

Facultad de Filología. Universidad de Sevilla

**Programa de doctorado interdepartamental en “Ciencias del Espectáculo”
(Dpto. de Literatura Española e Hispanoamericana)**

***Historia crítica y revisada de La Tía Norica
de Cádiz***

Trabajo que para optar al título de doctora presenta

M^a Désirée Ortega Cerpa

**bajo la dirección del Profesor Dr. D. Ramón Espejo Romero
(Dpto. de Literatura Inglesa y Norteamericana)**

Sevilla, 2015

A mis padres,
Juan Ortega Marín y M^a Josefa Cerpa Niño,
que me llevaron a conocer
a La Tía Norica.

A mi sobrino,
Hugo Valls Ortega,
para que la conozca.

Agradecimientos

Lista de abreviaturas

Introducción..... I

Capítulo 1. Aproximación al teatro de títeres

1.1. Concepto y definición..... 1

1.2. Enfoque histórico y tradiciones populares europeas.....9

1.3. Los títeres en España.....17

Capítulo 2. Historia de la Tía Norica de Cádiz: desde sus orígenes hasta 1900

2.1. Teatro y diversiones públicas en Cádiz.....31

2.2. Los Montenegro: una familia de artistas (1732-1929).....44

2.3. El teatro de la Tía Norica (1815-1870).....81

2.4. De la estabilidad a la itinerancia (1871-1900)..... 122

Capítulo 3. La continuidad de la tradición a lo largo del siglo XX

3.1. El contexto sociocultural.....139

3.2. El momento del relevo: Luis Eximeno Chaves (1901-1919).....143

3.3. La dirección de Manuel Martínez Couto (1919-1945).....176

3.4. La continuidad de la mano de Joaquín Rivas Sáenz (1947-1965)..... 201

3.5. El “revival” de mediados de los 70. La “musealización” del
fenómeno (1974-1983).....215

Capítulo 4. La recuperación del legado de La Tía Norica (1984-2015).....253

Conclusiones.....285

Apéndices

1. Repertorio..... 291

2. Técnicas.....319

Bibliografía. Obras, fuentes y documentación empleada.....337

Anexos

1. Cuadros genealógicos de las familias implicadas.....355

2. Fotografías.....363

Agradecimientos

Enrique del Álamo Núñez (director de la Fundación Municipal de Cádiz)
Asociación de Amigos del Museo de Cádiz
Antonio Álvarez Rojas (director del Museo de Cádiz)
Carmen y Eduardo Bablé (compañía La Tía Norica)
Pepe Bablé (director de la compañía La Tía Norica)
Tom Baltar (compañía La Tía Norica)
Antonio Barberán (presidente Cátedra de Flamencología de Cádiz)
Guillermo Boto (investigador taurino)
Francisco Carnota (Ayuntamiento de Cádiz)
Concha de la Casa (directora del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao)
Rosario Cabello Ariza (miembro antigua compañía La Tía Norica)
Cayetano y José Miguel Carpio Torres (ex-miembros compañía La Tía Norica)
Antonio Castilla (Ayuntamiento de Cádiz)
Manoli Cerón (Archivo Diocesano de Cádiz y archivo Parroquia de San Lorenzo)
Rosario Cruz (Academia de Flamenco "Cibayí")
Jaime Fernández de la Puente (funcionario de la Junta de Andalucía)
Ana M^a Fimia (Biblioteca del Casino Gaditano)
Cándida Garbarino (directora Museo de Cádiz)
Rafael Garófano (investigador)
Francisco Glicerio Conde-Mora (presidente de AIGAD)
Pepi Gónimas (investigadora)
Abel González Mel (compañía Etcétera, Granada)
Clara I. Ajamil (investigadora)
Jaume Lloret Esquerdo (investigador)
Marcelino Martín (Archivo Parroquial de Santa Cruz)
Rosario Martínez (directora de la Biblioteca Municipal "José Celestino Mutis", Cádiz)
Yanisbel Victoria Martínez (compañía Etcétera, Granada)
Carmen Millán Ráfales (Biblioteca del Centro de Documentación Musical de Andalucía)
Pepe Monforte (*Diario de Cádiz*)
Yolanda Montes (Biblioteca Pública Provincial de Cádiz)
Manuel Morillo (compañía La Tía Norica)
Cristóbal Orellana González (jefe del Archivo Municipal de Jerez de La Frontera-Cádiz)
Juan Ortiz de Méndivil (investigador)
Rafael Portillo (Universidad de Sevilla)
Pedro Rivas Toro (miembro antigua compañía La Tía Norica)
Rosario Torres Núñez (miembro antigua compañía La Tía Norica)
Personal de: Archivo Histórico Municipal de Cádiz; Archivo Histórico Municipal de Sevilla
Archivo Histórico Provincial de Cádiz; Biblioteca Municipal de Cádiz "José Celestino Mutis";
Biblioteca Pública de Cádiz; Biblioteca del Rectorado de la Universidad de Sevilla;
Cementerio de San José de Cádiz; Centro de Documentación de las Artes Escénicas de
Andalucía; Hemeroteca Municipal de Madrid; Hemeroteca Municipal de Sevilla; Fundación
Machado, Museo de Cádiz y Parroquia de San Lorenzo de Sevilla.
Rafael Pérez Sierra (ex- director general de teatro)
Alberto y 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 Valldaura (Universidad de Lleida)
Rafael Sánchez Saus (Universidad de Cádiz)
Teatro Mirapalo (Málaga)
Antón Solé (Obispado de Cádiz)
Manuel Toribio Matías (jefe administrativo de la Hemeroteca Municipal de Sevilla)
Elena Torres Clemente (Fundación Falla)
Pedro Vargas Domínguez (técnico de cultura del Ayuntamiento de Málaga)

Y a los siguientes amigos, compañeros y familiares: M^a Jesús Bajo, M^a Josefa Cerpa Niño, Ana Crespo, Lucía Fernández Núñez, Antonio de La Flor Caro, M^a José Díaz, Manuel Fernández Fedriani, Maite Francés Coronil, Raúl Lloret Linar, Rosalía Gómez, Jesús Machuca, Maribel Murillo Carretero, Juan Ortega Marín, Nuria Ortega Cerpa, Luz Marina Risoto, Inmaculada Rodríguez Cunill, Ángeles Rodríguez Vázquez, Charo Sabio Pinilla Tino Yamuza y Hugo Valls Ortega.

AAFMCC: Archivo Administrativo Fundación Municipal de Cultura de Cádiz

AC: Actas Capitulares

ADC: Archivo Diocesano de Cádiz

ADPC: Archivo de la Diputación de Cádiz

AGA: Archivo General de la Administración

AHCC: Archivo Histórico Catedralicio de Cádiz

AHDJ: Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera

AHMC: Archivo Histórico Municipal de Cádiz

AHMM: Archivo Histórico Municipal de Málaga

AHN: Archivo Histórico Nacional

AHMPSM: Archivo Histórico Municipal de El Puerto de Santa María

AHPC: Archivo Histórico Provincial de Cádiz

AMF: Archivo Manuel de Falla

APCHC: Archivo Particular Chus Cantero

APDO: Archivo Particular Désirée Ortega

APSA: Archivo Parroquial de San Antonio

APSC: Archivo Parroquial de Santa Cruz

APSL: Archivo Parroquial de San Lorenzo

ATN: Archivo Tía Norica

Baut.: Bautismos

BN: Biblioteca Nacional

Bº: Barrio

BPUS: Biblioteca Provincial y Universitaria de Sevilla

BTG: Biblioteca de Temas Gaditanos

C.: Caja

CADA: Catálogo de Autores Andaluces

CDAEA: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía

Cdrn.: Cuaderno

CDT: Centro de Documentación Teatral

CDTB: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao

CJS: Cementerio de San José (Cádiz)

Cntrp.: Contraportada

DC: *Diario de Cádiz*

Df.: Defunciones

DMC: *Diario Mercantil de Cádiz*

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

EMAM: Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionette. (Enciclopedia Mundial de las Artes de la marioneta)

Ed. M.: Edición de la mañana

Ed. T.: Edición de la tarde

Exp. Alc.: Expedientes de Alcaldía

Exp. Est.: Expedientes de Estadística

Exp. Gob.: Expedientes de Gobernación

Exp. Mat.: Expedientes de Matrimonio

f.: folio

FFGL: Fundación Federico García Lorca

Fn.: Funerales o finados

GC: Gobierno Civil

Inscr.: Inscripción

L.: Libro

LAC: Libros de Actas Capitulares

Leg.: legajo

Historia crítica y revisada de la Tía Norica de Cádiz
Abreviaturas

Mat.: Matrimonios

MC: Museo de Cádiz

Neg.: Negociado

p.: página

PM: Padrón Municipal

PMs: Padrones Municipales

PP: Padrón parroquial

pp.: páginas

PS: Papel Sellado

sf: sin fecha

sl: sin lugar

sn: sin nombre

snp: sin número de página

RCC: Registro Civil de Cádiz

RPC: Registro de la Propiedad de Cádiz

Sbsecc.: Subsección

Secc.: Sección

Sig.: Signatura

T.: Tomo

Test.: Testimonio

vtº: vuelto

VTI: Ventana al Títere Ibérico

Introducción.

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, disfrutando de un repertorio vertebrado en torno a dos piezas fundamentales: por un lado, la representación navideña basada en el Nacimiento de Jesús y, por otro, el sainete sobre la aventura taurina de La Tía Norica, que concluye con la elaboración de su jocosos testamento.

Cabe destacar que algunos de los espectadores fueron 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 en 1897, texto que, desde su publicación, ha constituido una de las pruebas principales de una tradición de cuya antigüedad se ha tenido conciencia desde tiempo inmemorial. En el siglo XX, entre sus espectadores se pueden citar al músico Manuel de Falla, y a los escritores José M^a Pemán o Fernando Quiñones. Hay que destacar, por supuesto, la archiconocida cita del autor granadino Federico García Lorca, sobre la genealogía de Don Cristóbal: “Llenemos el teatro de espigas frescas, [...] y

saludemos hoy en *La Tarumba* a don Cristóbal el andaluz, primo del bululú gallego y cuñado de la Tía Norica, de Cádiz [...]ⁱ

Dejando a un lado los documentos de carácter particular y testimonial, los primeros estudios con carácter científico 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 del fenómeno en su entorno familiar. Por un lado, por testimonio oral de su padre; por otro, porque su infancia se desarrolló en el barrio de Santa María donde residía Dolores Núñez del Río con su familia, componentes de la antigua compañíaⁱⁱ. En concreto, Dolores Núñez había ingresado en ella en 1909 y había dado su voz precisamente al personaje principal del retablo y, por ello, era conocida en Cádiz con el sobrenombre de “La Tía Norica”. Posteriormente, la doctoranda presenció la representación extraordinaria de agosto de 1974, promovida por Carlos Aladro, que vivió como un extraordinario acontecimiento, al igual que la compra del legado para su instalación en el Museo de Cádiz. Más adelante, por su interés en las artes escénicas desde el inicio de su carrera universitaria, observó todo el proceso de recuperación de la compañía desde 1984. De hecho, su participación en la vida

ⁱ Ver “Retablillo de don Cristóbal” en *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1967, p. 1047.

ⁱⁱ La doctoranda residía por aquel entonces en Plocia nº 13, esquina a Gloria, calle donde residía la familia Torres-Núñez.

teatral de la ciudad, como miembro de grupos de teatro de carácter local, su temprana labor como crítica de teatro o sus colaboraciones con el Festival Iberoamericano de Teatro, le dieron oportunidad de conocer a todos los miembros de la nueva compañía y de adentrarse en el tema.

En vista de su interés demostrado, a partir de 1994 La Tía Norica le empezó a permitir la consulta y copia de sus fondos documentales. Por ello, además de críticas y artículos periodísticos, comenzó un estudio más sistemático. El material consultado y recibido por aquel entonces 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 Seca a partir de los cuales se forja definitivamente el interés de la autora por este tema. Debido al empeño y rigor demostrado, la compañía La Tía Norica comenzó a considerarla casi su “cronista oficial” y por ello ha colaborado con esta entidad en un buen número de actividades de divulgación o difusión.

Los materiales de La Tía Norica a los que se fue accediendo gradualmente mostraban a las claras que existían una serie de lagunas e incoherencias en los trabajos anteriormente 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, centrada en fuentes primarias, como prensa histórica o documentación custodiada en archivos históricos.

Como se pudo constatar, ni Aladro ni Toscano indagaron de forma rigurosa en fuentes documentales básicas, como archivos eclesiásticos o censos de población, aparte de las citadas. Es cierto que la aportación de ambos fue

fundamental en la historia de La Tía Norica: el trabajo de Aladro, por un lado, tiene un gran valor testimonial, pues reproduce una serie de entrevistasⁱⁱⁱ con los antiguos componentes que vivían entonces y contribuyó a divulgar una serie de referentes históricos ya recogidos por Larrea. Es decir, la Guía Rosetty de 1871, que da la fecha de 1815 como de apertura del teatro; el testimonio de León y Domínguez de 1897; y las pistas diseminadas en el *Tratado de bailes* de José Otero (1915). Pero en su redacción, Aladro resulta muy confuso e incoherente, careciendo de consistencia muchas de sus conclusiones, pues se basa más en juicios de valor particulares que en conclusiones derivadas de una investigación previa. Sin embargo, es justo reconocer que su obra —y su empeño personal—, consiguieron la recuperación de la tradición, materializada en la compra del legado por parte del Ministerio. Por su parte, el trabajo de Toscano lanzaba algunas hipótesis interesantes, que hoy se pueden desechar, y, aunque es interesante su análisis museográfico de los materiales adquiridos por el Ministerio de Cultura, incurre en numerosos errores^{iv}.

Razonable es mencionar también al titiritero Francisco Porras, que con su particular manera de indagar en la Biblioteca Nacional, localizó diversos documentos muy interesantes sobre La Tía Norica, aunque solía fallar en la citación en sus publicaciones o bien no contextualizaba convenientemente los documentos localizados. Igualmente, merece comentario la obra de Ortiz de Mendivil (2003), aunque más en sus aspectos estéticos y artísticos que científicos^v, con su trabajo fotográfico en torno a los fondos de La Tía Norica en el Museo de Cádiz.

ⁱⁱⁱ Las entrevistas se presentan transcritas de manera literal. Aladro (1978: 66) afirmó que aún conservaba 22 cintas magnetofónicas, pero no existe noticia de su paradero.

^{iv} Algunos de esos errores ya se indicaron en los trabajos realizados para los congresos citados y se comunicaron al Museo de Cádiz, pero sin embargo no se han corregido y se siguen transmitiendo.

^v Para estos autores, véase Bibliografía.

Asimismo, nunca se había realizado un vaciado completo de lo publicado sobre este fenómeno en la prensa 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 desde sus orígenes hasta su recuperación y posterior recorrido 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 teatro nacionales e internacionales. En resumen, se hacía necesario un estudio serio, sistemático, y exhaustivo sobre este viejo fenómeno.

Por todo ello, la autora se planteó realizar una investigación exhaustiva sobre el tema, donde se demostrara la importancia de la compañía gaditana dentro de la historia de las artes escénicas en general y en el campo del títere en particular. Puesto que está englobada dentro de una modalidad teatral escasamente estudiada dentro del ámbito universitario español, que necesita su reconocimiento como expresión artística, se planteó realizar una tesis doctoral sobre el tema.

El primer fruto de esta investigación fue una tesina por cuyo proyecto la doctoranda ganó la Beca de Investigación Humanística del Ayuntamiento de Cádiz en 1996. Bajo dirección del Pr. Dr. D. Rafael Portillo y con el título *Sainete de La Tía Norica: edición crítica, introducción y notas*, fue presentada en la Universidad de Sevilla en 2001 y obtuvo la calificación de sobresaliente por unanimidad. Este trabajo permitió demostrar la existencia del primer director de la compañía, el artista carpintero Pedro Montenegro (Cádiz, 1778-1857), así como el esbozo de su contexto cultural y familiar. También permitió conocer el papel de su viuda, Dolores

Jalpón, en el mantenimiento de la tradición tras la muerte de su esposo y la participación de sus hijos. Se consiguió, igualmente, fijar el emplazamiento exacto del primer teatro estable de La Tía Norica, esto es, el lugar donde hoy se alza la finca nº 14 de la calle Compañía, así como su estructura, aforo y su doble condición de vivienda familiar de los Montenegro al tiempo que equipamiento teatral, cuya actividad fue mayor de lo que se suponía. Así mismo, se revisaron las biografías de aquellos que continuaron la tradición, se eliminaron errores y se pudo elaborar un primer borrador de su historia completa, desde sus orígenes hasta su recuperación, tanto en su calidad de legado museístico como de fenómeno artístico vivo. Finalmente, se llevó a cabo una edición crítica de una de sus piezas emblemáticas, el *Sainete de La Tía Norica*. Sirvió, además, de base para la exposición “El Legado de la Tía Norica (1984-2004)”, organizada por la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz para celebrar los 20 años de la recuperación de la compañía y de la que la doctoranda fue comisaria.

Su publicación en 2004 en www.liceus.com suscitó un gran interés. De hecho, fue considerado por la comunidad científica y por la profesión teatral como el más exhaustivo realizado hasta ese momento sobre La Tía Norica. La modalidad de edición on-line permitió una gran difusión y las aportaciones realizadas, así como las conclusiones, han sido difundidas o reproducidas en otras páginas, aunque ocasionalmente sin que se citara apropiadamente la autoría o sin que se reconocieran apropiadamente los descubrimientos realizados. La curiosidad que suscita La Tía Norica se demuestra en el hecho de que otros investigadores han tratado de realizar sus propias aportaciones, aunque cayendo también en incoherencias e incorrecciones. Es el caso de Fierro, que en un pequeño volumen

publicado también en 2004 lanza una serie de noticias sobre el fenómeno en el siglo XIX, y aunque localiza algún que otro documento interesante, su caótica redacción, así como su falta de coherencia en las citaciones documentales, confunde más que clarifica. Esta primera época parece ser la que más interés suscita, olvidándose la continuidad durante el siglo XX y la existencia actual del fenómeno, como un continuum que abarca 200 años de historia. Así, tanto Ayuso como Cornejo parecen fascinados con la génesis del fenómeno y gustan en sus artículos de demostrar su exhaustiva labor de hemeroteca, de manera que en su afán de referenciar pierden a veces la visión de conjunto.

Con la tesis doctoral *Historia crítica y revisada de la Tía Norica de Cádiz*, la doctoranda pretende demostrar el carácter de patrimonio cultural, en el más amplio sentido del término, de una manifestación teatral en la que se mezclan cuestiones históricas, por su antigüedad; literarias y filológicas, por su repertorio; estéticas, por sus figuras y puestas en escena, y, finalmente, económicas, por haberse originado en torno a actividades industriales y comerciales. No se debe olvidar tampoco la curiosidad de que se trata de la única figura femenina protagonista dentro de la historia mundial de las marionetas, una característica señalada ocasionalmente por algún que otro investigador, pero a la que no se ha dado la suficiente importancia. La intención ha sido elaborar una historia completa del fenómeno desde sus orígenes hasta hoy, revisando de manera crítica todo lo publicado, fijando, limpiando y dando esplendor, como en el lema de la Academia de la Lengua.

Como metodología se ha empleado la contextualización histórica del fenómeno en la vida social y cultural de Cádiz desde el XVII hasta la actualidad, a través de la investigación en todo tipo de fondos documentales y archivos

históricos, administrativos, eclesiásticos, públicos y privados, aplicando métodos de investigación del pasado relacionados con la escuela francesa *Annales*^{vi}. Así, se ha llevado a cabo la consulta de una amplia variedad de documentación que abarca desde padrones de población, peticiones de permiso, trámites burocráticos, actas capitulares, libros sacramentales, expedientes matrimoniales, etc. que pudieran identificar a los auténticos agentes sociales del fenómeno, esto es, los individuos responsables de las representaciones, su inserción socio-laboral, así como su vinculación con el teatro de títeres y lo que pudieran clarificar en el intento de entender el desarrollo de esta actividad. Igualmente, la prensa escrita ha sido una fuente imprescindible para estudiar el fenómeno con el vaciado no sólo de la publicidad de espectáculos sino con el hallazgo, estudio y valoración de críticas teatrales, descripciones y testimonios, que han aportado nuevos datos y nuevas visiones del objeto de estudio. El volumen de la documentación consultada ha sido enorme y en ocasiones su acceso ha resultado dificultoso, pues cuando se inició la investigación no existían muchos de los instrumentos de descripción de los que ahora disponen los investigadores en los distintos archivos, ni existía la posibilidad de consultar la prensa digitalizada a través de Internet. Por el contrario, en ocasiones hubo que consultar algunos fondos caja por caja y legajo por legajo o desplazarse de biblioteca en biblioteca, pues pocas veces existían colecciones completas de los periódicos que podían ser útiles para el objeto de estudio. Es por ello que la doctoranda desea agradecer el apoyo prestado por el personal de archivos y bibliotecas, así como la solidaridad de compañeros historiadores y otros investigadores. Para acotar la búsqueda, se ha incidido sobre todo en los meses y años “testigos”, es decir, la temporada navideña, a través de los meses de

^{vi} Véase Febvre (1986).

diciembre y enero, como ciclo conocido de representación, así como aquellas fechas o años importantes en la historia de La Tía Norica, realizando barridos “verticales” y “horizontales” a través de las fuentes, comparando y confrontando los diferentes hallazgos. Debido a la magnitud de la investigación, a lo largo de los capítulos se describe la forma en la que se ha llegado a los datos, pues, dada la naturaleza del fenómeno, el teatro de títeres, ha sido en ocasiones una auténtica búsqueda de agujas en pajares documentales. Pero a través de cabos que parecían sueltos se ha localizado el hilo que ha facilitado encontrar el ovillo adecuado. Afortunadamente, la progresiva catalogación y digitalización de archivos, bibliotecas y hemerotecas ha contribuido a perfilar la investigación y va a contribuir a que continúe abierta en el futuro.

Por otro lado, se ha llevado a cabo la observación in situ de sus puestas en escena, materiales, espacio escénico, ensayos, y de sus técnicas de construcción y manipulación para tener una información de primera mano así como eminentemente práctica del funcionamiento de la Tía Norica como espectáculo en vivo, sin olvidar las entrevistas a personas relacionadas con la actividad, como complemento a la investigación.

El resultado que se plasma en este trabajo se ha organizado desde lo general a lo particular. Así, en el capítulo 1 se realiza una aproximación al teatro de títeres, comenzando con una reflexión de carácter filológico sobre el vocablo, tras la que se ofrece una definición propia, para luego entrar en las modalidades, sin olvidar técnicas y materiales. A continuación se recorren varias de las tradiciones europeas que poseen puntos en común con el fenómeno de La Tía Norica, para terminar con una descripción sobre la historia del títere en España. El capítulo 2 se

centra en la primera parte de la historia del fenómeno, desde sus orígenes hasta 1900. En primer lugar se lleva a cabo una reflexión sobre el ambiente cultural gaditano en ese periodo, así como la actividad denominada Feria del Frío para luego desarrollar la historia de los Montenegro, que, además de impulsar el fenómeno, fueron una auténtica familia de artistas que participaron en la historia de La Tía Norica durante tres generaciones y cuya presencia en la vida cultural gaditana se ha podido conocer desde 1731 hasta 1929. A continuación, se describe la casa teatro de la calle Compañía, donde habitó la familia Montenegro y tuvieron lugar las representaciones, tanto su estructura y capacidad como su repertorio, que iba más allá de las funciones navideñas durante dicha Feria del Frío. Finalmente, se realiza un recorrido por los diferentes espacios que recorrió La Tía Norica tras el derribo de la finca en 1870 y hasta 1900.

El capítulo 3 trata sobre la continuidad de la tradición a lo largo del siglo XX. Tras la pertinente contextualización sobre las artes escénicas en ese periodo, sin olvidar el papel del cine y los medios audiovisuales, se trata sobre el relevo que tiene lugar cuando Chaves domina la competencia entre las compañías que ofertaban el espectáculo, entre 1901 y 1919. A continuación se relata lo sucedido en las siguientes generaciones, con la continuidad de la familia de Chaves en primer lugar cuando le sucede su yerno Couto, quien lidera entre 1919 y 1945. Posteriormente, se narra el nuevo relevo que se produce bajo dirección de Rivas, describiéndose el periodo comprendido entre 1947 y 1965. Este capítulo concluye con el proceso que lleva a la “musealización” del fenómeno y los primeros intentos de preservar la tradición como actividad escénica, abarcando los años entre 1974 y 1983. En el capítulo 4, por su parte, se describe el devenir de la actual compañía a

lo largo de sus treinta años de existencia, desde 1984. A continuación, se presentan las conclusiones de este trabajo a partir de la confrontación de las fuentes y documentación que se han conservado hasta nuestros días. Se completa el estudio con sendos apéndices que tratan de conectar toda la historia del fenómeno a partir del repertorio y la evolución de las técnicas. Sobre las obras, existen muchos niveles de descripción desde aquellas de las que sólo tenemos el título y una fecha de estreno, hasta otras de las que se conservan un manuscrito o varios, e incluso han sido editadas y aún se representan. En el futuro se tiene el proyecto de realizar ediciones críticas de las piezas conservadas de la misma manera que se procedió con el *Sainete de la Tía Norica* en el trabajo para la obtención de la suficiencia investigadora.

En cuanto a la bibliografía, para comodidad del lector se ha optado por sistema autor-fecha, y todas las publicaciones citadas, ya sean volúmenes o artículos, se incluyen en el sub-apartado "Publicaciones". A continuación se indican las fuentes primarias bajo la denominación "Documentos de naturaleza administrativa", donde se indica el tipo de documentación con los periodos correspondientes y archivo en el que están depositados. En esta lista incluimos tanto aquellos de origen eclesiástico como civil, pues durante un periodo importante de la historia, antes de la creación de los registros civiles, los primeros tuvieron utilidad administrativa. En el apartado "Prensa" se listan sólo los periódicos empleados y los años consultados, pues los servicios bibliotecarios on-line permiten conocer fácilmente en qué biblioteca están depositados e incluso, gracias a los procesos de digitalización, ya se puede acceder al contenido de la mayor parte de la prensa a través de Internet, como en los enlaces que se indican en "Fuentes on

line”. En cambio, en “Otros documentos” se agrupan un buen número de prontuarios bajo la única denominación de ‘Anuarios y guías oficiales de Cádiz y su provincia’ —puesto que los títulos son a veces excesivamente largos y confusos— pero indicando los años consultados y con indicación de la biblioteca o archivo donde están depositadas puesto que no se conoce ningún trabajo de digitalización al respecto. Como excepción y por su fama, sí se referencia la *Guía Rosetty* con su nombre completo y otras muy específicas. En esta bibliografía también se ha tenido en cuenta la consulta de obras y artículos en red que se indican en el sub-apartado “Documentos electrónicos”, sin olvidar otro denominado “Páginas de Internet”, además del apartado ya citado de “Fuentes on-line”. Por su parte, en “Informantes entrevistados” se enumeran los nombres de las personas con las que se ha conversado con la fecha en que se realizó la entrevista. Finalmente, en la sección “Otras fuentes” aparecen aquellos documentos que no pueden englobarse en ninguno de los anteriores apartados y los trabajos sobre el tema de carácter inédito.

El trabajo se completa con una serie de anexos con cuadros genealógicos de las familias que han formado parte de la historia de la Tía Norica para facilitar la lectura, por un lado. Por otro, se culmina con una selección de imágenes que ilustran el desarrollo descrito.

Nota sobre citaciones y referencias:

Cuando se realizan citas textuales, se reproducen los textos tal y cómo fueron publicados o editados en su día. De esta manera, se conserva la ortografía, sintaxis, estilo y tipografía de letra que corresponde a la época de los originales, sin llevar a cabo ningún tipo de corrección.

Las palabras y expresiones en otros idiomas diferentes del castellano aparecen en cursiva, excepto en las citas textuales que se respeta la manera en que aparecen reproducidas en el original.

Sobre la prensa escrita debe señalarse que, los periódicos, generalmente, empezaron a numerar las páginas ya bien entrado el siglo XX, cuando aumentó el volumen de los rotativos. Al principio la mayoría de los diarios constaba de una hoja o dos, como máximo, impresa por ambas caras y sin numeración. A veces, cuando existía numeración de páginas, iba correlativa de un número a otro. Las noticias o anuncios sobre teatro generalmente aparecían en la última página o contraportada, aunque las críticas y reseñas podían aparecer en cualquier lugar, incluso en la portada. En ocasiones puntuales, algunas publicaciones decidieron señalar los números de página en un determinado año y luego no continuaron paginando. También debe consignarse que *Diario de Cádiz*, desde principios del siglo XX, publicaba dos ediciones diarias, una de tarde y otra de mañana. Por ello, en la citación de prensa se ha optado por los siguientes modelos:

- a) Nombre del periódico y fecha completa de publicación. Si no aparece ninguna indicación, significa que no aparece impreso el número de página.
- b) Nombre del periódico, fecha completa de publicación y número de página, caso más frecuente a partir de la prensa editada a partir de 1920.
- c) Nombre del periódico, fecha y la abreviatura snp. Significa que el periódico numera las páginas, pero que no se tiene ese dato.

Aparte de lo señalado, cuando es pertinente, se indica a continuación Ed. M o Ed. T para distinguir apropiadamente las ediciones, o cualquier otra circunstancia, como la publicación de números especiales o extraordinarios. Para señalar si una

información apareció durante varios días seguidos se emplean barras entre el primer y último día de publicación, mientras que mes y año se separan por guiones y el número de página —si lo hubiera— va detrás de dos puntos. En los anuncios de prensa reproducidos y en las citas textuales extraídas de la prensa escrita, también se respeta la ortografía y demás rasgos señalados de la época en que fueron publicados. Normalmente se citan los títulos completos de los periódicos, pero para no cansar al lector, si el mismo periódico se cita varias veces seguidas, se opta por su forma abreviada.

En cuanto a la cita de documentos procedentes de fuentes primarias, se ha intentado seguir las normas de la investigación histórica e igualar los criterios de citación, evitando un exceso de signos de puntuación que pudiera dificultar la lectura. Las variantes en dicha citación obedecen no sólo a la distinta naturaleza de los archivos, sino a la de la propia documentación, a la evolución histórica de la entidad que los generó, así como del propio archivo, su organización, además del nivel de descripción en el momento en que se realizó la investigación.

Finalmente, en los casos que aparezca la referencia autor-fecha sin número de página, corresponde a artículos publicados en Internet sin esa distribución.

1. Aproximación al teatro de títeres.

1.1. Concepto y definición

El teatro que emplea figuras, objetos o muñecos como recurso fundamental es un género más dentro de las artes escénicas y forma parte indispensable de su historia. Todas las manifestaciones que se desarrollan sobre un escenario son fenómenos sociales y actos comunicativos que se caracterizan por la combinación de múltiples lenguajes, como los elementos de carácter plástico que se utilizan en la escenografía, vestuario y maquillaje, que resultan reforzados en la modalidad objeto de estudio. Sin embargo, no goza de la misma consideración que algunas otras formas de espectáculo teatral, debido en cierto modo al desconocimiento que existe sobre el tema, especialmente entre las generaciones más jóvenes. También sigue muy arraigada la idea de que se trata de un espectáculo simplón, de garrotazos en mitad de la plaza pública. Por otro lado, es frecuente —e injusta— la asociación entre teatro de muñecos y teatro para niños; además, el concepto “infantil” se entiende frecuentemente en su sentido más peyorativo, olvidando que es precisamente el sector de público más exigente y más necesitado de espectáculos de calidad. Finalmente, quizás una parte importante de los profesionales del género presenten a veces una cierta actitud “acomplejada” frente al resto de la profesión teatral. Sin embargo, los títeres ofrecen unas posibilidades estéticas, dramáticas y técnicas imposibles en el teatro con actores y en muchos contextos artísticos suscitan fascinación. Su historia arranca en los albores del género dramático y está presente en la mayoría de las culturas. Por ello, su característica más marcada es la diversidad, tanto en el empleo de materiales, repertorio, mecanismos o recursos, como en su propia denominación, definición y clasificación.

En español, “títere” aparece como vocablo genérico en (DRAE, 2001: 2183)¹; María Moliner (2008, T.III: 422,); Portillo y Casado (1992: 182 y 191); Gómez García (1997: 833); Artilles (1998: 16-17) y Fuerte y Amezúa (2002: 375-376), entre otros trabajos. Según Varey (1957: 92), aunque existe constancia de la existencia de este género en nuestro país desde el siglo XIII, la palabra “títere” aparece por primera vez en nuestra lengua en 1524, citada por Bernal Díaz del Castillo en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, como habilidad de uno de los acompañantes de Hernán Cortés en la selva de Honduras. Sin embargo, otros investigadores han localizado un uso más temprano, precisamente en la provincia de Cádiz; así, aparece reflejado en el acta de la sesión del ayuntamiento de Jerez de la Frontera del 8 de julio de 1513 (Carrera Moreno y Sánchez Mellado, 1981: 69). Más adelante, Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana* de 1611, da una explicación de carácter onomatopéyico al relacionar “títere” con el sonido de un artilugio denominado lengüeta, que utilizaban los titiriteros (Varey 1957: 94 y Artilles 1998: 16) apuntada también por Corominas (1954: 463-464) y que se ha recogido también en las sucesivas ediciones del DRAE².

A lo largo del tiempo, aparecieron otros vocablos que popularmente se emplean como sinónimos, aunque en realidad remiten a tipologías específicas. Es el caso de dos términos que se derivan del francés. Uno de ellos es “guiñol”, derivado de *guignolante* (“divertido” o “gracioso”), que da nombre a un popular

¹ Aunque existe una edición posterior del DRAE, publicada en 2014, se referencia la 22ª edición por ser la que se puede consultar on-line en la página de la RAE.

² La lengüeta era un primitivo micrófono empleado por los titiriteros para proyectar la voz, que al mismo tiempo la distorsionaba. Artilles (1998: 16) destaca que el vocablo “títere” resulta ser de un origen curioso, teniendo en cuenta las raíces latinas del español. En latín se utilizaba para referirse a los títeres el término *pupa* o *pupae*, origen del italiano *puppo* y del rumano *pupazo*. En inglés y en alemán se aprecia la misma raíz en los vocablos *puppet* y *pupen*, respectivamente.

personaje entre los títeres franceses, *Monsieur Guignol*. Para el *DRAE* (2001: 1177) significa la “representación teatral por medio de títeres movidos por las manos” y en similares términos se expresa el María Moliner (2008, T. II: 243). Sin embargo, este vocablo se utiliza no sólo para referirse a la representación, sino también al muñeco “de guante”. Se trata de un tipo de teatro de títeres muy popular, propio de las ferias, plazas o calles, que también recibe en España otras denominaciones como “cristobitas” o “de cachiporra”, debido a que uno de sus protagonistas se suele llamar Cristóbal o Cristobalito y “pega con una porra a todos los demás personajes” (Portillo y Casado, 1992: 91)³.

El segundo vocablo es “marioneta” cuyo origen está en *marionette* o “pequeña María”. Es decir, se trata de un término medieval para referirse a las figuras móviles que representaban a la Virgen María y que actualmente en francés designa a los títeres en general. En español, el *DRAE* (2001: 1455) lo describe como “fantoche, títere movido por medio de hilos”, mientras que María Moliner (2008: 465, T.II) lo define como “muñeco con que se representan pantomimas en el teatro”, además de considerarlo sinónimo de “títere”. Según Portillo y Casado (1992: 119), la palabra sirve tanto para designar al “títere en general” como a la técnica específica de cuerdas. Artilles, sin embargo, prefiere aclarar que dicho término se refiere a una forma de manipulación concreta (17). Sin embargo, hay que señalar que el término “marioneta” se relaciona normalmente con el mundo del teatro de figuras en general. De hecho, la entidad internacional más importante relacionada con este género se denomina Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA), donde

³ Este personaje es conocido también como don Cristóbal de Pulichinela o Polichinela. Este “apellido” proviene de otro personaje del mundo de los títeres, en este caso de nacionalidad italiana y del que se hablará más adelante. Polichinela o pulichinela, e incluso “puchinela”, se utilizó en Cádiz desde principios del XIX hasta mediados del XX para designar al teatro de marionetas en general, quizás por la influencia de la población italiana que llega a la ciudad en el XVIII. (Véase la revista *La Moda*).

el francés es lengua oficial. Esta organización no gubernamental fue fundada en Praga en 1929 y se vinculó a la UNESCO desde 1960. En la actualidad su sede está ubicada en Charleville-Mézières (Francia) y existen sesenta y cinco filiales nacionales repartidas por todo el mundo. Esta entidad coordinó la elaboración de una enciclopedia mundial sobre el títere que fue publicada en 2009 en francés bajo el nombre de *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionette (EMAM)*⁴.

Una vez aclarado el término, se hace necesario incidir sobre su definición. En gran parte de los autores y descripciones aparece la idea de “muñeco” o “figura” que reproduce en mayor o menor medida rasgos humanos. Sin embargo, a partir de 1950 comenzaron a introducirse todo tipo de objetos en los espectáculos de títeres, y esta tendencia es la dominante en la actualidad. Otra característica comúnmente asociada al títere es su condición de estar dotado de “movimiento” mediante diferentes técnicas, recursos o artificios. Pero aunque esto sea básico para considerar a un objeto como títere, dicho movimiento, según Ariel Bufano, debe tener lugar como “función dramática” (Artiles 1998: 15). Es decir, debe tener intención comunicativa dentro del espectáculo. De esta manera, incluso el estatismo tendría su lugar, al igual que una pausa o un silencio en un momento determinado pueda transmitir tanta carga dramática como un parlamento. En conclusión, actualmente recibe la consideración de “títere” cualquier objeto, figura o elemento corpóreo que se utilice como eje de la acción dramática en un espacio escénico.

Sobre los recursos que permiten dotar de movimiento a un títere, el reconocido investigador y director sueco Michael Meschke (1988: 14), entre otros autores, señala cuatro procedimientos fundamentales: es decir, en primer lugar, las dos descritas anteriormente: la técnica de hilos o cuerdas, por un lado; y por otro, la

⁴ En la actualidad se están preparando las versiones en inglés y español de esta enciclopedia.

de guante. A continuación, se encuentra el títere de varillas, conformado por una peana que sostiene un cuerpo central que posee dos brazos, cuyos extremos son accionados mediante dichas varillas, como se describe también en Portillo y Casado (1992: 193). Por último, se encuentra la práctica de las sombras, popularmente llamadas “chinescas”, aunque, en realidad, sean originarias de India (Artiles, 1998: 82). Consisten en unas figuras planas y manejadas por varillas ante una fuente de luz, cuya silueta se proyecta sobre una pantalla.

Hay que decir, sin embargo, que aparte de estos cuatro métodos básicos se pueden encontrar, aparte de variantes de cada modalidad, formas muy originales y curiosas en todo el mundo. EMAM (2009: 458-459) añade además de estos otros muchos, que simplemente se enumeran. En primer lugar, la propia mano desnuda —aunque también habría que añadir los pies e incluso todo el cuerpo humano— los títeres de dedos o digitales, el marote, el fantoche, el teatro negro, el *bunraku* japonés⁵, la marioneta habitable, la de ventriloquía, etc. Las nuevas fuentes de divulgación del saber, como *Wikipedia*, también dedican espacio al teatro de títeres y, aparte de las técnicas mencionadas recoge otras maneras de denominarlos, así como otros recursos, como el títere bufón (marote); dedal (digital); mimado; pelele; de mecanismos y, por último plásticos, con el concurso de nuevas tecnologías⁶. A pesar de todo, la variedad es tan amplia que hay modalidades que quedan fuera, como, por ejemplo, los títeres acuáticos de Vietnam, cuyo origen es de carácter

⁵ Sus orígenes se remontan al siglo XVII, pero hasta 1872 no aparece el primer teatro llamado oficialmente Bunraku. En esta técnica se emplea como escenario un corredor de escasa profundidad, provisto de una barandilla, por encima de la cual se asoman los títeres manejados por tres titiriteros a la vista del público, cada uno de ellos con categorías y funciones diferentes: el maestro, con traje de “samurai”, mueve la cabeza y el brazo derecho; el primer ayudante mueve el brazo izquierdo y el segundo los pies. Los ayudantes visten de negro, con lo que pasan inadvertidos. Esta técnica, simplificada, es hoy en día empleada por un gran número de compañías occidentales. Se puede citar, como ejemplo, el grupo El Espejo Negro, de Málaga (Ortega, 1999: 112 y 120).

⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_t%C3%ADteres Consultado: 1-6-2015.

utilitario, pues está en las figuras que se colocaban en los arrozales para espantar a las aves.

En cuanto a tamaño, los muñecos pueden oscilar desde minúsculas dimensiones, como los títeres para dedos o digitales citados anteriormente, hasta medidas gigantescas como así son, por ejemplo, las figuras que solía utilizar el grupo norteamericano de los 60-70 *Bread and Puppet Theatre* en sus espectáculos de carácter reivindicativo. Por su parte, los materiales empleados para la fabricación de los muñecos han sido de lo más variado: se han obtenido, en ocasiones, a partir de la piel de animales, como el cuero, o bien de plantas y árboles, como la madera, la pasta de papel o el bambú; luego se introdujeron metales, plásticos, objetos de desecho, elementos fosforescentes, etc., junto a aquellas materias que permiten acabados detallistas y grandes volúmenes de poco peso como la fibra de vidrio, resina, silicona, goma espuma o látex⁷.

En cuanto a su relación con el público, el teatro de marionetas siempre fue un espectáculo para todas las edades, porque la idea de un arte especialmente para niños no existía. Y menos aún, en el espacio compartido de la plaza pública. De hecho, es a mediados del siglo XIX cuando comienzan a establecerse las categorías de público adulto e infantil. Los avances de la pedagogía comenzaban a ver el desarrollo evolutivo y cognitivo del ser humano en las diferentes etapas de la vida y los menores empezaron a ser reconocidos como consumidores de determinados productos. Los títeres —quizás por su similitud con los juguetes y su tamaño— se empezaron a vincular directamente con la infancia. A partir de esta nueva situación, comienza la crítica hacia la crueldad manifiesta y explícita de

⁷ La goma espuma y el látex se han empleado frecuentemente en el títere televisivo para realizar caricaturas de políticos, artistas y todo tipo de personajes públicos.

ciertos espectáculos de marionetas que empieza a considerarse poco apropiada para el público infantil⁸. Así poco a poco, los repertorios van derivando hacia los cuentos y relatos tradicionales, o bien el títere se convierte en elemento educativo e incluso, en determinadas circunstancias, en recurso aleccionador o doctrinario.

El desarrollo de los recursos técnicos también propició grandes cambios en los espectáculos de títeres. Así, micrófonos y altavoces sustituyeron en su día a la antigua lengüeta y permitieron la introducción de todo tipo de efectos, en directo o grabados: onomatopeyas, parlamentos, poemas, cuentos, música y canciones. Además, la luz eléctrica, de la misma manera que en el teatro de actores, provocó un cambio cualitativo y estético en el teatro de muñecos, de la misma manera que la posterior introducción de las nuevas tecnologías de la información.

Sin embargo, toda esta evolución provocó a partir de 1950 un debate en torno al concepto de "teatro de títeres". Los más tradicionales sintieron la amenaza de los nuevos medios audiovisuales de comunicación, especialmente la televisión, y su utilización de las marionetas. Finalmente, la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) en su reunión de 1972 en Estocolmo redactó un manifiesto por el cual se aceptó como teatro de títeres a cualquier espectáculo realizado con figuras. A partir de aquí, los márgenes se dilataron. Nació el afán de experimentar y el manipulador abandonó su tradicional posición oculta de modo que pasó a actuar a la vista del público e incluso a relacionarse o a interactuar con su marioneta, funcionando como antagonista o compañero de aventuras. Nació incluso un nuevo concepto para referirse al género de los títeres, con la intención de revalorizar su dimensión estética y su facultad de crear emoción a través de la utilización de todo tipo de

⁸ Al respecto existen numerosos documentos en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz, Sección Gobierno Civil (1790-1860 Cs. 152-167) con quejas y críticas hacia los espectáculos protagonizados por Don Cristóbal.

elementos en escena: el “teatro de objetos” o “teatro objetual”, modalidad que ya aparece como especialidad en las escuelas de arte dramático. Este tipo de arte, como define Rafael Curci, “se basa en la manipulación de un objeto cualquiera —un plato, un atado de cigarrillos, una cafetera— y que, una vez puesto en situación dramática, revela un aspecto que es diferente de lo cotidiano. Y de esa manipulación, cada espectador sacará sus propias conclusiones”⁹. Esta descripción revela una tendencia a separar los espectáculos de títeres tradicionales que “responden a una dramaturgia más convencional”, frente a la posibilidad de los objetos movidos según una “poética personal”, según la descripción de Curci. Otro ejemplo de esta división se constata en la denominación de algunos encuentros de carácter teatral, como el Festival Internacional con Títeres y Objetos de Granada (España), que se celebra desde 1999 y cumplió en 2015 su XVII edición. Esta línea de trabajo establece, además, una relación periférica con el arte conceptual; en especial, con productos artísticos como instalaciones que emplean estructuras o cuerpos móviles, así como con los géneros híbridos entre artes escénicas y plásticas como *performance* o *happening*. De todas formas, hay que recordar que el títere, incluso en su vertiente más convencional, siempre ha mantenido una cierta relación con las artes plásticas, en especial con la escultura, sobre todo en su modalidad denominada “animada”, de los que se encuentran muchos ejemplos en la imaginería barroca¹⁰.

Finalmente, hoy en día los títeres no sólo se emplean en los espectáculos escénicos en directo sino que son elementos indispensables de los medios audiovisuales, ya sea cine, televisión o vídeo. Así, por citar algunos ejemplos que

⁹ www.pagina12.com.ar Consultada:1-6-2004. Véase también Curci (2002: 73-87).

¹⁰ Véase la revista *Puck. El títere y las otras artes* n° 2, dedicada a “Las marionetas y las artes plásticas” (D.L. 1991) CDTB.

tienen su presencia en la EMAM (2009: 259-260 y 337-338), habría que recordar las marionetas empleadas en la trilogía de *La guerra de las galaxias* de George Lucas, que forman parte del imaginario colectivo de muchas generaciones de espectadores. Por supuesto, es mención obligada también Jim Henson, con sus teleñecos o *muppets*, que se convirtieron un nuevo concepto de construcción y manipulación en la historia del títere.

1.2. Enfoque histórico y tradiciones populares europeas

En el origen de los títeres se encuentra una relación con la divinidad, bien del títere como representación de los dioses, o como emisario de estos, por lo que en muchas culturas funcionan como objeto sagrado¹¹. En la Antigüedad clásica aparece como metáfora del hombre dominado por los dioses o el destino. Esta imagen ha acompañado al ser humano desde entonces y ha evolucionado según el espíritu de cada época. Así, se puede ver al títere como representación del hombre dominado por las circunstancias, el subconsciente, los celos, las fuerzas de la Naturaleza, la ambición, el poder o incluso por su ADN.

Desde la Edad Media, las figuras móviles con sentido religioso han poblado los altares de las iglesias cristianas, de las cuales todavía existen algunos ejemplos de esculturas articuladas. Fuera o dentro de los templos se explicaba la vida de Jesús y de los santos, así como la doctrina de la iglesia, mediante figuras móviles que se manejaban en las llamadas “máquinas de figuras”, “titilimundi” o “titirimundi” y otros artilugios similares. En otro tipo de celebraciones populares, como las procesiones del Corpus Christi del Barroco, se emplearon también figuras de grandes dimensiones, tales como los gigantes o las tarascas.

¹¹ En algunos lugares, las representaciones con títeres tienen lugar en una fecha determinada o cuando se produce un problema en la comunidad. De esta manera, la función adquiere carácter de ritual, similar a la práctica de rogativas y demás ceremonias religiosas.

Otro tipo de “ingenios mecánicos”, muy del gusto del público hasta finales del siglo XIX, fueron los “autómatas”, en cuya construcción se aplicaban complicados conocimientos de relojería y mecánica, antecedentes de la actual robótica. Sin embargo, el vocablo “autómata” también se refiere a lo largo del siglo XIX a las primitivas marionetas o títeres “de alambre” o “de barra”¹², que evolucionaron en la actual marioneta de hilos.

En la corriente más popular de los títeres en se encuentra un personaje o tipo muy curioso que tiene versiones en todos los países europeos. En su personalidad se recogen rasgos de los diablos de los misterios medievales, así como características de personajes de la comedia atelana como el Maccus, o la posterior *Commedia dell'Arte*. De creación siempre anónima, es físicamente deforme y moralmente indecente, así como cruel y violento; tiene una o dos jorobas, nariz ganchuda y lleva siempre una cachiporra que emplea con la mayor de las crueldades. En italiano se llama Polichinela; en francés, Polichinelle; en inglés, Punch; en español, Don Cristóbal; en alemán, Kasper. Tiene equivalentes en otras culturas, como Karagoz en Turquía y Vidushaka en la India, entre otros, pues viene a representar el lado más oscuro de los seres humanos.

Por otro lado, dentro de la misma corriente popular, se encuentran otros personajes que representan al pueblo llano, que surgen a principios del XIX de la mano de creadores con nombre conocido y que han sido transmitidos hasta nuestros días de generación en generación: Monsieur Guiñol, invención de Mougret

¹² Estas primitivas marionetas se movían únicamente gracias a una barra o vara fijada de forma perpendicular a la cabeza. Al tirar de ella se movían las extremidades. A partir del S. XVIII, aparece la técnica tal y como la conocemos hoy en día (Artiles, 1998: 118 y Bell, 2000: 14 y 15).

en Lyon (Francia); los Pupi, en Sicilia (Italia), de Crimi o Craso, según las fuentes, y la Tía Norica, de Montenegro, en Cádiz (España).

De los diferentes artículos de la *Espasa*, T. VIX: 1238-1239 (“teatro de fantoches” en entrada “teatro”), suplemento 1971-72 (1973), así como de los textos de Artiles (1998: 43-47), García Juliá (2003: 62-64) y EMAM (2009: 327-328), se puede extraer la historia de *Monsieur Guignol*¹³. Su creador, Laurent Mourguet (Lyon, 1769-1844), era hijo de una familia de tejedores originaria de Lyon, que durante la Revolución Francesa y por problemas económicos se ve obligada a ir de pueblo en pueblo ofreciendo sus productos. En 1797, Mourguet regresa a Lyon, donde se instala como sacamuelas¹⁴. Comienza a utilizar como reclamo un teatro de títeres, empleando como figura protagonista a *Polichinelle*, que desde un siglo antes era conocido en Francia. Hasta 1804 parece que estuvo actuando en los jardines *Petit Tivoli* con un tenderete hecho con postes y lona, semejante a un pequeño circo, que luego instaló en los *Jardins Chinois*. Cuando *Polichinelle* empezó a perder el favor del público, Mourguet creó un nuevo personaje hacia 1808, según los testimonios orales recogidos por Tancredo de Visan (García Juliá, 2003: 59). Este fue bautizado como “*Guignol*” ante la exclamación *C’est guignolante!* (“¡Qué gracioso!”) por parte de un espectador o quizás de algún amigo de la familia ante el cual ensayaban los guiones. Otras versiones señalan la existencia del apellido Guignol en Lyon en algunos registros de archivos oficiales; también puede haber surgido a partir de un personaje de la pieza *Nitouche et Guignolet* de Dorvigny, autor popular de la época; incluso se apunta a que es la

¹³ Charles Magnin se limita a nombrarlo como personaje de éxito en los teatros de títeres parisinos (1862: 188).

¹⁴ En *Espasa*, tomo 59, se cita el periódico *Salut Public* de Lyon (1864), donde se afirma que el teatrillo se instaló en la *rue Noire* en 1795; también se señala el artículo de T. De Visan en *Le Correspondant*, nov. 1908, que afirmaba que el personaje aparece por primera vez el 22 de octubre de 1808 en un café de la mencionada calle.

deformación fonética del nombre de una ciudad italiana, Chignolo, de donde provenía una compañía de títeres italianos imitados por Mourguet. Sea cual fuera su origen, lo que se puede afirmar es que Guignol es mucho menos agresivo que Polichinela, tanto físicamente como en su comportamiento. Presenta un rostro redondo de nariz pequeña, con hoyuelos en las mejillas, y esboza una leve sonrisa. Su indumentaria se inspira en la de otro personaje lionés, *Le Père Coquard* (García Juliá, 2003: 63), y consiste básicamente en chaqueta y pantalones oscuros, bonete de tres puntas y una coleta que cuelga sobre la espalda. Es decir, la ropa típica de la clase obrera de la época. Es de carácter rebelde, pero de buen corazón; ignorante pero astuto, está abatido por la miseria o explotado por patrones crueles, orgullosos y avaros; pero se enfrenta a todos sus problemas con un gran sentido del humor y riéndose de todo.

En cuanto al repertorio, Mourguet pasó de la improvisación de diálogos con temas extraídos de la actualidad, donde la interacción del público sería fundamental, a la elaboración de borradores que, con el paso del tiempo y las diferentes generaciones, se convirtieron en guiones completos. Sin embargo, el primer texto documentado data de 1852, momento en que la censura impuesta durante el Segundo Imperio obligó a entregar los guiones de los teatros de *Guignol* antes de su representación. Más adelante, el folklorista local Jean Batiste Onofrio publicó un conjunto de estas piezas en *Théâtre Lyonnais de Guignol* (1865). Onofrio señaló que muchas de las piezas más representativas del repertorio se basan en otras de autores de la época como Dorvigny o Mercier (*Espasa*, T. VIX: 1238-1239 y García Juliá, 2003: 64).

Mourguet realizaba las representaciones ayudado por su mujer y sus diez hijos. A ellos se unió un violinista llamado Lambert Gregorié Ladré, conocido como

Le Père Thomas, quien probablemente serviría como modelo para crear a un compañero de Guignol, Gnafrón, caracterizado por su delantal de artesano y por tener siempre cerca una botella de vino. Más adelante, se incorporaría al dúo de muñecos una compañera, Madelon, además de los representantes de la autoridad o el poder: el Terrateniente, el Juez o el Comisario. Sin embargo, no está claro si los otros personajes fueron creados por el propio Mourguet o por sus descendientes, o si bien estos, simplemente, se limitaron a darles un nombre¹⁵. En cuanto al espacio escénico empleado, después del tenderete ambulante Mourguet abrió un café teatro en Lyon en 1826 (García Juliá, 2003: 59), aunque, según Fournel, las primeras referencias documentales de un Teatro *Guignol* en Lyon corresponden a 1838, y además afirma que el personaje pudiera haber nacido entre 1815 y 1820 (Artiles, 1998: 44); la *Espasa* (1973: 1208) señala también la fecha de 1838 como momento en que se instala durante dos años en el teatro del *Café de Caveau*, en plaza *Des Célestins* de Lyon. García Juliá (2003: 64) continúa la biografía de Mourguet, describiendo que con más de 70 años se instaló en la localidad de Vienne¹⁶, próxima a su ciudad natal. Organizó la parte alta de su vivienda como pequeño teatro donde ofrecía representaciones, con gran éxito, todos los domingos para un público muy variado. Desgraciadamente, en noviembre de 1843 se desplomó el suelo durante una representación, lo que provocó un gran número de víctimas. Tras la catástrofe, Laurent Mourguet no tuvo ánimos de continuar, y murió un año después en Vienne, aunque sus descendientes continuarían su labor. Hoy en día *Monsieur Guignol* es un símbolo cultural y turístico de la ciudad de Lyon,

¹⁵ En *Espasa* (1973: 1207) se afirma que *Gnafrón* fue introducido por M. Dunant.

¹⁶ García Juliá califica Vienne como "barrio" (2003: 64) pero es otra localidad. En *Espasa* (1973: 1208) probablemente se la confunda con la capital austriaca, cuando se afirma que "[...] el personaje de Guignol se había multiplicado en Lyon, [...], pero, de hecho, se había extendido por toda Francia, e incluso, en 1844, existía un teatro guignol en Viena".

además de designar, como se ha dicho anteriormente, a una determinada tipología de títeres extendida por todo el mundo. La ciudad erigió además un monumento a la memoria de Mourguet en la calle Doyenne, entre otros elementos conmemorativos. Sus creaciones están hoy depositadas en el Museo Internacional de la Marioneta Gadagne de Lyon, y también se mantiene un espacio escénico dedicado al personaje en el parque del *Tête D'or*. Existe asimismo, desde 1913, una asociación de *Amis de Lyon et de Guignol*¹⁷.

De entre los títeres europeos tradicionales, destacan por su elegancia y estética los denominados *pupi armati* de Sicilia¹⁸. Sobre su historia se extiende un cierto halo de misterio. Hay autores, como Bil Baird (Artiles 1998: 97), que señalan que las primeras referencias de su existencia se remontan al siglo XVI y que consistían en marionetas de barra. Efectivamente, Magnin (1862: 70) recoge un testimonio de Jérôme Cardan en su obra enciclopédica *De varietate rerum*, publicada en ese siglo; en él se describe a dos sicilianos que manipulaban unas estatuas articuladas de madera gracias a un solo hilo que las atravesaba de parte a parte. Sin embargo, Magnin no hace ninguna otra referencia que pueda probar la existencia tan temprana de esta modalidad de títeres tal y como se conocen hoy.

El hecho de situar la tradición del *pupi* en fecha tan temprana quizás se deba a su repertorio de carácter caballeresco, que se basa principalmente en el poema *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533), inspirado en el ciclo épico medieval carolingio. En España ya tenían lugar en esa época representaciones de tema épico con títeres, como demuestran los capítulos 25 y 26, parte II del *Quijote*. En ellos, el titerero Maese Pedro maneja en su representación, además del

¹⁷ Datos extraídos de www.lyon-photo.com y <http://amisdeguignol.free.fr> Consultadas: 10-11-2008.

¹⁸ *Pupi* es el plural de *pupo*, palabra que, junto a *burattino*, *fantoccio*, y *marionetta*, sirve para denominar en italiano a los títeres.

Caballero Don Gaiferos, a Carlomagno y Don Roldan¹⁹. Mane Bernardo sitúa el origen de los *pupi armati* en la Italia de finales del siglo XVIII (Artiles, 1998: 97). La *Espasa*, en la voz “títeres”, da nombres y fechas muy concretos, ya bien entrado el siglo XIX. Por un lado, se considera a Gaetano Crimi como pionero en 1837; otra fuente señala al napolitano Gaetano Grecok, que llegó a Sicilia en 1844 y fundó un teatro en Catania; por último, también se da el nombre de Giovanni Graso como fundador en 1861 (1206). Bugaretta (2000) nombra esos creadores y añade el de Mariano Pennisi, pero no señala una cronología exacta sino que se limita a situarlos en el XIX. Sin embargo, describe la confluencia de una serie de circunstancias de ese momento histórico en la génesis del *pupi*: por un lado, una larga tradición titiritera desde la antigüedad clásica, junto a la permanencia de “danzas con espadas” propias de festividades ligadas a ritos de la fertilidad; por otro lado, se trataba de un territorio que había sufrido diversas invasiones a lo largo de su historia, de modo que existía un fuerte sentimiento de romanticismo popular nacionalista, alentado por la moda literaria del momento, que recupera la literatura caballescica medieval²⁰.

Según Antonio Pascualino, existen cuatro tipos de *pupi*: palermitano, catanesi, napolitano y romano. Pero sólo se mantienen en activo los dos primeros. Ambos tienen en común, como instrumento de manipulación, una vara que atraviesa la cabeza del muñeco y otra que tiene en la mano derecha. El de Palermo mide 80 cm de alto, tiene articulación en las rodillas y puede manejar su espada de

¹⁹ Hay que recordar que Nápoles y Sicilia pertenecieron a la corona española hasta finales del reinado de Carlos III. De hecho, este monarca, antes de ser rey de España, reinó como Carlos VI de Nápoles. También es importante recordar que la influencia de la monarquía española en estos territorios se prolongó hasta la época de Isabel II. Por otro lado, Varey afirma que la aportación española al teatro de títeres es la representación de “comedias enteras” (1957: 243-244). Por todo ello, podría haber cierta influencia española en el origen de los *pupi armati*, no reconocida hasta el momento.

²⁰ Precisamente, el movimiento romántico tomó como referente la época medieval en su búsqueda de las identidades nacionales.

caballero. Los manipuladores (*oprantes*) se sitúan al mismo nivel de los muñecos, a ambos lados del escenario. El de Catania mide 120 cm y pesa unos treinta kilos, pero carece de articulación en las rodillas y la espada está fija en la mano. En este caso se manejan desde una pasarela o puente por encima de los muñecos y detrás del telón de fondo (García Juliá: 2003: 67). Los cuerpos y las cabezas están tallados en madera y recubiertos por armaduras de metal, rematadas por todo tipo de detalles. Además de los caballeros, tanto cristianos como musulmanes, aparecen todo tipo de personajes reales o imaginarios, propios de la literatura caballerescas, caracterizados todos con una gran elegancia y precisión.

El repertorio, además del poema citado, también se nutre de otros textos como la refundición *Storia dei paladini* de Guisto Lodico, que recoge una larga tradición caballerescas. Al final de la pieza épica, suelen presentarse pequeñas farsas o *vastate* en dialecto siciliano, protagonizadas por personajes populares que conectan con una tradición sainetesca de gran éxito durante el siglo XVIII (Espasa, 1973: 1206). Aumente (2002) explica que, en fechas señaladas como Semana Santa o Navidades, se ofrecían además piezas relativas a la festividad y que también, en ocasiones, se representaban vidas de santos e historias de bandidos celebres.

La representación, denominada *opera dei pupi*, es de carácter efectista y los manipuladores deben realizar grandes esfuerzos para representar las numerosas escenas de lucha y combate. Los textos son interpretados fuera de escena por varios narradores. El público, por su parte, vive de manera visceral la representación, implicándose de tal manera que a veces los muñecos han sufrido

desperfectos a causa de objetos arrojados por los detractores de un determinado personaje²¹.

El éxito de la *opera dei pupi*, sigue describiendo Aumente, se mantuvo en Roma hasta finales del siglo XIX, y en la zona de Sicilia hasta 1950, momento en que la competencia del cine y la televisión hizo imposible la supervivencia del espectáculo²². A principios de los 60, el interés de las instituciones y estudiosos, principalmente Antonio Pasqualino y su esposa Janne Vibaek, logran salvar la tradición. Se crea, en primer lugar, la Asociación para la Conservación de las Tradiciones Populares (Palermo, 1965), y posteriormente se funda el Museo de Marionetas de Palermo en 1975 (denominado “Antonio Pasqualino” desde 1996). Actualmente se mantienen, con apoyo institucional, diversas compañías *dei pupi* resurgidas, que realizan giras por todo el mundo y participan en festivales internacionales. En 2001, la tradición de la *opera dei pupi* recibió la declaración de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO (EMAM, 2009: 571).

1.3. Los títeres en España

En cuanto al desarrollo histórico en España, aunque Charles Magnin le dedicó un capítulo en su recorrido por las marionetas en Europa, el principal referente está conformado por los estudios del hispanista británico J. E. Varey, publicados en la segunda mitad del siglo XX. Posteriormente, se han ido sucediendo diversas e interesantes aportaciones de carácter parcial, como su

²¹ Durante mucho tiempo, los espectadores fueron, exclusivamente, hombres y niños varones.

²² Artiles (1998: 97) y García Juliá (2003: 69) señalan que este género también existía en otros países como Francia, donde el héroe era Laffleur; en Bélgica se denominan genéricamente *tingle* y el protagonista recibe el nombre francés de Chancet o flamenco de Woltije. En cada caso el texto se expresaba en el idioma o dialecto local. También en Argentina existió un teatro *dei pupi*, impulsado por el inmigrante italiano Agrippino Mateo en Buenos Aires de 1896 a 1912. Posteriormente, se trasladó a EEUU, y fundó otro teatro en Nueva York que funcionó de 1923 a 1936 (Artiles, 1998: 100-101).

desarrollo en determinadas regiones o el repertorio dramático, junto con descripciones de tradiciones y fenómenos concretos. En los últimos años, además, se han publicado varios anuarios y catálogos de compañías que reflejan el estado actual de la cuestión. A pesar de ello, los estudios sobre títeres en España aún no han alcanzado el volumen suficiente para recoger toda su historia al completo, pero ha habido iniciativas al respecto muy interesantes como la exposición *Ventana al títere ibérico*, organizada por el Festival de Títeres de Tolosa en 2007, donde colaboraron investigadores de todo el país. Posteriormente, esta exposición fue impulsada en el extranjero a través de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España entre 2008 y 2011, así que ha podido mostrarse en lugares tan lejanos como India o Seúl.

Según Varey (1957: 9-24), los primeros títeres llegaron a España desde Francia hacia el siglo XII de la mano de los juglares. Sin embargo, las primeras referencias escritas, fechadas entre los siglos XIII y XIV —como la descripción del rey Alfonso X el Sabio sobre quien puede autodenominarse “juglar”²³ o el libro *De la contemplación de Dios* (ca. 1309) de Ramón Llull— emplearon el término *bavastel*, que se refería a un tipo de muñeco danzante tensado y manejado mediante cuerdas. Varey consideró que en realidad se trataba de títeres que representaban escenas guerreras, torneos y luchas entre caballeros que luego se derivaron en los títeres ya citados “de cachiporra”. Puesto que el teatrillo para las representaciones

²³ Varey data la primera referencia escrita de la existencia de títeres en España en 1211. Se trata de una carta de Guiraut de Calansó al juglar Fadet, en la que le aconseja se dirija a la corte de Pedro de Aragón, donde podría encontrar trabajo. Por otro lado, en la descripción de Alfonso X sobre el oficio de juglar se afirmaba que “todos los que viven vilmente y no pueden presentarse en la corte, como son aquellos que hacen saltar los simios y machos cabríos o perros, los que muestran títeres [*bavastels*] y remedan pájaros, o tocan y cantan entre baja por un poco de dinero, éstos no deben llevar el nombre de juglar”. Para estos artistas ambulantes destinó el vocablo “cazurro”.

de este tipo de muñecos fue denominado primeramente “castillo”²⁴, es de suponer que muchas de las escenas pretendían representar el asalto y defensa de una fortaleza.

Por otro lado, habría que citar diversos tipos de esculturas animadas como las figuras religiosas articuladas que poblaban los altares y que se utilizaban en ciertos rituales, festividades o dramas sacros como misterios y autos como la Virgen de los Reyes de Sevilla en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla (Lloret Esquerdo, 1999: 9)²⁵. Los ya citados teatritos mecánicos, también denominados “mondi novi”, “mundinuevo”, “totilimundi” o “titirimundi”, entre otras variantes, con los que se representaban obras sagradas, primero dentro de las iglesias y luego fuera de ellas, en ocasiones pasaron a denominarse “retablos” en España por su similitud con los conjuntos de figuras que decoraban los lugares sagrados. Varey (1957: 82) los describe como una “caja dividida en compartimentos, dentro de las cuales aparecían figuras autómatas representando la vida de Jesucristo” y sitúa su aparición en 1538. En cuanto a su funcionamiento, este investigador afirma que los muñecos se movían “por medio de un alambre en espiral o por una rueda que accionaba el representante mientras cantaba un romance alusivo a los sucesos de la historia” (87). Indudablemente, hubo una transferencia del retablo eclesiástico, constituido por tablas pintadas o en relieve, situado en los altares de las iglesias y que reflejaba escenas de cierto dramatismo. Así, todavía el DRAE (2001: 1962) y el María Moliner (2008, T.III: 255) recogen en el vocablo “retablo” su uso tanto para

²⁴ Frente a “retablo”, que, como se señala más adelante todavía mantiene su significado de “escenario” para “títeres”, ninguna de las acepciones actuales del vocablo “castillo” guarda relación con este género teatral (DRAE, 2001: 476 y María Moliner (2008, T. I: 328).

²⁵ También en otros escritos del rey Alfonso X el Sabio, como *Cantigas de Santa María*, aparecen referencias a estas figuras.

designar a la decoración de los altares como la referencia a los antiguos escenarios para los espectáculos de marionetas.

En cuanto a la presencia de autómatas, Varey (1957: 25) señala que su origen habría que situarlo en China y que llegaron a España gracias a los ingenieros árabes en el siglo XII, pero es en el XVI cuando se popularizaron. Fueron célebres, por ejemplo, los complejos ingenios mecánicos que el matemático italiano Turriano construyó para entretener al emperador Carlos I en el monasterio de Yuste, con los que Magnin inicia el capítulo dedicado a los títeres en España (1862: 94). Aparte de aquellos que servían de divertimento a los nobles, también existían otros artilugios más populares como la denominada “carassa”, muy frecuente en ciudades y villas de Cataluña. Consistía en una grotesca testa con rasgos árabes situada en los órganos de las iglesias y que gesticulaba cuando estos sonaban. Este objeto es con toda probabilidad el origen del fenómeno mecánico denominado “cabeza parlante”, que pervivió como atracción de feria hasta mediados del siglo XX (Lloret Esquerdo, 1999: 13-14). No hay que olvidar tampoco la utilización de figuras de gran tamaño, como las alegorías con semejanza de bestias o dragones denominadas “tarascas”, y las danzas de gigantes de las procesiones de Corpus Christi que se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en el que la Iglesia Católica decidió suprimirlos de dicha celebración (Lloret Esquerdo, 1999: 22), aunque en la actualidad vuelven a tener presencia en dicha festividad.

En cuanto a las representaciones dramáticas propiamente dichas realizadas con figuras, parece que eran ya famosas en el siglo XVI. Así lo demuestran algunas referencias literarias ya citadas como la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, donde aparece un “titerero” llamado Maese Pedro que

representa piezas de carácter caballeresco²⁶. De hecho, según Varey, la aportación española a la historia del teatro de títeres es la de representar con ellos dramas y comedias similares a las de los repertorios de las compañías de actores (1957: 243-244). Incluso, se dio la circunstancia que las sustituyeron en situaciones de guerras o epidemias y cuando las funciones con actores estaban prohibidas, como sucedía durante la época de cuaresma.

Aunque la mayoría de los titiriteros eran extranjeros, en especial de origen francés e italiano, un destacado representante fue el español Francisco Londoño, que divirtió durante casi medio siglo —desde 1689 hasta 1735— a los espectadores madrileños y a los de otras ciudades españolas con sus funciones de maquina real²⁷. Desde los siglos XVII al XVIII las primitivas marionetas “de barra”, junto con las denominadas “de transformaciones”²⁸, protagonizaron en estas “máquinas” comedias de santos y de magia, plenas de transmutaciones, vuelos o acontecimientos sobrenaturales que podían efectuarse más fácilmente con ellas que con seres humanos, a los que habría que añadir la temática relacionada con la fiesta de los toros. Además, los artistas de este género demostraron sus habilidades con una gran diversidad de estilos teatrales que incluían el sainete, la comedia, las tonadillas o los bailes. Por otro lado, durante todo el XVIII se mantuvieron los retablos que presentaban los “Nacimientos con figuras de movimiento”, de los

²⁶ Cervantes describe el teatro de títeres en varias de sus obras como *El coloquio de los perros* y *El licenciado Vidriera*, donde se demuestra la mala fama que arrastraban los que se dedicaban a esta profesión. Otra novela donde se encuentra una extensa reseña sobre el género en esta época es *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda. Varey (1957: 189-287) habla extensamente de los títeres en la literatura y como tema teatral en España.

²⁷ Prueba de la fama de Londoño es la pieza anónima titulada *Entremés nuevo de los títeres, máquina real de Londoño* (Varey, 1957: 169-172 y 228).

²⁸ Las marionetas “de transformaciones” eran artilugios muy efectistas, aunque simples en sus mecanismos. Consistían en piezas planas, con diferentes dibujos en cada cara, o bien corpóreas que se transformaban en otros personajes, simplemente al darles la vuelta, o al tirar de algunas de sus cuerdas. Véase Bell (2000: 17, 24 y 25). En la página se puede ver una fotografía de una marioneta que representa una dama con miriñaque que al subirle la falda hacia la cabeza se convierte en un globo aerostático (o viceversa, al soltar el globo).

cuales sobrevive el Belén de Santa María de los Reyes de La Guardia (Álava); en esta época también se introdujeron las sombras chinescas y el personaje de Polichinela, que se transformó rápidamente en don Cristóbal, como así refleja Jovellanos en *Memoria para el arreglo de la policía en los espectáculos y diversiones públicas* de 1790:

[...] *Acaso deberían desaparecer con él, los títeres y matachines, los pallazos[sic], arlequines y gracioso 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 entre tanto, 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?*²⁹

La cita expresa claramente el parecer de la época respecto al teatro de títeres; para el mundo ilustrado eran una diversión rural, impropia del mundo urbano y que neutralizaba los avances didácticos de la comedia neoclásica, amén de contradecir el ideal de las tres unidades clásicas, recién recuperado. Pero, por otro lado, describe la gran variedad de diversiones populares que se asociaban al teatro de títeres desde el siglo XVII, situación que se mantuvo hasta finales del XIX³⁰. Así, las compañías de títeres —como se puede ver en los anuncios publicados en la prensa de la época— se mezclaban con funciones circenses que incluían habilidades gimnásticas, exhibición de fieras, representación de pantomimas y hasta corridas de toros, como ejemplifica la compañía dirigida por Luis Chiarini (Varey, 1972: 265). Por ello, “titiritero” se convirtió en sinónimo de “volatinero”, “acróbata” o “saltimbanqui” e incluso se relacionaría con el artista de juegos

²⁹ Jovellanos (1967: 117).

³⁰ Véase Amorós y Díez Borque (1999).

malabares³¹, mientras que el término “autómata” o “figura automática” se llegó a asimilar con la “marioneta”. Se encuentra también en permisos para representaciones o en la prensa escrita el término “máquina de figuras”, y estas últimas aparecen catalogadas como “corpóreas”, “de movimiento”, “automáticas”, “movibles” o “mecánicas”, etc.

Estas representaciones se combinaban también con fenómenos ópticos visualizados mediante extraordinarios artefactos que forman parte de la prehistoria del cine: cosmoramas, linternas mágicas, escenas de catóptrica, cuadros disolventes y las ya citadas sombras chinescas³². También se programaban demostraciones de experimentos o fenómenos científicos³³; curiosidades diversas que iban desde las colecciones de carácter naturalista a la exhibición de seres deformes; igualmente, tenían cabida cantes “del país”, así como danzas y bailes folklóricos que también forman parte de la historia de un arte que hoy llamamos flamenco. De esta manera, las casas-teatros, posadas y pequeños espacios escénicos estables donde se representaban espectáculos de títeres —que desde principios del XIX habían ido surgiendo según aumentaba la población en los núcleos urbanos— ofertarían también todas estas diversiones populares. Un buen ejemplo fue la casa-teatro regentada por la familia Montenegro en Cádiz entre 1815 y 1870, que presentaba toda esta variedad de funciones, además del “Nacimiento de figuras de movimiento” y el sainete protagonizado por la figura que dio nombre al teatro: La Tía Norica. Otro personaje popular relacionado con los pesebres mecánicos es Tirisiti, protagonista del *belem* que desde 1870 representaba la

³¹ Esta asociación aún se mantiene, según recoge la sexta acepción de la palabra “títere” en *DRAE*, 2001: 2183 y 2184). En María Moliner (2008: 422, T. III), en la acepción tercera de la palabra también se hace referencia a esta relación con la acrobacia y el circo.

³² Para la definición y descripción de este tipo de espectáculos véase Garófano, (D.L. 2007).

³³ Véase McCormick y Pratasik (1998: 81).

familia Esteve en Alcoy (Alicante). Habría que mencionar también, por su presencia dentro de la Península Ibérica, las representaciones de temática navideña y farsas populares de los Bonecos de Santo Aleixo del Alentejo, hoy propiedad del Centro Dramático de Évora (Portugal).

Por su parte, en Cataluña, habría que destacar el teatrillo de sombras de la familia Cuyàs, así como el títere de guante bajo el nombre de Putxineli o Titella, muy popular desde mediados del XIX. Entre los titiriteros que lo cultivaron destacaron Federicu de Figueres y, sobre todo, Juli Pi, quien perfeccionó su técnica de manipulación y que desde 1898 ofreció sus actuaciones en la popular cervecería *Els Quatre Gats*, punto de reunión de intelectuales, artistas y escritores de la talla de Picasso o Adrià Gual. Otras dinastías como los Anglès y los Vergés continuarían perfeccionando el titella, mientras que Antonio Faidella Colea lo llevó por toda Cataluña en su teatrino ambulante, *Els Tres Tranquils*, para luego instalarse en Baleares. Junto a las compañías tradicionales, también actuaban en Barcelona otras de gran formato como la de Alfredo Narbón, en activo en la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX. Este conjunto estaba integrado por 21 artistas que recorrieron muchas ciudades españolas, anunciándose como “Fantoche³⁴ Españoles”. Disponía de una colección de 300 marionetas que se caracterizaban por una gran precisión técnica, la naturalidad de sus movimientos y donde destacaban algunas de grandes dimensiones.

A principios del siglo XX se unió a la lista de personajes populares Txontxongillo en el País Vasco y Barriga Verde en Galicia, uno de los lugares donde

³⁴ La palabra “fantoche” deriva del francés *fantoche*. Aunque generalmente se aplica para describir a un sujeto grotesco o vestido de forma estrafalaria, el *DRAE* recoge también la acepción “muñeco grotesco frecuentemente movido por medio de hilos” (2001: 1039). El término comienza a aparecer en la prensa escrita para publicitar los espectáculos de títeres a principios del siglo XX, aunque también servía para designar a los globos aerostáticos con forma de figuras.

—además de Madrid, Barcelona o Salamanca, entre otras poblaciones— se disfrutó de las actuaciones de Vitorio Prodecca y su Teatro dei Piccoli durante los años veinte. En la década siguiente destacó Salvador Bartolozzi en el Teatro Español de Madrid, con su recreación del Pinocho de Collodi y otros personajes ideados con su compañera Magda Donato; al mismo tiempo, Ezequiel Vigués “Didó” comenzó a renovar el “*titella*” catalán a partir de 1930. Otro profesional de gran éxito durante las primeras décadas del XX fue el ventrílocuo Paco Sanz, que con su compañía “auto mecánica” realizó numerosas giras por España y América. Este espectáculo constituía una exhibición del progreso técnico de los autómatas y sus montajes poseían un gran valor estético y escenográfico.

Por otro lado, en las grandes corrientes renovadoras del teatro de finales del XIX y principios del XX tuvo lugar una revalorización del teatro de títeres de carácter popular. Al igual que Craig o Jarry, Federico García Lorca, Ramón M^a del Valle-Inclán, Rafael Alberti, Manuel de Falla o Hermenegildo Lanz, entre otros, acudieron a las tradiciones que estaban en la calle en su búsqueda de nuevos canales de expresión. De esta manera, trasladaron el títere de cachiporra a los salones literarios y encuentros universitarios. Por su parte, las “Misiones Pedagógicas” del Ministerio de Educación de la II República, proclamada en 1931, trataron, en su afán educativo, que las funciones de teatro y los retablos de marionetas llegaran a los lugares más remotos del país. Así nació, en 1933, el Retablo de Fantoques o Guiñol bajo dirección de Rafael Dieste (Rubio Jiménez, 2004: 50).

Durante la guerra civil española (1936-1939), se organizaron los teatros de marionetas denominados “de urgencia”, siguiendo el modelo de las compañías de actores que apoyaron la causa republicana. Un ejemplo fue el conducido por el

pintor Miguel Prieto, que construyó en Barcelona un moderno teatro con todos los elementos técnicos del momento, bajo el nombre de La Tarumba. Luego, el bando franquista, como vencedor de la contienda, organizaría teatros de títeres dependientes de los organismos relacionados con la infancia y la juventud, donde un personaje denominado el “*flecha*”³⁵ Juanín se convirtió en perseguidor de los enemigos del régimen y difusor de su doctrina totalitaria³⁶.

En la difícil década de los cuarenta, “Didó” se vio obligado a traducir su repertorio al castellano, aunque luego pudo volver a actuar en catalán, manteniéndose en activo hasta su muerte en 1960. Por otra parte, H. V. Tozer —de origen inglés, pero nacido en Paraguay— que llevaba instalado en Cataluña desde 1925, fundó en 1944 la compañía Las marionetas de Barcelona, con la que estuvo actuando hasta 1956. Mientras, en Madrid, desde 1940 actuaba Juan Antonio Díaz Gómez de la Serna, conocido como Maese Villarejo, colaborador del escritor Eugenio D’Ors. Pionero de los títeres en Televisión Española, desde 1952 fue responsable del Teatro del Retiro de Madrid con la colaboración de su esposa Josefa Quintero (De la Casa, 2001: 203). Allí hicieron frente común Natalio Rodríguez López “Talío”, Tina Francis y Francisco Porras, que se dedicó no sólo al arte sino también a la investigación, publicando diversos libros, además de impulsar las más variadas actividades para la difusión del género; y, finalmente, el gaditano Francisco Peralta, que bebió en las fuentes de La Tía Norica y que —tras licenciarse en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense (Madrid), sección escultura— fundó en 1956 con Matilde del Amo una compañía con la que creó originales muñecos de diseño muy estilizado.

³⁵ Graduación que se daba a los niños dentro de la Falange Española de las J. O. N. S.

³⁶ Decreto 29 de abril de 1944. Posteriormente, en los años 60, el Estado creó el Teatro de Juventudes Los Títeres como compañía profesional para niños, pero compuesta por actores que no empleaban marionetas en sus espectáculos. Véase Aladro (1994: 117-118).

Durante la década de los 50, distintos “maeses” montaron sus tingladillos por todo el territorio: Pepe Segura, con Abedul en Cádiz; Julio Martínez Velasco, con la Pipirijaina del Titirimundi de Sevilla; los alemanes Ingebörg y Frank el Punto, en Ibiza, con el Teatro de Marionetas de la Isla Blanca; Colorín y sus marionetas, en el País Vasco, etc.³⁷. Más adelante, de la mano de Lauro Olmo y Pilar Enciso nació en 1958 el Teatro Infantil Popular, en la modalidad de máscaras y grandes animales, dirigido a un público mixto de niños y adultos, pero que tuvo una corta vida a causa de la autoridad competente.

Tras la muerte de “Didó” en 1960, su compañera Teresa Riera se convirtió en depositaria así como transmisora de sus técnicas y estilo. Con ella aprendieron Joan Baixas y Teresa Calafell, quienes fundaron en 1968 el grupo *Putxinel.lis Claca*, a través del cual emprendieron una tarea renovadora basada en parte en mostrar al público la maquinaria de su oficio y el misterio de sus muñecos, enseñando su manipulación y construcción. Actuaron por toda Europa, participaron en festivales internacionales y se convirtieron en todo un revulsivo en la forma de entender el teatro de marionetas, llegando a colaborar incluso con artistas de la talla de Joan Miró³⁸. Además, durante los 60, mientras en las dinastías Vergés y Anglès continuaba produciéndose el relevo generacional, en Baleares Joaquina y Rosa Faidella retomaban la tradición de su padre, que ha llegado hasta el siglo XXI (De La Casa, 2001: 149). Por su parte, otras compañías emprendieron nuevos caminos como *Titelles Garibaldis*. Al mismo tiempo, la televisión seguía abriéndose al mundo de las marionetas con la vienesa Herta Frankel.

³⁷ Véase *Anuario de títeres y marionetas* 1989.

³⁸ La aportación de este renombrado artista se concretó en el espectáculo *Mori el Merma* (1977) cuyo argumento se basaba en la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 (Cornejo Vega, 1997: 250).

Sin embargo, el público adulto en España había llegado a la conclusión de que los títeres eran un espectáculo menor y únicamente apropiado para niños. Para modificar esta situación, en 1972 los dirigentes del Instituto del Teatro de Barcelona crearon una Sección de Marionetas, dirigida por el escritor y ensayista Jordi Coca a partir de 1974. Con la organización de actividades formativas y de festivales internacionales, exposiciones, coloquios, etc., lograron el encuentro entre los profesionales nacionales y extranjeros, así como un nuevo interés del público. En 1975 se puso en marcha el Teatro Permanente de Títeres del Retiro, así como el Centro Español de la UNIMA, dependiente entonces de la Asociación Española del Teatro Infantil y Juvenil (AETIJ), creada en 1966. Otras asociaciones o iniciativas fueron la Asociación Española de Amigos de las Marionetas y los Títeres (ADAM), la Unión de Profesionales de la Marioneta (UPROMA) y la revista *Títtere*, fundada por Francisco Porras en 1977. En los años de transición democrática, se recuperarían antiguas tradiciones como La Tía Norica de Cádiz o el *Belem* de Tirisiti de Alcoy (Alicante), al igual que técnicas de antaño, como ilustra la compañía Teatro de Automatas de Gonzalo Cañas. Más adelante, la nueva vertebración territorial de carácter descentralizador a través del “estado de las autonomías” propiciaría el aumento de los colectivos, a los que se incorporaron en los años 80 un importante número de profesionales llegados desde Latinoamérica —en especial de Argentina— que han aportado su estilo particular de entender el títere. El último anuario publicado por el CDTB, bajo dirección de Concha De la Casa (2001), reseñaba unas doscientas compañías profesionales repartidas a lo largo del territorio español, algunas en activo desde más de treinta años antes.

Hoy en día, además, otras iniciativas o acciones contribuyen a la difusión del teatro de títeres: en primer lugar, los festivales nacionales e internacionales

(Bilbao, Tolosa, Segovia, Barcelona, Sevilla, Alicante, Lérica, etc.); la recopilación de información por parte de los centros de documentación (Bilbao, Tolosa o Lleida); el establecimiento de salas y espacios dedicados a los títeres (Teatro Malic en Barcelona, Quiquilimón en Gijón, Escalante en Valencia, Los Gigantillos en Burgos, Arbolé en Zaragoza, La Estrella en Valencia, entre otras); la oferta de escuelas, centros de formación y difusión o exposición (*Institut del Teatre* de Barcelona, Museo de Títeres de Albaida o Cádiz, por ejemplo); por último, la edición de publicaciones por parte de instituciones públicas como el IGAEM en Galicia o editoriales privadas, caso de Arbolé-Caracola en Zaragoza, centros de documentación, festivales, compañías, premios, certámenes o concursos en diversos formatos, como colecciones de textos dramáticos, monografías, estudios y revistas (por ejemplo: *Titereando*, *La Mundia*, *Bululú...*); finalmente, no puede olvidarse el papel de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información como las páginas en Internet (www.unimafed.org, www.titerenet.com, etc.)

Habría que destacar también la creación de UNIMA Federación Española (1985), como asociación aglutinadora de los interesados en el arte del títere, que ha realizado sus aportaciones en la formación de titiriteros con cursos o talleres, la divulgación del títere mediante revistas y publicaciones, así como la organización de congresos (Segovia/1990; Sevilla/1995 y 2011; Cuenca/1997; Bilbao/2003; Almagro/2004; Alcázar de San Juan-Ciudad Real/2008, etc.); así mismo, ha reforzado su presencia en diferentes acontecimientos como encuentros internacionales de UNIMA, y diversas actividades donde destacan los homenajes a profesionales o personalidades como Ángeles Gasset en 1997, Federico García Lorca en 1998 o Francisco Peralta en 2003. Por supuesto, UNIMA España ha colaborado también en la Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta, el

primer gran esfuerzo colectivo a nivel internacional en favor de la dignificación y reconocimiento del teatro de títeres.

2. Historia de la Tía Norica de Cádiz: desde sus orígenes hasta 1900

2.1. Teatro y diversiones públicas en Cádiz

El fenómeno de la Tía Norica de Cádiz se origina, evoluciona y se transmite en un contexto cultural y teatral muy particular, esto es, una población donde concurre una constante presencia de las artes escénicas. Ya en la época romana, existía un anfiteatro y un teatro de grandes dimensiones —que aún no se ha podido excavar en su totalidad, pero sí cuenta ya con un centro de interpretación— que son muestra del brillo de la Gades imperial. La ciudad volvería a convertirse en epicentro del comercio a partir del descubrimiento de América, y la llegada o establecimiento de mercaderes de diversas nacionalidades le otorgarían un espíritu cosmopolita. A finales del siglo XVI contaba con un corral de comedias y hay noticias de representaciones de autos sacramentales en la puerta de la catedral u otras iglesias (Castro, 1857: VII y X)³⁹. Más adelante, en 1608, se inicia la construcción del Teatro Principal, que se inauguraría en 1781. El XVIII sí que fue siglo de las luces para Cádiz, época en la que adquiere su característico aspecto neoclásico. De la Ilustración al Romanticismo viviría su etapa de mayor esplendor, llegando a convertirse en un momento determinado de la historia en ciudad soberana, aunque sitiada, y constitucional. La política y la cultura iban de la mano, pues sus habitantes eran asiduos tanto a las tertulias políticas como literarias, acudían a los teatros, a los bailes y los cafés, presumían de bibliotecas, editaban periódicos y organizaban sociedades, ateneos o academias.

³⁹ Al respecto añade Castro que la representación de escenas de la pasión de Jesucristo y de algunos mártires se prohibieron pues vinieron a “depravarse tanto” que eran “ocasión de risas y menosprecio” (Castro, 1857: VII).

Todos los estudiosos de esta etapa como Solís (1987), Ramos Santana (1987 y 1992), González Troyano (2004), Martín (2012), entre otros, así como toda la bibliografía generada por el bicentenario de la Constitución de Cádiz de 1812, han dedicado bastantes páginas a la actividad escénica en estos años y a lo largo de todo el siglo XIX, aunque se echa de menos un estudio exclusivamente dedicado a ello. Así, sigue siendo referencia obligada el libro de Moreno Criado (1975) *Los teatros de Cádiz*, guía imprescindible, aunque susceptible de revisión.

Este material da cuenta de la existencia en el siglo XVIII, además del Principal, de un teatro de la comedia francesa y otro de ópera italiana. Por otro lado, las tabernas o posadas, entre otros espacios, funcionan como teatros y, además de las compañías de profesionales, numerosos aficionados representaban en los salones de casas particulares⁴⁰. Se da la circunstancia, incluso, de que los actores que actuaban en la corte alegaban como mérito “su procedencia de la escena de Cádiz” (Díaz de Escovar [1916]: 69-70)

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* (1987: 277) las discusiones de los diputados sobre la conveniencia o no de mantener las representaciones teatrales en una ciudad sitiada. No solamente ganaron los partidarios de éstas, sino que se iniciaron los trámites para la construcción de un nuevo espacio, en un lugar más seguro, alejado

⁴⁰ Las casas particulares como espacio de representación tuvieron una gran importancia. Una prueba de ello es el intento de regularizar su actividad, como se refleja en el *Reglamento de las diversiones públicas en la Muy Noble, Muy Leal y Muy Heroica Ciudad de Cádiz* (8-2-1847), donde se puede leer en el artículo 6º: “La distribución de todas las localidades de las casas teatros se hará sin parcialidad, de modo que el público pueda disfrutarlas alternativa y proporcionalmente” (AHMC; Neg. Alcaldía, en inventario).

del fuego de los cañones franceses. Ese sería el origen del Teatro San Fernando, popularmente conocido como el Balón, inaugurado en 1812⁴¹.

A pesar de las crisis y la decadencia que se instalaron en la ciudad tras la época constitucional, continuó la oferta escénica y cultural, aunque la asistencia se resintiera y esta circunstancia llevara casi a la ruina a las compañías, como describe el *Diario Mercantil de Cádiz* de 3-1-1822. A pesar de ello, más adelante, se instalaría el Teatro-Circo Gaditano, en 1846, ofreciendo espectáculos gimnásticos y ecuestres que se combinaban con los de otros circos de carácter ambulante, como el de Mr. Price, del que se tienen noticias de su presencia en Cádiz desde 1858 (AHMC, Neg. Alcaldía Exp. 519). A la vez, la ciudad recuperaba su actividad comercial aunque nunca volvería el esplendor de épocas pasadas, permaneciendo siempre un espíritu de melancólica decadencia. Sin embargo, la vitalidad teatral continuaría siendo espléndida, como demuestran los distintos bandos de alcaldía intentando regular el comportamiento de intérpretes y público, que, aunque contradigan la idea de una ciudad culta e ilustrada, reflejan la importancia social de la asistencia a los teatros⁴².

Posteriormente, la “Real Orden sobre el estado de los teatros de la provincia” (AHPC: GC, C. 163) da una visión de conjunto muy interesante. Así, se reseña que, a fecha 6-12-1861, el Principal tenía consideración de primera

⁴¹ Según Moreno de Criado (1975: 31), las Cortes de Cádiz dignificaron la profesión de actor y, por ello, se colocó en dicho teatro una placa con la siguiente inscripción: “Al Congreso Nacional, que en su inmortal Constitución ha reintegrado a los españoles en sus derechos de ciudadanos, los cómicos agradecidos, año 1812, quinto de la guerra de España contra la tiranía.”

⁴² Véase por ejemplo el edicto con fecha 20-6-1826, donde se prohíbe a los espectadores tanto hablar entre ellos como con los actores cuando representen; fumar o permanecer con el sombrero puesto dentro del teatro, así como cambiarse de asiento saltando de unos bancos a otros; y por supuesto estaba vetada cualquier “diligencia corporal mayor, ni menor en ningún paraje del teatro.” A los artistas, por su parte, se les requería puntualidad en los ensayos y compostura en la representación. Fumar también estaba absolutamente prohibido para ellos, así como que las actrices entraran en los vestuarios de los actores y viceversa, entre otras cuestiones (AHMC. Neg. Alcaldía. En inventario).

categoría, así como cabida para 1.000 espectadores y estaba destinado para el género de espectáculos “dramáticos y líricos”. El Balón era de segunda categoría para funciones dramáticas, con un aforo de 800 butacas. Por su parte, el Circo Gaditano era de primera categoría, podía albergar 1100 espectadores y estaba destinado para espectáculos “Ecuestres y Gimnásticos”. Por último, había otro circo más o “reñidero de gallos” de primera categoría “relativamente” [sic], y con aforo para 500 personas. Todos figuran en explotación y en buen estado. Un informe posterior, de 1868 (AHPC: GC, C. 152) refleja un cierto aumento en el aforo y así señala que el Principal tenía cabida para 1.500 espectadores; el San Fernando o Balón para 836; y el Circo gaditano para 1.452. El teatro de La Tía Norica, llamado entonces Isabel II, tenía capacidad para 318 espectadores, con lo que la suma total de las localidades de los teatros de Cádiz en ese momento era de 4.106⁴³. A estos equipamientos se añadirían, antes o después, la Cabaña Suiza (1868), la Infantil Gaditana (1875), el Teatro Romea (1875) y el Cómico (1886), entre otros espacios. Mención especial merece el Gran Teatro de la plaza Fragela, inaugurado en 1871. Fue pasto de las llamas el 6 de agosto de 1881, pero el mismo día, como se describe en Ramos Santana (1992: 141), “una comisión de adinerados contribuyentes formó una sociedad para la reconstrucción”, lo que fue origen del actual Gran Teatro Falla, que subió el telón por primera vez en 1910.

⁴³ Resulta chocante, teniendo en cuenta la afición al teatro de los gaditanos, el estado en que se encontraban los equipamientos escénicos. En las memorias de la que firma como Fulana de Tal (1899: 94), se puede leer: “En cuanto á la fachada de nuestro *Principal*, tengo por fuerza que reconocer que carecía completamente de elegancia arquitectural”. Por otro lado, Pettengui, en un artículo de *Diario de Cádiz* (10-2-1991:30), reproduce las impresiones de Madame de Brinckmann (1852) publicadas en *Promenades en Espagne pendant les années 1849 et 1850*, París, sobre los teatros de Cádiz: “Hay en Cádiz tres teatros, todos iguales de malos. Como en todas las ciudades importantes hay una troupe italiana en el teatro Principal. Nunca he oído algo tan mediocre, ni he visto sala más fea y más sucia. Es increíble que una ciudad tan rica donde aman tanto el teatro tenga tan poco orgullo para derribar esa horrible pocilga y construir un hermoso teatro.”

El público gaditano era también muy aficionado a otras diversiones públicas como las corridas de toros, las fiestas de carnaval y, por supuesto, al teatro de marionetas, que suplía incluso a otros géneros en situaciones de epidemias y guerras, según explica Solís (1987: 299). Este autor también indica cómo los diputados doceañistas se ocuparon de esta modalidad escénica. 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”⁴⁴ (Solís, 1987: 277).

Los espectáculos de títeres se ofertaban en todo tipo de espacios y eran muy variados, como se puede constatar a través de expedientes administrativos o anuncios extraídos de los periódicos que se fueron publicando en la ciudad a lo largo del siglo XIX, de los que se citan algunos ejemplos, muy ilustrativos para la historia de este género. En el *Diario Mercantil de Cádiz*, 4-3-1804, se publicitan “Volatines” del intrépido Florentino en la plaza de toros; sombras chinescas de Francisco Silverio en calle Nueva nº 182, donde también se mostrarían “sombras blancas”⁴⁵; finalmente, en el Coliseo, o sea el Teatro Principal, experiencias de Física, Mecánica y Óptica del profesor en ciencias Sr. Martín, que terminarían con “bayle de un autómatas que representa a un niño de 6 años”. La misma publicación, con fecha 13-3-1811, anuncia en la Posada de la Academia una “máquina real” con

⁴⁴ En los espectáculos de marionetas se sentaban juntos hombres y mujeres.

⁴⁵ Las chinescas eran sombras negras de siluetas sobre una pared o pantalla iluminada. Las blancas, en cambio, estaban recortadas por dentro y sobre ellas se proyectaba la luz, empleándose un fondo negro (Garófano, 2007: 162).

figuras de movimiento que interpretarían la “pieza mística titulada *La segunda edad del mundo o el arca de Noé*”.

En el Teatro el Balón también se mostraban todo tipo de sombras y escenas de fantasmagoría como recoge *El Redactor General* (1-1-1814). Así mismo, según *Diario Mercantil de Cádiz* con fecha 11-7-1819, se ejecutaría una pieza heroica por autómatas “de cinco cuartas de alto” para continuar con dos “bailes de transformaciones” y después el de “la gallina americana, la que pondrá cuatro huevos al natural, y de cada uno saldrá una figura bailando, y se concluirá con un divertido sainete.”

Por su parte, según consta en las Actas Capitulares, con fecha 16-9-1820 (AHMC LAC nº 90 F. 211), se encuentra el apunte de concesión de permiso para dar funciones de títeres en el juego del Balón. Interesante resulta también la descripción de *Diario Mercantil de Cádiz* con fecha 15-3-1828 de unas piezas que se estaban preparando en el Teatro Principal:

En ellas se entretendrá desde luego á los concurrentes con piezas dramáticas representadas por medio de marionetas o muñecos vestidos con toda la propiedad y elegancia imaginables y de un admirable desempeño tanto en la representación como en las diferentes transformaciones que se ejecutarán con ellas⁴⁶.

Asimismo, a veces encontramos representaciones de piezas que guardan relación con las marionetas, como *Un juego de la fortuna ó los títeres*, en el teatro Principal (DMC, 15/16-7-1809); o también *La burla del mesonero y figuras de*

⁴⁶ Entre las piezas representadas se encontraba “*Marco Antonio y Cleopatra*, pieza en un acto desempeñada por marionetas de una vara y $\frac{1}{4}$ de alto” (DMC, 19-3-1828). Existe un drama trágico en un acto publicado en Madrid en 1793, de Vicente Rodríguez de Arellano y el Arco (Herrera Navarro, 1993: 388-391), pero resulta imposible comprobar si se trata del mismo texto.

movimiento (sainete), representada en el mismo recinto en 1820 y 1827 (DMC, 20, 22 y 23-1-1820; 26-12-1827)⁴⁷.

De la documentación que se conserva en el AHMC, se destaca, por su interés histórico, la petición de la barcelonesa María Rosa Yac, pues pocas veces se encuentran mujeres en este tipo de actividad. Con fecha 19-9-1851 explica que “habiendo fallecido su padre” se sostiene del fruto de su trabajo componiendo y mostrando “máquinas o figuras de movimiento”, concediéndose el permiso el 27-9-1851. El cartel que se conserva da una idea de la atracción que se pretendía exhibir, del que se reproduce un fragmento (AHMC Exp. Gob. C. 4226 nº 662):

Se manifiestan varios AUTÓMATAS de movimiento, un espectáculo de CULEBRAS y VIVORAS, que con sus clásicos movimientos, parecen como propiedad de la naturaleza, dos CAIMANES, el fiero CULEBRON del Asia, la cabeza de MEDUSA, que petrificaba á cuantos la miraban, y la cabeza de moro TARFE sucedido en Granada.

Los espectáculos van evolucionando e intentaban distinguirse de otros considerados ya más sencillos e incluso más toscos, como se observa en la petición de permiso de Manuel García, vecino de Cádiz, con fecha 22-10-1858 (AHPC, GC, C. 2956) quien, en una accesoria de la calle de la Palma, pide permiso para colocar

un teatrillo de figuras de movimiento, que al mismo tiempo que bailen y representen varias piezecitas de las aprobadas por la gente decente y no las que vulgarmente se hacen con los llamados polichinelas, al mismo tiempo se enseñarán varias vistas de poblaciones y lugares campestres mas marcadas por sus situaciones tipográficas.

Sin embargo, artilugios más primitivos, aunque renovados, se seguirían mostrando hasta finales del siglo XIX. En Cádiz, tal y como se anunció en *El*

⁴⁷ Este sainete se seguiría representando en el Teatro Principal hasta finales del siglo XIX, como demuestra el anuncio publicado en *El Comercio*, 24-12-1876.

Comercio, desde el 22-2-1867 y hasta final de marzo, se presentó “La cabeza parlante” en el teatro de Variedades de la calle del Laurel, nº3. Este local se denominó “Recreo infantil. Teatro de marionetas”, en el mismo periódico con fecha 9-2-1868. El anuncio muestra la dirección hacia donde se encaminaba el género de títeres en ese momento, pero también es una prueba de la vitalidad escénica en la ciudad, que se mantendría hasta finales de siglo. En el mismo bloque de la sección “Espectáculos” se publicita también la ópera *Poliuto* en el Principal; el drama *La carcajada* en el Balón; la función de artistas italianos en el Teatro del Circo Gaditano, con un concierto espectáculo donde se exponía la atracción de óptica el “Gran Poliscopio Universal” y la actuación del “profesor ventríloco” Felipe Bernet, para terminar con el juguete fantástico diabólico *Las sombras impalpables*, anunciado como “espectáculo de nuevo género”; también funcionaba el Café Lírico Dramático de Iberia con piezas musicales y las escenas del Nacimiento en el Teatro de la calle Compañía, es decir el de La Tía Norica; finalmente, también estaba prevista la celebración de un baile de máscaras desde las 12 de la noche hasta las 6 de la mañana en el Círculo Artístico Recreativo en calle Emperador, nº 5. Como se puede ver, una cartelera muy completa y para todos los gustos.

Pero, además, las representaciones de la Tía Norica estaban relacionadas con una celebración religiosa que implicaba al mismo tiempo una actividad económica e industrial: la “Feria del Frío” o “de Navidad”, que se celebraba del 8 de diciembre, festividad de la Inmaculada, hasta el 2 de febrero, fiesta de la Candelaria. Estas fechas corresponden tanto al desarrollo del ciclo navideño completo dentro de la liturgia cristiana, como al calendario tradicional de las

representaciones de los títeres de La Tía Norica⁴⁸. En AHMC se conserva bastante material sobre la Feria del Frío repartida en distintos negociados, según el momento histórico, como se irá describiendo a lo largo de este trabajo. A través de esta documentación y de las informaciones de prensa, entre otras publicaciones⁴⁹, se sabe que era una feria de todo tipo de productos: mercancías, quincallerías, confiterías, platerías, juguetes, licores, buñuelos, avellanas, turrone, vestidos, zapatos, e incluso “romances”, “estampas y libros”⁵⁰. En ella no sólo se instalaban industriales ambulantes de Cádiz y otras ciudades, sino también artesanos y otros profesionales que tenían tienda propia en la ciudad, así como ciudadanos que intentaban aliviar una difícil situación económica⁵¹.

En cuanto a la antigüedad de la feria, aunque la documentación más antigua corresponde a 1806, una de las peticiones para tienda de juguetes de entre una serie de legajos datados en 1807 aporta información sobre fechas anteriores. Así, Josef Ontiveros, vecino de Sevilla, explica que hacía más de veinte años que acudía a la feria de Navidad que se celebraba en esta ciudad, lo que nos sitúa a finales del siglo XVIII, aproximadamente en 1787.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ Véase AHMC (Fiestas C. 5095, 1806-1807); Madoz (D.L. 1986) y *El Globo*, 26-12-1841.

⁵⁰ Véase petición de Manuel Romero y Rodríguez, 5-10-1807 (AHMC Fiestas C. 5095).

⁵¹ Entre la documentación más antigua, se encuentran varias peticiones de mujeres de diversa condición social: Josefa Linares, propietaria de fábrica de “santos y otras figuras de barro” y con tienda propia, 16-10-1807; María Romero, viuda con tres hijos de ejercicio, “zapatera”, que “solicita un pequeño sitio para vender la obra que ella misma manufactura”, 3-10-1807; María García, viuda con dos hijos, que pide permiso para vender las “bateas, canastillas y otras frioleras de cristal” elaboradas por ella misma, 30-10-1807; o Rosa Cavello, casada con tres hijos, para vender “un poco de masa frita”, sf (AHMC Fiestas C. 5095).

En cuanto a su emplazamiento, en sus primeros tiempos los puestos se situaban en la plaza del Hospital Real (o de la Nueva Reina), que también recibía los nombres de Fragela o San Fernando. Conocida de antiguo como calle de la Zanja, en la actualidad comprende la zona donde está ubicado el Gran Teatro Falla y en ella se conservan varios edificios importantes, muestra de distintos estilos arquitectónicos a lo largo de los siglos, como la Casa Fragela o la Facultad de Medicina. Durante la época del asedio francés, la actividad ciudadana se trasladó aquí y fue el lugar donde se instaló el mercado, el famoso Café de la Cachuca e incluso el Teatro el Balón, antes mencionado.

Pero a veces, indistintamente, o, incluso al mismo tiempo, se utilizaba otro emplazamiento para la Feria del Frío, que a partir de 1820 se transforma en definitivo. Era en concreto una zona próxima al convento de los Descalzos de San Juan (Smith Somariba, 1913: 169), también denominado “de la Reina de los Ángeles de religiosos descalzos franciscanos” (Antón Solé 1994: 322), fundado en 1608. El conjunto total de las posesiones del convento abarcaba la actual plaza de Guerra Jiménez hasta la calle de Alcalá Galiano; plaza de la Libertad y plaza Topete, popularmente conocida desde antaño como “de las flores”, por los puestos de venta dedicados a estos artículos. Aunque parte del convento y de la iglesia permanecieron en pie hasta 1868, entre 1820 y 1823 se expropió la huerta del convento para mercado público. Organizado con puestos de tablas, luego fue sustituido por el edificio actual que mantiene el mismo uso, obra de Juan Daura y levantado en 1837, dándose el nombre de Plaza de la Libertad a las cuatro calles

que rodean al mercado, según describen Smith Somariba (1913: 204-206) y *Guía Rosetty* (1881: 216)⁵².

Sobre el ambiente de esta actividad resulta muy descriptivo un poema firmado con las iniciales J.B., con el título “La feria de los juguetes”, donde no falta cierto tono humorístico, publicado en *Diario Mercantil de Cádiz*, el 2-2-1828⁵³:

Quiero, mi amigo contarte	Pues si fue por Dios formado
La feria a continuación, [...]	De barro la vez primera,
Que en la plaza se ponía	De barro fue á la postrera,
Y ahora está en un callejón;	Forma que el hombre le ha dado.
Tiendas en perfecta unión	Vía sonajas y trompetas,
Formando filas están, [...]	Matracas, tamborillos,
Vi vendidos por juguetes	Zambombas, pitos, platillos,
A Herodes Ascalonita,	Chicharras y panderetas.
A un gran señor de levita	Va en fin coas muy completas
Y a otro vendiendo rosquetes [...]	En el gusto y la variedad,
A Adán y su esposa Eva	Cuya venta es en verdad
Dentro de su habitación:	De aquellas más principales,
Tuve gran satisfacción	Siendo enemigos mortales
Al ver que Adán no ha mudado:	De casas de vecindad.[...]

El “callejón” al que se refiere el poema es el espacio por detrás del mercado, frente a la calle de Santa Lucía, donde se instalaron durante un tiempo las barracas y puestos de la Feria del Frío, como se puede constatar en prensa local⁵⁴,

⁵² Al respecto cabe aclarar que, según Smith Somariba (1913: 349-351), Topete (o Flores) se llamó plaza de los Descalzos de 1856 a 1886, así que debe considerarse que cuando se indique plaza de los Descalzos se refiere a la actual plaza de Las Flores; cuando se cite “derribo” o “explanada de los Descalzos”, se refiere exactamente a la zona donde estuvieron la iglesia y el convento, o sea, la actual plaza de Guerra Jiménez.

⁵³ En la cartelera de ese día se anunciaba el Nacimiento de figuras de movimiento en la Calle Compañía y varias obras en el Teatro Principal: A las 4, la comedia en 3 actos *La Magnanimidad del Sultán Mahomet V ó la Moscovita sensible*, con intermedio de baile, y luego el sainete *Madre é hija embusteras*. A las 7 la ópera de Rossini *La Zelmira*, de la que el público podía comprar el argumento en el despacho de billetes.

⁵⁴ Véase el artículo de Francisco Flores Arenas, publicado en *El Globo* (26-12-1841), “La Feria de Navidad”, del que extraemos un fragmento: “de ella hemos de hablar, como que es el más brillante y bullicioso episodio de las Navidades [...] El local de la Feria está muy lejos de ser prefijado ni por la ley ni por la costumbre, [...] De aquí es que en otras épocas haya sido colocada en la plaza de San Fernando [...] De aquí el llevarla sucesivamente á la plaza de los Descalzos, y después al callejón, y por último a donde hoy se encuentra, es decir detrás de los puestos de la plaza de La Libertad, frente á la calle de Santa Lucía [...]. Francisco Flores Arenas (Cádiz, 1801-1877) fue poeta,

aunque posteriormente se volvería a emplazar en las zonas antes mencionadas de plazas de Las Flores, Guerra Jiménez y Alcalá Galiano.

Además de de los productos mencionados, la Feria del Frío también era ocasión y lugar para todo tipo de diversiones populares, entre las cuales se encontraban todas aquellas relacionadas con los espectáculos de títeres. Estas competían con la cartelera general de espectáculos ofrecidos en los teatros, cuya programación se mantenía e incluso aumentaba en las fechas navideñas, al contrario de la situación actual. Como ejemplo más antiguo localizado hasta el momento, se puede citar la petición de "Isidro Lopez, ciego de los del gremio de esa ciudad", con fecha 24-9-1807 (AHMC Fiestas C. 5095), que expone:

que no pudiendo subsistir de la venta de papeles, por no haber en las actuales circunstancias qué vender ni quien los compre, determinó buscar su vida con una pequeña maquina óptica (vulgarmente dicha tutilimundi) con la qual ha apurado quantos recursos ofrecen las Plazas en que tiene licencia de manifestarla, hasta hacer fastidiosa su continuación y considerando que por la gran concurrencia á la de la Reyna en El tiempo de la feria y particularmente en medio de ella donde no transita sino está parada la gente, podrá manifestar su espectáculo sin causar incomodidad.

Tras esta detallada exposición, que da una interesante visión sobre las circunstancias de los operarios de estas maquinarias y del público que asistía a la feria, solicita la licencia correspondiente y así "lograr subvenir á la precisa subsistencia de su infeliz familia". El documento, con una impecable caligrafía, está firmado (y seguramente redactado en su totalidad), al no poder hacerlo el interesado, por un escritor vasco afincado en Cádiz desde 1804: Pablo de Jérica y Corta, que unos años más tarde sería diputado en las Cortes Constitucionales de

dramaturgo y también ejerció de ingeniero militar y médico. Fundó la revista literaria *La Moda* y colaboró habitualmente en varios periódicos como *El Globo* o *El Tiempo*, como crítico teatral.

1812, lo que añade a este documento un valor excepcional. Pero, además, fue autor de una pieza de teatro publicada en esta ciudad en 1807, titulada *Los títeres o lo que puede el interés*⁵⁵. Uno de sus personajes es García, un “titeretero” que demuestra cómo los seres humanos son manejados por el interés y las circunstancias, “del mismo modo que mis títeres se mueven por el impulso que yo les doy con los hilos y alambres”.

En esta obra aparece nombrado “don Cristobal de Polichinelo” (Acto I, Escena III), que también será figura presente en las barracas de la Feria del Frío gaditana. Así lo reflejó detalladamente el crítico y periodista Francisco Flores Arenas en varios de sus artículos, como el publicado en la revista literaria *La Moda* (30-12-1855), “La Pascua de Navidad”, donde describe las “bestiales aventuras” de este célebre personaje, apellidado en esta ocasión “Puchinelas”:

viéndose allí al vivo como mata de un trancazo á D. Pedro Mendrugo, y luego á D. Bartolito, y como se casa con otra tarasca como él y cómo á reglón seguido su esposa da á luz un niño, todo con maravillosa cuanto indecente propiedad y cómo D. Cristóbal arroja el niño desde la ventana al patio [...] y cómo en fin lo prenden los guardias civiles, y lo llevan á ahorcar, aunque él es quien ahorca al verdugo, concluyendo la función con un entierro, no sabe de quien, ni importa tampoco el saberlo.

En ese momento, las andanzas de este personaje extendido por toda Europa escandalizaban a un sector del público gaditano. Así, llegarían a prohibirse en la Feria del Frío gaditana los establecimientos de “pulichinelas”, según consta el expediente correspondiente en AHPC (GC C. 160) y recoge la revista *La Moda*, con

⁵⁵ Pablo de Jérica y Corta (Vitoria, España, 1781-Cagnote, Francia, 1841). Se trasladó a Cádiz con la intención de dedicarse al comercio, pero lo impidieron vicisitudes varias, como una epidemia o la guerra de Trafalgar. Además de los datos ya indicados, publicó varios libros y colaboró en la prensa gaditana (Véase Herrera Navarro, 1993: 249-250 y Cantos Casenave, 2004). La obra teatral citada es una traducción del francés de *Un jeu de la fortune ou les marionnettes* de L.B. Picard, impresa en París (1806). Alcalá Galiano (1951: 108) cita ambas piezas, pero atribuye la traducción a D.G. Ogirando, al que considera fundador del periódico gaditano *El Conciso*. Puede que fuera uno de los pseudónimos que utilizó en prensa este autor.

fecha 20-12-1856. Sin embargo, no tardarían en volver a esta feria, pues, como los teatros de sombras chinescas y otras diversiones, formaban parte indispensable del paisaje de la Feria, como se puede leer en la misma publicación con fecha 19-12-1858: “Los polichinelas han aumentado. Cada ingenio de aquellos varia las escenas y los lances dramáticos; pero conservando siempre á D. Cristóbal y á su porra su importancia histórica”⁵⁶.

Pero, además de D. Cristóbal, otro personaje singular estaría presente anualmente en la Feria del Frío de Cádiz: La Tía Norica. Frente al anonimato de la mayor parte de los “titereros” en este caso, una familia gaditana al completo contaría año tras año su historia, con Maese Pedro Montenegro como director del retablo.

2.2. Los Montenegro: una familia de artistas

La descripción sobre La Tía Norica realizada por José María León y Domínguez (1897: 153-162) constituye uno de los testimonios más interesantes y detallados sobre este fenómeno⁵⁷. Así, recoge, entre otros muchos datos, el nombre de los regentes de “aquel tradicional teatrillo, la honradísima familia de los *Montenegro*, propietarios, empresarios, autores y actores del *Nacimiento*” (161)⁵⁸.

Durante mucho tiempo y hasta la presentación del trabajo de Ortega (2004) estuvo

⁵⁶ La palabra “polichinela”, hasta que se fija como tal, aparece reproducida en la prensa y otros documentos de muy variadas formas. Además de las que se han ido transcribiendo, también se ha podido encontrar: “purinchinelas”, “prochinelas”, “puchinelas” y “pulchinelas”.

⁵⁷ José María León y Domínguez (Cádiz, 1838) fue canónigo de la catedral de Cádiz, catedrático de literatura latina y castellana en el seminario de religión y moral en las Escuelas Normales de la Provincia. Perteneció a la Real Academia Española y desarrolló una intensa actividad literaria en la que cultivó diversos géneros. En el campo teatral publicó la “Galería dramática infantil” (1865-1912), compuesta por más de cien títulos de clara orientación escolar y de temática histórico-religiosa (CADA, vol. II, t. 1: 381-386). Según consta en el RCC, falleció el 13-4-1906 (Secc. 3ª T. 110: 21).

⁵⁸ Esta descripción fue publicada primero en forma de artículo en *Diario de Cádiz* (17-12-1893) en la sección “Curiosidades gaditanas”, a cargo del propio León y Domínguez. Posteriormente, con mínimos retoques, fue volcada en el libro *Recuerdos gaditanos* del mismo autor, como se indica, en 1897. En Aladro (1976: 137-155) se reprodujo el artículo tal y como se publicó en esta última obra, con notas y comentarios muy “sui generis”. En el presente trabajo, para las citas y referencias se emplea la edición de 1897, que es la que aparece con numeración de páginas.

muy arraigada la idea errónea de que dicha familia era de nacionalidad italiana. La fuente de esta información provenía del testimonio de Conte Lacave, quien señalaba que el teatro era propiedad de un italiano natural de Génova (1901: 8-9)⁵⁹. Así, en Ortega (2004: 13-18) se explica que en principio se decidió seguir esta hipótesis y para ello se indagó entre la documentación existente en los archivos gaditanos relacionados con la población italiana en Cádiz⁶⁰. Sin embargo, no se encontró referencia a los “Montenegro”, aunque sí aparecía, por un lado, el apellido “Negro” o “Negri”, y, por otro, “Monteverde”, con los que quizás se hubiera podido confundir.

Se consultó entonces la sección “Protocolos notariales” del AHPC. En los índices de disposiciones testamentarias⁶¹, a partir de 1663 y hasta finales del XIX, aparecieron varios individuos —hombres y mujeres— con el apellido “Montenegro”⁶², que testaron en Cádiz y que eran naturales de esta ciudad o de otras poblaciones, pero ninguno de ellos era de origen italiano. Algunos provenían de Galicia, origen del apellido “Montenegro”, según el *Diccionario heráldico* de González Doria (1987: 653), donde se considera oriundo de Pontevedra⁶³. Otros documentos consultados, como los padrones y libros sacramentales de la iglesia

⁵⁹ Esta obra de Conte Lacave fue publicada primero como folletín en el periódico madrileño *La época*. El capítulo dedicado a La Tía Norica aparece, en concreto, el 25-9-1901.

⁶⁰ En AHMC se consultaron el *Padrón de extranjeros* de 1791 (L.100); los libros *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; y la documentación diversa sobre población foránea en la antigua sección “Colección temática gaditana” (C.6630).

⁶¹ En esta sección del AHPC se han inventariado a fecha febrero de 2006, sólo las disposiciones testamentarias de Cádiz, Arcos de la Frontera, Chiclana, Medina Sidonia, Puerto de Santa María y San Fernando. Pero además de este tipo de documentos, existe también una gran cantidad y variedad de escrituras, así como otros tipos de documentos notariales. Al respecto, véase Ravina Martín (1999).

⁶² El primer documento relacionado con el apellido en los “Protocolos” del AHPC. corresponde al testamento de Alonso Montenegro, originario de Osuna (Sevilla), con fecha de 14 de mayo de 1663 (Pro. 1421, f. 218-219 y vt°).

⁶³ Como nota curiosa, conviene recordar que el apellido del clan familiar protagonista de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, nacido en Galicia, es Montenegro.

de San Lorenzo, confirmaron que en el siglo XVIII dicho apellido ya se había extendido por toda España e, incluso, por las entonces provincias americanas⁶⁴.

La investigación en otro depósito del AHPC, en concreto la sección “Gobierno Civil de Cádiz (1790-1868)”, del fondo procedente de la antigua Diputación Provincial, permitió localizar a los principales “agentes sociales” relacionados con el teatro de títeres gaditanos. 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)⁶⁵, donde se hallaron diversas peticiones de permisos de representación relacionados con la familia Montenegro. Con esta metodología, y tras la consulta de libros sacramentales de la parroquia de Santa Cruz, se concluyó que el primer dueño conocido de la Tía Norica de Cádiz fue Pedro Eustachio [sic] Ignacio Montenegro (Hidalgo) (Estéves [sic]) (Cádiz, 1778-1857). De esta manera, se esbozó una primera biografía que se publicó en Ortega, (2004:17-18) y que con los nuevos datos que se hallaron se ha ampliado con más detalle⁶⁶. Además, se ha procurado afinar los datos genealógicos —tanto en orden ascendente como descendente— hasta el máximo posible con el objeto de descartar definitivamente la hipótesis del origen italiano de la familia creadora de La Tía Norica. Finalmente, puesto que en la diversa documentación consultada se encuentran variaciones en la utilización de los apellidos por parte de los individuos, se procede a describir

⁶⁴ En efecto, se han encontrado individuos vecinos de Cádiz apellidados Montenegro oriundos de Antequera (Málaga); Arahal y Écija (Sevilla); Jerez de la Frontera (Cádiz); Madrid; México y Perú, que pertenecían a diferentes líneas familiares.

⁶⁵ Habría que aclarar que cuando la autora investigó en dicho archivo no existía catálogo de tales expedientes, por lo que se tuvieron que revisar las 17 cajas, documento a documento. En la actualidad sí existe dicho instrumento de descripción, elaborado por Alberto Sanz Trelles en diciembre de 2001 con el título *Catálogo de los expedientes de diversiones y espectáculos públicos (1797-1868)*.

detalladamente las líneas y resultados de la investigación, comparando diversas fuentes, para confirmar que todos ellos pertenecían a dicha familia⁶⁷.

Pedro Montenegro nació en el seno de una familia de artistas de la madera, en concreto de la tipología denominada “carpintería de lo blanco o de armar”, como consta en diferentes documentos tales como diversos expedientes matrimoniales conservados en el ADC⁶⁸. Frente a la “de ribera” —destinada a la construcción naval— o la “de lo prieto”, de carácter bélico, se trataba de una forma de trabajar la madera en la construcción de edificios que enlaza con tradiciones y técnicas mudéjares —hoy en proceso de recuperación— y que fueron descritas ya en el siglo XVII por Diego López de Arenas⁶⁹. Pero en el siglo XVIII, la “carpintería de lo blanco”, además de señalar a los artesanos vinculados a la construcción de armaduras para cubiertas, “incluía a todos aquellos carpinteros de lo fino o primo, encargados de labrar piezas de tienda y portaje de viviendas, trabajando también en la carpintería relacionada con la arquitectura” (Fernández Martín, 1992: 205). Popularmente, se asociaba incluso con aquellos trabajos en madera común que se entregaban sin pintar, es decir, con la madera “blanca” o “en blanco”. Esta actividad

⁶⁷ En Varey (1972: 264 y 265) aparecen dos mujeres con apellido Montenegro, llamadas Teresa y Concepción, como parte del elenco de la compañía de volatines de José Serrato. Por otra parte, hay noticias de un empresario llamado Antonio Montenegro, dedicado a los espectáculos líricos, y de su esposa Antonia (del Carmen), cantante y empresaria, que también usaba el apellido Montenegro (Véase AHPC GC leg. 113 nº 43 1852; *El Comercio*, 3-9-1852; AHN Leg. 11.388 1856, entre otros documentos). Ninguno de estos artistas parece tener parentesco con la familia objeto de estudio.

⁶⁸ Hasta bien entrado el siglo XIX, todos los artesanos recibían la denominación genérica de “artistas”. La distinción posterior es herencia del academicismo del XVIII, momento en el que nace el concepto de “bellas o nobles artes” —donde se incluyeron la pintura, la escultura y la arquitectura— así como la idea actual de museo. En Cádiz, la Escuela de Nobles Artes se estableció en 1789 en la casa-palacio de los Marqueses de Recaño, donde también se situó el punto oficial de vigilancia del transporte marítimo gracias a la altura de su torre mirador, conocida como Tavira. Dicha mansión estaba precisamente en el área de los barrios artesanos de la ciudad. Hoy en día, la subida a su torre mirador para visitar la “cámara oscura” y contemplar la panorámica es parada “obligatoria” de visitantes y turistas.

⁶⁹ Autor del manual *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, impreso en Sevilla en 1633, que aún se consulta en el campo de la arquitectura y la carpintería.

producía mesas, bancos, armarios, sillas, estanterías, etc. y todo tipo de utensilios para casas particulares, tiendas y almacenes (*Espasa*, tomo 2: 1269). Para otras aplicaciones y en relación con el presente trabajo, este anuncio extraído de *Diario Mercantil de Cádiz* (21-12-1817) resulta bastante ilustrativo:

En la calle de S. Francisco casa de la escuela mercantil accesoria num. 67 se halla un surtido completo de figuras de madera blanca y pintada como igualmente de aves y animales cuadrúpedos propia para nacimientos; también hay un surtido de juguetes de movimiento para niños &c., se venden por mayor y menor a precios equitativos.

Volviendo a los orígenes familiares, se pudo constatar que Pedro Montenegro era hijo del segundo matrimonio de Francisco Montenegro Hidalgo, celebrado el 28 de julio de 1766 en el templo hoy conocido como iglesia de Santa Cruz, entonces catedral de la diócesis de Cádiz y única parroquia de la ciudad⁷⁰. La comparación de los documentos permitió observar una vacilación en el uso del apellido “Montenegro” por parte del progenitor. Así, en el expediente matrimonial (ADC leg. 289), figura “Hidalgo” como primero y “Montenegro” como segundo, mientras que en el certificado de bautismo de Pedro (APSC Baut. L. 76 f. 168vt^o) aparecen en el orden contrario. Debido a la condición de viudo de Francisco, no constaba su

⁷⁰ El nombre completo de dicho templo, según se desprende de los libros sacramentales, era en realidad “parroquia del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral”, pero se ha decidido referenciar con el nombre con el que es conocido popularmente, esto es, Santa Cruz. En cuanto a la distribución de parroquias en Cádiz, a partir de 1787 comenzaron a funcionar como tales las iglesias de San Antonio, El Rosario y San Lorenzo, así como San José en extramuros. De todas formas, algunas de ellas ya habían estado funcionando como auxiliares de Santa Cruz en algunas tareas, como la elaboración de los padrones de feligreses. Es el caso de San Lorenzo, que los inicia en 1718. Por otro lado, en 1716 surgió en el Cabildo la idea de edificar una catedral nueva, cuya primera piedra fue colocada por el obispo Armengual en 1722, según el proyecto del arquitecto Vicente Acero. Diversas vicisitudes retardaron el proyecto y hasta 1838 no fue consagrado como templo, siendo obispo Silos Moreno, aunque las obras aún no habían terminado. Una vez la “Catedral Nueva” comenzó sus funciones, la parroquia de Santa Cruz fue denominada popularmente “Catedral Vieja”. En la actualidad, el fondo antiguo del archivo parroquial de Santa Cruz (APSC) se ha transferido al AHCC depositado en el edificio de la Casa de la Contaduría y Museo Catedralicio, contiguo a dicha parroquia.

certificado de bautismo en el expediente matrimonial, por lo que se procedió a la búsqueda de los documentos relacionados con su primer matrimonio.

El primer matrimonio del padre de Pedro Montenegro, Francisco, se había celebrado también en Cádiz y en el mismo templo, el 7 de febrero de 1757 (ADC leg. 355). Pero en dicho expediente el contrayente figura sólo como “Francisco Hidalgo”; en la partida de bautismo tampoco aparece ningún rastro del apellido “Montenegro”. En ella sí consta que nació en Jerez de la Frontera (Cádiz), el 2 de septiembre de 1732, que era hijo de Pedro Hidalgo y de Francisca Rosa Sedano y que fue bautizado ocho días después en la capilla de San Juan de Letrán de dicha localidad con los nombres de Francisco Juan Joseph Vicente Sendulio. Sin embargo, en la partida de matrimonio de los progenitores de Francisco localizada en AHDJ aparece el apellido “Montenegro” en lugar de “Hidalgo”. Este enlace se había celebrado el 4 de noviembre de 1731 en la Iglesia del Señor Santiago del Real de Jerez de la Frontera; ambos contrayentes figuraban como vecinos de la collación de San Marcos y esta vez aparecen registrados como Pedro Montenegro —natural de Archidona, hijo de Juan Montenegro y María de la Rosa— y Francisca Rosa Sedano, viuda de Miguel de Juárez (Mat. L. 11 f. 114vt^o)⁷¹.

De la confrontación de ambos documentos se puede desprender que algo muy serio tuvo que ocurrir entre los diez meses que mediaban entre este

⁷¹ Según explica Caro (1999: 141-142), la ciudad de Jerez de la Frontera, tras la conquista cristiana, fue dividida en ocho collaciones, cada una de ellas sede de una parroquia. La principal era la colegiata de San Salvador y las otras siete, por orden de antigüedad, San Mateo, San Lucas, San Marcos, San Dionisio, San Juan, San Miguel y Santiago. Próxima a San Marcos existe todavía la calle Carpintería Baja y, frente a la de Santiago, la de Carpinteros. Probablemente, este primer Pedro Montenegro, originario de Archidona, pertenecería también al gremio de la carpintería. Dicha actividad conoció cierto desarrollo en esta población, como lo demuestran los retablos conservados en diversos templos (Caro, 1999b: 84-125). Sin embargo, Jerez era principalmente un núcleo agrícola y su importancia artesanal era muy secundaria (Caro, 1999a: 99). En el siglo XVIII vivían allí 53 “carpinteros de lo blanco”, 38 “de lo grueso” y 15 “de ribera” (101), en una población de 45.506 habitantes que, frente a los 70.000 de Cádiz, convertían a Jerez en la segunda ciudad más poblada de la provincia (Bustos Rodríguez y Morgado García, 1990: 45).

casamiento y el nacimiento de Francisco Juan para que su padre decidiera cambiar el apellido. Resulta curioso además el hecho de efectuar el bautismo en una pequeña capilla dependiente de la iglesia de Santiago, que aún hoy pasa desapercibida y que, aunque funcionaba también como parroquia, no tenía territorio propio, ni gozaba de diezmos ni había en ella beneficio alguno (Caro, 1999a: 142), de lo que se desprende un cierto afán de ocultación. Las razones de las permutas de apellido desde tiempos medievales han sido bien esclarecidas en los estudios de linaje y podrían ser cualquiera de las que señala por ejemplo Sánchez Saus (1989: 44-47): reclamar una herencia, desafección, deseo de perpetuar el recuerdo de un ancestro, conveniencia social, deseo de prestigio, ilegitimidad, etc. Se podría incluso aventurar el deseo de evitar quizás una competencia o confrontación con otra familia de apellido Montenegro y también artesanos, pero del gremio de plateros de Jerez de la Frontera, cuya actividad describe Barroso Vázquez (1994). Sin embargo, no se ha encontrado ninguna documentación sobre esta hipótesis en la base de datos de AHMJ. De todas formas, la resolución de esta cuestión rebasaría los límites de esta investigación, con lo que únicamente el estudio y las conclusiones se centran en identificar apropiadamente a los individuos que realmente pertenecían a la familia objeto de este estudio.

La lectura detallada del expediente del primer matrimonio del padre de Pedro Montenegro permite contextualizar el ambiente profesional en donde nació el artifice de los títeres gaditanos. En su declaración, el contrayente dice llamarse “Francisco Juan Hidalgo” y continúa explicando que habitó en Jerez de la Frontera hasta los diez años, es decir hasta 1742, momento en que se trasladó a Cádiz,

donde permaneció sin ausencias⁷². Declara que su profesión es “carpintero de lo blanco” —al igual que los cuatro testigos que presenta—, y figura empadronado en la Iglesia de San Lorenzo, en la calle de Palma⁷³. Su primera esposa, María Francisca Gertrudis de Borja, gaditana de 22 años, parece ser también hija de carpinteros, según se demostrará más adelante. Según consta en los padrones de la iglesia de San Lorenzo (L. 569 a 580), el matrimonio vivió en la calle de Santa Lucía, donde abundaban los talleres de carpintería. Tuvo, en primer lugar, dos hijos varones: Francisco Bartolomé (1757- ¿?) y Ramón Jacinto (1759-1814), inscritos como hijos de Francisco Hidalgo⁷⁴. En 1760, Francisco Juan cambia su apellido por el de “Montenegro”, según puede observarse en el padrón de San Lorenzo de dicho año (L. 575, C/ Santa Lucía, Inscr. 142)⁷⁵. En la partida de bautismo de su hija María, nacida el 2 de marzo de 1762 (APSC Baut. L. 62 f. 128vtº), figura como “Francisco Montenegro Hidalgo”. El empleo de ambos apellidos se puede encontrar en muchos de los documentos consultados y, como se verá a continuación, la

⁷² En la investigación se ha encontrado también a un Francisco Montenegro que nació el mismo año que Francisco Juan, originario de Galicia y que se instaló en Cádiz con edad muy similar, con 12 años (ADC Exp. Mat. leg. 289).

⁷³ Calle situada en el popular barrio de la Viña, donde se encuentra la iglesia dedicada a la Virgen de la Palma que le dio nombre y que todavía ostenta. El certificado de empadronamiento de Francisco Juan Hidalgo abarca los años de 1754 a 1757, por lo podría haber sido testigo presencial de la catástrofe que afectó a la ciudad y, quizás, del supuesto acontecimiento “milagroso” que sucedió en dicha calle. El 1 de noviembre de 1755 se desencadenó un maremoto en la ciudad a consecuencia del terremoto de Lisboa. Según consta en la inscripción memorial erigida en dicha calle, el sacerdote de la iglesia de Palma sacó el estandarte de la Virgen del Rosario y se presentó ante el mar embravecido, que se detuvo al momento. Desde entonces, se recuerda dicho suceso con la procesión de la Virgen de la Palma, que recorre las calles del Barrio. La de la Palma es, además, escenario de algunas de las piezas del repertorio de La Tía Norica.

⁷⁴ Véase APSC: Índices de “Bautismos” y L. 59 f. 110 y 60 f. 163, respectivamente.

⁷⁵ Se han consultado los padrones correspondientes a los años 1757-1759, L. 569, 572 y 574. En todos ellos aparece como “Francisco Hidalgo”. Después de 1760, se ha constatado que figura en los padrones como “Francisco Montenegro” hasta su muerte en 1783 (L. 577, 591, 596, 597, 607, 611 y 614), excepto en el de 1778 (L. 609 f. 58 Inscr. 219), en que vuelve a aparecer como “Francisco Hidalgo” y su hijo mayor como “Francisco Montenegro Hidalgo”.

misma costumbre siguieron sus hijos, tanto los nacidos del primer como los del segundo matrimonio, e incluso, como se verá más adelante, algunos de sus nietos.

Tras enviudar en 1764, contrajo segundas nupcias en 1766, a la edad de 34 años, con Josefa Raimunda Esteves, natural de Sanlúcar de Barrameda, de 18 años. Pedro nace doce años más tarde, el 19 de septiembre de 1778. Más adelante, se puede constatar que los hijos varones del primer matrimonio también adoptaron el apellido “Montenegro” y, a veces, mantuvieron el de “Hidalgo” como segundo. Prueba de ello son los expedientes de los matrimonios que celebraron ambos en Santa Cruz el 7 de abril de 1779⁷⁶. Estos documentos permiten comprobar, además, que la familia gozaba de una cierta prosperidad, pues Francisco Juan, como testigo de sus hijos mayores —también carpinteros de lo blanco—, declara ser “maestro carpintero” y poseer tienda propia en la calle de Santa Lucía. Aparentan, además, estar muy unidos, y parecen haberse puesto de acuerdo hasta para el nacimiento de nuevos miembros. Así, se ha constatado la curiosa anécdota de que Francisco Juan Montenegro tuvo una hija y una nieta el mismo día y año, el 30 de octubre de 1782: Rafaela Marcela y M^a Josefa Marcela, hija esta última de Ramón Jacinto y Josefa Cazorla (APSC: Baut. L. 80 f. 41)⁷⁷. Ambas niñas fueron bautizadas el 1 de noviembre, en la entonces catedral de la ciudad. Desgraciadamente, Francisco Juan Montenegro falleció en menos de un año, el 10 de agosto de 1783 (APSC: Fn. L. 21 f. 198vt^o), a los 51, cuando Pedro contaba solamente 5 años de edad. Fue enterrado en el Convento de la Candelaria;

⁷⁶ Véase ADC leg. 443. Al respecto, véase también APSC Mat. L. 37 f. 191vt^o. Hay que señalar que Ramón Jacinto, en algunos documentos como su partida de defunción o las partidas de bautismo o defunción de algunos de sus hijos, a veces solamente figura como “Ramón Montenegro”.

⁷⁷ Ramón Jacinto tuvo seis hijos con su legítima mujer, Josefa Cazorla: Francisco Josef María (1780-¿?); la citada M^a Josefa Marcela (1782-1873); Francisca Josefa (1792-1800); Josefa Raimunda Segunda (1795-¿?); Josef (¿?-1802) y M^a Josefa (1803-1803). Véanse APSC Baut. L. 78 f. 78vt^o; Fn. L. 23 f. 75vt^o; y APSL Baut. L. 3 f. 212; L. 5 f. 166; Fn. L. 3 f. 10 vt^o y L. 4 f. 25.

el mismo lugar donde había sido sepultada su primera mujer, M^a Francisca de Borja, en 1764 (ADC Exp. Mat. 1766 leg. 389) y también su suegro, Bartolomé de Borja (APSC Fn. 1770 L. 18 f. 122) lo que demuestra que eran miembros de la Hermandad de Carpinteros de Cádiz⁷⁸.

Se tienen noticias de la existencia de dicha hermandad en el convento de agustinas descalzas de la Candelaria desde 1669⁷⁹. Estaba compuesta por carpinteros de lo blanco y de ribera, bajo advocación del Patriarca San José. Su actividad se centraba en favorecer el culto religioso y dar enterramiento a los hermanos difuntos, aunque posteriormente creó un Monte de Piedad, así como una especie de seguro médico. La nómina de carpinteros era muy elevada, siendo el sector ocupacional más importante de Cádiz tras la albañilería y la industria textil, así que la hermandad llegó a adquirir cierto patrimonio. Entre los hermanos se encontraban, además, varios maestros tallistas, algunos de ellos originarios de Génova cuyos trabajos eran muy demandados en Cádiz, como Antonio Molinari, autor del retablo de la Sagrada Familia de la capilla de la hermandad⁸⁰.

Sin embargo, esta floreciente actividad de la carpintería gaditana se verá truncada a finales del siglo XVIII por una serie de acontecimientos adversos: la pérdida del monopolio americano en 1778, la crisis de 1786, la guerra contra Gran Bretaña desatada en 1796, que continuará en el XIX, así como la epidemia de

⁷⁸ A principios del siglo XIX se prohibiría el enterramiento en iglesias y conventos, con la creación de cementerios municipales en las afueras de las ciudades. El de Cádiz, denominado de San José, comenzó a funcionar en 1800 (Pascua 1990: 175-189) y fue clausurado en 1992. A partir de 2008 se trasladaron paulatinamente todos los restos al Mancomunado de Chiclana y comenzaron los trabajos de demolición para convertir la zona en zona verde (*Diario de Cádiz* 10-10-2008). A día de hoy aún no se ha llevado a cabo ese proyecto.

⁷⁹ La presencia de las agustinas descalzas en Cádiz fue una iniciativa del obispo García de Haro, en 1567. El convento fue impulsado por el obispo Antonio Zapata e inaugurado el 29 de noviembre de 1593. Existió hasta la desamortización de Mendizábal. Fue derribado en 1868 y en su lugar existe hoy una plaza llamada también de Candelaria (Antón Solé, 1994: 353).

⁸⁰ Dicho retablo se encuentra hoy en la iglesia de San Agustín de Cádiz. Sobre la Hermandad de Carpinteros véase Fernández Martín (1992). Sobre Molinari, Sierra Fernández (1983).

fiebre amarilla que dejó un saldo de 7.387 muertos (Pérez Serrano, 1989: 49-53). Tuvo lugar entonces “una auténtica desintegración de los oficios como consecuencia de la quiebra económica y la crisis urbana” (103). De hecho, el padrón de 1801 refleja el descenso brutal del número de artesanos: frente a los 6.584 registrados en Cádiz en 1786, a principios del XIX sólo había 2.812 y estaban sin trabajo casi un tercio de ellos. La tasa más alta de desempleo estaba precisamente entre los ebanistas (82%) y los carpinteros (79%), que sumaban un total de 395 desocupados⁸¹.

La crisis afectó a la familia Montenegro, como se observa, por ejemplo, en el hecho de que Ramón Jacinto se viera obligado a enterrar a dos de sus hijas “de limosna”: Francisca, de ocho años (APSC Fn. 1800 L. 23 f. 75v^o) y M^a Josefa, muerta al nacer (APSC Fn. 1803 L. 4 f. 25). En la relación de carpinteros de lo blanco del citado padrón de 1801, sólo aparece con el apellido Montenegro un tal Francisco, empleado en una carpintería de la calle Soledad⁸². Pudiera ser Francisco Bartolomé, el primogénito de Francisco Juan, o el hijo mayor de Ramón Jacinto, que entonces tendría 21 años⁸³. Pedro, por su parte, contaría entonces con 23 años, pero no se ha encontrado rastro de él en dicho padrón.

Sobre la vida de Pedro en los años anteriores a la puesta en marcha de su compañía de títeres o “figuras de movimiento”, siguiendo las denominación de su tiempo, sólo se pueden hacer algunas hipótesis a partir de la información que

⁸¹ Este padrón, denominado *Estado general de la población en 1801*, está dividido en dos tomos. El primero recoge el número de habitantes por barrios; el segundo contiene una detallada relación de nombres y apellidos, clasificados por oficios y barrios (AHMC L.1029).

⁸² “Nota de los individuos del Ramo de la Carpintería de lo Blanco que existen en las Tiendas y Reparos de esta ciudad, empleados en el día” (PM 1801: 245).

⁸³ Es más probable que se tratara del hijo mayor de Ramón Jacinto, pues de Francisco Bartolomé no se han localizado más datos después de su boda en 1779. Su esposa, M^a Magdalena Caneva, era de la Isla de León, hoy San Fernando, por lo que se puede suponer que quizás se instaló en dicha población.

aporta su expediente matrimonial (ADC leg. 636), donde figura como Montenegro Hidalgo y que se empieza a tramitar con fecha de 18 de marzo de 1811, cuando la ciudad estaba ya sitiada por el ejército francés⁸⁴. El matrimonio se celebra finalmente el 14 de abril en Santa Cruz, y el contrayente era de edad “avanzada” para su época, pues contaba 32 años, mientras que su prometida, María Dolores Claudia Fermina Jalpón, tenía tan sólo 19 (APSC Mat. L. 43 f. 90 vtº).

Esto demuestra que Pedro Montenegro había conseguido una cierta estabilidad económica a pesar de la continuidad de las circunstancias adversas que soporta la ciudad, debido al comienzo de la emancipación colonial, la epidemia de tifus en 1810 y la de fiebre amarilla, que se propagó durante el sitio, y la guerra⁸⁵. Tanto la novia, que figura empadronada en Sopranis, como los testigos de Pedro habitan en calles pertenecientes al “cuartel” de Santa María⁸⁶. Por ello, se puede suponer que él mismo vivió en dicho barrio en los años anteriores al enlace, confirmado por la declaración de conocer a su prometida “desde niña”⁸⁷, aunque en 1810 figurara empadronado en la parroquia de San Lorenzo y domiciliado en la

⁸⁴ El sitio de Cádiz había comenzado el 6 de febrero de 1811 y terminaría el 24 de agosto de 1812. Véase Solís (1987)

⁸⁵ Esta diferencia de edad, según explica Pérez Serrano (1989:123-132), era muy frecuente e indicativa del mantenimiento de la crisis. El varón retrasaba la edad de las nupcias hasta que se dieran las condiciones que le permitieran afrontar la responsabilidad de convertirse en “cabeza de familia”; la mujer, en cambio, hacía frente a la inseguridad económica contrayendo matrimonio lo antes posible, especialmente si era huérfana de padre, como era el caso de M^a Dolores Jalpón, nacida en Cádiz el 7-7-1791. Pedro siguió el mismo patrón que su padre, pues este contrajo su segundo matrimonio, como se ha explicado anteriormente con 34 años. La novia, en cambio, la madre de Pedro, tenía sólo 18 años.

⁸⁶ Barrio humilde y marinero, aunque con una importante población de comerciantes ricos, muchos de ellos pertenecientes a la nobleza y que conservaban sus casas solariegas, según se describe en Solís (1987: 35). Esta circunstancia demuestra la mezcla de clases sociales en el Cádiz de esta época (69).

⁸⁷ Ramón Jacinto Montenegro, medio hermano de Pedro, habitó en Sopranis en 1800, según la partida de defunción de su hija Francisca (APSC Fn. L. 23 f. 75vtº). A través de documentos similares y por los padrones de la parroquia de San Lorenzo se tiene conocimiento de que luego estuvo empadronado en la calle San Leandro o Palma. Posteriormente, vuelve a la calle Sopranis, donde falleció en 1814 (APSC Fn. L. 26 f. 77vtº). Quizás Pedro habitara con él durante algún tiempo.

calle de la Cabra nº 40⁸⁸. El novio no indica su profesión, pero uno de sus testigos, Sebastián Lozano, domiciliado en la calle de San Juan de Dios, es “maestro carpintero” y afirma conocer a Pedro desde niño; otro, Vicente Rodríguez, empadronado en Sopranis y “dependiente de rentas”, declara que le fue presentado el contrayente en 1802; por último, Francisco de Paula Rodríguez, que habita en el domicilio del anterior, ejerce como “maestro de música”, y trataba a este Montenegro desde 1805.

Todos estos datos, y la confrontación con el padrón municipal de 1813 (AHMC L. 1057), donde Pedro figura como “carpintero”, hacen suponer que combinaba esta actividad con otras relacionadas con el mundo de las artes escénicas, las diversiones populares y, probablemente, el comercio. Frente a los tratos sociales ceñidos al entorno del gremio de carpinteros que establecieron su padre y sus hermanos, Pedro Montenegro parecía, en cambio, haber extendido sus relaciones entre diversos campos profesionales. No hay que olvidar, además, que su prometida, M^a Dolores Jalpón, era hija de un contraamaestre de la clase de primera de la Real Armada⁸⁹. El padrón municipal de 1813, además, sirve de

⁸⁸ Dicho certificado de empadronamiento se conserva en el expediente matrimonial de Pedro Montenegro. Sin embargo, en el censo de la parroquia de San Lorenzo de 1810 (L. 680 f. 19v^o) quien consta en dicho domicilio es su hermana Rafaela, con su marido Josef Martínez, que habitan allí desde 1805 (L. 652 f. 66). Se podría deducir que Pedro fue acogido de manera alternativa por sus hermanos, hasta que pudo alcanzar una cierta estabilidad económica. Él mismo declara que sólo presenta certificado de empadronamiento con fecha 1810 y no los anteriores, porque “por descuido de su familia no lo han apuntado”. La calle de la Cabra —Abreu desde 1855— se encuentra muy próxima a la de Santa Lucía, donde nacieron Pedro y Rafaela Montenegro. Hasta 1870, en que se le abrió una salida por el Campo del Sur, fue un callejón sin salida que daba a la huerta del Convento de los Descalzos, hoy plaza de la Libertad, cuyo espacio se aprovecharía desde 1823 hasta la fecha para mercado público (Smith Somariba, 1913: 18-19 y 204-207)

⁸⁹ M^a de los Dolores Jalpón era hija de Vicenta Marín, de Málaga, y de Francisco Jalpón, natural de Coria del Río (Sevilla), casados en Cádiz en 1778. Su apellido quizás pudiera ser una deformación de “Japón”, muy frecuente en Coria del Río, que tendría su origen en los supuestos descendientes de la embajada japonesa que llegó a Sevilla en 1614 (Suárez Japón: 2014). Sin embargo, la diversidad ortográfica y las diferentes variantes con que aparece este apellido en la documentación consultada impiden asegurar esta procedencia. Así, se han encontrado “Arpón”, “Galpón”, “Garpón”, “Halpón”, “Jadpón” y “Jarpón”. Probablemente, esta vacilación se deba a las confusiones fonéticas

referencia para conocer que este artista tomó parte activa en la defensa de la ciudad durante la guerra de la Independencia, pues consta que sirvió en el cuerpo de Voluntarios Cazadores.

Durante el sitio de Cádiz, la población tendió a trasladar sus viviendas y espacios de sociabilidad hacia zonas más seguras, como el campo del Balón, donde, según Solís (1987: 299), se instaló una feria con diferentes barracas y un “teatro de marionetas”. Este autor no consigna la fuente de donde extrae este dato, pero un artículo de Santiago Casanova, publicado en *Diario de Cádiz* 5-1-1912 en la sección “páginas del centenario”, confirma la existencia de espectáculos de títeres, volatines y sombras en ese lugar, haciendo referencia al periódico *El Conciso*, publicado durante la época de la guerra de la Independencia⁹⁰. Efectivamente, como se ha explicado anteriormente, era un espacio que se utilizaba para la Feria del Frío aunque también para otras actividades. El periódico citado, por ejemplo, describe en los días 12, 14 y 23 de agosto de 1812 una serie de festejos y veladas celebrados en dicha feria. Años más tarde, en 1824, un tal Manuel de Cos —que trataba de organizar corridas de toros para sufragar los gastos del Hospital de Mujeres— hace referencia en una de sus peticiones a una plaza de madera que servía “para dar títeres” en el Balón (Boto Arnau, 2002: 267). Dicho espacio pertenecía a Pedro Montenegro, según consta en las Actas Capitulares del Ayuntamiento gaditano de 22 de diciembre de 1825 (L. 10.197 f. 1702 y 1708). Durante varios años, desde 1826 a 1834, Pedro Montenegro organizó un buen número de corridas de becerros erales, y parte de esos beneficios se destinaban al

entre “g” y “j” y “l” y “r” en el habla popular gaditana. De cualquier manera, en el diccionario de Gonzalez-Doria (1987) no aparece ninguna de estas variantes.

⁹⁰ Santiago Casanova y Patrón fue cronista oficial de la provincia de Cádiz, además de articulista, redactor artístico de *Diario de Cádiz* y profesor de la Escuela de Bellas Artes. Publicó también diversas obras relacionadas con el patrimonio histórico y artístico gaditano. Falleció en 1913, según consta en las bases de datos del CSJ.

citado Hospital de Mujeres, hoy sede del obispado de Cádiz. Esa plaza llegó a tener la reputación de ser muy peligrosa por sus reducidas dimensiones, y, según Boto Arnau (2001: 272), es a la que se refiere Teófilo Gautier en *Tauromaquia* (1960: 15).

Después de la guerra, Pedro Montenegro y su esposa vivieron de 1813 a 1823, según indican tanto los padrones municipales como los de la parroquia de San Lorenzo (L. 689 a 718), en la calle de la Cabra, nº 40. Un domicilio muy próximo a la explanada donde estuvo el convento de los Descalzos, hoy plazas de Guerra Jiménez y Flores (Smith Somariba, 1913: 169; 170; 205; y 349-351), lugares donde se instaló la “Feria del Frío” a partir de 1820. Sobrevivieron ambos a los diferentes brotes epidémicos de viruela (1812), así como de fiebre amarilla (1813 y 1819). En este primer domicilio del matrimonio nacieron seis de sus doce hijos: M^a de los Dolores Josefa Rafaela Vicenta (1814-¿?); José M^a de los Dolores Rafael Gerónimo (1815-¿?); M^a Josefa Rafaela Gregoria (1816-1853); M^a del Carmen Josefa Manuela Andrea Avelina (1818-¿?); M^a del Patrocinio Josefa Manuela (1819-¿?); y M^a Manuela de los Dolores Josefa (1822-1870).

En 1815, según se desprende de la *Guía de Cádiz, San Fernando y su departamento para 1871*, de José Rosetty, Pedro Montenegro abrió un teatro para representar un *Nacimiento de figuras corpóreas* en la finca nº 9 y 10 de la calle Compañía, luego nº 14, tras la reforma de Adolfo de Castro⁹¹. Este local recibió oficialmente el nombre de “Teatro Isabel II” (1834–1867), y, más tarde, “Libertad” —tras la Revolución de 1868 hasta su clausura en 1870—, aunque popularmente fue conocido por el de “La Tía Norica”. El padrón municipal de 1826 (AHMC L.

⁹¹ Dato aportado por el profesor de Historia Contemporánea de la Universidad de Cádiz, Alberto Ramos Santana, quien realizó un estudio con sus alumnos sobre el callejero gaditano.

1099) refleja que Pedro Montenegro se instaló allí para usar el inmueble también como vivienda. En los padrones realizados a partir de 1830 (AHMC L. 1105), fue consignado con su esposa y todos sus vástagos, tanto los nacidos antes de 1822 y que pudieron sobrevivir, como los que vinieron al mundo después de esa fecha⁹². Así, se puede constatar, confrontado con la información extraída de las partidas de bautismo, la inscripción de José M^a de los Dolores Manuel Ignacio (1824-¿?); M^a Josefa Florinda Rosalía (1826-1903); Manuel Rafael (1827-1861); M^a Concepción Josefa Manuela (1828-1890); Josef Luis Nemeccio Ignacio [sic] (1829-1865) y Pedro José M^a de los Dolores Claudio (1834-1883)⁹³.

Pedro Montenegro debió ser un hombre de una gran resistencia física, según se puede deducir de su capacidad de sobrevivir a todos los avatares de su vida, tanto crisis, guerras, epidemias e incluso dificultades económicas, como cuando se le embargó su pequeña plaza de títeres y toros situada tras el Teatro El Balón. Según describe Boto Arnau (2001: 275 y 276), la financiación de la Escuela

⁹² Los padrones municipales conservados en AHMC de 1826 (L. 1099); 1827 (L. 1101 y 1829 (L. 1104) sólo recogen los cabezas de familia. Es a partir de 1830 (L. 1105), cuando aparecen inscritos todos los miembros. Para reconstruir la familia Montenegro se han consultado, además de los citados, los años 1837 (L. 1138); 1839 (L. 1152); 1843-1848 (L. 1184, 1195, 1243, 1270 y 1299); 1850-1854 (L. 1317, 1337, 1360, 1384, 1397); 1856-1866 (L. 1430, 1459, 1502, 1558, 1601, 1603, 1630, 1655, 1682, 1711, 1712, 1739, 1762, 1820); 1871(L. 1851); 1872 (L. 1870 y 1914); 1875 (L. 1960). La falta de algunos años se debe a lagunas en el AHMC o a la falta de realización del censo en determinadas épocas. Se debe señalar además, que cada padrón refleja los datos correspondientes al año anterior.

⁹³ Se han consignado los nombres completos tal y como figuran en las partidas de nacimiento, para evitar confusiones entre hermanos, debido a la repetición de ciertos nombres. En primer lugar, el de Jose(f) o José / Josefa que llevaron todos sus hijos, excepto Manuel Rafael. De hecho, Pedro sigue la misma costumbre que su medio hermano Ramón (véase nota 75). Puesto que ambos eran carpinteros, podría pensarse en algún tipo de promesa al Santo Patrón y Titular de la Hermandad. No hay que olvidar tampoco que el 19 de marzo, su festividad, fue el día elegido por los diputados doceañistas para presentar la Constitución que pasó a la historia con el sobrenombre de "La Pepa". Vila Valencia describe en *Tradiciones gaditanas* (1987: 54-56) una especial devoción en Cádiz hacia San José, co-patrón de España desde 1678. Así, señala la ermita erigida en 1601, que posteriormente daría nombre a todo el barrio de extramuros y al cementerio. Recoge también, como antigua costumbre gaditana, la imposición del nombre en cuestión a todos los bautizados en detrimento de los de los patronos de la ciudad, San Servando y San Germán, por un lado, y la Virgen del Rosario, por otro. Se ha observado también que cinco de ellos, entre varones y hembras, recibieron el nombre de "Dolores", quizás en honor a su madre. Cuatro veces aparece "Rafael/a", quizás por la hermana de Pedro, y en seis ocasiones "Manuel/a".

de Tauromaquia que pretendía crearse en Sevilla tuvo como consecuencia la imposición de un arbitrio aplicado a todas las corridas de toros y novillos que se celebraran en España, excepto en los lugares propiedad de la Corona. La Real Orden llegó a Cádiz el 15 de septiembre de 1831 (AHMC LAC L. 10.212 f. 814, vtº y 815). El Ayuntamiento demandó a Manuel Montenegro y José Jurado —que figuraban como empresarios— el cobro correspondiente a las siete corridas celebradas desde el 23 de mayo, fecha de la Real Orden (f. 848 y vtº), por un importe de 2.600 reales⁹⁴. Cuando el teniente Alguacil Mayor Joaquín Alaria intentó cobrar el dinero, según declaró textualmente, encontró al dueño, Pedro Montenegro —que ya contaba con 53 años— “enfermo y arruinado. No cuenta ni aún con lo necesario para su curación y susistencia de su numerosa familia” (AHMC LAC L. 10.212 f. 971vtº, 21-11-1831). El Ayuntamiento, entonces, embargó la plaza el 3 de enero de 1832. Su intención era sacarla a subasta y así abonar el dinero a la Escuela de Tauromaquia, aunque había otros acreedores, entre ellos el Deán y el Cabildo eclesiástico (AHMC LAC L.10213 f.18vtº y 24vtº). Las Actas Capitulares de 6-2-1832 dan cuenta de una amplia petición de Pedro Montenegro que incluía rebajar la deuda a la mitad, aplazar el pago con las corridas sucesivas (f. 98vtº) y levantar el embargo (f. 100). Su instancia fue trasmitida a la diputación de festejos, que reconoció que era “justa su solicitud no debiendo considerarse como plaza de toros sino como un sirco [sic] para correr novillos y hacer títeres” (f. 101). En opinión de Boto Arnau (2001: 277), la aceptación de las reclamaciones de Pedro Montenegro por la comisión de festejos sería indicativo de que debía tener buenos

⁹⁴ No se ha podido identificar a este Manuel Montenegro. El segundo hijo varón de Pedro llevaba como tercer nombre el de Manuel, pero en todos los documentos relacionados con él consta siempre con el primero, o sea, José. Otro de los hijos fue bautizado con el de Manuel en primer lugar. Pero había nacido en 1827, por lo que tendría entonces cuatro años de edad. Quizás se trate de algún error del escribano, pues en todos los expedientes figura como propietario de la plaza Pedro Montenegro.

amigos en este organismo autónomo del Ayuntamiento. El Cabildo, por su parte, aceptó el aplazamiento, pero se negó a rebajar la deuda, puesto que esa era la cifra que le exigía la hacienda de Sevilla.

De todas formas, Montenegro se recuperó de su enfermedad, y a finales de 1832 había liquidado su deuda. Sin embargo, los problemas con la plaza del Balón no terminaron, pues hubo varias denuncias en 1833 y 1834 debido a que se lidiaban toros en lugar de becerros erales. Según Boto, la última corrida tuvo lugar el 15 de marzo de 1834, pero se ha localizado una petición posterior de Pedro Montenegro de 27 de marzo de 1834 (AHPC GC C. 152) para dar funciones de erales con “objeto de beneficencia”. Esta función tuvo lugar el 6 de abril, según los anuncios publicados en *Diario Mercantil de Cádiz* (6 y 7-4-1834: 4). Días más tarde, en el Acta Capitular con fecha 16-4-1834 consta que el Ayuntamiento declaró que el “dueño del teatro de títeres ha abusado” (AHMC LAC f.414), lo que fue el fin definitivo de esta plaza de toros, pero no el de Pedro Montenegro. Meses más tarde, en octubre, vería nacer al benjamín de sus hijos, también llamado Pedro, cuando acababa de cumplir 56 años.

Esta capacidad para sobrevivir quizás venía apoyada también por una fuerte personalidad, que se ha podido extrapolar a partir de los expedientes generados por sus vástagos: dos de sus hijas, curiosamente, contrajeron “matrimonios secretos”, y el más joven de la familia tuvo que solicitar permiso para casarse al gobernador civil de la provincia, puesto que no recibía la autorización paterna. En primer lugar, en el expediente de “matrimonio secreto” de M^a del Patrocinio Montenegro con Victoriano Cortellini (ADC 1845 leg. 760), el contrayente alega como causa principal para la dispensa de amonestaciones que podría ser despedido de la casa de comercio donde trabaja como dependiente, pero también

expone la existencia de “desavenencias entre ambas familias”. La contrayente declara también que son ciertas las causas, aunque presenta a su propia madre como testigo, por lo que quizás existían ciertas diferencias sólo con el progenitor. Por su parte, mucho más contundente resulta ser la declaración de Luis Fernando Páez para casarse en secreto con Josefa Florinda Montenegro, según consta en el expediente matrimonial (ADC 1850 leg. 772)⁹⁵, cuando el padre de la novia cuenta ya con 72 años:

(...) Tiene tratado contraer matrimonio con D^a Josefa Montenegro, el cual no puede realizar en público sino con el mayor sigilo con dispensa de las amonestaciones, mediante a que [sic] el padre de la exponente hace tiempo que nos tiene por casados, y si llegase ahora a entender lo contrario ocurrirían acontecimientos muy funestos y desagradables que llegaría quizás el caso de peligrar la vida del que esposa, dimanado todo al carácter y genio violento del citado padre (...)

Es de destacar además que se presentan como testigos para apoyar la declaración dos hermanos de la novia, José y M^a del Patrocinio, junto con su marido, que también habían contraído matrimonio secreto, como se ha explicado anteriormente. Sin embargo, Luis Páez y Josefa Florinda vivieron a partir de 1853 y durante quince años en la casa paterna de los Montenegro, según consta en PMs: 1854-1869, por lo que se puede deducir que resolvieron felizmente sus diferencias.

Finalmente, el más grave enfrentamiento tuvo lugar en 1854 con el más joven y rebelde de sus hijos, a quien negó el permiso —según se verá más adelante— para contraer matrimonio con Rafaela Cantero (ADC 1854 leg. 783). Tres años más tarde, a la edad de 78 años, murió Pedro Montenegro, víctima de una cistitis. Parecía como si se tratara de una broma del destino, pues el

⁹⁵ Como nota curiosa, señalar que la dispensa de proclama del matrimonio la firma el obispo Domingo de Silos Moreno, personaje importante para la historia de la ciudad, pues consiguió culminar las obras de la Catedral de Cádiz, como así recuerda la placa de la estatua a su memoria junto al monumento citado.

fallecimiento tuvo lugar durante las representaciones navideñas de 1857, justamente el 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes. Según se lee en certificado de defunción, “fue conducido su cadáver con Cruz y Clero con rito de segunda clase hasta las puertas de la ciudad” (APSC Df. L. 36 f. 122). Aquella noche y las siguientes se interrumpieron las funciones en el teatro de la calle Compañía, según se desprende del periódico *El Comercio*. Sin embargo, el 1 de enero de 1858 se alzó de nuevo el telón. Como siempre, el espectáculo debía continuar⁹⁶.

Como se señalaba al principio del capítulo, León y Domínguez se refiere de forma genérica a esta familia como “empresarios, autores y actores” (1897:161), por lo que se entiende que todos en mayor o menor medida participaban en las representaciones, de la misma manera que sucedía en el teatro de *Guignol de Laurent Mougret*. En lo que respecta a la actuación, por ejemplo, comenta León Domínguez (159):

Respecto a los que hablaban en representación de las figuras, decían algunos que una ligera inflección [sic] de la voz, variaban de papeles con más facilidad que de color los camaleones y de opinión nuestros hombres políticos y aseguraban que Adán, San José, Herodes, el Sumo Sacerdote y el rey negro eran una sola y única voz; así como el Ángel, Eva y la Virgen parecían hallarse vinculadas á una joven, hermana de los autores y actores; respecto al soldado, el Tío Isacio, Luzbel y la serpiente, había sus opiniones: el escribano y el médico eran los dos pastores compañeros de *Cucharón*, el cual como protagonista festivo, no se rebájaba nunca á hacer otros papeles.

De esta descripción se deduce la presencia de sólo cinco actores para dar voz a diecisiete personajes. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en el texto

⁹⁶ En esta publicación aparecieron anuncios sobre las funciones del *Nacimiento* y escenas de La Tía Norica del 24 al 28 de diciembre de 1857, ambos inclusive. No apareció ninguno del 29 al 31 del mismo mes y año. Las representaciones se volvieron a anunciar los días 1, 6, 24, 26, 30 y 31 de enero, así como 1 y 2 de febrero de 1858.

de los *Autos* que se ha conservado aparecen más de treinta. A ellos habría que añadir los siete del *Sainete*, más aquellos que intervenían en las otras piezas que formaban parte del repertorio; pero además de voces, los títeres necesitaban manipuladores, así como labores de mantenimiento y reparaciones. Hay que tener en cuenta, además, los frecuentes cambios de escenario, así como la puesta en práctica de variados trucos y efectos, añadiéndose la circunstancia de que cada año —según se desprende de los anuncios de prensa— se añadían nuevas decoraciones y elementos escénicos; no hay que olvidar tampoco las diversas tareas administrativas, como la petición de permisos de representación, la venta de entradas o la publicidad de los espectáculos, mediante cartelería y anuncios en la prensa local. Todas estas labores necesitarían la implicación de todos los Montenegro, con lo que conformarían entre todos un modelo de empresa familiar de carácter cultural del siglo XIX. Por ello, se ha intentado reconstruir con el máximo de detalles posibles las biografías de la esposa e hijos de Pedro Montenegro, incidiendo, sobre todo, en aquellos que parece que tuvieron mayor implicación en la actividad teatral y en la vida cultural de la ciudad, que, evidentemente, dada la época, fueron los hombres.

Del primer hijo varón, nacido en segundo lugar, no hay apenas noticias. Vino al mundo el 27 de mayo de 1815 y fue bautizado en Santa Cruz el 2 de junio con los nombres de Joseph M^a de los Dolores Rafael Gerónimo [sic] (APSC Baut. L. 91 f. 137vt^o). No aparece en los padrones municipales posteriores a 1830 que ya recogen todos los miembros de la familia, por lo que se puede suponer que murió a edad temprana, aunque no se ha encontrado ningún documento al respecto. Sin embargo, el que otro de sus hermanos, el séptimo, llevara su mismo nombre refuerza esta hipótesis.

Este segundo varón, Josef M^a de los Dolores Manuel Ignacio, nació el 15 de septiembre de 1824 (APSC: Baut. L. 93 f. 55). Ejerció de “carpintero” desde los 18 o 19 años, según consta en PM: 1843 y siguientes (1844-1851); tuvo oficio también de “pintor”, según consta en la declaración como testigo en el expediente matrimonial de su hermana Josefa Florinda (ADC Exp. Mat. 1850, leg. 772); figura como “artista” en la partida de defunción de su hijo Manuel (APSC: Fn. 1865, L. 40 f. 255 vtº) y como “artesano” en documento similar en el RC L.0017, 1853. El 31 de octubre de 1849, con 25 años, contrajo matrimonio en San Antonio con M^a de los Dolores Capel Perato, de 27 años, nacida en Cádiz pero de madre genovesa. Tras casarse, vivió durante un tiempo en el barrio correspondiente a esta parroquia, primero en Alameda nº 27. Luego, en la calle de los Tres Hornos, hoy Virgili, nº 72; aquí habitaban también los padres y hermanos de su esposa, uno de ellos, Manuel, “ebanista carpintero” (PM 1851 L. 1363). Posteriormente, el matrimonio se traslada al área de la Parroquia de Santa Cruz hacia 1856, para residir con sus hijos en diversos domicilios: Sopranis nº 99, San Juan nº 31 y, finalmente, calle de las Escuelas nº 11 (PM: 1865-1869). Por el padrón de 1865 se ha constatado que a veces usaba el apellido “Hidalgo”, por lo que se puede suponer que es el José Hidalgo Montenegro que en 1854 pide permiso para hacer títeres en la plaza de toros⁹⁷ (AHPC: 1854, GC C.159). Tuvo cuatro hijos: M^a Dolores Margarita (1853-¿?); José M^a de los Dolores (1856-1929); M^a Luisa (1858-¿?) y Manuel José Apolo (1864-1865)⁹⁸. Ni él ni su mujer ni sus hijas aparecen en las bases de datos del CSJ, lo que indica que quizás a finales del XIX se trasladaron a otra población. Se

⁹⁷ En ese momento se utilizaba la plaza diseñada por el arquitecto Daura en el espacio denominado “la Honcaya” en el campo del Sur, frente al convento de Santa María. Funcionó de 1814 a 1855. (*Diario de Cádiz* 15-5-2006: 56).

⁹⁸ Véase APSA: Baut. L. 2 f. 123; APSC: Baut. L.106 f. 17vtº y18; L. 108 f. 140vtº y 141; y Fn. L. 40 f. 255vtº

podría conjeturar que se afincaran en Jerez de la Frontera —población de origen del primer Montenegro afincado en Cádiz—, pues su segundo hijo es, sin lugar a dudas, el pintor costumbrista y pre-impressionista, actualmente revalorizado, José Montenegro Capel, fallecido en dicha población en 1929, según necrológica publicada en el periódico *El Guadalete* con fecha 15 de marzo⁹⁹.

Manuel Rafael, el noveno de los hijos de Pedro Montenegro, nació el 21 de mayo de 1827 (APSC: Baut. L. 93 f. 244). En PM: 1844, 1845, 1848 y de 1850-1862, figura con oficio de “carpintero”; en el de 1854 aparece bajo la profesión de “cómico”, junto con sus hermanos José Luis y Pedro José; finalmente, en su partida de defunción consta como “artista” (APSC: 1861; L. 38 f. 138vtº). Vivió toda su vida en la casa-teatro de la calle Compañía, por lo que se puede suponer que tendría bastante implicación en su actividad escénica. No se casó, pero se tienen indicios para suponer que fue “padre soltero” al menos en tres ocasiones, según las partidas de bautismo localizadas en APSC: en primer lugar, la de Manuel José M^a de los Dolores Juan de la Santísima Trinidad, nacido el 24-5-1854, que figura como hijo natural de Manuel Montenegro, de Cádiz, soltero y de “madre no conocida” (L. 104 f. 36); también, M^a Luisa Lutgarda Lucía de la Santísima Trinidad, que nació el 13-12-1856 y consta como hija de Manuel Montenegro, de Cádiz, soltero y “artista” pero también de madre desconocida (L. 106 f. 205)¹⁰⁰; por último, Luis M^a del Carmen Francisco de Paula Juan Paulino de la Santísima Trinidad, nacido el 23-6-

⁹⁹ En el año 2005, el ayuntamiento de Jerez organizó una exposición sobre este pintor. En el programa de mano, se refleja la falta de datos sobre los maestros que hubiera podido tener. Indudablemente, uno de ellos fue su propio padre. Pero también es interesante señalar que una de sus tías, Patrocinio, contrae matrimonio con un sanluqueño llamado Cortellini, que pudiera ser pariente de la familia de pintores del mismo apellido y procedencia. (Véase, *Siglo y medio de arte gaditano (1834-1984)*, catálogo exposición Caja de Ahorros de Jerez por su 150 aniversario)

¹⁰⁰ Según Pérez Serrano (1989: 225 y 226), la ocultación del nombre de la madre es una forma de preservar el honor de la mujer, que podría tener condición de soltera, casada o viuda.

1861, hijo natural de Manuel Montenegro, artista, y de M^a Dolores Algeciras, ambos solteros (L. 110 f. 282). Puesto que en las partidas de bautismo de los hijos nacidos fuera del matrimonio aparecen menos datos que en los legítimos, no es posible asegurar del todo la paternidad de estos niños¹⁰¹. Aunque, por otro lado, sin embargo, la muerte de Manuel Montenegro Jalpón, a los 33 años, el 11 de octubre de 1861 (APSC: L. 38 f. 138vtº), a causa de tabes —enfermedad relacionada con la sífilis— permiten confirmar que llevó una vida un tanto disoluta¹⁰².

Josef Luis Nemecio Ignacio [sic], undécimo hijo de Pedro Montenegro y cuarto varón, nació el 19 de diciembre de 1829 (APSC: L. 94 f. 113)¹⁰³. Por el padrón de 1844 se sabe que recibió cierta instrucción formal, pues figura como “estudiante”. En cuanto a su profesión, aunque en PM: 1845 y 1862-1864 conste como “carpintero” —o con oficios relacionados con el comercio o el mar—, fue fundamentalmente “actor” (PM: 1852, 1853, 1857, 1858 1860 y 1865)¹⁰⁴; a veces, se le especifica en las vertiente de “cómico” (PM: 1854) y otras como “dramático” (PM: 1856); finalmente, como su padre y su hermano Manuel, en el certificado de defunción consta como “artista” (APSC: 1865 L. 40 f. 254). Aunque toda su vida habitó en la C/ Compañía 9-10 y luego 14, se ausentó en diversas ocasiones,

¹⁰¹ La consulta de otras fuentes, como el registro civil o los padrones, induce a pensar que M^a Dolores Algeciras era la madre de esos tres niños. El PM 1854 L. 1397 señala que vive en una calle del barrio del Pópulo, Hondillo nº 172, muy próxima a Compañía, e igual domicilio, donde nacieron Manuel y M^a Luisa (RC. L. 6020 y L. 60.25). En CSJ, consta la defunción de una mujer de igual nombre con fecha 8-6-1866.

¹⁰² En CSJ consta el fallecimiento de un niño llamado Manuel Montenegro en 1856. En RCC L. 6074 se indica que es hijo de Manuel, artesano, y María Algeriva [sic] y que había nacido en 1854. Su domicilio era C/ Amargura, hoy Sagasta, en el área de la parroquia de San Lorenzo. Fallece de tabes mesentérica. Sin embargo, no se trata de la misma enfermedad que la de su supuesto padre, sino de tuberculosis de los ganglios mesentéricos.

¹⁰³ Josef Luis no fue bautizado hasta el 8 de enero de 1830, frente a sus hermanos, que recibieron el sacramento —como era normal en ese tiempo— el mismo día del nacimiento o a los pocos días. Con toda probabilidad, la familia estaba volcada en las actuaciones, y, por ello retrasaría la ceremonia hasta terminar el periodo más intenso de programación.

¹⁰⁴ En PM: 1848 consta en el apartado “profesión” como “matriculado”; en el de 1850, “de la mar”.

quizás por su trabajo como actor, residiendo, que se sepa, en la localidad gaditana de El Puerto de Santa María (PM: 1857) y en Cabra (Córdoba) de 1859 a 1860, según los padrones correspondientes. Además, puso en marcha una compañía dramática en el Teatro Isabel II —de la que fue primer actor y director— y que funcionó desde 1862 hasta su muerte, en 1865¹⁰⁵. José Luis Montenegro falleció a los 36 años “del hígado”, según figura en la parroquia de Santa Cruz (L. 40 f. 254), el 20 de abril¹⁰⁶. Aproximadamente un mes antes, el 25 de marzo, se había efectuado una función en su beneficio en la que se representaron las comedias *La razón de un soldado o el hipócrita* y *El tigre de Bengala*, entre otras piezas (*El Comercio*, 25-3-1865). Diez días después de su muerte, se volvió a alzar el telón en el Teatro Isabel II. Se anunció la comedia en un acto *Amar sin dejarse amar*, el juguete cómico *Me conviene esta mujer*, así como la interpretación de varias canciones andaluzas, tangos americanos y el aria de *La Traviata* (*El Comercio*, 30-4-1865)¹⁰⁷.

El último varón de los Montenegro-Jalpón, Pedro José M^a de los Dolores Claudio, vino al mundo el 30 de octubre de 1834 (APSC: L. 95 f. 189) y desde muy temprano dio muestras de un carácter similar al de su padre. León y Domínguez (1897: 159) ofrece la siguiente descripción acerca de la interpretación de uno de los personajes claves del repertorio de los títeres gaditanos:

De *Batillo* no había que hablar nada: era un chico (de la misma familia) que asistía a la práctica de la Escuela Normal y

¹⁰⁵ Véase AHPC: Secc. GC, “policía y espectáculos”, C. 165, así como las publicaciones *La Moda*, nº 18 (1862) y *El Comercio*, de 1864-1865.

¹⁰⁶ En RCC L. 6094 nº 336, consta como causa de muerte “tisis”. No es incompatible con el documento anterior, pues la tuberculosis, aunque ataca a los pulmones en el 85% de los casos, también puede afectar a otros órganos, como los riñones o el hígado, tal y como parece haber ocurrido en este caso.

¹⁰⁷ El día anterior, 29-4-1865, se publicitó el mismo programa con el preámbulo “Función para mañana”.

no tenía que fingir ni esforzarse mucho en el travesear ni en el arrear á la burra de su abuela D^a Norica, pues espontáneamente sabía hacerlo a la perfección.

Con toda probabilidad era Pedro José quien hacía este papel, como lo demostrarán las distintas peripecias de su vida. En PM: 1844 y 1850, consta como “estudiante”, pero pronto dio muestras de su interés por el arte escénico, en especial, por el baile. Así se desprende del anuncio publicado en *El Comercio* de 17-1-1849, donde se describe la función prevista para el día siguiente en el circo:

En los intermedios se bailará el Jarabe Americano, el Solo Inglés por el joven don Pedro Montenegro, con 12 cuchillos en los pies, y una miscelánea de Bailes Nacionales: y concluido el drama la Sinfonía de los dos Fígaros y el Olé.

Pero la aventura circense parece que duró poco tiempo, pues dos días más tarde, en la misma publicación (21-1-1849), se anuncia un número similar en el Teatro Isabel II después de las escenas del *Nacimiento* y de los pasos de La Tía Norica: “Se bailará el Solo Inglés por un niño de 12 años, con 12 cuchillos en los pies”¹⁰⁸. Pedro José continuaría desarrollando esta faceta del baile y, así, cuando por primera vez consta su ocupación en un padrón aparece como “bolero” (PM: 1852), aunque también ejercería de “actor” (PM: 1853) y “cómico” (PM: 1854). Pero, efectivamente, su auténtica vocación parece ser la danza; por una anécdota recogida por Pedro Ibáñez-Pacheco en el cuento “En el fondo del mar” (1997: 139-141), se puede concluir que perteneció a la sección coreográfica —o sea de boleros— de una compañía de verso, que actuó en Canarias en el invierno de

¹⁰⁸ Pedro Montenegro Jalpón contaba entonces con 15 años. Puede que se anunciara con menos edad por razones publicitarias o que se trate de un simple error de impresión. Se ha constatado además que a veces no aparece su edad exacta en PM. Por ejemplo, en 1850 figura que tiene 15 años, y 19 en el de 1851. De todas formas, el mismo tipo de incoherencia se observa en la transcripción de las edades —y a veces apellidos— de todos los miembros de la familia Montenegro.

1855¹⁰⁹. El escritor enumera a los bailarines y realiza una descripción física de

Pedro José (Ibáñez-Pacheco, 1997: 140):

[...] y **Jalpón ó Montenegro**
lector querido, que así
te es más fácil y hacedero
conocer sin vacilar
al zanquilargo mancebo
que llevaba este apellido,
hombre que medía tres metros
sin que haya exageración,
hijo de aquel carpintero
que fue de la **Tía Norica**
director, actor y dueño, [...]

Durante el viaje se desencadenó una tormenta, con el consiguiente pánico de toda la tripulación y componentes de la compañía, excepto de uno de sus miembros (Ibáñez-Pacheco, 1997: 141):

el larguirucho **Jalpón**
que tranquilo y sonriendo
dominaba aquella escena
de angustias y sufrimientos
de terror y de agonía,
con su larguísimo cuerpo
paseando en la cubierta
y contemplando el suceso
cual si estuviese bailando
la guaracha o el bolero
en un beneficio suyo
con el teatro repleto [...]

Afortunadamente, todos sobrevivieron a la tormenta, y, como era de esperar, luego narraban el suceso con todo detalle. El cuento concluye describiendo cómo uno de los miembros de la compañía relata la anécdota en el Café del Correo y explica la

¹⁰⁹ Pedro Ibáñez-Pacheco (Puerto de Santa María, 1833-Cádiz, 1885) fue un autor gaditano, contemporáneo de Pedro Montenegro Jalpón. Combinó la literatura con la política, en las filas del Partido Moderado. Publicó artículos y obras en verso. Es conocido sobre todo como autor costumbrista, como lo demuestran sus *Cuentos gaditanos*, donde reflejó todo tipo de anécdotas y personajes populares de la ciudad. Sobre la reproducción de los fragmentos del cuento en que se hace referencia a la familia Montenegro, se recuerda que se mantienen los rasgos originales, tanto ortográficos como tipográficos y demás, tal y como se ha explicado en el apartado "Introducción".

ausencia de temor de Pedro Montenegro Jalpón: “porque como **hacia pie**/ no tenía el hombre miedo” (Ibáñez-Pacheco, 1997: 141).

Un año antes, en 1854, y tras diversas vicisitudes, Pedro José Montenegro se había casado con Rafaela M^a del Carmen Cantero Carrasco, nacida en Cádiz en 1837¹¹⁰. Dos expedientes, uno de carácter civil y otro religioso, dan cuenta de todo lo ocurrido. El primero de ellos es una petición de Pedro José para que se le habilite para contraer matrimonio, pues tenía 19 años y era, por tanto, según la legislación de la época, menor de edad (AHMC: 1854, Exp. Gob. n^o 408 C. 4232). La autoridad competente procedió a averiguar sobre las conductas de ambos jóvenes, a través de las celadurías de cada barrio. Para ello, se tomó declaración al padre del solicitante, en la que consta que el comportamiento de su hijo no era como debiera, “pues se ha fugado varias veces del hogar paterno, con lo que ha dado disgustos a su familia á la que tampoco dá el mejor trato”. De esta manera, se le calificó en dicho expediente como “joven licencioso”. En cuanto a la novia, huérfana de padre, el celador del barrio de la Merced describe que habita en casa de su hermano José en la calle Botica n^o 130 y no hay antecedentes de su conducta en Cádiz; sin embargo, consta que fue expulsada de la población donde residió anteriormente, Tánger, y que había prohibición de que se le diera pasaporte para la misma, según comunicación del Cónsul de España en esa ciudad, con fecha de junio de 1852. Por todo ello, se le negó a Pedro José su petición —con fecha 28-3-1854— por considerar la autoridad que su enlace “ha de ser perjudicial á la Religión y al

¹¹⁰ En el mismo cuento se cita al principio “a las **hermanas Cantero**”, que trabajaban en el Teatro el Balón (139). Rafaela tenía una hermana llamada Carolina (1833-1863) —APSL: Fn. L. 13 (PS) f. 139—, que fue madrina de su primer hijo. Ambas eran hijas de Francisco Cantero (Medina Sidonia, 1787-Cádiz, 1842), que figura como “veterinario” en su partida de defunción (ADC: 1854, Ex. Mat. leg. 783) y como “artesano” en la partida matrimonial de su hija Rafaela (APSC: 1854, Mat. L. 48 f. 39). Las fuentes y archivos consultados no ofrecen más información para demostrar si Rafaela y Carolina eran esas hermanas Cantero que cita Ibáñez Pacheco.

Estado”. Sin embargo, el joven Pedro no se rindió y solicitó la habilitación correspondiente al gobernador civil, en virtud de la ley de 2-4-1845. Con fecha 23-4-1854, éste concede la petición a Pedro Montenegro Jalpón —como se refleja en el expediente matrimonial (ADC: 1854, Exp. Mat. leg. 783)— y por fin pudo contraer matrimonio con Rafaela Cantero el 8 de mayo del mismo año en la parroquia de Santa Cruz (APSC Mat. L. 49 f. 39). Nueve meses más tarde, el 13 de febrero de 1855, nace el primer hijo del matrimonio: Rafael Pedro Francisco Benito de la Santísima Trinidad. En la partida de bautismo, al igual que la de matrimonio, se observa que sólo recibieron apoyo en apadrinamiento y testigos por parte de la familia de la novia. Ese mismo año, Pedro abandonó la casa paterna, según quedó reflejado en PM: 1856. Durante algún tiempo permanecieron en la circunscripción de la parroquia de Santa Cruz, según se desprende del bautizo de una niña el 4 de marzo de 1857 (L. 107 f. 39), que recibió los nombres de M^a Josefa Francisca Joaquina de la Santísima Trinidad¹¹¹.

Años después, en 1864, el pequeño Rafael, que entonces contaba 9 años, aparece inscrito en la calle Compañía nº 14 junto con su abuela, Dolores Jalpón; su tío José Luis Montenegro; sus tías Manuela, Concepción y Josefa, casada con Luis Páez; así como una prima de casi su misma edad, Carmen, hija de los anteriores, según consta en PM (1865). Sin embargo, no hay rastro de sus padres, Rafaela Cantero y Pedro Montenegro Jalpón¹¹². No se vuelve a saber de Rafael hasta 1867, en que según el PM (1868) vuelve a figurar en la misma casa, esta vez con su padre, según el padrón correspondiente. El de 1870 que refleja los datos del año anterior muestra una situación similar a la de 1864: Rafael, a punto de cumplir

¹¹¹ Según consta en CSJ, murió el 26 de octubre de 1923.

¹¹² Hay algunos errores en dicho padrón: Rafael figura con 7 años y tenía 9. Luis Páez figura como “Pérez”.

quince años, vive con sus tías, Manuela, Concepción y Josefa, su tío político, Luis Páez, y su prima Carmen, sin que se tenga noticia alguna de sus padres.

Más adelante, una vez derribado el Teatro Isabel II, puede que Pedro José fuera quien de manera itinerante llevara a cabo las funciones de la Tía Norica por diversos locales de la ciudad. Probablemente también seguiría trabajando en compañías teatrales, y a veces se encuentran algunas pistas. En *Diario de Cádiz* con fecha 10-11-1867, se cita un “Sr. Montenegro” en una representación en el Teatro El Balón. Asimismo, no es descabellado pensar que fuera el actor de carácter citado en *Guía Rosetty* (1875: 143), pues entonces contaría con 40 años. Al final de su vida, habitó en la calle san Bernardo nº 25, en pleno corazón del barrio de la Viña. Murió, al igual que su padre, un 28 de diciembre, a la edad de 49 años, de neumonía gripal, el año de 1883, según se desprende de su partida de defunción, en donde además figura como “viudo” (APSL: Fn. L. 32 f. 146vtº).

En cuanto al papel de las mujeres dentro de esta empresa familiar, se puede suponer que sería similar al de otras compañías de la época, según se describe en McCormick y Pratasik (1998: 29-33). Es decir, su presencia en la representación estaría supeditada, por un lado, a que era menor el número de personajes femeninos o susceptibles de ser interpretados por mujeres, amén de que los personajes masculinos eran de mayor importancia que los femeninos, incluso en este caso excepcional dentro del repertorio tradicional de títeres, donde una figura femenina, La Tía Norica, se había convertido en el personaje central. Estos investigadores sostienen que, generalmente, los hombres construían los muñecos y las mujeres confeccionaban sus vestimentas; se recoge también el caso de grupos de títeres en donde ellas preparaban y vestían a las figuras femeninas y ellos se encargaban de las masculinas. En otras compañías, los varones asumían

la responsabilidad total de todo lo que atañía a la representación, mientras que ellas se ocupaban de otras labores de cara al público como la venta de entradas, la limpieza de la sala, así como el mantenimiento del orden durante la función e, incluso, de las cuestiones administrativas.

Por la descripción de León y Domínguez que se ha señalado anteriormente, se concluye que al menos una de las mujeres de la familia participaba en la interpretación de algunos personajes. En los PMs nunca se consigna oficio alguno en el caso de las mujeres, excepto en el de 1852, en que figura “su casa” como “ocupación” de Dolores Jalpón, esposa de Pedro Montenegro. Se puede suponer que fue ella quien estuviera al frente del teatro Isabel II tras la muerte de su hijo José Luis, en abril de 1865, aunque los anuncios de diciembre de aquel año sigan expresándose en términos de “masculinidad”, como los que se publicaron en *El Comercio* (25-29 y 31-12-1865): “El dueño de este teatro deseando complacer a un público que tanto le honra, ha determinado dar sus funciones en la presente temporada para lo cual no ha omitido gasto alguno [...]”.

Sin embargo, en la casa de la calle Compañía ya sólo habitan la viuda — que entonces tenía 74 años— tres de sus hijas, su yerno y una nieta (AHMC PM 1866 L. 1712)¹¹³. Esta situación se mantuvo durante dos años más, hasta que vuelve, por una breve temporada, su hijo Pedro José con su nieto Rafael (AHMC PM 1868 L. 1762). Pero un documento conservado en AHPC (GC C. 152), citado por Ortega (2004a), permite demostrar que es Dolores Jalpón quien está al frente de la compañía. Se trata de una solicitud donde se presenta como viuda de

¹¹³ En dicho padrón D^a Dolores figura con 65 años. Sin embargo, hay que recordar que, según la partida de bautismo que consta en su expediente matrimonial (AD: 1811, leg. 636), había nacido en 1791. Se ha constatado que varias de las mujeres de la familia figuran en diversos documentos con menos años de los que tenían.

Montenegro y pide permiso, con fecha 16 de mayo de 1866, para “dar toda clase de funciones que se le pueda proporcionar tanto dramáticas como líricas en su teatro de Isabel II”. En el mismo legajo se conserva el informe del inspector de distrito donde se reconoce que efectivamente es “dueña del pequeño teatro nombrado [...] con el cual se sostiene así como su familia [...]”. De esta manera, D^a Dolores sigue una tendencia común a las agrupaciones familiares de títeres donde las esposas de los directores tomaban el mando al fallecer el marido o al quedarse sin hijos varones que las amparasen. McCormick y Pratasik (1998: 31) citan el caso de la viuda Springthorpe, que en 1872 estaba al frente de su compañía en Glasgow. De todas formas, Dolores Jalpón murió pocos años después, el 14 de septiembre de 1869 (APSC Df. L. 43 f. 80vtº y 81)¹¹⁴, cinco meses antes de las últimas representaciones, previas al derribo del teatro en 1870.

Sobre el resto de las mujeres de la familia pocos datos se pueden aportar. En primer lugar, M^a de los Dolores Josefa Rafaela Vicenta, la primogénita, nació en 1814 (APSC Baut. L. 91 f. 79). Se supone que habitaría con sus padres, primero en la calle de la Cabra nº 40 y luego en la casa de la calle Compañía, según figura en PM: 1830-1845. Ese último año desaparece de los padrones. No se ha encontrado partida de defunción en APSC ni tampoco en las bases de datos de CSJ, por lo que se puede suponer que quizás contrajera matrimonio y se trasladara a otra población.

La segunda hija, M^a Josefa Rafaela Gregoria (1816-1853), vivió igualmente con sus padres en ambos domicilios, y se observa que a partir del PM 1843 L. 1184 consta con menor edad de la que tenía; incluso a veces se la confunde con su

¹¹⁴ En esta partida de defunción se indica como causa de muerte “reblandecimiento cerebral crónico”.

hermana Josefa Florinda. Esa circunstancia se constata también en su partida de defunción, donde figura con 20 años, cuando en realidad tenía 37, siendo la tuberculosis la causa de la muerte (APSC Baut. L. 91 f. 191vtº y Fn. L. 32 f. 77vtº). Mucho menos se sabe de Mª del Carmen Josefa Manuela Andrea Avelina (1818-¿?). Se lee en la partida de bautismo que recibió el sacramento el mismo día de su nacimiento —caso poco frecuente en la familia—, lo que hace pensar que quizás sus padres temieran una muerte prematura, que, para la mentalidad de la época, hubiera sido terrible sin que la niña no hubiera estado debidamente cristianizada (APSC: L. 92 f. 29vtº). De hecho, no aparece nunca en los PMs y tampoco se han encontrado datos sobre su defunción.

Sobre Mª del Patrocinio Josefa Manuela (1819-¿?) ya se ha hablado anteriormente, al comentar su matrimonio secreto en 1845 con Victoriano Cortellini, comerciante, nacido en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) en 1820 y de ascendencia italiana (ADC Exp. Mat. 1845 Leg. 760). Tras el enlace, abandonó la casa paterna y poco después nació su hijo Victoriano (1845-1849). La muerte del pequeño a causa de la neumonía demuestra que habitaban en la misma calle Compañía pero el nº 86 (APSC Fn. L. 30 f. 153vtº), lo que confirma el padrón de 1854 (PM L. 1397). En este documento aparecen inscritas junto con el matrimonio dos niñas: María, de 4 años, por lo que habría nacido en 1849, y Aurora, de 2. De esta última se ha localizado la partida de bautismo, que se conserva en Santa Cruz, donde se lee que su nombre completo era Mª Aurora Victoriana Petra, nacida en 1851 (APSC Baut. L. 101 f. 205). En 1860, Mª del Patrocinio consta inscrita con su marido y su hija Aurora en la

casa paterna (PM L. 1601). No vuelve a aparecer en los siguientes padrones y se pierde su rastro¹¹⁵.

La sexta hija del matrimonio, M^a Manuela de los Dolores Josefa, nació en 1822 (APSC Baut. L. Papel Sellado f. 56) y vivió siempre en el hogar paterno. Permaneció soltera y seguramente ayudaría a su madre en la organización del teatro en sus últimos años de programación. Murió a consecuencia de una apoplejía fulminante el 22 de febrero de 1870 (APSC Fn. L. 43 f. 149vt^o). Este fallecimiento se produjo, curiosamente, pocos días después de las últimas representaciones en el Teatro Isabel II, que tuvieron lugar el 6 de febrero de 1870, según se deduce de los anuncios publicados en el periódico *El Comercio*.

También se ha mencionado anteriormente a M^a Josefa Florinda Rosalía (1826-1903), cuando se trató el segundo caso de “matrimonio secreto” dentro de la familia Montenegro. Este fue contraído en 1850 con un tintorero gaditano de origen gallego, nacido en 1828, llamado Luis Fernando Paéz de los Santos (ADC Exp. Mat. 1850 Leg. 772). Junto con su marido continuó viviendo en la casa-teatro de la calle Compañía que también servía de “establecimiento, durante todo el año, de baúles y tintes de género” (León y Domínguez 1897: 161), por lo que se puede deducir que Luis Páez instaló también allí su negocio¹¹⁶. Este matrimonio, según consta en APSC Baut. L. 103 f. 231vt^o y L. 115 f. 133, tuvo dos hijos, M^a del Carmen Josefa (1854-1901) y José Luis M^a (1866-Ca. 1911). Tras el derribo de la casa,

¹¹⁵ En las bases de datos de CSJ se ha encontrado una niña llamada Ángela Cortellini Montenegro, enterrada el 1 de octubre de 1856. Quizás fuera la primera hija del matrimonio, pero las fuentes y archivos consultados no aportan más información al respecto.

¹¹⁶ No debe confundirse este negocio con los almacenes La Riojana, establecimiento inaugurado en 1911 que ocupaba los números 8, 10 y 12 de la calle Compañía y que permaneció abierto hasta principios de los años 70 del siglo XX (Véase *Diario de Cádiz*, 4-10-2015). Hay que recordar que, tras la reforma de Adolfo de Castro a mediados del siglo XIX, la casa teatro de La Tía Norica estaba en el nº 14. Además, León y Domínguez no llegó a conocer este establecimiento, pues, como se ha indicado anteriormente, falleció en 1906.

parece que se trasladaron a la zona de la parroquia de San Lorenzo. De ello es prueba la partida de defunción de su hija Carmen, que murió en la calle Torre nº 47 (APSL Fn. L. 41 f. 254vtº) en 1901, y la de la propia Josefa Florinda, que habitaba con su marido en la calle Barquillas de Lope nº 11, donde falleció a los 77 años en 1903, víctima de la arteriosclerosis (APSL Fn. L. 42 f. 146 vtº).

Finalmente, Mª Concepción Josefa Manuela, nacida en 1828 (APSC Baut. L. 94 f. 36), tras dejar la que fuera su casa, contrajo matrimonio con un albañil llamado Francisco Geba. Vivió sus últimos años en el barrio de la Viña, calle San Félix, donde murió de pulmonía cuando contaba con 62 años, aunque en la partida figure con 54 (APSL Fn. L. 35 f. 282vtº).

De la descripción biográfica de los Montenegro se puede concluir que, en principio, se trataba de una familia que desarrollaba su actividad profesional y su vida privada dentro del ámbito artesanal del Cádiz del siglo XVIII. Uno de sus miembros, bien por necesidad, bien por una mayor ambición o inquietud artística, salió del núcleo cerrado de su gremio y consiguió dar otra perspectiva —en este caso, escénica— al oficio heredado de sus antepasados. Gracias a esa nueva proyección, adquirió, no sin dificultades, cierta fama y prestigio en su ciudad y logró, incluso, cambiar de status social. Así lo demuestra el traslado de la familia desde el área artesanal, más humilde, a otra con un nivel de riqueza intermedio, habitada por la burguesía comercial¹¹⁷. León y Domínguez califica a la familia de “honradísima” (1897: 161); además, gozaba de “buen concepto público”, según se lee en el informe de inspección de vigilancia anotado en la petición citada de Dolores Jalpón para dar funciones dramáticas en 1866 (AHPC GC C. 152). Una prueba de que la

¹¹⁷ La calle Compañía pertenecía al barrio de las Escuelas, que, junto con Libertad, Hércules y Pópulo conformaban esa zona de “riqueza intermedia”. Por su parte, la Palma, Merced y Hospicio estaban habitados por las clases más pobres. Al respecto, véase Ramos Santana (1987: 167-172).

familia había alcanzado un cierto nivel económico es el tipo de pompas fúnebres que recibieron varios de sus miembros. Así, en el entierro del propio Pedro Montenegro, en el de sus hijos M^a Josefa, Manuel y José Luis, así como en el de su esposa, se podía apreciar cierto boato, según describen sus partidas de defunción ya citadas: “Fue conducido su cadáver con la Cruz y Clero con rito de segunda clase hasta las puertas de la ciudad”.

En cambio, al desaparecer el principal medio de vida de la familia, ésta se desperdigó y algunos de sus miembros se trasladaron a calles de barrios más populares, bajo jurisdicción de la parroquia de San Lorenzo. Es decir, retornaron a la zona donde habían vivido y trabajado las anteriores generaciones de Montenegro, entre la segunda mitad del XVIII y principios del XIX. El empobrecimiento de la familia se observa también en los ritos funerarios que bajan a clase 3^a en caso de Manuela, a 4^a en el de Pedro José, e incluso a “Cruz de caridad” en el de Josefa Florinda, según describen los documentos pertinentes nombrados anteriormente.

Según afirma León y Domínguez, después del derribo de la finca y el teatro, la familia de los Montenegro “tomó otros derroteros en la lucha de la vida” (1897: 161), pero algunos anuncios de prensa ofrecen pistas para deducir que no abandonaron las representaciones del Nacimiento y La Tía Norica¹¹⁸. En *Diario de Cádiz* 24-12-1875, se lee que no se había podido ver el espectáculo desde “que el conocido industrial señor Montenegro suspendió las funciones que primero daba en el teatro de Isabel II y luego en el de Variedades [...]”. Más adelante, ante la duplicación de compañías que ofertaban esta representación, un anuncio del mismo

¹¹⁸ El canónigo afirmaba, no sin cierta sorna, que uno de ellos “abandonando el arte de Máiquez y de Romea, optó por el de Costillares y Paquiro, pues todavía hace pocos años era el que en las corridas de toros... abría la puerta del toril del gaditano circo” (1897: 161 y 162)

periódico con fecha 8-12-1877 señala al presentado en local titulado “Variedades” como el “Nacimiento, antiguo de Montenegro”¹¹⁹. De la misma manera, en la *Guía Rosetty* (1879: 65) se recoge que en la Feria del Frío se había instalado el “antiguo *Nacimiento* de Montenegro”, clasificación que daba un cierto rasgo de autenticidad a esta diversión pública.

Aunque hasta 1897 siguen publicándose avisos, noticias o referencias sobre La Tía Norica, el nombre de Montenegro no vuelve a aparecer hasta principios del siglo XX. En concreto, el 6-12-1902 Ed.M se publicó en *Diario de Cádiz* una reseña sobre las funciones del *Nacimiento* y *La Tía Norica* que se iban a presentar en un Salón de Variedades, situado entre las calles Sacramento y Herrador nº 26. La detallada descripción afirma textualmente que el espectáculo estaba dirigido por “D. Luis Montenegro, hijo del que antiguamente lo presentaba con gran éxito en el teatro que fue de Isabel II”. Se trataba de José Luis Páez Montenegro, nieto de Pedro Montenegro e hijo de M^a Josefa Florinda Montenegro y Luis Páez. Como ya se explicó anteriormente, la madre vivió en la casa de la calle Compañía desde que su familia se trasladó allí, tanto de soltera como de casada. El *Diario de Cádiz* volvió a dar noticias de este Luis Montenegro el 8-1-1903 Ed. M, para dar cuenta del “gran lujo en el decorado” de su espectáculo.

Esa fue la última referencia encontrada hasta el momento en cuanto a la vinculación del apellido Montenegro con las representaciones del *Nacimiento* y *La Tía Norica*, aunque un biznieto de Pedro, Ricardo Páez Porter Montenegro estuviera actuando en la Feria del Frío durante la temporada de 1910-11. Sin embargo, la labor de esta familia permaneció en la memoria de los gaditanos, como

¹¹⁹ Anuncios similares aparecieron a lo largo del mes de diciembre de 1877 y enero de 1877 en *Diario de Cádiz*.

se demuestra en el artículo titulado “La Feria de Navidad y La Tía Norica” de *Diario de Cádiz*, 5-12-1910/Ed.T. En él, un articulista anónimo recuerda “el precioso teatro de Montenegro”, al que califica de “verdadera manifestación de buen gusto y lujo que hubo en Cádiz hace medio siglo”.

2.3. El teatro de la Tía Norica

Durante el siglo XIX, muchas de las compañías de teatro de títeres en Europa pasaron de la itinerancia a la estabilidad, como bien describen Jurkowski (1996) o McCormick y Pratasik (1998). Estos espectáculos se habían presentado hasta finales del XVIII en barracas y teatros desmontables de feria en feria —según las festividades de cada localidad—, o en plena calle, mediante las “maquinarias” ideadas por artesanos de diversas especialidades para publicitar sus productos. Poco a poco —siguiendo el ritmo del desarrollo de los núcleos urbanos e industrialización de las ciudades— los artífices de estas diversiones populares comenzaron a ofrecer sus funciones en plazas de toros y primitivos circos o teatros de mayor calado, así como en locales públicos destinados a dispensar comidas y bebidas como tabernas, posadas y cafés; otros fueron ocupando almacenes, sótanos, bodegas, caballerizas en desuso, accesorias, patios o corrales, e, incluso, salones dentro de fincas destinadas a viviendas que llegaron incluso a convertirse en lo que Varey denominó “teatros menores” (1972: 37), incluso a pesar de la prohibición explícita de representaciones en casas particulares en la “Real Orden de 15 de marzo de 1790”, según cita Varey (1972:33) . Este mismo autor explica que, en Madrid, la primera referencia del empleo de una casa particular como espacio escénico para títeres data de 1795. Se trata de documentación relativa a la petición y permiso de exhibición de una “máquina astronómica” en la Calle de la Montera nº

28 (1972:37 y 184-185) ; sin embargo, la mayor parte de las referencias que se conservan —y el propio Varey cita— están datadas a partir de 1815; así, consta la existencia de un teatrillo en la calle del Caballero de Gracia nº 34, y otro en el Café de Malta, también en Madrid, entre otros ejemplos (37-38; 191-192; 210 y 247).

En Cádiz, por su parte, se encuentran testimonios, en primer lugar, de funciones en las posadas. Así, el *Diario Mercantil de Cádiz*, en el número uno de su historia, publicado el 1-11-1802, anuncia que en el teatro “No hay comedia por razón del día”¹²⁰; pero, en un apartado denominado “Curiosidades”, se explica:

En la Posada del Cañón de Oro, calle de Comedias, se continúa enseñando la célebre Máquina astronómica y figuras Automatas. Es la entrada y Asiento a cuatro reales de vellón. Se hacen tres entradas; a las 4 de la tarde, y a las 6 y 8 de la noche.

Esta posada —como indicaba el nombre de la calle, Comedias (hoy, Feduchy)— estaba situada muy cerca del Teatro Principal. En ella se ofrecieron estas representaciones hasta el 30 de diciembre del mismo año, según señalan los anuncios que fueron apareciendo sucesivamente en la misma publicación. Otro lugar donde se mostraban este tipo de diversiones era la Posada de la Academia, en calle Fabio Rufino, donde se había instalado un teatro en el que trabajaban compañías de aficionados¹²¹. En este espacio se presentó, por ejemplo, un espectáculo de sombras chinescas en 1807, que fue denunciado con fecha de 28 de noviembre, según consta en AHMC (C. 6760), porque se consideraba escandaloso la cercanía de espectadores de ambos en la oscuridad; sin embargo,

¹²⁰ Tradicionalmente, el 1 de noviembre, festividad de Todos los Santos y víspera de los Fieles Difuntos, ha tenido en España la consideración de jornada de luto y fecha propicia para acudir a los cementerios.

¹²¹ El local recibía ese nombre por haberse instalado allí la Academia de Guardias Marinas en el siglo XVIII. El teatro funcionó a lo largo del siglo XIX, aunque no siempre de manera continuada. La finca donde estaba instalado, que lindaba con el edificio del Ayuntamiento, fue derribada en 1861 para la ampliación del edificio del consistorio (Moreno Criado, 1975: 68).

no llegó a prosperar la citada denuncia, pues finalmente no se encontró “cosa alguna que se apartase de nuestros dogmas ni del decoro social”¹²². También se tiene noticia de la exhibición de una “máquina real de figuras corpóreas” en el mismo lugar, gracias a un contrato de arrendamiento conservado en el AHPC (Ravina, 1991: 111), y por los anuncios publicados en *El Redactor General* entre el 8 y el 11 de julio de 1811.

En cuanto al empleo de casas particulares como espacios escénicos para espectáculos en Cádiz relacionados con títeres, el anuncio más antiguo que se ha encontrado figura en *Diario Mercantil* de 8-11-1803: 32 y hace referencia a las sombras chinescas que presentó el alemán Francisco Silverio, “maquinista y jugador de manos”, en la casa nº 182 de la calle Nueva, esquina a Flamencos. Otro ejemplo lo constituye la denuncia ya citada del moralista Villanueva, con fecha 25 de marzo de 1811, sobre la celebración de “comedias, bailes y títeres” en casas particulares, a pesar de la Cuaresma, (Solís, 1958: 277).

Más adelante, a través del *Diario Mercantil de Cádiz* de 4-12-1817, se tiene noticia de un “Nacimiento teatral” que se “manifiesta” en la plaza de los Descalzos nº 81 y del que se destaca en el anuncio “su hermosa perspectiva” y que tiene “figuras de movimiento, danzas y otras curiosidades”, por un precio de dos reales de vellón. En la misma publicación aparecieron en los años siguientes anuncios similares sobre este fenómeno, que se seguía presentando en la misma plaza pero sin indicación del número de la casa; es de observar, además, que cada año se

¹²² Las autoridades miraban con mucho recelo todas aquellas diversiones populares en las que se mezclaban hombres y mujeres, tanto en el escenario como en el espacio destinado al público y que precisaban de la oscuridad para su realización. En Varey (1972) se reseñan bastantes prohibiciones y negativas de permiso para dichas funciones. Por su parte, Garófano (D.L. 2007: 168) reproduce parte de la denuncia y del informe del comisario de barrio. Este expediente fue hallado por Fernando Osuna, funcionario municipal, que durante un tiempo estuvo destinado en el AHMC, quien lo puso a disposición de los investigadores interesados en el tema.

anunciaba la representación de un “Nacimiento” en el mismo lugar, aunque se publicitaba con diversas denominaciones y escenas: “nacimiento de figuras corpóreas con acción y movimiento, que representarán varias escenas” (26-12-1817); “nacimiento de figuras de movimiento, trasmutaciones, música de pastores, bailes y otras diversiones” (26-12-1819); en la temporada siguiente se presentó como espectáculo “de transformaciones” (4-1-1820) y se publicitó en estos términos:

El nuevo director del nacimiento de transformaciones [...] no ha omitido gastos ni desvelos para combinar el decoro, la decencia, la mejor reunión de actores, el buen gusto en las decoraciones y elección de las piezas que se representan. [...]

El éxito de este tipo de diversiones lo demuestra el hecho de que se ofertaran, no uno, sino varios “nacimientos” cada temporada e incluso después del 6 de enero, festividad de la Epifanía. Así, el 12-1-1820, en el *Diario Mercantil*, además del de la plazuela de los Descalzos se anunció uno más en la casa de la Moneda; días después (20/23-1-1820), se incorporó un tercero en la calle del Marzal, actual Veá Murguía, esquina a la del Molino, hoy Adolfo de Castro, del que se destaca la calidad de sus figuras, “hechas en Italia por los mejores escultores, y vestidas al natural con la mayor perfección”¹²³.

Se conoce la fecha de apertura del teatro instalado por Pedro Montenegro en la calle de la Compañía¹²⁴, a través de la ya citada *Guía de Cádiz, San Fernando*

¹²³ Cornejo (2012) también refleja anuncios similares sobre estos Nacimientos.

¹²⁴ Toscano sitúa este teatro erróneamente 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, dicho autor no indica ninguna fecha en el capítulo donde hace referencia a la Tía Norica (8-9). La calle Compañía debe su nombre a la fundación del colegio de Santiago por parte de la Compañía de Jesús en 1566, al que podían asistir de manera gratuita todos los niños gaditanos. Por ello, desde muy antiguo se la denominada “Calle del Colegio de la Compañía de Jesús”. En 1652 y 1674 aparece con el de la “Compañía”; vulgarmente, por el año de 1696, se le decía de

y su departamento para 1871 de José Rosetty. Esta publicación describe que las “acostumbradas funciones del antiguo Nacimiento de figuras corpóreas conocido por el de la Tía Norica [...] se verificaron por última vez por haber sido posteriormente reedificada de nueva planta la finca y derribado por consiguiente el teatro” (108). El cronista añadió que el teatro “fue construido con este objeto en el año de 1815”, y parece que tenía la intención de dejar muy clara la fecha de edificación del local, porque insiste en que había funcionado “con dicho espectáculo sin interrupción los 55 años que van transcurridos desde aquella época”.

Sin embargo, algunos investigadores han destacado la falta de noticias o referencias sobre el teatro de la calle Compañía en la fecha de apertura indicada por Rosetty. En primer lugar, Francisco Porrás afirma en el boletín *Títere* nº 35 (febrero 1988: snp) que “en 1819 todavía no actuaba la Tía Norica en Cádiz”, y calcula la existencia del fenómeno a partir de 1830, tomando como fuente los anuncios de *Diario Mercantil de Cádiz*. No obstante, Porrás no tuvo oportunidad — tal y como él mismo indica— de consultar ninguna colección completa de esta publicación. Un testimonio posterior, además, es prueba de que La Tía Norica era un referente de la cultura popular gaditana ya en 1836. El artículo de Adolfo de Castro¹²⁵ “Historia e importancia de una palabra”, publicado en *Los Lunes del Imparcial* (12-6-1882) señala la relación entre el vocablo “cursi” y uno de los

“Rufo”. En 1767 se publica la Pragmática Sanción, por la que el rey Carlos III expulsó a los jesuitas de todos sus dominios. Sin embargo, en los documentos del siglo XIX, desde 1805 a 1854, sigue apareciendo como “Compañía o de la Compañía”. En 1855 se llamó “Tamara”, nombre de un profesor de Humanidades gaditano del siglo XVI, pero poco después volvió a denominarse “Compañía”. En 1871 se cambió por el de “(General) Prim”, denominación que se mantuvo hasta 1913 (Smith Somariba, 1913: 274-276). Posteriormente se recuperó el antiguo nombre y hoy día sigue constando como “Compañía”. Los jesuitas volvieron a la ciudad en varias ocasiones, no sin dificultades, y siempre estuvieron vinculados a la iglesia de Santiago en dicha calle Compañía, hasta su marcha definitiva en 2007 (*Diario de Cádiz*, 2/3-8-2007).

¹²⁵ Adolfo de Castro (1823-1898), prolífico escritor de todos los géneros, erudito bibliófilo, articulista y político gaditano. Desempeñó los cargos de alcalde y de gobernador civil. Fue fundador del periódico *La Palma de Cádiz*.

personajes de La Tía Norica, en concreto el médico, llamado en el sainete “don Rete” o “don Riti Curcio, de donde en Cádiz hasta los pilluelos de la calle apostrofaban de don *Riti Curcio* o doña *Riti Curcia* á todo personaje ridículo que quería echarla de *petimetre*.” El dramaturgo gaditano afirma con rotundidad que fue testigo, con trece años, en esa fecha de 1836, de la primera utilización de la palabra “cursi” como simplificación andaluza del nombre de dicho personaje y con el sentido actual, lo que demuestra el arraigo de esos personajes¹²⁶.

Por su parte, Fierro (2004: 26) señala los años comprendidos entre 1815 y 1823 como “periodo en que se aprecia una ausencia de referencias”, concluyendo que no es posible refrendar esos 55 años de funcionamiento del Teatro Isabel II (30). De hecho, el anuncio más antiguo encontrado hasta el momento —citado ya en Ortega (2004: 39-40)— donde se nombra explícitamente la calle Compañía y La Tía Norica apareció en el *Diario Mercantil de Cádiz* con fecha 25-12-1824. Tras anunciar que 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”¹²⁷. Es de destacar que no se presenta como novedad ni el lugar de la representación ni el

¹²⁶ El lugar, según Adolfo de Castro, fue una de las tertulias que organizaba en su casa la intérprete gaditana de ópera Gabriela Gamara. En un momento en el que se discutía sobre la belleza de unas telas, una señora llamada “de Matéu” exclamó: “[...] No he visto cosa mas CURSI en el mundo.” La relación entre el vocablo y la Tía Norica también fue reflejado en el artículo de otro escritor gaditano, Ángel Salcedo Ruiz, en *La Ilustración Católica* (25-12-1889: 426). Salcedo también defiende la relación entre la palabra y el nombre del personaje del escribano, aunque no cita a Adolfo de Castro. Posteriormente, se difundió otra teoría sobre el origen de la palabra, en la obra del también gaditano Javier de Burgos, *La familia de Sicur*, estrenada en 1899. Un artículo publicado en *El Guadalete* (29-12-1899) por Rodolfo del Castillo contrapone la hipótesis de la inversión del apellido Sicur en la formación de la palabra “cursi” frente a la versión de Adolfo de Castro, defendiendo la validez de esta última. Sin embargo, Payán, en *El habla de Cádiz* (1999: 89- y 99), se inclina por la opción de la inversión del apellido de las hijas de la familia de Sicourt, de origen francés, basándose en un artículo de Ramón Solís.

¹²⁷ La “danza de negros” era el fandango, baile gaditano famoso por su voluptuosidad y considerado obsceno, pero que era del gusto de todas las clases sociales ya en 1712, y no sólo entre “los negros y gente plebeya”, según describió el Deán del Cabildo de Alicante desde Cádiz (Osuna García, 2002: 90).

espectáculo, sino que parece describir una diversión que ya era conocida del público. Fierro también llegaba a una conclusión similar, contradiciendo su hipótesis anterior (2004: 40); en su trabajo cita, además, una solicitud de un tal José Coronado de 1822 (AHMC, Exp. Gobernación: C. 4134 leg.: 155), que demuestra que el local de Compañía funcionaba antes de 1824, aunque no apareciera citado en la prensa¹²⁸. Coronado solicitaba en dicho documento el permiso para mostrar una serie de diversiones en el Teatro del Balón, entre las que se encontraban ilusiones de “catrótica” [sic], fantasmagoría y “experiencia de física y mecánica”¹²⁹. La primera petición de Coronado tenía fecha de 12-2-1822, pero el Ayuntamiento la rechazó el 22-2-1822; de inmediato, con fecha del siguiente día, el artista presentó una nueva solicitud para actuar en Compañía, 10; esta vez, la corporación municipal le concedió el permiso —aunque con restricciones— el 28 del mismo mes. Más adelante, el 22-3-1822, José Coronado pediría ampliación de la licencia, en alternancia con el artista Francisco Furioso, profesor de volatín (AHMC Exp. Gob. C. 4135 leg. 244). Todos estos datos demuestran que se trataba de un espacio conocido por los artífices de las diversiones populares asociadas a los espectáculos de títeres.

Entre las razones que se podrían citar para justificar la aparente falta de noticias en publicaciones periódicas antes de 1824, hay que señalar, en general, que hasta bien entrado el siglo XIX —como describen McCormick y Pratasik (1998: 63)— la publicidad de los espectáculos de títeres se efectuaba a través de

¹²⁸ Fierro no cita convenientemente el anuncio de 1824, ni reseña los datos exactos de la petición de José Coronado, ni la procedencia de la fuente. Además, concluye que uno de los documentos del expediente es un “cartel del Teatro Isabel II” (31). Se trata en realidad de un folleto publicitario del espectáculo, impreso en Sevilla en la imprenta de Anastasio López y que podría servir para cualquier tipo de local o ciudad donde se representara. Por otro lado, el local de Compañía aún no ostentaba dicho nombre.

¹²⁹ El término exacto es “catóptrica”, definida en *DRAE* (2001: 482) en su tercera acepción como “parte de la óptica que trata de las propiedades de la luz refleja”.

pregoneros, carteles, prospectos impresos e, incluso, mediante la figura de un anunciador desde el propio escenario. La prensa —un medio de comunicación prácticamente recién nacido y de circulación limitada— era privilegio todavía de unos pocos; es decir, de los que sabían leer y de los que podían permitirse el lujo de adquirir un periódico. Sin embargo, eran precisamente las clases populares, que no tenían acceso a la prensa escrita, quienes habitualmente asistían a este tipo de diversiones. Es hacia mitad del siglo XIX —coincidiendo con la extensión de la alfabetización— cuando los periódicos se convirtieron en un importante medio publicitario, lo que coincidió en el tiempo con la intención de los directores de compañías de marionetas de atraer al público de clase media (McCormick y Pratasik 1998: 70). Por otro lado, hay que señalar, en particular, la censura impuesta por Fernando VII, que restringió la libertad de prensa en toda España. En 1815 no se publicó ningún periódico en Cádiz, por lo que hubo que esperar hasta el retorno del *Diario Mercantil* el 1 de septiembre de 1816; a partir de entonces, fue el único noticiero de toda la provincia gaditana hasta 1820, año del pronunciamiento de Riego¹³⁰. Sin embargo, un rastreo exhaustivo de la prensa posterior permite confirmar la fecha señalada por Rosetty, gracias al anuncio publicado en *El Comercio* (24-12-1863) y que se reproduce a continuación:

NACIMIENTO. Calle de la Compañía.

-El dueño de este Teatro agradecido de la buena acogida que ha tenido todos los años de este ilustrado público, é infatigable siempre en sus trabajos, empezara sus funciones mañana 25, primer día de pascuas.

Inutil es hacer una reseña de lo que este espectáculo es, pues bien reputado esta en los 48 años consecutivos que se esta ejecutando.

Los pormenores de las funciones se anunciaran por carteles.

¹³⁰ La libertad de prensa fue nuevamente restringida en 1823, con el retorno del absolutismo. Nuevamente, sólo sobrevivió el *Diario Mercantil de Cádiz*. Véase Ramos Santana (1992), Romero Ferrer (2002) y Solís (1971).

De este anuncio se desprende que, si en 1863 ya se había estado representando el mismo espectáculo durante 48 años, éste se remonta efectivamente a 1815. Prueba, además, que no toda la actividad de títeres había quedado reflejada en la prensa, puesto que aún en 1863 se utilizaba la cartelera como publicidad complementaria de los espectáculos¹³¹.

Una vez confirmada la fecha de apertura, habría que plantearse como hipótesis que quizás las funciones de títeres organizadas por los Montenegro se iniciaran antes de 1815. Sobre una supuesta trayectoria anterior no se ha localizado documentación alguna hasta el momento; pero, si se observa la historia de otras compañías, se constata que éstas tuvieron una vida ambulante antes de establecerse de manera permanente en un local determinado; tal es el caso de Mourguet y su teatro Guiñol de Lyon.

En primer lugar, Pedro Montenegro tenía 37 años en la fecha de apertura del teatro; era una edad madura, teniendo en cuenta la esperanza de vida de la época. No hay que olvidar tampoco que estaba casado y ya tenía dos hijos, por lo que no sería lógico iniciar en ese momento un proyecto empresarial que no contara con garantías de éxito. Puede que a finales del siglo XVIII comenzara con espectáculo mucho más sencillo. Tal vez, a lo largo de los años, Montenegro fuera introduciendo una serie de figuras locales que le irían confiriendo una particular identidad, al tiempo que lo hicieron evolucionar hacia una mayor complejidad, momento ideal para afianzarse en un teatro.

Sobre el origen de dichos personajes, se puede señalar la existencia en 1814 de un periódico de corte absolutista denominado *La Tía Norica*, donde a través de

¹³¹ Otro ejemplo de la utilización de los carteles como medio publicitario para anunciar esos pormenores de las funciones se refleja en el anuncio publicado en *El Comercio*, 24-12-1860.

diálogos o cartas se comentaba la actualidad política¹³². Aunque dicha publicación se editaba en Sevilla, su origen podría estar en la ciudad de Cádiz. Era en concreto la continuación de otro periódico sevillano del mismo tono llamado *El Tío Tremenda*¹³³, personaje que tiene como esposa a la tal Tía Norica¹³⁴. Sobre este noticiero apareció la siguiente reseña hostil en el periódico gaditano *El Redactor General* (19-2-1813):

Artículo comunicado: el celebre periódico de esta ciudad el Tío Tremenda, es una obra pía fundada por dos beatas de ella, que proponiéndose imitar a ciertos personajes de Cádiz, costean su publicación para propagar el servilismo; en lo cual creen estas mujeres hacer un servicio a Dios, trabajando ellas mismas en la edición, con un curial, un empleado que les sirve de secretario y un médico para la corrección de pruebas, con voto decisivo en caso de discordia. Esta es la muestra de los periódicos serviles [...]

Sevilla, 25 d enero de 1813. P. G.

¹³² *La Tía Norica. A los críticos del malecón*. Sevilla, Imprenta de Padrino. Según Chaves (1896: 37-38), se publicó de septiembre de 1814 a finales del mismo año y este autor pudo consultar algunos ejemplares conservados en la BPUS. Palau y Dulcet (1971: 170) indica que la edición se prolongó hasta mayo de 1815. Porras (1988: snp) cita este periódico e indica que se publicó entre 1815 y 1816, pero no pudo consultar ningún ejemplar. Cuando la doctoranda inició la investigación, se conservaba en BN sólo el nº 36 de esta publicación, donde esta "Tía Norica" que firma como Leonor envía una semblanza sobre Napoleón Bonaparte a esos "críticos del Malecón", llamados "Epidemia" y "Castaña". En la actualidad se puede acceder a la colección completa de este periódico sevillano a través del servicio on-line de Hemeroteca Digital de BN, por lo que es una referencia que suele aparecer en artículos en Internet sobre La Tía Norica, como el publicado por Cornejo (2012). Sin embargo, fue el periodista gaditano Donato Millán Contreras —que comenzó a escribir a finales de los cuarenta del siglo XX y del que se hablará más adelante— el primero en señalar la existencia de esta publicación, relacionándola con los títeres gaditanos, como consta en un artículo de prensa que se conserva en ATN, denominado "La Tía Norica' periódico sevillano y marionetas de Cádiz". Desgraciadamente, no se ha podido datar este documento porque en dicho recorte no aparece ni el nombre de la publicación ni la fecha, aunque se pueda suponer que fuera de *Cádiz Gráfico* y publicado a mediados de los cincuenta (Se citará a partir de ahora como Millán Contreras [sn, sf, ATN]). En 1982 se editó en Cádiz una revista también llamada *La Tía Norica, Informativo de la Fundación Municipal de la Juventud de Cádiz* (órgano autónomo del ayuntamiento, ahora inexistente, donde ostentaba la presidencia de honor el entonces Príncipe de Asturias, D. Felipe de Borbón). Sólo se conoce el nº 0 de la publicación, de diciembre de ese año.

¹³³ *El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón*, Sevilla, herederos de José Padrino, 1812-1814. Tuvo una segunda época en 1823, editándose veinticuatro números (Palau y Dulcet, 1971: 198). Según consta en HMS, además de los citados, en 1820 se editó en Sevilla otro periódico de nombre similar, *La Tertulia del Malecón o el Anti-tremenda*, de los que se conservan cinco números editados.

¹³⁴ Véase, por ejemplo, el nº 71 (1814: 191 y 192). Porras (1988: snp) nombra también este periódico, aunque señala que apareció cuando la censura hizo desaparecer *La Tía Norica*. Quizás Porras sólo pudiera consultar la segunda época de *El Tío Tremenda*.

Resulta curioso que en esta reseña se afirme la intención de “imitar a ciertos personajes de Cádiz” que parecían existir en 1813. También llama la atención la presencia de un secretario y un médico en la elaboración del periódico, pues, precisamente, entre los personajes del *Sainete de la Tía Norica*, aparece la figura de un galeno, y también interviene un escribano.

Es necesario señalar, además, que en la recepción crítica de La Tía Norica predomina la convicción de que se trata de un fenómeno ancestral e inmemorial de la vida gaditana. Así pues, el crítico Francisco Flores Arenas señala la “respetable antigüedad” del Nacimiento de la Tía Norica en un artículo de *El Globo* (12-1-1841); por otro lado, en la misma publicación con fecha 9-1-1842, Flores Arenas se refiere al local de Compañía como “aquel teatro anti-diluviano”. Por su parte, otro autor anónimo, que firmaba como “T. P.”, también le atribuye una larga trayectoria, al calificar de “antiquísimo” al teatro de la calle Compañía en una descripción sobre las fiestas navideñas en Cádiz, publicada en *El Comercio* con fecha 25-12-1858.

La prolija descripción de José María León y Domínguez también suministra, en este sentido, una información relevante que permite especular con la historia del fenómeno antes de 1815, al señalar la presencia de ciertos personajes ilustres en funciones de La Tía Norica y su añoranza de aquello que habían presenciado: “¡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 (Cádiz, 1795-1863) tendría veinte años en 1815, por lo que sus recuerdos infantiles podrían remontarse hasta 1805 o, incluso, a 1800¹³⁵.

¹³⁵ Según se lee también en León y Domínguez (1897: 121-152), Arbolí era de extracción humilde. Hijo de un sombrerero, nació en la calle Pasquín, en uno de los barrios artesanales, cerca del lugar donde los Montenegro instalaron su carpintería a finales del XVIII. Gracias al Magistral Cabrera

La finca donde se ubicaba el teatro aparece citada en el *Cuaderno del Padrón de Contribuyentes 1797-99* (AHMC nº 19 Bº Santiago), figurando como sujeto tributario el Marqués de Camponuevo [sic]¹³⁶. El padrón municipal de 1813 (AHMC L. 1060) señala que la casa —numerada como 9 y 10— estaba habitada por tres vecinos naturales de Jerez de la Frontera (Cádiz). Los siguientes padrones del AHMC, correspondientes a 1815 (L. 1061) y 1819-1821 (C. 663), indican que la casa estuvo deshabitada, por lo que no resulta extraño que Montenegro decidiera instalar allí un teatro y, posteriormente, acomodarse a la finca con toda su familia, a partir de 1823¹³⁷.

En cuanto a estructura y dimensiones, las diferentes inscripciones de la nota simple del RPC revelan que la porción de terreno sobre el que se alzaba tenía la forma de un polígono irregular de ocho lados; el edificio poseía una longitud de 11m, 56cm y latitud de 12m, 27cm, comprendiendo en total 349m², 27cm². Sobre su aspecto exterior, se conserva un proyecto de fachada de 1819 diseñada por Juan Serafín Manzano, según la documentación depositada en el *Catálogo de la sección*

obtuvo una beca que le permitió desarrollar su extraordinaria inteligencia. Estudió Filosofía y Teología, así como Derecho Canónico y Civil, entre otras disciplinas. Ocupó la cátedra de Filosofía del colegio San Felipe Neri, y en 1854 se le designó obispo de su ciudad natal. Destacó por sus dotes de oratoria y su generosidad, así como por una especial preocupación por la instrucción de niños y niñas desfavorecidos. Entre los que se beneficiaron, se encontraba el propio León y Domínguez.

Por otro lado, hay que señalar que la observación sobre la fecha de nacimiento de Arbolí y la antigüedad de La Tía Norica había sido constatada con anterioridad por Millán Contreras [s. n.; s. d.; ATN] y luego por Mendivil (2000: 18).

¹³⁶ La primera inscripción de la finca en la nota simple del RPC tuvo lugar el 31-12-1867. En ella se explica que pertenecía a un vínculo y mayorazgo fundado por don Rodrigo de Argemedo y Amaya al ser reclamada, en ausencia de herederos, por doña María de la Concepción Monsalve Villanueva, Marquesa de Campo Nuevo. La siguiente inscripción, en cambio, efectuada el 3-2-1869, declara que el fundador del vínculo fue don Bartolomé Álvarez de Bohórquez y Amaya, reconociendo como heredera a doña Antonia de Ahumada Álvarez de Bohórquez, Marquesa de Campo Nuevo. Varios días después (4-2-1869), una tercera inscripción invalida la anterior y vuelve a figurar como legítima propietaria doña María de la Concepción Monsalve Villanueva. En la inscripción 4ª, por la que se detalla su venta, aparece como propietaria esta última, pero se señala que el vínculo fue fundado por doña Francia [¿?] de Amaya y Larraga.

¹³⁷ Aunque la primera anotación en el padrón municipal de los Montenegro en Compañía 9 y 10 corresponde a 1826 (L. 1099), por la inscripción nº 4 de la nota simple de la finca (6-2-1869, RPC) se constata que la arrendaron en 1823.

de planos (nº 1520, SIG.: 39.17, 20-12-1819) del AHMC, donde vuelve a aparecer como propietario el Marqués de Campo Nuevo. A partir del boceto de Manzano se puede concluir que mantenía la estructura típica de la casa dieciochesca de comerciante gaditano, descrita por Solís (1987: 51-58), donde se aúnan negocio con vivienda particular y cuya tipología permanecería durante la siguiente centuria (Ramos Santana, 1987: 178)¹³⁸. El que una sola familia ocupara una casa entera — caso de los Montenegro—, sigue diciendo Ramos Santana, “era un modo de hacer ostensible la riqueza”. Normalmente, los comerciantes acomodados habitaban una finca entera; las clases medias, un piso; y las populares vivían en las denominadas “casas de vecinos”, como la que parecieron habitar Pedro Montenegro y Dolores Jalpón en calle de la Cabra nº 40. En la época en que se trasladaron a la calle Compañía habían tenido ya seis hijos, pero quizás las ganancias derivadas de la actividad escénica les permitieron disfrutar de una situación más desahogada¹³⁹. A través del PM de 1843 (AHMC L. 1184) se sabe que pagaban un arrendamiento mensual de 90 reales de vellón, que aumentó a 100 al año siguiente (AHMC PM L. 1195). Por otra parte, una incidencia que habría que señalar sobre la historia del inmueble es el cambio de numeración, pues pasó de 9 y 10 de Compañía a número 14 en 1856, tras la reforma de Adolfo de Castro.

¹³⁸ En el boceto, donde destaca la sobriedad y la sencillez, con mínimos detalles decorativos en las cornisas, se observa que la finca constaba de tres pisos. La planta baja incluía una puerta principal central y otras laterales que probablemente corresponderían a los almacenes o *accesorias* —como se denominaba en la ciudad—, que parecían constituir un solo bloque con una entreplanta donde se situaría la oficina o *escritorio*. Este piso era de altura superior al segundo y tercero, que por el contrario presentaban dimensiones iguales. En ambos, además, se proyectaron igual número de ventanas y balcones abiertos sin rejas.

¹³⁹ Otro signo de riqueza era el empleo de servidumbre (Ramos Santana, 1987: 198-199). La familia Montenegro parece que al menos durante una temporada disfrutó este “lujo”, según se desprende del PM de 1856 (L. 1430, AHMC), donde figura como sirviente un tal Diego Carela y Barbeque, soltero, de Rota (Cádiz). De todas formas, hay que destacar que, a veces, algunos individuos que no tenían relación con la familia habitaron en la casa, quizá en régimen de realquilados. Así, a través de los PMs del AHMC se puede señalar a Manuel Núñez, de 30 años, casado, de Galicia, de profesión freidor, en 1839 (L. 1152); y Rafael Guerra (Bilbao, 1827) soltero, de ocupación “en el teatro” y carpintero (L. 1551, 1859; L. 1063, 1862; L. 1630, 1863 y L. 1655, 1864).

Con fecha 6-2-1869, siguiendo la inscripción 4ª de la nota simple (RPC), la finca fue puesta en venta por su entonces propietaria doña Concepción Monsalve y Villanueva, Marquesa de Campo Nuevo —viuda, mayor de 50 años y residente en Málaga— a don José Ramón Rivas y Rodríguez¹⁴⁰ —comerciante, de 30 años— por un precio de 6.600 escudos¹⁴¹. En los detalles sobre esta operación, se recogen las declaraciones del inquilino y se cita el espacio escénico que funcionaba dentro del edificio:

El inquilino actual de la finca manifiesta que cuando tomó en arrendamiento hace cuarenta y seis años próximamente esta finca no tenía construidos mas que los muros que quedan referidos [muro de fachada y crujía paralelo a ella] y colocada la vigería y bovedilla de los techos de las crujías de fachada sin solería alguna, como de ordinario sucede en el orden natural de los edificios en construcción; que los huecos de la fachada estaban cerrados con ladrillos, habiendo tenido dicho inquilino que construir a su costa las solerías, tabiques divisorios, puertas, antepechos de balcón, escalera y todas las obras de madera interiores juntamente con los techos de azotea e intermedio del lado [¿?] opuesto al pequeño teatro propiedad del mismo inquilino, según manifestó; de esto resulta que siendo cierta estas manifestaciones debemos limitar nuestra diligencia al justiprecio del terreno que ocupa esta finca al del muro de fachada y sin paralelo interior al de la línea de pilares y arcos interiores al de los dos techos de crujía de fachada sin solería, puertas [¿?] de seguridad de los tres cruceros de la fachada y al de cubierta de teja bajo el que se encuentra el escenario [...]

La fecha de arrendamiento, según esta anotación, correspondería con el año 1823 y se supone que el “inquilino” habría sido Pedro Montenegro (Hidalgo) Esteves. Este había fallecido en 1857, doce años antes de la puesta en venta de la finca. Probablemente, el individuo al que hace referencia este documento sea el hijo menor de la familia, también llamado Pedro. Esta coincidencia quizás llevó al

¹⁴⁰ Nacido en Portas (Pontevedra) con fecha de 2-10-1832, casado y residente en Cádiz desde 1852 (PM 1872: L. 1870, AHMC).

¹⁴¹ La finca había sido valorada en casi 10.000 escudos y producía una renta anual de 542 escudos, se supone que por arrendamiento. La reducción del precio de venta quizás se deba a que pesaban sobre ella dos gravámenes. De hecho, el nuevo propietario pagó en realidad 5.100 escudos a la Marquesa de Campo Nuevo y destinó 1.500 al pago de dichas cargas fiscales.

escribano a considerar que se trataba del mismo individuo, y por ello consta como arrendatario desde 1823 a 1869; también se puede barajar la hipótesis de que hubiera heredado el contrato de arrendamiento.

Sin embargo, a pesar de que se tomaron en cuenta las consideraciones del arrendatario y se le reconoce como propietario del teatro —o sea, del negocio o empresa—, esto no va a impedir su demolición junto con la del inmueble. Según se lee en Rosetty (1871: 108), la finca “fue reedificada de nueva planta” y “derribado por consiguiente el teatro”; por ello, las últimas funciones tuvieron lugar en febrero de 1870. Efectivamente, en el *Catálogo de la sección de planos* del AHMC se conserva también el plano correspondiente al nuevo proyecto de fachada realizado por Manuel García y aprobado por Ayuntamiento gaditano en el punto 4º del cabildo de 29-4-1870¹⁴². Posteriormente, por el PM de 1872 (AHMC L. 1870) se constata que la nueva finca se había construido como “casa de cuerpos” o pisos, y dividida por consiguiente en accesoria, piso bajo y dos plantas, a su vez separadas en dos viviendas a izquierda y derecha¹⁴³. Actualmente, en el nº 14 de Compañía se puede leer la fecha de 1870 en la cancela de hierro por la que se accede al patio central, tras atravesar el espacio de la *casapuerta*, vocablo gaditano para zaguán. Con toda seguridad, corresponde al lugar donde estuvo el primitivo edificio donde se ubicó el teatro (Ortega, 2004: 17).

Volviendo a la actividad escénica del inmueble, en la forma de publicitar las funciones del *Nacimiento* en prensa, en los primeros años no se utiliza la palabra “teatro”. Simplemente se indica “calle Compañía”, y ni siquiera se consigna el número, según se extrae de los anuncios publicados en *Diario Mercantil de Cádiz*

¹⁴² Como nota curiosa, se señala que en plano de fachada firma como secretario Adolfo de Castro.

¹⁴³ Las subdivisiones de fincas en varias viviendas fue una constante en la ciudad de Cádiz desde el siglo XIX debido a la escasez de suelo (Ramos Santana, 1987: 181).

desde 1824 a 1832 y desde 1834 a 1836¹⁴⁴, aunque en alguna ocasión se señale su condición de espacio escénico dentro de una vivienda, como así aparece el 12-3-1836:

Mañana domingo se ejecutarán el teatro de la casa num. 10, calle de la Compañía dos funciones iguales á la que en la noche del Jueves pasado agradó tanto al público. La primera empezará á las 4 de la tarde y la segunda á las 7 de la noche.

Sin embargo, en los años 1835 y 1836 se denominó a veces “Teatro pintoresco”, al terminar el ciclo navideño y coincidiendo con la programación de otras piezas¹⁴⁵, como se observa en el anuncio que se reproduce, publicado en *Diario Mercantil de Cádiz* (15, 16, 19, 22, 25, 29 de marzo; 2 y 5 de abril de 1835):

TEATRO PINTORESCO= En la calle de la Compañía nº 10, se ejecutará una divertida función mucho mejor que la de los años anteriores, distribuidos del modo siguiente= Una colección de fuegos pírnicos, en que se Verán varios dioses del gentilismo &= Una piececita titulada “El naufragio de Elodi” o “El fin del duque de Borgoña, desempeñado por autómatas= Varios bailes de metamorfosis, entre ellos “el de los chinos”, “el soldado mágico”, “La pasiega hechicera” y “Los juegos de malabar, concluyendo con una escelente [sic] y variada fantasmagoría= Precios: sillas 2rs; lunetas 1; entrada 2= a las 7 y media¹⁴⁶.

Igualmente, el año siguiente, tras concluir el ciclo navideño, vuelven a publicitarse las funciones bajo el epígrafe de “Teatro Pintoresco”. En este caso, se lleva a escena *La pata de cabra*, una exitosa comedia de magia de Juan de Grimaldi, representada mediante títeres por el propio Montenegro, según DMC (9-3-1836). En cuanto al tipo de marionetas empleadas, se los califica como “figuras

¹⁴⁴ No se conservan ejemplares publicados en 1833 en las bibliotecas y hemerotecas consultadas.

¹⁴⁵ Prácticamente desde su apertura se programaban otros espectáculos diferentes del *Nacimiento*, una vez terminada la época navideña.

¹⁴⁶ El adjetivo “pintoresco” asociado a teatro de marionetas se ha encontrado también en un anuncio de venta de un teatrillo de autómatas que se ofertaba como “Teatro mecánico y pintoresco” (*Diario Mercantil de Cádiz*, 1-1-1832: 7 y 8). En cuanto a los “fuegos pírnicos” eran fuegos artificiales o pirotécnicos (DRAE, 2001: 1769). Por su parte, los “bailes de transformaciones”, se supone que eran juegos con las marionetas de transformaciones explicadas en el capítulo 1. Finalmente, la “fantasmagoría” fue un espectáculo total diseñado por el belga Etienne Gaspar Robert, *Robeston*, donde se empleaban linternas móviles, proyecciones combinadas, música, luces, marionetas y sonidos (Garófano, 2007: 205).

corpóreas” en el anuncio de 9-3-1836, y de “autómatas” en los restantes que fueron apareciendo hasta el 17 de mayo del mismo año.

La función se completaba también con bailes de metamorfosis y fantasmagorías, que el día 5 de abril de 1836 concluyeron con “la vista del trono de la Reina y su augusta Madre, donde aparecerán sus retratos”¹⁴⁷. Era común entonces la exhibición de las efigies de los monarcas en ocasiones especiales, como en este caso, la proximidad del cumpleaños de la regente María Cristina. Además, cuando tuvo lugar la jura de la infanta Isabel hubo en la ciudad una gran celebración con “alegría general y sincera porque en Cádiz había pocos carlistas, y la gran mayoría se imaginaba que el nacimiento y jura de Doña Isabel abría para España las puertas de un halagüeño porvenir”, según Cuenta Conte Lacave (1901: 13). Por ello, no es extraño que Pedro Montenegro decidiera bautizar con el nombre de “Isabel II” al espacio escénico de la calle Compañía¹⁴⁸. Con esta denominación aparece por primera vez en *Diario Mercantil* el 26-4-1837. Con motivo del cumpleaños de la “Reina Gobernadora” —María Cristina—, se organizó una serie de funciones a cargo de una compañía se aficionados bajo dirección del autor Nicolás Soldado, en donde Pedro Montenegro realizó las funciones de maquinista. Por el precio de 2rs., se ofrecieron ese día la comedia *Marcela ó cual de los tres, La vieja y los calaveras*, y *Los tunos castigados*, complementadas por la interpretación del “Himno de Riego” y el recitado de “versos análogos al día”¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Isabel II (1830-1904) había sucedido a su padre Fernando VII en 1833, bajo la regencia de su madre María Cristina. Su subida al trono provocó la primera guerra carlista.

¹⁴⁸ Quizás le diera la idea un “gabinete histórico al natural” instalado en la Calle Comedias —donde se mostraban figuras y escenas—, que se publicitaba bajo el nombre de “GRAN SALÓN DE ISABEL II”. Según los anuncios publicados en *Diario Mercantil de Cádiz*, estuvo en funcionamiento de enero a mayo de 1836. El tipo de espectáculo estaba en la línea de aquellas diversiones que constituyen la prehistoria del cine.

¹⁴⁹ Esta compañía estuvo actuando hasta el 19-5-1837, según los anuncios de *Diario Mercantil de Cádiz*, y se ofrecieron, además de las citadas, diversas piezas —algunas a petición del público— como *Quiero ser cómico*, *El novio en mangas de camisa*, *Las confidencias*, *El fuera*, *El marido de mi*

A partir de ese momento, el escenario de la calle Compañía figuraría en la prensa local con el nombre “oficial” de “Teatro Isabel II”, aunque en otro tipo de documentación —como las peticiones donde se solicita permiso de representación— todavía se recordará durante algún tiempo su doble condición de sala de espectáculos y domicilio¹⁵⁰. Sin embargo, su denominación más popular sería “Teatro de la Tía Norica”, y así aparece ocasionalmente en la prensa. Por ejemplo, en la revista *La Amistad* (21-9-1856: 3) se puede leer: “El **CORRAL** de Isabel Segunda, vulgo TÍA NORICA, prepara sus muñecos para el 24 de Diciembre”; en la publicación *El liceo*, nº 18 (3-11-1856), se encuentra también un referencia similar en primera plana dentro de la sección de “Novedades teatrales”:

El teatro de la Tía Norica va á empezar muy pronto sus trabajos: esta novedad teatral fue muy bien acogida por el público faltos, hoy que se encuentran cerrados los teatros Principal y Circo, y que se acerca el invierno con sus noches frescas y lluviosas que tan poco convidan a pasear al aire libre de Perejil¹⁵¹.

La alternancia del uso de ambos nombres por parte del público queda patente también en la prensa, como se refleja en el noticiero *El Comercio*, en las informaciones publicadas entre febrero y abril de 1856. Sin embargo, Adolfo de Castro dejó bien claro el uso de ambas denominaciones en el artículo ya citado publicado en *Los Lunes del Imparcial* (12-6-1882), donde remarca: “Ese nombre tan

muger [sic] y *Las citas a media noche*, aderezadas por diferentes bailes como el denominado “inglés”.

¹⁵⁰ Por ejemplo, en petición fechada 17-12-1850, Pedro Montenegro declara que “teniendo su casa en la calle de la Compañía nº 10 en el que manifiesta al público un nacimiento de figuras corpóreas”, suplica [...] correspondiente permiso [...] (AHPC, GC C. 158); por su parte, la autoridad competente también aludía, a veces, a esa doble naturaleza del espacio, como se aprecia en el permiso concedido por el alcalde constitucional Rodrigo Jarillo en 12-12-1854: “Por la presente concedo licencia a don Pedro Montenegro vecino de esta ciudad para que en la casa teatro calle de la Compañía 9 y 10 pueda manifestar al público un Nacimiento de figuras de igual manera que lo verificó en años anteriores cuidando de que en aquella reunión se guarde el orden debido” (AHMC, Exp. Gob. 402 C. 4232).

¹⁵¹ El paseo del Perejil, así denominado por lo “raqúitico de su arbolado”, se ubicaba donde hoy se encuentra el parque Genovés, según describe Smith Somariba (1913: 254), quien también reseña la existencia de un sainete de Javier de Burgos titulado *En el Perejil*, escrito en 1868.

aristocrático, y en su época patriótico, servía sólo para los carteles. El vulgo lo conocía por teatro de la tía Norica.”

Más adelante vuelve a cambiar de nombre, a causa del devenir de la historia. En 1868 estalla en Cádiz la revolución denominada “La Gloriosa”, que derrocó a la reina Isabel II. A partir de ese momento, el espacio escénico de la calle Compañía recibió denominación de “Teatro de La Libertad”, según reseña *Guía Rosetty* (1869: 92 y 93) o *Diario de Cádiz* (12-12-1869)¹⁵².

Sobre la estructura que debía tener el teatro, la descripción más antigua que se ha encontrado fue la publicada por el crítico Francisco Flores Arenas en el periódico *El Globo* (17-1-1841), dentro de la sección “Folletín” y con el título “Diversiones públicas”. En su detallada relación refleja su impresión general sobre este espacio escénico:

[...] El teatro de Isabel II, no obstante el nombre que lleva, maldito lo que tiene de regio, y esto se comprende fácilmente con sólo mirar al techo, que á falta de otros datos, fuera suficiente á destruir la más obstinada prevención: compónese este pues de dos partes tan notoriamente heterogéneas como que la una tiene su poco de cielo raso, mientras la otra, despojada de inútiles adornos, presenta toda la agreste sencillez de un pajar de los primitivos tiempos de las caballerizas.

Sorprende, en principio, la dureza del comentario. Pero tampoco el resto de los otros teatros era mucho mejor. El propio Francisco Flores Arenas dice en *La Moda*, nº 4 (23-1-1859: 49), sobre el Principal: “[...] la fachada, aunque en lo posible corregida pocos años ha, necesita bien la inscripción que sobre sus feas puertas tiene para que no se confunda con alguna cochera de simones; su ingreso es primo hermano del de la Tía Norica.”

¹⁵² La reseña aparecida en este último noticiero —que cumplía entonces dos años de existencia y hoy en día sigue publicándose— describe que durante la temporada de otoño en ese teatro se había constituido una reunión de aficionados que habían estado representando con bastante éxito.

En cuanto a las medidas del escenario, Flores Arenas destacó sus reducidas dimensiones:

Hacia la parte anterior se eleva á duras penas el tablado del foro [...] porque es tal y tan diminuta su altura que puede dudarse si está hecho para que los espectadores vean á las figuras, ó si para que las figuras vean á los espectadores.

Se trataba indudablemente de un lugar de representación pensado para figuras de pequeño tamaño, pero dado que, como se ha señalado ya, también se ofrecían representaciones con actores es de suponer que era posible adaptar dicho escenario a diferentes tipos de espectáculos. Por otro lado, en cuanto al espacio destinado al público, el crítico lo describe de manera bastante detallada, no exenta de cierta ironía:

Una galería baja y otra alta con palcos al frente completan su forma general, dejando en la parte inferior de la derecha un hueco como la portezuela de un cuco de reloj, el cual sirve para palco de los diputados, y en donde es probable que quepan si son pocos y flacos. En ese palco se acaban de colocar colgaduras decentes y de buen gusto, así como un escudo de armas de Cádiz harto mejor que el del juzgado de la Plaza de la Libertad; en suma, no se puede estar emparedado más suntuosamente y con mas decoro.

León y Domínguez, en su reseña publicada posteriormente a ésta, fue más preciso al señalar los diferentes tipos de asientos. Así, refleja que en el patio “había lunetas, arriba palcos corridos á que se llamaba galerías, y al pie las gradas indispensables que constituían la cazuela” (1897: 154).

Desde luego, el teatro, como afirmaba León y Domínguez, debía de ser “espacioso” (1897: 154), como demuestran los diferentes informes oficiales. Así, en la relación sobre el estado de los “establecimientos” destinados a “público recreo” en Cádiz conforme a la “Real Orden sobre el estado de los teatros de la provincia”,

se reseña que, a fecha 6-12-1861¹⁵³, tenía cabida para 350 espectadores; el género de espectáculos a que estaba dedicado era “marionetas”; su “categoría”, de “última clase”; estaba en buen estado y en “explotación” [sic]. Se señala además como propietaria de la finca a la Marquesa de Campo Nuevo (AHPC GC C. 163)¹⁵⁴.

Más adelante, en 1864, la Junta general de Estadística de la provincia de Cádiz determinó reunir noticias sobre las diversiones y espectáculos que hubieran tenido lugar entre 1862 y 1863, a través de los alcaldes de cada población. José Luis Montenegro remite un informe de su puño y letra, donde nombra a los que han sido empresarios “del teatro de mi propiedad titulado de Isabel 2ª”, donde en los años requeridos tuvieron lugar un total de 52 funciones entre dramáticas y del “Nacimiento por figuras corpóreas”, junto con algunas líricas. En cuanto a capacidad del teatro señala “100 lunetas de patio, 34 galerías, 16 lunetas segundas y el total de entradas, 250.” (AHMC Neg. Est. C. 463). La diferencia en el número de plazas entre ambos expedientes quizás se deba a que el primero recoge el número total de capacidad de espectadores y el segundo especifique el número de asientos. Un posterior informe de 1865, sin embargo, señala una capacidad para 318 espectadores (AHPC GC C. 165). Finalmente, el de 1868 recoge el mismo número, pero además detalla que 168 corresponde a “asientos (sillas)” y 150 a “tertulia” (AHPC GC C. 152)¹⁵⁵.

Estos documentos reflejan cómo fue evolucionando la concepción de este espacio escénico, tanto por parte de los empresarios como por parte de la

¹⁵³ En AHMC se conserva un informe anterior sobre el estado de los teatros con fecha 5-3-1834, pero sólo reseña el Principal y el Balón (AHMC: LAC, L. 10218, F. 450).

¹⁵⁴ En la documentación sobre la provincia de Cádiz se constata que había dos teatros de “Declamación y títeres”; uno en Alcalá de los Gazules, con capacidad para 190 espectadores, que pertenecía al caudal de propios de la villa, aunque estaba en estado ruinoso; otro en Arcos de la Frontera, para 230 espectadores, también municipal y en desuso. Finalmente, el informe refleja que la plaza de toros de Sanlúcar ofrecía “Novillos y Títeres”, con un aforo para 2.800 personas.

¹⁵⁵ Se recuerda que la suma total de las localidades de los teatros de Cádiz en ese momento, contando el de Isabel II, era de 4.106.

administración pública. Es decir, de lugar privado se transformó en público, convirtiéndose en un verdadero “teatro” en el sentido estricto del término, que incluso paga los impuestos correspondientes, como se observa en los importes de recaudación para el pago del 10% que correspondía al Teatro Español (AHPC GC C.158 Exp. 79)¹⁵⁶. Además, recibe el visto bueno de aquellos que velan por la ciudadanía¹⁵⁷. Así se desprende de la documentación generada a partir de la petición ya mencionada de D^a Dolores Jalpón, con fecha 16-5-1866; en el encabezamiento del expediente se indica que como “viuda de Montenegro, solicita permiso para dar funciones dramáticas y líricas en el teatro de su propiedad denominado de Isabel Segunda” (AHPC GC C. 152). El inspector de distrito, con fecha 17-5-1866, informó de forma favorable al Sr. Gobernador, y solicitó que accediera a la súplica,

siempre que no se expendan más billetes de entrada que los que permita el local en razón á lo reducido de él y á la estación calurosa que se aproxima quedando á cargo de esta dependencia el sostenimiento del orden así como la de dar cuenta á V.S. de cualquier espectáculo que pueda ofender la moral y las buenas costumbres.

Sin embargo, el gobernador civil exigió un informe del arquitecto municipal, que fue entregado el 2-6-1866 y cuya declaración sirve para conocer más detalles sobre la estructura de este “coliseo”, como así se le califica en otro apartado del expediente.

¹⁵⁶ “Recaudaciones hechas en las funciones que se han ejecutado en el Nacimiento de la Tía Norica” En el documento aparecen anotados los días 25, 26 y 29 de diciembre de 1850; 1, 5, 6, 12, 19, 26 de enero, así como 2 y 9 de febrero de 1851. La primera hoja de este documento fue reproducida para ilustrar diciembre, en un almanaque editado por el AHPC en 2007, donde cada mes está representado por un documento depositado en dicho archivo. En la fotografía se puede ver que hasta el 5 de enero habían asistido 662 espectadores. Fierro (2004: 48), hace referencia a este documento, pero no cita la fuente adecuadamente. Sin embargo, permite resolver que el número total de asistentes en la temporada 1850-51 había sido de 1.303 espectadores.

¹⁵⁷ En el *Almanaque de la publicidad* (1865:52), editado en Madrid, Cádiz y La Habana, se nombran “festividades notables” del mes de diciembre “la feria de Cádiz, la apertura del teatro de la tía Norica y la Nochebuena”.

[...] he procedido a reconocer el teatro de Isabel II [...] y en su vista debo manifestarle que à sus dueños he prevenido las obras que para su completa seguridad debe ejecutarse las cuales consisten en la reposición del envinegrado de los cuarteles del cielo raso y las cuerdas ó tirantes que las suspenden como igualmente el apuntalado de los pretilles. Respecto à ventilación diré à V.S. que siempre que se tengan abiertos los cuarteles del cielo raso, se obtendrá la suficiente. [...].

Como se ha podido observar, y ya se señaló en Ortega (2004: 18-20), la programación era bastante variada. El repertorio que se podría considerar fundamental 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 Tal¹⁵⁸ (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. Este sainete o entremés era el final de la representación, que comenzaba con una relación bíblica, “un regocijo de la Navidad” o “escenas pastoriles” sobre la Natividad de Jesús, por lo que popularmente se conocía el espectáculo como “El Nacimiento de La Tía Norica” (León y Domínguez, 1897: 153-154) y que se ofrecía dentro del ciclo litúrgico correspondiente.

Pero ésta era solamente una de las líneas de programación escénica en el Teatro Isabel II. A partir de los anuncios de la prensa local y la documentación conservada tanto en AHMC como en AHPC, se podrían establecer las siguientes modalidades:

¹⁵⁸ 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.

En primer lugar, representaciones de piezas teatrales de diversos géneros —dramas, comedias, sainetes, etc.—, así como bailes de transformaciones y retablos mecánicos en las que se utilizaban toda clase de figuras dotadas de movimiento mediante cualquier tipo de mecanismo o técnica, y que podríamos considerar “teatro de títeres” propiamente dicho. Dentro de este repertorio de títeres habría que distinguir, a su vez, los espectáculos creados directamente por la familia Montenegro, que, además, del sainete protagonizado por La Tía Norica y las escenas navideñas, incluían diferentes obras de las que se tratará en el capítulo correspondiente. Por otra parte, en este teatro también tenían cabida las puestas en escena de otras compañías itinerantes que trabajaban con figuras. En uno y otro caso, estas funciones podían combinarse en cada jornada de programación con toda clase de “diversiones populares” asociadas al género de marionetas: juegos malabares e hidráulicos; fuegos artificiales —o “píricos” en la terminología de la época—; ilusiones ópticas, fantasmagorías o escenas de catóptrica, cosmoramas y cuadros disolventes. Se intercalaban también la presencia de intérpretes que realizaban demostraciones de experimentos o fenómenos científicos o ejecutaban exhibiciones gimnásticas, así como danzas o cantes populares¹⁵⁹. Habría que añadir, finalmente, la presencia de compañías dramáticas compuestas por actores, sin olvidar tampoco otras actividades, de carácter ocasional, como la organización de bailes de Carnaval¹⁶⁰.

Entre esas funciones llevadas a cabo con títeres quizás creados por otros artistas diferentes a los Montenegro, se puede señalar, en primer lugar, la representación por “autómatas” de la pieza *Sueños hay que son Verdades ó la*

¹⁵⁹ Estas “diversiones populares” a veces se ofertaban sin la programación de piezas con figuras.

¹⁶⁰ Se ha constatado la organización de estos bailes en 1846 y 1848, según los anuncios aparecidos durante la época de carnaval en el periódico *El Comercio*.

solitaria durante el mes de marzo de 1834, según los anuncios de *Diario Mercantil de Cádiz*¹⁶¹. En otra ocasión se anunciaron sombras chinescas, según el mismo noticiero con fecha 26-2-1837, con las que se llevó a cabo la representación de varios “pasos”; entre ellos se citaba el *Paje hablador* y otro cuyo título coincide con uno de los sainetes de González del Castillo, *El día de toros en Cádiz*, “en donde por las mismas sombras se hará todo lo concerniente a una corrida”. La jornada se completó con la función del profesor de física recreativa José Ignacio Cueto¹⁶².

Dentro de las representaciones que se han podido contabilizar a partir de los anuncios localizados, destacan las publicitadas entre el 6 de enero y el 25 de abril de 1841, repartidas entre los periódicos *El Globo* y *El Nacional*, pues describen un gran despliegue escénico, al parecer plagado de efectos, como muestran los avisos que se reproducen a continuación. Estos, además, ofrecen pistas para pensar que se trataba de una compañía ajena a la ciudad de Cádiz:

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 jocosopantomímico 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,

¹⁶¹ La función se dividía en tres “actos”. En primer lugar se ofrecía una “colección” de fuegos pírnicos. A continuación, la pieza señalada, y, en la tercera parte, varios “bailes de metamorfosis y transformaciones” entre los que se incluían “los enanos”, “los chinos”, “el húsar fumador”, “el soldado mágico”, “el que juega el palo” “los juegos de Malavar [sic] y “el coche misterioso”. Días después se incluyó, como conclusión de la función, una “fantasmagoría”. Para publicitar el lugar de representación se señalaba que tendría lugar en la calle de la Compañía, “donde se manifestaba el Nacimiento”.

¹⁶² Este mismo José Ignacio Cueto anunció una curiosa función en el mismo periódico los días 16 y 19-2-1837, a realizar en la “plaza de la huerta que fue de Capuchinos”. Se trataba de la quema de “juguetes de fuegos artificiales” de todo tipo de formas, con denominaciones tan curiosas como “El combate del sol y la luna”, “El molino de don Quijote” o “El cabriolé de las damas”, finalizando la función con la ascensión de un globo aerostático.

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 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.¹⁶³ 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).

Por lo que insinúa Francisco Flores Arenas en una crítica sobre el espectáculo *La conquista de Argel*, publicada en *El Globo* (17-1-1841), parece que en el mes anterior no se había ofertado el “Nacimiento de la Tía Norica”¹⁶⁴, “pero los hados, que para cosa mejor lo guardaban, no han permitido quedase vacío en la temporada presente, y [...] han colocado en él unas *marionetas* de reciente importación”, a las que más adelante califica de “ocupación extranjera”. Por la descripción de los muñecos, corresponde a lo que hoy también entendemos por “marionetas”, pues afirma que “como todos saben, no son otra cosa que unos muñecos que mueven piernas, brazos y cabezas merced a ciertos hilos ó alambres manejados desde arriba”.

En esta reseña, además, se destaca la presencia de un protagonista llamado “Periquillo”, criado del protagonista y gracioso de la obra, que aparece

¹⁶³ Se adelanta aquí que uno de los números del programa pirotécnico presentado con fecha 22-7-1910 al Ayuntamiento de Cádiz por José Luis Páez Montenegro, nieto de Pedro Montenegro, incluía la erupción del Vesubio, presentándose “un gran telón pintado por un reputado pintor escenógrafo” (AHMC: Fiestas, Exp. 83 C. 1859).

¹⁶⁴ Este dato no ha podido ser corroborado porque no se conserva ningún periódico local de diciembre de 1840.

también en varias de las numerosas piezas que representó esta compañía en los cuatro meses que permaneció en el Teatro Isabel II: *La crueldad de Lucindo ó Periquillo errante en la isla de los solitarios*, *Periquillo en la selva encantada*, *Las aventuras de Guerrino, por sobrenombre el caballero menguado, con Periquillo su escudero*, *El sueño de Periquillo ó el espejo que nunca engaña*, entre otros títulos. Este personaje y varias de las piezas representadas en 1841 en el Teatro de La Tía Norica de Cádiz parece que se incorporaron en un momento determinado al repertorio general de los títeres en España. Por ejemplo, se tiene constancia de la petición de permiso de un ciudadano de Granada llamado José M^a Pérez Hermitás al Ayuntamiento de Málaga para representar con “figuras autómatas” —en la feria del Corpus de 1877— un baile de magia denominado *Periquillo en la selva encantada* (AHMM Feria y Fiestas Leg. 2598/90 Cap. 2)¹⁶⁵. Asimismo, más adelante, entre las obras representadas por los famosos Autómatas Narbón que recorrieron España a finales del XIX y principios del XX se encuentran varias de las anunciadas en el Teatro Isabel II, como *La conquista de Argel* y *Marta la hechicera* (Lloret Esquerdo, 1999: 41).

La “ocupación extranjera” del teatro de los Montenegro parece que agradó a los gaditanos. Flores Arenas dedicó otra de sus críticas al espectáculo *La crueldad de Lucindo ó Periquillo errante en la isla de los solitarios* (*El Globo* 14-2-1841), en donde destacó sus bonitas decoraciones. Más adelante, colaboraría en estas decoraciones un pintor gaditano, Diego M^a del Valle¹⁶⁶, en concreto para el

¹⁶⁵ Datos e información proporcionados por la compañía malagueña de títeres Teatro Mirapalo y Pedro Vargas Domínguez, técnico de cultura del ayuntamiento de Málaga.

¹⁶⁶ 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

tercer acto de la comedia *Amores, arrepentimiento y gloria de la villana de Burgos ó Periquillo vengador de su honra*, según se publicitó tanto en *El Globo* como en *El Nacional* el 10-3-1841 y días posteriores.

Esta compañía parece que obtuvo éxito en la ciudad y que volvió a representar durante el mes de septiembre del mismo año, según los anuncios publicados en *El Nacional* 3/27-9-1841¹⁶⁷. Se presentaron con un repertorio nuevo, en su mayor parte escenificado con “autómatas italianos ó marionetas”, donde se incluyeron piezas como la conocida comedia española *El diablo predicador*, la función patriótica *El sitio de Bilbao por las ordas del rebelde don Carlos*¹⁶⁸ —tras la cual la compañía interpretaba el himno de Riego—, o el baile *Dido abandonada o la destrucción de Cartago*¹⁶⁹, entre otras piezas.

En cuanto a ejemplos de otras diversiones en el Teatro Isabel II, se tiene constancia de la exhibición del espectáculo mecánico de François Hoda o Mr. Pierre de Paris en 1843 y 1849 (AHPC: GC, C. 155 y *El Comercio*, 29-4-1849); de experimentos de física y mecánica en 1829 (*Diario Mercantil de Cádiz*, 18-3-1827); fantasmagorías en 1843 (*Diario Mercantil de Cádiz*, 8-3-1834); *Tableaux Fondants*, (*El Globo*, 19-1-1842); juegos de manos (*El Nacional*, 27-2-1842); y fenómenos magnéticos en 1868 (AHPC GC C. 167).

lee en *El Comercio*, 13-3-1846, presentó su candidatura a concejal del cuarto distrito del ayuntamiento gaditano.

¹⁶⁷ Se puede concluir que también era una compañía foránea porque a veces en su publicidad aludían a su próxima marcha; que sería la misma que actuó de enero a abril porque igualmente incluyó en su repertorio la función *El último día de la ciudad de la ciudad de Pompeya*, donde se publicita con la presentación de “una decoración pintada por uno de los mejores artistas de Italia”, al igual que en los anuncios publicados de enero a abril.

¹⁶⁸ Según se lee en *Diario Mercantil de Cádiz* el 25-1-1837, se ofertó una función del Nacimiento en la calle Compañía “á beneficio de los desgraciados de la invicta é inmortal Bilbao”. Otros teatros también ofertaron representaciones o bailes para recaudar dinero de cara a socorrer a las víctimas de este segundo asedio que sufrió la ciudad por parte del ejército carlista (AHMC: Exp. Gob. 368 C. 4263).

¹⁶⁹ Esta pieza parece ser también un clásico dentro del repertorio de marionetas en España. Se representó anteriormente en Cádiz mediante una máquina de figuras corpóreas en la Posada de la Academia, según anuncio publicado en *El Redactor General* con fecha 21-7-1811.

En lo que se refiere a exhibiciones gimnásticas, en 1829 actuó una compañía que, además de equilibrios, volteos y malabares, ofrecía danzas como la cachucha o el fandango, así como pantomimas (*Diario Mercantil de Cádiz*, 22-3-1829); también se han constatado una presentación de “animales extraños” del 20 al 30-10-1831 (*Diario Mercantil de Cádiz*, 20-10-1831), funciones de lucha y gimnasia en 1868 por el italiano Rafael Exely (AHPC GC C. 167), así como la presencia de la compañía romana de volatines de Domingo Chupani, que, curiosamente, entre otros números, interpretó una jota aragonesa (*Diario Mercantil de Cádiz*, 23-4-1837).

Otros artistas interpretaron también todo tipo de danzas. A veces anunciadas con la genérica denominación de “baile nacional”¹⁷⁰; otras, con diferentes denominaciones, como puede verse por los anuncios publicados en *El Comercio*: las “mollares” de Sevilla “por una pareja de niños de 7 años” (2-3-1845), el “solo ingles” o el “Jaleo de la pandereta” (21-1-1849) y las “boleras de la Caleta” (1-1-1846)¹⁷¹. Ocasionalmente, eran las marionetas las que “ejecutaban” estos bailes; así, La Tía Norica bailó “la cachucha”¹⁷² en los primeros meses de 1848, según los anuncios publicados en *El Nacional* entre los meses de enero y febrero. También había lugar para el cante, pues los días 22, 25, 26 y 29-3-1827, según

¹⁷⁰ Véase, por ejemplo, *El Comercio*, 6-2-1847 o *El Nacional*, 22-12-1848.

¹⁷¹ La Caleta es la denominación de la playa ubicada en el casco histórico de la ciudad de Cádiz.

¹⁷² “Cachucha”, según el DRAE (2001: 385) significa en su primera acepción “bote o lancha pequeña”; en la tercera “baile popular de Andalucía, en compás ternario y con castañuelas” y cuarta “canción y tañido de este baile”. En Cádiz, según describe Ramos Santana, existió un establecimiento denominado “Café de la Cachucha” en la plaza Fragela (*Diario de Cádiz*, 3-2-1991). En *Historia del flamenco* de Navarro y Roper (1996), se describe que este baile nació durante el Sitio de Cádiz en 1810 (p. 375, T. I). Luego se extiende por Jerez y Granada (pp.73-79, T. II). De hecho, el baile de la cachucha aparece frecuentemente en la cartelera teatral decimonónica. Por ejemplo, Josefa Ochoa la interpretó en el Teatro Principal, según *Diario Mercantil de Cádiz* (5-3-1837). Esta artista también bailó en el Teatro Isabel II, según consta en la misma publicación con fecha 8-5-1837. Posteriormente, un artículo publicado en *La voz del sur* (25-12-1963) relaciona esta danza con la interpretación de villancicos, al describir una Nochebuena en el Sacromonte de Granada: “Sonarán las zambombas, las sonajas y las carrañacas, con el pandero, el almirez y la guitarra, para los villancicos con letras ingenuas. Luego, el baile junto al belén: ‘La Cachucha’, la vieja y tradicional danza gitana, sin la cual no existiría la zambra.”

Diario Mercantil de Cádiz, tuvo lugar la actuación del Sr. Monge, quizás, según Boto Arnau, uno de los primeros intérpretes flamencos, que ejecutó el polo y las seguidillas “estremeñas”¹⁷³. Asimismo, también en ocasiones se interpretó la famosa tonadilla *Los maestros de la Raboso*¹⁷⁴ (*El Globo*, 14-9-1841).

Finalmente, en lo que se refiere a la presencia de compañías dramáticas compuestas por actores, se pueden añadir las funciones ofrecidas por la compañía dramática de Jerez “en unión con otros de esta capital”, según el anuncio publicado en *El Comercio* 7-3-1844. Por su parte, el propio Pedro Montenegro, con fecha 6-8-1847, solicitó permiso —y le fue concedido— “para dar funciones dramáticas egecutadas por varios aficionados no exigiendo interes alguno” (AHPC GC C.154); otro caso similar es la petición de José Rosetty el día 5-2-1848 para “seis funciones dramáticas por aficionados” (AHPC GC C.154)¹⁷⁵. Años más tarde, esas funciones se realizarían de manera que se podría considerar “oficial” y mezclándose los amateurs con los profesionales. Según se publicó en la revista *La Moda* nº 18: 44, el Teatro Isabel II “se ha lanzado a mayores y formado compañía dramática”. Efectivamente, bajo dirección de José Luis Montenegro desde 1862 hasta 1865 —año de su fallecimiento— se estableció una programación de carácter más o menos

¹⁷³ Se trataba de Antonio Monge, picador de toros conocido por “El Tío Carando”. Nacido hacia la década de los setenta del siglo XVIII, debutó en Madrid a finales de dicho siglo. Un año antes de cantar en el teatro de Montenegro lo hizo en el del Balón, con la interpretación de tres tipos de polo durante la representación de varios sainetes (Boto Arnau, 2004: 40.). El último día de la actuación de Antonio Monge también actuó un artista llamado “Sr. Lopez, conocido por el Panadero” que bailó el “zapateado y la inglesita” (*Diario Mercantil de Cádiz*, 29-3-1827).

¹⁷⁴ En Castro (1857: 68), en la descripción de la calle del Teniente se lee: “En esta calle murió la aplaudida graciosa *La Raboso*, celebrada en la conocidísima tonadilla del *Alza pilili ó los maestros de la Raboso*, ingeniosos juguete popular escrito, según se cree, por D. José Estruch, director que era de la orquesta. La canción del *Alza pilili* fue muy vulgar en Cádiz. Al conde del Abisbal, gobernador de esta ciudad, que era cojo, solían cantarle esta coplilla”. La interpretación de esta tonadilla aparecía también frecuentemente en la cartelera de los teatros gaditanos del XIX, por ejemplo en el Balón el 27-12-1826, según *Diario Mercantil de Cádiz*. En el teatro Isabel II fue anunciada también como *Los maestros de la Raboso ó el Tríplili*, según *El Nacional* (15-9-1849). Parece ser que existía una versión para baile pues también en el Teatro de los Montenegro se interpretó, a cargo de dos aficionados, las “boleras del Tríplili” (*El Nacional*, 4-2-1849).

¹⁷⁵ Quizás este José Rosetty sea el autor de la denominada *Guía Rosetty*, publicada en Cádiz de 1855 a 1888.

estable, compuesta por dramas, sainetes e incluso zarzuelas, intercaladas en ocasiones con peticiones de otros individuos, al frente de otros elencos, según se puede constatar en AHPC (GC C. 165) y en publicaciones como *El Comercio*, 1864 o *La Gacetilla*, nº 9, (8-10-1865: 7) donde se puede leer: “Por último, el teatro de Isabel II se ha convertido hoy en ‘lirico-italiano’. Una prima donna signora Tortolini y un barítono Signor Ronconi hacen las delicias de los ‘dilletanti’ de ‘Tia Norica’”. Como se ha puesto de manifiesto anteriormente, este tipo de funciones dramáticas y líricas continuarían hasta el derribo del teatro en 1870.

El público —o los públicos—de este teatro era muy variado, y no se componía solamente de niños, como se podría suponer por la relación que comúnmente se establece entre títeres e infancia. El crítico Flores Arenas señala, en la crítica del espectáculo de *Tableaux Fondants* ofrecido en el teatro de la calle Compañía, que era el lugar “donde pocas noches antes había ocupado una luneta para recordar la periódica exhibición del Nacimiento de figuras corpóreas, con el testamento de La Tía Norica y los fuegos hidráulicos” (*El Globo*, 23-1-1842). Destaca en otra ocasión la mezcla de hombres y mujeres en el mismo espacio, en la reseña crítica de la puesta en escena con marionetas *La crueldad de Lucindo ó Periquillo errante en la isla de los solitarios* publicada en *El Globo* (14-2-1841)¹⁷⁶:

La concurrencia [...] fue bastante escogida; es verdad que faltaba el teatro y aquel fue por tanto el punto de reunión de la noche. La fusión de ambos sexos en la luneta no deja de ser un aliciente poderoso, y no falta allí un escopeteo de miradas tiernas, tanto más certeras cuanto que los disparos se hacen á boca de jarro.

¹⁷⁶ Flores Arenas aprovechó también esta función para realizar un comentario sobre la actualidad política, cuando describe esta escena: “Olvidóseme decir que en la isla solitaria se aparece á Alfonso [el protagonista] el esqueleto de su señor padre (muerto se entiende): no dice tampoco allí si venia de votar en su distrito”. Se refiere a la polémica sobre la que se había tratado varios días antes en el mismo periódico, sobre la cuestión de permitir el voto de los “difuntos”. Consistía en la idea de que si se creía en la vida eterna y se conocía la intención política del fallecido, se podría votar en su nombre, y que este, desde el más allá, lo agradecería.

Pocas alusiones hay, de todas formas, a la presencia de niños en los teatros gaditanos, exceptuando en el de Isabel II. Por ejemplo, en el anuncio anteriormente reproducido de *El Globo* (17/18-4-1841) se publicita una oferta especial para ellos: “Habrá medias entradas para los niños”. Pero algunas pistas llevan a la conclusión de que no había distinciones en los teatros y que los infantes se mezclaban con los adultos. Así lo sugiere el anuncio publicado en *Diario Mercantil de Cádiz* (2-2-1829), en el que se anuncia la ópera en dos actos *Elisa y Claudio*, con música del Maestro D. Silverio Mercadante y donde se indica expresamente: “Se advierte que todos los niños deben pagar la entrada à ecepción de los de pecho”.

En las reseñas y comentarios sobre el espectáculo de los Montenegro, en cambio, sí se presta bastante atención a la presencia de los niños, en especial durante la programación del espectáculo navideño, como se describe en la reseña firmada por T.P. en *El Comercio*, 25-12-1858¹⁷⁷:

El público que à él concurre es un público especial, exclusivo del mismo, como que lo componen, por lo comun niños y niñeras. En él todo es alegría, y las gracias de Cucharón y el testamento de la vieja, arrancan risas y palmadas, mas francas y espontáneas, y mas desinteresadas desde luego, que las que se oyen en otros teatros.¹⁷⁸

Alusiones similares se encuentran en la *Guía Rosetty* (1869: 92), cuando también afirma que “tan deliciosos ratos hace pasar à los chicos y à las niñeras y

¹⁷⁷ Bajo el título de “Revista de Cádiz” y publicada en la sección “Folletín”, se trata de una descripción de las fiestas navideñas en Cádiz. Recoge, entre otros detalles, la presencia de pequeños teatros de “*Polichinelas* y de *sombras chinescas*”. Sobre el Isabel II, además del comentario sobre su antigüedad ya señalado anteriormente, afirma literalmente que “no funciona sino en esta época del año”, dato que se ha comprobado que no es del todo cierto. Quizás el cronista se refiera a la programación de los misterios de Navidad y el sainete de la Tía Norica. También describe con mucho detalle, el bullicio de ciertos días como las *jornaditas*, a partir del día 18: “Las panderetas y zambombas, las trompetas y las matracas, los tambores y pitos, en las manos y en las bocas de centenares de muchachos hacen coros con los mismos y otros instrumentos tocados por varias partidas de ciegos que van de puerta en puerta, felicitando à los vecinos por la proximidad de las pascuas, y pidiéndoles el correspondiente aguinaldo”.

¹⁷⁸ Se refiere al pastor Cucharón, personaje de los *Autos de Navidad* y a la propia Tía Norica.

amas de cría”. Incluso León y Domínguez (1897: 162), dirigiéndose a Manuel Rancés, Marqués de Casa Laiglesia —quien le había recordado al clérigo el espectáculo y al que va dedicado el capítulo sobre La Tía Norica en *Recuerdos gaditanos*—, 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 apreciar que la familia asiste al completo, sin olvidar la presencia de esos “dignísimos sacerdotes” (161) ya señalada, amén de otros nostálgicos en la añoranza de su recuerdos infantiles. Incluso León y Domínguez distribuye a los espectadores por su clase social, distinguiendo que en la “cazuela”, equivalente al gallinero, se situaban los menos favorecidos por la fortuna “por dos reales, y un real los niños y soldados [...] La clase aristocrática, elevada a más alto vuelo, pagaba á razón de una peseta con luneta ó galería” (154)¹⁷⁹. Además, a pesar de la frecuencia de las representaciones del Nacimiento que normalmente se ofrecían en doble sesión, varias “respetabilísimas familias” encargaban funciones especiales por las que pagaban hasta 300 reales (161). Varios anuncios corroboran esta afirmación, como el publicado en *El Comercio*, 11-1-1848, en que se menciona una función del Nacimiento “a petición de varias personas de esta ciudad”, o el aparecido en *El Nacional*, 27-1-1853: “NACIMIENTO DE LA TÍA NORICA.= A petición de varios

¹⁷⁹ En épocas anteriores los precios eran los siguientes: En 1826: entrada, 1 ½ reales; sillas 3; lunetas 2; comunes 1 (*Diario Mercantil de Cádiz*, 27-12-1826). En 1836: entrada, 2 reales; sillas, 2 y lunetas, 1 (*El Noticioso del Pueblo*, 25-12-1836).

aficionados, se dará una función extraordinaria mañana viernes á las siete de la noche”.

Otro testimonio de la combinación de niños y adultos la aporta Adolfo de Castro en el artículo varias veces nombrado de *Los Lunes del Imparcial* (12-6-1882), donde describe que era delicia “de los niños, de las amas de cría y no cría, de los soldados y galanes que siempre andan de caza en poblado [...]” 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.

Pero el testimonio más colorista de cuantos se conservan sobre la asistencia de las familias gaditanas a La Tía Norica quizás sea el que aparece dentro del artículo “Una noche en la feria”, publicado en el periódico semanal de literatura y artes *La Tertulia* nº 80, 20-1-1850: 3-5. Con un estilo cargado de ironía, describe la “odisea” de un tal señor don Juan con sus once chiquillos y su señora, “honrada matrona, más gorda que sandía de rifa (3)”¹⁸⁰. Tras adquirir trompetas, matracas, tambores y otros instrumentos para todos en los puestos de la feria, la legión de infantes va por la calle alborotando a los perros y lastimando el tímpano de los transeúntes (4):

De repente uno de los angelitos, inspirado sin duda por Lucifer, esclama:

-Yo quiero ir al Nacimiento de la tia Norica.

-Y yo

-Y yo

-Y yo

¹⁸⁰ El relato guarda una curiosa similitud, tanto en tema como en estructura, con el popurrí de la agrupación carnavalesca gaditana “Los cruzados mágicos” (1982), con letra y música de José Manuel Gómez y Emilio Rosado, que relata la batalla del cruzado Don Romualdo y su esposa —muy similar a la del Sr. Juan—, con sus diez hijos en la playa.

-Y yo

Y repiten los once estas voces, difundiendo el terror en el bolsillo de su papá, y alborotando su paciencia ya maltratada por los lances de la feria, felizmente apaciguados por el talento paternal. En vano don Juan quiere sosegar de nuevo á sus angelitos; la mamá les de abanicazos en la cabeza con el fin de convencerlos que no es razón ir al Nacimiento: los chiquillos suspenden el concierto instrumental de las zambombas y matracas, y comienzan uno vocal soltando sus acentos de tiples, contraltos, bajos y barítonos. Decidido estaba ya su padre á solfearles las costillas, cuando se acordó del papá de las *Tardes de la Granja*, aquel buen Palemon, tan amante de sus hijos.

-Vamos al Nacimiento, pues ustedes lo quieren, esclama con una voz y un aspecto de resignación que parecía decir:

Apurar cielos pretendo,
ya que me tratáis así
¿qué delito cometí
contra vosotros naciendo?

Cálmase el tumulto pueril al escuchar la paternal promesa y caminan todos al teatro de Isabel Segunda. Allí hacen como que se acomodan en sus no cómodos asientos, y esperan ansiosos á que comience la representación [...]

Luego que los niños ven nacer al hijo de Dios, oyen las *añejas jocosidades* de la tía Norica y se divierten con *los juegos de agua natural* (según reza el cartel) como si hubiera agua artificial, y con los *fuegos hidráulicos*, es decir, *fuegos de agua*, salen del teatro de Isabel Segunda muy satisfechos. Pero la ambición humana no se contenta fácilmente [...] ¹⁸¹

Aparte de la estampa de la asistencia a la representación, el autor anónimo del relato lanza una crítica contundente al director de La Tía Norica. Dice que “el autor de la comedia que se llama el Nacimiento” sigue el ejemplo de Virgilio, que mezclaba personajes de distintas épocas (4):

Y por eso, lo que hizo un Virgilio ¿porqué [sic] no lo ha de hacer un Montenegro? Cada anacronismo que se ve en el teatro de Isabel II, pide a los cielos justicia y que se de testimonio para

¹⁸¹ La historia finaliza con una indigestión de los niños, tras un atracón de buñuelos. El abnegado padre tiene que salir a buscar al médico en mitad de la noche, y a consecuencia de ello acaba en cama con una pulmonía. Postrado en el lecho, todavía tendrá que aguantar la serenata de sus vástagos, ya recuperados, con los instrumentos adquiridos en la feria. Puede leerse el texto completo en la página <http://www.titeresante.es/2012/12/17/una-noche-en-el-cadiz-de-la-tia-norica/>. Consultado: 12-5-2012.

reclamar ante quien haya lugar en derecho contra el autor de absurdos de tal tamaño.

Este tipo de crítica a los anacronismos y la exigencia de atenerse a la verdad histórica en la puesta en escena aparecen constantemente en la prensa gaditana¹⁸². Desde luego, en la historia del teatro, parece que cada generación, al menos hasta la primera mitad del siglo XX, ha ido aportando un grado más en la veracidad de lo representado en escena, hasta desembocar en el movimiento realista-naturalista. Sin embargo, en el caso de la Tía Norica, es precisamente la constante presencia de la actualidad circundante, el “morcilleo” —“fruto de la cosecha del actor obligado a los Pericos de las marionetas”, como afirmaba Flores Arenas¹⁸³—, lo que le va a permitir sobrevivir a lo largo de los años. No debe olvidarse tampoco que existía una abundante concurrencia de otras casas que en ocasiones funcionaban como lugares de representación para compañías de aficionados o para otros Nacimientos. Incluso parece ser que existían otras “Tías Noricas”. De nuevo es Flores Arenas el minucioso cronista que nos permite conocer el entorno en el que los Montenegro realizaron su trabajo artístico. El literato afirmó en varias ocasiones en la revista *La Moda* la presencia de “sucursales de *La Tía Norica*” en las barracas de la Feria de Navidad. Se podría pensar que quizás ya el público de Cádiz denominaría “Tía Norica” a cualquier espectáculo de títeres. Sin embargo, Flores Arenas señaló literalmente en varias ocasiones que los personajes, temas y obras propios del repertorio del teatro de la calle Compañía se repetían en

¹⁸² Por ejemplo, en la misma revista, en el nº 64 (30-9-1849), se publicó un artículo denominado “Arte dramático. Propiedad en los trajes”, donde se defiende que una buena producción dramática necesita el genio creador del autor y la buena ejecución del actor; pero también retratar al héroe, “ya sea histórico ó bien fabuloso, por medio de la exactitud arqueológica en el traje” (2). Por otro lado, en una crítica a la ópera *La Vestal*, donde trabajó como escenógrafo el pintor gaditano, ya nombrado, Diego M^a del Valle, se dice al respecto: “La decoración pintada por el Sr. Valle es lindísima; pero le falta propiedad, porque los templos de Vesta eran redondos y el Sr. Valle lo ha pintado elíptico” (*El Globo*, 1-5-1842).

¹⁸³ En el artículo “El año de 1842”, en la sección “Folletín” de *El Globo*, 9-1-1842.

dichas barracas, aunque siempre reconocía como original o más antiguo al mencionado espacio¹⁸⁴. Por ejemplo, en el nº 53 de la citada publicación, con fecha 19-12-1858:2, Flores Arenas describe los espectáculos que se podían disfrutar en la feria navideña, y se puede deducir que esas “sucursales” eran un calco del espectáculo de Montenegro:

Hay Nacimientos compendiados del conocido de la Tía Norica, sito de tiempo inmemorial en el teatro de la calle de la Compañía, y compuestos como aquel de figuras corpóreas. En ellos se ponen en escena las astucias de Luzbel y sus argumentaciones escolásticas con un ángel; en ellos el alcalde Cucharón quiere sostener los fueros de la autoridad civil contra los soldados de César Augusto; en ellos, coge un toro á la Tía Norica, á consecuencia de lo cual esta hace su testamento con grande risa y solaz de los espectadores.

Otro testimonio de esas imitaciones de La Tía Norica se encuentra en el poema “Añoranzas”, publicado en el volumen *Versos pasados de moda*, del médico y escritor gaditano Servando Camúñez y Echeverría¹⁸⁵, donde expresa los sentimientos que le provoca recordar su primera asistencia a las representaciones de La Tía Norica en torno a 1860, cuando tenía seis años, fecha en que aún existía el teatro de la Calle Compañía. Este texto demuestra, en primer lugar, cómo efectivamente, para los gaditanos, acudir a estas funciones constituía el primer contacto con el hecho teatral:

¡Hace muchos años!
Muchos años hace
que a la “Tía Norica”
me llevó mi madre.
¡Qué emoción tan grata,

¹⁸⁴ Véase también *La Moda* nº 51 (25-12-1859); nº 51 (23-12-1860) y nº 1 de 1862.

¹⁸⁵ Servando Camúñez y Echeverría (1854-1936). Aparte de su actividad como médico y poeta, fue cronista oficial de la localidad de San Fernando, donde residió. Su obra se encuentra dispersa por diversas publicaciones locales de su tiempo. El libro al que se hace referencia fue reseñado en *Diario de Cádiz*, con fecha 1-8-1917, donde se destaca su poema a la Tía Norica. Para sus datos biográficos véase también *Diario de Cádiz* 17-12-1937, en el artículo publicado con motivo del primer aniversario de su muerte. Su nieta Matilde Camúñez Benjumea entregó una copia de este poema a la compañía actual, con una dedicatoria de su puño y letra, donde señala que su abuelo paterno vería a la Tía Norica por primera vez en 1860 (ATN).

dulce y deleitable,
la del pequeñuelo
que en aquella tarde
vió por vez primera
fábulas teatrales!

La siguiente estrofa describe el espacio de representación, y por la palabra empleada para referirse al recinto, “barraca”, queda claro que no se trataba de un teatro sino de las estructuras efímeras propias de las ferias. Asimismo, la descripción del espacio destinado para los espectadores no coincide con las descripciones del teatro Isabel II anteriormente comentadas:

Era una barraca
espaciosa y grande
con retablo viejo
de telones frágiles,
cuatro candilejas,
un velón colgante,
unas cuantas sillas
para el respetable
público abonado
a “localidades”
y hacia el fondo, gradas
de tablón al aire
para los pobretes,
para los pelaires,
niños y soldados,
polvo de la calle.

El poema continúa describiendo la representación, donde en primer lugar recuerda la representación del sainete, con el percance del toro y “aquel testamento / zumba inolvidable / llena de jocosas / oportunidades” y a continuación retrata que tras este “drama espeluznante” tenía lugar “el misterio agosto / de las navidades”, en el orden inverso a como tenía lugar en el teatro de los Montenegro. Fuera como fuera, en un orden u otro, en el teatro de la Calle Compañía o en las barracas de la Feria del frío, el sentimiento de es el mismo. Y así, siguiendo al poeta Camúñez,

aunque la estrella de las Navidades haya apagado “sus lumbres”, no se han apagado “los reflejos de sus claridades”, sino que, por el contrario:

brillan suavemente
sin debilitarse
sobre aquel recuerdo
de la hermosa tarde
que a la Tía Norica
Me llevó mi madre.

La familia Montenegro seguramente era conocedora de tal competencia y, quizá por eso, se esmeró en renovar el espectáculo año tras año. Efectivamente, en los anuncios de prensa se observa la insistencia en los cambios y mejoras que cada año se realizan a partir de 1841, tanto en las figuras como en las decoraciones o en el local, y su agradecimiento al público de Cádiz, “benigno” e “ilustrado”, entre otros elogios; era por esa razón por lo que los sucesivos directores de este espacio continuaban de manera “infatigable” en su labor¹⁸⁶.

Volviendo a nuevo a Flores Arenas, es importante destacar que, además de dejar constancia de los imitadores de La Tía Norica y de la antigüedad del original, no se olvida tampoco de destacar las nuevas incorporaciones al espectáculo que llevaban a cabo los Montenegro. En este artículo, publicado también en *La Moda*, en su número 145, 28-12-1856:2, celebra la desaparición de Don Cristóbal por considerarse un espectáculo poco apropiado para la infancia y, de paso, hace propaganda de las novedades de la que considera auténtica Tía Norica:

Hase suplido esta falta con sombras chinescas y con algunas sucursales de *La Tía Norica*, establecidas allí para popularizar las jocosidades del *Tío Isacio* y las majaderías del alcalde *Cucharón*, harto más largamente tratadas en el antiguo Nacimiento de la antigua calle de la Compañía, el cual se acaba de adicionar el viaje de la protagonista al Puerto en el vapor, y su continuación hasta Jerez por el ferro-carril. El espectáculo,

¹⁸⁶ Al respecto véase *El Globo*: 24-12-1841; *El Nacional*: 25-12-1846; 22-12-1848; 24-12-1851; *El Comercio*: 23-12-1853; 22-12-1859; 24-12-1860 y 24-12-1863.

pues, abraza desde Adan y Eva en el paraiso hasta hoy día de la fecha; desde la hoja de higuera hasta el traje de moaré *antique*; desde Cain y Abel hasta los juzgados de paz.

Pero estas “sucursales” de la Tía Norica, como las denominaba Francisco Flores Arenas, no se ubicaban sólo en la propia ciudad de Cádiz, sino que también se establecieron en otras ciudades, incluso fuera de España. Esta nueva e interesante línea de investigación —que excede los límites de este trabajo— ha sido abierta recientemente por Adolfo Ayuso. Así, ha localizado diversos anuncios en *El Diario de Madrid* (1838-1841) de representaciones de títeres con escenas de la Tía Norica, en términos similares al argumento tanto del Nacimiento como del sainete y sus personajes¹⁸⁷. Estos datos fueron recogidos también por Cornejo (2012^a: 32), quien, a su vez, ha encontrado testimonios sobre La Tía Norica en Sevilla en torno a 1840, según el relato de un viajero inglés, Hughes, el cual describe una representación del Nacimiento donde se insertaba un sainete protagonizado por la Tía Norica y El Tío Isacio con argumento similar a la historia de la cogida del toro y el testamento strafalario, pero ejecutada por actores. Ya en Ortega (2004: 65) se señalaba que la Tía Norica era conocida en Sevilla desde 1862, pues, según Otero (1912: 164), en esos años se cantaba con el mismo compás del Olé Bujaque una letra alusiva a la Tía Norica y la cogida del toro¹⁸⁸. Cornejo ha localizado también algunas informaciones sobre representaciones de la Tía Norica en Málaga en 1875 gracias a comentarios publicados en el periódico local *El Folletín* (11-7-1875: 213). También referencia una obra denominada *La Tía Norica y los sudores del rey Momo* que se representaba en los “carrillos” o teatrillos de siluetas caladas de Filipinas.

¹⁸⁷ Véase Ayuso (2012).

¹⁸⁸ La misma que desde tiempo inmemorial en la transición de escenas de las representaciones de la Tía Norica en Cádiz “A la Tía Norica *l’a cogió* el toro, *l’a metío* el cuerno por el escritorio. / A la Tía Norica *l’a* vuelto a *cogé*, *l’a metío* el cuerno por donde yo sé.”

Finalmente, recoge algunas citas de personajes llamados “Tía Norica” en obras literarias, aunque en este caso no tienen porqué estar relacionadas con la figura de los títeres gaditanos; también indica la utilización del personaje como pie para la crítica teatral, como ya había señalado Ortega (2004: 24) que ocurría en Cádiz desde mediados del XIX, según ejemplifica este comentario aparecido en el *Álbum de Cádiz* nº 3 (19-1-1851: 21)¹⁸⁹. En él, un 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:

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.

Todos estos nuevos datos reafirman la fama del personaje y, paradójicamente, su vinculación con Cádiz. Así, aunque ahora surgen pistas sobre el desarrollo del fenómeno en otros lugares, esta es la única ciudad que ha conservado la tradición a lo largo de los siglos, lo cual aumenta su importancia dentro de la historia del género¹⁹⁰.

No han faltado, a lo largo del tiempo, sin embargo, algunas críticas en contra del popular teatro de títeres, como la dura afirmación de Francisco de P. Jordan cuando dice que “no nos gustan, las riñas de gallos y el nacimiento de la Tía Norica” (*El Comercio*, 13-2-1859); o el comentario de que se trata de un espectáculo

¹⁸⁹ Parte de este artículo fue publicado por Porras en *Títtere* nº 36 (abril, 1988), pero señalaba, erróneamente, que se había publicado en 1857. Fierro (2004: 44) también repite la fecha equivocada.

¹⁹⁰ La progresiva catalogación y digitalización de fondos, así como la disponibilidad de consulta online ha ido simplificando y reduciendo la inversión de tiempo en la investigación, e, incluso, abaratando sus costes. Por todo ello, en el futuro se conseguirá una visión más completa de la extensión de este fenómeno.

simple, cuando Flores Arenas afirma sobre una representación de la ópera *Safo* en el Principal, publicada en *La Moda*, nº 49 (2-12-1860: 654):

¿Y qué diremos del acto tercero? Renunciamos á pintar lo que en él sentimos. Esto sería imposible. Los que tengan corazón deben haber experimentado lo que nosotros: para los que no lo tengan no se escriben las óperas ni los dramas. A esos deben bastarles los polichinelas de la feria ó el Nacimiento de la Tía Norica.

A pesar de ello, para la gran mayoría del público gaditano La Tía Norica resultaba un espectáculo entrañable, reflejo del día a día de los gaditanos y donde se mostraba su idiosincrasia, marcada por la ironía. Allí se aprendía a ser espectador y, además, se entraba en conexión con varias generaciones, como bien lo explicó el articulista anónimo del *Album de Cádiz* (1851: 21):

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 incrédulo 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...

El Teatro de los Montenegro de la calle Compañía, llamado Isabel II, y luego Libertad, pero sobre todo "de La Tía Norica", desapareció tras el derribo de la finca donde se albergaba. Sin embargo, La Tía Norica continuaría "infatigable" sus andanzas de manera itinerante por otros espacios escénicos hasta finales del siglo XIX.

c) De la estabilidad a la itinerancia (1869-1900)

Aunque el 6 de febrero de 1869 fue ya efectiva la venta del inmueble donde estaba ubicado el teatro de los Montenegro, entonces *Libertad*, durante los últimos meses se registró una considerable actividad. Por la *Guía Rosetty* (1870:

126) se tiene constancia de las funciones del Nacimiento hasta principios de febrero de ese año; entre finales de junio y mediados de julio de 1869 se expuso una figura de cera representando a Fray Diego José de Cádiz, “la cual guardaba semejanza con los retratos que se conservan de aquel virtuoso varón é infatigable misionero”. Durante el otoño continuó la “reunión de aficionados” que se había establecido desde el 1 de noviembre de 1868 (*Guía Rosetty*, 1871: 148). Semanalmente ofrecieron diversos espectáculos, a los cuales asistió, según *Diario de Cádiz* (12-12-1869), “una numerosa cuanto escogida concurrencia”. Según continúa esta reseña, la última función, con el drama *Bienaventurados los que lloran*, “del Sr. Larra”, recibió aplausos “nutridos y espontáneos, y una prueba eficaz del aprecio con que el público se despedía de aquellos aficionados”. Esta agrupación dramática se organizó de nuevo en el teatro de la “Tertulia Gaditana”, que, como explica Moreno Criado (1975: 69), estaba situado en la Plaza Jesús Nazareno, nº 12, y era conocido como “‘Cabaña Suiza’ por tener la forma de dicha construcción”¹⁹¹.

A finales de diciembre, en concreto desde el día 28, se anuncia de forma lacónica el *Nacimiento* en la calle Compañía. Las representaciones tuvieron lugar, casi a diario, y, a veces, en doble función, añadiéndose las escenas relacionadas con las festividades más señaladas como “la Adoración de los Santos Reyes” durante la Epifanía o “la presentación de Jesús al Templo” coincidiendo con la

¹⁹¹ Fierro (2004: 54) sitúa erróneamente a la “Cabaña Suiza” en la plaza de Guerra Jiménez y la considera una “construcción efímera”; quizás la confunde con un local denominado “Gran Cabaña”, establecido en el derribo de los Descalzos en 1878, donde trabajó una compañía de gimnastas y se exhibieron cuadros vivos (*Diario de Cádiz*, 7-1-1878). Tanto en las sucesivas *Guías Rosetty* como en Moreno Criado (1975) se señala que el teatrillo denominado “Cabaña suiza” se ubicaba en la plaza de Jesús Nazareno, 12. Según explica este último autor, fue inaugurado hacia 1868. En 1875, se le dotó de alumbrado de gas y se efectuaron diversas reformas, dándosele el nombre de “Bretón” en memoria del poeta Bretón de los Herreros. Fue sede de diversas asociaciones como la “Tertulia Gaditana” y “Círculo Gaditano”, para después convertirse en salón de actos del “Centro Católico de Obreros”. En 1936, al ser incendiado este centro, el teatro desapareció también entre las llamas (69-70). En el nº 27 de la misma plaza existió un circo-teatro que funcionó desde 1887 hasta casi principios del siglo XX (53-54).

Candelaria. Finalmente, el 6 de febrero de 1870 se verificaron las últimas representaciones en el Teatro Libertad¹⁹².

Durante la temporada siguiente, y concretamente el 24-12-1870, se anunció en *El Comercio* un *Nacimiento* en la calle Comedias (hoy Feduchy) nº 11. El día 25, en *Diario de Cádiz*, se publicitó otro en la “Cabaña Suiza” antes citada, donde se especifica que estaba “representado por figuras de movimiento”. Ambos aparecieron anunciados en *El Comercio* desde el 25 de diciembre, pero en el *Diario de Cádiz* del día 27 apareció publicado el siguiente comentario en la sección “gacetillas”:

Los chicos y las amas de cría están de enhorabuena con las funciones que se están dando en el bonito teatro de la sociedad tertulia Gaditana. Ya que ha desaparecido la inmemorial y célebre Tía Norica, bueno es que tenga un reemplazo tan oportuno.

Sin embargo, dos días después, en concreto el 29, este periódico se ve obligado a rectificar; así, se explica en la misma sección que en “un local convenientemente arreglado” de la calle Comedias se había abierto un teatrillo donde el espectáculo que se representaba era “el que se daba en la calle de la Compañía conocido por la *Tía Norica*. Recomendamos á los padres de familia llevar á sus hijos, seguros de que estos se han de alegrar mucho”. La *Guía Rosetty* (1872: 131) dejó constancia de ambos Nacimientos, distinguiendo claramente uno de otro:

Desde 25 de Diciembre á fines de Enero funcionó diariamente en el teatro de la Cabaña Suiza un Nacimiento de figuras corpóreas. Otro, que era el antiguo de la *Tía_Norica*, se estableció en los bajos de la casa calle de Comedias, núm. 11;

¹⁹² Desde el 2 de diciembre de 1869 hasta principios de febrero estuvo funcionando un “teatro mecánico de marionetas y galería de cuadros disolventes” en la accesoria de c/ Duque de Tetuán (Ancha), nº 13. Allí se presentaron “comedias de magia y composiciones bíblicas” además de “figuras fantasmagóricas” y “cromotropos chinos”. En cualquier caso, véase *El Comercio y Diario de Cádiz* de diciembre de 1869 a febrero de 1870, además de *Guía Rosetty* (1871: 108).

el cual como el anterior daba funciones todas las noches y los días festivos por tarde y noche¹⁹³.

Efectivamente, los dos Nacimientos ofertaron numerosas funciones hasta finales de enero de 1871, según *Diario de Cádiz*, y hasta el 8 de febrero del mismo año, según *El Comercio*. Sin embargo, en la temporada siguiente, desde el 24-12 de 1871 al 4-2-1872 sólo se ofertó el de la calle Comedias nº 11, tal y como refleja el periódico *El Comercio* y corrobora la *Guía Rosetty* (1873: 123)¹⁹⁴.

Poco tiempo después, La Tía Norica consigue ubicarse de manera más o menos estable desde diciembre de 1872 a febrero de 1875, según se refleja en la prensa local, en concreto en *El Comercio* y *Diario de Cádiz*, así como en la *Guía Rosetty*. De la apertura del nuevo emplazamiento dio buena cuenta el noticiero *El Comercio* en la sección “Gacetillas” de 25-12-1872:

Esta noche abre de nuevo sus puertas en la plaza de los Descalzos, número 2, el antiguo y popular teatro de *La tía Norica*.

Hemos visto el local que por sus excelentes condiciones de ornato y aun de capacidad relativa, nos parece muy apropiado para el espectáculo a que se destina. El decorado es muy bonito, las figuras están trabajadas con primor, y en todos los detalles del exorno se nota el esmero y buen gusto que distinguen á la persona que le ha dirigido¹⁹⁵.

Esperamos que el público recompensará con una diaria y numerosa asistencia los esfuerzos que ha hecho el empresario para proporcionar á los aficionados honesto solaz y pasatiempo.

Este local, como refleja la *Guía Rosetty* (1874: 169), recibió más adelante la denominación de “Salón de Variedades”¹⁹⁶. El *Diario de Cádiz* también recomendó

¹⁹³ Fierro (2004: 54) sostiene que el Nacimiento establecido en calle Comedias 11 “ofrece escasos datos para diferenciarlo del de la “*Tía Norica*” lo que en ocasiones ha podido llevar a confundir a los investigadores del tema”. Con los anuncios mostrados se ha dejado claro que el de la calle Comedias era el de La Tía Norica.

¹⁹⁴ En *Diario de Cádiz* no constan noticias de ningún Nacimiento.

¹⁹⁵ Las fuentes y archivos consultados no aportan más información sobre este individuo. Tan sólo en *El Comercio* de 31-1-1873 se explica que la función del día sería a beneficio de D. José Jiménez.

¹⁹⁶ La *Guía Rosetty* (1874: 169) señala que durante el primer año de vida de este nuevo espacio, el Nacimiento de La Tía Norica funcionó desde el 24-12-1872 al 16-2-1873. Luego, del 9 de marzo al 27 de abril, se ofertaron 11 espectáculos de magia, prestidigitación, magnetismo y óptica. Durante el

el espectáculo, igualmente en una sección denominada “gacetillas” (26-12-1872 y 10-1-1873). Parece que el público de Cádiz respondió al llamamiento, como refleja el periódico *El Comercio*, donde en igual apartado se puede leer con fecha 4-1-1873:

Los Sres. directores de las escuelas católicas de Ntra. Señora del Rosario, que tratan á los pobrecitos niños a quienes educan, con el cariño de verdaderos padres, llevaron antes de ayer á mas de trescientos, pertenecientes á las clases matutinas, al nacimiento llamado de la *Tía Norica*.

En estos años, el espectáculo se centraba en las escenas navideñas y en las jocosidades de la Tía Norica, a las que se añadían figuras de autómatas y variaciones de cuadros disolventes, costando la entrada dos reales. A pesar de la competencia de variados espectáculos en otros locales, sigue interesando, pues — como recuerda la *Guía Rosetty* (1875: 149)— “desde antiguo goza el privilegio de atraer una crecida concurrencia”. Se ofertaba normalmente una función diaria y dos los festivos. El salón constaba al principio de “sillas” —a dos reales— y “galería”, a un real. Posteriormente, en la temporada 1873-1874, se añadieron “butacas” al precio de 2 reales.

Aunque por la *Guía Rosetty* se ha constatado que antes y después de Navidades se ofertaban otros espectáculos¹⁹⁷, sin embargo parece que era una construcción de carácter efímero, que una y otra vez se volvía a erigir, quizás hacia el mes de noviembre, como refleja *Diario de Cádiz*, 25-11-1874:

mes de junio, hubo conciertos de guitarra y piano. Posteriormente, se presentaron algunas funciones dramáticas. En 1873 funcionó también un Teatro de la Infancia, pues se conserva una petición de un tal José Zapela para la representación del Natalicio de Dios con fecha 13-11-1873 (AHMC, Neg. Fiestas, C. 996).

¹⁹⁷ La *Guía Rosetty* (1875: 149) describe que en el Salón de Variedades se programaron antes y después del *Nacimiento* “diversas funciones dramáticas por autómatas”, además de otras de verso y zarzuela por aficionados, cuadros disolventes, así como “efectos de química, física y espiritismos”, además de “cuadros animados, juegos de fuentes y cromotrops”. Esta fuente indica además que las funciones en este local se extendieron hasta por lo menos el 7 de junio.

Nuevo espectáculo- Hemos visto aglomerados en uno de los ángulos del derribo de los Descalzos los útiles para construir un teatro mecánico que empezará á funcionar dentro de breves días, donde se presentarán vistas de mucho mérito, y se darán espectáculos de marionetas.

Debe ser el mismo “Salón de variedades”, porque en los posteriores anuncios el único lugar donde se oferta el *Nacimiento* y las escenas de La Tía Norica es el denominado de esta manera, que se señala ubicado en plaza de los Descalzos nº 2. Así se consigna tanto en *El Comercio* desde el 25 al 30 de diciembre de 1874, como en *Diario de Cádiz* del 25-12-1874 al 2-2-1875¹⁹⁸. Sin embargo, se deduce de la *Guía Rosetty* (1876: 163) que el local fue desmantelado, bien de forma definitiva, bien porque era lo que sucedía cada año al llegar el mes de febrero:

Desde el 25 de Diciembre al 6 de Febrero funcionó en el *Salón de Variedades*, hasta hace poco establecido en la plaza de los Descalzos, el antiguo y popular Nacimiento de marionetas denominado de la Tía Norica.

En la misma página se da cuenta de que en el mes de julio se estableció durante unos pocos días un “teatrito” donde se organizaron “juegos de manos y bailes”, de lo que se deduce que estos espacios eran similares a barracas o casetas.

En diciembre de 1875, en concreto el día 24, el *Diario de Cádiz* catalogaba como “el mejor de los sitios de recreo” de aquel año en la Feria del Frío, “el que se ha construido para representar el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo”. Se hace además referencia a la familia que hasta cinco años antes había estado representado el espectáculo, y se insiste en que las dimensiones del espacio creado iban a permitir dar esplendor al espectáculo.

¹⁹⁸ En BMJCM no se conserva el primer semestre de 1875 del periódico *El Comercio*.

Desde que el conocido industrial señor Montenegro suspendió las funciones que primero daba en el teatro de Isabel II y luego en el de Variedades, no se ha puesto en ejecución ni el *Nacimiento* ni la jocosa pantomima de la *Tía Norica* con el aparato escénico y perfección con que se va a representar este año en el cómodo y espacioso salón levantado frente al circo del señor Díaz¹⁹⁹.

Días después, una pequeña reseña de la sección “Gacetillas” de *Diario de Cádiz*, con fecha 27-12-1875, hace referencia a las nuevas casetas establecidas en el derribo de los Descalzos, que, unido a lo templado de la noche anterior, había atraído a “numerosa concurrencia”, en especial a donde “se expone el bonito ‘Nacimiento’ que años anteriores ha estado situado en el teatro de Variedades de la misma plaza”. Todo esto indica que aquel primer salón abierto en 1872 ya no existe, como prueba también que durante el mes de diciembre los anuncios de *El Comercio* y *Diario de Cádiz* no utilizan del nombre de Salón de Variedades sino que simplemente indican “NACIMIENTO.— *Situado en la plaza de los Descalzos*”. Por el precio de las entradas, además, se deduce también que era un espacio diferente: la entrada general bajó a un real y los asientos se dividían en “lunetas”, por las que se pagaba un real más, y “sillas”, que se disfrutaban por dos reales más (*Diario de Cádiz*, 29-12-1875). Sin embargo, entre enero y febrero de 1876 ambos periódicos publicitan el local de nuevo con esa denominación de “Salón de Variedades”, como recoge también la *Guía Rosetty* (1877: 159)²⁰⁰:

¹⁹⁹ Este circo, denominado “de Madrid”, estaba dirigido por un empresario gaditano llamado Rafael Díaz, y, además de las consabidas exhibiciones ecuestres, gimnásticas y acrobáticas seguía representando funciones teatrales del género de pantomimas “de gran espectáculo” (*El Comercio* 31-12-1875). Según la *Guía Rosetty* 1876: 162, era una “compañía ecuestre y gimnástica”. Se había instalado el año anterior en la explanada de los Descalzos, en la zona donde había estado el convento y la iglesia, —o sea en la actual plaza de Guerra Jiménez— durante el mes de marzo de 1874. Volvió a instalarse de nuevo desde el 20 de agosto hasta el 30 de septiembre del mismo año, bajo dirección de su hijo Enrique Díaz. En la temporada siguiente volvió a Cádiz, instalándose en el mismo lugar desde el 19-8-1875 al 23-1-1876 (*Guía Rosetty* 1877: 160).

²⁰⁰ Hubo anuncios en *El Comercio* hasta el día 2 de febrero y en *Diario de Cádiz* hasta el 6 del mismo mes.

Un teatro de madera alzado en el solar de los Descalzos bajo el nombre de *Salón de Variedades*, y en el cual tuvo lugar desde el 24 de Diciembre al 1º de febrero el antiguo espectáculo del Nacimiento de la Tía Norica, fue ensanchado y recibió algunas mejoras trasformándolo en teatro, denominado de Romea²⁰¹.

Pero durante las mismas fechas aparece un competidor en la calle Santo Cristo, nº 5, pues se había establecido un local denominado “La Infantil Gaditana”²⁰². Allí se ofertó también el Nacimiento con las “jocosidades” de La Tía Norica desde el 29 de diciembre de 1875 hasta el 13 de febrero de 1876, según los anuncios publicados en *Diario de Cádiz* en los días señalados. Se dio incluso la circunstancia de que se alargó hasta casi mediados de febrero, “a instancia de algunas familias que desean verlo” (*Diario de Cádiz*, 9-2-1876). Es de observar, por otro lado, que en los anuncios publicados sobre “La Infantil” en *El Comercio* comprendidos entre esas fechas no se hace ninguna mención de las escenas de La

²⁰¹ En *Diario de Cádiz*, 6-2-1876, se describe en la sección “gacetillas” que tendría lugar la última función del *Nacimiento*, y añade que “pero habiéndosele concedido por el Ayuntamiento tenerlo levantado por mas tiempo, sabemos que se ejecutarán varias funciones de otras especies, que serán anunciadas oportunamente”. De todo esto se deduce que es el local erigido en 1875 y no el “Salón de Variedades” de 1872 —como afirmaba Moreno Criado (1975: 50) — el que se transformó en Teatro Romea. El informe del arquitecto titular de la ciudad, Cayetano Santolalla, con fecha de 27-2-1876, para su reconocimiento como teatro describe que era una construcción ligera de madera de forma rectangular y una única planta. Por tanto, los asientos estaban sobre el terreno, exceptuando una galería situada en los costados de la sala (AHMC: Alcaldía, Exp. 100 C. 5275). Su estreno como “Teatro Romea” tuvo lugar el 27-3-1876 con la compañía dramática de Manuel Flores, que estuvo actuando hasta el 31 de mayo. Posteriormente, “el teatro fue desbaratado para alzarlo al centro de aquella explanada con mayores dimensiones; formando un circo teatro.” (*Guía Rosetty*, 1877: 159). Se conserva igualmente el informe del mismo arquitecto, dentro del expediente del AHMC citado anteriormente, donde se describe su nueva estructura, con fecha 7-9-1876, en que tuvo también lugar su inauguración con la compañía de zarzuela de Joaquín Miró. Moreno Criado (1975: 50) confunde también la conversión del local en circo-teatro cuando afirma que tuvo lugar diez años después, en 1886. Sin embargo, además de los datos expuestos, los anuncios de prensa demuestran que ya estaba funcionando, como ejemplifica el de *El Comercio*, 24-12-1876.

²⁰² La calle Santo Cristo sigue manteniendo ese nombre. Está muy cerca de la plaza de Candelaria y en los planos de la ciudad aparece como continuación de Montañés y Javier de Burgos, o sea, la antigua cuesta de la Murga. Moreno Criado (1975: 67) dice respecto a “La Infantil”: “Se estableció a mediados del pasado siglo, en la planta baja de la Plaza de Topete”. Sin embargo, los primeros anuncios de este local corresponden a 1875 y, como se verá, además de en la calle Santo Cristo, estuvo establecida en calle Comedias, actual Feduchy. Su instalación en Plaza de las Flores nº 4 tuvo lugar en 1884 (*Diario de Cádiz*, 9-12-1884).

Tía Norica, sino solamente del *Nacimiento*. Por su parte, en la *Guía Rosetty* no se ha encontrado referencia alguna a este local.

En la Navidad de 1876, *Diario de Cádiz* de 24 de diciembre recomienda en “Gacetillas” el Nacimiento “que desde tiempo inmemorial es conocido por el de la Tía Norica”. Esta vez la cita es en la cuesta de la Murga (hoy Javier de Burgos y Montañés), esquina con la calle del Vestuario (actual Barrié). En la sección de anuncios aparece denominado como “Variedades”, y así se va a consignar en todos los publicados posteriormente hasta el 30 de enero de 1877. En *El Comercio* se nombra un “Salón de Variedades”, pero se deduce que se trata del anterior local pues se ubica en esa misma dirección. Se describe el espectáculo como “el Nacimiento conocido por el de la Tía Norica” y se señala que en él “se han introducido notables mejoras”. Según este último periódico, funcionó hasta el 7-2-1877.

En diciembre de ese mismo año de 1877, desde el día 8, aparecen ya noticias sobre la instalación de la feria. Así, *Diario de Cádiz* señalaba que, además de los puestos de “juguetes, muñerías, tiro de pistola, turroneiros, caballos y cunas”, se había establecido allí un “gran local, titulado Variedades, donde se expondrá al público el Nacimiento, antiguo de Montenegro”²⁰³. El lugar, según las noticias sucesivas, era el derribo de los Descalzos (o sea, plaza de Guerra Jiménez). La entrada general costaba un real y se ofrecían asientos de butacas por dos reales más, y de luneta por un real más. Se presentaba una función diaria y tres los festivos.

Este *Nacimiento* se anunciaría siempre con la aclaración de “antiguo de Montenegro” en los anuncios de *Diario de Cádiz*, publicados hasta el 19 de enero

²⁰³ La *Guía Rosetty* (1879: 65) señala también la presencia de “teatros ambulantes”.

de 1878. Ese mismo día, la reseña de “Gacetillas” puntualizaba que cada día llamaba más la atención y la concurrencia aumentaba, además de que en todas las funciones del domingo siempre se llenaba el local.

La delimitación de su origen parecía ser una marca de autenticidad frente a la competencia, pues “La Infantil Gaditana” también abriría otra vez sus puertas, pero esta vez en calle Comedias, actual Feduchy. *Diario de Cádiz* (11-12-1877) se ocupó de recordar que anteriormente se había situado en la calle Santo Cristo; que “tanta aceptación obtuvo por lo bello de sus decoraciones y lujo en los trajes, estando además adornado con luz magnesio, lluvias de fuego, bengalas y preciosas pastorelas.” En este local se ofrecía una función diaria y dos los festivos, siendo la entrada general dos reales y costando las sillas dos más. Sin embargo, en esta ocasión no se publicita nada en relación con la Tía Norica, sino solamente escenas del Nacimiento. Hay que destacar, no obstante, que estuvo funcionando hasta el 10 de febrero de 1878 y que fue el único anunciado por el periódico *El Comercio*. Por su parte, la *Guía Rosetty* (1879: 65) sólo reseñó el calificado como “antiguo de Montenegro”²⁰⁴.

Mientras que “La Infantil” seguía funcionando, había sido ya “derribada” la caseta “que en la explanada de los Descalzos ha estado ocupada con el teatro de La Tía Norica”, según consta en el expediente conservado en AHMC con fecha 8-2-1878 (Alcaldía, exp. 105 C. 5275). El propio Ayuntamiento procedió a su derribo al no presentarse sus dueños, previo inventario de los enseres que allí quedaban, entre los que se contaban “veinticuatro banquetas”, instrumentos de música, atriles, aparatos de gas, conductores de plomo y otros objetos. El expediente no

²⁰⁴ Sobre su ubicación, esta guía sitúa de manera general todos los puestos y establecimientos de la feria de Navidad en la calle “Tomás Istúriz y sus inmediateces”. Dicha calle, hoy Alcalá Galiano, estaba junto al denominado “derribo de los Descalzos”, actual Guerra Jiménez.

proporciona ninguna otra información sobre los responsables ni las causas de su abandono²⁰⁵.

Sin embargo, “La Infantil Gaditana” sí se mantiene en la Calle Comedias. Así, en la temporada 1878-79 se anuncian las escenas sólo del Nacimiento. Ocurre igual con otro local ubicado en la calle Sacramento nº 98, frente al Gran Teatro, en cuyos anuncios tampoco aparece referencia alguna al personaje de la Tía Norica en las noticias o reseñas²⁰⁶. La *Guía Rosetty* (1880: 40), en cambio, describe que en la Feria de Navidad en la Calle Tomás Istúriz y sus inmediaciones no había faltado “el antiguo *Nacimiento*, con las imprescindibles jocosidades de *Cucharón* y la *Tía Norica*”, de lo que se puede deducir que probablemente se hubiera vuelto a erigir la correspondiente caseta en la explanada de los Descalzos o plaza de las Flores.

Esos terrenos, anteriormente ocupados por el convento citado, habían sido devueltos al Obispado, pero la iglesia gaditana los cedió en noviembre de 1879 al Ayuntamiento para la instalación de la Feria de Navidad, como así recoge la *Guía Rosetty* (1881:84). Aunque a principios de diciembre no se sabía aún si iba a haber teatro de muñecos, finalmente se construyó una caseta para el tradicional Nacimiento de la Tía Norica²⁰⁷. Esta abrió sus puertas de nuevo como “Salón de Variedades” el 8 de diciembre, según recogió *Diario de Cádiz*. Ofertó una función nocturna diaria con otra diurna los festivos, costando la entrada un real. La misma publicación recogió —con fecha 18-12-1879— un incidente que tuvo lugar entre el propietario del teatro de marionetas y el de las figuras de cera, entre los que tuvo lugar una fuerte discusión. También consta que hubo quejas de los vecinos por los

²⁰⁵ Sí consta la reclamación de devolución de dichos utensilios por parte de sus presuntos propietarios. Ninguno de ellos pertenecía a la familia Montenegro. El Ayuntamiento decidió archivar el expediente con fecha 21-3-1878, hasta que se presentara el dueño y abonara los gastos hechos.

²⁰⁶ Véase *Diario de Cádiz y El Comercio* de diciembre de 1878 a febrero de 1879.

²⁰⁷ Véase Sección “En *Diario de Cádiz*: ‘Hace 125 años’”, *Diario de Cádiz*, 15-11-2004: 43, 3-12-2004: 67 y 4-12-2004: 66

ruidos que producían con “tambores, pitos y campanillas”, por lo que la autoridad local dio orden de prohibir toda clase de ruidos durante la noche. Eso no afectó a las funciones, que siguieron hasta el 3 de febrero de 1880²⁰⁸. Varios días después, se levantaron los barracones donde habían estado instaladas las diferentes atracciones de la Feria del Frío.²⁰⁹

Durante la temporada 1879-80 también había funcionado el Nacimiento de “La Infantil Gaditana” de la calle Comedias 16, el único que fue publicitado en el periódico *El Comercio* (21-12-1879 a 1-2-1880). En *Diario de Cádiz* también se encuentran bastantes referencias a “La Infantil” (2-12-1879 a 11-1-1880) —tanto en “Gacetillas” como en el apartado dedicado a la publicidad de los espectáculos—, pero no se menciona en la correspondiente *Guía Rosetty* de 1881. De la lectura de los dos primeros noticieros se deduce que el espectáculo consistía en las escenas relativas al Nacimiento de Jesús exornado con luces “de magnesio”, bengalas y “lluvias de fuego”. Se completaba el espectáculo con “autómatas negros” o que interpretaban tangos “de negros”, además de ofrecer regalos para los niños como reclamo publicitario. El número de funciones fue similar al del “Salón de Variedades” de la explanada de los Descalzos, pero el precio en la Infantil era más elevado: 2 reales la entrada general y 2 más por la silla.

Pero a partir de diciembre de 1880 hasta febrero de 1885, las escenas de La Tía Norica sí que aparecerían publicitadas en la programación de forma continuada en “La Infantil Gaditana”, según se desprende de los periódicos locales *Diario de Cádiz* y *El Comercio*²¹⁰, destacando frecuentemente el primero en su sección de

²⁰⁸ Véase Sección “En *Diario de Cádiz*: ‘Hace 125 años’”, *Diario de Cádiz*, 2-2-2004: 60.

²⁰⁹ Véase Sección “En *Diario de Cádiz*: ‘Hace 125 años’”, *Diario de Cádiz*, 6-2-2002: 43.

²¹⁰ En la sección “Hace 125 años. En *Diario de Cádiz*”, se vierte la información relativa a 24 -12-1881, en que se anuncia, para esa semana y la siguiente, funciones en la Infantil Gaditana, C/ Comedias, con las jocosidades de La Tía Norica, el Nacimiento y baile de marionetas (*Diario de*

“Gacetillas” el éxito de público y la constante referencia a los niños. Como se ha dicho anteriormente, el local había estado instalado en la calle Comedias nº 16 y en esta calle permanece hasta 1883. A partir de diciembre de 1884, La Infantil Gaditana se instalaría en Plaza de las Flores, nº4 (*Diario de Cádiz*, 9-12-1884)²¹¹.

En “La Infantil Gaditana” se instala la costumbre durante estos años de la función diaria los días laborables y doble los festivos, así como la de ofrecer regalos a los pequeños espectadores a modo de señuelo. Entre los hechos dignos de mención en estos años, podrían citarse la representación de comedias de magia como *El diablo predicador* en diciembre de 1880 (*Diario de Cádiz*, 5-12-1880), ya representado por marionetas en el Teatro Isabel II en 1841, como se ha señalado anteriormente; y la función cuyo producto íntegro se destinó a las víctimas del terremoto que tuvo lugar en Granada y Málaga (*Diario de Cádiz*, 13-1-1885)²¹². Ocasionalmente hubo muestras de agradecimiento por parte del responsable de este local —sin que se tenga ninguna pista sobre su identidad—, como se describe en la sección “Gacetillas” de *El Comercio* 21-12-1884:

El dueño de ‘La Infantil Gaditana’ nacimiento establecido en la plaza de los Descalzos, núm. 4, agradecido á las deferencias que durante muchos años ha recibido del público, presenta el tradicional espectáculo propio de la época actual, en condiciones convenientes para que sea digno de la ilustración y cultura de la inteligente sociedad gaditana.

Por su parte, la *Guía Rosetty* en sus ediciones de 1882, 1883 y 1884, que recogen la actividad de la ciudad de 1881 a 1883, sitúa las funciones de la Tía

Cádiz, 24-12-2008). Posteriormente, durante la temporada 1882-83, “La Infantil” fue publicitada en *El Comercio* como “Teatro de marionetas. Calle de Comedias”.

²¹¹ La primera vez que se anuncia el cambio de lugar de “La Infantil Gaditana” figura como Plaza de las Flores nº 4, pero en otras ocasiones se indica como domicilio la plaza de los Descalzos, 4.

²¹² El terremoto tuvo lugar entre el 25 y 26 de diciembre de 1885. Fue una auténtica catástrofe en las provincias citadas, donde tuvo mayor incidencia, aunque los temblores se sintieron en muchas poblaciones como Cádiz o, incluso, Madrid. En todo el país se organizaron juntas de socorro y se organizaron todo tipo de espectáculos para recaudar fondos para los damnificados (*Guía Rosetty*, 1886: 91-108).

Norica entre los teatrillos y casetas instalados en el solar del derribo de los Descalzos. Sin embargo, según publica *El Guadalete* (8-12-1883), tomado a su vez de *La nueva era*, se había prohibido colocar “*polichinelas* ó *Tía Norica*”²¹³ porque la autoridad eclesiástica había solicitado autorización al papa León XIII para vender el terreno de los Descalzos, solicitada la compra para la construcción de un teatro. Por su parte, en la *Guía Rosetty* de 1885: 75, que recoge la temporada 1883-1884, no aparece ninguna referencia sobre La Tía Norica y se dedica un párrafo muy escueto a la Feria de Navidad, reseñándose además que “esta vez, como en los tres años precedentes, fueron malísimos los negocios para los feriantes y su duración se limitó tan sólo hasta el día 6 de enero inmediato.”

Sin embargo, la documentación depositada en AHMC (Neg. Fiestas, C. 6186) permite deducir que la Feria del Frío volvió a esos terrenos en diciembre de 1884. En primer lugar, se conserva una petición del gremio de jugueteros para que dicha feria se mantuviera en la plaza de los Descalzos; también petición de un tal Antonio Gil y Flores para el Teatro de Variedades (12-11-1884) y de Eduardo Toledano para el Nacimiento en plaza de los Descalzos (29-11-1884), estando ambos individuos domiciliados en Cádiz. También se encuentra un informe de reconocimiento de un teatro de marionetas instalado en la calle de Tomás Istúriz. De hecho, Rosetty 1886: 90, sobre las fiestas navideñas de 1884-1885, cita de manera general que hubo teatros de marionetas y títeres en esa calle de Tomás Istúriz (hoy Alcalá Galiano); también, que ese año se había recuperado la animación y concurrencia en la feria, en ese momento “mejor situada y más al abrigo de las inclemencias”, culminando en su fecha habitual de 2 de febrero.

²¹³ En cursiva en el original.

En diciembre de 1885, la primera referencia que aparece en prensa sobre las representaciones de La Tía Norica corresponde al 16 de diciembre, en *Diario de Cádiz*, sección “Gacetillas”. Pero lo sorprendente es que reseña una función fuera de Cádiz, aunque en el marco de la Bahía:

Puerto de Santa María.- El teatrillo de la calle de la Misericordia funcionará, por ahora, con fantoches: habrá representaciones del “Nacimiento del Niño Jesús”; las jocosidades del Tío Isacio, del Alcalde Cucharón y de la tía Norica, es posible lleven allí a la gente menuda²¹⁴.

Dos días después, se señala que en Cádiz se ha concedido la autorización para instalar el *Nacimiento* en “La Infantil”. Pero en los anuncios publicados en *Diario de Cádiz* del 19-12-1885 al 1-2-1886 no consta ninguna referencia a la Tía Norica. De igual modo sucede con los publicados del 25-12-1886 a 19-1-1887, ubicándose el local en ambas temporadas en la Plaza de los Descalzos. Por aquel entonces la entrada costaba 25 céntimos de peseta; sillas con entrada, 75; y delantero de galería, 50. Sin embargo, la *Guía Rosetty* 1888: 187, que sí recoge esta vez la actividad de “La Infantil”, señala que allí se efectuaron las funciones del *Nacimiento* con “las jocosidades de la *Tía Norica*”²¹⁵. Por ello, se puede entender que las funciones del *Nacimiento* siempre incluirían escenas de La Tía Norica, aunque no se indicara así en la prensa.

²¹⁴ Según el padrón municipal de esa población en los años de 1884 y 1885, vivían cuatro carpinteros en esa calle. Por otro lado, en AHMPMSM (Secc.: Fiestas, Subsecc.: Teatros, Leg. 1029) se conserva bastante documentación sobre los espacios escénicos que existieron en esa zona. En principio, en ese mismo lugar del teatrillo de calle de la Misericordia, que hace esquina con la calle Luna, existió una casa de comedias inaugurada en 1773 y, efectivamente, Misericordia recibía entonces la denominación de calle de Comedias. Posteriormente, en 1845 se abrió el teatro al que se refiere el anuncio, que tenía capacidad para 600 personas. Fernández Vázquez (2001:114) describe que, anteriormente, en 1842, había abierto sus puertas el Teatro Principal, entre las calles Luna y San Bartolomé, muy próximo, por tanto, a la antigua casa de Comedias, a la que hace cierta referencia y a este teatro, que, sin embargo, no cita en su artículo. Más adelante, según recoge *Diario de Cádiz*, 3-6-05: Guía del Ocio, en esta misma calle de la Misericordia estuvo el cine Macario. En la parte contigua a calle Luna, en 20-5-2005 se inauguró un nuevo espacio denominado “Mucho Teatro”, fusión entre sala teatral al estilo dieciochesco y local nocturno.

²¹⁵ La *Guía...* de 1888 sitúa esta sala en plaza Topete, o sea las Flores. En ella se programaron espectáculos de “espectros vivos e impalpables”, así como dramáticos y cómico-líricos. La *Guías...* anteriores de 1886 y 1887 señalan también este tipo de espectáculos en ese local.

En los años siguientes, no se reseña ya en la prensa ningún local concreto, sino que aparecen descripciones generales sobre la Feria del Frío donde se cita a La Tía Norica como una diversión más, entre otros teatros mecánicos, de títeres, fantoches, marionetas, polichinelas, etc. Por ejemplo, en *Diario de Cádiz* 22-12-1887 se dice “La Norica, los Guiñoles andaluces, las figuras de cera, la mujer gorda y el hombre enano [...] se intercalan entre los puestos de juguetes.”

El 17-12-1893 se publica en la primera plana del *Diario de Cádiz* la exhaustiva descripción del canónigo José María León y Domínguez “El Nacimiento de la Tía Norica”. En ella se concluye con la nostalgia de haber perdido una diversión entrañable; pero quizás esa apreciación se refiera a la desaparición del teatro de la calle Compañía, porque siguen apareciendo reseñas sobre la feria, en las que se señala, aunque someramente, a La Tía Norica. Así, en *Diario de Cádiz*, en la sección “Actualidades” de diciembre de 1894, se puede leer el día 13: “la Tía Norica y los teatros de fenómenos y saltimbanquis tienen su público especial”; el 17 se publicó: “Los enanos de la Tía Norica, hacen las delicias de la gente menuda y aun de alguna más entrada en años [...]”; el 24: “También hubo mucha gente en la feria, donde actuaron la Tía Norica y los teatros de fantoches”. En la de diciembre de 1897, el día 26 se publicó en la reseña sobre la jornada festiva anterior: “Por la noche, la feria fue el sitio de mayor animación, viéndose muy concurridos los teatrillos, Tía Norica y demás espectáculos allí instalados”²¹⁶. Por ello, aunque no

²¹⁶ Estas informaciones extraídas de la prensa local se complementan con la documentación conservada en el AHMC (Neg. Fiestas, Cs. 2050, 2051, 995, 1444 y 998) entre 1890 y 1900. Así, se pueden constatar las peticiones anuales comprendidas entre esas fechas de José Campaña, vecino de Cádiz, para su “teatro del Nacimiento” (1890) y, posteriormente, “teatro mecánico” de 1891 a 1895; peticiones de Gregorio Jover en la calle de la Unión (Tomás Istúriz), del “Gran Teatro Ambulante de la Magia Moderna” con sus “espectros vivos e impalpables” en 1890 y de “espectros ambulantes” en 1892; o el teatro mágico de Julián Martínez y el de fantoches autómatas de Juan Muñoz en 1895; finalmente, de 1900 se conservan peticiones varias de teatros de fantoches, figuras

se hayan localizado más referencias explícitas, se puede concluir que La Tía Norica era un personaje fijo en los teatros de títeres de Cádiz, una tradición arraigada que va a experimentar un nuevo impulso de la mano de Luis Eximeno Chaves a principios del siglo XX.

de movimiento “y trabajos en cristal” así como varios teatros mecánicos, entre ellos el de Antonio de la Rosa, cuyo nombre completo figura como “teatro mecánico y cinematográfico”.

3. La continuidad de la tradición a lo largo del siglo XX

3.1. El contexto sociocultural²¹⁷

El siglo XX arranca en Cádiz con el último capítulo de su progresiva pérdida de importancia en el comercio marítimo. La guerra de Cuba, la pérdida de las últimas colonias y el espíritu del 98 estuvieron muy presentes en la ciudad. Sin embargo, a pesar de estas circunstancias y demás vicisitudes históricas, como la dictadura de Primo de Rivera, la proclamación de la República o la Guerra Civil, se mantiene una mayor o menor actividad cultural y escénica de ámbito local. Varios de los teatros citados en el capítulo anterior siguen funcionando, como el Teatro Principal o el Cómico. En 1910 se inaugura el Gran Teatro, construido sobre la antigua plaza de San Fernando frente a la de Fragela, al que luego se le añadiría el nombre de Falla en 1926. Además de las compañías profesionales que trabajaban en estos espacios, fueron muy numerosos los cuadros artísticos o sociedades recreativas, como el Sassone o la Artística Gaditana, donde actores y autores locales completaban el panorama escénico. Incluso durante los tristes años de la posguerra, los grupos aficionados serían pequeños oasis culturales y prepararían el camino a los grupos universitarios de teatro o a los de cámara y ensayo, como Quimera, que abonaron el terreno a compañías de teatro independiente de los 70, como Carrusel.

Sin embargo, una nueva diversión pública, luego convertida en arte, iba a sustituir con fuerza a los espectáculos teatrales: el cine. Así, antiguos teatro caen o se reconvierten. De hecho, el Teatro Principal es derribado en

²¹⁷ Para la redacción de esta introducción se ha empleado como fuente, fundamentalmente Garófano Sánchez (2000); Millán Chivite (1993); Moreno Criado (1975) y Romero Ferrer (2000), entre otros.

1929 y, en su lugar, se construye el Cine Municipal, hoy convertido en Centro Integral de la Mujer. Esta actuación, junto con el derribo de las murallas que comenzó en 1906 y el desarrollo urbanístico de extramuros, se enmarcaba dentro de un plan general de modernización de la ciudad, muy celebrado entonces, pero que hoy día se lamenta por la pérdida del patrimonio histórico-artístico que supuso.

Así, el Teatro Cómico se reconvierte en Popular Cinema en 1933 y en 1968 en Cine San Miguel. En el Teatro Falla se añade una pantalla cinematográfica y un proyector de cine sonoro en 1931. En 1949, por otra parte, abriría un nuevo espacio que nace como cine y teatro al mismo tiempo, el Andalucía, al fondo de la plaza de Guerra Jiménez. La ciudad se llena de locales de cine, progresivamente, tanto cubiertos como al aire libre, alcanzando hacia mediados del siglo XX el número de 17 salas, que fundamentalmente ofrecían una cartelera comercial. Sin embargo, también hubo posibilidad de ver otro tipo de cine con iniciativas como el Cine Club Universitario, creado en 1953, o el Festival Alcances, impulsado en 1968 por el escritor Fernando Quiñones.

Sin embargo, los cambios en el siglo XX tenían lugar muy rápidamente y pronto los cines entrarían en declive con la introducción de la televisión, que casi acabaría con los espectáculos públicos. Las salas cinematográficas intentarían mantenerse, pero entrarían en crisis a partir de la década de los setenta. La mayor parte desaparecerían a lo largo de los ochenta o bien trataron de sobrevivir reconvirtiéndose en multicines.

Por otra parte, desde principios del siglo XX, se observa un interés por parte de las autoridades de potenciar las celebraciones festivas de la ciudad,

con objeto de impulsar la industria naciente del turismo. De hecho, se actúa sobre el Carnaval y la Semana Santa, además de impulsarse las fiestas veraniegas con el resurgimiento en 1901 de la Velada de los Ángeles. Celebrada en agosto en el recinto del Parque Genovés, fue lugar y momento para que el gusto modernista se explayara en la construcción de estructuras destinadas a la gastronomía o a los espectáculos escénicos, en principio con carácter efímero, pero de una solidez que facilitaron la permanencia de algunos de los recintos²¹⁸. Con la Feria del Frío, en cambio, la actitud de las autoridades iría cambiando a lo largo del tiempo. Desde finales del siglo XIX, el ayuntamiento había ido implicándose cada vez más en la celebración navideña, hasta principios del siglo XX, cuyo aspecto mejoró ostensiblemente, para luego dejarla entrar en declive. Manuel Fernández Mayo²¹⁹ describe bastante bien la situación en una de sus “Revistas cómicas” —o poemas jocosos sobre la actualidad—, publicada el 15-1-1930 en primera plana del *Diario de Cádiz*:

Próximo ya el tiempo
de las panderetas
todavía se ignora
Si habrá o no habrá “Feria
Del Frío” este año. [...]
Los tiempos modernos
piden normas nuevas,
y ya los feriantes,
y las castañeras,
resultan más típicos
para las aldeas
que para este Cádiz
que vive y se esfuerza

²¹⁸ Por ejemplo, la estructura del Teatro del Parque Genovés, trasladada a la Plaza del la Merced, en el barrio de Santa María, tuvo función de mercado y es actualmente sede del Centro Municipal de Flamenco La Merced.

²¹⁹ Manuel Fernández Mayo fue un poeta gaditano cultivador del género festivo y asiduo colaborador de prensa.

por tener aspecto
de ciudad moderna...
Pero sin embargo
del todo la Feria
no debe prohibirse
es costumbre vieja
de este pueblo [...]
Navidad, sin ella
para mucha gente,
no sería fiesta.

Los espectáculos de títeres, por su parte, que el siglo anterior copaban todos los espacios escénicos, ven reducidas sus posibilidades a los teatritos y las barracas de la Feria del Frío. Sin embargo, la nueva festividad veraniega en boga va a permitir que el público gaditano pueda disfrutar con los grandes espectáculos del género, que en ese momento recorrían toda Europa. Así, como consta en el AHMC (Neg. Fiestas Exp. 83/15 “Festejos veraniegos” C. 1859) del 2 al 15 de 1910 actuaron los autómatas de Narbón en el Salón Teatro del parque Genovés; en 1911, también se pudo ver a los autómatas *marionettes* de Miss Howard, galardonados con la medalla de Oro de la Exposición de París de 1906 y que habían actuado para el presidente de la República Francesa, así como para los reyes de España y Bélgica (AHMC, Neg. Fiestas Velada Ángeles Exp. 109/21 C. 1856).

Pero el desarrollo del cine a lo largo del siglo XX y la incursión progresiva de las marionetas en el medio televisivo provocarían que estos espectáculos fueran desapareciendo de las calles y plazas gaditanas. De hecho, en la década de los 70, en el ámbito local sólo permanece, prácticamente, el teatrillo de Pepe Segura. Por otra parte, desde 1962, como consta en AHMC (Neg Fiestas), en primavera y verano se ofertaban una serie de obras cuyo protagonista era “Chacolí”, en el paseo de Canalejas, junto al

muelle y muy cerca de la plaza del Ayuntamiento. Se trataba de un espectáculo de muñecos de guante, protagonizado por una versión infantil de D. Cristobal y dirigido por el artista “Talío”, es decir Natalio Rodríguez López.

Sin embargo, el espíritu de preservar el patrimonio cultural inmaterial que nace en la década de los setenta propiciaría la recuperación del legado de La Tía Norica de Cádiz.

3.2. El momento del relevo: Luis Eximeno Chaves (1901-1919)

En el año inaugural del siglo XX, 1901, aparece por primera vez el nombre de Chaves en la historia de la Tía Norica de Cádiz²²⁰. El 2-12-1901, la sección “Actualidades” de *Diario de Cádiz*, firmada por Franklin Jr. & C^a., describió²²¹:

El conocido tenor y pintor escenógrafo señor Chaves, está instalando en la feria del frío un lindo teatro que ha de llamar la atención.

Se trata de algo parecido á *La Tía Norica*, perfeccionando el atrezzo, personajes y vestuario. El salón sostendrá algunas comodidades de que por tradición carecía el popular espectáculo.

La novedad principal será *El nacimiento del Niño de Dios*, que se representará con gran lujo.

Efectivamente, el ayuntamiento había concedido licencia a un tal Luis Chaves para levantar en la Feria del Frío un “Teatro de la Infancia” que ocupaba 128m² y por el que se tenía que pagar un impuesto diario de 7, 65 ptas. (AHMC: Fiestas Exp. 509, C. 1008). Por la documentación de este expediente se sabe que se concedieron 31 licencias de puestos, pero

²²⁰ Meses antes, el 25-9-1901, como se ha comentado anteriormente, se había publicado en el periódico madrileño *La Época* el capítulo referente a La Tía Norica de la obra *Recuerdos de un diplomático*, de Augusto Conte Lacave.

²²¹ “Franklin Junior y Compañía” o “Franklin Jr. & C^a” era el pseudónimo del periodista gaditano Juan Manuel de Martín Barbadillo. Al respecto, véase *Diario de Cádiz*, 13-12-1902 Ed. M.

solamente el de Chaves, con el nº 10 y la denominación para “figuras”, además del nº 12, con el “Teatro Fantástico” de Emilio Pascual, se dedicaron a las funciones teatrales. Ambos tenían que abonar, por la ley de timbre, el 8% de los productos obtenidos por la venta de entradas a Hacienda. Era entonces una obligación de los espectáculos públicos que se celebraran en lugares cerrados, lo que da la idea de la solidez del local erigido, aunque un informe posterior sobre las instalaciones dedicadas a espectáculos ordenara reforzar la gradería del Teatro de “La Infancia”. A través de otro documento, en donde la Comisión de Fiestas decide destinar lo obtenido por este local para aumentar el alumbrado general del festejo, se sabe que se ubicó exactamente en la plaza de las Flores, entonces Topete. Un detallado y extenso artículo publicado en *La Correspondencia de Cádiz* (9-12-1901: 2) confirma los anteriores datos y precisa que las medidas eran de 18m de largo y 8 de ancho, “formando su conjunto un paralelogramo”. Este “pequeño coliseo” era muestra, según describe dicha publicación, del buen gusto de su propietario, “el conocido artista Señor Chaves”. Además de su comodidad y elegancia, las artísticas decoraciones o la extensa colección de autómatas, se señala una importante innovación de carácter técnico: “el alumbrado eléctrico del salón”.

Efectivamente, a pesar de que hubo jornadas de caos y alteración del orden público, en concreto los días 11 y 12 de diciembre²²², la participación de Chaves en la Feria del Frío fue todo un éxito. Así lo prueba el hecho de que

²²² Los incidentes comenzaron cuando los patronos de algunos hornos comenzaron a contratar a obreros que no pertenecían al gremio de panaderos y que fabricaban “cundis”, menos laboriosas que las tradicionales roscas de Cádiz, con lo cual se perdían horas de salario. Hubo huelgas y diferentes altercados, reprimidos de manera violenta. Finalmente, los hornos volvieron a fabricar las tradicionales roscas y se readmitió a los obreros. Todo ello quedó reflejado en *Diario de Cádiz* (2/15-12-1901). A petición de los feriantes —entre los que se encontraba Chaves—, el consistorio no cobró la cuota de esos días (AHMC Neg. Fiestas C. 1008. Exp. 509. F.37).

varias familias distinguidas se pusieran de acuerdo para asistir en la noche del 3-1-1902 a una función del “teatro de fantoches y Tía Norica”, tal como describe *Diario de Cádiz* en la edición de la mañana de esa fecha. Según se describe en la crónica del 4-1-1902 Ed. M., la idea había surgido en una “aristocrática tertulia” donde se había estado hablando de la Tía Norica y de lo mucho que había mejorado “a pesar de sus años”. D. Rafael de la Viesca²²³, allí presente, tuvo entonces la idea de organizar una función especial, y para ello contrató el teatro para la sección de las nueve de la noche, “llenándose el teatro de elegantes señoras y señoritas y conocidos caballeros amigos del joven senador”, como describe Franklin en el mejor estilo de crónica social, donde se pueden identificar los apellidos de las familias más influyentes de la ciudad:

El nacimiento del Niño Dios y el testamento de la Tía Norica obtuvieron excelente *interpretación*, siendo muy aplaudidos los *artistas*.

Las gradas fueron ocupadas por el elemento masculino y las sillas por las señoras. El lleno fue completo, saliendo todos satisfechísimos.

Recordamos haber visto á las señoras y señoritas de Abarzuza (D. A.), Aramburu (Don M.), marquesa de Casa-Recaño, Pacheco, Cajigar, Poggio, Díaz y Escribano, Ravina, Rubio y Venegas, marquesa de Santo Domingo de Guzmán, Viesca y Pickman, Díez, Rosende, Martín Barbadillo, Darhán, Conte, Gómez (D. J. E.), Gómez (D. L. J.), Gómez Aramburu, Martínez del Cerro (D. S.), Salas, Picardo, (viuda de), Picardo y Blázquez, Picardo y Walkinsan, Regalt, Elizalde, Marquesa del Buen Suceso, Montesinos, Jiménez Mena, Verges, Laraola, Santaló, Lixaur, Bedoya, Pereda, Amesti, Duarte, Marquesa de San

²²³ Rafael de la Viesca nació en Cádiz el 31-7-1862. Doctor en leyes y licenciado en Administración de Empresas, así como en Filosofía y Letras. Tras habitar una larga temporada en Madrid, a su regreso a Cádiz fundó en unión de su tío, el Marqués de Santo Domingo de Guzmán, el noticiero *La Dinastía*. Periodista y político, fue diputado por Cádiz del Partido Conservador. En paralelo a su brillante carrera política, ocupó diversos cargos honoríficos como presidente del Ateneo y del Casino Gaditano. Tras su fallecimiento, el Ayuntamiento decidió en 1908 denominar con su nombre la calle donde nació, entonces llamada Consulado Viejo (Smith Somariba, 1913: 277-279).

Juan de Carballo, López Martí Alcón, Salas (D. R.) etc.
etc²²⁴.

En la misma reseña se calificaba a Chaves de “popular”, en términos semejantes a la anterior de Diario de Cádiz (2-12-1901) y *La Correspondencia de Cádiz* (9-12-1901: 2). Su nombre completo era Luis Eximeno Chaves había nacido en Cádiz el 26-8-1854, según consta en el PM de 1915 (AHMC L. 3492: 475)²²⁵. Hijo de José Eximeno, originario de Chiclana de la Frontera (Cádiz), y de M^a del Pilar Chaves, de Sevilla, residió durante algún tiempo en el Puerto de Santa María (Cádiz). En 1884 contrajo matrimonio en esa localidad con M^a de los Dolores Perdigones²²⁶, nacida el 10-7-1861 en Cádiz— según consta también el PM de 1915, antes citado—, en la Iglesia Mayor Prioral de Nuestra Señora de los Milagros. En ese mismo templo fue bautizada también su única hija, M^a de la Consolación del Espíritu Santo²²⁷, que había nacido, según consta en su partida de bautismo, el 12-9-1885 en la calle San Bartolomé, 14, finca colindante al teatro de las calles Luna y Misericordia del El Puerto de Santa María²²⁸.

²²⁴ *La Correspondencia de Cádiz* (4-1-1902: 4) publicó un artículo muy similar con igual listado de nombres.

²²⁵ En Aladro (1976: 156) se afirma que había nacido en la localidad del Puerto de Santa María. Pero además del PM citado, también en los documentos que certifican su defunción, consta como nacido en Cádiz (RC: Tm. 244-1, p. 72 vtº; APSA: Fn., 1918 L. 18 f. 289). En el Exp. Mat. de su hija Consuelo figura igualmente que Luis Chaves y su esposa eran de Cádiz (ADC 1915, 1042) Este dato al no ser comprobado hasta ahora, se ha ido transmitido de forma errónea en publicaciones sobre el tema de La Tía Norica.

²²⁶ También a veces aparece, según el documento, como Dolores Rodríguez Perdigones o como Dolores Perdigones Valero o Raleto. También como Dolores Chaves y Perdigones.

²²⁷ Igualmente, la hija de Chaves, aparece con distintas variantes: Consuelo Chaves y Perdigones; Consuelo Eximeno o Eximenez Perdigones, etc. Hay que tener en cuenta que toda la familia Chaves trabajó en el campo de las áreas escénicas y quizás combinaron o emplearon diversos nombres artísticos.

²²⁸ Para todos estos datos véase Exp. Mat. de Eladio M. Martínez Couto y Consuelo Eximenez [sic] Perdigones. (ADC 1915, Leg. 1042) y catastro de 1843 (AHMPSM, Leg. 3378, fs. 1.001, 1.050 y Leg. 3380, f. 1.450).

En esta población Luis E. Chaves desarrolló una importante actividad teatral. Así, en la *Revista Portuense* 24-11-1891, en un artículo sobre la compañía de zarzuela del Sr. Martínez que actuaba en el Teatro Principal, se puede leer que a ella pertenecía “el distinguido tenor cómico Sr. Chaves querido, y con merecidísimas simpatías en el Puerto”. La misma publicación lo califica de “aplaudido” el 12-12-1891, cuando la compañía retoma sus actuaciones. Pero, además, Chaves, según consta en AHMPMSM (Secc. Fiestas Subsecc. Teatros 1892 nº2, sig.1029), pidió permiso para abrir un salón recreativo en el local de C/ Misericordia nº 10, para “conciertos vocales e instrumentales, juegos de prestidigitación u otros análogos”. Solicitado con fecha 18-5-1892, le fue concedido días más tarde, en concreto el 25. La *Revista Portuense* se hizo eco de la apertura del local en una reseña el 28-5-1892. Hasta el 8 de julio de ese año hubo numerosas actuaciones de zarzuela, sainetes, bailes, etc., publicitadas en la cartelera de espectáculos o en minuciosas reseñas de dicha publicación local. Allí también se refleja otra de las habilidades de Chaves, la de pintor escenógrafo, como se describe el 16-6-1892:

Las decoraciones pintadas para la obra son de buen efecto, especialmente la última. El autor de ellas fue llamado por el público al final, apareciendo en escena el señor Chaves.

En conjunto la obra resultó buena, y el público salió satisfecho del salón.

Nuestra enhorabuena á los señores Chaves y Arroyo.

En pleno verano, Chaves, a la par que continúa sus actuaciones en el Teatro Principal, como señala la *Revista Portuense* 12-8-1892, instalará un teatro de verano en el Real de la velada de la Victoria, como así recoge el

mismo periódico el 26-7-1892. Esa publicación local sigue recogiendo la programación de este espacio, que llega a denominar “Teatro Chaves” y que extenderá su funcionamiento a lo largo de todo el mes de septiembre. Curiosamente, en la reseña de 20-9-1892 actúa una “señora Montenegro”, que pertenecía al elenco de la compañía de Eustaquio Salado. A mediados de octubre, Chaves acometerá obras de mejora en el teatro de la calle de la Misericordia, como se describe en los ejemplares de los días 13 y 20 de octubre. La *Revista Portuense* pasa a denominarlo “Salón Chaves”, donde se representan todo tipo de obras, como, por ejemplo, *La cabaña del Tío Tom* (20-12-1892). Sobre la actividad de este espacio teatral seguirían apareciendo referencias hasta agosto de 1893. En varias ocasiones volvemos a encontrar a esta “señora Montenegro” (14 y 29-12-1892; 15-8-1893), que participa en diferentes compañías, de ámbito local con toda probabilidad. Constantemente se alude al esfuerzo de Chaves por ofrecer lo mejor dentro de sus posibilidades. Se destaca también el esmero de los actores o lo económico del precio (29-12-1892), y que, gracias a todo eso, el público de la localidad estaba “oyendo en Chaves lo que no ha podido oír en el Principal” (11-4-1893). Sin embargo, a partir de agosto de 1893 no aparecen más referencias sobre Luis Chaves en El Puerto de Santa María.

En 1900, Luis Eximeno Chaves participa ya de la vida teatral en Cádiz. Así, en *La Correspondencia de Cádiz*, con fecha 26-12-1900, se recoge el estreno en el Teatro Principal de esta ciudad de dos decoraciones suyas para la obra *La vuelta al mundo*. Habita, precisamente, muy cerca del coliseo, en concreto en Barrié nº 34, calle que desemboca en la plaza de las Flores y que era la antigua del Vestuario (de Comedias). Así aparece consignado en el

indicador de domicilios de la *Guía Rosetty* (1901-1902: snp), donde figura indizado por su segundo apellido, esto es, Chaves, y como “artista pictórico”. De igual manera consta en la guía *Cádiz en el bolsillo* (1903: 128)²²⁹, donde también aparece su hija Consuelo Chaves y Perdigones, que contaba ya con 15 años y que figura como profesora de piano. En esta dirección permanecería hasta 1906, para después habitar en la plaza Jesús Nazareno y la calle Bendición de Dios, según Aladro (1976: 30)²³⁰; finalmente, desde 1914 y hasta su fallecimiento en 1918 (RC: Tm. 244-1, p. 72 vtº) en Veá Murguía nº 24²³¹, calle del barrio del Mentidero y en el área de la parroquia de San Antonio.

A partir de los testimonios recogidos por Aladro (1976: 156-159), se sabe que ejerció varios oficios; además de cantante en compañías de ópera, fue sochantre de la parroquia de San Antonio, trabajó de albañil, y además instaló una carpintería en la plaza Viudas. En los indicadores de domicilios, como ya se ha señalado, figura como “artista pictórico” o “artista pintor”, mientras que en su certificado de defunción consta como “músico”. En *Diario de Cádiz* está registrada la actuación de una compañía de zarzuela donde actuó un tal Chaves del 30-11-1876 a 10-1-1877, en el teatro de El Puerto de

²²⁹ Aparece como “Ejimenno” en lugar de “Eximeno”.

²³⁰ En las guías mencionadas y similares, Chaves sigue apareciendo domiciliado en Barrío nº 34 hasta 1909. Sin embargo, no aparece en los PMs correspondientes (AHMC L.3230; L. 3296, L. 3328). En los PMs comprendidos entre los años 1906 a 1913 no consta que viviera ni en Plaza Jesús Nazareno, ni Bendición de Dios, ni Veá Murguía (AHMC L. 3197 a L. 3425). A partir de 1914 y hasta 1918 aparece inscrito en Veá Murguía, 24-Bajo (AHMC L. 3458; L. 3492: L. 3586). Sin embargo, en la calle Bendición de Dios nº 14 sí aparece empadronado Ricardo Páez Porter, bisnieto de Pedro Montenegro, del que se hablará más adelante, entre los años 1910-1914, según consta en su Exp. Mat. (ADC Mat. Púb. 1914 Leg. 1039). Su madre, Antonia Porter, de profesión “costurera”, figura en esta dirección en el indicador de domicilio de la *Guía de Cádiz* de 1916.

²³¹ Como nota curiosa, hacer constar que figura como testigo presencial de su defunción Sebastián Rosetty Wagener, director de la *Revista teatral* y que firmaba con el seudónimo “Lord Byron”.

Santa María. Luis Eximeno tendría unos 22 años, con lo que no sería descabellado pensar que se trataba de la misma persona. Además, hay que recordar que la primera vez que su nombre aparece asociado a La Tía Norica se le nombra como el “conocido tenor y pintor escenógrafo” (*Diario de Cádiz*, 2-12-1901), por lo que parece que había desarrollado una carrera como cantante con cierto brillo, al menos a nivel provincial. Una vez en Cádiz, formó parte de la capilla de música de la iglesia parroquial de San Antonio, que actuaba en diferentes tipos de celebraciones, como se puede constatar por la prensa local²³².

Sobre el comienzo del interés profesional de Chaves por las marionetas, sólo se pueden sostener ciertas conjeturas. Rosario Núñez del Río (1892-1976) — que entró en su compañía en 1909— recuerda en Aladro (1976: 32) que vio por primera vez La Tía Norica con 4 ó 5 años, lo que nos sitúa en 1897, en la Plaza de la Libertad, “donde está ahora Simago²³³ [...] sí, bueno, Vista Alegre, pues ahí ponía él, no la caseta, no, en una portada grande que había. Se hacían ‘Cristobitas’”. Aunque parece estar hablando de Chaves, en realidad su recuerdo podría estar relacionado con cualquiera de esos teatrillos mecánicos o de marionetas citados anteriormente, donde también aparecía el personaje de La Tía Norica. De hecho, Vista Alegre era

²³² Por ejemplo, en *Diario de Cádiz* (24-11-1913), en la crónica del bautizo en San Antonio del hijo de D. Miguel de Aramburu, se explica que “los señores Elías y Chaves, acompañados al órgano por el Sr. Llupart, interpretaron el *Laudate* y el *Te-Deum* del maestro Zabala”. Fue un acto al que asistió “numerosa y distinguida concurrencia”, puesto que estaban implicados importantes personajes de la ciudad. La madrina fue Micaela de Aramburu, viuda de Moreno de Mora, y los testigos, el Marqués del Recaño y Álvaro Picardo. Otro caso de la actividad de Chaves en este templo es la festividad de San Antonio de 1915 descrita en *Diario de Cádiz*, 14-6-1915, en la que Chaves y otro cantante denominado Posada —quizás Jerónimo Posada y Pérez, que aparece en la suplicatoria de la esquila de Chaves, publicada en el mismo periódico con fecha 3-1-1919— estrenaron una misa de Solís e interpretaron varios motetes.

²³³ Nombre de un supermercado ya desaparecido. En la actualidad existe un establecimiento similar de una conocida cadena.

una tienda de vinos situada en la plaza de la Libertad, 1, según aparece en la *Guía comercial y económica de Cádiz para 1917*: 345. Este comercio ya existía en 1895, pues aparece en el croquis de la Feria de Navidad de ese año (AHMC: Fiestas Exp. 70 C. 1444). Este comercio estaba situado justo enfrente de la calle de la Unión (después Tomás Istúriz y actual Alcalá Galiano), donde se instalaron en muchas ocasiones dichas casetas.

Pero, además, la misma Rosario Núñez, en declaraciones publicadas anteriores a la edición del libro de Aladro, en concreto en *Diario de Cádiz*, 25-7-1973:6²³⁴, afirmaba:

Don Luis Eximeno sacó la idea de unos muñecos a los se llamaban “cristobalitos”, vio a un hombre en el Puerto de Santa María con estos ingenios y se le ocurrió montar el teatrillo, buscó la manera de fabricar unas marionetas que moviesen los pies y las manos, ya que con esos miembros y las diversas voces podían expresar muchas cosas más que los “cristobalitos”²³⁵.

Por su fecha de nacimiento, Chaves pudiera haber visto a La Tía Norica de niño, incluso en el teatro de la calle Compañía. Pero quizá esa representación, —reseñada por *Diario de Cádiz* (16-12-1885) y citada anteriormente— de la calle de la Misericordia en El Puerto de Santa María, que tuvo lugar meses después del nacimiento de su única hija y tan cerca de su domicilio, fuera la que despertara realmente su interés. Resulta curioso, además, la coincidencia de la presencia de un anuncio en una publicación gaditana de carácter

²³⁴ Se trata de una entrevista realizada por el periodista Eduardo Moyano a Rosario Núñez del Río. Resulta curioso que para la entrevistada sea precisamente 1909, año en el que ella se incorpora, el del debut de la compañía, lo que demuestra la subjetividad de los recuerdos y testimonios personales.

²³⁵ En Aladro (1976: 62), Antonio Loaiza Martínez, miembro de la compañía de Couto y nacido en 1902 afirma que fue Chaves el que hizo La Tía Norica y dice textualmente: “Antes la ponían aquí, en el Mercado, pero unos guiñol, no era talmente la Tía Norica, como era hoy”. Es de suponer que si varias compañías ofertaban el mismo espectáculo, también habría diversas modalidades de títeres.

cultural, *Revista Teatral*, que estuvo apareciendo desde el 20-11-1895 hasta octubre de 1900, justo un año antes de la aparición de Chaves en la Feria del Frío:

TEATRO EN VENTA—Se venden todos los enseres de un precioso teatro, muy propio para establecerlo en una casa particular, á precio muy módico. En la redacción de este periódico darán razón.

Pero, a pesar del éxito obtenido por Chaves con su Tía Norica renovada, la temporada siguiente iba a demostrar que los descendientes de Pedro Montenegro seguían en activo. Ya en *Diario de Cádiz* de 28-11-1902 Ed. M., se explicaba que ese año se iban mejorar las instalaciones de la feria y, entre diversas atracciones como dos cinematógrafos, carrusel, tíos vivos y los consabidos puestos de dulces, también se instalaría un “teatro de fantoches” y “Tía Norica”. Efectivamente, en la relación de licencias concedidas por el Ayuntamiento con fecha 5-12-1902 (AHMC Fiestas Exp. 483/20 C. 999) están registradas un buen número de atracciones; en la última anotación, con el nº 27, figura un “teatro de polichinelas” al que se conceden los “arcos” 8 y 9, con una medida de 7mx4m el primero de ellos²³⁶. Pero esta vez el responsable no es Chaves, sino un tal José Luis Páez, cuyo segundo apellido, como se demuestra más adelante, era Montenegro.

Por otro lado, al día siguiente, en *Diario de Cádiz* (6-12-1902 Ed. M.) se anuncia la inauguración de un “Salón de Variedades” en las calles

²³⁶ Gradualmente, entre finales del XIX y principios del XX, el Ayuntamiento se había ido implicando cada vez más en la instalación de puestos, barracas y casetas. Llegó un momento en que el Consistorio era el encargado de levantar los puestos, todos en la misma línea y siguiendo una estética unificada. Por lo tanto, la concesión de licencia correspondía con un permiso de alquiler del espacio. Por ejemplo, en este caso, José Luis Páez pagaba una peseta de impuestos y estaba también obligado a entregar una especie de fianza en concepto de pago por posibles desperfectos, en razón de 3 pesetas. Por otro lado, llama la atención que la lista de licencias esté mecanografiada, pero que también haya algunos añadidos a mano, como de última hora, caso de Páez.

Sacramento y Herrador, 26 (hoy Fernández Shaw), calles muy cercanas a la Feria del Frío, pero fuera de la ubicación de los puestos y barracas. Este era el programa, que se ofrecería diariamente en dos funciones, a las 7 y a las 9 de la noche:

Presentará el Nacimiento del Hijo de Dios con gran lujo en el decorado y en el atrezo de las figuras mecánicas, las cuales pasan de sesenta de gran tamaño y vestidas con arreglo á la época que representan, siendo combinado y dirigido este espectáculo por D. Luis Montenegro, hijo del que antiguamente lo presentaba con gran éxito en el teatro que fué de Isabel II situado en la antes calle de la Compañía, hoy de Prim. [...]

El espectáculo dará fin con el chistoso pasillo de la Tía Norica.

La empresa además advertía que sólo se venderían asientos de sillas, al precio de 50 céntimos de peseta, para evitar molestias al público, ya que su principal objetivo era “ofrecer un espectáculo principalmente para familias”. Se señalaba en la reseña que jueves y festivos habría también función a las dos y media de la tarde. La descripción finaliza con la indicación de que “El alumbrado es eléctrico”, recurso técnico que, como se señala anteriormente, ya había introducido Chaves la temporada anterior.

Por lo que salió publicado ya casi al final de la feria²³⁷, en *Diario de Cádiz* (8-1-1903 Ed. M.), se puede suponer que ambos espacios estuvieron ofreciendo las funciones de la Tía Norica, pues se comenta, refiriéndose a la feria, que hubo “gran concurrencia en ambos cinematógrafos, en la ‘Tía Norica’ y en los ‘tío vivos’”, para a continuación añadir que también “hubo mucho público como de costumbre” en el “Salón de Variedades” citado, situado en Sacramento esquina Herrador, destacando el “gran lujo en el

²³⁷ Aquel año la feria concluyó el 18 de enero, en lugar de la fecha acostumbrada de 2 de febrero.

decorado” y citando de nuevo a Luis Montenegro. Sin embargo, sobre este espectáculo no se conserva documentación en el negociado correspondiente del AHMC, quizás porque el local quedaba fuera del ámbito de la feria²³⁸.

Sí se ha podido constatar, en cambio, que José Luis Páez —el industrial anteriormente mencionado y que había solicitado instalar un teatro de fantoches en la Feria propiamente dicha— era nieto de Pedro Montenegro Estévez, el primer director del Teatro Isabel II. Puede que posteriormente a la concesión del permiso decidiera instalar su espectáculo en este Salón de Variedades, quizás buscando distinguirse de los barracones de la feria, para así darle mayor prestigio al espectáculo. Sus padres eran el tintorero Luis Páez de los Santos y Josefa Florinda Montenegro, casados en 1850, que habitaron en Compañía hasta el derribo de la finca en 1869; en ese momento se instalaron en Cardoso, 18, callejón del barrio de la Libertad, según consta en los padrones correspondientes y en el indicador de domicilios de la *Guía Rosetty*, así como en el expediente matrimonial (ADC 1888, Leg. 927)²³⁹. José Luis había nacido en 1866 y consta que vivió con sus padres en esa última dirección hasta 1888. Ese año contrajo matrimonio con Antonia Porter Mendoza, originaria de Barbastro (Huesca), en la parroquia del Rosario. La novia había vivido hasta 1885 en el ámbito de la parroquia de San Lorenzo, en concreto en Amargura nº 26 (actual Sagasta), calle muy próxima al callejón

²³⁸ Se han consultado también el de Fomento y la “Colección Temática Gaditana”, sin resultado.

²³⁹ Los datos sobre la familia Páez-Montenegro y Páez-Porter se han extraído de AHMC PMs, 1876 (L. 4043); 1878 (L. 2106); 1880 (L. 2184); 1886 (L. 2428); 1890 (L. 2605); 1891 (L. 2672); L. 1895 (L. 2827 y 2888); L. 1896 (L. 2904 y 2870); 1898 (L. 2945 y 2912); 1899 (L.2950) y 1900 (L. 2998) y 1903 (L. 3083). También se han localizado datos en los indicadores de domicilio y de oficios de la *Guía Rosetty* publicada en 1873, 1878 y 1891, además de la *Guía Gautier* de 1896 y 1898. Así mismo, también de la *Guía de Cádiz de Campo y Marín* (1918).

Cardoso. Era hija de un sastre y ella misma ejerció como costurera de 1900 a 1918. El matrimonio Paez-Porter tuvo sólo un hijo, Ricardo Luis (Cádiz, 1890-1919)²⁴⁰. La familia residió entre diferentes calles pertenecientes al barrio del Balón: José Ramón de la Cruz nº 15 (Veedor); Segismundo Moret nº 46 (Torre); Barquillas de Lope nº 11; Soledad nº 13; y Cerería nº 10 (Desamparados) del barrio de las Escuelas, para luego volver al barrio de San Lorenzo, habitando en calle María Arteaga nº 10. Por el padrón de 1910, en concreto, cuando habitaban en Segismundo Moret, 46 (Torre), se sabe que ambos progenitores sabían leer y escribir y que el pequeño Ricardo estaba escolarizado. Asimismo, que la familia de José Luis, sus padres —Luis Páez y Josefa Montenegro— además de su hermana, Carmen Páez, de 38 años, que permanecía soltera, habitaban también en el mismo domicilio. En el de 1903, cuando habitan en la calle Barquillas de Lope nº 11, sólo reside con los Páez-Porter Luis Páez, de 72 años, que consta como viudo.

En la documentación consultada, José Luis figura como “pirotécnico”, actividad cultivada en los teatros y espectáculos de marionetas²⁴¹; a veces también figura como “profesor de pirotecnia civil recreativa”, o “fabricante de faroles”, en los expedientes del negociado de “Fiestas” del AHMC, comprendidos entre 1896 y 1910 (C. 1443-1859), donde están depositados numerosos presupuestos elaborados por él mismo, de cara a la realización de funciones o exhibiciones de fuegos artificiales para festejos varios, como la Velada de los Ángeles, durante el mes de agosto; en ellos, se constata el éxito

²⁴⁰ Ver RCC, t. 74-1, pag. 240vto., secc- 1º y t. 244-1, pag. 170vto. Sección 3º.

²⁴¹ Como se ha señalado anteriormente, en el proyecto presentado en 1910 figuran como parte del programa “Erupciones volcánicas” del Vesubio. En ellas se presentaba un “gran telón pintado por un reputado pintor escenógrafo”, en términos muy similares a los anuncios publicados en *El Globo* los días 17/18-4-1841 sobre las representaciones en el teatro Isabel II.

obtenido en otras poblaciones y que le fueron encomendados los trabajos pirotécnicos durante la estancia de la reina regente (1897 C. 1000); también se conserva un proyecto de simulacro pirotécnico de combate naval (1906 C. 1002) y constatación sobre su participación en un festival marítimo subvencionado por el Ministerio de Marina (1910 Exp. 83/15 ramo 16).

A través de toda esta documentación, se observa que —a pesar de ser el único pirotécnico de la ciudad y de trabajar como tal para la Compañía Trasatlántica— él mismo consideraba que su trabajo no estaba lo suficientemente valorado por parte de las autoridades locales. En alguna ocasión llegó a denunciar “influencias políticas” y “favoritismos” en la contratación de “personas no peritas”, que conducían al deslucimiento completo de los espectáculos (1907 Exp. 436/13 C. 1853); además, tuvo que sufrir la fuerte competencia que ejercían las grandes compañías nacionales de pirotecnia así como de fabricación de faroles y “fantoques”. Este último término se refería en este caso a globos aerostáticos de gran tamaño de todo tipo de formas y figuras, cuya elevación pública constituía un espectáculo popular muy frecuente entonces. Diversas empresas, como la de Benito Escaler de Barcelona, proveedor de la Casa Real, o la de “Viuda de Pinillos” de Sevilla, entre otras muchas, ofertaban estos productos en toda España, con todo lujo de folletos publicitarios.

Volviendo a 1903, en noviembre vuelven a aparecer noticias de Chaves. La edición matinal del día 28, en la sección “Actualidades”, de Franklin Jr. y C^a, describe profusamente, a lo largo de más de cuarenta líneas, una visita realizada al estudio de Chaves para examinar “las decoraciones y autómatas que ha de presentar en la caseta que va á colocar en la feria

llamada de Navidad”. Recuerda el periodista que tres años antes había conseguido reunir a lo mejor de Cádiz en el lujoso espectáculo mostrado en la plaza de las Flores. Pero, no contento con aquel éxito, en esos tres años había construido “cincuenta autómatas de mucho mayor tamaño, cuyos movimientos sorprenden y ha hecho un vestuario lujosísimo con todos los detalles de la época digno de figurar en primera línea en esta clase de espectáculo”. En especial, sobre todo, dedica palabras de elogio a los treinta telones nuevos pintados por el propio Chaves.

Prácticamente cada día *Diario de Cádiz* reseñó los pormenores de la Feria. El 1 de diciembre se describe la situación de todas las atracciones, señalando que el “pabellón de polichinelas” de Chaves se situaría frente a calle Libertad, con entrada por el Parque de Guerra Jiménez, para que la Plaza Topete quedara libre para las bandas de música, aunque finalmente se ubicó en dicha plaza. La caseta empezó a instalarse el día 3 para que se inaugurara, como era habitual, el día 8. Sin embargo, las fuertes lluvias provocarían que se retrasara hasta el día 13, día que el rotativo local anuncia un repertorio compuesto por *Las astucias de Luzbel* y *La Tía Norica*, “aprobadas por la censura eclesiástica” y que se representarían en diversos horarios al precio de 0,50 la entrada de preferencia y 0,20 la grada. Se vuelve a destacar la comodidad del local, el lujo de figuras, decorado y atrezzo, así como el “vestuario arreglado á la época”. El éxito es total, como se observa en las abundantes noticias que continúan publicándose en *Diario de Cádiz* hasta finales de diciembre de 1903 y hasta el 8-1-1904, que destacan una y otra vez la suntuosidad del espectáculo (20-12-1903 Ed. M.) o la ampliación de funciones debido a la demanda del público (29-12-1903 Ed. M.).

Un cartel de la época, encontrado en un anticuario de la calle Rosario y hoy en día depositado en ATN, corrobora toda la información anterior ²⁴². Se anuncia el local como “Salón Chaves-Recreo de la Infancia. Gran Teatro de Figuras Automáticas” y funciones diarias —todos los días a las 6 y media de la tarde y festivos desde las 2—, en los siguientes términos, con los mismos precios que se habían anunciado en la prensa local:

El Director y propietario de este espectáculo infantil, agradecido á la acogida que el ilustrado público le dispensara en el año de 1902, deseoso de presentar con la mayor propiedad y cultura las tradicionales escenas religiosas sacras de la gran trilogía EL REDENTOR DEL MUNDO no ha dudado aún a costa de los mayor sacrificios en reunir los mejores elementos posibles á fin de exponerlo esta vez con todos los adelantos modernos habiendo hecho expresamente una magnífica, elegante y variada colección de figuras automáticas de mayor tamaño, un vestuario histórico completo y un grandioso y sorprendente decorado novedad adecuado á el argumento de la antigua y clásica obra antes dicha aprobado por la censura eclesiástica y arreglada y adicionada expresamente para este teatro por persona competente en Historia Sagrada y Cánones, no dudando por tanto serán sus esfuerzos del agrado de los que se dignen honrarle con su asistencia.

Chaves había organizado un espectáculo que abarcaba los evangelios al completo, en tres partes: *Las astucias de Luzbel o el Nacimiento del Hijo de Dios*; *La Infancia de Jesús* y, por último, *El mártir del Gólgota*. Por supuesto, no faltaban las escenas de La Tía Norica con el toro, la visita médica y el testamento, “tan llenas de recuerdos cómicos”, como enuncia el cartel. Pero, además, formaba parte del repertorio un personaje clásico del

²⁴² Dicho cartel fue localizado por Enrique del Álamo, director de la Fundación Municipal de Cultura en un anticuario que había en la calle Rosario (Cádiz) y adquirido por la actual compañía Tía Norica. Por otro lado, debe señalarse que apenas se conserva documentación sobre la feria de Navidad de 1903 en AHMC. En el expediente correspondiente nº 422/26 C. 857 queda constancia de que se había reasignado a la comisión de Mercados las funciones que hasta ese momento había desempeñado la de Fiestas, por efectuarse en la demarcación del mercado de la Libertad. Sin embargo, en los expedientes del negociado de Mercados (1903 C. 7063) no se conserva documentación al respecto.

teatro de títeres tradicional que a mediados del XIX había sido censurado y prohibido en Cádiz: “Don Cristóbal Polichinela y su consorte Rosita”²⁴³. En el testimonio de Rosario Núñez en *Aladro* (1976: 32), se constata también la presencia de esta figura, hecho que había pasado por alto hasta ahora: “Se hacían ‘Cristobitas’. Nosotros tenemos hecho con eso hasta Chirigotas del Carnaval. [...] Eso se trabaja abajo, en el suelo del escenario, lo hemos trabajado nosotros. Los muñecos los tendrá él. Se hacía en tiempos de D. Luis.”

Quizás para la representación religiosa y las escenas de La Tía Norica empleara muñecos de mayor complejidad técnica, mientras que para las obras protagonizadas por D. Cristóbal utilizara la de guante, pero los documentos localizados y conservados no aportan suficiente información. Aparte de las descripciones de Francisco Flores Arenas sobre la fusión de estas dos tradiciones en la Feria del Frío, señaladas en el capítulo anterior, se han localizado otros ejemplos anteriores al espectáculo de Chaves de 1903. Cornejo (2012a: 32 y 33) señala que Otero (1912:164) comenta, tras transcribir la canción de La Tía Norica y la cogida del toro que “Más tarde, en los polichinelas, salió a relucir la Tía Norica”, pero no concreta nada más. Por otra parte, señala también un artículo publicado en la primera plana de *ABC de Sevilla*, con fecha 8-9-1943, firmado por el poeta sevillano José Muñoz San Román (1876-1954), quien describe funciones de “cristobitas”, en otros tiempos frecuentes por todas partes, se supone que en su ciudad y, en el

²⁴³ En la reseña nombrada anteriormente, publicada en *Diario de Cádiz* (28-11-1903 Ed. M), se dice, refiriéndose a la presentación de Chaves en 1901, que su local se vio “continuamente favorecido por los niños de las familias más distinguidas, a los que acompañaban sus padres recordando el tiempo en que ellos fueron con sus antecesores á admirar igualmente los misterios del Nacimiento del Dios hijo y los divertidos pasillos de la Tía Norica y del clásico *Cristobita*.”

momento de la publicación del artículo, totalmente desaparecidas. Este escritor deja claro que los “polichinelas” que conoce “no son los movidos por hilos o alambres, sino por la mano del industrial, oculto detrás de una cortina”²⁴⁴. Muñoz San Román continúa explicando que en esas funciones aparecían, como primeras figuras, “*Cristobita y Señá Rosita*” y, como secundarios, “el *Compadre y la Tía Norica*”, así como “una pareja de la Guardia civil y un sacerdote”. Sobre el argumento, destaca que lo más divertido era —aparte de “borracheras y cachiporrazos” de Cristobita y el toro que lidiaba— “las diabluras con que mortificaba a *la Tía Norica*”. Sobre fechas concretas, tan sólo habla de un tal Maqueda que instalaba su barraca en el barrio de Triana sobre 1885 y años posteriores. Finalmente, Cornejo recoge también un artículo de Ricardo de Montis publicado en *Diario de Córdoba* (23-7-1923) que describe a los polichinelas como espectáculo indispensable de las verbenas, citando las humildes tenderetes de “Juan Misas o Antoñuelo Picardías”, donde improvisaban escenas y diálogos entre la “Señá Rosita y el Señor Cristobita, la Tía Norica y Don Riticursi”. Esta combinación de dos tradiciones titiriteras justifica plenamente, la genealogía descrita por Federico García Lorca unos años después, en 1932, citada anteriormente. El poeta, que seguramente fue testigo de estas populares representaciones, no duda en destacar la procedencia gaditana de La Tía Norica:

[...] saludemos hoy en “La Tarumba” a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la Tía Norica, de

²⁴⁴ El término “polichinela” y sus variantes parece utilizarse a principios del siglo XX para referirse a cualquier tipo de títere. Así vemos que la prensa, como se puede comprobar en *Diario de Cádiz* (28-11-1903 Ed. M ó 5-12-1910 Ed. T.), lo usa para describir el teatro de Chaves que también recibía la denominación de “figuras automáticas” o de “fantoques”. Por otro lado, en el libro sobre las historias del cantaor Pericón de Cádiz, nacido en Cádiz en 1901, aparece también esta palabra: “Los puchinelas eran unas marionetas, que salían el tío Batillo, la tía Norica y cosas d’esas” (Ortiz Nuevo, 1990: 155).

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 teatro²⁴⁵.

Volviendo a la época de Chaves, en la temporada de 1904-05, gracias a *Diario de Cádiz*, se sabe que desde noviembre había ya numerosas peticiones para instalarse en la Feria del Frío, que se ubicaría en la Plaza de los Descalzos. De entre las solicitudes se destacaban dos cinematógrafos y por supuesto La Tía Norica. Como era tradicional, la Feria se inauguró el día 8 de diciembre, con bastante animación entre las plazas de Guerra Jiménez y Libertad. En el Teatro de Fantoques el público pudo disfrutar de la Tía Norica y el propósito *Las astucias de Luzbel o el Nacimiento del Hijo de Dios*²⁴⁶.

Todo parece funcionar con normalidad; sin embargo, la puesta en marcha del “arbitrio de consumo” provocaría el desabastecimiento del mercado a partir del 5 de enero²⁴⁷. De hecho, se observa, por las noticias de *Diario de Cádiz*, que ese año no hubo la alegría habitual, aunque la víspera de Reyes sí que se celebró con alguna animación. Hubo lleno en el cinematógrafo y en un espacio instalado frente a la Cabaña Suiza, en la plaza Jesús Nazareno nº12, donde se describe, según *Diario de Cádiz* de 6-1-1905 Ed. M., que “se representa vistosamente *La adoración de los magos*”.

²⁴⁵ Se recuerda que esta célebre “genealogía” aparece en el epílogo de la pieza *El retabillito de don Cristóbal: farsa para guiñol*. Véase la edición de sus obras completas en Aguilar de 1967: 1043.

²⁴⁶ Véase *Diario de Cádiz* 13-11-2004: 69; 9-12-2004: 57 y 23-12-2004: 49, sección “En *Diario de Cádiz*. Hace 100 años”

²⁴⁷ El 5-1-1905 comenzaron a cobrarse en la ciudad los arbitrios de consumo, autorizados por el gobierno con el fin de solucionar la crisis del consistorio gaditano; esto provocó que los distribuidores de mercancías, al conocer la existencia de un nuevo impuesto, no entraran en la población, provocando el consiguiente desabastecimiento, lo que acarrearía altercados y manifestaciones violentas. Finalmente, hubo de suspenderse su cobro y el alcalde hubo de marchar a Madrid para solucionar el tema económico, sin tener que recurrir a la aplicación del arbitrio (Véase Sección “En *Diario de Cádiz*: Hace 100 años”, *Diario de Cádiz*, 5 y 12-1-2005).

A partir del día 7 funcionaban ya pocas diversiones, aunque tanto el cinematógrafo como el “Salón de la Infancia” continuaban con buena entrada, según se lee en el *Diario de Cádiz*, 7-1-1905 Ed. M. La edición de la tarde del mismo periódico anuncia las últimas funciones en el “Recreo Infantil” frente a la Cabaña Suiza, con “Parada de los Reyes” y “Tía Norica”, lo que da entender que había dos locales donde se estaban representando las piezas de La Tía Norica. A pesar de la animación que existía tanto en los Descalzos como en el local de Plaza Jesús Nazareno, según se lee en el ejemplar de *Diario de Cádiz* de 10-1-1905, los desórdenes públicos derivados de la imposición de ese impuesto provocarían la suspensión de los espectáculos. Afortunadamente, se volvería a la normalidad el 12, donde una vez más las representaciones en Salón de la Infancia y en el cinematógrafo de la Feria tuvieron buena asistencia; por su parte, en el local frente a la Cabaña se anuncia también Tía Norica, “las jocosidades del alcalde Cucharón”, así como *La huida a Egipto* y *El Niño perdido*²⁴⁸. Puesto que no se conserva documentación en el AHMC sobre la Feria de Navidad de 1904-05, no es posible averiguar quiénes fueron los responsables de cada local. Hay que recordar, sin embargo, que puede que Chaves ofreciera sus funciones en este último emplazamiento, en plaza Jesús Nazareno, próximo al lugar donde se estaba construyendo el futuro Gran Teatro Falla. De hecho, existen varios testimonios de su ubicación en dicha plaza, como el de Juan Porto (Aladro 1976: 46-55) o el de Rosario Núñez (*Diario de Cádiz*, 25-7-1973:6), miembros de la compañía de La Tía Norica en esos años.

²⁴⁸ Véase *Diario de Cádiz* 1-1-2005: 55, “En *Diario de Cádiz*: Hace 100 años”.

En noviembre de 1905, el Ayuntamiento comienza los preparativos de la Feria del Frío, con la intención de que la animación y la alegría superaran a las de años anteriores²⁴⁹. Sin embargo, parece haber problemas con respecto a La Tía Norica, pues *Diario de Cádiz* con fecha 11-12-1905 se hace eco de una petición de una anciana y su nieta, en nombre de todos los niños de Cádiz, para que el espectáculo vuelva a la Feria del Frío. Según continúa la noticia, Chaves acababa de volver de Madrid y había sido informado de estos deseos, por lo que había iniciado las gestiones oportunas. El día 14, el periódico local describe las propuestas realizadas por Chaves al propietario de un local-teatro de la plaza de las Flores y luego al del Teatro Cómico –situado en la calle San Miguel— para efectuar allí las representaciones. Las gestiones resultaron infructuosas, pero Chaves persistía en su intención de presentar el espectáculo, ante las reiteradas peticiones del público de Cádiz. Sin embargo, una reseña publicada en *La Correspondencia de Cádiz*, con fecha 26-12-1905, sobre la Feria del Frío explica que no se pudo instalar allí La Tía Norica, “por falta de sito”, lo que el cronista, que firma como “Cualquiera”, lamenta y critica.

Al día siguiente y en la misma publicación –quizás con la intención de demostrar la importancia de esta tradición y apoyar sus representaciones– se reproduce en primera plana parte de un extenso artículo publicado en el periódico madrileño *El Universo* (24-12-1905) sobre costumbres navideñas en España. En él, se destaca la antigüedad de las representaciones de la Tía Norica, situando sus orígenes en Cádiz a finales del siglo XVIII; se insiste en

²⁴⁹ Para la temporada 1905-06, véase la sección “En *Diario de Cádiz*: Hace 75 años”, *Diario de Cádiz* 14-12-1980 y “En *Diario de Cádiz*: Hace 100 años” publicados en *Diario de Cádiz* los días 11, 14 y 29 de diciembre de 2005 y 5-1-2006.

su papel en el origen del vocablo “cursi” y se finaliza haciendo referencia a autores cultos que le han dedicado artículos, como León y Domínguez –citado varias veces en este trabajo–, así como Eduardo Benot, lingüista gaditano; o al escritor Castro y Serrano²⁵⁰.

La estrella de las navidades de 1905 estaba siendo el cinematógrafo de La Rosa. Sin embargo, Chaves encontró por fin un espacio para las representaciones en el “lindo teatrillo” del colegio de Santa Cruz, según se describe en *Diario de Cádiz*, 5-1-1906²⁵¹. En concreto se reseña la función del 4 de enero, a la que asistió una numerosa concurrencia, donde “se contaban más mayores que pequeños”. En este lugar, se representaron otro tipo de obras, entre ellas *El seise mártir de Zaragoza*, del canónigo de la catedral José M^a León y Domínguez, uno de los primeros divulgadores de la historia de la Tía Norica.

Más adelante, en diciembre de 1906, Chaves dispuso un “Salón Teatro de la Infancia” en la calle Sacramento, esquina San Miguel²⁵², según *Diario de Cádiz* (13-12-1906 Ed. M.). Pero, además, los Páez también se

²⁵⁰ Eduardo Benot Rodríguez (Cádiz, 1822-Madrid, 1907). Fue político y lingüista, ministro de Fomento durante la I República y miembro de la Real Academia de la Lengua. (Véase *Diario de Cádiz*, 2-10-2010).

José Castro y Serrano (Granada, 1829-Madrid, 1896). Aunque había estudiado la carrera de Medicina, dedicó su vida a las letras y también fue miembro de la Real Academia de la Lengua. (Véase *ESPASA*, tomo XII, pp.399-400).

²⁵¹ En la sección “En Diario de Cádiz. Hace 100 años”, con fecha 5-1-2005, se reseña la representación el día 4-1-1905 de un auto religioso, *Los pastores de Belén* y de un sainete cómico en el colegio de Santa Cruz. Este centro era el lugar donde recibían educación los seis y acólitos de la Basílica. De allí salieron algunos hombres ilustres de la ciudad, como el obispo Arbolí.

²⁵² En la calle San Miguel estaba ubicado el teatro Cómico, inaugurado en 1886.

instalaron en la Feria del Frío²⁵³, con lo que las comparaciones fueron inevitables, como recogería el mismo periódico con fecha 17-12-1906:

Las Tía Norica, fueron muy visitadas ayer, por la tarde y noche. La del Sr. Chaves, lujosa y bien presentada; la del Sr. Páez, clásica y oportuna, tuvieron su público desde bien temprano, contándose por llenos las funciones.

Cada local ofrecería diferentes alternativas. Así, en el “Salón-teatro de Polichinelas del Sr. Páez” actuó un ilusionista tras las “funciones clásicas de la Tía Norica y graciosos pasillos de *Cristóbal*” (*Diario de Cádiz*, 19-12-1906 Ed. M.). Por su parte, el ‘Teatro de la Infancia’ en calle Sacramento, esquina San Miguel, se publicita de la siguiente manera: “Se hacen funciones extraordinarias para las familias que lo soliciten” (21-12-1906 Ed. M.). Ambas propuestas escénicas tuvieron que hacer frente también a la competencia del famoso Sanz, que se instaló en el Salón de la Rosa, como aparece reseñado en *Diario de Cádiz* (2-2-1907 Ed. M.) que describe un variado espectáculo con números de ventriloquía, la presentación de los “muñecos andantes” e incluso un vals que se marcó el propio artista con uno de sus fantoches.

En la siguiente Navidad, la de 1907, sólo encontramos a Chaves, que se instala de nuevo en el local de San Miguel esquina con Sacramento, donde se mostraron unas figuras “artísticas y muy lujosas, así como el decorado y atrezzo” (*Diario de Cádiz* 4-12-1907 Ed. M.). Además, se añadió al espectáculo un baile de fantoches a las clásicas funciones, “en las que ríen de

²⁵³ En AHMC (Fiestas 1906 Exp. 500/17 C. 1002), también figura en la “Relación de Industriales establecidos en la Feria de Navidad” un teatro de polichinelas situado frente a la tienda de Vista Alegre, figurando como responsable Eugenio de la Pascua.

lo lindo los muchachos y hace recordar á las personas mayores sus buenos tiempos” (25-12-1907 Ed. M.)²⁵⁴.

Dos años más tarde, en la Navidad de 1909, La Norica vuelve a instalarse en un pequeño teatro de la Feria del Frío. Estos vaivenes no impiden que se la considere un “espectáculo que por tradición no debe desaparecer y siempre tiene partidarios”. De hecho, la *Revista Teatral*, nº 51, con fecha 30-11-1910: 7, ya anuncia la presencia de la “colección de fantoches” de Chaves, al que califica del “agrado de los pequeñuelos y de muchos *grandecitos* que ante él, recuerdan su primera edad”. Todo dentro de un ambiente de gran animación, con abundante afluencia de público en todos los espectáculos de la Feria, animado por el buen tiempo que, en esta ocasión, acompañó la festividad.

Efectivamente, un artículo de más de cien líneas publicado al año siguiente en *Diario de Cádiz* (5-12-1910 Ed. T.) reconoce como “uno de los principales alicientes de la Feria del Frío [...] la representación de los Misterios del Nacimiento de Jesús [...] alternando con las graciosas escenas pastoriles y agudezas y jocosidades de la vetusta Tía Norica”. Firmado por X.X. y bajo el título “La Feria de Navidad y la ‘Tía Norica’”, constituye una valoración de la puesta en escena del espectáculo a lo largo del tiempo, en el que se añora “el precioso teatro de Montenegro” y se critica su periodo de decadencia, “cuando los empresarios han atendido más a la taquilla que al

²⁵⁴ En la Navidad de 1907 se instaló un nacimiento en la Escuela de San Miguel Arcángel, popularmente conocida como Mirandilla, en el que todas las figuras eran de movimiento. Tenía además varias maquinarias, casas iluminadas y otros efectos de luz (*Diario de Cádiz*, 24-12-1907 Ed. M.). Entre los espectáculos de la feria hubo también un gabinete de autómatas, dirigido por un tal Sr. Ariaño (*Diario de Cádiz*, 25-12-1907 Ed. M)

proscenio y les importaba poco que éste se resintiera con tal de que aquella estuviera en auge”.

El autor del texto reconoce haber sido testigo de que a veces se perdía la grandeza de los misterios representados por lo “burdo en la confección y vestimenta de los muñecos, el monótono chafarrinado de las decoraciones y lo algo ó mucho *desgravado* del elenco invisible”, y haber presenciado detalles chocantes como dos cañones en el decorado de la puerta del palacio de Herodes. Nuevamente, se destaca la labor de Chaves, que “ha hecho resurgir su brillante compañía de autómatas de las cenizas de los groseros muñecos que por desgracia nos han visitado afortunadamente pocas veces”. Asimismo, se alaba la indumentaria de los muñecos y la habilidad de Chaves como escenógrafo en la creación de decorados.

Termina el artículo indicando que en ese año se instalaría en la calle de la Libertad nº 1, donde había arrendado “un lujoso departamento para exhibir sus polichinelas con los que por muchos años deseamos nos recree.”²⁵⁵ No obstante, días más tarde, en la misma publicación con fecha 7-12-1910 Ed. T., se indica que en la plaza Topete (Flores) estaba instalado “el teatro del Sr. Chaves y en la calle Libertad otro de Polichinelas”. Efectivamente, en el listado de peticiones para puestos en la Feria de Navidad consta la de Ricardo Páez, para un “teatro mecánico” que ocuparía en dicha calle “los puestos del 31 al 34 (al 37)”, según la relación de licencias expedidas.

²⁵⁵ Quizás por esta razón Toscano (1985: 94) sitúa el teatro de Montenegro en la plaza de la Libertad, pues confunde la denominación que tuvo en sus últimos años con el nombre de esta plaza. El nº 1 hace esquina con la calle Hospital de Mujeres, donde luego se instalaría la famosa tienda de animales y cacharrería llamada “Casa Crespo”, que inspiró la chirigota “Los conquistadores de la trastienda de Casa Crespo” (1992).

Ricardo Páez era hijo de José Luis Páez Montenegro y Antonia Porter Mendoza, como se ha indicado anteriormente, y, por tanto, biznieto de Pedro Montenegro. Como su padre, profesaba de pirotécnico, e incluso recibió un premio en ese año de 1910, según consta en AHMC (Neg. Fiestas, C. 1856, 1911). Sucedió a su padre en estos menesteres a partir de 1911 y ejerció al menos hasta 1916, como se desprende de los documentos del mismo negociado y archivo correspondientes a esa época. Vivió en Bendición de Dios nº 14 entre 1910 y 1914. Ese año, a la edad de 24, contrae matrimonio en la parroquia de San Lorenzo con Concepción Sánchez Fernández de Guindo, nacida en 1894, de 19 años. En el expediente matrimonial (ADC Matrimonios Leg. 1039 1914), Ricardo aparece como “jornalero”, al igual que los testigos, y se conserva su petición “para que se le despache por pobre”.

En las “observaciones” sobre el listado de peticiones para la Feria del Frío de 1910, donde se indica si la actividad era nueva o si había estado anteriormente, está escrito, literalmente, “4 años (Nuevo)”. Quizás esta anotación se refería a que cuatro años antes había actuado alguien con igual apellido y ocupación, como así sucedió en 1906, esto es, José Luis Páez; la indicación “Nuevo” tal vez señale que Ricardo lo hacía por primera vez. En la relación de licencias expedidas se indica que se le concede los puestos del “31 al 34 (al 37)”; en la lista de la recaudación se indica “Tía Norica” como “industria que ejerce”. Tuvo que pagar un canon diario de 2.40, el más caro después de los “caballitos”, y estuvo instalado 12 días (AHMC Fiestas Exp. 177/21 C. 1859).

Tras esta temporada de 1910-11, será Chaves quien gane la partida, y Ricardo Páez sólo volvería de forma ocasional a la Feria como fotógrafo en

1917 (AHMC Fiestas Exp. 173/14). Más adelante, constaría de nuevo como pirotécnico, así como fotógrafo, en el indicador de domicilios del *Anuario de Cádiz y su provincia* (1919), en calle San Vicente nº 2, también llamada Quevedo, del Barrio de la Libertad. Tuvo dos hijas, Carmen (1915-1986) y Rosario (1918-1988). Falleció a la edad de 28 años, el 18-1-1919, víctima de la epidemia de gripe, según consta en el RCC (Sección 3º T. 244 - 1: 170^{vo}.) y en las bases de datos de CSJ, siendo su último domicilio la calle San Pascual nº 7 del Barrio del Hospicio²⁵⁶. Volviendo a la actividad ejercida por Chaves, se puede ver que año tras año seguiría cosechando el éxito, como señala la crónica del 11-12-1911 de *Diario de Cádiz*²⁵⁷:

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, y aún ríen grandes y chicos con las socarronerías de la vieja, las gracias de Batillo y los latines de D. Reticurcio.

A pesar de que se instalan otros teatros de fantoches y “*Tías Noricas*” (*Diario de Cádiz*, 26-12-1911 Ed. M.), y aunque, a veces, la Feria se presentara deslucida en *Diario de Cádiz* (10-12-1912 Ed. M.) se afirma rotundamente que “La tradición únicamente la conserva “La Tía Norica” y, por ello, siempre “se llevó la palma [...] en cuanto a concurrencia y animación” (24-12-1912 Ed. M.). Es, además, el único espectáculo de estas características que recibe atención por parte de la prensa local, y Chaves responde añadiendo constantes innovaciones. En las Navidades de 1912-13, su “teatro

²⁵⁶ Además de los documentos citados se han consultado los PMs correspondientes entre 1914 y 1918 (AHMC, L. 3470, 3505-6, 3585-6, 3565-6, 3596-7, 3594-5 y 3626-7). Para las fechas de nacimiento y defunción de sus hijas, las bases de datos del CSJ. Sobre su esposa, las fuentes y archivos consultados no aportan más información.

²⁵⁷ Véase “En *Diario de Cádiz*: Hace 75 años”, *Diario de Cádiz*, 11-12-1986.

mecánico” se había instalado en la calle Barrié esquina Sacramento²⁵⁸ y, según describe *Diario de Cádiz* (10-1-1913 Ed. T.), había dado más de 20 funciones consecutivas, “sin que sus chistes hayan decaído lo más mínimo, habiéndose visto con igual júbilo desde su principio”. Tras anunciarse la última representación de la “Adoración de los Santos Reyes” para el día 12, se anunció una segunda temporada con el estreno de un espectáculo del que formaban parte don Cristóbal Polichinela y un sainete denominado *El tío Melones, la gran corrida de toros*²⁵⁹.

La reseña, además, insiste en cómo los niños disfrutaban y ríen, pero también cómo su ejecución causa asombro tanto a éstos como a los adultos, señalando la concurrencia de “familias de las más distinguidas de la localidad”, así como que se pasaba un rato agradable disfrutando de un “espectáculo ameno y moral”.

El nuevo espectáculo volvió a publicitarse en el mismo periódico en 16-1-1913 Ed. T. —en una reseña firmada por F.G.—, añadiéndose que para la temporada de Cuaresma se presentaría un espectáculo apropiado a la época en el teatro de Chaves; se lanza también la idea de que debería estar funcionando todo el año con un espectáculo u otro, “que así los niños tendrían un sitio más donde recordar las sanas costumbres que sus padres les enseñaran”. *El tío Melones* se estuvo representando hasta el 26 de enero; pocos días —según la reseña de F. G. L. en *Diario de Cádiz*, 25-1-1913 Ed. T.— para lo mucho que había gustado, pero el tiempo atmosférico, dominado por la “pertinaz lluvia”, no había acompañado. Transcurrido el carnaval se

²⁵⁸ Véase *Diario de Cádiz*, 19-2-1913 Ed. T.

²⁵⁹ Toscano (1985: 115) atribuye esta pieza a Manuel Martínez Couto y la data en 1920 (Véase capítulo 5).

mostraría la colección de pasos que representaban la Semana Santa de Cádiz y Sevilla, realizados por el “reputado artista Sr. Calvo” y donados a la Congregación de Señoras Concepcionistas²⁶⁰. Chaves se había hecho cargo para ponerlos en escena, con el objeto de que los productos que se obtuvieran se destinaran a las obras pías financiadas por dicha agrupación. Esta exhibición (*DC*, 19-2-1913 Ed. T) mostraba decoraciones con calles de Cádiz, como Duque de Tetuán (hoy Ancha) —con detalles como balcones y personas—, así como la vista del Ayuntamiento de Sevilla, con el balcón principal con público, y el regio, con los monarcas y su séquito. Ante esta escenografía desfilaba la procesión magna del Santo Entierro de ambas ciudades. Además, según *Diario de Cádiz* (21-2-1913 Ed. M.), irían “amenizadas con saetas, marchas fúnebres y trompetas”. El espectáculo estuvo programado hasta el 15 de marzo, y, cómo en otras ocasiones, también hubo función extraordinaria a petición de “distinguidas familias” (*DC*, 14-3-1913 Ed. M.)

Chaves seguiría innovando, no sólo en los espectáculos en sí sino también en la confortabilidad del local destinado a la representación. Así, *Diario de Cádiz* volvió a dedicarle un extensísimo artículo de más de ochenta líneas el 2-12-1913 Ed. M., donde se explica que “con buen acuerdo, después

²⁶⁰ Esta colección se había exhibido ya en 1873, según se lee en *Guía Rosetty* (1875:152): “Entre los diversos espectáculos ofrecidos al público durante el año es digna de especial mención la galería de figuras de movimiento que desde el 26 de febrero hasta el 7 de abril estuvo de manifiesto todas las noches en la accesoria de la casa num. 10 de la calle Cervantes; representándose con la mayor propiedad la procesión del Santo Entierro de Cádiz, y la de la Cofradía de Nuestra Señora de Montserrat en Sevilla, sin omitir en ellas el mas insignificante detalle. Todas las figuras y los indispensables accesorios, habían sido contruidos por vía de pasatiempo, pero empleando en ello suma habilidad y paciencia, por D. Adolfo Calvo, quien generosamente lo cedió á la Asociación Hijas de la Inmaculadas Concepción, para que utilizasen el producto en beneficio de las escuelas de niñas que sostienen. Este bonito espectáculo, del cual se verificaban distintas representaciones cada noche, se vio muy favorecido por el público; produciendo una decente cantidad para tan laudable fin.”

de vencer ciertas resistencias, no sin algún trabajo por parte del Sr. Chaves, ha conseguido instalar el Salón–teatro en la calle de la Libertad, num. 1 patio del Centro”²⁶¹. Según el articulista, en este caso repetía ubicación, pero había “sensibles diferencias” entre la vez anterior, tanto en la sala destinada al público como “en el escenario donde `hablan` los artistas”, destacando sobre todo, por primera vez la incorporación de efectos de luminotecnia gracias a la luz eléctrica”.

Además, esa Navidad se iba añadir un curioso aditamento, pues Chaves pretendía presentar a la Norica volando en aeroplano por todo el escenario, dato que se aportó ya en Ortega (2004: 41). El aparato, según sigue explicando el articulista, era “miniatura del de Garnier²⁶² y cuya causa de ascensión es imposible que sea vista del público”. Efectivamente, el 6-1-1914 Ed. M., se publicó en *Diario de Cádiz* este titular: “La Norica en aeroplano”. En la reseña se señala también la precisión técnica de los Reyes

²⁶¹ El articulista anónimo, que firma como X, decía que era la misma dirección “donde ya estuvo el año 1909, si no mal recuerdo”. En la temporada 1910-11, como se ha explicado anteriormente, *Diario de Cádiz* publicó con fecha 5-12-1910 Ed. T., que se instalaría en ese espacio, para luego rectificar dos días después, explicando que Chaves se instalaría en Topete. Como se ha indicado ya, fue Páez quien se instaló en Libertad, aunque en las casetas que indicaba el ayuntamiento. Sobre este espacio se dice en un artículo sobre la historia de la Feria del Frío firmado por A.D., en *Diario de Cádiz* (nº extraordinario adjunto al 6-1-1929): “instalación muy clásica de este mercado es el teatro de fantoches y marionetas llamado por la chiquillería ‘La Tía Norica’. Primitivamente funcionó este teatrillo en el local que ocupa la tienda del Rincón en la calle Prim [Compañía]; era entonces propiedad de un tal señor Montenegro. Después pasó al corral de la casa número 1 de la calle de la Libertad y finalmente y siendo ya dueño de ella el señor Chaves, ocupó una caseta —como en la época presente— en el real de la feria.”

²⁶² Léonce Garnier (Calvace, Francia, 1881- San Sebastián, España, 1963) fue pionero de la aviación en Europa. Había realizado una exhibición aérea en la playa de la Victoria el 13-8-1913. Sin embargo, el primer intento de despegue de avión en Cádiz había tenido lugar el 6-10-1912, con el piloto Benito Loygorri, primer español en obtener ese título. Este manejó un biplano Lommer, que consiguió levantar varias veces el vuelo, pero el viento reinante impidió su objetivo. Garnier, en cambio, voló majestuoso sobre el cielo de Cádiz (Véase *Diario de Cádiz*, 13-9-2008). El modelo empleado era un Blériot XI, con el que el fabricante de ese nombre había atravesado el Canal de la Mancha en 1909. Garnier adquirió varios de esos aparatos y se hizo muy famoso en toda España, donde se instaló con la idea de fundar una escuela de pilotos, por realizar numerosas exhibiciones de vuelo.

Magos al subirse y bajarse de los caballos, además de la propiedad de la indumentaria. Luego continúa la descripción explicando que en el sainete se había introducido un número nuevo que era propiamente la salida en aeroplano de la Tía Norica “viéndose la ciudad de Cádiz, á vista de pájaro; esta preciosa decoración merece verse por bien presentada que está”²⁶³.

Hacia finales de 1914, Luis Eximeno Chaves decidió construir su propio espacio teatral: una barraca desmontable con cabida para doscientas personas, realizada con la madera de la antigua plaza de toros del Campo del Sur²⁶⁴ y que se cubría con un techo de lona azul (Aladro 1976: 46:55). Por la documentación conservada en AHMC (Fiestas: 1914-1918, C. 6732, 5205 y 5027), se sabe que ocupaba entre 13 y 14m de frente y unos 5 ó 6 y medio de fondo y que se instaló de 1914 a 1919 en la cuesta de Tomás Istúriz junto al café de la Alhambra²⁶⁵. En las diferentes licencias y documentos, la actividad por la que se le concede permiso es la de “fantoques”, “autómatas” o “fantoques mecánicos”, indistintamente. También se observa que era una de las atracciones que más ingresos aportaban al Ayuntamiento²⁶⁶.

²⁶³ En el Museo de Cádiz se conserva una ferma (o riba), que representa una vista de la ciudad desde el Campo del Sur, que probablemente sea a la que se refiere la noticia (Nº inventario: 23.848).

²⁶⁴ Probablemente el derribo de esa plaza de toros tuvo lugar a consecuencia de la brecha que se abrió en la muralla del Sur debido a la acción de un fuerte temporal. Dicha hendidura abarcaba desde los terrenos de la batería de San Nicolás hasta la cárcel, con una distancia aproximada de 10 metros y una profundidad de 6 metros de circunferencia. Así, en *Diario de Cádiz*, 10-1-1913 Ed. T, puede leerse: “Además de la Cárcel y correccional [...] hállanse en inminente peligro de demolición, de inmediato riesgo, si no se atiende cuanto antes á su conjuración, el Matadero y la Plaza de Toros”. En la petición de permisos para la Feria de Navidad, Chaves figura como “Nuevo”, lo cual se refiera seguramente a la novedad de la construcción de esa barraca y su ubicación en la calle Tomás Istúriz.

²⁶⁵ Se recuerda que esta calle ha recibido a lo largo de la historia los siguientes nombres: Cuesta de la Alhambra, General Sanjurjo, Londres y, finalmente, Alcalá Galiano.

²⁶⁶ Por ejemplo, en la relación de ingresos y gastos de la Feria de Navidad de 1914, Chaves es el tercero en ingresos, aportando 67,50 pesetas, tras Alejandro Solaine, que, con su

Pero Chaves no estaba solo en sus actuaciones. Le acompañaban, por un lado, manipuladores que manejaban los muñecos y, por otro, una serie de actores que les prestaban su voz²⁶⁷. En primer lugar, hay que citar a Miguel Garrido, que interpretó a La Tía Norica de manera extraordinaria, según se recuerda en los testimonios recogidos por Aladro (1976: 22-23 y 167-168). Sin embargo, es cierto que durante décadas el personaje principal del retablo se identificaría con Rosario Núñez del Río (Jerez de la Frontera, 1892-Cádiz, 1976), que debutó en 1909. Ella introdujo en la compañía a su marido, Miguel Torres (Cádiz, 1890-1962), con quien se casó en 1918. Torres, que se dedicó a la manipulación de muñecos, era además empleado de la fábrica de tabacos, una de las empresas con mayor historia y presencia en la ciudad. En el papel de Batillo se encontraba Antonio Ramírez Sáe(n)z (Cádiz, 1881-1936 ¿?), también autor ocasional y actor de las compañías locales de teatro, junto con su mujer, Consuelo, que manipulaba muñecos de hilo en La Tía Norica. También habría que destacar a Juan Porto (Cádiz, 1902-1985), que entró con sólo 12 años para realizar tareas de limpieza, hasta que aprendió a manejar los títeres y luego se encargaría también del montaje y desmontaje de la barraca. De la misma edad era José Bablé Tello (1902-1970), que se incorporó para hacer de pastor y poco a poco se ocuparía de las tareas de iluminación. Como en las compañías de teatro de actores,

Gabinete de Figuras de Cera, ingresó 180 ptas., y Guy Salmie, con la ola giratoria, 110 (AHMC Fiestas Exp. 157/20 C. 6732).

²⁶⁷ Como fuentes para los componentes de la compañía de Chaves se han empleado Aladro (1976); Toscano (1985); manuscritos de libretos depositados en el Museo de Cádiz y bases de datos de CSJ.

también contaban con un apuntador, Antonio Burgos, que era empleado del ayuntamiento²⁶⁸.

Pero, evidentemente, Chaves es el responsable absoluto de la compañía. Y así se puede constatar entre la documentación depositada en el negociado de “Fiestas” del AHMC, donde se conservan algunas solicitudes para las representaciones firmadas por el propio Chaves. Por ejemplo, una con fecha de 15-10-1918, dirigida al presidente de la Comisión de Fiestas del Ayuntamiento de Cádiz, de la que se reproducen algunos fragmentos:

Don Luis E. Chaves, natural y vecino de esta capital [...] tiene el honor de exponer: que deseando instalar como años anteriores mi teatro de figuras automáticas en el que se exhibe el “Nacimiento del Mesías” y la Tía Norica” [...] en la Feria de Navidad durante el tiempo de la misma en la calle Tomas Istúriz al empezar la cuesta, por el café Alhambra.

Como siempre, la prensa se hizo eco de su presencia en la típica celebración del invierno gaditano, como se lee en *Diario de Cádiz* 6-12-1918 Ed. T.:

El teatro de fantechos del popular Chaves se instalará, como de costumbre en la feria de Navidad, presentándose “El Nacimiento”, “La Adoración”, “Las astucias de Luzbel” y la dos veces centenaria “Tía Norica”. El salón tendrá toda clase de comodidades.

Sin embargo, tanto la petición como la reseña tienen algo de “testamentaria”: la muerte sorprendió a Chaves, como a algunos de los Montenegro, al pie del escenario y en plena Feria de Navidad, el 2 de enero de 1919, a causa de una hemorragia cerebral (APSA: Fn L. 18 f. 289). En

²⁶⁸ En la época de Couto, como se hablará más tarde, trabajaron unos primos de Rosario Núñez, los “hermanos Burgos”, pero no eran parientes de este Antonio Burgos. Otros nombres que se han localizado relacionados con la época de Chaves son José Estévez, manipulador; Manuel Grosso, cuyo nombre coincide con el que fuera el periodista conocido como “Cosquillas” (Osuna 2002: 399), padre del doctor e investigador Ramón Grosso que aportó datos a Larrea para la elaboración de su artículo (1950: 589). También existía otro componente apodado “El maestro” y dos sobrinas suyas, Lolita y Charo.

diciembre del mismo año la Feria parecía languidecer e iniciar su decadencia (*Diario de Cádiz*, 20-12-1919 Ed. T.). No obstante, La Tía Norica experimentaría un nuevo impulso de la mano de Manuel Martínez Couto.

3.3. La dirección de Manuel Martínez Couto (1919-1945)

En el AHMC (Fiestas Exp. 251/14 C. 5027 1919) se conserva una petición expresada en estos términos:

Don Manuel Martínez Couto, vecino de Málaga calle Alcazabilla, nº 5 a V. S. con el debido respeto tiene el honor de exponer.

Que deseando instalar en la feria de Navidad un teatro de Figuras Automáticas que mide 13 metros por 6 de ancho en el que se exhiben las tan conocidas obritas del "Nacimiento del Mesías" y la "Tía Norica", espectáculo culto y moral que por muchos años ha venido instalando en esta feria mi señor padre político D. Luis E. Chaves (q.s.g.g.) en la calle Tomás Istúriz junto al café Alhambra.

En consecuencia de lo expuesto

Suplica a V. S. se sirva acordar la concesión del referido sitio o sea calle Tomás Istúriz junto al Café Alhambra.

Gracia que espero de su bondad cuya vida guarde Dios muchos años.

Málaga para Cádiz á 9 Noviembre 1919.

Manuel M^{er} Couto

El que suscribe, Eladio Manuel de la Santísima Trinidad Martínez Couto, había nacido en Sevilla el 18-2-1880, según consta en la parroquia de San Lorenzo de dicha ciudad (Baut. L. 27 f. 356 v^{to}). Era hijo de un carpintero llamado Eduardo Martínez Sánchez (Madrid, 1853), que residía en Sevilla desde 1864, aproximadamente, y que contrajo matrimonio con Fernanda Couto Pérez (Sevilla, 1856) el año de 1877, en la parroquia de San

Vicente²⁶⁹. De los primeros años de vida de Manuel Martínez Couto sólo se ha podido constatar que desde su nacimiento hasta 1885 habitó con sus padres en la calle Capuchinas, hoy Cardenal Spínola. El matrimonio, tuvo además otra hija, Ángeles, nacida en 1882 (AHMS: PMs 2556 y 2921).

En *Diario de Cádiz*, 10-10-1924 Ed. T., el periodista Franklin Jr. & Cº. reseñó una pequeña biografía de este artista, al que califica de “actor cómico y artista cinematográfico”:

El amigo Couto, como íntimamente se le llama, ha actuado en nuestro Gran Teatro en la compañía de D. Emilio Sagisbarba y en la actualidad se dedicaba a la cinematografía, obteniendo en la pantalla análogos éxitos a los alcanzados en el escenario con la zarzuela.

Recientemente tuvimos el gusto de verle trabajar en una película que se proyectó en nuestro primer coliseo y francamente podemos afirmar que se nos reveló como si toda su vida se hubiese dedicado al referido arte.

Efectivamente, la “compañía de zarzuela, ópera y opereta española” del citado Emilio Sagi-Barba²⁷⁰ actuó en el Gran Teatro de Cádiz del 21/29-4-1915, según las noticias aparecidas en *Diario de Cádiz* del 20 al 29 de dicho mes y año, en las ediciones de mañana y tarde. En varias ocasiones aparece el nombre de Couto, que interpretó diversos papeles en las piezas *La princesa*

²⁶⁹ Véase APSV: Exp. Mat., 1877. A través de este documento se sabe que el contrayente habitaba en C/ Teodosio, 20. Era hijo de José y Francisca, naturales de Valencia, que en el año de 1853 vivían en la Plazuela del Ángel de Madrid. Por su parte, la novia tenía su residencia en C/ Miguel Cid, 12. Era hija de Manuel, de Pontevedra, llegado a Sevilla en 1837 con ocho años (AHMS, PM 1885 L. 2921), y de Genoveva, natural de Jerez de los Caballeros. Como curiosidad, señalar que en el expediente matrimonial de Eduardo Martínez y Fernanda Couto figura como testigo un tal Ignacio Fernández, sochantre de la parroquia, al igual que lo fue Chaves.

²⁷⁰ Emilio Sagi Barba (Mataró, Barcelona, 1876-Polop de la Marina, Alicante, 1949). Considerado como el más famoso y versátil barítono español de las tres primeras décadas del siglo XX, después de sus primeros estudios marchó a Latinoamérica, donde cantó ópera, zarzuela y opereta. De regreso a España, se dedicaría plenamente a la zarzuela, creando compañía propia junto a su mujer Luisa Vela (Tuéjar, Valencia, 1884- Polop de la Marina, Alicante, 1938). Véase http://www.ariarecording.com/cast/publi_20.htm Consultado 9-10-2015.

de los dollars, Las golondrinas y Los cadetes de la reina. Incluso se ha podido localizar una crítica donde se le hace referencia (22-4-1915 Ed. M.):

El segundo acto fue un dechado de ejecución en los números en que tomaban parte la Sra. Vela y el Sr. Sagi.

El cuarteto fue repetido a instancia de los prolongados aplausos de que fue objeto.

Con Luisa Vela y Sagi Barba participaron de ellos la srta. Gargallo y el Sr. Couto.

No es posible precisar cómo ni en qué momento Manuel Couto y Consuelo Eximeno se conocieron, pero tuvo que guardar relación con las actuaciones de Sagi-Barba, compañía con la que quizás Consuelo tomó contacto a través de la actividad de su padre como tenor y sochantre. El matrimonio tuvo lugar el 22-7-1915 en la parroquia de San Antonio, cuando Manuel contaba con 35 años y ella 29.

Exactamente dos años después, en 1917, la compañía de Sagi-Barba volvió al Gran Teatro; en la reseña publicada en *Diario de Cádiz* (27-4-1917 Ed. M.) sobre la representación de la zarzuela *La bruja*, aparece el nombre de la hija de Chaves, de lo que se puede deducir que pasó a formar parte del elenco:

Obtuvo buena interpretación, distinguiéndose principalmente en ella la Sra. Vela y las Srtas. Rosalía Salvador y Consuelo Eximeno y los Sres. Sagi.-Barba y Santos L. Asensio.

Tras la muerte de Chaves en enero de 1919, de inmediato Couto decidió sucederle en su labor. Así, en fecha posterior a la petición nombrada de 9-11-1919, en la publicación cultural gaditana *Deportes, teatro y toros*, nº 262, sección "Carnet Teatral", apareció la siguiente noticia (20-11-1919):

Teatro de Automatas

En breve, comenzará a instalar como en años anteriores este teatro en la Avenida Istúriz: dicennos que se estrenará una nueva obrita inédita.

Efectivamente, Couto obtuvo la licencia para instalar sus “fantoques” en dicha calle, según refleja el listado de sitios concedidos para la Feria de Navidad de 1919 (AHMC. Exp. 251/14 C. 5027). En la citada *Deportes, teatro y toros* nº 265 (20-12-1919) y nº 266 (30-12-1919) hablan de su popularidad y del éxito de público. Navidad tras Navidad, Couto seguiría ofertando el mismo espectáculo con sus “figuras automáticas” o “mecánicas” donde sus personajes, según *Diario de Cádiz*, 9-12-1921 Ed. T., “van camino de gozar de la inmortalidad.”

En 1922, Couto era un artista conocido en la ciudad, pues la prensa no sólo detalla su espectáculo sino que ofrece detalles de su vida, como la reseña por el nacimiento de su hija, M^a de los Dolores, en *Diario de Cádiz*, 26-1-1922 Ed. M²⁷¹; o bien refleja su talante solidario (23-12-1922 Ed. T.), como se puede leer en el fragmento que se reproduce:

Continúa siendo favorecido del público el teatrillo de figuras automáticas, donde se representa el Nacimiento del Mesías. [...]

En una de las próximas festividades, su dueño, D. Manuel Martínez Canto [sic], ha invitado a una de las representaciones a las niñas del Colegio del Sanatorio Madre de Dios, como tiene por costumbre hacerlo todos los años, con el fin de que puedan disfrutar de este interesante espectáculo.

²⁷¹ M^a de los Dolores Martínez Eximeno nació el 22-1-1922, según consta en su partida de nacimiento (RCC t. 176-1 p. 70, secc. 1º). Por el mismo documento se puede apreciar que el matrimonio vivía entonces en la C/ Horozco, nº 4-2º. El padre figura como “artista” y consta como testigo Sebastián Rosetty y Wagener, director de la *Revista Teatral*. Con toda probabilidad era amigo de la familia, pues también aparece como testigo de la defunción de Luis Chaves.

Bajo dirección de Couto, el repertorio va aumentando con todo tipo de piezas que irían incorporando tras el periodo netamente navideño, como se comenta en la sección de “Actualidades” del *Diario de Cádiz* (14-1-1923 Ed. M.), donde se explica que habían terminado las representaciones de la obra sacra *El Nacimiento del Mesías*, pero continuaba abierto el teatro:

Hoy, a petición del público, la preciosa obrita de gran espectáculo, “El Sueño de un Jugador”, que tanto éxito obtuvo en la temporada pasada; habiendo sido arreglada en sus diversos detalles, como son el fondo del mar, los corrales, peces y plantas marinas que existen en el mismo.

Termina el espectáculo con el gracioso sainete “La Tía Norica” y el Baile de fantoches.

Muy en breve, “El Tío Melones, la Corría de Toros”, “El Tenorio Moderno” y otras, que tanto éxito obtuvieron en el año anterior.

Sin embargo, parece que Manuel Martínez Couto y su esposa, Consuelo Eximeno, aún no se habían trasladado definitivamente a Cádiz. Probablemente continuaban trabajando en compañías de zarzuela; incluso una vez faltaron a su cita anual en la Feria del Frío de diciembre de 1923 a enero de 1924, quizás por algún compromiso profesional. Pero Couto, aquejado de una afección en los oídos (Aladro, 1976: 171), se vio obligado a abandonar esta faceta artística, instalándose definitivamente en Cádiz el año 1924, como explica la reseña citada en *Diario de Cádiz*, 10-10-1924 Ed. M²⁷² de Franklin Jr. &C^o, quien además sostiene que Couto

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 en el citado teatro que data de años mil, pues tanto de “La Tía Norica” como de su nieto “Batillo” recuerdan algunas generaciones gaditanas.

²⁷² Noticia citada por Mendivil (D.L.: 2003: 22).

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 4-12-1924 Ed. M.

En otra ocasión, se llegaría a afirmar que Couto presentaba todo “con un lujo de trajes y unos alardes escenográficos que para sí los quisiera un buen teatro” (1-1-1925 Ed. M). En cuanto a las otras piezas del repertorio, unos días más tarde, el 10-1-1925 Ed M, en *Diario de Cádiz*, un pequeño artículo denominado “Teatro de figuras automáticas” comenta que se continuaría hasta febrero llevando a escena “las obritas que tanto gustaron en años anteriores.” Cita, entonces, *El sueño de un jugador* y *El Tío Melones o la Corrida de Toros*, además de una pieza nueva, *La boda de la Tía Norica*, de la que se dice:

[...] hemos presenciado su ensayo y de seguro que el público que asista a la representación de tan gracioso sainete ha de salir satisfecho, pues en las diferentes escenas, no se cesa de reír, viendo y oyendo tantas peripecias como ocurren en el transcurso de la misma.

Además de este “disparate cómico en dos actos y tres cuadros”, se estrenó también un “pasillo cómico en un acto y un solo cuadro” denominado *Por la afición al toreo*, según *Diario de Cádiz*, 24-1-1925. Este tipo de repertorio refleja la variedad del público que acudía a la Tía Norica, añadido a la gran concurrencia que iba a obligar a numerar las localidades de sillas, “evitando con esta mejora la aglomeración en las puertas de entrada y las consiguientes molestias” (18-12-1925 Ed. M.). La mezcla de generaciones entre el público sorprendía a algunos periodistas, como el que firma con el

pseudónimo “Salcar” en el artículo “La Tía Norica” publicado en *Diario de Cádiz*, 24-12-1925 Ed. T. El autor, recordando lejanos días, quiso acercarse a visitar “el antiguo teatro de la Tía Norica”, puesto que recordaba cuánto le divertía en sus primeros años. Sin embargo,

Al acercarnos a la taquilla, no podemos negarlo, miramos con recelo a todas partes para convencernos de que nadie nos veía. Nos avergonzaba, no sabemos porqué, al pensar que alguien pudiera sorprendernos en aquel momento y temíamos, como si de la comisión de un delito se tratara.

[...]

Pero respiramos satisfechos cuando después de dar una ojeada por el salón nos convencimos de que además de los chicos había muchos “mayores” que iban a recrearse con este espectáculo infantil.

Además de señalar que el juego escénico de los autómatas no podía ser más completo, dedica algunas líneas a los artistas de la compañía:

La representación fue perfecta y sus intérpretes la señora Rodríguez y los señores Torre, Loaysa y Ramírez merecieron los aplausos del público, especialmente este último que a su papel de “Batillo” sabe sacarle el mayor partido posible.

La señora Rodríguez bien pudiera ser la suegra de Couto, puesto que, como se ha explicado anteriormente, aparece en algunos documentos como Dolores Rodríguez Perdigones, o bien pudiera tratarse de su propia esposa. A continuación, se refiere sin duda a Miguel Torres, esposo de Rosario Núñez del Río, pues ambos continuaron en la compañía. El tercer artista nombrado es Antonio Loaiza Martínez (Vejer de la Frontera, Cádiz 1902- Cádiz, 1978), que participó a lo largo de su vida en grupos de teatro y cuadros artísticos de la ciudad, al igual que otros componentes, como el último citado en el artículo, Antonio Ramírez Sáe(n)z, que ya había trabajado con Chaves. Así mismo, continuaron en la compañía de Couto, Juan Porto y José Bablé Tello. Este

último se casaría con una de las nuevas componentes, Ana Cabello Ariza (1908-1933) en 1927, conformando un matrimonio que también sería asiduo de las compañías locales de teatro. Además, entre otros, se incorporan parientes de los anteriores: Rosario Cabello Ariza, hermana de Ana; los hermanos Antonio (1914-1978), Juan Antonio (1916-1990), Manuel (1919-1990) y Lucía Burgos Núñez, primos de Rosario Núñez del Río; Antonio Rivas González (1894-1944), casado con Amalia Sáe(n)z Rodríguez, prima de Antonio Ramírez Sáe(n)z, etc., así como los hijos y demás familiares de los componentes que gradualmente, según iban cumpliendo años, irían cambiando de tarea o papel en la compañía, participando de manera puntual o permanente. Algunos (y algunas) fueron trabajadores de las factorías más importantes para la historia económica y social de Cádiz, como Tabacalera o Astilleros, y, como se ha explicado, participaron activamente en la cultural popular de la ciudad²⁷³.

Con toda probabilidad, son el éxito cosechado y la posibilidad de contar con una compañía sólida y muy aficionada al teatro lo que anima a Couto a llevar a La Tía Norica de gira artística o "tourné", parece ser que a partir de 1923²⁷⁴, aunque se tienen más noticias a partir de la temporada 1925-26. Así, tras terminar las representaciones en Cádiz, Couto instaló el

²⁷³ Como fuentes para los componentes de la compañía de Couto se han empleado Aladro (1976); Toscano (1985); manuscritos de libretos depositados en el Museo de Cádiz y bases de datos de CSJ.

²⁷⁴ El periodista gaditano Antonio Rosales Gómez afirma que La Tía Norica estuvo actuando en Gibraltar en 1923 (Véase *Diario de Cádiz*, 6-1-1945), dato también señalado por Mauricio de la Regla y Salazar en la entrevista figurada a Batillo publicada en *La voz del Sur*, nº 45 (27-11-1949, p. 5). En un artículo sobre el Hospital de San Bartolomé de Tarifa, de Jesús Terán Gil (1999: 14), se afirma que "se arrendó a veces, para dar espectáculos, con la Tía Norica y el celebre Cristobalito con su perra". El autor, según informó a través de una entrevista telefónica, toma este dato de su propio padre, Francisco Terán Fernández, cronista de la localidad. Este a su vez lo tomó del periódico *Unión de Tarifa*, de 1924.

“teatro de figuras” en la plaza de San Antonio de la Villa de San Fernando. El *Diario de Cádiz*, en las “Notas” correspondientes a las noticias de esa localidad de 2-3-1926 Ed. T, da a entender que ya llevaban varias noches representando tanto *La Tía Norica* como el gran éxito de la temporada, *La Virgen de la Palma* que había sido estrenada en Cádiz en enero de 1926 (*Diario de Cádiz* 19-1-1926 Ed. M.), y que en San Fernando repitió con gran afluencia de público. Tras permanecer todo el mes de marzo, se instalaron en Sanlúcar de Barrameda (31-3-1926 Ed. T.), para después continuar por otras poblaciones, según describe el artículo de “Don J.” publicado en *Diario de Cádiz*, el 19-11-1926 Ed. T., donde se comenta que había recorrido la provincia gaditana, incluyendo el campo gibraltareño, y que incluso se había llegado a poblaciones de la provincia sevillana

La siguiente temporada se adelantó unos días, de cara a ofrecer funciones extraordinarias el 3 de diciembre para recaudar fondos para los damnificados por el ciclón que había asolado la isla de Cuba²⁷⁵, como aparece en el titular de *Diario de Cádiz*, 15-11-1926 Ed. T. y se vuelve a reseñar el 2-12-1926 Ed. T. Ese año, además, coincidieron las representaciones de *La Tía Norica* con el estreno en Cádiz de *El retablo de*

²⁷⁵ Toda la ciudad se volcó en organizar todo tipo de funciones y actividades para recaudar fondos para los damnificados, según se describe en dichos artículos. El conocido como “Ciclón del 26” atravesó la isla de Pinos la madrugada del 20 de octubre de 1926 y arrasó varias poblaciones, siendo la más afectada La Habana. Hubo más de 600 víctimas mortales, más de 9.000 heridos y más de 30.000 personas quedaron sin hogar. (Véase <http://www.cubaperiodistas.cu/fotorreportaje/106.html>. Consultado: 19-8-2015). *Diario de Cádiz*, durante los meses de octubre y noviembre, fue describiendo diariamente tanto las noticias que venían de Cuba como las acciones que se organizaban. También, gracias al periódico local, se puede extraer el dato de que en aquella época los españoles conformaban la sexta parte de la población de Cuba, lo que explica la implicación de la ciudad, aparte de los lazos sentimentales y de semejanza de unión entre Cádiz y La Habana.

Maese Pedro los días 17 y 18 de diciembre en el Gran Teatro²⁷⁶. Una obra que probablemente nació inspirada por el recuerdo infantil de Falla sobre los títeres gaditanos, según explicó Germán Falla, hermano del músico, al folklorista Arcadio de Larrea (1950: 583). El músico gaditano tuvo incluso interés en que la compañía actuara en Granada. Así aparece reflejado en el borrador de una carta enviada por Manuel de Falla a Antonio Ramírez, conservada en el AMF de Granada, con fecha 4-1-1927²⁷⁷:

[...] Varios amigos de Granada enterados por mí de la existencia de la Tía Norica, proyectan traerla para unas representaciones privadas.
¿Quisiera usted decirme cuáles serían las condiciones *mínimas* en que podría Vd. Venir con el teatro y repertorio del mismo?

No se han localizado hasta el momento más datos sobre este proyecto. Pero lo que sí queda claro es que hasta finales de los años 20 Couto continuaría con la misma dinámica de representaciones y seguiría gozando de la misma aceptación. Prueba de ello es el extenso poema jocoso que le dedica Manuel Fernández Mayo el 21-12-1927, en la sección "Revistas

²⁷⁶ La obra se había estrenado en versión de concierto tres años antes, el 23-3-1923, en el Teatro San Fernando de Sevilla (Véase *El Liberal*, 24-3-1923: 3), organizado por la Sociedad Sevillana de Conciertos, lo que dio origen a la creación de la Orquesta Bética de Cámara. El estreno completo de París en el palacio de la princesa de Polignac tuvo lugar el 26-6-1923. Posteriormente, volvería a representarse en la misma ciudad y teatro el 31-1-1925 ya con la Orquesta Bética de Cámara y todo su montaje teatral de escenografía y muñecos (Véase *El Liberal*, 30-1-1925: 1 Ed. M). Sobre las dos representaciones en Cádiz, se publicó en *Diario de Cádiz* (14-12-1926), firmado por DO RE MI: "[...] las localidades se venden para los dos conciertos, y no por uno solo. La razón principal de este, es que 'El Retablo de Maese Pedro' ha de ser ejecutada por dos noches, la primera se dedicará a la parte musical y en la segunda actuarán los muñecos. Así se viene haciendo en cuantas partes se da, por expresa indicación del maestro Falla."

²⁷⁷ Documento catalogado por Elena Torres Clemente del AMF, quien amablemente envió copia a la autora de este trabajo.

Cómicas” que ocasionalmente publicaba en *Diario de Cádiz*, donde describe en un tono jocoso todo el espectáculo, para terminar diciendo²⁷⁸:

[...] Anoche, rodeado
de chiquillería,
entre carcajadas
de franca alegría
me sentí más joven
cobré más aliento
mi corazón tuvo
mayor movimiento
mejor que con drogas
de cualquier botica
¡curaron mis males
en la “Tía Norica”!

La prensa nacional también se hace eco del arraigo de esta tradición.

Así, en el periódico madrileño *La Libertad*, con fecha 18-6-1927²⁷⁹, bajo el epígrafe “Temas españoles”, se publica el artículo ‘La barraca de la Tía Norica’, firmado por Ángel Lázaro con ilustraciones muy del gusto de la época de varios de los personajes: El Tío Isacio, La Tía Norica y Batillo. El autor del texto evoca la asistencia a una representación, aunque no señala una fecha concreta, pero nombra a Couto como “dueño del tinglado” y traza un interesante paralelismo de este espectáculo con el esperpento de Valle-Inclán. Describe, además, con acierto todo el espectáculo, así como el espacio y el público, pero, sobre todo, lo que ocurre cuando aparece el personaje principal:

Cuando “la Tía Norica” aparece en escena, suena una ovación cerrada, ni más ni menos que si se tratase de una primera actriz en noche de beneficio. Solo que aquí no hay “claque”.

²⁷⁸ En el mismo poema se explica la estructura del espectáculo que se inicia con la aparición de “Cristobilla”. Indudablemente, se trata de Don Cristóbal. A continuación, se explica que se representa el texto navideño para luego concluir con el sainete.

²⁷⁹ Artículo proporcionado por Antonio Barberán Sánchez, presidente de la Cátedra de Flamencología de Cádiz.

No es extraño, entonces, que, debido al éxito, casi se convirtieron en costumbre también las actuaciones en San Fernando —de las que se tiene constancia a través de *Diario de Cádiz* en los años de 1927 al 29 y en 1934—, donde no faltaron los gestos solidarios, como la función ofrecida a los niños pobres de las Escuelas de la Doctrina Cristiana (DC, 15-2-1927 Ed. T.) o aquella a la que se invitó a los niños del Pósito Pescador (DC, 21-2-1927 Ed. T.). Aunque normalmente se ofrecían en plazas de la localidad, ocasionalmente se ofrecieron también algunas de ellas incluso en el Teatro de las Cortes²⁸⁰ (*Diario de Cádiz*, “Notas de San Fernando”, 22-2-1929).

Con toda esta actividad, Manuel M. Couto era toda una figura en la ciudad. Tanto él como sus personajes protagonizan jocosos reportajes, como el reportaje publicado en la revista *Bromas y Veras*, en las páginas centrales del nº 27 (2-12-1928). Firmado por “Bustillo de oro”, se presentaba a modo de entrevista a La Tía Norica como “célebre primera actriz cómica” del Gran Compañía de Fantoques y Marionetas. También es curiosa la caricatura de cuerpo entero del propio Couto, que aparece como portada del “semanario humorístico y dominguero”, *Don Trigémino*, nº 5 (29-9-1929), dirigido por Pedro Muñoz Ariz, el autor de la zarzuela *La Virgen de la Palma*, llevada a escena por títeres por Couto. Resulta curioso el pie que se le dedica, que permite extraer otros datos de su biografía:

²⁸⁰ Construido a principios del siglo XIX, se denominó al principio de su historia “corral o casa de comedias”. La denominación de Teatro de las Cortes viene por haber albergado las reuniones de los diputados de las Cortes elegidos en 1810. Las reuniones tuvieron lugar en este espacio escénico entre septiembre de 1810 y febrero de 1811. (Véase Ramos Santana, 1992: 178-180). Fue declarado monumento histórico-artístico en 1935, durante la Segunda República. Tras la guerra civil continuó funcionando como teatro, aunque en los últimos años se utilizó como bingo. En 1988 se inician gestiones para su reforma, que comienza en 1995, culminando los trabajos en 1999. En 2001, el rey Juan Carlos I le otorgó el título de Real Teatro de las Cortes (Véase <http://www.sanfernando.es/tramites/teatro/>. Consultada: 25-5-2015).

Ex general en Méxijo [sic.], ex-comandante jefe de garitas y sillas del Balneario Victoria, durante el reinado de Peñas, y actualmente empresario de “La Tía Norica”. Cuando oía bien, fué un excelente caricato.

La referencia al Balneario Victoria se refiere al trabajo de Couto como conserje del Hotel Playa Victoria, dato corroborado no sólo por el testimonio de los miembros de su compañía en el libro de Aladros (1976: 40), sino por la documentación depositada en AHMC²⁸¹. Así mismo, la pérdida de oído, como se ha explicado anteriormente, fue la causa de que abandonara su carrera como actor y se estableciera definitivamente en Cádiz.

Aunque alguna vez se encuentra con alguna dificultad para su instalación, como en 1929²⁸², este último semanario jocoso también demuestra, una vez más, que las funciones de La Tía Norica bajo su dirección se prolongan más allá de la Feria del Frío y de los límites de la ciudad. De hecho, en el nº 30, con fecha 30-3-1930, se publica en la página denominada “Anuncios incobrables” una publicidad que lo denomina “Teatro Gaditano de Marionetas (Tía Norica) de M. M. Couto”, siendo una de las pocas ocasiones que aparece ese término de origen francés para referirse a este espectáculo en la época de Couto. El propietario aparece como “El señor que tiene más

²⁸¹ Véase C. 5775, “Documentación diversa Hotel Playa”. El Balneario Reina Victoria, luego transformado en Hotel Playa Victoria, fue obra del arquitecto José Romero Barrero, quien utilizó hierro laminado y hormigón armado, creando una importante muestra del modernismo español, con cierto toque andaluz. Construido en la plaza actualmente denominada Ingeniero La Cierva, a pie de la playa Victoria, fue inaugurado en 1907 y municipalizado durante la dictadura de Primo de Rivera en 1928, dentro de las aspiraciones turísticas del Ayuntamiento, presidido por Ramón de Carranza (véase Millán Chivite, 1993: 60, 128 y 154). El actual equipamiento hotelero del mismo nombre fue construido de nueva planta e inaugurado en 1994.

²⁸² Así quedó reflejado en *Diario de Cádiz*, 14-11-1929 Ed. M. Poco tiempo después se solventa el problema y en diciembre del mismo año se anuncia que el comité de iniciativas y propaganda había estudiado la organización de la Feria del Frío que se instalaría en el parque de Guerra Jiménez y que funcionaría La Tía Norica (Véase *Diario de Cádiz*, 5-12-2004: 59. “Sección en *Diario de Cádiz*: Hace 75 años”).

muñecos” e, indudablemente, refiriéndose a estos, que “tiene a sus artistas asegurados, aunque trabajen poco y no pertenezcan al Sindicato”²⁸³. Culmina el anuncio con la información de que el teatro “se traslada a los pueblos en un abrir y cerrar de ojos”.

La proclamación de la II República en 1931 se reflejaría también en las peticiones de permiso para la Feria del Frío, que terminan con el saludo de “Salud y República”, como se puede apreciar en la de Manuel Martínez Couto con fecha 2-11-1931 (AHMC: Fiestas, C. 1850). Entre las obras que declara representar en su solicitud, llama la atención una denominada *Yo mato al Dragón*. Quizás sea una de las que representó con las réplicas de los personajes de Salvador Bartolozzi. Desde 1917, este artista había estado recreando en España la figura del Pinocho de Collodi. Sus dibujos se publicaron en el semanario infantil *Pinocho*, editado por Saturnino Calleja. Posteriormente, Bartolozzi y su compañera, Magda Donato²⁸⁴, crearían otros personajes: Chapete, enemigo de Pinocho, Pipo y la perrita Pipa. Couto, por sus deseos innovadores y siguiendo el gusto modernista, realizó reproducciones exactas en marionetas de hilo de las ilustraciones de las obras *Rataplán, Rataplán o una historia (hazaña) de Pinocho; Pinocho y Chapete; Pipo, Pipa y el dragón; Taholí, Taholá y el brujo Pipirigallo*. Bartolozzi, por su parte, según explica Vela (2004: 79-119) creó en 1929 el Teatro Pinocho, que funcionó en Madrid hasta 1933, donde también transformó en títeres a sus

²⁸³ No es un caso aislado esa personificación de los muñecos. En un cartel del Teatro de las Cortes, con fecha 19-5-1933, se anuncia al famoso Sanz y su compañía de “artistas mecánicos” que representarían el pasatiempo cómico de Francisco Sanz Baldori *Los muñecos comediantes*, con ilustraciones musicales. Aparte de los muñecos, que aparecen fotografiados y que muestran un realismo impresionante, también actuaban otros artistas de carne y hueso. En concreto, una pareja de baile, Conchita Reyes y Antonio Valero, además de una cantante-bailarina, Magda de Bries (APDO).

²⁸⁴ Pseudónimo de Carmen Eva Nelken y Mansberger (Hormigón, dir., 2000: 913-927)

personajes, pero utilizando la técnica de guante o de guiñol, según se observa en las fotos y dibujos del artículo de este investigador.

Volviendo a Cádiz, a la feria de Navidad de 1931, se dio la circunstancia de que ese año no hubo fiesta oficial el 8 de diciembre. Era la primera vez que sucedía desde la proclamación de la Inmaculada como patrona de España (*Diario de Cádiz*, 9-12-1931 Ed. M.). Entre las atracciones, sigue Couto, infatigable, como se puede leer el mismo día:

[...] 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”.

La compañía continúa sus giras por la provincia, de manera que en los años 1930 y 1931 actúan en Sanlúcar y Jerez, según se recordó posteriormente en *La Voz del Sur*, nº 45 (27-11-1949, p. 5). La fama de La Tía Norica es ya internacional, como lo demuestra el artículo “Títeres modernos”, publicado en la revista argentina editada en Buenos Aires, *Caras y Caretas* (30-9-1933, p. 122)²⁸⁵. El escrito traza una breve historia del vocablo y evolución del títere, citando como ejemplos a las dos tradiciones que iban de la mano en muchos retablillos de Andalucía a imagen y semejanza de aquellos de la Feria del Frío de Cádiz en el siglo XIX:

Y hay todavía muchachos que en las ciudades andaluzas se divierten admirando las hazañas de “Cristobita”, el guiñol peninsular, presentado en un teatrillo

²⁸⁵ Artículo proporcionado por Antonio Barberán Sánchez, presidente de la Cátedra de Flamencología de Cádiz. Por otro lado, en 1998, la investigadora argentina Silvia Pellarolo, tras asistir a una representación de La Tía Norica en el FIT, comentó que creía recordar una relación de este personaje con el repertorio del llamado “circo criollo”, que mezclaba las representaciones circenses con las funciones teatrales, de donde surge el llamado “sainete criollo”. La autora de este trabajo consultó varias obras al respecto, e incluso contactó con Beatriz Seibel, tras leer su obra *Historia del circo* (1993), pero no ha aparecido hasta el momento ningún dato que corrobore el recuerdo de Pellarolo.

que se llama “La tía Norica”, vaya uno a saber por cuáles causas.

El propio Federico García Lorca, en una entrevista publicada en el periódico madrileño *El Debate* (1-10-1933)²⁸⁶, comentaba que para teatro había terminado de escribir *Yerma* y

“Los títeres de Cachiporra”... Esta es una obra rara, letra y música mías, que se estrenará en Cádiz con una compañía formada exclusivamente por gaditanos.

No hay constancia de que ese proyecto se llevara a cabo, aunque sí de que la compañía sigue extendiendo sus giras por Andalucía. El crítico Julio Martínez Velasco fue testigo de sus actuaciones en Sevilla entre el 20 de octubre y el 4 de noviembre de 1934, según recoge en su libro sobre el teatro en Sevilla de 1929 a 1953 (Martínez Velasco, 2007: 277-281). Las representaciones tuvieron lugar en la plaza Nueva y se representaron los sainetes *La Virgen de la Palma* y *La Tía Norica*, anunciándose como “Gran Teatro de fantoches” y con el lema publicitario de “gran risa”²⁸⁷.

Meses después, el nombre de Couto y la imagen de La Tía Norica, esta vez fotografiada con su nieto Batillo, aparecen una vez más en la prensa nacional; en concreto, el 31-1-1935, en el periódico *Ya*, en una entrevista

²⁸⁶ Entrevista citada por Porras (1995: 401), pero con la fecha errónea de 10-10-33.

²⁸⁷ Martínez Velasco hace referencia a un anuncio de la cartelera de espectáculos de la prensa diaria pero no concreta la fuente de ningún periódico (2007: 277). Cornejo (2012: 33) afirma que dicho anuncio se publicó en *ABC* 21-10-1934. Sin embargo, se ha revisado dicho periódico del 17 de octubre al 4 de noviembre de ese año y no se ha localizado ningún anuncio. También se revisaron en las mismas fechas los periódicos *El correo de Andalucía*, *El Liberal* y *La Unión*, sin resultado. Sin embargo, Francisco Padín, en el artículo “La Tía Norica y yo” de *Diario de Cádiz* (26-12-1974: 5), citado varias veces en este trabajo, hace referencia a una actuación en Sevilla en 1934 que no fue satisfactoria “económicamente hablando. Varios gaditanos allí residentes entonces, tuvimos que ayudar para que regresaran a Cádiz”. Hay que comentar que Martínez Velasco, en estas páginas dedicadas a los títeres gaditanos que denomina “La Tía Norica en la Plaza Nueva” aprovecha para explicar la historia de esta tradición e incluso reproduce un fragmento del *Sainete de La Tía Norica* (2007: 277-281).

publicada bajo el título “Títeres en Andalucía”²⁸⁸. Paradójicamente, sin embargo, desde principios de los años 30 había comenzado una etapa de decadencia, general a todo el teatro, como ya había hecho notar el crítico Francisco Padín en *Diario de Cádiz*, 9-12-1931 Ed. M., cuando se quejaba de la reconversión de teatros en salas de cines y de las pocas compañías que llegaban a la ciudad²⁸⁹. La queja de Couto en la entrevista de 1935 seguía la misma línea:

[...] 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 responden²⁹⁰.

-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.

Efectivamente, en un artículo publicado el 26-12-1935 en *Diario de Cádiz* bajo el título “Cosas del día” y firmado por “Suvenia”, se puede leer:

¡Déjate de Tía Norica, que eso es cosa muy antigua!: hoy, las personas de gusto se entretienen con películas...

²⁸⁸ Entrevista reproducida por Aladro (1976: 16-21).

²⁸⁹ 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).

²⁹⁰ Según puede leerse en *ABC de Sevilla* (8-5-1935: 26), la Orquesta Bética de Cámara interpretó una vez más el *Retablo de Maese Pedro*, bajo dirección de Ernesto Halfter y con muñecos creados por Pablo Sebastián. Fue una representación financiada por el Ayuntamiento de Sevilla, con motivo de la celebración del X Congreso Internacional de Sociedades de Autores. Asistieron prácticamente todos los autores españoles de la época, como Muñoz Seca, los Álvarez Quintero, Manuel Machado, Carlos Arniches y otros muchos. En el apartado internacional, se puede leer el nombre de Luigi Pirandello (Véase *La Unión*, 30-4-1935, Ed. 1º mayo: 5).

Contrariamente a lo que se había venido transmitiendo hasta ahora, la Guerra Civil española no supone un paréntesis ni en la celebración de la Feria del Frío ni en las representaciones de la Tía Norica²⁹¹. En las Actas Capitulares del Ayuntamiento de Cádiz entre los años de 1936 a 1939, queda constancia de los distintos procedimientos y los procesos administrativos instruidos para la puesta en marcha de esta actividad y de su prórroga más allá de la habitual fecha de finalización, es decir el 2 de febrero, hasta bien entrada la primavera²⁹².

Por otro lado, en la documentación conservada del negociado de Iniciativas y Fomento en AHMC, queda constancia de varias peticiones para las representaciones de la Tía Norica. En primer lugar, solicitud firmada por Manuel M. Couto con fecha 9-11-1936, en cuyo sello de registro de entrada aún figura el escudo de la República Española. En ella, Couto, como “propietario del modesto teatro de figuras automáticas popularmente conocido por ‘La Tía Norica’”, solicita instalarlo en el mismo lugar que en años anteriores de la plaza de Guerra Jiménez, indicando que la superficie a ocupar era de 16 x 6,50. Llama la atención, en la petición de otros industriales, que requieran instalarse próximos a la barraca de los títeres de Couto. Así mismo, se conserva un boceto donde se puede ver la distribución de las distintas atracciones, así como relación de instalaciones con fecha 25-11-1936, figurando en ambas La Tía Norica. Sin embargo, Couto no aparece en la petición, con fecha 25-1-1937, de prorrogar un mes la actividad de las

²⁹¹ Sin embargo, en Aladro (1976: 73), Joaquín Rivas afirma: “Después del treinta y seis *la Norica* se tiró tres o cuatro años sin salir. Entonces no se hizo nada de teatro, ni *Norica*, ni patios, ni nada.”

²⁹² Véase Actas Capitulares (1936-1939): L. 10422; L.10424; L. 10425; L. 10427; y L. 10429.

instalaciones, tras el final de la Feria de Navidad, y que fue concedida (AHMC Neg. Iniciativas y Fomento C. 1007).

Con respecto a 1937, se conserva un expediente (AHMC Neg. Iniciativas y Fomento C. 5768 Exp. 16) bajo el nombre de “Feria de Navidad”, donde se encuentra una lista con los industriales que participarían en dicha feria en la temporada de 1937-38 y un boceto de ubicación de casetas²⁹³. Al igual que el año anterior, aparece Manuel Martínez Couto y La Tía Norica, siendo la instalación dedicada a actividades de carácter escénico, mientras que las demás son propiamente atracciones, es decir, carrusel, tiro al blanco, tómbola, etc., o puestos dedicados a la venta de juguetes o turrón. En *Diario de Cádiz*, por su parte, aunque centrado en el desarrollo de la contienda, también se publican algunas referencias relacionadas con los festejos propios del mes de diciembre. Así, en la Ed. M. del 8-12-1937 se describe la declaración del día de la Inmaculada Concepción como “fiesta nacional”, según decreto nº 426 del Boletín Oficial de Estado. Días más tarde, en concreto el 25 (Ed. M.), en la reseña sobre la Navidad destaca la numerosa concurrencia en la Feria del Frío. Ese año, además, La Tarumba, el teatro de Falange, anunció representaciones relacionadas con la festividad en el Gran Teatro Falla, como *Auto sacramental de los Reyes Magos* o “danzas de los pastores de Herrera”, según las informaciones publicadas en *Diario de Cádiz* (25/31-12-1937). Sin embargo, no vuelve a haber más referencias sobre la feria navideña gaditana hasta el 26-12-1939 Ed. M., donde se demuestra que

²⁹³ En esta lista aparece al lado del nombre de algunos industriales, incluido Couto, un “No” manuscrito y en rojo. Quizás se refiere a los que no solicitaron prórroga, que ese año se concedió hasta el 2 de abril. En el citado expediente consta que la feria supuso un rendimiento de 3.477 pesetas al erario municipal.

continuaba siendo el lugar más animado durante las fiestas. Por otro lado, tampoco se conserva documentación en el Negociado de Iniciativas y Fomento sobre representaciones de la Tía Norica en las ferias de Navidad de 1938 y 1939, aunque sí se encuentran abundantes referencias y expedientes varios sobre el desarrollo general de la feria en sí.

En los años 40, *Diario de Cádiz* publica solamente una única edición diaria, reducida a una sola página; por ello, se condensan las noticias que, aunque se ocupan primordialmente de los distintos avatares de la II Guerra Mundial, constatan también la dureza de la vida cotidiana, marcada por la escasez y las cartillas de racionamiento, tanto en la ciudad como en el resto del país²⁹⁴. Con fecha 5-12-1941 se anuncia que los industriales interesados en instalarse en Feria de Navidad deben inscribirse en la oficina de la “Sociedad Gaditana de Fomento” situada en calle Navas 1 y 3. Sin embargo, no aparecen noticias de las fiestas navideñas en *Diario de Cádiz* hasta el 6-1-1943, donde se informa sobre la fiesta de Reyes organizada en el Gran Teatro Falla por el Frente de Juventudes. Se representó una adaptación escénica en verso —con composiciones de Lope y Calderón, además de “villancicos de las Descalzas de Madrid”— denominada *Retablo de Navidad*, escrita por Antonio Rosales Gómez²⁹⁵. La representación estuvo a cargo del Cuadro Artístico del

²⁹⁴ En *Diario de Cádiz* 16-12-1941 se anuncia una ración extra en la cartilla de racionamiento consistente en un cuarto de litro de aceite; alubias, arroz y harina de trigo; medio kilo de garbanzos, y un kilo de boniatos.

²⁹⁵ Antonio Rosales Gómez, (Cádiz, 1902). Fue reportero del *Noticiero Gaditano* y de *Renacer* en 1929; posteriormente, redactor jefe del diario *Águilas* en 1936 (López de Suazo, 1981: 531). Ejerció también de crítico teatral y utilizaba el sobrenombre “Crispín”. Además de *Retablo de Navidad*, hay noticia del estreno de una obra suya anterior por la Sociedad Artística Gaditana, con el título *Incomprendida*, sobre la incorporación de la mujer al trabajo y su renuncia al amor (Véase *Diario de Cádiz*, 24-3-1932 Ed. T). Por su parte, los títulos de las siete “estampas” del denominado *Retablo de Navidad* guardaban mucha similitud con la estructura del *Nacimiento* de la Norica. A saber, “Concebida sin mancha”; “En un lugar de

Frente de Juventudes y coro de Flechas Azules, bajo dirección del responsable del Teatro Infantil Municipal, Joaquín Quintero Hidalgo.

En diciembre de 1943, una petición firmada por Manuel M. Couto el día 3, solicitando se le conceda permiso para asistir a la “inauguración de espectáculo de mi propiedad denominado ‘La Tía Norica’”, situado en plaza de Guerra Jiménez y que tendría lugar el día 4, demuestra la continuidad de las representaciones. La solicitud está dirigida al Teniente de Alcalde Delegado de Iniciativas y Fomento, que era también responsable de la gestión del Hotel Playa Victoria donde Couto trabajaba (AHMC Neg. Iniciativas y Fomento C. 5104).

Por su parte, en *Diario de Cádiz* aparecen algunas reseñas sobre la Feria del Frío en *Diario de Cádiz*, como la publicada el día 9, firmada por “El dedo”, en la sección “...en la llaga”. Al describir su apertura el día de la Inmaculada —que, además de ser fiesta nacional, conmemoraba también entonces el “Día de la Madre”— se destaca, sobre todo, que, aunque se ubicara en el mismo lugar, no era el mismo marco de hacía treinta años, cuando existía el parque de Guerra Jiménez y aún no se había erigido el Palacio de Comunicaciones²⁹⁶; además, el Ayuntamiento, en aquellos tiempos, era el propietario de las casetas, “nuevas e iguales que cedía en alquiler a los feriantes”. En cambio, en ese momento, las desiguales barracas se amontonaban en el espacio sobrante lo que daba al entorno un aspecto descuidado y desordenado. Pero, los ciudadanos, aunque la Feria no

Judea”; “La Anunciación”; “Hacia Belén caminan”; “Gloria a Dios en las alturas” y “Adoración de los Santos Reyes”. Este *Retablo...* se escenificó también en San Fernando y Jerez de la Frontera (*Diario de Cádiz*, 7-1-1943).

²⁹⁶ Hoy denominado “edificio de correos”, fue levantado en 1925. Construido básicamente en ladrillo rojo, su estilo se enmarca ente el modernismo y la arquitectura popular regionalista.

presentase la apariencia de antaño, seguían acudiendo a ella en tropel, como se desprende del resto de las noticias (DC, 26-12-1943: 3; 6-1-1944: Cntrp.), en las que, sin embargo, no se hace ninguna alusión a la Tía Norica.

Pero, a pesar de la falta de constancia en la prensa local, continuaba estando presente. El testimonio de Antonia Sánchez²⁹⁷, voluntaria del Museo de Cádiz, sostiene que, a principios de los 40, la barraca de La Tía Norica se situaba junto a la zona inferior de la cuesta denominada actualmente Alcalá Galiano y Tomás Isturiz en la época que relata la informante. Ésta calle sube hacia el tramo de Sacramento donde se ubica la parte más alta de la ciudad. De esta manera, la zona de asientos aprovechaba la pendiente para permitir la visibilidad de todos los espectadores. Efectivamente, la columna “De ayer a hoy” de Bartolomé Llompart en Diario de Cádiz, 8-12-1976, corrobora el testimonio, cuando dice que el centenario teatrillo de la Tía Norica:

Instalaba su barraca aprovechando el declive de la cuesta de Tomás Isturiz para que los chiquillos que no alcanzaban a las primeras filas pudieran ver también las diabluras del inefable Batillo.

La Sra. Sánchez describe que, de la mitad hacia delante, se situaban los asientos más caros, y hacia atrás los más económicos. Las funciones se ofertaban los jueves y domingos en dos sesiones, a las 2 de la tarde y a las 7 de la noche, siendo esta última siempre de tono más “picante” por la mayor afluencia de público adulto. La misma informante recuerda de manera entrañable cómo el público se sabía de memoria los textos del *Nacimiento* y del *Sainete*, que iba recitando a la vez que se sucedían los diferentes cuadros.

²⁹⁷ La informante nació en Cádiz en 1937. Los primeros recuerdos sobre las representaciones de la Tía Norica, según explica en la grabación, se remontan a cuando contaba 5 ó 6 años, e incluso menos, por lo que podrían situarse hacia 1941.

Refirió, incluso, la anécdota de un día de bajísimas temperaturas en que empezó a llover torrencialmente; aunque la barraca estaba cubierta con un toldo, la lluvia se colaba por el suelo, que era un terrizo, y la pendiente causó una gran concentración de agua y fango en la zona del escenario. Sin embargo, tanto los espectadores como los artistas permanecieron impasibles hasta el final de la representación.

Otra prueba de su continuidad tras la Guerra Civil y al principio de los años 40 es el hecho de que apareciera como noticia en *Diario de Cádiz* (6-1-1945: 3) el que ese año no se hubiera levantado el tradicional teatrillo. Se trata de un largo artículo que ocupaba casi una página completa y con dos fotografías, bajo el titular “Este año a la Tía Norica no la cogió el toro”, firmado por el ya citado Antonio Rosales Gómez. El autor recuerda las referencias al fenómeno en los escritos tanto de Adolfo de Castro como de José León y Domínguez; esboza una detallada reseña histórica, remontándose a Montenegro y llegando hasta el momento presente, sin olvidar mencionar a Luis Eximeno Chaves. Recrea, además, algunas de las escenas del *Nacimiento*, como “Pidiendo posada”, y lanza una airada al tiempo que emotiva protesta:

[...] Aún conservamos el recuerdo bien vivo. ¿Quién de esta generación no fue de la mano de algún familiar a presenciar el espectáculo de la Tía Norica, el más gracioso y variado encanto de los niños de todos los tiempos?

¿Quién no rió las graciosidades del Tío Isacio y las diabluras de “Batillo” y las valentías de “Doña Norica”?

¿Quién ante el Portal y al oír las ofrendas de los pastores y ante el paso de los Reyes [...] no se sintió ya hombre un poco niño también?

¡Este año el teatrillo de madera no está en la Feria del Frío! [...] Hemos querido preguntar el por qué. Nadie acertó a decirnoslo. [...]

Yo protesto en nombre de todos los niños y en el nombre sagrado de los recuerdos infantiles, tan gratos y risueños... yo protesto en nombre de todos los que al pasar por el lugar donde antes estuvo la Feria han visto, con dolor, vacío el sitio de la Tía Norica.

La Feria del Frío siguió en pie en la siguiente temporada, aunque vuelven a faltar noticias sobre la Tía Norica. Pero otro personaje de la cultura local, el crítico de teatro Francisco Padín, le dedicaría también un detallado artículo publicado en *Diario de Cádiz*, 10-11-1946: 4. Aunque reconoce en cuanto al aspecto externo de la feria, “la necesidad de una mayor decencia y pulcritud”, defiende su idiosincrasia y su relación con la vida gaditana, pero, sobre todo, afirma rotundamente que

De toda esa feria existe algo todavía más nuestro, más enraizado con el sabor popular de que antes hablábamos: La “Tía Norica”.

Por “interés gaditano” dijimos en una ocasión y volvemos a repetir, a sabiendas de que nos tachen de pesados por nuestra machacona e insistente reincidencia, por interés gaditano debe evitarse que el simpático teatrillo de muñecos, no figure como atracción principal bajo todos los puntos de vista de dicha feria.

Si es verdad que en la “Tía Norica” caben mejoras y superaciones muchas de ellas nos consta, están ya más que esbozadas y solo pendiente de una realidad tangible [...].

Para el articulista, este personaje, “con sus cien años de historia de auténtica solera gaditana”, suplía durante algunos meses y de alguna forma la falta “de un teatro infantil, de cuya necesaria existencia tantas y tantas veces se ha interesado nuestra pluma.” Lanza entonces la idea de instalar la Tía Norica, “espectáculo para niños de cinco a setenta años”, según definición de Padín, en el salón-teatro del Grupo Escolar “Jaime Balmes”, que, tras varias

obras de acomodación y embellecimiento, se había destinado a local escénico para la infancia²⁹⁸.

Pero los deseos del crítico no se iban a cumplir de inmediato. Manuel Martínez Couto falleció varios meses después, el 28-6-1947, a la edad de 77 años (RCC Secc. 3ª T. 172-2: 753). La muerte le sorprendió cuando estaba dispuesto a retomar el espectáculo, según se desprende de la columna que le dedicó Donato Millán Contreras en su sección “Visto y no visto”, bajo el título “¿Fin de la Tía Norica?”, donde el periodista gaditano demostró, una vez más, que era otro paladín en la defensa de esta arraigada tradición, a la que ya empezaba a concedérsele por fin su importancia histórica²⁹⁹:

²⁹⁸ El lugar donde se había instalado el centro escolar era la finca nº 5 de la C/ Arbolí, que había conocido una larga y variada trayectoria escénica. En primer lugar, durante el siglo XVIII se construyó un precioso edificio con destino a casino, cuyos socios eran fundamentalmente franceses y extranjeros de otras nacionalidades establecidos en Cádiz. En las reuniones solían tener lugar numerosas disputas, y, por las diferentes lenguas que hablaban sus socios, el pueblo denominó al lugar “Casa de la Camorra”. Más adelante, cuando se fundó el Ateneo de Cádiz en 1855, se estableció en este edificio, construyendo un teatro en su interior. Al abandonar el edificio dicha institución, numerosas compañías actuaron en el local, hasta que en 1865 se instaló allí el “Círculo Artístico Recreativo”, que continuó con la programación de espectáculos dramáticos y conciertos musicales. En 1881, se estableció un “Círculo Recreativo y Liceo Dramático”. Posteriormente fue sede de la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia. Ya en el siglo XX, se organizó el Salón “Kursaal Gaditano”, y, entre otras entidades, ofrecían sus espectáculos la “Sociedad Artística Gaditana” (grupo de aficionados al arte dramático al que pertenecieron varios de los componentes de la Tía Norica). El local fue conocido también como “Teatro Arbolí” y en él se estableció finalmente el colegio “Jaime Balmes”. Aunque se derribó la finca donde estaba el teatro para la ampliación del grupo escolar, en su interior se abrió un salón-teatro (Moreno Criado, 1975: 64-67). Desde finales de los 40 hasta bien entrado los 70, en este lugar se programaron un buen número de actividades escénicas y cinematográficas, según consta en el AHMC (Negociados de Instrucción Pública, 1939-1956; Instrucción Primaria y Cultura, 1957-1966; y Enseñanza y Cultura, 1967-1975). En los últimos años fue sede del conservatorio de danza y en la actualidad funciona como Centro Municipal de Artes Escénicas (Véase <http://www.lavozdigital.es/cadiz/201412/12/calle-arbolí-revive-centro-20141212140120-pr.html>. Consultado el 10-1-2015).

²⁹⁹ Donato Millán Contreras (Tarifa, 1904-Cádiz, 1994) fue un periodista y escritor gaditano. Comenzó a publicar en *Diario de Cádiz* la columna “Visto y no visto” hacia 1947. En ella, donde solía firmar como “DONATO” y que se publicó durante treinta años, se mezclaban los artículos de opinión con la crítica literaria y teatral. Miembro del Ateneo, donde ocupó el cargo de bibliotecario, era muy aficionado al teatro, intervino como actor en algún montaje e incluso escribió alguna pieza dramática inédita. Publicó varios relatos y novelas breves en diversas revistas, así como libros de temática muy variada, como *El cesto de los papeles* (1950), de poesía, o el *Diccionario Internacional abreviado de siglas, contracciones y abreviaturas* (1974).

No es la primera vez que trato el tema, pero acaso sea la penúltima a la manera que tienen los castizos de disimular el fin de las conversaciones de las copas o de las promesas.

Siempre me enamoró ese teatrillo de muñecos entre cuyos indudables méritos existe el de ser uno —si no el más antiguo— de España. Muchas veces la prensa se ha ocupado de las “marionetas” y siempre que he podido, he hecho resaltar que nuestra “Tía Norica” estaba por encima en tiempo y gracia de todos los espectáculos de esta índole que en la península han existido.

Dolido por la muerte de Couto, al que conocía, resalta que si quedaba alguna esperanza de que La Norica volviera a ocupar un puesto en la vida de la ciudad “era porque el dueño de aquella compañía de madera y cartón la amaba y deseaba darla la vida de otros tiempos”. El periodista lanza, preocupado, una serie de interrogantes, donde plantea la necesidad de conservarla:

¿Va a dejarse perder en definitiva como si no tuviera más valor que el material de ser artilugio para colocar en las ferias y verbenas? Recordemos que es algo más. Preguntemos a nuestras abuelas y nos dirán que eso no puede perderse porque ya las suyas la conocieron y se deleitaron ¿Tan difícil sería una gestión para salvar esos muñecos de una posible desaparición total? ¿Qué entidad quiere recoger estos interrogantes?

Las demandas de estos gaditanos se vieron en parte satisfechas. A la Tía Norica, contra todo pronóstico, la seguiría cogiendo el toro.

3.4. La continuidad de la mano de Joaquín Rivas Sáenz (1947-1965)

En los meses previos a la Navidad de 1947, Donato Millán Contreras volvió a sus reivindicaciones en defensa de La Tía Norica. En concreto, en la sección “Visto y no visto”, con el artículo “Pues señor...” (*Diario de Cádiz*, 15-10-1947: 3). Recuerda, en primer lugar, algunos datos históricos, y vuelve a insistir en la importancia de esta tradición:

Desde este mismo lugar he hablado muchas veces de la Tía Norica alguien suponga que con exceso. Yo creo que no. Y lo creo porque la Tía Norica no es un teatro de marionetas más de los muchos que circulan por ferias y verbenas.

La insistencia de Donato venía propiciada por la noticia —que él da a conocer más adelante en la misma columna— de que La Tía Norica estaba en venta: “Es decir, que se compra en Cádiz para rehacerla y que continúe, o se va fuera de Cádiz para destrozarse por barracas de feria.”

Poco después, se publica otro artículo, también en *Diario de Cádiz* (2-11-1947:4), denominado “La que hizo reír a tantos niños”, firmado por Antonio Hernández García³⁰⁰, en apoyo de la “campana” de Donato para impedir que La Tía Norica saliera de Cádiz. Hernández señala que, aunque el espectáculo fuera “intrascendente para muchos”, tenía un “estilo y fisonomía propios”, y, sobre todo, estaba “muy enraizado en las costumbres gaditanas”, por lo que sería lamentable su desaparición; pero confía en que el “S. O. S.” de Millán sería recogido, para que la ciudad no perdiera de vista “estos muñecos tan suyos”, y además lanza una interesante propuesta:

Porque si no se encuentra “un hombre de negocios teatrales” que quiera comprar éste puede ofrecerse la adquisición a una entidad artística, oficial o particular; y si esto tampoco se consigue, hay un remedio casi heroico: formar una sociedad que podría titularse “Teatro Gaditano de la Tía Norica S. A.”, a base de personas amantes de las cosas de Cádiz. Habría, claro está, sus accionistas (muchos accionistas y pequeñísimas acciones), su consejo de administración y todo el aparato de una compañía comercial de las de verdad. Esta sociedad se encargaría de reformar lo que precisara reforma, adecentar el local, etc; y cuidaría de conservar la solera gaditana del

³⁰⁰ Las fuentes, bibliografía y archivos consultados no dan información sobre este individuo. Por el contenido del comentario publicado, se deduce que no era de Cádiz y que ejercía de maestro.

repertorio y de remozarlo con algunos estrenos de “obras” sintonizando con nuestro tiempo.

Alguien al llegar aquí, habrá podido preguntarme: Bueno, y si usted no es de Cádiz, ¿quién le dio vela...? Es verdad. No soy de Cádiz; pero lo son mis hijos, que tanto gozaron de pequeños con “las cosas” de estos polichinelas.

Por su parte, la Feria del Frío también parecía a punto de desaparecer. Como se describe en *Diario de Cádiz* (6-12-1947: 1 y 4), meses antes del comienzo de las festividades del mes de diciembre, el municipio gaditano había acordado prohibir el montaje de atracciones en los alrededores del Palacio de Congreso y Telégrafos, “a fin de mantener el decoro de la ciudad”. Pero la Delegación de Iniciativas y Fomento de la Permanente Municipal —a cargo del teniente de Alcalde Antonio Durán y los concejales Oliveros y Cuadra— elevaron un expuesto, solicitando el “indulto” para esta actividad; propusieron como ubicación la plaza de Martínez Campos, alrededor del antiguo Palacio de la Audiencia, en pleno barrio de la Viña, zona alejada de todas las fiestas que se celebraban en la ciudad. Esta iniciativa fue aceptada y, además de los lugares citados, se extendió también hacia el Corralón de los Carros. Así mismo, a la Plazuela de Jesús Nazareno, donde se ubicaría una instalación muy especial: la caseta de La Tía Norica.

Al morir Couto, su viuda, Consuelo Eximeno Perdigones, decidió vender todos los enseres del teatrillo, a pesar de que toda su vida había estado relacionada con esta tradición y con el teatro, tal y como se ha explicado en páginas anteriores. Cuando se instaló definitivamente con su marido en Cádiz, además de trabajar en las representaciones de la Tía Norica, en las que tocaba el piano, intervino en numerosos montajes escenificados por aficionados de la ciudad, convirtiéndose en la “característica común a varias

agrupaciones” (*Diario de Cádiz*, 8-9-1928 Ed. M.), como el Cuadro Felipe Sassone, o el del Orfeón Gaditano. El resto del año, Consuelo y su marido trabajaban como conserjes del hotel Playa Victoria, como ya se ha hecho alusión en páginas anteriores. Su única hija, M^a Dolores, había contraído matrimonio en 1944 con Pedro Luis Cabrini, natural de Como (Italia) (PSL: M. L. 18, f. 139 y 140), y se marchó a vivir a dicho país. Como se describe en Aladro (1976: 40-43), desde ese momento el principal anhelo del matrimonio fue reunir el dinero necesario para visitar a su hija. Cuando Consuelo se vio sola, no tuvo ya energía suficiente —a pesar de ser una mujer de carácter³⁰¹— para continuar con las funciones y, por ello, decidió vender La Norica para irse a vivir a Italia. Se la ofreció a varios de sus componentes, y finalmente quedó a cargo de Joaquín Rivas Sáenz —como consta en *La voz del sur* (27-11-1949: 5)—, a quien se lo había cedido su suegro Pedro Toro, teniente de la Guardia Civil, que lo adquirió a la viuda de Couto por 14.000 pesetas (Test. Pedro Rivas, 4-12-2004). Aunque Consuelo logró convivir una temporada en Italia con su hija, yerno y nietos, se vio obligada a regresar a Cádiz. A su vuelta, recibió amparo hasta su muerte en casa de su sobrino Manuel Barroso Martínez, empleado de banca, así como taquillero en las representaciones (Aladros, 1976: 35 y 200) y que era hijo de Ángeles Martínez Couto, hermana de su marido. Consuelo falleció el 16-7-1960 (RCC, T. 307, p. 243, secc. 3^o).

³⁰¹ Pepe Bablé confirmó la personalidad de Dña. Consuelo a través de los comentarios oídos a su abuela, Ana Cabello, miembro de la compañía de Couto (Test. Pepe y Eduardo Bablé: 23-8-2004).

Joaquín Rivas Sáenz (1919-1993) era hijo de Antonio Rivas González (1894-1944)³⁰² quien fue miembro de la compañía de Couto; intérprete de Batillo, destacaba por su habilidad manual haciendo los muñecos al tacto, pues se había quedado ciego, probablemente a consecuencia de la diabetes (Test. Pedro Rivas). Contrajo matrimonio en 1916 con Amalia Sáenz Rodríguez, nacida en Cádiz en 1895 (ADC Exp. Mat. Leg. 1047), y habitó en calle Sacramento, 12, y posteriormente en Arbolí, 18. Joaquín, el mayor de sus tres hijos, tomó contacto con La Tía Norica desde muy pequeño, e incluso recordaba que su padre había creado otra Norica³⁰³. Él mismo, a los 14 años, cuando estudiaba en el seminario, construyó también su propia Norica y otros personajes en peana y llevó a cabo representaciones ante sus compañeros (Aladro, 1976: 75 y Toscano, 1985: 102). En alguna ocasión, ya siendo propietario de La Tía Norica, representó con muñecos de guante, ayudado por Juan Porto (Aladro, 1976: 53-54). Había nacido en la calle Benjumeda, 16 y después, hasta su matrimonio, habitó en Arbolí, 18; luego, se trasladó a la Barriada España, a la calle Cuarteles, 4, y, posteriormente, a García de Sola, 3, en el área externa al casco antiguo, fuera del recinto de la antigua muralla, zona que se urbanizó rápidamente a partir de los 50 y especialmente durante los 60. Su profesión fue la de mecánico, y en 1940 entró a trabajar como

³⁰² Las fechas de nacimiento y defunción de ambos se han obtenido en ADC: Exp. Mat., Leg. 1047 (1916) y 1214/II (1946), así como en RCC: T. 381, p. 98, secc. 3ª. Por otro lado, debe señalarse que Antonio Rivas González aparece como Antonio Rivas Sáez, por error, en Toscano, 1985: 102.

³⁰³ Pedro Rivas Toro (Test. 4-12-2004) explicó que La Tía Norica estuvo durante un tiempo en manos de su abuelo Antonio Rivas González, y que la vendió a otra familia Chaves, que la mantuvo durante un año. Posteriormente volvió a manos de los Rivas.

operario del dique de Matagorda, donde llegó a ser oficial primera del taller de maquinaria³⁰⁴.

En su labor como propietario de la Tía Norica, destacó, sobre todo, por su gracia y capacidad de improvisación. El primer año bajo su batuta, volvió a ser uno de los locales más animados de la Feria del Frío (*Diario de Cádiz*, 9-12-1947: 4). Incluso se recuerda la anécdota de la llegada de una familia argentina en un coche, cuando ya había acabado todas las secciones. Tenían mucho interés en ver una función de la Tía Norica, pero al amanecer embarcaban para su país, así que insistieron una y otra vez en que se les hiciera una representación especial, por la que ofrecieron un buen precio. Cuando el vecindario se percató de que estaban representando La Tía Norica y que podían entrar gratis, llegó un buen número de parroquianos en plena madrugada, casi a medio vestir, para ver una vez más la función³⁰⁵.

Sin embargo, la Feria del Frío, en palabras de Millán Contreras, había entrado “en la última fase de su vida” (*Diario de Cádiz*, 12-12-1947:3). Tras las fiestas, publicó también una interesante reflexión sobre la salvación de la tradición y cómo mantenerla, con unos criterios muy próximos a la defensa actual del patrimonio etnográfico e inmaterial por parte de las instituciones culturales:

³⁰⁴ Véase ADC: Exp. Mat., Leg. 1214/II (1946); *La voz del sur* (27-11-1949: 5) y “Charla en el dique”, *¿Cádiz Gráfico?*, ca. 1958-1960: 14-17 (ATN). El Dique de Matagorda en Puerto Real (Cádiz) ha sido un área vinculada a la construcción naval desde el siglo XVIII. En 1863 se creó la primera factoría, que ha perdurado prácticamente hasta nuestros días, fundándose el actual astillero en 1870. Por su influencia en la vida de los habitantes de la bahía fue inscrito en el Catálogo de Patrimonio Histórico Andaluz, por orden del 19-9-2001, como lugar de interés etnológico (BOJA nº 18, 12-2-2002: 2199-220). Actualmente existe el Museo del Dique de Matagorda.

³⁰⁵ Anécdota recogida en *Brisas* nº 23, dic. 1950, en “Charla en el dique”, *¿Cádiz Gráfico?* ca. 1958-1960: 14-17 (ATN) y *Diario de Cádiz*, 23-7-1974: 5

Un pueblo con sentido histórico no debe abandonar sus perfiles tradicionales de naturaleza emotiva o artística. Y los personajes de la Norica, con su incógnita de lugar y tiempo, guardan en sus cuerpos de cartón un incontable tesoro de emociones.

¿Qué deben hacer Batillo y los suyos en este largo periodo de descanso que les aguarda? Dedicarse al estudio. Perfeccionar sus intervenciones. Hacer de este espectáculo secular algo digno de los avances de los tiempos modernos. Existe la materia prima. Ahora hay que cuidarla para que el año próximo haya adquirido una superior categoría.

Sin embargo, más que descansar, la Norica volvió a hacer las maletas para recorrer, como en los años 30, las poblaciones de Sanlúcar y Jerez, a las que se añadieron Chiclana y Barbate. En esta última población obtuvo un gran éxito, coincidiendo con la Festividad de la Feria del Carmen, que el propio Batillo “describió” en una entrevista figurada en *La voz del sur* (27-11-1949: 5):

Nos fuimos a Barbate y yo terminaba de trabajar a las cinco o las seis de la mañana. ¡Qué de público! ¡El circo sin público, las casetas sin público! Y nosotros venga, dale que te da, una sesión, otra sesión. Se acabó la feria y nuestro Teatro, nuestra “Tía Norica”, tres días más. Lo menos diez o doce veces todos los días la cogía el toro. Así quedó la pobre que tuvieron que ponerle penicilina.

La Feria del Frío seguiría resistiendo en un tiempo en el que todavía estaba presente la cartilla de racionamiento; incluso, en la temporada siguiente, la Navidad de 1948, aumentó el número de instalaciones, que aprovecharon bien el nuevo espacio concedido: los alrededores de la Plaza de España, inmediatos a la muralla de San Carlos, hasta las proximidades de donde entonces se situaban los depósitos de la zona Franca, según explicaba *Diario de Cádiz*, 17-12-48: 3, donde se destacaba además que todo el recinto lucía el “adecuado alumbrado eléctrico”. Entre las casetas, La Tía Norica parecía ser, en palabras de Donato, una “especie de vieja capitana de todo el tinglado” (*Diario de Cádiz*, 11-12-1948:3).

Sin embargo, parece que las nuevas atracciones provocaban molestias debido al exceso de ruido; el acuerdo de la Comisión Permanente Municipal de noviembre de 1949, aunque volvía a ubicar la feria en la Plaza de España, consignó que las instalaciones debían quedar lo más alejadas posible de los vecinos de aquel sector; por ello, se situaron en la carretera de entrada al Club Náutico, que acababa de ser pavimentada por la Junta de Obras del Puerto (*Diario de Cádiz*, 5-11-1949). Tampoco esa situación satisfizo del todo, y en 1950 se propone otra; en este caso, la plaza de Méndez Núñez (vulgo Mentidero), calle San Dimas y la explanada del parque Genovés, como se recoge en el expediente pertinente (AHMC: Neg. Fiestas C. 1837 Exp. 97). La lista de feriantes y atracciones que se conserva en dicha documentación, así como un anuncio publicado en *Diario de Cádiz* (8-12-1950: 2), dan idea del tipo de feria en la que se había convertido: así, la Tía Norica aparecía rodeada por la noria, los caballitos, las cunitas, el tren fantasma, las casetas de tiro, etc. Aunque, a lo largo de su historia, ese tipo de diversiones habían acompañado a los títeres gaditanos, ahora se había de “soportar a todas horas jaleos, algazaras, matracas, pregones, discos de moda repetidos a la enésima potencia, y hasta algún que otro espectáculo no grato a ojos u oídos castos”, que provocaban las quejas de los vecinos, como se describe en la siguiente temporada en *Diario de Cádiz* (12-12-1951: 2), en la sección “Palestra” de Curro Plaza. Así, no es de extrañar que, a partir de 1951, Joaquín Rivas abandonara la barraca de la feria y buscara una nueva instalación³⁰⁶.

³⁰⁶ Efectivamente, en la lista de licencias concedidas para la Feria del Frío de 1951 no aparece La Tía Norica. Sí se consigna, en cambio, la presencia de una caseta de “cristobitas”

Así, La Tía Norica volvió a ser protagonista de la sección “Visto y no visto” de Donato Millán Contreras, con una columna titulada con el nombre del personaje, publicada en *Diario de Cádiz*, 2-1-1952: 3. En ella pone de manifiesto sus investigaciones en torno al fenómeno, cuyo origen sitúa en torno a 1820 y, una vez más, expresa su cariño y admiración por los títeres gaditanos, además de manifestar su alegría por el nuevo emplazamiento:

No iba a ser este año en que “La Tía Norica” ha sido instalada más dignamente cuando iba yo a dejar de hablar de ella.

“La tía Norica” es una vieja amiga mía. Desde muy pequeño, cuando no tenía de ella más que unas referencias de origen familiar —me contaban sus gracias— estuve lleno de un sentimiento admirativo. Luego, cuando pude contemplar por mí mismo su estilo y su solera, quedé prendado de su mérito y de sus enormes posibilidades.

Porque nuestro teatrillo de marionetas, tomado así un poco con indiferencia como suele hacerse con lo que se posee sin esfuerzo, es, quizá, el más antiguo de España y, desde luego, el más cuidado de los antiguos.

[...]

Congratulémonos de que “La Tía Norica” haya dejado su barraca y haya vuelto por sus fueros teatrales merecidos. Tuvo su lugar propio en otras épocas y con gran categoría y aparato. Si los muñequillos pudieran darse cuenta de los cambios, ¡con cuanta alegría hubieran salido a representar!

Donato no cita el espacio en cuestión, pero no hay duda de que se trata del “Jaime Balmes”. En la documentación conservada en AHMC sobre la actividad de dicho espacio, se conserva un expediente con una petición de

de 35m., a cargo de un tal Pascual López Sánchez, “de domicilio ambulante”, según él mismo señala en su petición con fecha 2-10-1951 (AHMC: Neg. Fiestas C. 1837, Exp. 87). En 1953, el Ayuntamiento planeó volver a instalar la Feria de Navidad en la plaza de la Audiencia, en el barrio de la Viña, y además decidió talar los jardines allí situados, por considerarlos “inútiles”, para transformarlos en parque infantil. Pero entonces el Ayuntamiento recibió la queja del director de las Escuelas Pontificias de Nuestra Señora del Rosario y San Antonio, popularmente conocido por colegio de la Viña. En su queja, el hermano Fulgencio Andrés señala que los alumnos se distraerían fácilmente “por el estruendo de los artefactos, altavoces y máquinas de recreo” (AHMC Neg. Fiestas C. 1835 Exp. 56).

Joaquín Rivas expresada en los siguientes términos (Neg. Instrucción Pública

C. 3314 Exp. 22):

El que suscribe, JOAQUIN RIVAS SAENZ, [...] expone:
Que es propietario del Teatro Infantil de Marionetas, denominado "La Tía Norica" y que en atención a que en la Feria llamada del Frío, no le es posible instalarse como es costumbre, por serle insuficiente el material de caseta portátil deteriorado y no contar con toldo para darle al público en su mayoría infantil, las lógicas condiciones de comodidad para no privar en estas fiestas tradicionales de Pascuas al público infantil de este espectáculo, es por lo que suplica

Que se le sea concedido el Salón Teatro del Grupo Jaime Balmes para montar en él su Teatro Infantil, mediante las condiciones que V.E. tenga a bien establecer.

Es gracia que espera alcanzad de V. E. cuya vida guarde Dios muchos años.

Lo curioso es que la petición de Rivas no tiene fecha, aunque el documento tiene sello de entrada en el registro con fecha de 10-1-1952. El Negociado de Instrucción Pública, por su parte, remitió informe favorable con fecha 19-1-1952 a la Comisión Municipal, señalando que no existía inconveniente en instalar el espectáculo, y que además estimaba que se debía prestar "el debido apoyo a este industrial, que con su perseverancia viene continuando la tradición de nuestros padres". Sin embargo, el artículo de Donato había sido publicado el 2-1-1952. Se puede suponer, entonces, que un hubo un acuerdo verbal y luego, "a posteriori", se formalizaría la petición.

Una vez más, en el invierno del 52 volvieron los problemas. Donato denuncia, en la columna "Perfil del Día" de *Diario de Cádiz* 19-11-1952: 2 y del 22-11-1952: 2, que a esas alturas no se sabía nada de la instalación de la Feria del Frío. Por su parte, el crítico teatral Francisco Padín, en el artículo denominado "La Tía Norica" (*Diario de Cádiz*, 30-11-1952: 3), refiriéndose a los títeres gaditanos, informa que su "emplazamiento encuentra dificultades

este año”, a pesar de que el año anterior se había instalado en el Jaime Balmes con “muy buena acogida por parte del público”. Padín explicaba, además, que ese espacio escénico se había destinado a funciones infantiles, aunque aún no se hubiera inaugurado a tal efecto, y expone, además, sus razones para que se vuelva a programar allí:

Ignoro las causas que dificulten a “La Tía Norica” en encontrar este año su acomodo en ese local de la calle de Arbolí, por otra parte un buen marco para el popular teatro de muñecos al que hemos de prestarle todos, el verdadero calor de gaditanos, considerándolo más que como una atracción insustituible de la Feria del Frío como un espectáculo con méritos suficientes para independizarse de ella y tener, como he dicho antes, vida propia. Por eso, instalarlo en el teatro “Jaime Balmes” me parece una medida lógica y muy acertada pues de esa forma al encontrarse en un local debidamente acondicionado y desaparecer por tanto la clásica caseta de la feria, con todo incluso lo que veamos en ella de sabor y tipismo. “La Tía Norica” ese teatrillo por el que han desfilado tantas y tantas promociones de niños gaditanos y de mayores también, encuentra el marco digno —el mejor— para su emplazamiento.

El mismo día, la columna de Donato “Visto y no visto” (p. 4) vuelve a titularse también “La Tía Norica”. Esta vez lanza sus reivindicaciones por medio de un poema del que se reproduce un fragmento:

Yo no sé si había razones
de importancia y consistencia,
que avalen la grave ausencia
que me anuncian. Atenciones
buenas no deben faltar,
porque es difícil creer
que se nieguen a ofrecer
ayuda pronta y sin par
al viejo y grácil teatro
llamado “La Tía Norica”.
Nadie tal cosa se explica
porque no son dos ni cuatro
los años de su solera
sino que, en el siglo y medio
de su vida contra el tedio
en la gaditana esfera,
ha conquistado el derecho

de presencia exquisita;
y porque lo necesita
hay que reservarle un techo,
[...]
¡Señores, a la Norica
nada se puede negar!

Finalmente, la Feria del Frío sobrevivió un año más, según la noticia aparecida en *Diario de Cádiz* (7-12-1952: 5). Fue organizada por la Comisión Mixta de Festejos del Ayuntamiento y se instaló en el centro de la plaza del Mentidero, calle San Dimas y entrada al parque Genovés. En cuanto a la Tía Norica, realizó sus representaciones en un lugar alejado de la feria, según se desprende de otra entrevista ficticia realizada a Batillo por el escritor Adolfo Vila Valencia³⁰⁷ (*Diario de Cádiz*, 14-12-1952: 3). Aunque con ciertos errores, realiza también una semblanza histórica y describe los últimos emplazamientos del fenómeno así como algunas impresiones con un marcado acento irónico:

[...] seguidamente me llevaron a la calle de Arbolí donde mi abuela renegaba porque cada vez que pasaba por la confitería de la esquina se le iban los ojos detrás de los “tostadillos” como ella no tiene dientes pues sufría un horror. Por eso nos colocaron frente al Arco de Garaicoechea³⁰⁸ y precisamente en un sitio bastante fresco, pues aquí en tiempos había un pozo muy usado por los del pescado y todavía guarda la frialdad del suelo. Nos habrán tomado por “bonitos” y eso no está bonito.
[...]

Sólo añadiré que la vida se ha puesto tan mala que como ayer me decía Cucharón uno de los tres pastores, nos vamos a tener que dejar de ser muñecos y trocarnos

³⁰⁷ Adolfo Vila Valencia (Cádiz, 1903-1997). Impresor, tipógrafo y corrector de pruebas del *Diario de Cádiz*, además de autor teatral e investigador de temas locales, campos en los generó un buen número de obras, sin contar sus artículos periodísticos, así como su obra de poesía, narrativa y ensayo costumbrista. Fue todo un personaje dentro de la cultura local de Cádiz y perteneció a diversas entidades como la Real Academia Hispano Americana, el Ateneo y la Cátedra Municipal de Cultura “Adolfo de Castro” (*CADA*, Vol. III, 1999: Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 324-326).

³⁰⁸ Situado por detrás del mercado de abastos, sube hacia el Campo del Sur.

en personas serias. Porque si el que es de carne y hueso está hecho polvo, el que es de madera de pino, créame usted que no es más que porvorilla [sic].

Tras este paréntesis, sin embargo, La Tía Norica volvió a instalarse de nuevo en el Teatro Jaime Balmes, en donde ofreció sus representaciones desde diciembre de 1953 a enero de 1962, según se desprende de la documentación conservada en AHMC, en los negociados de “Instrucción Pública” (1939-1956), “Instrucción Primaria y Cultura” (1957-1966) y “Enseñanza y Cultura” (1967-1975)³⁰⁹. Las condiciones requeridas por parte del municipio eran el pago de un canon de 50 pesetas por función, destinadas al Ropero Escolar³¹⁰, y, a partir de 1958, de dos funciones gratuitas para escolares cuando la institución lo requiriese. En diversas ocasiones, la administración aludía en sus procedimientos al carácter de tradición enraizada del fenómeno. Por ejemplo, el informe de Instrucción Pública dirigido a la Comisión Municipal Permanente (C. 3316 Exp. 113) vuelve a afirmar sobre la petición de Joaquín Rivas que “se le debe prestar el debido apoyo a este industrial que con su perseverancia viene a continuar la tradición de nuestros padres”. En diversas ocasiones, las resoluciones aluden a ella como “la antigua y popular ‘Tía Norica’”, como en acta de la sesión ordinaria de la Comisión Municipal Permanente de 6-12-1957 (C. 3287 Exp. 130); también resulta curioso el informe del teniente de alcalde, con fecha 19-11-1957 (C. 3287 Exp. 130), valorando positivamente las representaciones, aunque el salón estuviese ocupado en aquel entonces de manera provisional por el Sindicato Español Universitario, que lo utilizaba como comedor, declarando

³⁰⁹ No se conserva el expediente correspondiente a la temporada comprendida entre diciembre 1954 a enero de 1955.

³¹⁰ Dependiente del Ayuntamiento, se encargaba de surtir de prendas a los niños necesitados.

que como la `TIA NORICA` es un espectáculo puramente infantil arraigado en una tradicional costumbre anual, por las fechas antes indicadas, y que por su carácter de temporal y transitorio no puede ocasionar perjuicio alguno al S. E. U. Sino todo lo contrario, que ha de servir de entretenimiento y diversión a los mismos jóvenes afiliados a esta institución [...].

No hay que olvidar, además, que en la década de los 50 —además de las investigaciones y publicaciones de artículos, ya citados, por parte de algunos personajes de la cultura local sobre la historia y la tradición de la Tía Norica— se editaron los primeros estudios de carácter científico sobre el fenómeno. Así, Arcadio de Larrea y Palacín publicó en 1950 y en 1953 sendos artículos sobre La Tía Norica en los *Cuadernos de Dialectología y tradiciones populares*. En el primero de ellos, además de una reseña histórica bastante completa, se publicó por primera vez en la historia el texto del *Sainete* —según la copia que el propio Couto regaló a Álvaro Picardo³¹¹ y habiendo consultado también el libreto del propio Joaquín Rivas— y el disparate cómico *La boda de la Tía Norica*. El segundo cuaderno, editado en 1953, se dedicó a las representaciones pastoriles y a la publicación de los textos del *Nacimiento*. Los artículos se completaron con varias fotografías facilitadas al investigador por Ramón Grosso³¹².

³¹¹ Álvaro 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*, 16-11-1929). Junto con el escritor también gaditano José M^a Pemán, realizó gestiones para recuperar y adquirir documentos históricos de Cádiz. Fue fundador de las revistas *Brisas* y *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 de—, mercader de Indias en Cádiz (1673-1700)*, en 1949.

³¹² Ramón Grosso Portillo (Cádiz, 1900-1970). Doctor en medicina y erudito, hijo del periodista, poeta y autor teatral Manuel Grosso “Cosquillas”, formó parte de la Corporación Municipal en 1941. Entusiasta de la historia local, reunió una interesante colección de documentos en torno al Carnaval, en parte depositados hoy en la Biblioteca de Temas Gaditanos (Osuna, 2002: 405-406).

A pesar de todo ello, en 1965, La Tía Norica abandonaría los escenarios durante más de una década. Su “puesta en valor” —en el sentido actual de estimación del patrimonio— tendría lugar a mediados de los 70, en paralelo a la transición democrática.

3.5. La revitalización de mediados de los 70. La “musealización” del fenómeno (1974-1983): hacia la recuperación del patrimonio.

En el largo “mutis por el foro” de la Norica parece que influyeron varios factores. En primer lugar, el económico, pues el espectáculo, rentable en otros tiempos, apenas “dejaba un sobresueldo en los meses que se representaba” (*ABC de Sevilla*, 4-2-1978: 19); incluso se había convertido en algo oneroso, pues lo que se ingresaba no era suficiente para compensar el esfuerzo que exigía, según explicó Pedro Rivas Toro (Test. 4-12-2004). En una entrevista de esa época, Joaquín Rivas se quejaba de que se le obligaba a pagar impuestos como si hubiera estado trabajando todo el año, cuando el periodo de representación llegaba —como mucho— a dos meses. También comentaba que había recibido una oferta de compra de un particular de Madrid que pretendía fundar un museo de marionetas en la capital³¹³. Sin

³¹³Declaraciones de Joaquín Rivas en “Charla en el dique”, *Cádiz Gráfico* [¿?], ca. 1958-1960: 14-17 (ATN). En el mismo artículo, el periodista recoge la siguiente información respecto a los mencionados impuestos: “Cuando ya estaba hecha esta entrevista, Joaquín me dice que el ayuntamiento le ha resuelto esta dificultad. Pero como esta dificultad se ha arreglado tan tarde, pasado el día de Pascuas, que es el de mayor público, ha decidido suspender por este año las representaciones públicas”. No se ha conseguido averiguar la fecha exacta de publicación de esta entrevista, pues no existe ninguna colección de *Cádiz Gráfico* en ninguna biblioteca. Sin embargo, hace referencia a la anécdota de la familia argentina que tuvo lugar en 1947, descrita en las pp.: 205 y 206 de este trabajo. Joaquín Rivas señala en la entrevista que “Esto sucedió hace unos once años”, por lo que se podría datar su publicación en 1958. Sin embargo, se conserva en AHMC: Neg. Instrucción Primaria y Cultura la documentación relativa a la tramitación del permiso de funciones en el “Jaime Balmes” tanto para la temporada de diciembre 1957-enero 1958 (C. 3287 Exp. 130) como la de diciembre 1958-1959 (C. 3288 Exp. 153). Sobre esta última, se conserva además un informe sobre averías con fecha 17-1-1959 en el que se nombran los daños ocasionados en una “lámpara

embargo, Joaquín Rivas se resistía a vender La Tía Norica, debido al gran cariño que sentía por estos títeres y por el mundo del espectáculo en general (Test. Pedro Rivas Toro, 4-12-2004)³¹⁴. Incluso, reivindicaba más apoyo por parte de la administración en la citada entrevista:

[...] Creo que mi representación es digna de tanta protección oficial como las campañas de teatro subvencionado que recorren todo el país³¹⁵. [...]

Creo que la ciudad debía de preocuparse de no dejar perder lo que nuestros abuelos han sabido conservar desde tiempo inmemorial. Creo que debían de ayudarme para poder ampliarla, adaptándola a los tiempos actuales, haciendo de ellas las mejores marionetas de España. Sinceramente opino que es tan importante para elevar la cultura popular proteger mi teatro de marionetas como fomentar los ballets extranjeros de danza clásica³¹⁶.

A las circunstancias económicas se unió el derrumbe del vestíbulo del colegio “Jaime Balmes”, que tuvo lugar justo al terminar una de las representaciones, según se recordó varios años más tarde en *Diario de Cádiz* 23-7-1974: 3. De hecho, como se ha señalado anteriormente, las últimas funciones en el teatro del dicho colegio tendrían lugar en enero de 1962. Sin embargo, hubo una temporada más en otro espacio, en 1965 según se lee en *Diario de Cádiz* (3-1-1965: 2), en concreto en la Casa de la Juventud, ubicada

rectificadora 6V3 cuyo importe ha abonado el dueño del guiñol ‘La Tía Norica’ (C. 3289, Exp. 26), lo que confirma la realización de las funciones en la temporada de diciembre 1958-enero 1959. Por ello, la fecha más aproximada de publicación de la citada entrevista sería entre diciembre de 1959 y enero de 1960. En ella, además, Joaquín Rivas declaraba que el único de sus hijos que tenía un cierto interés por la Norica era precisamente Pedro.

³¹⁴ Pepe y Eduardo Bablé comentaron que su padre Eduardo Bablé Neira y Joaquín Rivas intentaron durante un tiempo dedicarse exclusivamente a La Tía Norica, pero fracasaron en el intento (Test. Pepe y Eduardo Bablé, 23-8-2004). Por otro lado, debe señalarse que en ocasiones Joaquín Rivas gestionó otros espectáculos de artistas de variedades, como se desprende de algunos carteles y documentos depositados en el Museo de Cádiz. En uno de los primeros, con fecha 7-2-1954, se puede leer “La Tía Norica presenta [...]” y a continuación una serie de nombres como “Pepita Olmo, canzonetista; Angeliny, gran caricato; Mely-Jardines, bailarina flamenca incomparable, etc.”

³¹⁵ Con toda probabilidad se refiere a los denominados “Festivales de España”, impulsados por el entonces Ministerio de Información y Turismo, que comenzaron a llegar a la ciudad a partir de 1955. A raíz de esta actividad se levantó el teatro José M^a Pemán del Parque Genovés en 1956 (*Diario de Cádiz*, 9-1-2006: 16).

³¹⁶ “Charla en el dique”, *Cádiz Gráfico* (¿?), ca. 1958-1960: 14-17 (ATN).

en la calle Cánovas del Castillo³¹⁷. Se anunció como “campana de Navidad” y estaba “patrocinada por las primeras autoridades de esta capital”³¹⁸.

Tras el abandono definitivo de las funciones, los muñecos, decorados, libretos y demás utensilios se depositaron en la accesoria de San Juan, nº 24 —calle próxima al Campo del Sur que desemboca en la plaza de la Catedral— que normalmente servía de almacén de la compañía³¹⁹. La proximidad del mar y la humedad causaron estragos en el material durante los diez años que permaneció guardado en este lugar ³²⁰.

El recuerdo de La Tía Norica, sin embargo, permanecía, y en ocasiones los textos del *Nacimiento* volvieron en la década de los 60, pues Eduardo Bablé Cabello los llevó a escena con actores, entre los que se encontraban

³¹⁷ En dicha “Casa de la Juventud” había un salón de actos en la planta baja que funcionó como sala de proyecciones hasta finales de los 70 con el nombre de “Cine Juventud”. Más adelante, en el edificio se ubicó durante un tiempo la delegación municipal de Juventud y, además, se desarrollaron muchísimas actividades. La sala de proyección se convirtió en salón de actos y funcionó tanto como cine como de espacio escénico, para distintas actividades culturales organizadas por el Ayuntamiento de Cádiz como, por ejemplo, de sala para espectáculos de pequeño formato en la programación del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz o para funciones del Festival del Títere. Incluso en 2004 fue cedida durante un tiempo a la Escuela de Formación Teatral EME, bajo dirección del actor y director mejicano Germán Corona. A pesar de toda esta actividad, debe señalarse que no se ha trasferido ningún expediente de la Casa de la Juventud al AHMC. En 2007 el edificio fue demolido para construir la actual sede de la Casa de la Juventud, que ahora carece de ese espacio escénico.

³¹⁸ Según recuerda *Diario de Cádiz*, 21-8-1974: 4, fue una “Campana de Navidad” organizada por la Jefatura Provincial del Movimiento, siendo gobernador civil Santiago Guillén Moreno, que ya ejercía en 1962. En 1963 hubo una anterior, aunque no consta que se celebraran funciones de la Tía Norica (*Diario de Cádiz*, 4-12-1963: 3).

³¹⁹ Según Aladro (1976: 92), dicho local había sido alquilado previamente por Couto y, posteriormente, al pasar a manos de Rivas, éste continuó pagando el alquiler. Por otro lado, en el artículo de Hermann Bonnín, *La vanguardia Española*, 22-9-1974: s. n. p., se indica que esa accesoria era el taller de Couto.

³²⁰ Según cuentan Pepe y Eduardo Bablé Neira, en una ocasión acudieron allí con su padre, Eduardo Bablé Cabello, para comprobar el estado de muñecos y telones del sainete *La Virgen de la Palma*. Eduardo Bablé padre tenía la intención de representarlo, con motivo de algún aniversario o celebración de la cofradía La Palma, pero el deterioro del material lo impidió (Test. Pepe y Eduardo Bablé, 23-8-2004).

sus propios hijos, Pepe y Eduardo³²¹. En 1972, hubo incluso una propuesta de Televisión Española; según cuenta Joaquín Rivas en *Diario de Cádiz* (23-7-1974: 5), una empresa de Barcelona de capital belga, alemán y español pretendía reunir en la Ciudad Condal las mejores marionetas de los tres países. Según explicaba Rivas, “La oferta era buena pero me costaba dejar que saliera de Cádiz”.

Por otro lado, los personajes aparecen como referencia de asuntos relacionados con la ciudad. Así, en la columna “De Cortadura a la Caleta” publicada en *Diario de Cádiz* con fecha 5-7-1972: 2, dedicada a la ampliación de horarios del vapor del Puerto con motivo del verano, se recuerda que era precisamente en el teatrillo de marionetas de La Tía Norica cuando de pequeños los gaditanos conocían este medio de transporte; hace referencia asimismo a la propia travesía realizada en esta embarcación del personaje “en compañía del travieso Batillo”. Al día siguiente, en la misma sección se explica que se ha recibido carta de un lector, cuyos recuerdos infantiles se han removido a causa de la reseña, por lo cual pregunta por la barraca, los muñecos, además de por aquellos que movían los hilos y daban sus voces a los populares personajes. A estas preguntas se responde que la barraca acabaría en el horno de alguna panadería y que de los muñecos se ignora su destino. Sin embargo, sí existía una pista que permitía afirmar que “¡La Tía

³²¹ Pepe Bablé refirió la anécdota de que él interpretó al pastor Cucharón, el mismo personaje al que ahora presta su voz (Test. Pepe y Eduardo Bablé, 23-8-2004). Por su parte, Pedro Rivas, refirió que él también había llevado a escena el texto del *Nacimiento* con sus propios alumnos en varias ocasiones en el colegio donde trabaja como maestro (Test. Pedro Rivas Toro 4-12-2004).

Norica vive!” y el autor de la columna se compromete a localizarla³²². Y efectivamente se materializa en la amplia entrevista que publicó *Diario de Cádiz* (25-7-1973: 6) con el titular: “Su voz está en el recuerdo de todos. Doña Rosa Rosario Núñez del Río dio vida —durante muchos años— a la popular ‘TÍA NORICA’”.

Precisamente en el verano de 1973 recalca en Cádiz un investigador que sería pieza clave en el retorno de la Tía Norica a los escenarios. Se llamaba Carlos Luis Aladro Durán y había nacido en Jerez de la Frontera (Cádiz) el 21-6-1934. Diplomado en Magisterio, especialidad de Educación Infantil, había vivido en Sevilla, Barcelona y Madrid, lo que le permitió entrar en contacto con diferentes personalidades del mundo teatral y literario. Su trayectoria profesional se repartiría entre la docencia y las artes escénicas, consiguiendo en 1974 el Premio Nacional de Teatro para Niños con la puesta en escena de *El ratón del alba*³²³. Según describió en un artículo publicado en *Cuaderno de Cultura*, nº1, junio 1978:65-66, conoció a La Tía Norica en el local de la calle Arbolí, “donde llegamos a verla los que con Luis Balaguer formamos en las huestes de *Gris, Pequeño Teatro*” (66)³²⁴. Este grupo de cámara había sido

³²² La sección “De Cortadura a la Caleta” se publicaba sin firma, pero era autoría del periodista gaditano Fernando Fernández Díaz (1916-1974). Con quince años, en 1932, entró como colaborador en *Diario de Cádiz*. En 1934 ingresó en *La Información* y allí trabajó hasta su desaparición en 1942, volviendo entonces a *Diario de Cádiz*, donde trabajó en muy variadas secciones. La columna citada se publicó entre 1962 y 1973. Al día siguiente de su muerte, el 25-4-1974:3 se publicó la única “De Cortadura a la Caleta” con fotografía y firma del periodista, pues él mismo la había dejado escrita a modo de testamento.

³²³ Véase CADA, 1999: 48-49 y base de datos ADA del CDAEA. Carlos Luis Aladro (Jerez de la Frontera, 1934-Arcos de la Frontera, 2009) residió en Medina Sidonia (Cádiz) durante algún tiempo antes de su muerte. En vida donó a la Biblioteca Municipal de esa localidad un fondo bibliográfico de 2.000 volúmenes y una colección de arte, en la que figuran bocetos realizados por Cherbuy de las marionetas de La Tía Norica (*Diario de Cádiz*, 25-4-2004: 52).

³²⁴ Luis Balaguer Rey (Cádiz, 1934-Murcia, 1996), inició su carrera en el TEU de Cádiz, del que llegó a ser director; por otra parte, fundó la compañía de cámara *Gris Pequeño Teatro* en 1958. En 1961 se trasladó a Madrid para trabajar de ayudante de dirección en el teatro Bellas

muy activo durante la década de los 50 y 60, llevando a escena piezas como *Los intereses creados* de Benavente (*Diario de Cádiz*, 7-11-1959: s. n. p.) o *El delantero centro murió al amanecer* de Cuzzani (*Diario de Cádiz*, 24-1-1961:3). Frecuentemente ensayaba y estrenaba en el Teatro Jaime Balmes, y parece ser que tenían una sección infantil o relación con otra agrupación dedicada a esta modalidad, bautizada con el nombre del terrible nieto de la Tía Norica, según consignó Padín en el artículo “El año teatral en doce acotaciones”, publicado en *Diario de Cádiz* (31-12-1961: s. n. p.): “El animoso y entusiasta ‘Gris Pequeño Teatro’ [...] intervino también en varias lecturas con acción y en el teatro para niños ‘Batillo’ ”.

En un proyecto denominado “Centro Dramático Gaditano”, conservado en ATN, elaborado por Carlos Aladro, se describe el recorrido de su investigación para llegar a los títeres gaditanos³²⁵. En 1971 es nombrado profesor de Juego y Creatividad Dramática en el Instituto del Teatro de Barcelona. El entonces director, Herman Bonnin, le propone iniciar una investigación sobre la historia de los títeres en España. En 1972 conoce en Madrid a Arcadio de Larrea y Palacín, quien le facilita sus propios artículos, citados anteriormente, y en 1973 contacta con intelectuales gaditanos como Julio Alfaro, Ramón Solís, Pedro Valdecantos y José María Pemán, quienes le proporcionan ayuda para el estudio histórico de los títeres gaditanos. Por fin, en 1974, contacta con Joaquín Rivas, quien le muestra el material depositado en la accesoria de la calle San Juan nº 24 donde se guardaban los materiales.

Artes de Madrid, bajo las órdenes de José Tamayo. Su trayectoria se centró en campo de la dirección escénica y la gestión de teatros, estando al frente del Teatro Romea de Murcia hasta su fallecimiento, aunque también escribió algunas piezas (CADA, 1999: 48-49).

³²⁵ Se conserva documentación sobre este mismo proyecto también en AAFMCC (C. 15938).

Según Pepe Bablé (Test. Pepe y Eduardo Bablé, 23-8-2004), fue el empeño de Carlos Aladro, que tenía un gran interés en organizar una representación, el que impulsó el retorno de La Tía Norica, con apoyo oficial por parte de la administración, una vez más, como había sucedido casi diez años antes en la Navidad de 1965. Bartolomé Llompart publica en su columna “De ayer a hoy” de *Diario de Cádiz* (17-7-1974: s. n. p) que había oído ciertos rumores sobre que algo se tramaba en torno a La Tía Norica³²⁶. Días después, según se recoge en *Diario de Cádiz* (20-7-1974: 4), se celebró una rueda de prensa —convocada por el entonces alcalde Jerónimo Almagro y Montes de Oca— en el Teatro de Verano José M^a Pemán para anunciar la programación de los “Festivales de España”, así como la de la Muestra Cinematográfica del Atlántico “Alcances”, para ese año. Esa cita fue aprovechada por el edil para insinuar que estaba “muy pronta la reaparición de la popular y gaditanísima ‘Tía Norica’”.

Efectivamente, varios días después, en *Diario de Cádiz* (23-7-1974: 5) se publica un amplio reportaje con varias fotografías bajo el titular “La Tía Norica, otra vez”, donde se anuncia que volvería a representarse en el paseo de Canalejas—lugar ofrecido por el consistorio gaditano— a partir de la segunda quincena de agosto. La crónica informa que de los 300 muñecos que se guardaban en la accesoria antes mencionada 70 de ellos estaban siendo

³²⁶ En dicha columna se puede leer: “Todo este pequeño tesoro de gracia ingenua, salero popular y sabor gaditano se encuentra intacto y a punto de que alguien se decida a infundirle una doméstica resurrección. Muñecos, decorados, textos, todo se conserva cuidadosamente, como si cada noche bajasen los duendes a mover sus hilos para darles vida.” Este comentario contrasta con las imágenes publicadas en las últimas páginas del libro de Aladro (1976), realizadas por el fotógrafo gaditano Juman, donde se ve el material muy deteriorado. Llompart habla también de una “tertulia erudita gaditana” que en años anteriores intentó poner en marcha el teatro de La Tía Norica.

restaurados por el imaginero Miguel Láinez³²⁷, con el auspicio del alcalde Jerónimo Almagro. Por otro lado, Joaquín Rivas comenta una nueva oferta de compra que había recibido, esta vez de un millón de pesetas, por el total de muñecos y el escenario. Sin embargo, insiste que mientras él viviera, La Tía Norica nunca saldría de Cádiz. Por eso era importante que las representaciones fueran regulares y que la recepción del público resultara favorable, para poder costear el espectáculo³²⁸.

El apoyo por parte de la prensa no se hizo esperar y diversos articulistas fueron publicando su satisfacción por la recuperación de esta tradición, como Francisco Padín, que le dedicó una de sus “Acotaciones de un espectador sencillo” en *Diario de Cádiz*, 28-7-1974: 31. Aunque el crítico anunciara como fecha de reposición el 22 de agosto, en principio estaba previsto para el 15 de agosto, tal y como aparece publicado en *La voz del sur*, 15-8-1974: 93³²⁹. El rotativo, aparte de señalar que la noticia había sido muy bien acogida por las familias gaditanas, destaca el enorme interés y patrocinio del Ayuntamiento

³²⁷ Miguel José Láinez Capote (Cádiz, 1906-1980), escultor e imaginero, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz y perfeccionó sus estudios de escultura en Madrid. Su producción se desarrolló fundamentalmente en Cádiz y su entorno, conservándose en la capital lo más destacado de su obra, como el *Cristo de Medinaceli* o *Nuestro Padre Jesús Caído*. De sus imágenes marianas sólo permanece la *Virgen del Buen Fin* de la cofradía de la Sentencia. (*DEIPC*, T. IV: 23; *Diario de Cádiz*, 8-8-2005: 55 y test. Ángel Mozo Polo 26-8-2005). Con respecto a su restauración de los títeres de la Tía Norica, debe señalarse que fue bastante cuestionada (Test. Pepe y Eduardo Bablé, 23-8-2004).

³²⁸ Joaquín Rivas sigue diciendo que el personal que se necesitaba para la representación costaba unas 600 ptas. diarias. Por otro lado, era necesario reforzar el escenario para sostener a 4 ó 5 personas, que eran las que movían los hilos. Parece ser que se utilizó en esta actuación el mismo retablo de las funciones de “Chacolí”, porque en otro artículo de *Diario de Cádiz*, publicado 25-8-1974: 5, Joaquín Rivas afirma sobre el teatro de Canalejas que “está construido para unos muñecos que se mueven por un mecanismo completamente distinto, y además son muchos menos. Nosotros lo que hemos hecho es habilitarlo provisionalmente, pero casi no podemos movernos dentro. Habrá que buscar otro sitio”.

³²⁹ Como nota curiosa, señalar que ese día La Tía Norica compartió titulares con el grupo Cámara, que puso en escena *El príncipe Constante*. El año anterior este grupo había sido galardonado con el Premio Nacional de Interpretación del Teatro de la Juventud. Se trataba de una de las compañías que formaron parte del llamado movimiento de “teatro independiente” en Andalucía.

gaditano en la tarea de resucitar el “gracioso Teatro Gaditano de Marionetas vulgarmente conocido por la Tía Norica”. De hecho, en AHMC se conserva documentación al respecto. El punto 22.12 de la sesión ordinaria de la Comisión Municipal Permanente del 14-8-1974 (Neg. Fiestas C. 1786 Exp. 25) recoge la siguiente manifestación, donde se destaca la importancia es esta tradición:

La presidencia dá [sic] cuenta de las gestiones que se vienen llevando a cabo para la reposición después de catorce años de inactividad³³⁰, del popular Teatro de Marionetas “La Tía Norica” de tanta fama nacional como internacional y que por su antigüedad constituye un auténtico valor artístico gaditano y una aportación cultural extraordinaria en relación con los orígenes del teatro español, para lo que ha mantenido conversaciones con los propietarios Sres. Rivas de la famosa “Tía Norica” y se va a proceder a su restauración en fecha próxima y para ello se han de organizar diversos actos tales como artículos periodísticos, conferencias ruedas de prensa, y sesión inaugural de gala.

La Comisión queda enterada de lo manifestado por la Presidencia y acuerda por unanimidad facultar a la Alcaldía para que continúe realizando las oportunas gestiones a fin de conseguir sea una realidad la reposición del citado Teatro de Marionetas.

Sin embargo, la función se retrasó varios días más. *Diario de Cádiz* (17-8-1974: 4) publica una fotografía de la entrevista entre el alcalde Jerónimo Almagro y Joaquín Rivas. En el pie de foto se explica que se están ultimando las gestiones, que todos los muñecos han sido ya repuestos por Láinez y “la obra debidamente ensayada”. Durante los días siguientes, se describe la emoción de los miembros de la compañía por volver a las representaciones y se continúan vertiendo hipótesis sobre la posibilidad de que los títeres

³³⁰ En varias publicaciones como *Diario de Cádiz*, 23-7-1974: 5 o *La Ilustración Regional*, nº 1, sept. 1974: 44, se señala que La Tía Norica había estado doce años sin actividad. Sin embargo, el propio *Diario de Cádiz* publica en 17-8-1974: 4 que habían sido catorce años de ausencia. Por su parte, en *La voz del sur*, 15-8-1974: 9, que volvía después de “cerca de veinte años”. En realidad, como se ha señalado anteriormente las últimas funciones habían sido en 1965, por lo que en realidad había estado sin representarse nueve años, como señalaba Rosario Núñez en *Diario de Cádiz* (25-7-1973:6).

abandonen la ciudad, como reflexiona el periodista Eduardo Moyano³³¹ en

Diario de Cádiz (22-8-1974: 4):

No sé exactamente el fin que pretende al desear llevárselo a Madrid. Sería entrar en muchas conjeturas. Lo cierto es que no se debe llegar a la práctica, que quede dentro de donde nació, en su Cádiz natal.

Los últimos preparativos estuvieron marcados también por el rumor de su venta y posible traslado a Madrid, como se describe en *Diario de Cádiz*, 25-8-1974: 5 firmado por la periodista Ana María. De hecho, Carlos Aladro, que entonces trabajaba como profesor de Arte Dramático en la capital, se llevó allí algunos títeres, probablemente para darlos a conocer. Además, en su propio libro (Aladro, 1976: 209) se comenta que uno de los reyes magos se mostró en un programa de TVE que informaba sobre la reposición. Desde luego, no solamente los gaditanos andaban agitados con la vuelta a los escenarios de los muñecos y, así, en el reportaje citado se podía leer que, “el polvo que se ha levantado al sacarlos de sus baúles de años ha llegado más lejos”. Efectivamente, en Madrid y Barcelona se hablaba mucho de ellos y, aunque no todos llegaron a prosperar, se idearon en su momento muchos proyectos. Pero, de todas formas, se insistía una y otra vez en la casi indisolubilidad entre Cádiz y la Tía Norica, que se anunciaba en la prensa local como “Teatro español de muñecos” y “una centenaria aportación gaditana a la historia del

³³¹ En este artículo, Eduardo Moyano describe de manera muy emotiva que un año antes, recién llegado a la ciudad y a *Diario de Cádiz*, le encargaron la realización de una entrevista a Rosario Núñez del Río. Al principio fue reacio, pero Fernando Fernández —el articulista de la sección “De Cortadura a la Caleta”, fallecido por aquellos días— le explicó todo lo relacionado con el tema. Luego describe lo apasionante que le resultó el encuentro, tras el que escribió la entrevista publicada el 25-7-1973: 6. También añade que durante el invierno había asistido al Festival Internacional de Marionetas, donde acudió a la representación de otro gaditano, Peralta, quien había dedicado un recuerdo a La Tía Norica y a la Feria del Frío en el programa de mano de su espectáculo.

teatro de marionetas mundial”³³². En el mismo sentido se manifestaba Pedro, hijo del entonces propietario Joaquín Rivas, en el reportaje nombrado de Ana María (*Diario de Cádiz*, 28-8-1974: 5):

[...] yo pienso que la Norica es un exponente máximo de teatro popular, realmente popular. Pero que dejaría de serlo si se fuera de Cádiz. Es algo que ha nacido aquí y para las gentes de aquí. Y aquí se quedará por lo menos mientras que yo tenga que ver en ello.

Carlos Aladro, por su parte, había ido entrevistando a cada uno de los antiguos componentes que aún vivían: Rosario Núñez del Río, de 82 años; Juan Porto Garri y Antonio Loaiza Martínez, ambos de 72; Ana Cabello Ariza, de 66; Joaquín Rivas Sáenz, de 55; Lucía, Antonio, Juan Antonio y Manuel Burgos Núñez, por aquel entonces de unas edades entre 40 y 50 años (Aladro: 1976). Había tenido la oportunidad también de entrar en la accesoria de San Juan y examinar muñecos, telones y manuscritos, así como de acceder a algunos documentos históricos, aunque no llevó a cabo ninguna investigación de carácter exhaustivo. Por ello, a veces, llegó a conclusiones precipitadas que provocaron ciertas confusiones. De esta manera, tanto en la prensa nacional (*Ya*, 24-8-1974: 36 y sección hueco grabado) como local (*Diario de Cádiz*, 25-8-1974: 3) saltó la noticia de que entre el material depositado en la accesoria de San Juan se conservaban unas tablas que podían ser de Picasso. En concreto, en el artículo de *Ya*, además de referir con detalle la noticia de la futura reposición, se afirmaba literalmente que Aladro:

Ha conversado con los viejos titiriteros gaditanos y ha penetrado en el desván de los muñecos. Don José María Pemán le dio una pista. Recordaba haber oído que

³³² Véase *Diario de Cádiz*, 24 y 25-8-1974: 2 y *Hoja del lunes*, 26-8-1974 s. n. p.

existían unas tablas articuladas, realizadas por Picasso para el estreno del cervantino retablo de Maese Pedro, de Falla, en el palacio de la Princesa de Polignac, en París, en 1923.

Diario de Cádiz aporta una información similar, añadiendo incluso que Falla buscó a la compañía de marionetas de La Tía Norica para que lo representara. En Aladro, 1976: 211-213, se dice que en la accesoria se encontraron dieciocho títeres planos para la puesta en escena del *Retablo de Maese Pedro* de Falla, que vuelve a atribuir a Picasso, y una serie de etiquetas con el nombre de “Orquesta Bética de Sevilla”. Aunque ese capítulo del libro de Aladro está lleno de imprecisiones, la descripción de estas figuras parece corresponder con los usados por el músico gaditano: realizados sobre “grandes tablas con técnicas de manipulación de pasos de peana”, algunas con grupos de personales, figuras planas con articulaciones de miembros, con alambres, flejes o trabillas, etc.³³³

Sin embargo, la única colaboración de Picasso con Falla fue en el montaje de *El sombrero de tres picos* (1919). Para la puesta en escena del *El retablo de Maese Pedro*, en cambio, Falla contaría con la colaboración de otros artistas andaluces, no tan célebres ni reconocidos por diversos motivos, pero que también fueron importantes figuras de las artes plásticas. Por un lado, Manuel Ángeles Ortiz (Jaén, 1895-París, 1984); por otro, Hernando Viñes Soto (París, 1904-Madrid, 1984), miembro de la llamada Escuela de París. Ambos tenían una estrecha relación con Picasso, pues el primero fue

³³³ Afirma también, erróneamente, por ejemplo, que se dio una representación en Sevilla en 1922, y que los títeres se habían construido entre Cádiz y Sevilla. Da a entender que Couto dirigía la representación y sostiene que, al encontrarse sin personal, “Ernesto Halfter llamó a los amigos gaditanos de Falla, Álvaro Picardo, Ramón Grossso, Kilers y Pemán, para que manipularan los títeres”.

alumno suyo y el segundo su amigo. Ambos realizaron los decorados y telones, así como los diseños de las figuras y vestuario que desde París enviaron a Granada para que Hermenegildo Lanz³³⁴ construyera los muñecos, tanto corpóreos como planos —un centenar de estos últimos—, aportando también algunas decoraciones. Además, el artículo publicado en el periódico sevillano *El Liberal* (30-1-1925:1), con el título “Los muñecos del retablo de Maese Pedro”, con una entrevista al propio Lanz, despeja cualquier duda sobre la autoría. Porras sostiene (1995: 136) que Couto actuaba con los muñecos de Lanz, contratado como uno de sus colaboradores cuando la Bética de Cámara organizaba representaciones completas de esta pieza. Luego, cuando se disolvió la orquesta, parte de las tablas quedaron en manos de Couto. También afirma literalmente: “Afortunadamente las tablas se han salvado y forman parte de lo atesorado en el Museo Picasso de Málaga” (137). Sin embargo, dicha colección no figura en los fondos del actual museo.

Sí es cierto que existen una serie de cartas entre Falla y Segismundo Romero, director de la Orquesta Bética de Cámara, conservadas en el

³³⁴ Hermenegildo Lanz (Sevilla, 1893-Granada, 1949). Artista polifacético: pintor, escenógrafo, fotógrafo, diseñador y profesor de dibujo en la Escuela de Magisterio de Granada desde 1917. Amigo de Lorca y Falla, participó en las funciones de títeres organizadas por el poeta, además de crear figurines y escenografías para diversos espectáculos teatrales. La guerra civil le sorprendió trabajando en el grupo de teatro La Carreta, de la Federación Universitaria Escolar. A pesar de no estar afiliado a ningún partido político, fue suspendido de empleo y sueldo durante la contienda. En 1938 se le repuso en sus cargos académicos, pero se le castigó destinándole a Logroño, aunque meses después consiguió volver a su puesto en Granada. Sin embargo, a causa de estas vicisitudes abandonó su actividad artística (Mata, 2003). Sobre la puesta en escena de *El retablo de Maese Pedro*, véase Porras (1995) y *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz. El retablo de Maese Pedro. Bocetos y figurines* (Catálogo exposición 1996). En esta publicación se reproduce un dibujo de Manuel Ángeles Ortiz (41) bajo el nombre *Don Gaíferos a caballo con cuerno de caza*, muy similar a una de las tablas que se reprodujeron en la página de hueco-grabado del periódico *Ya*, 24-8-1974.

AMF,³³⁵ donde se habla de Couto en relación al retablo. Una de ellas, con fecha 20-12-28, dice literalmente:

La cuestión de los muñecos del Retablo de Couto, ha quedado en suspenso hasta que nos veamos en esa, pues para empezar sus trabajos pedía se le anticipasen quinientas pesetas, que no teníamos.

En otra, con fecha 17-1-1929, Segismundo Romero le explica a Falla que sobre el “asunto retablo”

A Couto, le escribo hoy diciéndole que enseguida que sea efectivo un préstamo que vamos a pedir a la Sevillana de conciertos se le girará la cantidad que necesita de momento para hacer los primeros gastos de los muñecos.

Las cartas, de hecho, demuestran la relación entre la Orquesta Bética y parecen ser la clave para entender por qué esos materiales estaban en la accesoria de San Juan, pues parece que se solicitó a Couto que llevara a cabo la reparación de los muñecos del retablo.

Continuando con la función de reposición, esta se programó, por fin, para el lunes 26 de agosto³³⁶, realizándose previamente un ensayo para autoridades, según recoge *La Voz del Sur*, 27-8-1974:5. Al día siguiente, en *Diario de Cádiz* (27-8-1974: 3), los titulares no podían ser más elocuentes: la función, a la que habían acudido más de dos mil personas, había constituido un rotundo éxito. Incluso, según describe el periódico, aquellos que no pudieron conseguir entrada permanecieron de pie por fuera de los jardines y

³³⁵ Véase Romero Recuero, Pascual (1976). Las copias de las cartas citadas fueron enviadas a la autora de este trabajo por Yanisbel Victoria Martínez, que, junto con el teatrólogo Abel González Mel, ha investigado el paradero de las tablas de Lanz. Ambos han trabajado para la compañía Etcétera de Granada, fundada por Enrique Lanz, nieto de Hermenegildo Lanz.

³³⁶ Previamente, el sábado 24 se ofreció un ensayo general al que asistieron las autoridades, “que dieron sus felicitaciones a los propietarios de dicho teatro”, según se explica en *La voz del sur*, 27-8-1974: 5.

“se apretujaron para no perderse un estreno que tantos recuerdos traía a unos y tanta curiosidad despertaba en otros”. Entre los asistentes se encontraban el escritor José M^a Pemán, que aparece en una de las fotos que ilustra la crónica, y Pedro Valdecantos, director entonces de la Universidad Regional a Distancia, que definió a los muñecos como un auténtico monumento de la ciudad “y que nadie dude que se hará lo que haya que hacer para siga representándose en nuestra ciudad”.

En los anuncios se publicitó, además, que tendrían lugar dos funciones los días laborables (8 y 9.30 de la noche), así como tres en domingos y festivos (7, 8: 30 y 10 noche), con precios de entrada entre 14 y 20 ptas., según publicó *Diario de Cádiz* (25-8-1974: 5). A lo largo de varias semanas se representaron el *Nacimiento*, el *Sainete* —con la variante *El viaje de la Tía Norica al Puerto*— así como la zarzuela *La Virgen de la Palma* (*Diario de Cádiz*, 27-8-1974). Participaron Rosario Núñez del Río, su hija Rosario Torres Núñez con su marido Pedro Carpio, un hijo de ambos, Cayetano, y Eduardo Bablé Cabello (*Diario de Cádiz*, 25-8-1974: 5; *La vanguardia española*, 22-9-1974: s. n. p.; Test. Pepe y Eduardo Bablé, 23-8-2004).

El éxito de la reaparición tuvo eco también la prensa nacional, como lo demuestran, por un lado, el artículo de Sibely Valle en *Nuevo diario* de Madrid (28-8-1974: s. n. p.), donde se califica a la compañía La Tía Norica como “las marionetas más antiguas de España”. En uno de los apartados Aladro reclamaba una urgente restauración de cara a la conservación de aquellos muñecos que se encontraban muy deteriorados; por otro, destaca el publicado en *La vanguardia española* (22-9-1974: s. n. p.), firmado por el entonces director del Instituto del Teatro de Barcelona, Hermann Bonnín, quien incidía

en la misma idea, y añadía que se trataba de una muestra única “de especialísimo interés histórico que los organismos oficiales gaditanos han de ayudar a preservar”. Por su parte, Sánchez López en *La Ilustración Regional* nº1 (sept. 1974: 44), insiste en que “los intentos de llevarse a Madrid como museo y fósil teatral no van a tener mucho éxito”. Meses después, el subdirector de Instituto del Teatro, Sebastián Roda, visitó al alcalde de Cádiz, Jerónimo Almagro, para expresar el interés de dicha institución para que La Tía Norica —“caso único y excepcional en la península”— presentara una exposición y actuara en el III Festival de Internacional de Títeres y Marionetas (*Diario de Cádiz*, 1-10-1974: 4)³³⁷. Pero, aunque el edil prometió considerar la propuesta, fue uno de los varios proyectos en torno a la Tía Norica que no llegaron a fructificar³³⁸.

De todas formas, en Cádiz se seguía hablando de La Tía Norica. Una vez más, Donato Millán Contreras dedicó su columna de “Visto y no visto” —publicada en *Diario de Cádiz* (1-10-1974: 28)— a la recuperación de la tradición, valorando perfectamente el efecto del espectáculo en aquellos que entonces eran niños³³⁹:

³³⁷ Federico Roda se encontraba en la provincia con motivo de su intervención en unas conferencias sobre relaciones públicas y marketing que se estaban celebrando en Jerez de La Frontera. En el Instituto del Teatro de Barcelona funcionaba por entonces un departamento de Títeres y Marionetas bajo dirección de Jordi Coca.

³³⁸ La Tía Norica fue invitada también a participar en la I Semana de Teatro Andaluz organizada por el Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, entonces bajo dirección de José Monleón. Sin embargo, esta muestra, programada para marzo de 1975, fue suspendida por orden gubernativa (Montecelos 1975: 63).

³³⁹ Es el caso de la propia autora de este trabajo. Muy entrañable resulta también el comentario “La sierra de Cádiz y ‘La Norica’”, de Rafael Laffita, en su sección “De la nieve a la espuma” (*Diario de Cádiz*, 17-10-1974: 10), del que destacamos algunos párrafos: “La gran familia de la serranía durante los postreros días del estío estuvo revuelta con las funciones de la Norica que se daban en el viejo Paseo de Canalejas. Las risas de la chiquillería perturbaron de 8 a 11 de la noche las posturas reposadas y concienzudas de los grandes montañones, acostumbrados a los crepúsculos sedantes y sin jolgorio. Las montañas más femeninas, se

Había cierta prevención particular, en conversaciones caseras, sobre el éxito que pudieran tener en estos tiempos de televisión y espectáculos nuevos, La Tía Norica. Se creía, por algunos, que los niños pudieran no rechazar precisamente, pero sí mostrar indiferencia ante las marionetas gaditanas. [...] el instinto discriminado es uno de los destacados del ser humano y lo aplica [...] al conjunto de sucesos que diariamente le rodea. Por eso rechaza aquello sustituible y anticuado, viejo caduco y se queda y mantiene con lo que estima, se da cuenta, que posee un valor de tiempo en lugar de una vejez y una vida inmarcesible en vez de una caducidad. Ha sido el caso de la centenaria Tía Norica, de la que nos hablaban nuestros padres con entusiasmo, de la que le hablamos a nuestros hijos compartiendo sus risas y sus emociones y de la que temíamos que los nietos no encajaran con la misma facilidad y gracia.

Por fortuna, ni una sola persona [...] ha dejado de adoptar con inteligencia y con sentimiento, con alborozo y aplauso, la aparición de este teatrillo singular, acaso de una importancia histórica mucho más allá de la considerada a través de sus antecedentes conocidos. Por eso, porque tiene sustancia de obra clásica, categoría íntima de imperecedera, es por lo que resulta indestructible en su esencia y admirable, sin ninguna clase de intolerancia, por todas las generaciones. [...] En La Tía Norica tenemos algo que hay que conservar y enriquecer no sólo como espectáculo en vivo, sino como obra importante dentro de la categoría artística de un pueblo pletórico de bellas excepciones.

Tras el éxito veraniego, la compañía continuó sus representaciones navideñas ese mismo año. La Feria del Frío seguía su curso también, en el Paseo de Santa Bárbara, con “grandes y variadas atracciones mecánicas” (*Diario de Cádiz*, 21-12-1974: 4). La Tía Norica, sin embargo, volvió a un local cerrado —de nuevo el salón teatro de la Casa de la Juventud— a partir del 21

dedicaron al figoneo y mandaron en plan de recaderos a los altozanos y colinas para que explorasen el terreno y sacasen alguna ‘entradilla’ discreta, para la función de la noche [...] El famoso “¡Ana María tú lo ves!” con ese salto prodigiosos de Batillo para caer de nuevo sobre las tablas, fue la “comidilla” de muchas noches de cotilleo. Lo peor que de tanto repetirse de dicharachero se animaron a ejecutarlo ‘los pequeñajos’ de la serranía y hubo altozano que llegó a brincar tan alto como la Sierra del Pinar, la vedette en el escenario de las nubes. El final del desgraciado montecillo fue que terminó su aventura en el ‘Charco de los Hurones’ donde se dio chapuzón del que salió maltrecho”.

de diciembre, según el anuncio publicado en *Diario de Cádiz*, 21-12-1974: 2 y el artículo de Francisco Padín “La Tía Norica y yo”, 26-12-1974. En este último se dice que “tras su estancia en la Casa de la Juventud se anuncia que la ‘Tía Norica’ y sus huéspedes se marchan de Cádiz para hacer reír a otros niños y a otras personas mayores también”.³⁴⁰

De hecho, Joaquín Rivas, aprovechando este nuevo impulso, continuó con algunas representaciones de La Tía Norica. Así, se ha constatado la función realizada en la Fiesta de Reyes de 1975 en la Casa de la Juventud, con motivo de un reparto de juguetes, según *Diario de Cádiz* (28-3-1976: 3). También hubo una en la población gaditana de El Gastor en 1976, durante la celebración del “Día de la Provincia” (*Diario de Cádiz*, 28-1-1978: 3). Sin embargo, cuando salió a la luz ese mismo año el libro de Carlos Luis Aladro *La Tía Norica de Cádiz*, había dejado de representarse una vez más. Entre las circunstancias que podrían haber causado un nuevo abandono de los escenarios, pesaría enormemente la muerte de Rosario Núñez del Río, el 14 de marzo, a los 83 años, cuya voz era “insustituible”, según afirma Bartolomé Llompart en la semblanza que le dedicó en su columna “De ayer a hoy” (*Diario de Cádiz*, 28-3-1976: 3). En ella —bajo el título ‘Ha muerto ‘La Tía Norica’— afirma: “[...] nos va a ser difícil comprender que doña Norica hable de otro modo y con otra voz distinta a la que estábamos acostumbrados [...]”. De hecho, la reseña publicada por Pedro Valdecantos sobre el libro de Aladro en la sección “Firmas” en *Diario de Cádiz* (16-5-1976:24), con el título “A Doña

³⁴⁰ Rafael Lafita volvió a dedicar su columna “De la nieve a la espuma” a La Tía Norica, en el artículo “Benaocaz y la feria del frío”, donde también cita las funciones de Cánovas del Castillo (*Diario de Cádiz*, 5-1-1975: 11).

Norica de Cádiz, presentada en sociedad”, estuvo muy marcada por este hecho luctuoso³⁴¹:

No sé si decirle: bienvenida o bienida, Doña Norica de Cádiz, pinturera de verdades elementales y tiernas; naturales como la melodía de su relato, Doña Rosario, hecho ya su testamento de glorias y alegrías definitivas por lo alto de los puentes y los telares, alta observadora de este cristobaleo que nos traemos aquí en los subterráneos de todas las manipulaciones. A Vd. Si que se le entiende bien, Doña Rosario-Norica, toda Vd. hecha permanente pese a la muerte que nos escamoteó el jadeo de su guasa³⁴².

A esto se unieron ciertos problemas de salud de Rivas (Test. Rafael Pérez Sierra, 19-11-1998). La única solución para salvar la tradición, al menos en su aspecto material, parecía ser la compra de todos sus efectos por parte de una institución cultural, como se señala en una de las reseñas del libro de Aladro (*Blanco y Negro*, 23-10-1976: 74):

Si no queda más remedio y hay que dar con los huesos de la Tía Norica entre las paredes del museo, digamos al menos que queda su testamento a la espera de que vuelva alguien —y la tradición del teatro de marionetas se ha reemprendido ya con verdadera fuerza en Cataluña, por ejemplo— a retornar los materiales y aprender las leyes de un género que nunca soñó con ser inmortal.

³⁴¹ Pedro Valdecantos (Constantina, Sevilla 1933-Cádiz, 2013). Licenciado en Historia y catedrático numerario en el Instituto del Rosario de Cádiz, estaba muy comprometido con la sociedad y asumió diversas responsabilidades políticas durante la transición democrática, primero en la plataforma pre-democrática Grupo de Programa Gaditano y luego en UCD. Fue cabeza de lista en las primeras elecciones municipales de Cádiz en 1979 y más tarde delegado provincial de educación y senador, entre otros cargos que ocupó durante su etapa política (Véase *Diario de Cádiz*, 31-12-2013:20).

³⁴² El libro de Aladro fue publicado por la desaparecida Editora Nacional en su colección “Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados”. El citado Pedro Valdecantos, en la reseña nombrada, opinaba que el libro sobre La Tía Norica no era una historia para calificarla como tal, sino que era “una historia viva” que Aladro la revivía a través de cada vida, en un libro que calificó de “inquietante y vivo, dolido y emocionado, emocionante. Aquí nos hemos puesto a la contabilidad de las Españas y toda es una; la de dentro y la de fuera, la oficial y la real, la de la progresía y la retardataria, la de los que viven bien y la de los que viven mal, la de las ciudades y la de los campos; lo que pasa es que nunca, pero nunca de nunca, nos hemos puesto a entendernos y preocuparnos los unos de otros y así estamos, como las amontonadas vías de tren de las grandes estaciones, tan serios y desconfiados unos de otros, sordos unos de los otros, hechos para la pedrada y no para el abrazo.”

Dos años después, con el telón de fondo de la Transición³⁴³, esa solución toma cuerpo, al anunciarse que el recién creado Ministerio de Cultura —entonces presidido por Pío Cabanillas— había llegado a un acuerdo para la adquisición de los muñecos de La Tía Norica (*Diario de Cádiz*, 28-1-1978: 1ª plana y 3). Al frente de la Dirección General de Teatro se encontraba Rafael Pérez Sierra³⁴⁴; recuerda que conocía a Carlos Aladro desde antes de ocupar el cargo, que incluso había leído su libro sobre los títeres gaditanos y que fue precisamente Aladro quien le puso al corriente de que La Tía Norica se había puesto en venta (Test. Rafael Pérez Sierra, 19-11-1998). Efectivamente, en el documento citado anteriormente con el nombre de “Centro Dramático Gaditano” (ATN), Aladro describe que Pedro Valdecantos había presentado en 1976 un proyecto de recuperación de La Tía Norica, elaborado por el propio Aladro y Herman Bonnin, director del Instituto del Teatro, pero que fue rechazado en el pleno. Por ello, decidió recuperarla desde Madrid con el apoyo de escritores e investigadores.

Finalmente, por mediación de Fernando Savater y Jesús Aguirre, entonces Director General de Música, consiguió una entrevista con Rafael Pérez Sierra en 1977. Efectivamente, en el Archivo General de la

³⁴³ En diciembre de 1976 se aprobó por referéndum la Ley de Reforma Política que condujo a las primeras elecciones democráticas, celebradas el 15-6-1977, donde triunfó la UCD bajo el liderazgo de Adolfo Suárez. Este juró su cargo como presidente del gobierno el 4-7-1977. En el nuevo organigrama, desaparecían los antiguos Ministerio de Información y Turismo, así como Educación y Descanso, distribuyéndose sus competencias entre los recién creados de Cultura, por un lado, y de Educación, por otro. Cuando tuvo lugar la compra de los títeres de Tía Norica, aún no había entrado en vigor la nueva Constitución, aprobada por las Cortes Generales el 31-10-1978 y refrendada por pueblo español el 6-12-1978.

³⁴⁴ Rafael Pérez Sierra, autor y versionador de un buen número de piezas del teatro clásico español llevadas a escena, fue profesor de la RESAD y director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de 1989 a 1991 y de 1997 a 1999. Junto con Pilar Miró, realizó la versión cinematográfica de *El perro del hortelano*, galardonada con el Goya al mejor guión adaptado en 1996. Con posterioridad, de 2000 a 2004, desempeñó el cargo de director artístico del Festival de Teatro Clásico de Olite (Pamplona). Por esta labor recibió el premio Olitense del Año en 2009.

Administración, situado en Alcalá de Henares (AGA Secc. Cultural C. 74629), se conserva una carta de Carlos Aladro dirigida a Rafael Pérez Sierra con fecha 27-11-1977, donde le comunica que el propietario de La Tía Norica estaba dispuesto a la venta de todo el material de títeres gaditanos. En ella se refleja también el interés del propio Pérez Sierra en acudir a Cádiz personalmente para cerrar la operación³⁴⁵. Esta parecía urgente, pues Joaquín Rivas, según se publicó más adelante en *ABC*, 4-2-1978:19, había recibido “numerosas ofertas de compra [...] algunas de ellas provenientes de extranjeros, y muy jugosas monetariamente hablando”. Por tanto, la compra por parte del Ministerio parecía ser la única manera de salvar la tradición “de la destrucción por abandono, que les amenazaba, por falta de continuadores” (*ABC de Sevilla*, 3-2-1978: 9)³⁴⁶. A través de las gestiones realizadas por Carmen Pinedo³⁴⁷ —entonces Delegada Provincial del Ministerio de Cultura— Pérez Sierra acudió a Cádiz para formalizar su adquisición con Joaquín Rivas, según recoge *Diario de Cádiz* (28-1-1978: 3). Esta operación tuvo un matiz especial pues, como relata el propio Pérez Sierra (Test. Rafael Pérez Sierra, 19-11-1998), fue una especie de pacto entre caballeros a la antigua usanza,

³⁴⁵ En la carta también se habla de las sesiones preparatorias en Ronda del I Congreso de Cultura Andaluza que tuvo lugar en Barcelona el 3-12-1978, impulsado por el Club Gorca de Sevilla, en torno a los valores culturales andaluces; también envía adjunto presupuesto para la puesta en marcha de la “Barraca de Títeres Andaluces”, muy similar al depositado en AAFMCC, anteriormente citado.

³⁴⁶ Carlos Aladro cita a una serie de personas que, según él, le ayudaron en su empeño de rescatar La Tía Norica: Eugenio Gallego, Ramón Solís, Javier Ruiz, Dámaso Alonso, Antonio Buelo Vallejo, J. E. Varey, Lauro Olmo y Julio Alfaro.

³⁴⁷ Carmen Pinedo Sánchez (Salamanca, 1941). Licenciada en Filología Inglesa y Francesa y profesora de enseñanzas medias, ejerció el cargo de Delegada Provincial del Ministerio de Cultura de Cádiz de 1977 a 1979, año en que recibió el Lazo de Isabel La Católica. Perteneció a la UCD, partido con el que fue primero senadora (1979-1982) y luego diputada (1982-1989) por la provincia de Cádiz.

sellado delante de una copa de vino y con un apretón de manos, por el precio de un millón de pesetas³⁴⁸.

En el momento de la compra, el entonces Director General de Teatro declaró en *Diario de Cádiz* (28-1-1978: 3) y *ABC* (4-2-1978: 19) que La Tía Norica era “la manifestación cultural más importante de Cádiz”. Aseguró además que los muñecos se quedarían en Cádiz y que eran precisamente los gaditanos los que tendrían que decidir dónde y cómo deberían estar. En ese sentido, matizó que “el Ministerio no puede crear ni dirigir la cultura, sin acudir allí donde existe una manifestación, para fomentarla y ayudarla” (*Diario de Cádiz*, 28-1-1978: 3). Exactamente veinte años después, al reflexionar sobre estos acontecimientos, expresó en su testimonio que era “muy sintomático y precursor de lo que iba a ser la democracia en este país”, en el sentido de no despoblar la periferia como se actuaba antes en la protección del patrimonio. Por el contrario, como correspondía a los nuevos tiempos, se trataba de recuperarlo dentro del entorno al que pertenecía (Test. Rafael Pérez Sierra, 19-11-1998).

Volviendo a 1978, en el momento de la compra —según aparece en *Diario de Cádiz* (28-1-1978: 3)— se pensó en una serie de actividades en torno a La Tía Norica. Carmen Pinedo anunció que el mes de junio de ese mismo año se celebraría el I Festival Internacional de Títeres. Sin embargo, esta idea se materializaría mucho más tarde, en 1984. Por otro lado, Pérez Sierra comentó también que se tenía la intención de llevar a cabo un programa

³⁴⁸ La prensa no recogió el precio abonado por el Ministerio en el momento de compra. Posteriormente, sí aparece ese dato, como en el artículo publicado por Fernando Santiago en *ABC* (18-7-1979: 16). Pérez Sierra, contó como anécdota en su testimonio (19-11-1998) que un crítico de teatro dijo de él “que hacía declaraciones petulantes y realizaciones currinches”, refiriéndose a la compra de los títeres de La Tía Norica, pues seguramente pensaba que se había pagado demasiado.

de televisión teniendo como base el “entremés” de la Tía Norica, en el que se relatara su historia y se recogieran los lugares gaditanos donde transcurría (*Diario de Cádiz*, 28-1-1978: 3 y *ABC*, 4-2-1978: 19). Este proyecto se puso en marcha, de hecho, pero no se llegó a culminar. En ATN se conserva una copia del guión elaborado a este efecto, escrito y dirigido por Gonzalo Cañas y Francisco Porras, que iba a ser producido por Teatro Español de Marionetas y Teatro “Tina-Francis”, para una serie denominada *Histriones de madera* — sobre los títeres en España— que nunca llegó a fructificar³⁴⁹. Asimismo, se llegó a comentar que existía la intención de llevar a cabo un ambicioso programa de cursos de teatro; incluso se pensó en la posibilidad de que los muñecos pasaran al Ministerio de Educación, “dándoles un uso adecuado para fomentar la afición teatral entre los alumnos de los centros escolares” (*ABC*, 4-2-1978: 19).

Todas estas ideas demostraban que se era consciente de que no bastaba con la adquisición por parte de una institución cultural para salvar la tradición. Como se expresaba en *ABC de Sevilla* (3-2-1978: 35), se reclama en principio una urgente restauración del material y luego buscar una solución, puesto que “Cádiz no se merece que vayan a parar a la tumba de un museo”. En el mismo artículo se propone que, ya que los antiguos titiriteros no podían desarrollar su actividad, se debía buscar a alguien que fuera capaz de continuar con la tradición, e incluso se propone para llevar a cabo “el milagro de la resurrección de la Tía Norica” al artista gaditano Francisco Peralta.

³⁴⁹ En 1981, los títeres de La Tía Norica aparecieron en un documental llamado *La locura del sur*, sobre el Carnaval de Cádiz, donde también se incluyeron imágenes del coro *La gran locura*, en donde participaba Pepe Bablé. En esa ocasión, fue dirigido por el productor y realizador cinematográfico, además de fotógrafo, Juan Ortiz de Mendivil, que en 1979 sería responsable de unas “Jornadas de Animación”, sobre la tradición gaditana a las que se hará referencia más adelante.

Más adelante, en el artículo a todo color que se le dedica en el suplemento dominical del *Diario de Cádiz* (19-2-1978: 1-3), firmado por Diego Navarro Mota, se destaca el apoyo y reconocimiento de la política nacional del momento hacia una serie de factores que anteriormente no se habían tenido en cuenta³⁵⁰. Con respecto a La Tía Norica, se reclama también su vuelta a los escenarios, pero adaptándola a los nuevos tiempos:

Como tantas cosas están recobrando la memoria, los títeres también recobran la suya y vuelven auténticos y genuinos, como alimento de una vida teatral rica en elementos populares.

La vieja Tía Norica, entre carros y barracas, aparecerá de nuevo en las calles gaditanas imponiendo su lenguaje descarado y saleroso. Tendrá herederos que pongan al día su mensaje. La entrañable historia de sus textos antiguos habrán de sufrir nuevos análisis para acomodarse a nuestros días.

Y otra vez con nosotros la burla, el donaire, la gracia y la crítica. La Historia de España se está completando ahora.

Según la documentación depositada en AGA (Secc. Cultura C. 74629), la compra se materializa unos meses más tarde. Así, se conserva un inventario general del teatro de títeres remitido a la Dirección General de Espectáculos, con fecha 14-3-1978, que recoge unos 474 elementos, entre los que se encuentran unos 143 muñecos y 61 decorados. Constantemente se señala en esta recopilación el estado de deterioro de los materiales y la necesidad de su restauración³⁵¹. De hecho, se han localizado varios

³⁵⁰ Fue a partir de entonces cuando cobró un nuevo impulso el carnaval gaditano. En primer lugar, volvió a celebrarse en febrero, para desterrar las "Fiestas Típicas" de mayo, como se habían llegado a denominar en la época de Franco.

³⁵¹ Este inventario divide los materiales de esta manera, de los que se hace recuento: "Muñecos o personajes": 125; "Muñecos (animales)": 18; "Otros personajes y animales": 26 planos, 3 "cabezas sueltas", y enumera también 10 manos y 14 piernas sueltas de personajes; "Varios utensilios", donde se enumeran de manera general diversos elementos de atrezzo; "Vestuario suelto", dividido en 'gorros' y 'ropa', descritos de manera general; "Otros utensilios de mobiliario y varios": 82 piezas; "Decorados": 58 más 3 "bambalinas"; "Rompimientos,

expedientes relacionados con la compra, entre ellos el contrato definitivo entre Joaquín Rivas y la administración, por Orden Ministerial de 19 de junio de 1978, donde efectivamente figura como cantidad abonada un millón de pesetas, con cargo al presupuesto general del estado.

Sin embargo, meses después, en contraste con el entusiasmo anterior, Carlos Aladro denuncia la situación de los títeres, en un artículo publicado en *Cuaderno de Cultura nº 1*, junio de 1978 [Madrid]: 65-66 ³⁵². En él califica de “cementerio de títeres” al edificio de la Delegación del Ministerio de Cultura en Cádiz, situado en la “plaza de ‘Las Cortes’” —en realidad, de España— frente al monumento erigido en memoria de la Constitución de 1812³⁵³. Según Aladro, el empeño de recuperación de La Tía Norica se había convertido en un simple traslado funerario desde la fosa común de San Juan nº 24 a “esta cripta de lujo donde yacen”³⁵⁴. Denuncia, además, la ausencia de ciertos materiales en el legado adquirido:

Y falta la “Canina” y los manuscritos y la *Tía Norica* en la cama, y la clepsidra y el fluemario y las máquinas que hacían florecer el bosque, y la palmera que se abría para ocultar a María. Y la vara de nardo de José No están las tablas de Couto y de la Orquesta Bética de Sevilla cuando Manuel de Falla estrenó su *Retablo de Maese Pedro*³⁵⁵.

apliques y laterales”: 81; “Otros utensilios del teatro”: 78. Hay que señalar que existe copia de este inventario en el AAFMC C. 15938. Por otra parte, en AGA C. 74629, se conservan un par de cartas entre Carmen Pinedo y Rafael Pérez Sierra, sobre la posibilidad de que la conservadora del Museo de Hermann Bonnin instruyera a un pequeño equipo de personas en Cádiz para las tareas de inventario, conservación y catalogación del fondo de La Tía Norica.

³⁵² Editado precisamente por la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura.

³⁵³ El edificio se convirtió posteriormente en Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía y actualmente alberga la Delegación de Gobernación.

³⁵⁴ Aladro arremete también contra la Diputación en el mismo artículo, al afirmar sobre Luis Eximeno Chaves que fue “constructor de una máquina teatral autóctona en la titerería, el *Terrazo de Chaves*, y cuya reproducción a escala conservo gracias a que la Diputación de Cádiz no la pagó en su día” (Aladro, 1976: 66).

³⁵⁵ En una de las escenas de los *Autos de Navidad*, la Virgen María debe escoger como marido a aquel varón cuya vara florezca. Se puede suponer que Aladro se refiere a la que se empleaba en la representación de esta escena y que quizás poseía algún mecanismo para

Cuando se estaban realizando los preparativos para la función de agosto de 1974, en *Diario de Cádiz* (23-7-1974: 5) se explica que en dicha accesoria de San Juan nº 24 había un total de “300 muñecos, incluyendo escenario y decorados”³⁵⁶. Por su parte, en un artículo de Fernando Santiago³⁵⁷ publicado en *Hoja del lunes* (9-7-1979: 9), se recoge el dato de que “se conservan alrededor de 130 muñecos y una veintena de decorados”.

Respecto a esta cuestión, se ha podido constatar que el material que hoy en día se conserva en el actual Museo de Cádiz³⁵⁸ está constituido por un conjunto de 133 piezas catalogadas como “marionetas”; entre ellas, se encuentra una designada como “canina”, que representa a un esqueleto humano de 67 cm, con nº de inventario 21.380; asimismo, entre las escenas expuestas en las dependencias dedicadas a la Tía Norica, se encuentra una

crear la ilusión del florecimiento. Ciertamente, dicha vara no aparece en el inventario del museo. El término “canina” se emplea en Cádiz para referirse a “esqueleto”. Entre finales del siglo XIX y principios del XX este tipo de figuras fueron muy empleadas. Debido a la disposición de los hilos, se podía crear la ilusión —manipulándolas delante de un fondo negro— de que se desmembraban enteras y luego volvían a unirse.

³⁵⁶ Pepe Bablé expresó que había oído comentar a su abuela, Ana Cabello, que el total de piezas en la época de Couto era aún mayor. Se puede suponer que con el paso del tiempo y de una generación a otra se fueron perdiendo algunas por el deterioro, y no se repusieron ni repararon (Test. Pepe y Eduardo Bablé, 23-8-2004).

³⁵⁷ Periodista y político gaditano. Fue concejal en el Ayuntamiento de Cádiz por Izquierda Unida, y ocupó durante varios años la presidencia de la Asociación de la Prensa de Cádiz. Dirige el servicio de vídeo de la Diputación Provincial de Cádiz y colabora con *Diario de Cádiz* con la columna y blog “Con la venia”.

³⁵⁸ El Museo de Cádiz inicia su historia en 1852, cuando la Academia de Bellas Artes destinó algunas de sus dependencias a Museo Provincial de Bellas Artes para albergar los fondos que, debido a la Desamortización de 1835, habían pasado a ser propiedad del Estado. El edificio, obra de Juan Daura, se había erigido en 1838, aprovechando la antigua huerta y convento de franciscanos, origen de la actual plaza de Mina, aunque en esa época la entrada al Museo se efectuaba por el callejón del Tinte. En 1887, el hallazgo de un sarcófago fenicio antropoide masculino dio origen al Museo Arqueológico, que —ante la imposibilidad de instalarse en la Biblioteca Provincial, como marcaba la ley— se ubicó en la misma sede que el de Bellas Artes. El Arqueológico se trasladó a la Biblioteca en 1904, pero luego volvió al emplazamiento anterior, teniendo cada museo director y personal diferente. En 1970, cuando se creó el Patronato Nacional de Museos, ambos se fundieron en uno solo. En 1980 se inició la reforma y remodelación completa del edificio en dos fases: una cumplimentada en 1984, y la segunda en 1990. Está prevista una nueva ampliación del Museo, añadiéndose la circunstancia de que en 2005 la institución recibió como donación la casa Pinillos, situada en el nº 6 de la plaza de Mina.

rotulada como “La casa de la Norica”. Representa, en concreto, el dormitorio de este personaje para la escena del testamento; uno de los muñecos que figura, de 48 centímetros y nº de inventario 21408, es la Tía Noria con gorro y camisón de dormir.

Por otra parte, 29 elementos están inventariados como “manuscritos”, que se corresponden con los textos que conformaban el repertorio. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que no se relaciona con igual número de obras, pues se da la circunstancia de que pueden existir varias versiones de un mismo título. Se conservan también unos 60 “telones” y 26 “figuras planas”; en este último grupo se encuentra una figura denominada “palmera” (nº 23.847), aunque no se aprecia ningún mecanismo.

En cuanto a las tablas del *Retablo*, ciertamente, como ya se ha indicado anteriormente, no se volvió a saber de ellas desde 1974, cuando apareció la noticia en la prensa de que podrían ser de Picasso³⁵⁹. Sí se conservan, en cambio, cinco cabezas en el Museo de Cádiz, cuya fisonomía parece corresponder a personajes del *Quijote*, que probablemente realizara Couto en la década de los 30, pues, como se indicó anteriormente, tenía intención de montar *El retablo de Maese Pedro*.

Además de los elementos mencionados, se cuentan también otros de diversa naturaleza, lo que conforma un conjunto de 260 piezas; hay que añadir, además, cartelería y algunos documentos, así como una colección de objetos de utilería, mobiliario, así como vestuario, que se conservan en los

³⁵⁹ Yanisbel Victoria Martínez, de la compañía Etcétera, nombrada anteriormente, encontró una pista en septiembre de 2008, que la llevaba hacia Pedro Rivas Toro, hijo de Joaquín Rivas. Pero no hay noticias de que la familia de Lanz haya recuperado esas tablas, como era su deseo, que no hay duda ya que fueron realizadas por Hermenegildo Lanz.

almacenes. De estos elementos, por su especial naturaleza, resulta difícil levantar una ficha individual y constan de manera general en el registro del Museo. Sin embargo, es posible que falten muchos objetos del legado original, quizás perdidos desde la época en que estuvieron almacenados en la accesoria de San Juan, pues no hay que olvidar —como se describe en *ABC de Sevilla* (3-2-1978: 35) — “que la humedad y las ratas consumieron vestidos y aún miembros enteros”.

Casi un año después de su protesta, Aladro coordinó una actividad dedicada a La Tía Norica, organizada por el Ayuntamiento de Cádiz y la colaboración de la Delegación Provincial de Cultura a través del Museo Provincial de Bellas Artes, según se lee en *Hoja del lunes* (25-6-1979: 1ª plana). En medio de un verano sacudido por diversas huelgas, tanto en la ciudad como en el resto de España, atentados terroristas, y con la amenaza de una crisis internacional a causa del petróleo, los títeres parecían haber encontrado un nuevo rumbo, pues en dicho rotativo aparece el citado museo como su propietario. Asimismo, se lanza la noticia de que existía la intención de reiniciar las representaciones, proyecto que estaba pendiente de una subvención de dos millones de pesetas. Se esperaba en la inauguración la asistencia del Ministro de Cultura, entonces Manuel Clavero Arévalo, y de diversas autoridades. Además de estas novedades, *Diario de Cádiz* (26-6-1979: 3) añade en boca del concejal delegado de Cultura, José Sáez Balagué, que existía la intención de crear en la ciudad el “Centro Dramático Nacional de Títeres”.

Según reza el programa de mano del que existe una copia conservada en ATN, la exposición estaba prevista del 30 de junio al 7 de julio y se

anunciaba como “Recuperación y reconstrucción del legado folklórico de la TÍA NORICA DE CÁDIZ”³⁶⁰. La sede elegida fue la Casa Municipal de Cultura, entonces ubicada en el mismo edificio de la Casa de la Juventud. En el programa constaba como responsable de los trabajos de investigación, realizados de 1972-1979, Carlos Aladro; éste, junto al artista gaditano Lorenzo Cherbuy³⁶¹ y su equipo, figuraba también como autor de la “reconstrucción”. Por otra parte, aparecía como entidad subvencionadora la Dirección General de Teatro del Ministerio de Cultura “de 1977 a 1979”. La exposición sufrió un pequeño retraso “por motivos técnicos”, según *Diario de Cádiz* (30-6-1979: 4), y fue definitivamente inaugurada el 3-7-1979. Según se explica en *Diario de Cádiz* (4-7-1979: 5) y *Hoja del Lunes* (9-7-1979: 9), constaba de dos partes: una en que se exponían los primitivos títeres adquiridos por el Ministerio de Cultura —un total de 13, con varios decorados— y otra en la que se colocaron otros 20 “reconstruidos” por Aladro y Cherbuy³⁶². También se exhibía una maqueta, a escala 1/10, de la barraca donde se representaron en su día los títeres.

La exposición había sido el broche del I Curso de Monitores del Teatro de Títeres Gaditano “La Tía Norica”, organizado por la Subdirección General del Animación Cultural del Ministerio de Cultura, bajo responsabilidad de Juan

³⁶⁰ En AAFMCC (C. 15938), se conservan fotocopias de bocetos realizados por Aladro de la estructura del teatro y descripción de las escenas a exponer.

³⁶¹ Lorenzo Cherbuy (Cádiz, 1921-2010) fue un pintor, escultor y escenógrafo de formación autodidacta. Comenzó su andadura artística en 1948, vinculado al grupo poético gaditano *Platero*. También formó parte del grupo *Gris Pequeño Teatro*. En 2005 recibió la Medalla del Trimilenario de la ciudad de Cádiz (Véase *Diario de Cádiz*, 19-7-2010: 39).

³⁶² Por lo que se aprecia en las fotos que ilustran ambas noticias, eran títeres de nueva construcción, con un estilo propio, pero tomando como base las tipologías de los personajes de la Tía Norica.

Ortiz de Mendívil³⁶³. En el curso, impartido también por Carlos Aladro, participó como profesor un antiguo componente de La Tía Norica, Juan Porto. Había comenzado el 25 de julio y se había desarrollado durante una semana, con la asistencia de unos 30 monitores de todas las provincias de Andalucía³⁶⁴. A lo largo de las clases, según describe Fernando Santiago en el extenso artículo, ya citado, publicado en *Hoja del Lunes* (9-7-1979: 9), se había enseñado no sólo a manejar el muñeco sino a construirlo, además de explicar su historia y desarrollo³⁶⁵. También se recogían los planteamientos de Aladro sobre los tres caminos posibles a partir de ese momento:

El primero, y el que parece considerar más sensato a los poderes públicos es no hacer nada. El segundo comercializarlo, a lo que me niego porque perdería toda su esencia [...]. La tercera posibilidad es una subvención del Estado para poder crear una compañía que lo represente gratuitamente por los barrios y pueblos y una escuela, además de un plan de investigaciones a 3 ó 4 años.

En su declaración, Aladro manifiesta que era difícil que el Ministerio de Cultura diera ese paso, y que el Ayuntamiento de Cádiz no estaba en condiciones de afrontarlo. Por ello, apuntaba como posibles promotores a la Diputación o el gobierno andaluz. Añadía que tenía diseñado el proyecto, que incluso había solucionado problemas técnicos para la barraca, y que, si no conseguía lo que se proponía, estaba dispuesto a irse, por ejemplo, a

³⁶³ El fotógrafo Juan Ortiz de Mendívil, que en aquel entonces colaboraba con TVE y el Ministerio de Cultura, tomó contacto por primera vez con La Tía Norica en esas jornadas. Posteriormente realizaría el corto *La Locura del Sur* (1981), con el coro de carnaval "La gran locura" de Pepe Bablé y en el que también aparecen los títeres gaditanos en el Museo de Cádiz.

³⁶⁴ Véase *Diario de Cádiz*, 29-6-1979: 3; 3-7-1979: 2; *Hoja del Lunes*, 2-7-1979: 8 y *ABC de Sevilla*, 6-7-1979: 17. Según *Hoja del Lunes*, participaron 28 monitores, y, según *ABC*, 32.

³⁶⁵ Uno de los participantes fue el periodista, crítico de teatro y titiritero Julio Martínez Velasco, que creó su propia réplica de La Tía Norica, como puede verse en la información y fotografía publicada en *ABC*, 13-11-1982: 6.

Barcelona, donde tenía ofrecimientos. Para llevarlo a cabo, Aladro buscaba una subvención de dos millones de pesetas, según recoge otro artículo de Fernando Santiago en *ABC de Sevilla* (18-7-1979: 16), donde también se vuelve a recalcar que los materiales, cifrados por el periodista en 130 muñecos y más de veinte decorados, “se encuentran amontonados y en mal estado en unos baúles del Museo de Bellas Artes”³⁶⁶. Aladro afirmaba que con ese dinero crearía una compañía que representara gratuitamente de manera itinerante, una escuela del títere gaditano y un plan de investigación a tres o cuatro años.

En menos de un año, la posible recuperación de los títeres volvió a ser noticia. Según otro artículo de Fernando Santiago publicado en *El País* (23-5-1980: 41), la Diputación Provincial iba a aprobar una subvención de 17 millones para un proyecto presentado por Carlos Aladro³⁶⁷. También se menciona que sólo faltaría otra más de 13 millones por parte del Ministerio de Cultura para completar los 30 necesarios para llevar a cabo el plan de recuperación. En éste se recogían diversas actividades bajo el nombre de “Centro Dramático Gaditano”, donde existiría como pilar fundamental una

³⁶⁶ Más adelante, en ese artículo, se matiza que “Se necesitan tan sólo dos millones anuales, y ¿qué es eso, teniendo en cuenta que los presupuestos generales del Estado sobrepasan el billón de pesetas, los de la Diputación gaditana se acercan a los 3.000 millones y los del Ayuntamiento de Cádiz pasan de los mil? ¿Qué es eso cuando se trata de recuperar una parte del patrimonio cultural del pueblo de Cádiz?”. En el mismo periódico además, se le dedica la página 13 completa, con diversas fotografías sobre la exposición realizada el mes anterior en Cádiz.

³⁶⁷ El artículo, como los restantes de Fernando Santiago, señala abundantes datos históricos sobre La Tía Norica. Sin embargo, en éste incurre en una serie de errores. Por ejemplo, en uno de los titulares afirma “Alberti, Falla, García Lorca y Valle-Inclán escribieron obras para ella”, donde sería más correcto afirmar que “escribieron obras inspirados por ella”. Luego, entre otras cuestiones, afirma sobre la época de Joaquín Rivas, tras la Guerra Civil: “Es una época demasiado mala en lo económico y en lo social para que La Tía Norica no se vea afectada. Y la puntilla es la manipulación ideológica, pareciendo un personaje nefasto y discordante con el resto de los muñecos, el ‘flecha Juanín’.” No hay constancia de la presencia de dicho personaje ni en los documentos consultados ni en los testimonios grabados. Este error aparece también en Molinari (1993).

escuela en la que se enseñaría manipulación de títeres, música aplicada, historia del teatro universal y de títeres, diseño y construcción de muñecos. Además, existiría una compañía de títeres compuesta por unas diez personas y contaría con una barraca que sería transportada por medio de un remolque que estuviera preparado para llegar a todo tipo de lugares. Sin embargo, este proyecto tampoco llegaría a fructificar³⁶⁸.

1980 es también el año en que comenzó la gran reforma y remodelación completa del Museo de Cádiz, donde estaba depositado el Legado de La Tía Norica. El artículo de Jerónimo Almagro, que había sido alcalde de Cádiz en 1974, publicado en *Diario de Cádiz* en las fechas navideñas, en concreto el 27-12-1981:3, denunciaba que estuvieran allí guardados en lugar de expuestos o en los escenarios, como paladín de un sentimiento que parecía generalizado:

Sé positivamente que la Tía Norica está muy bien guardada. No existe temor alguno de que pueda sufrir ni ella ni ninguno de sus simpáticos personajes, secuestros o ser víctimas de acciones incivilizadas.

[...]

Me consta que están seguros. Seguros de bien escondidos que están porque valen más que el mejor jugador de fútbol extranjero

Pero no los veremos ni en acción ni en sus funerarios ataúdes.

[...]

La Tía Norica, Batillo y todos su acompañantes están seguros [...] pero están muertos, encerrados en sus pudrideros de cajones entre telones, bastidores y maravillosos decorados "únicos" en el mundo del teatro infantil.

Y, yo diría: ¿No sería posible crear en la Casa de la Cultura el museo de La Tía Norica? ¿No podría ser esta

³⁶⁸ Efectivamente, según documentación que se conserva en AGA secc. Cultura C. 89493, se celebró una reunión en la Diputación de Cádiz el 4 de junio de 1980. Se puede extraer de la lectura del resto del material conservado que Carlos Aladro había perdido la confianza de la administración en cuanto a la puesta en marcha de futuros proyectos.

Navidad el momento de hacerlos resucitar y exhibirlos a los ojos de los gaditanos mayores y pequeños?

Ahí queda esa idea y que conste que no es mía sola, sino de personas de más autoridad en la materia. Solo me limito a exponerla, a lanzarla como gaditano que ama a su tierra, a sus tradiciones y costumbres.

Poco menos de un mes después, Bartolomé Llompart en su columna “De ayer a Hoy” (*Diario de Cádiz*, 16-1-1982:3) anuncia que La Tía Norica iba “a iniciar una nueva cabalgadura”, pues el Ministerio de Cultura, a través de su Delegación en Cádiz, acababa de conceder una beca para poner a punto el material y fondos adquiridos. Por otro lado, desde la Diputación Provincial comienzan otro tipo de gestiones. Así, según el acta de acuerdo del pleno de 27-1-1982, se acordó por mayoría aprobar la propuesta del entonces presidente de la Comisión de Cultura, Mariano León Moreno, también concejal de cultura en el Ayuntamiento de Jerez. Esta consistía en requerir a la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura para que el “material folklórico” de la Tía Norica, en ese momento en depósito en el Museo de Bellas Artes, se instalara en el “Museo Andaluz de Títeres y Muñecos”³⁶⁹. En marzo de ese mismo año los títeres comenzaron a ser expuestos en la llamada “planta noble” del Museo de Cádiz, como se puede comprobar en la fotografía de Juman publicada en *Diario de Cádiz* (14-3-1982: 8), donde se puede observar a la entonces Ministra de Cultura, Soledad Becerril, junto a

³⁶⁹ Se aprobó asimismo conseguir de la Consejería de Cultura del Gobierno Andaluz —en ese momento en fase “preautonómica”— la compra de los títeres de Manuel de Falla para cederlos al mismo museo; establecer relaciones formales para un programa común de actuación con la Secció de Titelles y Marionetes del Institut del Teatre de Barcelona, así como entrar de pleno derecho en UNIMA (ADPC L. Actas Plenos 1982, punto U/8.3). Efectivamente, este requerimiento se envió al Ministerio de Cultura, pues se conserva copia en AGA (Secc. Cultura C. 81369). En la misma caja se conserva documentación que demuestra que existía un plan de que los títeres de la Tía Norica permanecieran en depósito en Cádiz, hasta tanto no se montara adecuadamente un Museo Nacional del Teatro, en el Centro Cultural Reina Sofía que se estaba organizando en el viejo edificio del Hospital San Carlos.

una escena del *Sainete*. Sin embargo, como se puede leer en *Diario de Cádiz* 25-3-1982:3, la Comisión Municipal Permanente, en la reunión semanal correspondiente, manifestó su negativa al rumor sobre el posible traslado del legado al Museo de Artes y Costumbres Populares que se proyectaba en Jerez, “manifestando al gobernador civil y el director provincial de Cultura la preocupación de esos rumores se hicieran realidad” y la negativa a que las marionetas salieran de Cádiz. Mariano León se defendió alegando que lo que se planteaba llevar al futuro museo de Jerez era una reproducción de los muñecos de la Tía Norica, con el fin de reconstruir el teatro. Añadió que en próximo pleno de Diputación se solicitaría aprobar esa adquisición de acuerdo con la reconstrucción realizada por Carlos Aladro, y al mismo tiempo alertaba una vez más de que los originales pudieran trasladarse a Madrid. Efectivamente, en el pleno de Diputación con fecha 5-4-1982, punto 8.5., se aprueba por mayoría dicha compra por valor de tres millones de pesetas y también la denuncia sobre el mal uso que se estaba dando al material de Teatro de Marionetas, ante la ignorancia del tema, tanto a nivel de corporaciones locales y provinciales como por la administración del estado³⁷⁰.

Los rumores no sólo continuaron, sino que llegó a circular la idea de que tal vez iban a ser trasladados al Museo Nacional del Teatro, según el artículo de protesta publicado en *Diario de Cádiz* (18-9-1982: 3) por Isabel Dema en nombre de la Asociación Gaditana de Amigos de la Cultura Infantil y Juvenil

³⁷⁰ Como se ha indicado anteriormente, esa compra del material realizado por Aladro no se llevó a cabo. En el pleno de Diputación de 8-8-1982, punto 8.9., finalmente, se aprobó adquirir dos copias de la película “sobre La ‘Tía Norica’, *La locura del sur*, producida por Ortiz de Mendivil, para el citado Museo de Artes y Costumbres Populares que se proyectaba en Jerez, impulsado por Diputación, que nunca llegaría a crearse.

(AGACIJ)³⁷¹. Varios días después, la Dirección Provincial de Cultura desmintió el traslado a Madrid e incluso anunció la apertura de una sala exclusiva en el Museo de Cádiz (*Diario de Cádiz*, 22-9-1982: 3). Se insistía además en que había sorprendido el artículo citado de Isabel Dema y que la información sobre el traslado al Museo Nacional del Teatro no tenía fundamento alguno.

Efectivamente, un amplio artículo de Julio Martínez Velasco en *ABC de Sevilla* (13-11-1982: 14-16)³⁷² con el titular “Los títeres de La Tía Norica podrían volver el próximo verano a las plazas de Cádiz” anunciaba la inauguración de una sala en el museo dedicada exclusivamente al legado. También se explica que la Delegación Provincial [de Cultura] había concedido una beca a Margarita Toscano, del Museo Arqueológico Provincial, para dar comienzo a la restauración, tras las fases de clasificación y catalogación³⁷³. En el momento de la publicación del artículo ya se habían restaurado muchas piezas e, incluso, algunas ya estaban expuestas en el Museo, refiriéndose a la instalación museográfica provisional que se había preparado en marzo de 1982. También se anuncia la publicación de un libro basado en los datos

³⁷¹ Isabel Dema era la esposa de Pedro Valdecantos.

³⁷² Las páginas 6 y 7 de hueco grabado se dedicaron también a La Tía Norica, con un buen reportaje fotográfico realizado por Francisco Navarro (enviado especial), con imágenes probablemente correspondientes a la exposición de 1979. En una de ellas aparece el crítico sevillano Julio Martínez Velasco manipulando una Norica que seguramente fue construida durante el curso de creación de títeres.

³⁷³ Frente a las críticas negativas que habían ido apareciendo en prensa sobre el trato de la Delegación Provincial al legado de La Tía Norica tras la compra, Margarita Toscano afirma en ese mismo artículo de *ABC* (13-11-1982:14) que el fondo permaneció en la sede de dicha entidad, en Plaza de España, durante cinco meses y que luego fue trasladado al Museo de Plaza de Mina, “donde inmediatamente se comenzó la clasificación, catalogación, restauración”.

surgidos de los trabajos de publicación³⁷⁴, así como la restauración, mejora y tal vez reproducción de marionetas, telones y enseres de cara a las representaciones. Finalmente, se comenta el interés del grupo de teatro independiente gaditano Carrusel por llevar a escena algunos de los sainetes.

La asociación AGACIJ responde en *Diario de Cádiz* el 6-12-1982:2, aclarando que efectivamente las marionetas de la Tía Norica “son dignas de figurar en cualquier museo”, advirtiendo de los riesgos que se derivarían si se sacaran a la calle. En el artículo, el colectivo aprovecha para presentar el logotipo de su asociación, que no es otro que el propio Batillo, y declara literalmente:

La Tía Norica no debe deteriorarse más. Estos muñecos, desde una amorosa restauración y recobrando todo su esplendor, exigen y tienen, gracias a Ramón Corzo, un lugar privilegiado en nuestro museo de la plaza de Mina.

³⁷⁴ El trabajo de Margarita Toscano vería la luz en 1985. Consistió en un capítulo de unas treinta páginas sobre los títeres gaditanos, publicado en la enciclopedia *Cádiz y su provincia*. Al mismo tiempo, un extracto del trabajo se incluyó en el cómic sobre la Tía Norica dibujado por Chano y editado por la Caja de Ahorros el mismo año. Este último volvió a ser editado en 1999 en el catálogo de la exposición temporal sobre La Tía Norica organizada por el Museo de Cádiz con motivo del Día Internacional de los Museos. En contraste con el inventario que se encuentra en AGA (Secc. Cultura C. 74629), Toscano (1985: 120) afirma en esa publicación: “Los títeres presentaban, en general, buen estado de conservación, sobre todo los que habían sido utilizados en las últimas representaciones”. Sin embargo, en el maqueta del catálogo sobre la exposición de la II Feria Internacional del Títere de Sevilla que no llegó a editarse, Ramón Corzo, director del Museo y marido de Toscano, afirma en lo que hubiera sido la introducción: “Desde 1978 el proceso de restauración de todos los elementos del teatro ha pasado a una fase acelerada que permitirá el montaje definitivo en los primeros meses de 1983. Puede decirse que los tres o cuatro últimos años de abandono han producido mayores desperfectos de siglo y medio de actividad continuada, de modo que hoy es imprescindible reentelar todos los telones, fondos, forillos y complementos del decorado así como restaurar las zonas descoloridas por grandes goteras. Toda la indumentaria estaba sucia y raída con algunos deterioros irreversibles, que ha sido necesario reponer con tejidos similares, para reparar más tarde los recamados y pedrerías de tantos atavíos vistosos. Aparte de reponer los brazos y piernas perdidos por algunos muñecos, hay que restaurar caras y pelucas desfiguradas”. En la maqueta de este catálogo, del cual Chus Cantero proporcionó copia a la autora de este trabajo, figuran como restauradores José Miguel Sánchez Peña, Manuel Cano, Francisco Salado, Onofre Conde y José Luis García Domínguez. La publicación estaba planteada que corriera a cargo de la Diputación Provincial de Sevilla con la colaboración del Ayuntamiento de Sevilla, Biblioteca Pública Provincial, Unima y Junta de Andalucía, así como Teatro de Repertorio.

Efectivamente, el legado de títeres gaditanos tenía una sala a su disposición. Pero, al igual que había pasado con otras tradiciones europeas relacionadas con los títeres, no se los consideraba ni piezas de arte ni elementos de la historia del teatro, sino que sólo se tenía en cuenta su valor antropológico, como explican Mc Cormick y Pratasik (1998:10). Así, el legado de La Tía Norica se convirtió en la “Sección de Etnografía” dentro del Museo de Cádiz.

La instalación definitivamente terminada en 1984 ocupa toda la planta segunda del inmueble. En una parte de la sala se colocaron ocho escenarios que representan escenas de los textos del repertorio, con telón y títeres donde se procuró exponer el mayor número de títeres posible junto con atrezzo. Así, de los *Autos de Navidad* se eligieron las escenas “Los Reyes Magos en el Palacio de Herodes”, “Pidiendo posada”, “Anunciación a los pastores” y “Adoración en el portal”. Del *Sainete*, las escenas de Batillo con el Tío Isacio, la cogida y el testamento. El resto corresponden a *El Tío Melones* y *la corrida de toros*, *Batillo Cicerone*, *La Virgen de la Palma* y dos de *El Tenorio de astracán*, de las que hay expuestas dos escenas de cada obra, completándose con la de la pareja de bailarines en un jardín. Asimismo, también se puede ver dos de las obras inspiradas en los personajes de Salvador Bartolozzi. El conjunto se completa con vitrinas individuales donde se exponen diversos personajes, así como algunas figuras planas sobre las paredes³⁷⁵. Los textos, cartelería, así como otros telones y elementos siguen custodiados en los almacenes y sólo se han mostrado al público en algunas ocasiones, como la exposición temporal realizada en 1999, con motivo del Día Internacional de los Museos

³⁷⁵ Véase *Museo de Cádiz. Guía oficial* (2004), Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.

dedicada a La Tía Norica, de la que se editó un catálogo con diversos artículos. También hubo oportunidad de conocer parte del material no expuesto en el Museo de Cádiz en la muestra organizada en 2005 por el Ayuntamiento de Cádiz, al cumplirse veinte años de la recuperación de la compañía. En 2012, se anunció la inclusión del legado en el Programa de Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía (*Diario de Cádiz*, 16-1-2012: 38).

Pero, desde su primera instalación museográfica, los títeres de la Tía Norica empezaron a viajar, pues se mostraron en una exposición del I Festival de Marionetas y Títeres de Zamora en mayo de 1982. En diciembre de ese año, se prepararían para otra exposición en la II Feria Internacional del Títere de Sevilla. La asociación AGACIJ volvía a reivindicar en *Diario de Cádiz*, en artículo citado de 6-12-1982:2, la posibilidad de recrear los muñecos para las representaciones, “mientras los auténticos permanecerían en el museo, cuidados y protegidos” Esta idea, que tantas veces se había lanzado, por fin se canalizaría en los años siguientes para que a La Tía Norica, de nuevo, la cogiera el toro en los escenarios del mundo.

4. La recuperación del legado de la Tía Norica (1983-2015)³⁷⁶

La recuperación del legado de La Tía Norica a través de la revitalización de una compañía que continuara con las representaciones va paralelo a la participación de las administraciones públicas en la cultura, a lo largo del periodo que podríamos llamar “segunda transición” democrática hasta la actualidad. Por un lado, tras la creación del Ministerio de Cultura, vinieron otros estamentos como el INAEM, el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, la Red de teatros Públicos, etc. Por su parte, en diputaciones y ayuntamientos se crearon una serie de departamentos, institutos y otras entidades similares dedicadas a esta materia, que tendría su mayor desarrollo y proliferación con el establecimiento del sistema de las autonomías. Así, nacieron las consejerías de cultura y sus delegaciones provinciales, los centros de producción dramática en las comunidades, como el Centro Andaluz de Teatro, y todo tipo de entes que fueron consumiendo un presupuesto de dinero público importante, sin que sus actuaciones o resultados fueran, a veces, los justos y necesarios para el desarrollo cultural.

De esta manera, en el contexto actual la mayor parte de los espacios escénicos de todo el país están gestionados o dependen de algún tipo de administración, ya sea local, provincial, autonómica o estatal. Incluso las salas privadas tienen suscrito algún tipo de convenio o reciben subvenciones. En este momento en Cádiz están bajo gestión directa del ayuntamiento casi todos los espacios dedicados a las artes escénicas, esto es el Gran Teatro Falla y dos salas de pequeño formato: la Central Lechera y el Teatro Cómico de Títeres La Tía Norica. También hay que citar los espacios polivalentes dedicados a la formación y

³⁷⁶ La investigación de este apartado se basa en buena medida en los testimonios de los hermanos Bablé y en las vivencias de la propia autora. También, como en el resto del trabajo, se han empleado fuentes documentales directas, tanto prensa como documentación depositada en archivos de carácter administrativo que aún no se ha transferido a los archivos históricos.

difusión o al desarrollo de nuevos talentos, pero donde también se pueden ofrecer espectáculos, como el Centro Flamenco La Merced y Centro Municipal de Artes Escénicas. Por parte de la iniciativa privada, por esfuerzo y tenacidad, habría que citar los escenarios de los café-teatros Pay-pay y Pelicano, así como la Escuela La Ofendida.

De igual manera, el estado ha sido el impulsor y creador de todo tipo de festivales, encuentros y demás, dedicados a las distintas disciplinas artísticas. Algunos muy necesarios e interesantes que han significado auténticos revulsivos, otros como sustitutos de una verdadera acción o plan cultural. La ciudad de Cádiz también es sede de algunos festivales, como el Iberoamericano de Teatro, FIT, que ha cumplido ya treinta años de existencia. Con todas sus carencias, ha aportado su grano de arena en las relaciones culturales entre los países de su ámbito. En una línea más modesta, hay que citar también el Festival del Títere "Ciudad de Cádiz", también con tres décadas de historia.

El contexto actual, marcado por la crisis, el recorte en los presupuestos en cultura, así como la polémica del IVA cultural, influye sobremanera en un ámbito que se acostumbró demasiado a depender de la intervención estatal. Aunque es importante la gran inversión realizada en materia de equipamientos, esta y otras actuaciones similares han conformado la idea generalizada de que, frecuentemente, se ha gastado mucho dinero público en crear escaparates de tiendas de lujo que, en realidad, no tenían nada que ofrecer. Después de mucho tiempo parece que tanto artistas como público empiezan a reaccionar con una participación más activa en la organización de la cultura. Así, en Cádiz, han surgido iniciativas tan

interesantes como el Plan C³⁷⁷, un auténtico ejercicio de inteligencia colectiva donde los administrados han analizado la situación de la ciudad desde todos los puntos de vista en la búsqueda de un nuevo modelo de organización urbana. Hay que destacar también la llegada, aunque con retraso, del espíritu de los movimientos patrimonialistas. Es decir, colectivos de ciudadanos que toman conciencia de que su patrimonio cultural está en peligro y deciden poner en marcha todo tipo de iniciativas para demandar a la administración la protección de los bienes culturales como fuente de riqueza para la comunidad.

En el caso de La Tía Norica también ha tenido lugar esa intervención del estado, con unos parámetros muy similares a los expuestos. Así, ha tenido lugar una gran inversión en equipamientos, y, además del teatro antes mencionado, el Ayuntamiento de Cádiz ha puesto en marcha también el Museo del Títere, aparte de plantear, en su día, un ambicioso proyecto bajo el nombre de Ciudad del Títere. El resto de administraciones ha participado en mayor o menor medida. Ha habido, no obstante, largos periodos en los que la implicación que les correspondía ha brillado por su ausencia.

Volviendo al momento de instalación definitiva en el Museo de Cádiz, 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), que se celebraba en la Sala San Hermenegildo, gestionada por Chus Cantero y Pedro Álvarez Ossorio, antiguos componentes de la compañía sevillana de teatro independiente Esperpento. En una visita casual que realizaron los antiguos

³⁷⁷ Véase <http://plancadiz.com/> Consultada: 8-5-2015.

componentes que aún vivían —Eduardo Bablé Cabello, Rosario Torres y Pedro Carpio— y sus hijos, los organizadores preguntaron si habría posibilidad de llevar a cabo una representación con carácter excepcional³⁷⁸. Esta función improvisada, que se anunciaría como “exhibición ilustrada”, tuvo tanto éxito que se repitió dos veces más, el 8 y 9 de enero de 1983. Fue la última ocasión en la que se emplearon por última vez los títeres originales, y definitivamente abrió la puerta a la idea de recuperar la compañía como tal. Sobre estas representaciones el crítico Julio Martínez Velasco en *ABC* (11-1-1983: 30) declararí­a:

El interés demostrado en Sevilla ha sido manifiesto. Por la exposición montada desde Navidad han desfilado millares de visitantes y la sala San Hermenegildo se ha visto excepcionalmente llena de público en las representaciones. Y eso que sólo los viejos recuerdan este espectáculo, que no se daba en Sevilla desde hace varias décadas. La muestra ha sido el digno broche de oro a la interesante II Festival Internacional de Títere figurando como invitado especial. Merece la pena ofrecer en un futuro próximo una estancia más prolongada en la cartelera, porque Sevilla, que a lo largo de todo nuestro siglo, siempre recibió con cariño a los sucesivos titereros gaditanos que nos fueron mostrando a la Tía Norica debe conocer masivamente este singular espectáculo tan arraigado en nuestra idiosincrasia.

Por supuesto, la noticia fue portada de *Diario de Cádiz*, el 9-1-1983 que describe el éxito de la representación. Cita, además de los antiguos componentes nombrados, la participación de Rosario Torres Núñez, Cayetano, José Miguel y Carpio Torres, además de los hermanos José, Eduardo y Fernando Bablé Neira³⁷⁹.

Se anuncia igualmente que esas funciones serían el punto de arranque “para

³⁷⁸ Test. de Chus Cantero (23-7-205).

³⁷⁹ No se citan en dicho artículo pero por fotografías de la época conservadas en ATN, se puede constatar la presencia de Rosario Carpio Torres, hermana de los anteriores, así como de Manoli Quintana Rodríguez, entonces esposa de José Bablé Neira. En *JASA* (1984: 12) se dice que participaron todos los hijos de Rosario Torres y Pedro Carpio, esto es, además de los citados, también Rafael y Gloria. Este artículo recoge que los muñecos fueron “traídos y llevados con escolta policial”. Describe además la anécdota, relatada por Rosario Torres Núñez, que durante la exhibición de Sevilla tuvo lugar una llamada anunciando que había una bomba y hubo que desalojar la sala. Tras el reconocimiento de los artificieros y no encontrarse nada, se pudo continuar con la actividad.

reanudar la actividad de una forma periódica”, según expresó el titular de la Consejería de Cultura en aquel momento, el gaditano Rafael Román. El periódico también recogió que Ramón Corzo, director del Museo de Cádiz, y su equipo de colaboradores estaban trabajando en las reproducciones de los muñecos, para preservar los originales en el Museo, una idea que ya se había empezado a barajar en 1979.

Según consta en la documentación conservada en AAFMCC, desde la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz —responsabilidad en ese momento de Manuel González Piñero— a lo largo de 1983 comenzaron los trámites para llevar a cabo este proyecto. Las primeras gestiones se realizaron con la Dirección General de Teatro, además de la de Bellas Artes del Ministerio de Cultura. Posteriormente, desde la recién creada Fundación Municipal de Cultura de Cádiz con la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía en Cádiz, en paralelo a la implantación de estado de las autonomías y su gradual asunción de competencias. Desde el principio, se presenta como un proyecto amplio y ambicioso, dividido en varias fases que abarcara la reproducción de marionetas y decorados, la creación de una compañía estable, así como una escuela, de cara a revalorizar el legado tradicional pero también para impulsar el arte de los títeres en general.

Además, al tiempo que se realizaban las pertinentes reproducciones del material depositado en el Museo de Cádiz, se propició que los antiguos manipuladores transmitieran las técnicas del títere gaditano a la siguiente generación. De esta manera, se comenzó a recuperar la tradición de La Tía Norica que se canalizaría mediante la puesta en escena de las obras que formaban parte de su legado histórico.

Pero el primer texto de trabajo elegido no pertenecía al repertorio tradicional de la compañía, sino que se empleó una versión libre de un cuento de Euvgeni Schwart titulado *El dragón de tres cabezas*. Esta puesta en escena fue un pretexto para que los nuevos componentes aprendieran técnicas de construcción y manipulación, mientras se procedía a la realización de las réplicas necesarias para llevar a cabo las primeras fases del plan de recuperación. La responsabilidad recayó en Eduardo Bablé Cabello (1930-1986). Gran amante del teatro, a lo largo de su vida compaginó sus labores profesionales, primero en la radio y luego en Construcciones Aeronáuticas, con la fundación y dirección de diversas compañías de aficionados. Ejerció también de autor y compositor, ganó premios de poesía, escribió para diversas agrupaciones del carnaval, además de componer la Misa Típica Gaditana, entre otras muchas actividades relacionadas con la cultura de su ciudad³⁸⁰. Su familia había estado ligada a la historia de La Tía Norica directamente desde principios del siglo XX, aunque sus antepasados con toda probabilidad conocieron de cerca el fenómeno en el siglo XIX. El origen del apellido se sitúa en Francia, pues el primer miembro de su familia que se asienta en la ciudad hacia 1827, Antonio Bablé Arduy (Cartagena de Levante, 1792-Cádiz, 1840), era un artesano, hijo de un tal (Francisco) Domingo Bablé, originario de Marsella y de M^a Pascuala Arduy, de Villa Franca de Neia o Niza. De los cuatro hijos de Antonio Bablé, los dos varones, Cayetano Bablé Sánchez (1830-1897) y José Bablé Sánchez (1838-1917), ejercieron también como artesanos, el primero como carpintero y el segundo como albañil. José, además, fue con toda probabilidad el componente de la famosa "Murga de Suárez" del carnaval gaditano al que se refiere Osuna (D.L. 2002: 374). Uno de sus hijos, Eduardo Bablé Pomier (1869-1917)

³⁸⁰ Véase Osuna (2002: 374-375).

ejerció también como carpintero y el hijo de este, a su vez, José Bablé Tello (1902-1970) pasó a formar parte de la compañía de Chaves. Como se puede comprobar, se vuelven a cumplir las mismas características de otras familias que participaron en la tradición, es decir, la relación con la artesanía, en especial con la especialidad de la carpintería, así como la participación en la cultura popular de la ciudad de Cádiz³⁸¹. Volviendo a la labor de Eduardo Bablé Cabello como maestro de la nueva compañía, hay que resaltar que se emplearon muñecos más pesados y difíciles de manipular que los típicos utilizados en el retablo de La Tía Norica, para que sirvieran de auténtico entrenamiento a los componentes recién incorporados.

La nueva compañía La Tía Norica se presentó el 26 de diciembre de 1984 en el Gran Teatro Falla de Cádiz, dentro de la programación del I Festival del Títere, muestra creada en honor de la tradición de marionetas gaditanas (*Diario de Cádiz*, 26-12-1984:3). Sin embargo, a pesar del esfuerzo y dedicación, el espectáculo — dirigido por José Bablé Neira³⁸², hijo de Eduardo Bablé Cabello— no tuvo el éxito esperado. Incluso recibió juicios muy negativos por parte del crítico local J. A. Bablé Fernández quien literalmente lo calificó de “aburrido”, insistiendo que “Los muñecos carecían de movimiento y parecían torpes peluches” (*Diario de Cádiz*, 28-12-1984: 2) A pesar de ello, *El dragón de tres cabezas* recorrió la geografía andaluza y compartió cartel con las compañías independientes más prestigiosas del momento

³⁸¹ Los datos de la familia Bablé se han extraído de ADC (Exp. Mat.) 1827; Libros Sacramentales de PSC y PSL, así como de las bases de datos de CSJ, entre los años 1827 a 1955.

³⁸² José Bablé Neira (1955) inició su actividad teatral en 1972 con la fundación del grupo Palma Teatro, en el que ejerció de actor y director. En 1976 con *Godspell* consiguió el Premio Tespis a la Mejor Interpretación del XIV Certamen Nacional Juvenil de Teatro Social, organizado por la Dirección General de la Juventud. En 1980, Palma Teatro se fusionó con Taller Teatro Gaditano. Ha dirigido también a otros colectivos teatrales de la ciudad, como Zurrapa y Albanta. En 1985 participó en la creación del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, del cual es nombrado en 1992 director-gerente. Dos años después, asumió también el cargo de director artístico del FIT hasta la fecha. También se ha dedicado a la crítica teatral en el *Diario de Cádiz* y en la revista *Andana* de la Diputación de Cádiz

como Teatro del Mediodía (Sevilla), Aula-6 (Granada) y La Zaranda (Cádiz), en esos festivales que comenzaron a proliferar a comienzos de la transición democrática y que se estabilizaron en la década de los 80, como las Jornadas de Teatro de Puerto Real en Cádiz (*Diario de Cádiz*, 25-4-1985: 2).

A lo largo de 1985, la compañía Teatro La Tía Norica quedó oficialmente constituida bajo la dirección técnica de José Bablé Neira en Junta de Gerencia de la Fundación Municipal de Cultura celebrada el 13 de junio de 1985³⁸³. El elenco estaba conformado fundamentalmente por dos familias, los Bablé y los Carpio-Torres. Por parte de los primeros, aparte del director, tomaban parte en la manipulación y voces, su entonces esposa, Manoli Quintana Rodríguez; Carmen Bablé, los dos Eduardos, padre e hijo, y la mujer de este último, Josefina Pereira Gómez. De la otra parte, participaban Rosario Torres Núñez, hija de Rosario Núñez del Río; su marido, Pedro Carpio Alonso y los hijos de ambos, Cayetano y Miguel. En este apartado también trabajaban Manuel Bonome y José Luis Alcina, además de un hermano de este último, Manuel, en la luminotecnia y otro Bablé, Fernando, como maquinista.

Por fin, a mediados de 1985 se recibió el primer conjunto de réplicas de los antiguos títeres que estaban custodiados en el Museo de Cádiz, siendo entonces director general de Teatro de la Junta de Andalucía Jesús Cantero, y continuando como Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz Manuel González Piñero (*Diario de Cádiz*, 21-9-1985: 3). Las reproducciones de los muñecos —en número de 50—, decorados —14 en total— y atrezzo fueron realizadas por los artistas gaditanos Pedro Macías y Paco Salado, mientras que el vestuario de los títeres fue

³⁸³ Es de destacar que el nombramiento se aprobó por unanimidad y que dicho cargo no tenía asignado “ningún tipo de remuneración” (Certificación del Secretario General de la FMC, 14-6-1985, ATN). Tampoco se contempló nunca ningún tipo de pago al resto de componentes.

elaborado por Luisa Fernanda López³⁸⁴. El 25 de octubre de 1985 se firmó un documento provisional de cesión de los materiales reproducidos y derechos de representación por parte de la Junta de Andalucía, representada por Alfonso Sevillano García como Delegado Provincial de la Consejería, a la Fundación Municipal de Cultural, cuya representación ostentaba también el citado Concejal de Cultura, Manuel González Piñero, según consta en AAFMCC.

Aunque se realizaron funciones previas durante los actos de la Velada de la Merced (*Diario de Cádiz*, 20/22-9-1985) y durante la celebración del I Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz³⁸⁵, el estreno oficial tuvo lugar durante la II edición del Festival del Títere. Así, el repertorio tradicional, ejemplificado por los *Autos de Navidad*, *Sainete de la Tía Norica* y *Baile de marionetas*, reapareció en el Gran Teatro Falla el 13 de diciembre de 1985. Fue todo un acontecimiento del que se hizo eco tanto la prensa local como nacional³⁸⁶.

En el caso del *Sainete* y el *baile de marionetas*, se respetó fielmente el texto y modo de representación tradicional, aunque con los añadidos pertinentes de iluminación y sonido actuales. Se procedió de manera diferente los textos religiosos, –que ya pasarían a denominarse oficialmente *Autos de Navidad*– que no se representaron en su totalidad. De hecho, se eligieron cinco escenas de los 21 cuadros que estaban distribuidos en tres ciclos de representación: “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); y “La adoración de los Reyes” (cuadro 18, ciclo 3).

³⁸⁴ Véase programa de mano (ATN).

³⁸⁵ Las funciones durante el Festival Iberoamericano de Teatro se organizaron como actividades especiales para los grupos participantes y no para público general, aunque la compañía apareció en la programación del festival (Véase catálogo del I FIT).

³⁸⁶ Véase *Diario de Cádiz*, 5-12-1985: 6; *Suplemento Fin de semana (Diario 16)*, 7/8-12-1985: III y *Suplemento En cartel (El país)*, 13-12-1985: 6, entre otras publicaciones.

Posteriormente, se añadieron dos más que se estrenaron el 22 de octubre de 1989 en la Sala Tabacalera, durante la celebración del IV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Fueron elegidos “La gruta infernal” (cuadro 1, ciclo 1) y “Paso de reyes” (Cuadro 16, ciclo 2). En el primero de esos cuadros, 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 había sido eliminado tiempo atrás del repertorio por considerarse que el texto era poco interesante desde el punto de vista dramático. Esta circunstancia se resolvió mediante una propuesta basada en efectos de 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, con música original de Eduardo Bablé, proporcionó, además, un gran realce a todo el conjunto³⁸⁷. Más adelante, con otros añadidos y fusiones entre cuadros se conformó definitivamente el espectáculo actual de ocho escenas, organizado de la siguiente manera: “La gruta infernal”; “Anunciación a María”; “El palacio de Herodes”; “Pidiendo posada”; “Paso de Reyes”; “La anunciación a los pastores”; “El portal de Belén” y “La adoración de los Reyes”.

A partir de estas primeras recuperaciones la compañía desarrolló este método de trabajo, con la siguiente secuencia temporal en cada puesta en escena.

a) Investigación y estudio de las versiones conservadas de cada pieza, a partir de los manuscritos conservados en Museo de Cádiz, de los cuales la compañía realizó en su día las copias correspondientes.

b) Elaboración de un nuevo texto.

³⁸⁷ Véase Ortega, Désirée “De Cádiz al cielo”, *Diario de Cádiz* 24-10-1989: 4.

- c) Trabajo de dramaturgia del texto para su proyección escénica. De esta manera se continúa la dinámica y forma de trabajo habitual de la compañía desde hace dos siglos: aunar tradición y modernidad, pues cada generación ha ido incorporando a la puesta en escena nuevos soportes técnicos y medios.
- d) Observación, estudio, realización de fotografías y diseño de títeres y elementos escénicos relacionados con la obra en cuestión que se encuentren el Museo de Cádiz. Realización de bocetos de personajes, escenografía y demás elementos que forman parte del espectáculo.
- e) Construcción de elementos. En este apartado, se considera también la incorporación de nuevos materiales que permitan una mejor realización y posterior conservación.
- f) Ensayos.
- g) Estreno y actuaciones diversas. El nuevo espectáculo pasa a formar parte del repertorio.

Sobre la evolución en su forma de trabajar a lo largo de los años la propia compañía declara:

Nuestras propuestas quieren ser una nueva forma de entender el teatro de títere popular, con espectáculos que respeten lo tradicional pero que empleen elementos actuales; manteniendo vivas las características del teatro popular español, pero que tenga como resultado ser un trabajo preciso e impactante. Y lo deseamos desde el convencimiento, equivocado o no, de que si actualmente un espectáculo de títeres destaca de manera diferente a otro, es porque debe intentar ser algo más; no ser solo un espectáculo que se sostenga solo en la didáctica o lo artesanal.

Defendemos esto porque detrás de La Tía Norica hay que gente de teatro, no sólo artesanos expertos en la construcción de muñecos, ni simples mantenedores de un arte considerado como menor. Somos defensores del títere y del teatro con mayúsculas, y trabajamos para que el títere sea tratado como

una herramienta al servicio del teatro, e intentando elevarlo a otra categoría artística y expresiva.³⁸⁸

Debe remarcar que ningún espectáculo queda definitivamente cerrado, sino que siempre permanece la puerta abierta a la improvisación en función de la realidad social. Esta relación con el contexto constituye uno de los rasgos distintivos de la tradición de La Tía Norica de Cádiz, manifestándose generalmente mediante el humor y la ironía, elementos claramente identitarios de la idiosincrasia gaditana. Esta capacidad de improvisación viene además favorecida por los lazos de reciprocidad entre sus componentes, unidos por relaciones de parentesco o amistad. Como ejemplo, se puede citar la alusión al desastre del petrolero “Prestige” en las costas gallegas que se introdujo en una de las funciones de *El sueño*, pues coincidió en el tiempo con su estreno en el Teatro Alhambra de Granada en 2002.

Las puestas en escena que guardaban especial fidelidad a la antigua tradición contrastan con aquellas en las que se introducen nuevas formas teatrales, como la recuperación del sainete de marcado acento local *Batillo Cicerone* (1928), de Manuel Martínez Couto. En este caso se combinó el títere con la proyección cinematográfica, y se conservó del texto del original sólo su línea argumental: Batillo se convierte en guía del negro Pancho, productor cubano de cine, que se enamora de la gaditana Rosarito. Este espectáculo fue estrenado bajo el título de *Batillo Cicerone: “pimpi” de Cai* —con dramaturgia de Pepe Bablé— en la Sala La Lechera de Cádiz el 16 de noviembre de 1990. Para su puesta en escena, contó con la colaboración del profesor de la Universidad de Cádiz, experto en dialectología

³⁸⁸ <http://www.titeresante.es/2014/01/26/actualidad-y-futuro-de-la-tia-norica-de-cadiz-por-pepe-bable/>
Consultado el 2-2-2015.

andaluza, Pedro Payán Sotomayor, así como con los artistas Felipe Campuzano y Fernando Quiñones, entre otros creadores³⁸⁹.

El 2 de mayo de 1999 se presentó en el Baluarte de la Candelaria una nueva versión de la pieza de la que es protagonista D^a Norica, titulada *La Tía Norica: el sainete*, con dramaturgia de Eduardo Bablé Neira, responsable también de la banda sonora original. En esta ocasión, los clásicos decorados pintados se sustituyeron por una escenografía corpórea, diseño de Emilio Santander, 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 recreaba la ilusión de recorrer todas las horas del día. El realismo se combinó, sin embargo, con elementos distanciadores que incidían en la teatralidad del espectáculo, como la música de fondo y la intención de mostrar la maquinaria escénica con el mágico cambio de la escenografía, a vista del público. Hubo cambios también en el elenco de manipuladores. Permanecían Carmen y Eduardo Bablé, Josefina Pereira y Manuela Quintana. Se incorporaron José M. Dueñas, Manuel Malines y Manuel Morillo. Finalmente, al equipo técnico se unió también Tom Baltar³⁹⁰. En esta ocasión se contó con la colaboración de artistas de diversos ámbitos: del flamenco, como Nani de Cádiz y Niño de la Leo, entre otros; de la pintura, con el cubano Ajubel, en el diseño del cartel y del artista gaditano

³⁸⁹ Véase programa de mano y el artículo “La Tía Norica sobrevive al lifting”, *El Mundo* (9-5-1999: snp).

³⁹⁰ Las distintas concepciones sobre el estilo de la compañía, provocaron el distanciamiento entre las familias Bablé, que defendían un discurso estético y los Carpio-Torres, partidarios de un estilo más popular. Estos últimos decidieron abandonar la compañía tras la participación de La Tía Norica en el Festival de Caracas (1997). Sin embargo, esta familia siguió ligada al mundo de los títeres, pues en la asociación de vecinos “Los Corrales” de la Barriada de la Paz, donde residían, impartieron diversos talleres sobre este arte. Rosario Torres Núñez, que durante su participación en la nueva compañía, interpretó, al igual que su madre, el papel de La Tía Norica, fue conocida hasta su fallecimiento, como “la abuela Norica” de su barrio (Test. Familia Carpio-Torres, 18-11-2004 y *Diario de Cádiz*, 5-2-2006).

Rafael Casado, en programa de mano construido como un original postalero. También debuta una jovencísima solista, Elena Bablé Pereira. Sobre el reestrenó de esta pieza, el escritor Caballero Bonald escribió una columna en *El País* de Andalucía (11-5-1999: 2) de donde extraemos algunas de sus impresiones, con un marcado acento literario:

Tan venerable y remozado teatro se ha mantenido fiel a la técnica y al estilo tradicionales, pero incorpora una adecuación al texto y a la escenografía a cargo de José Bablé, último director del invento. Aparte de los retornos sensoriales a la infancia, siempre pienso que voy a intervenir de improviso en medio de la función, como hizo Don Quijote ante el teatrillo portátil de de maese Pedro, en defensa de la Tía Norica, o de su nieto Batillo en trance de ser ofendidos por algún malandrín.

El 24 noviembre de 2001 se culminó un proyecto que la compañía perseguía desde varias generaciones atrás, en concreto desde 1935: la puesta en escena de *El retablo de maese Pedro* que se desarrolló en colaboración con la Orquesta "Manuel de Falla" de la Diputación de Cádiz y se estrenó dentro de los actos del 125 aniversario del nacimiento del músico gaditano en el teatro que lleva su nombre. Este espectáculo fue producido por el Patronato Provincial de Música Manuel de Falla y contó con la dirección escénica de Pepe Bablé, también responsable de la versión, además de la dirección musical de José Luis López Aranda. El diseño de marionetas y escenografía correspondió a Emilio Santander y su realización, a cargo de RAS artesanos. Esta versión de la obra de Falla por Teatro La Tía Norica se mostraría posteriormente durante marzo de 2010 en el Festival de Las Artes de Costa Rica (FIA) y en Helsinki (Finlandia), los días 2 y 3 de diciembre del mismo año. Sobre esa actuación el crítico finés Hannu-Ilari Lampila expresaría que "Don Quijote nos demuestra que la ilusión del teatro nace en la cabeza de quien tenga algo suficiente de niño, incluso cuando la técnica del teatro

de títeres se muestra desnuda ante los ojos del público”, en el periódico *Helsingin Sanomat* según se reflejó en *Diario de Cádiz* (11-11-2010), donde también se recogió la anécdota de que el crítico, sentado en la fila 16 de un teatro lleno, “tuvo que usar prismáticos para diferenciar los finos rasgos de los títeres”.

Tras el estreno de *El retablo de maese Pedro* en 2001, tuvo lugar la recuperación de *El sueño de Batillo* de Manuel Martínez Couto, disparate cómico y guiño surrealista en siete cuadros. Este montaje contó con una “Ayuda a la Producción” de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Titulado *El sueño*, se ha conformado en la fase de dramaturgia como 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 que originariamente no tenían relación ninguna quedan articulados a través de una dramaturgia elaborada por Pepe Bablé.

Con su propuesta escénica de *El Sueño*, Teatro La Tía Norica empezaba a crear un tipo de espectáculo que se situaba 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 reflejar la particular idiosincrasia de la ciudad de Cádiz. En esta ocasión, no se realizaron réplicas exactas de los muñecos conservados en el Museo de Cádiz, sino que los artistas artesanos se inspiraron en ellos para recrear sus propias ideas sobre los personajes. Así los diseños de muñecos y decorados fueron obra de Emilio Santander y la realización de Francisco Javier Geraldías y Antonio Bouza. Finalmente, el vestuario, como en ocasiones anteriores fue obra de Luisa Fernanda López.

En *El sueño*, el mar ha diluido parte del carácter ácido e irreverente que Batillo comparte con Pulchinella o Don Cristóbal, pero no ha perdido en ningún momento el punto de vista irónico de un pueblo que sabe más por viejo que por

diablo. Su devenir onírico conecta con la ilusión del emigrante, aquel españolito que soñaba una vida mejor en Cuba, o con el africano que hoy embarca en patera, con los mundos paralelos de la literatura y los mitos engendrados por el mar, desde Ulises a Popeye. La puesta en escena, además, en la corriente inmemorial de este retablo que posee vocación de microcosmos, ha aprovechado para homenajear al teatro musical en todas sus facetas, de manera que Broadway, la revista, la calle 42, la sicalíptica y Walt Disney bajan juntos la escalera, con doña Norica reconvertida en vedette.

Esta quimera se resuelve en un auténtico espectáculo para todos los públicos: es una aventura fantástica que contribuye a que los niños, se incorporen al mágico mundo del teatro. Pero también contiene, para los que han perdido la inocencia, una interesante revisión del tema clásico de la identidad del personaje imaginario. Esta reflexión alcanza su punto culminante en el encuentro entre Pinocho —el muñeco que se convirtió en niño— y Batillo —el chiquillo gaditano transformado en títere— que nos recuerda la simbología ancestral sobre la marioneta, es decir, el ser humano dominado por los hilos del destino. El estreno de esta última producción tuvo lugar, con un éxito absoluto, el 7 de diciembre de 2002 en el Teatro Alhambra de Granada. Posteriormente, se presentó en Cádiz el 18 de diciembre dentro de la programación del XIX Festival Internacional del Títere “Ciudad de Cádiz”.

Aparte de sus propios montajes, La Tía Norica ha inspirado a otros creadores. Así Enrique León, director de la Sociedad Dramática de Maracaibo (Venezuela), llevó a cabo el montaje de *El sainete de la Tía Norica* con su propia compañía con la técnica de títeres de guante. El estreno, según recogió la prensa venezolana, como los periódicos *La Columna* o *Panorama* (28-5-1990), tuvo lugar el

27 de mayo de 1990. Este proyecto surgió tras la asistencia de Enrique León al IV FIT de Cádiz en 1989. Después de presenciar una de las representaciones especiales de La Tía Norica para los participantes en el festival, explicó muy emocionado a los espectadores y miembros de la compañía que, de pequeño, escuchó muchas veces cantar a su abuela “A la Tía Norica le ha cogido el toro...”, y por fin aquel día se había encontrado con sus orígenes. Otro caso digno de mención es el montaje de la zarzuela *El baile de Luis Alonso* de Gerónimo Jiménez y Javier de Burgos. Bajo la dirección artística de Miguel Roa, se elaboró un libreto ambientado en Cádiz, con guiños a la propia Tía Norica, el carnaval o el flamenco. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 23-6-2006, según se publicó tanto en *La Voz* como *Diario de Cádiz*, el montaje contó con el asesoramiento de Pepe y Eduardo Bablé. Este último además compuso un cuplé para esta puesta en escena.

En cuanto a la situación jurídica de la compañía, tras ensayar diversas fórmulas, como la de “Centro de producción teatral” durante la década de los 90³⁹¹, Teatro La Tía Norica fue definitivamente organizada bajo la figura jurídica de asociación cultural y entidad sin ánimo de lucro y con ámbito nacional, una vez tramitada la resolución y visados de los estatutos por el Ministerio del Interior con fecha 9 de septiembre de 1996, con el nº nacional 161.422. Asimismo, está inscrita en el Registro Provincial de Asociaciones de la Delegación de Gobierno de Cádiz de la Junta de Andalucía con el nº provincial 4.572 de la sección primera. También, cuando fue pertinente, llevó a cabo el procedimiento de Modificación de Estatutos (adaptación LO 1/2002) en el registro de Asociaciones de Andalucía en la

³⁹¹ Véase *Pliegos universitarios* nº 7, marzo 1990: 3 y 4.

Delegación Provincial de Cádiz de la Consejería de Justicia y Administración Pública de la Junta de Andalucía (ATN).

El Excmo. Ayuntamiento de Cádiz —a través de la Fundación Municipal de Cultura— sufragó durante varios años, mediante un presupuesto anual, los gastos de mantenimiento de la compañía. Esta, mediante acuerdo aprobado por la entidad municipal, llevaba a cabo las diferentes actividades que se derivaban de la recuperación del legado y de su conservación como tradición viva. De hecho, desde 1985 —hasta la firma de un nuevo convenio con la Consejería de Cultura de la Junta para la producción del espectáculo *El sueño* (2002)— todo el proceso de recuperación de la compañía ha sido financiado únicamente por la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz. El consistorio gaditano también impulsó, sufragó y organizó la exposición sobre los veinte años de recuperación del legado, celebrada del 16 de diciembre de 2004 al 13 de febrero de 2005 en el Baluarte de Candelaria de Cádiz, bajo el título *El legado de La Tía Norica (1984-2004)* y comisariada por Désirée Ortega Cerpa³⁹², creadora también del proyecto expositivo, desarrollado por la propia compañía.

El planteamiento de esta muestra se basó en las recomendaciones de los organismos internacionales que dictan las líneas de actuación en materia de protección del patrimonio. Dichas instituciones alertan de la fragilidad de dicho patrimonio y del papel fundamental de los ciudadanos en su conservación. De ahí la necesidad de darlo a conocer, para que el público llegue a apreciarlo y participe de su puesta en valor, preservación y custodia en beneficio de generaciones futuras.

De esta manera, la exposición se concibió como una casa, la de La Tía Norica, que abría sus puertas para mostrar un legado que pertenece a todos los

³⁹² La base documental fue su trabajo de investigación publicado en 2004.

gaditanos. Así, el visitante, tras atravesar el umbral del Baluarte, donde se situaron dos grandes figuras de La Tía Norica y de su nieto Batillo, encontraba tras el “cuerpo de guardia” del antiguo equipamiento militar, la fachada y el patio de una casa típica gaditana. Para esta primera escenografía se tomaron como referencias las viviendas de Luis E. Chaves y Manuel Martínez Couto, quienes en la primera mitad del siglo XX dirigieron la compañía, creando muñecos y telones en su propio hogar. A la izquierda, en la sala A se mostraba un audiovisual y se exponía la colección fotográfica de Juan Mendivil sobre el Legado de la Tía Norica en el Museo de Cádiz. La sala B, por su parte, presentaba una colección de fotos de la compañía entre 1984 y 2004, así como el retablo realizado en hierro en 1983 al descubierto, para que el público pudiera apreciar sus dimensiones y estructura.

En la zona de la derecha comenzaba el recorrido por las catorce “casamatas” del recinto, transformadas en las diferentes “casas” de La Tía Norica. En primer lugar, la del famoso sainete de este personaje, donde el visitante podía sentir la ilusión de moverse por un escenario, como si se hubiera transformado en marioneta. Así, se creó el supuesto salón-comedor donde su dueña había colocado cuidadosamente todos sus recuerdos más importantes, galardones, noticias curiosas y donde, por supuesto, como “joya de la corona”, figuraba en lugar predominante la Medalla al Mérito en Bellas Artes.

A continuación se encontraba la estancia del dormitorio, donde transcurría la escena del estrafalario testamento de La Tía Norica. Puesto que en cualquier casa esta habitación es siempre la más privada y personal, se mostraba aquí la relación emocional de la ciudad con el personaje y con aquellos que le han dado vida. Como también es el lugar de los sueños, a través del armario de La Tía Norica comenzaba un recorrido por el túnel del tiempo, para conocer su devenir a lo largo

de los siglos. De esta manera, se vislumbraba, gracias a una maqueta, el teatro Isabel II —casa también de los Montenegro— y el ambiente del siglo XIX; otra maqueta, la de la barraca de Chaves, iniciaba la ilustración del devenir a lo largo del siglo XX; los rostros de los últimos depositarios de la tradición conducían hacia las técnicas de manipulación que conservaron o a la accesoria de la calle San Juan, donde los títeres esperaron su retorno a los escenarios y su puesta en valor; a continuación, se explicaba la “casa” que La Tía Norica tiene en el Museo de Cádiz, que cedió material no expuesto al público, para continuar con un recorrido por los espectáculos recuperados por la compañía. La visita terminaba, donde había comenzado, en el cuerpo de guardia, donde, tras la muestra de la colección del artista Rafael Casado, sobre los personajes de La Tía Norica, se desplegaba el proyecto de entonces futuro teatro de La Tía Norica en la calle San Miguel.

La exposición sorprendió por tanto por su distribución como por su puesta en escena y se constituyó en un modelo para otras muestras posteriores. Sobre su recepción se extrae la crítica de la profesora de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, la Dra. Inmaculada Rodríguez Cunill, (2005: 9 y 10):

La muestra [...] ha tenido muy presente la necesidad de que el público aprecie este bien cultural de la ciudad, cuestión imprescindible para la continuidad de La Tía Norica. No es habitual visitar una exposición en la que exista tan gran diversidad en la forma en que los objetos se dan a conocer. [...]

Cada uno de los aspectos que se ponen en juego en esta exposición, dan idea de que se ha creado un pequeño universo en el Baluarte.

La labor de recuperación de la tradición de los títeres gaditanos ha sido ampliamente reconocida. En primer lugar, el 27 de junio de 2000 fue homenajeada por la profesión teatral andaluza, en el marco de la XVII Feria de Teatro en el Sur

de Palma del Río (Córdoba)³⁹³. El 15 de febrero de 2002 le fue concedida en Consejo de Ministros la más alta condecoración en el mundo artístico español: la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura³⁹⁴. La ceremonia de entrega de este galardón tuvo lugar en la ciudad de Cádiz, el 10 de junio del mismo año, en la Iglesia de San Francisco. El acto fue presidido por Sus Majestades los entonces Reyes de España, Don Juan Carlos I y Doña Sofía, quienes entregaron personalmente todas las distinciones a los diecinueve homenajeados, entre los que se encontraban otros representantes del mundo teatral: María Fernanda D'Ocón, Tina Sainz, Miguel Narros, Ventura Pons y Sancho Gracia. Posteriormente, La Tía Norica entregó de forma simbólica este galardón a la ciudad de Cádiz en diciembre del mismo año.

Más adelante, el 4 de marzo de 2004 fue galardonada, junto con Francisco Valladares, con el premio "Lorenzo Luzuriaga", concedido por FETE-UGT y el Museo Nacional del Teatro³⁹⁵. En su tierra natal también ha recibido el afecto de los gaditanos, como lo demuestra el haber sido finalista del "Gaditanos del año 2002" de Onda Cero Radio o haber recibido el premio "Angelitos míos" el 30 de julio del mismo año de la peña carnavalesca Los Dedócratas.

A estos galardones seguiría, en 2007, el premio nacional ASSITEJ de la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud, concedido también al *Belém del Tirisiti* "por la importancia de ambos como patrimonio antropológico de este género en España", según se publicó en *La Voz de Cádiz* (10-7-2007: 57). Este galardón, de carácter honorífico, se concedió en reconocimiento a la labor de fomento del teatro de calidad para la infancia y la juventud. Recientemente, recibió también el

³⁹³ Véase programa del festival (ATN).

³⁹⁴ Véase BOE nº 41, 16-2-2002: 6355.

³⁹⁵ Acta Premio de Teatro "Lorenzo Luzuriaga" FETE-UGT, 5-2-2004 (ATN).

premio de honor por parte de la Asociación de las Artes Escénicas de Andalucía con el apoyo de la Fundación SGAE, en su III Edición, en la Feria de Teatro de Palma del Río (Córdoba) en 2015, como así se reflejó en *Diario de Cádiz* (9-7-2015: 56), entre otros periódicos³⁹⁶.

Teatro La Tía Norica desarrolla su actividad con carácter itinerante en cualquier teatro o sala donde sea requerida, tanto del territorio andaluz como nacional o internacional, bien para participar dentro de las programaciones generales de los diferentes espacios escénicos o bien en festivales y muestras teatrales.

De esta manera, desde 1985, la compañía ha recorrido con éxito gran parte del territorio nacional y ha participado en diversos encuentros teatrales de distinta índole, tanto dedicados a las artes escénicas en general como especializados en el género de los títeres. De entre ellos se pueden citar: V Feria del Títere de Sevilla (1985); II Festival Internacional de Títeres de Segovia (1985); III Mostra de Titelles 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 Teatro de Madrid (1991); XIII Feria Internacional del Títere de Sevilla-Expo 92 (1992); XXIV Festival Mundial de Teatro de las Naciones de Chile (1993); Festival de Teatro Clásico de Almagro (1994); Festival Internacional de Teatro de Caracas (1997); *Si tous les ports du monde* de Saint Malo (Francia, 1997), en representación de la provincia de Cádiz; Feria de Teatro del Sur de Palma

³⁹⁶ En 1995 el Ayuntamiento de Cádiz aprobó en comisión de Gobierno, a propuesta del concejal de Cultura Rafael Garófano, la candidatura de La Tía Norica a la Medalla de Andalucía, pero fue desestimada por la Junta de Andalucía. También está pendiente su declaración como Bien de Interés Cultural de la Junta de Andalucía, a pesar de que el expediente está elaborado y entregado con fecha 18-11-2011. Así mismo se debe hacer constar que en 2006 el CDTB, con apoyo del Instituto Internacional del Teatro-España, comenzó las gestiones para la declaración de Patrimonio de la Humanidad pero no se conocen avances al respecto.

del Río (2000); XII Festival de las Artes de Costa Rica (2010) y diversas ediciones del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, entre otros encuentros.

Las numerosas participaciones en este tipo de actividades escénicas han generado todo tipos y comentarios, que dan buena muestra de la recepción de la tradición renovada, desde los más detractores a los más entusiastas. Entre los primeros se encuentra el comentario de Mauro Armiño que tituló su crítica como “Títeres sólo viejos”, tras las actuaciones en el Festival de Madrid, (*El Sol*, 21-3-1991: snp) y donde afirmó: “Sobre el escenario, como teatro, mal recitado el texto y peor movidos los personajes, sin recursos, se convierte en una tarea inane y tediosa de reconstrucción, con añadidos actualizadores absurdos, como las referencia a la guerra de Kuwait”. En cambio, Yolanda Montecinos en declara 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.
[...]

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.

La compañía ha organizado, además, diversas exposiciones, que han recorrido España y varios países extranjeros. Habría que destacar las presentadas en el Festival de las Naciones de Chile de 1993 o en la Bienal de Marionetas de Évora (Portugal). También fue muy comentada la muestra *La Tía Norica 1790-2002*, exhibida por toda la geografía andaluza durante los años 2000 a 2002 a través del

Circuito Andaluz de Teatro de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. De la misma manera, ha de destacarse su participación en el Fondo Andaluz del Recuperación del Conocimiento Artesano en Córdoba (2005). Igualmente, los títeres de La Tía Norica han formado parte de la exposición organizada para mostrar al mundo la historia de los títeres en España, denominada “Ventana al títere Ibérico” organizada por la SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España) que ha sido presentada en Tolosa (España) en 2006; bajo el título “Art de la Marionette” en Biarritz (Francia) en 2007 y en Nueva Delhi (India) en 2009. A finales de 2010 dicha exposición se ha mostrado en el National Museum of Performing Arts de Seúl (Corea). Finalmente, varios de los trabajos realizados por la empresa RAS para La Tía Norica han formado parte del Stand Nacional de Escenografía en la Cuatrienal de Praga en julio de 2011.

La Tía Norica es por tanto un auténtico referente en el ámbito del títere a nivel nacional e internacional. De hecho, está presente en el Museo Nacional del Teatro de Almagro y tiene su entrada propia en la *Enciclopedia Mondiale Des Arts de la Marionette* editada por la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) en 2009, entre otras obras similares³⁹⁷.

Anualmente, durante el mes de diciembre se han ido ofreciendo las típicas representaciones de los *Autos de Navidad*, que siempre han obtenido un gran éxito de público. Durante varios años dichas funciones estuvieron enmarcadas dentro de la programación del Festival del Internacional del Títere “Ciudad de Cádiz”, creado precisamente a raíz de su recuperación y que La Tía Norica lideró hasta 2007, año en el que el festival trasladó su celebración al mes de junio. A pesar de este

³⁹⁷ Véase Molinari (1994: 271) que describe un breve apunte, aunque correcto, sobre la compañía actual. En cambio, Gómez García (1997: 830), intenta un esbozo histórico general, pero está plagado de errores.

cambio, continuaron las tradicionales actuaciones navideñas en el Baluarte de Candelaria desde diciembre de 2008. En junio de 2009, volvió al festival del títere con las representaciones de *El Sainete*. Por otra parte, durante varios años, la Feria del Libro de Cádiz constituyó también otra cita para representar las piezas recuperadas.

Asimismo, se realizan representaciones puntuales y extraordinarias a petición de aquellos organismos que lo requieran, como los Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz o secretarías de organización de congresos de todo tipo que tienen lugar en la ciudad. Como ejemplo se puede nombrar, la representación que tuvo lugar con motivo de la *III Internacional Conference On American Drama and Theatre*, celebrado en Cádiz del 27 al 29 de mayo de 2009 y organizado por las Universidades de Málaga, Sevilla y Cádiz y la *American Theater and Drama Society*. Es de destacar el gran éxito obtenido, dándose la circunstancia de que la mayor parte del público era angloparlante y no poseía ni siquiera nociones básicas de español. La barrera del idioma fue superada gracias al buen hacer de los titiriteros gaditanos.

Otras actividades de la compañía se centran en la enseñanza, como los talleres de iniciación al títere gaditano en las escuelas, que en ocasiones han sido organizados por la Delegación de Enseñanza del Ayuntamiento de Cádiz. 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. Igualmente, es de destacar el taller impartido en Almagro con motivo de la entrega del premio nacional de teatro “Lorenzo Luzuriaga 2004” de FETE-UGT/ Museo Nacional del Teatro de Almagro, o su presencia en el

ciclo de conferencias sobre temas navideños organizadas también por el Museo de Cádiz en 2005.

Durante muchos años Teatro La Tía Norica residió de manera provisional en el Baluarte de Candelaria, que contaba con una capacidad para unos 130 espectadores y albergaba además el taller de construcción de decorados y muñecos, así como una muestra permanente de fotografías, carteles, títeres, etc. Se pensaba que una vez se construyera el espacio escénico proyectado en la calle San Miguel —sobre el solar del desaparecido Teatro Cómico— se instalaría en ese local de manera definitiva, aunque manteniendo su carácter de actividad itinerante, intrínseca a toda actividad escénica. Sin embargo, a pesar de la apertura del teatro aún no hay un plan definitivo y de momento se mantienen los talleres de trabajo y parte del material en el Baluarte de Candelaria. Parte de sus infraestructuras se guardan además en una pequeña nave industrial. De hecho, la compañía sólo está presente en el teatro para las representaciones navideñas y para las que tienen lugar durante el festival del títere.

Sobre la historia del nuevo espacio hay que decir que la construcción del antiguo Teatro Cómico de Cádiz, se debió a Rodolfo de Olea y Viaña, propietario de la fábrica de naipes del mismo nombre que había fundado su padre. Se edificó a semejanza del Teatro Lara de Madrid, con un salón pequeño y aforo para 500 espectadores. Funcionó exclusivamente como espacio escénico, con una especial dedicación a la zarzuela, desde su inauguración en 1886, permitiéndose las funciones de compañías de aficionados a principios del siglo XX. A partir de 1924, se introdujeron las sesiones de cine, amenizadas por una gran pianola orquestal. Como curiosidad, destacar que se ofrecían muchas películas de misterio y horror por episodios diarios. Las últimas representaciones tuvieron lugar en 1932 con la

compañía de Enrique Borrás, pues fue adquirido por la empresa “Inmobiliaria gaditana” para dedicarlo exclusivamente a la proyección de películas desde 1933, bajo el nombre de “Popular Cinema”. En 1968, pasó a denominarse “Cine San Miguel”, cerrando a mediados de los 70 (Moreno Criado, 1975: 37-41). Paradójicamente, según *Diario de Cádiz* (14-12-1905), Luis Eximeno Chaves había intentado, sin resultado, dar funciones de La Tía Norica en este lugar.

La primera idea de convertir este antiguo equipamiento en el teatro de La Tía Norica fue en 1988, a propuesta del entonces concejal de Izquierda Unida, Fernando Santiago. El Ayuntamiento de Cádiz adquirió el edificio en 1990, pero dos años después permanecía en un estado de total abandono (*Diario de Cádiz*, 8-3-1992: 3). Finalmente, se derribó el antiguo Cine San Miguel y el entonces alcalde de Cádiz, Carlos Díaz, anunció en 1994 la construcción de un teatro permanente para La Tía Norica sobre el solar (*El Correo de Andalucía*, 24-1-1994: snp). El diseño del proyecto, fue elaborado en 1995 por el arquitecto municipal Juan Manuel Sánchez del Pozo, y se consiguió financiación para su construcción de los Fondos Feder Europeos de Desarrollo General, con una inversión total de 8 millones de euros. Pero su construcción sufrió innumerables retrasos por diversas circunstancias, como la posibilidad de encontrar importantes restos arqueológicos en el subsuelo, como así fue. La licitación de las obras tuvo lugar en 1999 (*BOP de Cádiz*, nº 83, 15-4-1999: 12) pero la primera piedra no fue colocada hasta el 27 de diciembre de 2005 por parte de la entonces alcaldesa, Teófila Martínez (*Diario de Cádiz*, 28-12-2005: Cntpr.). Fue por fin inaugurado el 22 de junio de 2012, coincidiendo con la celebración de “La Noche de los Museos”³⁹⁸. Este equipamiento, con una

³⁹⁸ La inauguración fue la foto de portada de *Diario de Cádiz* el 23-6-2012. En la página 56 se publicó una detallada crónica del acto con la actuación de la orquesta de pulso y púa A Tempo,

capacidad para 342 espectadores (214 en butaca y 128 en anfiteatro) ha recibido muchas críticas por el contraste arquitectónico que supone por su diseño excesivamente contemporáneo en pleno centro, rodeado de edificios con fachadas correspondientes a los siglos XVII al XIX. Paradójicamente, funciona también como enclave arqueológico pues, de hecho, bajo el teatro, se puede visitar el yacimiento Gadir, con abundantes restos fenicios y romanos. En su finalidad escénica se utiliza no sólo para las representaciones de La Tía Norica, sino también de apoyo para el Festival Iberoamericano de Teatro, y para todo tipo de funciones, conciertos, etc. A partir de diciembre de 2014 se redefinió su actividad, clasificándolo el Ayuntamiento de Cádiz como “el teatro de los peques” (*Diario de Cádiz*, 19-12-2014: 58).

Hay que comentar también, que la inversión del ayuntamiento de Cádiz ha ido destinada igualmente a la puesta en marcha del Museo Iberoamericano del Títere en las bóvedas de las murallas que divide el centro histórico de la zona de extramuros. Este equipamiento fue inaugurado el 29 de mayo de 2013. Sus fondos están constituidos por la colección de Ismael Peña, adquirida por el propio ayuntamiento, “Títeres del Mundo”, compuesta de unos 500 elementos; un grupo de 34 marionetas cubanas adquiridas y donadas por el sacerdote gaditano Javier Anso; y por supuesto los títeres que La Tía Norica ha creado hasta este momento.

Sin embargo, queda pendiente el proyecto global de la compañía La Tía Norica tal y como esta lo diseñó y que se describe a continuación, de cara a conservar hacia el futuro la tradición de títeres gaditanos y transmitirla entre las

dirigida por Eduardo Bablé que interpretó un repertorio de piezas relacionadas con el cine, los títeres y Cádiz, con la presencia de los manipuladores de la compañía La Tía Norica manejando los títeres a la vista del público, compartiendo escenario con los músicos. La gran ovación tuvo lugar cuando los muñecos interpretaron *Los duros antiguos* (1905) de Antonio Rodríguez Martínez, “Tío de la Tiza”, un tango de carnaval que se puede considerar el himno oficioso de la ciudad de Cádiz.

nuevas generaciones. Estas actividades se llevarían a cabo de contar con la financiación y apoyo institucional suficiente³⁹⁹.

- a) Montaje del resto del repertorio y creación de nuevas dramaturgias a partir de los personajes del legado.
- b) Recuperación de otras piezas que formaron parte de dicho repertorio, descubiertas durante la investigación.
- c) Formación de nuevos artesanos.
- d) Formación de nuevos actores-manipuladores.
- e) Ediciones críticas con cuaderno de dirección de las piezas que componen el repertorio.
- f) Proyección y exhibición en circuitos nacionales e internacionales.
- g) Puesta en marcha de exposiciones.
- h) Organización de talleres, cursos, congresos y todo tipo de actividades relacionadas con el títere.
- i) Creación de la Escuela del Títere Gaditano
- h) Publicaciones de textos originales; nuevas dramaturgias; historia; y documentaciones alrededor del universo del títere.

La compañía "Teatro La Tía Norica" está compuesta por un colectivo de personas, de las cuales algunas son descendientes directos de antiguos titiriteros que pertenecieron a la antigua compañía Tía Norica; otras son actores de grupos

³⁹⁹ El proyecto Ciudad del Títere del Ayuntamiento de Cádiz, anunciado en 2008, recogía parte de las propuestas de la compañía: Teatro Estable, Museo, Escuela Taller del Títere Gaditano y Centro de Documentación de Artes Escénicas (Véase *Diario de Cádiz*, 7-3-2008: 58 y *La Voz de Cádiz*, 7-3-2008: 70). Hasta el momento, sólo se han puesto en marcha el teatro y el museo. En la oficina del FIT, en casa de Iberoamérica funcionan unas dependencias dedicadas a la gestión y documentación del festival.

de teatro gaditano o artistas de diversos ámbitos de la ciudad, implicados en el tejido social, cultural y económico de la misma⁴⁰⁰.

Hay que recordar que la compañía está organizada bajo la figura jurídica de “asociación cultural sin ánimo de lucro” y todos sus componentes trabajan en ella de manera altruista. La asociación estableció en su día un acuerdo con la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, la cual otorgaba una cantidad anual de sus presupuestos anuales generales para el soporte de las actividades. En algunos momentos, se ha contado también ocasionalmente con otras subvenciones como las ya nombradas de la Junta de Andalucía, pero que han resultado insuficientes. La implicación personal de los miembros de la compañía es enorme, pero debido a la complejidad de la actividad y las circunstancias personales de sus componentes, obligados a buscar su medio de vida en otros ámbitos profesionales, resulta imprescindible una auténtica implicación de las instituciones públicas para la supervivencia de esta tradición única en el mundo. En la actualidad, La Tía Norica debe presentar sus proyectos en concurrencia participativa frente al resto de asociaciones culturales de la ciudad.

En este momento, debido a las carencias citadas, a las que se ha unido la crisis económica mundial, peligra la continuidad del oficio, pues los participantes han rebasado la edad madura y se hace necesario fomentar el cambio generacional, así como la trasmisión de las técnicas de manipulación, artesanales de construcción, además de interpretación y puesta en escena. Al respecto, así se expresa Pepe Bablé en nombre de toda la compañía, tras la experiencia de trabajar durante treinta años para la pervivencia de la tradición de La Tía Norica:

⁴⁰⁰ Se mantiene prácticamente el mismo elenco que se conformó a partir de 1999, con la salvedad que Manuel Malines, que dejó la compañía por cuestiones laborales, ha sido sustituido por Óliver Bablé Quintana, hijo de Pepe Babé y Manoli Quintana.

[...] puedo afirmar que si hemos llegado hasta aquí, ha sido porque afortunadamente sigue intacta la voluntad de las personas que conforma el grupo que comanda el destino de La Tía Norica. Somos conscientes de que quedó atrás el tiempo en donde la ilusión de alcanzar metas y la fuerza de la juventud, eran el combustible vital para trabajar y pelear por ella; pero la voluntad sigue intacta porque está construida sobre el convencimiento del compromiso histórico con la tradición y con cada persona que, durante casi dos siglos, trabajó para mantenerla. [...] aunque sabemos que ya formamos parte de su historia y que somos unos privilegiados por ello, no podemos remediar que el cuerpo y los sentimientos pasen factura.

A estas alturas ni los premios ni los reconocimientos vienen a paliar la desazón de sentir a veces que el trabajo realizado durante estos años ha sido en vano. Y lo pensamos porque somos conocedores y defensores de sus potencialidades; y de presenciar, en primera persona, como siendo una tradición que cuenta en su haber con reconocimientos, premios, homenajes, galardones, consideraciones, etc., nunca estos se han traducido en ayudas reales. [...]

Para entenderlo a veces pienso que a lo mejor esto ocurre porque es una manifestación genuinamente gaditana y sufre los problemas de la periferia; o porque tiene que convivir en un lugar donde existen otras tradiciones más importantes; o porque es una tradición dramática-folclórica donde redonda la improvisación y que defiende a ultranza lo “políticamente incorrecto”; o, en definitiva, porque no se puede catalogar en lo actualmente entendido como “contemporáneo”.

[..] En definitiva: si La Tía Norica sigue presente en el panorama teatral, es a costa del trabajo y al esfuerzo de las personas que configuramos su grupo⁴⁰¹.

Por ello, se enumeran las siguientes medidas con las que sería factible la continuidad de la tradición, según contempla la propia compañía La Tía Norica:

1. Financiación suficiente y necesaria para la realización de la actividad
2. Creación de una escuela donde pudieran impartirse las siguientes asignaturas:
Historia general del títere; Historia del títere gaditano; Técnicas de construcción de

⁴⁰¹ <http://www.titeresante.es/2014/01/26/actualidad-y-futuro-de-la-tia-norica-de-cadiz-por-pepe-bable/> Consultado: 2-2-2015.

las diferentes técnicas de los títeres que integran el legado; Diseño y construcción de elementos escenográficos; Diseño y construcción de elementos de utilería; Realización de elementos plásticos; manipulación de las diferentes técnicas de los títeres gaditanos; Interpretación e improvisación; Voz; Voz y cuerpo; Trabajo con objetos; Música, etc.

3. Obtención de un sede propia que permitiera no solamente la creación y exhibición de los espectáculos que conforman el repertorio tradicional sino que también pudiera mostrar en exposición los materiales generados por la compañía desde 1984; exposiciones temporales, centro de documentación del títere y todas de actividades que permita su difusión entre las nuevas generaciones: talleres, clases de grupos escolares, etc.

4. Este lugar funcionaría además como un centro de actividades en torno al teatro de títeres, marionetas objetos y muñecos de manera que existiera una programación estable con espectáculos de todo el mundo así como cursos o talleres impartidos por diferentes profesionales nacionales y extranjeros.

5. Expansión, proyección y difusión de las actividades de la Tía Norica por circuitos autonómicos, programaciones y festivales nacionales e internacionales.

Conclusiones

Gracias a la investigación y confrontación de fuentes del presente trabajo, se ha conseguido, en primer lugar, contextualizar el fenómeno de La Tía Norica en el marco histórico, social, económico y artístico donde se ha originado. De esta manera, se han podido establecer sus estrechas relaciones con las industrias gaditanas de los siglos XVIII y XIX, como la carpintería y la imaginería. De hecho, en todas las generaciones y familias responsables se encuentran individuos relacionados con las artesanías, tanto en los siglos citados, como en el siglo XX, en especial con los trabajos relacionados con la madera, pero también con la pintura, la albañilería, la confección de vestuario o la pirotecnia. Por otro lado, se trata de una práctica profesional vinculada con una labor de carácter comercial. Es decir, durante la mayor parte de su historia guarda una estrechísima relación con una feria de productos relacionados con una celebración popular, esto es, las festividades navideñas que ha recibido el nombre de Feria del Frío o Feria de Navidad. Por último, se observa que esta tradición relacionada con el teatro no se produce como un hecho aislado, sino que se desarrolla en paralelo a una actividad escénica de una gran vitalidad en la ciudad de origen, y, por tanto, la crisis o decadencia de una u otra ha ido en paralelo. Igualmente, la recuperación tanto de la presencia de las artes escénicas en general, como de la Tía Norica, se ha visto propiciada por la intervención de la administración pública, a partir de la transición democrática.

Es importante dejar claro que se reafirma el carácter popular de La Tía Norica en todo su desarrollo, pero se refuerza y reafirma el protagonismo de una serie de artistas particulares que ejercen como creadores, dramaturgos, directores o gestores en cada generación, en circunstancias muy similares a otros fenómenos paralelos en el tiempo, como *Monsieur Guignol* en Francia o la *Opera dei pupi* en

Italia. La primera autoría y responsabilidad del fenómeno recae en el gaditano Pedro Montenegro, quien asienta las bases de las representaciones y las va desarrollando a lo largo de un periodo de más de cuarenta años. La historia de esta familia se desvela por fin de manera diferente a como se había conocido hasta ahora. Primeramente, se ha conseguido remontar sus orígenes desde principios del XVIII, cuando desde la población malagueña de Archidona se establecen en la provincia de Cádiz, en concreto en Jerez de la Frontera, para luego instalarse definitivamente en la capital desde 1742. A partir del nacimiento de Pedro en Cádiz el año de 1778, la familia Montenegro se asienta en la ciudad, y, como se ha descubierto, llevará cabo las representaciones de La Tía Norica durante cuatro generaciones, hasta llegar a los principios del siglo XX. Se ha descartado definitivamente, con pruebas irrefutables, la idea de que se tratara de una familia italiana, aunque algunos de sus componentes contrajeran matrimonio con sujetos de tal origen. Para demostrar la implicación de la familia con el fenómeno de La Tía Norica, se ha conseguido elaborar las biografías, en mayor o menor medida, según la documentación conservada, de todos los componentes a los que se puede considerar como agentes sociales del fenómeno.

Se ha reconfirmado la fecha de apertura del primer teatro estable de La Tía Norica en 1815, a pesar de las reticencias de algunos investigadores. Igualmente, por comparación con otros fenómenos similares, así como a través del análisis de los documentos localizados y valorados, resulta sostenible la hipótesis de la existencia del fenómeno anterior a dicho año. En cuanto a este espacio escénico, se ha elaborado una detallada descripción del local, estructura y capacidad, así como funcionamiento, además de un detallado análisis de la recepción crítica-pública. Así mismo, se ha descrito la existencia de un repertorio más allá del

Nacimiento y Sainete, además de su interrelación con otros fenómenos españoles y europeos de títeres, pues funcionó como espacio escénico abierto a otras compañías de este género. Igualmente, se ha reconocido su papel como equipamiento abierto a los grupos compuestos por aficionados, pero también a los elencos profesionales y a todo tipo de artistas.

De la misma manera, tras el derribo de ese teatro en 1870, se ha conseguido describir la ubicación exacta de todos los locales donde de manera fija o temporal estuvo emplazado el fenómeno, gracias a la investigación exhaustiva de los lugares recorridos por La Tía Norica en su periodo itinerante, desde esa fecha hasta finales del siglo XIX. Luego, bajo las sucesivas direcciones de Chaves, Couto y Rivas se ha realizado un trazado todos los espacios en que se ubicaron las funciones desde principios del siglo XX hasta 1965, además de describir las giras que se tuvieron lugar fuera de la ciudad, en determinados momentos de su historia.

Queda también constatada la continuidad del fenómeno, pues en pocas ocasiones se han visto interrumpidas las representaciones, ni siquiera durante la Guerra Civil, tal y como se ha descubierto. De hecho, la paralización de las representaciones en ciertos momentos se debió más a cambios generacionales que a otras cuestiones, que se analizan en cada momento. De todas formas, ha quedado también demostrada la presencia del personaje en otras compañías de cuyos nombres, autorías o responsabilidad no ha quedado un rastro tan palpable, desde mediados del siglo XIX, así como la mezcla con otras tradiciones populares de títeres. Se ha deducido, además, que, a lo largo del tiempo, entre varias compañías que ofertaban el espectáculo, se ha acabado imponiendo y sobreviviendo aquella que concedía mayor importancia a la realización artística como espectáculo que interesa no sólo a niños sino también a mayores, o se

adapta a diferentes públicos. Su extensión por otras ciudades demuestra la génesis gaditana, puesto que es precisamente en esta ciudad donde se ha conservado.

De la misma manera que con la familia Montenegro, se ha conseguido elaborar la biografía completa de todos aquellos implicados de nombre conocido que han sido responsables, propietarios o gerentes en La Tía Norica. Queda establecida también la implicación de todos ellos y sus colaboradores en la vida de la ciudad, en lo cultural, social y económico. Así, resulta interesante constatar cómo, por un lado, ejercieron oficios en las industrias más importantes de la ciudad de Cádiz. Por otro, llama la atención su participación en otras actividades de carácter artístico y popular, así como los movimientos que se pueden observar en cuanto a los lugares donde habitaron, en paralelo al desarrollo urbanístico de la ciudad.

Con el objetivo de que este trabajo se configure como auténtica historia crítica y revisada de esta tradición, se ha examinado de manera exhaustiva toda la bibliografía anterior y se han corregido todos los datos erróneos que se hallan en los trabajos de cuantos investigadores se han ocupado de la Tía Norica. De esta manera, se han verificado fechas, nombres de personas y lugares, piezas, títulos, autorías, etc. Este trabajo de investigación, igualmente, ha puesto de manifiesto la contribución, hasta ahora desconocida, de una serie de estudiosos o entusiastas de la cultura local que, consciente o inconscientemente, habían aportado datos para el conocimiento del fenómeno, sin que hasta ahora se les hubiera reconocido su aportación. Esta tesis, por ello, rinde homenaje a todos aquellos que con sus escritos y reivindicaciones han contribuido al mantenimiento, al recuerdo y a la historia de la tradición. Igualmente, se analizan y describen las circunstancias en que se produce la recuperación del fenómeno, así como el devenir de la actual

compañía que ha cumplido treinta años de existencia, sin olvidar su contribución al conocimiento así como difusión del teatro de títeres en general.

De otra parte, a través del rastreo de manuscritos y fuentes documentales se ha elaborado un corpus literario bastante completo en torno a su repertorio. Se han puesto en valor las peculiaridades de su técnica de carácter ecléctico en el contexto europeo y español del teatro de marionetas, además de reflexionar y analizar su tradición, evolución, recuperación e innovación. Igualmente, ha quedado patente su complejidad frente a la sencillez de otras manifestaciones populares, su afán de realismo a la hora de representar la realidad circundante, y cómo, a su vez la propia realidad emplea a La Tía Norica como metáfora para explicarse a sí misma.

Para terminar, a lo largo de este trabajo ha quedado demostrada su importancia en la historia del títere. En primer lugar es la única figura femenina protagonista entre los personajes populares de este género. En segundo lugar, posee un paralelismo con las más antiguas tradiciones de carácter ritual, pues sus representaciones mantienen vínculos con elementos sagrados o con celebraciones aún importantes para la comunidad donde se ubica. Finalmente, queda demostrado su valor como patrimonio cultural e inmaterial desde muy diversos puntos de vista: histórico, por su antigüedad manifiesta; artesanal, por sus técnicas de construcción de muñecos y decorados; artístico, por su concepción estética; escénico, por su puesta en escena y sus técnicas de manipulación e interpretación; literario, por la existencia de un repertorio; antropológico y etnográfico, por ser representativo de unas señas de identidad; por último, industrial, por su conexión con diversas actividades económicas. Por todas estas razones y como demuestra este trabajo, La Tía Norica es una tradición que merece a todas luces la consideración de

Patrimonio de la Humanidad y, desde luego, figurar en las historias del teatro de forma más destacada de cómo ha venido ocurriendo hasta ahora.

Apéndice 1. Repertorio

El legado de La Tía Norica de Cádiz está compuesto por un conjunto de piezas teatrales de cuyas puestas en escenas se conservan libretos o manuscritos que han generado la creación y construcción tanto de títeres como decorados. A través de todo este material se han transmitido unas técnicas de construcción, ensamblaje y manipulación, así como unas formas de interpretación, que afortunadamente, han podido recuperarse y conservarse, aunque desde sus orígenes han evolucionado con el tiempo. En la investigación, además, se han descubierto otras obras de las que no se tenía conocimiento que habían sido escenificadas mediante títeres (aparte de las consideradas “tradicionales”) y que deben considerarse igualmente como parte de ese repertorio.

La supervivencia de La Tía Norica a lo largo del tiempo se basa precisamente en la combinación de tradición con modernidad, en su capacidad de adaptación a cada generación, manteniendo unas constantes que se han ido amoldando a los cambios históricos, sociales y artísticos. Así ocurre con el tratamiento de los textos: son guiones básicos sobre los que se improvisa continuamente, introduciendo todo tipo de comentarios, chismes, anacronismos o anécdotas de actualidad —las denominadas “morcillas”— resultando un tipo de espectáculo abierto que se renueva constantemente. Además, cada generación ha ido incorporando nuevos textos, personajes, diálogos, propuestas, así como conceptos estéticos derivados también de la aplicación tecnológica en la puesta en escena teatral. Incluso, en ocasiones, ha habido competencia entre compañías diferentes que ofertaban similares repertorios y finalmente ha prevalecido la compañía que mayor inversión y energía volcó en sus puestas en escena.

La existencia de un repertorio es importante en el sentido de que supone una pervivencia de la “máquina real” de Londoño, el sentido de utilizar las técnicas de las marionetas para representar piezas teatrales completas, que, según Varey, es la aportación española a la historia de este género (1957: 243-244). En esta ocasión, se hablará de “compañía La Tía Norica”, como un concepto de carácter aglutinador que recoge más de 200 años de recorrido histórico y se hablará de todas las obras localizadas hasta el día de hoy, representadas por los colectivos que han tenido en común al personaje de La Tía Norica.

El conjunto de piezas que conforman este patrimonio pueden clasificarse en distintos grupos: obras vinculadas con el teatro clásico español; sainetes costumbristas de carácter local; piezas musicales; pasillos cómicos protagonizados por D. Cristóbal; y obras de temática infantil⁴⁰². Dentro de cada grupo las obras se describen siguiendo un orden cronológico, según fueron incorporándose al repertorio, indicándose si se conservan manuscritos o si se han publicado.

5.1.1. Obras vinculadas con el teatro clásico español

-Los Autos de Navidad

Autos de Navidad es el título con que actualmente se conoce el espectáculo navideño de La Tía Norica. Los textos manuscritos relacionados con el Nacimiento de Jesús que conservaba la compañía fueron publicados por primera vez por Larrea (1953: 583-620) bajo el título *El Nacimiento del Mesías*. Posteriormente, aparecerían en Aladro (1976: 251-343) bajo la denominación de “autos”⁴⁰³. En el

⁴⁰² Se reseñan sólo aquellas obras menos conocidas o que se consideran originales de la compañía. Sobre los manuscritos en Museo de Cádiz véase la Red Digital de Colecciones de Museos de España <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>. Consultado el 26-6-2015.

⁴⁰³ 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

Museo de Cádiz se conservan dos manuscritos bajo el título *El Nacimiento del Mesías (1ª parte)*; otro con el título *Segunda parte de una posible obra 'La adoración de los Reyes Magos'*; y un tercer manuscrito con el título en portada: *Primera parte del Nacimiento* y, en el interior, en primera página, *Las astucias de Luzbel o el Nacimiento del Mesías*. Por su parte, en ATN se conserva un manuscrito mecanografiado con un total de 22 escenas bajo del título de *Autos de Navidad*.

En las primeras investigaciones, como la de Toscano (1985: 93-94), se sugirió una posible relación de este repertorio religioso con las representaciones de autos en la ciudad⁴⁰⁴ 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. Anteriormente, en 1974, el profesor y literato gaditano Martínez del Cerro⁴⁰⁵ opinaba, según un artículo del periodista Bartolomé Llompart, que los autos de la Tía Norica eran de "tendencia pastoril, escritos en romance y dando la impresión de datar del siglo XVI, del mismo corte que los Juan del Enzina"⁴⁰⁶, siguiendo la línea de la valoración de Larrea (1953).

Sin embargo, si se observa el anuncio más antiguo localizado hasta el momento de la representación religiosa en el teatro de la calle Compañía —citado

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".

⁴⁰⁴ [...] 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).

⁴⁰⁵ 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).

⁴⁰⁶ Véase el artículo "Abuela y nieto" en la sección 'Ayer y hoy' de *Diario de Cádiz*, 17-7-1974: 3.

en Ortega (2004: 39)— en DMC (25-12.1824), se describe un espectáculo al parecer más sencillo y visual, aunque bastante completo en su desarrollo. Resulta de algún modo similar a los nacimientos de transformaciones o con figuras de movimiento de los que se ha hablado en el capítulo 2:

En la calle de la Compañía= Se manifestará el nacimiento ejecutado por figuras movibles, las que imitan cuanto es posible al natural= Se dará principio con el paraíso terrenal, estando en el Adán [y] Eva. Seguirán varias decoraciones como son montes, calles marinas &tc, &tc. Igualmente una vista de Gloria, en la que estará el sagrado misterio⁴⁰⁷.

La información vertida en estos anuncios hace recordar también a los nacimientos mecánicos del siglo XVIII, de los que es un ejemplo el conservado en Santa María de los Reyes de La Guardia, en la provincia de Álava (Ajamil y Gutiérrez, 2004). Esta maquinaria se monta exclusivamente en las fechas del ciclo navideño en un espacio reservado en la iglesia llamado el “altar del nacimiento”. La mayor parte de las piezas son de madera policromada y llevan resortes de movimiento que son accionados por los denominados “operarios” mientras se recitan textos, se cantan villancicos o se interpretan piezas musicales. Las escenas narradas y las correspondientes escenas de movimiento abarcan desde el Nacimiento de Jesús hasta la huída a Egipto. También este fenómeno se ha adaptado al paso del tiempo, pues a lo largo de su historia ha ido incorporando o reparando piezas además de añadir efectos de luz y sonido, así como decorados.

Otro ejemplo de la pervivencia de estos artilugios mecánicos es El *Belem* de Tirisiti, que comenzó a funcionar hacia 1870. Se trata de una estructura mecánica, donde las figuras se deslizan por unos raíles mientras un narrador va

⁴⁰⁷ En otros anuncios, en cambio, queda claro que se trata de una función ejecutada con figuras, como este de *DM* (26-12-1817): “En la plazuela de los Descalzos se manifestará un nacimiento de figuras corpóreas, con acción y movimiento, que representarán varias escenas”.

describiendo —en castellano— las incidencias del relato del Nacimiento de Jesús, desde la salida de José y María hacia Belén hasta la huida a Egipto. Luego tiene lugar un intermedio durante el que se ponen en marcha diversas figuras representando artesanos trabajando y otros personajes en diversas actividades. A continuación, van apareciendo personajes de marcado acento local, como el cura, “l’agüelo”, etc. y por fin Tirisiti y su mujer Tereseta —ataviados de payeses— que entablan pequeños diálogos en lengua valenciana, entre sí o con el narrador, pero sin que lleguen a vertebrar un texto dramático. Es de destacar que entre las escenas que se suceden aparece un toro escapado de un establo que cornea a “Tirisiti”, aunque éste corre mejor suerte que La Tía Norica⁴⁰⁸.

También en el teatro de la calle Compañía se presentaban escenas similares de artesanos trabajando en las escenas del Nacimiento. Así, en el *DMC* de 27-12-1834 y días sucesivos, se describe que estará adornado con varias “figuras corpóreas imitando al natural” con un total de “18 transformaciones”, a lo que se añade escenas con “molinos de agua, carpinteros, herreros, zapateros, toneleros, herradores”. Estas escenas volverían a mostrarse en otras ocasiones, como así demuestra el anuncio publicado en *El Nacional* de 17-1-1854.

A lo largo del tiempo, gracias a los anuncios de prensa, se va observando la adición de nuevos cuadros cada año en las funciones del Nacimiento, pero no hay publicidad de un título o un texto literario determinado. En los anuncios de 1840, llama la atención la escena que se publicita como “caverna donde estará Luzbel y la Astucia en varias conferencias” (*El Tiempo*, 1-1-1840), que parece corresponder al primer diálogo de los manuscritos conservados y publicados. Pero

⁴⁰⁸ Véase Espí Valdés (1979).

no es hasta mucho más tarde cuando aparece un anuncio cuyo programa parece corresponder a los textos citados, publicado en *El Comercio* 6-1-1858. En la primera de las escenas, se muestra “La bendición de los animales y Adán trabajando y las Astucias de Luzbel y otras escenas nuevas”. Efectivamente, enumera una serie de cuadros que ya sí corresponden con las descripciones de los testigos presenciales de las funciones.

Así, León y Domínguez (1897: 154) explica que el espectáculo comenzaba “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 (1899), 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), con lo que corresponde con las escenas de los manuscritos. Habría que añadir también el cuadro sobre “el Niño Perdido, socorriendo al pobre y en el Templo entre los doctores”, publicitado en *El Comercio* el 5 y 6-2-1859.

De la descripción de ambos, de las que se reproducen algunos fragmentos en páginas anteriores, se puede deducir que son los títeres los que interactúan de forma dramática, en lugar de ilustrar una narración⁴⁰⁹. León y Domínguez (1897:

⁴⁰⁹ Por su estructura y tratamiento de los temas, así como por la forma en que se representan, las escenas navideñas de La Tía Norica 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

155) incluso copia un fragmento de un diálogo entre los diablos, cuyo texto coincide también con la primera escena de los manuscritos. Igualmente, la descripción de la escena en que San José pide posada por parte de León y Domínguez (1897: 156) es similar a la que aparece en los textos que se han transmitido.

En la época de Chaves, según el cartel de 1903 conservado en ATN, el espectáculo adquiere una mayor dimensión. Anunciado bajo el título *El Redentor del mundo*, se califica como “grandiosa trilogía histórico sacra”. La primera parte se describe como “el antiguo y clásico propósito en tres actos y diez y ocho cuadros tal como se ha venido representando desde 1844, adicionado en 1901, titulado *Las astucias de Luzbel o el Nacimiento del Hijo de Dios*. Dividido en tres actos, abarca desde el “Averno” hasta “El Portal de Belén”; así que, por un lado, coincide con el desarrollo del espectáculo en el teatro de la calle Compañía; por otro, con el título de una obra de un autor del siglo XVII llamado Quiroga: *Las astucias de Luzbel contra las divinas profecías. Auto al nacimiento de nuestro señor*. Impreso: suelto, Salamanca, s.a. (del XVIII), según aparece en Urzáiz Tortajada (2002: 540, Vol. II)⁴¹⁰.

La segunda parte de la trilogía se denomina *La Infancia de Jesús*, con la puesta en escena de Presentación en el Templo, Huida a Egipto y El Niño Perdido. Es un título similar a *La Infancia de Jesu-Christo*, del autor y sacerdote malagueño

última y primera del Nacimiento del Salvador. Además, en la representación de los misterios medievales y en los de la Tía Norica son constantes los anacronismos, la combinación de hechos históricos y contemporáneos, la mezcla de lo profano y lo sagrado, lo sublime y lo grotesco, lo cotidiano y lo universal. Como ejemplo de piezas europeas de carácter similar, 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 Dios.

⁴¹⁰ En *El Comercio* (24-12-1854) se anuncia como segunda escena del Nacimiento —tras una primera titulada “Sinfonía”— *La astucia de Luzbel contra las divinas profecías*.

Gaspar Fernández y Ávila, escrita en 1785 (Herrera, 1993: 175), que, aunque se inicia con la Encarnación de Jesús, contiene tres escenas —o “coloquios” siguiendo la división del autor— similares a las anunciadas en el cartel.

Finalmente, se cierra la trilogía con *El mártir del Gólgota*, del que no se da ninguna explicación, pero se puede suponer que trataría sobre la Pasión de Cristo. Con ese título figuran en los fondos de la BN un romance religioso escrito por Pedro Huguet y Campañá en 1849; y una novela de Enrique Pérez Escrich, escrita en 1867, con el subtítulo *Tradiciones de Oriente*.

Sin embargo, en época de Couto, las escenas navideñas se denominan el “Nacimiento del Mesías”. Joaquín Rivas no introdujo innovaciones en el repertorio, sino que empleó el material ya existente. Puesto que la publicación de Larrea se basa en un libreto proporcionado por Rivas “copiado de otro anterior de 1927” (1953: 669) y también Aladro reproduce los textos a partir de los manuscritos de la accesoria de San Juan, podemos considerar que ambos recogieron el último texto o guión “definitivo”. Es un libreto que los componentes siempre consideraron anónimo, pero que se puede relacionar con las algunas de las piezas antes citadas⁴¹¹.

Así, Cornejo (2012a: 15) ha recuperado un artículo poco conocido de Torres Montes (1989) quien demuestra que una parte de ese libreto conservado y publicado coincide con parte de la obra del sacerdote malagueño Gaspar Fernández y Ávila, antes citado. En concreto aparecen 211 versos literales de *La infancia de Jesu-Christo*, además de 57 con variantes y 3 sueltos (Torres 1989, 310-312). Asimismo, Cornejo cita la obra de García Jiménez, quien ha investigado

⁴¹¹ Aparte de las obras antes citadas, en Herrera (1993: 36) también se recoge una pieza titulada *Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, “Drama sagrado. Valencia, 1795”.

la vida y obra de un supuesto literato del Siglo de Oro, Juan de Quiroga Faxardo⁴¹²

(García 2006). Sobre el estudio de García, dice Cornejo (2012a: 16):

Fruto de estos estudios, ha sido la comprobación de que una de sus piezas dramáticas, *Las astucias de Luzbel*, sirvió también de fuente para buena parte del texto del *Nacimiento* de la Tía Norica (García 2006, 63-69). El cómputo de versos transvasados desde *Las astucias* hasta el *Nacimiento* es de 580, repartidos a lo largo de seis cuadros o partes, incluyendo algunas variantes que adaptan el texto al lenguaje y a la sensibilidad gaditanos⁴¹³.

Se debe entonces considerar que los distintos implicados en las representaciones navideñas ejercieron una labor perfecta de dramaturgia, pues emplearon una serie de materiales que provenían de su contexto literario. Luego, seleccionando lo que más les interesaba de cada fuente, consiguieron un texto escénicamente perfecto en cuanto a ritmo y coherencia, sin que se pudieran apreciar las diferencias entre unos fragmentos y otros.

-La huída a Egipto

Como se ha explicado en el apartado dedicado a los *Autos de Navidad*, este título aparece como un cuadro dentro de la representación del Nacimiento de Jesús. Se publicita por primera vez el 18-1-1836 en DMC, "con una vistosa decoración de bosque" donde además también "se verá la degollación de los

⁴¹² Ningún catálogo ni ningún investigador del Siglo de Oro reconoce la identidad de este autor, que según García Jiménez nació en y murió en Cehegín, Murcia (1591-1660). Sí es conocida la existencia de un tal Quiroga, como se ha dicho anteriormente, pero no se conoce hasta el momento su nombre de pila, ni segundo apellido, ni lugar de procedencia.

⁴¹³ García Jiménez contactó con la compañía La Tía Norica y la autora de esta investigación en 2004, quien le proporcionó ese dato de la coincidencia de versos entre el libreto empleado en Cádiz con *Las astucias de Luzbel*, según carta que se conserva en APDO. Asimismo, se le indicó que probablemente había préstamos de otro texto. Cornejo sigue explicando (2012a: 16): "Además, García (2006, 66) descubre otra interpolación en el texto gaditano; la de los doce versos iniciales de la famosa comedia *El diablo predicador*, de Luis de Belmonte Bermúdez (Sevilla, ¿1578?-Madrid ¿1650?)." Seguramente esa información le daría la pista para encontrar la utilización de esa obra, que, como se ha dicho anteriormente, también se representó en el teatro de la calle Compañía en 1841.

inocentes". Esta escena iría apareciendo a lo largo del siglo XIX, tras la festividad de Reyes. También en época de Chaves, además del cartel mencionado, se anuncian en *Diario de Cádiz* de 12-1-1905⁴¹⁴ *La huida a Egipto* y *El Niño perdido*. Se puede suponer que desde el principio del siglo XX se representa como una pieza entera separada, puesto que se conserva un libreto en MC, catalogado como "La huida a Egipto. Continuación del Nacimiento del Mesías. Texto manuscrito. Año 1941". También en ATN se conservan dos manuscritos mecanografiados con ese título y una transcripción mecanografiada del texto en MC.

-La pata de cabra

Se trata de una exitosa comedia de magia, también titulada *Todo lo vence el amor*, escrita en 1829 por el autor francés y nacionalizado español Juan de Grimaldi (1796-1872)⁴¹⁵. Esta pieza aparece constantemente en la cartelera teatral decimonónica en Cádiz y fue representada mediante títeres por el propio Montenegro. Así lo demuestra el anuncio publicado en DMC (10-3-1836):

Teatro pintoresco= Calle de la Compañía nº 10=
El director del Nacimiento ha puesto en escena la primera parte de la gran comedia *La pata de cabra*, la que será ejecutada por autómatas vestidas como requiere su argumento⁴¹⁶.

Según se publica en *DMC* dos días después, el 12-3-1836, al día siguiente, domingo 13, se presentarían "dos funciones iguales á la que en la noche del Jueves pasado agradó tanto al público." Asimismo, los días 13, 17, 20 y 25 de marzo, se anuncia la representación de la primera parte de la obra. El 5 de abril, la primera y

⁴¹⁴ Véase Sección "En *Diario de Cádiz*. Hace 100 años" (*Diario de Cádiz*, 12-1-2005: 55).

⁴¹⁵ Llegó a España en 1823 con el ejército de Angulema. Se quedó en nuestro país y aprendió el idioma, acoplándose a las costumbres españolas. Escribió la "donosísima, original y popular *Pata de cabra*" (Mesonero Romanos, 1926: 73 y 74).

⁴¹⁶ El día anterior, 9-3-1836, también se anuncia pero, sobre el tipo de muñecos se dice: "Se ejecutarán por figuras corpóreas varias escenas de la comedia de magia *La pata de cabra*, que tantos aplausos ha merecido en la capital del reino".

segunda parte de la obra, así como “decoraciones nuevas” y “graciosas transformaciones” que se añadieron a partir de ese día; el 10 del mismo mes, el periódico expresa que el director “desea responder dignamente á las bondades con que le distingue el público” y anuncia los dos primeros actos de *La pata de cabra*. Posteriormente, el 24 de abril; 8 y 17 de mayo de 1836, se expresa en términos similares, con la salvedad que la obra se anuncia con los dos títulos con los que es conocida.

*-El trueno de la locura*⁴¹⁷

Pantomima de magia representada en el Teatro Isabel II tras las escenas navideñas y las de la Tía Norica y el testamento. Se anunció en el periódico *El globo* del 26/28 y 31-12-1841; 3,6, 7,9, 16, 23, 30-1-1842 y 2-2-1842. También en *El nacional*, los días 25/29-12-1841; 1/3 y 6, 9, 10, 16, 23 y 30-1-1841; y finalmente también el 2-2-1842.

-Caer para levantar

Comedia en tres actos y verso. Coincide el nombre con una obra impresa en 1662 cuyo título completo es *Caer para levantar, San Gil de Portugal*, también conocida como *El esclavo del demonio*, de Cáncer y Velasco, colaborada con Matos y Moreto (Urzáiz Tortajada, 2002: 215; 428 y 468). Esta pieza fue anunciada en *El Globo* el 13-3-1842 en los siguientes términos:

Teatro de Isabel II

Hoy domingo 13=El Director de este establecimiento agradecido à los favores que le ha dispensado el indulgente público de Cádiz y queriendo darle una prueba de su afecto, ha dispuesto para este día una función variada y divertida, la que será ejecutada en los términos siguientes= Después de un agradable sinfonía se abrirá la escena con la comedia en 3 actos y en verso titulada, CAER PARA LEVANTAR

⁴¹⁷ Las fuentes bibliográficas y bibliotecas consultadas no aportan más datos sobre esta obra.

-El tío perejil ó el sargento tragabalas

Sainete que en BN consta atribuido a González del Castillo. Anunciada el mismo día que *Caer para levantar* a continuación de esa última, publicitada como "gracioso y divertido sainete".

La información que aparece en prensa de estas dos piezas, *Caer para levantar* y *El Tío perejil*, permite concluir que fueron puestas en escena por los Montenegro. Pero no permite deducir si emplearon títeres o actuaron ellos mismos como actores, aunque terminaba la función con "bailes de metamorfosis".

-Don Juan Tenorio

En MC se conserva una edición del texto de Zorrilla de la editorial Maucci (Barcelona, 1914), con anotaciones, correcciones o añadidos sobre los parlamentos de los personajes y también otras notas de carácter técnico, a modo de cuaderno de dirección. Si se observa en la sala de exposiciones de MC las escenas dedicadas a Don Juan Tenorio "La hostería del Laurel" y "El panteón" con decorados y varios muñecos, se puede ver que está todo realizado al detalle con un estilo historicista. Así que, probablemente, había intención de montar esta obra, tal como la concibió Zorrilla. Diversas pistas diseminadas por los testimonios recogidos por Aladro (1976: 48; 185), así lo corroboran.

-El Tenorio Moderno⁴¹⁸

Fue publicitado en *Diario de Cádiz* el 14-1-1923, pero la noticia da a entender que se estrenó el año anterior, es decir, 1922. Se conserva un manuscrito en MC, donde se puede ver que se trata de una adaptación del texto al lenguaje

⁴¹⁸ En CADA aparece una zarzuela titulada *Un Tenorio Moderno*, escrita en 1864, de José María Nogués (Sevilla, 1836-1919).

coloquial andaluz. La obra está dividida en dos partes y en el manuscrito faltan las hojas que corresponden a la segunda.

-El Tenorio de Astracán

Parodia en cuatro cuadros cómico-líricos de Cayetano de Hostos⁴¹⁹. De esta pieza se conservan cuatro manuscritos en MC. Uno de ellos, es el más completo y está copiado así como firmado por Antonio Ramírez el 25-2-1927 con la anotación de que fue "estrenada en el Teatro Lara de Málaga en noviembre de 1921 y representada 38 veces por el número de varietés Les Hartus". Hay una copia anterior de 14-2-1927, con la firma de Joaquín Rivas, pero las escenas aparecen desordenadas. La tercera y cuarta copia están en sendos cuadernos a continuación de la pieza *El Tío Melones*. No constan datos de su representación.

5.1.2 Sainetes costumbristas locales:

Estas obras son reflejo del habla y de tipos populares gaditanos. En este grupo son muy importantes, indudablemente, las protagonizadas por el personaje de La Tía Norica y por esa razón se tratará de estos en primer lugar.

-Sainete de La Tía Norica

Se trata de la pieza más conocida y representativa del repertorio, junto con los *Autos de Navidad*. El texto ya fue estudiado detalladamente por Ortega (2004), del que se hizo una edición crítica a partir del manuscrito conservado en MC y las publicaciones de Larrea (1950: 590-603) y Aladro (1976: 225-245), por lo que se resumen las líneas más importantes de ese estudio con las revisiones y actualizaciones pertinentes.

⁴¹⁹ Cayetano de Hostos fue un autor y actor local, originario de San Fernando (Cádiz). Se encuentran referencias sobre sus actuaciones y estrenos de sus obras en *Diario de Cádiz* desde 1903. Murió aproximadamente en 1940.

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 primer anuncio encontrado —por ahora— donde se nombra explícitamente a la Tía Norica, como se ha nombrado anteriormente, se publicó en DMC, el 25-12-1824. Tras anunciar que en la calle Compañía se representaría el "nacimiento ejecutado por figuras movibles" 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 magia compuesta para la Tía Norica donde hará el TESTAMENTO."; 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)⁴²⁰, "Las jocosidades de la tía Norica y

⁴²⁰ 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 apareció ningún anuncio sobre el espectáculo. Sin

cogida del toro". Finalmente, en *La Ilustración católica* de 25-12-1889: 426 se califica a esta pieza de "sainete".

Sin embargo, los anuncios de mayor interés son aquellos que demuestran la intención de la compañía de imitar la realidad circundante y reflejar en los espectáculos los adelantos técnicos. Así, *La Tía Norica* sería la primera gaditana en conocer el nuevo gran invento: el ferrocarril⁴²¹, 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 María⁴²². 2º El espanto al ver el ferro-carril. 3º La llegada de la tía Norica en calesa á la plaza 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 ferro-carril". 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 que 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

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".

⁴²¹ 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).

⁴²² El servicio de vapores entre Cádiz y El Puerto de Santa María existía ya en 1837. Al respecto, véase *El Tiempo* 25-12-1837.

público gaditano siguió deleitándose con el viaje en vapor de La Tía Norica hacia El Puerto de Santa María⁴²³. Más adelante, como se ha explicado en el capítulo 3, 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 apareció el titular “La tía Norica en aeroplano”. Aquí se califica una vez más a la pieza como “sainete” y de este modo se la catalogaría ya a lo largo del siglo XX.

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. De hecho, fue un tema constante en las piezas para títeres.

Así mismo, sobre el tema del testamento jocoso se encontraron otros ejemplos literarios similares. En primer lugar, entre los escritos clásicos, el denominado *Testamentum porcelli* o *El testamento del cerdito*⁴²⁴, es una parodia de la literatura jurídica romana conocida desde antiguo, fechada hacia el 350. 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”. La estrambótica relación de objetos de la Tía Norica, parodia de las disposiciones testamentarias de los siglos XVIII y XIX, de la que se concluye que en realidad no tiene nada, representa sin duda una visión irónica —propia de la

⁴²³ 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. / Fijese 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).

⁴²⁴ Edición de Heraeus a partir de la reproducción de Díaz y Díaz (1962)

idiosincrasia gaditana— del clásico tópico literario de la igualdad de todos los seres humanos ante el hecho universal de la muerte.

-La Tía Norica en el infierno

Juguete fantástico o pieza de magia en un acto. Esta pieza fue estrenada en el teatro de la calle Compañía el 25-12-1851, tras los actos del Nacimiento, anunciada como “juguete fantástico” en un acto según se lee en *El Nacional*. Según este mismo periódico, se representó también los días 26 y 27-12-1851 y el 1, 25, 31-1 y 2-2-1852. Igualmente, en *El Comercio* se anunció del 24 al 29-12-1851 y el 1, 4, 5, 11 y 18-1-1852.

En 1851 es también el año de estreno y publicación de una obra con título similar, *El Tío Pilili en el infierno*, de José Sanz⁴²⁵, por lo que se puede suponer que podría ser una parodia de la pieza de este exitoso autor. Posteriormente, como se ha indicado se anunciaría como “comedia de magia”, según consta en *El Comercio*, 21-12-1861. Fue representada también, siempre después de las escenas del Nacimiento, del 25/29-12-1862 y todo el mes de enero de 1863, según los anuncios de *El comercio*. También consta que Luis Páez Montenegro la representó en el Salón de Variedades instalado en las calles Sacramento y Herrador, según publicó *Diario de Cádiz*, 15-1-1903 Ed.M.

-La boda de la Tía Norica, de Enrique Povedano.

Disparate cómico en dos actos y tres cuadros. Estrenada en enero de 1925, según *Diario de Cádiz* 10-1-1925 Ed. M. En esta pieza La Norica se casa con el Tío Martín, cuya fortuna despierta la envidia de sus parientes lo que le da a la obra

⁴²⁵ José Sanz (Cádiz, 1818-1870). Fue archivero, poeta, dramaturgo y novelista. Se considera uno de los creadores del costumbrismo andaluz. Para el teatro compuso sainetes, comedias, dramas, óperas, zarzuelas, etc. Es también autor de la exitosa *El Tío Caniyitas o el mundo nuevo de Cádiz*, escrita en 1849 (CADA).

ciertos rasgos esperpénticos de “retablo de la avaricia”. Estos familiares la encierran en el manicomio de la ciudad, entonces situado en el convento de capuchinos, de donde será rescatada por Batillo y su flamante marido, disfrazados ambos de frailes. Se conserva un manuscrito en MC. El texto fue publicado por Larrea (1950: 603-620) y Aladro (1976: 345-371).

Tras revisar las piezas protagonizadas por el personaje de La Tía Norica resulta interesante reflexionar sobre sus características y origen. Sobre todo de qué manera esta figura que representa a la vieja de clase popular, recurso clásico cómico del teatro español, se vincula con las representaciones navideñas. En los villancicos populares tenemos algunas referencias de personajes similares relacionados con la Navidad, como el popular “Ya viene la vieja/con aguinaldo...”. El crítico Flores Arenas, por su parte, del que se ha empleado un buen número de críticas en este trabajo, recogió otro ejemplo en uno de sus escritos, publicado en *El Globo* (26-12-1841):

Y dijo Melchor,
Melchor y Gaspar,
y el rey Baltasar,
Que por buena que sea una vieja
Ni el mismo demonio la puede aguantar.
VILLANCICO DE LA FERIA

El artículo “Cosas de De Noche Buena” de *La ilustración católica* (25-12-1889), citado anteriormente, describe que La Tía Norica es “una vieja campesina” que cuando es atropellada por el toro en el campo es recogida por unos pastores que la llevan a su casa. En el artículo navideño de *El Universo* (24-12-1905), se explica que la relación con el drama sacro es “cuanto que su protagonista, la tía Norica, es pariente de uno de los pastores que figuran en aquel”. Este detalle tiene relación con el apunte que da Larrea (1953: 590) cuando explica que Batillo viene

de Bato, "popularísimo en los diálogos pastoriles"⁴²⁶. En cambio, los nombres de don Reticurcio y Norica le parecen italianos. El primero lo relaciona con Curzio, mientras que el segundo con Nora⁴²⁷, justificando este origen con la importancia de la colonia italiana de Cádiz de los siglos XVII y XVIII.

Esta puntualización no se debe pasar por alto, si recordamos al personaje que en Italia trae los regalos a los niños: la bruja Befana, normalmente representada por una anciana. Según la leyenda, cuando los Reyes Magos iban buscando al Niño Jesús se encontraron con esta abuela que les ayuda a encontrar el camino correcto y les regala unos dulces. Los Reyes le proponen que les acompañe a buscar al Niño, pero la vieja rehúsa. Más tarde, se arrepiente y sale tras los Reyes cargada de dulces, repartiéndolos entre todos los niños, por si alguno de ellos era el Salvador.

La figura de la vieja también es representación del año que está acabando, o del invierno que se resiste a irse, como la Vieja Cuaresmera o la Vieja Remolona de algunas poblaciones españolas, seguramente versiones de la *Anna Perenna* o *Perenne*, deidad a la que los romanos rendían culto en las celebraciones de año nuevo que celebraban en primavera.

Debe mencionarse también la utilización en la ciudad de La Tía Norica y sus personajes afines, que han servido desde siempre en Cádiz como referente para hablar de forma irónica o sarcástica de cualquier asunto. En principio, como

⁴²⁶ Como ya se explicó en Ortega (2004: 50) 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 7: 1175 y 1183).

⁴²⁷ Nora puede derivar también de Eleonora o de Nicanora. Vila Valencia (1974: 29) habla de una señora de este nombre que habitaba hacia 1865 en la calle Botica, en el barrio de Santa María de Cádiz, que recibía el apodo de Doña Norica o Tía Norica. Este autor señala que ahí estaría el origen del personaje.

recurso para la crítica teatral. Por ejemplo, a la ya citada en *Album de Cádiz* nº 3 (19-1-1851: 21) para contrarrestar el excesivo gusto por lo melodramático de las escena decimonónica; también, en la revista *Brisas*, nº 9 de diciembre de 1947, en la valoración, nada positiva de ERREGÉ, acerca del estreno de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* de Poncela, dice "¡con la vetusta Tía Norica tal vez pasara!"

Se encuentran también frecuentes alusiones al personaje como recurso para hablar de cualquier tema de la actualidad: los platillos volantes en el artículo de Bartolomé Llompart "Otra vez los *ovnis*" en *Diario de Cádiz* (30-12-1980:3), la política internacional en el de Evaristógenes de la misma publicación en la contraportada del 11-5-1999; la crisis de astilleros también en *Diario de Cádiz* con el artículo "El vapor, como con La Tía Norica", crónica de Alejandro Barragán publicada el 22-9-2004: 4; la anécdota que pudo terminar en tragedia durante el rodaje de la película *Knight and Day* en Cádiz, cuando escaparon los toros a utilizar en una de las escenas y que refleja el texto de Pedro M. Espinosa, una vez más en *Diario de Cádiz* (23-11-2009: 17), bajo el título "A la Tía Norica la ha cogido el toro"; o, finalmente, como uno de los elementos de nuestro patrimonio en "Crear o no crear" en el artículo de opinión de Yolanda Vallejo de la sección "La hoja roja" de *La Voz de Cádiz* (23-8-2015).

La Tía Norica aparece reflejada también en la música popular. Es bien conocida la alegría frecuentemente interpretada por Rancapino, donde se la nombra dentro de esos "tipos de gracia y salero que existieron siempre en Cai"; Pasión Vega la nombra en la canción "Habanera de los ojos cerrados" y en su pregón de Carnaval de 2007. En este ámbito encontramos numerosos ejemplos, pues los

personajes de la Tía Norica han sido nombrados en las coplas, las han inspirado o protagonizado; incluso han servido de modelo para diferentes “tipos” en las diferentes clases de agrupaciones, tanto en las que se puede considerar “oficiales” como en las expresiones callejeras más populares, denominadas “ilegales”. Así, entre otros ejemplos, en cuanto a las letras, es de destacar el famoso pasodoble ya citado de Paco Alba para *Hombres del mar* (1965) sobre el vaporcito del Puerto — Bien de Interés Cultural de la Junta de Andalucía— y en la que se puede constatar que en dicha embarcación “hasta dio su viajecito / la célebre Tía Norica”. Dicha letra fue parodiada posteriormente por la ilegal *El gran circo Guatifó* de 2007, uno de cuyos cuplés describe la falta de “gracia exquisita” del catamarán —nuevo medio de transporte para ir a El Puerto de Santa María— donde “no se monta nuestra célebre Tía Norica”. Asimismo, habría que nombrar el tango dedicado al personaje de Batillo por el coro *Titirimundi* (1992); sus apariciones en la ilegal *Santificado sea tu nombre* (1995). Como agrupaciones inspiradas en los títeres gaditanos se pueden citar los cuartetos *Los pastores de la Tía Norica* (1935), de Belice, Salina, Pepete y el Mori; así como *Esta familia está colgá* (2003), de López y Braza; y el callejero *Teatro de títeres La Teo Norica* (2014); el coro de Kiko Zamora y Julio Pardo *La Tía Norica* (1982); o la chirigota *Los nietos de la Tía Norica* (1956) de Patrón y Delgado. Finalmente, también ha servido de inspiración para el disfraz, de lo que es ejemplo la Peña Andújar, que, con “Los personajes de la Tía Norica” obtuvo varios premios en el carnaval de 2003 en la modalidad de grupos; o la propia alcaldesa de Cádiz, que eligió disfrazarse de La Tía Norica en la final del Falla de 2005.

-El Tío Melones (o) la (gran) corrida de toros

Sainete cómico en seis cuadros con ilustraciones musicales y rasgos melodramáticos. Atribuido erróneamente a Couto (Aladro, 1976: 373 y Toscano 1985: 115), fue estrenado en la época de Chaves, el 12-1-1913, según *Diario de Cádiz* (10-1-1913, suplemento). En MC se conservan cuatro manuscritos⁴²⁸, dos de ellos en unos cuadernos que también incluye, como se ha explicado antes, el manuscrito de *El Tenorio de Astracán*. El texto fue publicado por Aladro (1976: 373-393).

Esta obra describe cómo un picador se opone al noviazgo de su hija con un torero, que finalmente le salva la vida. Es muy similar a la zarzuela cómica en un acto *La corría de toros*, de Paso y Cano, en colaboración con Jiménez Prieto. Publicada en 1904, había sido estrenada en el Teatro Eslava de Madrid en 1902.

-El sueño de un jugador

Sainete. Por lo publicado en la sección de "Actualidades" del *Diario de Cádiz* (14-1-1923, Ed. M.) se estrenó la temporada navideña de 1922. La descripción que da este periódico del espectáculo hace recordar otra de las obras del repertorio, *El sueño de Batillo*, de la que se hablará más adelante.

-Por la afición al toreo

Pasillo cómico en un acto y un solo cuadro. Anunciado el 21-1-1925 en *Diario de Cádiz*.

-El agente contratista

Disparate cómico en un acto y dos cuadros de Antonio Ramírez, miembro de la Compañía Tía Norica. Estrenada el 13-6-1926. Don Duro, el agente, recibe la

⁴²⁸ Uno de los manuscritos tiene el nombre de "Manuel Martínez Couto". Quizás por eso siempre se había considerado que era suya la autoría del texto.

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.

-El sueño de Batillo

Disparate cómico en siete cuadros. Se conserva manuscrito en MC. 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 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.

La versión de este texto que realizó Pepe Bablé —estrenado por la actual compañía en 2002 bajo el título de *El sueño...*— fue publicado en la colección “Títeres de sueños” (nº 2) del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao (D. L. 2005) en edición bilingüe euskera-castellano, con abundantes fotografías del espectáculo así como con una introducción sobre la historia del títere en general, así como un pequeño resumen de la historia de La Tía Norica y descripción de sus técnicas de manipulación.

-Batillo Cicerone

Sainete original de Manuel Martínez Couto, escrito en 1928. En su argumento se describe como Batillo encuentra trabajo de guía turístico 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”⁴²⁹. 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); Restituta y Casta, las cursis de turno... Y, por supuesto, el *pimpi* (o *cicerone*), vocablo gaditano que designa, según Payán (2000: 174-175), 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 [...]”, 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.

5.1.3. Piezas musicales:

-La Virgen de la Palma o de la Viña a la Gloria

Versión para títeres de la zarzuela (o sainete lírico) de costumbres gaditanas de Pedro Muñoz Ariz⁴³⁰, con música del maestro Mariano Alcalá Galiano, estrenada con actores en el Teatro-Circo de Verano de Cádiz , el 8-11-1924, y por La Tía Norica en enero de 1926. La trama gira en torno al amor no correspondido de Mari Luz por Antonio, y de su posterior aceptación de Manolillo, por inspiración

⁴²⁹ Testimonio de Ana Cabello (Aladro, 1976: 59), componente de la antigua compañía y abuela del actual director de La Tía Norica, Pepe Bablé.

⁴³⁰ Pedro Muñoz Ariz (Chiclana de la Frontera, Cádiz, 1912-Cádiz 1934), RCC, T. 275-1 p.165, Secc. 3ª. Fue un autor cómico y director de teatro local. A través de las noticias de *Diario de Cádiz*, se ha podido averiguar que escribió otras piezas como *Mi mejor amigo*, *Lluvia de hijos* o la zarzuela *La niña de Eureka o salaitos y dulces*, con música de Enrique del Toro, entre otras. 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).

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. La versión para títeres incluía también partes cantadas y fue todo un éxito, pues se agotaron las entradas en todas las secciones. Franklin Jr. & C^o describió la recepción de la obra en estos términos en "Actualidades" del 19-1-1926 Ed. M. en *Diario de Cádiz*:

La presentación de la chistosa y aplaudida obrita no pudo ser más perfecta: y era de admirar el decorado adecuadísimo, así como la discreta interpretación de la misma. El momento en que aparece la procesión de la Virgen de la Palma fue aplaudido con gran entusiasmo, haciendo el público que la cortina se alzara varias veces en honor de "los artistas".

Sobre esta pieza, que se representó en Sevilla en 1934, Martínez Velasco (D.L. 2007: 278) recoge cómo "los efectos especiales asombraban al público ingenuo, ya que, como narraba García Escobedo, la Virgen 'detiene las mareas a las puertas del templo en la decoración concebida para las marionetas por don Manuel'".

-El retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla.

Ópera de cámara inspirada en el *Quijote* (Ca. 25, II parte), compuesta por encargo de la princesa de Polignac y estrenada en París (25-6-1923). A partir de esta pieza, el Teatro La Tía Norica ha realizado su particular puesta en escena para los actos del 125 aniversario del nacimiento del compositor gaditano Manuel de Falla. En esta ocasión La Tía Norica abandonó su espacio habitual en el retablo para ubicarse en un escenario de caja italiana. Se diseñó una escenografía de gran

formato de forma que se integrara en un mismo espacio a cantantes, actores y manipuladores. Esto además dio la oportunidad de manejar distintas técnicas a las tradicionales, y los titiriteros, normalmente ocultos, trabajaron a vista de público durante todo el espectáculo.

5.1.4. Pasillos cómicos bufos protagonizados por D. Cristóbal Polichinela y su consorte Rosita

En las navidades de 1903-04, Chaves representó piezas protagonizadas por "cristobitas". Gracias al cartel conservado en ATN, se tiene noticia de su desarrollo, que siguen la línea de los argumentos de *Punch and Judy*, pues no hay que olvidar que D.Cristóbal es la versión andaluza del polichinela inglés. Las escenas o "pasillos cómicos bufos" fueron tal y como reza el cartel:

Amores de Cristóbal y Rosita. Su casamiento. Disgustos conyugales. Lucha heroica de Cristobita con un toro. Crímenes del protagonista. Es condenado a la horca. Engaña al verdugo. Satanás lo arrebató al infierno.

Posteriormente, *Diario de Cádiz* de 19-12-1906 da noticia de que en el "Salón Teatro de Polichinelas del Sr. Páez", es decir, Luis Páez Montenegro, se anuncian "graciosos pasillos de Cristóbal", además de las funciones clásicas de Tía Norica. También de nuevo, gracias a *Diario de Cádiz* de 10 y 13-1-1913, en los suplementos de ambos ejemplares, se sabe que se ofertó como nuevo sainete o nuevo espectáculo indistintamente a D. Cristóbal Polichinela en el Teatro Mecánico del Sr. Chaves.

5.1.5. obras de temática infantil

-Yo mato al dragón

La única referencia sobre esta obra aparece en una petición de permiso para la Feria del Frío de Manuel Martínez Couto con fecha 2-11-1931 (AHMC: Fiestas, C. 1850).

-Rataplán, Rataplán o una historia (hazaña) de Pinocho

Cuento en dos actos dividido en diez cuadros. Obra original de Salvador Bartolozzi, publicada por Saturnino Calleja. Se conservan dos manuscritos mecanografiados, uno incompleto, realizados por la compañía en MC. Sin noticias de su estreno por la Compañía La Tía Norica.

-Pipo, Pipa y el dragón

Cuento en dos actos dividida en nueve cuadros. Obra original de Salvador Bartolozzi, publicada por Saturnino Calleja. Se conservan dos manuscrito mecanografiado, uno incompleto, realizados por la compañía en MC. Sin noticias de su estreno por la Compañía La Tía Norica.

-Taholí, Taholá y el brujo Pipirigallo

Estrenada en el guñol infantil de Salvador Bartolozzi, era una obra original de Enrique Castillo (*ABC*, 5-3-1930), colaborador habitual del anterior. Así consta también en el manuscrito en MC, con firma de dicho autor. Además lleva en todas las páginas el sello oficial "Empresas del Teatro de la Comedia. Cortaduría. C/Príncipe, 14". Seguramente se trataba del espacio teatral del mismo nombre de Madrid. Sin noticias de su estreno por la Compañía La Tía Norica.

Por último, además de todas estas piezas, habría que reseñar un juego escénico o divertimento que ha llegado hasta nuestros días:

-Baile de marionetas

Probablemente, este cuadro se inspira en las parejas de bailarines que actuaban en los teatros de variedades o en los entreactos de otras obras, incluso entre las de títeres. Así, en el teatro de Chaves instalado en Salón de la Infancia, después de *La Tía Norica* se ofreció el baile "Kake o Cake-walk" por la pareja compuesta por Pancho Cuentas y Miss Lelia (*Diario de Cádiz*, 13-12-1906 Ed. M.). Al año siguiente, Chaves añadió un "baile de fantoches" a su espectáculo, como se lee en *Diario de Cádiz*, 25-12-1907 Ed. M. En la época de Couto también se publicitaron, según el mismo periódico con fecha 14-1-1923 Ed. M. Este tipo de números servían para mostrar la pericia y virtuosismo de los manipuladores, al tiempo que entretenían al público mientras se preparaba la organización de la siguiente obra.

Apéndice 2. Técnicas

En el aspecto material y plástico de este fenómeno, cabe recordar que surge en el seno de la carpintería mudéjar o “de lo blanco”, a tenor de la profesión de artista carpintero de Pedro Montenegro, el creador del espectáculo. Así, se puede suponer que la madera constituyó la base fundamental de la construcción de muñecos en los primeros tiempos de la compañía. Como se ha demostrado anteriormente, tanto él como su familia pertenecían a la Hermandad de Carpinteros de Cádiz, vinculada al convento de Candelaria.

En este lugar, los artesanos gaditanos relacionados con la madera se organizaron —bajo protección de San José— en dos grupos diferenciados, de ribera y de lo blanco, aunque posteriormente se reagruparan en uno solo, según explica Fernández Martín (1992). A la sección de “carpinteros de blanco”, pertenecían también maestros tallistas y retablistas como el genovés Antonio Molinari, autor del retablo de la Sagrada Familia que se conserva en la iglesia de San Agustín. Esta obra está organizada en torno a lo que se podría llamar una “acción” o “movimiento” puesto que representa a San José con el Niño en brazos disponiéndose a entregárselo a María, la cual se presenta en actitud de recibirlo.

Desde la Edad Media, los retablos pintados o esculpidos escenificaban “acciones dramáticas” de carácter sagrado con el objeto de instruir al pueblo llano en la doctrina de la Iglesia. A partir del siglo XVI, muchos de ellos se componían de figuras articuladas con movimiento mecánico; por este motivo se llamó *retablo* también a todo teatrillo con movimiento mecánico, y más tarde, por extensión, a todo teatro de títeres.

Coincidiendo con el momento en que se incorporan los artistas genoveses que llegan a Cadiz en el siglo XVIII, según explica Sánchez Peña (2006: 74 y 75), se fundaron muchas cofradías de penitencia en la ciudad que demandaban la creación de imágenes. Por ello, se elaborarían numerosas figuras de vestir o “de candelero”, que constan de cabeza, manos y pies, con articulaciones en hombros y codos. Para ello se seguía la tradición andaluza ya existente, pero con los matices de la escuela genovesa. Hay que destacar también la tradición de la ciudad de Génova respecto a los *pesepre*, aunque no hubieran llegado a la fama de los Napolitanos, que en esa época se introducen, con gran éxito, en la corte española. Pero lo interesante de los primeros es que las pequeñas figuras de los belenes, “que en algunos casos llegaban a tener hasta 60 cm”, tenían piernas y brazos articulados. Según continúa explicando Sánchez Peña (2006:75),

Ello permitía colocar a la figura de forma diversa, tanto de pie como sentada, jugando también con las posiciones de los brazos. En algunos casos existían articulaciones muy sofisticadas, teniendo goznes en hombros, codos o rodillas, unas esferas (todo realizado en madera) que daban opción a una gran movilidad.

Se puede suponer, entonces, que Pedro Montenegro aprovechó estos conocimientos para crear esos muñecos que él mismo, según se puede constatar en los distintos documentos citados, denominó “figuras” tanto “de movimiento” como “movibles” o “de transformaciones” e incluso “autómatas”, y también a veces “marionetas”. En cuanto a su realización y aspecto, existen diversos testimonios y comentarios en prensa que ayudan a imaginar el resultado final. Así, frente al comentario de León y Domínguez sobre la tosquedad de las figuras (1897: 154) se encuentran opiniones como las recogidas en *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real*

(1899: 108), donde se afirma literalmente: “originales hasta no más eran los muñecos [...]”. Hay que recordar los frecuentes recordatorios en los anuncios en prensa en los que el propietario del teatro afirmaba no haber escatimado gasto a la hora de complacer al público, o su propia valoración de los nuevos recursos que iba produciendo tanto de títeres como de decoraciones, efectos, e incluso piezas y números o nuevas atracciones, que demuestran la preocupación por renovar de manera persistente los aspectos visuales y estéticos, dentro de unas constantes que se mantenían cada año.

Posteriormente, los herederos o continuadores de este popular teatro de títeres continuaron en la misma línea de renovación y tradición. Así, Chaves, director de la compañía” desde principios del siglo XX entonces denominada “Teatro de figuras automáticas”, era un hombre detallista que reinvertía los beneficios para realizar nuevos decorados, muñecos y embocaduras. Por su parte, Couto, su sucesor, introdujo todo tipo de mejoras, como describe un artículo publicado en *Diario de Cádiz* con fecha 4/12/1924:

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 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.

Según se desprende de la observación de los títeres custodiados en el Museo de Cádiz y del estudio de las fichas que los describen, en la construcción de

títeres se usaron el papel encolado popularmente denominado “cartón piedra”⁴³¹, la madera, el metal, así como textiles diversos para confeccionar las ropas, sin olvidar el pelo natural o artificial para rematar el conjunto.

De cara a realizar el proceso de recuperación de los espectáculos del legado, se optó en principio por realizar réplicas exactas de los muñecos originales. Así, para la puesta en escena de *Autos de Navidad* (1985 y 1989), *Sainete de la Tía Norica* (1985), *Baile de marionetas* (1985) y *Batillo Cicerone, Pimpi de Cai* (1990), los títeres se han construido con los mismos materiales citados que, se pueden considerar “tradicionales” en su uso⁴³². El cartón piedra se ha sustituido, sin embargo, por el *cartón fallero* para construir la cabeza y el torso; ambas piezas llevan además sendas planchas de madera rectangular. Por su parte, las extremidades son también de este material, generalmente de pino, de donde las inferiores llevan —en el caso de los títeres de “percha gaditana”— una pequeña pieza de plomo en la planta del pie para mejorar su estabilidad. En este tipo de muñecos, además, la cabeza está separada del tronco y este, a su vez, de la cadera. Cada parte se ha engarzado mediante un cáncamo, con las zonas que corresponderían a la base del cuello y la cintura, respectivamente. Por último, todos los títeres están forrados con una malla desde el cuello hasta los pies que cumple una doble función: por un lado, proteger al títere, y, por otro, evitar que se aprecien las divisiones citadas.

El proceso de construcción de un títere de los empleados por esta compañía —como describen Fernández de la Paz (2004: 239-245) y el artesano

⁴³¹ Se trata de un material similar al cartón fallero, pero mucho más económico. La denominación de *cartón piedra* hacía referencia a cuando, una vez encolado, el papel maché, la estraza o la cartulina, que se usaban como base, tomaba su característico aspecto endurecido.

⁴³² En el espectáculo *Batillo Cicerone, Pimpi de Cai*, uno de los personajes, el negro Pancho se realizó por completo en madera.

informante Francisco Javier Geraldía Capurro— comienza, independientemente del material o materiales a emplear en su construcción, con la elaboración de un “boceto” en barro de cada una las partes del títere, empezando siempre por la cabeza. Para ello, se coloca una pella sobre un trono manual; con la ayuda de unos palillos de modelar y de vaciar se va dando la forma deseada.

A partir de este “boceto” se procede a la realización del vaciado o “negativo” en escayola. En primer lugar, la pieza realizada en barro se divide en dos, longitudinalmente. El contorno central de las dos mitades de cada pieza se rodea con plastilina o barro húmedo —para que la escayola no se salga— y se encofran; es decir, se depositan boca abajo en una caja de moldear de madera construida con un fondo y cuatro tablas unidas entre sí con cinta adhesiva o clavos. Esta caja se rellena con escayola y se deja fraguar. Una vez seca la escayola, se abre la caja y se saca el barro con un vaciador; tras limpiar con una bayeta con agua y posteriormente secarse al sol, se obtiene un molde de escayola de cada mitad de la parte a trabajar, del que se pueden “positivar” tantas piezas para crear los títeres como sean necesarias⁴³³. Para “positivar” el molde, se unta el interior con una mezcla de alcohol y escamas de goma laca. Se moja el cartón para darle esponjosidad, procediendo entonces a superponer distintas capas de cartón y cola sobre el interior del “negativo” de escayola, hasta que la pieza adquiera la consistencia adecuada. Finalmente, se deja secar durante varios días y se desmolda. A continuación, se procede a unir las dos mitades de cada una de las partes del títere, utilizando cartón piedra o fallero impregnado con cola blanca; antes de cerrarlas se introduce una plancha de madera rectangular de mayor o

⁴³³ De manera general, se preparan diversos moldes de cuerpo, de hombre y de mujer. Así mismo, de primer término o de segundo y de diferentes medidas, para jugar con la ilusión de la perspectiva.

menor tamaño según se trate de la cabeza o el torso, a fin de reforzar el peso, además de la resistencia del títere, y así poder unir el resto del cuerpo con los engarces.

Por su parte, las extremidades se construyen en madera. Para ello, se toma un trozo acorde con las dimensiones del títere y se tallan con una gubia, dándose la forma más conveniente para el movimiento. Se pueden emplear, para mayor facilidad, unas plantillas de cartón de la planta del pie y la palma de la mano. Una vez talladas, las extremidades se repasan con una lija mediana y luego con una de grano fino hasta que estén lisas. A continuación, se procede a pintar el rostro y las manos del títere —las partes visibles⁴³⁴— con pintura acrílica, momento en que se le aplican sus rasgos diferenciadores como personaje. Finalmente, se preparan las uniones para el ensamblaje del títere.

En los siguientes espectáculos, tanto de nueva creación, de lo que es ejemplo *El Retablo de Maese Pedro* (2001), como los que continúan con la recuperación del repertorio, caso de *El sueño...* (2002), se ha incidido más en el proceso creativo de cada títere que en la elaboración de réplicas a partir del material conservado; a la par, se han introducido nuevos materiales, como la madera de cedro —la más blanda para tallar y muy ligera, además de resistente a la carcoma— y, como se detalla más adelante, el poliéster o la gomaespuma. Igualmente, se han incorporado, una vez más, técnicas de la imaginería religiosa, como las que tradicionalmente se aplican, por ejemplo, a las figuras de las procesiones de Semana Santa, entre otros casos. En esta nueva forma de trabajar, una vez que la compañía ha decidido los personajes de la obra a representar, el

⁴³⁴ Las piernas y los brazos van revestidos con tela color carne o blanca, además de cubiertos por la vestimenta.

artesano realiza varios bocetos y de entre ellos se eligen los que mejor expresan la idea original, procurando la diferenciación de cada personaje. Entonces se dibujan las distintas partes de cada títere de forma detallada, teniendo en cuenta las dimensiones, la materia a emplear y los ensamblajes que llevarán las articulaciones. De esta manera, en un mismo espectáculo pueden emplearse títeres elaborados con diferentes clases de materiales.

Como ejemplo de combinación de diversas técnicas en la creación de los distintos personajes de un espectáculo, se puede citar el espectáculo *El sueño...* Para este montaje, en concreto, se construyó un grupo de títeres siguiendo el procedimiento tradicional antes descrito, aunque con algunas innovaciones, frente a otros con materiales de nueva introducción. En el primer caso, se empleó la madera de cedro, en lugar de pino, para realizar las cabezas y las extremidades de los títeres. Por su parte, para el torso y la cadera se utilizó papel de periódico como primera capa de base en el molde y, finalmente, cartón fallero. En estos casos, tras secar e introducir los segmentos de madera del torso y cabeza, una vez realizado el pegado, estas piezas se recubren con varias capas de poliéster de fibra de vidrio y, posteriormente, se lija para el policromado al óleo. Para el mismo espectáculo, en cambio, otros muñecos se han construido en su totalidad en gomaespuma o madera. De cualquier modo, se debe señalar que en cada espectáculo se tiende a perfeccionar la construcción de los títeres y su calidad artística; así en *El Sueño...* todos están perfectamente anatomizados⁴³⁵.

Para la construcción de un títere únicamente en madera, se toma un tablero de las dimensiones adecuadas y se le va traspasando las medidas generales,

⁴³⁵ Los títeres originales custodiados en el Museo de Cádiz están articulados pero no anatomizados.

tomándolas con un metro desde el boceto de barro, con la técnica escultórica denominada “de punto”⁴³⁶.

Esta forma general se corta con una radial y a continuación se utiliza un calibrador para traspasar las medidas de los detalles de un modo más exhaustivo. De cara a efectuar la talla, se coloca la madera sobre un banco de trabajo, dejándose la zona a tallar siempre en plano horizontal, que se fija con un gato. A continuación, se procede a desbastar con una gubia plana o cóncava dándose las líneas y trazos aproximados de su forma; luego, se repasan los perfiles y detalles, combinando distintas gubias. A la parte posterior de las extremidades interiores se les practica una hendidura rectangular, que se rellena con la pieza de plomo citada anteriormente con el fin de aumentar su peso. Acabada la talla, se refinan las distintas partes del títere, primero con una lija de grano gordo y luego de grano fino; a continuación, se le pasa goma laca hasta que desaparezca el característico *pelo de cedro*.

En este momento, una vez lijado, se puede proceder al policromado, para lo que se utiliza pintura al agua —acrílico— o *al óleo*. En primer lugar, se prepara la madera con una base o imprimación con óleo más pintura acrílica para cubrir los poros, de color sonrosado violeta. A continuación, se aplica una encarnadura al óleo con tonos que imiten la piel humana, lo que se consigue mezclando diversos colores. Si se utiliza óleo, a continuación se unta una bolsa testicular de toro para cubrir el característico “pincelazo” de este tipo de pintura y pulimentar la figura. Luego, con un pincel más fino y pinturas de distintos colores, se perfilan los detalles de la cara del títere; por último, para conseguir un aspecto más natural se practica

⁴³⁶ Dependiendo de la pericia del artista, artesano, escultor o imaginero se puede trabajar directamente en madera, sin la obligación de realizar un boceto previo en barro.

la veladura, que consiste en una mezcla de óleo, aceite de linaza y secante; esta se aplica con un pincel de mayor grosor y se va difuminando con una esponja o pinceles adecuados. Por otro lado, de manera general, para el sombreado de los detalles se emplean diferentes pinceles y el aerógrafo o difusor de pintura para títeres de mayor tamaño. Debe señalarse, sin embargo, que, a diferencia de las figuras de imaginería religiosa, no se aplica el estuco o estucado —sulfato de cal con cola de conejo— porque saltaría con los golpes que, a veces, recibe el títere durante las funciones.

Para terminar con los títeres realizados en madera, no hay que olvidar el caso de las figuras planas, frecuentemente usadas como recurso fácil para simular escenas de multitudes a lo largo de la historia de la compañía, como lo demuestran las conservadas en el Museo de Cádiz. Para realizar estas piezas se elabora un boceto en papel o directamente en madera, para luego recortar el contorno. Se finaliza policromando con pintura acrílica.

La resina de poliéster con fibra de vidrio es uno de los materiales de nueva introducción, aunque rápidamente ha llegado a convertirse en el preferido por la compañía La Tía Norica, gracias a su resistencia y fácil manipulación. En este procedimiento, tras el consabido boceto en barro, se requiere la realización de un vaciado de silicona; para ello, se rodea con plastilina el contorno central de la pieza de barro a reproducir, depositándose boca abajo en una caja de madera de las mismas características del procedimiento antes descrito. La caja se rocía con cera desmoldeadora —para impedir la adhesión de los diferentes tipos de silicona— y se rellena con silicona líquida; de esta forma, al cuajar, se obtiene un molde con el negativo de la parte frontal de la pieza, justo hasta la barrera de la plastilina.

Pasadas veinticuatro horas puede retirarse ya el modelo de barro, y el proceso se repite por la otra cara para obtener el vaciado del reverso de la pieza. Conseguido el molde o los moldes, se recubre el interior con un preparado hecho con resina de poliéster y un catalizador, peróxido de mec, para que fragüen la silicona y la resina. Sobre esta base se deposita una capa fina de poliéster “gel coat” (esx-43189) con un pincel. Tras el secado se van superponiendo distintas capas de resina de poliéster y fibra de vidrio, hasta cubrir el molde. Una vez alcanzado el espesor deseado se deja secar, se desmolda y se repite el mismo proceso con la otra mitad.

Finalmente, se unen las dos mitades de cada una de las partes del títere, al tiempo que se repasan las imperfecciones con la misma resina de poliéster y el catalizador. Igualmente, se preparan las extremidades inferiores para introducirles un pequeño peso de plomo, del mismo modo que en los títeres con extremidades de madera o realizados en su totalidad con este material. A continuación, se lijan las distintas partes del títere. Seguidamente, se procede a pintar las distintas piezas por separado. Para ello, se les aplica una capa de imprimación de poliéster para facilitar la adhesión de la pintura, que se aplica con una técnica similar a la de la pintura *al agua* o acrílico.

Para la construcción de títeres que no requieran demasiada movilidad en la representación la compañía está empleando un material tan versátil y práctico como la espuma de poliuretano. Coloquialmente conocida como “gomaespuma” o “gomapluma”, entre las características de este elemento destaca su ligereza y flexibilidad, así como su fácil manejo. Siempre tomándolo como referencia el modelo en barro, se traspasan las medidas a un bloque de gomaespuma, empleándose en

este caso una cinta métrica flexible; seguidamente, se traza el dibujo sobre la propia goma espuma, a mano alzada.

Una vez realizado el boceto, se comienza a desbastar la pieza, sacando los primeros volúmenes a navaja y perfilando a continuación con unas tijeras. La goma espuma se tiene que ir humedeciendo a medida que avanza el trabajo a fin de facilitar y suavizar el corte, hasta darle la forma definitiva. El acabado de estos títeres puede llevarse a cabo con tintes, aunque resulta mejor la pintura acrílica con látex vinílico porque aporta mayor elasticidad y no se resquebraja. Para dar más firmeza al títere, se le suelen agregar unas pulseras de plomo en las extremidades.

En los últimos años, en concreto entre 2006 y 2012, la compañía ha emprendido la creación de nuevos títeres —a cargo del artesano Francisco Javier Geraldías Capurro— para uno de sus espectáculos emblemáticos, los *Autos de Navidad*, con el objetivo general de personalizar, caracterizar y distinguir cada personaje. En este proceso, se ha empleado la madera de cedro para la cabeza y extremidades, así como el cartón fallero mezclado con resina de poliéster.

Por otra parte, en lo que se refiere al ensamblaje de los títeres, esta cuestión ha variado mucho debido a las mejoras ideadas por la compañía en cuanto a la movilidad. Tradicionalmente, en las distintas partes del títere se realizaban unos orificios con un instrumento punzante para luego insertar unas argollas en las distintas partes del títere. Una se colocaba en el cuello y se fijaba al extremo superior del tronco con una horquilla de hierro o alambre en forma de rosca. Otras se colocaban en los hombros y también en los extremos superiores de los brazos para engancharse entre ellas. Finalmente, con igual sistema de argollas dobles, se encajaba el tronco a las caderas y estas a las piernas.

Actualmente, se prefiere insertar unos pasadores o espigas metálicas, encolándolas después, lo que facilita enormemente el movimiento de piernas y brazos. Por su parte, a los títeres de gran tamaño se le refuerzan las articulaciones con unas tiras de cuero. En los de gomaespuma, gracias a la poca densidad del material, es suficiente con enroscar las argollas en unos cuadraditos de madera que se pegan con cola de contacto a la gomaespuma. De una u otra forma, una vez ensamblado el títere de hilo, se le abren seis orificios: dos en las sienes, uno en cada mano y otro dos en las rodillas. En todos ellos se fijan los pasadores o espigas, por los que se enganchan a los grilletes a los que se atan los hilos.

En cuanto a las técnicas de manipulación, los sistemas peculiares y característicos de la compañía La Tía Norica son, por un lado, la “percha gaditana”, término que fue acuñado por Aladro (1976) y que cita constantemente en su obra. Por otro, el títere “de peana”. En cuanto a la percha gaditana se trata, en primer lugar, de una cruceta de madera vertical, como se detalla en Fernández de la Paz (2004: 244-245), que se compone de dos partes: una “T” conformada de dos pequeños travesaños de madera, el vertical de unos 15 cm de longitud; el horizontal, de 21 cm de longitud; y un listoncillo de madera de unos 11cm de longitud por 1,5cm de grosor.

Para su fabricación, el artesano o titiritero traspasa a la madera las medidas de las tres piezas con las plantillas correspondientes, las corta y las desbasta con un disco de sierra. A continuación, las sujeta con un gato sobre el banco de trabajo para proceder a afinar y redondear los extremos con una lima metálica. Seguidamente, ensambla la “T” con cola de milano y sitúa los seis cáncamos a los que se atarán los correspondientes hilos: dos en los extremos del brazo horizontal

para los de las manos del títere, otros dos en su cara inferior para los de las sienes y otros dos en los extremos del listón para las rodillas. A su vez, añade un grueso cáncamo en el punto superior de la cruceta, por donde el titiritero la asirá con su pulgar. Por último, se atornilla un cáncamo abierto en la cruceta y uno cerrado en el centro del listón, para poder unirlos en los casos en que no se necesita mover las piernas del títere o se manejan dos perchas a un tiempo.

Para unir el muñeco a su percha correspondiente, esta se cuelga de un “perchero” o simple soporte de madera rectangular sujeto en la pared a unos 2,5m de altura, con cuatro alcayatas en su frente para apoyar la percha y que el muñeco esté equilibrado. Al títere se le acoplan unos grilletes metálicos en cada cáncamo, en los que se ata el hilo, excepto en el caso de los títeres de goma, al que se le anudan los hilos directamente en los pasadores. A continuación, se traba entre dos tacos de madera colocados sobre el banco de trabajo y se procede a unir los hilos a la percha. El artesano o titiritero corta unos tres metros de hilo de lino no encerado, teniendo en cuenta que su longitud va en función de la situación del títere en el escenario. En primer lugar, se anuda a un lado de la sien, se tensa el hilo, se lleva a su lugar en la percha y se hace igual en el otro lado; se sigue con los brazos y se termina con las piernas del títere, siempre cuidando que los hilos queden bien tensados. El proceso completo suele ocupar algo más de una hora.

Finalmente, para el montaje de los títeres de peana se construye una base de madera de pino en forma cuadrada y con las esquinas achaflanadas. A continuación, se preparan unos tacos rectangulares que se van superponiendo a esa base, fijándolos con cola y pequeñas puntillas. En el centro se deja un hueco longitudinal en el que se introduce un listón de mayor longitud, al que se le practica

una acanaladura longitudinal también en uno de sus lados y otras dos de modo horizontal. Mediante unas pletinas atornilladas, se acopla en la acanaladura citada la varilla metálica que sujeta al títere, provisto este de un taco de madera entre las piernas. Para que el manipulador pueda girar el muñeco, la varilla se abre en forma de asa justo entre las pletinas y, además, las manos del títere llevan dos varillas metálicas en las palmas mediante unos pasadores.

Como en el caso de la construcción y el manejo de los títeres, también encontramos referencias al vestuario, iluminación y escenografía desde los primeros tiempos de la historia de la compañía, como se desprende de este detallado comentario publicado en el *Álbum de Cádiz* nº 3 (19-1-1851: 21). Por un lado describe el atuendo de las figuras y, por otro, hace referencia también a la antigüedad del espectáculo:

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 parecía contar con cierta información de la génesis del fenómeno, pues lleva a cabo una comparación entre lo que se presentaba en aquel momento y una estética anterior. Describe con todo detalle un atavío cuyos elementos, como la saya y la chupa, aparecen todavía en los sainetes de González del Castillo pero que parecen remontarse a la usanza y moda del siglo

XVI⁴³⁷. Utilizado en las representaciones “en tiempos lejanos” para caracterizar a los personajes de la Tía Norica, acababa en ese momento de ser renovado.

En siglo XX, en las descripciones sobre Chaves, encontramos referencia al cuidado de los detalles en cuanto a la indumentaria, como se describe en *Diario de Cádiz* (5-12-1910 Ed. T.):

En el escenario, ó mejor dicho, en el lugar donde actúan el ‘personal’ de autómatas y artistas, la vista se distrae, se admira y alegra con tanta nota de color, tanto gusto y tanta proligidad como supone la caracterización de cada personaje en el rostro en la indumentaria y en todo su continente.

Aquellas pequeñitas pelucas y barbas, coleteros y demás postizos diestramente trabajados y que ponen á prueba la paciencia del más hábil y más diestro; aquellos jubones, corpiños, pellizas y mantos reáles, cortados y adornados con abalorios, pieles, dorados y armiños, serían la pesadilla del sastre parisino de época más hábil y más diestro.

Otro ejemplo muy ilustrativo se encuentra en esta descripción de la puesta de *El tío Melones, la gran corrida de toros*, extraída de *Diario de Cádiz* (10-1-1913 Ed. T.)

digno de admiración lo propio de los trajes y hechuras de las flamencas, toreros, picadores y cuantos personajes forman parte en ella; así como la perfección en el juego de mulillas y el caballo que pide la llave del toril.

Siguiendo la tradición, en la actual compañía, en la elaboración del ropaje de los muñecos, se utilizan todo tipo de telas, apliques, adornos, etc., para que no falte ningún elemento, desde la ropa interior hasta cualquier tipo de complemento, como sombreros o pendientes, que caracterizan perfectamente cada personaje que

⁴³⁷ Véanse Portillo y Casado (1992: 169) y *DRAE* (2001: 2033). 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*. En Payán (2003: 128) se describe como un vestido de una sola pieza a modo de túnica para vestir a una Dolorosa, o sea es un término del lenguaje cofrade para designar al vestido que se emplea para las imágenes de la Virgen. Por su parte, la “chupa” es un elemento del vestuario de los majos (Sala Valldaura, 1996: 67).

represente cada muñeco o figura. Un buen ejemplo sería *El Sueño...*, donde aparecen un buen número de personajes extraídos de la literatura universal, todos perfectamente ataviados según el imaginario colectivo atribuido a cada personaje.

Por su parte, con respecto a la cuestión escenográfica, los decorados también han sido un elemento bastante importante en los teatros de títeres, que contribuían a realzar su espectacularidad. En los espectáculos representados tanto dentro del ciclo navideño, del repertorio de la Tía Norica de otras piezas en el Teatro Isabel II, se puede apreciar el papel de este elemento estético a través de los anuncios en prensa.

El minucioso crítico Flores Arenas, que valoraba todos los elementos, lenguajes o códigos del hecho teatral, dentro de una visión muy contemporánea, cercana al concepto actual de puesta en escena, también recogió aspectos sobre los decorados y la iluminación del Teatro de la Tía Norica en *El Globo* (17-1-1841):

Por lo demás la pintura de las galerías y bancos es bastante decente, la del foro es sencilla y graciosa y la del telón de boca, que representa la vista de Sevilla por el río, es buena a nuestro entender, prescindiendo de ciertas no leves faltas de exactitud, y de la licencia poética que se ha tomado el pintor de poner allí una isla en primer término, y en ella una danza en la cual les costará a las sevillanas no poco trabajo reconocerse á sí propias con sus largas trenzas y jubones de peto [...].

En cuanto á la iluminación hay de todo. En el centro arde colgado un reverbero de cuatro luces; [...]. No sucede así en el escenario, que está bastante bien alumbrado, y con candilejas nuevas, cuyos cristales carecen aun de aquel tristísimo luto, nada raro en los otros teatros.

En la época de Chaves, *Diario de Cádiz* (5-12-1910 Ed. T.) resaltó varias veces su profesión de pintor escenógrafo, sus creaciones, así como los efectos de sus creaciones:

Por fortuna para él y para los espectadores es habilísimo escenógrafo, y á aquellas decoraciones de selvas que muchos hemos visto con sus árboles sembrados en ringle ó al trebolillo, todos matemáticamente iguales, con cielo cargadísimo de recortados *cirrus* de cobalto, ha sustituido con su magia artística las que pudiéramos de su invención perfectamente caladas con la más brillante perspectiva, con la desimetría natural y agradable de las ramas que parecen moverse á poco que se haga un ligero esfuerzo de la imaginación.

En la misma publicación, *Diario de Cádiz*, 2-12-1913 Ed. M., destaca, por un lado, la comodidad del local, para finalizar con los efectos de iluminación que había desarrollado desde que introdujo por primera vez la luz eléctrica en 1901:

Apreciamos, con grandes encomios, el decorado de la primera, tan sencillo como elegante, y que no por ser lo primero deja de ser costoso, realizado con profusa iluminación eléctrica perfectamente combinada por paredes y techos, siendo también una cosa que con gusto advertimos la buena disposición de las puertas de entrada y salida que no permitirán la menor alteración de la temperatura en el salón.

Cosa es esta de que se resentía en tiempos pasados, cuando en el mismo sitio, asistíamos casi diariamente al espectáculo, y causa, no pequeña por la que muchos niños no iban con frecuencia; ahora ya decimos, no habrá temor a enfriamientos ni catarros, pues la temperatura en el interior es siempre constantemente igual.

El decorado en nada desmerece del conjunto, y pone de relieve la envidiada y congénita paciencia de su autor, y el profundo conocimiento que tiene de la pintura escénica en toda su graciosa perspectiva, y el sabor especial "chavesco", que resalta en todo lo que pinta.

Para buscar efectos de luz, en las escenas que así lo requieran, tiene instalada una batería de bombillas eléctricas de colores, que á voluntad del que la maneja, hace vistosas proyecciones en el interior del escenario; su autor nos obsequió con un hermoso amanecer, donde todas las tonalidades de la luz solar se iban infiltrando por una magistral decoración de selva donde están calados lo árboles y sus ramas, extendiéndose la vista en dilatada lejanía.

Los decorados y elementos de utillería o atrezzo conservados en el Museo de Cádiz permiten deducir que la organización del espacio escenográfico en el

retablo de La Tía Norica, reproducía —reducido a las dimensiones de los títeres— el teatro de caja italiana con el sistema de telar y telones pintados que trataban de recrear la ilusión de tres dimensiones. En la recuperación de los espectáculos, la compañía actual ha evolucionado desde la copia fiel de los antiguos decorados hasta la concepción de espacios escénicos más acordes con los actuales conceptos escenográficos. No hay que olvidar los efectos de luz y sonido, que ya se tenían en cuenta desde la época de la familia Montenegro, evolucionando desde la maquinaria más artesanal a la introducción de la luz eléctrica a principios del XX, hasta llegar a las innovaciones actuales y aplicaciones informáticas del XXI, que corroboran ese rasgo de “incombustible” que caracteriza la tradición gaditana de los títeres de la Tía Norica, como la definía Fernando Quiñones en *Diario de Cádiz* (7-4-1990) tras la participación de la compañía en el Festival Internacional de Madrid, a la que nunca acaba por meterle “el cuerno por el escritorio el toro del tiempo”.

BIBLIOGRAFÍA: OBRAS, FUENTES Y DOCUMENTACIÓN EMPLEADA

PUBLICACIONES

AJAMIL, Clara y GUTIÉRREZ, F. Javier. (2004) *El belén de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava). Un Belén Barroco de movimiento*, Álava: Asociación Belenista de Álava.

ALADRO, Carlos Luis.

(1976) *La Tía Norica de Cádiz*, Madrid: Editora Nacional.

(1978) "Los títeres de 'La Tía Norica'", *Cuaderno de Cultura* nº 1, junio [Madrid]: 65-66.

ALADRO DURÁN, Juan Pedro, (Dir. Gen.). (1985) *Diccionario enciclopédico ilustrado de la provincia de Cádiz*, Jerez de la Frontera (Cádiz): Cintero-Caja de Ahorros de Jerez. [Entrada sobre La Tía Norica en T. VI, pp.: 18-19 e información complementaria en la entrada "Teatro", igual tomo, 9-12]

ALCALÁ GALIANO, Antonio. (1951) *Recuerdos de un anciano*, Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina S.A.

Anuario Teatral 2001. (D. L. 1986) [2002] Madrid: CDT.

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.

ARTILES, Freddy. (1998) *Títeres: historia, teoría y tradición*, Zaragoza: Arbolé.

AAVV

(D. L. 1991a) "La vanguardia y los títeres", *Puck* nº 1 (monográfico): Éditions Institut International de la Marionnette-Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

(D. L. 1991b): "Las marionetas y las artes plásticas", *Puck* nº 2 (monográfico), Éditions Institut International de la Marionnette-Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

(1999a) "El actor y la marioneta", *Máscara*, nº 26-30 (monográfico) enero-abril, [México]: Escenología, A. C.

(1999b) *Los títeres de La Tía Norica. Museo de Cádiz*, Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. [Catálogo de la exposición temporal organizado con motivo del Día Internacional de los Museos, dedicado a La Tía Norica].

(2000) "Títeres en España y América", *Máscara*, nº 31-32 (monográfico) enero [México]: Escenología, A. C.

(2007) *Ventana al títere ibérico*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX): 40-47/120-131 [Catálogo exposición itinerante internacional organizada por SEACEX, Centro de Iniciativas de Tolosa y el Indira Gandhi National Centre for the Arts. Editado en español e inglés].

(2008) "A vueltas con el teatro de títeres", monográfico en *ADE TEATRO* nº 121, julio-septiembre, pp. 124-205. [Madrid]

BARROSO VÁZQUEZ, M^a Dolores. (1994) "Artistas de la platería jerezana: el taller de los Montenegro", *Trivium* (Anuario de estudios humanísticos) nº 6, noviembre, pp: 499-518.

BELL, John. (2000) *Strings, Hands, Shadows. A Modern Puppet History*. Detroit: The Detroit Institute of Arts.

BALLAGAS, Emilio. (1935) *Antología de la poesía negra hispano-americana*, Madrid: Aguilar.

BARTOLI, Francesco. (2003) "Teorías sobre la marioneta", *ADE TEATRO*, nº 95: 157-163 [Madrid].

BOTO ARNAU, Guillermo.

(2001) *Cádiz, origen del toreo a pie (1661-1858)*, Cádiz: Industrias Gráficas Gaditanas. S. L.

(2004) "'Tío Carando', el primer cantaor flamenco de la Historia", *Diario de Cádiz*, 28 de junio: 40.

BOUDET, Rosa Ileana. (1993) 'Festival de Teatro de Naciones en Santiago de Chile', en *Latin American Theatre Review*, nº 27, Fall 1993.

BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel. (1990) *Los siglos decisivos (Historia de Cádiz, Vol. II)*, Madrid: Sílex.

BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel y MORGADO GARCÍA, Arturo (Dir.). (1990) "La población de la provincia de Cádiz en los siglos XVII y XVIII", en *Trocadero* nº 2, pp. 5-71.

CAMÚÑEZ ECHEVARRÍA, Servando. (1915) *Versos pasados de moda*, San Fernando (Cádiz): [s. l.].

CARO, Diego. (Coord.)

(1999a) *Jerez moderno y contemporáneo en Historia de Jerez (tomo II)*, Cádiz: Diputación.

(1999b) *El arte en Jerez en Historia de Jerez (tomo III)*, Cádiz: Diputación.

CARRERA MORENO, Joaquín y SÁNCHEZ MELLADO, Casto. (1981) "En torno al títere popular (Reflexiones sobre la aparición de la palabra "títere")", en *Gades. Revista del colegio universitario de Filosofía y Letras*, nº 8, pp. 69-74.

CASA, Concha de la, dir. (2001) *Teatro de títeres en Hispanoamérica (Anuario de títeres en Hispanoamérica)*, Madrid: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao y Centro de Documentación Teatral del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

CASADO GARRETAS, Ángel. (D. L. 1999) "Catálogo bibliográfico de títeres en España", en *Documenta Títeres 1*, Alicante: FESTÍTERES 99, pp. 87-115.

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.

(1857) *Nombres antiguos de las calles y plazas de Cádiz*, Cádiz: Imprenta de la Revista Médica.

(1859) *Manual del viajero en Cádiz*, Cádiz: Imprenta de la Revista Médica.

Catálogo de autores dramáticos andaluces (CADA), vol. II (tomo 1y 2), vol. III, Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía

Catálogos del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón y RAMOS SANTANA, Alberto (1995). *Gran Teatro Falla*, Cádiz: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos Cádiz-Ceuta/Unicaja.

COBOS WILKINS, Juan. (1986) "Renacimiento. Los títeres de la Tía Norica: la vida en un hilo", en *El Público*, nº 38-40, abril-mayo, pp. 38-40.

CONTE LACAVE, Augusto. (1901-1903) *Recuerdos de un diplomático*, Madrid: J. Góngora y Álvarez.

COROMINAS, (1954) *Diccionario crítico etimológico*, Madrid: Gredos, Vol. IV.

CURCI, Rafael (2002) *De los objetos y otras manipulaciones títereras*, Buenos Aires: Tridente Libros.

CHAMBERS, E.K. (1978) *The Medieval Stage*, (Vol. II). Oxford: Oxford University Press [1ª ed., 1903].

CHAVES, Manuel. (1896) *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*, Sevilla: [s. n.]

DÍAZ y DÍAZ, M. C. (1962) *Antología del latín vulgar*, Madrid: Gredos.

Diccionario de la Lengua Española XXII Edición. (2001) Madrid: Real Academia Española (2 vols.).

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. [1916] *Intimidades de la farándula. Colección de artículos referentes a la escena, comediantes y escritores dramáticos desde el siglo XVI hasta el día*, Cádiz: Ed. España y América.

Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionette. (2009) Montpellier: UNIMA-Éditions l'Entretemps. [Entrada sobre La Tía Norica en pp.: 699-700].

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana ("Espasa"). Tomos II, VII, XXXIII, VIX, VXII y suplementos 1969-70 (1971), 1971-1972 (1973), 1973-1974 (1975) y 1975-1976 (1977), Madrid-Barcelona: Espasa Calpe.

ESPÍ VALDÉS, Adrián. (1979) *El belem de Tirisiti, al filo de un centenario*, Alcoy (Alicante): Col. "El Cresol"-Librería Llorens.

FEBVRE, Lucien. (1986) *Combates por la historia*, Barcelona: Ariel S. A.

FERNÁNDEZ DE LA PAZ, Esther. (D. L. 2004) "Titeterería", *Fondo andaluz de recuperación del conocimiento artesano*. Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla y Fondo Social Europeo.

FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a Mercedes. (D. L.: 1992) "Aproximación al estudio de la Hermandad de Carpinteros de Cádiz durante el siglo XVIII", *Actas de los VII Encuentros de Historia y Arqueología. Gremios, hermandades y cofradías. Una aproximación científica al asociacionismo profesional y religiosos en la historia de Andalucía* [Celebrado en San Fernando (Cádiz), diciembre, 1991], Tomo 1, San Fernando (Cádiz): Ayuntamiento.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José María. (2001) "Aproximación a los teatros de el Puerto de Santa María en la segunda mitad del siglo XIX", *Revista de Historia del El Puerto*, nº 27.

FUENTE, Ricardo de la y AMEZÚA, Julia. (D.L. 2002) *Diccionario de Teatro Iberoamericano*, Salamanca: Almar

FUENTE, Ricardo de la y VILLA, Sergio. (D.L. 2003) *Diccionario general del teatro*, Salamanca: Almar

FULANA DE TAL. (1899) *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*, París: Garnier Hermanos.

GARCÍA JIMÉNEZ, Salvador. (2006) *Juan de Quiroga Faxardo. Un autor desconocido del Siglo de Oro*, Kassel: Edition Reichenberger.

GARCÍA JULIÁ, César Omar. (D. L. 1999) "Protagonistas... ¡¡Los títeres!!" en *Documenta Títeres 1*, Alicante: FESTÍTERES 99, pp. 55-86.

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.

GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael.

(2000) "El cine en la provincia de Cádiz: un travelling por el siglo XX", *Cádiz: la Provincia en el siglo XX*, Cádiz: Fundación Provincial de Cultura de Diputación-Caja San Fernando.

(D.L. 2007) *Los espectáculos visuales del siglo XIX. El pre-cine en Cádiz*, Cádiz: Quorum Editores.

GAUTIER, Teófilo. (1960) *Tauromaquia*, [s. l.]: Unión de bibliófilos taurinos.

GÓMEZ, Rosalía. (1990) "Corazón de madera", en *El Público*, nº 78, mayo-junio, pp. 150-154.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. (1997) *Diccionario del teatro*, Tres Cantos (Madrid): Akal [Entrada sobre La Tía Norica en p.: 830].

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.

GONZÁLEZ-DORIA, Fernando (1987) *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, San Fernando de Henares (Madrid): Bitácora.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto. (2004) *El Cádiz romántico*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

GUTIÉRREZ LÓPEZ, Constantino. (1994) *Compendio de la Ciudad de Cádiz*, Cádiz: [s. n.].

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. (1993) *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

HUERTA CALVO, Javier (dir.). (2003) *Historia del Teatro Español* (2 vols.), Madrid: Gredos.

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.

IBÁÑEZ-PACHECO, Pedro. (1997) *Cuentos gaditanos* (edición, introducción y notas Marieta Cantos Casenave), Cádiz: Diputación de Cádiz Servicio de Publicaciones.

JASA. (1984) "Las peñas podrían reponer las obras de La Tía Norica. Un reto para las peñas. 'La Tía Norica', debe volver a los niños gaditanos" en *Oleaje Cultural. Revisa de las actividades de las peñas y entidades de la provincia de Cádiz*, sept. 1984, pp.: 12-13 [Cádiz].

JÉRICA Y CORTA, Pablo. (1807) *Los títeres o lo que puede el interés*, Cádiz: Quintana.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. (1967) *Espectáculos y diversiones públicas en España*, Madrid: Anaya.

JURKOWSKY, Henry. (1996) *A History of European Puppetry* (Vol. I y II) New York: The Edwin Meller Press.

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 4º, 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.

(1893) "El Nacimiento de La Tía Norica", *Diario de Cádiz* (17 de diciembre).

(1897) *Recuerdos gaditanos*, Cádiz: Tipografía de Cabello y Lozón.

LLORET ESQUERDO, Jaume.

(1997) "Breve historia del títere en Alicante", en *El títere en Alicante*, Alicante: Ayuntamiento de Alicante/Cala de ahorros del Mediterráneo, pp. 5-39.

(D. L.1999) "Repertorio temático del teatro de títeres en España", en *Documenta Títeres 1*, Alicante: FESTÍTERES 99, pp. 5-54.

MADOZ, Pascual. (D.L. 1986) *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (1845-1850)*-Cádiz, Madrid: ámbito-Ed-Andaluzas unidad [Ed. Fascímul].

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

MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Manuel. (1856) *Nomenclátor de las calles de Cádiz y explicación del significado de sus nombres* [s. n.] [s. l.].

MARTÍNEZ VELASCO, Julio.

(D. L. 2003) *El teatro Alameda y la Feria Internacional del Títere de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.

(D. L. 2007) *Teatro en Sevilla. Crónica de su años más críticos (1929-1953)*, Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales. Consejería de Cultura.

MARTÍN, Hilda. (2012) *Las crónicas de Cádiz*, Cádiz: Mayi.

MATA, Juan. (2003) *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, Granada: Diputación.

Mc CORMICK, John y PRATASIK, Bernie. (1998) *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge: University Press.

MESONERO ROMANOS, Ramón de. (1926) *Memorias de un setentón*, Madrid: 1926.

MESCHKE, Michael. (1988) [CASA, Concha de la. coord.] *Una estética para el teatro de títeres*, [s. l.] Instituto Iberoamericano, Gobierno Vasco, Unima Federación.

MILLÁN CONTRERAS, Donato. [sf.] “La Tía Norica´ periódico sevillano y marionetas de Cádiz” [s.n.; ATN].

MILLÁN CHIVITE, José Luis. (1993) *Cádiz siglo XX: del Cádiz hundido al Cádiz que resurge (1898-1979) (Historia de Cádiz, Vol. IV)*, Madrid: Sílex.

MOLINARI, Andrés. (1994) *Pequeño diccionario del teatro andaluz*, Sevilla: Alfar [Entrada sobre La Tía Norica en p.: 271]

MOLINER, María. (2008) *Diccionario del uso del español*. Edición abreviada. (2008) Madrid: Gredos (3 tomos).

MONTECELOS, Andrés. (1975) “Entrevista con José Monleón” en *La ilustración regional*, nº 11, julio 63-65 [Sevilla]: Sociedad Andaluza de Ediciones.

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.

NAVARRO GARCÍA, NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO NÚÑEZ, Miguel (Directores). (1996): *Historia del flamenco* (5 Tomos). Sevilla, Ediciones Tartesos S.L.

OLIVA, César y TORRES MONRREAL, Francisco. (1990) *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.

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

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]. Luego Publicado en *Los títeres de La Tía Norica. Museo de Cádiz* (1999), Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. [Catálogo de la exposición temporal organizado con motivo del Día Internacional de los Museos, dedicado a La Tía Norica].

(1999) "Teatro de marionetas: sueñan los replicantes con ovejas mecánicas", Villegas, Juan (ed.), *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 98*, GESTOS-Universidad de California, Irvine: 111-123

(2001) "El largo camino hacia la *normalización* teatral de los títeres", *ADE TEATRO*, nº 84: 268-270.

(2002) "Os fíos da vida a Tía Norica de Cádiz" *Bululú*, nº2. Centro de Documentación del IGAEM, verano 02: 9-14.

(2003) "Teatro popular: la Tía Norica", *Proyecto Andalucía. Antropología*. (Cap. 10, Tomo IX: "Literatura Oral"), Sevilla, Publicaciones Comunitarias S. A., 2003: 287-306.

(2003) "La recuperación del legado de La Tía Norica de Cádiz: veinte años después (1984-2004)", *Periférica. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 4 [Cádiz], diciembre.

(2004) "La vida secreta de las marionetas", *Ophelia. Revista de teatro y otras artes*, ("Teatro e infancia") nº 6-7 marzo: 22-24.

(2007) "La Tía Norica" y "Medio siglo de títeres (1900-1950)", en *Ventana al títere ibérico*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX): 40-47/120-131 [Catálogo exposición itinerante internacional organizada por SEACEX, Centro de Iniciativas de Tolosa y el Indira Gandhi National Centre for the Arts. Editado en español e inglés].

ORTIZ de MENDÍVIL, Juan. (D.L: 2003.) *El Nacimiento de La Tía Norica*, [Madrid]: Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural. Ministerio de Educación Cultura y Deportes.

ORTIZ NUEVO, José Luis. (1990) *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*, [s. l.]: Sílex.

OSUNA GARCÍA, Javier. (D. L.: 2002) *Cádiz, cuna de dos cantes*, Cádiz: Quórum Editores.

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: Quórum Libro Editores.

(2003) *Léxico cofrade gaditano*, Cádiz: Quórum Editores.

PÉREZ SERRANO, Julio. [D. L. 1989] *La población de Cádiz a fines del Antiguo Régimen*, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura "Cátedra Adolfo de Castro".

PIZARROSA QUINTANA, Esperanza (1995). "La Tía Norica de Cádiz: el sainete y sus personajes en *Narria, estudios de artes y costumbres populares*, nº 69-70. [Revista del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Madrid-Universidad Autónoma de Madrid]

PORRAS SORIANO, Francisco.

(1988a) *Títere. Boletín de la Unión de Titiriteros (U. T.) y de la Asociación de Amigos de la Marionetas* nº 35, febrero: s. n. p.

(1988b) *Títere. Boletín de la Unión de Titiriteros (U. T.) y de la Asociación de Amigos de la Marionetas* nº 36, abril: s. n. p.

(1995) *Los títeres de Falla y García Lorca*. Madrid: UNIMA.

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.

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: Instituto de Estudios Gaditanos Diputación Provincial.

RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada. (2005) "El Legado de La Tía Norica", Te Teodosio 5, boletín de información cultural nº 75 (2º trimestre 2005).

ROMERO RECUERO, Pascual. (1976) *Cartas a Segismundo Romero. Transcripción y estudio*. Granada: Ayuntamiento.

ROMERO FERER, Alberto.

(2000) "El teatro gaditano en el siglo XX", *Cádiz: la Provincia en el siglo XX*, Cádiz: Fundación Provincial de Cultura de Diputación-Caja San Fernando.

(2002) "Censura y represión: sobre teatro y política en el Cádiz de Fernando VIII (1814-1833)", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* nº 10.

RUIZ RAMÓN, Francisco. (1996) *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra.

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.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Antonio. "Cádiz: La Tía Norica" en *La Ilustración Regional* nº1 sept. 1974: 44 [Sevilla]: Sociedad Andaluza de Ediciones.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. (2006) *Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz*, Cádiz: autoeditado

SÁNCHEZ SAUS, Rafael. (1989) *Caballería y linaje en la Sevilla medieval*, [s. l.]: Publicaciones Diputación de Sevilla/ Universidad de Cádiz.

SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo Alonso de la. (1984) "Antonio Molinari, escultor genovés en Cádiz", *Boletín del Museo de Cádiz IV, 1983-84*, pp. 123-127. *Siglo y medio de arte gaditano (1834-1984)*, catálogo exposición Caja de Ahorros de Jerez por su 150 aniversario. Colabora Diputación de Cádiz.

SOLIS, Ramón.
(1971) *Historia del periodismo gaditano 1800-1950*, Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos, Diputación Provincial.
(1987) *El Cádiz de las Cortes*, [Madrid]: Sílex.

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

SUÁREZ JAPÓN, Juan Manuel. (2014) *De Sendai a Coria del Río, historias de japoneses y japoneses*. Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, 2014.

TERÁN GIL, Jesús. (1999) "El Hospital de San Bartolomé de Tarifa, hoy residencia de ancianos 'San José'" (II). *Aljaranda, Revista de estudios tarifeños*, nº 35, 1999: 14-16.

La Tía Norica (D.L. 1985), Cádiz: Caja de Ahorros. [Cómic de Chano con artículo de Margarita Toscano San Gil, completado con fotografías del material depositado en el Museo de Cádiz].

TORRES MONTES, Francisco. (1989). "El nacimiento del Mesías de La tía Norica: su principal fuente y algunos rasgos lingüísticos", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, vol. III, Granada: Universidad, pp. 307-320.

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: Gever, pp. 92-123.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. (2002) *Catálogo de Autores Teatrales del Siglo XVII* (2 Vols.), Madrid: Fundación Universitaria Española.

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.

Ventana al títere ibérico. (D.L. 2008) Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX) [Catálogo exposición itinerante internacional organizada por SEACEX, Centro de Iniciativas de Tolosa y el Indira Gandhi National Centre for the Arts]

VAZQUEZ DE CASTRO, Isabel (1989) *El teatro de títeres de la Tía Norica y su influencia en la renovación escénica del siglo XX en España*, París: inédito.

VILA VALENCIA, Adolfo.

(1974) *El barberillo de Cádiz o Entre majas siempre hay celos*, Cádiz: Imprenta de Jiménez-Mena.

(1987) *Tradiciones gaditanas*, Cádiz: Imprenta de Jiménez-Mena.

DOCUMENTOS DE NATURALEZA ADMINISTRATIVA

Actas capitulares: 1801-1940, AHMC

Catálogo de las disposiciones testamentarias de los distritos de Cádiz, Arcos de la Frontera, Chiclana, Medina Sidonia, Puerto de Santa María y San Fernando (feb. 2006), AHPC

Catálogo de la sección de planos: siglo XIX, AHMC

Cuaderno del Padrón de Contribuyentes 1797-99, Cuaderno 17 Bº de Santiago, AHMC.

Documentación diversa Hotel Playa: 1928-1945, AHMC.

Estado general de la población en 1801, AHMC.

Expedientes: Alcaldía y de Gobernación; Fiestas; Gobernación; Negociados de Enseñanza y Cultura; Estadística; Fiestas; Iniciativas y Fomento; Instrucción Primaria y Cultura; Instrucción Pública; y Mercados: 1806-1976, AHMC.

Expedientes de Cultura: 1978-1990, AAFMCCC y AGA

Expedientes: Feria y Fiestas: 1877, AHMM.

Expedientes Fiestas, Subsecc. Teatros: 1892, AHMPMS.

Expedientes matrimoniales: siglos XVIII-XIX, ADC

Expedientes sobre permisos gubernativos para espectáculos públicos y creación de sociedades recreativas y culturales: 1790-1860, Secc. GC Cs 152-167, AHPC.

Índices de disposiciones testamentarias: siglos XVI-XIX, AHPC.

Libros de "Bautismos", "Finados o Funerales" y "Matrimonios" (1742-1970). APSA, APSC y APSL.

Libros Sacramentales: siglo XVIII, PSL

Lista de fallecidos: 1801- 1985, bases de datos CSJ

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.

Matrimonios secretos: 1845-1850, ADC

Nota simple finca Compañía nº 14, RPC

Padrones: siglo XVIII, PSL

Padrones de habitantes: 1769-1935, AHMC.

Partidas de “nacimiento” y “defunción”: 1873-1992, AHMC y RCC

Provincia de Cádiz. Relación de edificios o locales destinados en esta provincia a espectáculos de público recreo: 1868, GC C. 152 AHPC.

Reglamento de las diversiones públicas en la Muy Noble, Muy Leal y Muy Heroica Ciudad de Cádiz: 1847, AHMC, Neg. Alcaldía (En inventario).

Real Orden sobre el estado de los teatros de la provincia: 1861 GC C. 163, AHPC

Sección cofradías: cofradía de carpinteros de lo blanco de Cádiz en el convento de Candelaria: siglo XVIII, ADC

PRENSA⁴³⁸

ABC de Sevilla: 1934-1935; 1943

ABC de Madrid: 1991

Álbum de Cádiz. Revista semanal de literatura, 1851

La Amistad: 1856-1857

Brisas: 1945-1948; 1951-52; 1953; 1955-67

Bromas y Veras: 1928

Caras y Caretas [Buenos Aires]: 1923

La Columna [Maracaibo]: 1990

⁴³⁸ Si no se indica lugar, se trata de prensa local de Cádiz. Tampoco se indica lugar de publicación en aquellos rotativos que llevan en su nombre la ciudad en la que se imprimen.

La Correspondencia de Cádiz: 1900-1902; 1904-1906

El Correo de Andalucía [Sevilla]: 1994

El Comercio: 1842-1865/ 1867-1885.

El Conciso: 1810-1013

El Debate [Madrid]: 1933

El Defensor de Córdoba: 1923

Diario de Cádiz: 1867-2015.

Diario de Sevilla: 2000.

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

El Duende: 1811

El Duende de los Cafés: 1813-1814.

La Época [Madrid]: 1901

El Folletín [Málaga]: 1875-1876

La Gacetilla (revista festiva de intereses materiales, literarios y teatros): 1856

El Globo: 1841-1842.

El Guadalete [Jerez de la Frontera]: 1899

La Hoja del Lunes: 1974-1979

La Ilustración Católica [Madrid]: 1899

La Información: 1918-1920

El Liberal: 1923-1925

La Libertad [Madrid]: 1927

Los Lunes de El Imparcial [Madrid]: 1882.

El Mundo: 1999

La Moda: 1842-1870

El Noticioso del Pueblo: 1836-1837.

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

El País [Andalucía]: 1999

Pliegos Universitarios: 1990

La Tertulia, periódico semanal de Literatura y de Artes, 1849-1850

La Tertulia del Malecón o el Anti-tremenda [Sevilla]: 1820

La Tía Norica. A los críticos del malecón [Sevilla]: 1814

El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón [Sevilla]: 1812-1814; 1823

Don Trigémimo: 1929

Panorama: [Maracaibo]: 1990

El Redactor General: 1811-1814.

La Revista Gaditana: 1839-1840

Revista Portuense: 1891-1897

Revista Teatral: 1894-1910

El Sol [Madrid]: 1991

La Tercera [Santiago de Chile]: 1993

La Tertulia: 1850

El Tiempo: 1837 y 1840

El Universo [Madrid]: 1905

La Verdad. Revista gaditana de intereses materiales y administrativos de ciencias y artes: 1856; 1875; 1880

La Voz de Cádiz: 2007-2008

La Voz del Sur [Jerez de la Frontera]: 1963; 1974

Ya: 1935; 1974

OTROS DOCUMENTOS

Almanaque de la publicidad para 1865: Madrid-Cádiz-Habana.

Anuarios y guías oficiales de Cádiz (y su provincia) comprendidas entre 1836 hasta 1935, en BMC y BBP.

Boletín Oficial del Estado, nº 41, 16-2-2002: 6355.

Boletín Oficial de la Provincia de Cádiz, nº 83, 15-4-1999: 12

Cádiz en el bolsillo (1902 y 1903), BMC.

Cádiz en la mano (1904), BMC.

Guía comercial y económica de Cádiz para 1917, BMC.

Guía de comerciantes (1795), BMC.

Guía general de forasteros en Cádiz entre 1816 y 1835, BPPC

Guía política (1813), BPPC.

ROSETTY, José. *Guía de Cádiz, San Fernando y su departamento* (De 1855 a 1900), en BMC, BPPC, BTG

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

AYUSO, Adolfo. (2012) "A la Tía Norica le pilla el toro en Madrid"
<http://www.titeresante.es/2012/02/02/a-la-tia-norica-le-pilla-el-toro-en-madrid/>
<http://www.putxinelli.cat/2012/02/02/a-la-tia-norica-le-pilla-el-toro-en-madrid/>
Consultado: 3-4-2012.

AUMENTE, Mar. (2002) "La Opera dei Pupi" (I) y (II) www.titerenet.com Consultado: 16-3-2004.

AAVV. (2003) *Documenta Títeres 1*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
<http://www.cervantesvirtual.com> Consultado: 27-9-2008.

BABLÉ, Pepe. (2014) 2Actualidad y futuro de La Tía Norica de Cádiz.
<http://www.titeresante.es/2014/01/26/actualidad-y-futuro-de-la-tia-norica-de-cadiz-por-pepe-bable/> Consultado: 2-2-2015.

BUGARETTA, Sebastiano. (2000) "Aspetti storico-culturali e sociali dell'opra dei pupi", *Stilos*, suplemento cultural de *La Sicilia* <http://www.pupisiciliani.com>
Consultado: 14-3-2004.

CANTOS CASENAVE, Marieta. (2004)
"Un escritor de las Cortes de Cádiz: Pablo de Jérica y Corta", Cuadernos de la Ilustración al Romanticismo, nº 12.
<http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/284/266> Consultado: 3-10-2015.

CORNEJO, Francisco J.

(2012a) "La Tía Norica. Orígenes y difusión". Fantoche (UNIMA), nº 6, pp. 14-43 (edición on-line) También en <http://www.unima.es/wp-content/uploads/2013/02/Tia-Norica-2.pdf> Consultado: 8-5-2012.

(2012b) "Una noche en el Cádiz de la Tía Norica"
<http://www.titeresante.es/2012/12/17/una-noche-en-el-cadiz-de-la-tia-norica/>
Consultado: 12-5-2012.

ORTEGA CERPA, M^a DÉsirÉE. (2004) *Sainete de la Tía Norica: edición crítica, introducción, y notas*, www.liceus.com ISBN: 84-9639-42-5.

VALENCIA JAPÓN, Víctor (sf) "De Japón a Roma pasando por Coria 1614-1620"
<http://www.coria-del-rio.com/coriedadelrio/historia/apellidojapon.html>. Consultado: 19-1-2007.

FUENTES ON-LINE

Bases de datos del CDT

<http://teatro.es/guiarte>

Bases de datos del CDAEA

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/cdaea/catalogos#navbar>

Bases de datos de hemerotecas digitales. Universidad Castilla-La Mancha

http://www.biblioteca.uclm.es/guia_hemeroteca_periodismo.html

Biblioteca virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/busqueda.cmd>

Biblioteca virtual de prensa histórica

<http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd>

Fondo antiguo Universidad de Sevilla

<http://fondosdigitales.us.es/fondos/grupos/32/?page=5>

Hemeroteca de ABC

<http://hemeroteca.abc.es/>

Hemeroteca digital Biblioteca Nacional de España

<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>

Red Digital de Colecciones de Museos de España

<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

Recursos de prensa

<http://www.bib.uab.es/premsa/recursos-prensa.php?a=20>

PÁGINAS DE INTERNET

http://www.ariarecording.com/cast/publi_20.htm Consultada: 9-10-2015.

<http://amisdeguignol.free.fr> Consultada: 10-11-2008.

<http://www.cubaperiodistas.cu/fotorreportaje/106.html> Consultada: 19-8-2015.

www.lyon-photo.com Consultada: 10-11-2008.

www.titerenet.com Consultada: 10-05-2015.

www.pagina12.com.ar Consultada: 1-6-2004.

<http://plancadiz.com/> Consultada 8-5-2015

www.quotidiano.net Consultada: 26-5-2001.

<http://www.sanfernando.es/tramites/teatro/>. Consultada: 25-5-2015.

<http://www.lavozdigital.es/cadiz/201412/12/calle-arboli-revive-centro-20141212140120-pr.html> Consultada 12-12-2014.

https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_t%C3%ADteres Consultada: 1-6-2015.

INFORMANTES ENTREVISADOS (Se indica fecha de entrevista):

Pepe y Eduardo Bablé Neira (23-8-2004)

Rosario Cabello Ariza (24-3-2006)

Chus Cantero (25-7-2005)

Francisco Javier Geraldías (17-5-2001 y 10-9-2010)

Ángel Mozo Polo (26-8-2005)

Rafael Pérez Sierra (19-11-1998)

Pedro Rivas Toro (4-12-2004)

Familia Carpio-Torres (18-11-2004)

Voluntarios del Museo de Cádiz (14-05-2005)

OTRAS FUENTES

Correspondencia de Manuel de Falla, AMF

Programas de mano, carteles, documentación administrativa, bocetos, cuadernos de dirección, etc., ATN y APDO

Manuscritos, muñecos, telones, registros y fichas: Fondos Museo de Cádiz.

Marín, Maika. (D. L. 1993) "La Tía Norica" en *Imágenes de la Tierra* nº3 [Serie audiovisual] Cádiz: Servicio de vídeo de la Diputación de Cádiz.

Materiales inéditos:

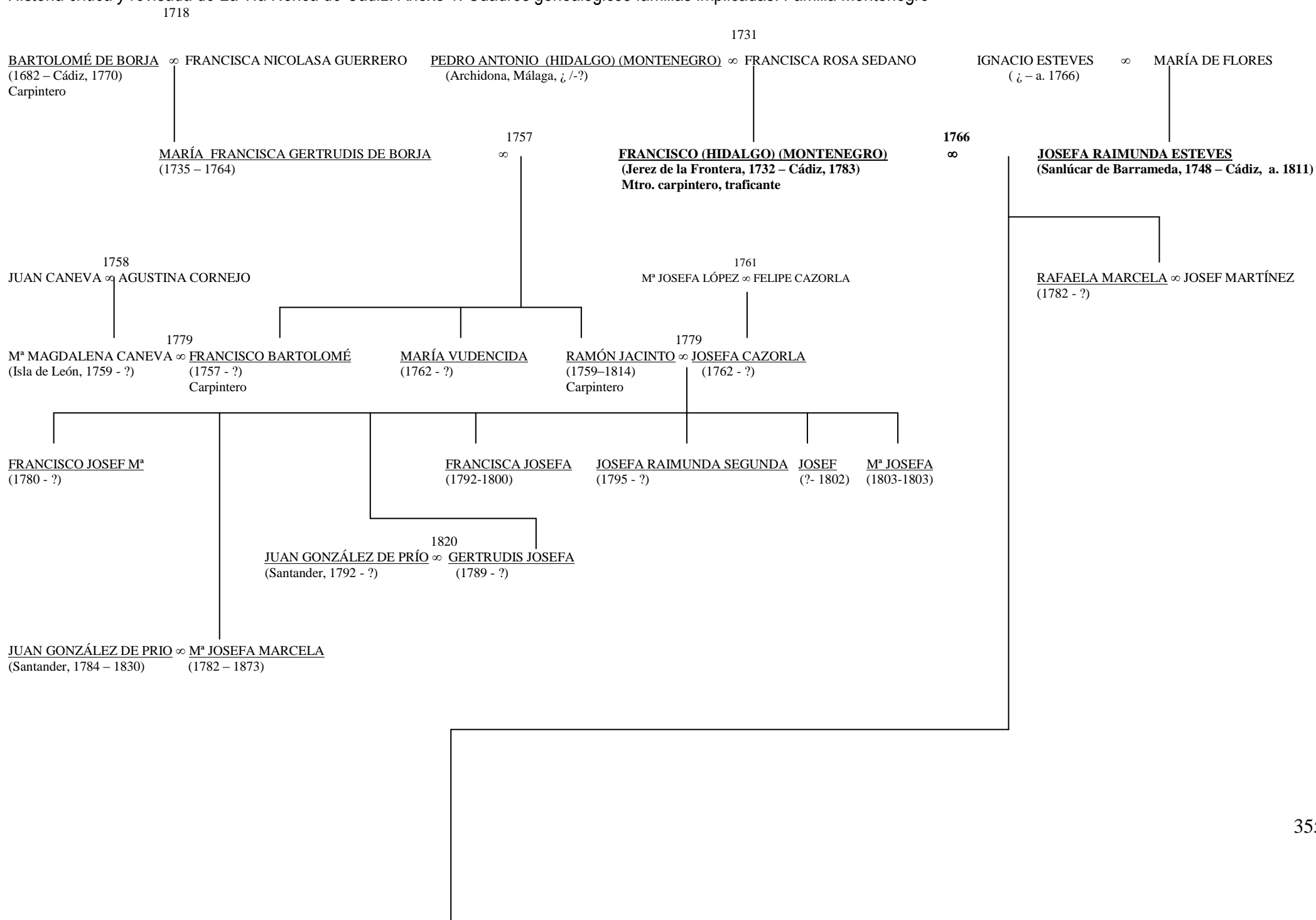
ELVIRIDGE-THOMAS SANTILLÁN, Roxana Adriana (1991). *El teatro de títeres de Federico García Lorca, un análisis textual*, FFGL [Tesis de obtener el grado de licenciatura en Ciencias Humanas del Centro Universitario de Ciencias Humanas A. C. Méxido D. F.].

La Tertulia. (Ca 1983) *El rescate de la Tía Norica*, ATN [Guión para audiovisual].

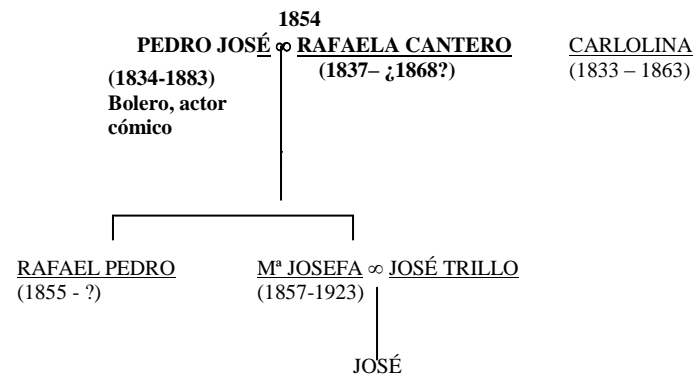
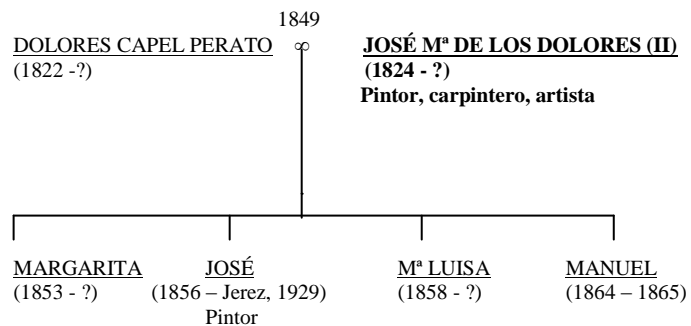
La Tía Norica de Cádiz, APCHC [Maqueta del catálogo de la exposición de la II Fiesta Internacional del Títere de Sevilla 1982-83].

VAZQUEZ DE CASTRO, Isabel (1989) *El teatro de títeres de la Tía Norica y su influencia en la renovación escénica del siglo XX en España*, ATN [Trabajo de investigación para la obtención del DEA de Español, Institut D'Edtudes Iberiques et Latino-americanes (París)].

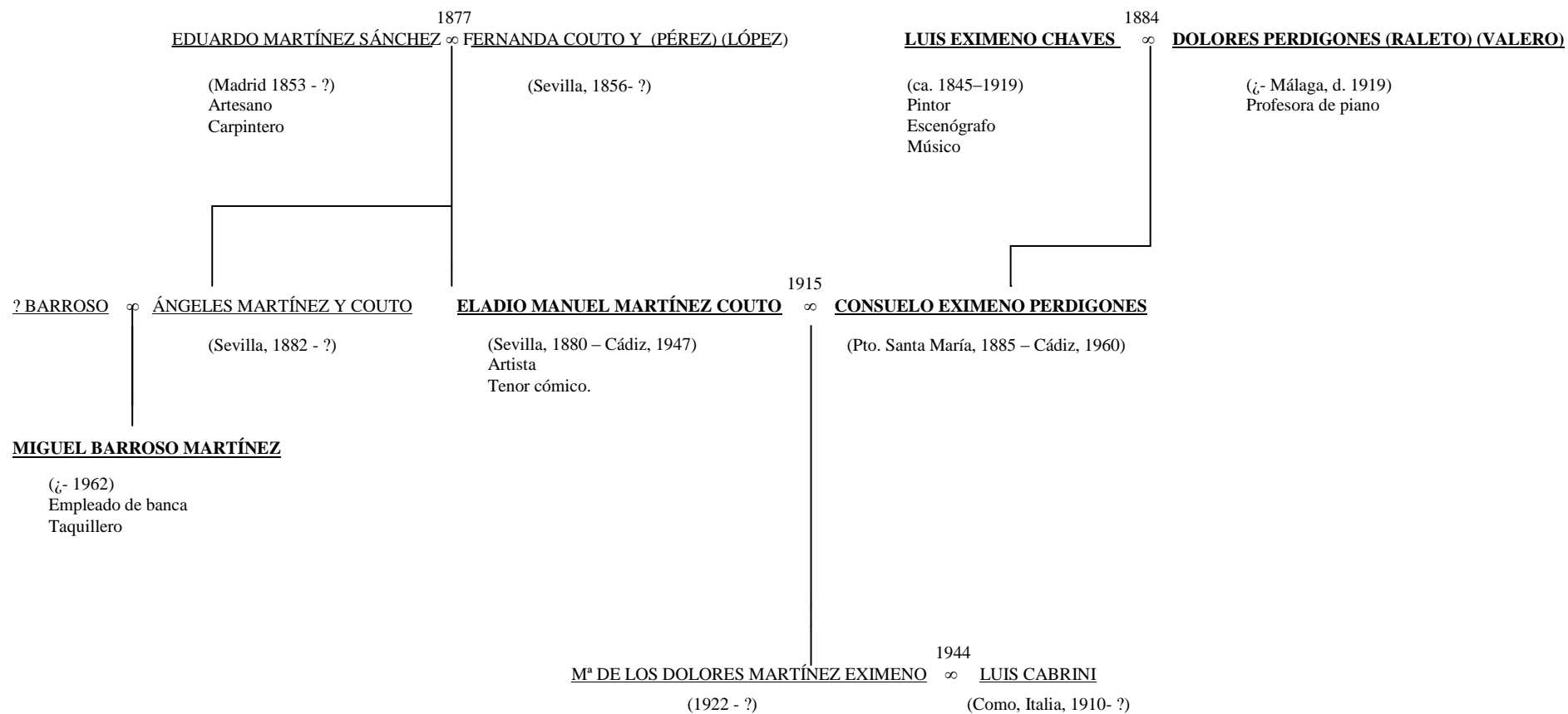
Historia crítica y revisada de La Tía Norica de Cádiz. Anexo 1. Cuadros genealógicos familias implicadas. Familia Montenegro



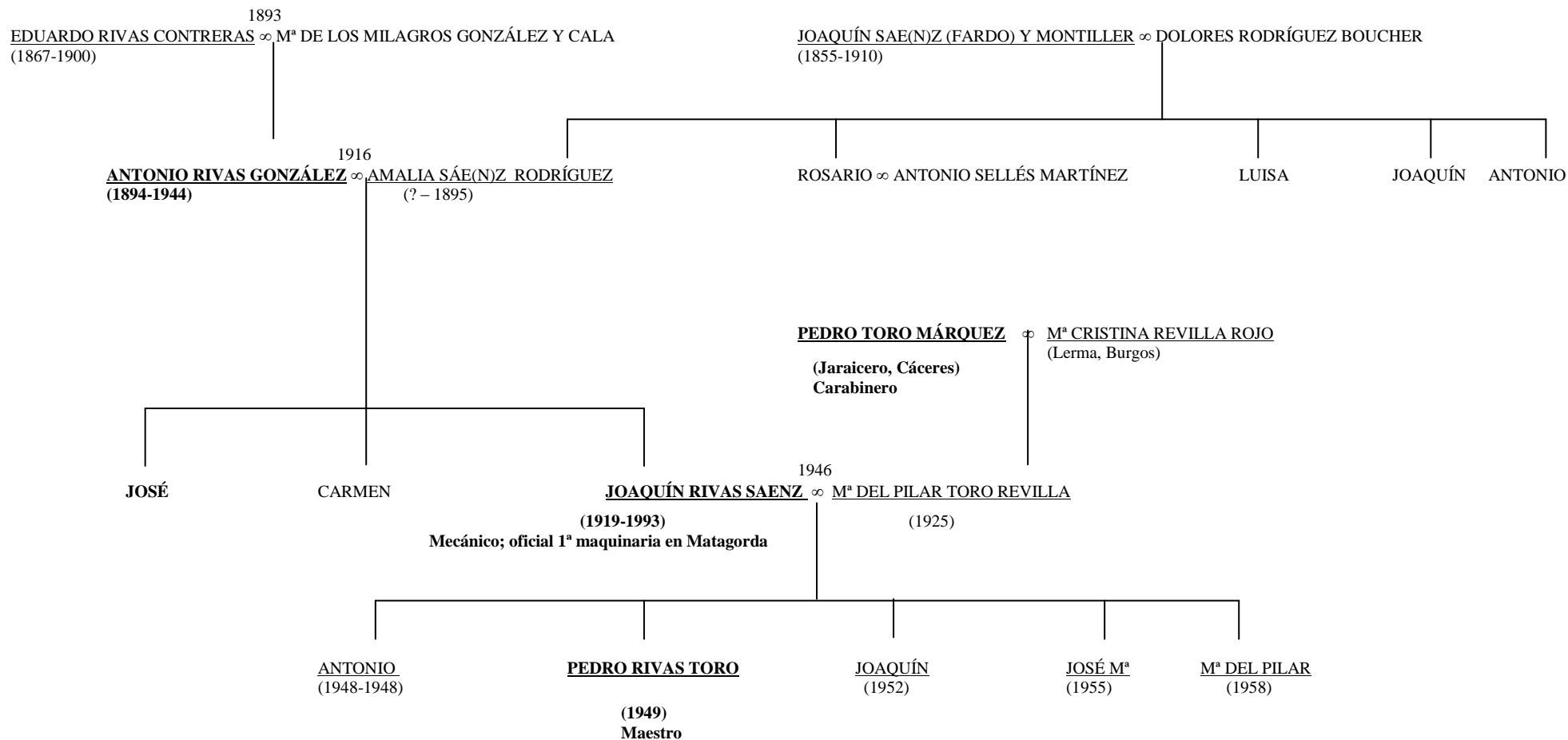
Historia crítica y revisada de La Tía Norica de Cádiz. Anexo 1. Cuadros genealógicos familias implicadas. Familia Montenegro



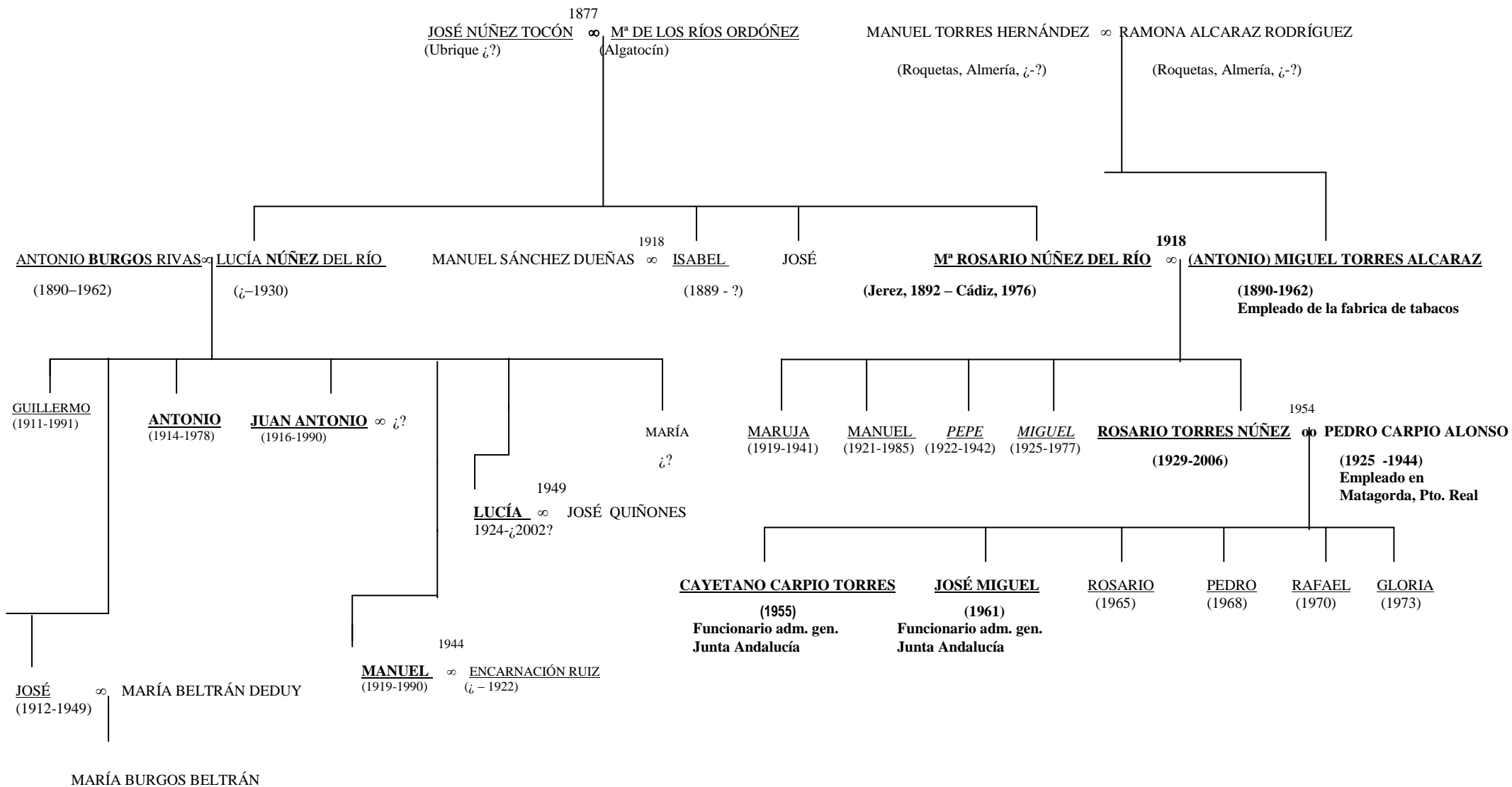
Historia crítica y revisada de La Tía Norica de Cádiz. Anexo 1. Cuadros genealógicos de las familias implicadas. Familia Chaves-Couto



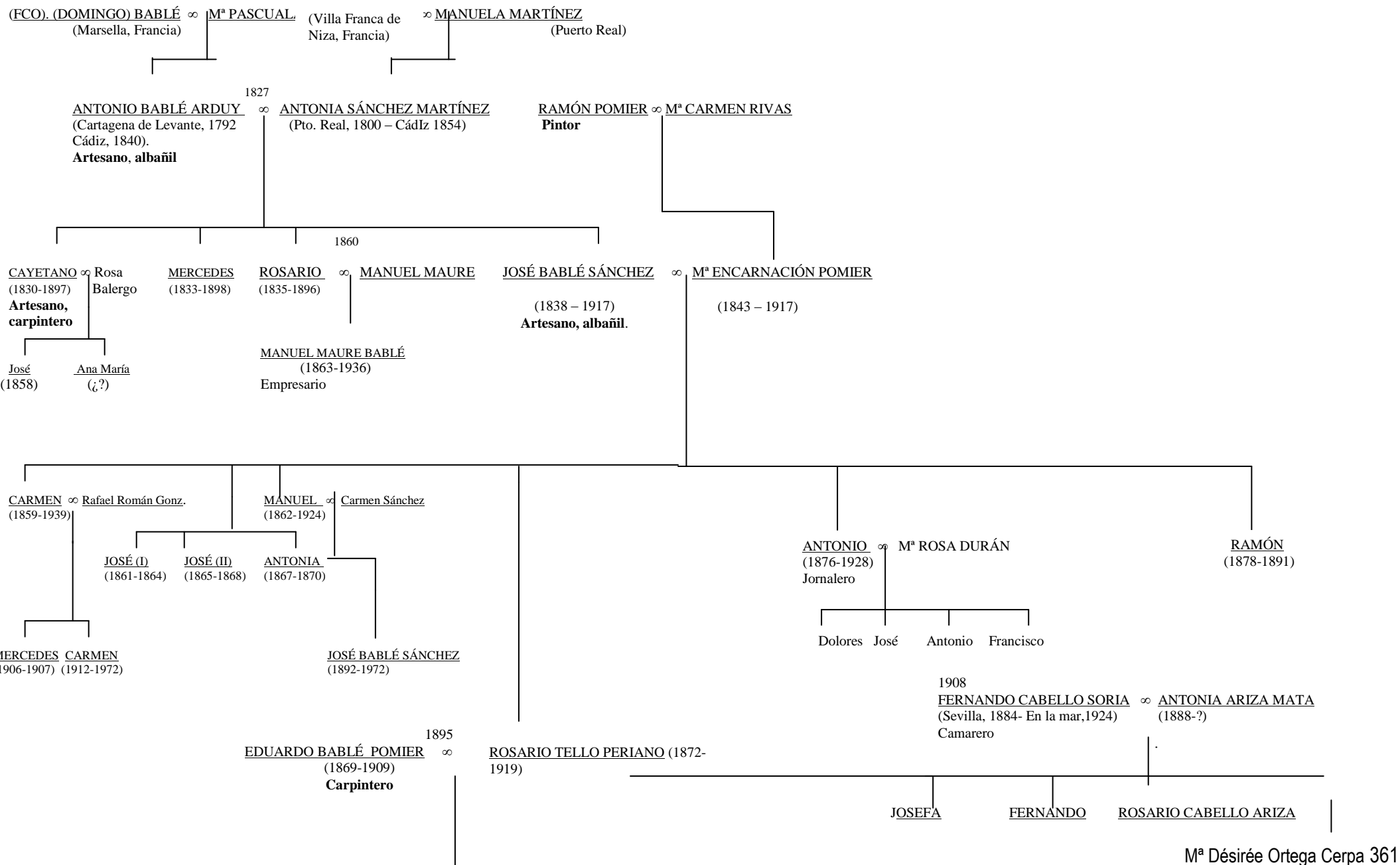
Historia crítica y revisada de La Tía Norica de Cádiz. Anexos1. Cuadros genealógicos de las familias implicadas. Familia Rivas



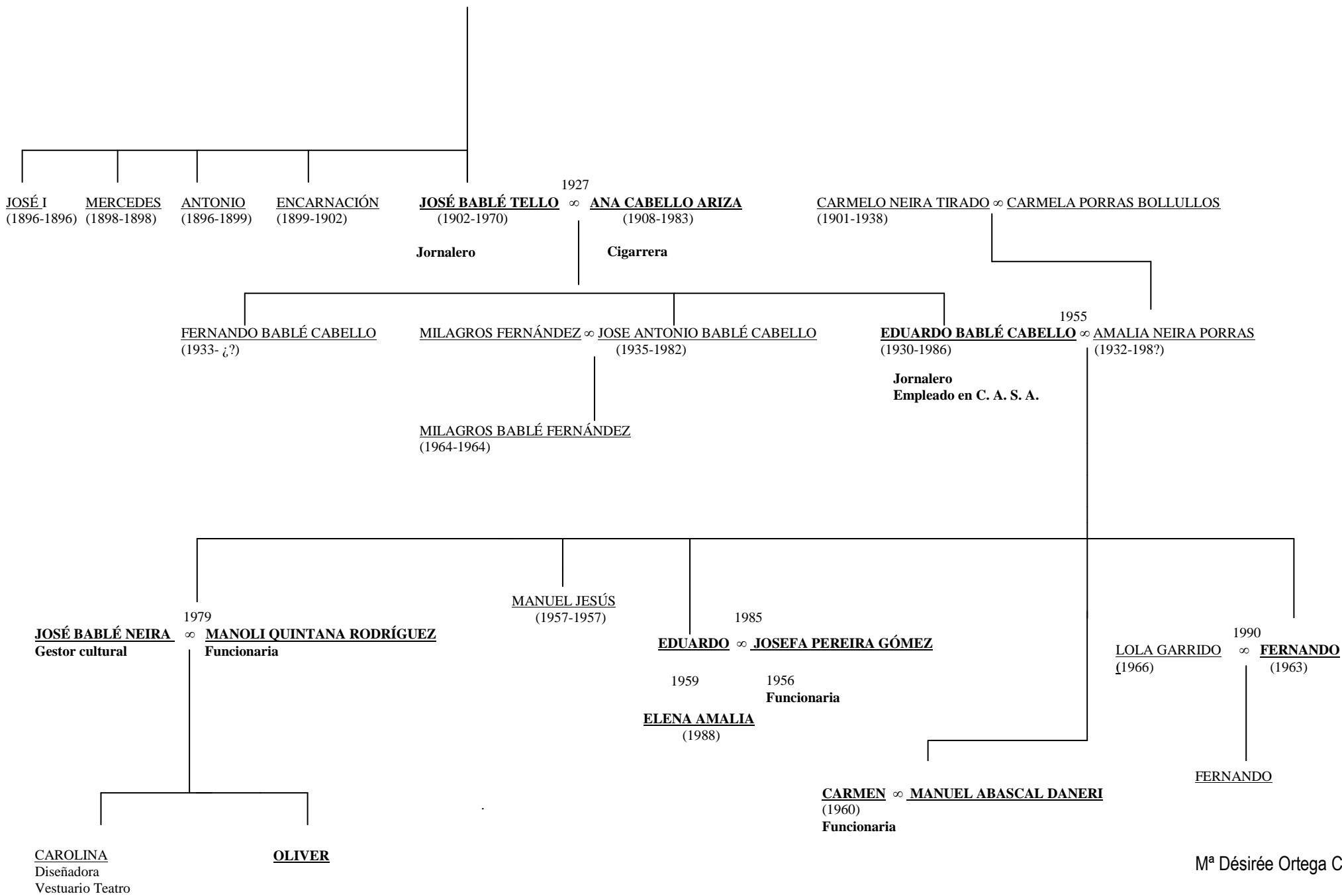
Historia crítica y revisada de *La Tía Norica de Cádiz*. Anexo 1. Cuadros genealógicos de las familias implicadas. Familia Torres-Núñez / Carpio-Torres



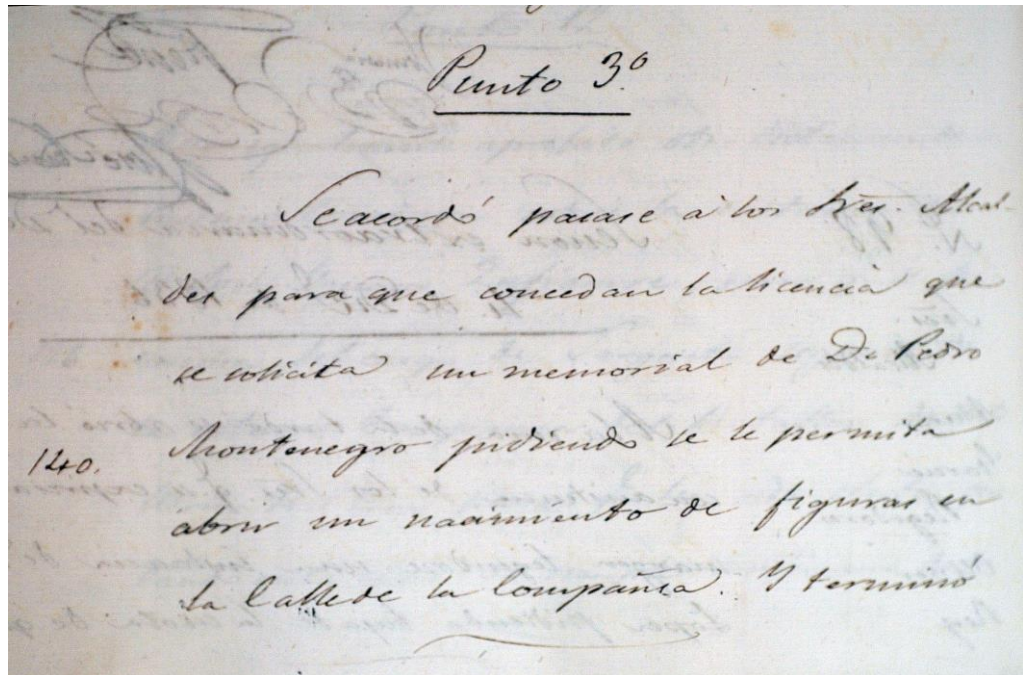
Historia crítica y revisada de La Tía Norica de Cádiz. Anexo 1. Cuadros genealógicos de las familias implicadas. Familia Bablé



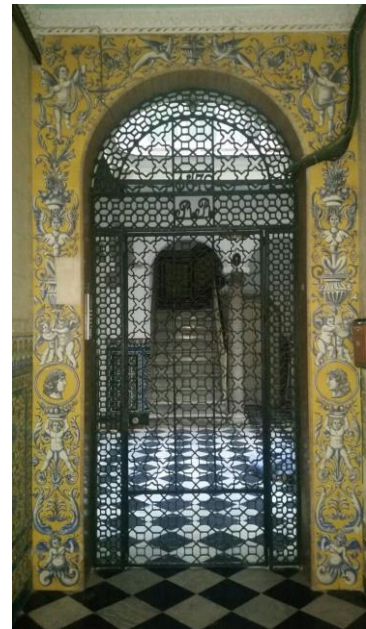
Historia crítica y revisada de La Tía Norica de Cádiz. Anexo 1. Cuadros genealógicos de las familias implicadas. Familia Bablé



Anexo 2. Fotografías (Autores y/o procedencia: Dubois, Lucía Fernández Núñez, Antonio de la Flor, Raúl Lloret Linar, Ángeles Rodríguez Vázquez y ATN)



Fragmento de Acta Capitular del Ayuntamiento de Cádiz con fecha 4-12-1836, donde se concede permiso para representaciones a Pedro Montenegro (AHMC LAC, 10.225 f. 328^{vo}).



Fachada y cancela de la actual finca en C/ Compañía 14. Esta finca fue construida el 1870 tras derribarse la finca anterior donde estuvo Teatro de La Tía Norica.



Maqueta del teatro Isabel II, recreado por Francisco Javier Sánchez y Juan Lázaro a partir de las descripciones de la época.

LA ADORACION DE LOS REYES

El teatro de la feria.—La tía Norica en aeroplano.

De nuevo visitamos en el día de ayer el teatro del Sr. Chaves para ver el nuevo número que ofrece al público que concurre á su teatro.

Para la fiesta de hoy y en los días que siguen, tiene el Sr. Chaves una representación lujosísima de la Adoración de los Santos Reyes al niño Jesús.

Hemos examinado detenidamente el mecanismo de estas personajas montadas en sus caballos y sorprende la precisión y prestesa con que ejecutan todos sus movimientos al subir y al bajar de aquellos en los dinteles del Portal, y al tanto interesa la delicadeza en dicho mecanismo, el más severo censor daría por excelente la propiedad en la indumentaria de los reyes Melchor, Gaspar y Baltasar y su séquito de orlades.

Para este acto se ha ensayado una nueva marcha para la recepción de los magos en el portal de Balan.

En el sainete 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 prestosa decoración merece verse por lo bien presentada que está.

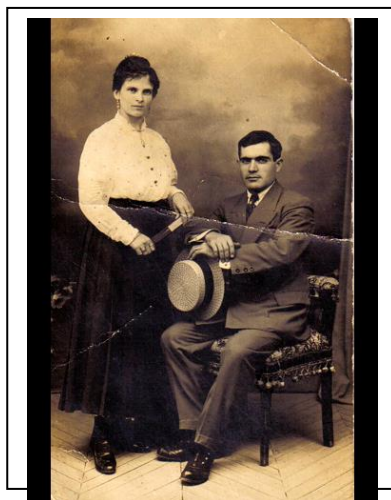


A la izquierda, "La Tía Norica en aeroplano", titular de Diario de Cádiz, 6-1-1914 Ed. M. A la derecha, imagen de la salida de la barraca de Chaves



Arriba interior de la barraca en los años 20. A la derecha, portada de la revista *Don Trígemino* nº 5, 29-9-1929 (BPPC) con caricatura de Manuel Martínez Couto

Abajo a la izquierda, Rosario Núñez del Río y Miguel Torres Alcaraz, componentes de la compañía La Tía Norica desde la época de Chaves. Probablemente la imagen corresponde al día de su casamiento en 1818 (ADC Leg. 1936). A la derecha José Bablé Tello y Ana Cabello Ariza el día de su boda en 1927 (ADC Leg. 1094). Ana Cabello ingresó en la compañía en la época de Couto y allí conoció a al que sería su marido.





Retrato del cuadro artístico Sassone, con la Sra. Eximeno (nº 6), hija de Chaves y esposa de Couto, con Pedro Muñoz Ariz (nº 11) autor de *La virgen de la Palma* (1924), texto representado por la compañía La Tía Norica a partir de 1926 (*Bromas y Veras* nº 8, 24-6-1928, BPPC).



Manipulación desde el puente de los títeres de percha, en el pasado y el presente.



A la izquierda manipulación de títeres de peana desde el foso del retablo. Abajo, montaje de la estructura del retablo.



Abajo, estructura del retablo expuesta en 2004 durante la exposición sobre los veinte años de la recuperación de la compañía en el Baluarte de Candelaria con una de las escenas de *Batillo Cicerone, Pimpi de Cai* (1990)





El *Sainete de la Tía Norica* en distintos momentos de la historia. Arriba, reproducción de negativo de cristal de principios del siglo XX. Abajo, la misma escena de la cogida del toro en el montaje estrenado por la nueva compañía en 1985.





La escena de la cogida del toro en el montaje estrenado en 1999: *La Tía Norica: El sainete*.



A la izquierda Batillo y La Tía Norica. A la derecha, el cuarteto *Esta familia está colgá* (2003) de López y Braza en el Gran Teatro Falla con Eduardo Bablé Neira, miembro de la actual compañía.



Autos de Navidad: "El palacio de Herodes". Arriba, reproducción de negativo de placa de cristal. Abajo, representación actual de la misma escena.





Títeres planos de La Tía Norica en el Museo de Cádiz.



Escena de *El sueño...* (2002)



Escena de *El retablo de Maese Pedro* (2001) en el Gran Teatro Falla



Exposición en el Baluarte de Candelaria *El legado de La Tía Norica* (1984-2004) los veinte años de la recuperación de la compañía.

Primera fase de recuperación de los títeres de La Tía Norica, en la que se realizaron réplicas del material depositado en el Museo de Cádiz en 1984. Artesanos: Luisa Fernanda López, Paco Salado y Pedro Macías.



Construcción actual de títeres y decorados para La Tía Norica. Artesanos: Francisco Javier Geraldías y Antonio Bouza con diseño de Emilio Santander





Homenaje a La Tía Norica en La Feria de de Teatro de Palma de Río (Córdoba) en 2000. De izquierda a derecha, el periodista Jesús Vigorra -que maneja una marioneta que representa a Federico García Lorca- Manoli Quintana y Eduardo Bablé.



Una simpática caricatura sobre la entrega de la Medalla al Mérito en Bellas Artes a La Tía Norica en 2002, publicada en *Cádiz Información* (10-6-2002: 5)

Programa de mano de la compañía en 1985, representado el propio retablo: anverso, reverso e interior.



LA TIA NORICA DE CADIZ...



AUTOS DE NAVIDAD

Los Autos de Navidad son textos anónimos que forman parte del repertorio más antiguo de la Tía Norica, teniendo sus raíces en el teatro español del Siglo de Oro. «Los Autos...», como son conocidos en el lenguaje de la Norica, constan de veintín cuadros separados entre sí por ciclos diferenciados de representación: «Las astucias de Luzbel», «El Desposorio», «La venganza de Luzbel», «Pidiendo Posada», «La Anunciación a los pastores», «Nacimiento del Mexias», «El Portal de Belén» y «La Huida a Egipto». Como primera fase de recuperación de los Autos, hemos elegido cinco cuadros de los más representativos de los mismos:

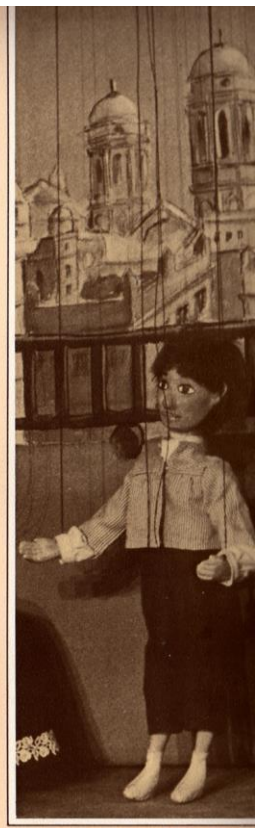
- «EL PALACIO DE HERODES». La acción nos sitúa en el momento en que Herodes recibe de los Reyes Magos la noticia del nacimiento del Mexias.
- «PIDIENDO POSADA». Plantea los avatares de José y María buscando lugar digno para el alumbramiento.
- «LA ANUNCIACION A LOS PASTORES». Estampa típica belenista tratada con picaresca e impronta, bajo un signo netamente pastoril.
- «EL PORTAL DE BELEN». Adoración de los pastores, con tono coloquial y sabor netamente andaluz.
- «LA ADORACION DE LOS REYES». Visita al niño Dios de los Reyes portando sus típicos tesoros. Al final, gran algarabía en una plástica llena de espontaneidad y gracejo.

BAILE DE MARIONETAS

Baile de una pareja de marionetas. Este sencillo cuadro era el fin de fiesta de todas las actuaciones de la Cia. Tía Norica. Hemos querido recuperar esta tradición como homenaje a esos miles de gaditanos que esperaban hasta el final de la representación para contemplar el virtuosismo de los manipuladores.

SAINETE DE LA TIA NORICA

Disparate cómico en un acto y tres cuadros, es el texto principal del teatro de títeres gaditano y del que recibe su nombre. El sainete, narra la cogida de la Tía Norica por un toro y su posterior postración en cama, donde, alertada de la gravedad de su estado por Don Reticurcio Clarines, «médico de mucha fama», procede a preparar su peculiar testamento. Todas estas situaciones están aderezadas por las correrías y travesuras de su sobrino-nieto: Batillo, el cual imprime un ritmo vertiginoso al espectáculo poco usual en otros montajes de marionetas.



...Y SU TRAVIESO SOBRINO-NIETO BATILLO

La Tía Norica en festivales de teatro internacionales: Festival de Caracas (1997) y Festival Internacional de las Naciones de Chile (1993).



Cartelería actual: diseños de los artistas Carbonel y Ajubel, respectivamente.



El teatro de la La Tía Norica en la calle San Miguel:

