



Víctor M. Peláez

La Corte de Faraón desde la perspectiva paródica

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Víctor M. Peláez

La Corte de Faraón desde la perspectiva paródica

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 ésta 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 Arderús 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. Básicamente añadían mayores dosis de espectacularidad, proyectaban en escena un erotismo más marcado, 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 «sugere» de los mismos, cual fue la que en el estreno de 1910 realizó Carmen Andrés y ya en representaciones posteriores (en los años veinte) 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 primera vez en París el 27 de febrero de 1897; en esta misma línea, la obra se plantea como parodia de las convenciones de todo un género, el operístico, 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 eclesiásticos o la cultura religiosa oral que aún pervivía, según comenta Terenci Moix. 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. 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. ¿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 Arderús en los años sesenta, pues necesitaba que un 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 Salaiün 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», 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.
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. 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 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. 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, 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. 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 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.

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, enmarcada formalmente en el teatro breve de un acto 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», 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 podían proporcionar. 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». 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 disfrutaban 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. Les 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. Tal relación 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, 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 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 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 posteriores al estreno. 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. 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. 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». 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 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». 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 gorjeo». 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 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, 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.

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, 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. 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, a fin de que los espectadores se percaten 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 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 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. 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 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») 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 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 intrascendente 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.

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 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 granjería/ 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 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 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 cumpliera en la noche de la boda e hiciera 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: las visiones bailan un garrotín (original del siglo XIX). José, Faraón y el copero se apuntan al baile y cantan con desenfadado 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 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 vótores y los honores de aquéllos a quienes va a deshonorar. 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, 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 más solemne, aunque desarrollados desde la perspectiva paródica, con especial hincapié, por tanto, en los aspectos más vulgares, materiales e intrascendentes. 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, 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 intrascendente (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 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. 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 esquivo 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 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 «general» 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 intrascendente, 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.

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 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 granjería/ 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 mí») y lo reitera en sus diferentes apariciones; por tal motivo acontecen las ridículas disputas con Lota, primero, y con ésta y la Reina, después. 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 desaparece 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 enamora 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 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, 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, 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. Resumiendo, 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 afirmamos 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. 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 Salauin en su libro ya varias veces citado, importa más el espectáculo provocativo, sensual, «erótico», materializado sobre todo en los 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. 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 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 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 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».

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 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

AA. VV., 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, M.^a del C., Estudios de semiología del teatro, Valladolid, Aceña, 1988.
- BOBES NAVES, M.^a del C., Semiología de la obra dramática, Madrid, Arco Libros, 1997.
- BOBES NAVES, M.^a 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 AA. VV., 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.^a 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 AA. VV., 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, M.^a 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.

Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.

