Parodias al filo de 1900, poco más o menos: entre Cervantes y Shakespeare

JOSÉ MONTERO REGUERA
(Universidade de Vigo)

1.- Propósito

En este trabajo en homenaje a José Manuel González Herrán he querido reunir elementos que vinculen los intereses académicos e investigadores de aquel con los míos, que tenga presente también la ciudad que le vio nacer y, finalmente, entronque con los sonoros centenarios de 2016, al menos con algunos, en este caso los de Miguel de Cervantes y William Shakespeare.

Todos estos factores se hallan reunidos en una obrita de la que se cumple precisamente un siglo: se trata de un relato corto, humorístico y paródico, ambientado en el Madrid de principios del siglo XX, en el que se acude a un personaje y texto shakespiriano con el fin de parodiarlo, que se hace con rasgos, sí, de género chico, pero también con otros que remiten directamente a Cervantes; una obra, en fin, situada en Madrid, escrita y publicada en Madrid, pero cuya génesis, su punto de partida hay que situarlo en un tiempo anterior y en una ciudad distinta: el de la segunda década del siglo XX en Santander, donde unos pocos años antes se había asentado José Montero Iglesias y en la que había despuntado como periodista y escritor. Se trata de *La sombra de Otelo*, novela corta publicada en la colección *La novela cómica* el 19 de noviembre de 1916; un volumen de apenas cuarenta páginas precedido de un texto en prosa de Francisco Moya Rico («La seriedad nacional») y de otros más breves, así como algún poema, entre ellos un *Romance galán*, a cargo del propio Montero Iglesias. La novela viene ilustrada -como es habitual en todos los tomitos-; en este caso, a cargo de *Fresno*, habitual dibujante en este tipo de colecciones.

2.- Santander al fondo

En la capital montañesa se había instalado en torno a 1900 José Montero Iglesias; allí pronto destacó en los periódicos y revistas donde colaboró o en los que dirigió: *El Diario Montañés*, *El Cantábrico*, *Revista Veraniega*, *La hormiga*, *Revista Cántabra*, *Letras Montañesas*; fueron llegando también los versos, alguna tentativa teatral y los libros[1]. Entre ellos *Paco Moro. Novela santanderina* (Montero Iglesias 1910), que había aparecido por entregas a partir del número 31 de *Letras Montañesas*, correspondiente al 1 de enero de 1910. Se trata de una novela de formación con, quizás, alguna nota

[1] Una mínima entrada sobre Montero Iglesias se hallará en el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia; datos más detallados en Montero Reguera (2009) y (2016).

autobiográfica: un muchacho de igual nombre que el título trabaja en Santander, a cambio de posada y fonda, en una tienda de ultramarinos, junto con otros mozos en circunstancias parecidas. Allí va creciendo y formándose poco a poco, y decide emanciparse para poder ganar el dinero suficiente que le permita mantener su incipiente amor por Mercedes, una muchacha santanderina de la que se ha enamorado. Pero la relación no acaba de ir todo lo bien que desearía, más aún cuando aparece un tercero rival; surgen entonces las dudas, las inquietudes, los celos; esta situación se describe, expresivamente, acudiendo al héroe shakespiriano:

> Sintió el mozo que del pecho subíale a la garganta algo que amenazaba ahogarle e hizo un esfuerzo por no llorar. En aquel instante recordó la mirada de Mercedes y la sonrisa del joven de los brillantes luminosos. La ternura que parecía embargarle desapareció de pronto y nació en él un odio que le tuvo en la calle, como clavado, por varias horas. El sereno de la coleta y de los pantalones de odalisca le encontró en acecho, con los ojos fijos en las ventanas de Mercedes. *La sombra de un pequeño Otelo parecía pasar por la calle del Arrabal*.(Montero Iglesias 1910: 67).

Si no la idea de la obra, por lo menos sí el título tiene su punto de partida en la frase arriba resaltada que remata el capítulo VII de *Paco Moro*. No es la única ocasión que Montero Iglesias utiliza un texto procedente de sus obras publicadas en Santander para, a partir de ellas, crear otras; si *La sombra de Otelo* tiene su vinculación con *Paco Moro*, no menor es la de otra novela corta, *Carne y Mármol*, publicada en *Los Contemporáneos* (Madrid, 1917), ya anticipada en un relato muy breve de igual título publicado en la *Revista Cántabra* (28/11/1909, pp. 3-4): *Carne y mármol (Capítulo de una novela)*.

No acaba aquí la relación entre la novela santanderina de 1910 y la madrileña de 1916, pues ambas acuden al mismo recurso de incluir una representación teatral dentro de la novela. En la primera, se describe la representación de un *Tenorio* en la sala *La Guirnalda* (caps. V y VI, pp. 48-60); en la segunda se representa un *Otelo* en el *The Forteen-Bar-Club* (caps. XII-XV, pp. 28-39).

3.- Un *Otelo* de género chico

No registrada en ninguna de las bibliografías generales sobre la presencia del autor inglés en España[2], *La sombra de Otelo* (Montero Iglesias 1916) constituye un divertido ejercicio paródico que convierte el personaje shakespiriano en un Otelo de género chico[3].

En síntesis, la novela, ambientada en el Madrid de comienzos del siglo XX, presenta a Liborio, un carbonero solterón entrado en años, que suspira por una muchacha mucho más joven que él: Paca, que pasa cotidianamente por la carbonería camino de su quehacer diario. El saludo cortés de los primeros días va dando lugar a alguna conversación que hace despertar en Liborio la ilusión del amor; un amor muy desigual por la diferencia de edad, pero que también es bien visto por la madre de la Paca, viuda,

[2] He tenido a la vista dos volúmenes clásicos que por su cercanía al texto aquí estudiado podrían haberlo recogido, pero no sucede así: Juliá (1917) y Ruppert (1920). También he acudido a la completísima página web de la Universidad de Murcia titulada *Shakespeare en España*, pero sin resultado positivo.

[3] Unos años después se estrenará en el teatro Apolo (24/06/1921) *El Otelo del Barrio*. Sainete en tres cuadros original de José Fernández del Villar con música de Jacinto Guerrero.

quien avizora en el carbonero una estabilidad económica provechosa para el futuro de ambas, madre e hija («Paca -aconsejaba a su hija-, ese es un buen partido» (12). Pero no es, realmente, un amor correspondido: Paca ve en Liborio, sí, una estabilidad, un futuro seguro, libre de trabajo, pero no un amor de verdad: pesa demasiado la diferencia de edad y las aspiraciones de la muchacha, muy lejanas de las pretensiones de Liborio; y si sigue el juego al carbonero es por la insistencia de la madre. A Paca, además, lo que le gusta es el teatro y ya ha representado varias piezas en *The Forteen-Bar-Club*: *Los amantes de Teruel*, *La pasionaria*, *La campana de la Almudaina* y un *Tenorio* («Pero su mayor triunfo lo conseguía siempre con la Doña Inés del *Don Juan Tenorio*. ¡Qué candidez! ¡Qué ternura! ¡Y qué bien le iban las blancas tocas monjiles a aquella cara que parecía una fachada de dos ventanas desiguales!» (20). Con el tiempo le surge a Paca la posibilidad de representar de nuevo, lo que trae como consecuencia que las charlas con Liborio se dilaten cada vez más en el tiempo («las preocupaciones artísticas distraían a Paca de sus deberes amorosos» (21) y que el carbonero empiece a sospechar la existencia de un tercero en discordia, más joven que él, sobre todo a raíz del encuentro, en el tranvía camino de Las Ventas, con Generoso Cinturas, «un hortera de la Plaza Mayor» (15). Aparecen, pues, los celos (22), que llevan al carbonero a confundir la realidad con la ficción. Todo acabará reconduciéndose: Paca seguirá con su afición con el teatro y saliendo con gente de su edad mientras que Liborio acabará uniéndose con la madre, Antonia *La Chalequera*, una pareja de iguales condiciones.

A este triángulo amoroso formado por madre, hija y el carbonero hay que añadir la figura de Damián, un guardia urbano amigo de Liborio, a quien aconseja. Será este quien ponga sobre la mesa los inconvenientes y dificultades de una relación tan desigual y quien acuda a la figura de Otelo para ejemplificarlos y a avisar a aquel de lo que le puede pasar:

> El guardia echose atrás el casco con el que se cubría la testa, como para despejar el montón de ideas que pugnaban por salir, y volvió a coger la hebra de su discurso:
>
> -Repase usté la historia, señor Liborio, y siempre verá usté que, en los matrimonios bien avenidos, el marido y la mujer son de la misma edad. Ahí tiene usté al Romeo y a la Julieta, que eran un par de tórtolos; ahí están el Abelardo y la Eloísa, que eran dos colegiales; recuerde usté a Daoiz y Velarde, que eran tal para cual. Si la mujer hubiera sido joven y el marido viejo o tan siquiera intermedio, dan cada escándalo que atruena. Ejemplo: el señor de Otelo. ¿Usté conoce a Otelo?
>
> -Ni de vista.
>
> -Pues el señor de Otelo era un berebere rico, con más riñones que el Cid. Algo así como *El chico de la blusa* con turbante y babuchas[4]. Pues el Otelo quiso hacer la felicidad de una jovencita a quien llamaban la Desdémona, y se casó con ella pa tenerla en su castillo como una reina. Criados, doncellas, trajes, zapatos de charol, gabanes de piel… ¡Vamos, el caos en bisutería! Pero, amigo, el Otelo dejó a la niña en el castillo pa ir a la defensa de Granada, cuando la guerra de los moriscos, y por allí pasó una temporada al frente de una mehalla, como esas que hay ahora en Tetuán. Entretanto, la niña se dio al gran mundo y se pasaba la noche de jolgorio en los canales de Venecia, que eran una cosa así como los Cuatro Caminos, pero con mar. Le gustaban los trovadores, y no había quien le sacara de los canales.
>
> -¿Se cayó u qué?

[4] *El chico de la blusa* es el torero madrileño Vicente Pastor (1879-1966), aquí en su momento de apogeo; dos años más tarde, el 23 de mayo de 1918, se retiró. Montero Alonso (1991: 186-189).

-Se cayó el marido, pero que con todo el equipo. Cuando volvió de la guerra ya estaba la corrida casi acabada.

-En el último tercio.

-Justamente. Tocaron a matar, y el Otelo, más rabioso que un chacal, degolló a la intrusa con una barbera. Una tragedia, señor Liborio.

-Usté es un pesimista -arguyó el carbonero.

-Soy un hombre que ha leído historia. Ahora, que no diré yo que todas las mujeres sean como la Desdémona; pero lo que afirmo es que la mujer juvenil tiene sus peligros pa un hombre como usté. Por lo demás, ¡allá cuidáos! Yo dejo a salvo los deberes de la amistad y me retiro por el foro, señor Liborio, piénselo usted…

-¡Si está pensao!

-¡Pues, nada, yo me alegraré tanto de equivocarme, pero ¡ojo con las traiciones!

El carbonero crispó los puños súbitamente.

-¡Traiciones! ¡Traiciones! Al que me haga traición, lo mato.

-Acuérdese usté… Romeo y Julieta, Abelardo y Eloisa, Daoiz y Velarde… -gruñía el guardia, puesto en pie, ajustándose la correa del cinturón.

Y enseguida abandonó la tienda, para recorrer el distrito (7-8).

Los celos, ejemplificados a partir del personaje de Otelo, se convierten en elemento que hace avanzar el desarrollo de la historia y serán determinantes en su desenlace final; para esto, Montero Iglesias acude a un recurso que ya había utilizado antes (en *Paco Moro*): se trata de incorporar una representación teatral dentro del relato novelesco. Paca ha dejado de charlar con Liborio con la frecuencia que lo hacía previamente porque emplea buena parte de las tardes de la semana en acudir a *The Forteen Bar Club*, donde ensaya la representación de un *Otelo*; Liborio, extrañado de las ausencias de la muchacha averigua que frecuenta el lugar antes mencionado de manera que los celos insinuados previamente se desatan ahora; todo vuelve a su cauce cuando se le explica lo que realmente sucede allí y acude a la representación, que se describe con relativo detalle a lo largo de varios capítulos. De esta manera, acaba coincidiendo el final trágico de Desdémona y Otelo -en la representación- con el final de la relación amorosa de Liborio y Paca. Así lo refrenda el propio guardia urbano: «usté trabajando como un negro, y la Paca en el *Forteen* venga de ahí. Es lo mismo, señor Liborio. Fíjese usté: Otelo a la intemperie y usté en ridículo. ¡Vamos, que no hay derecho!» (p. 23).

En fin: muchacha casadera, madre interesada en un matrimonio desigual, ambientación en barrios populares de Madrid, geografía madrileña[5], lenguaje y recursos característicos, chistes al uso, juegos de palabras[6], elementos paródicos y guiños constantes a la realidad cotidiana de aquel entonces convierten esta obra en un verdadero *Otelo* de género chico[7].

[5] Véase la descripción de una noche de primavera en Madrid en pp. 5-9, o la excursión a la Fuente del Berro en p. 12.

[6] Por ejemplo las derivadas del color de piel de Otelo y el trabajo de carbonero de Liborio: «yo estoy cansado de mi vida negra» (3), «ay, señor Damián, las he pasado negras» (31), «nos íbamos a poner negros de tanto querernos» (4), «[el guardia] tenía un guante de luto» (4), porque le había estrechado la mano el carbonero, etc.

[7] Salvando todas las distancias, pues no se trata de una obra concebida para la representación.

4.- La huella de Cervantes

En otro lugar he estudiado la huella de Cervantes en Montero Iglesias, profunda, alargada. Esta novelita no es ajena a esa influencia[8]. Por una parte, los personajes masculinos principales (el carbonero cuarentón y el guardia urbano) constituyen una pareja quijotesca: el primero, enamorado de una muchacha bastante más joven que él, parece vivir en el mundo de la ensoñación, en el de una posible vida ideal junto a la joven, una especie de Dulcinea, que no acaba de corresponderle; el segundo, es quien le pone los pies en el suelo y le aconseja ante unos deseos -los del carbonero- alejados de la realidad, de lo conveniente y lo práctico.

Esta pareja se caracterizará, entre otros recursos, por su lenguaje, por medio del cual se consigue además una parte importante de la comicidad del texto. Liborio usa abundantemente de prevaricaciones lingüísticas, al estilo de las usadas por Cervantes en el *Quijote*, como estudió -en trabajo ya clásico- Amado Alonso (1948). He aquí algún ejemplo:

> -¿Decía usted fregancias, señor Damián? -preguntó el carbonero.
>
> -Fragancias, señor Liborio -contestó el guardia sentenciosamente.
>
> -Pues si olor y… eso, fregancia, son una misma cosa no tie duda que la Paca es realmente como una rosa. Porque ¡cuidao que huele cuando pasa, señor Damián! (2).
>
> -Nostalgia, señor Liborio -sentenció el guardia gravemente.
>
> -Bueno, pues aquí me tiene usté nostalgia pedido.
>
> Apuró el urbano el contenido de un vaso y se dispuso a dar una lección a su amigo.
>
> -No es por ahí, señor Liborio. Debe decir usté nostálgico.
>
> -Pues, eso… sí (5).

Por su parte, Damián quiere pasar por sabio y erudito y, de la misma manera que Sancho Panza ensarta refrán tras refrán en el *Quijote*, nuestro guardia urbano encadena cita tras cita sin ton ni son (5, 7, 15, 27, 31, 32, 33), enumeraciones sin cuento y sin razón (toreros, parejas célebres, autores, etc.), y citas estragadas o falsas: «*vade retroceso*, u séase batirse en retirada» (5), «*e pour si muove*, como dijo Séneca» (31).

Finalmente, ese mundo ideal que Liborio está construyendo se va poco a poco derrumbando por algo que ya le había indicado su amigo: la sombra de los celos; he aquí el punto de conexión con la tragedia de Shakespeare. Paca, la joven de la que está enamorado Liborio, va evitando progresivamente sus paseos y conversaciones con el carbonero lo que le hace sospechar a este de que un tercero puede ser el culpable del distanciamiento. Se trata sin embargo, como ya se indicó, de que a Paca le gusta el teatro y está ensayando en el *Forteen-Bar-Club* -un «Altar de Tepsícore y templo de Talía» (16)- una representación de *Otelo*, donde hace el papel de Desdémona. Liborio acabará acudiendo al estreno de la obra; todo transcurre sin más incidentes hasta que se produce la escena en que Otelo ha de matar a Desdémona. En ese momento, realidad y ficción se confunden en Liborio que interrumpe la escena y golpea al actor que representa a Otelo:

[8] Véanse Montero Reguera (2009) y (2019). Incorporo aquí materiales empleados en el último trabajo.

> ¿Cómo fue aquello? Nadie pudo evitarlo. Cuando el moro ponía las manos sobre el cuello de Desdémona, el carbonero dio un salto de felino y, haciendo pie en el organillo, se encaramó sobre el escenario. Con las bragas caídas y el tizne de la cara, parecía Otelo en persona. Se dirigió al lecho donde Desdémona se deshacía en convulsiones y el bárbaro de su marido golpeaba como un herrero sobre el yunque. Rugía más que hablaba.
>
> -Eso no, ¡rediez!
>
> Levantó a Generoso y lo arrojó en el suelo, mientras acudían en su auxilio Yago, Casio, Rodrigo y el propio Dux, que aún no se había despojado de su disfraz.
>
> En un instante, la sala fue una plaza de toros. Tal era el ruido y el escándalo (39).

No se trata solo, pues, de un caso claro de teatro dentro de la novela (la representación de un *Otelo* dentro de *La sombra de Otelo*, con claras interrelaciones y proyección entre una y otra), sino de que, además, la representación se ve interrumpida porque uno de los espectadores cree real lo que es pura ficción (una realidad que no deja de ser pura ficción también): al fondo don Quijote desbaratando el retablo de maese Pedro al creer que lo que está sucediendo es real y decide ayudar a don Gaiferos en consonancia con su profesión caballeresca (*DQ*, II, 26).

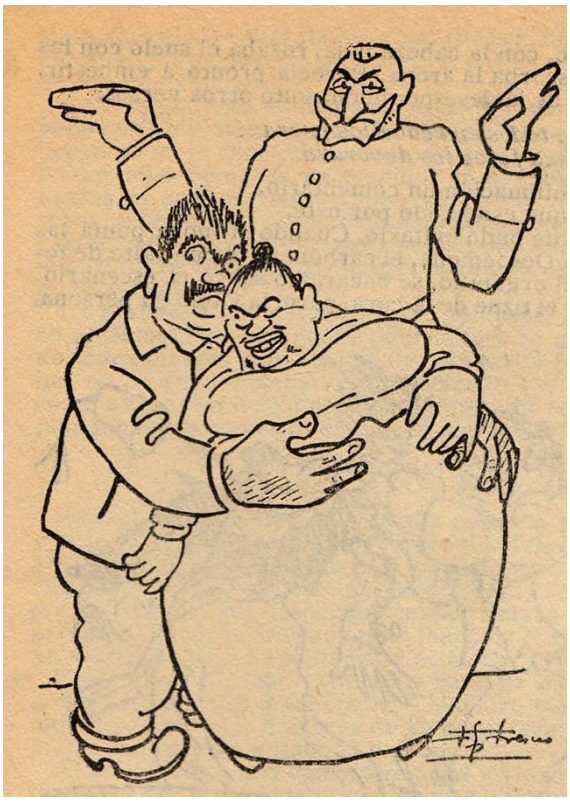
5.- Las ilustraciones

A *Fresno* se deben las ilustraciones que acompañan el texto. Fernando Gómez-Pamo del Fresno (Madrid, 1881-1949) fue un polifacético dibujante (también actor y empresario teatral) que trabajó fundamentalmente en *Blanco y Negro* y *ABC*; colaboró con frecuencia en varias de las colecciones de novela corta y teatro que menudearon en el primer tercio del siglo XX (*La novela cómica*, *Los contemporáneos*, etc.)[9].

Las ilustraciones que preparó para *La sombra de Otelo* redundan en el carácter paródico, caricaturesco y divertido de la historia, en un ejercicio perfecto de adecuación y complementación entre texto e imagen[10]. Algunas, en fin, proporcionan incluso un tono más pícaro del que el texto insinúa, como en la que cierra el tomito, con Liborio y Antonia bien apretados y el guardia al fondo en ademán de bendecir a la pareja:

[9] Véase Lagarma Bernardos (1979).

[10] Incorporo en apéndice algunas de las ilustraciones con el texto correspondiente.



Se acercó el industrial, y la señora Antonia abandonó la silla, para dejarse caer en sus brazos.

-Gracias, muchas gracias. ¡Ay!

Apretaba firme la chalequera, y, aunque tenía mucho de costal, al señor Liborio no le pareció, así de pronto, que era paja, porque también apretó lo suyo (40).

6.- Coda poética

Aún volverá Montero Iglesias a utilizar la misma expresión que sirve de título a la novelita un par de años después, en *Romance chispero*:

Seda blanca, seda blanca,
cuyos lindos arabescos
son cortina pudorosa
que vela unos ojos negros.
Seda que envidian mis labios
porque besas sus cabellos
y eres corona de encaje
de una reina del ensueño.
Dime si de sus miradas
el vivo relampagueo
busca en la arena del circo
locuras y devaneos.
Dime si sus labios tiemblan
y suspiran en secreto,

tras la red del abanico,
por la vida del torero.
Mira que llevo en el alma
la negra sombra de Otelo,
y no fio de promesas
ni a lealtades me entrego.
Soy español y celoso,
soy español y chispero,
y he prendido en su ventana
madrigales y requiebros[11].

7.- Final

Tradición clásica (Cervantes, Shakespeare), y modernidad en la España de 1900 (parodia, caricatura, género chico), vivencias personales y literarias a caballo entre Santander y Madrid, un hábil manejo del lenguaje literario y un propósito inequívoco de entretener constituyen la urdimbre de este relato que continúa el camino iniciado por Montero Iglesias en 1902 con *El último Quijote* y cierra en 1919 con *El patio de Monipodio*[12].

Bibliografía

ALONSO, Amado. (1948). «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho Panza». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. II. 1-20.

JULIÁ, Eduardo. (1917). *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid. Imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.*

LAGARMA BERNARDOS, Juan. (1979). «Un madrileño polifacético: Fernando Gómez-Pamo del Fresno». *Villa de Madrid*. 63. 55-60.

MONTERO ALONSO, José. (1991). *Historia general de la tauromaquia*. Madrid. Grupo Editorial Babilonia.

MONTERO IGLESIAS, José. (1910). *Paco Moro. Novela santanderina*. Santander. Imprenta de *El Cantábrico*.

——. (1916). *La sombra de Otelo*. Madrid. *La novela cómica*. 19 de noviembre.

MONTERO REGUERA, José. (2009). «Monipodio sale a escena». *Studies in Spanish Literature in Honor of Daniel Eisenberg*. Tom Lathrop ed. Newark, DE. Juan de la Cuesta Hispanic Monographs. 253-267.

[11] El poema se publicó en *Nuevo Mundo*, el 28 de junio de 1918. Es accesible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, desde este enlace.

[12] El primer texto es un sainete lírico escrito en colaboración con Jesús de Amber que quedó inédito; el segundo es una zarzuela escrita en colaboración con Francisco Moya Rico que se estrenó en 1919 y se publicó en 1922. Sobre uno y otra véase Montero Reguera (2009) y (2019).

——. (2019). «Pláticas cervantinas de familia». En *Cervantes y la posteridad: cuatrocientos años de legado cervantino*. Ed. Alfredo Moro Martín. Madrid- Frankfurt-Am-Main. Iberoamericana-Vervuert. 101-140.

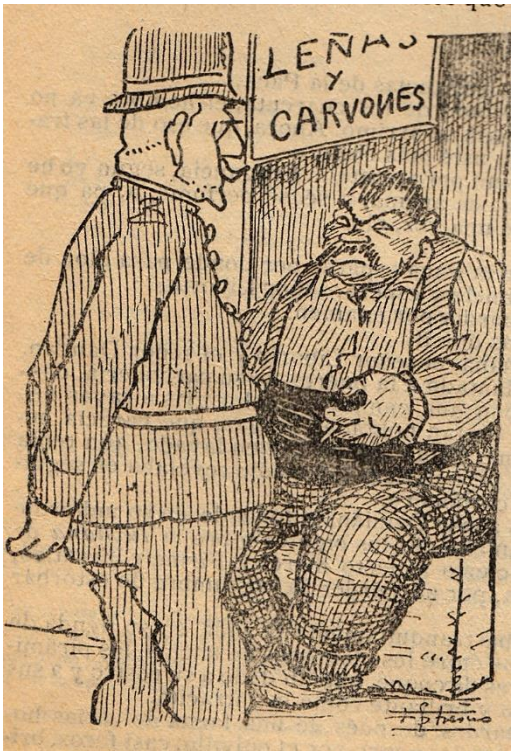
ROMERO FERRER, Alberto. (2005). *Antología del Género Chico.* Madrid. Cátedra.

RUPPERT Y UJARAVI, Ricardo. (1920). *Shakespeare en España: traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid. Imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

Apéndice

He aquí algunas de las ilustraciones acompañadas del texto que complementan:

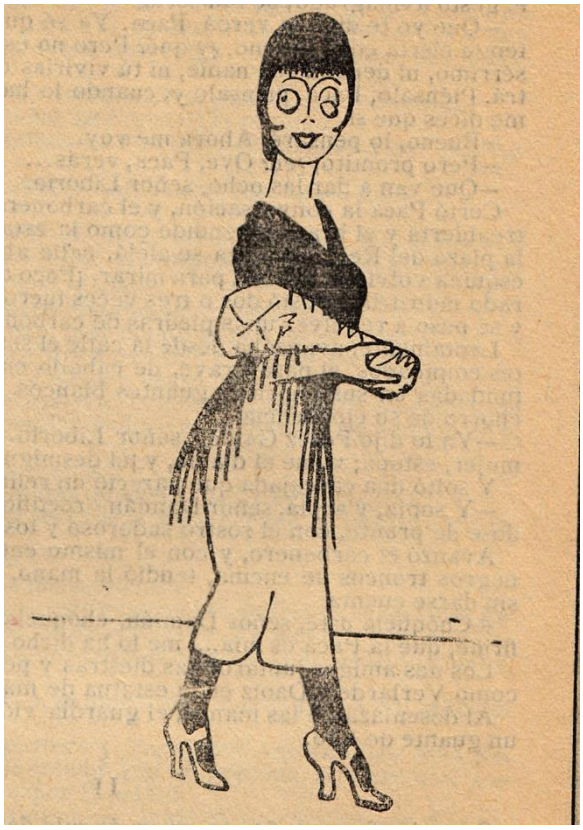
1. La escena inicial



El señor Liborio estaba plantado a la puerta de su carbonería, destocada la cabeza y vestido con una camisa de color gris a rayas negras y un pantalón de pana, de tan holgadas bragas, que parecía hecho para un hijo de Mahoma. Como estaba recién lavado, aún tenía limpias las manos y la cara; pero el tizne del cuello revelaba en seguida su honrada profesión de carbonero.

Frente a él, manoteaba el señor Damián, enfundado en su uniforme azul de guardia urbano, bien afilados los bigotes sobre la *luchana* de cerdas grises, que le daba cierto aspecto marcial. Firme y hierático, estaba en medio0 de la acera, por no perder la costumbre de estorbar a los transeúntes (1).

2. La descripción de la muchacha



Paca, además de modista, era flaca y menuda, y tenía morena la piel y negro el cabello, ensortijado ligeramente. Apurando un poco la imagen, podría decirse de sus labios que eran como un clavel, porque en rigor de verdad eran frescos y húmedos y tenían color de juventud. De sus ojos, negros y brillantes, no podía decirse que eran luceros, porque uno de ellos era más chico que su hermano y los dos no estaban a igual altura sobre el rostro. Con lo cual, la cara de Paca era el cielo donde brillaba una constelación medianamente bella (29).

3. El paseo camino de la Fuente del Berro

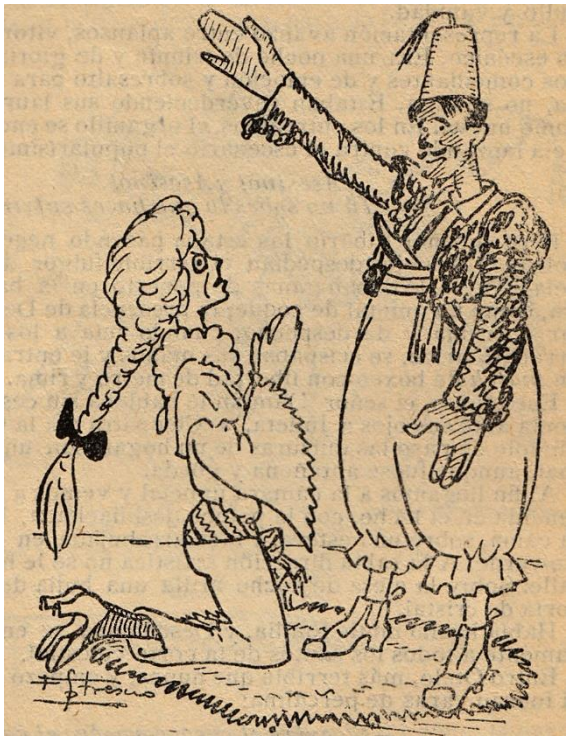
Llegó el domingo. En la Puerta del Sol ocuparon un tranvía de las Ventas, que los llevó hasta la parada de Pardiñas. El señor Liborio, a fuer de rumboso, pagó sesenta céntimos por los cuatro, extrayendo las monedas de entre un montón de plata que llevaba en los profundos bolsillos.

¡Qué amorosa mirada le dirigió entonces la señora Antonia, casi conmovida por el tintineo del argentinífero metal!

Era una tarde espléndida. Brillaba el sol como una enorme bolsa de oro, y la calle de Alcalá rebosaba de animación, porque había toros y los aficionados se las prometían felices con dos fenómenos que habían dejado la azada para empuñar el estoque

Cerca de la Fuente [del Berro], bajo los árboles, tumbáronse en el suelo el carbonero y la Paca, la Chalequera y el señor Damián (18).

4. La representación de *Otelo*

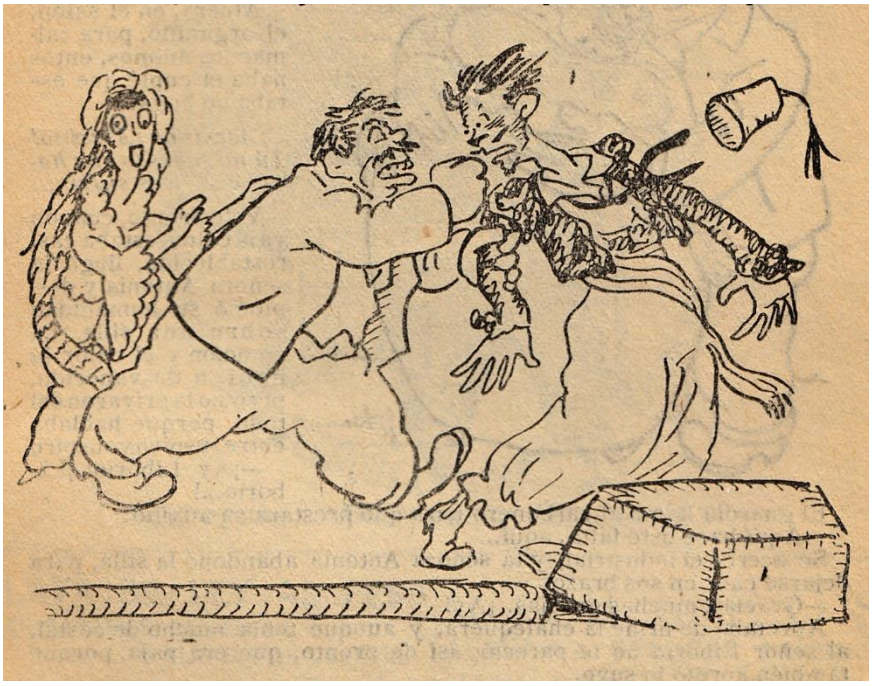


Cuando apareció en escena Generoso Cinturas, ataviado de Otelo, se produjo un murmullo de admiración. El distinguido hortera se había enfundado en las once varas de los calzones de un clown venido a menos y ceñía el busto con una chaquetilla torera -azul con golpes negros- que en tiempos lejanos perteneció a una de las señoritas toreras, de famosa memoria. Se tocaba con un fez de legítima procedencia, propiedad de un sujeto perteneciente a unas de las *mias* de Tetuán. Vamos, precioso.

Las manos y la cara las tenía como un puro carbón, o si a ustedes les parece mejor, como el carbón y el puro, que también éste es negro si lo expende la Tabacalera. Y se había teñido con tal substancia, que dondequiera que las manos ponía, dejaba una señal perfectamente visible. Cuando llegó al tercer acto, Otelo había dejado huellas de su furor en todas partes: en las paredes, en los muebles y en los vestidos de sus compañeros.

En cambio, Paca estaba vaporosa, impávida, casi angelical. Se adornaba con un vestido blanco, que parecía una mortaja, y había metido la cabeza en la concavidad de una peluca rubia, de estopa, que engalanó mucho tiempo a un maniquí en el escaparate de tiendas de la Corredera. ¡Cómo sudaba, la infeliz, bajo aquel pesado turbante! Sobre el pecho brillaban las medallas de las veinte congregaciones piadosas a que pertenecían otras tantas amigas suyas. Tan monísima estaba, que su madre, la señora Antonia, reventaba de orgullo y vanidad (38).

5. Liborio desbarata la representación de *Otelo*



¿Cómo fue aquello? Nadie pudo evitarlo. Cuando el moro ponía las manos sobre el cuello de Desdémona, el carbonero dio un salto de felino y, haciendo pie en el organillo, se encaramó sobre el escenario. Con las bragas caídas y el tizne de la cara, parecía Otelo en persona. Se dirigió al lecho donde Desdémona se deshacía en convulsiones y el bárbaro de su marido golpeaba como un herrero sobre el yunque. Rugía más que hablaba.

-Eso no, ¡rediez!.

Levantó a Generoso y lo arrojó en el suelo, mientras acudían en su auxilio Yago, Casio, Rodrigo y el propio Dux, que aún no se había despojado de su disfraz.

En un instante, la sala fue una plaza de toros. Tal era el ruido y el escándalo (39).