

# Entre etnografía y costumbrismo: de los *Autos de Navidad* al *Sainete de la tía Norica*. Tradición textual y cultura popular

## Between ethnography and costumbrismo: from *Autos de Navidad* to *Sainete de la Tía Norica*. Textual tradition and folk culture

Alberto ROMERO FERRER

### Authors:

Alberto Romero Ferrer  
Universidad de Cádiz  
<https://orcid.org/0000-0002-3808-8672>  
[Alberto.romero@uca.es](mailto:Alberto.romero@uca.es)

Date of reception: 25-02-2020  
Date of acceptance: 01-04-2020

### Citation:

Romero Ferrer, Alberto, «Entre etnografía y costumbrismo: de los *Autos de Navidad* al *Sainete de la tía Norica*. Tradición textual y cultura popular», *Anales de Literatura Española*, n.º 33 (2020), pp. 195-216.  
<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.11>

### Funding data:

The work published in this article has not received any type of public or private finance.

### Licence:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



### Resumen

La tradición de la Tía Norica constituye uno de los pocos ejemplos peninsulares del teatro de muñecos, actualmente activos, que hunde sus raíces en la tradición del títere dieciochesco, de orígenes italianos. Su repertorio básico lo constituye los *Autos de Navidad*, de ámbito religioso y cuya ascendencia literaria se encuentra en la tradición textual de obras del siglo XVI como *Las astucias de Luzbel contra las divinas profecías*, de Juan de Quiroga Faxardo, y *El diablo predicador y mayor contrario amigo*, de Luis de Belmonte Bermúdez; y para el siglo XVIII en el poema dramático *La infancia de Jesu-Christo*, de Gaspar Fernández. La otra parte importante de su repertorio es el *Sainete de la Tía Norica*, que remite de un lado al sainete costumbrista de Juan Ignacio González del Castillo y, por otro, a la tradición paródica del testamento burlesco.

**Palabras clave:** Teatro popular; teatro religioso; sainete; títeres; costumbrismo; siglo XIX.

### Abstract

The tradition of Tía Norica is one of the few examples of currently active peninsular puppet theater, whose roots stem from an eighteenth-century tradition of Italian origin. The basic repertory consists of *Autos de Navidad*, of a religious nature and whose literary origin is found in the textual tradition of 18th century Works like Juan de Quiroga Faxardo's *Las astucias de Luzbel contra las divinas profecías*, and Luis de Belmonte Bermúdez's *El diablo predicador y mayor*

*contrario amigo*, as well as the 18th century dramatic poem *La infancia de Jesu-Christo* by Gaspar Fernández. Another important part of the repertory is the *Sainete de la Tía Norica*, which refers back on one hand to the costumbrista sainetes by Juan Ignacio González del Castillo y, on another hand, to the parodic tradition of the farcical or burlesque will or testament.

**Keywords:** Popular theater; religious theater; *sainetes*; puppets; *costumbrismo*; 19th century.

...Acudir verías  
esta Cuaresma pasada,  
contenta y alborozada  
al corral cuarenta días  
toda la corte, y estar  
muy quedos, papando muecas  
viendo bailar dos muñecas  
y oyendo a un viejo graznar.

Juan Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*  
(1628, I, vv. 521-528)

Gaspar Melchor de Jovellanos en su reflexiva *Memoria sobre las diversiones públicas* de 1790 escribe:

Acaso fuera mejor desterrar enteramente de nuestra escena un género expuesto de suyo a la corrupción y a la bajeza. Acaso deberían desaparecer con él los *titeres* y *matachines*, los *payasos*, *arlequines* y *graciosos del baile de cuerda*, las *linternas mágicas* y *totilimundis* y otras invenciones que, aunque inocentes entre sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes. Porque, ¿de qué serviría que en el teatro se oigan solo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entretanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que, con la boca abierta, oye sus indecentes groserías? Más si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuanto puede dañarle y abatirle. La religión y la política claman a una por esta reforma (2009: 266-267).

El pensamiento ilustrado no dejaba lugar para la duda respecto a la consideración de que el teatro de títeres tenía en la España del XVIII, «una diversión rural, impropia del mundo urbano» (Amorós y Díez Borque, 1999: 81) de acuerdo también con su consideración negativa de los siglos anteriores, por tratarse de espectáculos desenfadados donde solían mezclarse elementos religiosos con otros profanos, sobre la base de pasajes bíblicos que parecían teatralizarse con poco respeto, algo que acusaba el controvertido peso de la prohibición por su discutida ilicitud moral (Cotarelo, 1904), incluso en el siglo XIX, donde aún

encontramos prohibiciones.<sup>1</sup> Jovellanos, en este sentido, desde una perspectiva más modernizadora, pero igual de estricta, de la escena, no hacía sino certificar su carácter poco educativo y su poca o baja moralidad que ponía en entredicho los avances didácticos de la comedia neoclásica. Argumentos muy similares a los dicerios que el cervantino licenciado Vidriera lanzara contra los titiriteros:

De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas: en resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio en sus retablos, o los desterraba del reino (Cervantes, 1982: 134-135).

Y que hacía recordar el disparatado envite que don Quijote lanzara contra el supuesto titiritero Maese Pedro —en realidad el pícaro Ginés— (capítulo XXVI de la 2ª parte del *Quijote*), porque el retablo de marionetas para Cervantes<sup>2</sup> y Jovellanos no era sino un «teatro encanallado» (Rodríguez Cuadros, 2004: 181). Una perspectiva de radical rechazo que contrasta sobremanera con su extraordinaria popularidad, lo que le otorgaba una mayor intensidad de preocupación debido a su alcance mayor.

Como no podía ser de otra manera, dada la fuerte presencia del teatro en la ciudad de Cádiz durante su siglo de oro bajo el paraguas de su emergente burguesía ilustrada, esta popularidad del títere también la encontramos —documentada— en estas tierras andaluzas a finales del XVIII y principios del XIX, donde la podemos rastrear a través de la prensa del periodo, donde suelen encontrarse alusiones, a veces morales y con ciertos reparos, sobre estos espectáculos. Bajo la firma de N. E. de J, el nº 3 de *El Duende* «periódico cuyo objeto es propagar las buenas ideas y combatir las preocupaciones» se dedica a la cuestión de si «¿Debe o no debe abrirse el Teatro en Cádiz? Allí se alude a este tipo de teatro:

1. Por ejemplo, en 1817, en Madrid fueron prohibidos varios nacimientos por «contener textos indignos de representarse, y en varias ocasiones las autoridades eclesiásticas aconsejaron que los retablos no tuviesen ninguna relación con los misterios sagrados, sino que únicamente presentasen escenas profanas, para evitar así la combinación religioso-profana que, por lo visto, resultaba indecorosa a juicio de las mentes bienpensantes» (Lloret Esquerdo, Omar García y Casado Garretas, 1999: 16).
2. En la obra de Cervantes encontramos numerosas referencias negativas sobre el teatro de titeres y el oficio de titiritero. Además de en *El Quijote* y *El licenciado Vidriera*, otro ejemplo incluso más radical lo tenemos en *El coloquio de los perros*, además de su lectura en *El retablo de las maravillas* (Varey, 1957: 189-233). En este mismo sentido, dado su carácter marginal, los títeres son motivo cómico recurrente en el teatro breve del XVII, en entremeses, mojigangas y bailes (Varey, 1957: 339-390).

Es harto extraño que haya tenido contradictores la apertura del teatro de Cádiz, al paso que se ven con indiferencia otras diversiones, menos conforme a la buena moral. El teatro de muñecos, en que están confundidos ambos sexos, y se representan piezas prohibidas [...] ¡Cuán dignas son de censura! ¡Y no obstante callan los enemigos del teatro! (*El duende*, n.º 3, fol. 33-48, 27-X-1811).

Es en este contexto en el que debió surgir la tradición del teatro gaditano de la Tía Norica<sup>3</sup> —que pervive en la actualidad—,<sup>4</sup> si bien es seguro que el primer testimonio explícito de su existencia, al día del hoy, se remonta a unos pocos años más tarde —1824—, un dato sobre el que volveremos un poco más adelante, aunque hay indicios que apuntan hacia 1790 y ascendencia italiana.<sup>5</sup>

Dicha tradición teatral hay que ponerla en relación con la propia historia del títere en España y el repertorio que, de oficio, solían representar este tipo de compañías de teatro de muñecos habituales en los corrales de comedias a partir del siglo xvii —la máquina real, especialmente en Cuaresma (Cornejo, 2006; Varey, 1957: 391-398) junto a acróbatas y volatineros. Un ramillete compuesto básicamente por comedias de santos, comedias de magia, de bandidos, entremeses, mojigangas y sainetes, además de algún que otro éxito teatral, como podía ser para la segunda mitad del xix el caso del popular *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Repertorio que se mantiene durante los siglos xvii, xviii (Varey, 1957: 157-188; 1972: 275) y xix, aunque siempre actualizándose e incorporando los textos nuevos de cada período, de acuerdo con los gustos de los públicos al que iba dirigido este tipo de representaciones de marcado acento popular.

El caso gaditano, en este sentido, no va a ser una excepción, salvo por la fuerza e insistencia en el tiempo, en especial a lo largo del siglo xix, además

3. El legado histórico de este teatro se conserva en el Museo de Cádiz. Lo forman: 29 manuscritos del repertorio —algunos versiones repetidas; un conjunto de 133 piezas principales catalogadas como marionetas; 60 telones y 26 figuras planas (entre las escenas hay que destacar las dependencias dedicadas a la Tía Norica, donde se encuentra «La casa de la Norica», consistente en el dormitorio del personaje para el cuadro del testamento; finalmente 260 piezas de distinta naturaleza, además de cartelera y algunos documentos, así como una colección de objetos diversos de utilería, mobiliario y vestuario. Una información más detallada en Cerpa Ortega (2015: 215-252).

4. En 1985 se constituye la nueva compañía de *Teatro La Tía Norica*, que recoge todo el testigo de la tradición anterior, bajo la dirección de José Bablé Neira, con un elenco formado por las respectivas familias de los Bablé y los Carpio-Torres (Bablé, 2014; Ortega Cerpa, 2015: 253-284). Esta compañía utiliza reproducciones de los muñecos originales del Museo de Cádiz.

5. Según los *Expedientes sobre permisos gubernativos para espectáculos públicos y creación de sociedades recreativas y culturales: 1790-1860*, Secc. GC Cs 152-167, AHPC (Ortega Cerpa, 2015: 46-47). He localizado el sainete anónimo *Los volatinos*, de 1779, escrito para el Teatro Español de Cádiz (Biblioteca Nacional, Ms. 14.596 [4]; Varey, 1957: 199).

de la originalidad de su sistema de percha gaditana y de peana,<sup>6</sup> frente a las técnicas más habituales y repetitivas de las marionetas de guante o las de hilo y alambre. En este sentido, hay que tener en cuenta además que dicha técnica de la peana «permitía combinar mejor los motivos profanos (como eran los desfiles de soldados con los vestidos de la época y sus fusiles al hombro) con las repetidas escenas del Nacimiento» (Lloret Esquerdo, Omar García y Casado Garretas, 1999: 18).

Como se ha mencionado, desde finales del XVIII encontramos en la prensa gaditana propuestas donde se anuncian espectáculos de sombras chinescas, volatines, juegos de mecánicas, máquinas reales y nacimientos de «figuras corpóreas» o de «movimiento», tanto en la Posada de la Academia como en la Posada del Cañón de Oro, tal y como se puede leer en los anuncios insertados en *El Redactor General* los días 13 y 14 de julio de 1811, por ejemplo:

En la máquina de figuras corpóreas de la Posada de la Academia se ejecutará la función siguiente: se dará principio con la pieza en un acto titulada *La modesta labradora*; seguirá una tonadilla a dúo, dándose fin con la pieza alegórica *España encadenada*. Las decoraciones serán vistosísimas y se tocarán varias marchas patrióticas. Se empieza a las 8 (*El Redactor General*, nº 29, 13-VII-1811: 104).<sup>7</sup>

No en vano, desde finales del Setecientos, el extraordinario desarrollo escenográfico de la escena en todos los ámbitos admitiría una mayor complejidad en los mecanismos de tramoya e iluminación, así como puestas en escena mucho más elaboradas, más dificultosas, y figuras recortadas. Ello a su vez permitiría que los retablos ampliaran sus primitivos repertorios con todo tipo de figuraciones, cuadros mitológicos, vistas monumentales o nuevos juegos físicos, tal y como se anuncia.

---

6. Cerpa Ortega lo resume así: «En cuanto a las técnicas de manipulación, los sistemas peculiares y característicos de la compañía La Tía Norica son, por un lado, la “percha gaditana”, término que fue acuñado por Aladro (1976) y que cita constantemente en su obra. Por otro, el títere “de peana”. En cuanto a la percha gaditana se trata, en primer lugar, de una cruceta de madera vertical, como se detalla en Fernández de la Paz (2004: 244-245), que se compone de dos partes: una “T” conformada de dos pequeños travesaños de madera, el vertical de unos 15 cm de longitud; el horizontal, de 21 cm de longitud; y un listoncillo de madera de unos 11cm de longitud por 1,5 cm de grosor» (2015: 330).

7. En las siguientes funciones (14, 18, 19 y 20 de julio) nos encontramos con la comedia dramática *El Pródigo* de Antonio Bazo, *Dido abandonada*, una comedia alegórica de Rodríguez de Arellano, y *Para vencer el poder, lágrimas de mujer* de evidentes ecos calderonianos (Romero Ferrer, 2008: 315; y cartelera de la Posada de la Academia de 1811 en p. 328. También Ravina (1991: 111) reproduce un contrato de arrendamiento de una «maquinaria de figuras de movimiento» que se exponía en la Posada de la Academia de Cádiz en 1811.

Asimismo, debe tenerse en cuenta cómo desde finales del xvii y comienzos del xviii aparecen «los que, por razón de origen italiano, se llaman *tutilimundi* y *mundo nuevo*: especie de cajas con vistas y escenas» (Caro Baroja, 1987: 118).<sup>8</sup> Fenómenos paralelos a la tradición del títere peninsular que fueron muy populares «todavía en el siglo xix y de las que hay alguna representación» (118). En las «Coplas del titiritero. Las figuras del *mundi novi*», Torres Villarroel ya nos ofrecía un retrato satírico de esta novedad extranjera (Torres Villarroel, 1869) de finales del reinado de Felipe IV y que tuvo sus propias comedias de tono más ligero, en contraste con las escenificaciones de la vida de Jesucristo o de otras historias sagradas que, por lo general, ponían en escena (Varey, 1957: 87).

Por otro lado, en lo referente al calendario de estas representaciones, este debía ir al compás de los tiempos litúrgicos, los diferentes ciclos de la Navidad y la Pascual, el Carnaval y la Cuaresma:<sup>9</sup> sus orígenes medievales, por un lado, remitían a lo religioso (Adillo Rufo, 2016), y por otro a los juglares (Varey, 1957: 9). Aunque también se daba el caso, como indica Deleito y Piñuela, de su incursión en los corrales de comedias después del martes de Carnestolendas, en sustitución de las compañías de cómicos, «a título de compensación, y por considerárseles fiestas más infantiles y de menos bullicio» (1988: 263). De ahí la expresión de *títeres en Cuaresma*.

De todas formas, es desde el 8 de diciembre —festividad de la Inmaculada— hasta el 2 de febrero —la Candelaria— cuando eran habituales la exposición de «Nacimientos de figuras de movimiento» en barracas ambulantes y en casas particulares. Aquí algunos recortes extraídos de la prensa gaditana:

En la plazuela de los Descalzos se manifiesta un nacimiento de figuras corpóreas, con acción o movimiento, que representarán varias escenas. Precios: entrada 12 cuartos, asientos de preferencia a 2 reales, y los demás 1 real. A las 5 y media, 7 y 8 y media (*Diario Mercantil de Cádiz*, nº 482, 26-12-1817: 8).

En la Posada de la Academia. Se manifestará un primososo Nacimiento de figuras corpóreas de media vara de alto, adornado con decoracines de montes,

8. Los *tutilimundi* fue un espectáculo popular de carácter ambulante provisto de una modesta tecnología óptica o mecánica. Consistía en un artefacto que partía de la exhibición de vistas en grabados, acuarelas o panorámicas) en «cajones ópticos de gran tamaño». Evolucionaría hasta un ingenioso juguete con muñecos movidos por primitivos mecanismos de relojería. Esta reunión de figuras, en movimiento por medio de un efecto óptico, se presentaba dentro de una especie de cosmorama expuesto en un cajón portátil, que se llevaba de feria en feria.

9. Las antiguas compañías de máquina real solían trabajar en los corrales durante la Cuaresma, aprovechando la prohibición que apartaba a los cómicos de carne y hueso de los tablados entre el Miércoles de Ceniza y el Domingo de Resurrección. Su repertorio lo integraban comedias en tres jornadas, fundamentalmente de contenido religioso (Varey, 1957: 243-244).

gloria y coros del mejor gusto. Se dará una función a las 6 (*Diario Mercantil de Cádiz*, nº 3432, 31-12-1825: 4).

Nacimiento teatral. En la calle de la Compañía se manifestará un primoroso Nacimiento, con todas sus decoraciones nuevas pintadas con el mejor gusto. Se dará una función a las 7 (*Diario Mercantil de Cádiz*, nº 3432, 31-12-1825: 4).<sup>10</sup>

De todos ellos, a partir del primer cuarto del Diecinueve sobresale el conocido popularmente como «El Nacimiento de la Tía Norica».

Respecto al repertorio concreto de esta singular compañía de títeres, para el siglo XIX este es el listado más importante desde el punto de vista literario que hemos localizado.<sup>11</sup> Completo lo podemos encontrar en Ortega Cerpa (2015: 291-318):

- *Autos de Navidad* (ca.1824)
- *El testamento de la Tía Norica* (ca.1824)
- *La pata de cabra* (1836) (Juan de Grimaldi)
- *El trueno de la locura* (1841)
- *Caer para levantar* (1842)
- *El tío Peregil o el sargento Tragabalas* (González del Castillo, 1842)
- *Don Juan Tenorio y parodias* (1914-1923-1927)

---

10. Como subraya Cerpa Ortega (2004: 12): «la apertura del teatro de la calle Compañía sería, según estudiosos del tema como Aladro (1976: 135) o Toscano (1985: 94), el comienzo del primer periodo documentado históricamente de la compañía, aunque se podría considerar que hubo una trayectoria anterior»; tal y como se trasluce del siguiente texto: «Si, plácenos ir a la Tía Norica. Los años de rápido progreso que llevamos han pasado en balde sobre esa que llaman diversión: lo único que ha variado es el vestido de los personajes [...]. Si en tiempos lejanos presentaban a la Tía Norica con saya de medio paso y monillo ajustado con botones de azabache, si alguno de los personajes vestía calzón corto, chupa y espadín, hoy ha variado todo. La Tía Norica se presenta montada en su burro a la última moda de París...» (*Álbum de Cádiz. Revista semanal de literatura*, 1851: 21).

11. Parto de los manuscritos de libretos depositados en el Museo de Cádiz. Allí se conservan dos manuscritos bajo el título *El Nacimiento del Mesías (1ª parte)*; otro con el título *Segunda parte de una posible obra «La adoración de los Reyes Magos»*; y un tercer manuscrito con el título en portada: *Primera parte del Nacimiento* y, en el interior, en primera página, *Las astucias de Luzbel o el Nacimiento del Mesías*. Para los *Autos de Navidad* también Larrea (1953: 583-620), que los editó con el título *El Nacimiento del Mesías*. Después los vuelve a publicar (1976: 251-343) bajo la denominación de «autos». Esta denominación parece mucho más correcta. Respecto al *Sainete de la Tía Norica*, remito a Ortega Cerpa (2004), que realiza una edición crítica a partir del manuscrito conservado en Museo de Cádiz, con nº de inventario 23797, que según Toscano es «una copia en verso adaptado en 1928 por Manuel Martínez Couto sobre un original del siglo XVIII» (1985: 109). También cotejo las ediciones de Larrea (1950: 590-603) y Aladro (1976: 225-245).

En cualquier caso, para establecer sus posibles orígenes se ha recurrido al auto de *El Nacimiento del Mesías*, que se complementaba con los *Sainetes de la Tía Norica*. De ello se ocupó en su momento Arcadio Larrea en un par de pioneros artículos más o menos académicos de la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (1950 y 1953). Sobre la base de insertar, de manera algo desenfocada, el auto religioso en la tradición de los cantos y representaciones navideñas en la Andalucía de la tradición oral, el etnógrafo sin embargo subrayaba que «el lenguaje usado nos mueve a estimarlo como producción dieciochesca» (Larrea, 1953: 669). También Vázquez de Castro (2001) defiende esta hipótesis equivocada como se argumentará ahora.

Curiosamente, en esta misma contradicción que indicaba el crítico, podía encontrarse la respuesta más acertada acerca del origen de este teatro, mucho más próximo a la tradición culta del texto escrito de lo que podía sospecharse a primera vista, de acuerdo con la tradición teatral del teatro religioso del ciclo de Navidad del Siglo de Oro —Lope, Tirso, Mira de Amescua, Valdivieso, Calderón—, y que continúa con mucha fuerza en refundiciones y nuevas reinterpretaciones ya en el siglo XVIII (Quirante, Sirera y Rodríguez Cuadros, 1999: 41-104). Unas dramatizaciones que, según Bataillon (1964: 196), entrarán en decadencia al perderse su «primitiva espontaneidad y frescura» iniciales (Torres Montes, 1989: 307).

En esta misma cronología se mueve Margarita Toscano San Gil, cuando comenta que «los temas del Nacimiento forman parte del repertorio más antiguo de la Tía Norica y deben tener sus raíces en el teatro español del siglo de oro» (1985: 106). De manera complementaria, también se ha relacionado con los autos sacramentales, los autos medievales o la tradición de la poesía y la comedia pastoril del XVI (Ortega Cerpa, 2004: 21-22). De manera sintética todo ello lo encontramos en Cornejo (2012).

Para Toscano, por tanto:

La historia del teatro de títeres de la Tía Norica de Cádiz se remonta [...] al siglo XVIII según los datos recogidos sobre unas manifestaciones religiosas navideñas que tenían lugar en el interior de las iglesias y que al verse obligadas a salir a la calle enlazan directamente el ámbito religioso y el profano que caracterizan al teatro de marionetas de la Tía Norica (1985: 92).

Lo cierto es que la investigadora sigue el rastro del erudito Adolfo de Castro en su *Manual del viajero en Cádiz*, de 1859, cuando se refiere el polígrafo gaditano a la interpretación durante los siglos XVII y XVIII en la catedral de ciudad de villancicos «extravagantes» y «ridículos», de fuerte carácter paródico mediante el latín macarrónico, la lengua de negros o un francés-italiano muy deformado (1859: 104-107). De todas maneras, debido a la falta de datos más definidos a



día de hoy, la prudencia recomienda dejar todas estas opiniones en el ámbito de las hipótesis, como bien acierta indicar Fierro (2004: 16). Los últimos trabajos importantes que estudian este fenómeno se han centrado más en un análisis actual de la tradición (Ortega Cerpa, 1995, 2015), y en su rastreo a través de la prensa del XIX (Ortega Cerpa, 1995), sin entrar en profundidad en los aspectos concernientes a las fuentes literarias o el estudio de historia literaria y crítica filológica que requiere el repertorio conservado, unos ámbitos que encierran las claves para comprender el auténtico alcance de estos vestigios en la historia del teatro peninsular.

En este sentido, estamos muy de acuerdo con Cornejo (2012), cuando apunta en la dirección correcta respecto a la importancia de la tradición culta de sus orígenes, frente a las hipótesis fallidas que acudían a la tradición folclórica (Larrea, 1950, 1953 y Vázquez de Castro, 2001). Porque un asunto es la orientación popular del espectáculo, y otra cosa muy distinta la fijación de los textos que se representan, en numerosas ocasiones muy manipulados, transformados, mezclados, adulterados —en un largo etcétera de alteraciones—, pero que en última instancia remitían a una serie de fuentes textuales cultas concretas, fuentes escritas, como vamos a ver a continuación.

Como ya hemos dicho al principio de estas líneas, la primera vez que el teatro de la Tía Norica se documenta es en 1824. En el *Diario Mercantil de Cádiz*, de 25 de diciembre de 1824, puede leerse el siguiente anuncio:

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 él Adán [y] Eva. Seguirán varias decoraciones como son montes, calles, marinas, etc., etc., e igualmente una vistosa de Gloria, en la que estará el sagrado misterio; concluyendo con varios pasos entre ellos *El testamento de la Tía Norica* y una primorosa danza de negros. Se darán dos funciones, una a las 4 y media y otra a las 7. Precios: sillas 3 reales; asientos comunes, 1; lunetas, 2; entrada, 1 y medio (nº 3068: última página).<sup>12</sup>

Los responsables del espectáculo, la familia Montenegro, ordenaba la función en dos partes claramente diferenciadas: por un lado el *Misterio de Navidad*, y por otro los sainetes, con intermedios de danzas y canciones. Una estructura que se mantendrá inalterable hasta la primera mitad del siglo XX. Por tanto,

---

12. «Una vez confirmada la fecha de apertura, habría que plantearse como hipótesis que quizás las funciones de titeres organizadas por los Montenegro se iniciaran antes de 1815. Sobre una supuesta trayectoria anterior no se ha localizado documentación alguna hasta el momento; pero, si se observa la historia de otras compañías, se constata que éstas tuvieron una vida ambulante antes de establecerse de manera permanente en un local determinado» (Ortega Cerpa, 2015: 89).

desde 1824 hasta 1950 se mantiene una disposición fija de representación, donde se combinan las escenas serias del *Nacimiento* con la tradición cómica del género entremesil, que incluso llegará a influir en los textos de la primera parte del espectáculo con la incursión de personajes y lenguajes populares de la mano de los pastores que acuden a la adoración. Un sistema muy original de producción dramática, que recordaba en parte determinadas prácticas corralescas donde se alternaban la comedia principal, siempre de carácter mucho más grave, con la incursión en sus intermedios del paso, entremés o sainete de carácter siempre mucho más ligero, incluso a veces contrario al discurso de aquella comedia más principal. Mezcla de lo religioso y lo profano, de lo serio y lo jocoso, por otra parte habitual en la tradición de los belenes teatralizados del levante español (Lloret Esquerdo, Omar García y Casado Garretas, 1999: 17).<sup>13</sup>

En relación con la documentación existente, la primera parte de la representación, que consistía en los *Autos de Navidad* —de los que se han publicado dos versiones: una de 1787 versos (Larrea, 1953: 670-704) y otra con 2025 (Aladro: 1976: 247-343)— de acuerdo con el calendario de la Navidad y la Candelaria que llegaba hasta las fechas del Carnaval y la Cuaresma a partir del miércoles de ceniza, iba cambiando los diferentes números, cuadros o escenas, que eran los siguientes: el «Combate entre ángeles y demonios», «El Paraíso», «La Anunciación», «La adoración de los pastores y los retes», «La matanza de los inocentes» o «La presentación de Jesús en el templo». Todos estos cuadros iban siempre en diálogo con el tiempo litúrgico, manteniendo, consciente o no de ello, la tradición del teatro religioso medieval, continuada en los siglos XVI y XVII, donde ya encontramos las primeras fuentes escritas que sirven de soporte a estas escenas religiosas de *La Tía Norica*, y como bien establece Torres Montes (1989).

Es el caso de los siguientes dramas (bíblicos, alegóricos, religiosos):

- *Auto al nacimiento de nuestro Sr. Jesu-Christo: Las astucias de Luzbel contra las divinas profecías*, de Juan de Quiroga Faxardo (1591-1660). Obra de la que se utilizan 580 versos, repartidos a lo largo de seis

13. En la Baja Edad Media los contenidos religiosos y los profanos no funcionaron aislados unos de otros, en los retablos, sino que hubo una gran convivencia: «posiblemente el mejor ejemplo de coexistencia de ambas temáticas sean las funciones de títeres de los retablos medievales de dos plantas: en el escenario superior se hacían obras de asunto sacro, mientras que abajo se presentaban intermedios satíricos con escenas y personajes cotidianos. A partir del siglo XV podemos hablar de un lentísimo proceso de secularización de los títeres» (Lloret Esquerdo, Omar García y Casado Garretas, 1999: 11-12).

cuadros, con algunas variantes textuales (Quiroga Faxardo, 1701; Urzáiz Tortajada, 2002, II: 540).<sup>14</sup>

- *El diablo predicador y mayor contrario amigo: comedia famosa de un Ingenio de esta corte* (1623), de Luis de Belmonte Bermúdez (1587-1650), de la que se utilizan los doce versos iniciales de la comedia (Belmonte Bermúdez, 1701; Herrera Navarro, 2003: 32-37; Rubio San Román, 1998; Urzáiz Tortajada, 2002, I: 160-164).<sup>15</sup>

Por su parte, para el siglo XVIII:

- *La infancia de Jesu-Christo: poema dramático dividido en doce coloquios* (ca.1784-1791), de Gaspar Fernández y Ávila (1757-1793), del que se utilizan 211 versos literales de *La infancia de Jesu-Christo*, con 57 variantes y 3 sueltos (Fernández y Ávila, 1987; Herrera Navarro, 1992: 175).<sup>16</sup>

---

14. *Las astucias de Luzbel*, junto con sus otras obras *El cascabel del demonio* y *Triunfos de Misericordia*, corrieron sirviendo de préstamos de un lado para otro hasta influir en las «Pastorelas» de Nueva España (García Jiménez, 2006). De esta comedia hemos localizado varias ediciones de 1701, 1800 y otra de mediados del XIX.

15. Esta obra apareció como escrito anónimo por el desenfado y libertad de algunos caracteres, y sólo tuvo problemas con la censura muchos años después. Sus contemporáneos vieron en ella una exaltación de la orden franciscana y de la práctica de la caridad, pero después se entendió como una crítica anticlerical a causa del gran personaje cómico del lego fray Antolín. El demonio es castigado por San Miguel, a causa del hambre que hace pasar a una comunidad franciscana, a pedir limosna para ellos y el mismísimo diablo se transforma en predicador (Rodríguez López-Vázquez, 2013). Esta comedia, *El diablo predicador*, junto a *La Renegada de Valladolid*, es una de las más conocidas de Luis de Belmonte Bermúdez. La obra tuvo una serie de problemas con la Inquisición, principalmente, a partir del siglo XVIII, que se representó o no, según la circunstancia política en que se intentó su puesta en escena, como demuestran los dos expedientes del Archivo Histórico Nacional de Madrid, signatura 4493, nº 14 —mencionado en el Impreso 4—y 4435 nº 6, sin texto. Ninguno de estos expedientes hacen referencia al autor de la obra. Los números de referencia son del catálogo de Rubio San Román (1998), que nos ofrece un total de 20 ediciones, además de una traducción al francés *Le diable prédicateur; comédie espagnole du XVIIe siècle, traduite pour la première fois en français avec notice e des notes* (1901) y un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional: Mss. 14170. También fue objeto de un drama lírico con libro de Ventura de la Vega y música de Basilio Basili en 1846.

16. *La infancia de Jesu-Christo* fue publicada por primera vez en 1784; se conocen dos versiones de la obra (1784: con diez Coloquios; 1791 y siguientes: con doce) y once ediciones completas. Estas fueron publicadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX en Málaga, Valencia, Murcia, Madrid, Játiva y, también, en Cádiz (Imprenta de la Viuda e Hijo de Bosch, 1842). Se sigue representando hoy en día en pueblos de Albacete, Alicante, Canarias y Murcia, incluso en algunos lugares del América, con el título genérico de *Fiesta de Reyes* o de *Reyes y pastores*, con motivo de las fiestas de Navidad.

Veamos un pequeño ejemplo de estas tradiciones textuales:

<i>Las astucias</i>	<i>La infancia</i>	<i>Nacimiento de la Tía Norica</i>
GILBERTO: <i>¡Qué peregrina hermosura!</i> PEDERNAL: <i>¡No he visto Niño más lindo!</i>	JACOB: <i>¡Válame Dios, que jermoso!</i> <i>No he visto Niño más lindo.</i>	PERNALIYO: <i>¡Válgame Dios que es jermoso!</i> <i>No he visto niño tan lindo.</i>
CUCHARÓN: <i>Voto al cinto que es Josepe la Madre de este Choquillo</i>	GILBERTO: <i>Voto apris, que es mi tocayo el paire del Chocorrito</i>	CUCHARÓN: <i>Voto al chapiro que es Jusepe el padre del cachorrito</i>
[vv. 2350-2356]	[vv. 1115-1130]	[vv. 1319-1322]

Entre las descripciones de la época que se han conservado destaco la siguiente:

Esta leyenda de la Tía Norica solo venía para concluir la representación, que principiaba por la relación bíblica que cuenta como la Sacra Familia pasó por mil peripecias desde el viaje a Belén hasta librarse de Herodes el niño Dios.

Olvidaba que, como prólogo, principiaba esta parte de la función por el Paraíso terrenal. En él salen Adán, Eva y la Serpiente; comen la manzana, y como es consiguiente, aparece luego un ángel muy grande, con una espada muy grande también, y los echa fuera del hermoso Paraíso (que, entre nos, poco de encantador tenía).

Venía luego la Anunciación, muy prosaica, por cierto, la voz del ángel que salía de detrás de la decoración del fondo. San José y la Virgen van caminando y piden posada, que se les niega por un posadero de lo más soez.

El Portal de Belén.

El Ángel anuncia a los pastores el nacimiento del niño Dios.

Los reyes Magos.

La Presentación al templo, en la que sale un monaguillo vestido de actualidad, que apaga las luces del templo, concluida la ceremonia. Y por fin, cuando el aborrecible Herodes atravesaba con sus soldados el escenario en busca *del niño*, San José y la Virgen huyen y llegan a poderse esconder detrás de una palmera que se entreabre y extiende sus hojas para ocultarlos.

Originales hasta *no más* eran los muñecos, pero lo que no hubiera con qué pagar, fuera poder reproducir *in extenso* los coloquios que entre *ellos* pasaban, con detalles tan de confianza y con una despreocupación tan ingenuamente indecorosa, para el papel que representaban, que a la gente grande no le era siempre fácil el mantenerse seria (Fulana de Tal, 1899:107-108).

En cualquier caso, la estructura básica de esta primera parte del espectáculo sería como sigue:

PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE	TERCERA PARTE	CUARTA PARTE
<b>Acto 1</b> – Gruta infernal – Palacio del Rey Herodes – Casa de María – Calle de Belén – Templo	<b>Acto 1</b> – Palacio del Rey Herodes – Casa de José – Selva de Cuchán y Astucia (camino)	<b>Acto único</b> – Palacio del Rey Herodes – Paso de los Reyes – Selva (Anunciación) – Adoración de los pastores	<b>Acto único</b> – Infierno – Selva corta – Portal – Gloria
<b>Acto 2</b> – Casa de José – Camino – Puente	<b>Acto 2</b> – Posada – Selva (oscura, sin rompimiento) – Puente		

La segunda parte de la representación consistiría en el sainete de *El testamento de la Tía Norica*, acompañado de una serie muy libre de pequeños números de entretenimiento, que podemos reconstruir a través de los anuncios de los espectáculos en prensa de estas décadas, donde continuamente aparecen, a modo de reclamos publicitarios, referencias como «una vistosa fuente con varios juegos de agua y fuego» (*Diario Mercantil de Cádiz*, 2-2-1825), «Intermedio de baile» (*El Comercio*, 13-1-1850), «baile de los autómatas enanos y chinos» (*El Comercio*, 5-1-1876), o «los bailes de autómatas con el precioso tango de negros» (*El Comercio*, 11-1-1880). Pasado el día de Reyes se incorporaban varias piezas de temática local, entre las cuales citaremos *La boda de la Tía Norica*, *El Tío Melones*, *Batillo Cicerone* y *El sueño de Batillo*.

Como puede observarse, la producción del espectáculo conservaba el sistema de representación básico de los Siglos de Oro y el Dieciocho, donde la pieza breve —pasos, mojigangas, jácaras, entremeses, sainetes, bailes, tonadillas, coplas tradicionales, coplas de ciego, romances, zapateados— adquiere un valor a veces incluso mayor que la comedia principal, hasta tal punto que ya nos encontramos en 1763 con un atinado juicio de Mariano Nifo que nos advertía como «ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas» (1996: 105) (Romero Ferrer, 2013).

Respecto a las tradiciones y fuentes literarias de *El testamento de la Tía Norica*, en principio podría parecer que ahí el peso de la tradición y las fuentes orales podrían tener una cierta consistencia. Sin embargo, es la tradición escrita, otra vez, la que marca también las pautas principales del sainete conservado, de manera independiente que después pudieran acoplarse al texto principal otros materiales de diversa procedencia como el romancero de cordel (Caro Baroja, 1983).

El siguiente esquema nos ofrece de manera muy resumida una pequeña radiografía literaria de la obra, respecto a sus referentes, préstamos o recreaciones textuales que nos ofrece:

FUENTES LITERARIAS DE <i>EL TESTAMENTO DE LA TÍA NORICA</i>	
TRADICIÓN TEATRAL	FUENTES MARGINALES
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tradición sainetera gaditana</li> <li>- Juan Ignacio González del Castillo</li> <li>- Tradición del Género Andaluz</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Testamentos burlescos Siglos XVI-XVII</li> <li>- <i>Testamento de Celestina</i></li> <li>- <i>Testamento de Maladros</i></li> <li>- <i>Testamento del pícaro pobre</i></li> <li>- «De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte» (cap. 74 segunda parte)</li> <li>- Otros marginalismos</li> <li>- Literatura de cordel</li> <li>- Chascarrillo populares</li> <li>- Canciones populares</li> </ul>

La *Farsa de la Tía Norica*, que cerraba la función del *Misterio* (Conte Lacave (1901: 8), consistía en un breve relato en el que la Tía Norica, por culpa de su nieto Batillo sufre la embestida de un toro. Ante la gravedad del accidente, recibe la visita del médico postrada en la cama, y frente a la posibilidad de la muerte dicta su testamento ante el escribano. Entre los diversos materiales de los que se sirve la compañía de los Montenegro, destacan dos: de un lado, la tradición sainetera local y, de otro, los sermones burlescos. Ambos relatos, al igual que sucedía con las fuentes del *Nacimiento*, son fuentes escritas, textuales.

En efecto, los primeros cuadros del sainete señalaban sin lugar a dudas a la tradición entremesil gaditana, de fuerte corte costumbrista local. En concreto remite a Juan Ignacio González del Castillo (González del Castillo, 2008), algunos de cuyos sainetes también sirvieron para algún que otro espectáculo de este teatro de títeres, como son los casos *El día de toros en Cádiz*, *El tío Peregil o el sargento Tragabalas* y *El médico poeta* (*El Globo*, 22-24-2-1842). De misma manera que encontramos en su repertorio obras del llamado Género Andaluz (Romero Ferrer, 1998) y otras títulos breves con música.

De todas maneras, la parte central de la pieza es el cuadro del testamento, donde las raíces literarias resultan palpablemente muy claras al remitir a la tradición del testamento burlesco. Así, al igual que don Quijote en su lecho de muerte cuando dice:

Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa: déjense burlas aparte y tráiganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento, que en tales trances como este no se ha de burlar el hombre con el alma; y,

así, suplico que en tanto que el señor cura me confiesa vayan por el escribano  
(*Quijote*, II.74: 1218).

Tía Norica se expresa en los siguientes términos, dirigiéndose al Médico que la socorre:

MÉDICO

Tan seguro estoy de ello  
que se muere de seguida.  
Vaya, pues, doña Norica;  
es preciso que, enseguida,  
prepare usted el testamento por si empeora la herida.

NORICA

¡Ay, señó! ¿Será posible  
que me encuentre tan malita?

MÉDICO

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

NORICA

Bueno, pues mándelo *usté*;  
pero que sea enseguida.  
Batillo, acompaña al doctor  
y espera en la *macetilla* (Ortega Cerpa, 2004: 76).

Dicho testamento es como sigue, según dos testimonios antiguos de finales del XIX que reproducimos:

- Apunte usted, que tengo cinco duros.
- ¿En metálico o en papel?
- Ca, no Señor, en edad.
- Pues explíquese usted antes
- Una mantilla de anascote, que cuando me la pongo se me ve el cogote.
- ¡Pues buena estará esa prenda!
- Un colchón camero, relleno de virutas de carpintero.
- Vamos, eso no vale cosa, Doña Norica.
- Un barril de vino moscatel que lo tengo pintado en la pared, y otro barrilito de mayorca fina, que lo tiene el montañés de la esquina (León y Domínguez, 1897: 160).

- Una silla que no tiene asiento, ni pie ni perilla.
- Un San José —preguntándole el escribano dónde estaba, le contesta: —Toma, pue en puerta e Tierra.
- Que se yo cuanta peineta en casa de señó Villeta (era Villeta un fabricante de peines de Cádiz).
- Una pieza de Holanda, de la calle de Juan Andas (calle de Cádiz).
- Una mantilla de anascote que, cuando me la pongo, se ve el cogote.
- Un reloj de sobremesa, que le faltan todas las piezas.
- Un marranito, como e señó escribano.
- Un barrí de moscaté, pintao en la pared (Fulana de Tal, 1899: 106).

En la tradición de los testamentos burlescos resulta fácil establecer una división entre los testamentos de animales y los de personajes literarios o inspirados en ellos. Por ejemplo, en el primer grupo se podrían incluir el *Testamento del gallo*, el *Testamento de un lechón*, el *Testamento del asno* o, por último, el *Testamento de la zorra*. En el segundo, por el contrario, se englobarían el *Testamento de Celestina*, el *Testamento de Maladros*, el *Testamento del pícaro pobre*, el *Testamento del Peynero y su mujer*, o el *Testamento de Mari García* (González Cañal, 1993; Lara Alberola, 2006; Rubio Árquez, 2006). Como puede observarse, se trata de un número estimable de textos, de variopinta intención y extensión, a veces en prosa, otras en verso, pero que eran reconocidos por el público como testamentos.<sup>17</sup>

El testamento de la Tía Norica entraría dentro de la línea de testamentos de personajes literarios. Deliberado o no —más bien no— entroncaba con esta intensa y divertida veta paródica de la Literatura Española, en la que se observa además una descarada carga de humor carnavalesco y efectivo relato grotesco, al mejor estilo bajtiniano (Bajtín, 1990). Allí donde Cervantes se detiene para hacer burla de la muerte, de modo lícito Norica hace lo mismo, llevando ambas obras de esta forma el acto de testar a unas alturas cómicas, humorísticas y paródicas de difícil alcance. Una impostura en toda regla.

En este sentido, una de las claves del *Sainete de la Tía Norica* es precisamente que se mueve dentro de la retórica de los legados burlescos. Una retórica

17. «tal y como figura de forma clara y resaltada tipográficamente en muchas de las portadas o títulos de las obras mencionadas. De su carácter popular da buena prueba su primordial difusión a través de los pliegos sueltos poéticos, pero el haber sido copiados algunos de ellos en cartapacios poéticos también nos indica claramente que no solo eran leídos o escuchados por las clases más populares. Añádase que en muchas ocasiones, como ocurre especialmente con los de personajes literarios, se requería por parte del lector un conocimiento de la obra 'original', imprescindible para entender la comicidad paródica o el mensaje ideológico del testamento poético, y por aquí el género apunta a un público que ha leído la *Celestina*, el *Lazarillo* o, como es caso, el *Quijote*» (Rubio Árquez, 2012: 306).



que el autor de las *Novelas Ejemplares* ya la había utilizado en su *Quijote* como trasfondo sobre el que proyectar ese final abierto y ambiguo de la novela, en el que, sobre la base de la ironía y el juego de sentidos, el lector se debate entre el loco que había sanado y el cuerdo que hacía un testamento de loco, jugando al equívoco con la metamorfosis entre don Quijote y Alonso Quijano (Rubio Áquez, 2012; O'Kuinghttons Rodríguez, 2018).

Una combinación de dobles sentidos y cierto tono sarcástico que también se observaba en el extravagante personaje Norica, quien se debatía entre el relato estrambótico ante la muerte, la supuesta y loca herencia de su nieto Batillo y la burla de la sociedad y las instituciones de su tiempo, reflejadas con muchas dosis de sátira y caricatura en las ridículas figuras-tipos de entremés y de recuerdos petimetriles y ascendencia dieciochesca del médico Don Reticurcio Clarines y el escribano Don Policarpo Troncha Vigas, quien se despide —este último— de Tía Norica y cierra el sainete subrayando la farsa de la que ha sido objeto, metiendo el teatro dentro del teatro, no sin antes Batillo, su nieto, atizarle con una silla y asistir a la milagrosa resurrección de la abuela gaditana:<sup>18</sup>

Señora, no aguanto más,  
ni soporto más patrañas,  
su testamento no es tal,  
y sí tan solo una farsa;  
de sus burlas ya no dudo.  
Y, al final de su descaro,  
se viene a sacar en claro  
de que no tiene usted nada (Ortega Cerpa, 2004: 85).

\*\*\*

La pervivencia actual, de manera conjunta, de la representación navideña basada en el nacimiento de Jesús y, por otro, del sainete sobre la desdichada aventura taurina de la Tía Norica, y la redacción de sus últimas voluntades en clave de testamento burlesco postrada en la cama —tradición titiritera artística más longeva de España junto con el alcoyano *Belén de Tirisiti*—<sup>19</sup> constituye un

18. «(Batillo le tira una silla, el escribano se defiende y la Norica se pone en pie en la cama luciendo una larguísima camisa de dormir. Fin y telón.)» (Ortega Cerpa, 2004: 85).

19. «El *Belen del Tirisiti* es una pieza bilingüe, con una parte narrativa en castellano mientras que la acción dramática es en valenciano, siguiendo en esto la costumbre de combinar los argumentos religiosos o serios con fragmentos laicos y cómicos. La primera parte es sacra: trata de los episodios del nacimiento, la adoración de los Reyes y de los pastores, la persecución de los inocentes por mandato de Herodes y la huida a Egipto. La segunda parte es más localista e improvisada: salen los moros y cristianos de Alcoy, el torero y el toro, el sereno, el abuelo, Tereseta, el cura, las beatas, etc. Otra de las características de esta joya artística es la participación del público, que interpela varias veces a Tirisiti

espectáculo que, a pesar de sus apariencias tradicionales por el público hacia el que habitualmente se ha dirigido, sin embargo, como se ha podido comprobar hunde sus raíces en el texto escrito.

Se cimenta, se ancla en obras concretas que se dirigen, con toda claridad —y al menos es así en el caso de los *Autos de Navidad*— a los mismos orígenes medievales del drama sacro-litúrgico autóctono en sus versiones más populares, el llamado *Officium pastorum* del siglo XI, por ejemplo, relativo a la anunciación del ángel y a la adoración ante el pesebre (Álvarez Pellitero, 1990), además de rústicos tropos para-lingüísticos de *visitaciones* y *officia*: una larga y rica tradición continuada de manera ininterrumpida en el Barroco y el XVIII (Martín Contreras, 2005; (Quirante, Sirera y Rodríguez Cuadros, 1999: 41-104)), como se explica de los dramas de Quiroga Faxardo, Belmonte Bermúdez y Gaspar Fernández, fuentes directas del *Nacimiento de la Tía Norica*.

Por otro lado, en lo que respecta a la parte profana, el caso del sainete, de un lado, remite a las transformaciones que desde las fórmulas del entremés barroco sufre el género breve moderno de la mano de Ramón de la Cruz y el gaditano Juan Ignacio González del Castillo ya en la segunda mitad del XVIII de la mano de la mimesis costumbrista (1988), de raíz ilustrada, que sacude la escena peninsular y la historia literaria; y de otro a aquella otra tradición más antigua del siglo XVI de la literatura testamentaria de corte paródico, amén de otras posibles influencias más periféricas, de la mano del cancionero de cordel, el romancero o la tradición oral (Caro Baroja, 1983, 1988), siempre menos presentes respecto a los referentes escritos —la tradición literaria del texto— del *Teatro de la Tía Norica*.

## Bibliografía

- ADILLO RUFO, Sergio (2016), «Reminiscencias de lo sagrado en el teatro de títeres», *Pygmalion*, nº 8, pp. 51-60.
- ALADRO, Carlos Luis (1976), *La tía Norica de Cádiz*, Madrid, Editora Nacional.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M<sup>a</sup> (1990), «Del *Officium pastorum* al auto pastoril renacentista», *Ínsula*, nº 527, pp. 17-18.
- AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María (1999), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia.
- BABLÉ, Pepe (2014), «Actualidad y futuro de La Tía Norica de Cádiz» [en línea], disponible en: <http://www.titeresante.es/2014/01/actualidad-y-futuro-de-la-tia-norica-de-cadiz-por-pepe-bable/> [Consulta: 22-2-2020].

---

o al sereno, a quien los niños le piden cansinamente la hora» (Lloret Esquerdo, Omar García y Casado Garretas, 1999: 17).

- BAJTIN, Mijaíl (1990), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- BATAILLON, Marcel (1964), *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos.
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de (1701), *El diablo predicador y mayor contrario amigo: comedia famosa*, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz.
- CARO BAROJA, Julio (1983), «En torno a la literatura popular gaditana», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 38, pp. 3-36.
- CARO BAROJA, Julio (1987), «Los títeres en el teatro», en Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (coord.), *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, pp. 109-122.
- CARO BAROJA, Julio (1988), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Círculo de Lectores.
- CASTRO, Adolfo de (1859), *Manual del viajero en Cádiz*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica.
- CASTRO, Adolfo de (1882), «Historia e importancia de una palabra», *Los lunes del Imparcial*, 12 de junio.
- CERVANTES, Miguel de (1982), *Novelas Ejemplares*, ed. Juan Bautista Avale Arce, Madrid, Castalia, t. 11.
- CERVANTES, Miguel de (2001), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- CORNEJO, Francisco J. (2006), «La máquina real: teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII», *Fantoche*, nº 0, pp. 13-31.
- CORNEJO, Francisco J. (2012), «La Tía Norica. Orígenes y difusión», *Fantoche*, nº 6, pp. 14-43.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Tip. de Archivos (Ed. facsímil de José Luis Suárez García. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1997).
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1988), *... También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial.
- ESCOBAR, José (1988), «La mimesis costumbrista», *Romance Quarterly*, nº 33, pp. 261-270.
- FERNÁNDEZ Y ÁVILA, Gaspar (1987), *La infancia de Jesu-Christo*, ed. Francisco Torres Montes, Granada, Universidad de Granada.
- FIERRO CUBIELLA, Juan Antonio (2004), *Noticias sobre los títeres de la Tía Norica de Cádiz en el siglo XIX*, Cádiz.
- FULANA DE TAL (1899), *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*, París, Garnier Hermanos.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Salvador (2006), *Juan de Quiroga Faxardo. Un autor desconocido del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger.

- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio (2008), *Sainetes escogidos*, eds. Alberto Romero Ferrer y Josep Maria Sala Valldaura, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1993), «Un entremés olvidado de principios del siglo XVII: el *Testamento del pícaro pobre*», *Bulletin of the Comediantes*, n° 45, pp. 277-309.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1992), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (2003), *Catálogo de autores dramáticos andaluces. Siglos XVI a XVIII*, Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (2009), *Obras completas. Tomo XII: Escritos sobre literatura*, ed. Elena de Lorenzo Álvarez, Oviedo, Ayuntamiento de Gijón – Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII–KRK Ediciones.
- LARA ALBEROLA, Eva (2006), «*Testamento de Celestina*, una burla de la hechicera», *Celestinesca*, n° 30.1-2, pp. 43-88.
- LARREA, Arcadio de (1950), «Siglo y medio de marionetas. La tía Norica de Cádiz», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n° 6.4, pp. 583-620.
- LARREA, Arcadio de (1953), «Siglo y medio de marionetas. Las representaciones pastoriles del teatro de *La tía Norica*», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n° 9.4, pp. 667-704.
- LEÓN Y DOMÍNGUEZ, José María (1897), *Recuerdos gaditanos*, Cádiz, Tipografía de Cabello y Lozón.
- LLORÉ ESQUERDO, Jaume; OMAR GARCÍA, Julià y CASADO GARRETAS, Ángel (1999), *Documenta Títeres I*, Alicante, Festitíteres 99.
- MARTÍN CONTRERAS, Ana María (2005), *Los autos de Navidad de Antonio Mira de Amescua. Edición crítica y filológica con estudio introductorio*, Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada.
- NIFO, Francisco Mariano (1996), *Escritos sobre Teatro. Con el sainete El Tribunal de la Poesía Dramática*, ed. M<sup>a</sup> D. Royo Latorre, Teruel, Ayuntamiento de Alcañiz – Instituto de Estudios Turolenses.
- O'KUNGHITTONS RODRÍGUEZ, John (2018), «El testamento y el rito de la muerte: señales burlescas y paródicas de contenido ideológico en el desenlace del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n° 66.1, pp. 95-121.
- ORTEGA CERPA, Désirée (1995), «El teatro de la Tía Norica en el siglo XIX», en Alberto Romero Ferrer y otros (eds.), *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 315-321.
- ORTEGA CERPA, Désirée (1998), «Innovaciones técnicas y temáticas en el teatro de títeres de la Tía Norica», en Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*,

- Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 257-263.
- ORTEGA CERPA, Désirée (2004), *Sainete de la Tía Norica: edición crítica, introducción, y notas* [en línea], disponible en: [http://www.takey.com/Thesis\\_10.pdf](http://www.takey.com/Thesis_10.pdf) [Consulta: 3-2-2020].
- ORTEGA CERPA, Désirée (2015), *Historia crítica y revisada de La Tía Norica de Cádiz*, Tesis Doctoral, Sevilla, Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.
- QUIRANTE, Luis; SIRERA, Josep Lluís y RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1999), *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als Segles d'Or*, València, Universitat de València.
- QUIROGA FAXARDO, Juan de (1701), *Auto al Nacimiento de nuestro Sr. Jesu-Christo: Las astucias de Luzbel contra las Divinas Profecías*, Madrid, Librería de Quiroga.
- RAVINA MARTÍN, Manuel (1991), *Las Cortes de Cádiz y el Protocolo Notarial*. *Archivo Histórico Provincial de Cádiz*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2004), «Don Quijote y sus figuras: de la imitación al retablo de Maese Pedro», *Philologia Hispalensis*, nº 18.2, pp. 169-195.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2013), «El diablo predicador: una obra maestra de Luis de Belmonte», en Antonio A. Gómez Yebra (coord.), *Estudios sobre el patrimonio andaluz (V). Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 67-80.
- ROMERO FERRER, Alberto (1998), «En torno al costumbrismo del Género Andaluz (1839-1861): cuadros de costumbres, tipos y escenas», en Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Costumbrismo Andaluz*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 125-148.
- ROMERO FERRER, Alberto (2008), «“Los serviles y liberales o la guerra de los papeles”. La Constitución de Cádiz y el teatro», en Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer, eds., *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814). Tomo II: Política, propaganda y opinión pública*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Cádiz, pp. 287-365.
- ROMERO FERRER, Alberto (2013), «“Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración», *Anuario de Estudios Filológicos*, nº 36, pp. 123-145.
- ROSETTY, José (1870), *Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y su Departamento para el año de 1871*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2006), «Testamentos poéticos burlescos: hacia la definición de un subgénero literario popular», en Pedro Manuel Cátedra García (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 241-251.

- ROMERO FERRER, Alberto (2012), «De la literatura popular a la parodia textual: el testamento de don Quijote», *eHumanista*, n° 21, pp. 305-335.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro (1988), «Aproximación a la bibliografía dramática de Luis de Belmonte Bermúdez», *Cuadernos para la Investigación en Literatura Hispánica*, n° 9, pp. 101-164.
- TORRES MONTES, Francisco (1989), «El nacimiento del Mesías de *La tía Norica*: su principal fuente y algunos rasgos lingüísticos», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, t. III, pp. 307-320.
- TORRES VILLARROEL, Diego de (1869), «Coplas del titiritero. Las figuras del *mundi novi*», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, ed. Leopoldo Augusto de Cueto, BAE, Madrid, Imp. M. Rivadeneyra, t. I, p. 72.
- TOSCANO SAN GIL, Margarita (1985), «El teatro popular: los títeres de la Tía Norica», en Javier Rodríguez-Piñero Bravo Ferrer y Ana M<sup>a</sup> Flores Fernández (dir.), *Cádiz y su provincia*, Sevilla, Gever, t. IV, pp. 92-123.
- UNIMA (2009), *Encyclopedie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier, L'Entretemps.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002), *Catálogo de Autores Teatrales del Siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.
- VAREY, John. E. (1957), *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- VAREY, John. E. (1972), *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books.
- VAREY, John. E. (1997), «Actividades de entretenimiento y formas parateatrales. Acróbatas, títeres, espectáculos ópticos, autómatas, circo», en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura española* 8, Madrid, Espasa Calpe, pp. 237-244.
- VÁZQUEZ DE CASTRO, Isabel (2001), *Le Théâtre de marionnettes populaire et son influence sur le renouveau scénique au XXème en Espagne*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne (1996), Villeneuve d'Ascq, Les presses universitaires du Septentrion.