

Sainete de la Tía Norica
Edición crítica, introducción y notas

ISBN: 689-0667-0

Désirée Ortega Cerpa

**Trabajo de investigación para obtener la suficiencia investigadora
Doctorado “Ciencias del Espectáculo”
Departamento de Literatura Española**

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

“Yo creo que la suprema aspiración del Arte y, especialmente del Teatro, debe ser recoger,
reflejar, dar la sensación de la vida de un pueblo, o de una raza.”
Ramón María del Valle-Inclán

ÍNDICE

Agradecimientos

Lista de abreviaturas

I. Introducción

I.1 El presente trabajo.....6

I.2 Orígenes y evolución del fenómeno de La Tía Norica de Cádiz.....8

I.3 La Tía Norica rescatada: historia reciente..... 33

I.4 El *Sainete de la Tía Norica*: estructura y temas..... 39

I.5 La presente edición..... 45

II. *Sainete de la Tía Norica*: edición cuasi-definitiva..... 48

III. Bibliografía..... 86

AGRADECIMIENTOS

Enrique del Álamo Núñez (director de la Fundación Municipal de Cádiz)
Antonio Álvarez Rojas (director del Museo de Cádiz)
Eduardo Bablé (compañía La Tía Norica)
Pepe Bablé (director de la Compañía La Tía Norica)
Tom Baltar (compañía La Tía Norica)
Francisco Carnota (Ayuntamiento de Cádiz)
Concha de la Casa (directora del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao)
Manoli Cerón (Archivo Diocesano)
Rosario Cruz (Academia de Flamenco “Cibayí”)
Cándida Garbarino (directora Museo de Cádiz)
Jaume Lloret Esquerdo (investigador)
Padre Marcelino Martín (Archivo Parroquial de Santa Cruz)
Rosario Martínez (directora de la Biblioteca Municipal “José Celestino Mutis”, Cádiz)
Pepe Monforte (*Diario de Cádiz*)
Manuel Morillo (Compañía La Tía Norica)
Personal de la Biblioteca Municipal de Cádiz “José Celestino Mutis”, Biblioteca Provincial de Cádiz, Museo de Cádiz, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Biblioteca del Rectorado de la Universidad de Sevilla y Hemeroteca Municipal de Sevilla.
Alberto Ramos Santana (Universidad de Cádiz)
Carmen Ramos Santana (Universidad de Cádiz)
Manuel Ravina (director del Archivo Histórico Provincial de Cádiz)
Mercedes de los Reyes (Universidad de Sevilla)
Josep María Sala Vallaura (Universidad de Lleida)
Manuel Toribio Matías (jefe administrativo de la Hemeroteca Municipal de Sevilla)

Y a las siguientes personas: M^a Jesús Bajo, M^a Josefa Cerpa Niño, Ana Crespo, Juan Blas Delgado, M^a José Díaz, Pedro Domínguez, Manuel Fernández Fedriani, Maite Francés Coronil, Rosalía Gómez, Jesús Machuca, Juan Ortega Marín, Nuria Ortega Cerpa, Luz Marina Risoto, Inmaculada Rodríguez Cunill, Ángeles Rodríguez Vázquez, Charo Sabio Pinilla y Tino Yamuza.

LISTA DE ABREVIATURAS

AHMC: Archivo Histórico Municipal de Cádiz

AHPC: Archivo Histórico Provincial de Cádiz

APSC: Archivo Parroquial de Santa Cruz

ATN: Archivo Tía Norica

DRAE: Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española)

EA: Edición del Sainete de Carlos Aladro

EL: Edición del Sainete de Arcadio de Larrea

MBI: Manuscrito de Eduardo Bablé Cabello 1

MM: Manuscrito conservado en el Museo de Cádiz

I. Introducción

I.1 El presente trabajo

La compañía de títeres de La Tía Norica de Cádiz constituye uno de los ejemplos vivos de teatro popular más antiguos de España. Desde 1815 —fecha oficial de la apertura de un espacio escénico estable dedicado a estas marionetas— sus textos, estilos y técnicas de representación se han transmitido de generación en generación y han evolucionado a lo largo de la historia, convirtiéndose en uno de los canales de expresión de la idiosincrasia de Cádiz. A lo largo de su devenir, ciudadanos de toda edad y condición han compartido este espectáculo que les ha servido de iniciación al arte teatral. Algunos de ellos eran personajes importantes de la cultura local y llegaron incluso a publicar reseñas o descripciones del fenómeno, como, por ejemplo, el canónigo José M^a León y Domínguez (1897).

Dejando a un lado los documentos de carácter particular y testimonial, los primeros estudios serios sobre La Tía Norica fueron dos artículos publicados por Arcadio de Larrea en los *Cuadernos de dialectología y tradiciones populares* en 1950 y 1953. Posteriormente, Carlos Aladro consiguió llamar la atención al publicar *La Tía Norica de Cádiz* (1976) y en 1978, el Ministerio de Cultura compró el legado de la Norica y lo depositó en el Museo de Cádiz. Margarita Toscano realizó un trabajo de investigación a partir del material custodiado en dicho museo publicado en la enciclopedia *Cádiz y su provincia* (1985).

La autora del presente trabajo conoció la existencia de La Tía Norica por testimonio oral de su padre y posteriormente presencié la representación extraordinaria de agosto de 1974, a la edad de ocho años. Más adelante, tras la recuperación de la compañía en 1985, ha tenido la oportunidad de adentrarse en el tema. Entre 1994 y 1996, la compañía La Tía Norica le fue entregando copia de todos sus archivos

documentales. El material entregado en ese momento se utilizó para elaborar dos comunicaciones presentadas en congresos de historia y crítica del teatro de comedias, organizados por la Universidad de Cádiz y la Fundación Muñoz Seca¹, a partir de los cuales se forja el interés de la autora por este tema. Finalmente, la nueva compañía La Tía Norica decidió nombrarla cronista oficial de su andadura.

Los materiales de La Tía Norica a los que se pudo acceder mostraban a las claras que existían una serie de lagunas e incoherencias en los trabajos más arriba mencionados, nunca revisados, y en donde se apreciaban una serie de errores importantes sobre la historia de la compañía. De esta manera, se constató que faltaba una investigación de campo exhaustiva. Por todo ello, la autora se planteó realizar la tesis doctoral sobre el tema y este trabajo de investigación no es sino un avance de dicho proyecto.

Al parecer, ni Aladro ni Toscano indagaron de forma rigurosa en las fuentes documentales básicas, como archivos eclesiásticos o censos de población. Hasta ahora nunca se había realizado un vaciado completo de lo publicado sobre este fenómeno en la prensa² local editada entre los siglos XVIII al XX, ni una búsqueda exhaustiva de noticias, artículos o reportajes sobre La Tía Norica en publicaciones nacionales o en las revistas especializadas; tampoco se había escrito la historia completa de su recuperación después de 1978, ni se había valorado la inclusión de técnicas y lenguajes artísticos nuevos en el espectáculo; ni siquiera se había reseñado su presencia en los festivales de

¹ Véase bibliografía. El presente trabajo aporta documentación e información nueva e inédita no presentada en dichos congresos.

² La prensa ha constituido una fuente importantísima en este trabajo. Sin embargo, se quiere hacer constar que las hipótesis y conclusiones se han elaborado únicamente a partir de los fondos conservados en las hemerotecas consultadas. En cuanto a las citas, no se indican los números de página puesto que hasta 1920, aproximadamente, no se acostumbraba a numerar las páginas de los periódicos, aunque por norma general la información teatral solía aparecer en la contraportada. Los anuncios de prensa reproducidos respetan la ortografía de la época en que fueron publicados.

teatro nacionales e internacionales. En resumen, se hacía necesario un estudio serio, sistemático, y exhaustivo sobre este viejo fenómeno.

El presente trabajo se inicia con un primer acercamiento histórico y crítico a *La Tía Norica de Cádiz* —que será ampliado en la tesis doctoral— y aporta una edición crítica y anotada del texto el *Sainete de La Tía Norica*.

2. Orígenes y evolución del fenómeno

En 1810, el filósofo y dramaturgo alemán Heinrich von Kleist (1988), en “Sobre el teatro de marionetas”, describió una representación de títeres en la plaza de un mercado, presenciada durante el invierno de 1801. El espectáculo “divertía al populacho con pequeñas farsas dramáticas entreveradas de cantos y danzas” (27) y Kleist manifiesta su sorpresa cuando descubre al primer bailarín de la ópera de la ciudad, observando atentamente “las pantomimas de los muñecos” (27). De las conversaciones y discusiones con el bailarín, el dramaturgo alemán reflexiona sobre los trastornos que el estado de conciencia causa en la gracia natural del ser humano, llegando a la conclusión final de que ésta “se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios.” (36)

No existe, sin embargo, una observación tan profunda sobre los títeres y marionetas entre los intelectuales, ni siquiera en el campo del teatro. Para la mayoría, ahora y en el pasado, se trata de un espectáculo para el público infantil o para el “populacho” en la plaza del mercado. En España, las funciones de títeres en teatrillos o retablos ambulantes, originarias de Francia e Italia, eran ya famosas en el siglo XVI, como lo demuestra la presencia en el *Quijote* del “titerero” Maese Pedro (cap. 25, parte II). De los estudios de Magnin (1862), Varey (1957 y 1972), Amorós y Díez Borque (1999) o Lloret Esquerdo (1997), entre otros, puede concluirse que había gran variedad

de ellos, por lo que llegó a existir cierta confusión ya que bajo la denominación general de “títeres” se incluían fenómenos muy diversos. Así, el término no sólo se refería a la estricta definición de muñecos para “jugar con las manos”, sino también servía para designar representaciones circenses y visuales como linternas mágicas, ilusiones ópticas o sombras chinescas. Además, la profesión de “titiritero” designaba también al volatinero, acróbata, saltimbanqui, e incluso al artista de juegos malabares. Por otra parte, los artistas de este género demostraban sus habilidades con los muñecos mediante una gran diversidad de géneros que incluían el sainete, la comedia, las tonadillas o los bailes. Esta variedad de actividades unidas a los espectáculos de marionetas se mantiene durante todo el XIX e incluso hasta principios del XX, como demuestra este anuncio tomado del periódico gaditano *El Redactor General* con fecha de 9/1/1814: 4.

Teatro del Balón-Títeres-Sombras chinescas-Fuegos pírnicos-“El trono de las Españas” (escena de catòptrica)-Juegos de manos-Pantomima- A las 4.

Aunque los títeres agradaban a la mayoría de los públicos y se daban tanto en teatros o corrales como en plazas, vías públicas y en palacios, no estaban bien vistos. Se les criticaba por mezclar lo sagrado con lo profano y, sobre todo, por el desenfado y el poco respeto con el que representaban los pasajes bíblicos. Para el pensamiento ilustrado eran una diversión rural, impropia del mundo urbano. Así lo puso de manifiesto Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas* de 1790, donde los consideraba contraproducentes porque neutralizaban los avances didácticos de la comedia neoclásica³. Más adelante se siguió

³ “[...] Acaso deberían desaparecer con él los títeres y matachines, los pallazos [sic], arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis y otras invenciones que, aunque inocentes entre sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes. Porque, ¿de qué serviría que en el teatro se oigan sólo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entretanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que, con la boca abierta, oye sus indecentes groserías?” (Jovellanos, 1967: 117. Cursivas de la edición).

atacando a este tipo de diversiones como muestran las instrucciones gubernamentales dirigidas al cuerpo de Subdelegados de Fomento⁴.

Así, la Tía Norica de Cádiz, tradición titiritera conservada a través de generaciones, constituye una pieza clave en la reconstrucción y revisión de la historia del teatro de marionetas, ocupando un lugar privilegiado. Varey afirma que “la historia de un arte popular está escrita en el fondo de la mente de los pueblos y no en los libros de los eruditos” (1957: 8). Pero el arte popular de doña Norica le lleva la contraria: su devenir legendario pervive en la mente —en los genes, casi— del pueblo gaditano, pero también en las obras de los eruditos. De esta manera, a la hora de investigar los títeres gaditanos se cuenta tanto con documentos oficiales y prensa escrita, como con otra fuente importantísima: la que constituyen los testimonios y descripciones detalladas por personajes importantes de Cádiz, que asistieron a edad temprana a las funciones de la Tía Norica.

En Cádiz, la actividad teatral se había mantenido de forma ininterrumpida desde el siglo XVII. Entre finales del XVIII y durante todo el XIX funcionaron varios teatros, con una variada y continuada programación. Además de las compañías de profesionales, numerosos aficionados representaban en salones particulares. Ni siquiera la Guerra de la Independencia, el cerco del ejército francés o el peligro de bombas —como cuenta Alcalá Galiano en *Recuerdos de un anciano* (1951)— acaban con esta pasión de los gaditanos por el teatro. Ramón Solís recoge en *El Cádiz de las Cortes* (1958), las discusiones de los diputados sobre la conveniencia o no de mantener las

⁴ Cuerpo creado en 1833. Los Subdelegados de Fomento eran responsables —en cada provincia de la nueva administración territorial— de los negocios relativos a teatros y diversiones públicas, entre otros asuntos. Las instrucciones respecto a las marionetas se expresaban en los términos siguientes: “En los volatineros y titiriteros de varias especies que andan corriendo los pueblos, conviene no ver sino infelices que mendigan su pan haciendo habilidades, y la Autoridad debe obrar con ellos en consecuencia de esta calificación. Socorrerlos es un deber de humanidad; alejarlos en seguida es una ley de administración.” (Moreno Garballo, 1957: 5).

representaciones teatrales en una ciudad sitiada. No solamente ganaron los partidarios de éstas, sino que se iniciaron los trámites para la construcción de una nueva sala —Teatro el Balón, inaugurado en 1812— en un lugar más seguro, alejado del fuego de los cañones franceses⁵. Había también una gran afición por el teatro de marionetas que incluso suplió a otros géneros en situaciones de epidemias y guerras, según explica Solís, que también indica cómo los diputados doceañistas se ocuparon de ellas. Así, el moralista Villanueva denuncia, con fecha de 25 de marzo de 1811, que, a pesar de la Cuaresma, había en varias casas particulares “comedias, bailes y títeres”; por su parte, el periódico *El duende* nº3, señala que había diversiones poco conformes a la buena moral como “el teatro llamado de muñecos, en que están confundidos ambos sexos, y se representan piezas prohibidas”⁶ (Solís, 1958: 277).

Los espectáculos de títeres se denominaban entonces —según se desprende de los anuncios de prensa— “máquina de figuras corpóreas” (o “mecánicas” o “de movimiento”), “ingenios mecánicos” o “autómatas”⁷. En concreto, durante la denominada “Feria del Frío”, del 8 de diciembre —festividad de la Inmaculada— hasta el 2 de febrero —fiesta de la Candelaria⁸— se ofertaban los “Nacimientos de figuras de movimiento” en casas particulares o en barracas ambulantes, como se puede leer en este anuncio tomado del *Diario Mercantil de Cádiz* (26/12/1817): “En la plazuela de los

⁵ Sobre el teatro en Cádiz véase también Moreno Criado (1975) y Ramos Santana (1987 y 1992).

⁶ En los espectáculos de marionetas se sentaban juntos hombres y mujeres.

⁷ Ravina (1991: 111) reproduce un contrato de arrendamiento de una “maquinaria de figuras de movimiento” que se exponía en la Posada de la Academia de Cádiz en 1811.

⁸ Las fechas de representación se relacionan con dos fiestas religiosas muy enraizadas en la ciudad. La Inmaculada se celebraba en Cádiz desde mediados del siglo XVII como así explica Solé (1994: 428): “España se distinguió por la defensa de la Inmaculada, fiesta aprobada para nuestra nación en 1644”. En cambio, en el resto de los países católicos se popularizó dicho culto a partir de 1708. Por otro lado, la fiesta que conmemora la Purificación de Nuestra Señora, la Virgen de la Candelaria, se celebraba —al igual que la Inmaculada— con los correspondientes actos religiosos en la Catedral y otros templos de la ciudad, así como con diversiones de carácter popular.

Descalzos se manifiesta un nacimiento de figuras corpóreas, con acción o movimiento, que representarán varias escenas”. De entre todos los ofertados en la ciudad, hubo uno que alcanzó gran fama y que popularmente fue conocido como “El Nacimiento de la Tía Norica”.

Según la *Guía de Cádiz, San Fernando y su departamento para 1871*, de José Rossety, en el teatro llamado “de la Libertad” —anteriormente “Isabel II”— situado en la calle de la Compañía, tuvieron lugar por última vez las “acostumbradas funciones del antiguo Nacimiento de figuras corpóreas conocido por el de la Tía Norica” (108). El citado teatro había comenzado a funcionar para ofrecer esas representaciones y las había ido realizando sin interrupción —sigue diciendo la *Guía de Rossety*— durante 55 años desde 1815 hasta 1870, año en que fue derribado el local.

La apertura del teatro de la calle Compañía sería, según estudiosos del tema como Aladro (1976: 135) o Toscano (1985: 94), el comienzo del primer periodo documentado históricamente de la compañía⁹, aunque se podría considerar que hubo una trayectoria anterior. Por ejemplo, un curioso artículo, publicado en *Álbum de Cádiz* (1851: 21), hace referencia a tiempos muy remotos:

Sí: plácenos ir á la Tía Norica.- Los años de rápido progreso que llevamos han pasado en balde sobre esa que llaman diversión: lo único que ha variado es el vestido de los personajes: [...] Si en tiempos lejanos presentaban á la Tía Norica con saya de medio paso y monillo ajustado con botones de azabache, si alguno de los personajes vestía calzón corto, chupa y espadín, hoy ha variado todo. La Tía Norica se presenta, montada en su burro, á la última moda de París...

El autor anónimo de este texto pareció haber presenciado el espectáculo desde una momento bastante cercano a la génesis del fenómeno, pues en la fecha de publicación del artículo ya le atribuía una considerable antigüedad. Describió con todo detalle un

⁹ Toscano sitúa erróneamente el teatro en la calle Libertad (Toscano, 1985: 94). Por otro lado, Aladro (1974) da 1810 como año de su apertura (135), citando como fuente a Conte Lacave (1901). Sin embargo, en el capítulo en el que este autor hace referencia a la Tía Norica no se indica ninguna fecha de apertura del teatro (8-9).

vestuario cuyos elementos, como la saya y la chupa, aparecen todavía en los sainetes de González del Castillo pero que parece remontarse a la usanza y moda del siglo XVI¹⁰. Utilizado en las representaciones “en tiempos lejanos” para caracterizar a los personajes de la Tía Norica, acababa en ese momento de ser renovado.

En *Recuerdos gaditanos* (1897), del clérigo y autor dramático gaditano José María León y Domínguez¹¹, se reproduce una minuciosa descripción en el capítulo titulado “El Nacimiento de la Tía Norica”. Entre otros datos, suministra otra información para suponer una trayectoria de la compañía anterior a 1815, cuando señala la presencia de ciertos personajes ilustres en las funciones: “¡Y decir que antes y después de ser Obispo el sabio Sr. Arbolí, no se desdeñaba de refrescar anualmente aquellos graciosos recuerdos asistiendo á una función, acompañado de varios dignísimos Sacerdotes!” (161). Don Juan de Arbolí, nacido en Cádiz en 1795 —canónigo docto, predicador de su Majestad y posteriormente, obispo de su ciudad natal— tendría veinte años en 1815 por lo que sus “recuerdos infantiles” podrían remontarse hasta 1805 o, incluso, a 1800.

Pero quizás el dato más importante aportado por León y Domínguez sea el nombre de los regentes de “aquel tradicional teatrillo, la honradísima familia de los ‘Montenegro’, propietarios, empresarios, autores y actores del ‘Nacimiento’”(161). Conte Lacave (1901: 8-9) señala que el teatro era propiedad de un italiano natural de Génova y desde entonces se había asignado esta nacionalidad y origen a los títeres de la Tía Norica. Por ello, se procedió en principio a investigar siguiendo esta hipótesis.

¹⁰ Véase Portillo y Casado (1992: 169) y *DRAE* (1992: 1851). Hay que señalar que la “saya” se utiliza en los sainetes de González del Castillo para designar al vestido de las mujeres, como en *El día de toros en Cádiz*. La “chupa” es un elemento del vestuario de los majos (Sala Valldaura, 1996: 67).

¹¹ José M^a León y Domínguez, nacido en Cádiz en 1838, fue canónigo de la catedral de Cádiz, catedrático de literatura latina y castellana en el seminario y miembro de la Real Academia Española. Desarrolló una intensa actividad literaria, cultivando diversos géneros. En el campo teatral publicó la “Galería dramática infantil” compuesta por más de cien títulos de clara orientación escolar y de temática histórico- religiosa.

En primer lugar se inició la búsqueda la sección de estadística del AHMC: se consultaron el *Padrón de extranjeros* de 1791 (L.100); los diversos libros de *Matrículas de extranjeros*¹² (Siglo XVIII); y la documentación diversa sobre población foránea en la sección “Colección temática gaditana” (C.6630). Sin embargo, no se encontró referencia a los “Montenegro”, aunque sí aparecía el apellido “Negro” o “Negri”, con el que quizás se hubiera podido confundir.

Se acudió a continuación al AHPC para consultar la sección de “Protocolos notariales”. En los índices de disposiciones testamentarias¹³, a partir de 1663 y hasta finales del XIX, aparecen varios individuos —hombres y mujeres— con el apellido “Montenegro”¹⁴ que testaron en Cádiz y que eran naturales de esta ciudad o de otras poblaciones, pero ninguno de ellos era de origen italiano. Algunos de ellos provenían de Galicia, lugar de procedencia del apellido según confirma el *Diccionario heráldico* de González Doria (1987) donde, en concreto, se considera oriundo de Pontevedra¹⁵. Se trata de emigrantes que se asientan en Cádiz o en Jerez de la Frontera, y que se dedican a trabajos relacionados con el mar o a otros oficios varios, como boticario o mercader. Pero no apareció ninguna mención a profesiones relacionadas con el teatro¹⁶.

Por ello, se estableció una estrategia paralela y se consultó el Inventario del Archivo del Gobierno Civil de Cádiz (1790-1868), del fondo procedente de la antigua

¹² *Matrículas de extranjeros* (1792) C. 4033/4035-4046; *Matrículas de extranjeros transeúntes* (1793-1794) C.4034; *Matrículas de ratificaciones: italianos vecinos* (1794) L. 6965-6969.

¹³ Hasta el momento, en esta sección del AHPC se han inventariado sólo las disposiciones testamentarias. Además de esta clase de documentos, están depositados una gran cantidad y variedad de escrituras así como otros tipos de documentos notariales. Al respecto, véase Ravina Martín (1999).

¹⁴ El primer documento relacionado con este apellido corresponde al testamento de Alonso Montenegro, originario de Osuna (Sevilla), fechado el 14 de mayo de 1663 (Pro. 1421, F. 218/219 vº).

¹⁵ Como nota curiosa se recuerda aquí que el apellido del clan familiar protagonista de las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán, nacido en Galicia, es Montenegro.

¹⁶ Aquí existe un problema. Dada la categoría socio-profesional que entonces tenía un actor, cabe dudar si las personas que se dedicaban a ello lo dirían en su testamento.

Diputación Provincial, también depositado en el AHPC. En concreto, se investigó en la colección de expedientes sobre permisos gubernativos para espectáculos públicos y creación de sociedades recreativas y culturales en Cádiz y su provincia (cajas 152-167). En la caja 152 se encontraron dos documentos de interés. De un lado, la solicitud de un tal Pedro Montenegro (24/3/1834) para dar funciones de becerros erales en la plaza detrás del Balón, con objeto de beneficencia, “en los mismos términos que los años anteriores”. El segundo, una petición fechada el 16/5/1866, de la que se reproduce el siguiente párrafo:

D^a Dolores Jalpon, viuda de Montenegro, solicita de VE le conceda el permiso para poder dar toda clase de funciones que se pueda proporcionar tanto dramáticas como líricas en su teatro de Isabel Segunda en la Calle de la Compañía.

Al margen hay varias anotaciones, de las cuales, la más interesante es la firmada por José M^a Ruiz, con sello de la inspección de vigilancia del distrito de Santa Cruz, dirigida al señor gobernador, que declara como ciertos los datos en ella consignados. Afirma así mismo que la familia de la demandante goza de “buen concepto público” y no tiene inconveniente en conceder el permiso siempre que no se venda un número de entradas superior al aforo del teatro. En el mismo expediente se conserva el informe del arquitecto municipal sobre el estado del teatro, solicitud de permiso para actuar por parte de Justo Marín y Juan Francisco Muñoz (7/7/1866) y una lista de artistas que han de trabajar el domingo 15 de julio de 1866.

Tras el estudio de la carta de D^a Dolores Jalpón, pareció oportuno buscar el certificado de defunción de su esposo en los archivos de las cuatro parroquias que existían en el siglo XIX, esto es, Santa Cruz, Rosario, San Antonio y San Lorenzo. Puesto que el teatro estaba en la calle Compañía no era aventurado suponer que la familia habitara próximo a él y por ello se inició la búsqueda en Santa Cruz, entre las defunciones que tuvieron lugar entre 1865 y 1866. Con la ayuda del padre Marcelino

Martín, se encontró un certificado de defunción de un “Montenegro” fallecido el 20 de abril 1865 (F. 254, L. 40, “Defunciones). Pero no se trataba del marido de D^a Dolores, sino de uno de sus hijos:

[...] D. José Luis Montenegro, de treinta y tres años, soltero, natural de Cádiz, hijo de Dn. Pedro, ambos artistas, y de D^a María de los Dolores Garpon¹⁷, los dos naturales de Cádiz; falleció ayer del hígado en la calle de la Compañía, 14 [...]

La lectura de este documento permitió averiguar que el nombre de pila del marido de D^a Dolores coincide con el de la persona que solicita permiso para dar funciones de becerros erales en 1834. Posteriormente, la consulta de los censos de población del AHMC y la comparación de las firmas de ambos tipos de documentos permitió constatar que se trataba de la misma persona. De esa manera, se descartaba definitivamente el origen italiano de la familia Montenegro, puesto que tanto José Luis como su padre, Pedro, nacieron en Cádiz. Se constataba además, su condición de artistas y la consideración de la que gozaban en la ciudad. Por otro lado, Dolores Jalpón, viuda de Pedro Montenegro, aparecía como propietaria y regente del teatro, desde 1857 hasta 1870, lo que constituye un dato muy novedoso.

Estas investigaciones han permitido fijar, además, el emplazamiento exacto del teatro. El número 14 de la calle Compañía, citado en el certificado de defunción antes mencionado, fue el número 10¹⁸ antes de la reforma que Adolfo de Castro¹⁹ realizó en 1856. Se puede constatar que en algunos periódicos de la época se anuncia la representación del Nacimiento en la calle Compañía, 10 (*El Tiempo*, lunes 25/12/1837). Por otra parte, en el censo de población correspondiente a 1830 (AHMC, L. 1.105) se

¹⁷ El primer apellido de D^a Dolores aparece en diferentes documentos con diversas grafías, quizás debidas a las confusiones fonéticas entre “g” y “j” y entre “r” y “l” propias del habla popular gaditana. Así, hemos encontrado: Jalpón, Jarpón, Galpón y Garpón.

¹⁸ Referencia facilitada por el grupo de investigación dirigido por el profesor Alberto Ramos Santana (Universidad de Cádiz), procedente de un trabajo inédito sobre el callejero gaditano.

¹⁹ Adolfo de Castro (1823-1898), prolífico escritor, erudito bibliófilo, articulista y político gaditano. Desempeñó los cargos de Alcalde y de Gobernador Civil. Fue fundador del periódico *La Palma de Cádiz*.

puede ver que el matrimonio compuesto por D. Pedro Montenegro y D^a Dolores Jarpón, junto con sus hijos, habitaba en el n^o10 de la calle Compañía. Ello viene a demostrar que vivienda y teatro —de gestión totalmente particular— formaban un todo. Se sabe por la *Guía Rosetty* (1871: 108), que la finca fue reedificada de nueva planta y que el teatro se derribó en 1870. Actualmente, en el n^o14 de Compañía aparece dicha fecha en la cancela de hierro que da entrada al patio. Con toda seguridad, corresponde al lugar donde estuvo instalado el teatro.

Tras el hallazgo del certificado de defunción²⁰ y de la partida de bautismo²¹ de Pedro Montenegro, así como del estudio de los censos de población²² y de los anuncios en prensa, se ha podido esbozar una biografía del primer dueño conocido de La Tía Norica, Pedro Eustachio Montenegro Estéves [sic]. Nació en Cádiz el 19 de septiembre de 1778 y fue bautizado en la Santa Iglesia Catedral el día 21 del mismo mes y año; era hijo legítimo de Francisco Montenegro Hidalgo y Josefa Esteves, naturales de Cádiz, que se habían casado en dicha ciudad en 1768. Sobrevivió a la epidemia de 1800 y otras posteriores; se casó con Dolores Jalpón, dieciséis años más joven que él, hacia 1810; durante la Guerra de la Independencia y mientras duró el Sitio de Cádiz formó parte del cuerpo de Voluntarios Cazadores. A lo largo de su vida ejerció varias profesiones: traficante o mercader —como su padre—, artista y carpintero; tuvo diez hijos²³: M^a de los Dolores (1811-?); Josefa (1816-?); M^ª del Patrocinio (1818-?); Manuela (1823-?);

²⁰ F^o 122 L 36 “Defunciones”, APSC.

²¹ F^o 168 vt^o L 76 “Bautismos”, APSC.

²² Padrones consultados correspondientes a los años 1769, 1797-99, 1800, 1801, 1805-23, 1807, 1810-11, 1813, 1815, 1816, 1817, 1818, 1830, 1839, 1839, 1851, 1856, 1866.

²³ Las fechas consignadas se han deducido de los correspondientes certificados de bautismo y/o defunción, cotejadas con las edades registradas en los censos de población.

José María (1822-?), carpintero; Josefa (1826-?); Manuel (1828-1861)²⁴, carpintero y artista; M^a Concepción (1829-?); José Luis (1832-1865), actor dramático, y Pedro (1835-?)²⁵. Murió con 78 años, superando en longevidad a dos de sus hijos, y recibió en su entierro los mismos honores funerarios que ellos, como se lee en los correspondientes certificados de defunción citados anteriormente: “Fue conducido su cadáver con Cruz y Clero con rito de segunda clase hasta las puertas de la ciudad”.

Pedro Montenegro Esteves desarrolló una gran actividad —en el teatro instalado en su propia casa— que no se limitó al ciclo y tiempo navideño o al *Sainete de la Tía Norica*. Por el contrario, los anuncios en la prensa local aluden a un variado y desconocido repertorio, perdido en la actualidad, y a la presencia de otras compañías de títeres; también a funciones dramáticas de todo género, tanto de compañías profesionales como de aficionados. Véanse a modo de muestra los siguientes:

Teatro de Isabel II *Calle de la Compañía.*

Gran espectáculo de figuras de movimiento, hoy Domingo 10 del corriente 1841 se presenta al público en el referido teatro desempeñado por las dichas figuras el drama en 4 actos titulado: *La Conquista de Argel*, en que se verá el bombardeo y ataque de la ciudad por la escuadra y ejército francés, ejecutado con la mayor propiedad. Después el segundo acto, se ejecutará el baile jocoso-pantomímico en 3 actos titulado: *El rapto de la esposa*- La función expresada ha sido recibida en las principales capitales de Europa con repetidos aplausos- Precios: Lunetas, sillas de galería y platea con entrada, 4 reales. Asientos comunes sin distinción con idem 2 reales.- Habrá dos funciones, una à las 4 y otra à las 7. (*El Globo*: 6-10/1/1841).

.....

Gran espectáculo de figuras de movimiento. Hoy sábado, se presentará al público en el referido teatro, desempeñado por las dichas figuras, la comedia de magia *Marta la hechizera*- Después del segundo acto se ejecutará el baile jocoso pantomímico, en tres actos denominado: *El enano de Zaragoza en el jardín de los prodigios*. -Dando fin a la función con el nuevo baile de gran espectáculo titulado: *El último día de la ciudad de Pompeya destruida por la*

²⁴ Fº 138 vtº L. 38 “Defunciones”, APSC.

²⁵ Pedro Montenegro Jalpón puede ser con toda seguridad el Montenegro que nombra *Diario de Cádiz* (24/12/1875), puesto que tendría entonces 40 años: “Desde que el conocido industrial señor Montenegro suspendió las funciones que primero daba en el teatro de Isabel II y luego en el Variedades, no se ha puesto en ejecución ni el ‘Nacimiento’ ni la jocosa pantomima de la ‘Tía Norica’.” También es muy probable que sea también el actor de carácter Pedro Montenegro nombrado en la *Guía Rosetty* (1875: 143).

erupción del Vesubio; el cual concluirá con una decoración de sorprendente aspecto manifestando la ciudad destruida, y el Vesuvio en su espantosa aptitud.- Esta decoración es pintada por uno de los mejores pintores escénicos de Italia.- Precios: luneta dos reales, sillas de galería y platea un real, entrada dos reales.- Habrá medias entradas para los niños (*El Globo*: 17-18/4/1841).

.....

AUTÓMATAS ITALIANOS Ó MARIONETAS

Gran función para hoy miércoles 15 de septiembre.- Quedándonos pocas funciones que ejecutar por contrata hecha en otro punto, pondremos en escena la comedia en tres actos, titulada: EL DIABLO PREDICADOR.= A continuación el baile denominado: *Dido abandonada ó la destrucción de Cartago*: estrenándose una decoración del incendio de la ciudad.- Finalizará la función con la tonadilla *Los maestros de la Rabosa ó el Trípli*.- A las siete y media. (*El Nacional*, 15/9/1841).

Como se deduce de la lectura no se trata en absoluto de simples espectáculos de títeres de guante que se propinan toda suerte de garrotazos. Además de una gran variedad piezas²⁶ y géneros, parece haber todo un despliegue escénico plagado de efectos. En este sentido llama la atención que en los anuncios se destaca el estreno de decorados, lo que demuestra la preocupación por la puesta en escena, llevada a cabo en colaboración con artistas de otros campos. Por ejemplo, Diego María del Valle²⁷ realizó el decorado de uno de los espectáculos representados en el teatro de los “Montenegro”, según describe el periódico *El Globo* (10/3/1841), lo que prueba la integración de esta familia en la vida cultural de la ciudad.

En cuanto a las dimensiones del espacio, el informe de teatros públicos de 1868 *Provincia de Cádiz. Relación de edificios o locales destinados en esta provincia a espectáculos de público recreo*²⁸, señala que el Teatro Isabel II de la calle Compañía, sede de La Tía Norica, tenía una capacidad para 318 espectadores. León y Domínguez

²⁶ *La conquista de Argel* y *Marta la hechicera* parecen ser piezas clásicas de los repertorios de teatros de marionetas. Por ejemplo, en Alicante también fueron representadas, aunque en la última década de siglo XIX, según señala Lloret Esquerdo (1997: 27-28).

²⁷ Diego María del Valle fue un pintor gaditano. Profesor de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, realizó numerosos decorados para óperas representadas en la ciudad que le valieron el aplauso de la crítica. En la temporada de 1846-47 formó parte de la compañía lírica organizada por la empresa de los teatros Principal de Cádiz y Nuevo de Sevilla. También se dedicó a la política, pues según se lee en *El Comercio*, 13/3/1846, presentó su candidatura a concejal del cuarto distrito del ayuntamiento gaditano.

²⁸ Caja 152, Gobierno Civil, AHPC.

(1897: 154) lo describe detalladamente: “El teatro era espacioso. En el patio había lunetas, arriba palcos corridos á que se llamaba galerías, y al pie las gradas indispensables que constituían la cazuela, donde los menos favorecidos de la fortuna, por dos reales [disfrutaban el espectáculo] [...] La clase aristocrática, elevada a más alto vuelo, pagaba a razón de una peseta con luneta o galería”. En cuanto a su programación, Francisco Flores Arenas²⁹ escribió varias reseñas sobre los espectáculos allí representados, a los que concedió diversa valoración según sus propios gustos o conceptos escénicos y que fueron publicadas en el periódico *El Globo*.

Como se ha comentado anteriormente, la función de carácter navideño se conocía popularmente como “El Nacimiento de la Tía Norica”, lo que no significaba que realmente se escenificara el nacimiento de tal señora. El repertorio se componía, según Conte Lacave (1901: 8), de “misterios y autos, pero en general daba farsas, entre las cuales sobresalía la de la Tía Norica”. En los *Recuerdos de Cádiz y Puerto real de Fulana de Tal*³⁰ (1899: 105-106) y en los de León y Domínguez (1897: 159-161) se alude a su argumento: la Tía Norica es embestida por un toro, por culpa de su terrible nieto (o sobrino-nieto) Batillo. Postrada en cama, recibe la visita del médico. Ante la gravedad de la cogida, doña Norica decide llamar al escribano para dictar un extravagante y cómico testamento.

²⁹ Francisco Flores Arenas (1801-1877). Fue un poeta y dramaturgo gaditano que también ejerció de ingeniero militar y médico. Fundó la revista *La Moda* y colaboró habitualmente en los periódicos *El Globo* y *El Tiempo* como crítico teatral.

³⁰ Seudónimo de la pintora Alejandrina Gesler (Cádiz 1831- París 1907), conocida en el mundillo artístico parisino como “Madama Anselma” o “Anselma Lacroix”. *Recuerdos...* constituye su única incursión literaria. De carácter autobiográfico, es una interesante descripción de la vida cotidiana de la burguesía gaditana del XIX.

Pero este sainete o entremés era el final de la representación³¹, que comenzaba con una relación bíblica, “un regocijo de la Navidad” o “escenas pastoriles” sobre el Nacimiento de Jesús (León y Domínguez, 1897: 154). Curiosamente, esta primera parte del espectáculo no se limitaba exclusivamente al misterio de la Navidad, sino que se iniciaba, según explica León y Domínguez (1897: 154), “con la caída de los ángeles cuando el mundo aún no había brotado de la nada”. Confrontando su descripción con la que ofrece Fulana de Tal, se componía de los siguientes cuadros: Diálogo entre San Miguel y el monarca de los abismos; El Paraíso: Pecado Original y Expulsión; Anunciación y/o Concepción de la Virgen; Edicto de empadronamiento; Pidiendo posada; Anunciación a los pastores; En el Portal de Belén; La Parada de los Reyes; En el palacio de Herodes; Adoración de los Reyes; Presentación en el Templo; Huida a Egipto (con el milagro de la palmera que oculta a la Sagrada Familia).

En los manuscritos publicados por Carlos Aladro en *La Tía Norica de Cádiz* (1976) aparece otra relación diferente de episodios o cuadros, con un total de veintidós, recogidos bajo la denominación de “autos”. Se ha sugerido una posible relación de este repertorio religioso con las representaciones de autos en la ciudad³² en el siglo XVIII; también, con ciertos villancicos extravagantes cantados en las iglesias gaditanas, que recoge Adolfo de Castro (1859: 105-106), y otras manifestaciones religiosas del interior de las iglesias, y, además, con los autos sacramentales del Siglo de Oro español. El profesor y literato gaditano Martínez del Cerro³³ opinaba, según un artículo del

³¹ León y Domínguez también explica que tras el sainete se ofrecían juegos malabares, baile flamenco así como juegos de agua y artificio. (León y Domínguez, 1897: 158-159)

³² “[...] en las iglesias se permitía la venta de agua y de dulces; en las procesiones, salían comparsas de gitanos y gigantones y cabezudos; los autos sacramentales no cesaban en todo el tiempo [...]” (Casanova y Patrón 1905: 16)

³³ Miguel Martínez del Cerro (1912-1971) fue un escritor gaditano. Catedrático de literatura y cultivador de la poesía mística, escribió más de doce libros de poemas y cinco obras teatrales. Lo más destacado y característico de su producción poética se recoge en la antología *Un ramo de versos míos* (1985), con introducción del José Luis Tejada (véase *Diario de Cádiz*, 27/3/1985: 3).

periodista Bartolomé Llompart³⁴, que los autos de la Tía Norica son de “tendencia pastoril, escritos en romance y dando la impresión de datar del siglo XVI, del mismo corte que los Juan del Enzina”³⁵.

Esta parte del repertorio de los títeres gaditanos también podría relacionarse incluso con manifestaciones dramático-religiosas medievales, atendiendo a la propia definición de “auto”. Según el *Abecedario del Teatro* de Portillo y Casado (1988: 21), el término se refiere, en primer lugar, a piezas basadas en la Biblia, evangelios apócrifos o doctrina católica, que en otros países europeos reciben el nombre de “misterios” o “milagros”. Posteriormente evoluciona, convirtiéndose en un drama alegórico con personajes simbólicos o abstractos. Es la “moralidad” europea que en España da lugar al “auto sacramental”, tan en boga en el XVII.

Indudablemente, los episodios religiosos de la Norica guardan una estrecha relación con la primera acepción del término “auto”. Por su estructura y tratamiento de los temas tienen conexión con aquellas piezas cíclicas cuyo núcleo principal lo constituye la vida de Jesús y que, desde el siglo XV, se representaban en Europa, pero ya fuera de las iglesias. Esas representaciones trataban de ofrecer una visión global de la historia de la Redención. Por ello, siguiendo la concepción del tiempo del hombre medieval —en que pasado, presente y futuro constituyen un todo indisoluble— comenzaban por el Pecado Original, causa última y primera del Nacimiento del Salvador. Además, en los misterios medievales y en los de la Tía Norica son constantes los anacronismos, la combinación de hechos históricos y contemporáneos, la mezcla de

³⁴ Bartolomé Llompart (1912-1983), fue un famoso periodista gaditano. Ejerció el cargo de Presidente de la Asociación de la Prensa de Cádiz durante los últimos ocho años de su vida. Participó activamente en la vida cultural de la ciudad y escribió en diversos periódicos como *La información*, *ABC de Madrid* o *Diario de Cádiz* donde publicó —desde 1973 y durante diez años— su popularísima columna “De ayer a hoy”.

³⁵ Véase el artículo “Abuela y nieto” en la sección ‘Ayer y hoy’ de *Diario de Cádiz* 17/7/74: 3.

lo profano y lo sagrado, lo sublime y lo grotesco, lo cotidiano y lo universal. Como ejemplo, se pueden señalar, los episodios 12 y 13 del ciclo de Towneley, que se representaban en la ciudad de Wakefield (Gran Bretaña) a lo largo del siglo XV, denominados *Prima Pastorum* y *Secunda Pastorum* (Portillo, 1988). La estructura argumental es idéntica a la del cuadro de la “Anunciación a los pastores” de la Tía Norica. Comienza con un episodio de carácter cómico a cargo de los pastores; le sigue un resplandor del que surge un ángel para anunciar la Buena Nueva; tras discutir sobre el prodigio presenciado, deciden ir a adorar al Niño Dios³⁶.

Se descubre entonces una extraña situación “espectacular”: un público tan exigente y ávido de novedades como el gaditano del siglo XIX que se estaba divirtiendo con una forma teatral de siglos anteriores. La primera explicación a esta situación es concluir que el espectáculo se ofrecía solamente para espectadores infantiles. En efecto, León y Domínguez (1897: 162), dirigiéndose a Manuel Rancés, Marqués de Casa Laiglesia —quien le había recordado el espectáculo y al que va dedicado el capítulo de la Tía Norica— reflexiona sobre su utilidad en la educación de los niños:

Y dígame si no ha perdido la sociedad doméstica uno de sus más poderosos medios coercitivos para educar á la infantil grey, habiendo quedado privada para *in aeternum* de aquella conminación terrible que dirigía al rapazuelo, cuando tomaba una perrera mayúscula, cuando no quería ir á la escuela, o cuando se tiraba por los suelos, ó la emprendía a mojicones con sus hermanitos, al lanzarle su madre la tonante y espantosa frase “*mira que este año... no te llevo á ver la TÍA NORICA.*”

Pero siguiendo al canónigo, y tras una lectura detallada, se puede ver que la familia asiste al completo. Incluso, a pesar de la frecuencia de las representaciones —de diciembre a febrero, la “Feria del Frío”, los jueves y domingos en doble sesión— varias “respetabilísimas familias” encargaban funciones especiales por las que pagaban hasta 300 reales, cuando el precio de entrada mínima de adulto era de dos reales. Los niños y

³⁶ Chambers (1978: 157) señala que el uso de títeres en representaciones dramáticas sobre la Navidad parece ser anterior a las funciones con actores.

soldados pagaban un real y la más cara costaba una peseta. También en la descripción de *Fulana de Tal* (1899: 108) se alude al público adulto:

Originales hasta no más eran los muñecos, pero lo que no hubiera con qué pagar, fuera poder reproducir in extenso los coloquios que entre ellos pasaban, con detalles tan de confianza y con una despreocupación tan ingenuamente indecorosa, para el papel que representaban, que á la gente grande no le era siempre fácil el mantenerse seria.

Esto demuestra la capacidad de los titiriteros gaditanos para hacer diferente cada representación, y el tratamiento especial que hacían de los textos: existían unos guiones básicos sobre los que se improvisaba continuamente, introduciendo todo tipo de comentarios, y anécdotas de la actualidad, dando lugar a un tipo de espectáculo abierto que se renovaba continuamente.

La Tía Norica sirve incluso de referencia obligada para hacer crítica teatral. En el *Álbum de Cádiz* (1851: 21) se lee:

En todas partes no vemos más que escenas de sangre y exterminio, juramentos, puñales y venenos, parricidios, decepciones... [...] ¡Y queríamos ir al teatro para reír! ¡Y sólo encontramos lágrimas y dolores! Para eso... mejor estamos en nuestro hogar, ó en caso de apuro nos vamos á la Tía Norica.

Aquí este crítico anónimo arremete contra el excesivo gusto por lo melodramático y considera que para aliviar las tristezas lo mejor es presenciar una función de la Tía Norica, en lugar de las muchas otras que se ofrecían en los escenarios gaditanos.

Tras el derribo en 1870 del Teatro Libertad, los títeres de la Tía Norica deambularon por la ciudad. La *Guía Rosetty* de 1872 y la de 1873, hacían referencia a funciones en un bajo de la calle Comedias, 11. Las de 1875 y 1876 las situaban en el “Salón de Variedades” de la Plaza de los Descalzos, hoy, “de las Flores”. En el *Diario de Cádiz* de 26 /12/1876 se anunciaba también esa función del “Salón de Variedades”, pero además aparecía un anuncio de otras representaciones simultáneas de la Tía Norica en “Teatro La Infantil” de calle Santo Cristo, como si dos compañías diferentes

ofertaran el mismo espectáculo. De cualquier forma sería en el “Teatro La Infantil” donde continuarían las funciones en 1882 y posteriormente, desde 1886 hasta 1888.

En la última década del XIX hizo su aparición Luis Eximeno Chaves nacido en El Puerto de Santa María (¿1848-58?). Fue albañil, carpintero, cantante en compañías de zarzuelas y sochantre de la parroquia de San Antonio de Cádiz. Aunque Luis Chaves se estableció definitivamente en Cádiz en 1905, podemos suponer que dirigió la compañía desde 1897. Según el testimonio de Rosario Núñez del Río³⁷, que fue la más famosa voz de doña Norica y que nació en Jerez de la Frontera en 1892, Don Luis compró o vio unos “crisobitas”³⁸ en El Puerto y se le ocurrió montar un teatrillo, pero con unas marionetas más expresivas, que moviesen pies y manos. D^a Rosario recuerda que vio por primera vez a la Tía Norica actuando bajo la dirección de Chaves, en la Plaza de la Libertad, cuando tenía cuatro o cinco años, lo que nos sitúa en 1897. En concreto, representaba en un lugar próximo a la plaza de abastos cerca de la zona denominada popularmente “corralón de los carros”³⁹, sobre el que hoy se alza un supermercado. En *Diario de Cádiz* de 14/12/1905 se comentan las gestiones infructuosas de Chaves para realizar funciones en un local-teatro de la Plaza de las Flores o en el Teatro Cómico. En 1907 se instaló en una planta baja de la calle Sacramento, esquina a San Miguel⁴⁰. De su éxito, es una muestra el comentario extraído del *Diario de Cádiz* 11/12/1911: “En el teatro del señor Chaves se agotaron las localidades para todas las sesiones, pues a pesar de sus años no envejece la Tía Norica.”.

Durante esa época se mantiene el mismo repertorio que en años anteriores, o sea, el famoso *Sainete de la Tía Norica* y las escenas de carácter religioso relativas al

³⁷ Véanse Aladro (1976: 22-45) y *Diario de Cádiz* 25/7/1973: 6.

³⁸ Este término designa en Andalucía a los títeres de guante o “cachiporra” (Portillo y Casado, 1992: 54).

³⁹ Eran unas dependencias donde se almacenaban las mercancías de los carros y puestos ambulantes.

⁴⁰ Véase *Diario de Cádiz*, 4 y 13/12/1907.

Misterio de la Navidad. Además, el tiempo de representación, como era tradicional, comprendía también las fechas de la “Feria del Frío”. Chaves era un hombre detallista que reinvertía los beneficios para realizar nuevos decorados y embocaduras, hasta que finalmente construyó su propio espacio teatral: una barraca desmontable con cabida para doscientas personas, con techo de lona azul. Realizada con la madera de la antigua plaza de toros del Campo del Sur —que existía aún en 1913— se instaló en varios lugares: la Plaza de la Libertad, Jesús Nazareno y la cuesta de la Alhambra⁴¹, según testimonio de Juan Porto⁴². El crítico Francisco Padín⁴³ recuerda —en el artículo titulado “La Tía Norica y yo” de *Diario de Cádiz* (26/12/1974: 5)— que el teatrillo estaba instalado en esa calle hacia 1915 ó 1916 donde, “las funciones se daban de hora en hora”, por lo que podemos situar la construcción del dicho espacio entre 1914 y 1915.

En el interior de la barraca estaba el “retablo” o espacio de “juego” para los títeres. Su estructura seguía el escenario tradicional y estaba formado por dos pisos, el superior —propiamente retablo— y el “paso de peana” no visible al espectador, descritos por Aladro (1976: 162-163):

El terrazo [retablo] [...] está dividido en secciones que fácilmente pueden cambiar los espacios y las respectivas alturas según el juego dramático. Sobre este terrazo juegan los títeres de hilo que son manipulados desde dos puentes superiores en los que se colocan los titereros [...].

El segundo plano de representación, son los “pasos peana” [...] caminos para el juego de los títeres de peana y varilla. La peana es una especie de carrito que soporta al títere y que circula por dichos pasos. Los títeres de peana [...] llevaban varillas metálicas para el movimiento de los miembros

⁴¹ La cuesta de la Alhambra ha recibido a lo largo del tiempo los siguientes nombres: Tomás Istúriz, General Sanjurjo, Londres y, finalmente, Alcalá Galiano.

⁴² Componente de la Tía Norica en la época de Chaves (véase Aladro 1976: 46-55).

⁴³ Francisco Padín Jerez (1909-1984). Fue funcionario de Aduanas, pero sobre todo se conoce a este gaditano como crítico de teatro, cine y música de *Diario de Cádiz*. Era tal su empeño que incluso se desplazaba cada año a Madrid para estar en contacto directo con la actualidad teatral. En la sección “Acotaciones de un espectador sencillo”, comentaba con un estilo muy personal todas las noticias relacionadas con las artes escénicas tanto locales como regionales o nacionales. Recibió, además, diferentes premios por sus trabajos literarios. (Véase *Diario de Cádiz*, 26/9/1984: 3).

articulados. [...] Los titereros que los manipulan se sitúan en bancos corridos, bajo el terrazo, quedando los pasos a nivel de los brazos. [...]

Sobre las dos plantas de la representación se levantan los puentes, uno más alto que el otro para el contraste de las perspectivas. Se accede a ellos por dos pasillos laterales. Uno de los pasillos es el telar, desde donde se gobierna la caída y subida de telones [...] permite mover el títere de hilo con gran facilidad entre los decorados.

En este espacio trabajan los “titereros” gaditanos en cuyo “juego” se separa a los manipuladores de los que interpretan las voces. La coordinación de ambos enriquece la representación al máximo y le proporciona un estilo muy personal. El antiguo teatro de *figuras corpóreas* de Montenegro se transformó en un auténtico retablo de las maravillas donde se iba a desarrollar una técnica de construcción y amarre de títeres muy particular, con sólo cuatro hilos y que Carlos Aladro denominó “percha gaditana” (204-206). En ella, el títere de hilo pende de una cruceta vertical en forma de “T”. El centro sostiene el hilo de la cabeza y los extremos, los brazos. Las rodillas tienen mando independiente, que se cuelga en la percha cuando no se maneja el títere. En la parte superior de la “T” se sitúa una anilla por donde el manipulador introduce el dedo pulgar, mientras los otros dedos manipulan al títere.

Tras la muerte de Chaves (1918), le sucedió su yerno, Manuel Martínez Couto, actor cómico y cinematográfico, que en 1924 “está animado de los mejores deseos para instalar ‘La Tía Norica’ o lo que es lo mismo la delicia de los niños y de algunos mayores, en lugar adecuado, introduciendo diversas mejoras”⁴⁴. El lugar volvió a ser la cuesta de Tomás Istúriz y las reformas se centraron en la ampliación del repertorio, representándose “obritas de autores locales, argumentadas en asuntos puramente gaditanos a parte de las otras que forma el extenso repertorio de la compañía”, según *Diario de Cádiz* de 5/12/1924. En el mismo artículo se describe el teatro:

Hemos tenido el gusto de visitar el “petit coliseo” y en honor la verdad sea dicha, no se puede pedir más en esta clase de instalaciones, reuniendo a nuestro entender toda la seguridad posible; su escenario es una preciosidad, su decorado admirablemente pintado y si hablamos del interior del escenario diremos que nos quedamos asombrados al ver tantas cuerdas que son

⁴⁴ Comentario del articulista Franklin Jr. &C., *Diario de Cádiz* (10/10/1924).

precisamente las que hacen mover a las figuras sin ser vistas aquellas desde la sala, y como quiera que los movimientos son tan perfectos, calificamos a los manipuladores de verdaderos artistas.

La descripción del periodista Franklin es una prueba de la preocupación de Couto por el perfeccionamiento del espectáculo. Así, realizó varias innovaciones técnicas: a uno de los títeres del *Sainete* —Don Reticurcio, el médico— le añadió una articulación en la boca; transformó algunos títeres de hilos —de difícil manipulación en los *autos*^{3/4} en títeres de peana; y creó títeres planos, como recurso para escenas de multitudes —por ejemplo, el público en una corrida de toros— de las nuevas piezas del repertorio. Estas nuevas obras eran de carácter local y reflejaban la idiosincrasia, así como el habla popular de Cádiz, y se representaban tras el ciclo de Navidad. La compañía actuó también en diversas ferias de la provincia: Puerto Real, La Línea y Gibraltar (1925), San Fernando y Sanlúcar (1926), Jerez de la Frontera, etc. Durante la década de los treinta llegó hasta Lebrija, Sevilla y Huelva. A las funciones siempre acudía una gran cantidad de público infantil, pero Couto se dirigió también al adulto. Observaba atentamente las reacciones de los espectadores y si una obra no tenía el éxito esperado, la retiraba inmediatamente de cartel. Estos fueron los textos que se añadieron al repertorio clásico de la Tía Norica:

1) *El Tío Melones o la corrida de toros*, sainete cómico con ilustraciones musicales y rasgos melodramáticos. Un picador se opone al noviazgo de su hija con un torero, que finalmente le salva la vida.

2) *El sueño de un jugador* (1925), sainete. Texto no conservado. (Anunciado en *Diario de Cádiz*, 10/1/1925).

3) *La boda de la Tía Norica* (1925) de Enrique Povedano. Calificada como sainete, adquiere rasgos esperpénticos de retablo de la avaricia. La Norica se casa con el Tío Martín, cuya fortuna despierta la envidia de sus parientes. Estos la encierran en el

manicomio de la ciudad de donde será rescatada por Batillo y su flamante marido, disfrazados ambos de frailes.

4) *El agente contratista*, disparate cómico en un acto y dos cuadros de Antonio Ramírez. Estrenada el 13/6/1926, fue retirada por sus visos republicanos. Don Duro, el agente, recibe la visita de una serie de actores que quieren ser contratados, entre ellos el legionario Jorge Redondo, que resulta ser el hijo que Don Duro había abandonado.

5) *La virgen de la Palma o de la Viña a la Gloria* (1926). Versión para títeres de la zarzuela (o sainete lírico) de Pedro Muñoz Ariza⁴⁵, con música del maestro Mariano Alcalá Galiano, estrenada con actores en el Teatro-Circo de verano de Cádiz (8/11/1924). La versión para títeres incluía también partes cantadas. La trama gira en torno al amor no correspondido de Mari Luz por Antonio, y de su posterior aceptación de Manolillo, por inspiración de la Virgen de la Palma. En la obra hay una constante sucesión de personajes populares. Debe destacarse en el segundo acto la procesión de la Virgen —copia de la que tiene lugar cada 1 de noviembre— para agradecerle su intersección durante el maremoto de 1755, donde se representa un desfile completo de autoridades, curas, monaguillos y mujeres de todas las edades mediante títeres planos.

7) *El Tenorio de Astracán*, (1921) parodia de humor grueso a partir del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, escrita por Cayetano Hostos y representada en los años treinta.

8) *El sueño de Batillo*, disparate cómico en siete cuadros. En esta época, Batillo, el terrible sobrino-nieto de la Tía Norica, llegó a adquirir mayoría de edad como personaje, dejando de ser antagonista para convertirse en protagonista exclusivo de dos espectáculos. En el primero de ellos, Batillo sueña a los pies de la cama de su abuela que es un señor elegante que viaja hacia Brasil. En el barco, una señora le acosa para

⁴⁵ El término “sainete lírico” se encuentra en las noticias sobre el estreno, en *Diario de Cádiz*, los días 8, 9 y 13 de noviembre de 1924. Sin embargo, en la fotocopia del permiso concedido por escrito a Couto (con fecha de 8 de enero de 1926) para representar una versión para títeres, Pedro Muñoz emplea la palabra “zarzuela” para referirse a su obra (ATN).

que se case con su hija Pepita. Su novio, el capitán del barco, tira a Batillo por la borda. Este se pasea por el fondo del mar y a continuación relata sus aventuras a un grupo de odaliscas en un salón árabe. El sueño termina cuando el Tío Isacio les comunica que han heredado de un pariente muy rico fallecido en América.

9) *Batillo Cicerone* (1928), de Couto. Batillo encuentra trabajo como guía del negro Pancho, productor de cine, que se enamora de la gaditana Rosarito. El texto original consta sólo de unos ligeros apuntes argumentales, ya que en la Norica “no se rigen del libro, el libro tiene gracia, pero más gracia tiene lo que dicen ellos, lo que no se espera”⁴⁶. Es, por tanto, otra prueba evidente de la importancia de la improvisación en las representaciones. Sin embargo, está plagado de magníficas descripciones de arquetipos populares gaditanos: Serafín, el gallego; *Manué*, el camarero; Joselito, el *mariscaó* (que donde mete la mano encuentra marisco); Andresito, que es un poco de “aquella manera”; Restituta y Casta, las cursis de turno... Y por supuesto, el *pimpi* (o *cicerone*), vocablo gaditano que designa, según Payán (2000), a un “producto típico de la picaresca local, cuyo ambiente siempre fueron los muelles, donde estaba a lo que cayera: gente que buscaba alojamiento, turistas que necesitaban un guía [...]” (174-175), capaz de manejarse en un inglés aprendido de oídas o por señas, vehículo de entrada de muchos vocablos extranjeros —deformados, claro está— en el habla popular gaditana.

Un grupo particular de textos y marionetas que se incluyen en esta época está constituido por las réplicas del Teatro Pinocho. Esta era la compañía del marionetista Salvador Bartolozzi, que actuaba con gran éxito en el Teatro Español de Madrid en la década de los treinta (Porrás Soriano, 1995: 325-343). Desde 1912, Bartolozzi había estado recreando en España la figura del Pinocho de Collodi. Sus dibujos se publicaron

⁴⁶ Testimonio de Ana Cabello (Aladro, 1976: 59), componente de la antigua compañía y abuela del actual director de La Tía Norica, Pepe Bablé.

en el semanario infantil *Pinocho*, editado por Saturnino Calleja. Posteriormente, Bartolozzi y su compañera, Magda Donato⁴⁷, crearían otros personajes: Chapete, enemigo de Pinocho, Pipo y la perrita Pipa. Couto, en sus deseos innovadores y siguiendo el gusto modernista realizó reproducciones exactas para las obras *Rataplán*, *Rataplán o una historia (hazaña) de Pinocho*; *Pinocho y Chapete*; *Pipo, Pipa y el dragón*; *Taholí, Taholá y el brujo Pipurigallo*. Pero, según Margarita Toscano (1985: 117), esa innovación no llegó verdaderamente a calar en el público, debido a su temática, de un humor muy distinto al habitual en el teatro popular gaditano, y a la dificultad de movimientos que suponían unos títeres tan pesados.

De todas maneras, los esfuerzos de Couto se vieron siempre recompensados por público y crítica, como demuestra el comentario extraído de *Diario de Cádiz* (9/12/1931):

[...] la feria del frío [...] hay atracciones diversas [...] el gran Couto, con su teatro de fantoches, cada año más estilizados, y en el que vamos a oír un día cantar “Las Valkirias”.

En las grandes corrientes renovadoras del teatro de finales del XIX y principios del XX, se observa una revalorización del teatro de títeres de carácter popular. Craig, Jarry, y más adelante, en España, Lorca o Valle-Inclán, entre otros, acudieron a él buscando nuevos canales de expresión. “No se puede hacer una historia del teatro español contemporáneo sin comprender el tejido de limitaciones y deseos que los intelectuales españoles fueron elaborando bajo los emblemas del pueblo, de lo popular, de la realidad profunda de la nación.” (García Montero, 1996: 215). De alguna manera, la Tía Norica también puso su grano de arena en la renovación escénica española del siglo XX, pues constituyó el primer contacto de Falla con el teatro y parece que le inspiró en la composición del *Retablo de Maese Pedro*. Así lo explicaba Germán Falla,

⁴⁷ Pseudónimo de Carmen Eva Nelken y Mansberger (Hormigón, Juan Antonio, dir., 2000: 913-927)

hermano del músico, al folklorista Arcadio de Larrea (1950: 583). Con toda seguridad, fue Falla quien le habló a Lorca de los títeres gaditanos y que le inspiraron para escribir la genealogía de don Cristóbal⁴⁸:

[...] saludemos hoy en “La Tarumba” don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la Tía Norica, de Cádiz, hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don Arlequín de Bérghamo, como a uno de los personajes donde sigue siendo pura la esencia del teatro. (García Lorca, Federico 1967: 1043).

Paradójicamente, en los años treinta comenzó una etapa de decadencia en la historia de la Tía Norica, puesto que el público empezó a decantarse por otras diversiones. Así lo describió el propio Couto, en una entrevista publicada en el periódico *Ya* (31/1/1935):

[...] Tiene estudiado y resuelto por completo el engranaje para montar el “Retablo de Maese Pedro”, a base de la partitura del maestro Falla... Pero los medios económicos no responden...

-Todos los que se ven con un poco de autoridad quieren entrar gratis -nos dice-. Además cada año hay más impuestos y la atención a nuestro arte disminuye a pasos rápidos... [...], porque al público “espectacular” se lo lleva el cine. Y sin embargo el público sigue dando sus sorpresas:

[...] Me anunció que vendría a la función de tarde un juez amigo mío con su hijo Pepito [...] y le di instrucciones al que hace “Batiyo” [...] No bien acabó “Batiyo” de decir que había estado jugando con Pepito, el hijo del juez, se levanta éste muy serio, muy enfadado y, desde su sitio, se pone a gritarle: “oye, oye, eso es mentira... yo no me junto con golfos como tú...”.

Tras el paréntesis que supuso la guerra civil (1936-1939) y la posguerra, a partir de 1947 se hizo cargo de la compañía Joaquín Rivas. Algunas firmas de la prensa local —como Francisco Padín, Donato Millán Contreras o Adolfo Vila Valencia— comenzaron a llamar la atención de las autoridades sobre la antigüedad e importancia de la Tía Norica. En 1950 y 1953, Arcadio de Larrea publicó dos artículos sobre el tema en *Cuadernos de dialectología y tradiciones populares*. A pesar de todo, a partir de 1959 comenzó un largo periodo de inactividad.

Después de catorce años, en agosto de 1974 la Norica volvió a actuar para el público gaditano. A las representaciones acudieron más de dos mil personas con el apoyo de autoridades municipales e intelectuales como José María Pemán, Bartolomé

⁴⁸ Posteriormente Varey (1957: 1) afirma que “don Cristóbal no es un títere, sino una legión de títeres,

Llompart o Pedro Valdecantos. Este nuevo interés por el fenómeno culminó con la publicación en 1976 del libro de Carlos Aladro *La Tía Norica de Cádiz*. Gracias al empeño de Aladro y otras personalidades del teatro como Varey o Lauro Olmo, se puso en marcha el proceso de recuperación de los títeres gaditanos. Por fin, en 1978, el Ministerio de Cultura compró los títeres y los depositó en el Museo de Cádiz.

I.3 La Tía Norica rescatada: historia reciente

Tras la instalación en el Museo pudo parecer que los títeres de la Tía Norica abandonaban definitivamente los escenarios. Sin embargo, una vez restaurados, se exhibieron en una exposición monográfica en la II Fiesta Internacional del Títere de Sevilla (1982). Los organizadores pidieron a los antiguos componentes que aún vivían —Eduardo Bablé Cabello, Rosario Torres y Pedro Carpio— una representación de carácter excepcional. Esta función improvisada, donde se emplearon por última vez los títeres originales, tuvo tanto éxito que hubo de repetirse hasta tres veces. En 1984, el Ayuntamiento de Cádiz y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía acordaron recuperar la compañía y el “Legado de la Tía Norica”, realizándose réplicas exactas de los antiguos muñecos. Pepe Bablé asumió la dirección a partir de 1985 y la compañía recorrió con éxito gran parte del territorio nacional. Coincidió en el tiempo con la publicación de la enciclopedia *Cádiz y su provincia*, donde aparece el resultado del trabajo de investigación de Margarita Toscano (1985), sobre el material depositado en el museo.

Desde ese momento La Tía Norica participó con gran éxito en varios festivales de renombre: IV Festival de Títeres de Bilbao (1985); II Festival Internacional de Títeres de Segovia (1985); III Mostra de Títelles a la Vall d’Albaida (1987); Muestra Micro-Macro Andalucía de la Sala Mirador de Madrid (1987); III Festival de Títeres Ciudad de Málaga (1990); IX Festival Internacional de Madrid (1991); XIII Feria

una hueste de figuras teatrales, cada una con sus rasgos característicos, sus cualidades personales”.

Internacional del Títere de Sevilla (1992); XXIV Festival Mundial de Teatro de las Naciones de Chile (1993); Festival Internacional de Teatro de Caracas (1997), así como diversas ediciones del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Posteriormente, el 27 de junio de 2000, recibió el homenaje de la profesión teatral andaluza en el marco de la XVII Feria de Teatro en el Sur de Palma del Río (Córdoba). Sobre el impacto que causaba en cualquier plaza sirva de ejemplo el comentario de Yolanda Montecinos, extraído de la reseña sobre la participación de La Tía Norica en el Festival de las Naciones de Chile, publicada en el periódico *La tercera* (2/5/1993: 63):

[...] Un público adulto manifestó, sin reparos, su asombro ante esta forma de arte que nos viene desde siglos pretéritos. [...] fue aplaudida por la habilidad en el manejo de los muñecos; el alto sentido artístico de cada escena; el gracejo de pastores y soldados; [...] el espíritu religioso más las irresistibles pinceladas muy chilenas que los artistas integraron a su texto.

Luego, la visita guiada⁴⁹ por los propios actores –cada uno de ellos, un auténtico experto- al mundo de la verdad teatral [...]. Se conoció su técnica, sus milagros de mecánica escénica y también a cada uno de esos títeres gaditanos.

Junto con el espectáculo en sí, la compañía de la Tía Norica nos aporta la importancia de respetar la tradición, de mantenerla en el nivel de excelencia que merece y mostrarla dentro y fuera del país como parte de una cultura viva.

En la actualidad La Tía Norica mantiene una sala estable aunque provisional, en el Baluarte de Candelaria, a la espera de la construcción de su sede definitiva en la calle San Miguel, sobre el solar del Teatro Cómico de Cádiz. El Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, mediante la Fundación Municipal de Cultura de Cádiz, ostenta la titularidad de la compañía. Sus miembros se han agrupado bajo la figura jurídica de asociación cultural y, mediante convenio suscrito con la entidad municipal, llevan a cabo las diferentes actividades que genera la recuperación del legado, así como su conservación como tradición viva.

La sala de La Tía Norica, con una capacidad para unos 150 espectadores, alberga además el taller de construcción de decorados y muñecos, así como una muestra

⁴⁹ Desde la recuperación de la compañía, se ha convertido en tradición que tras la representación el público pueda visitar el retablo y conocer el mecanismo de los muñecos.

permanente de fotografías, carteles, títeres, escenas, etc. Aparte de la creación de espectáculos, la compañía ha organizado otras exposiciones, que han recorrido toda España y otros países. Anualmente, de diciembre a enero se ofrecen las típicas representaciones de los *Autos de Navidad*, que agotan las localidades, y desde hace varios años, hay otra cita ineludible durante la Feria del Libro. También se realizan representaciones puntuales y extraordinarias, a petición de los organismos que lo requieran, como los Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz, secretarías de organización de congresos celebrados en la ciudad, Departamento de Antropología de la Universidad de Sevilla, etc.

Otras actividades de la compañía se centran en la difusión de este fenómeno; por ejemplo, los talleres de iniciación al títere gaditano en las escuelas, organizados por la Delegación de Enseñanza del Ayuntamiento. También se han impartido clases magistrales de manipulación en el Museo de Cádiz en mayo de 1999, como complemento a las actividades del “Día Internacional de los Museos” dedicado a la Tía Norica. La compañía colaboró también con la Diputación de Cádiz con la puesta en escena de la obra *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, estrenada el 24 de noviembre de 2001 en el Gran Teatro Falla, dentro de los actos conmemorativos del 125 aniversario del músico gaditano.

La supervivencia de La Tía Norica se basa en la combinación de tradición y modernidad, y en su capacidad de adaptación a cada generación, manteniendo unas constantes que se amoldan a los cambios históricos, sociales y artísticos. Así ocurre, como se ha explicado anteriormente, con el tratamiento de los textos: son guiones básicos sobre los que se improvisa continuamente, introduciendo todo tipo de comentarios de la actualidad —las denominadas “morcillas”—, con lo que cada

espectáculo se renueva constantemente. El novelista gaditano Fernando Quiñones llegó a calificarla de *incombustible* tras su participación en el Festival Internacional de Madrid:

“Lo fugitivo permanece y dura” dijo el clásico. Y uno ha tardado mucho en aceptar esa aparente contradicción, cuyo sentido acaba de completarme algo tan leve, y sin embargo tan duradero, como el teatrillo gaditano de la Tía Norica. Meón, mi gente me llevaba a verla a su barracón [...] volvía a aplaudirla de chavalete [...] y llevé luego a mis chiquillos [...] para presentarles esas marionetas como de críos nos fueron presentadas, o mejor dicho transmitidas.

[...] Hoy en el nuevo montaje y su presencia en el Festival madrileño del 91 son -deben ser- otra garantía de supervivencia. Me conmovió el final, como el estreno de Cádiz, en diciembre, ya a primer parpadeo de telón echado, el inesperado y modesto saludo, a pie de escenario, de esa súbita y silenciosa docena de mujeres y hombres enfundados de negro: los actores, manipuladores y director de la antigua farsa.

[...] la Tía Norica sigue inmune, por suerte, a los estragos de los años; no acaba, diciéndolo en su lenguaje, de meterle el cuerno por el escritorio el toro del tiempo.⁵⁰

El proceso de recuperación se realiza en dos etapas: en primer lugar, investigación y recuperación de los textos utilizando todas las versiones conservadas, que en ocasiones llegan a ser hasta siete u ocho diferentes. Una vez elaborado el texto, se realiza el trabajo de dramaturgia para su proyección escénica, única manera de recuperar la verdadera esencia del legado y relanzar el teatro de títeres en general; así se aúna el teatro popular y tradicional que representa la Tía Norica, con todos los soportes técnicos y medios actuales, ofreciendo nuevas dimensiones de las obras más antiguas del repertorio.

El primer espectáculo de la nueva compañía La Tía Norica se estrenó en el Gran Teatro Falla el 13/12/1985, dentro del II Festival del Títere “Ciudad de Cádiz” y contó con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Se construyeron 14 telones y 50 muñecos, y se recuperaron las siguientes piezas:

A) *Autos de Navidad*: De estos textos anónimos se conservan 21 cuadros separados por ciclos diferenciados de representación, de los que se eligieron cinco en

esta primera fase: “El palacio de Herodes” (Cuadro 9, ciclo 2); “Pidiendo posada” (cuadro 12, ciclo 2); “La anunciación a los pastores” (cuadro 13, ciclo 2); “El portal de Belén”(cuadro 17, ciclo 3); “La adoración de los Reyes” (cuadro 18, ciclo 3).

B) *Baile de marionetas*: ejercicio para demostrar el virtuosismo de los manipuladores que a veces se emplea como entreacto y en otras ocasiones como escena de broche final.

C) *Sainete de la Tía Norica*: Disparate cómico en un acto y tres cuadros que recoge el argumento clásico de la cogida de la Tía Norica por un toro, postración en cama, visita del médico y redacción del estrafalario testamento. Todas las situaciones están aderezadas por las correrías y travesuras de su sobrino-nieto, Batillo, imprimiendo un ritmo vertiginoso al espectáculo, poco usual en otros montajes de marionetas.

Posteriormente, se recuperaron otros dos cuadros de los *Autos*, estrenados el 22/10/1989 en la Sala Tabacalera, IV FIT de Cádiz: “La gruta infernal” (cuadro 1, ciclo 1) y “Paso de reyes” (Cuadro 16, ciclo 2). En el primero, los efectos especiales junto con el empleo de focos y música provocaban en el espectador la ilusión de una auténtica lucha entre San Miguel y Luzbel. El segundo cuadro había sido eliminado tiempo atrás del repertorio por considerarse poco interesante. El problema se resolvió a través de una propuesta plástica basada en la iluminación y grabaciones musicales, resultando un cuadro de gran delicadeza estética. La inclusión de la Coral de la Universidad de Cádiz en el diseño de sonido daba además gran realce a todo el conjunto. Más adelante se incluyó “Anunciación a María” (cuadro 6, ciclo 2), conformándose definitivamente el espectáculo actual de ocho escenas.

Estas representaciones, que guardan especial fidelidad a la antigua tradición, se alternan con otras que recuperan sainetes como *Batillo Cicerone* (1928), de Manuel

⁵⁰ *Diario de Cádiz* (7/4/1990: 34). El comentario de Quiñones parafrasea la canción que se canta en el *Sainete* desde tiempo inmemorial: “A la Tía Norica le ha cogido el toro, / le ha metido el cuerno por el

Martínez Couto, donde se han introducido nuevos lenguajes escénicos —como combinar el títere con la proyección cinematográfica— y que conservan del original sólo su línea argumental. Estrenado bajo el título de *Batillo Cicerone: “pimpi” de Cai* —con dramaturgia de Pepe Bablé— en la Sala La Lechera de Cádiz (16/11/1990), contó con la colaboración de Pedro Payán Sotomayor, Felipe Campuzano y Fernando Quiñones, entre otros.

El 2 de mayo de 1999 se presentó una nueva versión de la pieza de D^a Norica en el Baluarte de la Candelaria, *La Tía Norica: el sainete*, con texto de Eduardo Bablé. Los antiguos decorados pintados se sustituyeron por una escenografía corpórea que copiaba la realidad hasta el mínimo detalle, como las calles gaditanas con sus piedras redondas de los ríos de América y cañones por las esquinas, apoyada en una iluminación que imita todas las horas del día. El realismo se combina, sin embargo, con elementos distanciadores que inciden en la teatralidad del espectáculo, como la música de fondo y la intención de mostrar la maquinaria escénica con el mágico cambio de decorados, a vista del público. En esta ocasión se contó con la colaboración de artistas de diversos ámbitos: del flamenco, con Nani de Cádiz y Niño de la Leo; de la pintura, con el cubano Ajubel.

Entre los próximos proyectos de la compañía se encuentra una nueva versión de *El sueño de Batillo* de Manuel Martínez Couto, disparate cómico y guiño surrealista en siete cuadros, que cuenta con la “Ayuda a la Producción” de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Titulado *El sueño*, conforma la segunda parte de una trilogía iniciada con *Batillo Cicerone: Pimpi de Cádiz* y que se cerrará con *La boda de la Tía Norica*. Así, tres textos originariamente inconexos entre sí han quedado articulados a través de una dramaturgia creada por Pepe Bablé. Con este nuevo espectáculo, en fase

escritorio. / A la Tía Norica la ha vuelto a coger, / le ha metido el cuerno por donde yo sé.”

de montaje, La Tía Norica empieza a crear un tipo de puesta en escena más en la línea del teatro actual de marionetas, pero conservando su genuina técnica de manipulación y sus señas de identidad, que no hacen sino reflejan la particular idiosincrasia de la ciudad de Cádiz. En la Tía Norica, se aprende una determinada actitud de espectador ante el teatro y de actor ante la vida, como bien lo explicó el articulista anónimo del *Album de Cádiz* (1851: 21) cuya reflexión podría haber sido escrita hoy:

Sí; lo repetimos: nos place ir á La Tía Norica, aunque veamos muchos anacronismos. Allí recordamos los bellos días de nuestra niñez, [...]; recordamos a los que amamos y ya no existen: recordamos aquellos días de inocencia y tranquilidad, que la edad y las tempestades de un siglo increíble nos han arrebatado!--Las jocosidades del Tío Isacio se nos figuran las risotadas que la posteridad lanzará contra nuestros desaciertos. Apenas abrimos los ojos al mundo, nos llevaron a aquel cuasi-teatro para reírnos con el corazón, para aplaudir con el alma...

Los hilos del espectáculo de La Tía Norica —burlón, desvergonzado, irreverente y cáustico— están tejidos con la misma materia que los de las Parcas. Son los hilos de la vida que controlan el destino de los gaditanos, conectando pasado, presente y futuro a través de un —aparentemente— sencillo espectáculo de marionetas.

1.4 El Sainete de la Tía Norica: estructura y temas.

El texto dramático sobre el percance taurino de la Tía Norica, su postración en cama y la redacción de testamento, recibió diversas denominaciones a lo largo del tiempo por parte de aquellos que reseñaron o estudiaron sus representaciones: “pasillo” (León y Domínguez, 1897: 154); “farsa” (Conte Lacave, 1901:8 y Aladro,1976: 214); “entremés” y, finalmente, “sainete” (Toscano, 1985: 107). Asimismo, al estudiar y comparar los anuncios en prensa se han encontrado no solamente múltiples formas de aludir a esta pieza, sino también diversidad en la descripción de su estructura.

El anuncio más antiguo encontrado —por ahora— donde se nombra explícitamente a la Tía Norica, se publicó en el *Diario Mercantil de Cádiz*, 25/12/1824. Tras anunciar que en la calle Compañía se representaría el “nacimiento ejecutado por

figuras movibles las que imitan cuanto es posible al natural” se indica que se finalizaría “con varios pasos entre ellos el testamento de la tía *Norica* y una primorosa danza de negros”. De los años siguientes se pueden citar varios ejemplos, elegidos al azar pero bastante representativos. En *El Comercio* (25/12/1836) aparece: “Después de concluido el paso del nacimiento, habrá varias escenas divertidas, y entre ellas la de la TIA NORICA”; en *El Tiempo* (1/1/1840), se dice “[...] y el paso de la Tia Norica con sus jocosidades en los distintos pasos como es el del toro, el del médico y el chistoso testamento”; *El Comercio* (25/12/1845) anuncia: “Seguirá el paso de la TÍA NORICA y el TÍO ISACIO, donde será banderilleado un TORO-2º acto. Una pieza de mágia compuesta para la Tía Norica donde hará el TESTAMENTO.”; en el mismo periódico recoge el 26/12/1849: “Seguirán las jocosidades y el Testamento de la tía Norica y el tío Isacio.” y el (25-28/12/1857)⁵¹, “Las jocosidades de la tía Norica y cogida del toro”.

Sin embargo, los anuncios de mayor interés son aquellos que demuestran la intención de imitar la realidad circundante y reflejar en sus espectáculos los adelantos técnicos. Así, la Tía Norica sería la primera gaditana en conocer el nuevo gran invento: el ferrocarril⁵², pues la pieza se organizó de la siguiente manera, según *El Comercio*, 16/2/1856:

Concluidos los pasos del Nacimiento, seguirán las jocosidades de la tía Norica, que son: 1º Su llegada en el vapor al Puerto de Santa María⁵³. 2º El espanto al ver el ferro-carril. 3º La llegada de la tía Norica en calesa á la plaza

⁵¹ El día 28 de diciembre de 1857 tuvo lugar la muerte de Pedro Montenegro, según reza en su certificado de defunción. Del 29 al 31 de enero no se publicó ningún anuncio sobre el espectáculo. Sin embargo, el 1 de enero de 1858 se vuelve a anunciar. De igual manera, apareció los días 6, 24, 26, 30 y 31 de enero, 1 y 2 de febrero. Da la impresión de que la familia Montenegro decidió cumplir con la máxima obligatoria en el mundo del teatro: “el espectáculo debe continuar”.

⁵² El ferrocarril llegó definitivamente a Cádiz el 13 de marzo de 1861. Sin embargo, los planos y proyectos de la línea férrea habían sido elaborados a lo largo de 1855 por una comisión nombrada a tal efecto por el ayuntamiento y presentados por el alcalde Adolfo de Castro el 22 de enero de 1856. Por esas fechas el ferrocarril circulaba entre el Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera, como bien refleja el anuncio de la Tía Norica. (Véase Ramos Santana, 1992: 25-31 y *Diario de Cádiz*, 18/3/2001: 12 y 13).

⁵³ El servicio de vapores entre Cádiz y el Puerto de Santa María existía ya en 1837. Al respecto, véase *El Tiempo* 25/12/1837.

de toros de Jerez y habiéndola cogida un toro es conducida en una silla de manos. 4º La tía Norica en la cama haciendo testamento.

Meses más tarde, y en concreto del 28 al 31/12/1856 y en la misma publicación, el espectáculo se anunciaba así: “Concluido los pasos del Nacimiento seguirán las jocosidades de la Tía Norica de su viaje por el vapor al Puerto de Santa María y ferrocarril”. La obra, según se deduce del resto de los anuncios, se presentó con esta estructura también durante todo el mes de enero y hasta mediados de febrero. La Tía Norica parecía reflejar un cambio de actitud en la población ya había perdido el miedo a ese nuevo medio de locomoción. Esta variante parece que se representó a lo largo de todo el XIX, como se puede constatar en León y Domínguez, 1897: 151. También a lo largo del siglo XX, el público gaditano siguió deleitándose con el viaje en vapor de La Tía Norica hacia El Puerto de Santa María⁵⁴.

En otro momento, un nuevo invento también relacionado con las comunicaciones se añadiría a la aventura de este personaje. Así en *Diario de Cádiz* de 6/1/1914, aparece el titular “La tía Norica en aeroplano”; de la reseña correspondiente se extrae el siguiente párrafo, donde a la pieza se le da nueva y definitiva denominación: “En el sainete de la Tía Norica, se representa un número nuevo, cual es la salida en aeroplano de dicha Tía Norica, viéndose la ciudad de Cádiz á vista de pájaro; esta preciosa decoración merece verse por bien presentada que está.” Doña Norica volvió a ser pionera en la utilización de un medio de transporte que se iba a hacer tristemente célebre en Europa durante la primera guerra mundial.

⁵⁴ Esta escena ha quedado reflejada incluso en las letras del carnaval gaditano, como así lo muestra el pasodoble compuesto por Paco Alba en 1965 para la comparsa “Hombres del mar”: “Tiene mi tierra un barquito / más típico no lo hay / más blanco ni más bonito / en todo el muelle de Cai. / Fjese usted este barquito / tiene una gracia exquisita / que hasta dio su viajecito / la célebre Tía Norica. [...]”. El “barquito” al que se hace referencia en esta letra es la embarcación “Adriano”. Conocida popularmente como “vaporcito del Puerto” inició su servicio en 1929 y en 2000 fue declarado Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía (*Diario de Cádiz*, 3-7-2000: 50).

A pesar de la diversidad de variantes, hay dos elementos que aparecen de forma constante en la aventura de la Tía Norica: a) la peripecia taurina, y b) la redacción del testamento.

En cuanto al primero, al gozar la fiesta de los toros de raigambre y tradición en todo el país no era extraño que se reflejara en las obras de teatro. Sin ir más lejos, González del Castillo⁵⁵ escribió y estrenó a finales del siglo XVIII *El día de toros en Cádiz* y *El aprendiz de torero*. En los teatros de marionetas es un tema que aparece con cierta frecuencia, como se observa en los repertorios recogidos por Lloret Esquerdo (1997: 26). En el mismo teatro de los Montenegro se estrenaron otras piezas sobre los toros, como refleja el siguiente anuncio del *Diario Mercantil de Cádiz*, (5/3/1837:4) “Se principiarà con varios pasos de sombras chinescas, distinguiendose una plaza de toros, donde se verá lidiar un novillo”. Incluso llegó a representarse una versión para marionetas de uno de los sainetes citados de González del Castillo⁵⁶ —empleándose también la técnica de sombras chinescas— según se publicó en el *Diario Mercantil de Cádiz* (26/2/1837: 4): “Se manifestarán unas sombras chinescas, y harán varios y divertidos pasos [...]; en seguida otro nominado *El dia de toros en Cadiz*, en donde por las mismas sombras se hará todo lo concerniente á una corrida”.

En cuanto al tema del testamento jocoso, se han encontrado otros ejemplos literarios similares. En primer lugar, entre los escritos clásicos, el denominado *Testamentum porcelli* o *El testamento del cerdito*. Se trata de una parodia de la literatura jurídica romana conocida desde antiguo que puede fecharse hacia 350. De dicho texto se

⁵⁵ Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800) fue un famoso sainetero gaditano. Es difícil precisar la fecha exacta de sus estrenos, pero sí es sabido que a los 16 años sus obras eran las favoritas del público de los coliseos de Cádiz, San Fernando y Sevilla. Escribió más de cuarenta sainetes en los que reflejó la vida de su ciudad natal, aunando la tradición sainetesca con un cierto realismo. Para algunos autores es el creador del llamado “teatro andaluz” (Ortega, 2000). Sus obras se editaron por primera vez en 1812, vol. I, Isla de León: Perrín; vol. II, Cádiz: Viuda de Comes (Véase González del Castillo, 2000: 61-62).

⁵⁶ Otros sainetes de González del Castillo se representaron también en versión para marionetas en el teatro de la Tía Norica, por ejemplo *El médico poeta* (*El Globo*, 22-24/2/1842).

extrae el siguiente párrafo, siguiendo la edición de Heraeus a partir de la reproducción de Díaz y Díaz (1962: 54-56):

Y de mis despojos daré y donaré las cerdas, a los zapateros [...] a los sordos las orejas; a los picapleitos y a los charlatanes, la lengua; a los gañoleros, los instintos; a los salchicheros, los muslos; a las mujeres, los lomos; a los niños, la vejiga; a las niñas, la cola; a los maricas, los músculos; a los comedores y a los cazadores, los talones; a los ladrones, las pezuñas⁵⁷.

Otro ejemplo de testamento paródico aparece en la *Antología de la poesía negra hispano-americana* de Emilio Ballagas (1935: 61), en el apartado “nanas, coloquios y caprichos”:

Apunte u´té, señor escribano,
Apunte u´té con la pluma en la mano.
Apunte u´té unos pantalones
que no tienen ojales ni tienen botones;
apunte u´té unos calzoncillos
que no tienen pretina ni tienen fondillos;
apunte u´té una camiseta
que no tiene pechera ni tiene faldeta.
Apunte u´té unos zapatatongos
que hace quince o veinte años
que no me los pongo;
apunte u´té el sillón de Agustín
que no tiene espaldar ni tiene balancín

El texto, de autor anónimo y, con toda probabilidad, inspirado en la literatura oral de carácter popular, guarda —como se verá a continuación— una gran similitud con el testamento de la Tía Norica, tanto en la estructura como en el tratamiento del tema y el lenguaje.

Las versiones más antiguas del testamento se conocen gracias a los testimonios ya citados de León y Domínguez (1897) y Fulana de Tal (1899). La comparación entre ambos permite observar la existencia de variantes desde mediados del siglo XIX, puesto que tanto uno como otro, fueron testigos presenciales de las representaciones, prácticamente en la misma época:

-Apunte usted, que tengo cinco duros.
-¿En metálico ó en papel?

⁵⁷ Traducción de Carmen Ramos Santana (Universidad de Cádiz).

-Cá, no Señor, en edad.
 -Pues explíquese usted antes
 -Una mantilla de anascote⁵⁸, que cuando me la pongo se me ve el cogote.
 -¡Pues buena estará esa prenda!
 -Un colchón camero, relleno de virutas de carpintero.
 -Vamos, eso no vale cosa, Doña Norica.
 -Un barril de vino moscatel que lo tengo pintado en la pared,
 y otro barrilito de mayorca fina, que lo tiene el montañés de la esquina. [...].

León y Domínguez (1897: 160)

“Una silla que no tiene asiento, ni pie ni perilla. Un San José”.
 Preguntándole el escribano dónde estaba, le contesta: “Toma, pue en puerta e Tierra.”
 “Qué se yo cuanta peineta en casa de señó Villeta.”
 (Era Villeta un fabricante de peines de Cádiz)
 “Una pieza de Holanda, de la calle de Juan Ándas⁵⁹.” (Calle de Cádiz)
 “Una mantilla de anascote que, cuando me la pongo, se ve el cogote.”
 “Un reloj de sobremesa, que le faltan todas las piezas.”
 “Un marranito, como e señó escribano.”
 “Un barrí de moscaté, pintao en la pared”.

Fulana de Tal (1899: 106)

El testamento de la Tía Norica sigue la misma línea que *El testamento del cerdito* como parodia del lenguaje jurídico en las disposiciones testamentarias. En su caso, el de las generadas en los siglos XVIII y XIX. Pascua (1990: 87-21) explica que una de las finalidades del testamento es la declaración de fe cristiana en donde se expresa la creencia absoluta en la vida ultraterrena, condición que aparece casi de pasada en los versos 205 y 206 de esta edición: “¡Ay, Jesús! ¡Cuánto me alegro! / Ya está tranquila mi alma”. Por otro lado, de la lectura de las disposiciones testamentarias que se conservan en AHPC (sección “Protocolos notariales”), se concluye que este documento redacta se dicta a veces mucho antes de que se presienta la cercanía de la muerte. Así se refleja en los versos 146-147: “El hacer testamento / no es que se muera enseguida.” El testamento puede aportar también una descripción de la vida del difunto pero, sobre todo, se constituye como una relación detallada de todo tipo de bienes

⁵⁸“Anascote”: En *DRAE* (1992: 135) puede leerse que deriva del nombre de la ciudad flamenca *Hondschoote*, a través del ant. fr. *Anascot*. Se trata de un tipo de tela de lana que se usa en los hábitos de ciertas órdenes religiosas y en los vestidos de las mujeres en algunas provincias españolas. Antiguamente también designaba a la tela de seda parecida a la sarga.

⁵⁹ En 1801 ya existían veinte tiendas de lienzos, lanas, sedas y algodones en la Calle de Juan de Andas. (Véase *Estado general de la población en 1801*, Tomo II “Libro con relación clasificada por oficios y barrios”. L. 1029, AHMC).

materiales (Ramos Santana, 1987: 487-489). Las pertenencias que se enumeran van desde las más costosas como fincas y alhajas, hasta las más sencillas o entrañables, como un niño Jesús con el bracito roto o unas medias de seda remendadas⁶⁰. La estrambótica relación de objetos de la Tía Norica, de la que se concluye que en realidad no tiene nada, representa sin duda una visión irónica —propia de la idiosincrasia gaditana— del clásico tópico literario de la igualdad de todos los seres humanos ante el hecho universal de la muerte.

I.5 La presente edición.

Para la elaboración de esta edición del *Sainete de La Tía Norica*, se han consultado siete versiones diferentes. En primer lugar, el manuscrito que se conserva en el Museo de Cádiz (*MM*), con nº de inventario 23797, que según Toscano (1985: 109) es “una copia en verso adaptado en 1928 por Manuel Martínez Couto sobre un original del siglo XVIII”. El soporte de este manuscrito consiste en un cuaderno tamaño cuartilla, en donde el transcriptor ha empleado para escribir las páginas que quedan del lado derecho, dejando siempre la página de la izquierda en blanco. El texto está escrito en verso romance, es decir, con versos de ocho sílabas de rima asonante. Fue copiado a mano con pluma y tinta. Presenta una caligrafía clara y cuidada, aunque con algunas faltas de ortografía. A esta transcripción se le ha clasificado como “texto base” y sobre él aparecen numerosas anotaciones, añadidos y tachaduras de todo tipo realizadas con una escritura totalmente diferente —así cómo con útiles diversos, como lápiz de carboncillo— a lo largo de todo el cuadernillo.

En segundo lugar, se han manejado los textos que aparecieron publicados Larrea (1950: 590-603) —designada como *EL*— y Aladro (1976: 223-245) que se

⁶⁰ Véase, como ejemplo, el testamento de Catalina Montenegro, con fecha de 1815, Pro. 3.176 F. 1243-1248.

señala como *EA*. Ambas ediciones reproducen una copia realizada por Manuel M. Couto en 1928 para Álvaro Picardo, según se lee en la dedicatoria que encabeza el texto del sainete en estas dos publicaciones. En dicha dedicatoria, además, se explica que es “copia del verdadero libro de ‘La Tía Norica’ tal y como se hacía hace más de medio siglo” (Aladros, 1976: 223 y Larrea, 1950: 590), de lo que se deduce que corresponde a la versión que se representaba a partir de 1878. Las ediciones de Larrea y Aladro presentan diferencias mínimas y por ello, para facilitar la lectura de la edición, se las cita como *EA/EL*

Asimismo, del archivo particular de la compañía Tía Norica (ATN) se han consultado cuatro manuscritos mecanografiados. Dos de ellos fueron realizados por Eduardo Bablé Cabello, en la década de los 50: el primero, al que se designa como *MB1*, parece ser copia de la versión de Couto de 1928; el otro manuscrito, en cambio —que se señaló como *MB2*—, parece recoger una tradición oral diferente, puesto que coincide en ocasiones con los testimonios de León y Domínguez (1897) y Fulana de Tal (1899); también se ha consultado el texto que se puso en escena en 1986, una vez recuperada la compañía, preparado por Pepe Bablé Neira (*MB86*) y el de la última puesta en escena del texto (*MB98*), con dramaturgia de Eduardo Bablé Neira.

Tras haber cotejado todas estos documentos se decidió realizar una edición crítica que clarificara el texto del sainete del manuscrito depositado en el Museo de Cádiz. De esta manera, se eligió el denominado “texto base” de *MM* como soporte principal y por ello aparece aquí reproducido tal cual, aunque con los diversos añadidos explicados anteriormente, indicados entre paréntesis. Este “texto base” se cotejó y comparó con *EA*, *EL* y *MB1*, eligiéndose, en caso de variantes, los elementos que se han considerado más coherentes con el espíritu de la obra. Se han descartado los restantes

manuscritos porque reflejaban de forma bastante marcada la personalidad de sus autores o bien diferían en exceso del que se ha denominado como “texto base”.

En esta edición se ha regularizado la puntuación y se ha seguido la norma lingüística y ortográfica castellana actualmente vigente. Por ello, los rasgos dialectales —que se habían transcrito de forma un tanto aleatoria en los cuatro textos seleccionados para la edición— se han unificado y se representan en cursiva. De igual manera se ha procedido con las deformaciones lingüísticas, latinismos, etc., empleados como recursos cómicos.

El texto se ha dividido en tres cuadros. Los versos se han numerado, dejando aparte las acotaciones y reiniciando la numeración en cada cuadro. Los nombres de los personajes se indican siempre en letra mayúscula mientras que las acotaciones —como es habitual en los textos dramáticos— van en cursiva.

Finalmente se ha añadido un número considerable de notas de diversa índole para facilitar la comprensión del texto: a) de carácter lingüístico, para aclarar aquellos vocablos en desuso, el vocabulario andaluz, y las particularidades del habla gaditana; b) de carácter teatral, para explicar cuestiones de la puesta en escena; c) de carácter histórico-cultural, sobre personajes y acontecimientos locales, nacionales o internacionales. Finalmente, las notas indican los añadidos sobre el manuscrito cuando era imposible insertarlos en el texto, debido a su longitud, o cuando podrían haber causado confusión.

II. El Sainete de la Tía Norica

Edición cuasi-definitiva.

LA TÍA NORICA.⁶¹

*Dedico a don Alvaro Picardo la copia del verdadero
libro de "La Tía Norica", tal y como se
hacía hace más de medio siglo.*

*Suyo afectísimo, ss.q.e.s.m.,
MANUEL MARTÍNEZ COUTO⁶²*

Cádiz, 28 enero 1928.

⁶¹ *La Tía Norica* es el título que aparece *MM*, *EL/EA* y *MBI*. En *MM*, precediendo a la lista de personajes aparecen las firmas “Miguel Torres” y “Miguel Torres Núñez Alcaraz del Ríos [sic]”, seguramente el hijo de Miguel Torres y Rosario Núñez, que fueron miembros de la compañía desde la época de Luis E. Chaves. También figuran una serie de frases anotadas en caligrafía diferente a la del manuscrito, que se refieren a distintos momentos del sainete: “Gastro enteritis [sic] con uniforme. // Los padrinos de los novios que son muy ricos van a llevar polvorones, aceite casto y valdepeñas. // Parece un coche fúnebre. // Cógele la cola que parece un pavo. // Un colchón camero que está lleno de virutas de carpintero.”.

⁶² Couto fue director de la compañía de 1918 a 1947 (Ver introducción). Esta dedicatoria aparece en *EL/EA*, pero firmada por “Manuel María Couto”. Es posible que se trate de un error de imprenta debido a la costumbre de Couto de firmar como Manuel M. Couto. Por otra parte, Alvaro Picardo fue un famoso erudito, escritor y bibliófilo gaditano nacido en 1881. Durante su labor como teniente de alcalde del Ayuntamiento gaditano creó la “Biblioteca Popular de Carácter Obrero” (*Diario de Cádiz*, 16/11/29). Junto con el escritor también gaditano José M^a Pemán, realizó gestiones para recuperar y adquirir documentos históricos de Cádiz. Fue fundador de la revista *Brisas* y del *Corrillo del Pópulo*, así como autor de numerosos libros de temática gaditana. Se ocupó incluso —a costa de su propio bolsillo— de reeditar volúmenes fundamentales para la historia de la ciudad, como las memorias del comerciante Raimundo de Lantery, *Memorias de³⁴ mercader de Indias en Cádiz (1673-1700)*, en 1949.

PERSONAJES

*Por orden de aparición*⁶³:

EL TÍO FAUSTINO⁶⁴, *montado en su burro*

BATILLO⁶⁵

LA TÍA NORICA⁶⁶

EL TÍO ISACIO⁶⁷

UN TORO

DON RETICURCIO CLARINES, *médico*⁶⁸

DON POLICARPO TRONCHA VIGAS, *escribano*

⁶³ Los textos en *MM*, *EL/EA* y *MBI* presentan a los personajes sin ningún orden, aunque los animales se separan de los demás y todos coinciden en nombrar a la Tía Norica en primer lugar. En *EL/EA*, aparece por un lado “Don Reticurcio” y por otro “Médico”, como si se tratara de dos personajes distintos; luego, en el sainete, los parlamentos de este personaje se indican como “Médico”. *MM* y *MBI*, indican “Don Reticurcio” en la lista de personajes, pero sus parlamentos se atribuyen a “Médico”. Por su parte, “Don Policarpo” aparece siempre como “El escribano” en las listas y sus parlamentos en todos los manuscritos.

Por otro lado, sólo *MM* contiene una lista de actores, en la página siguiente a la de personajes, de esta manera: “NORICA, Rosario Núñez (aunque puede leerse por debajo, en otro color, ‘Consuelo’); FAUSTINO, Miguel Torres (cuya firma aparece en la primera página del manuscrito del sainete); MÉDICO, Moisés; ESCRIBANO, Miguel; BATILLO, Ramírez”.

⁶⁴ Derivado de Fausto. Presenta gran similitud con el personaje del rústico, frecuente en González del Castillo.

⁶⁵ Nieto de la Tía Norica. El nombre puede provenir de Bato, nombre de pastor en piezas religiosas y diálogos pastoriles. En griego existe el nombre de hombre “Bathyllos”, transcrito en latín como Batillo o Batilo, que se utiliza frecuentemente en la poesía de los siglos XVIII y XIX. (*Espasa*, Tomo VII: 1175 y 1183). En las versiones conservadas se alterna, incluso dentro del mismo texto, con las formas “Batiyo” y “Batito”. Para esta edición se ha preferido la forma Batillo, excepto cuando algún personaje utilice “Batito” para expresar afectividad.

⁶⁶ Diminutivo de Nora y éste a su vez de Leonor, Leonora o Eleonora.

⁶⁷ Derivado del nombre bíblico Isaac. Al igual que Faustino, pertenece a la tipología del rústico.

⁶⁸ Larrea (1950: 590) opina que “Reticurcio” es una alteración del nombre italiano Curzio. Según el historiador gaditano Adolfo de Castro, el nombre de don Reticurcio es el origen de la palabra “cursi”. Así lo defiende en el artículo denominado “Historia e importancia de una palabra”, publicado en *Los lunes de el Imparcial* [sic], suplemento literario del periódico madrileño *El Imparcial*, 12/6/1882: 1: “Doña Norica lo llamaba don Rete o don Riti Curcio, de donde en Cádiz hasta los pilluelos de la calle apostrofaban de don *Riti Curcio* ó doña *Riti Curcia* á todo personaje ridículo que quería echarla de *petimetre*...”.

CUADRO PRIMERO

*Calle corta*⁶⁹. BATILLO y el TÍO FAUSTINO en su burro.

FAUSTINO

Al pasar por el puente
de Santa Clara
se me cayó el anillo
(morenita mía)
dentro del agua. 5
(Por coger el anillo
saqué un tesoro.
Una virgen del Carmen,
morenita mía
y un San Antonio y un cristo de oro)⁷⁰ 10

BATILLO

¿Dónde va *usté*, Tío Faustino?

FAUSTINO

Pues la pregunta está buena.
¿De qué me conoces tú?

BATILLO

Pues de casa de mi abuela.

5. se me cayó] *MM*, *MBI*; me cayó *EL/EA*

⁶⁹ En *EL/EA* aparece “Calle Costa” quizás por error de transcripción, al confundirse por el tipo de caligrafía la “r” y la “s”. En *MM* y *MBI*, se lee “Calle corta” y no se refiere al nombre de la calle sino al tipo de telón de fondo. Sala Valldaura (96: 271) señala que el decorado con la denominación de “calle corta” se indica en los sainetes de González del Castillo *La boda del Mundo Nuevo*, *El letrado desengañado*, *Los palos deseados*, *Los zapatos* y *El payo a la carta*. Puesto que en otros sainetes del mismo autor aparece la denominación de “calle larga”, el término debe referirse —en la jerga teatral de aquella época— al tipo de calle pintada sobre el telón.

⁷⁰ La coplilla con todos sus añadidos aparece tachada en *MM*. En la página izquierda de la segunda hoja del citado manuscrito, debajo de los nombres de los personajes y actores correspondientes, aparecen también las siguientes coplillas para el personaje de Faustino: “Yo cuando voy al pueblo suelo montar / en este borriquillo manso y leal. / Cuanto más despacio anda, más torpe está. / Y una mañana aconteció / que amaneció roncando el burro y yo. // Cómo quieres que tenga / la cara blanca / si soy carbonerito, morenita mía, / de Salamanca. // Todas las flores del campo / las cautiva el mes de enero / en llegando el mes de Mayo / [las saca] de su cautiverio.” En la página anterior aparece escrita otra cancioncilla, pero no está atribuida a ningún personaje: “Por debajo del puente / vienen pasando / unos ojitos negros morenita / de contrabando.”

FAUSTINO	Y dime, ¿quién es tu abuela?	15
BATILLO	La Tía Norica muy conocida en la tierra.	
FAUSTINO	¿La Tía Norica es tu abuela?	
BATILLO	Sí, señó.	
FAUSTINO	Pues dile que le traigo un <i>recao</i> de su prima la Josefa y que la espere más luego, en las Ventas de Marrueca ⁷¹ .	20
BATILLO	¿Sí? Pues deme <i>usté</i> un cuarto ⁷² .	
FAUSTINO	¡Pues está la cosa buena! El cuarto, honrar padre y madre, puesto que así nos lo manda nuestra Santa Madre Iglesia ⁷³ .	25
BATILLO	<i>Misté</i> ⁷⁴ que le hago cosquillas al burro.	

22. Espere] *MM*; espera *EL/EA, MBI*. 23. Marrueca] *MM, MBI*; Marruecas *EL/EA*

⁷¹ No se ha encontrado ninguna información sobre la existencia de esa venta. Al respecto, se ha consultado el libro de Posa (1999).

⁷² *cuarto*]: en sentido figurativo y familiar “dinero, moneda, caudal” (*DRAE*, 1992: 610).

⁷³ Faustino hace referencia al cuarto mandamiento de la Ley de Dios y no al cuarto de la Santa Madre Iglesia que se refiere al ayuno, siguiendo el catecismo de Ripalda (1997: 27). Sin duda Faustino se refiere a la institución de donde aprendió los mandamientos.

⁷⁴ *Misté*] Apócope de “Mire usted”.

FAUSTINO

Muchacho, que es respingón⁷⁵ 30
y me tirará por tierra.
¡So! ¡Borrigo! ¡So, *marvao!*
¡So, mala ralea!

NORICA y BATILLO (*Antes de la salida de la Norica canta Batillo: “Ana María tú lo ves, Ana María...”*⁷⁶)

NORICA

¡Batillo! ¡Demonio! ¡Muchacho!

BATILLO

¿Qué quiere *usté*, madre abuela? 35

NORICA

¿Dónde te metes, chiquillo?

BATILLO

Jugando en la *casapuerta*⁷⁷.
El tío Faustino me ha dicho
que le diera una razón
de su prima la Josefa. 40

NORICA

Dime, pues, lo que te ha dicho,
que me tienes ya *deshecha*.⁷⁸

32. ¡So! ¡Borrigo! ¡So, *marvao!*] *MM, MBI*; ¡Jo! ¡Burrigo! ¡Jo! ¡Marrao! *EL/EA*. 33. ¡So, mala ralea!] *MM, MBI*; ¡Jo! ¡Mala ralea! *EL/EA*. 34. ¡Batillo! ¡Demonio! ¡Muchacho!] *MM, EL/EA*; ¡Batillo!, ¡Demonio! ¡Muchacho! ¡Batillo! *MBI*. 35. madre abuela] *MM, MBI*; mala abuela *EL/EA*.

⁷⁵ Existe el verbo “respingar”: “Sacudirse la bestia y gruñir porque la lastima o molesta una cosa o le hace cosquillas” (*DRAE*, 1992: 1783).

⁷⁶ La canción completa es: “Ana María tú lo ves, Ana María. / Que te fuiste a la vicaría / Que por detrás de la iglesia, / Que por detrás de la iglesia, tiene más economía. / Ana María tú lo ves, Ana María.” No se ha encontrado el origen de esta coplilla, que quizás date de los tiempos de la República y sea una alusión al matrimonio civil.

⁷⁷ *casapuerta*] “Puerta de la calle, zaguán”, Payán (2000: 75). En la casa gaditana las habitaciones se estructuran en torno a un patio central desde donde reciben la principal fuente de luz y ventilación. Entre la cancela del patio y la puerta de la calle existe un espacio que —por extensión— también se denomina “casapuerta”.

⁷⁸ *deshecha*] desesperada.

BATILLO

Pues me dijo que muy pronto
fuera corriendo *usté* a verla,
y que la espera enseguida
en las Ventas de Marrueca. 45

NORICA

¡Ay, Dios mío! ¿Qué habrá *pasao*?
¡Ya *toitita*⁷⁹ estoy deshecha!
¡Batillo!

BATILLO

¿Qué quiere *usté*, madre abuela? 50

NORICA

Mira, aparájame el burro;
pero que sea muy deprisa.

BATILLO

¿El carbonerito o el respingón?⁸⁰

45. enseguida] *MM, EL*; en seguida *EA*; *enseguía MBI*. 46. Marrueca] *MM, MBI*; Marruecas *EL/EA*.
48. Ya] *MM, MBI*; Yo *EL/EA*. 52. deprisa] *MM, MBI*; *depriosa EL/EA*. 53. ¿El carbonerito o el otro?] *EL/EA*; ¿El cachorrito o el otro? *MBI*. 54. ¡ Muchacho! No te detengas] *MM, MBI*; Muchacho, no te detengas *EL/EA*.

⁷⁹ *Toitita*] *toditita>todita>toda*, “por completo”. En Payán (2000: 227-228) puede leerse: “[...] muchas palabras utilizadas en diminutivo no tienen necesariamente que referirse al tamaño, sino a la especial visión subjetiva que le da el hablante gaditano, el cual rocía su conversación [...] de diminutivos. A veces parece que la vida se está viendo en pequeño. Es posible que nuestra modestia limite las aspiraciones, reduciéndolas. O que nuestro orgullo de pueblo viejo y experimentado ve pequeño cuanto le rodea...”

⁸⁰ En *MM* la frase original era “¿El carbonerito o el otro?”. Sin embargo, la palabra “otro” aparece tachada y a continuación está escrito “respingón”.

NORICA
¡Muchacho! No te detengas;
aparéjame el Cachorro,
que es de condiciones buenas. 55

BATILLO
El respingón, abuelita

NORICA
¡Muchacho, tú no estás bueno!
¿Quieres matar a tu abuela?
Yo te aseguro pillastre,
que te daré una felpa⁸¹. 60

(BATILLO
Canta
¡Pase la tropa
que viene el coronel! 65

Va haciendo mutis empujando a la Norica)

55. Cachorro] *MM, MBI*; cachorro *EL/EA*. 57. respingón] *MBI, EL/EA*; Respingón *MM* 58.
¡Muchacho, tú no estás bueno!] *MM, MBI*; Muchacho, tú no estás bueno *EL/EA*.

⁸¹ felpa] Además de designar a un tipo de tejido, el *DRAE* (1992: 957-958) recoge el sentido figurativo y familiar de este término que también se emplea con el significado de “zurra de golpes” y “rapapolvo”.

(CUADRO SEGUNDO⁸²)

Venta del Tío Isacio) NORICA, BATILLO y el TÍO ISACIO.

BATILLO

¡Arre ligero, Cachorro!
No he visto burro más pelma⁸³.

NORICA

¡Mira, Batillo! ¡Muchacho!
Llama tú en aquella puerta.

BATILLO

¿Por quién pregunto, abuelita? 5

NORICA

¡Muchacho! ¿Ya no te acuerdas?
¿No sabes que es el tío Isacio
el dueño de esta taberna?
Vamos, llámale pronto.
Mientras tanto, yo me *abajo*⁸⁴ 10
para contarle la nueva.

1. Cachorro] *MBI*; cachorro *MM*; cacharro *EL/EA*. 8. esta taberna] *EL/EA*; esa taberna *MM*; la taberna *MBI*.

⁸² Originariamente en *MM* se indicaba “Mutación. NORICA, BATILLO y EL TÍO ISACIO”, al igual que en *EL/EA*, pero fue sustituido tal como se indica arriba. En *MBI* también aparece “Cuadro 21” pero sin indicación de lugar.

⁸³ Parlamento tachado en el manuscrito. Antes del pie de la Norica puede leerse, aunque borrada, la acotación “*Saliendo*”.

⁸⁴ Esta línea y la siguiente señaladas con un “no” en *MM*. Posteriormente el “no” fue borrado. “*Abajo*”, en esta frase es una confusión entre la primera persona del verbo “bajarse” y el adverbio “abajo”. Se trata de una deformación que todavía puede oírse en algunos pueblos de Andalucía.

BATILLO	¡Tío Gazpacho! ¡Tío Gazpacho! (Aquí le espera mi abuela.)	
NORICA	¡Chiquillo! ¿Qué estás diciendo? ¿Gazpacho por Nochebuena? ¡Tío Isacio! ¡Tío Isacio! ¡Tío Isacio!	15
	(Sale)	
ISACIO	¡Señora! ¿Qué ruido es ese? ¿Qué le trae por estas tierras?	
NORICA	¡Señó! ¿ <i>Ande</i> ⁸⁵ estaba <i>usté metío</i> , que tan tarde nos contesta?	
ISACIO	Señora, cuidando el <i>ganao</i> .	20
NORICA	Eso es mirar por la hacienda. Bueno, pues yo venía a darle una noticia buena.	
ISACIO	Vaya, pues, Doña Norica; venga ya esa sorpresa.	25

20. el *ganao*] *MM*, *EL/EA*; *er ganao MBI*. 24. Doña] *MM*, *MBI*; Tía *EL/EA*.

⁸⁵ Deformación de “¿Dónde?”.

NORICA	Pues <i>na</i> , que se casa esta noche mi sobrina, la chicuela, y es tanta mi alegría, que estoy la mar de contenta. (<i>Ríe</i>)	
ISACIO	¿Y con quién se casa la niña ⁸⁶ que es tan grande la sorpresa?	30
NORICA	Con Don Lesmes, el Indiano, señor de grandes riquezas. ⁸⁷	
(BATILLO	Con Don Lepe, el marrano, que no tiene ni una perra.)	35
ISACIO	¡Señora! Si es el más rico de <i>toa</i> la comarca ésta.	
NORICA	¡Vaya! Es verdad que es algo viejo y algunos males le aquejan;	40

37. Don Lesmes] *EL/EA*; Don Lesme *MM, MBI*.

⁸⁶ En *MM*, en la hoja en blanco opuesta a las líneas de la 30 a la 49, se encuentra la siguiente anotación: “*Pa* que se encoja el sombrero tiene que llover tres semanas seguidas”.

⁸⁷ En el periódico editado en Cádiz *El Duende de los cafés*, n1 50, 19/9/1813: 216, aparece la siguiente coplilla: “*Letrilla XX. Los Egoístas. Cantaré en mis versos / sin ningún rebozo / los que guardar quieren / la vida y el oro. [...] Viniéron á Cádiz / derrotado el corzo / D. Lesmes, D. Judas/ y D. Nicosio, / monsieurs en tiempo / de Pepe orgulloso, / y alegan servicios / que merecen tronos, / por guardar atentos / la vida y el oro.*” (Cursiva del periódico.)

mas la dota en cien mil ducados⁸⁸
 y otras muchas riquezas.
 También le entrega en la boda,
 después de tantas finezas,
 una vajilla de plata, 45
 que, según me dicen, pesa
 la mitad y otro tanto
 que supone otra riqueza.
 conque con estas ventajas
 y un capital en pesetas⁸⁹, 50
 volverá otra vez mi casa
 a su primera opulencia.
 ¡Ay, tío Isacio de mi alma!
 ¡Yo [pues] estoy loca de contenta

⁸⁸ La palabra “ducado”, en sentido monetario, tiene varias definiciones en el *DRAE* (1992: 780): “Moneda de oro que se usó en España hasta fines del siglo XVI, de valor variable”; “moneda imaginaria equivalente a 11 reales de vellón, aumentada en una mitad más por la pragmática de febrero de 1680, y vuelta después a su valor primero”; “moneda de oro de la antigua Austria-Hungría.”

⁸⁹ La peseta fue la unidad monetaria de España desde 1868 hasta 2002, año en que entró en circulación la moneda común entre los países de la Unión Europea, esto es, el euro. La primera, que había sustituido al real de vellón, también había nacido con afán europeísta: el sistema monetario español de 1868 se ajustó a las bases de la Unión Monetaria Latina de 1865, donde se contemplaba que las monedas se atuvieran a una paridad para que se pudieran intercambiar sus piezas sin coste de cambio. (Suplemento *Economía y empleo. Diario de Sevilla*, 24/11/01: snp.).

ISACIO	La verdad, que hay para estarlo con una noticia tan buena. Diga <i>usté</i> , y en esa boda habrá una gran <i>jorqueta</i> de <i>vigulines</i> y flautas, zambombas y panderetas.	55 60
NORICA	¡Digo! Y <i>vigulones</i> ⁹⁰ , <i>pa</i> que bailen las parejas. Yo ya pienso, de esta hecha, ⁹¹ recordar mis buenos tiempos de aquel de Mari Castaña en que era yo mozuela.	65
ISACIO	¡Vaya! Pues que sea por muchos años y feliz enhorabuena.	
NORICA	Yo cantaré, bailaré pues ya me saltan las piernas; haré mil habilidades pues me siento muy contenta.	70

58. *jorqueta*] *MM*; orquesta *EL/EA*; *jorqueta MBI*.

⁹⁰ Sobre *vigulines* y *vigulones*, véase la nota sobre la palabra *vigüela* que aparece en la línea 82.

⁹¹ de esta hecha] Antigua locución adverbial: “desde ahora”, “desde esta vez o fecha” (*DRAE*, 1992: 1090).

ISACIO

¿Sabe usted, Doña Norica,
que yo siento muy de veras
no escuchar lo que *usté* cante
el día de esa gran fiesta?

75

NORICA

¡Ay, tío Isacio! No se apure,
que me siento tan contenta,
que bailaré y cantaré
todito lo que *usté* quiera.

80

BATILLO

Esperese *usté*, abuelita
que voy por una *vigüela*.⁹²

ISACIO

Pues yo tocaré las palmas
y que comience la fiesta

Música.⁹³

73. Doña] *MM*; tía *EL/EA* 81. Espérese] *MM, MBI*; Espere *EL/EA*.

⁹² En todos los textos aparece transcrito “*vigüela*” en lugar de “vihuela” quizás en paralelismo con el fenómeno fonético de confusión entre [b] y [g] como sucede con “abuela” y “*agüela*”. Los instrumentos nombrados anteriormente “*vigulines*” (línea 59) y “*vigulones*” (línea 61) parecen una derivación popular de este error fonético. Sin embargo, la *Espasa* (Tomo 69:1159) considera “*vigüela*” como forma antigua de “vihuela”. En la entrada correspondiente a esta última (1162-1163), la describe como un instrumento de cuerda de origen antiguo —muy parecida al laúd, con el que se confunde frecuentemente— y que se empleaba para acompañar a los villancicos en su aspecto de *canción* (1426). En los sainetes de González del Castillo aparece con mucha frecuencia, por ejemplo en *El maestro de la tuna* o *Los cómicos de la legua*. De cualquier manera, este parlamento de Batillo (líneas 81 y 82) aparece tachado en *MM* y señalado con un “no”. Quizás llegó el momento en que se consideró una referencia excesivamente arcaica y que el público no iba a entender de qué clase de instrumento se trataba.

⁹³ Tachado en *MM* y sustituido por el siguiente texto entre paréntesis.

(*Baila y canta*)

NORICA

En los tiempos de Mari Castaña
una vieja solía criar
unos pollos muy chiquirrit[ic]os
en su corral [texto ilegible] 85

Batillo e Isacio jalean)⁹⁴

ISACIO

¡Olé por las viejas buenas!
¿Sabe *usté*, doña Norica,
que si ese pecho estuviera
un metro más *levantao*
y esa garganta más tiesa
podría cantar en el *trato*⁹⁵
que llaman de la *Sopera*^{96?} 90
95

94. podría cantar en el *trato*] *MM*; podía *usté cantá* en el *trato* *EL*; podía *usté cantá* en el *trato* *EA*.

95. *Sopera*] *EL/EA*, *MBI*; *sopera* *MM*;

⁹⁴ En *MM* aparecía la acotación “*Música*” que fue borrada y sustituida por la acotación y la cancioncilla entre paréntesis, la cual no puede transcribirse completa por resultar ilegible.

⁹⁵ La metátesis o cambio de lugar de algún sonido dentro de un vocablo era, siguiendo el *DRAE*, una “figura de dicción, según la preceptiva tradicional” (1992: 1365). Aunque hoy en día la metátesis de la “r” se considera vulgarismo, aquí puede deducirse que el autor/es del sainete utilizan conscientemente este fenómeno fonético con la intención de acentuar la comicidad y el carácter de los personajes, adquiriendo entonces el rango de figura de dicción.

⁹⁶ *Sopera*] Es, indudablemente, una deformación cómica de “ópera”. En Cádiz existió un teatro de ópera italiana en el siglo XVIII. Al respecto, véase Ramos Santana (1992: 138-139).

NORICA

¡Digo! Si yo he *cantao* en los *treatos*
que ponen por Nochebuena
y me conocen en Cádiz
los chiquillos y las viejas.
Mi fama jamás se agota; 100
soy la famosa Norica
que a los muchachos encanta
con mis tontas cuchufletas.

ISACIO

Está bien, doña Norica;
reciba mi enhorabuena. 105
Ahora me toca a mí
el darle otra sorpresa.

NORICA

¿Qué es lo que ocurre, tío Isacio?

ISACIO

Que la noticia no es buena

NORICA

Hombre, dígala pronto, 110
que me tiene muy inquieta.

ISACIO

Pues que ha de saber *usté*
que esta mañana *mesma*⁹⁷
al ir a apartar el *ganao*
que me sirve *pa* la faena 115
se escapó el torito Pinto,
que es de *mu* malas ideas.
Está *empicao*⁹⁸ en los trigos,

112. que me tiene muy inquieta] *MM, MBI*; que me tiene *usté* inquieta *EL/EA*. 117. torito] *EL/EA, MBI; toriyo MM*; Pinto] *MM, MBI*; pinto *EL/EA*. 118. *mu*] *MM*; muy *EL/EA*.

⁹⁷ Originariamente en *MM* aparecía “en la dehesa”, que fue tachado y sustituido por “*mesma*”.

⁹⁸ “Empicar”, es según el *DRAE* sinónimo de “ahorcar” y sólo en su forma reflexiva —“empicarse”— acepta un sentido de “aficionarse demasiado” (1992: 812). En Alcalá Venceslada (1999: 239), sin embargo, “empicar” es definido como “incitar a otro a aficionarlo a una cosa”. Por su parte, Payán (2000: 173) recoge el sustantivo y adjetivo “*picaíto*” con el sentido de “aficionado en extremo a algo”.

	y no <i>pa</i> cosa <i>mu güena</i> . Conque váyase al cortijo no sea que se aparezca.	120
NORICA	¡Batillo! ¡Arrecoge ⁹⁹ el burro! ¡Y pronto! ¡No te detengas! Pues dice que se ha <i>escapao</i> un toro que es una fiera.	125
BATILLO	(¿Que yo <i>arrecoja</i> el burro? Que lo <i>arrecoja</i> mi <i>agüela</i> .) ¡Abuelita, si ya está aquí! (¡¡ El toro!!)	
ISACIO	¡Corramos hacia la venta! ¡Señora! ¡Véngase pronto!	130

120. *mu*] *MM*; muy *EL/EA* 122. *aparezca*] *MM*; *aparesca EL/EA*. 124. ¡Y pronto! ¡No te detengas!] *EL/EA*; ¡Y pronto, no te detengas! *MM* y *MBI*. 131. ¡Señora! ¡ Véngase pronto!] *EL/EA*; ¡Señora, véngase pronto! *MM* y *MBI*.

⁹⁹*Arrecoje*] y *arrecoja*] son variantes deformes de “recoger”. Se trata de un caso similar al de *abajo*], descrito en nota nº 24.

NORICA

¡Ca! ¡Si yo soy torera!
Voy a echarle unos cuarteos¹⁰⁰
y verá *usté* cosa buena.

ISACIO

¡Señora, se ha vuelto loca!
¡Ese toro es una fiera!

135

*Sale el toro, coge al burro*¹⁰¹. La TÍA NORICA trata de torear y es cogida por el animal. (Entra Batillo con un capote y meneas el quite a su abuela después de ser volteado varias veces, el Tío Isacio hace lo propio y corre la misma suerte y finalmente el toro engancha a la Tía Norica poniéndole las faldas a la cabeza y luciendo las piernas con unas ligas, lo más escortate [sic] posible. Y telón rápido.)¹⁰²

136. ¡Ese toro es una fiera!] *EL/EA*; ¡Ese toro, es una fiera! *MM* y *MBI*.

¹⁰⁰ cuarteos] “Esguince o rápido movimiento del cuerpo hacia uno u otro lado, para evitar un golpe o un atropello” (*DRAE*, 1992: 609).

¹⁰¹ La palabra “burro” aparece tachada en *MM*, de manera que se lee “Sale el toro, coge a la Tía Norica.”.

¹⁰² En este momento, en el espectáculo se oye la voz —en directo o grabada— del actor que da vida a Batillo, que canta la famosa coplilla de la Tía Norica a la que se hacía referencia en la nota 50 de la Introducción. La autora de este trabajo la transcribe de memoria —esta vez con fonética andaluza— puesto que ninguna de las versiones lo hace: “A la Tía Norica *l’a cogió* el toro, / *l’a metió* el cuerno por el escritorio. / A la Tía Norica *l’a* vuelto a *cogé*, / *l’a metió* el cuerno por donde yo sé.”

Esta coplilla parece existir desde tiempo inmemorial. José Otero (1912) cuando describe el “Ole Bujaque” explica que al hacerse popular este baile “lo coreaban los chiquillos por la calle y con el mismo compás que tiene la música, cantaban esta copla, que algunos todavía quizás hayan oído: ‘A la Tía Norica la ha cogido el toro, etc.’ Esta chuchufleta, hace 40 ó 50 años, no tenía la malicia que hoy, aunque la coreaban por las calles y desde luego la decían con la intención que tiene.” (164). Puesto que este libro fue editado en Sevilla en 1912, esos “40 ó 50 años atrás” remiten a 1862.

Más adelante, en 1986, Eduardo Bablé Neira añadió una segunda estrofa que reza así: “A la Tía Norica *l’an metio* en la cama, / y *l’an resetao* cuatro *tacaplasma*. / A la Tía Norica *l’an* puesto a *rezá*, / ¡ay!, la Tía Norica la puede *palamá*.” Desde entonces, se cantan las dos partes en el espectáculo.

[CUADRO TERCERO¹⁰³]

Casa de la NORICA. Cama, mesa, sillas, un velón encendido. NORICA, ISACIO y BATILLO.

ISACIO

¡Válgame Dios, Tía Norica!
¡Qué desgracia tan tremenda!
¿No le dije yo con tiempo
que se viniera a la venta?

NORICA

¡Ay, tío Isacio de mi alma! 5
¡Es mi sangre tan torera
que, sin saber lo que hacía,
me encajé sobre la fiera!
De las primeras pasadas
yo me libré con destreza; 10
mas luego me *arrecogió*
y en el aire di mil vueltas.

ISACIO

Mire *usté*, Doña Norica,
aquí en esta casa *mesma* 15

1. ¡Válgame Dios, Tía Norica!] *EL/EA*; Válgame Dios, Tía Norica *MM, MBI*; 3. le dije yo] *MM, MBI*; se lo dije *EL/EA*. 13. Doña] *MM, MBI*; tía *EL/EA*.

¹⁰³ No hay indicación de “Cuadro tercero” en ninguno de los manuscritos ni en las ediciones. Sin embargo, en *MM* en la página correspondiente, en la hoja izquierda en blanco del cuadernillo hay un pedacito de papel cuadriculado pegado para cubrir la indicación “Acto segundo”.

vive el señor Reticurcio, 15
un *meico* de fama buena.
Voy a avisarle al instante,
que venga con gran presteza
y, acudiendo así con tiempo,
quizás la ponga a *usté* buena. 20
Batillo, vente conmigo;
anda, no te detengas.

BATILLO

¡Ay, mi abuelita!
¡Ojalá [no] se me muera *de esta hecha*!
(¿Qué quiere usted
que le traiga de la botica? 25

NORICA

Mira, tráete una pastilla de *asperoni*¹⁰⁴.

Vase Batillo.)

16. *meico*] *MM*, *MBI*; médico *EL/EA*.

¹⁰⁴ En el lado izquierdo de la página correspondiente en *MM* aparece anotado además “¿Qué quiere Ud. que le traiga de la botica? / ¡De la botica *traime* Ud una pastilla de *asperoni* y una rosca. [sic]” *Asperoni* podría ser una deformación cómica de “aspirina”. También un derivado de “asperón” que Moliner (1987: 280) describe como piedra arenisca que se disgrega muy fácilmente y que se emplea para fregar.

ISACIO¹⁰⁵

Dentro.

Don Reticurcio, ¡ por Dios!,
ni un momento se detenga;
suba corriendo al tercero,
que está muy grave una enferma.

30

MÉDICO

Dentro.

¿Que le pasa a la Norica
que llama con tanta urgencia?

BATILLO

Que mi abuelita se muere
si *usté* no sube *depriosa*.

35

MÉDICO

Ea, pues; vamos corriendo
y enseñame las escaleras.

BATILLO

Ya llegamos; pase *usté*.
Aquí se encuentra mi abuela.

MÉDICO

Vamos, gracias a Dios,
qué dichosas escaleras.
Vamos a ver, mi señora,
)qué novedades son éstas?,
)cómo vamos?,)cómo vamos?

40

37. las escaleras] *MM*; la escalera *EL/EA*. 40. Vamos, gracias a Dios,] *MM*, *MBI*; Vamos. ¡Gracias a Dios! *EL/EA*. 41. qué dichosas escaleras.] *MM*, *MBI*; ¡Qué dichosas escaleras! *EL/EA*

¹⁰⁵ Este parlamento aparece en boca de Batillo en *EL/EA*.

NORICA

Pues me encuentro muy enferma.
Y *usté*¹⁰⁶, doctor, ¿ cómo está?

MÉDICO

Yo *reduplicábitur tibi*¹⁰⁷
padezco de las jaquecas
y, *reduplicábitur homo*,
me matan las escaleras.

50

NORICA

¡Ay, señor don Reticurcio,
esas cosas son muy buenas!

MÉDICO

¿El qué, señora?

NORICA

Eso que ha dicho *usté*¹⁰⁸
del lomo y de la manteca¹⁰⁹.

55

MÉDICO

Señora, no he dicho lomo.
Homo es una palabra
que los médicos emplean

¹⁰⁶ Aparece “usted” en *EL/EA* en este parlamento. En esta edición se ha conservado el “*usté*” para mantener la coherencia con la pronunciación popular gaditana, sin descartar que el empleo de “usted” quizás sea intencionado para mostrar fineza ante la presencia del médico.

¹⁰⁷ Siguiendo la tradición cómica que se remonta por lo menos a la Comedia del Arte el médico se expresa en una extraña jerga, en este caso latín “macarrónico”, cuya traducción literal carece de sentido.

¹⁰⁸ En *EA*, 53-55 parece haber un error de transcripción o impresión. Los parlamentos aparecen de esta manera: “MÉDICO: ¿ El qué, señora? / Eso que ha dicho *usté*. NORICA: Eso que ha dicho *usté* / del lomo y de la manteca.”.

¹⁰⁹ El “lomo *metío* en manteca” es un producto gastronómico típico de la provincia de Cádiz.

	para aludir al hombre en cumplimento ¹¹⁰ y fineza.	60
NORICA	¡Ah, ya! Es un <i>cumplitieso</i> ¹¹¹ Pues que sea enhorabuena	
MÉDICO	Vamos, pues, a lo importante. Y dígame con presteza el motivo de llamarme con rapidez tan tremenda.	65
NORICA	Pues ha de saber <i>usté</i> que, en esta tarde <i>mesma</i> fuíme a casa de tío Isacio para contarle una nueva. De pronto, un torillo pinto, saliendo de entre las breñas ¹¹² , se arrancó hacia nosotros sin que nos diéramos cuenta.	70

71. torillo] *EL/EA*; *toriyo MM*; *torico MBI*. 72. breñas] *MM, EL/EA*; *leñas MBI*.

¹¹⁰ cumplimento] Podría ser una forma menos evolucionada de “cumplimiento”, sinónimo de “cumplido” puesto que el primero, según el *DRAE* (1992: 625) deriva del latín “*complementum*”.

¹¹¹ Deformación irónica de la Tía Norica que combina el sustantivo “cumplimento” y el adjetivo “tieso”, referido a lo “estirado” que es el médico.

¹¹² breñas] “Tierra quebrada entre peñas y poblada de maleza.”(*DRAE*, 1992: 323)

Yo, que conservo en mi cuerpo
sangre pura de torera, 75
le quise¹¹³ echar un lance
cual si fuera una mozuela.
El pícaro zagalejo
se me enredó entre las piernas 80
y el toro, aquí en el cuadril¹¹⁴,
me dio una *corná* tremenda.

MÉDICO

Señora, ¿usted¹¹⁵, a su edad,
quiso meterse a torera?

BATILLO

Pues aquí se cumple el refrán 85
de las gaviotas viejas:
Mientras más viejas, más locas;
eso le pasa a mi abuela.¹¹⁶

79. El pícaro zagalejo] *MM*; ¡Oh, pícaro zagalejo! *EL/EA*. 81. aquí en el cuadril] *MM*, *MBI*; aquí, en el cuadril *EL/EA*. 82. *corná*] *EL/EA*; *cornada* *MM*, *MBI*.

¹¹³A partir de la línea 77 y hasta el final, en *EL/EA* todos los personajes se vuelven ceceantes, lo cual resulta extraño puesto que este fenómeno fonético no se produce en Cádiz capital como describe Payán (2000: 250): “[...] en el hablante gaditano lo que se da con más frecuencia es el *seseo*, no el ceceo [...] Cádiz es costera y seseante [...] Tampoco las clases sociales inferiores son ceceantes. No hay diferenciación en este aspecto. La dicción seseante es considerada más fina y urbana frente a la ceceante, que se estima por los propios hablantes como rústica y vulgar [...]”.

¹¹⁴ Cuadril] “Hueso que sale de la cía, de entre las dos últimas costillas y sirve para formar el anca” (*DRAE*, 1992: 604). La autora ha oído en ocasiones la expresión “meter la pata hasta el cuadril”, pero no aparece recogida en ninguno de los diccionarios consultados.

¹¹⁵ En analogía con el fenómeno explicado con la nota 53, también a partir de esta línea se pone en boca del médico “*usté*” y “*uztê*” en *EL/EA*. En *MBI* el médico vacila entre “usted” y “*usté*”. El autor/es de *MM* —que siempre emplea “usted” en boca del médico— escribió “*usté*” en la línea correspondiente con la n1 83 aunque luego añadió una “d”. En esta edición se ha preferido utilizar siempre “usted” en los parlamentos del médico, puesto que resulta más coherente con el carácter afectado del personaje.

¹¹⁶ Sustituido en *MM* por “Porque mi *agüela* es como las gaviotas, cuanto más viejas más locas.” Payán (2000: 73) la recoge como “variante marinera” de la frase comparativa “Como las cariocas, cuanto más viejas más locas”.

MÉDICO	Niño, ¿cómo se entiende? ¿Así se habla a su abuela?	90
(BATILLO	Yo hablo a mi abuela como me da la gana.)	
NORICA	¡Ay, <i>señó!</i> Ese chiquillo me mata y me desespera En el <i>cogelio</i> lo tengo y no hago de él carrera.	95
MÉDICO	Bueno, veamos el pulso a ver qué tal se encuentra	
NORICA	Tome <i>usté</i> , don Reticurcio; Dios nos coja enhorabuena.	100
MÉDICO	¡Malo, malo, <i>remalorum!</i> Se encuentra la sangre vuestra	

93. ¡Ay, *señó!* Ese chiquillo] ¡Ay, *señó* ese chiquillo *MM* y *MBI*; ¡Ay, *zeñó!* ¡Eze chiquillo *EL/EA*. 95.
En el *cogelio* lo tengo] *MM*; En el colegio le tengo *EL*; En el colegio lo tengo *EA*.

NORICA	¡Ay, <i>señó!</i> Me asusta <i>usté</i> con las exclamaciones esas!	
MÉDICO	La sangre está inflamatoria predominante en la arteria, con mucha parte de linfa que tiene usted en las venas.	105
NORICA	Señor, ¿ qué está <i>usté</i> diciendo? ¿Qué tengo yo mi sangre en una palmatoria puesta?	110
MÉDICO	Señora, usted delira porque no se encuentra buena. ¿Conque en el cuadril, me dijo, que fue la cornada esa?	117
NORICA	Sí, <i>señó,</i> en el cuadril una cornada tremenda.	

114. me dijo,] *MM*; me dijo... *EL/EA*.

MÉDICO

*Imperatum qualitorum
dixi, cornis, metitorum
en cuadrilis cuadrilorum.*

NORICA

*Per secula seculorum*¹¹⁷.

MÉDICO

Bueno, pues esta receta¹¹⁸
que le redactaré enseguida 120
ha de hacerla sin tardanza
y colocarla en la herida.
En un perol de los grandes¹¹⁹
pondrá a cocer cien sardinas,
doce manojos de rábanos, 125
pimientos y chiribías,
de alquitrán una media arroba,
con rabos de lagartijas,
cuatro kilos de mostaza,

119. *metitorum*] *MM*, *MBI*; *melitorum* *EL/EA*.

¹¹⁷ El médico emplea una vez más el latín macarrónico de traducción imposible, pero del que se deduce que se refiere una vez más a que “el toro le ha metido el cuerno por el cuadril”. Por su parte, la Tía Norica responde como si estuviera en la iglesia, puesto que a ella le sonaría tan incomprensible el latín de los rituales religiosos como el empleado por el médico. Debe recordarse, además, que hasta el Concilio Vaticano II (1962) la misa y las oraciones se desarrollaban en latín. Era muy frecuente que la mayoría de los fieles respondiera mecánicamente a las preces o distintos momentos del ritual, sin comprender su significado.

¹¹⁸ En el margen izquierdo de la página correspondiente a las líneas comprendidas de 125 a 145 en *MM*, aparece con una caligrafía distinta: “Este niño me tiene más *publicá* que la subasta del monte [pío]. // El niño *paese* un loro y el viejo una gramola descompuesta.”.

¹¹⁹ Las líneas comprendidas entre 123 y 128 están marcadas con un “No” en *MM*. La línea 127 “de alquitrán una media arroba” no aparece en *MBI*.

	mucho aceite y trementina, y, cuando esté muy caliente, le echa usted unas guindillas, lo remueve con un palo y se lo pone en la herida.	130
NORICA	(Y reviento como un <i>triquitraque</i> ¹²⁰ .) ¡Ay, señó don Reticurcio! ¿Y podré yo resistirla?	135
MÉDICO	Tan seguro estoy de ello ¹²¹ que se muere de seguida. Vaya, pues, doña Norica ¹²² ; es preciso que, enseguida, prepare usted el testamento por si empeora la herida.	140
NORICA	¡Ay, señó! ¿Será posible que me encuentre tan malita?	145

¹²⁰ *triquitraque*]: “buscapiés, cohетillo” Alcalá (1999: 637).

¹²¹ Líneas 139 y 140 señaladas con un “no” en *MM*.

¹²² En la página de *MM* que comprende de la línea 140 a 159, aparece añadido en el margen derecho la frase: “Acompaña el bombo de la banda municipal”.

MÉDICO

El hacer testamento
no es que se muera enseguida.
Mi amigo don Policarpo
y señor de Tronchas Vigas
es escribano discreto 150
y de conciencia muy limpia.
Yo lo mandaré al momento,
y hará cuanto usted le diga¹²³,
mas si se agrava su estado,
puede ya morir tranquila. 155

NORICA

Bueno, pues mándelo *usté*;
pero que sea enseguida.
Batillo, acompaña al doctor
y espera en la *macetilla*¹²⁴.

(BATILLO

Doctor, dígame Vd. ¿Qué es
lo que tiene mi abuelita? 160

152. lo] *MM*, *MBI*; le *EL/EA*. 154. más] *MM* y *MBI*; más, *EL/EA*.

¹²³ Líneas 154 y 155 señaladas con un “No” en *MM*.

¹²⁴ *macetilla*] Se refiere al descansillo de la escalera, o “meseta”, es decir, la “porción de piso horizontal en que termina un tramo de escalera”(DRAE , 1992: 1362). Quizás el hablante gaditano, tan proclive a utilizar el diminutivo, comenzara a emplear el término “mesetilla” y luego se produjera una confusión con “maceta”. Hay que tener en cuenta que las macetas con flores se emplean frecuentemente para adornar los patios y escaleras de las casas gaditanas. Payán (2000) la transcribe como *masetiya* (146).

DOCTOR

Gastroenteritis uniforme.

BATILLO

¿Eso es grave?
Ay, abuela lo que tú tienes
es un gato negro en uniforme.)

165

BATILLO

Diga *usté*, don Reticurcio,
¿Se morirá mi abuelita?
¡Ay, mi abuelita se muere¹²⁵!
Ya creo que le dan fatigas.
(*De rodillas*)

NORICA

¡Ay, Batillo de mi alma!
¡Te quedas sin abuelita!
Ahora si quieres comer,
tendrás que coger colillas¹²⁶.

170

(*Mutis*)

169. Ya creo que le dan fatigas] *MM, MBI*; ¡Ya creo que le dan fatigas! *EL/EA*.

¹²⁵ Líneas 168 y 169 tachadas en *MM*.

¹²⁶ La Tía Norica se refiere a la costumbre, hoy desaparecida, de recoger las colillas para abrirlas y juntar el tabaco restante, con la idea de revenderlo posteriormente.

BATILLO	Abuela, aquí está ya	
(NORICA	¿El toro? Sí, niño, que puede venir en <i>guiriplano</i> ¹²⁷)	175
BATILLO	Don Policarpo Troncha Vigas.	
	<i>Dichos y ESCRIBANO.</i>	
ESCRIBANO	Muy buenas, Doña Norica. ¿Qué ocurre hoy por su casa que me permite la dicha ¹²⁸ y el placer de saludarla?	180
(BATILLO	¡ <i>Josú</i> ¹²⁹ , que tío más raro!	
NORICA	Que me encuentre muy malita y hacer quiero testamento.	185
ESCRIBANO	Don Reticurcio Clarines, médico de mucha fama, que vive en el piso bajo,	

Dichos y Escribano] *EL/EA; Escribano MM, MBI.*

¹²⁷ *guiriplano*] Deformación de “aeroplano”.

¹²⁸ Las líneas 181 y 182 se distribuyen en *MM* de la siguiente manera: “Que me permite la dicha y el placer / de saludarla.”

¹²⁹ *Josú*] Parece ser una deformación de la exclamación “¡Jesús!”.

al ladito de mi casa, hízome venir corriendo y sin ninguna tardanza, quizás para algún asunto que mi presencia reclama. Yo soy, pues, el escribano, y, si de testar se trata, para no perder el tiempo, traigo aquí cuanto hace falta.	190 195
NORICA	
¡Ay, Jesús! ¡Cuánto me alegro! Ya está tranquila mi alma.	205
ESCRIBANO	
Bueno, pues mientras usted coordina sus fincas y sus alhajas, extenderé el documento, cual la ley así lo manda.	200

197. aquí] *EL/EA* y *MBI*; aquí, *MM*. 198. ¡Ay, Jesús! ¡Cuánto me alegro!] *EL/EA*; ¡Ay, Jesús, cuánto me alegro! *MM* y *MBI*. 203. ley] *MM* y *MBI*; Ley *EL/EA*.

NORICA	Sí, sí empiécelo pronto ¹³⁰ , que mi paciencia se acaba.	205
ESCRIBANO	Si quiere usted dar principio cual la ley así lo manda, hay que poner la cabeza cual el caso lo reclama.	
NORICA	¿Que ponga yo la cabeza? (¿Que yo <i>zaboca</i> ¹³¹ bajo?) Póngala <i>usté</i> , si le agrada, que parece la chimenea del vapor de la Carraca ¹³² .	210
ESCRIBANO	Quise decir el principio ¡Y sin nadita de guasa! Mas, para abreviar el caso, ¹³³ yo pondré lo que hace falta.	215

207. ley] *MM*, *MBI*; Ley *EL/EA*.

¹³⁰ En lado izquierdo de la página de *MM* correspondiente a las líneas de la 204 a la 222 aparecen añadidas con una caligrafía muy diferente a la del resto del manuscrito las siguientes frases relativas al testamento: “Un par de pendientes de brillantes / que no hice más [que comprarlos, / y me lo robaron al instante.] // Una mantilla de anascote / que cuando me la pongo, / se me ve [el cogote.] / Una zalea, que de pulgas / y chinches que tiene / ella sola se menea. // De Manila, dos mantones / que hace más de veinte años / me lo [sic] robaron los ladrones. // Una gramola y un piano / apuntados en los diarios. // Una huerta con su noria / que no le queda más, / que un manojito de zanahorias.”

¹³¹ Corrupción de las expresiones “boca abajo” y “cabeza abajo”

¹³² Se refiere al barco que comunicaba Cádiz con la zona militar denominada “La Carraca”. Esta se encuentra en la entrada de San Fernando, población situada en la bahía gaditana a 11 km. de la capital.

¹³³ Las líneas comprendidas entre 224 y 231 señaladas con un “No” en *MM*.

	“La Señora Doña Norica testa, según pretende, los muchísimos valores que aquí lega a sus parientes. Y como principio del texto apunta primeramente”:	220
NORICA	(Ponga usted primeramente) Que ya en el Campo del Sur ¹³⁴ taparon un gran boquete ¹³⁵ .	225
ESCRIBANO	Señora, nada que ver tiene eso con el documento éste; aquí se pone <i>no más</i> ¹³⁶ que lo que sean sus bienes.	230
NORICA	Apunte <i>usté</i> : un hotel con entresuelo, y con cómodos cuartitos.	

218. Señora Doña Norica] *MM, MBI*; señora doña Norica *EL/EA*. 231. Un hotel con entresuelo] *MM, MBI*; Un hotel, un entresuelo *EL/EA*.

¹³⁴ Línea de “muralla de vendaval” construida entre 1630 y 1791, comprendida entre la Puerta de Tierra y el Baluarte de los Mártires, recorriendo —como su nombre indica— la zona sur de la ciudad. (Bustos, 1990: 28)

¹³⁵ La zona de la “muralla de vendaval” era un lugar continuamente abatido por el mar y los vientos. Por ello en el siglo XVII se emprendió la difícil y costosa obra de amurallar todo su perímetro. Hasta 1670 los trabajos trataron de proteger la iglesia de la Catedral y la Casa Episcopal. A partir de esa fecha debido a los destrozos causados por el mar se procede a cerrar todo el frente, prolongándose las obras durante todo el siglo XVIII. Por fin, el ingeniero Tomás Muñoz logró cerrar el frente amurallado en 1791 pero en el invierno de 1792 se volvió a abrir una brecha de mar en el muro, frente a la Casa Episcopal. (Bustos, 1990: 28 y 29).

¹³⁶ *no más*] Expresión propia del español de América, que significa “nada más”.

ESCRIBANO

¿Y ese hotel dónde se encuentra?

NORICA

En la plaza del Piojito¹³⁷

ESCRIBANO

¡Señora! ¿A la Prevención¹³⁸
le dice usted el hotelito?

235

NORICA

Un capote y una muleta
de un valiente matador.

ESCRIBANO

¿Es de fama ese torero?

¹³⁷ Mercadillo ambulante de Cádiz que hoy en día se sitúa en la Avenida de la Bahía de la Barriada de la Paz, pero que en su primera época se encontraba en la Plaza de la Merced, en pleno barrio de Santa María, llamada popularmente del “Piojito” por la prisión preventiva —citada más adelante por el escribano— que allí estaba situada y que presumiblemente contaba con una buena cantidad de estos insectos. (Payán 2000: 163).

¹³⁸ En *Diario de Cádiz*, (7/12/1926:1) se publicó un artículo firmado por “Alamak” denominado “¿Debe desaparecer la Prevención?”. El autor, que calificó de forma irónica a dicha prisión como “hotel” y “huéspedes” a los allí reclusos, escribió: “Desde hace algún tiempo viene pensándose en suprimir por necesidad ahorrativa, la Prevención Municipal, ese albergue antihigiénico, destartalado e inhumano que se alza en la Plaza de la Merced, mercado público, sitio concurrido, en el que se reúne media población, para hacer sus compras [...] Cerrada la Prevención, a las economías apuntadas, se uniría [...] la desaparición del inmundo `piojito´ foco propicio para toda infección...”.

NORICA

¡Vaya! ¡ El célebre Castelón!¹³⁹
Una fonda todo gratis
mas que hay que llevar la cazuela.

240

ESCRIBANO

¿Y dónde está ese local?

NORICA

En la puerta de los cuarteles
que dan a las de Puerta Tierra¹⁴⁰.

245

ESCRIBANO

Batillo, que buena herencia
te deja tu madre abuela.

24. Cartelón] *MM, MBI*; Castelón *EL/EA*. 245. que dan a las de Puerta Tierra] *MM*; que dan a la Puerta Tierra *EL/EA*.

¹³⁹ Ni Castelón ni Cartelón aparecen en Cossio y Díaz-Cañabate (1969). Tampoco se encuentra ninguna referencia al respecto en la relación de documentos taurinos del AHPC (Ravina, 1995). Sin embargo, Cossio y Díaz-Cañabate sí recogen el nombre de José Castelló Rosales, matador de novillos poco conocido pues apenas toreó (182). Dado el carácter humorístico del sainete, puede tratarse de una burla irónica con castellanización de un apellido catalán. También existe una letra flamenca por alegrías, cantada por Rancapino y por Enrique “el extremeño”, donde se nombra a un Cartelón como artista del mundillo flamenco gaditano.

Por otro lado, a la izquierda de la página puede leerse “Un capote y una muleta / de un diestro *mu echao palante* / y se llama ese torero pues / Solidario [sic] Marchante.” En Cossio (538) aparece José Marchante: “matador de novillos en una cuadrilla de niños gaditanos toreros que circulaba por el año 1903”.

¹⁴⁰ Resto de la antigua muralla que rodeaba la ciudad de Cádiz, derribada a principios del siglo XX. Esta parte, construida en el XVIII, divide hoy en día la ciudad en dos zonas: el casco antiguo (llamada popularmente “Cádiz”) y extramuros (por extensión, denominada “Puertatierra”).

NORICA	Una fortuna le dejo ¹⁴¹ a Batillo de mi alma.	
BATILLO	¿Y dónde está, abuelita?	250
NORICA	Las perras que me gasté en el <i>bache</i> ¹⁴² de la Alhambra. Un gran piano de cola que mi difunto tocó, y con él, su capital, poquito a poco gastó.	255
ESCRIBANO	¿Y estará depositado quizás en algún rincón?	
NORICA	En la calle Columela ¹⁴³ , una tienda de <i>mistó</i> ¹⁴⁴ ; todo el que pide un <i>crujío</i> ¹⁴⁵ lo toca en el mostrador.	260

¹⁴¹ Este parlamento de Norica y el siguiente de Batillo marcados con un “No” en *MM*.

¹⁴² *bache*] “Local pequeño en que se expenden bebidas, sobre todo vino, en ocasiones con tapas, especialmente de pescado frito.” (Payán, 2000: 52).

¹⁴³ Hasta el día de hoy una de las principales calles comerciales de Cádiz.

¹⁴⁴ *de mistó*] “De primera, superior”, (Alcalá Venceslada, 1999: 407).

¹⁴⁵ *crujío*] “Trago”, (Alcalá Venceslada, 1999: 178).

ESCRIBANO

Señora, no aguanto más,
ni soporto más patrañas,
su testamento no es tal, 265
y sí tan sólo una farsa;
de sus burlas ya no dudo.
Y, al final de su descaró,
se viene a sacar en claro
de que no tiene usted nada.¹⁴⁶ 270

(Batillo le tira una silla, el escribano se defiende y la Norica se pone en pie en la cama luciendo una larguísima camisa de dormir. Fin y telón.)

FIN

¹⁴⁶ En la página final de *MM* pueden leerse todas estas anotaciones referidas al testamento: “Una docena de cuadros / que no tienen estampa, tablilla ni marco. // Una camisa de [H]olan[da] / que se trasluce por delante y por detrás. // Media docena de sillas / sin asiento sin patas ni perillas. // Unos pendientes de perlas... [incompleto] // Tres pisitos de casa / que están hechos de cemento / que esta noche pasada / los tuve en el pensamiento. // Dos botas de vino / cuatro botellas de anís / en el patio del maestro Luis. // Apunte Vd., 100 jamones / y el aceite muy barato / y eso lo hay *to* los días / en casa de economato. // Apunte Vd., un gran Paseo / que es propiedad de mi abuela / el Paseo de Canalejas. // Apunte Vd., un gran bazar que le dejo yo a Batillo / señor, en la Palma bendita. // Apunte Vd., un buen chalet / y un bonito camión / señor, en la Prevención.”

IV. Bibliografía

- ALADRO, Carlos Luis. (1976) *La Tía Norica de Cádiz*, Madrid: Editora Nacional.
- ALCALÁ VENCESLADA, Antonio. (1999) *Diccionario de habla andaluza (Edición ilustrada)*, Jaén: Universidad de Jaén/ *El mundo*/ Junta de Andalucía/ Caja Sur.
- AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María, coords. (1999) *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia.
- ANTÓN SOLÉ, Pablo. (1994) *La iglesia gaditana en el siglo XVIII*, Cádiz: UCA.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio. (1951) *Recuerdos de un anciano*, Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina S.A.
- BALLAGAS, Emilio. (1935) *Antología de la poesía negra hispano-americana*, Madrid: Aguilar.
- BUSTOS, Manuel. (1990) *Los siglos decisivos (Historia de Cádiz, Vol. II)*, Madrid: Sílex.
- CASANOVA y PATRÓN, Santiago. (1905) *Anales Gaditanos o Inventario de los sucesos de mayor trascendencia acaecidos en Cádiz desde los tiempos más remotos á 1905*, Cádiz: Tipografía Adolfo Macías Benítez.
- CASTRO, Adolfo de. (1859) *Manual del viajero en Cádiz*, Cádiz: Imprenta de la Revista Médica.
- COBOS WILKINS, Juan. (1986) “Renacimiento. Los títeres de la Tía Norica: la vida en un hilo”, en *El Público*, n° 38-40, pp. 38-40.
- CONTE LACAVE, Augusto. (1901-1903) *Recuerdos de un diplomático*, Madrid: J. Góngora y Álvarez.
- COSSÍO, José M^a y DÍAZCAÑABATE, Antonio. (1969) *Los toros: tratado técnico e histórico*, Tomo III “Inventario biográfico de diestros que han pasado por los ruedos”, Madrid: Espasa Calpe.
- CHAMBERS, E.K. (1978) *The Medieval Stage*, (Vol. II). Oxford: Oxford University Press (10 ed., 1903).
- DÍAZ y DÍAZ, M. C. (1962) *Antología del latín vulgar*, Madrid: Gredos.
- Diccionario de la Lengua Española: XXI edición.* (1992) Madrid: Real Academia Española (2 vols.)
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, (1910). Madrid/Barcelona: Espasa Calpe.

- ESPÍ VALDÉS, Adrián. (1979) *El belem de Tirisiti, al filo de un centenario*, Alcoy (Alicante): Col. "El Cresol"-Librería Llorens.
- FULANA DE TAL. (1899) *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*, París: Garnier Hermanos.
- GÓMEZ, Rosalía. (1990) "Corazón de madera", en *El Público*, n1 78, mayo-junio, pp. 150-154.
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio. (2000) *Sainetes* (edición, introducción y notas de Alberto González Troyano, Alberto Romero Ferrer, Marieta Cantos Casenave y Fernando Durán López), Cádiz: Ministerio de Cultura/ Fundación Municipal de Cultura Ayuntamiento de Cádiz.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1967) "Retablillo de don Cristóbal" en *Obras completas*, Madrid: Aguilar.
- GARCÍA MONTERO, Luis. (1996) "La tradición del pueblo en el teatro de la generación del 27", en *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, nº 18. Sevilla: Fundación Machado.
- GONZÁLEZ-DORIA, Fernando (1987) *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, San Fernando de Henares (Madrid): Bitácora.
- GUTIÉRREZ LÓPEZ, Constantino. (1994) *Compendio de la Ciudad de Cádiz*, Cádiz: [s. n.].
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.). (2000) *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Vol. II, Siglo XX (1900-1975), Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. (1967) *Espectáculos y diversiones públicas en España*, Madrid: Anaya.
- KLEIST, Heinrich von. (1988) *Sobre el teatro de marionetas*, Madrid: Hiperión.
- LARREA Y PALACÍN, Arcadio de.
 (1950) "Siglo y medio de marionetas (I): la Tía Norica de Cádiz", en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo IV, cuaderno 41, pp. 583-620.
 (1953) "Siglo y medio de marionetas (II): las representaciones pastoriles del teatro de "La Tía Norica". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo IX, cuaderno 4º, pp. 667-704.
- LEÓN Y DOMÍNGUEZ, José María. (1897) *Recuerdos gaditanos*, Cádiz: Tipografía de Cabello y Lozón.
- LLORET ESQUERDO, Jaume. (1997) "Breve historia del títere en Alicante", en AA. VV. *El títere en Alicante*, Alicante: Ayuntamiento de Alicante/Cultura, pp. 5-39.

MAGNIN, Charles. (1862) *Histoire des marionettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. París. (Ahora en edición facsímil (1981) París: Slatkine.)

MOLINER, María. (1987) *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.

MORENO CRIADO, Ricardo. (1975) *Los teatros de Cádiz*, Cádiz: [s. n.].

MORENO GARBALLO, Natividad. (1957) *Catálogo de los documentos referentes a Diversiones Públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

ORTEGA CERPA, Désirée.

(1995) "El teatro de la Tía Norica en el siglo XIX", *El siglo XIX...Y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, Puerto de Santa María (Cádiz): Fundación Pedro Muñoz Seca (315-321). [Celebrado en el Puerto de Santa María (Cádiz), 26-29/08/1994.]

(1998) "Innovaciones técnicas y temáticas en el teatro de títeres de la Tía Norica", Cantos Casenave, M. y Romero Ferer, A. (coord. y ed.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Cádiz: UCA (257-263). [Actas del II Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias, celebrado en el Puerto de Santa María (Cádiz), 29-31/08/1996.]

(2000) "González del Castillo recuperado", *Culturas, Diario de Sevilla*, 23/11/2000: 20.

OTERO, José. (1912) *Tratado de bailes*, Sevilla: Tip. de la Guía Oficial.

PASCUA, María José de la. (1990) *Vivir la muerte en el Cádiz del setecientos (1675-1801)*, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura Cátedra Adolfo de Cádiz.

PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro (2000) *El habla de Cádiz*, (7ª edición) Cádiz: Quorum Libro Editores.

PORTILLO, Rafael y CASADO, Jesús. (1992) *Abecedario del Teatro*, Sevilla: Alfar-Centro Andaluz de Teatro.

PORTILLO, Rafael. (1988) "Desde los orígenes hasta Marlowe" en AAVV *Historia crítica del teatro inglés*, Alcoy: Marfil, pp. 9-59.

PORRAS SORIANO, Francisco. (1995) *Los títeres de Falla y García Lorca*. Madrid: UNIMA.

POSA, Elena. (1999) *Cádiz venta a venta*, Cádiz: Diputación de Cádiz.

RAMOS SANTANA, Alberto.

(1987) *La burguesía gaditana en la época isabelina*, Cádiz: Cátedra Adolfo de Castro Fundación Municipal de Cultura de Cádiz.

(1992) *Cádiz en el siglo XIX. De ciudad soberana a capital de provincia, (Historia de Cádiz, Vol. III)*, Madrid: Sílex.

RAVINA MARTÍN, Manuel.

(1991) *Las Cortes de Cádiz y el Protocolo Notarial*, Cádiz: Junta de Andalucía.

(1995) “Documentos taurinos en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz (avance de un catálogo)” en *Revista de estudios taurinos*, 2: 95-124, Sevilla.

(1999) *Guía del archivo histórico provincial de Cádiz*, Cádiz: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/ Quorum Libros Editores.

RÍOS RUIZ, Manuel. (1973) *Diccionario de escritores gaditanos*, Cádiz: Institutos de Estudios Gaditanos Diputación Provincial.

RIPALDA, Jerónimo de. (1997) *Catecismo de la doctrina cristiana*, Madrid: Maeva.

SALA VALDAURA, Josep María. (1996) *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz del siglo XVIII*, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz/Cátedra Adolfo de Castro.

SOLÍS, Ramón. (1987) *El Cádiz de las Cortes*, [Madrid]: Sílex.

SMITH SOMARIBA, Guillermo. (1913) *Calles y plazas de Cádiz*, Cádiz: Imprenta de Manuel Álvarez.

TOSCANO SAN GIL, Margarita. (1985) “El teatro popular: los títeres de la Tía Norica”, en Rodríguez-Piñero Bravo Ferrer, Javier y Flores Fernández, Ana M^a (dir.) *Cádiz y su provincia*, Tomo IV, Sevilla: Geve, pp. 9-123.

VAREY, J.E.

(1957) *Historia de los títeres en España*, Madrid: Revista de Occidente.

(1972) *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, (1758-1840)*, London: Thamesis Books.

OTROS DOCUMENTOS

Archivo Compañía La Tía Norica.

Album de Cádiz: 1851.

El Comercio: 1842-1865/ 1867-1885.

Diario de Cádiz: 1867-2000.

Diario Mercantil de Cádiz: 1802-1803/1816-1823/ 1828-1830/ 1834-1837.

Diario de Sevilla: 2000.

El Duende de los cafés: 1813-1814.

Estado general de la población en 1801 AHMC

Expedientes sobre permisos gubernativos para espectáculos públicos y creación de sociedades recreativas y culturales (1790-1860), Cajas 152-167, AHPC.

El Globo: 1841-1842.

Índices de disposiciones testamentarias (Siglos XVI-XIX), AHPC.

Libros de “Bautismos” y “Defunciones” (1750-1907), APSC.

Los lunes de el Imparcial [sic]: 1882.

Matrículas de extranjeros (1792) C. 4033/4035-4046; Matrículas de extranjeros transeúntes (1793-1794) C.4034; Matrículas de ratificaciones: italianos vecinos (1794) L. 6965-6969, AHMC.

El Noticioso del pueblo: 1836-1837.

El Nacional: 1840-1842/ 1846-1848/ 1848-1855.

Padrones y censos de población (1769-1866), AHMC.

Provincia de Cádiz. Relación de edificios o locales destinados en esta provincia a espectáculos de público recreo (1868). Caja 152, Gobierno Civil, AHPC.

El Redactor General: 1811-1814.

ROSSETY, José, *Guía de Cádiz, San Fernando y su departamento*. (1871, 1872, 1873, 1875, 1876).

La Tercera: 1993

El Tiempo: 1837 y 1840.