



Opción

ISSN: 1012-1587

opcion@apolo.ciens.luz.ve

Universidad del Zulia

Venezuela

Blasco Magraner, José Salvador; Bueno Camejo, Francisco Carlos
Género sicalíptico y crítica social: La Corte de Faraón en el cine
Opción, vol. 31, núm. 1, 2015, pp. 149-163
Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31043005009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Opción, Año 31, No. Especial 1 (2015): 149 - 163
ISSN 1012-1587

Género sicalíptico y crítica social: *La Corte de Faraón en el cine*

José Salvador Blasco Magraner

Francisco Carlos Bueno Camejo

Universidad de Valencia, España.

j.salvador.blasco@uv.es - francisco.bueno@uv.es

Resumen

El presente artículo analiza la trascendencia cinematográfica de la opereta de Vicente Lleó “La corte de faraón”. Esta obra lírica obtuvo un total de 772 representaciones seguidas desde el día de su estreno, el 21 de enero de 1908 en el teatro Eslava de Madrid. Desde la aparición de esta opereta, la revista sicalíptica fue sustituida por una fina pícara insinuación, unida a un rasgo muy característico de la opereta francesa: la cómica ridiculización de figuras legendarias. Este último aspecto lo aprovecharon de forma magistral los cineastas para ridiculizar la dictadura de Franco en España.

Palabras clave: Vicente Lleó Balbastre, La corte de Faraón, Cine, Franquismo, Opereta.

Psicaliptic Gender and Social Criticism: *La Corte de Faraón in Film*

Abstract

This article analyzes the significance of the film operetta Vicente Lleó “The court of Pharaoh.” This lyrical work scored a total of 772 performances followed from the day of its premiere on January 21, 1908 in Madrid Eslava theater. Since the appearance of this operetta, the peep magazine was replaced by a thinner mischievous suggestion, coupled

with a very characteristic feature of the French operetta: comic ridicule of legendary figures. The latter took advantage of a masterful filmmakers to ridicule the Franco dictatorship in Spain.

Keywords: Vicente Lleó Balbastre, La Corte de Faraón, Cinema, Franco, Operetta.

1. INTRODUCCIÓN

Una representación teatral perfecta debería llamar la atención hacia el propósito esencial de la obra de teatro; debería desarrollarse desde el comienzo hasta el final sin la más mínima distracción; y debería transmitir su mensaje de una forma sencilla e inmediata (Simón, 2007).

Las primeras zarzuelas llevadas al celuloide fueron dirigidas por José Buchs, quien, en 1921, contratado por la productora Atlántida S.A.¹ presentó *La Verbena de la Paloma* de Bretón. Esta última y el sainete *La Reina Mora*, de los hermanos Quintero y Serrano, fueron las primeras zarzuelas españolas que se filmaron (Ruiz Álvarez, 2000). Un año después, en 1922, *Las Carceleras* de Vicente Peydró Díez fue llevada al cine, 21 años después de su estreno, en versión muda dirigida por el propio Buchs.² El estreno de *Las Carceleras* se verificó el 15 de diciembre en el Real Cinema de Madrid (Blasco, 2013).

Por desgracia, la muerte le sobrevino a Vicente Lleó el 28 de septiembre de ese mismo año. El músico torrentino, pues, no pudo acudir al estreno de la zarzuela de su gran amigo Vicente Peydró.

A finales de los años veinte se produce la llegada del sonoro a las salas de cine. En 1929 aparecen las primeras películas habladas en Francia, Alemania e Inglaterra (Labarrère, 2009).

No es en absoluto baladí afirmar que conforme el séptimo arte produce cada vez más filmes, ciertas temáticas parecen repetirse. Así, por ejemplo, el antiguo Egipto siempre ha estado muy presente a través de réplicas y representaciones en todos los continentes de sus monumentos y obras de arte. En 1898 aparecieron en Francia las primeras películas que versan sobre temas del país de los faraones: *La Huida a Egipto* de Alice Guy y *Cleopatra* de Georges Méliès (Llagostera, 2012). Desde entonces no ha cesado la producción de filmes en el que la cultura egipcia estuviese presente, con mayor o menor fidelidad histórica.

Así pues, no es un hecho casual que *La Corte de Faraón* haya sido llevada al cinematógrafo en diversas ocasiones. La temática y la claridad en la puesta en escena de esta zarzuela la hacían proclive a trasladarla al celuloide. El vestuario, la interpretación, la iluminación, la escenografía y la música hacían de *La Corte de Faraón* un modelo dramaturgico dotado de una gran claridad en los procedimientos escénicos.

2. LA CORTE DE FARAÓN EN EL CINE

2.1. *La Ópera Prima*: la película de Julio Bracho

La primera aventura de filmar esta obra fue llevada a cabo por el productor, director y guionista mexicano Julio Bracho (1909-1978) en 1944 (Monsivais, 2010). Ese mismo año, Bracho contrajo nupcias con la bailarina Diana Bordes Mangel, a quien hubo conocido en 1941 y a la que le concedió la primera oportunidad como actriz en la cinta *¡Ay qué tiempos señor don Simón!*, al lado de Joaquín Pardavé y Mapy Cortés. De su unión nació también en 1944 su hija Diana Guadalupe Bracho y Bordes Mangel (Ibarra, 2006).

El reparto de esta primera aventura cinematográfica de la “opereta bíblica” de Vicente Lleó estaba formado por los siguientes actores: Fernando Cortés, Consuelo Guerrero de Luna, Alfredo Varela (padre), Ernesto Alonso, Lucila Bowling, Fanny Schiller, Eugenia Galindo, Carmen Delgado, Octavio Martínez, Manuel Noriega, Manuel Dondé, Jesús Valero y Humberto Rodríguez.

El argumento comienza con los sueños de mujeres desnudas y vacas flacas del gran Faraón. Los consejeros de éste tratan de descifrar sus sueños y llegan a la conclusión de que Putifar, general de gran prestigio, debe contraer nupcias con Lota, una doncella enamorada de Micelino. Durante la guerra, Putifar pierde su virilidad. El general compra a José en el mercado de esclavos, obsequiándolo a su futura esposa. En la noche de bodas, Putifar trata de entretener a una descontenta Lota, a quien no puede satisfacer, narrándole historias de sus bélicas campañas. La velada resulta un completo desastre. Además, Putifar debe marchar a la guerra. Libre de su marido, Lota trata de seducir a José quien se resiste. Despechada, Lota acusa a José de tratar de aprovecharse de ella, pero la Faraona no le castiga y decide hacerse con sus servicios. También ella se enamora de José, pero éste tampoco la satisface. Lota decide irse con Miceli-

no. El Faraón perdona a todos y nombra a Putifar virrey por sus victorias y a José primer ministro por su sabiduría. El Buey Apis vuela y Egipto se salva (García, 2002).

La película fue filmada a finales de 1943. Julio Bracho acababa de filmar el drama *Distinto Amanecer* y realizar, en aquel momento, una versión cinematográfica de *La Corte de Faraón* resultaba una aventura ligera y divertida. Manuel Fontanals diseñó para el filme los platós más lujosos y de mejor gusto que se habían visto. Además, contaba con un maravilloso vestuario y una impresionante coreografía a cargo de la gran diva Ana Sokolov. Entre las bailarinas figuraban algunos distinguidos nombres como Alicia y Rosa Reyna, Marta Bracho, Ana Mérida, Alicia Cevallos, Carmela y Raquel Gutiérrez, María Teresa Guerra y Delia Ruíz, quien se convertiría en la tercera esposa de Bracho.

La filmación sufrió algunos contratiempos, como el incendio que tuvo lugar el día 13 de enero de 1944 que arrasó por completo uno de los platós, resultando algunos heridos y un fallecido: Carlos Menéndez Sá-yago de 33 años y hermano del productor asociado Adalberto Menéndez, a causa de las quemaduras. La tragedia no fue mayor porque aquel día el equipo estaba rodando en otro plató. Finalmente, se superaron todas las vicisitudes, dejando como resultado del rodaje una cinta con una duración de 88 minutos aproximadamente.

La película no fue bien recibida por crítica y público, a pesar de la belleza de Mapy Cortés, y de la simpatía de Roberto Soto, Fernando Cortés y Consuelo Guerrero de Luna. Parece ser que los anacronismos, un *jeep*, un teléfono al lado de un obelisco, bailes de conga, fumadores de habanos, una coctelera en la mano del Faraón y la teatralización de Mapy Cortés al cantar “¡Ay va!” en la que se vuelve a un público imaginario para invitarlo a cantar con ella, no fueron entendidos en su tiempo. Tampoco los ritmos modernos de Manuel Esperón mezclados con la música de Tchaikovsky y las melodías de Halffter convencieron a los espectadores, quienes se volvieron en contra del filme (Ibarra, 2006).



Figura 1. Imagen de la película *La Corte de Faraón* dirigida por Julio Bracho en 1944.

92.2. La visión moderna: el film de José Luis García Sánchez

En 1985 el director José Luis García Sánchez volvió a llevar *La Corte de Faraón* al cine. La intención de los guionistas no era plasmar en la gran pantalla la versión de la obra teatral, ni hacer una nueva entrega cinematográfica de una revista, algo muy habitual, especialmente en las décadas anteriores; aunque, sin embargo, se había realizado con escaso acierto.

En el reparto figuraban los intérpretes Agustín González, Ana Belén, Antonio Banderas, Fernando Fernán Gómez, Josema Yuste, José Luis López Vázquez, Quique Camoiras, Mary Carmen Ramírez, Guillermo Montesinos, Millán Salcedo, Antonio Gamero, Maria Luisa Ponte, Juan Diego y Luis Ciges. La cinta tenía una duración de 96 minutos. Se trataba de una comedia en color con guión de Rafael Azcona y del propio José Luis García Sánchez. La fotografía era de José Luis Alcaine. La productora de la película fue Lince Films y Televisión Española, si bien, Luis Sanz (1926-2012) se convirtió en el productor ejecutivo y Mónica del Bosco e Ignacio Soriano se encargaron de la coordinación de producción (Herreros, 2007).

La trama tenía lugar en Madrid a finales de los años cuarenta. Una compañía de aficionados se atreve a poner en escena, ignorando la censura de la época, el musical *La Corte del Faraón*, sin ningún permiso o acreditación oficial que les permita llevar a cabo dicha representación. La obra es censurada por su laxa moral en asuntos políticos, eróticos y re-

ligiosos. Un sacerdote acude a comisaría para denunciar la osada función que acaba de presenciar. Allí explica a las autoridades que el espectáculo está repleto de procacidades, impudores y dobles sentidos. Es por ello que los actores son detenidos y llevados a la jefatura de policía. Delante del comisario los infractores, desde el productor hasta el director, intentan justificarse como pueden: para unos, la culpa es de Tarsicio, por haberles convencido de que se trataba de un libreto escrito por él; para otros, es sólo un malentendido. Más grave es que entre los actores hay un fraile vestido, ahora, de esclavo egipcio, que se ha enamorado de Mari Pili, novia de Tarsio, pero éste último no se preocupa porque ha descubierto los encantos de Roberto, decorador de la función.

Ana Belén interpretó el papel de Sul, una bella babilonia que participa en la fiesta organizada por el Faraón, intentando despertar el deseo de éste con su sinuosa canción *¡Ay...Babilonio, que mareo!*

Durante muchos años la censura prohibió un intento previo de llevar a cabo una película homónima en España, por considerarla escandalosa. El investigador Víctor Manuel Peláez Pérez acertaba al considerar que el filme exponía con toda nitidez una historia teatral en el contexto de la dictadura:

La Corte de Faraón de Perrín y Palacios es el pretexto que utilizan Azcona y García Sánchez para contarnos la representación escénica a finales de la década de los cuarenta. Lo importante del discurso filmico es el montaje teatral en el marco histórico de la dictadura, porque el conflicto de la película se genera por esa circunstancia espacio-temporal (la España de la posguerra). La presentación de la película es tremendamente significativa a este respecto: la detención de los actores, su apaleamiento y traslado a comisaría (Peláez, 2003).

El clima de represión y la falta de libertad durante el régimen franquista es la denuncia que lleva a cabo la película, y, por tanto, el verdadero *Leitmotiv* de la misma.

La naturaleza paródica de la opereta, su tono desenfadado y su doble sentido sirven como pretexto para criticar, de forma caricaturizada, a las instituciones y colectivos que representan cada uno de los actores:

Habíamos hablado de la existencia de dos bandos. Es el momento de definir las posturas y señalar las instituciones y colectivos implicados en el argumento. En el grupo de los «cen-

sores» situamos a las autoridades policiales, representadas por el comisario Vicente y el inspector Ramírez, al clero, presente en las figuras del Padre Calleja, que además es censor, el prior del convento de San Donato y Fray José, y a los responsables teatrales, concretados en el gerente del teatro. En el bando de los «censurados» encuadramos a la familia del estraperlista Roque, con sus adláteres (Mari Pili y Roberto), y al colectivo de los cómicos. A partir de esta esquematización de los personajes y ubicación en uno y otro bando, comienzan los trasvases de unos y otros hacia las posiciones que más les convienen (Peláez, 2003).

Así, por ejemplo, el personaje del Padre Calleja, -brillantemente interpretado por Agustín González-, es un botón de muestra del papel jugado por la Iglesia durante la dictadura. El religioso es mostrado como un hombre obsesionado por el sexo: “Entonces, ¿No hubo fornicio?” (Escena 6) o “las mujeres cuando se inclinan lo dejan todo al aire” (Escena 11). Asimismo, es un bebedor compulsivo que incluso llega a aparecer ebrio al final de la película. Por si esto no bastase, es también un comedor empedernido: “verdaderamente el marisco es una bendición de Dios” (Escena 8) o “En cuanto a la paella por mí que la traigan” (Escena 5) y, por último, Calleja se manifiesta como un hombre de mentalidad cerrada y personalidad colérica e hipócrita: “¡detrás de esto está la mano judeo-masónica!” (Escena 2).

Ha menester agregar que el Padre Calleja es catedrático de ética y miembro de la comisión de censura de espectáculos. Cuando éste acude a la representación de la opereta cree ver una crítica al Caudillo en el personaje de Putifar: “¡se están burlando del Caudillo. No hay duda!” (Escena 3). Asimismo, en un ataque de ira, el Padre Calleja nos demuestra el ideario político en que se fundamentaban los pilares del régimen franquista: “¡Una vergüenza! ¡Un sacrilegio! ¡Sodoma y Gomorra!” (Escena 2); “¡Pero si la obra ataca a lo más sacrosanto! La virginidad, la castidad, el matrimonio, hasta el clero, señor comisario!” (Escena 4) y “Esto es un contumaz regodeo en la concupiscencia” (Escena 15). Otros ejemplos son el número *Bebe, bebe, mi señor* cantado por la reina y el coro. El Padre Calleja llega a afirmar: “Esto es una monstruosidad carnal” (Escena 17). Esta escena sirve, además, de introducción a la celeberrima canción interpretada por la esposa de Putifar que vuelve locos a los espectadores masculinos por las connotaciones sexuales que conlleva: “Son las mujeres de Babilonia, las más ardientes que el amor crea”.

En el trío denominado *El juicio de la reina*, - interpretado por la soberana (Mary Carmen Ramírez), la esposa de Putifar (Ana Belén) y José (Antonio Banderas)-, ambas mujeres se sienten atraídas por José y pugnan por él. Finalmente, éste queda al servicio de la reina. En medio de la puesta en escena de este número el Padre Calleja exclama iracundo: “Esto es una infamia! ¡Una adoración del adulterio!” (Escena 10).



Figura 2. De izquierda a derecha, Ana Belén, Antonio Banderas y Mary Carmen Ramírez en el famoso terceto de *El juicio de la reina*. Fotografía tomada de la página web <http://www.banderas-mall.com> que corresponde a la película *La Corte de Faraón* (1985).

El prior del convento de San Donato (Guillermo Marín) también se nos muestra como un hombre de voraz apetito y de gran afición por la bebida. En este sentido, la escena en casa de Roque con el cordero asado en la mesa es francamente reveladora. Ha menester agregar que hay una visión eclesiástica más benigna en el personaje de Fray José, quien se conmueve por los actores y, por ello, recibe las mayores críticas del Padre Calleja: “¿Con que el casto José?, ¿Eh?” (Escena 8).

La autoridad policial está representada por los personajes del comisario Vicente (José Luís López Vázquez) y el inspector Ramírez (Antonio Gamero). El primero de ellos tiene sobre la pared dos fotografías de los dictadores Primo de Rivera y Francisco Franco. El jefe de policía únicamente está interesado en las posibles injurias que se acometan a la figura del Caudillo y en ello centra su atención: “Ahora quiero ver quién es el que tiene cojones para oír delante de mí Radio España Independiente” (Escena 11).

El comisario formula toda una serie de acusaciones a los actores, -ignorando completamente los fundamentos ideológicos que arremeten contra la Iglesia-, llegando a su punto culminante con el ataque final a todo aquello que fuese políticamente en contra de los principios del régimen: “Insultos al Caudillo y a la Guardia Mora, asociación ilegal con fines subversivos, afiliación a la masonería, al judaísmo y al comunismo, propaganda ilegal en imprenta clandestina... O sea, que a esos pollos les van a caer treinta años como mínimo a cada uno” (Escena 27). En otra ocasión se muestra más benévolo con los artistas de la *troupe* teatral porque no considera de relevancia los argumentos que le va desgranando el Padre Calleja, mientras contempla a la exuberante esposa del empresario Roque Collado: “Realmente por lo que han contado hasta ahora, salvo por la alusión al generalísimo” (Escena 8).

Vicente Peláez realiza una soberbia descripción del personaje del comisario: “Es un ser interesado, sobornable, nada profesional en su trabajo, acusa sobre falacias, suposiciones y maquinaciones ridículas, malhablado en sus funciones de representante de la autoridad, hipócrita, mujeriego, glotón, bebedor, inculto” (Peláez, 2003:162).

Es inculto porque constantemente demanda a su ayudante Ramírez que averigüe el significado en el diccionario de palabras que él no entiende, ni ha oído jamás. Tampoco parece entender el doble sentido del lenguaje. Asimismo, es mujeriego y trata de coquetear con la esposa del empresario Roque Collado (Fernando Fernán Gómez) delante incluso de su propio esposo: “una mujer de su sensibilidad artística, yo que toco modestamente la bandurria en un cuadro.” (Escena 9). Además, es un individuo torpe que ni siquiera es capaz de cargar el revólver, acción ésta que acaba realizándola el cura.

El inspector Ramírez, por su parte, es un personaje más benévolo y menos brutal. Se sienta al lado del Padre Calleja para presenciar la función teatral y asegurar el desarrollo correcto de la misma, pero su ignorancia le impide ver la realidad de la situación que allí acontece y el tipo de obra que está presenciando. El cura le mira fijamente en más de una ocasión, reprochándole que le resulte simpática la pieza.

Los cómicos aparecen como personas con tendencia al libertinaje, siendo habituales los “roces” entre las actrices y los actores. Hay coqueteos incluso entre bastidores, mientras se representa la función. Al mismo tiempo, la picaresca hace furor en un colectivo muy castigado en

aquella época, debido a su mala reputación. Hay que tener en cuenta que los artistas solían pasar toda clase de penurias a causa de sus precariedades económicas. La improvisación escénica acaba siendo un aspecto cotidiano, y las tensiones que de ésta se derivan no facilitan las relaciones personales entre ellos.

En el famoso dúo *Casto José*, interpretado por Fray José (Antonio Banderas) y la esposa de Putifar (Ana Belén), no se muestra en ningún momento la castidad de José como paradigma de virtud e integridad, sino más bien como un ejemplo de ingenuidad. José es caricaturizado como un personaje un poco infantil; así, por ejemplo, al retenerle Sul de la capa, José le repite hasta tres veces: “Déjame, déjame, déjame” en un tono semejante al de una rabieta juvenil (Escena 8).

La visión del papel que jugaba la mujer en aquella sociedad conservadora queda patente en el momento en que las consejeras matrimoniales exponen a Mari Pili (Ana Belén), futura esposa de Tarsicio (Josema Yuste), la forma en la que debe actuar y comportarse una buena esposa cuando se encuentre con su marido: “al marido nada le debes negar, dale gusto, siempre cariñosa, cuídalo, mímallo y no le digas a nada que no” (Escena 7).

La familia Collado tampoco sale muy bien parada. El empresario Roque Collado, hastiado de la vida pero económicamente pudiente, produce el espectáculo con el único fin de contentar a su mujer que antaño cantaba en funciones en una compañía de poca monta. Roque, -que exhibe orgulloso la metralla de su cadera producida en las batallas de la guerra civil-, tiene un hijo homosexual llamado Tarsicio (Josema Yuste) que interpreta el papel de Putifar en la obra y dirige el montaje de la misma. Aunque Tarsicio es el novio formal de Mari Pili (Ana Belén), acabará uniéndose con Roberto (Juan Diego), su verdadero pretendiente sexual.

Tanto Roque como su esposa Fernanda (Mary Carmen Ramírez) se nos presentan como una familia sin dignidad, aunque ellos quieran aparentar gran respetabilidad y decencia. Así, por ejemplo, ambos desean a toda costa salir airosos de su detención y muestran sin reparos su adhesión al régimen, manifestando una conducta bastante hipócrita a base de intimar con las autoridades policiales y eclesiásticas ofreciéndoles puros o invitándoles a comer paella.

Fernanda no duda un solo instante en coquetear con el comisario para ganarse la simpatía de éste. Además, es descubierta en la escena fi-

nal por Roque con tres hombres escondidos en su cama. Tampoco Roque es un ejemplo de virtud matrimonial y trata de despistar a su esposa para galantear con unas muchachas.

Por último, no hay que olvidar la relevancia del personaje de Patricia (María Luisa Ponte), madre de Mari Pili, ya que ésta es el contrapunto de los Collado a quienes desprecia. Está obsesionada en casar a su hija, pero no ve con buenos ojos su compromiso con Tarsicio: “a mí esta boda no me gusta nada” (Escena 9).

Según José Luis García Sánchez el objetivo principal de la película era tratar de ajustar cuentas con la censura por haber ésta perseguido y condenado durante mucho tiempo innumerable cantidad de obras del estilo de *La Corte de Faraón*. En este sentido, en la entrada de las trompetas que anuncian la llegada de Putifar el Padre Calleja cree ver acertadamente la primera burla al Caudillo. También Vicente Lleó parodia la ópera *Aida* de Verdi con un ritmo de llamada marcial muy característico que recuerda al de la celeberrima ópera del genio de Busetto.

La película fue rodada en el teatro Martín de Madrid, un coliseo especializado en el teatro frívolo. La cinta supuso el primer cometido importante para algunos actores como Antonio Banderas o Mari Carmen Ramírez.

Entre las curiosidades del montaje destaca la escena de la paella en la comisaría que fue complicada de rodar al haber centenares de personas en un espacio bastante reducido.

El filme combina los problemas del montaje de la obra con la propia zarzuela, creando dos películas en una, que se van alternando pero que se hallan claramente diferenciadas en decorados, iluminación y dirección artística, resultando mucho más atractiva la luminosidad de la representación frente a la oscuridad de la vida en aquellos tiempos de posguerra.

La Corte de Faraón es una cinta que dentro del territorio de la comedia nos aporta un híbrido. La película logra lo chico o ínfimo del género a gran farsa y a comentario político. De esta forma, el filme conseguía integrar los cincuenta minutos de música de Vicente Lleó, al tiempo que se alcanzaba la duración estándar de un largometraje con una estructura en la que la función anulada de una comedia musical daba paso a otra función, entre *cajas* y a puerta cerrada: el sainete que tiene lugar en la comisaría (Cerdán y Pena, 2007).



Figura 3. Ana Belén en el papel de Sul de *La Corte de Faraón*. Fotografía tomada de la web <http://cineproyectadotv1987.blogspot.com.es>.

El filme hundía sus intereses en las raíces de la tradición musical española, tal como aseguraban los investigadores Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosmas en su libro *Contemporary Spanish Cinema*:

By contrast, other films take advantage of the nostalgia value of the retro styles and iconography to introduce more challenging narratives and critical themes for contemporary audiences.

(...)

Exploring the way in which Spanish dance traditions have been adapted and reformulated in the New World. Also, starting with the success of José Luis García Sánchez's *La corte de Faraón* in 1985, the retro-musical tradition has been successively refashioned and relaunched (Jordan and Morgan, 1998).

Otros investigadores, en cambio, aun compartiendo el punto de vista anterior, ponían el acento en que la película de José Luis García Sánchez exaltaba la sexualidad aprovechando el tirón de los protagonistas, Ana Belén y un jovencísimo Antonio Banderas, en un melodrama con altas dosis de angustia erótica dentro de un ambiente desenfadado:

La corte de Faraón (1985), for example, is an elaborate and eroticized take on the original biblical operetta, which exploits the sex appeal and frequently scantily clad bodies of both Ana Belén and Antonio Banderas, positioning the latter in the characteristic naïf, dim, and weak younger man role of his early career. The humor, in keeping of the way of comedy outlines in the introduction to this chapter is corporeal, the music enlivening, and the glamour highlights issues of gender. Similarly localized and sensitized to the gendered body-their lyrics mainly deep in a Southern Spanish and more of less folk-historical stratum of culture and their melodrama linked to erotic distress and the politics of sexuality-are the intense music- and show-based dramas that flourished in the 1990s (Labanyi and Pavlovic, 2013).

El reparto de actores era extraordinario. Los papeles fueron interpretados con gran brillantez por parte de todos ellos; aunque convendría resaltar el personaje del Padre Calleja que da vida el actor Agustín González.

El juego temporal es llevado con gran maestría. Se pasa de la realidad a la narración en tiempo pretérito, no en vano se va detallando en la comisaría lo que ha acaecido en la representación teatral, con gran habilidad y sin decaer un ápice el interés por la secuencia argumental. El filme concluye del mismo modo en el que se inicia: una imagen congelada en la que los actores son aporreados por la policía mientras son conducidos a comisaría.

Ese mismo año de 1985 la editorial *Edice* publicó las últimas fichas para la doctrina de la Fe. Se trataba de un pliego de nueve fichas de las que ya se había desterrado la famosa calificación 4. *La Corte de Faraón* recibió una calificación de 3, mientras que el Estado la consideraba para mayores de trece años (Orellana, 2007).

La cinta obtuvo la Concha de Plata a la mejor dirección en el festival de San Sebastián de 1985, lo cual otorgó a la película cierta proyección internacional.³ También consiguió el premio a la Mención Especial por su magnífico reparto. Sin embargo, el equipo de rodaje y algunos actores que se hallaban en la ceremonia fueron recibidos a ladrillazos al finalizar la gala.

Notas

1. La Atlántida fue la primera gran productora madrileña creada por la actriz, productora y directora Pilar Sueiro y el director y guionista Juan Pinzás. Los dos procedían del cine independiente de pequeño formato. La productora Atlántida aspiraba lograr un cine de calidad, personal y creativo. Alfonso XIII mantuvo una relación con esta productora, invirtiendo parte de su capital para la compra de acciones y facilitando los rodajes de algunas de sus películas, al conceder los permisos necesarios para que se filmasen escenas en lugares del patrimonio real, como Aranjuez o La Granja de San Ildefonso.
2. Actor y director de cine español nacido en Santander en 1896 y fallecido en Madrid en 1973
3. Si bien *La Corte de Faraón* estuvo nominada a La Concha de Oro de aquella edición, finalmente el premio fue para el filme polaco “Yesterday”, del director Radoslaw Piwowarski.

Bibliografía, Prensa y Archivos Consultados

- BLASCO MAGRANER, José Salvador. 2013. **Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español**, Cuadernos de Bellas Artes (CABA), Universidad de La Laguna, La Laguna (España).
- CERDÁN, José Y PENA, Juan. 2007. **Variaciones sobre la incertidumbre (1984-1999)**, Liceus, Servicio de Gestió, Madrid (España).
- GARCÍA RIERA, Emilio. 1969. **Historia Documental del Cine Mexicano**, Ediciones Era, México.
- HERREROS, E. 2007. **Los carteles de cine**, Edaf, S.L., Madrid (España).
- IBARRA, Jesús. 2006. **Los Bracho, tres generaciones de cine mexicano**, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo. 2007. **De las tablas al celuloide**, Editorial Fundamentos, Madrid (España).
- JORDAN, Bill AND MORGAN-TAMOSUMAS, Raymond 1998. **Contemporary Spanish Cinema**, Manchester University Press (England).
- LABANYI, Jo AND PAVLOVIC, Tatjana. 2013. **A companion to Spanish Cinema**, Blackwell Publishing Ltd, Oxford (England).
- LABARRÉRE, André. 2009. **Atlas del cine**, Ediciones Akal, Madrid (España).
- LLAGOSTERA CUENCA, Esteban. 2012. **El Egipto faraónico en la historia del cine**, Editorial Visión Libros, Madrid (España).

MONSIVÁIS, Carlos. 2010. **La cultura mexicana en el siglo XX**, El Colegio de México, A.C., México.

ORELLANA, Juan. 2007. **Como en un espejo, Drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo**, Ediciones Encuentro, S.A., Madrid (España).

PELÁEZ PÉREZ, Víctor Manuel. 2003. **Caricatura en La corte de faraón**, Universidad de Alicante, Alicante (España).

RUIZ ÁLVAREZ, Luís Enrique. 2000. **Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)**, Mensajero, Bilbao (España).

3.1. PRENSA CONSULTADA

Eldiariomontanes.es, 25 de octubre de 1908.

3.2. ARCHIVOS Y HEMEROTECAS

Biblioteca Nacional de España.

Hemeroteca Municipal de Valencia. Biblioteca de Compositores Valencianos.