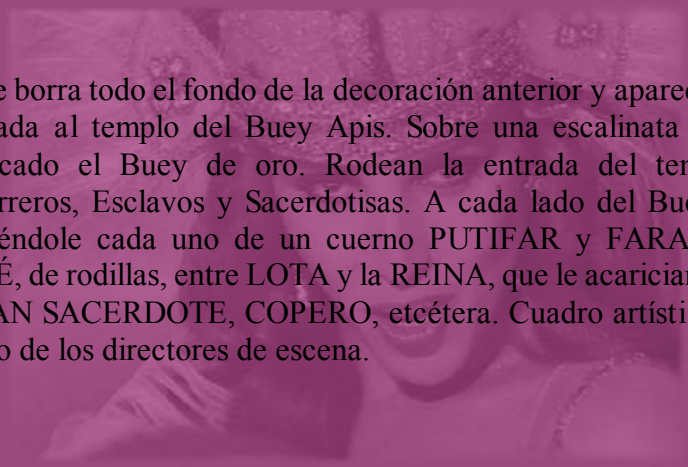
Cuadro IV

Los sueños de Faraón

Jardines del palacio de FARAÓN. Toda la frondosidad que debieron tener aquellos lugares. En primer término izquierda un fragmento de la fachada del palacio, con el gran ventanal señalado a la derecha del anterior cuadro. Debajo de este ventanal, un banco rústico cubierto con pieles. Estatuas, flores, etcétera. En el fondo floresta y dos árboles corpulentos que entrelazan sus ramas y forman un arco. Todo este fondo se transparenta a su tiempo y se descorrerán las gasas que lo forman para el cuadro que se indicará.

Cuadro V

El Buey Apis



Se borra todo el fondo de la decoración anterior y aparece la entrada al templo del Buey Apis. Sobre una escalinata está colocado el Buey de oro. Rodean la entrada del templo Guerreros, Esclavos y Sacerdotisas. A cada lado del Buey y cogiéndole cada uno de un cuerno PUTIFAR y FARAÓN. JOSÉ, de rodillas, entre LOTA y la REINA, que le acarician. El GRAN SACERDOTE, COPERO, etcétera. Cuadro artístico a gusto de los directores de escena.

Bibliografía. La Película

- NADAL, José María, "Sobre *El baile*, *La corte de Faraóón*, *La señorita de Trevélez* y *Calle Mayor*", extraído de José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo* XX, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 437-446.

La Corte de Faraón

- IMÁGENES

Reproducción digital de las páginas del guión original.


LA CORTE DE FARAÓN

Guillermo Pardo y Miguel de Palacios

VICENTE LLEÓ


LA CORTE DE FARAON





La Corte de Faraón

Actores y actrices de la representación teatral original. Imágenes.



Julia Fons como Lota

La Corte de Faraón

Actores y actrices de la representación teatral original. Imágenes.



Enriqueta Blanch, Carmen Andrés y Concepción Salvador en el trío de las viudas

La Corte de Faraón

Actores y actrices de la representación teatral original. Imágenes.



Soledad Álvarez como Raquel

La Corte de Faraón

Actores y actrices de la representación teatral original. Imágenes.



Julia Fons como Lota y Antonio González como José en la escena de la capa

La Corte de Faraón

Actores y actrices de la representación teatral original. Imágenes.



Juanita Manso como la Reina, Antonio González como José y Julia Fons como Lota en el Vals del Juicio

La Corte de Faraón

Actores y actrices de la representación teatral original. Imágenes.



Soledad Álvarez, Carmen Andrés y Trinidad Staliffer en el trío de Garrotín

La Corte de Faraón

Actores y actrices de la representación teatral original. Imágenes.



Carmen Andrés como Sul

La Corte de Faraón

Actores y actrices de la representación teatral original. Imágenes.



Ramón Peña como el Gran Faraón

La Corte de Faraón desde la perspectiva paródica[1].

Víctor M. Peláez

1. Claves de un éxito.

La noche del 21 de enero de 1910 el Teatro Eslava de Madrid acogió el estreno de una «opereta bíblica» que supuso un notable éxito: *La Corte de Faraón*, con letra de los inseparables Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música del maestro Vicente Lleó. No pretendemos afirmar que esta pieza dramática merezca figurar como un hito literario en el conjunto de la literatura dramática española del siglo XX; no es ésa nuestra intención. Hablar de éxito no implica ningún tipo de valoración estética, literaria, ideológica... Solamente significa una valoración «comercial», una respuesta al efecto inmediato que causó en los sectores sociales que acudían al teatro. Podemos preguntarnos cuáles son los factores que coadyuvaron a que tal empresa llegase a buen puerto, qué podía ofrecer esta pieza dramática lírica a los espectadores de principios de siglo. Y pensamos que en líneas generales los elementos más destacables a tal efecto son los siguientes:

A/ Causas teatrales: la segunda mitad del siglo XIX en España supuso para el teatro una época de cambios muy significativos, que afectaron a todos los elementos estructurales del mundo teatral. En este punto nos interesa señalar los que se refieren exclusivamente al repertorio dramático. En la década de los sesenta Francisco Arderíus popularizó sus Bufos, representaciones de obritas líricas de tono alegre, jovial y, en un alto porcentaje, paródico. Son el antecedente inmediato del fenómeno que, injustamente, ha recibido la denominación de Género chico, cuyos inicios se marcan en torno a 1880. El apogeo de esta corriente teatral de carácter lírico se fecha comúnmente entre 1890 y 1900, época de enorme proliferación de zarzuelas en la práctica totalidad de locales teatrales españoles (no sólo en la capital). La entrada del siglo XX supuso la aparición de nuevas modalidades muy próximas al Género chico, pero con rasgos particularizadores: el género ínfimo, las variedades y la opereta[2]. Básicamente añadían mayores dosis de espectacularidad, proyectaban en escena un erotismo más marcado,

[1] La realización de este trabajo se ha desarrollado dentro del proyecto de investigación «La parodia dramática en España durante la segunda mitad del siglo XIX», becado por la Generalitat Valenciana.

[2] Para una clasificación de esta variedad de géneros dramáticos puede acudirse a la obra de Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990. Como datos de referencia aproximativos constituye una clasificación propedéutica, aunque no conviene tomar las fechas como barreras tajantes.

materializado en la figura de las actrices, y prestaban especial atención a los números musicales, cuya correcta ejecución era motivo suficiente para salvar del pateo a determinadas piezas que, sin duda, merecían el desprecio del respetable. Si queremos ser más precisos, podemos afirmar que la evolución de la dramaturgia española de finales del XIX y principios del XX constituye un proceso de sustitución de la letra por la música, del arte de reflexionar por la emoción de sentir, del teatro más convencional por un teatro plenamente espectacular. Y en este contexto de encrucijada dramática se estrena *La Corte de Faraón*, cuyos números musicales trascendieron las tablas y se convirtieron en un verdadero fenómeno de masas; de hecho, el número de los cantores babilónicos fue ampliado con varios cuplés, a petición popular. Tales números musicales tampoco habrían tenido un eco especial si no hubiese existido una interpretación «sugerente» de los mismos, cual fue la que en el estreno de 1910 realizó Carmen Andrés y ya en representaciones posteriores (en los años veinte[3]) Julia Fons, que en el estreno interpretó el papel de Lota.

B/ Causas socioculturales: el éxito de una pieza dramática como *La Corte de Faraón* presupone también la existencia de un público con unos determinados conocimientos culturales que les posibiliten interpretar la obra como sus autores pretenden. Desde la perspectiva actual puede resultar, quizás, un poco difícil asumir que los espectadores que asistieron primero al Eslava y, más tarde, al resto de locales donde se montó la obra tenían la capacidad óptima de interpretar aquella opereta según las intenciones de los autores, máxime cuando conocemos que el nivel cultural medio en España a principios del siglo XX continuaba siendo deplorable. No obstante, debemos tener presentes dos puntos fundamentales: la enorme participación social durante esa época en el fenómeno teatral y los principios de educación religiosa, tan arraigados entre todas las capas sociales. Ambos puntos justifican la correcta interpretación de los subtextos con los que Perrín y Palacios juegan paródicamente en *La Corte de Faraón*. Por un lado, los autores se benefician del éxito de la ópera de Verdi *Aida* y, también, es posible que tengan en mente la opereta *Madame Putiphar*, escrita por los franceses Ernest Dupré y Léon Fourneau, más conocido por su pseudónimo Xanrof, con música de Edmond Marie Diet, y representada por

[3] Para algunas de esas posteriores reposiciones en Madrid consúltese de Dru Dougherty y Vilches Frutos el libro *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990.

primera vez en París el 27 de febrero de 1897[4]; en esta misma línea, la obra se plantea como parodia de las convenciones de todo un género, el operístico[5], del que sacan a la luz algunos de los tópicos más manidos, como veremos al analizar la obra. Esta práctica paródica es fácilmente reconocida por los espectadores gracias a sus hábitos teatrales, que les han generado una competencia teatral vasta con la cual están en disposición de identificar las referencias a *Madame Putiphar* (si es que realmente la manejaron los autores y la estrenaron en España) y a los tópicos y motivos operísticos. El público español de principios del XX tenía una cultura teatral viva, a pesar de los elevados índices de analfabetismo. Una cultura basada en los hábitos de asistencia a los teatros. La actividad teatral no era ajena a un importante sector social, capaz de captar las referencias a los subtextos que planteaban los autores porque formaban parte de su cultura teatral. Además, la prensa se hacía eco de la actividad teatral, a la que le daba una importancia notable, y contribuía de ese modo a su difusión.

Por otro lado, hemos señalado la relevancia de la cultura religiosa para la mejor comprensión paródica de la obra. La sociedad española se ha caracterizado históricamente por su condición católica, aunque se tratase de una religión de apariencias en un elevado porcentaje. Esa condición tan arraigada entre el pueblo español es motivo suficiente para que los espectadores teatrales, sea cual sea su estatus, estén al menos familiarizados con la historia bíblica original del hebreo José, hijo de Jacob, relatada en el libro del *Génesis*. Probablemente no la conociesen por haberla leído en los textos bíblicos, que apenas tuvieron difusión en España (además, el elevado índice de analfabetismo aún existente a principios de siglo sería un impedimento para muchos), pero no les resultaría extraña gracias a la iconografía, los sermones

[4] No hemos podido encontrar referencias sobre una posible representación adaptada de esa obra en España. La historia relatada es la misma historia del hebreo José, vendido por sus envidiosos hermanos, víctima de las falacias de la esposa de Putifar y, al final, libre de toda culpa. A esta obra se refiere Josep Soler en su edición crítica de *La Corte de Faraón*, Madrid, ICCMU, 1997.

[5] Crespo Matellán recoge la opinión de M. Muñoz sobre esta obra, de la que asegura que se trata de una parodia de la gran ópera y excepcional en sus números musicales, concebidos tan en serio como la partitura de *Aida*. Quizás haya que relativizar tal afirmación, porque *La Corte de Faraón* no llega a presentar en ninguno de sus números musicales la perfección trágica de la ópera en cuestión, a pesar de los excelentes comentarios que ha suscitado.

eclesiásticos o la cultura religiosa oral que aún pervivía, según comenta Terenci Moix[6]. Perrín y Palacios se aprovechan de esta circunstancia para jugar paródicamente con esa historia legendaria; recordemos que el subtítulo reza «opereta bíblica». La parodia de textos bíblicos no es, por supuesto, nada novedoso, aunque el género literario más empleado para vehicular tales deformaciones ha sido el narrativo[7]. Los autores de esta opereta se atreven con un género dramático de carácter lírico con el fin de aportar continuidad al mito bíblico y, a la vez, profanar tal historia sagrada[8]. ¿Por qué una pieza lírica? Obviamente, por las causas arriba señaladas y, también, porque si pretenden parodiar un género como la ópera, el efecto es más eficaz si se emplean técnicas similares que permitan al espectador reírse, en este caso, de unas situaciones que en el contexto original están rodeadas de seriedad y dramatismo. Los autores han sabido, en consecuencia, articular unos subtextos de fácil reconocimiento por los espectadores, ya que éstos disponen de una cultura teatral viva y de una cultura religiosa extendida. El público se hallará, por tanto, en plena disposición de captar los guiños paródicos planteados por los autores, quienes por otra parte desean hacerse entender y hacer partícipes a los asistentes de este juego con la cultura que constituye la parodia dramática.

C/ Causas económicas: si al creciente gusto por las piezas dramáticas con números musicales unimos las facilidades económicas que los empresarios teatrales, en general, daban para que un público mayoritario pudiera darse cita en los locales, el éxito de una pieza como *La Corte de Faraón* y otras de su género está justificado. El abaratamiento de las entradas fue iniciado por el empresario Francisco Arderíus en los años sesenta, pues necesitaba que un

---

[6] Terenci Moix, «¡Ritorna cornutissimo!», artículo aparecido en el libro programa de *La Corte de Faraón*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, pp. 9-13.

[7] A finales de la Edad Media y durante el Renacimiento y parte del Barroco las parodias de los textos sagrados proliferaron por todos los países europeos, y de manera excepcional en Francia. Para un análisis del fenómeno pueden consultarse la obra de Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, y de Sarrazin, *La Bible parodiée*, París, Cerf, 1993.

[8] Debido a esa profanación y juego con lo bíblico, Terenci Moix, en su artículo citado, afirma que esta opereta «no está escrita para creyentes, sino para personas con sentido del humor. Nunca fue lo mismo», pág. 11. Sin embargo, Josep Soler, en el artículo «La Biblia según la opereta», aparecido en el mismo libro que el de Terenci Moix, cita un texto de Benavente al respecto de la opereta muy interesante: «aquí no hay libertades y el clericalismo nos domina (pero) donde nos quejamos a todas horas de la presión clerical, triunfa *La Corte de Faraón*, opereta del todo bíblica, sin protestas de nadie... Yo he visto en primera fila a muchos graves señores de los que suelen ser ornato de cofradías y procesiones» (pág. 25).

público menos encorsetado y convencional acudiese al estreno de sus Bufos para que éstos tuviesen aceptación. La reducción drástica llegó con las representaciones del «teatro por horas» y los beneficios fueron inmediatos. En 1910, fecha del estreno de *La Corte de Faraón*, los precios de las entradas de los locales teatrales dedicados a este tipo de géneros resultan irrisorios en comparación con años atrás. Serge Salaün recoge las cifras de un local de tales características, como es el Apolo: en 1910 por sesenta céntimos ya se podía asistir al teatro, y la entrada más cara era el palco, cinco pesetas, aunque en él cabían hasta dieciséis personas. Las posibilidades de asistencia eran, por tanto, mayores para todo tipo de público y si, además, los empresarios ofrecían los espectáculos teatrales que el público mayoritario demandaba, la fórmula del éxito está clara.

D/ Causas políticas: no es éste un factor implicado directamente en el éxito de una determinada pieza dramática, pero ayuda a crear un marco contextual que posibilite unos resultados positivos. La parodia dramática es un género que necesita una situación de calma política, de cierta laxitud. Sobre todo cuando emplea la sátira o la burla, o cuando se excede en la presentación de una moral o conducta algo «libertinas», esto es, con regodeo en el erotismo y los placeres materiales. *La Corte de Faraón* contiene una notable variedad de referencias sexuales, unas más veladas que otras, y presenta además una serie de temas como el de la impotencia sexual, la infidelidad, la concupiscencia, la calumnia... que convierten a la obra en un ejemplo de defectos morales. Los números musicales son las partes más «peligrosas», porque detrás de esas apariencias de frivolidad, intranscendencia, halago a los sentidos o contenido popular, materializados en los diversos cuplés de la composición, pueden esconderse determinados fines ideológicos; de hecho, existe una modalidad de cuplé, el «cuplé político»[9], de ideología liberal y contenido satírico-político, que supone una crítica a los conservadores. En *La Corte de Faraón* se agregó al número de los cantores babilónicos un cuplé de esta modalidad, que, por supuesto, nada tiene que ver con la historia del hebreo José que se presenta en escena. El cuplé es el siguiente:

En Babilonia los Ministerios
entran y salen tan de repente,
que quien preside por la mañana
ya por la tarde no es presidente.

[9] Véase el libro citado de Serge Salaün.

De estos trastornos ministeriales
dicen que tiene la culpa sola
un astro errante llamado Maura,
que es un cometa de mucha cola.

A pesar de que estemos hablando de un período de ciertas libertades, tenemos que indicar que cuando se estrenó la obra, con Alfonso XIII reinando, la situación política sufría constantes vaivenes y la censura solía actuar con frecuencia, como apunta el propio Salaün. Será necesario esperar a la década de los veinte, en concreto a la llegada de Primo de Rivera, para que el género experimentase su apogeo, a causa de los gustos personales del dictador, aficionado a este tipo de representaciones; es precisamente durante esa década el momento de máxima gloria de *La Corte de Faraón*, con una excelente Julia Fons interpretando el número de los cuplés babilónicos. Fue la llegada del período franquista el momento de truncamiento del éxito, pues pasó al registro de la censura debido a sus supuestos atrevimientos políticos, eróticos y religiosos[10]. En la posguerra se buscó la manera de evitar el veto impuesto por el régimen y para ello se realizaron algunos cambios y se impuso un nuevo nombre; así, por ejemplo, Nati Mistral la reestrenó con el nombre de *La bella de Texas*. En estos avatares para evitar la censura se centraron Rafael Azcona y José Luis García Sánchez a la hora de escribir el guión de la película homónima (1985), en la que la opereta de Perrín y Palacios se constituye en el pretexto para reflejar los problemas que devienen en el seno de una compañía teatral de escasa relevancia durante los años cuarenta. La película, aunque presenta un tono cómico, nos introduce en el campo de la censura eclesiástica y política (como ejemplo, valga la discusión sobre el permiso del *nihil obstat*) y refleja ese marco de falta de libertad que impide el éxito de una pieza como *La Corte de Faraón*. Por ello, creemos que se justifica el apartado de las causas políticas como factor que debemos tener en cuenta para ponderar el éxito de una obra dramática, máxime cuando hay parodia y sátira.

Los datos arriba expuestos avalan el éxito circunstancial que experimentó la pieza dramática que analizamos, porque respondía a las expectativas de su momento histórico. Sin embargo, *La Corte de Faraón* no ha desaparecido por completo de las tablas. No hace falta ir muy atrás para encontrarnos una representación de la opereta de Perrín y Palacios. Fue en el

[10] Así lo menciona Terenci Moix en el artículo citado. En él dice: «el franquismo, exageración fatídica donde las haya, contribuyó a aumentar la mala reputación, convirtiéndola en la más prohibida de las obras musicales durante toda una postguerra» (pág. 9).

Teatro municipal de Caracas los días 25, 26, 27 y 28 de octubre de 2001, dirigida por Tony River, que forma a su vez parte del reparto, representando el rol del hebreo José, junto con otros artistas como Emilio Laguna, Mar Abascal, Boro Giner, Mario Rodríguez, Guadalupe Sánchez, Laura River o Rosalinda Serfaty[11]. También en España se montó recientemente en el Teatro de la Zarzuela (del 27 de marzo al 2 de mayo de 1999), dirigida por Alfredo Arias. Aparte de las reposiciones teatrales, la versión cinematográfica dirigida por José Luis García Sánchez constituye una prueba más de su pervivencia actual, motivada principalmente por el lado más divertido, jocoso y espectacular de la obra, al margen de las evidentes intenciones críticas de la película indicada. Este hecho nos conduce a pensar que algún mérito debe tener el texto dramático producido por Perrín y Palacios. Conozcamos primero algunos datos sobre estos autores, para posteriormente estudiar la obra en cuestión.

2. Autoría textual y musical de *La Corte de Faraón*.

La autoría textual de esta opereta bíblica está a cargo de las plumas de dos escritores en estrecha sintonía, como son Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. El fenómeno de la coautoría conoce un desarrollo espectacular en la segunda mitad del siglo XIX y llegan a formarse verdaderos dúos consagrados, como los casos de nuestros autores[12], ya a caballo entre ambos siglos, o, también, de Vital Aza y Miguel Ramos Carrión o Celso Lucio y Antonio Palomero. Lo más normal son las parejas de autores, pero tal fenómeno puede implicar la intervención de un mayor número de escritores[13]. La coautoría es favorecida por causas varias: muchos autores eran colaboradores periodísticos y coincidían en tertulias literarias y sociedades de autores; la fecundidad necesaria para no desaparecer de las carteleras exigía un trabajo de escritura teatral a marchas forzadas, más llevadero en colaboración; y el teatro breve, tan extendido en el período

[11] Para más detalles sobre esta representación, puede consultarse el artículo periodístico «*La Corte de Faraón* en el Teatro municipal de Caracas», aparecido el jueves 25 de octubre de 2001 en la prensa venezolana (www. analitica.com).

[12] Se les conoció como «los hermanos siameses del género chico», según recoge Arnoldo Liberman, en «Desenfado bíblico», aparecido en el mismo libro-programa en el que se encuentra el artículo citado de Terenci Moix, pág. 19.

[13] Recordemos el caso de la parodia *Los amantes de Chinchón*, en la que colaboraron un total de cinco personas: Juan Martínez Villergas, Miguel Agustín Príncipe, Gregorio Romero, Eduardo Asquerino y Gabriel Estrella.

finisecular y de principios del siglo XX, se caracterizó por un esquematismo tan fijo, que el reparto de las tareas de escritura teatral no suponía ninguna dificultad[14].

Las trayectorias de Perrín y Palacios fueron similares. Ambos se criaron en provincias, el primero en Valencia y el segundo en Gijón, y marcharon a cursar estudios universitarios a Madrid, de Derecho y Medicina respectivamente. Abandonaron sus profesiones y se dedicaron al teatro. De Miguel de Palacios se sabe que dirigió algunas revistas teatrales (*El Trovador* y *La Batuta*) y colaboró en otras publicaciones, pero todo encaminado a la actividad teatral. Su aportación conjunta a los escenarios fue ingente[15], enmarcada formalmente en el teatro breve de un acto[16] y de temática cómica, satírico-burlesca y paródica. Pertenecen, desde la perspectiva de la parodia dramática de la que partimos, al grupo de los que hemos llamado «parodistas aficionados»[17], porque entre su producción dramática cuentan con parodias (*La Corte de Faraón*, *El morrongo* y *El trueno gordo*, por citar unos casos) y, más comúnmente, con piezas cómicas teñidas de actitudes paródicas.

La frenética labor de estos autores se entiende por el afán de beneficios rápidos y seguros, gracias a una coyuntura favorable. Los teatros españoles dieron cabida en sus repertorios a este tipo de piezas porque generaban unos ingresos suculentos, que los dramas convencionales no

---

[14] Para una descripción más detallada del método de escritura en colaboración puede consultarse la obra de Juan A. Ríos, *Arniches*, Alicante, CAM, 1990.

[15] Si individualmente, a fecha de 1910 (edición de *La Corte de Faraón* de Madrid, Imprenta de R. Velasco, con un apéndice que recoge las obras de estos autores), Perrín cuenta con trece títulos y Palacios con cinco, de modo conjunto tienen más de un centenar de ellos.

[16] No es necesario señalar que en su producción también encontraremos alguna pieza dramática de dos actos (*Madrid en el año dos mil* o *El diamante rosa*) o de tres (*El Cañón* o *El clavel rojo*). Pero son pocos ejemplos dentro de su prolija producción teatral, encasillada en el fenómeno imperante del teatro breve. No estudiaremos aquí la problemática terminológica que afecta a sus obras, llamadas zarzuelas, operetas, pasillos, revistas, sainetes, juguetes, almanaques, apropósitos, fantasías, disparates, episodios, proyectos, cuadros... Nuestro interés se centrará en la parodia, materializada en una opereta particular (*La Corte de Faraón*). En consecuencia, daremos prioridad a los aspectos temáticos (particulares del género paródico) sobre los formales (enmarcados en un fenómeno de otra índole).

[17] Así lo recojo en mi proyecto de investigación *La parodia dramática en España durante la segunda mitad del siglo XIX: antología de textos e interpretación crítica*, depositado en el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

podían proporcionar[18]. Los autores supieron aprovecharse de tales circunstancias, poniendo todos sus esfuerzos en la elaboración de piezas dramáticas de este tipo. Este hecho les generó una fama negativa entre la intelectualidad del momento. Sin embargo, los autores, en general, «no querían saber nada -o querían saber poco- de otros empeños que, aunque podían dar prestigio en el mundo intelectual, no daban la posibilidad de comer caliente todos los días»[19]. Es así de sencillo y, a la vez, triste.

Esa motivación económica es el elemento principal que justifica la tremenda actividad dramática de Perrín y Palacios, pero no podemos quedarnos ahí. Una producción tan prolija implica un interés de los autores por la materia con la que trabajan; es evidente que disfrutan con lo que hacen, porque el teatro es un medio perfecto para jugar con los espectadores. En el caso de *La Corte de Faraón*, desean que el público se integre en la función, acepte participar en el juego propuesto. ¿De qué juego se trata? Del que implica toda parodia: el reconocimiento de un subtexto (en este caso, recordemos que son posibles subtextos) y la consecuente recompensa (el sentimiento de satisfacción que produce captar las referencias más o menos veladas). Los espectadores se implican en la función, participan activamente en ella, porque saben que la recompensa es gratificante. Le siguen la corriente a los autores, quienes, a su vez, desean ser entendidos por su público. Se establece así una relación dialéctica entre los autores y los espectadores, que constituye la base del modelo de la comunicación de la parodia dramática: los autores entran en contacto con el público, al que interpelan directamente, lo involucran en su juego, y la positiva reacción de los espectadores afecta a los autores en varios sentidos, pues éstos, por una parte, ven recompensado su esfuerzo en la realización del juego y, por otra, modifican el producto dramático en función de los intereses del auditorio[20]. Tal relación

[18] Mientras que en la capital el elevado número de coliseos teatrales permitía la dedicación exclusiva de algunos de ellos para géneros de teatro breve, en provincias los teatros se veían obligados a presentar unos repertorios donde la variedad se correspondiese con las aficiones del público; es cierto, sin embargo, que el número de pequeños locales acondicionados para representaciones dramáticas sin grandes pretensiones de espectacularidad y de calado popular era elevado a principios del siglo XX. Véase a título de ejemplo el caso de la ciudad de Alicante en la obra de Jaume Lloret, *El teatre a Alacant (1833-1936)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998.

[19] Andrés Amorós, *Luces de candilejas*, Madrid, Austral, 1996, pág. 103.

[20] Esas modificaciones o ampliaciones pueden afectar tanto al texto escrito como al texto espectacular. Por ejemplo, en *La Corte de Faraón*, por lo que afecta al texto escrito, sabemos que los autores incorporaron nuevos cuplés a los originales, algunos de ellos de creación popular. Y en el aspecto espectacular, se produjo un cambio

dialéctica es posible porque autores y receptores comparten unos determinados códigos (históricos y culturales). En el momento en que esa situación ceñida a una coyuntura temporal deje de darse, la relación cambiará sustancialmente. Pensemos, por ejemplo, en una puesta en escena actual de *La Corte de Faraón*: el público de principios del siglo XXI no tendría la misma capacidad interpretativa que el de principios del XX, porque carece de los códigos de ese período histórico. Tendría, por tanto, que efectuar una reconstrucción de tales códigos, que supondría asimilar las circunstancias del contexto próximo a 1910 (panorama teatral, concepto del teatro en ese período, gustos del público, situación política, sociocultural y económica en España) y conocer los elementos del juego que proponen los autores (la parodia es tal si damos con el subtexto o subtextos parodiados). Si tal reconstrucción no se realizase, que es lo más probable[21], el público se quedaría con el lado divertido y espectacular de la opereta, pero no respondería positivamente a una de las intenciones de los autores, la paródica, y se perdería, por tanto, una importante faceta de la opereta. En otras palabras, todas las referencias tan evidentes para el público de principios del siglo XX no lo son tanto para los espectadores actuales y, en consecuencia, la interpretación en clave paródica de *La Corte de Faraón* depende de nuestra capacidad de reconstrucción de los códigos anteriormente referidos. Es un problema de reconocimiento de subtextos que afecta a la esfera de los receptores, porque los autores-emisores manifiestan de forma evidente los elementos paródicos. No en vano, el género paródico se caracteriza por la voluntad de hacer explícito el subtexto, para que los espectadores capten sin ningún problema las referencias que jalonan la representación dramática.

Los inseparables Perrín y Palacios son, por tanto, creadores de piezas dramáticas cómicas no sólo por motivos económicos, sino también por afición al género. Y en *La Corte de Faraón* se permiten, además, la posibilidad de establecer un juego dialéctico con los espectadores, quienes de manera intuitiva participan en la acción de contraste entre la pieza dramática escenificada y el subtexto original parodiado. Ese contraste implica una necesaria diferencia

---

significativo, reflejo de la evolución social: el número de los cuplés babilónicos, de marcado carácter paródico, dejó de ser interpretado por Carmen Andrés en favor de Julia Fons en la década de los veinte, porque en cuestión de gustos femeninos los espectadores privilegiaron las finas formas de Fons, más «francesas», al físico más voluminoso de Carmen Andrés, según recoge Serge Salaün en su libro ya citado.

[21] Y ahora dejamos de lado la versión cinematográfica, porque en ella tenemos un nuevo contexto explicitado (la posguerra) en el que lo importante para el espectador no es la interpretación de la opereta sino la de todos los elementos que envuelven su puesta en escena.

entre la parodia y lo parodiado, y según sea la presentación de esa diferencia conoceremos el otro tipo de motivación que ha movido a los autores a escribir la parodia: burlesca (sin maldad aparente), satírica (un serio correctivo) o moral (suscita reflexión y cambio, sin necesidad de pertenecer a ninguna clase de género cómico).

No podemos establecer unas fronteras tajantes entre los diferentes tipos de intencionalidad señalados, porque los autores emplean técnicas diversas que no se corresponden con el mismo grado de intención. No son categorías discretas, pero sí podemos enmarcar la obra por máxima aproximación dentro de una determinada intencionalidad. *La Corte de Faraón* surgió de una motivación burlesca, porque a pesar de algunos detalles satíricos (recordemos el «cuplé político» que transcribimos arriba o el erotismo con que se tiñe la religión) no existe ninguna intención de crítica destructiva. La comicidad es sana, pues el efecto hilarante ocasionado nos hace ver con otros ojos la seriedad trágica operística y, en particular, la historia bíblica.

Son, por tanto, motivaciones de muy diversa índole (económica, lúdica y burlesca) las que condujeron a Perrín y Palacios a escribir esta opereta bíblica. El objetivo económico fue alcanzado, según se deduce de las diferentes reposiciones de la obra en vida, aún, de sus autores. El interés lúdico se enmarca dentro de esa relación dialéctica que los autores deseaban establecer con los espectadores, aptos para seguir las pautas del juego gracias a los códigos compartidos con los dramaturgos. Y la intención burlesca fue, sin embargo, la que debido a su definición gradual, no discreta, ocasionó divergencias, en las que la situación política tuvo una directa participación; sobre todo, como explicita la versión cinematográfica de José Luis García Sánchez y Rafael Azcona, la llegada de la dictadura supuso la inclusión de un ingente número de elementos burlescos en el campo de lo satírico[22] y, por tanto, de lo peligroso moral o ideológicamente.

Hemos venido hablando hasta ahora de Perrín y Palacios como los autores de *La Corte de Faraón*. Sin embargo, no queremos ser injustos con la naturaleza de esta pieza dramática de carácter lírico. Es una opereta, como reza el subtítulo, en la que la música tiene tanta importancia como la letra, o incluso más, si atendemos a las críticas publicadas en los periódicos en las fechas

[22] A título ejemplificativo, la película nos presenta la hiperbólica interpretación del censor de teatros y del comisario sobre el personaje del general Putifar: lo identifican con Franco. Como aquél ha sufrido la pérdida de su miembro viril y, además, se le tacha de cornudo, no se acepta que el caudillo aparezca como tal.

posteriores al estreno[23]. Perrín y Palacios son los creadores del texto dramático, pero necesitan un maestro que componga la música que acompañe a la letra en sus números correspondientes[24]. La autoría musical de *La Corte de Faraón* corresponde a Vicente Lleó, quien, conocedor de los gustos populares, acertó a tenor de los resultados obtenidos[25]. En palabras de Emilio Casares, «Lleó acertó totalmente en su planteamiento con una obra que, dentro del ambiente divertido y sicalíptico en que se desarrolla, aportó una música llena de originalidad y, por qué no decirlo, de inspiración»[26]. La habilidad de los compositores se erige en muchos espectáculos en el principal ingrediente del éxito de la pieza, que, por otra parte, en lo que a texto se refiere, cae en la repetición de esquemas y, muy a menudo, en la vulgaridad más denigrante. El panorama

---

[23] Harto elocuente es la reseña aparecida en el diario ABC el día 22 de enero de 1910, en la que poco más o menos se solicita el levantamiento de un monumento para el maestro Lleó: «¡Oh, diosas Nut, Tneris, Isis y Phta! ¡Oh, dioses Amón, Sejet y Osiris! Disponed en vuestros augustos designios que el gran Sesostris, constructor de pirámides con patente de invención, levante una en homenaje de Vicente Lleó, el elegido por el injustamente olvidado Usurtasen III como compositor de cámara, digno de ser coronado con hojas de tarfas y de sicomoro, prendiéndole de paso en el ojal la flor simbólica del loto» (pág. 11).

[24] Los autores del texto fueron conscientes de la tremenda importancia que tiene el elemento musical a la hora de la representación dramática y, por ello, mantuvieron estrechas relaciones con los compositores musicales que tenían la responsabilidad de elaborar las partituras más «populares» o «comerciales» posibles. Perrín y Palacios supieron rodearse de algunos de los compositores más célebres del momento, como Vicente Lleó, Nieto (*Villa... y Palos*, *Los inútiles*), Rubio (*Apuntes del natural*, *Las tres B B B*), Chapí (*Cuadros vivos*, *El rey del petróleo*), Calleja (*El automóvil, mamá*, *Pepita López*) o Amadeo Vives (*Bohemios*, *La Favorita del Rey*), a quien dedican *La Corte de Faraón*, como homenaje a su espléndida trayectoria.

[25] Su actividad en los diferentes géneros del teatro lírico imperante fue, al igual que la de los autores del texto dramático, frenética. Mostró sus preferencias por el género ínfimo, para el que realizó algunas composiciones especialmente afortunadas; por ejemplo, las de *Apaga y vámonos* (1907), escrita por Jackson Vega y López Silva. También fue el artífice del proceso de adaptación de operetas extranjeras a la escena española, una vez que la zarzuela había comenzado su declive. Su momento de máxima popularidad le llegó en 1910, cuando se estrenó *La Corte de Faraón* en el Teatro Eslava, del que formaba parte desde 1898 como director de orquesta, y con el que se quedó como propietario un poco más adelante, como recoge Josep Soler en la edición crítica de *La Corte de Faraón* (ICCMU, Madrid, 1997). De la opereta bíblica se dieron 762 representaciones en el Eslava e, incluso, se montó el 10 de febrero de 1911 en el Teatro Real, en una función especial para la familia real, con un texto probablemente más dulcificado, según apunta el mismo Josep Soler. Sin embargo, su gloria fue efímera y, tras varios avatares y una gira por América, falleció en 1922.

[26] Cita extraída de la presentación que Emilio Casares escribe para la ya citada edición de la opereta realizada por Josep Soler. Texto en pág. IX.

teatral en 1910, fecha del estreno de la opereta que analizamos, había degenerado hasta tal punto que lo más habitual era que texto y música no se encontrasen siquiera en el mismo nivel, sino que ésta acaparase por sí sola el interés de los espectadores. Esa situación explica que muchísimas de las obras estrenadas en las dos primeras décadas del siglo XX sean «sólo pretextos para ensartar números y canciones picantes, sin excesiva preocupación por la trama dramática»[27]. Y aún decimos más, porque el éxito de un determinado número musical dependía sobre todo de la intérprete femenina de turno, y no precisamente de sus dotes para el canto, ya que, como apunta Serge Salaün, «se les aplaude más la pierna que el gorgeo»[28]. Vicente Lleó compuso sus números musicales sabiendo ya quiénes desempeñarían los diferentes roles. Sin embargo, creyó erróneamente que el protagonismo sería para Julia Fons, que representaba a Lota, porque tenía depositadas sus esperanzas en esta por aquel entonces joven actriz. El estreno deparó la gloria del triunfo para Carmen Andrés, que interpretaba a Ra, una de las viudas, y a Sul, personaje que cantaba el número de los cuplés babilónicos. Fue el cambio en el canon de belleza femenina, circunstancia aludida por Salaün, el factor que originó la posterior consolidación de Julia Fons, quien pasó a cantar los popularísimos cuplés babilónicos, como ya habíamos indicado más arriba.

3. *La Corte de Faraón* desde la perspectiva paródica.

Vamos a proponernos a continuación el análisis de la opereta bíblica de Perrín y Palacios desde la perspectiva de la parodia dramática. No debemos adscribir categóricamente los productos dramáticos dentro de unas etiquetas restrictivas, porque éstas no fijan fronteras discretas que establezcan campos genéricos bien acotados. Dentro de un determinado género dramático, habrá productos creativos más próximos al canon y otros más distantes, que, sin embargo, pueden entrar a formar parte del mismo género que aquéllos porque comparten los parámetros imprescindibles para ello. Centrémonos en la obra que estudiamos y en el género de la parodia dramática desde el que partimos en el enfoque.

El género paródico basa su naturaleza en la relación metatextual que un autor propone explícitamente en el seno de la obra dramática de manera consciente y voluntaria, con la intención de posicionarse (y no necesariamente de distanciarse) ante el subtexto original

[27] Serge Salaün, *op. cit.*, pág. 127.

[28] *Ibid*., pág. 116.

parodiado. Se origina, por tanto, un proceso de doble interpretación en el espectador: el literal, sobre la parodia, y el metatextual, sobre lo parodiado. Tal proceso se enmarca dentro del modelo de comunicación de la parodia dramática, que presenta el siguiente recorrido: un dramaturgo (emisor) escribe un texto dramático (texto) para que un director de escena (receptor del texto, productor del espectáculo) lo lleve a las tablas (representación) y llegue, al fin, al público (espectadores). Entre los asistentes se encuentra el parodista, que gracias a su capacidad productiva en el terreno creativo (emisor), y movido casi siempre por el éxito de la obra que ha presenciado, escribe un nuevo texto dramático (texto), de carácter paródico, para que un director (receptor del texto, productor del espectáculo) lo escenifique (representación) ante un público (espectadores) que en muchas ocasiones coincidirá con el de la representación parodiada. La figura de enlace entre el proceso original y el metatextual es el parodista, que primero desempeña las funciones de espectador especializado (porque dispone de unos conocimientos más técnicos que el espectador común) y de lector[29], igualmente especializado, y después, como productor creativo redacta un nuevo texto dramático en el que manifiesta de forma evidente la relación metatextual que establece con la obra parodiada. A partir de ese acto creativo del parodista, el proceso es en su totalidad paródico: el texto es paródico, el director de escena debe montar una representación paródica y el público sabe a qué tipo de función asiste[30].

El modelo de comunicación propuesto y los procesos que en él se dan constituyen el elemento común a los productos dramáticos paródicos, desde los centrales o prototípicos a los más periféricos. *La Corte de Faraón* puede encuadrarse dentro de tal esquema comunicativo y explicarse a partir de los procesos de constitución paródica. ¿Cuál es en este caso el subtexto original parodiado? El subtítulo de la obra apunta ya al blanco principal: el texto bíblico de la historia del hebreo José, hijo de Jacob, abandonado por sus hermanos, calumniado, injuriado y finalmente venerado por el pueblo egipcio. Nosotros hemos apuntado también la parodia que supone de las convenciones del género operístico, muy dado a las historias trágicas (desgracias,

[29] La representación es el primer paso para decidirse a realizar la parodia, pero el desarrollo de ésta requiere la lectura del texto dramático con el que trabajó el director de escena original. Los textos dramáticos se editaban muy frecuentemente y se vendían en los mismos teatros donde se representaba la función.

[30] Este modelo podría complicarse aún más en el caso de una parodia dramática de otra parodia. Pensemos, por ejemplo, en la parodia *Un hombre del Avapiés*, sobre el drama de Adelardo López de Ayala *Un hombre de estado*, parodia, a su vez, del *Don Juan Tenorio* zorrillesco. O pongamos otro ejemplo mucho más adecuado: *El pueblo del Peleón*, de Miguel Mihura y Ricardo González, parodia de *La Corte de Faraón*.

traiciones, celos, calumnias, amores y desamores), con evidentes alusiones a la ópera de Verdi *Aida*, y la posibilidad de alusión metatextual a la ópera de Xanrof ya aludida, *Madame Putiphar*. El modelo de la comunicación paródica que se establece en *La Corte de Faraón* tendría, por tanto, la siguiente estructura: Perrín y Palacios son los parodistas, es decir, las figuras de enlace entre el fenómeno de la interpretación y el de la producción paródica. Como intérpretes, serían espectadores de algunas representaciones de ópera y, tal vez, de *Madame Putiphar*, así como buenos conocedores de la tradición operística que tan hondo caló en la sociedad madrileña del siglo XIX. Sobre todo, demuestran conocer bien la ópera *Aida*, a la que aluden paródicamente en reiteradas situaciones, y la opereta *La bella Helena*, de Offenbach, con la que comparte rasgos en común, aunque no ya desde la perspectiva paródica[31]. Igualmente, trabajarían con el texto bíblico de la historia de José, que en este caso podría suplir la lectura de los libretos de ópera. Esto es, los autores de *La Corte de Faraón* verían las representaciones operísticas y leerían el texto bíblico con mentalidad paródica, pensando durante la interpretación en la posterior fase de producción metatextual. En el proceso de creación paródica los autores tienen en mente todos los elementos previamente interpretados, con los que realizarán algo nuevo pero no lejano, pues las referencias deben resultar evidentes para los espectadores del contexto histórico en que se ha producido el fenómeno comunicativo de la representación dramática paródica; las reglas del juego así lo imponen, como ya vimos. Cuando los escritores han redactado el texto paródico y lo han acompañado de las pertinentes partituras musicales, como corresponde a una opereta, el trabajo recae en el director de escena, que es quien debe acometer la empresa de representar la obra con el máximo respeto a su naturaleza paródica[32], a fin de que los espectadores se percaten

[31] Así lo indica Terenci Moix, que concreta un ejemplo: «Si pensamos en el hechizante vals «Ce n'est qu'un rêve» las comparaciones quedan claras y, además, lógicas (después de todo, ¿qué opereta renunciaba a un vals?)» (pág. 13). El tema es similar (moral puritana *versus* liberalismo emancipador, disputas carnales), aunque la ambientación varía: mientras que *La bella Helena* se sitúa en la Grecia antigua y mítica, habitada por los héroes homéricos, *La Corte de Faraón* se desarrolla en el ambiente bíblico egipcio. Al igual que la opereta de Perrín y Palacios, la parodia de Offenbach mantiene vigencia escénica, gracias a la productora 3xtr3s, que bajo la dirección escénica de Josep Maria Mestres la puso en escena en enero de 2001 (Teatre Victòria, 17-1-01). Josep Soler añade como obra clave y modelo para la opereta bíblica *La viuda alegre* de Lehár, y también propone como modelo a Strauss.

[32] En el estreno del Teatro Eslava, el 21 de enero de 1910, el director fue el primer actor de la compañía. Ramón Peña. La figura del director de escena todavía no tenía un estatus independiente, a pesar de algunos casos específicos surgidos a partir de finales del siglo XIX. Lo habitual era precisamente que las labores del director las

fácilmente de la presencia de un subtexto y de la clase de relación metatextual establecida entre la parodia y lo parodiado.

Es precisamente en el marco de la relación dialéctica entre *La Corte de Faraón* y los subtextos a los que alude donde debemos buscar el grado de actitud paródica de la opereta de Perrín y Palacios. Hemos visto que comparte el principio común a todo producto paródico, que es la referencia explícita, voluntaria y consciente con intención paródica a varios subtextos (al menos dos evidentes: la historia bíblica y los convencionalismos del género operístico, concretados muchos de ellos en *Aida*). Por ello, nos sentimos autorizados a integrarla dentro del género concreto desde el que partimos en el presente estudio. Sin embargo, dijimos más arriba que la parodia dramática no es un género con fronteras tajantes, y que, por tanto, sus productos teatrales no son homogéneos desde la perspectiva de su naturaleza. Encontraremos parodias más prototípicas que otras, es decir, más próximas al modelo «ideal» de parodia dramática, constituido por una serie de parámetros que podemos extraer del análisis de un corpus considerable de textos. Tales parámetros responden a las técnicas paródicas que emplean los autores y el mayor o menor número de ellas en una obra determina su grado de actitud paródica hacia el subtexto con el que establece la relación en la representación dramática. Las parodias teatrales más prototípicas pertenecen al grupo de las que toman como referencia una determinada obra teatral y aluden a ella metatextual y metarrepresentacionalmente[33] con el mayor número posible de técnicas paródicas aplicadas por el autor. Cuando la parodia no se centra en una determinada obra o estilo y no tiene evidentes referencias a un texto espectacular, el grado de actitud paródica se aleja del centro prototípico (la parodia dramática) y se mantiene en terrenos

---

realizara el primer actor de la compañía.

[33] Con la idea de la metarrepresentación vamos más allá de la simple metatextualidad, muy ceñida al texto dramático, para dar cabida a aquellos elementos de la representación que forman parte del «texto espectacular» (Bobes Naves) e intervienen y contribuyen al efecto paródico de manera tan eficaz como los textuales. Las parodias dramáticas prototípicas no se restringen al texto dramático sino que aluden a un subtexto mucho más amplio: toda una representación teatral. Se parodia no sólo el texto sino también la puesta en escena original; recordemos que los parodistas son primero espectadores y, en segundo lugar, lectores, según vimos en el modelo de comunicación de la parodia dramática propuesto. Otro elemento que justifica la noción de metarrepresentación aplicada al género paródico es la cultura de espectador, por la que hay mucho más público que lector teatral. El público tiene en mente no un texto dramático sino una representación teatral (según recogemos también en el modelo comunicativo) y dispone de la capacidad de reconocimiento de las alusiones paródicas a nivel de la metarrepresentación; más si cabe que de las alusiones metatextuales, muchas de las cuales quizás no recuerde si no ha leído el texto dramático.

periféricos, menos habituales y más problemáticos de clasificar, porque la intención del autor de utilizar un grupo acotado de técnicas paródicas unidas a técnicas de diferente naturaleza (no paródicas) provoca la indeterminación y la heterogeneidad dentro del producto teatral elaborado. No entendamos un reproche por nuestra parte a tal proceder creativo, que es lícito y enriquecedor. Sólo genera en el investigador un problema de adscripción a un género teatral que, de modo habitual, resuelve mediante la invención de un nuevo concepto clasificador que dé cuenta de la naturaleza heterogénea del producto.

Nuestro propósito, a continuación, se centra en determinar qué grado de actitud paródica contiene *La Corte de Faraón*, saber si se aproxima más al núcleo prototípico del género o si, por el contrario, permanece en la periferia, más cercana a una simple actitud paródica que al género teatral de dicha naturaleza[34]. Para ello le aplicaremos los parámetros de estimación del grado de proximidad o lejanía al núcleo prototípico del género y, según los resultados obtenidos en este proceso, valoraremos la opereta bíblica desde la perspectiva paródica planteada.

3.1 Mecanismos paródicos en el título.

Los parodistas dramáticos desean explicitar al público la naturaleza del producto que le ofrecen y a tal efecto evidencian ya en los títulos la presencia de un subtexto parodiado, para que los espectadores conozcan de antemano qué tipo de obra es la representada y cómo han de enfocar su interpretación. Parodias como *Los novios de Teruel*, *Galeotito* o *Electroterapia* plantean un juego metatextual muy sencillo; a ninguno de los espectadores se les escondía que detrás de esos títulos se encontraban, respectivamente, *Los amantes de Teruel*, *El gran galeoto* o *Electra*. Al margen de esa información metatextual que desprenden títulos tan evidentes, hallamos un claro motivo paródico en todos ellos: la sustitución de «amantes» por «novios», el empleo del diminutivo peyorativo *-ito* o el juego lingüístico que suscita el nombre mítico de la obra galdosiana son factores explícitos de comicidad (en estos casos) paródica.

No podemos afirmar lo mismo de *La Corte de Faraón*, porque es un título que ni implica

[34] Entendemos la parodia dramática como el género que procede de la manifestación prolongada de una actitud paródica en un producto teatral. Esta actitud se refleja en la presencia continua de las técnicas paródicas a través de la totalidad de la obra. Si solamente existen algunos detalles aislados que impliquen una actitud paródica, sin existir una relación metatextual y metarrepresentacional evidente y global, no hablaremos de parodia dramática. Sólo cuando haya un subtexto explícito (sea una obra, un género, un motivo, un autor, un estilo...) aplicaremos el marbete correspondiente.

una referencia metatextual explícita ni suscita un efecto paródico. Son frecuentes los títulos de parodias dramáticas que no evidencian un subtexto concreto, como *Estrupicios del amor* o *El sacristán de San Lorenzo*, parodias respectivas de *Los amantes de Teruel* y *Lucia di Lammermoor*. Sin embargo, a pesar de no tener referencias explícitas, existe un efecto paródico en los casos citados: la introducción de un término vulgar como «estrupicios» para hablar de amor o la mutación de sexo y condición son elementos paródicos. En la obra de Perrín y Palacios no conocemos su naturaleza hasta que no acudimos al subtítulo y leemos que se trata de una «opereta bíblica». Es la primera alusión metatextual que encontramos. Una pieza dramática breve, lírica y de temática extranjerizante, como es la opereta, no puede tratar un tema bíblico en un tono elevado y solemne. Por tanto, el espectador intuirá ya una intención paródica: un tema solemne, faraónico, de presencia bíblica, estrenado en el Eslava («el templo mayor de la sicalipsis»[35]) bajo la forma de una opereta, con números musicales, da que pensar.

Las dudas sobre el carácter paródico de la obra se disipan cuando conocemos los títulos de cada uno de los cinco cuadros en que se divide:

Cuadro I: ¡Ritorna vincitor!

Cuadro II: La capa de José.

Cuadro III: De capa caída.

Cuadro IV: Los sueños de Faraón.

Cuadro V: ¡El buey Apis!

El título del primer cuadro es elocuente por varios motivos: 1/ el empleo de la expresión italiana supone una parodia explícita e intencionada de la ópera *Aida*, porque dicha expresión es la misma con la que en la ópera de Verdi Amneris, hija del rey de Egipto, se dirige al general Radamés para darle ánimos en el primer acto; 2/ el uso de exclamaciones en un título suele indicar la presencia del elemento paródico, porque sugiere acciones exageradas, peculiares, desproporcionadas, desmitificadoras o, en general, paródicas; 3/ existe una tremenda ironía en la aclamación del vencedor, pues éste será más bien el derrotado: viene con una herida en sus órganos genitales que le ha dejado impotente y su honor de esposo se pondrá en entredicho (lo van a coronar).

El título del segundo cuadro presenta un motivo vulgar, como es la capa que el hebreo pierde en disputa con Lota, erigido paradójicamente en motivo central de todo un cuadro. Y

[35] Recogido por Serge Salaün, *op. cit.*, pág. 127.

decimos paradójico porque se eleva lo material y bajo al plano superior que motiva un cuadro completo; en el género operístico es evidente que los títulos de los cuadros recogen sentimientos, pasiones o, de modo laxo, elementos trágicos. No otorgarían el protagonismo a una capa, aunque, por otra parte, ésta lleve implícitos temas tan trágicos como la infidelidad, la calumnia o la propia castidad. Tal procedimiento responde a una técnica paródica de presentar temas serios ocultos detrás de la máscara de lo intranscendente y anecdótico; así debemos entender la ridícula disputa entre Lota y José en la que el hebreo pierde la capa.

El juego con la capa permite un nuevo remedo paródico en el título del tercer cuadro, «De capa caída». No es únicamente la doble interpretación, literal y metafórica, que el enunciado permite, el elemento paródico, sino que, de nuevo, al igual que en el título del cuadro anterior, el mismo enunciado es de por sí una parodia de los títulos del género lírico mayor; máxime, cuando descubrimos una alusión a los órganos sexuales contenida en esa «capa caída». Presenta una evidente comicidad que, paradójicamente, recorrerá un tercer cuadro donde las calumnias y las injurias contra el hebreo son reiteradas: Lota, el Faraón, Selhá, Seti o Raquel lo inculpan. Sólo la Reina lo perdona, movida por su propio interés carnal, que la lleva a un enfrentamiento con Lota y a una nueva situación de disputa para ver quién se queda con el esclavo, en la que éste, ya sin capa, pierde lo poco que le queda.

El título más neutral es el del cuarto cuadro, «Los sueños de Faraón», aunque cuando conocemos el anacronismo que esos sueños implican (aparecen tres entes imaginarios con forma de mujer bailando un garrotín), nos percatamos de modo inmediato del efecto cómico que encierra tal enunciado. Tal cuadro es una tergiversación paródica de la capacidad visionaria que bíblicamente se atribuye a José, gracias a la que obtuvo fama notable en Egipto.

Por último, el quinto cuadro indica claros elementos paródicos en su título, «¡El buey Apis!». Al igual que en el primer cuadro, las exclamaciones son significativas, pues resaltan el motivo central del cuadro, en este caso el buey sagrado de los egipcios. Precisamente, la figura del buey, animal cornudo por excelencia (y así se recalca en el transcurso del cuadro), aporta un innegable elemento paródico al título, porque es impensable la presencia de dicho animal en el espacio de una representación de ópera; y menos aún ocupando el motivo central de un cuadro, máxime si se trata del último cuadro de la obra.

El desarrollo del apartado de los títulos ha reflejado el grado de actitud paródica de *La Corte de Faraón* sobre los subtextos afectados: la historia bíblica y las convenciones del género operístico. No aprovechan los autores al máximo las técnicas paródicas disponibles para

establecer el juego metatextual en el título, porque recordemos que el título principal de la obra no implica explícitamente ningún rasgo de tal naturaleza, pero sí presentan elementos paródicos en el subtítulo y en los títulos de los cinco cuadros, como hemos visto. La perspectiva paródica en este ámbito se demuestra, por tanto, posible.

3.2. Parodia argumental y de motivos temáticos.

En esta apartado aplicaremos a *La Corte de Faraón* una de las principales técnicas de la parodia dramática, que establece la mayor o menor proximidad de la parodia respecto de su obra parodiada. El procedimiento se vertebra a través de dos perspectivas de aproximación al original: la trama argumental y los motivos temáticos. Es interesante tener bien clara esta doble vía de aproximación paródica porque intentaremos demostrar que la trama argumental de la obra de Perrín y Palacios parodia la historia bíblica del hebreo José, mientras que los motivos temáticos enlazan con las convenciones del género operístico, sin negar su evidente conexión con la historia bíblica indicada. A ello nos conduce el hecho de que la opereta analizada se centre argumentalmente en la historia bíblica, de fácil reconocimiento para el espectador, y aproveche los motivos trágicos sugeridos en la historia de las escrituras para conectar con el mundo de la ópera; quizás el conocimiento de *Madame Putiphar*, ya aludida, supondría un vuelco a nuestras reflexiones, o al menos una matización, si llegásemos a comprobar el grado de filiación argumental entre ella y *La Corte de Faraón*. No podemos decir lo mismo de *Aida*, porque a pesar de reflejar una trama muy próxima a la opereta en cuanto a su esquema, ambientación y situación, no mantiene relación alguna con la historia bíblica de José, que es la que aquí se encuentra argumentalmente parodiada, ya que da muchísimo juego[36].

El repaso detallado de la trama de la opereta determinará qué elementos paródicos contiene en contraste con el argumento bíblico. La historia del hebreo José se desarrolla paródicamente a través de los cinco cuadros en que se divide la obra. Su brevedad no implica carencias para el público, porque los autores juegan con un texto del que los espectadores ya tienen referencias, debido, sobre todo, a la tradicional cultura religiosa española. Así pues, lo relevante no es la trama, que ya es conocida, sino las diferencias paródicas entre los argumentos de los textos que

[36] Arnoldo Liberman, en su artículo citado, resume perfectamente las pasiones básicas que encontramos en la historia de José: «es una historia de sueños, de soñadores y de intérpretes, habitada de pasiones humanas, de amor y odio, de frenesí y celos, de ambición y envidia, de gloria y rencor, de soberbia y lujuria» (pág. 15). Con estos elementos es tan sencillo realizar tanto una tragedia como una parodia. Perrín y Palacios optaron por lo segundo.

forman parte del juego diseñado por Perrín y Palacios. Analicemos la evolución de la trama cuadro a cuadro con el fin de revelar los elementos paródicos que profanan la sagrada historia.

El primer cuadro se desarrolla en una plaza pública de Menfis, donde la multitud espera ansiosa la llegada del «bravo» general Putifar. El elemento paródico lo encontramos ya en la acotación inicial: unas esclavas egipcias espantan las moscas con abanicos de colores a Faraón y la Reina. Los vítores a Putifar y las alabanzas a su bravura, valentía, belicosidad y nobleza contrastan con la supuesta castidad y pureza de Lota («más pura que el Loto»), de quien incluso el Sacerdote afirma que «no le falta nada/ absolutamente». El velado erotismo, evocado a través de los dobles sentidos, apunta hacia otro elemento de evidente profanación, que abarca todo el primer número musical. Llega Putifar y le presentan a la mujer que le han otorgado en matrimonio por sus méritos guerreros. La cómica reacción del general a la noticia dista de la solemnidad trágica. El motivo de esa reacción suscita aún más el efecto paródico: una saeta le dejó impotente. El número musical acaba con una nueva referencia implícita a un tema tan poco sagrado como la infidelidad: el Faraón, encantado con Lota, le asegura a Putifar que «después de que te cases/ te voy a coronar».

A continuación del episodio musical, permanecen solos los criados Selhá y Seti y, como conocen la situación del general, comentan la desgracia de la muchacha Lota. Insisten, por tanto, en la impotencia sexual de Putifar y dan pie a futuras posibles reacciones de la esposa insatisfecha. Sobre todo, porque acto seguido se encuentran con los ismaelitas que le venden al hebreo José por veinte siclos (el mismo José calcula cuánto suma esa cantidad en reales castellanos, anacronismo muy extendido en los géneros cómicos). He aquí un episodio interesante desde la perspectiva paródica, porque el hebreo relata de forma sucinta su desgracia desde que su familia lo vendió: en vez del bíblico José, que perdonó a su familia, el personaje paródico maldice a sus «hermanitos, que son/ la peor granujería/ de toda Mesopotamia». Les achaca envidia porque él era más guapo y las chicas siempre lo miraban «de un modo que me comían», aunque José las evitaba «porque soy casto de mío». Refiere cómo al delatar ante su padre las conductas impropias de sus hermanos, lo arrojaron «en *cueritatis*» a una cisterna y, después, lo vendieron a los ismaelitas por la cantidad antes referida. Ahora los ismaelitas se lo venden a Selhá y Seti, quienes le ofrecen al hebreo un puesto de «pinche de cocina» a las órdenes del general.

Un segundo número musical tiene lugar en este primer cuadro. En él se celebra la consumación del casamiento entre el «bravo y fuerte» Putifar y la «pura y bella flor galana»

Lota, para quienes todo son parabienes y deseos de «larga luna y mucha miel». Las evocaciones eróticas son, de nuevo, constantes y, por lo general, subidas de tono: «Yo seré -dice Lota- la hiedra amante/ que tu tronco abrazaré». La presentación del hebreo José durante el transcurso del número musical supone la puesta en contacto de todos los protagonistas de la historia y es el desencadenante de las posteriores situaciones de tragedia paródica. La primera reacción de Lota a la llegada de José es de extrema satisfacción: le reconoce porque le vio, en compañía de su criada Raquel, desnudo en la cisterna y el recuerdo es muy grato. Al mismo tiempo, la respuesta del hebreo suscita el efecto paródico: «¡Qué vergüenza, yo no sé/ entre tantas, tú tan casto,/ qué te va a pasar, José!». El número musical finaliza con una nueva alusión al deshonor que sufrirá Putifar, que a pesar de no ser «un gallina», es «otra cosa/ mucho peor», en palabras de sus criados. El respeto a la historia sagrada y la solemnidad trágica desaparecen en *La Corte de Faraón* en aras de una versión de incuestionable carácter paródico.

El cuadro segundo continúa la historia paródica del casto José, contextualizándola en concreto en un único marco espacial: la antecámara nupcial del palacio de Putifar. Abre el cuadro un número musical, del mismo modo que vimos en el primero, y aparece Lota, en traje provocativo, cantando amorosos versos. El núcleo de la escena lo constituye la intervención de tres viudas, procedentes de Tebas, que le explican a la esposa de Putifar las obligaciones que conlleva el matrimonio. La lección de «sana moral» contiene juicios de valor sobre el mismo: es duro, molesto, sujeto a la autoridad del marido y suscita llantos. Aconsejan ser hacendosa, primorosa, cariñosa, cuidarle, mimarle y obedecerle, porque lo principal es la felicidad del esposo. Tras el número musical, la intervención hablada de las viudas y Lota supone un fuerte contraste, porque está plagada de comentarios erótico-pornográficos, muy distantes de los versos iniciales con los que Lota abría el número musical. La esposa del general acepta los consejos de las veteranas viudas, que la animan a creer en la felicidad inmediata, pues una vez roto «el tenue celaje/ que el cielo de amor te oculta» verá «que todo es luz y ventura». Le desean una luna de miel eterna y que Putifar no se canse, para que le dé placer prolongado. La supuesta inocencia de Lota ha dejado paso a una pasión ardiente que necesitará satisfacer de forma urgente. El general se percata de los frenéticos deseos de su esposa e idea una estrategia que le exima de sus obligaciones conyugales: le relata sus vicisitudes bélicas. Los apartes de Putifar en el transcurso de esa escena aportan efectos de comicidad paródica; en ellos observamos sus tribulaciones, ocasionadas por su impotencia, que le llevan a preguntarse: «¿con qué entretengo yo a ésta/ hasta que toquen diana?». El plan del atribulado esposo se ve constantemente amenazado por el frenesí

de Lota, que siempre reconduce la situación hacia el terreno pasional; si el general opta por el tema de la guerra, a fin de eludir el amoroso, ella los sabe engarzar con maestría: a la negativa del marido a sentarse, por su condición de guerrero, ella le pondera su fortaleza, vigor y gallardía; y tras el relato de sus conquistas militares, ella le pregunta por las amorosas. Ella lo busca, lo acerca, persigue su mirada, pero él la rehúye y piensa en sus batallas «allá en la Mesopotamia». La negativa reacción de Putifar a las indirectas de su esposa la obligan a pasar a la expresión directa: «Tú no haces más que contarme/ hazañas y más hazañas/ y mi corazón espera/ de ti amorosas palabras». El general se encuentra en un brete, porque sabe que «la conversación/ es lo que hace menos falta» y, en aparte, evidencia sus nervios, pues ni tocan diana ni aparecen sus criados para importunar. La culminación de tan ridícula noche de miel llega cuando ella lo «acosa», ciñéndolo con sus brazos, y él clama el milagro divino, que se produce: suena la diana. Putifar marcha veloz, pues «me lo ordena la ordenanza».

La paródica escena amorosa suscita los jocosos comentarios de Selhá y Seti acerca de la intención tan deleznable del tirador de la fatídica saeta y de la fracasada noche de bodas. La tremenda frustración sexual de Lota explica su conducta con el casto José, que acude por orden del general a velar por su esposa. Ella le exige entretenimiento, pero «no quiero cuentos ahora». El hebreo demuestra tanto miedo como el general, ya que ve peligrar su castidad. Lota carece de cualquier recato y le recrea con todo tipo de señales el episodio en que José fue arrojado a la cisterna en cueros: la esposa de Putifar y su criada, Raquel, estaban presentes y lo vieron todo; ella le afirma que se fijó bastante en el cuerpo del joven, sin apenas sentir apuro. El hebreo se ruboriza ante las incitaciones de Lota y entona su canto «Yo soy el casto José». El número musical aporta, una vez más, notas de sensualidad, impropias de la historia sagrada. A las manifestaciones pasionales de la «inocente doncella», él responde con ingenuidad y emprende la ridícula defensa de su castidad («No te acerques/ porque hace calor»). Las arbitrarias evocaciones de los dioses egipcios sagrados (Osiris, Ibis y Anubis) añaden mayor carácter paródico a la historia, teñida por completo de indecentes proposiciones («Ven, José,/ ven acá,/ que la flor misteriosa del Loto/ para ti será»). Tras el número musical, Lota le recrimina su dureza y le implora su amor, «porque si te vas me muero». El hebreo, a pesar de reconocer en aparte que la joven no es fea, decide conservar su castidad y emprende la huida. Ella lo quiere impedir y se origina una grotesca disputa, en la que él marcha dejándole su capa (ella no la soltaba) y gritando la voz de socorro. De nuevo, Lota frustrada y, además, cabreada. Por ello, maquina un calumnioso plan contra el esclavo José: lo acusa de intento de violación y enseña

la capa como prueba. La esfera de intranscendencia que envuelve la trama impide cualquier nota trágica, que, sin duda, la historia sagrada evoca. Un suceso tan serio como la calumnia, la falsa acusación de intento de violación, que puede acabar con la vida de José, no suscita en la opereta ningún sentimiento de preocupación ni de drama. El juego paródico es evidente y, como juego amable en este caso, impide cualquier interpretación trágica.

El tercer cuadro, que transcurre en la dependencia regia de Faraón, desarrolla la acusación de Lota al hebreo. No obstante, las dos primeras escenas presentan el popular número musical de los cantores babilónicos. Los elementos paródicos presentes desde el comienzo del cuadro son reconocibles: aparecen mujeres disfrazadas con trajes egipcios masculinos (guiño a la cultura carnavalesca, muy extendida en la parodia); el vino se erige en elemento principal, venerado por todos, y causante de la borrachera de Faraón; los bohemios babilónicos, con sus paródicos trajes y sus panderos triangulares con campanillas, representan un número sicalíptico[37] e impropio para la corte faraónica. Los sensuales movimientos de los cantores (con preferencia de las cantoras, aunque pensemos en el inmediato efecto paródico que Amón, personaje masculino, puede ocasionar en su intervención) y el contraste con su peculiar indumentaria suscitan, sin duda, la carcajada de los espectadores. Tras la intervención del colectivo babilónico, una de las mujeres, Sul, canta los sugerentes cuplés, de temática amorosa y pasional; la posterior introducción de nuevos cuplés supone algún cambio temático: poseen más independencia con respecto al conjunto de la obra y desarrollan temas contemporáneos, como el «cuplé político» sobre los «trastornos ministeriales», que ya transcribimos más arriba. Al finalizar el número musical, el Faraón resta dormido, más por la resaca del vino que por el espectáculo, y es muy probable que, según dice Salech, tenga sueños eróticos, sobre todo después de haber visto los sensuales movimientos de las cantoras. La marcha de las babilónicas presenta un nuevo elemento paródico: le dejan a la reina su dirección («Semíramis, diecisiete,/ Babilonia») por si las quieren contratar en otra ocasión.

Antes de que se presente Lota y exponga el caso del hebreo, la Reina, al lado de Faraón, dormido por la borrachera, maldice su desgracia y expresa, como la esposa del general, su frustración sexual. Esta revelación explicará la conducta de la esposa de Faraón hacia el hebreo, cuando tenga que juzgarlo por su presunto delito. La llegada de Lota, acompañada de los criados

[37] Recordemos que el Teatro Eslava, donde se estrenó *La Corte de Faraón*, era conocido precisamente por sus espectáculos sicalípticos. «Templo mayor de la sicalipsis» lo llamaban, como recoge Serge Salaün en su libro ya citado.

de Putifar, que conducen prisionero a José, turba la calma en la estancia regia y provoca el inmediato reproche de la Reina a los gritos de Lota: «Más bajo,/ que duerme allí mi marido». La situación que antecede a la exposición de la denuncia crea un marco de comicidad paródica tal que nos invita a alejarnos de todo posible dramatismo; además, el conocimiento del subtexto original parodiado nos guía en la interpretación, porque sabemos que José acabó bien. Ese marco invita, por tanto, al espectador a recrearse en las diferencias paródicas que introducen Perrín y Palacios, en cómo desarrollan la trama paródica y no en resolver la expectativa del desenlace, que necesariamente es positivo.

El desarrollo de la calumnia adquiere matices grotescos: la Reina se queda prendada con José; Lota recrimina el supuesto acto perverso del hebreo; éste se defiende a voces, cual chiquillo de colegio; Faraón despierta de su letargo maldiciendo los cuernos del buey Apis y lo que más le sorprende de la relación es que Putifar no cumpliese en la noche de la boda e hiciese el «primo», marchando al oír los clarines. La sentencia queda en manos de la Reina, porque Faraón aún se encuentra de resaca y decide, nuevamente, marchar a dormir al jardín.

Un número musical será el que recoja la resolución de la sentencia. En él la Reina quiere reconstruir la acción sucedida en la estancia de la mujer de Putifar y lo dramatiza con José, de quien trata de aprovecharse. La reacción del hebreo dista de toda previsible preocupación, para un caso como éste, en el que su vida debía peligrar. José reconoce en la Reina la misma intención que halló en Lota («aquí son todas/ como la de Putifar») y teme que su «decantada castidad» se pierda. Si la disputa que hubo al final del segundo cuadro entre José y Lota fue ridícula, la que aquí acontece no lo es menos: Lota y la Reina, cada una tirando hacia un lado, le incitan al amor y él, atemorizado, no figura más que un pelele. La Reina decide perdonarlo y arrebatárselo a Lota, originándose una pelea entre las dos mujeres que el hebreo zanja, pues pide un poco de decoro, aunque sea por las pirámides. Ambas mujeres proceden a tomar para sí al casto José y éste, a fin de escapar de la disputa, opta por lanzarse por un ventanal, no sin antes perder parte del poco atuendo que le resta, ya que las mujeres tiraron de él, al igual que sucedió al final del cuadro anterior con la capa.

El cuadro cuarto sucede en los jardines del palacio de Faraón, donde cae José después de lanzarse por el ventanal del anterior cuadro. Allí se encuentra con Faraón, durmiendo, y su copero, en idéntica situación. Tras conocer que el hebreo ha sido perdonado por la Reina, Faraón alude a los extraños sueños que le han atormentado y José se brinda a interpretarlos, ya que dispone de una enorme capacidad de actuación en el terreno de la magia y lo profético, bien

conservada gracias a su castidad, según el hebreo. El bíblico José fue, en efecto, muy afamado por esta facultad visionaria. Sin embargo, Perrín y Palacios ponen el acento en la nota discordante, esto es, en la relación castidad-facultades. Y más profano es todavía el uso que efectúa el hebreo de esas facultades con Faraón, ya que el resultado de su aplicación presenta unos sueños con matices eróticos (recordemos que al finalizar el número de los cantores babilónicos, Salech había advertido de tal posibilidad). El episodio de la interpretación del sueño de Faraón es musical y sensual. Faraón describe aquello que vio en su sueño: unas mujeres ligeras de vestimentas y bailando con aires provocativos. José reconoce la ensoñación y se vale de tres visiones, que representan mujeres, para explicarlo. Esta profanación de la historia bíblica se acompaña de un evidente anacronismo, interpretable como guiño al público contemporáneo[38]: las visiones bailan un garrotín (original del siglo XIX). José, Faraón y el copero se apuntan al baile y cantan con desenfado letras picantes (por ejemplo, la alusión del casto hebreo a su órgano sexual: «tengo yo una cosa/ que no tienes ni tendrás»).

Después del número musical, llega Putifar, molesto con el esclavo, porque ha creído a Lota. Sin embargo, Faraón lo detiene por varias razones: la Reina ha otorgado al hebreo su perdón; José merece un premio por sus facultades, que tanto placer han causado a Faraón; y Putifar, de haberse comportado como hombre, sin abandonar a la esposa la noche de la boda, habría evitado la situación. Esta última razón, próxima a la moralina («Y si todos los maridos/ cumplieran su obligación,/ no pasaran estas cosas»), suscita idéntica reacción en Putifar, Selhá y Seti: creen que Faraón ha descubierto la verdad sobre la impotencia del general.

La recompensa que Faraón otorga a José es su nombramiento como Virrey de Egipto, que el hebreo acepta de inmediato; a pesar del final feliz del texto bíblico, José nunca aceptó un puesto de tan alta responsabilidad. Perrín y Palacios plantean un final más acorde con la naturaleza del hebreo, de la que hablaremos en el apartado de los personajes. El primer pensamiento de José supone una clara intención de abandonar pronto su castidad y de medrar sin límites («Si por adivino y casto/ me otorgan tan alto honor,/ cuando enamore señoras,/ ¿dónde voy a llegar yo?»); a ello hay que añadir su favorable disposición final a las últimas proposiciones de la Reina y de Lota. Así entendemos la reacción de Faraón, quien cogiendo a Putifar consigo dice: «El buey Apis nos espera». Su destino de cornudos es inminente y, a pesar

[38] Los anacronismos no son técnicas paródicas, aunque su presencia en una obra de esta naturaleza contribuye a generar más diferencias con respecto al subtexto parodiado.

de ello, desean consagrar con alegría al responsable directo de tal estado.

El quinto y último cuadro, de muy breve extensión, acontece en la entrada del templo del buey Apis y desarrolla la proclamación de José como Virrey. Es significativo que junto a la estatua del animal vacuno se posicionen Faraón y Putifar y le agarren cada uno un cuerno durante el transcurso de la celebración. Ese gesto alude de modo evidente al reconocimiento de cornudos, con el que además esperan beneficiar al hebreo, como se desprende de las palabras de Faraón («Que el cuerno que estoy tocando/ te dé honores y abundancia») y del general («Que este otro cuerno que toco/ muy poderoso te haga»). La culminación del acto supone la entrega del gran sacerdote a José de «la noble insignia sagrada» (un báculo dorado), claro símbolo que incide en la caricaturización guiñolesca de Faraón y Putifar y en la naturaleza «donjuanesca» del hebreo, que paradójicamente recibe los vítores y los honores de aquéllos a quienes va a deshonrar. Con este paródico desenlace, acorde con la naturaleza de la opereta analizada, finaliza la profanación de la historia bíblica del hebreo José. La identificación del subtexto original (el texto sagrado) es, como dijimos, sencilla para el público de principios del siglo XX y la explicitación del proceso de contraste del original parodiado con la parodia permite conocer sus necesarias diferencias, motivadas por la distinta naturaleza de cada uno de los productos constituyentes del juego que plantean Perrín y Palacios.

Después de haber justificado la naturaleza paródica del argumento de *La Corte de Faraón*, tenemos que presentar los motivos temáticos de idéntica naturaleza, porque ellos suponen una adecuada defensa de la catalogación de la opereta como parodia de las convenciones del género operístico (segundo subtexto), con alusiones paródicas a obras concretas; en este caso, *Aida*. La ópera muestra una especial predisposición hacia el desarrollo de temas trágicos[39], ya que éstos aportan una especial solemnidad y relevancia, difíciles de conseguir con el trabajo de otros motivos. Una de las mayores preferencias la constituye la presentación de parejas de amantes trágicos legendarios (*Tristán e Isolda*, *Sansón y Dalila*, *Romeo y Julieta*), puesto que representan un magnífico surtido de motivos aptos para su dramatización lírica. Perrín y Palacios no se distancian de esta práctica para parodiar la ópera, sino que la utilizan con el fin de reflejar las diferencias desde dentro: escogen a una pareja trágica y reconocible, como la que constituyen el bíblico José y la esposa de Putifar, e introducen todos los motivos trágicos, dignos de la ópera

[39] Ópera y tragedia presentan vínculos temáticos muy férreos. Aquélla desarrolla con música (y en lengua italiana, preferentemente) los grandes temas procedentes de la tragedia antigua y clásica. No es, por tanto, extraño encontrar óperas de idéntico título y argumento que el de las tragedias; por ejemplo, *Romeo y Julieta* o *Electra*.

más solemne, aunque desarrollados desde la perspectiva paródica, con especial hincapié, por tanto, en los aspectos más vulgares, materiales e intranscendentes. En ningún caso existirá la mínima dosis de sentimentalismo trágico ni de sensación próxima a la naturaleza trágica de la historia que se relata.

¿Cuáles son esos motivos y cómo se degradan? La misma trama nos da ya evidentes indicios de qué motivos trágicos subyacen a la misma, que explicitados son éstos:

A/ La seriedad de lo bíblico: la religión y las historias sagradas no son objeto de profanación paródica en la ópera, porque supondría una pérdida notable de valor trágico, de solemnidad y de aceptación del propio producto lírico. Las historias bíblicas pueden servir de fuente dramática para la composición de una ópera y, por ello, no deben perder ni un ápice de su valor trágico. Son algunos los ejemplos que podemos citar de óperas que desarrollan temas bíblicos: *José en Egipto*, libreto de Alejandro Duval y música de Etienne-Nicolas Méhul[40], *Moisés en Egipto*, libreto de Tottola y música de Rossini, *Sansón y Dalila*, libreto de Fernando Lemaire y música de Camilo Saint-Saëns, *Saulo y David*, libreto de Christiansen y música de Carl-August Nielsen, o *El rey David*, libreto de René Morax y música de Arthur Honegger, ya posterior ésta a la opereta que estudiamos. *La Corte de Faraón* selecciona un tema bíblico de historia trágica, pero lo aleja de toda seriedad posible. Lo degrada a través de la presentación de personajes caricaturizados, del regodeo en la sexualidad, de potenciación de lo vulgar e intranscendente (recordemos los motivos que recogían los títulos de cada cuadro) y del materialismo. En otras palabras, se suplanta la aureola del santo por los cuernos del buey.

B/ La frustración sexual: el deseo no satisfecho es uno de los motivos trágicos por excelencia, causante de muertes, asesinatos y suicidios en óperas (por ejemplo, en la *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, o en *Aida*, de Verdi) y tragedias (pensemos en las tragedias que unos años más tarde escribirá Lorca, sobre todo en *La casa de Bernarda Alba* o *Yerma*). Los paralelismos entre la opereta y, en este caso en concreto, la ópera de Verdi ya aludida responden a una intención paródica evidente, más allá de la puesta en solfa de los convencionalismos del género. En *Aida*, las pretendientes del general Radamés son Aida, que es una esclava etíope, y

[40] Esta ópera mantiene evidentes puntos en común con *La Corte de Faraón*, aunque el argumento sea distante: en *José en Egipto*, la acción se desarrolla igualmente en Menfis, pero principia con la llegada de los hermanos de José a Egipto, acompañados de su padre Jacob, y avanza hasta el reconocimiento de José por sus hermanos. Sí hay motivos similares, como las confidencias y los sueños, pero el desarrollo es muy distinto. No nos atrevemos a afirmar que Perrín y Palacios conociesen tal ópera.

Amneris, hija del rey de Egipto. Ambas experimentan la frustración en sus carnes: la esclava sufre porque su amado encabeza la lucha contra el pueblo etíope y, aunque Radamés acaba traicionando a la causa egipcia por el amor que le profesa a Aida, no puede unirse a él salvo en la muerte; y Amneris sufre porque no goza del favor amoroso del general, a pesar de haber sido entregada en casamiento a éste cuando regresó vencedor de la batalla contra los etíopes. En *La Corte de Faraón* tenemos a dos personajes femeninos que sufren esta «enfermedad»: Lota y la Reina[41]. La primera, después de ver el cielo abierto tras la intervención de las tres viudas de Tebas, experimenta una tremenda decepción cuando su esposo, el general Putifar, evita la relación amorosa a causa de su impotencia sexual, provocada por una herida de guerra (un saetazo). A continuación sufre la segunda negativa a su deseo: el hebreo José la esquiva a fin de salvaguardar su castidad. El mecanismo que activa Lota para superar la frustración es el de la calumnia contra el débil, es decir, contra José. Sin embargo, no existe ningún indicio de seriedad en el proceso que se emprende contra el hebreo y la misma Lota vuelve a requebrarlo en compañía de la Reina en dos ocasiones más: la primera de ellas en la ridícula disputa mantenida a tres bandas (Lota, Reina y José), cuyo frustrante resultado (para ellas) ya conocemos (José salta por el ventanal y se escapa); y la segunda después de anunciar Faraón que lo proclama Virrey de Egipto, con un desenlace más abierto, ya que José muestra una favorable predisposición a perder su castidad y disfrutar de los placeres sexuales. La Reina padece unas sensaciones paralelas a las de Lota, porque conocemos que su esposo, Faraón, no le proporciona amor y que el hebreo también la rehúye, aunque de nuevo al final está dispuesto a reservar para ella una porción de sus fuerzas. Así pues, en esta opereta la frustración sexual acaba no con tintes dramáticos, sino con una propuesta de *ménage à trois*, más acorde con la naturaleza de la parodia.

C/ Los celos e infidelidades: al igual que la frustración, los celos y las infidelidades constituyen un motivo trágico muy recurrente en las grandes óperas. Su presencia es señal inequívoca de destino funesto, de muertes insalvables. De nuevo acudimos al caso de *Aida*, porque en esta ópera Amneris, enamorada de Radamés y concedida a él en matrimonio por el rey de Egipto, experimenta los celos en un par de ocasiones, como mínimo: en el segundo acto descubre a su pesar que Aida está enamorada del general y se irrita sobremanera, pues conoce

[41] Recordemos que una situación muy similar, con una reina también como protagonista (entre varias mujeres más), tiene lugar en *La venganza de don Mendo*, de Muñoz Seca.

el favor de Radamés por la esclava antes que por ella. Y en el último acto, el cuarto, los celos son la causa de que Amneris no salve al general de la pena de traición, porque ella le propone que si se casa con ella, podría libertarlo, pero él se niega y acaba, por tanto, trágicamente. Muy distintos son los resultados que genera el motivo de los celos y las infidelidades en la opereta que estudiamos. En esta ocasión, los autores nos presentan a dos personajes, Faraón y Putifar, que saben de sobra que van a ser «coronados», porque sus respectivas esposas no son tan inocentes como parecen y evidencian sus deseos por el joven hebreo. Y a pesar de conocer esa circunstancia, no hacen nada para remediarlo. En el primer contacto entre Lota y José, en presencia también del general, ella se muestra muy dichosa por esa suerte y el general no sólo no los separa sino que compra a José, lo pone al servicio de su mujer y le manda que la entretenga en su ausencia. Similar actuación repite Faraón, porque pudiendo sentenciar él al hebreo por el caso de la falsa acusación de Lota, decide delegar esa responsabilidad en su esposa, la Reina, que desde el primer momento ha mostrado su admiración por José y que, por supuesto, resuelve a favor del hebreo, con las intenciones ya consabidas. La disputa que mantienen la Reina y Lota por el hebreo, agarrándolo ambas al mismo tiempo y tirando de él, tiene en el fondo una causa de celos igualmente, pues cada una de ellas recela de la otra; sin embargo, ni la Reina hace uso de sus poderes para perjudicar a Lota y a José ni Lota recurre a su condición de «generala» para ganarse el favor del hebreo. La disputa acaba con la ridícula reacción de José ante tal situación: salta por la ventana para huir de la tentación y mantener su castidad a salvo. La culminación de la obra no puede ser más paródica en virtud del motivo temático de los celos y de la infidelidad: Faraón y Putifar, que se saben cornudos, agarran al buey Apis de los cuernos y le desean gloria y honra al nuevo Virrey, José, que es precisamente el causante de la deshonra de aquéllos. Conocen la deshonra y la celebran con vítores y halagos a su verdugo. No son, por tanto, celosos estos personajes ni sienten la deshonra como problema.

D/ Calumnias y confabulaciones: las historias trágicas se sirven del recurso de las calumnias y tretas facinerosas para agregar dramatismo a la trama. Al mismo tiempo, su presencia indica la existencia de una víctima inocente (la calumniada), que adquiere el rol de héroe trágico. En esta ocasión, Perrín y Palacios se sirven de la historia bíblica a la hora de recoger la calumnia que la esposa de Putifar maquina con el objetivo de vengarse de José, quien no ha accedido a sus proposiciones amorosas. Ahora bien, el desarrollo de la calumnia acontece en el cuadro tercero, cuyo título («De capa caída») ya revela la naturaleza paródica que lo preside. A pesar de que Lota insista en su falsa acusación y la crean, nadie la toma en serio:

Faraón, borracho y somnoliento, delega la responsabilidad de juzgar al hebreo en su esposa, la Reina; ésta se vale del poder que su marido le ha otorgado para juzgar a José, aunque el juicio se convierte en una supuesta recreación de la situación en la que se encontraban Lota y él, ocupando la Reina el puesto que ocuparía Lota en origen, para de ese modo intimar más con el casto hebreo (y como es obvio, lo declara inocente); y Putifar, ya en el cuadro cuarto, a pesar de llegar molesto con la acción de José, declina cualquier tipo de venganza, porque Faraón le atribuye al general la culpa, ya que en la noche de bodas no se puede abandonar a la esposa. En consecuencia, creen a Lota pero no le hacen caso; hasta tal punto, que su propio esposo, Putifar, junto con Faraón, aclame a José después de conocer todo lo que éste supuestamente ha hecho. El hebreo no es, por tanto, ninguna víctima (como lo es en la historia bíblica), no es un héroe trágico, sino un antihéroe, una caricatura guiñolesca. La calumnia entra a formar parte de la naturaleza paródica del conjunto de la pieza y permanece, por ello, en el ámbito de lo intranscendente, alejada de todo dramatismo.

Éstos son los motivos principales que esconde el subtexto parodiado de las convenciones del género operístico. Si a ellos añadimos los elementos propios del género de la opereta (brevedad, alternancia de parlamentos hablados y números musicales, letra en español) y las condiciones de la puesta en escena (no pensada para un público formal), obtenemos una parodia más completa de las convenciones de la ópera, género que ha contado con numerosos detractores, sobre todo desde la primera mitad del siglo XIX, con Bretón de los Herreros a la cabeza[42].

La naturaleza paródica del argumento y de los motivos temáticos resulta, según lo arriba expuesto, innegable. Podríamos realizar otro tipo de análisis crítico, diferente a la perspectiva paródica, pero sus conclusiones ocultarían la presencia de los subtextos parodiados, cuando en realidad Perrín y Palacios escribieron su opereta pensando siempre en ellos, como referencia paródica; y así lo debieron de entender los espectadores, porque las condiciones del marco histórico (del que ya hablamos más arriba) lo posibilitaban. No negamos la viabilidad de otro enfoque de aproximación a la obra, pero creemos que la visión de la parodia dramática, además de no excluir otras opciones de estudio, se atiene a su naturaleza principal. En la actualidad nos puede resultar difícil este enfoque paródico, porque la vigencia escénica de *La Corte de Faraón* no se justifica por su naturaleza paródica, sino por su integración en una corriente de teatro

[42] Pensemos, por ejemplo, en su sátira al «furor filarmónico».

espectacular, alegre, moralmente subversivo, anticonservador y de música pegadiza. La faceta paródica de la opereta ha dejado su lugar en la actualidad a otros rasgos teatrales. Sin embargo, nosotros, como historiadores del teatro, debemos valorar la obra en el marco de su época teatral y es nuestra obligación indicar las posibles interpretaciones a que dio lugar en dicho contexto. Y entre ellas, la paródica queda, según lo arriba expuesto, plenamente justificada.

3.3. Personajes paródicos.

En este apartado debemos partir de unos necesarios presupuestos previos, que nos permitan dilucidar la condición de personaje paródico de cada uno de los que aparecen en *La Corte de Faraón*. En primer lugar, el título no focaliza a nadie en particular sino a la corte al completo, cuyos integrantes han de presentar características similares; a pesar de que aparezca Faraón en el título, el núcleo (parte fundamental) recae en la «Corte». Entendemos la presencia de Faraón como una fuente de información al espectador: ubica la trama en un determinado contexto espacio-temporal. En el interior de esa corte, encontraremos individuos con un doble paródico reconocible y otros que no lo tienen tanto. Entre los primeros situamos a los que desempeñan los roles más relevantes de la historia: el bíblico José, la esposa de Putifar, el propio Putifar y Faraón. La naturaleza paródica de estos personajes se obtendrá a partir de las divergencias que presenten con los originales parodiados. Con aquéllos que no tienen un doble paródico concreto (la Reina, el copero, el gran sacerdote, los criados, las viudas de Tebas y los babilónicos) efectuaremos un breve análisis de sus rasgos, a fin de determinar cuáles son paródicos no en virtud del contraste con su doble, que no tienen en el argumento bíblico, sino con lo que de ellos se esperaría en la situación del subtexto original. Fuera de la historia sagrada, podemos establecer otros dobles paródicos de los personajes de la opereta si tomamos como referencia algunos de los caracteres de *Aida*: el Rey de Egipto, Amneris, Aida, Radamés y Ramfis. Según avancemos en los análisis de los personajes de la opereta, indicaremos las posibles correspondencias y el grado de similitud con los de la ópera verdiana.

En consecuencia con el protagonismo coral que postulamos, no erigimos a ningún personaje en antihéroe paródico, aunque el más próximo a esa categoría sería el hebreo José, porque suyo es el protagonismo en el texto bíblico parodiado y porque los demás personajes se explican mejor en función de los movimientos del hebreo. La distorsión paródica que sufre este personaje es notable: mientras que el bíblico era un ser bondadoso, clemente, justo, organizado y profético, el paródico José presenta rasgos cómicos, de los que nos servimos para definirlo por

su comicidad, a la que se supedita en este caso lo paródico. Es un personaje rencoroso (a sus hermanos los califica como «la peor granujería/ de toda Mesopotamia»), frívolo («me dieron una paliza/ y después en *cueritatis*,/ que cualquiera se constipa,/ me echaron a una cisterna»; o cuando conoce que lo compran para ejercer de pinche de cocina, dice: «Bueno, pues haré de pinche,/ que eso ni corta ni pincha»), materialista (al saber que lo venden por treinta siclos, pregunta: «¿Soy hombre o soy baratija?»), hipócrita (de Lota afirma en aparte: «Y como guapa es muy guapa»), y egoísta y muy interesado (Si por adivino y casto/ me otorgan tan alto honor,/ cuando enamore señoras,/ ¿dónde voy a llegar yo?»). Su caricaturización constante es evidente, porque desde que aparece en escena el tema de la castidad lo marca: él mismo incide en ello ya en su primera intervención («[...] todas las chicas/ me miraban al pasar/ de un modo que me comían,/ aunque yo no las miraba/ porque bajaba la vista,/ porque soy casto de mío») y lo reitera en sus diferentes apariciones; por tal motivo acontecen las ridículas disputas con Lota, primero, y con ésta y la Reina, después[43]. Las alusiones al respecto son todas muy similares y buscan siempre el efecto hilarante: «¡Qué vergüenza, yo no sé/ entre tantas, tú tan casto,/ qué te va a pasar, José!» (C I, E IV), «Ruborizándome estás,/ porque no sé si sabrás/ que soy el casto José» (C II, E VI), la desafortunada canción «Yo soy el casto, yo soy el casto,/ yo soy el casto, casto José» (C II, E VI), «Me estoy temiendo yo que aquí/ me ocurra algún percance a mí/ y que mi decantada castidad/ se perderá» (C III, E V), «[...] mis facultades/ todas las conservo intactas,/ porque como yo soy casto,/ un casto no se desgasta» (C IV, E I). La profanación afecta al mismo nombre del hebreo, ya que el general Putifar se dirigirá a él en varias ocasiones como «Pepe», con clara intención coloquial. La dignidad del personaje bíblico desparece por completo en esta opereta, cuyo colofón supone un presunto cambio de actitud en el hebreo con respecto a su castidad: su interés le lleva a preguntarse hasta dónde puede llegar cuando enamore mujeres y, por ello, responde con otros aires, más benévolos, a las últimas insinuaciones de la Reina («Cuando quieras puedes verme») y de Lota («Te perdono. (Y ya hablaremos)»), quienes no cesan de acariciarlo durante el último cuadro de la parodia.

Este personaje no tiene su trasunto concreto en la ópera de Verdi, pero sí podemos entenderlo como parodia de una parte del general Radamés. Éste se desdoblaría en la parodia en algunos rasgos del general Putifar y en otros de José. Nos interesa señalar ahora por parte del

[43] Si de la primera disputa José marcha corriendo y gritando «¡Socorro!», de la segunda acaba saltando por una ventana medio en cueros. Ambas son propias de un personaje irrisorio como el casto José.

hebreo que lo parodia sobre todo en tanto que es el origen de la pasión de dos mujeres: Amneris y Aida. Al igual que Radamés sufre la cólera de Amneris por despreciarla y traicionarla, José es víctima de los celos de Lota, que lo inculpa de una acción vil que, en este caso, no ha realizado. Todo el dramatismo y la entrega de Radamés a una sola mujer, Aida, desaparece en la opereta, ya que el hebreo frivoliza sobre cualquier asunto y decide a última hora complacer tanto a la Reina como a Lota. Todos los rasgos paródicos arriba señalados que afectan al personaje del hebreo suponen, igualmente, notas de discordancia con el doble operístico. Por ello, no incidiremos más en las mismas.

Lota, esposa de Putifar, presenta también rasgos paródicos, que rebajan la dignidad del personaje y del conjunto de la obra. Desde el inicio es fácilmente apreciable el contraste entre lo que se dice y lo que se entiende: se le tilda de casta «más pura que el Loto», inocente, se autoproclama «virgen» y pura... Pero todo ello se expresa en un ambiente profano, donde los dobles sentidos son posibles: la confesión de la virginidad de Lota es aceptada como válida por todos porque «cuando en Tebas lo dicen/ es que en Tebas lo deben saber». También permite una doble interpretación el comentario del sacerdote: «Ya veis que a la doncella/ de pura frente/ no le falta nada/ absolutamente». Y, por supuesto, el elemento que da más juego es la flor del Loto, porque si es válido para afirmar la pureza de Lota, lo es igualmente para desacreditar su presunta inocencia y candor: desde el primer instante se insinúa que el Loto «ofrece su flor» junto al Nilo, pero es posible pensar que no es sólo el Loto sino también Lota quien ofrece la suya; de hecho, con este equívoco juega la esposa de Putifar cuando se insinúa al hebreo José: «Ven, José,/ ven acá,/ que la flor misteriosa del Loto/ para ti será». Son reiteradas las acciones de Lota que niegan su supuesta bondad e inocencia: en la misma escena en que a Putifar le asegura fidelidad («yo tu esposa fiel seré»), se produce el encuentro con José y ella rememora con su criada Raquel el episodio de la cisterna, de tan gratos recuerdos a tenor de su expresividad, y le agradece a su esposo que se lo haya regalado a ella. La emoción incontenible la delata y no la esconderá en ningún caso; la desvergüenza que la caracteriza es palpable a través de toda la obra, pero sobre todo a partir del encuentro con las tres viudas de Tebas, que la animan y le garantizan la felicidad total cuando consume el acto sexual (cuando se rompa «el tenue celaje/ que el cielo de amor te oculta,/ y una vez roto, verás/ que todo es luz y ventura»). Su búsqueda del hombre que rompa ese «tenue celaje» será desde ese instante desesperada, y pondrá todos los recursos disponibles a su alcance, a fin de evitar la frustración. Primero se entusiasma cuando su marido pide al hebreo que lo desarme, porque ella cree que sus sueños están próximos: «Ya la luna se levanta,/

pronto romperá el celaje/ su puro rayo de plata» (CII, EIII). Pero pronto se da cuenta de que el general Putifar se muestra distante y, a pesar de sus esfuerzos por seducirlo, fracasa. Su frustración provoca una conducta alejada del patetismo: se lanza a la seducción más directa ante el esclavo José. Ella desea que la entretenga, pero no con cuentos («No quiero cuentos ahora:/ todos me vienen con cuentos» (CII, EVI)), y le expresa todos sus sentimientos en un número musical que alterna lo serio con lo paródico; no de otro modo podemos entender que tras una intervención de Lota en la que expresa su amor sin atisbos de degradación («Déjame que te diga dulces palabras./ Déjame que te ciña con dulces lazos./ Déjame que en tus ojos mis ojos mire/ y de amor la cadena formen mis brazos» (CII, EVI)), intervenga el hebreo con unos versos notablemente paródicos («Déjame por Osiris, porque me azoras,/ déjame por el Ibis y por Anubis,/ el amor que me pides en vano imploras./ Déjame y no me hagas entrar por *uvis*» (CII, EVI)). Se produce, en este caso, la ruptura del concepto del decoro que correspondería a estos personajes en función de su rango y en el marco del subtexto parodiado. De ahí la discordancia paródica resultante, que afecta al resto de situaciones similares en la obra; sobre todo a los números musicales. Después de este segundo intento de conquista amorosa también fallido, Lota opta por la venganza, materializada a modo de calumnia, como ya vimos. Sin embargo, el ambiente de frivolidad y distensión que marca el desarrollo de la obra impide una interpretación en clave trágica de la venganza. De hecho, al final de la opereta vemos que la joven ha reanudado la ofensiva, con más éxito, según la respuesta favorable del hebreo, que comentamos al respecto de este personaje. Lota se caracteriza, en resumen, por una conducta infantil, impropia de una heroína trágica, y actúa siempre movida por impulsos pasionales muy distantes del idealismo de las grandes óperas trágicas y, por supuesto, del desarrollo bíblico de la historia.

Al igual que hicimos con José, Lota también puede tener como referencias algunos de los personajes de la ópera verdiana. Podría corresponderse en parte con Amneris, ya que ésta fue del mismo modo entregada en casamiento al general Radamés cuando regresó triunfante de la batalla contra los etíopes; Lota será concedida a Putifar en premio al valor que demostró en la guerra. Amneris acude con el gran sacerdote al templo para prepararse para el matrimonio y Lota recibe la visita de las tres viudas, que la aconsejan a tal efecto. Amneris igualmente sufre el desprecio del general, que no desea casarse con ella, y lo condena por traidor; Lota sufre el desprecio de Putifar (por su estado) y de José (por su castidad), y se venga de éste a través de la calumnia. Sin embargo, el hecho de que Lota sea una joven bella, que agrada a Putifar y a José (así lo reconoce el hebreo en aparte), nos conduce al personaje verdiano de Aida, la joven esclava digna del amor

de Radamés, con quien se encierra en la cripta mortal para expirar con él. Esa acción es de un tremendo idealismo, digno de las óperas románticas del XIX, que evidentemente resulta parodiado en *La Corte de Faraón*. Vemos, pues, que Lota podría sintetizar en clave paródica rasgos de Amneris y de Aida, las dos antagonistas en la ópera de Verdi; pero no las agota en sí, sino que comentaremos más abajo que el personaje de la Reina también posee rasgos de esta pareja.

El general Putifar es otro de los personajes paródicos más llamativos de la opereta. Suyo es el protagonismo en el primer cuadro (acordémonos del título del mismo: *¡Ritorna vincitor!*). Se reiteran las alusiones al mismo como «bravo general», «valiente Putifar» o «noble guerrero», de modo que cuando conozcamos la deficiencia física con la que se ha presentado, la caída sea más notable si cabe; de hecho, desde el conocimiento de la naturaleza de la opereta en cuestión, el público no podía esperar la llegada de un general valeroso y noble. No se hace esperar la reacción del general a la noticia de su casamiento: «¡Horror!». A continuación explica el motivo de su turbación («Herido vengo de la campaña,/ para casarme no estoy muy bien [...]») y apunta datos concretos («Maldita la saeta...»), a la vez que sus escuderos inciden en el lugar afectado por el saetazo. Es innegable, por tanto, que la llegada de un bravo general mutilado, en las circunstancias que la rodean, supone una evidente ruptura paródica de la historia bíblica según aquí resulta contada. Su proceder en el resto de la obra es producto de esa condición de castrado que trata de esconder a toda costa y que le conduce a abandonar a la esposa en la noche de bodas; de hecho, esta acción es la que le recrimina el Faraón al general cuando viene a protestar tímidamente por la supuesta insinuación del hebreo. Si a la mutilación que sufre, le unimos su condición de marido cornudo, que parece no importarle demasiado (ya vimos que hasta la celebraba en compañía del otro cornudo, el Faraón), el personaje resultante formará parte del núcleo prototípico de caracteres paródicos. El mismo nombre, pese a formar parte de la historia bíblica tal cual, posee unas cualidades fónicas de resonancia cómica en español y permite a los autores jugar con él[44], en especial cuando la Reina llama a Lota «putifara».

Si le buscamos un doble a Putifar en la ópera verdiana, ése es en parte el general Radamés. Vimos que algunos rasgos de este personaje recaían en el hebreo José en la opereta. Otros detalles lo aproximan a Putifar: es el general que regresa victorioso de la lid (por supuesto,

[44] De él dice Terenci Moix en el artículo ya citado: «un personaje que se llame Putifar es un auténtico regalo para cualquier chistoso» (pág. 10).

Radamés no vuelve mutilado) y a quien le conceden esposa. Sin embargo, no es el origen de las disputas femeninas; sólo es pretendido por su esposa en el primer momento. Después, toda la atención se la lleva el hebreo José. Es, en consecuencia, como si Radamés se desdoblase paródicamente en Putifar y en José.

Tampoco queda atrás el personaje de Faraón en la opereta. Ya sabemos que, junto a Putifar, es el otro gran cornudo: su esposa, la Reina, obtendrá al final su parte del hebreo, al que ha requebrado en varias ocasiones durante la obra; sobre todo, a partir del número cantado en el que ella debe juzgar si José es culpable de la acusación que interpone Lota. Obviamente, su decisión de perdonarlo es parte de la demostración de afecto con que ella lo agasaja en disputa con Lota. Faraón sabe que su esposa mira con buenos ojos al hebreo, pero al igual que Putifar, no le presta importancia e, incluso, lo festeja. Pues para colmo del cornudo, nombra Virrey al causante de su deshonra, solamente porque José ha sido capaz de representarle sus sueños. A este personaje hay que unirle las siguientes características, que proceden de la cultura carnavalesca: los placeres carnales, materializados en su afición a las danzas femeninas y demás bailes (como el garrotín de sus sueños); y el gusto por la bebida, que comenta con enojo su mujer: «¡Siempre borracho perdido!». Debido a su afición al vino, Faraón padece una continua somnolencia y dolores de cabeza, que le impiden ejecutar sus tareas, que delega en su esposa. Resumiento, las características del Faraón son: cornudo, amante de lo sicalíptico, borracho y dormilón. Sin duda, está a tono con el resto de personajes paródicos ya vistos.

El doble de Faraón correspondería en *Aida* al personaje del Rey de Egipto, que nombra a Radamés general de sus ejércitos y lo aclama a su vuelta. Es el mismo que le concede por esposa a Amneris, al igual que en la opereta le concede a Lota. Si bien, la supuesta acción vil del hebreo en la opereta no causa la misma reacción a Faraón que la traición de Radamés causa al Rey en la ópera. Por tanto, la parodia resulta innegable en el personaje de Faraón.

Los otros personajes de la opereta que no gozan del reconocimiento en la historia sagrada y que vamos a comentar esquemáticamente son los siguientes: la Reina, el gran sacerdote, el copero, las viudas, los babilónicos, Selhá y Seti. El personaje de la Reina está ya prácticamente esbozado a lo largo de las páginas anteriores, sobre todo por sus disputas con Lota por el hebreo y por su relación con su esposo, Faraón. Al igual que Lota, muestra una conducta infantil cuando pretende el favor de José y lleva por bandera la infidelidad conyugal. La existencia de este personaje se explica como técnica paródica de enredo: un nuevo quebradero de cabeza para el hebreo («¡Pues, señor, aquí son todas/ como la de Putifar!» (CIII, EV)) y un rival para Lota, con

quien mantiene una ridícula disputa. Al final, se muestra conforme con repartir el hebreo entre ella y Lota. No tendría doble directo en la ópera de Verdi, pero podríamos pensar en la rivalidad Amneris-Aida, próxima a la que se da entre la Reina y Lota. Aunque si dijimos que Lota tenía rasgos de Amneris y de Aida, la Reina también posee rasgos de una y de otra: de Amneris, los celos, la frustración y el desprecio inicial de José, como Radamés había despreciado a aquélla; y de Aida, la voluntad de perdonar a José, como Aida perdonó a Radamés por hacer mal a su pueblo, y la unión final.

El gran sacerdote, al contrario que en la ópera de Verdi, posee escasa presencia en la opereta. Se limita a formar parte de la comitiva que sale del templo con Lota y a presentarla. Sin embargo, a pesar de que dice poco, nos percatamos en seguida de que sus intervenciones contienen rasgos paródicos: su presentación de Lota es un canto a la castidad de la doncella, a su pureza, inocencia y amor. El público pronto se percatará de que tales cualidades son más bien inexistentes; y es el mismo sacerdote quien se encarga de magnificar la figura de Lota, a quien «no le falta nada/ absolutamente» (CI, EI). Estamos, por tanto, ante una figura religiosa que se regodea al presentar un cuerpo femenino; no podemos esperar otra cosa en el seno de una obra que se enmarca dentro del panorama teatral de más popularidad de principios del siglo XX.

El copero de Faraón es otro personaje peculiar, dentro de su escasa participación. Siempre junto a Faraón, es el encargado de emborracharlo y de hacerle compañía; a él le hace más caso que a la Reina. El copero goza, pues, con las mismas aficiones mundanas de su señor; de hecho, cuando en el cuadro cuarto José cae en el jardín, los que allí duermen la curda son Faraón y el copero. Su intervención en el garrotín, en compañía de José y Faraón, nos vale como muestra de la ruptura paródica que supone su presencia en la opereta.

La transgresión paródica afecta del mismo modo al grupo de las tres viudas que acuden ante Lota para ofrecerle sus consejos, como casadas que han sido. El número musical supone una lección de moral tradicional, en el que el único rasgo paródico lo constituye la imagen de las mismas viudas danzando. Es en la parte hablada donde las referencias picantes (dobles sentidos) abundan. Se crea, así, una esfera de frivolidad carnal que parodia el idealismo de la recién casada y que echa por tierra la lección del número musical (en su vertiente más tradicional). La presencia de las viudas turba aún más a Putifar, porque sabe que habrán preparado a su mujer para la noche de bodas; la reacción del general está, pues, a tono con la naturaleza paródica del personaje.

Similar a las viudas es el grupo de los bohemios babilónicos, de planta paródica de por sí.

Su intervención es el ejemplo más evidente de irreverencia paródica en una danza. El grupo lo forman hombres y mujeres ataviados con trajes de bohemios, y portan unos panderos triangulares con campanillas. Sus gestos son provocadores, como después apunta Salech al referirse al Faraón: «[...] que los dioses/ le den un sueño tranquilo,/ aunque habiendo visto a éstas/ el tin tan ton... yo imagino/ que va a soñar el monarca/ y va a dar cada respingo/ en el lecho, que ya, ya». Contrastan con este número los cuplés babilónicos que canta Sul, cuya letra, en general, es pasional, pero no paródica; encontramos rasgos irónicos y satíricos, sobre todo en el cuplé político ya aludido, mas no paródicos.

Por último, no podemos obviar la pareja Selhá-Seti, escuderos del general Putifar. Contribuyen a revelar la naturaleza paródica de su amo, porque especifican ya en sus intervenciones cuál es el mal de Putifar y dónde se sitúa. Anticipan la desgracia de Lota y se regodean en el detalle de la mutilación; por ejemplo, Selhá afirma que «[...] hay cosas en la vida/ que se cortan y no salen,/ aunque los dioses lo digan». Son los encargados de traer al hebreo José, comprado a unos ismaelitas, y ayudan, así, sin saberlo, a compensar las carencias de Putifar ante Lota. A pesar de ser los escuderos de Putifar, sus comentarios siempre van en la dirección de restar dignidad al general: cuando éste afirma no ser un gallina, en virtud de su valor, ellos responden al unísono: «Pero eres otra cosa/ mucho peor». La ridiculez de estos dos personajes queda patente en sus gestos y comentarios; así se explica que Selhá, hablando del caso de la saeta, diga cosas como: «¡Tiró a dar el que tiraba!». Sin duda, son los escuderos perfectos para un general de naturaleza paródica como es Putifar.

A lo largo de este subapartado sobre los personajes de *La Corte de Faraón*, hemos justificado su naturaleza paródica en virtud de los subtextos parodiados: los personajes de la historia bíblica y los personajes que encontramos en el género operístico; en concreto, estableciendo correspondencias cuando era posible con los de la ópera de Verdi, *Aida*, a la que se alude en reiteradas ocasiones en clave paródica. No olvidemos, sin embargo, que los modelos de comicidad presentes en la opereta están más extendidos que el conocimiento de los personajes de la ópera verdiana parodiada, porque en este caso la parodia se subordina a la comicidad, sin intención crítica ni desmitificadora. Pero no pensemos en la desaparición del elemento paródico, porque creemos haber demostrado su presencia en la caracterización de los personajes de la opereta: nunca desaparecen los subtextos parodiados (historia bíblica, convenciones de la ópera), pero es cierto que los modelos de comicidad van más allá de toda posible restricción paródica a dichos subtextos. Una vez vistos los rasgos cómicos con los que definimos a los personajes y

las discordancias respecto de los subtextos parodiados, afirmamos que la perspectiva paródica se erige, una vez más, posible para el análisis de esta opereta bíblica, sin negar, como ya dijimos más arriba, otras vías de aproximación a la obra, en general, y al estudio de los personajes, en particular.

3.4. Otros aspectos de naturaleza paródica en *La Corte de Faraón*.

Vamos a integrar brevemente en este apartado una serie de elementos presentes en la opereta que pueden ser analizados desde la perspectiva paródica propuesta. Los resumimos en los siguientes: lenguaje, gestualidad, vestuario y decoración.

Si afirmanos que *La Corte de Faraón* parodia los convencionalismos de la gran ópera, no podemos negar que el mero empleo del idioma español en el libreto sea un mecanismo paródico evidente. Es inconcebible una ópera seria en español[45]. El italiano es la lengua predilecta para este género y ello ha sido motivo de parodia en muchas obras; por ejemplo, *I comici tronati* o *I feroci romani*. En este caso, no hay un ensañamiento tan cruel. La lengua italiana hace acto de presencia en el título del primer cuadro (*¡Ritorna vincitor!*) y en su interior (la misma expresión repetida un par de ocasiones). El texto en italiano escogido no es arbitrario, pues procede de la ópera *Aida*. Como dijimos más arriba, son las palabras que Amneris le dirige a Radamés antes de que éste marche a la batalla contra el pueblo etíope. La popularidad del texto verdiano haría fácilmente asimilable para el público dicha expresión, contribuyendo de ese modo a facilitarle el juego de identificaciones paródicas que exige una obra de tal naturaleza. La inclusión de esas palabras en el interior de una obra en la que en ocasiones el lenguaje se aproxima al concepto bajtiniano de «lenguaje de la plaza pública» ha de entenderse como un mecanismo paródico indudable y fuente de comicidad garantizada.

Cuando al lenguaje acompaña la gestualidad, el espectáculo deviene más irreverente. Solamente hay que pensar en los gestos de los escuderos Selhá y Seti al indicar la zona mutilada de Putifar, los de las tres viudas al aconsejar a Lota sobre el casamiento o, sobre todo, los de los cantores babilónicos en su danza del «tin tan ton». Recordemos que estamos en los inicios de la sicalipsis teatral en España y que, como recoge Serge Salaün en su libro ya varias veces citado, importa más el espectáculo provocativo, sensual, «erótico», materializado sobre todo en los

[45] A pesar de los intentos habidos de crear una ópera española, no fructificaron. Véase Andrés Amorós, *Luces de candilejas*, Madrid, Austral, 1996.

movimientos, que no el texto, el cual acaba siendo un mero pretexto muchas veces desfigurado hasta límites insospechados. No es necesario profundizar en qué medida este aspecto supone una profanación de la historia bíblica y de las convenciones operísticas; y no es necesario porque no hay posible comparación: nos encontramos en los extremos más distantes. Otros aspectos de la gestualidad son, quizás, menos irreverentes, pero igualmente paródicos: así entendemos que la acotación inicial de la primera escena del cuadro primero indique que unas esclavas están espantando las moscas a Faraón y la Reina con unos abanicos de plumas de colores; es un inicio evidentemente paródico, motivado por los movimientos sucedidos en escena. Se trata de un modo de situar ya a los espectadores ante el producto dramático que van a presenciar.

El tercer elemento que queremos comentar es el vestuario. Tanto el vestuario como el decorado, del que hablaremos abajo, forman parte de una convención, como tal identificable por el espectador, y que aparentemente aceptan para subrayar todavía más la ruptura del decoro en el marco de los subtextos parodiados. En el caso del vestuario, muchos de los trajes son característicos del período faraónico; así lo indican las acotaciones y de ese modo lo comprobamos en las fotografías que se conservan sobre las representaciones anteriores a la guerra civil[46]. Esta circunstancia provoca ya esa ruptura del decoro, a causa del posicionamiento paródico que plantean los autores en los elementos ya vistos, como el lenguaje, la gestualidad, el argumento, los motivos temáticos o la comicidad de los personajes, entre otros. La parodia del vestuario aparece en las dos primeras escenas del cuadro tercero: en la primera, la acotación inicial reza: «Sobre el tapiz del centro y en actitudes artísticas mujeres con trajes egipcios de hombres». Y, sobre todo, en la segunda escena aparecen Sul, Salech, Amón y un coro de señoras, todos ellos vistiendo trajes de bohemios babilónicos y llevando unos panderos triangulares con campanillas. Tal escena provoca hilaridad inmediata, sin necesidad de que acompañe la letra de la canción y los movimientos de los personajes; obviamente, cuando unimos letra, gestualidad y vestuario, obtenemos como resultado el número más paródico de la opereta, sin ninguna duda. No es necesario repetir los detalles de la escena, pero es en este momento cuando comprendemos por qué este número sería el más representativo desde la perspectiva de la parodia dramática.

Por último, hemos señalado la decoración como elemento de posible naturaleza paródica. Sucede lo mismo que con el vestuario: la decoración de la opereta, pintada por el escenógrafo

[46] En los montajes actuales, los directores de escena han realizado cambios muy notables al respecto de los vestuarios.

Ricardo Alós, no es paródica, aunque dista notablemente de la espectacularidad de las escenografías operísticas. Se adscribe a la convención arriba señalada y se subraya, así, la ruptura del decoro, evidente desde el inicio de la opereta. Si leemos las acotaciones que describen los lugares, observamos que no hay elementos discordantes con el ambiente faraónico: el primer cuadro sucede en una plaza pública de Menfis, con «edificios característicos de la época». Hay obeliscos, estatuas, esfinges y, en último término, pirámides. El cuadro segundo transcurre en la antecámara nupcial del palacio de Putifar, con todo lujo de detalles y riquezas. El tercer cuadro acontece en la estancia regia del palacio de Faraón, con mobiliario de época y todo tipo de objetos egipcios. El cuadro cuarto se desarrolla en los jardines del palacio de Faraón, muy frondosos. Sin embargo, el desarrollo paródico de la acción durante esos cuatro cuadros impide tomar en serio cualquier elemento teatral y contagia, por tanto, a la decoración, que, como dijimos, subraya aún más la ruptura del decoro. La decoración del quinto y último cuadro es de por sí de naturaleza paródica. Este cuadro supone la apoteosis final de la parodia y nos introduce en el templo del buey Apis. En él está la figura del buey, de oro, con unos enormes cuernos, a los que se agarran Faraón y Putifar. Que al final de la obra aparezca esta imagen, con las evidentes alusiones a la naturaleza de cornudos de los aferrados a los cuernos del animal, supone un clímax paródico de efecto cómico seguro. Esa estatua dorada resume en sí la acción de la opereta: el ascenso de José (y su entrega a las pasiones carnales) y el descenso de Faraón y Putifar (los grandes cornudos). Ese templo dista un abismo del templo de Vulcano, en cuyo interior (dentro de una cripta) yacen sepultados en vida Radamés y Aida, en la tantas veces mencionada ópera de Verdi.

No hemos mencionado nada al respecto de la música desde la perspectiva de la parodia dramática. Y no lo hemos hecho porque, a pesar de ser un recurso muy utilizado por los parodistas a la hora de descalificar obras serias del género lírico, el maestro Lleó compuso una música excelente, sin atisbos de parodia, de gran lirismo y muy pegadiza. La edición crítica preparada por Josep Soler[47] nos saca de toda duda, porque nadie mejor que él, con una amplia formación musical, podrá valorar los aciertos de la partitura original. Quizás sea éste el motivo principal del éxito de esta pieza dramática, como veíamos en el primer punto del artículo, pues una buena música podía salvar del pateo a obras con pésimos libretos; no es éste el caso del texto

[47] Aparecerá en breves fechas una nueva edición revisada, en la que se corregirán los errores de la publicada en 1997, ajenos en su totalidad a Josep Soler.

escrito por Perrín y Palacios, que a pesar de su superficialidad y frivolidad, posee momentos de acierto teatral al margen de la música. Sin embargo, desde el primer momento se otorgó la gloria del éxito al maestro Lleó. Así lo reiteran las reseñas periodísticas de la época y algunos comentaristas actuales, aparte de Josep Soler, como Terenci Moix, que la califica como «golosina para melómanos»[48]. No podemos, pues, negar que el público disfrutó más con la música y la espectacularidad de la obra que con el juego de identificaciones de los subtextos que los parodistas propusieron. Evidentemente, este juego existe y así lo hemos justificado en las páginas precedentes.

4. Conclusiones.

El objetivo principal que nos habíamos marcado en la realización de este estudio era justificar la interpretación de *La Corte de Faraón* desde los planteamientos de la parodia dramática y demostrar, en consecuencia, que se integra en la prolija corriente de parodias iniciada a mediados del siglo XIX como uno de los hitos más notables de la misma. La aplicación de las técnicas de la parodia dramática a la opereta de Perrín y Palacios ha sido posible, aunque debemos reconocer que, en ocasiones, determinados elementos teatrales reciben un tratamiento no paródico: hemos visto que la parodia se supeditaba en algunos casos a la comicidad. Pero ello no significa que la parodia quede en un segundo plano, sino que todo autor es libre de manejar cuantos recursos estime oportunos. La intención paródica de los autores es evidente, según se desprende de los subtextos parodiados a lo largo de la obra, pero por el mero hecho de no reducirse a la parodia de un texto en concreto, identificable como tal, sino que combina las referencias a la historia bíblica con los convencionalismos de la ópera (ejemplos concretos aparte), además de adscribirse a la moda teatral de teatro breve, con abundancia de números musicales, y de ser ejemplo de la incipiente corriente de sicalipsis, la obra no debe ser reducida a una sola interpretación. De hecho, ahí estriba el tremendo éxito que cosechó en el marco histórico de su estreno teatral, porque ese contexto permitía múltiples lecturas de la obra, entre las que se encuentra la paródica: los espectadores, gracias a su cultura teatral viva, conocían la corriente de parodias dramáticas vigente desde el siglo pasado, estaban familiarizados con los subtextos parodiados en la opereta y podían interpretarla desde una posición privilegiada. La adscripción de *La Corte de Faraón* al ámbito de la parodia dramática

[48] *Op. cit.*, pág. 11.

queda, por tanto, justificada, pero no podemos negar al menos dos puntos: 1/ que no pertenece al grupo de las parodias prototípicas, porque presenta rasgos en común con otros géneros de comicidad y no aprovecha la totalidad de las técnicas paródicas (más aptas para los casos de parodia de una obra concreta); 2/ que el éxito de la opereta distó de su naturaleza paródica, a tenor al menos de las reseñas periodísticas. La práctica totalidad de los elogios se los llevó el maestro Lleó, que compuso una magistral música. La interpretación de los actores, sobre todo la de la actriz Carmen Andrés, fue igualmente motivo de aplauso. El lado espectacular de la obra triunfó en un principio, a pesar -insistimos- de que el público, dadas las circunstancias contextuales, entendió el aspecto paródico de la misma. El tiempo la ha ido consolidando como ejemplo de obra divertida, subversiva, espectacular, que representa la corriente teatral mayoritaria de una época, y ha olvidado su faceta paródica, tan evidente en su momento. Nosotros nos hemos propuesto sacar a la luz nuevamente esa faceta, porque como historiadores del teatro es nuestro deber ubicar la obra en su marco de creación y reconocer las lecturas que en él generó. La paródica fue una de ellas. La más circunstancial y efímera, pero no por ello menos real.

5. Bibliografía.

AAVV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Apsel, 1992.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. & A. CEA GUTIÉRREZ (Coord.), *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, 1987.

AMORÓS, A. (ed.), *La zarzuela de cerca*, Madrid, Austral, 1987.

AMORÓS, A., *Luces de candilejas*, Madrid, Austral, 1996.

BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

BAJTIN, M., «De la prehistoria de la palabra novelesca», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 421-448.

BOBES NAVES, Mª del C., *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1988.

BOBES NAVES, M. del C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.

BOBES NAVES, Mª del C., *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M., *Obra selecta III*, Ed. M. A. Muro y B. Sánchez Salas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

CARREÑO, A., «Del lenguaje del humor al humor del lenguaje: el teatro de Miguel

Mihura. Una poética de la parodia», en BURGUERA NADAL, M. L. & S. FORTUÑO LLORENS (eds.), *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998, pp. 11-35.

CECCHINI, C., «El italiano macarrónico como vehículo de la comicidad», en AAVV., *Romanticismo 5 (La sonrisa romántica)*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 81-84.

CRESPO MATELLÁN, S., *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

DOUGHERTY, D. y V. FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990.

ESPÍN TEMPLADO, M. del P., *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995.

GARCÍA LORENZO, L., «¿Teatro menor? ¿Teatro breve? Sobre una obra inédita de Lauro Olmo», en AAVV., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 281-288.

GARCÍA LORENZO, L., «La desmitificación: Héroes y antihéroes», en *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 248-261.

GIES, D. T., *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge, C.U.P., 1988 (Traducción al español por Juan Manuel Seco, *El teatro en la España del siglo XIX*, Londres, C.U.P., 1994).

GUTIÉRREZ GAMERO, E., *Mis primeros ochenta años*, Madrid, Aguilar, 1962.

HUERTA CALVO, J., «Arniches en la tradición del teatro cómico breve», en J. A. Ríos Carratalá, *Arniches*, Alicante, CAM, 1990, pp. 182-201.

HUTCHEON, L., *A Theory of Parody*, London, Routledge, 1991.

ÍÑIGUEZ BARRENA, F., *La parodia dramática: naturaleza y técnica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

ÍÑIGUEZ BARRENA, F., *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

LIBERMAN, A., «Desenfado bíblico», en *La Corte de Faraón*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, pp. 15-21.

LÓPEZ CRUCES, A. J. (ed.), *La risa en la literatura española (Antología de textos)*, Alicante, Aguaclara, 1993.

LLORET, J., *El teatre a Alacant (1833-1936)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura,

1998.

MADRENAS, Mª. D. (ed.), *Va de broma? Aproximació a la paròdia literària*, Barcelona, Edicions 62, 1999.

MOIX, T., «¡Ritorna cornutissimo!», en *La Corte de Faraón*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, pp. 9-13.

PERRÍN, G. y M. de PALACIOS, *La Corte de Faraón*, edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (**www.cervantesvirtual.com**), basada en la de Madrid, Imprenta de R. Velasco, 1910.

PERRÍN, G. y M. de PALACIOS, *La Corte de Faraón*, ed. Josep Soler, Madrid, ICCMU, 1997.

REIZ, M., «La parodia: auge de un género teatral a finales del siglo XIX», en CANTOS CASENAVE, M. & A. ROMERO FERRER, *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998, pp. 273-277.

REVILLA, M. de la, «El concepto de lo cómico», en *Obras*, Madrid, Ateneo Científico, 1883, pp. 185-210.

RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Arniches*, Alicante, CAM, 1990.

RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Gil-Albert, 1994.

RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1995.

SALAÜN, S., *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

SARRAZIN, B., *La Bible parodiée*, París, Cerf, 1993.

SIMON, H. W., *100 Great Operas and their Stories*, Nueva York, Doubleday, 1989.

SOLER, J., «La Biblia según la opereta», en *La Corte de Faraón*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, pp. 23-29.

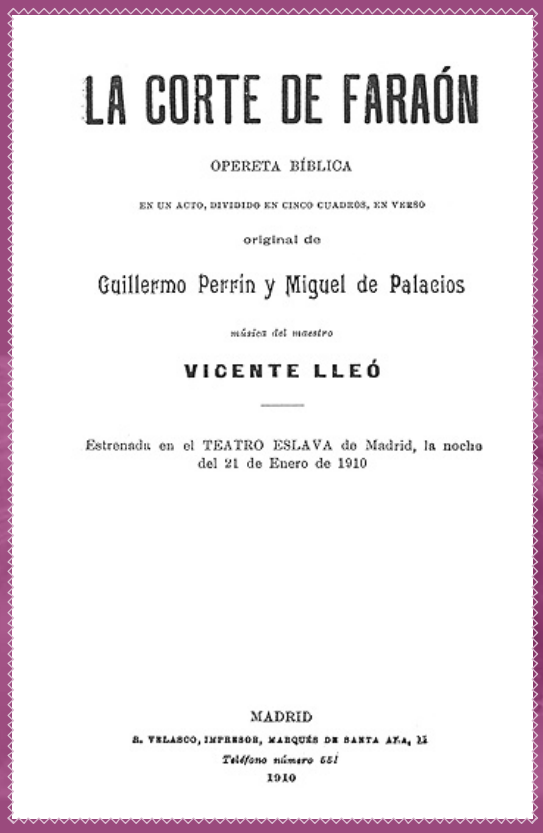
TRANCHEFORT, F., La ópera, traducción de Juan José Herrera de la Muela, Madrid, Taurus, 1985.

YXART, J., *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 1987.

La Corte de Faraón

- IMÁGENES

Reproducción digital de las páginas del guión original.



LA CORTE DE FARAÓN

OPERETA BÍBLICA

EN UN ACTO, DIVIDIDO EN CINCO CUADROS, EN VERSO

original de

Guillermo Perrín y Miguel de Palacios

música del maestro

VICENTE LLEÓ

Estrenada en el TEATRO ESLAVA de Madrid, la noche del 21 de Enero de 1910

MADRID

S. VELASCO, IMPRESOR, MARQUÉS DE SANTA ANA, 15

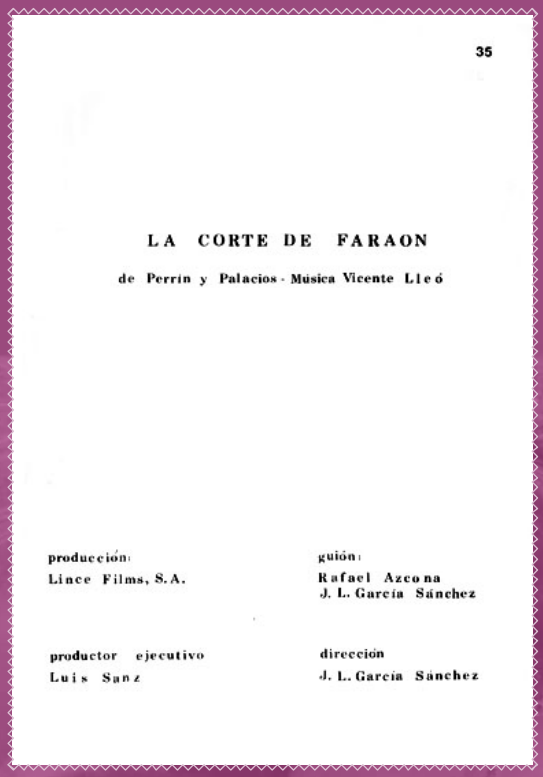
Teléfono número 651

1910

La Corte de Faraón

- IMÁGENES

Reproducción digital de las páginas del guión original.



35

LA CORTE DE FARAON

de Perrín y Palacios - Música Vicente Lleó

producción:
Lince Films, S.A.

guión:
Rafael Azcona
J. L. García Sánchez

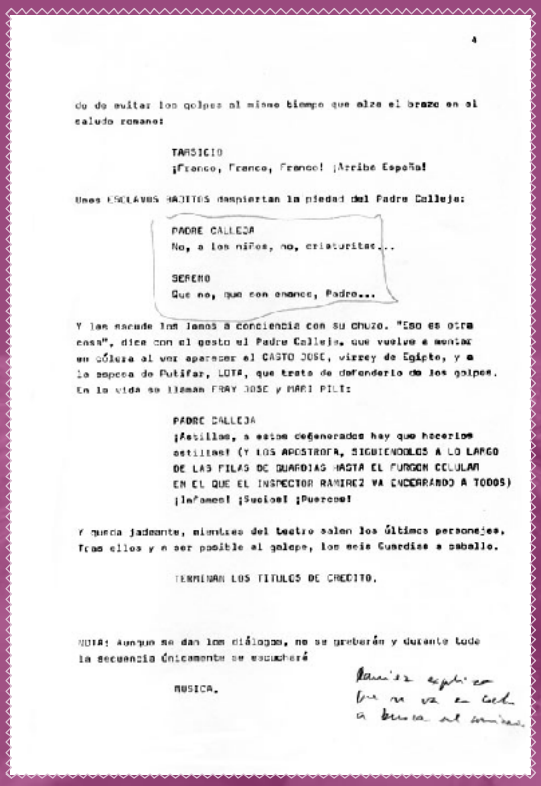
productor ejecutivo
Luis Sanz

dirección
J. L. García Sánchez

La Corte de Faraón

- IMÁGENES

Reproducción digital de las páginas del guión original.



4

de de evitar los golpes al mismo tiempo que alza el brazo en el saludo romano:

TARSICIO
¡Franco, Franco, Franco! ¡Arriba España!

Unos ESCLAVOS HEBREOS despiertan la piedad del Padre Calleja:

PADRE CALLEJA
No, a los niños, no, criaturitas...

SERENO
Que no, que con onanos, Padre...

Y les sacude los lomos a conciencia con su cayado. "Eso es otra cosa", dice con el gesto el Padre Calleja, que vuelve a montar en cólera al ver aparecer al CASTO JOSE, virrey de Egipto, y a la esposa de Putifar, LOTA, que trata de defenderlo de los golpes. En la vida se llaman FRAY JOSE y MARI PILI:

PADRE CALLEJA
¡Astillas, a estos cojenerados hay que hacerlos astillas! (Y LOS APOSTROFA, SIGUIENDOLOS A LO LARGO DE LAS FILAS DE GUARDIAS HASTA EL FURGON CELULAR EN EL QUE EL INSPECTOR RAMIREZ VA ENCERRANDO A TODOS)
¡Infames! ¡Sucios! ¡Puercos!

Y quedo jadeante, mientras del teatro salen los últimos personajes, tras ellos y a ser posible al galope, los seis Guardias a caballo.

TERMINAN LOS TITULOS DE CREDITO.

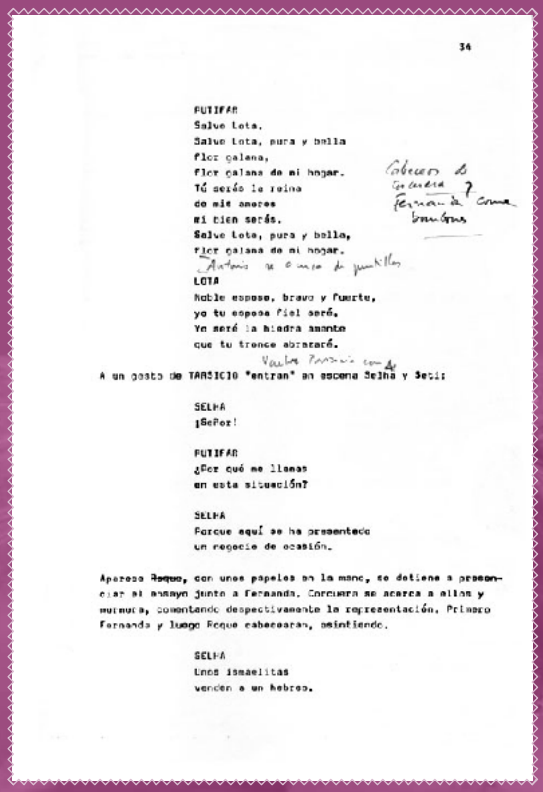
NOTA: Aunque se dan los diálogos, no se grabarán y durante toda la secuencia únicamente se escuchará

MUSICA.

La Corte de Faraón

- IMÁGENES

Reproducción digital de las páginas del guión original.



34

PUTIFAR
Salve Lota.
Salve Lota, pura y bella
flor galana,
flor galana de mi hogar.
Tú serás la reina
de mis amores
mi bien serás.
Salve Lota, pura y bella,
flor galana de mi hogar.

LOTA
Noble esposo, bravo y fuerte,
yo tu esposa fiel seré.
Yo seré la hiedra amante
que tu tronco abrazará.

A un gesto de TARSICIO "entran" en escena Selma y Setir

SELMA
¡Señor!

PUTIFAR
¿Por qué me llamas
en esta situación?

SELMA
Porque aquí se ha presentado
un negocio de ocasión.

Aparece ~~Roque~~, con unos papeles en la mano, se detiene a presentar al anonyn junto a Fernando. Cornumera se acerca a ellos y murmura, comentando despectivamente la representación. Primero Fernando y luego Roque cabecearán, asintiendo.

SELMA
Unos ismaelitas
venden a un hebreo.

ABC MADRID, 22-01-1910

Los estrenos

Eslava. *La Corte de Faraón*

¡Oh, diosas Nut, Tneris, Isis y Phta! ¡Oh, dioses Amón, Sejet y Osiris! Disponed en vuestros augustos designios que el gran Sesostris, constructor de pirámides con patente de invención, levante una en homenaje de Vicente Lleó, el elegido por el injustamente olvidado Usurtasen III como compositor de cámara, digno de ser coronado con hojas de tarfas y de sicomoro, prendiéndole de paso en el ojal la flor simbólica del loto.

Los fellahin y los coptos, antiguos habitantes del Egipto, levanten en tu honor arcos de triunfo, y que los grandes sacerdotes te coronen olímpicamente en el templo de Apolinópolis, el de más circulación de la sagrada tierra de los Faraones.

¡Oh, gran Vicente! Tu noble esfuerzo, tu generosidad, es digna de ser cantada en jeroglíficos inmortales.

Podías tranquilamente calzar tus sandalias de juncos, abandonarte a la clásica perilla egipcia y dedicarte en tus ratos de ocio al noble juego de la morra, especie de *mus* ilustrado, que puso en boga el insigne Arbaces, o aventurarte en el faraón, prólogo del *bacarrat* moderno, cobrando en la Sociedad de Autores tus saneados rendimientos en piastras, tabarís y paras como moneda fraccionaria, y lejos de eso prefieres comprometer tus propios intereses dándonos, como anoche, en tu afortunada opereta *La corte de Faraón*, un espectáculo sugestivamente pintoresco, decorativo, que hizo recordar a los viejos admiradores de *Brahma* y *El espíritu del mar* las esplendideces de los buenos tiempos de Simón Rivas en el Príncipe Alfonso.

Esto en cuanto al espectáculo, sencillamente asombroso, y que ha de ser comentado en la propia Etiopía; que por lo que se refiere a tu labor musical puede decirse que es quizá la obra más completa que realizaste. Desde el amplio número descriptivo y completamente faraónico del cuadro primero, con la intencionada alusión musical a la desventurada suerte de Putifar, hasta el caricaturesco garrotín, que es un primor de gracia, todos los números, entre los que también deben citarse el cuplé *babilónico*, el picaresco terceto de las viudas y el vals, entran francamente en los dominios de la opereta cómica y son un acierto de expresión y de colorido, que adquirió mayor relieve; porque oportuno será decir que en su ejecución tomaron parte muy cerca de sesenta profesores de orquesta, la mayor agrupación orquestal que hoy registramos después de la del regio coliseo.

El éxito de la música de Lleó se tradujo en entusiastas aplausos, que motivaron la repetición de varios números.

Perrín y Palacios, cronistas del episodio bíblico del casto José con la mujer de Putifar, que éste es el pretexto que les guió para llevarnos a Egipto, han hecho un libro felicísimo, muy sazonado de gracia, y que demuestra una vez más su acierto para estas empresas y su conocimiento del público.

El libro de *La corte de Faraón* es finamente picaresco, sin incurrir en ninguna reprobable chocarrería, y en un todo a tono a tono con el ambiente y la expansión del género de Eslava.

Perrín y Palacios tuvieron anoche un triunfo grande, por el que yo sinceramente les felicito.

Julia Fons fue una Menfis digna de ser perpetuada en el culto de los grandes sacerdotes de la estética y de los aficionados a la geometría en sus líneas más agradables.

Carmen Andrés, en sus diversas manifestaciones de viuda, cupletista y no sé qué otra cosa más, se llevó de calle, como vulgarmente se dice, el alto y bajo Egipto, sobre todo en los cuplés, dichos con adorable coquetería.

Juanita Manso, como de costumbre, cantó con exquisito gusto, dando gran delicadeza a su personaje.

Peña, en su papel de Faraón, de gran espectáculo, y en el garrotín, digno continuador de las buenas tradiciones bufas. Además logró un gran éxito como director de escena, y muy merecido. Alarcón caracterizó un etíope que el mismísimo Amonasro lo hubiera reconocido inmediatamente. Muy bien Gonzalito y Allens Perkins en sus *fioriture* de tenor de medio carácter.

El vestuario, de Vila, maravilloso, espléndido. Las decoraciones, de Alós, el notable escenógrafo valenciano, sencillamente admirables. Un espectáculo, en fin, tan suntuoso como hace tiempo no se había visto en Madrid.

Floridor



En tal día como hoy, 21-01-1910[1]

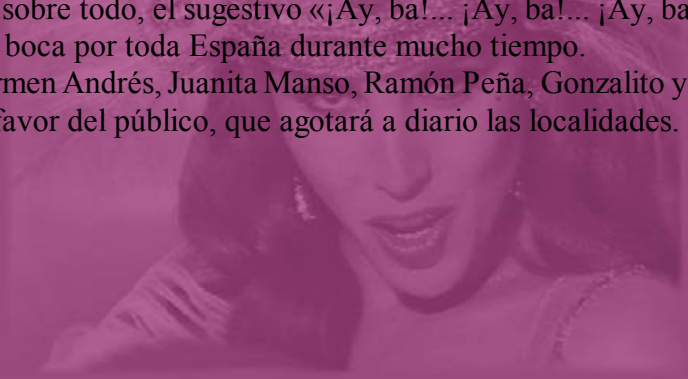
El maestro Lleó estrena en Eslava *La corte de Faraón*

Con sus lentes de armadura de oro cabalgando sobre su aguileña nariz, tras de los cuales brillan unos ojos pequeños, de intensa mirada, Vicente Lleó dirige la orquesta y las voces de la inspirada partitura que ha escrito para *La corte de Faraón*.

De los decorados y los trajes de *La corte de Faraón* se viene hablando en tertulias y saloncillos, y escribiendo en revistas y diarios, desde hace varios meses. Y justo es decir que la presentación no ha defraudado, ni mucho menos. El escenógrafo levantino don Ricardo Alós, maestro de varias generaciones de artistas, ha pintado unas decoraciones que son consideradas como su mejor obra. Sólo el telón corto inspirado en motivos egipcios acredita a un gran pintor. Y el vestuario, construido *ex profeso*, une la propiedad que requiere una reconstrucción histórica a la vistosidad que necesita toda opereta.

Si el libro es gracioso y pródigo en situaciones que hoy asustan a muchas gentes -aunque el diálogo parece de guante blanco-, la música desde el primer momento es inspiradísima y con un alarde constante de buena instrumentación. Y ése es el doble acierto del maestro Lleó: hacer una partitura que los técnicos reputan de considerable y, al mismo tiempo, encontrar unas melodías fáciles y pegadizas, susceptibles de hacerse populares. El cuarteto de las viudas, los sueños de Faraón y, sobre todo, el sugestivo «¡Ay, ba!... ¡Ay, ba!... ¡Ay, babilonio que marea!» correrán de boca en boca por toda España durante mucho tiempo.

Julia Fons, Carmen Andrés, Juanita Manso, Ramón Peña, Gonzalito y [Caballero] gozarán muchas noches del favor del público, que agotará a diario las localidades.



[1] [Desconocemos la procedencia original. Recorte conservado en la Fundación Juan March (signatura: M-Pre-Doc-149) (N. del E.)].

ABC MADRID, 2-10-1965

Antecrítica

Esta noche en el Teatro Eslava será estrenada la fantasía musical *La bella de Texas*. Sus autores nos dicen:

«Hay obras que, por circunstancias ajenas a su mérito o a la vigencia que puedan tener sobre el público, no pueden aparecer en nuestros escenarios. Ante esta realidad caben dos posiciones: renunciar definitivamente a ellas o adaptarlas para poder presentarlas de nuevo.

La primera posición es la de los eternos Jeremías, más partidarios de lamentarse que de actuar, y a quienes nada importa que una determinada obra, sea cual sea su calidad, duerma indefinidamente el mal llamado "sueño de los justos".

A la segunda posición, en cambio, debe su vida *La bella de Texas*, fantasía musical basada en la famosísima *La Corte de Faraón*, de Perrín y Palacios, con la inolvidable música del maestro Lleó.

Con más cariño que respeto hemos conservado la partitura íntegra, hemos prolongado y repetido temas melódicos y hemos insertado alguno más, siempre basándonos en la maravillosa partitura original.

El cambio mayor es en realidad visual: desaparece Egipto y surge, en cambio, un imperio subterráneo del crimen en un lugar indeterminado de América en los tiempos más brillantes de Hollywood y de los más famosos gangsters.

Junto a uno de los firmantes de estas líneas, Nati Mistral, ponen su talento en este empeño Paquito Cano, Esperanza Roy, Pedro Osinaga, Antonio Martelo, Maruja Recio, Carlos Ruiz, las guapísimas Pilar Clemens y Fiorella Faltoyano, y la coreografía de Alberto Portillo, los coros del maestro Perera y las prestigiosas batutas de Indalecio Cisneros -que tanto nos ha ayudado en la nueva versión musical- y Fernando Arquelladas.

Los figurines y decorados son de otro maestro indiscutible: Emilio Burgos.

Si alguna duda quedara sobre la oportunidad de esta adaptación, entre en nuestro platillo de la balanza el trabajo y el amor con que la hemos realizado. -Nati MISTRAL y Luis ESCOBAR».

ABC MADRID, 5-10-1965

Estreno de *La bella de Texas* en el Teatro Eslava

Se ha estrenado en Eslava con enorme expectación -estaba en la sala el «todo Madrid» de los grandes acontecimientos teatrales- una «fantasía musical» de Nati Mistral y Luis Escobar, inspirada en *La corte de Faraón*, de Perrín y Palacios. De aquella lejana opereta del género bufo sólo conserva la conocida partitura del maestro Vicente Lleó -modificada y reiterada, a veces, con ritmos modernos-, una desfigurada «idea» del argumento y de los personajes. El nuevo texto es desafortunado. Hay fallos importantes en los «tipos», en el diálogo, en las situaciones y, en general, en toda la construcción. Las escabrosidades (algunas, de muy dudoso gusto) son frecuentes.

A pesar de los ostensibles errores, pudo salvarse esta «fantasía». Lo espectacular y «plástico» de *La bella de Texas* -algo desusado en nuestro pobre ambiente revisteril- llevó la obra a buen puerto, entre fuertes y prolongadas ovaciones, al concluir la velada. Entonces, Escobar, en respuesta a los aplausos y a los ¡bravos!, pronunció unas palabras de gratitud. Tres números fueron repetidos.

Nati Mistral, muy guapa y muy posesionada de su interesante papel, demostró una vez más la magnífica solera y la extraordinaria amplitud de su espléndido arte, que abarca, con resultados harto felices, lo dramático -que es como más nos gusta-, lo cómico y lo frívolo. Esperanza Roy, excelente actriz y gran «estrella» de moda de la comedia musical y la revista, prestó su alta colaboración al espectáculo con gracia, dignidad y finura; en el acto segundo, donde su actuación es más extensa, tuvo mayor oportunidad de lucimiento de sus formidables e inimitables dotes. Deliciosas, en el número de las viudas, Pilar Clemens y Fiorella. Antonio Martelo carece del papel que su talento interpretativo requiere. Al buen actor Paquito Cano «no le va» el suyo. Ni tampoco al noble galán cantante Pedro Osinaga.

Ambicioso el montaje, acertada casi siempre la dirección escénica, atinada la orquesta, muy bien conjuntados los coros, lujoso el vestuario, colorista el «ballet».

José Baro Quesada

PROGRAMA DEL TEATRO ESLAVA, 1965

La bella de Texas

Fantasía musical de Nati Mistral y Luis Escobar, basada en *La Corte de Faraón*, de Perrín y Palacios, música del maestro Lleó



REPARTO
(por orden de intervención)

KALKAPÓN.	ANTONIO MARTELO.
BRONCO.	CARLOS RUIZ.
JEFA.	ESPERANZA ROY.
BELLA.	NATI MISTRAL.
RAQUEL.	MARUJA RECIO.
BABY-DOLL.	PEDRO OSINAGA.
JOE.	JAIME DORIA.
PETER.	JULIO MONJE.
MELÉ.	PAQUITO CANO.
VIUDA 1.ª	ESPERANZA ROY.
VIUDA 2.ª	FIORELLA FALTOYANO.
VIUDA 3.ª	PILAR CLEMENS.
INDIO 1.º	JULIO MONJE.

INDIO 2.º	JAIME DORIA.
INDIA 1.ª	FIORELLA FALTOYANO.
INDIA 2.ª	PILAR CLEMENS.

Gangsters, policía, indios.

La acción se desarrolla en una ciudad cualquiera del oeste de los EEUU en los años 20.

Director de orquesta: Fernando R. Arquelladas.
Ballet y coreografía de Alberto Portillo.
Bailarines:
Marina Vázquez, Karing Kingsley, Clemencia Calderón, Ana Cerezo, Mercedes Muñoz, M.ª Carmen Montoya, Pepe Soler, Gildardo Copete, Paco del Río, Antonio Salas, José Tomás, Juan M. Gutiérrez.
Coros del maestro Perera.
Ayudantes de dirección: Victoria Durán y Daniel Herranz.
Decorados, figurines y supervisión: Emilio Burgos.
Dirección musical: Indalecio Cisneros.
Realización del decorado: Manuel López.
Realización del vestuario de Nati Mistral: Pedro Rodríguez.
Figurines realizados por:
Maribel y Ruppert, Pilar Díez, González y Collado.
Tocados, pelucas y sombreros: Modas Angelita.
Zapatería: Rafael de Frías. Peluquería: Julián Ruiz.
Gerente del local: José Moreno.
Atrezzo: Mateos. Regidor: Joaquín Aparicio. Apuntador: Vicente Castells. Maquinista de compañía: M. Becerra. Jefe de maquinaria: Meléndez Mena. Jefe de electricidad: Leonardo Santiago. Jefe de utilería: Antonio Alonso.
Dirección: Luis Escobar.

Autocrítica

Hay obras que, por circunstancias ajenas a su mérito o a la vigencia que puedan tener sobre el público, no pueden aparecer en nuestros escenarios. Ante esta realidad caben dos posiciones: renunciar definitivamente a ellas o adaptarlas para poder presentarlas de nuevo.

La primera posición es la de los eternos Jeremías, más partidarios de lamentarse que de actuar, y a quienes nada importa que una determinada obra, sea cual sea su calidad, duerma indefinidamente el mal llamado «sueño de los justos».

A la segunda posición, en cambio, debe su vida *La bella de Texas*, fantasía musical basada en la famosísima *La Corte de Faraón*, de Perrín y Palacios, con la inolvidable música del maestro Lleó.

Con más cariño que respeto hemos conservado la partitura íntegra, hemos prolongado y repetido temas melódicos y hemos insertado alguno más, siempre basándonos en la maravillosa partitura original.

El cambio mayor es en realidad visual: desaparece Egipto y surge, en cambio, un imperio subterráneo del crimen en un lugar indeterminado de América en los tiempos más brillantes de Hollywood y de los más famosos gangsters.

Junto a uno de los firmantes de estas líneas, Nati Mistral, ponen su talento en este empeño

Paquito Cano, Esperanza Roy, Pedro Osinaga, Antonio Martelo, Maruja Recio, Carlos Ruiz, las guapísimas Pilar Clemens y Fiorella Faltoyano, y la coreografía de Alberto Portillo, los coros del maestro Perera y las prestigiosas batutas de Indalecio Cisneros -que tanto nos ha ayudado en la nueva versión musical- y Fernando Arquelladas.

Los figurines y decorados son de otro maestro indiscutible: Emilio Burgos.

Si alguna duda quedara sobre la oportunidad de esta adaptación, entre en nuestro platillo de la balanza el trabajo y el amor con que la hemos realizado.

Nati Mistral y Luis Escobar



ABC MADRID, 22-05-1985

La corte de Faraón, mucho después de Nasser, en el Calderón

La corte de Faraón. Libro: Perrín y Palacios. Adaptación: Manuel Paso. Música: maestro V. Lleó. Decorados: París. Atrezzo: Mateos. Coreografía: A. Cardoso. Dirección: Eugenio García Toledano. Musical: Luis Celada. Intérpretes: Guadalupe Sánchez, Pilar Abarca, Amparo Madrigal, Isabel Regueros, Diana del Val, Enrique del Portal, Tomás Álvarez, Luis Lorenzo, Mario Ferrer, etcétera. Teatro Calderón.

Una pieza considerada como joyita del género chico, cuyos cantables gozaron de una enorme popularidad de la que todavía quedan rescoldos, *La corte de Faraón* entra en la alegre verbena de reposiciones suscitada por algunas revisiones revisteriles. Lo que a principios de este siglo podía ser considerado como desmadre del verdor y de la «psicalipsis», esa afortunada invención verbal, hoy es, sobre todo tal y como nos es presentada, una piececilla blanca para colegiales. Y, sin embargo, el texto conserva sus primitivas gracias, a las que ha añadido, con excelente pulso, algunas suyas un autor veterano, Alfonso Paso.

La duración del juguete estaba calculada para servir de entremés, de aperitivo a otra pieza mayor. Paso, a fin de que pueda ser representada como programa autónomo, objetivo natural cuando lo que se llevan son las autonomías, se ha permitido añadirle a la nómina de Perrín y Palacios dos personajes y alargar alguna escena del casto, casto... «casto José», que merecía recrearse en su situación cómica. El verso de Paso mantiene el nivel del verso de los autores.

García Toledano no le ha añadido apenas inventos. Las escenas viejas y las nuevas empalman bien y puede asegurarse que el libro resulta mejor. Guadalupe Sánchez, en Lota; Pilar Abarca, en la Reina; Enrique del Portal, en José, y Tomás Álvarez, en Putifar, están sobrados, sobre todo Guadalupe y Del Portal, que en su dúo andan un poco atropellados en la acción que debería dar más juego, pero la cantan con entonación y buen gusto. Luis Lorenzo tiene el buen gusto de susurrar su cortísima intervención musical. Las coplillas famosas de «¡Ay ba! ¡Ay ba! ¡Ay babilonio...!», etcétera, sirven para darles un cuarto de hora de juerga general en el mejor estilo del viejo estilo y alegran con una participación animada al respetable.

Todo está en tono menor, familiar, como sin querer darle importancia, lo que deja el montaje en la calidad de un irresponsable bolo que no va a inmortalizar precisamente a los autores del cuentecillo. Suena bien la orquestita y ése es un mérito de Luis Celada y de los profesores que le obedecen, y la escenografía funciona como debía irle a los cómicos de la legua que retrata Fernán-Gómez en su novela *Viaje a ningún sitio*[1], si ése es su título exacto.

Lo que deja al descubierto esta reposición de piececilla tan antigua es la incapacidad creadora de este momento en que se ve que hay demanda.

Lorenzo López Sancho

[1] [El título correcto de la novela es *El viaje a ninguna parte* (N. del E.)]

ABC MADRID, 3-06-1991

La corte de Faraón para una temporada de zarzuela

El Alcázar abre sus puertas a la lírica

Madrid. Carlos Galindo.

El auge que está tomando el género lírico entre los aficionados españoles parece desempolvar viejas rencillas en cuanto a que nuestra más genuina música no era bien recibida por los espectadores. La afloración en los últimos años de nuevas compañías y la recuperación del repertorio tradicional lo desmienten.

Cuando han terminado las representaciones de zarzuela en el Teatro Cómico a cargo de la Compañía Lírica Española de Antonio Amengual y las huestes de José Tamayo anuncian los últimos días en el Nuevo Apolo del espectáculo conmemorativo de los veinticinco años de la creación de su *Antología* (se despide el próximo domingo), el Alcázar madrileño abre mañana sus puertas a la lírica y el género chico, para cubrir la temporada veraniega que habitualmente se celebraba en el Centro Cultural de la Villa.

La encargada de inaugurar esta temporada popular será la compañía lírica Ruperto Chapí, dirigida por Fernando Carmona, que mañana pondrá en escena la opereta bíblica *La corte de Faraón*, original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, que llega en versión de Ángel F. Montesinos y Emilio Laguna, que estará en cartel hasta el próximo día 16. Del 18 al 23, dicha compañía representará *La taberna del puerto*, de Sorozábal, y del 25 al 30 *La verbena de la Paloma* y *La revoltosa*.

A las órdenes de Fernando Carmona darán vida a los personajes de las distintas zarzuelas Carmen Decamp, Carmen Plaza, Pilar Abarca y Charo Ruiz (sopranos); Fernando Carmona y A. Carlos Moreno (tenores), Cipriano Pastrano y Rubén Garcimartín (barítonos), Pedro Farrés y Pablo Andrés (bajos) y los actores Pepa Rosado, María Luisa Gajate, Luisi Tores, Ana María Casas, Graciela Moncloa, Marta Moreno, Miguel de Grandy, Manuel Arias, Pedro Pablo Juárez, Gerardo Mere, Francisco Lahoz y Júnior, con los coros y orquesta titulares de la Compañía y el ballet de Curra Jiménez.

A esta compañía la sucederá la de María Dolores Travesedo que, tras representar del 20 al 23 del presente mes las óperas *Rigoletto* y *Tosca* en la temporada popular del Centro Cultural de la Villa, llegará al Alcázar con las zarzuelas *La rosa del azafrán* (del 2 al 7 de julio) y del 9 al 14 con *La del manojo de rosas*. A continuación la Compañía de Pedro Luis Domingo (del 16 al 28 de julio, ambos inclusive) presentará *Los gavilanes* (del 16 al 21) y *La viejecita* (del 23 al 28).

Finalmente, la Compañía de Nieves Fernández de Sevilla presentará del 30 de julio al 4 de agosto *Gigantes y cabezudos* y *Las corsarias*; del 6 al 11 *Alma de Dios* y *Agua, azucarillos y aguardiente*, y del 13 al 18 *La Dolorosa* y *La alegría de la huerta*.

Para que durante este verano, que se anuncia caluroso, el público pueda escuchar agradablemente y en directo una música tan nuestra como es la zarzuela, la empresa del Alcázar ha acometido la tarea de instalar el sistema de refrigeración en el teatro.

ABC MADRID, 7-06-1991

La corte de Faraón para refrescar el verano

Madrid. Carlos Galindo.

Una nueva temporada de zarzuela, esta vez en el Teatro Alcázar, se ha puesto en marcha en la escena madrileña. El casi en otros momentos desprestigiado género lírico parece haber encontrado, a falta de mejores ofertas, un importante hueco en la cartelera madrileña. Y si el Cómico acogió el pasado mes de abril a la compañía de Antonio Amengual con diversos montajes, ahora es el Alcázar el que ha abierto su escenario a este género tan nuestro, de la mano de la compañía lírica Ruperto Chapí, que representa estos días *La corte de Faraón*, opereta bíblica original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, en versión de Ángel Fernández Montesinos y Emilio Laguna, con música del maestro Vicente Lleó.

Con dirección de Fernando Carmona, que también encarna el papel del general Putifar, más de treinta personas se dan cita sobre el escenario entre personajes, coros y ballet. Un gran esfuerzo, como todos los que realizan las compañías de este género, para poner en pie montajes de semejantes características, que fue compensado por el público con calurosas ovaciones.

La divertida opereta trae a la memoria los sucesivos números musicales desde el «¡Ay ba!», interpretado por la «babilónica» Amelia Font, que coreó repetidas veces gran parte del público asistente, al garrotín, pasando por el «casto José» o la canción de las viudas, en un discreto montaje que cuenta con la participación de las sopranos Carmen Decamp (Lota), Pilar Abarca (Reina) y Charo Ruiz (Raquel); Pedro Pablo Juárez como el «casto José»; Miguel de Grandy (Faraón) y Carlos Gordon como el copero del anterior.



ABC MADRID, 18-10-1993

Norma Duval, una tebana en *La corte de Faraón*

Dos años le costó a Andrés Sanchís, un empresario valenciano de teatro, convencer a Norma Duval para poner en marcha *La corte de Faraón*. Por aquel entonces la vedette andaba ocupada con su *show* y sus programas de televisión y rechazó varias veces la oferta. Ahora, Norma, totalmente liberada de sus compromisos, se va a entregar en cuerpo y alma a este proyecto, que dejará de serlo el próximo 23 de diciembre en el Teatro Olimpia de Valencia.

No será ésta la primera vez que Norma dé vida a la esplendorosa y seductora tebana que se encargue de quitarle los reparos al casto José. En el año 1980 ya lo hizo para Televisión Española, a las órdenes de Fernando García de la Vega, antes de marcharse a París. «Aquello fue muy diferente, nosotros sólo actuábamos y las voces eran de auténticos intérpretes de zarzuela. Ahora cantamos en directo y todo el texto de la obra es en verso», dice la artista, que se muestra muy ilusionada con su nueva aventura. Y no en vano, ya que se trata de una de las obras más ambiciosas que se pondrán en marcha este año en las carteleras de nuestro país: «No puedo hablar de cifras, pero es un proyecto muy importante y en el que se mueven muchos millones», asegura. Tanto es así que contará con cincuenta personas en escena y con la Orquesta Joven de Sofía, compuesta por treinta músicos. En suma, un espectáculo totalmente a la altura de la vedette.

A pesar de tener una nutrida trayectoria artística a sus espaldas, Norma derrocha entusiasmo por los cuatro costados cuando habla de *La corte de Faraón*: «Es muy importante hacer una zarzuela en teatro, por lo que supone para mi carrera. Además, yo tenía una gran deuda con el público». Y los amantes de este género lo van a agradecer. Hay que tener en cuenta las escasas representaciones que se han hecho de la obra, que estuvo prohibida durante muchos años por el alto tono de su contenido.

Junto a la vedette, subirán al escenario Joan Monleón y Guadalupe Sánchez, que harán las veces del rey y de la reina. El actor Guillermo Montesinos, a quien le han ofrecido interpretar al casto José, todavía se lo está pensando.

Silvia Castillo

ABC MADRID, 22-12-1993

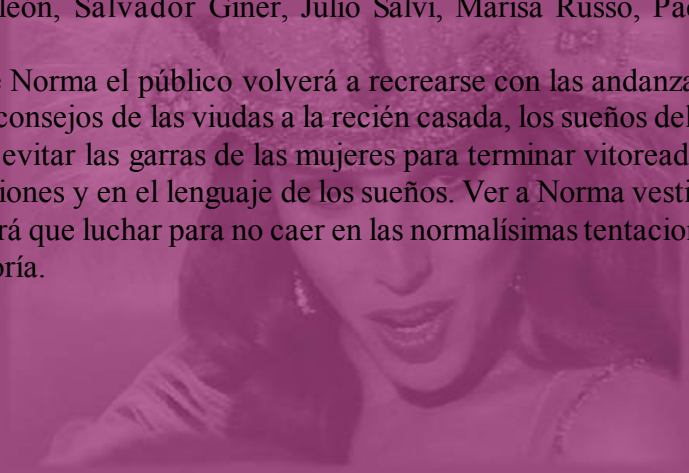
Norma Duval estrena en Valencia *La Corte de Faraón*

Como Lota, la esposa del general Putifar, es como mañana aparecerá Norma Duval en el Teatro Olimpia de Valencia en uno de los espectáculos más ambiciosos de su carrera artística. Más de treinta personas acompañarán a la «supervedette» que rindió al público galo durante su estancia en París (en el Folies Bergère) y que ahora se viste de lamés y lentejuelas (todos de Amparo Chorda) para protagonizar la opereta de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios *La Corte de Faraón*, con música de Vicente Lleó.

Los valencianos tendrán la oportunidad de ver a Norma todas las noches hasta el día 9 de enero, fecha en la que se plantarán salir de gira con la compañía y probar fortuna en otros puertos. Ofertas no le faltan, por lo que es muy probable que Norma apenas tenga tiempo de preparar ese musical que lleva ideando desde hace unos meses. En cuanto al esfuerzo que comentábamos, la verdad es que Norma ha puesto toda la carne en el asador para cumplir con sus deseos. Con producción de Ángel Sanchís, el reparto lo encabezan Manolo Royo, Guadalupe Sánchez, Joan Monleón, Salvador Giner, Julio Salvi, Marisa Russo, Paco Gisbert y Carlos Villeta, entre otros.

De la mano de Norma el público volverá a recrearse con las andanzas del casto José, los deseos de Lota, los consejos de las viudas a la recién casada, los sueños del faraón y el ascenso de José, quien logra evitar las garras de las mujeres para terminar vitoreado por un pueblo que cree en las supersticiones y en el lenguaje de los sueños. Ver a Norma vestida de Lota será algo con lo que José tendrá que luchar para no caer en las normalísimas tentaciones que suponen una mujer de esta categoría.

Beatriz Cortázar



ABC MADRID, 26-03-1998

La Corte de Faraón llega al Teatro Príncipe Gran Vía

Madrid. J. Bravo.

Aunque para muchos sea un género fundamentalmente madrileño, la zarzuela ha viajado por medio mundo. Uno de sus destinos más exóticos ha sido Egipto, adonde llegó gracias al trío Lleó, Perrín y Palacios, autores de *La Corte de Faraón*. La obra, con piezas tan conocidas como la «canción babilónica» o el «garrotín», sube de nuevo hoy a escena, a la del Teatro Príncipe, en la versión «arrevistada» que firmó el dramaturgo Alfonso Paso.

La principal aportación de esta adaptación es, según Tony River, director y protagonista del montaje, «el personaje de Arikón, que encarna Juanito Navarro, un correveidile muy divertido». Junto a ambos, encabezan el reparto Marta Valverde y Alejandra Botto, bajo la dirección [musical] de José Antonio Irastorza.

La Corte de Faraón es una obra que sufrió censuras en la época de su estreno y que siempre se ha situado a medio camino entre la zarzuela y la revista. «Tiene la vistosidad de la revista y la calidad musical de la zarzuela. Es un espectáculo muy divertido», dice River. No cree que sus chistes y dobles sentidos se hayan quedado viejos: «Hemos respetado el texto, pero no se ha quedado antiguo. El enredo de la obra sigue completamente vigente».



ABC CULTURAL MADRID, 20-03-1999

La Corte de Faraón en la Zarzuela

El 27 de marzo sube a la escena del Teatro de la Zarzuela uno de los montajes que más expectación han causado de la actual temporada de este teatro. Se trata de *La Corte de Faraón*, con música de Vicente Lleó y libro de Perrín y Palacios. Que una opereta cómica habitualmente destinada a teatros de escasos recursos sea uno de los montajes estrella del teatro que ha asumido la labor de actualizar la zarzuela puede ser una sutil ironía, pero es, también, un golpe muy calculado. Para empezar se ha logrado convencer a Alfredo Arias, director escénico argentino que ha conseguido renombre mundial desde París, para que ponga su sello. Pedro Alcalde, desde la dirección musical, completa un cartel artístico casi inaudito para lo que muchos consideran un juguete cómico.

Infamias de zarzuela

Corrían perezosos los primeros días de 1910 y el siglo XX no conseguía arrancar en un Madrid que todavía penaba por asimilar las violencias de los «modernistas». La zarzuela, entretanto, seguía absorbiendo ilusiones y sueños de gloria -y dinero- entre músicos, literatos de oficio, cantantes y alguna que otra pelandusca con un poco de voz y los mínimos posibles físicos, suficientes para alegrar la vista de todos los que buscaban reanimar una libido castigada por un larguísimo siglo pudibundo. El 21 de enero de ese año que daba comienzo a la segunda década de un siglo en el que casi nadie creía aún, el castizo Teatro Eslava veía el estreno de una de tantas zarzuelas menores a cargo de un meritorio músico valenciano con poca suerte, Vicente Lleó (1870-1922). *La Corte de Faraón* seguía una de las líneas infames de nuestro género, la de la parodia de la «gran ópera» (en este caso, la *Aida* verdiana), buscando esa efímera notoriedad de muchas otras, entre las que destacan *El dúo de la Africana*, *La golfemia*, etc... La «opereta bíblica», como se anunciaba este título, añadía a la sátira los pasajeros atractivos de lo sicalíptico, ese erotismo menor que permitía al serio burgués percibir un poco de pimienta sin enlodarse en otros espectáculos claramente reprensibles por el entorno. Aun así, nada presagiaba una gran proyección para este enésimo disparate cómico de la cartelera madrileña.

Y sin embargo, *La Corte de Faraón* gustó, se ha afianzado y reaparece una y otra vez en los carteles, como el Guadiana, en épocas y períodos muy distintos entre sí y, por supuesto, diferentes del original. Y la vieja historia de un casto José, perseguido por sucesivas mujeres prendadas de él, resucita en teatros de medio pelo, en películas que reúnen a actores célebres (Ana Belén y Antonio Banderas) o en teatros del mayor rango, concitando la atención de directores teatrales de rango mundial.

Misterios y caprichos de los gustos de unos públicos que, por más que cambian, reservan un huequito para una obra que unas veces es procaz, otras ingenua, otras ligeramente machista, otras sencillamente gamberra, pero que siempre divierte, contando con la simplicidad de un espectador que está dispuesto, en todo momento, a dejar en el guardarropa la trascendencia y la moral junto con el abrigo. Pero, eso sí, en proporciones justas; y ése es el milagro de *La Corte de Faraón*, un raro equilibrio entre sus componentes: música inspirada (eso que todo zarzuelista buscaba desesperadamente), libreto ajustado como sólo lo son los de las buenas comedias, sorna, erotismo, un punto de condimento para halagar la vanidad masculina (hombre perseguido por insaciables féminas), pero no demasiado como para ofender a la inteligencia femenina; y siempre equilibrio, un plato llevado a su punto justo de cocción.

La erótica de la zarzuela

El Teatro de la Zarzuela ha hecho de este título una de sus apuestas principales de la temporada. Se ha traído a uno de los mejores directores teatrales del mundo, el argentino Alfredo Arias, afincado en Francia, artista especializado, además, en la celebración de los sentidos (el Folies Bergère de París ha hecho de él su principal baza para modernizar un género que lleva a la capital francesa tantos turistas como la Torre Eiffel); y un director musical de impecable reputación, Pedro Alcalde, que ha sido asistente de Abbado, entre otras cosas.

Como no podría ser de otro modo, sus mentores van a buscar la calidad. Pero, un aroma inconfundible va a elevarse por encima del trabajo bien hecho: el del equívoco; una pieza demasiado buena para ser una revista y demasiado arrevistada para ser una cita con la que buscar por milésima vez la perpetuación de un género que no termina de definir su puesto en la historia; una pieza demasiado simpática como para juzgarla y demasiado simple como para reprocharle nada. En fin, una obra maestra en sus modestas dimensiones y que no reclama más derecho que el de dejar a todo el mundo contento. Un soporte ideal para que los responsables del Teatro de la Zarzuela prueben la capacidad del género lírico patrio para gastar bien el dinero y llevar un público diferente a ver cómo se divertían nuestros abuelos.

Dicen que Arias va a sacar el máximo partido al lado erótico, lo que quizá sea el único componente realmente modernizable de la obra; y lo hará con talento, sin ninguna duda. Si esta actualización funciona, la vieja *La Corte de Faraón* volverá a insuflar vitalidad a un género que no es tan fácil de defender como proclama mecánicamente tanto nostálgico agazapado. Paradojas de una obra menor, pero tan resistente como las más grandes. El público tiene la palabra, y a buen seguro que ésta va a tomar el camino del aplauso encendido, un aplauso que los veteranos descodificadores de los crípticos designios del público sabrán interpretar como un ¡viva la erótica de la zarzuela!

Jorge Fernández Guerra



ABC MADRID, 29-03-1999

La Corte de Faraón: renovarse o morir

El loable e imprescindible propósito de actualización del género que se ha impuesto el Teatro de la Zarzuela tiene sus riesgos, aunque creo que con el tiempo se valorarán debidamente unos intentos que deberían ser costumbre en un género ya histórico y que por ahora tienen mucho de «vanguardista» e innovador. No hay otra opción, especialmente si la que se pone en escena es una obra como *La Corte de Faraón*, estrenada en ese escenario, en nueva producción, el pasado sábado. Porque *La Corte de Faraón* es mucho más que un ejemplo paradigmático de un género ínfimo: tiene en sí todos los ingredientes para la transgresión. Por algo la dictadura, en su meritoria labor de salvaguarda de la moral ciudadana, prohibió su representación, aunque permitió la grabación sonora.

El director de escena Alfredo Arias ha ido a por todas en esta producción y más allá que al guiño, ha alcanzado al mito ironizando sobre él a través de su propia realidad. Ahí está la escultural presencia de la impar vedette Esperanza Roy (Sul), haciendo de sí, apareciendo en escena a través de una inmensa vulva y aglutinando en su única intervención todos los tópicos de la revista: canta mal y con micrófono, «morcillea» el texto, implica al público, saca a un espectador, charla con el maestro, bisa un número... También el necrofílico canto de las tres viudas, los bailes en las mutaciones... o el de las *drag queens* sobre la siempre populista españolada del garrotín.

En ese doble juego del símbolo y la realidad, *La Corte de Faraón* de Arias es ante todo un trabajo completo cuyo desarrollo escénico está estudiado al detalle, con aciertos indudables por su resolución: en el juego con la doble temporalidad, la contemporánea en el cine mudo y la original y egipcia, preciosa en tantos intercambios entre ambas como es en el encuentro «lumínico» del dúo de Lota y Putifar; en el desarrollo y superposición de imágenes de la escenografía de Roberto Platé; en la caracterización individual de cada personaje con un magnífico vestuario de Françoise Tournafond...

Que con todo la obra guste o no; que tenga la mejor (¿inevitable?) resolución final con un casto José que después de cuidar a sus corderillos/efebos y de tantas reticencias, reparos y asquitos que hace al acercamiento a hembra «placentera», acabe por «agarrar la pluma» y convertirse en «virreina» y con él la corte saltando de flor en flor; que incluso se desbarre en los saludos finales desbancando la seriedad de la propuesta en pos de la chabacanería... son detalles de una producción que no es indiferente.

La demostración de ese trabajo conjunto está en la estudiada y buena intervención de cada solista: de la voluptuosa Mar Abascal (Lota), de la lujuriosa Linda Mirabal (Reina), del macarra Andrés del Pino (Putifar), del dulce Esteban Barranquero (José), del platense Mario Rodrigo (Faraón)... y de muchos otros que muy bien pueden estar representados en el trabajo ajustadísimo del Coro del Teatro de la Zarzuela preparado por su director Antonio Fauró y de la Orquesta de la Comunidad, dirigidos por Pedro Alcalde.

Al final y sobre los aplausos entusiastas saltaron voces de escándalo. Está bien, si algo puede salvar cualquier espectáculo es la implicación del público, aunque creo que *La Corte de Faraón* admite y exige estos y otros intentos. Otros «atentados» se hacen contra nuestro verdadero patrimonio cultural y pocos dedos se alzan.

Alberto González Lapuente

ADE TEATRO, ABRIL-JUNIO 1999 (Nº 75)

Alfredo Arias y «El Faraón», una historia personal

Una entrevista de Pedro Manuel Víllora

Entre las cosas que es preciso agradecer al Teatro Real, ocupa un lugar sobresaliente el haber liberado al Teatro de la Zarzuela de la necesidad de cumplir con un compromiso, no necesariamente solicitado, con la programación operística. Así, esta libertad recientemente adquirida ha permitido que el pequeño y encantador espacio de la calle Jovellanos dedique su esfuerzo mayor, bien a los recitales (siempre más adecuados aquí que en el monumental Real), bien a la ópera de formato menor (*L'Incoronazione di Poppea* o una esperadísima *Otra vuelta de Tuerca*), bien a la danza; bien, finalmente, a la zarzuela. La recuperación de un título tan castigado como *La corte de Faraón* es un acierto a la vez que una sorpresa para los numerosos espectadores que jamás hayan podido contemplarlo en un montaje digno y con garantías. Las mismas que supone el firmante de su dirección escénica, Alfredo Arias. A pesar del rechazo del director argentino a comentar sus producciones cuando todavía están en período de ensayos, hizo un hueco dos semanas antes del estreno para hablar de la que Terenci Moix considera «la más entrañable de las pequeñas obras maestras».

En alguna ocasión ha dicho que un artista es alguien que cuenta una historia. ¿Qué historia cuenta en *La corte de Faraón*?

«Para mí es una historia personal. Yo vi este espectáculo en Buenos Aires, un día de verano; creo que era Carnaval. Entré en el Teatro Avenida y encontré un objeto cultural impresionante, porque debo decir que es un objeto surrealista, como si hubiera descubierto una obra de Marcel Duchamp. Era una cosa que estaba mal hecha, sin ninguna duda, por una compañía pobre de teatro de zarzuela en Argentina, pero yo pude leer perfectamente la intención, y en ese momento, en los años sesenta, en que todavía palabras como *Kitsch* no estaban puestas ahí a disposición de la cultura, me pareció algo extremadamente audaz en la idea de *collage*, de mezcla de estilos, de la distancia respecto de la cultura, de la religión, de la sexualidad... y, además, como yo lo puedo entender siendo descendiente de españoles en Argentina y viviendo allá, me pareció una obra esencialmente española. Es decir, resumía lo que para mí puede ser al arte español, el genio español, con audacias, sin ceremonias, directo, frontal, bárbaro, esperpéntico. Personalmente, podría compararla con la fuerza de Valle-Inclán. Lo que trato de restituir, a mi manera y con mi sensibilidad, es ese impacto que yo recibí, que sentí en el momento en que vi ese espectáculo, pero contando, como siempre hago, con la memoria del teatro. Ésta es una obra de la que, si uno quisiera reivindicarla, se podría empezar a hablar y comparar: el misterio musical me hace pensar muchísimo en una estructura de ópera barroca como Rameau, de quien he montado *La semilla del arte*; o en el genio de Poulenc, *Les Mamelles de Tirèsias*, donde hay influencias, sonoridades y líneas musicales que atraviesan la obra viniendo un poco de todos lados. También en Stravinsky, *The Rake's Progress*, que yo he montado, y es la idea de una especie de base o *collage* musical, una referencia a Mozart atravesada por Verdi. Todo eso juega dentro de mí, pero por una vez he tratado de no actuar intelectualmente respecto de una obra, sino instintivamente, y dejarme conducir por cosas que son más personales, más recuerdos, más impresiones. Así, la escena de las viudas la he hecho en *music-hall*, pero es una escena que yo he visto en el cementerio de Buenos Aires cuando iba a visitar a mi abuela... Son cosas más ancestrales, más profundas. Lo que quiero es un poco esa búsqueda de mi identidad española en Buenos Aires y el impacto del encuentro con ciertas obras

o géneros allá. Es como una recreación magnificada, musicalizada, hollywoodizada por mí, por mi memoria, por mi forma de ser. Yo pienso que sobre todo, y quisiera decirlo rápido, no he buscado para nada hacer un acto escandaloso, aunque la obra sea subversiva ella misma. Creo que lo será siempre, porque el humor es subversivo, y aquí el humor afecta al ejército, a la religión, a la castración, a la frustración sexual...: toca temas enormes».

¿Qué recursos expresivos ha utilizado para desarrollar esta parte instintiva y no tan intelectual?

Se manifiestan, por ejemplo, en el trabajo coreográfico que hemos hecho con Carlos Vilán. Toda la coreografía está inspirada en los recuerdos de los artistas de revista de Buenos Aires que le he podido contar o que él conoce; por ejemplo, cómo Nini Marshall bailaba *El lago de los cisnes*, y eso está aquí. Son historias que se van mezclando, y es que yo digo que siempre me he ocupado del género chico; es una situación la mía, como dicen los franceses, de "estar sentado entre dos sillas" o "nadar entre dos aguas", pero eso es parte de mi formación; por ejemplo, cuando era pequeño y salí al mundo, ir a ver una zarzuela o Beckett, *Días felices* o *Esperando a Godot*, o una obra de Shakespeare, o ir a la ópera, o estar en el arte contemporáneo, para mí eran cosas que no estaban separadas, como lo están en la cultura francesa, donde una actividad intelectual no acostumbra a frecuentar el arte popular o todos los otros géneros que también ilustran el genio del hombre, o sus sueños. Yo he esperado treinta y cinco años para poder hacer *La corte de Faraón*, no es algo que se te va ocurriendo así porque sí. Después se han ido mezclando en mí otras cosas que he ido viendo en la tradición del género chico o las situaciones límite de formas teatrales que van a desaparecer: por ejemplo, cerca del Vaticano, en el sótano de una iglesia, había una compañía de melodramas religiosos, los Doriglia-Palmi, y para mí ellos han sido unos maestros de esto, porque tenían la tradición del teatro del melodrama del siglo XIX mezclado con toda una decadencia y pobreza de medios increíble. Pienso en ellos, y también en los Maggio, una familia napolitana que hacía un teatro de varietés; Pupella Maggio, que en *Amarcord* hace la madre del niño, actuó muchísimo con Eduardo de Filippo. También están los Legnanesi, unos obreros que trabajan en Legnano, donde se hacían motocicletas, y habían formado una compañía de travestís que hacían espectáculos de revista. Todo eso se va mezclando en mí, toda mi historia de teatro, y también están las películas malas de Hollywood, Pasolini, qué sé yo... Hay tanto, pero con un sentido emocional, no solamente como una cosa intelectual. Cuando hablamos al principio con Emilio Sagi de José como alguien que se vuelve una atracción sexual entre todos estos personajes, mientras él se siente un poco afuera, Emilio dijo: "Pero esto es *Teorema*". Y es verdad. Todo lo que uno ha vivido puede ser encausado, y justamente el problema, para mí, es que yo lo voy haciendo: el diseño, la producción, una forma de contar, están atravesados por esos recuerdos».

Es curioso que mencione compañías de teatro de escasos medios, porque *La corte de Faraón* generalmente se ha hecho con mucha pobreza, abaratando además la partitura y el libreto. ¿Ha querido reivindicar un texto escénico-musical?

«Sí. El problema es que su particularidad hace que un director, un cuentista escénico, prefiera antes hacer una obra de Kafka que preocuparse por la fantasía de Lleó. Ése no ha sido mi deseo. Diría que sería capaz de poner a Kafka y a Lleó en el mismo nivel genial, apuntando a otras miras. El trabajo de la historia ha sido justamente el de reivindicar el trabajo de ciertos artistas e indicar que en esas obras desacreditadas o hechas con pocos medios, o mal hechas, hay un genio. Por ejemplo, hace muy poco, con Marilú Marin, una actriz que trabaja con nosotros, hemos conseguido incorporar el patrimonio de Nini Marshall, que fue una genio de nuestra infancia en la medida que no la hemos tomado solamente como una persona que contaba chistes, sino como una pintora de una realidad social de nuestra época; y hemos obtenido que ella, por primera vez, conceda los derechos para que otra actriz pueda hacer su trabajo. Es decir, de alguna manera pusimos en el patrimonio cultural argentino un trabajo que podía ser considerado

menor. Hubo un pasaje cultural; como alguien dijo: “un acto de adultez cultural”. Y yo pienso que el hecho simplemente de querer la obra y hacerla bien, con amor, con ternura, con poesía, es una manera de señalar que ahí también hay genio. Pero sin destruirla tampoco, porque lo interesante de que haya sido hecha mal y tirada, es que también eso indica su marginalidad, y la dificultad para mí es hacerla entrar en un repertorio más prestigioso, pero con la misma vitalidad marginal. En el castigo está también el genio de la obra. El hecho de que nadie importante se atreva a tomarla o a reivindicarla o a decir “aquí hay un acto genial” es el genio de la obra, lo que la hace peligrosa, dudosa, frívola, ligera, pero que no da las garantías de poder decir: “Con esto yo estoy cometiendo un acto artístico total y no sólo divirtiéndome”».

¿Podría precisar algunos aspectos concretos de la obra donde se manifieste esa grandeza?

«En la escritura, todo el tiempo. Hay una vitalidad en la música, en la forma de observar la música de la época, en manejarla. Porque no es solamente, a mi juicio, una copia de su tiempo: es una persona que está en la época, que recibe información de Offenbach o de Lèhar; y hay una observación de lo europeo del momento y de ciertas situaciones históricas. Pero además de estar todo eso resumido, a mí me parece que es una obra extremadamente española que ninguna otra persona podría haber hecho, igual que *Les Mamelles de Tirèsias* no la podría haber hecho nadie salvo Poulenc; es decir, interpretar o describir la música que tiene una estructura libre apoyada en una cultura extremadamente rigurosa. En cambio, acá hay una acidez, una violencia y un gusto que para mí, yo no sé cómo explicarlo, es lo que he entendido que es España a través de mi familia o de lo que he podido ver».

¿Cree que esta obra ayuda a demostrar o comprender que la España de las tres primeras décadas del siglo XX era una España, o por lo menos su capital, mucho más cosmopolita y europea que lo que después sería?

«Sin ninguna duda. Esto es un acto que explica muy bien esta situación. Pero al mismo tiempo lo que me gusta es que no es solamente una observación contemplativa y resignada, sino que es [154] tomar todo lo que está circulando y hacer después un garrotín con todo eso. Me parece una cosa de una gracia impagable».

***La corte de Faraón* fue acusada de irreverencia religiosa. ¿Qué queda de ello en la obra o en su montaje?**

«Quedan muchas irreverencias. Lo que es irreverente, incluso si uno quiere sacarlo fuera de la religión, es la idea de la circulación del deseo. El manejo de la sexualidad dentro de la obra me parece lleno de malicia: es muy vanguardista. Y aunque todo el mundo se queda un poco solo, yo lo he resuelto de alguna manera: el faraón acepta transformar a José en una especie de reina de *music-hall*, como una idea un poco irónica por mi parte. Dentro de la obra hay muchas cosas así: la frustración del deseo, la presencia de la muerte... Parece que todo el mundo va a explotar de calentura, y eso es subversivo, divertido. Y en la forma en que nosotros lo hemos ido ilustrando no creo que resulta un espectáculo de escándalo; es algo más sutil, más poético, y eso me tranquiliza mucho».

¿No cree que la manifestación de la sexualidad será un asidero fácil para espectadores ya intransigentes, ya complacidos?

«No lo sé. Yo creo estar más allá del bien y del mal en ese sentido. Pienso que hay una forma de iluminar las cosas con candidez y hay algo muy angelical en mi manera de ver la sexualidad. Yo lo he hecho más acordándome de la revista, pero renovándola, y entre el maestro Pedro Alcalde y yo hemos rejuvenecido muchísimo el reparto. En todo caso, los tres personajes principales, Lota, Putifar y José, son gente que pueden manejar esa sensación de deseo que también está en el mundo del espectáculo a ese nivel de la revista, de esa fantasía un poco erótica».

Haber elegido a Esperanza Roy para Sul, ¿es un guiño *camp*?

«La cuestión es la siguiente: como en la estructura general del espectáculo se evoca un poco el mundo de la revista como organización, de Buenos Aires al Folies Bergère, donde la ceremonia se cumple porque hay una vedette que viene y hace su número, yo le pedí a Emilio Sagi que me ayudase a encontrar el icono que realizase la ceremonia. El icono yo no lo puedo inventar, tiene que formar parte de la cultura popular del lugar; si la obra viajase, habría que cambiar el personaje, porque ese personaje tiene que significar algo fuera de mí y fuera del espectáculo. A la vedette se le perdona todo y aporta una historia que precede al espectáculo. Para mí, esa canción babilónica es el momento de la vedette; es la misma inocencia y magia que muestra la vedette cuando baja la escalera. Eso constituyó un momento de ilusión en la historia del teatro y yo no quería no tenerlo. Me contaron lo que Esperanza Roy significa aquí y me parece muy adecuado; además, estoy trabajando con ella y me he dado cuenta de que es un ser totalmente carismático: ella sale al escenario y, haga lo que haga, es una presencia que llena totalmente ese espacio, el espacio de la vedette».

Hace algo más de una década, cuando dirigió su primer espectáculo musical, *La viuda alegre*, dijo que no volvería a dirigir ópera, opereta ni nada que se le pareciese, y que consideraba que la ópera era un cadáver podrido y maquillado. ¿Sigue pensándolo?

«No. Lo que pasó es que después de ese montaje hay otro camino que se ha abierto y que no conocí entonces: la colaboración con el director musical. Eso ilumina el trabajo de otra manera. No podría hacer ópera sin el contacto con los maestros, porque la sensación que tuve en mi primera producción es que yo estaba totalmente solo frente a esa enormidad de la ópera y, quizá, mi reacción se debía a pensar que solamente podía llegar a ese mundo por un camino intelectual. Aquello me aburría muchísimo, porque yo siempre desarrollé mis propias historias, y eso me parecía una pérdida de tiempo y mejor dedicarme a mis cosas. Pero con el tiempo me di cuenta de que no, que lo mismo que hay obras que necesitan un trabajo intelectual y de referencia, yo podía tratarlas más como una continuidad de mi propio trabajo, y es así como pasó después con la serie de títulos que vienen y que parecen elegidos como una prolongación de mi propia labor: en *Les contes d'Hoffmann* hay muchísimas referencias feéricas y fantásticas que yo he utilizado de otra manera en el interior de mi trabajo. *The Rake's Progress* de Stravinsky es una obra que tiene una movilidad en la magia y en la fantasía que se emparienta conmigo; la ópera barroca *Les Indes galantes* tiene una articulación de la parte festiva del espectáculo que también me toca de cerca. *Les Mamelles de Tirèsias* la hubieran podido escribir para mi persona y me habría ido como un guante; de *El sueño de una noche de verano* de Britten, ¿qué puedo decir? Es toda una prolongación de mí. Cuando he podido colaborar con un director musical y con un objetivo que continuaba mi trabajo, entonces no ha habido más esa separación brutal entre un monumento y lo que yo podía decir frente a ese monumento que me parecía terminado. También yo he elegido solamente hacer espectáculos o, como ahora, géneros que me son muy cercanos. Desgraciadamente me peleo con las cosas y vivo relaciones pasionales con las obras, pero al menos he encontrado un camino mío y diferente. Yo nunca haría *Traviata*, ni Puccini. He hecho *Carmen* ahora, y pienso que realmente no es una dramaturgia que me corresponda. He tratado de hacer una cosa muy sobria porque me parecía que si yo tenía que decir algo sobre *Carmen* era justamente en la parte árida. Después de hacer *Les Indes galantes*, de Rameau, en Francia, todos esperaban que volviese a hacer *Les Indes galantes*; pero su dramaturgia sirve a ese tipo de esplendor barroco, y no la de *Carmen*. De todas maneras, puedo volver a anunciar que probablemente en el futuro no seguiré haciendo trabajos líricos: estoy buscando la salida. La salida agradable, porque nadie me pide que me pare, al contrario, y me proponen hacer cosas, pero quiero dedicarme unos años a realizar ciertos proyectos personales. Creo que si no hago ninguna más después de *La corte de Faraón* estaría bien, aunque aún tengo que hacer *El barbero de Sevilla* en la Scala».

¿Qué le ha aportado su colaboración con Pedro Alcalde que usted no intuyese sobre

***La corte de Faraón* antes de trabajar con él?**

«Con Pedro es muy interesante, porque él viene de un campo reflexivo y analítico, intelectual, de la música; y él trata de decir a través de su dirección, y yo lo entiendo perfectamente, que esto es una gran obra musical y la vamos a dirigir como si fuera Mozart. Ahora, yo estoy totalmente de acuerdo con él en valorizar la trama musical, porque es riquísima y, además, es un placer. La cuestión que después hemos tenido que ver juntos es la elección de los artistas, porque ahí se necesitaba un cuerpo, una presencia, que tuviese una capacidad escénica fuerte y no puramente musical, porque me parece que es un género que no vale la pena practicar como en la ópera, donde no se tiene en cuenta el físico ni el carácter del personaje, para dar una ventaja a la voz. Ahí teníamos que encontrar un equilibrio, y lo hemos encontrado, porque él ha entendido las necesidades que había escénicamente».

Las viudas hablan de las «ligeras lecciones de moral» que vienen a dar. ¿Qué lecciones de moral da usted en su montaje?

«La única lección de moral que se puede dar es que uno no sabe muy bien dónde se encuentra la moral. Todo tiene que ser perfectamente ambiguo, y eso es lo único que yo aconsejaría: ¿qué mejor que dejar todas las puertas abiertas, porque uno no sabe por cuál va a tener que pasar? Viviendo me he dado cuenta de que el problema es que la moral, en la articulación cotidiana y fuera de principios mayores, sirve solamente para asegurarnos de ciertos valores, y el hombre está constantemente en movimiento y necesita constantemente revisar esos valores. Yo dejo todas las puertas abiertas para que, por donde quieran pasar, pasen».

¿Qué lecciones de moral cree que puede extraer la España de finales de siglo de la España que concibió *La corte de Faraón*?

«Aprender que era un país realmente libre. Hoy hay una gran libertad de creación en España, pero es siempre interesante ver que una persona pudo encarnarla con tanto descaro y frescura. Eso reconforta y da ganas de vivir».



SCHERZO MADRID, mayo 1999 (Nº 134)

De la sicalipsis a la astracanada

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 27-III-99. V. Lleó/G. Perrín y M. de Palacios, *La corte de Faraón*. Mar Abascal, Linda Mirabal, Ana Luisa Espinosa, Mario Rodrigo, Esteban Barranquero, Andrés del Pino, Esperanza Roy. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta Comunidad de Madrid. Director musical: Pedro Alcalde. Director de escena: Alfredo Arias.

Más por su tema liviano que por su partitura se ha hecho famosa esta zarzuela breve, llamativa y humorística, ahora presentada en nueva producción en la que participa el Teatro San Carlo de Nápoles y nuestro Teatro de la Zarzuela.

Escrita por el compositor Vicente Lleó en uno de los momentos más oportunos, cuando el género chico daba síntomas de decadencia, apostó por un nuevo estilo que ya empezaba a prodigarse en la primera década del siglo, proporcionando a su composición una mayor calidad junto a un libreto, de moderado elogio, pero ágil y eficaz en su trama argumental, escrito por los hábiles Guillermo Perrín y Miguel de Palacios.

Sin duda, *La corte de Faraón* es obra que da pie a múltiples planteamientos, según quien lo maneje. En este caso, la dirección escénica ha recaído sobre el argentino Alfredo Arias, quien ha querido darnos un espectáculo imaginativo, lleno de referencias a nuestro siglo, en el que el símbolo y la realidad se confunden. En la realización hay una cercanía a la inautenticidad estética y al formalismo efectista, haciendo del montaje una farsa teatral disparatada y paródica, pero eso sí, en casi todo momento bien controlada y medida, con una dinámica teatral propia de un buen conocedor del medio. Hubo humor y divertimiento, aunque se sacrificó algo de lo propiamente sicalíptico por la astracanada y la incoherencia. Magníficos los figurines de Françoise Tournafond y excelente la actuación de un ballet grotesco y un coro graciosísimo, con participación importante y extensa que aproximaron la obra a una auténtica revista.

La partitura de *La corte de Faraón* tiene inventiva y elegancia, junto a momentos más inspirados. Hay amalgama de estilos, desde la influencia de la opereta vienesa, folclorismo español e italianismo, hasta compases de música de revista. El elenco vocal combinó a cantantes con tablas en su haber junto a otros que son nuevos valores: Mar Abascal, Esteban Barranquero y Andrés del Pino; fórmula que nos parece perfecta, aunque en este caso no podamos destacar en gran manera la intervención del grupo, que no llegó a alcanzar esos niveles de malicia, picardía e intención que la obra siempre requiere. La esperada salida de Esperanza Roy subió el tono de la representación; llenó de satisfacción a gran parte del público con el famoso *Ay ba*, cantado al modo de número de *music hall*, y aunque la vedette no se ajustara al acompañamiento orquestal, supo insinuarse y arrastró a los espectadores hacia el juego erótico, que domina magistralmente.

Sacó Pedro Alcalde, en la dirección musical, el mayor partido posible a la Orquesta de la Comunidad de Madrid, revelándose como un joven director minucioso y de gran musicalidad.

En resumen, un admirable trabajo, pensado, estructurado e intelectualizado, que aun con lagunas es válido y con talento. Al final, a los aplausos encendidos se unieron voces discordantes entre el público. Síntoma que para muchos, quizás, el espíritu de la obra, tal como se comunicó, haya quedado en duda.

Manuel García Franco

La Corte de Faraón desde la perspectiva paródica[1].

Víctor M. Peláez

1. Claves de un éxito.

La noche del 21 de enero de 1910 el Teatro Eslava de Madrid acogió el estreno de una «opereta bíblica» que supuso un notable éxito: *La Corte de Faraón*, con letra de los inseparables Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música del maestro Vicente Lleó. No pretendemos afirmar que esta pieza dramática merezca figurar como un hito literario en el conjunto de la literatura dramática española del siglo XX; no es ésa nuestra intención. Hablar de éxito no implica ningún tipo de valoración estética, literaria, ideológica... Solamente significa una valoración «comercial», una respuesta al efecto inmediato que causó en los sectores sociales que acudían al teatro. Podemos preguntarnos cuáles son los factores que coadyuvaron a que tal empresa llegase a buen puerto, qué podía ofrecer esta pieza dramática lírica a los espectadores de principios de siglo. Y pensamos que en líneas generales los elementos más destacables a tal efecto son los siguientes:

A/ Causas teatrales: la segunda mitad del siglo XIX en España supuso para el teatro una época de cambios muy significativos, que afectaron a todos los elementos estructurales del mundo teatral. En este punto nos interesa señalar los que se refieren exclusivamente al repertorio dramático. En la década de los sesenta Francisco Arderíus popularizó sus Bufos, representaciones de obritas líricas de tono alegre, jovial y, en un alto porcentaje, paródico. Son el antecedente inmediato del fenómeno que, injustamente, ha recibido la denominación de Género chico, cuyos inicios se marcan en torno a 1880. El apogeo de esta corriente teatral de carácter lírico se fecha comúnmente entre 1890 y 1900, época de enorme proliferación de zarzuelas en la práctica totalidad de locales teatrales españoles (no sólo en la capital). La entrada del siglo XX supuso la aparición de nuevas modalidades muy próximas al Género chico, pero con rasgos particularizadores: el género ínfimo, las variedades y la opereta[2]. Básicamente añadían mayores dosis de espectacularidad, proyectaban en escena un erotismo más marcado,

[1] La realización de este trabajo se ha desarrollado dentro del proyecto de investigación «La parodia dramática en España durante la segunda mitad del siglo XIX», becado por la Generalitat Valenciana.

[2] Para una clasificación de esta variedad de géneros dramáticos puede acudirse a la obra de Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990. Como datos de referencia aproximativos constituye una clasificación propedéutica, aunque no conviene tomar las fechas como barreras tajantes.

materializado en la figura de las actrices, y prestaban especial atención a los números musicales, cuya correcta ejecución era motivo suficiente para salvar del pateo a determinadas piezas que, sin duda, merecían el desprecio del respetable. Si queremos ser más precisos, podemos afirmar que la evolución de la dramaturgia española de finales del XIX y principios del XX constituye un proceso de sustitución de la letra por la música, del arte de reflexionar por la emoción de sentir, del teatro más convencional por un teatro plenamente espectacular. Y en este contexto de encrucijada dramática se estrena *La Corte de Faraón*, cuyos números musicales trascendieron las tablas y se convirtieron en un verdadero fenómeno de masas; de hecho, el número de los cantores babilónicos fue ampliado con varios cuplés, a petición popular. Tales números musicales tampoco habrían tenido un eco especial si no hubiese existido una interpretación «sugerente» de los mismos, cual fue la que en el estreno de 1910 realizó Carmen Andrés y ya en representaciones posteriores (en los años veinte[3]) Julia Fons, que en el estreno interpretó el papel de Lota.

B/ Causas socioculturales: el éxito de una pieza dramática como *La Corte de Faraón* presupone también la existencia de un público con unos determinados conocimientos culturales que les posibiliten interpretar la obra como sus autores pretenden. Desde la perspectiva actual puede resultar, quizás, un poco difícil asumir que los espectadores que asistieron primero al Eslava y, más tarde, al resto de locales donde se montó la obra tenían la capacidad óptima de interpretar aquella opereta según las intenciones de los autores, máxime cuando conocemos que el nivel cultural medio en España a principios del siglo XX continuaba siendo deplorable. No obstante, debemos tener presentes dos puntos fundamentales: la enorme participación social durante esa época en el fenómeno teatral y los principios de educación religiosa, tan arraigados entre todas las capas sociales. Ambos puntos justifican la correcta interpretación de los subtextos con los que Perrín y Palacios juegan paródicamente en *La Corte de Faraón*. Por un lado, los autores se benefician del éxito de la ópera de Verdi *Aida* y, también, es posible que tengan en mente la opereta *Madame Putiphar*, escrita por los franceses Ernest Dupré y Léon Fourneau, más conocido por su pseudónimo Xanrof, con música de Edmond Marie Diet, y representada por

[3] Para algunas de esas posteriores reposiciones en Madrid consúltese de Dru Dougherty y Vilches Frutos el libro *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990.

primera vez en París el 27 de febrero de 1897[4]; en esta misma línea, la obra se plantea como parodia de las convenciones de todo un género, el operístico[5], del que sacan a la luz algunos de los tópicos más manidos, como veremos al analizar la obra. Esta práctica paródica es fácilmente reconocida por los espectadores gracias a sus hábitos teatrales, que les han generado una competencia teatral vasta con la cual están en disposición de identificar las referencias a *Madame Putiphar* (si es que realmente la manejaron los autores y la estrenaron en España) y a los tópicos y motivos operísticos. El público español de principios del XX tenía una cultura teatral viva, a pesar de los elevados índices de analfabetismo. Una cultura basada en los hábitos de asistencia a los teatros. La actividad teatral no era ajena a un importante sector social, capaz de captar las referencias a los subtextos que planteaban los autores porque formaban parte de su cultura teatral. Además, la prensa se hacía eco de la actividad teatral, a la que le daba una importancia notable, y contribuía de ese modo a su difusión.

Por otro lado, hemos señalado la relevancia de la cultura religiosa para la mejor comprensión paródica de la obra. La sociedad española se ha caracterizado históricamente por su condición católica, aunque se tratase de una religión de apariencias en un elevado porcentaje. Esa condición tan arraigada entre el pueblo español es motivo suficiente para que los espectadores teatrales, sea cual sea su estatus, estén al menos familiarizados con la historia bíblica original del hebreo José, hijo de Jacob, relatada en el libro del *Génesis*. Probablemente no la conociesen por haberla leído en los textos bíblicos, que apenas tuvieron difusión en España (además, el elevado índice de analfabetismo aún existente a principios de siglo sería un impedimento para muchos), pero no les resultaría extraña gracias a la iconografía, los sermones

[4] No hemos podido encontrar referencias sobre una posible representación adaptada de esa obra en España. La historia relatada es la misma historia del hebreo José, vendido por sus envidiosos hermanos, víctima de las falacias de la esposa de Putifar y, al final, libre de toda culpa. A esta obra se refiere Josep Soler en su edición crítica de *La Corte de Faraón*, Madrid, ICCMU, 1997.

[5] Crespo Matellán recoge la opinión de M. Muñoz sobre esta obra, de la que asegura que se trata de una parodia de la gran ópera y excepcional en sus números musicales, concebidos tan en serio como la partitura de *Aida*. Quizás haya que relativizar tal afirmación, porque *La Corte de Faraón* no llega a presentar en ninguno de sus números musicales la perfección trágica de la ópera en cuestión, a pesar de los excelentes comentarios que ha suscitado.

eclesiásticos o la cultura religiosa oral que aún pervivía, según comenta Terenci Moix[6]. Perrín y Palacios se aprovechan de esta circunstancia para jugar paródicamente con esa historia legendaria; recordemos que el subtítulo reza «opereta bíblica». La parodia de textos bíblicos no es, por supuesto, nada novedoso, aunque el género literario más empleado para vehicular tales deformaciones ha sido el narrativo[7]. Los autores de esta opereta se atreven con un género dramático de carácter lírico con el fin de aportar continuidad al mito bíblico y, a la vez, profanar tal historia sagrada[8]. ¿Por qué una pieza lírica? Obviamente, por las causas arriba señaladas y, también, porque si pretenden parodiar un género como la ópera, el efecto es más eficaz si se emplean técnicas similares que permitan al espectador reírse, en este caso, de unas situaciones que en el contexto original están rodeadas de seriedad y dramatismo. Los autores han sabido, en consecuencia, articular unos subtextos de fácil reconocimiento por los espectadores, ya que éstos disponen de una cultura teatral viva y de una cultura religiosa extendida. El público se hallará, por tanto, en plena disposición de captar los guiños paródicos planteados por los autores, quienes por otra parte desean hacerse entender y hacer partícipes a los asistentes de este juego con la cultura que constituye la parodia dramática.

C/ Causas económicas: si al creciente gusto por las piezas dramáticas con números musicales unimos las facilidades económicas que los empresarios teatrales, en general, daban para que un público mayoritario pudiera darse cita en los locales, el éxito de una pieza como *La Corte de Faraón* y otras de su género está justificado. El abaratamiento de las entradas fue iniciado por el empresario Francisco Arderíus en los años sesenta, pues necesitaba que un

---

[6] Terenci Moix, «¡Ritorna cornutissimo!», artículo aparecido en el libro programa de *La Corte de Faraón*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, pp. 9-13.

[7] A finales de la Edad Media y durante el Renacimiento y parte del Barroco las parodias de los textos sagrados proliferaron por todos los países europeos, y de manera excepcional en Francia. Para un análisis del fenómeno pueden consultarse la obra de Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, y de Sarrazin, *La Bible parodiée*, París, Cerf, 1993.

[8] Debido a esa profanación y juego con lo bíblico, Terenci Moix, en su artículo citado, afirma que esta opereta «no está escrita para creyentes, sino para personas con sentido del humor. Nunca fue lo mismo», pág. 11. Sin embargo, Josep Soler, en el artículo «La Biblia según la opereta», aparecido en el mismo libro que el de Terenci Moix, cita un texto de Benavente al respecto de la opereta muy interesante: «aquí no hay libertades y el clericalismo nos domina (pero) donde nos quejamos a todas horas de la presión clerical, triunfa *La Corte de Faraón*, opereta del todo bíblica, sin protestas de nadie... Yo he visto en primera fila a muchos graves señores de los que suelen ser ornato de cofradías y procesiones» (pág. 25).

público menos encorsetado y convencional acudiese al estreno de sus Bufos para que éstos tuviesen aceptación. La reducción drástica llegó con las representaciones del «teatro por horas» y los beneficios fueron inmediatos. En 1910, fecha del estreno de *La Corte de Faraón*, los precios de las entradas de los locales teatrales dedicados a este tipo de géneros resultan irrisorios en comparación con años atrás. Serge Salaün recoge las cifras de un local de tales características, como es el Apolo: en 1910 por sesenta céntimos ya se podía asistir al teatro, y la entrada más cara era el palco, cinco pesetas, aunque en él cabían hasta dieciséis personas. Las posibilidades de asistencia eran, por tanto, mayores para todo tipo de público y si, además, los empresarios ofrecían los espectáculos teatrales que el público mayoritario demandaba, la fórmula del éxito está clara.

D/ Causas políticas: no es éste un factor implicado directamente en el éxito de una determinada pieza dramática, pero ayuda a crear un marco contextual que posibilite unos resultados positivos. La parodia dramática es un género que necesita una situación de calma política, de cierta laxitud. Sobre todo cuando emplea la sátira o la burla, o cuando se excede en la presentación de una moral o conducta algo «libertinas», esto es, con regodeo en el erotismo y los placeres materiales. *La Corte de Faraón* contiene una notable variedad de referencias sexuales, unas más veladas que otras, y presenta además una serie de temas como el de la impotencia sexual, la infidelidad, la concupiscencia, la calumnia... que convierten a la obra en un ejemplo de defectos morales. Los números musicales son las partes más «peligrosas», porque detrás de esas apariencias de frivolidad, intranscendencia, halago a los sentidos o contenido popular, materializados en los diversos cuplés de la composición, pueden esconderse determinados fines ideológicos; de hecho, existe una modalidad de cuplé, el «cuplé político»[9], de ideología liberal y contenido satírico-político, que supone una crítica a los conservadores. En *La Corte de Faraón* se agregó al número de los cantores babilónicos un cuplé de esta modalidad, que, por supuesto, nada tiene que ver con la historia del hebreo José que se presenta en escena. El cuplé es el siguiente:

En Babilonia los Ministerios
entran y salen tan de repente,
que quien preside por la mañana
ya por la tarde no es presidente.

[9] Véase el libro citado de Serge Salaün.

De estos trastornos ministeriales
dicen que tiene la culpa sola
un astro errante llamado Maura,
que es un cometa de mucha cola.

A pesar de que estemos hablando de un período de ciertas libertades, tenemos que indicar que cuando se estrenó la obra, con Alfonso XIII reinando, la situación política sufría constantes vaivenes y la censura solía actuar con frecuencia, como apunta el propio Salaün. Será necesario esperar a la década de los veinte, en concreto a la llegada de Primo de Rivera, para que el género experimentase su apogeo, a causa de los gustos personales del dictador, aficionado a este tipo de representaciones; es precisamente durante esa década el momento de máxima gloria de *La Corte de Faraón*, con una excelente Julia Fons interpretando el número de los cuplés babilónicos. Fue la llegada del período franquista el momento de truncamiento del éxito, pues pasó al registro de la censura debido a sus supuestos atrevimientos políticos, eróticos y religiosos[10]. En la posguerra se buscó la manera de evitar el veto impuesto por el régimen y para ello se realizaron algunos cambios y se impuso un nuevo nombre; así, por ejemplo, Nati Mistral la reestrenó con el nombre de *La bella de Texas*. En estos avatares para evitar la censura se centraron Rafael Azcona y José Luis García Sánchez a la hora de escribir el guión de la película homónima (1985), en la que la opereta de Perrín y Palacios se constituye en el pretexto para reflejar los problemas que devienen en el seno de una compañía teatral de escasa relevancia durante los años cuarenta. La película, aunque presenta un tono cómico, nos introduce en el campo de la censura eclesiástica y política (como ejemplo, valga la discusión sobre el permiso del *nihil obstat*) y refleja ese marco de falta de libertad que impide el éxito de una pieza como *La Corte de Faraón*. Por ello, creemos que se justifica el apartado de las causas políticas como factor que debemos tener en cuenta para ponderar el éxito de una obra dramática, máxime cuando hay parodia y sátira.

Los datos arriba expuestos avalan el éxito circunstancial que experimentó la pieza dramática que analizamos, porque respondía a las expectativas de su momento histórico. Sin embargo, *La Corte de Faraón* no ha desaparecido por completo de las tablas. No hace falta ir muy atrás para encontrarnos una representación de la opereta de Perrín y Palacios. Fue en el

[10] Así lo menciona Terenci Moix en el artículo citado. En él dice: «el franquismo, exageración fatídica donde las haya, contribuyó a aumentar la mala reputación, convirtiéndola en la más prohibida de las obras musicales durante toda una postguerra» (pág. 9).

Teatro municipal de Caracas los días 25, 26, 27 y 28 de octubre de 2001, dirigida por Tony River, que forma a su vez parte del reparto, representando el rol del hebreo José, junto con otros artistas como Emilio Laguna, Mar Abascal, Boro Giner, Mario Rodríguez, Guadalupe Sánchez, Laura River o Rosalinda Serfaty[11]. También en España se montó recientemente en el Teatro de la Zarzuela (del 27 de marzo al 2 de mayo de 1999), dirigida por Alfredo Arias. Aparte de las reposiciones teatrales, la versión cinematográfica dirigida por José Luis García Sánchez constituye una prueba más de su pervivencia actual, motivada principalmente por el lado más divertido, jocoso y espectacular de la obra, al margen de las evidentes intenciones críticas de la película indicada. Este hecho nos conduce a pensar que algún mérito debe tener el texto dramático producido por Perrín y Palacios. Conozcamos primero algunos datos sobre estos autores, para posteriormente estudiar la obra en cuestión.

2. Autoría textual y musical de *La Corte de Faraón*.

La autoría textual de esta opereta bíblica está a cargo de las plumas de dos escritores en estrecha sintonía, como son Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. El fenómeno de la coautoría conoce un desarrollo espectacular en la segunda mitad del siglo XIX y llegan a formarse verdaderos dúos consagrados, como los casos de nuestros autores[12], ya a caballo entre ambos siglos, o, también, de Vital Aza y Miguel Ramos Carrión o Celso Lucio y Antonio Palomero. Lo más normal son las parejas de autores, pero tal fenómeno puede implicar la intervención de un mayor número de escritores[13]. La coautoría es favorecida por causas varias: muchos autores eran colaboradores periodísticos y coincidían en tertulias literarias y sociedades de autores; la fecundidad necesaria para no desaparecer de las carteleras exigía un trabajo de escritura teatral a marchas forzadas, más llevadero en colaboración; y el teatro breve, tan extendido en el período

[11] Para más detalles sobre esta representación, puede consultarse el artículo periodístico «*La Corte de Faraón* en el Teatro municipal de Caracas», aparecido el jueves 25 de octubre de 2001 en la prensa venezolana (www. analitica.com).

[12] Se les conoció como «los hermanos siameses del género chico», según recoge Arnoldo Liberman, en «Desenfado bíblico», aparecido en el mismo libro-programa en el que se encuentra el artículo citado de Terenci Moix, pág. 19.

[13] Recordemos el caso de la parodia *Los amantes de Chinchón*, en la que colaboraron un total de cinco personas: Juan Martínez Villergas, Miguel Agustín Príncipe, Gregorio Romero, Eduardo Asquerino y Gabriel Estrella.

finisecular y de principios del siglo XX, se caracterizó por un esquematismo tan fijo, que el reparto de las tareas de escritura teatral no suponía ninguna dificultad[14].

Las trayectorias de Perrín y Palacios fueron similares. Ambos se criaron en provincias, el primero en Valencia y el segundo en Gijón, y marcharon a cursar estudios universitarios a Madrid, de Derecho y Medicina respectivamente. Abandonaron sus profesiones y se dedicaron al teatro. De Miguel de Palacios se sabe que dirigió algunas revistas teatrales (*El Trovador* y *La Batuta*) y colaboró en otras publicaciones, pero todo encaminado a la actividad teatral. Su aportación conjunta a los escenarios fue ingente[15], enmarcada formalmente en el teatro breve de un acto[16] y de temática cómica, satírico-burlesca y paródica. Pertenecen, desde la perspectiva de la parodia dramática de la que partimos, al grupo de los que hemos llamado «parodistas aficionados»[17], porque entre su producción dramática cuentan con parodias (*La Corte de Faraón*, *El morrongo* y *El trueno gordo*, por citar unos casos) y, más comúnmente, con piezas cómicas teñidas de actitudes paródicas.

La frenética labor de estos autores se entiende por el afán de beneficios rápidos y seguros, gracias a una coyuntura favorable. Los teatros españoles dieron cabida en sus repertorios a este tipo de piezas porque generaban unos ingresos suculentos, que los dramas convencionales no

---

[14] Para una descripción más detallada del método de escritura en colaboración puede consultarse la obra de Juan A. Ríos, *Arniches*, Alicante, CAM, 1990.

[15] Si individualmente, a fecha de 1910 (edición de *La Corte de Faraón* de Madrid, Imprenta de R. Velasco, con un apéndice que recoge las obras de estos autores), Perrín cuenta con trece títulos y Palacios con cinco, de modo conjunto tienen más de un centenar de ellos.

[16] No es necesario señalar que en su producción también encontraremos alguna pieza dramática de dos actos (*Madrid en el año dos mil* o *El diamante rosa*) o de tres (*El Cañón* o *El clavel rojo*). Pero son pocos ejemplos dentro de su prolija producción teatral, encasillada en el fenómeno imperante del teatro breve. No estudiaremos aquí la problemática terminológica que afecta a sus obras, llamadas zarzuelas, operetas, pasillos, revistas, sainetes, juguetes, almanaques, apropósitos, fantasías, disparates, episodios, proyectos, cuadros... Nuestro interés se centrará en la parodia, materializada en una opereta particular (*La Corte de Faraón*). En consecuencia, daremos prioridad a los aspectos temáticos (particulares del género paródico) sobre los formales (enmarcados en un fenómeno de otra índole).

[17] Así lo recojo en mi proyecto de investigación *La parodia dramática en España durante la segunda mitad del siglo XIX: antología de textos e interpretación crítica*, depositado en el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

podían proporcionar[18]. Los autores supieron aprovecharse de tales circunstancias, poniendo todos sus esfuerzos en la elaboración de piezas dramáticas de este tipo. Este hecho les generó una fama negativa entre la intelectualidad del momento. Sin embargo, los autores, en general, «no querían saber nada -o querían saber poco- de otros empeños que, aunque podían dar prestigio en el mundo intelectual, no daban la posibilidad de comer caliente todos los días»[19]. Es así de sencillo y, a la vez, triste.

Esa motivación económica es el elemento principal que justifica la tremenda actividad dramática de Perrín y Palacios, pero no podemos quedarnos ahí. Una producción tan prolija implica un interés de los autores por la materia con la que trabajan; es evidente que disfrutan con lo que hacen, porque el teatro es un medio perfecto para jugar con los espectadores. En el caso de *La Corte de Faraón*, desean que el público se integre en la función, acepte participar en el juego propuesto. ¿De qué juego se trata? Del que implica toda parodia: el reconocimiento de un subtexto (en este caso, recordemos que son posibles subtextos) y la consecuente recompensa (el sentimiento de satisfacción que produce captar las referencias más o menos veladas). Los espectadores se implican en la función, participan activamente en ella, porque saben que la recompensa es gratificante. Le siguen la corriente a los autores, quienes, a su vez, desean ser entendidos por su público. Se establece así una relación dialéctica entre los autores y los espectadores, que constituye la base del modelo de la comunicación de la parodia dramática: los autores entran en contacto con el público, al que interpelan directamente, lo involucran en su juego, y la positiva reacción de los espectadores afecta a los autores en varios sentidos, pues éstos, por una parte, ven recompensado su esfuerzo en la realización del juego y, por otra, modifican el producto dramático en función de los intereses del auditorio[20]. Tal relación

[18] Mientras que en la capital el elevado número de coliseos teatrales permitía la dedicación exclusiva de algunos de ellos para géneros de teatro breve, en provincias los teatros se veían obligados a presentar unos repertorios donde la variedad se correspondiese con las aficiones del público; es cierto, sin embargo, que el número de pequeños locales acondicionados para representaciones dramáticas sin grandes pretensiones de espectacularidad y de calado popular era elevado a principios del siglo XX. Véase a título de ejemplo el caso de la ciudad de Alicante en la obra de Jaume Lloret, *El teatre a Alacant (1833-1936)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1998.

[19] Andrés Amorós, *Luces de candilejas*, Madrid, Austral, 1996, pág. 103.

[20] Esas modificaciones o ampliaciones pueden afectar tanto al texto escrito como al texto espectacular. Por ejemplo, en *La Corte de Faraón*, por lo que afecta al texto escrito, sabemos que los autores incorporaron nuevos cuplés a los originales, algunos de ellos de creación popular. Y en el aspecto espectacular, se produjo un cambio

dialéctica es posible porque autores y receptores comparten unos determinados códigos (históricos y culturales). En el momento en que esa situación ceñida a una coyuntura temporal deje de darse, la relación cambiará sustancialmente. Pensemos, por ejemplo, en una puesta en escena actual de *La Corte de Faraón*: el público de principios del siglo XXI no tendría la misma capacidad interpretativa que el de principios del XX, porque carece de los códigos de ese período histórico. Tendría, por tanto, que efectuar una reconstrucción de tales códigos, que supondría asimilar las circunstancias del contexto próximo a 1910 (panorama teatral, concepto del teatro en ese período, gustos del público, situación política, sociocultural y económica en España) y conocer los elementos del juego que proponen los autores (la parodia es tal si damos con el subtexto o subtextos parodiados). Si tal reconstrucción no se realizase, que es lo más probable[21], el público se quedaría con el lado divertido y espectacular de la opereta, pero no respondería positivamente a una de las intenciones de los autores, la paródica, y se perdería, por tanto, una importante faceta de la opereta. En otras palabras, todas las referencias tan evidentes para el público de principios del siglo XX no lo son tanto para los espectadores actuales y, en consecuencia, la interpretación en clave paródica de *La Corte de Faraón* depende de nuestra capacidad de reconstrucción de los códigos anteriormente referidos. Es un problema de reconocimiento de subtextos que afecta a la esfera de los receptores, porque los autores-emisores manifiestan de forma evidente los elementos paródicos. No en vano, el género paródico se caracteriza por la voluntad de hacer explícito el subtexto, para que los espectadores capten sin ningún problema las referencias que jalonan la representación dramática.

Los inseparables Perrín y Palacios son, por tanto, creadores de piezas dramáticas cómicas no sólo por motivos económicos, sino también por afición al género. Y en *La Corte de Faraón* se permiten, además, la posibilidad de establecer un juego dialéctico con los espectadores, quienes de manera intuitiva participan en la acción de contraste entre la pieza dramática escenificada y el subtexto original parodiado. Ese contraste implica una necesaria diferencia

---

significativo, reflejo de la evolución social: el número de los cuplés babilónicos, de marcado carácter paródico, dejó de ser interpretado por Carmen Andrés en favor de Julia Fons en la década de los veinte, porque en cuestión de gustos femeninos los espectadores privilegiaron las finas formas de Fons, más «francesas», al físico más voluminoso de Carmen Andrés, según recoge Serge Salaün en su libro ya citado.

[21] Y ahora dejamos de lado la versión cinematográfica, porque en ella tenemos un nuevo contexto explicitado (la posguerra) en el que lo importante para el espectador no es la interpretación de la opereta sino la de todos los elementos que envuelven su puesta en escena.

entre la parodia y lo parodiado, y según sea la presentación de esa diferencia conoceremos el otro tipo de motivación que ha movido a los autores a escribir la parodia: burlesca (sin maldad aparente), satírica (un serio correctivo) o moral (suscita reflexión y cambio, sin necesidad de pertenecer a ninguna clase de género cómico).

No podemos establecer unas fronteras tajantes entre los diferentes tipos de intencionalidad señalados, porque los autores emplean técnicas diversas que no se corresponden con el mismo grado de intención. No son categorías discretas, pero sí podemos enmarcar la obra por máxima aproximación dentro de una determinada intencionalidad. *La Corte de Faraón* surgió de una motivación burlesca, porque a pesar de algunos detalles satíricos (recordemos el «cuplé político» que transcribimos arriba o el erotismo con que se tiñe la religión) no existe ninguna intención de crítica destructiva. La comicidad es sana, pues el efecto hilarante ocasionado nos hace ver con otros ojos la seriedad trágica operística y, en particular, la historia bíblica.

Son, por tanto, motivaciones de muy diversa índole (económica, lúdica y burlesca) las que condujeron a Perrín y Palacios a escribir esta opereta bíblica. El objetivo económico fue alcanzado, según se deduce de las diferentes reposiciones de la obra en vida, aún, de sus autores. El interés lúdico se enmarca dentro de esa relación dialéctica que los autores deseaban establecer con los espectadores, aptos para seguir las pautas del juego gracias a los códigos compartidos con los dramaturgos. Y la intención burlesca fue, sin embargo, la que debido a su definición gradual, no discreta, ocasionó divergencias, en las que la situación política tuvo una directa participación; sobre todo, como explicita la versión cinematográfica de José Luis García Sánchez y Rafael Azcona, la llegada de la dictadura supuso la inclusión de un ingente número de elementos burlescos en el campo de lo satírico[22] y, por tanto, de lo peligroso moral o ideológicamente.

Hemos venido hablando hasta ahora de Perrín y Palacios como los autores de *La Corte de Faraón*. Sin embargo, no queremos ser injustos con la naturaleza de esta pieza dramática de carácter lírico. Es una opereta, como reza el subtítulo, en la que la música tiene tanta importancia como la letra, o incluso más, si atendemos a las críticas publicadas en los periódicos en las fechas

[22] A título ejemplificativo, la película nos presenta la hiperbólica interpretación del censor de teatros y del comisario sobre el personaje del general Putifar: lo identifican con Franco. Como aquél ha sufrido la pérdida de su miembro viril y, además, se le tacha de cornudo, no se acepta que el caudillo aparezca como tal.

posteriores al estreno[23]. Perrín y Palacios son los creadores del texto dramático, pero necesitan un maestro que componga la música que acompañe a la letra en sus números correspondientes[24]. La autoría musical de *La Corte de Faraón* corresponde a Vicente Lleó, quien, conocedor de los gustos populares, acertó a tenor de los resultados obtenidos[25]. En palabras de Emilio Casares, «Lleó acertó totalmente en su planteamiento con una obra que, dentro del ambiente divertido y sicalíptico en que se desarrolla, aportó una música llena de originalidad y, por qué no decirlo, de inspiración»[26]. La habilidad de los compositores se erige en muchos espectáculos en el principal ingrediente del éxito de la pieza, que, por otra parte, en lo que a texto se refiere, cae en la repetición de esquemas y, muy a menudo, en la vulgaridad más denigrante. El panorama

---

[23] Harto elocuente es la reseña aparecida en el diario ABC el día 22 de enero de 1910, en la que poco más o menos se solicita el levantamiento de un monumento para el maestro Lleó: «¡Oh, diosas Nut, Tneris, Isis y Phta! ¡Oh, dioses Amón, Sejet y Osiris! Disponed en vuestros augustos designios que el gran Sesostris, constructor de pirámides con patente de invención, levante una en homenaje de Vicente Lleó, el elegido por el injustamente olvidado Usurtasen III como compositor de cámara, digno de ser coronado con hojas de tarfas y de sicomoro, prendiéndole de paso en el ojal la flor simbólica del loto» (pág. 11).

[24] Los autores del texto fueron conscientes de la tremenda importancia que tiene el elemento musical a la hora de la representación dramática y, por ello, mantuvieron estrechas relaciones con los compositores musicales que tenían la responsabilidad de elaborar las partituras más «populares» o «comerciales» posibles. Perrín y Palacios supieron rodearse de algunos de los compositores más célebres del momento, como Vicente Lleó, Nieto (*Villa... y Palos*, *Los inútiles*), Rubio (*Apuntes del natural*, *Las tres B B B*), Chapí (*Cuadros vivos*, *El rey del petróleo*), Calleja (*El automóvil, mamá*, *Pepita López*) o Amadeo Vives (*Bohemios*, *La Favorita del Rey*), a quien dedican *La Corte de Faraón*, como homenaje a su espléndida trayectoria.

[25] Su actividad en los diferentes géneros del teatro lírico imperante fue, al igual que la de los autores del texto dramático, frenética. Mostró sus preferencias por el género ínfimo, para el que realizó algunas composiciones especialmente afortunadas; por ejemplo, las de *Apaga y vámonos* (1907), escrita por Jackson Vega y López Silva. También fue el artífice del proceso de adaptación de operetas extranjeras a la escena española, una vez que la zarzuela había comenzado su declive. Su momento de máxima popularidad le llegó en 1910, cuando se estrenó *La Corte de Faraón* en el Teatro Eslava, del que formaba parte desde 1898 como director de orquesta, y con el que se quedó como propietario un poco más adelante, como recoge Josep Soler en la edición crítica de *La Corte de Faraón* (ICCMU, Madrid, 1997). De la opereta bíblica se dieron 762 representaciones en el Eslava e, incluso, se montó el 10 de febrero de 1911 en el Teatro Real, en una función especial para la familia real, con un texto probablemente más dulcificado, según apunta el mismo Josep Soler. Sin embargo, su gloria fue efímera y, tras varios avatares y una gira por América, falleció en 1922.

[26] Cita extraída de la presentación que Emilio Casares escribe para la ya citada edición de la opereta realizada por Josep Soler. Texto en pág. IX.

teatral en 1910, fecha del estreno de la opereta que analizamos, había degenerado hasta tal punto que lo más habitual era que texto y música no se encontrasen siquiera en el mismo nivel, sino que ésta acaparase por sí sola el interés de los espectadores. Esa situación explica que muchísimas de las obras estrenadas en las dos primeras décadas del siglo XX sean «sólo pretextos para ensartar números y canciones picantes, sin excesiva preocupación por la trama dramática»[27]. Y aún decimos más, porque el éxito de un determinado número musical dependía sobre todo de la intérprete femenina de turno, y no precisamente de sus dotes para el canto, ya que, como apunta Serge Salaün, «se les aplaude más la pierna que el gorgeo»[28]. Vicente Lleó compuso sus números musicales sabiendo ya quiénes desempeñarían los diferentes roles. Sin embargo, creyó erróneamente que el protagonismo sería para Julia Fons, que representaba a Lota, porque tenía depositadas sus esperanzas en esta por aquel entonces joven actriz. El estreno deparó la gloria del triunfo para Carmen Andrés, que interpretaba a Ra, una de las viudas, y a Sul, personaje que cantaba el número de los cuplés babilónicos. Fue el cambio en el canon de belleza femenina, circunstancia aludida por Salaün, el factor que originó la posterior consolidación de Julia Fons, quien pasó a cantar los popularísimos cuplés babilónicos, como ya habíamos indicado más arriba.

3. *La Corte de Faraón* desde la perspectiva paródica.

Vamos a proponernos a continuación el análisis de la opereta bíblica de Perrín y Palacios desde la perspectiva de la parodia dramática. No debemos adscribir categóricamente los productos dramáticos dentro de unas etiquetas restrictivas, porque éstas no fijan fronteras discretas que establezcan campos genéricos bien acotados. Dentro de un determinado género dramático, habrá productos creativos más próximos al canon y otros más distantes, que, sin embargo, pueden entrar a formar parte del mismo género que aquéllos porque comparten los parámetros imprescindibles para ello. Centrémonos en la obra que estudiamos y en el género de la parodia dramática desde el que partimos en el enfoque.

El género paródico basa su naturaleza en la relación metatextual que un autor propone explícitamente en el seno de la obra dramática de manera consciente y voluntaria, con la intención de posicionarse (y no necesariamente de distanciarse) ante el subtexto original

[27] Serge Salaün, *op. cit.*, pág. 127.

[28] *Ibid*., pág. 116.

parodiado. Se origina, por tanto, un proceso de doble interpretación en el espectador: el literal, sobre la parodia, y el metatextual, sobre lo parodiado. Tal proceso se enmarca dentro del modelo de comunicación de la parodia dramática, que presenta el siguiente recorrido: un dramaturgo (emisor) escribe un texto dramático (texto) para que un director de escena (receptor del texto, productor del espectáculo) lo lleve a las tablas (representación) y llegue, al fin, al público (espectadores). Entre los asistentes se encuentra el parodista, que gracias a su capacidad productiva en el terreno creativo (emisor), y movido casi siempre por el éxito de la obra que ha presenciado, escribe un nuevo texto dramático (texto), de carácter paródico, para que un director (receptor del texto, productor del espectáculo) lo escenifique (representación) ante un público (espectadores) que en muchas ocasiones coincidirá con el de la representación parodiada. La figura de enlace entre el proceso original y el metatextual es el parodista, que primero desempeña las funciones de espectador especializado (porque dispone de unos conocimientos más técnicos que el espectador común) y de lector[29], igualmente especializado, y después, como productor creativo redacta un nuevo texto dramático en el que manifiesta de forma evidente la relación metatextual que establece con la obra parodiada. A partir de ese acto creativo del parodista, el proceso es en su totalidad paródico: el texto es paródico, el director de escena debe montar una representación paródica y el público sabe a qué tipo de función asiste[30].

El modelo de comunicación propuesto y los procesos que en él se dan constituyen el elemento común a los productos dramáticos paródicos, desde los centrales o prototípicos a los más periféricos. *La Corte de Faraón* puede encuadrarse dentro de tal esquema comunicativo y explicarse a partir de los procesos de constitución paródica. ¿Cuál es en este caso el subtexto original parodiado? El subtítulo de la obra apunta ya al blanco principal: el texto bíblico de la historia del hebreo José, hijo de Jacob, abandonado por sus hermanos, calumniado, injuriado y finalmente venerado por el pueblo egipcio. Nosotros hemos apuntado también la parodia que supone de las convenciones del género operístico, muy dado a las historias trágicas (desgracias,

[29] La representación es el primer paso para decidirse a realizar la parodia, pero el desarrollo de ésta requiere la lectura del texto dramático con el que trabajó el director de escena original. Los textos dramáticos se editaban muy frecuentemente y se vendían en los mismos teatros donde se representaba la función.

[30] Este modelo podría complicarse aún más en el caso de una parodia dramática de otra parodia. Pensemos, por ejemplo, en la parodia *Un hombre del Avapiés*, sobre el drama de Adelardo López de Ayala *Un hombre de estado*, parodia, a su vez, del *Don Juan Tenorio* zorrillesco. O pongamos otro ejemplo mucho más adecuado: *El pueblo del Peleón*, de Miguel Mihura y Ricardo González, parodia de *La Corte de Faraón*.

traiciones, celos, calumnias, amores y desamores), con evidentes alusiones a la ópera de Verdi *Aida*, y la posibilidad de alusión metatextual a la ópera de Xanrof ya aludida, *Madame Putiphar*. El modelo de la comunicación paródica que se establece en *La Corte de Faraón* tendría, por tanto, la siguiente estructura: Perrín y Palacios son los parodistas, es decir, las figuras de enlace entre el fenómeno de la interpretación y el de la producción paródica. Como intérpretes, serían espectadores de algunas representaciones de ópera y, tal vez, de *Madame Putiphar*, así como buenos conocedores de la tradición operística que tan hondo caló en la sociedad madrileña del siglo XIX. Sobre todo, demuestran conocer bien la ópera *Aida*, a la que aluden paródicamente en reiteradas situaciones, y la opereta *La bella Helena*, de Offenbach, con la que comparte rasgos en común, aunque no ya desde la perspectiva paródica[31]. Igualmente, trabajarían con el texto bíblico de la historia de José, que en este caso podría suplir la lectura de los libretos de ópera. Esto es, los autores de *La Corte de Faraón* verían las representaciones operísticas y leerían el texto bíblico con mentalidad paródica, pensando durante la interpretación en la posterior fase de producción metatextual. En el proceso de creación paródica los autores tienen en mente todos los elementos previamente interpretados, con los que realizarán algo nuevo pero no lejano, pues las referencias deben resultar evidentes para los espectadores del contexto histórico en que se ha producido el fenómeno comunicativo de la representación dramática paródica; las reglas del juego así lo imponen, como ya vimos. Cuando los escritores han redactado el texto paródico y lo han acompañado de las pertinentes partituras musicales, como corresponde a una opereta, el trabajo recae en el director de escena, que es quien debe acometer la empresa de representar la obra con el máximo respeto a su naturaleza paródica[32], a fin de que los espectadores se percaten

[31] Así lo indica Terenci Moix, que concreta un ejemplo: «Si pensamos en el hechizante vals «Ce n'est qu'un rêve» las comparaciones quedan claras y, además, lógicas (después de todo, ¿qué opereta renunciaba a un vals?)» (pág. 13). El tema es similar (moral puritana *versus* liberalismo emancipador, disputas carnales), aunque la ambientación varía: mientras que *La bella Helena* se sitúa en la Grecia antigua y mítica, habitada por los héroes homéricos, *La Corte de Faraón* se desarrolla en el ambiente bíblico egipcio. Al igual que la opereta de Perrín y Palacios, la parodia de Offenbach mantiene vigencia escénica, gracias a la productora 3xtr3s, que bajo la dirección escénica de Josep Maria Mestres la puso en escena en enero de 2001 (Teatre Victòria, 17-1-01). Josep Soler añade como obra clave y modelo para la opereta bíblica *La viuda alegre* de Lehár, y también propone como modelo a Strauss.

[32] En el estreno del Teatro Eslava, el 21 de enero de 1910, el director fue el primer actor de la compañía. Ramón Peña. La figura del director de escena todavía no tenía un estatus independiente, a pesar de algunos casos específicos surgidos a partir de finales del siglo XIX. Lo habitual era precisamente que las labores del director las

fácilmente de la presencia de un subtexto y de la clase de relación metatextual establecida entre la parodia y lo parodiado.

Es precisamente en el marco de la relación dialéctica entre *La Corte de Faraón* y los subtextos a los que alude donde debemos buscar el grado de actitud paródica de la opereta de Perrín y Palacios. Hemos visto que comparte el principio común a todo producto paródico, que es la referencia explícita, voluntaria y consciente con intención paródica a varios subtextos (al menos dos evidentes: la historia bíblica y los convencionalismos del género operístico, concretados muchos de ellos en *Aida*). Por ello, nos sentimos autorizados a integrarla dentro del género concreto desde el que partimos en el presente estudio. Sin embargo, dijimos más arriba que la parodia dramática no es un género con fronteras tajantes, y que, por tanto, sus productos teatrales no son homogéneos desde la perspectiva de su naturaleza. Encontraremos parodias más prototípicas que otras, es decir, más próximas al modelo «ideal» de parodia dramática, constituido por una serie de parámetros que podemos extraer del análisis de un corpus considerable de textos. Tales parámetros responden a las técnicas paródicas que emplean los autores y el mayor o menor número de ellas en una obra determina su grado de actitud paródica hacia el subtexto con el que establece la relación en la representación dramática. Las parodias teatrales más prototípicas pertenecen al grupo de las que toman como referencia una determinada obra teatral y aluden a ella metatextual y metarrepresentacionalmente[33] con el mayor número posible de técnicas paródicas aplicadas por el autor. Cuando la parodia no se centra en una determinada obra o estilo y no tiene evidentes referencias a un texto espectacular, el grado de actitud paródica se aleja del centro prototípico (la parodia dramática) y se mantiene en terrenos

---

realizara el primer actor de la compañía.

[33] Con la idea de la metarrepresentación vamos más allá de la simple metatextualidad, muy ceñida al texto dramático, para dar cabida a aquellos elementos de la representación que forman parte del «texto espectacular» (Bobes Naves) e intervienen y contribuyen al efecto paródico de manera tan eficaz como los textuales. Las parodias dramáticas prototípicas no se restringen al texto dramático sino que aluden a un subtexto mucho más amplio: toda una representación teatral. Se parodia no sólo el texto sino también la puesta en escena original; recordemos que los parodistas son primero espectadores y, en segundo lugar, lectores, según vimos en el modelo de comunicación de la parodia dramática propuesto. Otro elemento que justifica la noción de metarrepresentación aplicada al género paródico es la cultura de espectador, por la que hay mucho más público que lector teatral. El público tiene en mente no un texto dramático sino una representación teatral (según recogemos también en el modelo comunicativo) y dispone de la capacidad de reconocimiento de las alusiones paródicas a nivel de la metarrepresentación; más si cabe que de las alusiones metatextuales, muchas de las cuales quizás no recuerde si no ha leído el texto dramático.

periféricos, menos habituales y más problemáticos de clasificar, porque la intención del autor de utilizar un grupo acotado de técnicas paródicas unidas a técnicas de diferente naturaleza (no paródicas) provoca la indeterminación y la heterogeneidad dentro del producto teatral elaborado. No entendamos un reproche por nuestra parte a tal proceder creativo, que es lícito y enriquecedor. Sólo genera en el investigador un problema de adscripción a un género teatral que, de modo habitual, resuelve mediante la invención de un nuevo concepto clasificador que dé cuenta de la naturaleza heterogénea del producto.

Nuestro propósito, a continuación, se centra en determinar qué grado de actitud paródica contiene *La Corte de Faraón*, saber si se aproxima más al núcleo prototípico del género o si, por el contrario, permanece en la periferia, más cercana a una simple actitud paródica que al género teatral de dicha naturaleza[34]. Para ello le aplicaremos los parámetros de estimación del grado de proximidad o lejanía al núcleo prototípico del género y, según los resultados obtenidos en este proceso, valoraremos la opereta bíblica desde la perspectiva paródica planteada.

3.1 Mecanismos paródicos en el título.

Los parodistas dramáticos desean explicitar al público la naturaleza del producto que le ofrecen y a tal efecto evidencian ya en los títulos la presencia de un subtexto parodiado, para que los espectadores conozcan de antemano qué tipo de obra es la representada y cómo han de enfocar su interpretación. Parodias como *Los novios de Teruel*, *Galeotito* o *Electroterapia* plantean un juego metatextual muy sencillo; a ninguno de los espectadores se les escondía que detrás de esos títulos se encontraban, respectivamente, *Los amantes de Teruel*, *El gran galeoto* o *Electra*. Al margen de esa información metatextual que desprenden títulos tan evidentes, hallamos un claro motivo paródico en todos ellos: la sustitución de «amantes» por «novios», el empleo del diminutivo peyorativo *-ito* o el juego lingüístico que suscita el nombre mítico de la obra galdosiana son factores explícitos de comicidad (en estos casos) paródica.

No podemos afirmar lo mismo de *La Corte de Faraón*, porque es un título que ni implica

[34] Entendemos la parodia dramática como el género que procede de la manifestación prolongada de una actitud paródica en un producto teatral. Esta actitud se refleja en la presencia continua de las técnicas paródicas a través de la totalidad de la obra. Si solamente existen algunos detalles aislados que impliquen una actitud paródica, sin existir una relación metatextual y metarrepresentacional evidente y global, no hablaremos de parodia dramática. Sólo cuando haya un subtexto explícito (sea una obra, un género, un motivo, un autor, un estilo...) aplicaremos el marbete correspondiente.

una referencia metatextual explícita ni suscita un efecto paródico. Son frecuentes los títulos de parodias dramáticas que no evidencian un subtexto concreto, como *Estrupicios del amor* o *El sacristán de San Lorenzo*, parodias respectivas de *Los amantes de Teruel* y *Lucia di Lammermoor*. Sin embargo, a pesar de no tener referencias explícitas, existe un efecto paródico en los casos citados: la introducción de un término vulgar como «estrupicios» para hablar de amor o la mutación de sexo y condición son elementos paródicos. En la obra de Perrín y Palacios no conocemos su naturaleza hasta que no acudimos al subtítulo y leemos que se trata de una «opereta bíblica». Es la primera alusión metatextual que encontramos. Una pieza dramática breve, lírica y de temática extranjerizante, como es la opereta, no puede tratar un tema bíblico en un tono elevado y solemne. Por tanto, el espectador intuirá ya una intención paródica: un tema solemne, faraónico, de presencia bíblica, estrenado en el Eslava («el templo mayor de la sicalipsis»[35]) bajo la forma de una opereta, con números musicales, da que pensar.

Las dudas sobre el carácter paródico de la obra se disipan cuando conocemos los títulos de cada uno de los cinco cuadros en que se divide:

Cuadro I: ¡Ritorna vincitor!

Cuadro II: La capa de José.

Cuadro III: De capa caída.

Cuadro IV: Los sueños de Faraón.

Cuadro V: ¡El buey Apis!

El título del primer cuadro es elocuente por varios motivos: 1/ el empleo de la expresión italiana supone una parodia explícita e intencionada de la ópera *Aida*, porque dicha expresión es la misma con la que en la ópera de Verdi Amneris, hija del rey de Egipto, se dirige al general Radamés para darle ánimos en el primer acto; 2/ el uso de exclamaciones en un título suele indicar la presencia del elemento paródico, porque sugiere acciones exageradas, peculiares, desproporcionadas, desmitificadoras o, en general, paródicas; 3/ existe una tremenda ironía en la aclamación del vencedor, pues éste será más bien el derrotado: viene con una herida en sus órganos genitales que le ha dejado impotente y su honor de esposo se pondrá en entredicho (lo van a coronar).

El título del segundo cuadro presenta un motivo vulgar, como es la capa que el hebreo pierde en disputa con Lota, erigido paradójicamente en motivo central de todo un cuadro. Y

[35] Recogido por Serge Salaün, *op. cit.*, pág. 127.

decimos paradójico porque se eleva lo material y bajo al plano superior que motiva un cuadro completo; en el género operístico es evidente que los títulos de los cuadros recogen sentimientos, pasiones o, de modo laxo, elementos trágicos. No otorgarían el protagonismo a una capa, aunque, por otra parte, ésta lleve implícitos temas tan trágicos como la infidelidad, la calumnia o la propia castidad. Tal procedimiento responde a una técnica paródica de presentar temas serios ocultos detrás de la máscara de lo intranscendente y anecdótico; así debemos entender la ridícula disputa entre Lota y José en la que el hebreo pierde la capa.

El juego con la capa permite un nuevo remedo paródico en el título del tercer cuadro, «De capa caída». No es únicamente la doble interpretación, literal y metafórica, que el enunciado permite, el elemento paródico, sino que, de nuevo, al igual que en el título del cuadro anterior, el mismo enunciado es de por sí una parodia de los títulos del género lírico mayor; máxime, cuando descubrimos una alusión a los órganos sexuales contenida en esa «capa caída». Presenta una evidente comicidad que, paradójicamente, recorrerá un tercer cuadro donde las calumnias y las injurias contra el hebreo son reiteradas: Lota, el Faraón, Selhá, Seti o Raquel lo inculpan. Sólo la Reina lo perdona, movida por su propio interés carnal, que la lleva a un enfrentamiento con Lota y a una nueva situación de disputa para ver quién se queda con el esclavo, en la que éste, ya sin capa, pierde lo poco que le queda.

El título más neutral es el del cuarto cuadro, «Los sueños de Faraón», aunque cuando conocemos el anacronismo que esos sueños implican (aparecen tres entes imaginarios con forma de mujer bailando un garrotín), nos percatamos de modo inmediato del efecto cómico que encierra tal enunciado. Tal cuadro es una tergiversación paródica de la capacidad visionaria que bíblicamente se atribuye a José, gracias a la que obtuvo fama notable en Egipto.

Por último, el quinto cuadro indica claros elementos paródicos en su título, «¡El buey Apis!». Al igual que en el primer cuadro, las exclamaciones son significativas, pues resaltan el motivo central del cuadro, en este caso el buey sagrado de los egipcios. Precisamente, la figura del buey, animal cornudo por excelencia (y así se recalca en el transcurso del cuadro), aporta un innegable elemento paródico al título, porque es impensable la presencia de dicho animal en el espacio de una representación de ópera; y menos aún ocupando el motivo central de un cuadro, máxime si se trata del último cuadro de la obra.

El desarrollo del apartado de los títulos ha reflejado el grado de actitud paródica de *La Corte de Faraón* sobre los subtextos afectados: la historia bíblica y las convenciones del género operístico. No aprovechan los autores al máximo las técnicas paródicas disponibles para

establecer el juego metatextual en el título, porque recordemos que el título principal de la obra no implica explícitamente ningún rasgo de tal naturaleza, pero sí presentan elementos paródicos en el subtítulo y en los títulos de los cinco cuadros, como hemos visto. La perspectiva paródica en este ámbito se demuestra, por tanto, posible.

3.2. Parodia argumental y de motivos temáticos.

En esta apartado aplicaremos a *La Corte de Faraón* una de las principales técnicas de la parodia dramática, que establece la mayor o menor proximidad de la parodia respecto de su obra parodiada. El procedimiento se vertebra a través de dos perspectivas de aproximación al original: la trama argumental y los motivos temáticos. Es interesante tener bien clara esta doble vía de aproximación paródica porque intentaremos demostrar que la trama argumental de la obra de Perrín y Palacios parodia la historia bíblica del hebreo José, mientras que los motivos temáticos enlazan con las convenciones del género operístico, sin negar su evidente conexión con la historia bíblica indicada. A ello nos conduce el hecho de que la opereta analizada se centre argumentalmente en la historia bíblica, de fácil reconocimiento para el espectador, y aproveche los motivos trágicos sugeridos en la historia de las escrituras para conectar con el mundo de la ópera; quizás el conocimiento de *Madame Putiphar*, ya aludida, supondría un vuelco a nuestras reflexiones, o al menos una matización, si llegásemos a comprobar el grado de filiación argumental entre ella y *La Corte de Faraón*. No podemos decir lo mismo de *Aida*, porque a pesar de reflejar una trama muy próxima a la opereta en cuanto a su esquema, ambientación y situación, no mantiene relación alguna con la historia bíblica de José, que es la que aquí se encuentra argumentalmente parodiada, ya que da muchísimo juego[36].

El repaso detallado de la trama de la opereta determinará qué elementos paródicos contiene en contraste con el argumento bíblico. La historia del hebreo José se desarrolla paródicamente a través de los cinco cuadros en que se divide la obra. Su brevedad no implica carencias para el público, porque los autores juegan con un texto del que los espectadores ya tienen referencias, debido, sobre todo, a la tradicional cultura religiosa española. Así pues, lo relevante no es la trama, que ya es conocida, sino las diferencias paródicas entre los argumentos de los textos que

[36] Arnoldo Liberman, en su artículo citado, resume perfectamente las pasiones básicas que encontramos en la historia de José: «es una historia de sueños, de soñadores y de intérpretes, habitada de pasiones humanas, de amor y odio, de frenesí y celos, de ambición y envidia, de gloria y rencor, de soberbia y lujuria» (pág. 15). Con estos elementos es tan sencillo realizar tanto una tragedia como una parodia. Perrín y Palacios optaron por lo segundo.

forman parte del juego diseñado por Perrín y Palacios. Analicemos la evolución de la trama cuadro a cuadro con el fin de revelar los elementos paródicos que profanan la sagrada historia.

El primer cuadro se desarrolla en una plaza pública de Menfis, donde la multitud espera ansiosa la llegada del «bravo» general Putifar. El elemento paródico lo encontramos ya en la acotación inicial: unas esclavas egipcias espantan las moscas con abanicos de colores a Faraón y la Reina. Los vítores a Putifar y las alabanzas a su bravura, valentía, belicosidad y nobleza contrastan con la supuesta castidad y pureza de Lota («más pura que el Loto»), de quien incluso el Sacerdote afirma que «no le falta nada/ absolutamente». El velado erotismo, evocado a través de los dobles sentidos, apunta hacia otro elemento de evidente profanación, que abarca todo el primer número musical. Llega Putifar y le presentan a la mujer que le han otorgado en matrimonio por sus méritos guerreros. La cómica reacción del general a la noticia dista de la solemnidad trágica. El motivo de esa reacción suscita aún más el efecto paródico: una saeta le dejó impotente. El número musical acaba con una nueva referencia implícita a un tema tan poco sagrado como la infidelidad: el Faraón, encantado con Lota, le asegura a Putifar que «después de que te cases/ te voy a coronar».

A continuación del episodio musical, permanecen solos los criados Selhá y Seti y, como conocen la situación del general, comentan la desgracia de la muchacha Lota. Insisten, por tanto, en la impotencia sexual de Putifar y dan pie a futuras posibles reacciones de la esposa insatisfecha. Sobre todo, porque acto seguido se encuentran con los ismaelitas que le venden al hebreo José por veinte siclos (el mismo José calcula cuánto suma esa cantidad en reales castellanos, anacronismo muy extendido en los géneros cómicos). He aquí un episodio interesante desde la perspectiva paródica, porque el hebreo relata de forma sucinta su desgracia desde que su familia lo vendió: en vez del bíblico José, que perdonó a su familia, el personaje paródico maldice a sus «hermanitos, que son/ la peor granujería/ de toda Mesopotamia». Les achaca envidia porque él era más guapo y las chicas siempre lo miraban «de un modo que me comían», aunque José las evitaba «porque soy casto de mío». Refiere cómo al delatar ante su padre las conductas impropias de sus hermanos, lo arrojaron «en *cueritatis*» a una cisterna y, después, lo vendieron a los ismaelitas por la cantidad antes referida. Ahora los ismaelitas se lo venden a Selhá y Seti, quienes le ofrecen al hebreo un puesto de «pinche de cocina» a las órdenes del general.

Un segundo número musical tiene lugar en este primer cuadro. En él se celebra la consumación del casamiento entre el «bravo y fuerte» Putifar y la «pura y bella flor galana»

Lota, para quienes todo son parabienes y deseos de «larga luna y mucha miel». Las evocaciones eróticas son, de nuevo, constantes y, por lo general, subidas de tono: «Yo seré -dice Lota- la hiedra amante/ que tu tronco abrazaré». La presentación del hebreo José durante el transcurso del número musical supone la puesta en contacto de todos los protagonistas de la historia y es el desencadenante de las posteriores situaciones de tragedia paródica. La primera reacción de Lota a la llegada de José es de extrema satisfacción: le reconoce porque le vio, en compañía de su criada Raquel, desnudo en la cisterna y el recuerdo es muy grato. Al mismo tiempo, la respuesta del hebreo suscita el efecto paródico: «¡Qué vergüenza, yo no sé/ entre tantas, tú tan casto,/ qué te va a pasar, José!». El número musical finaliza con una nueva alusión al deshonor que sufrirá Putifar, que a pesar de no ser «un gallina», es «otra cosa/ mucho peor», en palabras de sus criados. El respeto a la historia sagrada y la solemnidad trágica desaparecen en *La Corte de Faraón* en aras de una versión de incuestionable carácter paródico.

El cuadro segundo continúa la historia paródica del casto José, contextualizándola en concreto en un único marco espacial: la antecámara nupcial del palacio de Putifar. Abre el cuadro un número musical, del mismo modo que vimos en el primero, y aparece Lota, en traje provocativo, cantando amorosos versos. El núcleo de la escena lo constituye la intervención de tres viudas, procedentes de Tebas, que le explican a la esposa de Putifar las obligaciones que conlleva el matrimonio. La lección de «sana moral» contiene juicios de valor sobre el mismo: es duro, molesto, sujeto a la autoridad del marido y suscita llantos. Aconsejan ser hacendosa, primorosa, cariñosa, cuidarle, mimarle y obedecerle, porque lo principal es la felicidad del esposo. Tras el número musical, la intervención hablada de las viudas y Lota supone un fuerte contraste, porque está plagada de comentarios erótico-pornográficos, muy distantes de los versos iniciales con los que Lota abría el número musical. La esposa del general acepta los consejos de las veteranas viudas, que la animan a creer en la felicidad inmediata, pues una vez roto «el tenue celaje/ que el cielo de amor te oculta» verá «que todo es luz y ventura». Le desean una luna de miel eterna y que Putifar no se canse, para que le dé placer prolongado. La supuesta inocencia de Lota ha dejado paso a una pasión ardiente que necesitará satisfacer de forma urgente. El general se percata de los frenéticos deseos de su esposa e idea una estrategia que le exima de sus obligaciones conyugales: le relata sus vicisitudes bélicas. Los apartes de Putifar en el transcurso de esa escena aportan efectos de comicidad paródica; en ellos observamos sus tribulaciones, ocasionadas por su impotencia, que le llevan a preguntarse: «¿con qué entretengo yo a ésta/ hasta que toquen diana?». El plan del atribulado esposo se ve constantemente amenazado por el frenesí

de Lota, que siempre reconduce la situación hacia el terreno pasional; si el general opta por el tema de la guerra, a fin de eludir el amoroso, ella los sabe engarzar con maestría: a la negativa del marido a sentarse, por su condición de guerrero, ella le pondera su fortaleza, vigor y gallardía; y tras el relato de sus conquistas militares, ella le pregunta por las amorosas. Ella lo busca, lo acerca, persigue su mirada, pero él la rehúye y piensa en sus batallas «allá en la Mesopotamia». La negativa reacción de Putifar a las indirectas de su esposa la obligan a pasar a la expresión directa: «Tú no haces más que contarme/ hazañas y más hazañas/ y mi corazón espera/ de ti amorosas palabras». El general se encuentra en un brete, porque sabe que «la conversación/ es lo que hace menos falta» y, en aparte, evidencia sus nervios, pues ni tocan diana ni aparecen sus criados para importunar. La culminación de tan ridícula noche de miel llega cuando ella lo «acosa», ciñéndolo con sus brazos, y él clama el milagro divino, que se produce: suena la diana. Putifar marcha veloz, pues «me lo ordena la ordenanza».

La paródica escena amorosa suscita los jocosos comentarios de Selhá y Seti acerca de la intención tan deleznable del tirador de la fatídica saeta y de la fracasada noche de bodas. La tremenda frustración sexual de Lota explica su conducta con el casto José, que acude por orden del general a velar por su esposa. Ella le exige entretenimiento, pero «no quiero cuentos ahora». El hebreo demuestra tanto miedo como el general, ya que ve peligrar su castidad. Lota carece de cualquier recato y le recrea con todo tipo de señales el episodio en que José fue arrojado a la cisterna en cueros: la esposa de Putifar y su criada, Raquel, estaban presentes y lo vieron todo; ella le afirma que se fijó bastante en el cuerpo del joven, sin apenas sentir apuro. El hebreo se ruboriza ante las incitaciones de Lota y entona su canto «Yo soy el casto José». El número musical aporta, una vez más, notas de sensualidad, impropias de la historia sagrada. A las manifestaciones pasionales de la «inocente doncella», él responde con ingenuidad y emprende la ridícula defensa de su castidad («No te acerques/ porque hace calor»). Las arbitrarias evocaciones de los dioses egipcios sagrados (Osiris, Ibis y Anubis) añaden mayor carácter paródico a la historia, teñida por completo de indecentes proposiciones («Ven, José,/ ven acá,/ que la flor misteriosa del Loto/ para ti será»). Tras el número musical, Lota le recrimina su dureza y le implora su amor, «porque si te vas me muero». El hebreo, a pesar de reconocer en aparte que la joven no es fea, decide conservar su castidad y emprende la huida. Ella lo quiere impedir y se origina una grotesca disputa, en la que él marcha dejándole su capa (ella no la soltaba) y gritando la voz de socorro. De nuevo, Lota frustrada y, además, cabreada. Por ello, maquina un calumnioso plan contra el esclavo José: lo acusa de intento de violación y enseña

la capa como prueba. La esfera de intranscendencia que envuelve la trama impide cualquier nota trágica, que, sin duda, la historia sagrada evoca. Un suceso tan serio como la calumnia, la falsa acusación de intento de violación, que puede acabar con la vida de José, no suscita en la opereta ningún sentimiento de preocupación ni de drama. El juego paródico es evidente y, como juego amable en este caso, impide cualquier interpretación trágica.

El tercer cuadro, que transcurre en la dependencia regia de Faraón, desarrolla la acusación de Lota al hebreo. No obstante, las dos primeras escenas presentan el popular número musical de los cantores babilónicos. Los elementos paródicos presentes desde el comienzo del cuadro son reconocibles: aparecen mujeres disfrazadas con trajes egipcios masculinos (guiño a la cultura carnavalesca, muy extendida en la parodia); el vino se erige en elemento principal, venerado por todos, y causante de la borrachera de Faraón; los bohemios babilónicos, con sus paródicos trajes y sus panderos triangulares con campanillas, representan un número sicalíptico[37] e impropio para la corte faraónica. Los sensuales movimientos de los cantores (con preferencia de las cantoras, aunque pensemos en el inmediato efecto paródico que Amón, personaje masculino, puede ocasionar en su intervención) y el contraste con su peculiar indumentaria suscitan, sin duda, la carcajada de los espectadores. Tras la intervención del colectivo babilónico, una de las mujeres, Sul, canta los sugerentes cuplés, de temática amorosa y pasional; la posterior introducción de nuevos cuplés supone algún cambio temático: poseen más independencia con respecto al conjunto de la obra y desarrollan temas contemporáneos, como el «cuplé político» sobre los «trastornos ministeriales», que ya transcribimos más arriba. Al finalizar el número musical, el Faraón resta dormido, más por la resaca del vino que por el espectáculo, y es muy probable que, según dice Salech, tenga sueños eróticos, sobre todo después de haber visto los sensuales movimientos de las cantoras. La marcha de las babilónicas presenta un nuevo elemento paródico: le dejan a la reina su dirección («Semíramis, diecisiete,/ Babilonia») por si las quieren contratar en otra ocasión.

Antes de que se presente Lota y exponga el caso del hebreo, la Reina, al lado de Faraón, dormido por la borrachera, maldice su desgracia y expresa, como la esposa del general, su frustración sexual. Esta revelación explicará la conducta de la esposa de Faraón hacia el hebreo, cuando tenga que juzgarlo por su presunto delito. La llegada de Lota, acompañada de los criados

[37] Recordemos que el Teatro Eslava, donde se estrenó *La Corte de Faraón*, era conocido precisamente por sus espectáculos sicalípticos. «Templo mayor de la sicalipsis» lo llamaban, como recoge Serge Salaün en su libro ya citado.

de Putifar, que conducen prisionero a José, turba la calma en la estancia regia y provoca el inmediato reproche de la Reina a los gritos de Lota: «Más bajo,/ que duerme allí mi marido». La situación que antecede a la exposición de la denuncia crea un marco de comicidad paródica tal que nos invita a alejarnos de todo posible dramatismo; además, el conocimiento del subtexto original parodiado nos guía en la interpretación, porque sabemos que José acabó bien. Ese marco invita, por tanto, al espectador a recrearse en las diferencias paródicas que introducen Perrín y Palacios, en cómo desarrollan la trama paródica y no en resolver la expectativa del desenlace, que necesariamente es positivo.

El desarrollo de la calumnia adquiere matices grotescos: la Reina se queda prendada con José; Lota recrimina el supuesto acto perverso del hebreo; éste se defiende a voces, cual chiquillo de colegio; Faraón despierta de su letargo maldiciendo los cuernos del buey Apis y lo que más le sorprende de la relación es que Putifar no cumpliese en la noche de la boda e hiciese el «primo», marchando al oír los clarines. La sentencia queda en manos de la Reina, porque Faraón aún se encuentra de resaca y decide, nuevamente, marchar a dormir al jardín.

Un número musical será el que recoja la resolución de la sentencia. En él la Reina quiere reconstruir la acción sucedida en la estancia de la mujer de Putifar y lo dramatiza con José, de quien trata de aprovecharse. La reacción del hebreo dista de toda previsible preocupación, para un caso como éste, en el que su vida debía peligrar. José reconoce en la Reina la misma intención que halló en Lota («aquí son todas/ como la de Putifar») y teme que su «decantada castidad» se pierda. Si la disputa que hubo al final del segundo cuadro entre José y Lota fue ridícula, la que aquí acontece no lo es menos: Lota y la Reina, cada una tirando hacia un lado, le incitan al amor y él, atemorizado, no figura más que un pelele. La Reina decide perdonarlo y arrebatárselo a Lota, originándose una pelea entre las dos mujeres que el hebreo zanja, pues pide un poco de decoro, aunque sea por las pirámides. Ambas mujeres proceden a tomar para sí al casto José y éste, a fin de escapar de la disputa, opta por lanzarse por un ventanal, no sin antes perder parte del poco atuendo que le resta, ya que las mujeres tiraron de él, al igual que sucedió al final del cuadro anterior con la capa.

El cuadro cuarto sucede en los jardines del palacio de Faraón, donde cae José después de lanzarse por el ventanal del anterior cuadro. Allí se encuentra con Faraón, durmiendo, y su copero, en idéntica situación. Tras conocer que el hebreo ha sido perdonado por la Reina, Faraón alude a los extraños sueños que le han atormentado y José se brinda a interpretarlos, ya que dispone de una enorme capacidad de actuación en el terreno de la magia y lo profético, bien

conservada gracias a su castidad, según el hebreo. El bíblico José fue, en efecto, muy afamado por esta facultad visionaria. Sin embargo, Perrín y Palacios ponen el acento en la nota discordante, esto es, en la relación castidad-facultades. Y más profano es todavía el uso que efectúa el hebreo de esas facultades con Faraón, ya que el resultado de su aplicación presenta unos sueños con matices eróticos (recordemos que al finalizar el número de los cantores babilónicos, Salech había advertido de tal posibilidad). El episodio de la interpretación del sueño de Faraón es musical y sensual. Faraón describe aquello que vio en su sueño: unas mujeres ligeras de vestimentas y bailando con aires provocativos. José reconoce la ensoñación y se vale de tres visiones, que representan mujeres, para explicarlo. Esta profanación de la historia bíblica se acompaña de un evidente anacronismo, interpretable como guiño al público contemporáneo[38]: las visiones bailan un garrotín (original del siglo XIX). José, Faraón y el copero se apuntan al baile y cantan con desenfado letras picantes (por ejemplo, la alusión del casto hebreo a su órgano sexual: «tengo yo una cosa/ que no tienes ni tendrás»).

Después del número musical, llega Putifar, molesto con el esclavo, porque ha creído a Lota. Sin embargo, Faraón lo detiene por varias razones: la Reina ha otorgado al hebreo su perdón; José merece un premio por sus facultades, que tanto placer han causado a Faraón; y Putifar, de haberse comportado como hombre, sin abandonar a la esposa la noche de la boda, habría evitado la situación. Esta última razón, próxima a la moralina («Y si todos los maridos/ cumplieran su obligación,/ no pasaran estas cosas»), suscita idéntica reacción en Putifar, Selhá y Seti: creen que Faraón ha descubierto la verdad sobre la impotencia del general.

La recompensa que Faraón otorga a José es su nombramiento como Virrey de Egipto, que el hebreo acepta de inmediato; a pesar del final feliz del texto bíblico, José nunca aceptó un puesto de tan alta responsabilidad. Perrín y Palacios plantean un final más acorde con la naturaleza del hebreo, de la que hablaremos en el apartado de los personajes. El primer pensamiento de José supone una clara intención de abandonar pronto su castidad y de medrar sin límites («Si por adivino y casto/ me otorgan tan alto honor,/ cuando enamore señoras,/ ¿dónde voy a llegar yo?»); a ello hay que añadir su favorable disposición final a las últimas proposiciones de la Reina y de Lota. Así entendemos la reacción de Faraón, quien cogiendo a Putifar consigo dice: «El buey Apis nos espera». Su destino de cornudos es inminente y, a pesar

[38] Los anacronismos no son técnicas paródicas, aunque su presencia en una obra de esta naturaleza contribuye a generar más diferencias con respecto al subtexto parodiado.

de ello, desean consagrar con alegría al responsable directo de tal estado.

El quinto y último cuadro, de muy breve extensión, acontece en la entrada del templo del buey Apis y desarrolla la proclamación de José como Virrey. Es significativo que junto a la estatua del animal vacuno se posicionen Faraón y Putifar y le agarren cada uno un cuerno durante el transcurso de la celebración. Ese gesto alude de modo evidente al reconocimiento de cornudos, con el que además esperan beneficiar al hebreo, como se desprende de las palabras de Faraón («Que el cuerno que estoy tocando/ te dé honores y abundancia») y del general («Que este otro cuerno que toco/ muy poderoso te haga»). La culminación del acto supone la entrega del gran sacerdote a José de «la noble insignia sagrada» (un báculo dorado), claro símbolo que incide en la caricaturización guiñolesca de Faraón y Putifar y en la naturaleza «donjuanesca» del hebreo, que paradójicamente recibe los vítores y los honores de aquéllos a quienes va a deshonrar. Con este paródico desenlace, acorde con la naturaleza de la opereta analizada, finaliza la profanación de la historia bíblica del hebreo José. La identificación del subtexto original (el texto sagrado) es, como dijimos, sencilla para el público de principios del siglo XX y la explicitación del proceso de contraste del original parodiado con la parodia permite conocer sus necesarias diferencias, motivadas por la distinta naturaleza de cada uno de los productos constituyentes del juego que plantean Perrín y Palacios.

Después de haber justificado la naturaleza paródica del argumento de *La Corte de Faraón*, tenemos que presentar los motivos temáticos de idéntica naturaleza, porque ellos suponen una adecuada defensa de la catalogación de la opereta como parodia de las convenciones del género operístico (segundo subtexto), con alusiones paródicas a obras concretas; en este caso, *Aida*. La ópera muestra una especial predisposición hacia el desarrollo de temas trágicos[39], ya que éstos aportan una especial solemnidad y relevancia, difíciles de conseguir con el trabajo de otros motivos. Una de las mayores preferencias la constituye la presentación de parejas de amantes trágicos legendarios (*Tristán e Isolda*, *Sansón y Dalila*, *Romeo y Julieta*), puesto que representan un magnífico surtido de motivos aptos para su dramatización lírica. Perrín y Palacios no se distancian de esta práctica para parodiar la ópera, sino que la utilizan con el fin de reflejar las diferencias desde dentro: escogen a una pareja trágica y reconocible, como la que constituyen el bíblico José y la esposa de Putifar, e introducen todos los motivos trágicos, dignos de la ópera

[39] Ópera y tragedia presentan vínculos temáticos muy férreos. Aquélla desarrolla con música (y en lengua italiana, preferentemente) los grandes temas procedentes de la tragedia antigua y clásica. No es, por tanto, extraño encontrar óperas de idéntico título y argumento que el de las tragedias; por ejemplo, *Romeo y Julieta* o *Electra*.

más solemne, aunque desarrollados desde la perspectiva paródica, con especial hincapié, por tanto, en los aspectos más vulgares, materiales e intranscendentes. En ningún caso existirá la mínima dosis de sentimentalismo trágico ni de sensación próxima a la naturaleza trágica de la historia que se relata.

¿Cuáles son esos motivos y cómo se degradan? La misma trama nos da ya evidentes indicios de qué motivos trágicos subyacen a la misma, que explicitados son éstos:

A/ La seriedad de lo bíblico: la religión y las historias sagradas no son objeto de profanación paródica en la ópera, porque supondría una pérdida notable de valor trágico, de solemnidad y de aceptación del propio producto lírico. Las historias bíblicas pueden servir de fuente dramática para la composición de una ópera y, por ello, no deben perder ni un ápice de su valor trágico. Son algunos los ejemplos que podemos citar de óperas que desarrollan temas bíblicos: *José en Egipto*, libreto de Alejandro Duval y música de Etienne-Nicolas Méhul[40], *Moisés en Egipto*, libreto de Tottola y música de Rossini, *Sansón y Dalila*, libreto de Fernando Lemaire y música de Camilo Saint-Saëns, *Saulo y David*, libreto de Christiansen y música de Carl-August Nielsen, o *El rey David*, libreto de René Morax y música de Arthur Honegger, ya posterior ésta a la opereta que estudiamos. *La Corte de Faraón* selecciona un tema bíblico de historia trágica, pero lo aleja de toda seriedad posible. Lo degrada a través de la presentación de personajes caricaturizados, del regodeo en la sexualidad, de potenciación de lo vulgar e intranscendente (recordemos los motivos que recogían los títulos de cada cuadro) y del materialismo. En otras palabras, se suplanta la aureola del santo por los cuernos del buey.

B/ La frustración sexual: el deseo no satisfecho es uno de los motivos trágicos por excelencia, causante de muertes, asesinatos y suicidios en óperas (por ejemplo, en la *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, o en *Aida*, de Verdi) y tragedias (pensemos en las tragedias que unos años más tarde escribirá Lorca, sobre todo en *La casa de Bernarda Alba* o *Yerma*). Los paralelismos entre la opereta y, en este caso en concreto, la ópera de Verdi ya aludida responden a una intención paródica evidente, más allá de la puesta en solfa de los convencionalismos del género. En *Aida*, las pretendientes del general Radamés son Aida, que es una esclava etíope, y

[40] Esta ópera mantiene evidentes puntos en común con *La Corte de Faraón*, aunque el argumento sea distante: en *José en Egipto*, la acción se desarrolla igualmente en Menfis, pero principia con la llegada de los hermanos de José a Egipto, acompañados de su padre Jacob, y avanza hasta el reconocimiento de José por sus hermanos. Sí hay motivos similares, como las confidencias y los sueños, pero el desarrollo es muy distinto. No nos atrevemos a afirmar que Perrín y Palacios conociesen tal ópera.

Amneris, hija del rey de Egipto. Ambas experimentan la frustración en sus carnes: la esclava sufre porque su amado encabeza la lucha contra el pueblo etíope y, aunque Radamés acaba traicionando a la causa egipcia por el amor que le profesa a Aida, no puede unirse a él salvo en la muerte; y Amneris sufre porque no goza del favor amoroso del general, a pesar de haber sido entregada en casamiento a éste cuando regresó vencedor de la batalla contra los etíopes. En *La Corte de Faraón* tenemos a dos personajes femeninos que sufren esta «enfermedad»: Lota y la Reina[41]. La primera, después de ver el cielo abierto tras la intervención de las tres viudas de Tebas, experimenta una tremenda decepción cuando su esposo, el general Putifar, evita la relación amorosa a causa de su impotencia sexual, provocada por una herida de guerra (un saetazo). A continuación sufre la segunda negativa a su deseo: el hebreo José la esquiva a fin de salvaguardar su castidad. El mecanismo que activa Lota para superar la frustración es el de la calumnia contra el débil, es decir, contra José. Sin embargo, no existe ningún indicio de seriedad en el proceso que se emprende contra el hebreo y la misma Lota vuelve a requebrarlo en compañía de la Reina en dos ocasiones más: la primera de ellas en la ridícula disputa mantenida a tres bandas (Lota, Reina y José), cuyo frustrante resultado (para ellas) ya conocemos (José salta por el ventanal y se escapa); y la segunda después de anunciar Faraón que lo proclama Virrey de Egipto, con un desenlace más abierto, ya que José muestra una favorable predisposición a perder su castidad y disfrutar de los placeres sexuales. La Reina padece unas sensaciones paralelas a las de Lota, porque conocemos que su esposo, Faraón, no le proporciona amor y que el hebreo también la rehúye, aunque de nuevo al final está dispuesto a reservar para ella una porción de sus fuerzas. Así pues, en esta opereta la frustración sexual acaba no con tintes dramáticos, sino con una propuesta de *ménage à trois*, más acorde con la naturaleza de la parodia.

C/ Los celos e infidelidades: al igual que la frustración, los celos y las infidelidades constituyen un motivo trágico muy recurrente en las grandes óperas. Su presencia es señal inequívoca de destino funesto, de muertes insalvables. De nuevo acudimos al caso de *Aida*, porque en esta ópera Amneris, enamorada de Radamés y concedida a él en matrimonio por el rey de Egipto, experimenta los celos en un par de ocasiones, como mínimo: en el segundo acto descubre a su pesar que Aida está enamorada del general y se irrita sobremanera, pues conoce

[41] Recordemos que una situación muy similar, con una reina también como protagonista (entre varias mujeres más), tiene lugar en *La venganza de don Mendo*, de Muñoz Seca.

el favor de Radamés por la esclava antes que por ella. Y en el último acto, el cuarto, los celos son la causa de que Amneris no salve al general de la pena de traición, porque ella le propone que si se casa con ella, podría libertarlo, pero él se niega y acaba, por tanto, trágicamente. Muy distintos son los resultados que genera el motivo de los celos y las infidelidades en la opereta que estudiamos. En esta ocasión, los autores nos presentan a dos personajes, Faraón y Putifar, que saben de sobra que van a ser «coronados», porque sus respectivas esposas no son tan inocentes como parecen y evidencian sus deseos por el joven hebreo. Y a pesar de conocer esa circunstancia, no hacen nada para remediarlo. En el primer contacto entre Lota y José, en presencia también del general, ella se muestra muy dichosa por esa suerte y el general no sólo no los separa sino que compra a José, lo pone al servicio de su mujer y le manda que la entretenga en su ausencia. Similar actuación repite Faraón, porque pudiendo sentenciar él al hebreo por el caso de la falsa acusación de Lota, decide delegar esa responsabilidad en su esposa, la Reina, que desde el primer momento ha mostrado su admiración por José y que, por supuesto, resuelve a favor del hebreo, con las intenciones ya consabidas. La disputa que mantienen la Reina y Lota por el hebreo, agarrándolo ambas al mismo tiempo y tirando de él, tiene en el fondo una causa de celos igualmente, pues cada una de ellas recela de la otra; sin embargo, ni la Reina hace uso de sus poderes para perjudicar a Lota y a José ni Lota recurre a su condición de «generala» para ganarse el favor del hebreo. La disputa acaba con la ridícula reacción de José ante tal situación: salta por la ventana para huir de la tentación y mantener su castidad a salvo. La culminación de la obra no puede ser más paródica en virtud del motivo temático de los celos y de la infidelidad: Faraón y Putifar, que se saben cornudos, agarran al buey Apis de los cuernos y le desean gloria y honra al nuevo Virrey, José, que es precisamente el causante de la deshonra de aquéllos. Conocen la deshonra y la celebran con vítores y halagos a su verdugo. No son, por tanto, celosos estos personajes ni sienten la deshonra como problema.

D/ Calumnias y confabulaciones: las historias trágicas se sirven del recurso de las calumnias y tretas facinerosas para agregar dramatismo a la trama. Al mismo tiempo, su presencia indica la existencia de una víctima inocente (la calumniada), que adquiere el rol de héroe trágico. En esta ocasión, Perrín y Palacios se sirven de la historia bíblica a la hora de recoger la calumnia que la esposa de Putifar maquina con el objetivo de vengarse de José, quien no ha accedido a sus proposiciones amorosas. Ahora bien, el desarrollo de la calumnia acontece en el cuadro tercero, cuyo título («De capa caída») ya revela la naturaleza paródica que lo preside. A pesar de que Lota insista en su falsa acusación y la crean, nadie la toma en serio:

Faraón, borracho y somnoliento, delega la responsabilidad de juzgar al hebreo en su esposa, la Reina; ésta se vale del poder que su marido le ha otorgado para juzgar a José, aunque el juicio se convierte en una supuesta recreación de la situación en la que se encontraban Lota y él, ocupando la Reina el puesto que ocuparía Lota en origen, para de ese modo intimar más con el casto hebreo (y como es obvio, lo declara inocente); y Putifar, ya en el cuadro cuarto, a pesar de llegar molesto con la acción de José, declina cualquier tipo de venganza, porque Faraón le atribuye al general la culpa, ya que en la noche de bodas no se puede abandonar a la esposa. En consecuencia, creen a Lota pero no le hacen caso; hasta tal punto, que su propio esposo, Putifar, junto con Faraón, aclame a José después de conocer todo lo que éste supuestamente ha hecho. El hebreo no es, por tanto, ninguna víctima (como lo es en la historia bíblica), no es un héroe trágico, sino un antihéroe, una caricatura guiñolesca. La calumnia entra a formar parte de la naturaleza paródica del conjunto de la pieza y permanece, por ello, en el ámbito de lo intranscendente, alejada de todo dramatismo.

Éstos son los motivos principales que esconde el subtexto parodiado de las convenciones del género operístico. Si a ellos añadimos los elementos propios del género de la opereta (brevedad, alternancia de parlamentos hablados y números musicales, letra en español) y las condiciones de la puesta en escena (no pensada para un público formal), obtenemos una parodia más completa de las convenciones de la ópera, género que ha contado con numerosos detractores, sobre todo desde la primera mitad del siglo XIX, con Bretón de los Herreros a la cabeza[42].

La naturaleza paródica del argumento y de los motivos temáticos resulta, según lo arriba expuesto, innegable. Podríamos realizar otro tipo de análisis crítico, diferente a la perspectiva paródica, pero sus conclusiones ocultarían la presencia de los subtextos parodiados, cuando en realidad Perrín y Palacios escribieron su opereta pensando siempre en ellos, como referencia paródica; y así lo debieron de entender los espectadores, porque las condiciones del marco histórico (del que ya hablamos más arriba) lo posibilitaban. No negamos la viabilidad de otro enfoque de aproximación a la obra, pero creemos que la visión de la parodia dramática, además de no excluir otras opciones de estudio, se atiene a su naturaleza principal. En la actualidad nos puede resultar difícil este enfoque paródico, porque la vigencia escénica de *La Corte de Faraón* no se justifica por su naturaleza paródica, sino por su integración en una corriente de teatro

[42] Pensemos, por ejemplo, en su sátira al «furor filarmónico».

espectacular, alegre, moralmente subversivo, anticonservador y de música pegadiza. La faceta paródica de la opereta ha dejado su lugar en la actualidad a otros rasgos teatrales. Sin embargo, nosotros, como historiadores del teatro, debemos valorar la obra en el marco de su época teatral y es nuestra obligación indicar las posibles interpretaciones a que dio lugar en dicho contexto. Y entre ellas, la paródica queda, según lo arriba expuesto, plenamente justificada.

3.3. Personajes paródicos.

En este apartado debemos partir de unos necesarios presupuestos previos, que nos permitan dilucidar la condición de personaje paródico de cada uno de los que aparecen en *La Corte de Faraón*. En primer lugar, el título no focaliza a nadie en particular sino a la corte al completo, cuyos integrantes han de presentar características similares; a pesar de que aparezca Faraón en el título, el núcleo (parte fundamental) recae en la «Corte». Entendemos la presencia de Faraón como una fuente de información al espectador: ubica la trama en un determinado contexto espacio-temporal. En el interior de esa corte, encontraremos individuos con un doble paródico reconocible y otros que no lo tienen tanto. Entre los primeros situamos a los que desempeñan los roles más relevantes de la historia: el bíblico José, la esposa de Putifar, el propio Putifar y Faraón. La naturaleza paródica de estos personajes se obtendrá a partir de las divergencias que presenten con los originales parodiados. Con aquéllos que no tienen un doble paródico concreto (la Reina, el copero, el gran sacerdote, los criados, las viudas de Tebas y los babilónicos) efectuaremos un breve análisis de sus rasgos, a fin de determinar cuáles son paródicos no en virtud del contraste con su doble, que no tienen en el argumento bíblico, sino con lo que de ellos se esperaría en la situación del subtexto original. Fuera de la historia sagrada, podemos establecer otros dobles paródicos de los personajes de la opereta si tomamos como referencia algunos de los caracteres de *Aida*: el Rey de Egipto, Amneris, Aida, Radamés y Ramfis. Según avancemos en los análisis de los personajes de la opereta, indicaremos las posibles correspondencias y el grado de similitud con los de la ópera verdiana.

En consecuencia con el protagonismo coral que postulamos, no erigimos a ningún personaje en antihéroe paródico, aunque el más próximo a esa categoría sería el hebreo José, porque suyo es el protagonismo en el texto bíblico parodiado y porque los demás personajes se explican mejor en función de los movimientos del hebreo. La distorsión paródica que sufre este personaje es notable: mientras que el bíblico era un ser bondadoso, clemente, justo, organizado y profético, el paródico José presenta rasgos cómicos, de los que nos servimos para definirlo por

su comicidad, a la que se supedita en este caso lo paródico. Es un personaje rencoroso (a sus hermanos los califica como «la peor granujería/ de toda Mesopotamia»), frívolo («me dieron una paliza/ y después en *cueritatis*,/ que cualquiera se constipa,/ me echaron a una cisterna»; o cuando conoce que lo compran para ejercer de pinche de cocina, dice: «Bueno, pues haré de pinche,/ que eso ni corta ni pincha»), materialista (al saber que lo venden por treinta siclos, pregunta: «¿Soy hombre o soy baratija?»), hipócrita (de Lota afirma en aparte: «Y como guapa es muy guapa»), y egoísta y muy interesado (Si por adivino y casto/ me otorgan tan alto honor,/ cuando enamore señoras,/ ¿dónde voy a llegar yo?»). Su caricaturización constante es evidente, porque desde que aparece en escena el tema de la castidad lo marca: él mismo incide en ello ya en su primera intervención («[...] todas las chicas/ me miraban al pasar/ de un modo que me comían,/ aunque yo no las miraba/ porque bajaba la vista,/ porque soy casto de mío») y lo reitera en sus diferentes apariciones; por tal motivo acontecen las ridículas disputas con Lota, primero, y con ésta y la Reina, después[43]. Las alusiones al respecto son todas muy similares y buscan siempre el efecto hilarante: «¡Qué vergüenza, yo no sé/ entre tantas, tú tan casto,/ qué te va a pasar, José!» (C I, E IV), «Ruborizándome estás,/ porque no sé si sabrás/ que soy el casto José» (C II, E VI), la desafortunada canción «Yo soy el casto, yo soy el casto,/ yo soy el casto, casto José» (C II, E VI), «Me estoy temiendo yo que aquí/ me ocurra algún percance a mí/ y que mi decantada castidad/ se perderá» (C III, E V), «[...] mis facultades/ todas las conservo intactas,/ porque como yo soy casto,/ un casto no se desgasta» (C IV, E I). La profanación afecta al mismo nombre del hebreo, ya que el general Putifar se dirigirá a él en varias ocasiones como «Pepe», con clara intención coloquial. La dignidad del personaje bíblico desparece por completo en esta opereta, cuyo colofón supone un presunto cambio de actitud en el hebreo con respecto a su castidad: su interés le lleva a preguntarse hasta dónde puede llegar cuando enamore mujeres y, por ello, responde con otros aires, más benévolos, a las últimas insinuaciones de la Reina («Cuando quieras puedes verme») y de Lota («Te perdono. (Y ya hablaremos)»), quienes no cesan de acariciarlo durante el último cuadro de la parodia.

Este personaje no tiene su trasunto concreto en la ópera de Verdi, pero sí podemos entenderlo como parodia de una parte del general Radamés. Éste se desdoblaría en la parodia en algunos rasgos del general Putifar y en otros de José. Nos interesa señalar ahora por parte del

[43] Si de la primera disputa José marcha corriendo y gritando «¡Socorro!», de la segunda acaba saltando por una ventana medio en cueros. Ambas son propias de un personaje irrisorio como el casto José.

hebreo que lo parodia sobre todo en tanto que es el origen de la pasión de dos mujeres: Amneris y Aida. Al igual que Radamés sufre la cólera de Amneris por despreciarla y traicionarla, José es víctima de los celos de Lota, que lo inculpa de una acción vil que, en este caso, no ha realizado. Todo el dramatismo y la entrega de Radamés a una sola mujer, Aida, desaparece en la opereta, ya que el hebreo frivoliza sobre cualquier asunto y decide a última hora complacer tanto a la Reina como a Lota. Todos los rasgos paródicos arriba señalados que afectan al personaje del hebreo suponen, igualmente, notas de discordancia con el doble operístico. Por ello, no incidiremos más en las mismas.

Lota, esposa de Putifar, presenta también rasgos paródicos, que rebajan la dignidad del personaje y del conjunto de la obra. Desde el inicio es fácilmente apreciable el contraste entre lo que se dice y lo que se entiende: se le tilda de casta «más pura que el Loto», inocente, se autoproclama «virgen» y pura... Pero todo ello se expresa en un ambiente profano, donde los dobles sentidos son posibles: la confesión de la virginidad de Lota es aceptada como válida por todos porque «cuando en Tebas lo dicen/ es que en Tebas lo deben saber». También permite una doble interpretación el comentario del sacerdote: «Ya veis que a la doncella/ de pura frente/ no le falta nada/ absolutamente». Y, por supuesto, el elemento que da más juego es la flor del Loto, porque si es válido para afirmar la pureza de Lota, lo es igualmente para desacreditar su presunta inocencia y candor: desde el primer instante se insinúa que el Loto «ofrece su flor» junto al Nilo, pero es posible pensar que no es sólo el Loto sino también Lota quien ofrece la suya; de hecho, con este equívoco juega la esposa de Putifar cuando se insinúa al hebreo José: «Ven, José,/ ven acá,/ que la flor misteriosa del Loto/ para ti será». Son reiteradas las acciones de Lota que niegan su supuesta bondad e inocencia: en la misma escena en que a Putifar le asegura fidelidad («yo tu esposa fiel seré»), se produce el encuentro con José y ella rememora con su criada Raquel el episodio de la cisterna, de tan gratos recuerdos a tenor de su expresividad, y le agradece a su esposo que se lo haya regalado a ella. La emoción incontenible la delata y no la esconderá en ningún caso; la desvergüenza que la caracteriza es palpable a través de toda la obra, pero sobre todo a partir del encuentro con las tres viudas de Tebas, que la animan y le garantizan la felicidad total cuando consume el acto sexual (cuando se rompa «el tenue celaje/ que el cielo de amor te oculta,/ y una vez roto, verás/ que todo es luz y ventura»). Su búsqueda del hombre que rompa ese «tenue celaje» será desde ese instante desesperada, y pondrá todos los recursos disponibles a su alcance, a fin de evitar la frustración. Primero se entusiasma cuando su marido pide al hebreo que lo desarme, porque ella cree que sus sueños están próximos: «Ya la luna se levanta,/

pronto romperá el celaje/ su puro rayo de plata» (CII, EIII). Pero pronto se da cuenta de que el general Putifar se muestra distante y, a pesar de sus esfuerzos por seducirlo, fracasa. Su frustración provoca una conducta alejada del patetismo: se lanza a la seducción más directa ante el esclavo José. Ella desea que la entretenga, pero no con cuentos («No quiero cuentos ahora:/ todos me vienen con cuentos» (CII, EVI)), y le expresa todos sus sentimientos en un número musical que alterna lo serio con lo paródico; no de otro modo podemos entender que tras una intervención de Lota en la que expresa su amor sin atisbos de degradación («Déjame que te diga dulces palabras./ Déjame que te ciña con dulces lazos./ Déjame que en tus ojos mis ojos mire/ y de amor la cadena formen mis brazos» (CII, EVI)), intervenga el hebreo con unos versos notablemente paródicos («Déjame por Osiris, porque me azoras,/ déjame por el Ibis y por Anubis,/ el amor que me pides en vano imploras./ Déjame y no me hagas entrar por *uvis*» (CII, EVI)). Se produce, en este caso, la ruptura del concepto del decoro que correspondería a estos personajes en función de su rango y en el marco del subtexto parodiado. De ahí la discordancia paródica resultante, que afecta al resto de situaciones similares en la obra; sobre todo a los números musicales. Después de este segundo intento de conquista amorosa también fallido, Lota opta por la venganza, materializada a modo de calumnia, como ya vimos. Sin embargo, el ambiente de frivolidad y distensión que marca el desarrollo de la obra impide una interpretación en clave trágica de la venganza. De hecho, al final de la opereta vemos que la joven ha reanudado la ofensiva, con más éxito, según la respuesta favorable del hebreo, que comentamos al respecto de este personaje. Lota se caracteriza, en resumen, por una conducta infantil, impropia de una heroína trágica, y actúa siempre movida por impulsos pasionales muy distantes del idealismo de las grandes óperas trágicas y, por supuesto, del desarrollo bíblico de la historia.

Al igual que hicimos con José, Lota también puede tener como referencias algunos de los personajes de la ópera verdiana. Podría corresponderse en parte con Amneris, ya que ésta fue del mismo modo entregada en casamiento al general Radamés cuando regresó triunfante de la batalla contra los etíopes; Lota será concedida a Putifar en premio al valor que demostró en la guerra. Amneris acude con el gran sacerdote al templo para prepararse para el matrimonio y Lota recibe la visita de las tres viudas, que la aconsejan a tal efecto. Amneris igualmente sufre el desprecio del general, que no desea casarse con ella, y lo condena por traidor; Lota sufre el desprecio de Putifar (por su estado) y de José (por su castidad), y se venga de éste a través de la calumnia. Sin embargo, el hecho de que Lota sea una joven bella, que agrada a Putifar y a José (así lo reconoce el hebreo en aparte), nos conduce al personaje verdiano de Aida, la joven esclava digna del amor

de Radamés, con quien se encierra en la cripta mortal para expirar con él. Esa acción es de un tremendo idealismo, digno de las óperas románticas del XIX, que evidentemente resulta parodiado en *La Corte de Faraón*. Vemos, pues, que Lota podría sintetizar en clave paródica rasgos de Amneris y de Aida, las dos antagonistas en la ópera de Verdi; pero no las agota en sí, sino que comentaremos más abajo que el personaje de la Reina también posee rasgos de esta pareja.

El general Putifar es otro de los personajes paródicos más llamativos de la opereta. Suyo es el protagonismo en el primer cuadro (acordémonos del título del mismo: *¡Ritorna vincitor!*). Se reiteran las alusiones al mismo como «bravo general», «valiente Putifar» o «noble guerrero», de modo que cuando conozcamos la deficiencia física con la que se ha presentado, la caída sea más notable si cabe; de hecho, desde el conocimiento de la naturaleza de la opereta en cuestión, el público no podía esperar la llegada de un general valeroso y noble. No se hace esperar la reacción del general a la noticia de su casamiento: «¡Horror!». A continuación explica el motivo de su turbación («Herido vengo de la campaña,/ para casarme no estoy muy bien [...]») y apunta datos concretos («Maldita la saeta...»), a la vez que sus escuderos inciden en el lugar afectado por el saetazo. Es innegable, por tanto, que la llegada de un bravo general mutilado, en las circunstancias que la rodean, supone una evidente ruptura paródica de la historia bíblica según aquí resulta contada. Su proceder en el resto de la obra es producto de esa condición de castrado que trata de esconder a toda costa y que le conduce a abandonar a la esposa en la noche de bodas; de hecho, esta acción es la que le recrimina el Faraón al general cuando viene a protestar tímidamente por la supuesta insinuación del hebreo. Si a la mutilación que sufre, le unimos su condición de marido cornudo, que parece no importarle demasiado (ya vimos que hasta la celebraba en compañía del otro cornudo, el Faraón), el personaje resultante formará parte del núcleo prototípico de caracteres paródicos. El mismo nombre, pese a formar parte de la historia bíblica tal cual, posee unas cualidades fónicas de resonancia cómica en español y permite a los autores jugar con él[44], en especial cuando la Reina llama a Lota «putifara».

Si le buscamos un doble a Putifar en la ópera verdiana, ése es en parte el general Radamés. Vimos que algunos rasgos de este personaje recaían en el hebreo José en la opereta. Otros detalles lo aproximan a Putifar: es el general que regresa victorioso de la lid (por supuesto,

[44] De él dice Terenci Moix en el artículo ya citado: «un personaje que se llame Putifar es un auténtico regalo para cualquier chistoso» (pág. 10).

Radamés no vuelve mutilado) y a quien le conceden esposa. Sin embargo, no es el origen de las disputas femeninas; sólo es pretendido por su esposa en el primer momento. Después, toda la atención se la lleva el hebreo José. Es, en consecuencia, como si Radamés se desdoblase paródicamente en Putifar y en José.

Tampoco queda atrás el personaje de Faraón en la opereta. Ya sabemos que, junto a Putifar, es el otro gran cornudo: su esposa, la Reina, obtendrá al final su parte del hebreo, al que ha requebrado en varias ocasiones durante la obra; sobre todo, a partir del número cantado en el que ella debe juzgar si José es culpable de la acusación que interpone Lota. Obviamente, su decisión de perdonarlo es parte de la demostración de afecto con que ella lo agasaja en disputa con Lota. Faraón sabe que su esposa mira con buenos ojos al hebreo, pero al igual que Putifar, no le presta importancia e, incluso, lo festeja. Pues para colmo del cornudo, nombra Virrey al causante de su deshonra, solamente porque José ha sido capaz de representarle sus sueños. A este personaje hay que unirle las siguientes características, que proceden de la cultura carnavalesca: los placeres carnales, materializados en su afición a las danzas femeninas y demás bailes (como el garrotín de sus sueños); y el gusto por la bebida, que comenta con enojo su mujer: «¡Siempre borracho perdido!». Debido a su afición al vino, Faraón padece una continua somnolencia y dolores de cabeza, que le impiden ejecutar sus tareas, que delega en su esposa. Resumiento, las características del Faraón son: cornudo, amante de lo sicalíptico, borracho y dormilón. Sin duda, está a tono con el resto de personajes paródicos ya vistos.

El doble de Faraón correspondería en *Aida* al personaje del Rey de Egipto, que nombra a Radamés general de sus ejércitos y lo aclama a su vuelta. Es el mismo que le concede por esposa a Amneris, al igual que en la opereta le concede a Lota. Si bien, la supuesta acción vil del hebreo en la opereta no causa la misma reacción a Faraón que la traición de Radamés causa al Rey en la ópera. Por tanto, la parodia resulta innegable en el personaje de Faraón.

Los otros personajes de la opereta que no gozan del reconocimiento en la historia sagrada y que vamos a comentar esquemáticamente son los siguientes: la Reina, el gran sacerdote, el copero, las viudas, los babilónicos, Selhá y Seti. El personaje de la Reina está ya prácticamente esbozado a lo largo de las páginas anteriores, sobre todo por sus disputas con Lota por el hebreo y por su relación con su esposo, Faraón. Al igual que Lota, muestra una conducta infantil cuando pretende el favor de José y lleva por bandera la infidelidad conyugal. La existencia de este personaje se explica como técnica paródica de enredo: un nuevo quebradero de cabeza para el hebreo («¡Pues, señor, aquí son todas/ como la de Putifar!» (CIII, EV)) y un rival para Lota, con

quien mantiene una ridícula disputa. Al final, se muestra conforme con repartir el hebreo entre ella y Lota. No tendría doble directo en la ópera de Verdi, pero podríamos pensar en la rivalidad Amneris-Aida, próxima a la que se da entre la Reina y Lota. Aunque si dijimos que Lota tenía rasgos de Amneris y de Aida, la Reina también posee rasgos de una y de otra: de Amneris, los celos, la frustración y el desprecio inicial de José, como Radamés había despreciado a aquélla; y de Aida, la voluntad de perdonar a José, como Aida perdonó a Radamés por hacer mal a su pueblo, y la unión final.

El gran sacerdote, al contrario que en la ópera de Verdi, posee escasa presencia en la opereta. Se limita a formar parte de la comitiva que sale del templo con Lota y a presentarla. Sin embargo, a pesar de que dice poco, nos percatamos en seguida de que sus intervenciones contienen rasgos paródicos: su presentación de Lota es un canto a la castidad de la doncella, a su pureza, inocencia y amor. El público pronto se percatará de que tales cualidades son más bien inexistentes; y es el mismo sacerdote quien se encarga de magnificar la figura de Lota, a quien «no le falta nada/ absolutamente» (CI, EI). Estamos, por tanto, ante una figura religiosa que se regodea al presentar un cuerpo femenino; no podemos esperar otra cosa en el seno de una obra que se enmarca dentro del panorama teatral de más popularidad de principios del siglo XX.

El copero de Faraón es otro personaje peculiar, dentro de su escasa participación. Siempre junto a Faraón, es el encargado de emborracharlo y de hacerle compañía; a él le hace más caso que a la Reina. El copero goza, pues, con las mismas aficiones mundanas de su señor; de hecho, cuando en el cuadro cuarto José cae en el jardín, los que allí duermen la curda son Faraón y el copero. Su intervención en el garrotín, en compañía de José y Faraón, nos vale como muestra de la ruptura paródica que supone su presencia en la opereta.

La transgresión paródica afecta del mismo modo al grupo de las tres viudas que acuden ante Lota para ofrecerle sus consejos, como casadas que han sido. El número musical supone una lección de moral tradicional, en el que el único rasgo paródico lo constituye la imagen de las mismas viudas danzando. Es en la parte hablada donde las referencias picantes (dobles sentidos) abundan. Se crea, así, una esfera de frivolidad carnal que parodia el idealismo de la recién casada y que echa por tierra la lección del número musical (en su vertiente más tradicional). La presencia de las viudas turba aún más a Putifar, porque sabe que habrán preparado a su mujer para la noche de bodas; la reacción del general está, pues, a tono con la naturaleza paródica del personaje.

Similar a las viudas es el grupo de los bohemios babilónicos, de planta paródica de por sí.

Su intervención es el ejemplo más evidente de irreverencia paródica en una danza. El grupo lo forman hombres y mujeres ataviados con trajes de bohemios, y portan unos panderos triangulares con campanillas. Sus gestos son provocadores, como después apunta Salech al referirse al Faraón: «[...] que los dioses/ le den un sueño tranquilo,/ aunque habiendo visto a éstas/ el tin tan ton... yo imagino/ que va a soñar el monarca/ y va a dar cada respingo/ en el lecho, que ya, ya». Contrastan con este número los cuplés babilónicos que canta Sul, cuya letra, en general, es pasional, pero no paródica; encontramos rasgos irónicos y satíricos, sobre todo en el cuplé político ya aludido, mas no paródicos.

Por último, no podemos obviar la pareja Selhá-Seti, escuderos del general Putifar. Contribuyen a revelar la naturaleza paródica de su amo, porque especifican ya en sus intervenciones cuál es el mal de Putifar y dónde se sitúa. Anticipan la desgracia de Lota y se regodean en el detalle de la mutilación; por ejemplo, Selhá afirma que «[...] hay cosas en la vida/ que se cortan y no salen,/ aunque los dioses lo digan». Son los encargados de traer al hebreo José, comprado a unos ismaelitas, y ayudan, así, sin saberlo, a compensar las carencias de Putifar ante Lota. A pesar de ser los escuderos de Putifar, sus comentarios siempre van en la dirección de restar dignidad al general: cuando éste afirma no ser un gallina, en virtud de su valor, ellos responden al unísono: «Pero eres otra cosa/ mucho peor». La ridiculez de estos dos personajes queda patente en sus gestos y comentarios; así se explica que Selhá, hablando del caso de la saeta, diga cosas como: «¡Tiró a dar el que tiraba!». Sin duda, son los escuderos perfectos para un general de naturaleza paródica como es Putifar.

A lo largo de este subapartado sobre los personajes de *La Corte de Faraón*, hemos justificado su naturaleza paródica en virtud de los subtextos parodiados: los personajes de la historia bíblica y los personajes que encontramos en el género operístico; en concreto, estableciendo correspondencias cuando era posible con los de la ópera de Verdi, *Aida*, a la que se alude en reiteradas ocasiones en clave paródica. No olvidemos, sin embargo, que los modelos de comicidad presentes en la opereta están más extendidos que el conocimiento de los personajes de la ópera verdiana parodiada, porque en este caso la parodia se subordina a la comicidad, sin intención crítica ni desmitificadora. Pero no pensemos en la desaparición del elemento paródico, porque creemos haber demostrado su presencia en la caracterización de los personajes de la opereta: nunca desaparecen los subtextos parodiados (historia bíblica, convenciones de la ópera), pero es cierto que los modelos de comicidad van más allá de toda posible restricción paródica a dichos subtextos. Una vez vistos los rasgos cómicos con los que definimos a los personajes y

las discordancias respecto de los subtextos parodiados, afirmamos que la perspectiva paródica se erige, una vez más, posible para el análisis de esta opereta bíblica, sin negar, como ya dijimos más arriba, otras vías de aproximación a la obra, en general, y al estudio de los personajes, en particular.

3.4. Otros aspectos de naturaleza paródica en *La Corte de Faraón*.

Vamos a integrar brevemente en este apartado una serie de elementos presentes en la opereta que pueden ser analizados desde la perspectiva paródica propuesta. Los resumimos en los siguientes: lenguaje, gestualidad, vestuario y decoración.

Si afirmanos que *La Corte de Faraón* parodia los convencionalismos de la gran ópera, no podemos negar que el mero empleo del idioma español en el libreto sea un mecanismo paródico evidente. Es inconcebible una ópera seria en español[45]. El italiano es la lengua predilecta para este género y ello ha sido motivo de parodia en muchas obras; por ejemplo, *I comici tronati* o *I feroci romani*. En este caso, no hay un ensañamiento tan cruel. La lengua italiana hace acto de presencia en el título del primer cuadro (*¡Ritorna vincitor!*) y en su interior (la misma expresión repetida un par de ocasiones). El texto en italiano escogido no es arbitrario, pues procede de la ópera *Aida*. Como dijimos más arriba, son las palabras que Amneris le dirige a Radamés antes de que éste marche a la batalla contra el pueblo etíope. La popularidad del texto verdiano haría fácilmente asimilable para el público dicha expresión, contribuyendo de ese modo a facilitarle el juego de identificaciones paródicas que exige una obra de tal naturaleza. La inclusión de esas palabras en el interior de una obra en la que en ocasiones el lenguaje se aproxima al concepto bajtiniano de «lenguaje de la plaza pública» ha de entenderse como un mecanismo paródico indudable y fuente de comicidad garantizada.

Cuando al lenguaje acompaña la gestualidad, el espectáculo deviene más irreverente. Solamente hay que pensar en los gestos de los escuderos Selhá y Seti al indicar la zona mutilada de Putifar, los de las tres viudas al aconsejar a Lota sobre el casamiento o, sobre todo, los de los cantores babilónicos en su danza del «tin tan ton». Recordemos que estamos en los inicios de la sicalipsis teatral en España y que, como recoge Serge Salaün en su libro ya varias veces citado, importa más el espectáculo provocativo, sensual, «erótico», materializado sobre todo en los

[45] A pesar de los intentos habidos de crear una ópera española, no fructificaron. Véase Andrés Amorós, *Luces de candilejas*, Madrid, Austral, 1996.

movimientos, que no el texto, el cual acaba siendo un mero pretexto muchas veces desfigurado hasta límites insospechados. No es necesario profundizar en qué medida este aspecto supone una profanación de la historia bíblica y de las convenciones operísticas; y no es necesario porque no hay posible comparación: nos encontramos en los extremos más distantes. Otros aspectos de la gestualidad son, quizás, menos irreverentes, pero igualmente paródicos: así entendemos que la acotación inicial de la primera escena del cuadro primero indique que unas esclavas están espantando las moscas a Faraón y la Reina con unos abanicos de plumas de colores; es un inicio evidentemente paródico, motivado por los movimientos sucedidos en escena. Se trata de un modo de situar ya a los espectadores ante el producto dramático que van a presenciar.

El tercer elemento que queremos comentar es el vestuario. Tanto el vestuario como el decorado, del que hablaremos abajo, forman parte de una convención, como tal identificable por el espectador, y que aparentemente aceptan para subrayar todavía más la ruptura del decoro en el marco de los subtextos parodiados. En el caso del vestuario, muchos de los trajes son característicos del período faraónico; así lo indican las acotaciones y de ese modo lo comprobamos en las fotografías que se conservan sobre las representaciones anteriores a la guerra civil[46]. Esta circunstancia provoca ya esa ruptura del decoro, a causa del posicionamiento paródico que plantean los autores en los elementos ya vistos, como el lenguaje, la gestualidad, el argumento, los motivos temáticos o la comicidad de los personajes, entre otros. La parodia del vestuario aparece en las dos primeras escenas del cuadro tercero: en la primera, la acotación inicial reza: «Sobre el tapiz del centro y en actitudes artísticas mujeres con trajes egipcios de hombres». Y, sobre todo, en la segunda escena aparecen Sul, Salech, Amón y un coro de señoras, todos ellos vistiendo trajes de bohemios babilónicos y llevando unos panderos triangulares con campanillas. Tal escena provoca hilaridad inmediata, sin necesidad de que acompañe la letra de la canción y los movimientos de los personajes; obviamente, cuando unimos letra, gestualidad y vestuario, obtenemos como resultado el número más paródico de la opereta, sin ninguna duda. No es necesario repetir los detalles de la escena, pero es en este momento cuando comprendemos por qué este número sería el más representativo desde la perspectiva de la parodia dramática.

Por último, hemos señalado la decoración como elemento de posible naturaleza paródica. Sucede lo mismo que con el vestuario: la decoración de la opereta, pintada por el escenógrafo

[46] En los montajes actuales, los directores de escena han realizado cambios muy notables al respecto de los vestuarios.

Ricardo Alós, no es paródica, aunque dista notablemente de la espectacularidad de las escenografías operísticas. Se adscribe a la convención arriba señalada y se subraya, así, la ruptura del decoro, evidente desde el inicio de la opereta. Si leemos las acotaciones que describen los lugares, observamos que no hay elementos discordantes con el ambiente faraónico: el primer cuadro sucede en una plaza pública de Menfis, con «edificios característicos de la época». Hay obeliscos, estatuas, esfinges y, en último término, pirámides. El cuadro segundo transcurre en la antecámara nupcial del palacio de Putifar, con todo lujo de detalles y riquezas. El tercer cuadro acontece en la estancia regia del palacio de Faraón, con mobiliario de época y todo tipo de objetos egipcios. El cuadro cuarto se desarrolla en los jardines del palacio de Faraón, muy frondosos. Sin embargo, el desarrollo paródico de la acción durante esos cuatro cuadros impide tomar en serio cualquier elemento teatral y contagia, por tanto, a la decoración, que, como dijimos, subraya aún más la ruptura del decoro. La decoración del quinto y último cuadro es de por sí de naturaleza paródica. Este cuadro supone la apoteosis final de la parodia y nos introduce en el templo del buey Apis. En él está la figura del buey, de oro, con unos enormes cuernos, a los que se agarran Faraón y Putifar. Que al final de la obra aparezca esta imagen, con las evidentes alusiones a la naturaleza de cornudos de los aferrados a los cuernos del animal, supone un clímax paródico de efecto cómico seguro. Esa estatua dorada resume en sí la acción de la opereta: el ascenso de José (y su entrega a las pasiones carnales) y el descenso de Faraón y Putifar (los grandes cornudos). Ese templo dista un abismo del templo de Vulcano, en cuyo interior (dentro de una cripta) yacen sepultados en vida Radamés y Aida, en la tantas veces mencionada ópera de Verdi.

No hemos mencionado nada al respecto de la música desde la perspectiva de la parodia dramática. Y no lo hemos hecho porque, a pesar de ser un recurso muy utilizado por los parodistas a la hora de descalificar obras serias del género lírico, el maestro Lleó compuso una música excelente, sin atisbos de parodia, de gran lirismo y muy pegadiza. La edición crítica preparada por Josep Soler[47] nos saca de toda duda, porque nadie mejor que él, con una amplia formación musical, podrá valorar los aciertos de la partitura original. Quizás sea éste el motivo principal del éxito de esta pieza dramática, como veíamos en el primer punto del artículo, pues una buena música podía salvar del pateo a obras con pésimos libretos; no es éste el caso del texto

[47] Aparecerá en breves fechas una nueva edición revisada, en la que se corregirán los errores de la publicada en 1997, ajenos en su totalidad a Josep Soler.

escrito por Perrín y Palacios, que a pesar de su superficialidad y frivolidad, posee momentos de acierto teatral al margen de la música. Sin embargo, desde el primer momento se otorgó la gloria del éxito al maestro Lleó. Así lo reiteran las reseñas periodísticas de la época y algunos comentaristas actuales, aparte de Josep Soler, como Terenci Moix, que la califica como «golosina para melómanos»[48]. No podemos, pues, negar que el público disfrutó más con la música y la espectacularidad de la obra que con el juego de identificaciones de los subtextos que los parodistas propusieron. Evidentemente, este juego existe y así lo hemos justificado en las páginas precedentes.

4. Conclusiones.

El objetivo principal que nos habíamos marcado en la realización de este estudio era justificar la interpretación de *La Corte de Faraón* desde los planteamientos de la parodia dramática y demostrar, en consecuencia, que se integra en la prolija corriente de parodias iniciada a mediados del siglo XIX como uno de los hitos más notables de la misma. La aplicación de las técnicas de la parodia dramática a la opereta de Perrín y Palacios ha sido posible, aunque debemos reconocer que, en ocasiones, determinados elementos teatrales reciben un tratamiento no paródico: hemos visto que la parodia se supeditaba en algunos casos a la comicidad. Pero ello no significa que la parodia quede en un segundo plano, sino que todo autor es libre de manejar cuantos recursos estime oportunos. La intención paródica de los autores es evidente, según se desprende de los subtextos parodiados a lo largo de la obra, pero por el mero hecho de no reducirse a la parodia de un texto en concreto, identificable como tal, sino que combina las referencias a la historia bíblica con los convencionalismos de la ópera (ejemplos concretos aparte), además de adscribirse a la moda teatral de teatro breve, con abundancia de números musicales, y de ser ejemplo de la incipiente corriente de sicalipsis, la obra no debe ser reducida a una sola interpretación. De hecho, ahí estriba el tremendo éxito que cosechó en el marco histórico de su estreno teatral, porque ese contexto permitía múltiples lecturas de la obra, entre las que se encuentra la paródica: los espectadores, gracias a su cultura teatral viva, conocían la corriente de parodias dramáticas vigente desde el siglo pasado, estaban familiarizados con los subtextos parodiados en la opereta y podían interpretarla desde una posición privilegiada. La adscripción de *La Corte de Faraón* al ámbito de la parodia dramática

[48] *Op. cit.*, pág. 11.

queda, por tanto, justificada, pero no podemos negar al menos dos puntos: 1/ que no pertenece al grupo de las parodias prototípicas, porque presenta rasgos en común con otros géneros de comicidad y no aprovecha la totalidad de las técnicas paródicas (más aptas para los casos de parodia de una obra concreta); 2/ que el éxito de la opereta distó de su naturaleza paródica, a tenor al menos de las reseñas periodísticas. La práctica totalidad de los elogios se los llevó el maestro Lleó, que compuso una magistral música. La interpretación de los actores, sobre todo la de la actriz Carmen Andrés, fue igualmente motivo de aplauso. El lado espectacular de la obra triunfó en un principio, a pesar -insistimos- de que el público, dadas las circunstancias contextuales, entendió el aspecto paródico de la misma. El tiempo la ha ido consolidando como ejemplo de obra divertida, subversiva, espectacular, que representa la corriente teatral mayoritaria de una época, y ha olvidado su faceta paródica, tan evidente en su momento. Nosotros nos hemos propuesto sacar a la luz nuevamente esa faceta, porque como historiadores del teatro es nuestro deber ubicar la obra en su marco de creación y reconocer las lecturas que en él generó. La paródica fue una de ellas. La más circunstancial y efímera, pero no por ello menos real.

5. Bibliografía.

AAVV., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Apsel, 1992.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. & A. CEA GUTIÉRREZ (Coord.), *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, 1987.

AMORÓS, A. (ed.), *La zarzuela de cerca*, Madrid, Austral, 1987.

AMORÓS, A., *Luces de candilejas*, Madrid, Austral, 1996.

BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

BAJTIN, M., «De la prehistoria de la palabra novelesca», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 421-448.

BOBES NAVES, Mª del C., *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1988.

BOBES NAVES, M. del C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.

BOBES NAVES, Mª del C., *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M., *Obra selecta III*, Ed. M. A. Muro y B. Sánchez Salas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

CARREÑO, A., «Del lenguaje del humor al humor del lenguaje: el teatro de Miguel

Mihura. Una poética de la parodia», en BURGUERA NADAL, M. L. & S. FORTUÑO LLORENS (eds.), *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998, pp. 11-35.

CECCHINI, C., «El italiano macarrónico como vehículo de la comicidad», en AAVV., *Romanticismo 5 (La sonrisa romántica)*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 81-84.

CRESPO MATELLÁN, S., *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

DOUGHERTY, D. y V. FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990.

ESPÍN TEMPLADO, M. del P., *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995.

GARCÍA LORENZO, L., «¿Teatro menor? ¿Teatro breve? Sobre una obra inédita de Lauro Olmo», en AAVV., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 281-288.

GARCÍA LORENZO, L., «La desmitificación: Héroes y antihéroes», en *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 248-261.

GIES, D. T., *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge, C.U.P., 1988 (Traducción al español por Juan Manuel Seco, *El teatro en la España del siglo XIX*, Londres, C.U.P., 1994).

GUTIÉRREZ GAMERO, E., *Mis primeros ochenta años*, Madrid, Aguilar, 1962.

HUERTA CALVO, J., «Arniches en la tradición del teatro cómico breve», en J. A. Ríos Carratalá, *Arniches*, Alicante, CAM, 1990, pp. 182-201.

HUTCHEON, L., *A Theory of Parody*, London, Routledge, 1991.

ÍÑIGUEZ BARRENA, F., *La parodia dramática: naturaleza y técnica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

ÍÑIGUEZ BARRENA, F., *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

LIBERMAN, A., «Desenfado bíblico», en *La Corte de Faraón*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, pp. 15-21.

LÓPEZ CRUCES, A. J. (ed.), *La risa en la literatura española (Antología de textos)*, Alicante, Aguaclara, 1993.

LLORET, J., *El teatre a Alacant (1833-1936)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura,

1998.

MADRENAS, Mª. D. (ed.), *Va de broma? Aproximació a la paròdia literària*, Barcelona, Edicions 62, 1999.

MOIX, T., «¡Ritorna cornutissimo!», en *La Corte de Faraón*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, pp. 9-13.

PERRÍN, G. y M. de PALACIOS, *La Corte de Faraón*, edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (**www.cervantesvirtual.com**), basada en la de Madrid, Imprenta de R. Velasco, 1910.

PERRÍN, G. y M. de PALACIOS, *La Corte de Faraón*, ed. Josep Soler, Madrid, ICCMU, 1997.

REIZ, M., «La parodia: auge de un género teatral a finales del siglo XIX», en CANTOS CASENAVE, M. & A. ROMERO FERRER, *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998, pp. 273-277.

REVILLA, M. de la, «El concepto de lo cómico», en *Obras*, Madrid, Ateneo Científico, 1883, pp. 185-210.

RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Arniches*, Alicante, CAM, 1990.

RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Gil-Albert, 1994.

RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1995.

SALAÜN, S., *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

SARRAZIN, B., *La Bible parodiée*, París, Cerf, 1993.

SIMON, H. W., *100 Great Operas and their Stories*, Nueva York, Doubleday, 1989.

SOLER, J., «La Biblia según la opereta», en *La Corte de Faraón*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, pp. 23-29.

TRANCHEFORT, F., La ópera, traducción de Juan José Herrera de la Muela, Madrid, Taurus, 1985.

YXART, J., *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 1987.