

El repertorio de la Tía Norica de Cádiz

The Repertoire of La Tia Norica Puppet Theatre from Cadiz

Le répertoire de la Tía Norica de Cadix

Désirée Ortega Cerpa

Doctora en Filología

Resumen: 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 hasta hoy día, convirtiéndose en canal de expresión de la idiosincrasia gaditana. A lo largo de su devenir, ciudadanos de toda edad y condición han compartido este espectáculo, disfrutando de un repertorio vertebrado en torno a dos piezas fundamentales: por un lado, la representación navideña sobre el Nacimiento de Jesús y, por otro, el sainete sobre la aventura taurina de La Tía Norica. El resto de obras pueden clasificarse en distintos grupos: aquellas vinculadas con el teatro español; sainetes costumbristas de carácter local; piezas musicales y juegos escénicos; pasillos cómicos protagonizados por D. Cristóbal; y, por último, piezas de temática infantil, así como divertimentos musicales.

Palabras clave: Tía Norica. Teatro de títeres. Repertorio. Teatro español.

Abstract: La Tía Norica from Cadiz (Spain) is a puppetry company that represents one of the live examples of the oldest popular performing in Spain. There was a stable theatre in Cadiz for these puppets since 1815 and since this year its plays, styles and techniques of performing have passed from one generation to the next. They have evolved through the years and being every time the expression channel of Cadiz' idiosyncrasy. Along its history, citizens of every age and condition have shared this show, enjoying a repertoire organized around two essential plays: first, the mystery play about Christ's Nativity, and on the other side, a "sainete" or comic-sketch led by a character named La Tia Norica –an old and funny woman– that suffer the attack of a bull. The rest of the plays can be classified into several groups: those related to Spanish theatre; "sainetes" or brief comic-sketches about local customs and manners; musical pieces and jeux de scène; little comic plays led by D. Cristóbal, the Spanish version of Punch and Judy; finally, plays for children.

Key words: Tía Norica. Puppet theatre. Repertoire. Spanish theatre.

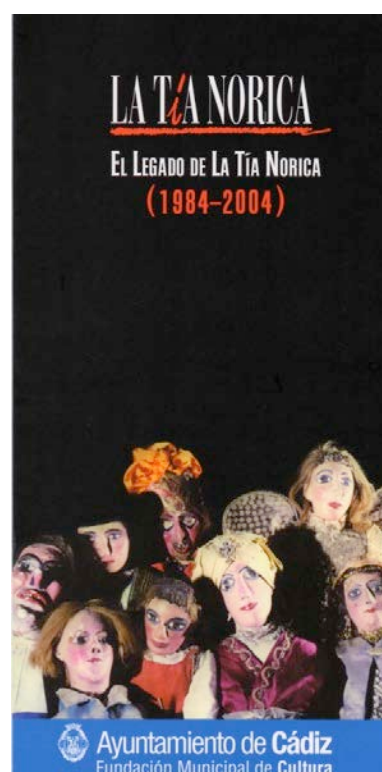
Résumé: La compagnie de marionnettes La Tía Norica de Cadix constitue un des exemples vivants de théâtre populaire les plus anciens d'Espagne. Depuis 1815 – date officielle de l'ouverture d'un espace scénique stable dédié à ces marionnettes – leurs textes, styles et techniques de représentation se sont transmis de génération en génération et ont évolué tout au long de l'histoire jusqu'à nos jours, devenant ainsi la voie d'expression de l'idiosyncrasie gaditane. Tout au long de son évolution, citoyens de tous les âges et conditions ont partagé ce spectacle, profitant d'un répertoire structuré autour de deux pièces fondamentales: d'un côté, la représentation de Noël sur la naissance de Jésus, et d'autre part, la saynète traitant l'aventure taurine de la Tía Norica. Le reste des pièces peuvent être classées dans divers groupes: celles liées au théâtre espagnol; saynètes de mœurs de caractère local; pièces musicales et jeux scéniques; petites pièces comiques jouées par Don Cristóbal; et finalement, des pièces pour enfants, ainsi que les divertissements musicaux.

Mots clés: Tía Norica. Théâtre de marionnettes. Répertoire. Théâtre espagnol.

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, llegando a convertirse en uno de los canales de expresión de la idiosincrasia de la ciudad. A lo largo de su devenir, gaditanos de toda edad y condición han compartido un espectáculo que les ha servido de iniciación al arte teatral, disfrutando de un repertorio vertebrado en torno a dos piezas fundamentales: por un lado, una representación religiosa con carácter jocoso basada en la Natividad de Jesús de Nazareth; por otro, un sainete cómico protagonizado por un personaje denominado La Tía Norica que sufre un percance taurino bastante grave y que concluye con la elaboración de un estrafalario testamento.

Cabe destacar que algunos de los espectadores fueron figuras importantes de la cultura local que, casi desde el principio de su historia, dejaron testimonio a través de reseñas o descripciones de este teatro de títeres, tanto en prensa como en todo tipo de publicaciones. La fama del personaje que le dio nombre trascendió los límites de la ciudad, como demuestra 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 [...]”¹

El fenómeno de La Tía Norica se desarrolla en paralelo a una actividad escénica de una gran vitalidad en la ciudad de origen. Debe ser considerado como un patrimonio cultural e inmaterial desde muy diversos puntos de vista: histórico, por su antigüedad manifiesta; literario, por la existencia de un repertorio; artístico, por su concepción estética; escénico, por su puesta en escena y sus técnicas de manipulación e interpretación; antropológico y etnográfico, por ser representativo de unas señas de identidad; por último, artesanal, por sus técnicas de construcción de muñecos y decorado; e industrial, por su conexión con diversas actividades económicas.



Programa de la exposición conmemorativa de los veinte años de recuperación de la compañía La Tía Norica.

¹ GARCÍA LORCA, Federico, “Retablillo de don Cristóbal” en *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1967, p. 1047.

Breve historia de La Tía Norica

En la génesis y desarrollo de La Tía Norica se observan estrechas relaciones con las industrias gaditanas de los siglos XVIII y XIX, como la carpintería y la imaginería, dentro de la época de mayor prosperidad de la ciudad, entre la Ilustración y el Romanticismo. Posteriormente, a lo largo de todo el siglo XX, en las siguientes generaciones y entre las familias responsables de la compañía se encuentran individuos muy relacionados con la cultura local y con las artesanías, en especial con los trabajos relacionados con la madera, pero también con la pintura, la albañilería, la confección de vestuario o incluso la pirotecnia. Así mismo, durante la mayor parte de su historia guarda una estrechísima relación con un mercado de productos vinculados con una celebración popular, esto es, la “Feria del Frío” o “de Navidad”. Esta tenía lugar entre el 8 de diciembre, fiesta de la Inmaculada, hasta el 2 de febrero, festividad de la Candelaria. De esta actividad comercial se tiene constancia de su existencia en Cádiz desde finales del S.XVIII, según se desprende de la documentación custodiada en el Archivo Histórico Municipal de Cádiz (en adelante AHMC).

La primera familia que lidera las representaciones es la de los Montenegro. Estaban vinculados a la hermandad de carpinteros de Cádiz, que existía ya en 1669 y estuvo ubicada en el convento de Candelaria, bajo advocación de San José. A ella pertenecían también maestros tallistas y retablistas, como el genovés Antonio Molinari, autor del retablo de la Sagrada Familia que formaba parte del patrimonio de esta cofradía y que se conserva actualmente en la iglesia de San Agustín, pues el convento citado fue derribado tras la desamortización de Mendizábal. Debe recordarse que 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; por este motivo se llamó *retablo* también a todo teatrillo con movimiento mecánico, y más tarde, por extensión, a todo teatro de títeres².



Retablo de La Sagrada Familia, de Molinari

Según explica Sánchez Peña³, coincidió el momento en que se incorporan a esta hermandad los artistas genoveses que llegaron a Cádiz en el siglo XVIII con la fundación de 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 constaban 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

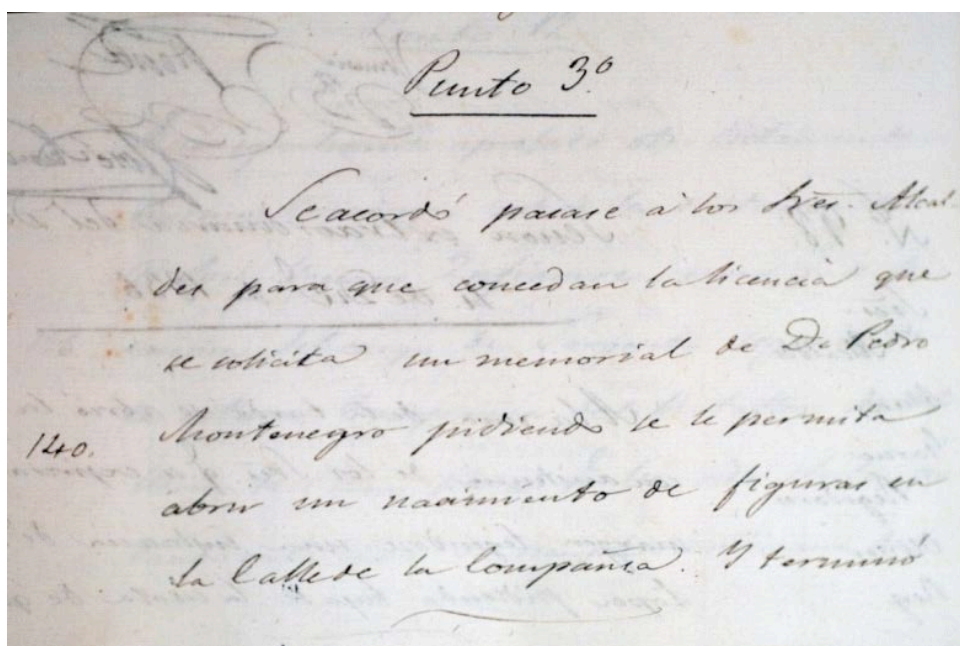
² Véase PORTILLO, Rafael y CASADO, Jesús, *Abecedario del Teatro*, Sevilla: Alfar-Centro Andaluz de Teatro, 1992, p. 163.

³ Véase SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, *Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz*, Cádiz: autoeditado, 2006, pp. 74 y 75.

respecto a los *peseppe*, 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 figuras de los belenes que, en algunos casos podrían llegar a los 60 cm, estaban articuladas y de hecho

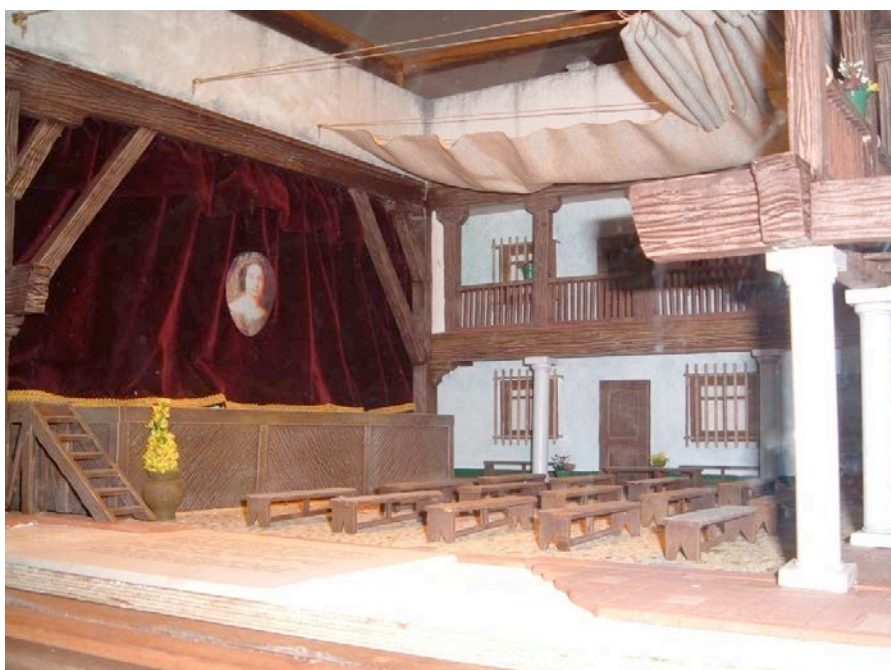
Ello permitía colocar a la figura de forma diversa, tanto de pie como sentada, jugando también con las posiciones de los brazos. En algunos casos existían articulaciones muy sofisticadas, teniendo goznes en hombros, codos o rodillas, unas esferas (todo realizado en madera) que daban opción a una gran movilidad.⁴

El primer miembro de la familia relacionada con los títeres gaditanos en incorporarse a esta hermandad fue Francisco Montenegro Hidalgo (Jerez de la Frontera, 1732-Cádiz, 1783) que llega a Cádiz con diez años, en 1742. Se puede suponer, entonces, que su hijo, Pedro Montenegro Esteves (Cádiz, 1778-1857), aprovechara estos conocimientos para crear los muñecos que él mismo denominó de manera muy diversa: “figuras” tanto “de movimiento” como “movibles” o “de transformaciones” e incluso “autómatas”, y también a veces “marionetas”. Así se puede constatar en los distintos documentos conservados, como permisos de representación o anuncios en prensa escrita. Estas eran empleadas para mostrar en público un “Nacimiento”, como así hacían otros artesanos que vivían en la ciudad o bien acudían a ella en las fechas navideñas. Se puede suponer que eran artilugios similares a los nacimientos mecánicos del siglo XVIII, como el conservado en Santa María de los Reyes de La Guardia (Álava).



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. 328vto).

⁴ Véase SÁNCHEZ PEÑA, ob. cit., p. 75.



Maqueta del teatro Isabel II, recreado por Francisco J. Sánchez y Juan Lázaro a partir de descripciones de la época.

Fue característico del “Nacimiento” de los Montenegro, la incorporación de texto y acción dramática, así como la presencia de este personaje denominado “La Tía Norica” que protagoniza el sainete descrito anteriormente. También, frente al carácter itinerante de otros Nacimientos, la circunstancia de usar un espacio estable durante más de 50 años: un teatro situado en el interior de una finca en la calle Compañía, en concreto en el nº 10 (luego nº 14) que recibió los nombres de *Isabel II* y luego, *Libertad*, tras la revolución de 1868⁵, aunque era conocido popularmente como “el teatro de la Tía Norica”. La casa donde se ubicaba era además, la residencia de la familia Montenegro y el teatro no se utilizaba solamente para las representaciones ya señaladas, sino también para un buen número de diferentes piezas, espectáculos de otras compañías de títeres y demás diversiones populares relacionadas con el género, como ilusiones ópticas y similares. También tenían cabida danzas y cantos populares, experimentos científicos, así como funciones con actores, tanto de elencos profesionales como de aficionados, liderados, a veces por los propios Montenegro. Al mismo tiempo, en las barracas de la Feria de Navidad había imitaciones —o “sucursales”, como señalaba el crítico Francisco Flores Arenas⁶— de La Tía Norica⁷ que se intercalaban con otras representaciones protagonizadas por el personaje de Don Cristóbal⁸.

⁵ Se recuerda que esta revolución empieza precisamente en Cádiz. Fue conocida como “La Gloriosa” y derrocó a la reina Isabel II.

⁶ Francisco Flores Arenas (Cádiz, 1801-1877) fue poeta, dramaturgo además de ingeniero militar y médico. Fundó la revista literaria *La Moda* y colaboró habitualmente en varios periódicos locales, como *El Globo* o *El Tiempo*, como crítico teatral. Véase *Catálogo de autores dramáticos andaluces*, (en adelante CADA, vol. II (tomo 1 y 2), vol. III, Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, D.L.: 2002, p. 253-264).

⁷ 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

Cuando desaparece el espacio escénico de la calle Compañía tras el derribo de la finca en 1870, las funciones continuaron en diversos locales, dándose la circunstancia de que dos compañías, al menos, ofrecerían un espectáculo similar al que se realizaba en el teatro Isabel II, por lo que la familia, a veces publicitaba su Nacimiento con el apelativo de “antiguo de Montenegro”, a modo de sello de autenticidad, como puede leerse en *Diario de Cádiz* con fecha 8-12-1877.

Posteriormente, a partir de 1901, entra en la historia de La Tía Norica un escenógrafo y pintor gaditano, además de artista lírico, llamado Luis Eximeno Chaves (Cádiz, 1847-1919). Aunque los descendientes de Pedro Montenegro continuaran con las representaciones también en el siglo XX, Chaves los desbanca por completo a partir de 1910 en virtud de una puesta en escena brillante, así como una cuidada estética en telones y muñecos. Hay que destacar también sus mejoras en el apartado técnico, como la introducción de la luz eléctrica, primero en el alumbrado del local de representación en 1901 y luego, como recurso escénico en el propio espectáculo en 1913⁹. Además, tras representar el espectáculo por diversos espacios de la ciudad, construyó una barraca desmontable para 200 espectadores. En su interior se encontraba el *retablo* —reproducción de un escenario a la italiana adaptado para títeres— que desde entonces se convirtió en el espacio usual de representación.



Interior de la barraca diseñada por Chaves. Al fondo, puede verse el retablo.

En 1920, le sucedió su yerno Manuel Martínez Couto (Sevilla, 1880-Cádiz, 1947), hijo de un carpintero sevillano y que había trabajado como actor cómico en la compañía de Sagi-Barba, junto con su mujer, Consuelo Eximeno. Couto afianzó las técnicas de manipulación empleadas por Chaves que se han transmitido hasta hoy, donde se combinan dos tipos de títeres. En primer lugar, de hilo, sostenidos por una cruceta vertical en forma de “T”, que son accionados desde el puente del

nueva e interesante línea de investigación ha sido abierta recientemente por AYUSO, Adolfo, en el artículo “A la Tía Norica le pilla el toro en Madrid”, en *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas* [on line] Barcelona: Toni Rumbau, 2 febrero, 2012, <<http://www.titeresante.es/2012/02/02/a-la-tia-norica-le-pilla-el-toro-en-madrid/>> [3—4—2012]. La Tía Norica era conocida también en Sevilla desde 1862, pues desde esa época se cantaba con el mismo compás del Olé Bujaque una letra alusiva a La Tía Norica y la cogida del toro como se concluye de lo descrito por OTERO, José, en *Tratado de bailes*, Sevilla: Tip. de la Guía Oficial, 1912. p. 164. Para otras referencias sobre La Tía Norica en Sevilla en fechas anteriores, así como en otras localidades e incluso fuera de España, véase CORNEJO, Francisco J. “La Tía Norica. Orígenes y difusión” en *Fantoche* (UNIMA), [on—line] nº 6, 2012, <<http://www.unima.es/wp-content/uploads/2013/02/Tia-Norica-2.pdf>>, pp. 32—34 [8—5—2012].

⁸ Estas funciones con el personaje de Don Cristóbal a partir de mediados del XIX, comienzan a generar todo tipo de críticas dentro de la ciudad de Cádiz por la violencia explícita de sus argumentos. Este hecho está reflejado tanto en la prensa escrita local como en la documentación relacionada con espectáculos y diversiones públicas que se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz (En adelante, AHPC).

⁹ Véase, respectivamente, *La Correspondencia de Cádiz*, 9—12—1901 y *Diario de Cádiz*, 2—12—1913 Ed. M.

teatrillo. El centro de esta, sostiene los hilos de la cabeza y los extremos los brazos, mientras que las piernas llevan un mando independiente. En segundo lugar, de peana con varillas, que el manipulador maneja sentado en el foso. Tanto Chaves como Couto, actuaron por diversas localidades e introdujeron nuevos temas y obras al repertorio tradicional.

Tras la Guerra Civil (1936-1939), Joaquín Rivas (Cádiz, 1919-1993), hijo de Antonio Rivas (Cádiz, 1894-1944) que había sido miembro de la compañía de Couto, continuó las representaciones hasta 1959. En 1974, el investigador Carlos Aladro entra en contacto con la compañía, entrevista a sus componentes y consigue que se organicen una serie de representaciones durante el verano de 1974. En 1976 se publica su libro *La Tía Norica de Cádiz* y, gracias su empeño, en 1978 el Ministerio de Cultura adquiere el legado. Este deposita en el Museo de Cádiz lo que dio pie a la creación de una nueva sección de "Etnografía", junto a las ya existentes de "Arqueología" y "Bellas Artes". Una vez restaurado el conjunto de figuras y demás enseres, se presentó una selección de ellos en una exposición dentro de la II Fiesta Internacional del Títere de Sevilla en 1982. Los responsables de esta muestra, aprovechando una visita de los antiguos componentes, decidieron organizar una "exhibición ilustrativa" sobre el modo de representación de los títeres gaditanos. Tuvo tal éxito esta demostración, prácticamente improvisada, que el Ayuntamiento gaditano decidió recuperar la compañía en 1984, con reproducciones de los títeres originales. Pepe Bablé, cuya familia estaba vinculada a las representaciones desde la época de Luis Eximeno Chaves, asumió la dirección un año después.



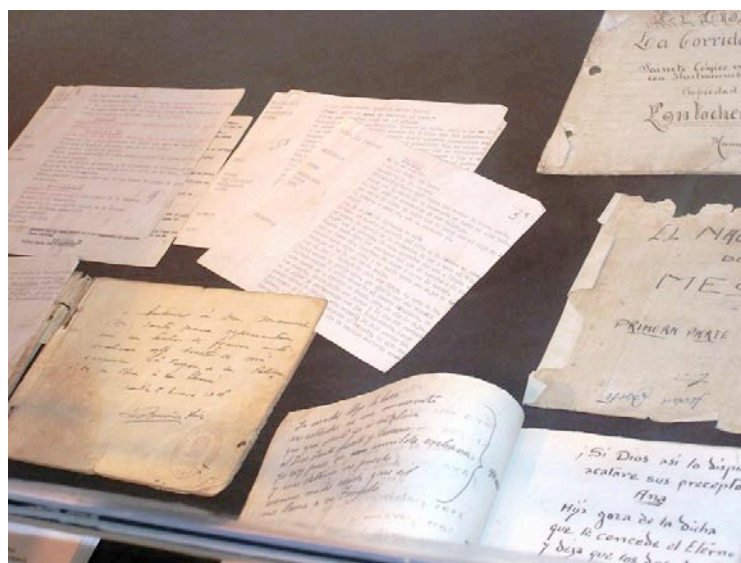
Manipulación desde el puente de los títeres de percha, en el pasado y el presente.

Desde 1985, la compañía Teatro La Tía Norica, que ha cumplido ya treinta años, sigue combinando, como siempre, tradición y modernidad en la recuperación del repertorio. Ha participado en varios festivales de renombre, como el Internacional de Madrid (1991) o de las Naciones de Chile (1993) y su labor se ha visto reconocida con diversos galardones, como la "Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes 2002" del Ministerio de Cultura, entre otros

reconocimientos. En 2012 se inaugura un proyecto soñado desde hacía varias generaciones atrás, esto es, un espacio escénico estable dedicado a esta tradición gaditana: el Teatro de Títeres de La Tía Norica. Levantado sobre el solar del antiguo Teatro Cómico de Cádiz en la calle San Miguel, este espacio escénico está muy próximo a la zona donde se instalaba la antigua “Feria del Frío”. Un año después, tiene lugar la apertura en la ciudad de otro equipamiento importante para el arte de las marionetas: el Museo Iberoamericano del Títere, ubicado bajo las antiguas “Puertas de Tierra” de la muralla que en otros tiempos rodeaba la ciudad al completo. En este recinto, además de una colección sobre títeres del mundo, está previsto albergar el conjunto de figuras y escenografías generados o creados por la compañía Teatro La Tía Norica a lo largo de andadura de recuperación y conservación de esta tradición escénica.

La Tía Norica: una compañía de títeres de repertorio

El conjunto de piezas que han conformado el repertorio de La Tía Norica como fenómeno teatral desde el comienzo de su historia pueden clasificarse en distintos grupos: obras vinculadas con el teatro español; sainetes costumbristas de carácter local; piezas musicales y juegos escénicos; pasillos cómicos protagonizados por D. Cristóbal; y obras de temática infantil.



Manuscritos de La Tía Norica conservados en el Museo de Cádiz.

En este apartado, las obras incluidas dentro de cada categoría se describen siguiendo un orden cronológico, según fueron incorporándose al repertorio a partir de 1815. Por ello se hablará de “compañía La Tía Norica”, como un concepto de carácter aglutinador y transversal a lo largo de 200 años de recorrido histórico. Se indica así mismo si se conservan manuscritos en el Museo de Cádiz (en adelante MC)¹⁰ o en el archivo de la actual compañía Teatro La Tía Norica (en adelante

¹⁰ Sobre los manuscritos en Museo de Cádiz véase la Red Digital de Colecciones de Museos de España

ATN). Igualmente, se señalan las diferentes ediciones que puedan existir de cada pieza, además de detallarse todo lo que se haya podido averiguar de cada una de ellas. Sin embargo, en ocasiones, la única referencia que se ha podido localizar es el título y la fecha de estreno. En cuanto a los argumentos, se ha optado por reseñar únicamente las obras originales escritas dentro de la compañía o aquellas menos conocidas.

1. Obras vinculadas con el teatro español

— *Autos de Navidad*

Este 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 en 1953 bajo el título *El Nacimiento del Mesías*¹¹. Posteriormente, aparecerían en el libro de Aladro publicado en 1976¹² bajo la denominación de “autos”¹³. En MC se conservan dos manuscritos bajo el título *El Nacimiento del Mesías (1ª parte)* y otro original con el título *Segunda parte de una posible obra ‘La adoración de los Reyes Magos’*. Finalmente, existe un tercer texto en cuya portada puede leerse *Primera parte del Nacimiento*, aunque en interior, en la primera página, se especifica como título *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, tanto Larrea como Martínez del Cerro, relacionaron estos textos con el teatro religiosos español, pero sin concretar ningún texto. Toscano¹⁴ sugirió vínculos con los autos sacramentales del Siglo de Oro español y con las representaciones de autos en la ciudad en el siglo XVIII¹⁵; también, con ciertos villancicos extravagantes cantados en las iglesias gaditanas, recogidos por Adolfo de Castro¹⁶, y otras manifestaciones religiosas del interior de las iglesias.

<<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>> [26-6-2015] y el catálogo *Los títeres de La Tía Norica. Museo de Cádiz*, Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1999. [Catálogo de la exposición temporal organizado con motivo del Día Internacional de los Museos, dedicado a La Tía Norica].

¹¹ LARREA Y PALACÍN, Arcadio de, “Siglo y medio de marionetas (II): las representaciones pastoriles del teatro de “La Tía Norica” en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo IX, cuaderno 4º, 1953, pp. 667-704.

¹² ALADRO, Carlos Luis, *La Tía Norica de Cádiz*, Madrid: Editora Nacional, 1976, pp. 251-343.

¹³ Según PORTILLO, Rafael, Y CASADO, Jesús, ob. cit., p. 21, el término se refiere, en primer lugar, a piezas basadas en la Biblia, evangelios apócrifos o doctrina católica, que en otros países europeos reciben el nombre de “misterios” o “milagros”. Posteriormente evoluciona, convirtiéndose en un drama alegórico con personajes simbólicos o abstractos. Es la “moralidad” europea que en España da lugar al “auto sacramental”, tan en boga en el XVII. Indudablemente, los episodios religiosos de la Norica guardan una estrecha relación con la primera acepción del término “auto”.

¹⁴ TOSCANO SAN GIL, Margarita, “El teatro popular: los títeres de la Tía Norica”, en Javier RODRÍGUEZ-PIÑERO BRAVO FERRER, Ana Mª FLORES FERNÁNDEZ, (dir.) *Cádiz y su provincia*, Tomo IV, Sevilla: Gevers, 1985, pp. 92-123.

¹⁵ “[...] 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 [...]”. (Véase CASANOVA y PATRÓN, Santiago, *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, 1905, p. 16.)

¹⁶ Véase CASTRO, Adolfo de, *Manual del viajero en Cádiz*, Cádiz: Imprenta de la Revista Médica, 1859, p. 105 y 106.

Sin embargo, de la lectura de los anuncios en la prensa se puede concluir que quizás en los primeros tiempos, como se ha indicado anteriormente, el espectáculo pudiera haber sido similar a los nacimientos mecánicos, como el Belén de la Guardia o el Tirisiti, donde se acciona la maquinaria mientras se recita y describe la acción dramática¹⁷. Así se observa en el más antiguo que se ha localizado —hasta el momento— sobre la representación religiosa en el teatro de la calle Compañía, publicado en *Diario Mercantil de Cádiz* (en adelante, *DMC*) con fecha 25-12-1824. Describe un espectáculo muy sencillo y visual, aunque bastante completo en su desarrollo.

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 misterio

En los anuncios que se van publicando a lo largo del tiempo, se encuentran además escenas de artesanos trabajando en las escenas del Nacimiento, similares al posterior fenómeno del Belén del Tirisiti. 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 de artesanos seguirían mostrándose en otras ocasiones, hasta bien entrado el siglo XIX como se observa, por ejemplo, en un anuncio publicado en *El Nacional* de 17-1-1854.

A lo largo del tiempo, se va observando la adición de nuevos cuadros cada año en las funciones del Nacimiento, pero no hay publicidad de un título determinado aunque ocasionalmente sí encontramos referencias a un texto literario concreto. En los anuncios de 1840, llama la atención la escena que se publicita como “caverna donde estará Luzbel y la Astucia en varias conferencias” como se refleja en *El Tiempo* (1-1-1840) y que parece corresponder al primer diálogo de los manuscritos conservados y publicados. Pero 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 explica que el espectáculo comenzaba “con la caída de los ángeles cuando el mundo aún no había brotado de la nada”¹⁸. Confrontando su descripción con la que ofrece Fulana de Tal¹⁹ 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

¹⁷ Hay anuncios en la prensa gaditana de principios del siglo XIX que, sin embargo, parecen sugerir que son las marionetas las que intervienen e interactúan, sin la presencia de un narrador. Como ejemplo, el publicado en *DMC* de 26-12-1817: “En la plazuela de los Descalzos se manifestará un nacimiento de figuras corpóreas, con acción y movimiento, que representarán varias escenas”.

¹⁸ LEÓN Y DOMÍNGUEZ, José María, *Recuerdos gaditanos*, Cádiz: Tipografía de Cabello y Lozón, 1897, p. 154.

¹⁹ FULANA DE TAL, *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*, París: Garnier Hermanos, 1899, pp. 107-108.

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 se puede deducir que son los títeres los que interactúan de forma dramática, en lugar de ilustrar una narración. León y Domínguez incluso transcribió un fragmento de un diálogo entre dos diablos, cuyo texto coincide también con la primera escena de los manuscritos. Igualmente, la explicación de la escena en que San José pide posada por parte también de León y Domínguez nos descubre que es coincidente a la que aparece en los textos que se han transmitido²⁰.



“En el palacio de Herodes”, *Autos de Navidad*. Reproducción de placa de cristal de principios del siglo XX.

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)²¹.

²⁰ Véase LEÓN Y DOMÍNGUEZ, José María, ob. cit., pp. 155 y 156, respectivamente.

²¹ Así aparece en URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de Autores Teatrales del Siglo XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Vol. II, 2002, p. 540. Por otro lado, hay que señalar 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*.

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 Gaspar Fernández y Ávila, escrita en 1785²², 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 Biblioteca Nacional (en adelante 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”, como así reseña la prensa local²³. 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”²⁴ 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 nombradas²⁵.

Así, Francisco Cornejo ha recuperado un artículo poco conocido de Torres Montes 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 citado²⁶. En concreto, Torres señala que aparecen 211 versos literales de *La infancia de Jesu-Christo*, además de 57 con variantes y 3 sueltos²⁷. Asimismo, en el mismo artículo Cornejo cita la obra de García Jiménez, quien ha investigado la vida y obra de un supuesto literato del Siglo de Oro, Juan de Quiroga Faxardo²⁸. Sobre el estudio de García, dice Cornejo²⁹:

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

²² Véase HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993, p. 175.

²³ Como ejemplo, véase *Diario de Cádiz*, 14-1-1923, Ed. M.

²⁴ Véase LARREA Y PALACÍN, Aradio de, ob. cit., p. 669.

²⁵ Aparte de las obras antes citadas, en HERRERA NAVARRO, Jerónimo, ob. cit., p. 36, también se recoge una pieza titulada *Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, “Drama sagrado. Valencia, 1795”.

²⁶ Véase CORNEJO, Francisco, ob. cit., pp. 14-43 [8-5-2012] y TORRES MONTES, Francisco, “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, 1989, pp. 307-320.

²⁷ Véase TORRES MONTES, Francisco, op. cit., pp. 310-312.

²⁸ Véase GARCÍA JIMÉNEZ, Salvador, *Juan de Quiroga Faxardo. Un autor desconocido del Siglo de Oro*, Kassel: Edition Reichenberger, 2006. Sin embargo, debe señalarse que ningún catálogo ni ningún investigador del Siglo de Oro reconoce la identidad de este autor, que según García Jiménez nació y murió en Cehegín, Murcia (1591-1660). Sí es conocida la existencia de un tal Quiroga, como se ha señalado anteriormente, pero no hay datos hasta el momento sobre su nombre de pila, ni su segundo apellido, ni siquiera su lugar de procedencia.

²⁹ Ob. cit, p. 16.

(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 gaditanos³⁰.

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, con un total de 21 cuadros distribuidos en tres ciclos de representación.

En cuanto a las funciones de los *Autos de Navidad* por parte de la actual compañía, se seleccionaron en 1985 cinco escenas: “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). 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.) Más adelante, con otros añadidos y fusiones entre cuadros se conformó definitivamente el espectáculo actual de ocho escenas, con la siguiente distribución: “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”.

— *La huida a Egipto*

Como se ha explicado en el apartado previo, dedicado a los Autos de Navidad, este título aparece como un cuadro dentro de la representación del Nacimiento de Jesús. Una referencia al argumento de esta pieza 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 inocentes”. Esta escena que hace referencia a la persecución del rey Herodes y que provoca la huida de la Sagrada Familia a Egipto, 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 12-1-1905 La huida a Egipto y El Niño perdido³¹.

Se puede suponer que desde el principio del siglo XX se representa como una pieza entera separada, puesto que se conserva un libreto anónimo en MC, titulado *La huida a Egipto*. También en ATN se conservan dos manuscritos mecanografiados con ese mismo título y una transcripción mecanografiada del texto en MC. En la estructura de estos textos aparece la escena de la

³⁰ 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*. Asimismo, se le indicó que probablemente había préstamos de otro texto. Cornejo sigue explicando en ob. cit., p. 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.

³¹ Véase Sección “En *Diario de Cádiz*. Hace 100 años” (*Diario de Cádiz*, 12-1-2005: 55).

“Presentación en el templo”. También, en la peripecia de la huida, el milagro de la palmera que cubre a la Sagrada Familia. Estos dos momentos coincide con las descripciones de los cuadros en los testimonios de León y Domínguez, así como de Fulana de Tal, señaladas anteriormente.



“En el palacio de Herodes”, Autos de Navidad. Espectáculo actual.

— *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)³². 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 argumento³³.

Dos días después, el 12-3-1836, se publicita en DMC que al día siguiente, o sea el domingo 13, se presentarían “dos funciones iguales á la que en la noche del Jueves pasado agradó tanto al

³² Este autor 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*” (Véase MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Memorias de un setentón*, Madrid, 1926, pp. 73 y 74.).

³³ 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”.

público.” Asimismo, los días 13, 17, 20 y 25 de marzo, se anuncia de nuevo la representación de la primera parte de la obra. El 5 de abril, la primera y 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*

Pantomima de magia representada en el Teatro Isabel II tras las escenas navideñas y las de La Tía Norica y el testamento³⁴. 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 Moreto³⁵. Esta pieza fue anunciada, junto con *El tío perejil ó el sargento tragabalas*, de la que se habla a continuación, en *El Globo* con fecha 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

— *El tío perejil ó el sargento tragabalas*

Sainete que en BN consta atribuido a González del Castillo. Se publicitó como “gracioso y divertido sainete”, para representar tras *Caer para levantar*, tal como se lee en el citado periódico local *El Globo* de 13-3-1842. 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, pues, como se puede leer en la reproducción del anuncio hace referencia al “director” del “establecimiento”.

— *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. En la sala de exposiciones de MC se muestran dos escenas dedicadas a Don Juan Tenorio “La hostería del Laurel” y “El panteón” con decorados y varios muñecos. De la observación se puede constatar que está todo realizado al

³⁴ Las fuentes bibliográficas y bibliotecas consultadas no aportan más datos sobre esta obra.

³⁵ Véase URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, ob. cit., pp. 215; 428 y 468.

detalle con un estilo historicista. Así que, probablemente, había intención de montar esta obra, tal como la concibió Zorrilla. Así lo corroboran diversas pistas diseminadas en los testimonios recogidos por Aladro³⁶.



El panteón de Don Juan Tenorio, según La Tía Norica. Museo de Cádiz

— *El Tenorio Moderno*³⁷

Esta obra fue publicitada 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 de Don Juan Tenorio de Zorrilla al lenguaje 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 Hostos³⁸. De esta pieza se conservan cuatro manuscritos en MC. Uno de ellos está copiado, así como firmado por Antonio Ramírez,

³⁶ Véase ALADRO, Carlos Luis, ob. cit., pp. 48 y 185

³⁷ Una zarzuela titulada *Un Tenorio Moderno*, escrita en 1864, de José María Nogués (Sevilla, 1836-1919), aparece en *Catálogo de autores dramáticos andaluces* (en adelante CADA), vol. II (tomo 1 y 2), vol. III, Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, D.L.: 2002, p. 495.

miembro de la compañía, con la fecha de 25-2-1927. Este resulta ser el más completo, pues aparece además 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 donde aparece la fecha de 14-2-1927, con la firma de Joaquín Rivas, que debe de ser un añadido posterior, y en este libreto las escenas aparecen desordenadas. El tercer y cuarto ejemplar se encuentran en sendos cuadernos a continuación de la pieza *El Tío Melones*. No constan datos de su representación por la compañía de La Tía Norica.

2. Sainetes costumbristas locales

Estas obras son reflejo del habla y de tipos populares gaditanos. En este grupo son muy importantes, indudablemente, aquellas protagonizadas por el personaje de La Tía Norica y por esa razón se trata de estas 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 fue estudiado detalladamente por Ortega, quien realizó una edición crítica a partir del manuscrito conservado en MC cotejada con las publicaciones de Larrea en 1950 y Aladro en 1976. Por ello, se resumen las líneas más importantes de ese estudio con las revisiones y actualizaciones pertinentes³⁹.

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 como “pasillo”, “farsa”, “entremés” y, finalmente, “sainete”, como así se observa al estudiar y comparar los testimonios conservados, así los anuncios en prensa donde también se puede apreciar diversidad en la descripción de su estructura.

El primer anuncio encontrado⁴⁰ —hasta el momento— donde se nombra explícitamente a la Tía Norica, se publicó en *DMC*, el 25-12-1824. De este se ha reproducido una parte anteriormente, en el apartado dedicado a las obras de carácter navideño. Así, tras anunciar el Nacimiento 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 sobre cómo se publicita el espectáculo en la prensa, 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*

³⁸ Cayetano de Hostos fue un actor y autor local, originario de San Fernando (Cádiz). En *Diario de Cádiz* desde 1903 se encuentran numerosas referencias sobre sus actuaciones y los estrenos de sus obras. Murió aproximadamente en 1940.

³⁹ Véase ORTEGA CERPA, Désirée, ob. cit. ALADRO, Carlos Luis, ob. cit., pp. 225-245 y LARREA Y PALACÍN, Arcadio de, “Siglo y medio de marionetas (I): la Tía Norica de Cádiz”, en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo IV, cuaderno 4º, 1950, pp. 583-620.

⁴⁰ Localizado por Ortega en su investigación para su tesina leída en 2001 y publicada en 2004, ob. cit. pp. 39 y 40.

(25-12-1845) anuncia: “Seguirá el paso de la TÍA NORICA y el TÍO ISACIO, donde será banderilleado un TORO.— 2º acto. Una pieza de mágia compuesta para la Tía Norica donde hará el TESTAMENTO.”; el mismo periódico recoge el 26-12-1849: “Seguirán las jocosidades y el Testamento de la tia Norica y el tio Isacio”; y el (25/28-12-1857)⁴¹, “Las jocosidades de la tia Norica y cogida del toro”. Finalmente, en *La Ilustración Católica* de 25-12-1889, p. 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 ferrocarril⁴², pues la pieza se organizó de la siguiente manera, según describe *El Comercio* de 16-2-1856:

Concluidos los pasos del Nacimiento, seguirán las jocosidades de la tia Norica, que son: 1º Su llegada en el vapor al Puerto de Santa María⁴³. 2º El espanto al ver el ferro-carril. 3º La llegada de la tia Norica en calea á la plaza de toros de Jerez y habiéndola cogida un toro es conducida en una silla de manos. 4º La tia 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 Tia 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 público gaditano siguió deleitándose con el viaje en vapor de La Tía Norica hacia El Puerto de Santa María⁴⁴. Más adelante, un nuevo invento, también relacionado con las

⁴¹ El día 28 de diciembre de 1857 tuvo lugar la muerte de Pedro Montenegro, según reza en su certificado de defunción (Fº 122 L 36 “Defunciones”, Archivo Parroquial de Santa Cruz). Del 29 al 31 de enero no hubo ningún anuncio sobre el espectáculo. Sin embargo, el 1 de enero de 1858 se vuelve a publicitar. 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”.

⁴² 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, Alberto, *Cádiz en el siglo XIX. De ciudad soberana a capital de provincia*, (*Historia de Cádiz, Vol. III*), Madrid: Sílex, 1992: 25—31 y *Diario de Cádiz*, 18—3—2001: 12 y 13).

⁴³ El servicio de vapores entre Cádiz y El Puerto de Santa María existía ya en 1837. Al respecto, véase *El Tiempo* 25—12—1837.

⁴⁴ 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. / Fíjese 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). Desgraciadamente, a pesar de su valor, tras hundirse en 2011, hoy en día se encuentra varado en dique seco en el varadero Guadalete. Véase

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.



El Sainete de la Tía Norica. Reproducción de negativo de cristal de principios del siglo XX.

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*⁴⁵. Se trata de 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 idiosincrasia gaditana— del clásico tópico literario de la igualdad de todos los seres humanos ante el hecho universal de la muerte.

<http://www.lavozdigital.es/el-puerto/201508/30/vaporcito-elpuerto-restauracion-20150829223808-pr.html> [9-10-2015].

⁴⁵ Edición de Heraeus a partir de la reproducción de DÍAZ y DÍAZ, M. C., *Antología del latín vulgar*, Madrid: Gredos, 1962.

El sainete de La Tía Norica fue recuperado por la actual compañía en 1985, reproduciendo exactamente los telones y marionetas según conservados en el MC, así como los manuscritos. Es decir, se respetó fielmente el texto y modo de representación tradicional, aunque con los añadidos pertinentes de iluminación y sonido según la técnica del momento.

El 2 de mayo de 1999 se presentó en el Baluarte de la Candelaria una nueva versión de esta pieza bajo el título *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. 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 Rafael Casado, que elaboró un original programa de mano con forma de postalero. 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 el 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 improvisado en medio de la función, como hizo Don Quijote ante el teatrillo portátil de maese Pedro, en defensa de la Tía Norica, o de su nieto Batillo en trance de ser ofendidos por algún malandrín.

Para terminar con el *Sainete*, decir que ha habido otra puesta en escena por parte de otra compañía. Así, fue por parte de la Sociedad Dramática de Maracaibo (Venezuela) y su director Enrique León, quien llevó a cabo el montaje de *El sainete de la Tía Norica* con la técnica de títeres de guante⁴⁶. 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, había encontrado su procedencia.

— *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 las escenas del Nacimiento, según se lee en *El Nacional*, de dicho

⁴⁶ Existen indicios sobre la utilización de esta técnica para las representaciones de La Tía Norica en la época de Chaves (Véase ALADRO, Carlos Luis, ob. cit. p. 32). Por otro lado, también se intuye en la referencia que hace OTERO, José, ob. cit., p. 164, quien 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”. Finalmente, en el recuento que Cornejo hace de la presencia de La Tía Norica en otras ciudades, aparece también referencias a dicha modalidad de manipulación (Véase CORNEJO, Francisco, ob. cit., pp. 32 y 33).

día donde se anunció como “juguete fantástico”. 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 ese mismo año de 1851 se estrenó y publicó una obra con título similar, *El Tío Pilili en el infierno* de José Sanz, por lo que se puede suponer que podría ser una parodia de la pieza de este exitoso autor⁴⁷.

Posteriormente, años más tarde, se volvería a anunciar *La Tía Norica en el infierno*, esta vez como “comedia de magia”, según consta en *El Comercio* de 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, nieto de Pedro 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*

Disparate cómico en dos actos y tres cuadros original de Enrique Povedano⁴⁸. Fue estrenada en enero de 1925, según *Diario de Cádiz* de 10-1-1925 Ed. M. En esta pieza La Tía Norica se casa con el Tío Martín, cuya fortuna despierta la envidia de sus parientes lo que le da a la obra 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 muy deteriorado en MC, junto con un ejemplar mecanografiado. El texto fue publicado por Larrea en 1950 y por Aladro, en 1976⁴⁹.

Tras revisar las piezas protagonizadas por el personaje de La Tía Norica resulta interesante reflexionar sobre sus características y origen. Sobre todo la cuestión acerca de cómo se vincula con las representaciones navideñas esta figura que representa a la vieja de clase popular, recurso clásico cómico del teatro español. 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 hablado anteriormente, recogió otro ejemplo en uno de sus escritos, publicado en *El Globo* (26-12-1841):

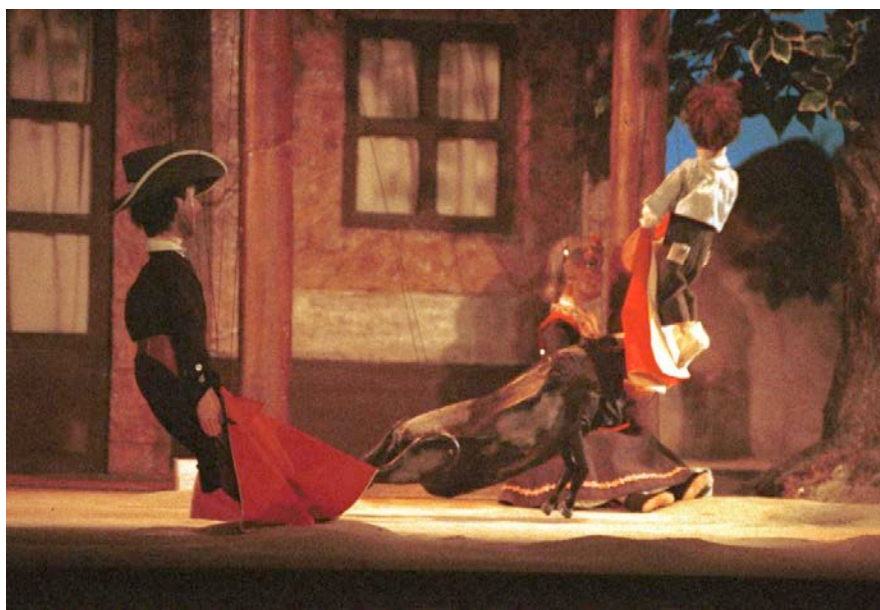
Y dijo Melchor,
Melchor y Gaspar,
y el rey Baltasar,
Que por buena que sea una vieja
Ni el mismo demonio la puede aguantar.

VILLANCICO DE LA FERIA

⁴⁷ 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, p. 703-705).

⁴⁸ Puede que se trate de Enrique Povedano Arizmendi (Granada, 1883—Madrid, 1965) que fue actor, empresario teatral y autor (Véase, *ABC*, 10-3-1965, p. 54)

⁴⁹ Véase LARREA Y PALACÍN, Arcadio de, ob. cit., pp. 603-620 y ALADRO, Carlos Luis, ob. cit., 345-371.



La escena de la cogida del toro en el montaje estrenado en 1999: La Tía Norica: El sainete.

Por su parte, el artículo “Cosas de de Noche Buena” de *La Ilustración Católica* (25-12-1889) 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 tia Norica, es pariente de uno de los pastores que figuran en aquel”. Este detalle tiene relación con el apunte que da Larrea cuando explica que Batillo viene de Bato, “popularísimo en los diálogos pastoriles”⁵⁰. En cambio, a Larrea los nombres de don Reticurcio y Norica le parecen italianos. El primero lo relaciona con Curzio, mientras que el segundo con Nora⁵¹, justificando este origen por 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 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.

⁵⁰ Véase LARREA Y PALCÍN, Arcadio, ob. cit., p. 590. 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 (véase *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana “Espasa”*, Madrid-Barcelona: Espasa Calpe, Tomo 7, pp. 1175 y 1183).

⁵¹ Nora puede derivar también de Eleonora o de Nicanora. VILA VALENCIA, Adolfo —en *El barberillo de Cádiz o Entre majas siempre hay celos*, Cádiz: Imprenta de Jiménez-Mena 1974, p. 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.

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 tenían lugar con la llegada de la primavera. Se puede suponer que cuando se impone el calendario basado en la liturgia cristiana, donde el año nuevo se celebra durante el invierno, habría una traslación de figuras y simbología de unas estaciones a otras.

Debe señalarse también la existencia de un periódico de corte absolutista denominado *La Tía Norica*, donde a través de diálogos o cartas se comentaba la actualidad política⁵². 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*⁵³, personaje que tiene como esposa a la tal Tía Norica⁵⁴. Sobre este noticiero apareció la siguiente reseña hostil en el periódico gaditano *El Redactor General* (19-2-1813):

Artículo comunicado: el célebre 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.

⁵²*La Tía Norica. A los críticos del malecón*. Sevilla, Imprenta de Padrino. Se publicó de septiembre de 1814 a finales del mismo año, según reseña CHAVES, Manuel. *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*, Sevilla, 1896, pp. 37 y 38. Este autor pudo consultar algunos ejemplares conservados en la Biblioteca Pública de la Universidad de Sevilla. Por otra parte PALAU Y DULCET, Antonio, indica que la edición se prolongó hasta mayo de 1815 en *Manual del librero hispano—americano XXIII*, Barcelona: Dolphin Book Oxford, 1971, p. 170. PORRAS, Francisco no pudo consultar ningún ejemplar pero cita este periódico e indica que se publicó entre 1815 y 1816 en *Títère. Boletín de la Unión de Titiriteros (U. T.) y de la Asociación de Amigos de la Marionetas* nº 35, febrero, 1988, snp. Cuando la autora de este artículo inició la investigación para su tesis doctoral, a finales de los noventa del siglo XX, 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 a través del servicio on-line de Hemeroteca Digital de BN, por lo que es una referencia que suele aparecer en cualquier artículo sobre La Tía Norica. Sin embargo, fue el periodista gaditano Donato Millán Contreras (Tarifa, 1904-Cádiz, 1994), el primero en relacionar este periódico 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 o finales de los cincuenta. 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.

⁵³*El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón*, Sevilla, herederos de José Padrino, 1812—1814. Tuvo una segunda época en 1823, editándose veinticuatro números (Véase PALAU Y DULCET, Antonio, ob. cit. p. 198). Según consta en la Hemeroteca Municipal de Sevilla, 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.

⁵⁴Véase, por ejemplo, el nº 71 (1814: 191 y 192). PORRAS, Francisco en ob. cit., 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.

Debe mencionarse también la utilización en Cádiz de La Tía Norica y sus personajes afines, que han servido desde siempre como referente para hablar de forma irónica o sarcástica de cualquier asunto. En principio, como recurso para la crítica teatral. Por ejemplo, en *Álbum de Cádiz* nº 3 (19-1-1851: 21) que recomienda acudir a La Tía Norica 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 Tia Norica tal vez pasara!”

En cuanto al empleo del personaje como recurso para comentar cualquier tema de la actualidad, se pueden citar también variados ejemplos extraídos de la prensa local: los platillos volantes en el



artículo de Bartolomé Llompart “Otra vez los ovnis” en *Diario de Cádiz* (30-12-1980, p. 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, p. 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, p. 17), bajo el título “A la Tía Norica la ha cogido el toro”; o, como uno de los elementos de nuestro patrimonio en “Crear o no creer” en el artículo de opinión de Yolanda Vallejo de la sección “La hoja roja” de *La Voz de Cádiz* (23-8-2015,snp.); finalmente, también ha servido para reflejar de forma irónica

el caso de los titiriteros acusados de enaltecimiento del terrorismo en Madrid, a principios de febrero de 2016. Así, en el suplemento “Diario del carnaval” de *Diario de Cádiz* (13-02-2016: 13), se publicó una supuesta detención de La Tía Norica y Batillo por apología del independentismo.

La Tía Norica aparece reflejada también en la música popular. Hay unas “alegrías de Cádiz” bien conocidas y frecuentemente interpretadas por Rancapino, donde se la nombra dentro de esos “tipos de gracia y salero que existieron siempre en Cai”; Pasión Vega la cita en la canción “Habanera de los ojos cerrados” y en su pregón de carnaval de 2007.



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.

En este último ámbito artístico y popular del Carnaval de Cádiz encontramos igualmente numerosas referencias, 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” o “personajes” 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 casos, 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 y en la que se puede constatar que en dicha embarcación “hasta dio su viajecito / la célebre Tía Norica”. Dicha copla 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.

Además de los sainetes protagonizados por La Tía Norica, forman parte del repertorio los que se reseñan a continuación con otros personajes y argumentos.

— *El Tío Melones (o) la (gran) corrida de toros*

Sainete cómico en seis cuadros con ilustraciones musicales y rasgos melodramáticos. En MC se conservan cuatro manuscritos, dos de ellos en sendos cuadernos que también incluyen, como se ha explicado antes, el manuscrito de *El Tenorio de Astracán*. En la portada del ejemplar con el texto completo aparece escrito “Propiedad del Teatro Gaditano Fantoques y Marionetas Manuel Martínez Couto”. Quizás por ello, Aladro, que publica el texto en 1976, atribuye su autoría a Couto, dato que también repite Toscano en su artículo⁵⁵.

Sin embargo, esta obra fue estrenada en la época de Chaves, en concreto el 12-1-1913, según *Diario de Cádiz* (10-1-1913, suplemento). El argumento describe cómo un picador se opone al noviazgo de su hija con un torero, quien finalmente le salva la vida. Es prácticamente un calco de la zarzuela cómica en un acto *La corría de toros*, de Paso y Cano en colaboración con Jiménez Prieto, estrenada en el Teatro Eslava de Madrid en 1902 y publicada en 1904.

— *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*⁵⁶.

— *El agente contratista*

Disparate cómico (semi dramático) en un acto y dos cuadros, original de Antonio Ramírez, miembro de La Tía Norica, y propiedad de esta compañía, según el sello de portada. Fue estrenado el 13 de junio de 1926 en la plaza de San Antonio, según anotación manuscrita que se puede leer en el exterior del sobre donde se conserva el original en MC. La obra describe como Don Duro, el agente, recibe la visita de una serie de actores que quieren ser contratados, entre ellos el legionario Jorge Redondo, que resulta ser el hijo que Don Duro había abandonado años atrás.

— *Batillo Cicerone*

Sainete en prosa de costumbres andaluzas en cuatro cuadros, “original de chipén” Manuel Martínez Couto, según se lee en la portada del libreto manuscrito depositado en MC. La obra está dedicada por el autor en persona a Manuel Burgos, miembro de la compañía e intérprete de Batillo, y a su propia hija, Loli Martínez. Escrito hacia 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

⁵⁵ Véase ALADRO, Carlos Luis, ob. cit., p. 373-393 y TOSCANO SAN GIL, Margarita, ob. cit., p. 115.

⁵⁶ Las fuentes bibliográficas y bibliotecas consultadas no aportan más información sobre esta pieza.

espera”⁵⁷. 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, 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 [...]”⁵⁸, 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.

En su recuperación por la actual compañía se combinó el títere con la proyección cinematográfica y se conservó del texto del original sólo su línea argumental. 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, se contó con la colaboración del profesor de la Universidad de Cádiz, experto en dialectología andaluza, Pedro Payán Sotomayor, así como con los artistas Felipe Campuzano y Fernando Quiñones, entre otros creadores⁵⁹.

— *El sueño de Batillo*

Disparate cómico en siete cuadros de Manuel Martínez Couto del que se conserva un manuscrito en MC. En esta pieza, 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. Su sueño termina cuando el Tío Isacio les comunica que han heredado de un pariente muy rico fallecido en América.

Este guiño surrealista de Couto, fue recuperado por la actual compañía en 2002. Este montaje contó con una “Ayuda a la Producción” de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Titulado *El sueño*, se conformó en la fase de dramaturgia como la segunda parte de una trilogía iniciada con *Batillo Cicerone: Pimpi de Cádiz* y que en ese momento se planeó que se cerrara con *La boda de la Tía Norica*. La intención era que tres textos que originariamente no tenían relación ninguna quedaran 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. 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

⁵⁷ Testimonio de Ana Cabello componente de la antigua compañía y abuela del actual director de La Tía Norica, Pepe Bablé (Véase ALADRO, Carlos Luis, ob. cit., p. 59).

⁵⁸ Véase PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro, *El habla de Cádiz*, (7ª edición) Cádiz: Quórum Libro Editores, 2000, p. 174—175.

⁵⁹ Véase programa de mano y el artículo “La Tía Norica sobrevive al lifting”, *El Mundo* (9—5—1999).

Geraldías y Antonio Bouza. Finalmente, el vestuario, como en ocasiones anteriores, fue obra de Luisa Fernanda López.



Escena de El sueño... (2002)

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, se aprovechó 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 el público adulto, 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 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”.

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. La edición se completaba 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.

3. Piezas musicales y juegos escénicos

—*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 Ariz, con música del maestro Mariano Alcalá Galiano⁶⁰. El término “sainete lírico” se encuentra en las noticias sobre el estreno por actores que tuvo lugar en el Teatro-Circo de Verano, el 8 de noviembre de 1924⁶¹. En MC se conserva un liberto manuscrito y dos mecanografiados, uno de ellos con la autorización a mano firmada por Muñoz Ariza, con fecha de 8 de enero de 1926 para que Couto represente su obra, que el propio autor califica de “zarzuela”, con su teatro de figuras automáticas

La trama gira en torno al amor no correspondido de Mari Luz por Antonio, y de su posterior aceptación de Manolillo, por inspiración de la Virgen de la Palma. Todo se desarrolla entre una constante sucesión de personajes populares. En el material que se expone en MC, se puede contemplar la escena contenida en el segundo acto de 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, sacerdotes, monaguillos y mujeres de todas las edades mediante títeres planos.

La puesta en escena para títeres incluía partes cantadas también y fue todo un éxito, pues se agotaron las entradas en todas las secciones. El periodista Franklin Jr. & C⁶² describió la positiva recepción de la obra en estos términos en “Actualidades” del 19-1-1926 Ed. M. en *Diario de Cádiz* y la reacción ante la escena descrita de la procesión:

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 también en Sevilla en 1934, el crítico Julio Martínez Velasco reseña cómo “los efectos especiales asombraban al público ingenuo, ya que, como narraba García

⁶⁰ Pedro Muñoz Ariz (Chiclana de la Frontera, Cádiz, 1912-Cádiz 1934, Registro Civil de Cádiz, 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 salaítos y dulces*, con música de Enrique del Toro, entre otras. Sobre Mariano Alcalá Galiano sólo se ha localizado que es autor de otra obra denominada *Siempre es el amor* en colaboración con Francisco Muro Gómez (Véase <<http://www.worldcat.org/title/siempre-es-el-amor-comedia-lirica-en-dos-actos-el-segundo-dividido-en-dos-cuadros/oclc/12619120>> [24—7—2016]).

⁶¹ Véase *Diario de Cádiz* de 8, 9 y 13-11-1924.

⁶² “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.

Escobedo, la Virgen ‘detiene las mareas a las puertas del templo en la decoración concebida para las marionetas por don Manuel’⁶³.

— *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). Se trata de un proyecto que la compañía perseguía desde varias generaciones atrás, en concreto desde 1935, en que Couto ya tenía el diseño preparado pero no tenía suficientes medios económicos.

A partir de esta pieza, el Teatro La Tía Norica llevó a cabo una puesta en escena muy particular. En esta ocasión la compañía 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 lugar 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 la función.



El Retablo de Maese Pedro (2001) en el Gran Teatro Falla de Cádiz.

⁶³ Véase MARTÍNEZ VELASCO, Julio. *Teatro en Sevilla. Crónica de su años más críticos (1929—1953)*, Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales. Consejería de Cultura, D. L. 2007, p. 278.

Este espectáculo fue producido por el Patronato Provincial de Música Manuel de Falla, dentro de los actos del 125 aniversario del nacimiento del compositor gaditano. 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.

La versión de esta 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”.

— *Juegos escénicos,*

A lo largo de todo el siglo XIX, aparecen anuncios en la prensa de variados divertimentos usados como intermedios o remates de espectáculo. Se describían como “juegos pírnicos” (o pirotécnicos), “de agua”, “de manos” “líricos” o “malavares”, y debían de ser muy efectistas o visuales. Con toda probabilidad, según sugiere el nombre, mezclarían la prestidigitación, la experimentación científica, junto con el desarrollo de la técnica.

Más información se tiene acerca de los *bailes de marionetas* pues la danza era muy frecuente en los teatros de títeres también en esa época. De hecho, en el teatro Isabel II y similares, eran frecuentes los “bailes de transformaciones” o “metamorfosis”⁶⁴ ejecutados por marionetas, así como danzas interpretadas por bailarines de carne y hueso en los entreactos, que recibían la denominación general de “bailes nacionales”, entre los que se encontraban el polo o las mollares, entre otros muchos. Incluso la propia Tía Norica bailó “la cachucha”⁶⁵ en los primeros meses de 1848, según los anuncios publicados en *El Nacional* entre los meses de enero y febrero.

⁶⁴ Se puede suponer que los “bailes de metamorfosis”, eran juegos escénicos donde se emplearían las llamadas “marionetas de transformaciones” que eran artilugios muy efectistas, aunque simples en sus mecanismos. Podían consistir 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. Al respecto, véase BELL, John, *Strings, Hands, Shadows. A Modern Puppet History*, Detroit: The Detroit Institute of Arts, 2000, pp. 17, 24 y 25. En la última página indicada se muestra 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).

⁶⁵ “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 GARCÍA, José Luis y ROPERO NÚÑEZ, Miguel (Directores) Sevilla: Ediciones Tartessos S.L., 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

En el repertorio actual también se conserva una escena denominada precisamente “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. Igual uso debía tener el “esqueleto danzante” que se desmembraba al completo. De este tipo de artillugio, que en Cádiz recibe el nombre de “canina”, se ha conservado incluso una pieza depositada en el MC y que por la información recabada en prensa, debe datar de la época de Chaves⁶⁶.



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.

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.”

⁶⁶ En *La Correspondencia de Cádiz* de 9-12-1901 aparece en primera plana un extenso artículo con el título “En la feria. “El teatro ‘La Infancia’”, donde se puede leer: “Dispone además, el Sr Chaves, de una curiosa colección de autómatas, bailarines y esqueletos y de otros atractivos.” La pieza señalada que se conserva en el MC consiste en un esqueleto humano de 67 cm, con nº de inventario 21.380, realizada en madera, cartón, alambre, cinc y tela, con articulaciones múltiples.

Salón Chaves.-Recreo de la Infancia

Gran Teatro de Figuras automáticas
Situado en la Feria de Navidad (Plaza de Copete).--Año 1903
FUNCIONES DIARIAS

El Director y propietario de este espectáculo infantil, agradecido á la acogida que el ilustrado público gaditano le dispensara en el año 1902, desoso 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 á costa de los mayores 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 adecuada 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.

Gran exhibición del arreglo hecho expresamente para el Teatro Chaves de la grandiosa trilogía histórico sacra titulada

EL REDENTOR DEL MUNDO

PRIMERA PARTE. - El antiguo y clásico apropiado en tres actos y diez y ocho cuadros tal como se ha venido representando desde 1844, adicionado en 1901 titulado

Las astucias de Luzbel ó el Nacimiento del Hijo de Dios

TITULOS DE LOS ACTOS Y CUADROS.—Acto 1.º El Averno.—Pernáillo, Gilberto y Cocharon.—La Sagrada Familia.—Acto 2.º El Templo de Salomón.—Gruta Infernal.—La casa del Patriarca.—La Anunciación.—La lucha de Cocharon y Luzbel.—Sueño de José.—Acto 3.º A Belén.—Palacio de Herodes.—Los Reyes Magos.—El desierto.—El Portal de Belén y Apoteosis final.

SEGUNDA PARTE.—LA INFANCIA DE JESUS.—en tres cuadros.—La presentación al Templo.—La huida á Egipto.—El Niño Perdido.

TERCERA PARTE.—EL MARTIR DEL GOLGOTA.
Los programas para la 2.ª y 3.ª parte se anunciarán en su tiempo oportuno.

Para dar mayor aliciente al espectáculo terminarán estos alternativamente con uno de los tradicionales pasillos cómico bufos, titulados

Don Cristobal Polichinela y su consorte Rosita

tan fecundo en accidentes graciosos, como son: *Amores de Cristobal y Rosita. Su casamiento. Disgustos conyugales. Lucha heroica de Cristobita con un toro Crimenes del protagonista. Es condenado á la horca. Engaña al verdugo Satanás lo arrebató al infierno; ó el de*

La Tia Norica

tan lleno de recuerdos cómicos con las escenas del Tio Isasio, Tio Faustino, Batillo, visita médica y redacción del famoso testamento. En una de las escenas la Tia Norica lidiará un bravo toro de Miura.

Las funciones empezarán todos los días á las 6 y media de la tarde
y los días festivos y Domingos desde las 2 en adelante.

Precios por función entera } Preferencias 0,50 pts.
Entrada de Grada, 0,20 id.

Tip. LAPOBLAR, Arbol, R.-C. ADIZ.

Cartel del Salón Chaves de 1903 (ATN)

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, lo que viene a confirmar la cita de Lorca que se reproducía al principio de este artículo, sobre la genealogía de estas dos figuras del teatro español de títeres.

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 2-11-1931⁶⁷.

— *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 en MC dos manuscritos mecanografiados, uno incompleto, realizados por la compañía en MC. Sin noticias de su estreno por la Compañía La Tía Norica, pero se conservan muñecos y decorados de esta obra en el Museo de Cádiz.

— *Pipo, Pipa y el dragón*

Cuento en dos actos dividida en nueve cuadros. Obra original de Salvador Bartolozzi, publicada por Saturnino Calleja. Se conservan MC dos manuscritos mecanografiado, uno de ellos incompleto, realizados por la compañía. Sin noticias de su estreno por la Compañía La Tía Norica, pero se conservan muñecos y decorados de esta obra en el Museo de Cádiz.

— *Taholí, Taholá y el brujo Pipirigallo*

Estrenada en el guiñol 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.

— *El dragón de tres cabezas*

Versión libre de un cuento de Euvgeni Schwart que se eligió como texto de trabajo para el primer espectáculo de nueva compañía La Tía Norica que iba a acometer la responsabilidad de la recuperación de esta tradición. 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 de esta formación recayó en Eduardo Bablé Cabello (1930-1986), cuya familia había estado ligada a la historia de La Tía Norica directamente desde principios del siglo XX. Hay que resaltar que se emplearon muñecos más pesados y difíciles de manipular que los típicos utilizados tradicionalmente, para que sirvieran de auténtico entrenamiento a los componentes recién incorporados.

La obra se estrenó 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 Neira⁶⁸, hijo de Eduardo Bablé Cabello— no tuvo el éxito

⁶⁷ AHMC: Fiestas, C. 1850. Las fuentes bibliográficas y bibliotecas consultadas no aportan más datos sobre esta obra.

⁶⁸ 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

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”⁶⁹ A pesar de ello, *El dragón de tres cabezas* recorrió la geografía andaluza y compartió cartel con las compañías independientes más prestigiosas del momento 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 Cádiz⁷⁰.

A modo de conclusiones

A lo largo del estudio de su repertorio y sus puestas en escenas se concluye que la supervivencia de La Tía Norica a lo largo del tiempo se basa 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. Finalmente, es de destacar, que puesto que parte de su repertorio proviene o está influenciada por la tradición del teatro español representado por actores, se podría considerar a la Teatro La Tía Norica como una auténtica pervivencia de la máquina real.

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.

⁶⁹ *Diario de Cádiz*, 28-12-1984: 2.

⁷⁰ *Diario de Cádiz*, 25-4-1985: 2.