

Nao d'amores y su propuesta escénica

Retablillo de don Cristóbal,

de Federico García Lorca

Begoña Gómez Sánchez
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)*

Introducción

Este artículo versa, por un lado, sobre Nao d'amores, una las compañías españolas más interesantes del panorama teatral contemporáneo. Por otro lado, sobre un texto teatral para títeres de uno de los dramaturgos esenciales en la historia de la literatura teatral española: *Retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca. La unión entre ambos genera sustanciales innovaciones dramatúrgicas y escénicas en nuestro teatro más reciente. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) innovar se define como “mudar o alterar algo, introduciendo novedades” a partir de la reinterpretación contemporánea del texto fuente.¹ Estos rasgos son propios de una tendencia escénica española innovadora del siglo XXI en la que Nao d'amores con su propuesta escénica de *Retablillo de don Cristóbal* se enmarca junto a otros rasgos innovadores que se expondrán en este artículo.

La reinterpretación contemporánea de los textos fuente para la escena actual es destacada por los teóricos teatrales Patrice Pavis y Juan Antonio Hormigón. Pavis concreta la subjetividad del director de escena como una interpretación del “sentido del texto” (1998, 134) y Hormigón afirma que “el trabajo del director no puede limitarse a la supuesta traducción de la obra literariodramática, a riesgo de sucumbir a una lamentable pobreza expresiva y significante” (2002, 33). En este sentido, la reinterpretación de un texto no actual cobra su sentido ya que se direcciona hacia el nuevo receptor.

* <https://orcid.org/0000-0001-5283-0813>

¹ Para distinguir los diferentes elementos que intervienen en el hecho teatral se empleará en este artículo la siguiente terminología:

Texto fuente: se refiere al texto creado por el autor. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto literario o hipotexto.

Texto dramático. Es el texto fuente tras el proceso de transformación dramatúrgica para la puesta en escena realizado por el dramaturgista. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto dramatúrgico.

Núcleo de convicción dramática. Por medio de la lectura contemporánea se concreta la propuesta ideológica que se desea transmitir con la escenificación. (Toro 1989, Pavis 1998, Martínez Valderas y López-Antuñano 2021.)

Sin embargo, estas afirmaciones establecen una visión del director de escena como demiurgo del espectáculo que en la actualidad ha evolucionado bastante. José Gabriel López-Antuñano indica un punto intermedio al insertar a otros miembros del equipo creativo: “colaboran diferentes artistas (intérpretes, escenógrafos, iluminadores, etc.) coordinados por el director de escena que es el responsable último” (Martínez Valderas y López-Antuñano 2021, 178). En esta argumentación, la figura del director mantiene su posición elevada sobre el resto. En otra vertiente, en el artículo de Ana Contreras “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI” se expone un proceso de desjerarquización junto con el aumento de las directoras de escena: “Hoy en día, la tendencia a la desjerarquización y a la horizontalidad sitúa al director en otro lugar dentro del proceso creativo” (66). En consecuencia, argumenta la tesis de que en el “siglo XXI (...) el concepto de director está en crisis”. Marco De Marinis, nada más iniciado el siglo XXI, lo corrobora llegando incluso a afirmar la “superación” de esta figura y la “pérdida centralizada creativa” en el siglo XX (2001, 34).

Por todo lo anterior, “el director” o directora “emergente” del siglo XXI “crea a pie de escena, con el resto del equipo, a partir de múltiples experiencias” (Contreras 2011, 79). Tal es el caso de la compañía Nao d'amores que posee en su haber a la directora de escena Ana Zamora y a un contundente equipo artístico que al unísono participan activamente en el proceso creativo generando espectáculos coherentes como es el caso de *Retablillo de don Cristóbal*. En concreto, este estudio justifica el éxito de este proceso de trabajo al analizar los recursos dramatúrgicos y escénicos que, a partir del texto fuente, innovan el texto lorquiano con la reinterpretación contemporánea de *Retablillo de don Cristóbal*. Este se emite sobre el espectador actual con una propuesta que reenfoca en su núcleo de convicción dramática el concepto de libertad, gestado por García Lorca en el texto teatral, con el empoderamiento femenino del siglo XXI.

Los textos fuente de Federico García Lorca

Retablillo de don Cristóbal pertenece al teatro de títeres² escrito por Federico García Lorca, género que cultivó en varias ocasiones con las denominadas por este en los subtítulos de sus obras como farsas para guíñol en las que se inscriben el texto en cuestión y la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. Esta corriente artística del poeta granadino seguía una de las tendencias más renovadoras de la escena del siglo XX con ejemplos paradigmáticos como el teatro de títeres de Ramón María del Valle-Inclán, el teatro de marionetas de Alfred Jarry y, sobre todo, el concepto del actor y la supermarioneta de Edward Gordon Craig.

Su hermano y teórico literario Francisco García Lorca destacaba el acercamiento intencionado a lo popular con su teatro de muñecos (García

² Para ampliar conocimientos sobre el concepto de teatro de títeres se remite a la siguiente bibliografía: Artiles 1998, Amorós y Paricio 2005, Paricio 2005.

Lorca 1980, 267). Otros investigadores han reseñado la libertad inherente en el lenguaje y en los gestos del teatro de títeres como medio para escandalizar al teatro burgués en decadencia de comienzos del siglo XX (Moya Jiménez 1984, 152) (Martín Olalla 2010, 27-28). Gómez Torres lo sintetiza del siguiente modo: “La postura de Lorca frente al teatro de títeres fue la de insubordinación ante las formas oficiales, en favor de manifestaciones que rompiesen el horizonte de expectativas de su tiempo [...]. La fiesta de títeres se convierte en un espacio de transgresión” (1994, 318), a lo que agrega Francisco García Lorca de “mayor intención crítica de su teatro” (1980, 282).

En un contexto sociocultural post-COVID tan coartado, Nao d'amores rescata el texto lorquiano para proyectar sobre el receptor “el olor a libertad de un *Retablillo de don Cristóbal* más necesario que nunca” (González Subías 2022, s.p.). Los recursos dramatúrgicos con los que la compañía innova para este propósito parten de la creación de un texto dramático realizado a partir de varios textos teatrales de García Lorca con igual origen argumental: *Retablillo de don Cristóbal* (1931), *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*³ (1922) y *Salutación al público por don Cristobícal* (1934).⁴

No obstante, desde la creación del primer texto hasta su fallecimiento, Lorca intentó llevar a escena su teatro de títeres sin éxito. *Retablillo de don Cristóbal* se estrenó por primera vez en Buenos Aires en el Teatro Avenida el 25 de marzo de 1934 con un prólogo que se trataba de la escenificación por el propio autor del texto *Salutación al público por don Cristobícal*. En España, el teatro universitario ambulante La Barraca representó en el Hotel Florida de Madrid, el 12 de mayo del mismo año *Retablillo de don Cristóbal*. *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* no subió a las tablas hasta 1937, en plena guerra civil española y un año después del asesinato de García Lorca por el bando republicano, a cargo del Teatro de Prensa y Propaganda bajo la dirección de María Teresa León y Felipe Lluch, el 3 de septiembre de 1937 (García Lorca 2019, 54).

Ya bien entrado el siglo XXI, estos tres textos fuente del teatro para títeres lorquiano se conjugaron en la propuesta escénica de la compañía teatral española Nao d'amores en 2021 bajo el título de *Retablillo de don Cristóbal*.

Nao d'amores y el teatro de títeres

La compañía teatral Nao d'amores fue fundada en 2001 por su directora de escena Ana Zamora.⁵ Con sede en Segovia, desde 2008 por medio de

³ Puesto que el estudio en profundidad de los textos teatrales no es el objeto de este estudio, para conocer las principales diferencias entre *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *Retablillo de don Cristóbal* se remite a: (Gómez Torres 1994).

⁴ Las fechas de los dos primeros textos pertenecen a la primera versión de estos. Para la fecha del último solo se ha podido concretar por medio de su fecha de estreno.

⁵ Tras licenciarse en Dirección de Escena y Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1996-2000), Zamora inició una carrera que le llevaría por los más recónditos y sugerentes caminos de nuestro pasado teatral, caminos sembrados de éxitos personales

un acuerdo con el Ayuntamiento de esta ciudad castellana, es Compañía Residente en un espacio tan singular como la Casa del Arco del Socorro junto a la muralla medieval. De hecho, este periodo marca desde sus inicios su repertorio, el acercamiento para el público actual de textos medievales y renacentistas para “recuperar nuestro pasado escénico en un proceso eminentemente modernizador” (Migueláñez González 2019, 172) y así recurrir “al teatro clásico para hablar de nuestro más inmediato presente” (173). Este aspecto es una de las innovaciones concretas de Nao d'amores a la escena española contemporánea puesto que la puesta en escena del teatro prebarroco recurre a una dramaturgia no canónica y “en gran medida fuera de los circuitos tradicionales del teatro clásico hasta el momento” (Vélez Sáinz 2014b, 116).

Las características principales de su poética han sido descritas como la conjugación de “las más variadas técnicas de vanguardia con la mejor arqueología teatral, musical y artística” (Migueláñez González 2019, 172) sin olvidar un minucioso estudio de los textos fuente y de la música de su contexto puesto que esta última es un elemento de la puesta escénica esencial en su poética (Mancebo Salvador 2012, 202). En este proceso creativo es vital la figura de Alicia Lázaro como directora musical de sus montajes. Además, la compañía posee en su trayectoria la creación de un equipo estable que por medio del “trabajo en equipo [...] les permite preservar la coherencia artística” (Mancebo Salvador 2012, 203).

La inserción en la compañía de David Faraco, especialista en la manipulación de títeres, es un baluarte muy destacado en relación con el teatro de títeres. Por otra parte, aunque no sea una compañía especializada en este tipo de teatro, en gran parte de sus creaciones son un elemento muy presente. Además, es determinante el dato biográfico de su directora de escena Ana Zamora que creció en Segovia, lugar con un importante festival, Titirimundi-Festival Internacional de Teatro de Títeres del que posteriormente formaría parte del comité organizador (Vélez Sáinz 2014b, 115). Su directora de escena afirma sobre el teatro de títeres en Nao d'amores:

Todos los espectáculos están llenos de recursos vinculados a las técnicas que se integran bajo el paraguas de lo que hoy conocemos como “Teatro de títeres”, o en Europa “Las artes de la Marioneta”. Ya sea, con muñecos, teatro objetual, sombras... en casi todas nuestras puestas en escena se puede rastrear la pista de este tipo de expresión teatral.⁶

La inserción de los títeres en sus espectáculos se integra con el trabajo actoral que interpreta la fonética del teatro prebarroco y la música en

como su participación en los Equipos Artísticos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico durante la dirección de la misma por Eduardo Vasco (2005-2006), en el Teatro de La Abadía bajo la dirección de José Luis Gómez (2003-2004), así como su docencia como profesora en el Máster en Creación Teatral de la Universidad Carlos III dirigido por Juan Mayorga (Migueláñez González 2019, 173).

⁶ Declaraciones procedentes de un correo intercambiado con la compañía en abril de 2025.

directo en una innovadora puesta en escena contemporánea acorde a la cita de Lehmann: “el teatro posdramático reaviva la interacción entre los cuerpos humanos y el mundo de los objetos; el parentesco entre un muñeco, una marioneta y un cuerpo” (2017, 366). Este parentesco genera dos de los rasgos más esenciales de la compañía: el juego con la identificación del espectador (Vélez Sáinz 2014, s.p. y 2022, 347-348) y la exposición de la más extrema inverosimilitud (Hernández Pérez 2021, 71). De hecho, “el empleo de los títeres contribuye a lo antirrealista lírico y antimimético de manera sustancial” (San José Lera 2023, 138) y, tal y como afirma Julio Vélez, “se les otorga una función totémica que explota los aspectos religiosos y tribales de la sociedad” (2014b, 119).

Por todo lo anterior, se va a realizar un sintético recorrido por la trayectoria de la compañía en relación con el uso de los títeres que ayudará a comprender por qué finalmente recurrió a la escenificación de una obra para títeres, *Retablillo de don Cristóbal* de Federico García Lorca.⁷

La versión del texto teatral de Gil Vicente *Auto de la Sibila Casandra* (2003) insertaba a los títeres en la parte final con un giro en la acción que cambiaba radicalmente la intriga de la fábula a modo de “apoteosis final” (Vizcaíno 2004, 76). Dentro de un teatrillo que aparecía en el desenlace, los títeres de varillas representaban el nacimiento de Jesús con dos Ángeles, la Virgen María y el Niño mientras los actores observaban la escenificación. Sin embargo, rasgo habitual del teatro con títeres de la compañía, estos abandonaban el teatrillo y se movían e interrelacionaban con los actores fuera del espacio de actuación convencional.



Auto de los Cuatro Tiempos (2004)

© Fotógrafo: Iván Caso Lafuente. Fuente: Nao d'amores

⁷ Debido a la lógica limitación espacial de este artículo, se abordarán los montajes en los que aparezca el uso de los títeres en su ficha artística. Para ampliar información sobre estos y el resto, se remite al artículo “Teatro de investigación y recreación: Nao d'amores” (González-Blanch Roca 2019).

La puesta en escena de *Auto de los Cuatro Tiempos* (2004) fue otra versión de una obra teatral de Gil Vicente. En esta se sustituían a los personajes de los Pastores por los títeres que son, junto con la música, los protagonistas como personajes alegóricos de las estaciones del año asimiladas a las edades del hombre. Su presencia era constante en el montaje construidos “de sencilla madera” sin policromar y todos iguales “sin gestos ni ropajes” (S. A. 2005, 19) con un “aspecto que proviene de la iconografía tradicional del mundo románico, (...) no sanguinolenta en directa oposición con el rico mundo del Barroco” (Vélez Sáinz 2022, 349). Estos títeres poseían un espacio de actuación tradicional siempre presente en la escena, un teatrillo con un marco circular que giraba conforme avanzaba la acción. No obstante, estos también utilizaban un espacio no convencional de actuación como era el resto de la escena en el que interactuaban con la Ángel-Cupido cantante y las músicas.

Posteriormente, la dramaturgia del *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007) se creó en torno a la figura única como protagonista de un títere articulado a tamaño natural que reproducía una de las tallas más significativas del románico castellano con ciertas modificaciones para potenciar su expresividad y manejabilidad (Pascual Mayo 2008, 25). En la escena recreaba los principales hechos de la vida de Cristo hasta su muerte e interrelacionaba como un actor más con el resto de los intérpretes y músicos para recrear “la metáfora del ser humano frente a los misterios con los que todos nos encontramos en la vida, frente a sus propias dudas o vacilaciones” (Arribas 2007, s.p.).

Al año siguiente, la compañía Nao d'amores realizó la dramaturgia de *Auto de los Reyes Magos* (2008) con una reducción significativa de la función protagonista en el uso de los títeres. La presencia objetual se realizaba a través de unos mecanismos que permitían a los actores montarse sobre estos a la vez que sobresalían las cabezas y las colas de los animales que representaban a los evangelistas. En otra parte de la acción, los intérpretes se colocaban las cabezas para cubrir su rostro. Sin lugar a duda, con ello se destacaban las fuentes textuales del relato de los Reyes Magos.

Con la dramaturgia de *Dança da Morte / Dança de la Muerte* (2010) se reducía aún más la aparición del teatro de títeres a dos únicas escenas y en ambas, partiendo de una calavera que estaba presente durante toda la escenificación. En la “Escena 4. Escena de las doncellas” (*Dança de la muerte* 2010, 17-19) “gracias al juego escénico, la calavera se convierte en títere” (Fernández 2011, s.p.) al cubrirse con una tela de color blanco para significar el diálogo de las jóvenes con la muerte. En la “Escena 6. Escena del Menino de tierna edad” (*Dança de la muerte* 2010, 29-30) se realizaba el mismo procedimiento con la calavera a excepción de que la tela era de color negro y se le añadían unas piernas. También interrelacionaba con los actores y la asimilación a un niño pequeño con sus llantos contrastaba grotescamente con los rasgos descritos del títere.

Para finalizar con el recorrido de las puestas en escena que poseen la presencia del teatro de títeres, se acude a *Nise, la tragedia de Inés de Castro* (2019), una dramaturgia a partir de los textos de Jerónimo Bermúdez en la que los títeres tornaban a representar personajes de relevancia para

la intriga. En este caso eran los hijos de los protagonistas, Inés de Castro y el infante don Pedro, los cuales se interrelacionaban física y verbalmente con los muñecos generando el deseado juego de inverosimilitud e identificación tan propio de la poética de Nao d'amores.

Este recorrido por el uso de la herramienta escénica del teatro de títeres ha permitido dilucidar la heterogeneidad de las propuestas que van desde la adopción de un papel protagonista y secundario en la intriga hasta ser empleados como significación de los textos fuentes de la dramaturgia y como resorte dramatúrgico para confeccionar un desenlace inesperado. Sin olvidar la interrelación con los actores y los músicos fuera del espacio convencional destinado para los títeres. Ciertamente, todo lo enunciado es un claro antecedente del montaje que ocupa este artículo, *Retablillo de don Cristóbal* de García Lorca.

La propuesta escénica de *Retablillo de don Cristóbal*

La propuesta escénica de *Retablillo de don Cristóbal* de Nao d'amores a partir del texto teatral lorquiano se trata de la primera vez que abordan un texto teatral para títeres. Esta escenificación supone otra innovación en relación con su trayectoria teatral como medio con el que extrapolan, como ellos mismos declaran: “la diversidad de lenguajes escénicos [...] y darnos un espacio para el juego, para la experimentación en territorios que nos saquen de nuestro ámbito de especialización” (*Retablillo de don Cristóbal*. Dirección Ana Zamora 2021, 2).

La experimentación comenzó con el trabajo de investigación que Ana Zamora llevó a cabo en la *Real Academia de España* en Roma para conocer la “relación del títere tradicional español con el italiano y el ámbito europeo” y estrenar *Retablillo de don Cristóbal*, en el vigésimo cumpleaños de la compañía, el 21 de mayo de 2021 en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares (Madrid).⁸

Para comenzar con el análisis de la propuesta escénica y reconocer las innovaciones de esta, se ha de concretar su núcleo de convicción dramática. En el programa de mano del montaje se afirma que *Retablillo de don Cristóbal* expone “la mirada crítica, satírica y popular, que tanto necesita nuestra escena contemporánea” (*Retablillo de don Cristóbal*. Dirección Ana Zamora 2021c) como motor para evitar el adormecimiento cultural que emana de una sociedad post-COVID encorsetada bajo las restricciones de la crisis sanitaria y por lo políticamente correcto. Este es el

⁸ Dramaturgia y Dirección: Ana Zamora.

Interpretación: Eduardo Mayo, Verónica Morejón e Isabel Zamora.

Trabajo de títeres y espacio escénico: David Faraco. Arreglos y dirección musical: Alicia Lázaro. Trabajo de voz y palabra: Vicente Fuentes /Fuentes de la Voz. Vestuario: Deborah Macías (AAPEE). Iluminación: Pedro Yagüe. Títeres: Ricardo Vergne. Coreografía: Javier García Ávila.

En colaboración con: Festival de títeres Titirimundi, Excmo. Ayuntamiento de Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y Real Academia de España en Roma (*Retablillo de don Cristóbal*. Dirección Ana Zamora 2021c).

marco general del núcleo de convicción dramática del espectáculo en el que el concepto de libertad lorquiano se expresa con toda la violencia y brutalidad que contiene el teatro de títeres (Richter 2016, 263) para emerger airoso en esta propuesta del siglo XXI con el empoderamiento femenino encarnado en el personaje de Rosita y en la Directora. De hecho, la compañía advertía al espectador lo siguiente: “Espectáculo para todos los públicos (aunque no se muestran imágenes explícitas, el texto de Federico García Lorca hace referencia constante a lo escatológico, lo sexual y la violencia connatural al teatro de títeres tradicional)” (Nao d'amores. Retablillo de don Cristóbal 2021).

Por último, la propuesta escénica de Nao d'amores sobre *Retablillo de don Cristóbal* giró por parte del territorio nacional e, incluso internacional, como Roma, Londres y Portugal, con un total de cincuenta y cinco funciones. Un número sustancialmente inferior a lo que hubiera sido deseable para este montaje teatral y muy condicionado por la realidad post-COVID. A pesar de esta reducida recepción, obtuvo, muy merecidamente, una buena acogida por parte del sector de la crítica teatral. Titulares como los siguientes dan muestra de ello: “Lorca y Nao d'amores encandilan con su Retablo” (Hernangómez 2022, s.p.) y “Un regalo de Nao d'amores” (Arribas 2021, s.p.). De igual modo, no pasó desapercibido el acertado diálogo entre el texto fuente y el receptor contemporáneo: “este gran montaje es una impecable composición que une tradición y modernidad, con lo más significativo del teatro de títeres, pero con un lenguaje y una escenificación muy actual” (Muñoz Jaen 2022, s.p.). De estas líneas se deduce la existencia de las innovaciones propias de la reinterpretación contemporánea que será analizada en los siguientes epígrafes de este artículo.⁹

El texto dramático de Retablillo de don Cristóbal

La creación del texto dramático de *Retablillo de don Cristóbal* entraña en sí misma una innovación textual de la escena española contemporánea. Con relación a los recursos dramatúrgicos, la crítica teatral la calificaba positivamente como “preciosísima y virtuosa versión” (Hernangómez 2022, s.p.). En el programa de mano se denomina al texto dramático como “Dramaturgia de Ana Zamora” (*Retablillo de don Cristóbal*. Dirección Ana Zamora 2021c). No obstante, acorde a los conceptos formulados por el teatrólogo José Gabriel López Antuñano¹⁰ el texto dramático de Nao

⁹ Los materiales usados en este estudio, textos fuente, texto dramático y grabación, son los siguientes: se ha consultado la edición en la que aparecen todos los textos fuente bajo el título de *Obras para títeres de Federico García Lorca* (García Lorca 1998), el texto dramático no está publicado y ha sido facilitado por la propia compañía (Zamora 2022). El acceso a la grabación también ha sido posible gracias a Nao d'amores (Retablillo de don Cristóbal. Dirección Ana Zamora 2021b). Para justificar el análisis se indican los tiempos de grabación. Estos aparecen entre paréntesis en el propio discurso para reducir el número de notas a pie.

¹⁰ La tipología de textos dramáticos se clasifica en: versión, adaptación, intervención, deconstrucción, textos dramáticos procedentes de una novela y los denominados textos

d'amores es una intervención con la inserción del uso de la intertextualidad.

A nivel teórico, la intervención se define como un proceso dramatúrgico que transforma el texto fuente para la puesta en escena en el mayor grado posible en comparación con la versión y la adaptación. Se considera una adaptación más extrema de ahí su denominación sinónima de versión libre que actúa sobre el texto fuente afectando a la fábula, el tema principal, la estructura, la trama, los personajes y el lenguaje. Sobre el uso de la intertextualidad, se trata de un procedimiento de transformación dramatúrgica que entraña una de las formas más complejas de actuación sobre un texto fuente puesto que construye un texto dramático mediante la inserción de materiales textuales de distinta naturaleza (de cualquier género literario considerado canónico o sin serlo, del mismo o de otro autor del texto, de nueva creación y de textos no literarios). Estas adhesiones potencian y enriquecen la fuente en base al núcleo de convicción dramática e, igualmente, persiguen una vinculación temática entre los textos a través del diálogo, yuxtaposición dialéctica de los mismos o de la formulación de un nuevo significado (Martínez Valderas y López-Antuñano 2021, 122-126).

A continuación, se van a analizar los elementos de la intervención del texto dramático para justificar la tipología expuesta.¹¹ La primera innovación textual se muestra en la estructura externa, compuesta de un prólogo, que corresponde con el “prólogo hablado” (García Lorca 1998, 95) de la fuente, y diecisésis escenas. En cuanto a los personajes, la potenciación del género femenino en la propuesta de Nao d'amores se refuerza con la aparición de una Directora, en lugar del Director de la obra lorquiana, como máxima mandataria de la representación de títeres que sucede en el montaje de *Retablillo de don Cristóbal*. Por otra parte, una de las claves de la poética de la compañía ya señaladas, la importancia del espacio sonoro, aparece en el texto dramático como una innovación de la propuesta a modo de nuevas acotaciones que indican melodías e instrumentos musicales. Seguidamente, se inserta un ejemplo procedente de la primera escena del texto dramático:

(La Directora ordena música para interrumpir la retahila de Don Cristóbal)

CANTAN.

Dime qué tienes
dime tu pena
dímela, ea

PAROLA () (y canturreo Don Cristóbal sobre acorde fundamental tonadilla). (Zamora 2022, 3)*

fuente de las Nuevas Escrituras Escénicas. También se contempla dentro de estos, el uso de la intertextualidad (Martínez Valderas y López-Antuñano 2021, 122-126).

¹¹ Para no extender en exceso este artículo se indica en cada tipo de intervención la referencia del texto fuente y del texto dramático para su consulta. Se inserta el fragmento textual en aquellos casos que se consideran esenciales para la comprensión del discurso.

Este fragmento de canción pertenece a una de las novedades textuales más renovadoras del texto dramático. Se trata de una seguidilla de Luis Missón, *Seguidillas nuevas de Purchinela* de 1762 y tal y como afirma la compañía, “destinada sin duda a algún intermedio teatral, que nos permite no solo adelantar algún año la presencia de Don Cristóbal en la escena madrileña, o escuchar las intervenciones musicales del propio títere” (*Retablillo de don Cristóbal*. Dirección Ana Zamora 2021c). La importancia dramatúrgica de esta canción es tal en el espectáculo que este se abre y se cierra con la misma a modo de motivo de encuadramiento otorgándole una estructura circular a la acción dramática¹² como signo de que lo que ha acontecido, volverá a suceder. En este caso, el proceso de liberación y empoderamiento femenino, un arduo camino necesario de un proceso reiterativo.

Sobre el uso de la intertextualidad en el texto dramático, del análisis se desprende que todas las adhesiones componen una sugerente innovación. En primer lugar, aparecen elementos populares como “romanzas, canciones, chascarrillos, refranes y recitativos” (Espinosa 2022, s.p.). No obstante, lo que resulta más destacable es la inserción, con lógicas variaciones, de escenas del teatro de títeres lorquiano de *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. Con esto, se refuerza y potencia la figura de Rosita en su camino hacia la liberación y se desarrolla la acción dramática sobre la relación de esta con don Cristóbal.

En cuanto a lo primero, se adhesionan dos escenas de Rosita con su amante Currito, donde la segunda de ellas pertenece originalmente a su novio Cocoliche (Zamora 2022, 11-12 y 15-16) (García Lorca 1998, 75-79 y 87-88), personaje que se elimina para sustituir parte de sus réplicas por el Cura, otro amante más en el corazón de Rosita (Zamora 2022, 16) (García Lorca 1998, 49-50). Las dudas de Rosita ante la boda con don Cristóbal, inherentes en la simbólica y lírica escena con el personaje alegórico de La Hora, se insertan para dar profundidad a la joven (Zamora 2022, 15) (García Lorca 1998, 47-48). Para el desarrollo de la acción sobre la relación de Rosita con don Cristóbal, se añaden la escena de don Cristóbal en la barbería de Figaro para arreglarse para su boda (Zamora 2022, 9-10)

¹²CANTAN

Decidme mi monino ¿son buenas? Vaya
las canta Don Cristóbal
de Purchinela.
[...]

CANTAN

Adiós, queridos
que mi Purichinela (bien le conocen)
se va conmigo.
Dime qué tienes
dime tu pena
dímela, ea.

PAROLA (Y canturreo D. Cristóbal) (Zamora 2022, 20).

(García Lorca 1998, 69-74) y la celebración de la boda con invitados (Zamora 2022, 12-13-14) (García Lorca 1998, 79-80-81).

El último juego intertextual aparece en un fragmento de *Salutación al público por don Cristobícal* que se distingue, con bastantes variaciones, en la escena novena del texto dramático (Zamora 2022, 13) (García Lorca 1998, 117). En esta la Directora y el Poeta discuten, a mitad de la representación, y este último desea marcharse indignado por las malas palabras que le dirige la Directora a su amigo García Lorca. Para concluir con esta variación, se agrega una de las palabras inventadas por el escritor granadino, ‘chorpatélico’ que consta en estas réplicas: “DIRECTORA. ¡Naturalmente! ¿Dónde ha visto usted a un poeta chorpatélico que no los tenga? / POETA. No permito que insulte a un amigo mío (Zamora 2022, 13).



Boda de Rosita y don Cristóbal.

© Fotógrafo: Angela Bonadies. Fuente: Nao d'amores

Otra de las intervenciones analizada del texto dramático se encuentra dentro de la construcción del personaje del Poeta. A este, amante también de Rosita, se le aumentan considerablemente sus intervenciones textuales para potenciar su importancia dramática en la intriga; se le reasignan réplicas de *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (Zamora 2022, 17 y 19) (García Lorca 1998, 51-85 y 63) pertenecientes a Cocoliche, Cristóbal y Mosquito y del comienzo de *Salutación al público por don Cristobícal* (Zamora 2022, 29) (García Lorca 1998, 116).

Finalmente, en el análisis del desenlace del texto dramático de *Retailllo de don Cristóbal* de Nao d'amores, las intervenciones textuales llegan a su mayor grado. Aparte de lo señalado en relación con la seguidilla,

aparece la muerte de don Cristóbal como culmen de la liberación de Rosita. Sobre una variación de lo acontecido en *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, se genera una divertida escena en la que persigue a los niños nacidos de Rosita fruto de la relación con sus cinco amantes. Como innovación dentro del final, estos cobran presencia a modo de un guante con cinco cascabeles perseguidos con la porra de un maltrero don Cristóbal. En el texto dramático constan las siguientes intervenciones y acotaciones:

(*Otro golpe. Dentro grita Rosita por el parto*)

DIRECTORA: ¡Ahora está naciendo el quinto!

CRISTÓBAL: ¿De quién es el quinto?

CURRITO: Tuyo, (*Golpe*)

CRISTÓBAL: ¿De quién es el cuarto? (*Golpe*)

CURA: Sólo tuyo. (*Golpe*)

CRISTÓBAL: ¿De quién es el tercero?

FÍGARO: Tuyo (*Golpe*)

CRISTÓBAL: ¿De quién es el segundo?

ENFERMO: Tuyo

CRISTÓBAL: ¿De quién es el primero?

POETA: Tuyo (*Golpe*)

(*persecución de los niños*)

CRISTÓBAL: Os maté, puñeteros, os maté. ¡Rosita!

(Zamora 2022, 19) (García Lorca 1998, 81)

La puesta en escena de *Retablillo de don Cristóbal*

Como resultado de la intervención con el uso de la intertextualidad dentro del texto dramático, la puesta en escena de *Retablillo de don Cristóbal* de Nao d'amores elevó su duración a una hora. A partir del subtítulo enunciado por García Lorca “farsa para guiñol” (1998, 93) los recursos escénicos sustentan su mayor innovación acorde al núcleo de convicción dramática. En este sentido, los personajes se mueven en tres planos: los femeninos son actores, Rosita es una actriz y su Madre un actor. Fruto del empoderamiento femenino, no es casual que tanto los amantes de Rosita, Currito el del puerto, Fígaro el barbero, el Cura y el Enfermo, como don Cristóbal sean títeres. En un nivel superior, estableciendo semejanzas con Federico García Lorca queda otro enamorado de Rosita, el Poeta, el cual pertenece a los personajes procedentes del plano metateatral del texto, un tema de gran consistencia teórica que queda fuera de nuestro estudio. Estos también los interpretan la actriz (Directora) y el actor (Poeta) a los que se les une otra intérprete (Música) a causa de la importancia del espacio sonoro en la propuesta y poética de Nao d'amores. Esta innovación se complementa con el uso tradicional del títere de guante y la lengüeta para ejecutar la voz chillona del personaje de don Cristóbal.



La Música, Rosita y su madre.

© Fotógrafa: Angela Bonadies. Fuente: Nao d'amores

El juego novedoso en la ejecución de este teatro de títeres lo realiza mayoritariamente un actor, Eduardo Mayo, y una actriz, Verónica Morejón, con algunas excepciones en las que la Música, Isabel Zamora, manipula el títere de don Cristóbal. Los mismos actores que interpretan a los personajes de carne y hueso mueven a la vez a los títeres, dialogan con ellos (16') e interrelacionan físicamente como, por ejemplo, en una espléndida escena en la que “La Rosita de carne y hueso tiene un encuentro amoroso con uno de sus amantes” (Marín 2022, s.p.) (28'). Además, la configuración de estos planos novedosos permite que los títeres abandonen continuamente su zona tradicional de actuación, el teatrino (24'). En general, la crítica valoró muy positivamente la inserción de todo este juego escénico desarrollado:

Sí que es cierto que Eduardo Mayo ha aprendido a manejarse con el títere de una manera muy satisfactoria, máxime cuando tiene que establecer el juego —a veces fulgurante (ahí sí el ritmo es magnífico)— entre su Cristóbal insertado en sus dedos y él mismo como actor que, además, da réplicas haciendo de madre. [...] Luego, Verónica Morejón, como doña Rosita, también está estupenda [...]. Con ella se gana en ironía y en sagacidad, por esa querencia lorquina no ya en defender a las mujeres, si no en otorgarles un poderío inequívoco. (Esteban Monje 2022, s.p.)



La Música y Rosita con uno de sus amantes.
© Fotógrafo: Angela Bonadies. Fuente: Nao d'amores

Del análisis de la puesta en escena destaca la novedosa configuración del espacio escénico en la recreación del teatro de títeres. Si bien parte de un teatrino, de una pianola y una alfombra que señala el proscenio como una zona más de actuación, el teatrillo se irá descomponiendo según avanza la acción en una correcta relación con la evolución del empoderamiento de Rosita. La crítica argumentó al respecto: “es tan sencilla su primera configuración, como atrayente en sus aperturas y recolocaciones para propiciar unas perspectivas que hacen ganar mucho a la obra en su conjunto” (Esteban Monje 2022, s.p.). Sobre un panel del teatrino y sobre la pianola se descubre al final de *Retablillo de don Cristóbal* la siguiente frase sugestiva: “Posada del mundo de todos los desengañados”. El lirismo poético de la misma nos ofrece reminiscencias con García Lorca y apela al receptor con una reflexión: “¿se referirá a los humildes títeres nacidos del pueblo que habitan los teatrillos, o a nosotros público? Parece una oración, y sí, algunos nos cobijamos en el teatro, de la misma manera en la que otros van a misa” (Hernangómez 2022, s.p.).

En otra vertiente del análisis del espacio escénico, su gama cromática se compone de un “retablo colorido” (Zapata Clavería 2022, s.p.) con la gama de colores básicos que impregna también el diseño de vestuario. De igual modo, la iluminación participa de este diseño innovador puesto que no solo destaca el teatrino, sino que “potencia los colores básicos del retablo; pero también las sombras que acentúan lo carnavalesco” (Esteban Monje 2022, s.p.). Por último, el único objeto escénico es una sábana blanca “escrita con caligrafía larga e hilo inocente” (Luis Otero 2022, s.p.) a la que le otorgan diversas funciones que conectan con los diferentes planos de los personajes. La siguiente crítica teatral las analiza con acierto:

Después de la escena de la boda, resuelta estupendamente, con esa tela blanca sacada de algún arcón de abuela, convertida

ahora en velo de novia y que antes hemos visto siendo mar, sábana u otros, a Rosita, ávida de amor y mientras Don Cristóbal duerme la mona, le invade, gustosa, un desfile de muñecos de guiñol que se cuelgan de ella, de su cuello, de su cara, de sus brazos, como insectos libidinosos. (Hernangómez 2022, s.p.)



Espacio escénico al comienzo de *Retabillo de don Cristóbal*.

© Fotógrafa: Angela Bonadies. Fuente: Nao d'amores



Espacio escénico la final de *Retabillo de don Cristóbal*

© Fotógrafa: Angela Bonadies. Fuente: Nao d'amores

En la línea colorista del espacio escénico, el diseño de vestuario “infantil, escolar y caligráfico” (Esteban Monje 2022, s.p.) impregna la indumentaria y caracterización de los actores y títeres, a excepción del personaje de la Directora que porta un diseño actual con materiales de cuero y color negro. El diálogo con lo contemporáneo de este personaje contrasta con el diseño de la actriz que encarna a Rosita; un vestido corto con reminiscencia a los años veinte del siglo pasado que mantiene así directa correlación con el contexto en el que García Lorca escribió su texto teatral. En consecuencia, se asiste al diálogo de dos momentos históricos de la liberación femenina e, igualmente, se refleja escénicamente el núcleo de convicción dramática de la propuesta.

Del análisis del espacio sonoro también se desprende la conexión de este con la tradición de “las fiestas populares” (Zapata Clavería 2022, s.p.) y la contemporaneidad. Junto a las citadas seguillas, la propia compañía teatral afirmaba al respecto:

Los “matachines”, música de saltimbanquis, venidos de aún más atrás, del siglo XVII, el tambor titiritero, o la guitarra de las barberías, completarán el “mundo tradición”. Eric Satie y Scott Joplin nos acompañan en lo que fue modernidad para los autores de aquel momento. Y a Miguel López, profesor, pianista, compositor, debemos alguna aportación moderna al mundo de las canciones tradicionales. (*Retablillo de don Cristóbal*. Dirección Ana Zamora 2021, 9)

La importancia musical, aspecto ya reseñado desde el comienzo de este estudio, la convierte en un elemento esencial de la acción dramática. Tocada en directo por la Música a través de varios instrumentos musicales: campanillas, tambor, guitarra y pianola, esta enfatiza las palabras y los gestos tanto de los actores como de los títeres. Como resultado, el humor y, en concreto, la ridiculización del género masculino está muy presente en la puesta en escena de *Retablillo de don Cristóbal*, como en la célebre escena entre don Cristóbal y el Enfermo en el momento en el que el protagonista alarga el cuello del maltrecho títere como remedio sanador (14').



Don Cristóbal y el Enfermo.

© Fotógrafa: Angela Bonadies. Fuente: Nao d'amores

Para finalizar con el análisis de la puesta en escena y sus elementos más innovadores, se utiliza un recurso propio del teatro brechtiano previo a la presentación de los protagonistas. La escena dos y tres del texto dramático que dan paso a la caracterización inicial de don Cristóbal y Rosita, respectivamente, en la escenificación, los actores emiten una canción sin interpretar ningún personaje, de hecho, en la dramaturgia ponen los nombres propios de estos (10' y 15') (Zamora 2022, 4 y 6). La ruptura de la ilusión escénica a favor de exposición directa de la teatralidad es empleada por Nao d'amores como un medio más de la significación escénica innovadora en la propuesta de su teatro de títeres, *Retablillo de don Cristóbal*.

Conclusiones

La compañía teatral Nao d'amores realizó su propuesta escénica *Retablillo de don Cristóbal* de Federico García Lorca bajo los patrones de innovación de la tendencia escénica española del siglo XXI que por medio de la reinterpretación contemporánea estableció el diálogo entre el contexto del texto fuente y el espectador actual. A ello se ha de agregar, como hemos visto, el sello personal de la poética de la compañía, la combinación de la tradición y lo popular con la contemporaneidad en la creación de teatro de títeres, tipo de teatro fuera de la especialidad de la compañía y que conllevó otra innovación, en este caso dentro de su trayectoria.

La propuesta escénica partía del núcleo de convicción dramática creado en 2021, en plena etapa post-COVID con las limitaciones sociales que ello suponía, de ahí el punto de partida, el concepto de libertad de Lorca, fue reenfocado por la propuesta en el liberación y empoderamiento femenino del siglo XXI. La recreación de este planteamiento se realizó desde los recursos dramatúrgicos hasta los recursos escénicos del espectáculo.

La primera innovación se encontraba en la creación de un texto dramático a partir de los textos teatrales lorquianos *Retablillo de don Cristóbal*, *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *Salutación al público por don Cristobícal*. La tipología del tratamiento textual dramatúrgico era de una intervención con el uso de la intertextualidad. Las modificaciones que llevaron a esta clasificación partían de una estructura externa compuesta de un prólogo y diecisésis escenas, de la potenciación de los personajes femeninos por medio de la inserción de una Música y el cambio de género del Director lorquiano por la Directora de Nao d'amores. De igual manera, la inserción de los fragmentos de los textos citados se producía con las lógicas variaciones necesarias para plasmar el núcleo de convicción dramática junto con la aparición de elementos populares presentes en las acotaciones que reseñaba el espacio sonoro. Por último, dentro de los recursos dramatúrgicos aparecía la modificación del desenlace. En este se recogía la muerte ridícula de don Cristóbal que otorgaba al personaje protagonista de Rosita de la liberación necesaria hacia el camino del empoderamiento femenino.

En cuanto a los recursos escénicos, la puesta en escena incidía en la innovación del teatro de títeres acorde también al núcleo de convicción dramática. La existencia de tres planos de personajes en los que la mayoría de los amantes de Rosita eran colocados en un nivel inferior a esta; ella como actriz y estos como títeres. Desde el comienzo se planteaba esta ruptura de la ilusión escénica con los actores que interpretaban a personajes y, a la vez, manipulaban a los títeres y dialogaban e interrelacionaban entre los distintos planos. Sobre el espacio escénico, el tradicional teatrino se descomponía y el vestuario y la ambientación musical se debatían entre la tradición y la contemporaneidad con el objeto de plantear una nueva propuesta a la actitud sumisa de Rosita en el desenlace del texto fuente de *Retablillo de don Cristóbal*. En la propuesta de Nao d'amores Rosita no acababa apaleada por don Cristóbal, sino que esta mostraba su lado más humano ante la muerte de su marido.

En definitiva, la tradición y la modernidad de la propuesta escénica de Nao d'amores sobre *Retablillo de don Cristóbal* de Federico García Lorca ofrecen notables innovaciones para la puesta en escena española más reciente del siglo XXI.

Obras citadas

- Amorós, Pilar y Paco Paricio. 2005. *Títeres y titiriteros*. Binéfar, Pirineum Editorial.
- Arribas, Alfonso. 2007. “Pasión celebrada”. *El Norte de Castilla*, 25 de marzo. <http://www.naodamores.es/misterio-del-cristo-de-los-gascones-2>
- . 2021. “Un regalo de Nao d'amores”. *Bitácora-Blog Titirimundi*, 4 de septiembre. <http://www.naodamores.es/retablillo-de-don-cristobal>
- Artiles, Freddy. 1998. *Títeres: historia, teoría y tradición*. Zaragoza, Teatro Arbolé.
- Contreras, Ana. 2011. “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI”. *Acotaciones* 27: 55-82. http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones27/aco27_lin-eme-dir-esc-sig-21_contreras.pdf
- Dança de la muerte / Dança da morte*. 2010. Ana Zamora, dirección. Libro del espectáculo de la compañía teatral Nao d'amores y Teatro da Cornucópia. <http://www.naodamores.es/wp-content/uploads/2022/04/LIBRO.pdf>
- Espinosa, E. 2022. “Lorca y los títeres de cachiporra arman en el Bretón el *Retablillo de don Cristóbal*”. *La Rioja*, 21 de octubre. <http://www.larioja.com/culturas/lorca-titeres-cachiporra-20221021155009-nt.html>
- Esteban Monje, Ángel. 2022. “Una pieza de factura impecable en el Teatro de la Abadía”. *Kritilo*, 12 de abril. <http://www.naodamores.es/retablillo-de-don-cristobal>

- Fernández, Alexis. 2011. "La primavera". Compañía Nacional de Teatro Clásico (Teatro Pavón). *Encursivacomunicación*, 14 de abril. http://www.cervantesvirtual.com/images/portales/nao_damores/danca_de_la_muerte/prensa/prensa_danca_de_la_muerte.pdf
- García Lorca, Federico. 1998. *Obras para títeres de Federico García Lorca*. Zaragoza, Teatro Arbolé.
- . 2019. *Teatro completo*. Madrid, Editorial Verbum.
- García Lorca, Francisco. 1980. *Federico y su mundo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Gómez Torres, Ana María. 1994. "La carnavalización en el teatro los títeres y la ruptura del canon dramático". *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 2: 313-322.
- González-Blanch Roca, Paloma. 2019. "Teatro de investigación y recreación: Nao d'amores". En *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI*. Mónica Molanes y Isabelle Reck, eds. Madrid, Visor Libros. 357-370.
- González Subías, José Luis. 2022. "Retablillo de don Cristóbal más necesario que nunca". *La última bambalina*, 24 de abril. <http://laultima-bambalina.blogspot.com/2022/04/el-olor-libertad-de-un-retablillo-de.html>
- Hernández Pérez, Markel. 2021. "El acercamiento al teatro medieval y renacentista a través del lenguaje escénico de la compañía dramática Nao d'amores". En *Más allá de la página: nuevos ensayos sobre ficción hispánica*. Inés González Cabeza, Érika Redruello Vidal y Raquel de la Varga Llamazares, eds. León, Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica. 65-80.
- Hernangómez, Maite. 2021. "Lorca y Nao d'Amores nos encandilan con su Retablo". *El Adelantado*, 6 de septiembre. <http://eladelantado.com/segovia/lorca-y-nao-damores-encandilan-con-su-retablo>
- Hormigón, Juan Antonio. 2002. *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*. Madrid, ADE.
- Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Teatro posdramático*. Murcia, CENDEAC.
- Luis Otero, Luis de. 2022. "Retablillo de don Cristóbal". *Prensa Social*, 8 de abril. <http://www.naodamores.es/retablillo-de-don-cristobal>
- Mancebo Salvador, Yolanda. 2012. "Nao de Amores, diez años navegando por las aguas del teatro prebarroco". *Acotaciones: revista de investigación teatral* 28: 203-206.
- Marín, Diego A. 2022. "Algo moderno con lo más obsoleto". *La Rioja*, 23 de octubre. http://www.larioja.com/culturas/moderno-obsoleto-20221023225620-nt.html?srsltid=AfmBOoqq6RAuM01Q0Pn2EoW5C0wxqymtH2VI-UclEqFuUg5SF_4Ii6zj

- Marinis, Marco de. 2001. “La superación de la dirección de escena en el teatro del siglo XX”. En *Del texto al espectáculo*. José Gabriel López-Antuñano, coord. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura. 15-38.
- Martín Olalla, José Miguel. 2010. “Elementos de farsa en *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca”. *Hecho Teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico* 10: 9-38.
- Martínez Valderas, Jara y José Gabriel López-Antuñano, eds. 2021. *El análisis de la escenificación*. Madrid, Fundamentos.
- Migueláñez González, Daniel. 2019. “Un teatro bajo el barro de romería”. Semblanza de la Nao d'amores: la novedad de un viejo teatro”. En *Hacia un primer teatro clásico: el Teatro del Renacimiento en su laberinto*. Julio Vélez Sainz, ed. Madrid, Editorial Iberoamericana / Vervuert. 171-183.
- Moya Jiménez, Virgilio. 1984. “Análisis estructural de *Los títeres de Cachiporra* y del *Retablillo de don Cristóbal*”. *Letras de Deusto* 30: 151-162.
- Muñoz Jaen, Fernando. 2022. “Retablillo de don Cristóbal en el Teatro de La Abadía”. *Vista Teatral*. Abril. <http://www.naodamores.es/retablillo-de-don-cristobal>
- Nao d'amores. Retablillo de don Cristóbal. 2021. *Nao d'amores*. <http://www.naodamores.es/retablillo-de-don-cristobal>
- Paricio, Paco. 2005. *Títeres y demás parientes*. Binéfar, Titiriteros de Binéfar.
- Pascual Mayo, Nuria. 2008. “La Diputación acercará a la villa el ‘Misterio del Cristo de los Gascones’”. *El Adelanto de Segovia*, 6 de mayo. 25.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós.
- Retablillo de don Cristóbal*. 2021. Ana Zamora, dirección. Dossier de prensa de la compañía teatral Nao d'amores. <http://www.naodamores.es/retablillo-de-don-cristobal>
- . 2021b. Grabación realizada por la compañía teatral Nao d'amores en 2021.
- . 2021c. Programa de mano de la compañía teatral Nao d'amores.
- Richter, David. 2016. “Noches negras’: Violencia y subversión del espacio dramático en el *Retablillo de don Cristóbal* de Federico García Lorca”. *Theatralia: revista de poética del teatro* 18: 263-274.
- S. A. 2005. “Auto de los cuatro tiempos, en el Juan Bravo”. *El Adelanto de Segovia*, 4 de marzo. 19.
- San José Lera, Javier. 2023. “El renacer del teatro renacentista. Una poética dramatúrgica de Nao d'amores. (De lo predramático a lo posdramático)”. En *Los clásicos en la escena del siglo XXI*. Rafael González Cañal y Almudena García González, eds. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 123-147.

- Toro, Fernando de. 1989. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna.
- Vélez Sáinz, Julio. 2014. “De ‘teatro primitivo’ a ‘primer teatro clásico’: Lucas Fernández y Gil Vicente en las producciones de Nao d’amores”. En *Diálogos en las tablas: últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*. María Bastianes, Esther Fernández Rodríguez y Purificació Mascarell, coords. Madrid, Visor. 219-238. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-teatro-primitivo-a-primer-teatro-clasico-lucas-fernandez-y-gil-vicente-en-las-producciones-de-nao-damores/html/d75d556c-c3fb-4293-a2e1-32702e050f77e1_4.html#I_0
- . 2014b. “El renacimiento ibérico a la vanguardia: Ana Zamora, directora de Nao d’amores”. *Pygmalion* 6:115-120.
- . 2022. “Antropología, canon y primitivismo en el acercamiento de Nao d’amores al primer teatro clásico: (Encina, Torres Naharro, Gil Vicente)”. En *A la sombra de las luces: homenaje a Fernando Doménech*. Ana Contreras Elvira, Guadalupe Soria Tomás y Fernando Doménech Rico, coords. Madrid, Fundación Universitaria Española. 335-354.
- Vizcaíno, Juan Antonio. 2004. “El auto de la sibila Casandra: exquisito”. *La Razón*, 12 de enero. 76.
- Zamora, Ana. 2022. *Dramaturgia de Retablillo de don Cristóbal*. Texto inédito.
- Zapata Clavería, María. 2022. “El alma lorquiana de los títeres”. *Cinemagavia*, 26 de abril. <http://cinemagavia.es/el-retablillo-de-don-cristobal-critica-teatro>