

Una producción
del

Teatro del Matadero



Los senderos
de
LORCA



Hago unos diálogos extraños,
profundísimos de puro superficiales
que acaban todos ellos con una
canción. Poesía pura. Desnuda.
Creo que tienen un gran interés.
Son más universales que el resto de
mi obra

Federico García Lorca



**Teatro
del
Matadero**

presenta



Los



senderos



**de
Lorca**



espectáculo basado en
textos de

Federico García Lorca

puesta en escena

José A. Aliaga



Reparto:

**Isabel Moreno,
Javier Balibrea,
Llani Valera,
Enric Ortuño,
Juan Carmona,
Paco Navarrete,
Olga Solera
Manolo Ortín**



Coreografía:

Beatriz Maciá



Equipo Técnico:

**Emilio Ayala
Manolo Ortín
Paco Navarrete**

Producción:

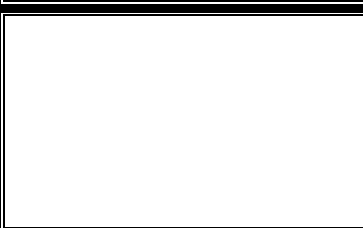
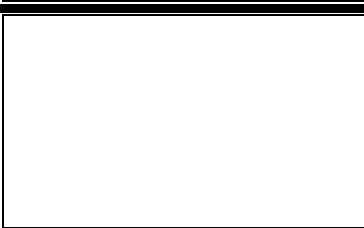
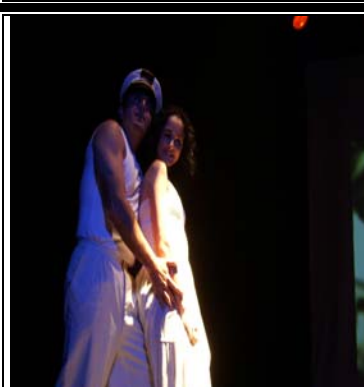
**Paco Navarrete
Manolo Ortín**



**El paseo de
Buster Keaton**



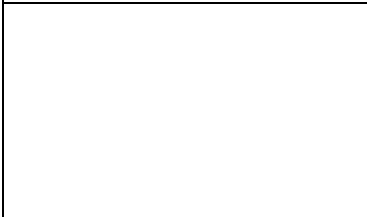
**La doncella,
el marinero y
el estudiante**



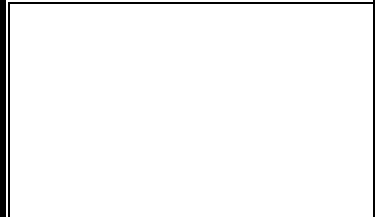
Imágenes:
J. Viero



**Escena del
Teniente Coronel
de la Guardia Civil**



Efectos sonoros:
J. Álvarez

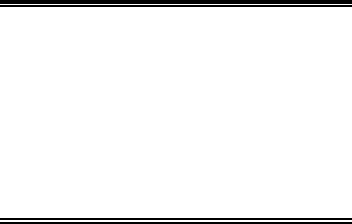
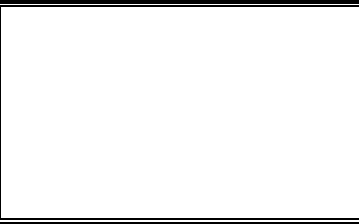
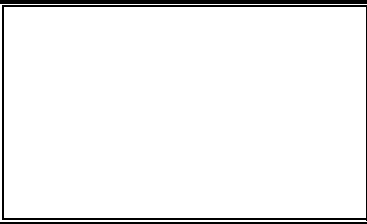




Diálogo del Amargo



Retablillo de Don Cristobal







Los Textos

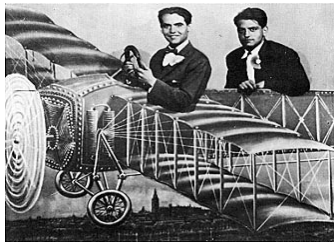
Los senderos de LORCA

Una producción del
Teatro del Matadero

- ☞ Con el espectáculo " Los senderos de Lorca " se entrega un **CUADERNO DIDÁCTICO** para uso del **PROFESOR** y del **ALUMNO** cuyo Índice es el siguiente:

Cuaderno del Alumno

Cuaderno del Profesor



Índice

1. Cinco textos de Federico García Lorca:
 - ♦ *EL PASEO DE BUSTER KEATON*
 - ♦ *LA DONCELLA, EL MARINERO Y EL ESTUDIANTE*
 - ♦ *ESCENA DEL TENIENTE CORONEL DE LA GUARDIA CIVIL*
 - ♦ *DIÁLOGO DEL AMARGO*
 - ♦ *EL RETABILLLO DE DON CRISTÓBAL* (Farsa para guiñol)
2. Lorca y el surrealismo.
3. Biografía de Federico García Lorca.
4. Cuadro cronológico de los principales acontecimientos socio-culturales de la época.
5. El teatro de Lorca en el contexto europeo.
6. Bibliografía utilizada en la elaboración de este cuaderno didáctico.

- ☞ La parte del cuaderno dedicada al **ALUMNO** contiene actividades para alumnos de **ESO** y para alumnos de **BACHILLERATO**, incluyendo actividades para **antes** y **después** de la representación.

**EL PASEO DE
BUSTER KEATON**

Música: Clara Navarro


Por orden de aparición

Un poeta	Enric Ortuño
El Gallo	Paco Navarrete
El Búho	Juan Navarro
Buster Keaton	Manuel Ortín
Un Negro	Javier Balibrea
Una Joven	Olga Solera
Una Americana	Isabel Moreno
Una Debutante	Ángela Arango
Ojos Marrones	Llani Valera

**LA DONCELLA,
EL MARINERO Y
EL ESTUDIANTE**


Doncella	Olga Solera
Vieja	Isabel Moreno
La Madre	Llani Valera
Marinero	Juan Carmona
Estudiante	Enric Ortuño

**ESCENA DEL
TENIENTE
CORONEL DE
LA GUARDIA
CIVIL**


Teniente Coronel	Javier Balibrea
Sargento	Paco Navarrete
Gitano	Manolo Ortín

**DÍALOGO
DEL AMAR-
GO**


Amargo	Javier Balibrea
Jinete	Manolo Ortín
Bailaora	Olga Solera

**EL
RETABLELLLO
DE DON
CRISTÓBAL**


Poeta	Enric Ortuño
Director	Juan Carmona
Don Cristóbal	Paco Navarrete
Rosita	Llani Valera
Enfermo	Manolo Ortín
La Madre	Isabel Moreno

1. Cinco textos de Federico García Lorca

(Del surrealismo al teatro de guiñol)



EL PASEO DE BUSTER KEATON

«Durante aquellos años se abrían en Madrid nuevos cines que atraían a un público cada vez más asiduo. Íbamos al cine unas veces con alguna novia para poder arrimarnos a ella en la oscuridad, y entonces cualquier película era buena, y otras, con los amigos de la Residencia. En este último caso preferíamos las películas cómicas norteamericanas que nos encantaban: Ben Turpin, Harold Lloyd, Buster Keaton, todos los cómicos del equipo de Mack Sennett. El que menos nos gustaba era Chaplin».

Luis Buñuel

«El cine también inspiraría la pequeña obra *El paseo de Buster Keaton* en la que, aparte del tema, los planos en ocasiones cinematográficos, el diálogo nos recuerda a menudo los subtítulos del cine mudo y las emociones de los personajes son elementales e infantiles. Si en la creación de *El público* juega un importante el influjo de pintores antiguos y modernos, de la misma importancia es el impacto del cine con sus nuevas y asombrosas técnicas. En ese poder del cine de expresar visualmente las emociones más fuertes y complejas, Lorca descubrió una auténtica fuente de inspiración».

G. Edwards

«El espectador ve que las piezas deseadas caen redondas aves heridas al vuelo en las manos del bienaventurado. Advierte la eficaz complicidad de la Providencia y su risa brota, encendida al choque de tan maravilloso acontecer con el impávido rostro de Buster, pedernal mojado por raudales de luz voltaica, en el que los ojos, celestes mercurios, planetas empañados, nunca comprenden por completo ni se asombran nunca. (Sus ojos de rico heredero —como en aquella cinta—. Sus ojos infantiles de huérfano afortunado: si satisfecho, triste)».

Francisco Ayala (*Indagación del cinema*, 1929)



LA DONCELLA, EL MARINERO Y EL ESTUDIANTE

La doncella, el marinero y el estudiante apareció, como *El paseo de Buster Keaton*, en el segundo número de "Gallo", en 1928. Menos original que *Buster Keaton* presenta, no obstante, los temas predilectos de Lorca: la pasión, la ilusión y el paso del tiempo; y en relación a las grandes obras lorquianas anticipa los problemas centrales y el tono trágico de *Así que pasen cinco años*.

Al comienzo de la obra hay un contraste inicial entre la Doncella y la Vieja, no sólo por los años que las separan, sino también por los mundos opuestos de ilusión y realidad en que ambas viven.

Cuando la Doncella cierra las ventanas del balcón, en realidad lo que busca es negar la realidad que le amenaza, y el mundo cerrado de su habitación se convierte a la vez en el símbolo y en el lugar de sus sueños. Como el Joven, la Mecnógrafa y la Novia de *Así que pasen cinco años*, La Doncella se deja llevar por una fantasía de amor en la que intervienen el Marinero y el Estudiante.

El Estudiante introduce, a su vez, otra forma de frustración: la realidad del paso del tiempo. El Estudiante personifica también la pasión y el anhelo del amor, simbolizados en tantos personajes de Lorca: la Mecnógrafa, la Novia, el Maniquí de *Así que pasen cinco años*, la Novia y Leonardo en *Bodas de sangre*, Yerma y, por supuesto, Adela.

Por sus personajes y temas, así como por su pesimismo final, *La doncella, el marinero y el estudiante* es un ensayo de las grandes obras lorquianas que iban a venir a continuación, y una obra conseguida a pesar de su brevedad.



■ ESCENA DEL TENIENTE CORONEL DE LA GUARDIA CIVIL

«A principios de noviembre de 1919, *El Defensor de Granada* relataba cómo algunos gitanos acababan de matar en la Sierra a dos tricornios. Los culpables fueron pronto apresados y llevados montados en mulos y con las manos atadas, a Granada. Allí los vieron llegar Federico y Manuel Ángeles Ortiz. Los gitanos habían sido tan brutalmente apaleados por los guardias —tenían las caras violáceas, machacadas— que, al verlos, el joven pintor se desmayó y tuvo que ser atendido en el Café Alameda. Ángeles Ortiz nunca olvidaría aquella escena tan dramática y cabe pensar que tampoco Lorca, que probablemente la tuvo presente al componer la *Canción del gitanillo apaleado*, con la que, en julio de 1925, terminó su *Escena del teniente coronel*».

Ian Gibson

«Hice una espléndida excursión a la Alpujarra llegando hasta el riñón. Tardamos dos días. Ha sido rápida. Pepe Segura me ha invitado. Pero cuando vengas tenemos que ir. Yo no he visto una cosa más misteriosa y más exótica. Parece mentira que esté en Europa.

Los tipos humanos son de una belleza impresionante. Nunca olvidaré el pueblo de Cáñar (el más alto de España), lleno de lavanderas cantando y pastores sombríos. Nada más nuevo literariamente.

Hay desde luego dos razas perfectamente definidas. La nórdica, galaica, asturiana, etc., y la morisca, conservada purísimamente. Vi una reina de Saba desgranando maíz sobre una pared color "béton" y violeta, y vi a un niño de rey disfrazado de hijo de barbero.

No hay comunicaciones. Son finos, hospitalarios y, excepto los secretarios de ayuntamiento, tienen noción de la belleza del país.

Ponen un acento oscuro a todas las sílabas. Así dicen Buenos días. Como gracias a Dios ya ha pasado el romanticismo y no hay viajeros franceses ni ingleses que quieran hacer viajes líricos a la Alpujarra se conservará bien.

El país está gobernado por la Guardia Civil. Un cabo de Carataunas, a quien molestaban los gitanos, para hacer que se fueran los llamó al cuartel y con las tenazas de la lumbré les arrancó un diente a cada uno diciéndoles: "Si mañana estáis aquí caerá otro". Naturalmente los pobres gitanos mellados tuvieron que emigrar a otro sitio. Esta Pascua en Cáñar un gitanillo de catorce años robó cinco gallinas al alcalde. La Guardia Civil le ató un madero a los brazos y lo pasearon por todas las calles del pueblo, dándole fuertes correazos y obligándole a cantar en alta voz. Me lo contó un niño que vio pasar la comitiva desde la escuela. Su relato tenía un agrio realismo conmovedor. Todo esto es de una crueldad insospechada... y de un fuerte sabor fernandino».

Federico García Lorca



■ DIÁLOGO DEL AMARGO

«Lo que no se distingue ya, al hablar de lo andaluz, es ese otro impulso casi extinguido, ardiente, reconcentrado y dramático, que palpita oculto entre la multitud andaluza, apresurada, pesada y externa. Y este, ciertamente, que existe en la poesía de Federico García Lorca, unido con aquella difusa tradición oriental, forman ambos los dos extremos entre los que se extiende su poesía. ¿Andaluz, pues? Sí, claro está. ¿Quién lo niega? Maravillosamente representado está tal espíritu andaluz por esos jóvenes, el Emplazado, el Amargo —maravilloso nombre humano—, que, con sus ojos sombríos, su tez oscura y su grácil talle, desfilan, con trágica melancolía, por los versos de Federico García Lorca».

Luis Cernuda

«Pocas palabras voy a decir de esta fuerza andaluza, centauro de muerte y de odio, que es el Amargo.

Teniendo yo ocho años y mientras jugaba en mi casa de Fuente Vaqueros se asomó a la ventana un muchacho que a mí me pareció un gigante y que me miró con un desprecio y un odio que nunca olvidaré y escupió dentro al retirarse. A lo lejos una voz lo llamó: "¡Amargo, ven!"

Desde entonces el Amargo fue creciendo en mí hasta que pude descifrar por qué me miró de aquella manera, ángel de la muerte y la desesperanza que guarda las puertas de Andalucía. Esta figura es una obsesión en mi obra poética. Ahora ya no sé si la vi o se me apareció, si me lo imaginé o ha estado a punto de ahogarme con sus manos. La primera vez que sale el Amargo es en el Poema del cante jondo, que yo escribí en 1921 después, en el Romancero y últimamente, en el final de mi tragedia Bodas de sangre se llora también, no sé por qué, a esta figura enigmática».

Federico García Lorca



EL RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL

En 1931 Lorca escribió una tercera obra de muñecos, *El retablillo de Don Cristóbal*, semejante en algunos aspectos a su obra anterior, pero mucho más breve. Fue estrenada el 11 de mayo de 1935 en la Feria del Libro de Madrid, y el mismo Lorca se encargó de mover sus marionetas.

«*El retablillo de Don Cristóbal* similar en algunos aspectos a la farsa anterior, es una obra de mayor brevedad y sencillez. En ella cambian también los papeles de los principales: personajes: Cristobita es ahora médico, aunque sigue siendo el mismo individuo, y Rosita se ha transformado en una moza cuyos apetitos sexuales nunca se ven satisfechos. Por otra parte, en el hecho de que las figuras del Poeta y el Director discutan la obra y sus personajes e intervengan en la acción, apuntan ya las técnicas del ambicioso drama experimental *El público*, aunque naturalmente *El retablillo*, aparte de su interés como obra precursora de las grandes obras lorquianas que le seguirán después, sigue siendo, como *La tragicomedia*, una comedia, deliciosa en sí misma.

En estas farsas guiñolescas, Lorca sabe aprovechar al máximo todas las posibilidades que este tipo de teatro le ofrecía, logrando crear, a través de situaciones y personajes, escenas altamente divertidas. Pero al mismo tiempo, como ocurre con *El maleficio de la mariposa* y *Mariana Pineda*, son obras que le permiten a Lorca experimentar determinados aspectos de la técnica dramática, como son una acción dramática y viva, unos personajes de trazos amplios y sencillos y un lenguaje a la vez vigoroso y preciso. Serían precisamente estas cualidades las que, fundidas con los elementos poéticos y simbólicos de sus dos primeras obras, llegarían a crear su estilo maduro».

G. Edwards

«Y en cuanto a otro tipo de teatro, la Barraca puso en escena —ya hablaré más adelante de eso— *El Retablillo de Don Cristóbal*. Lo hizo una sola vez y no en la plaza de un pueblo español ni en un escenario de teatro de provincias o madrileño, sino en un hotel y con motivo de un homenaje.

Ya he dicho que Federico no quería utilizar a la Barraca como vehículo de sus escritos teatrales o poéticos; hombre de enorme pudor en ése y en otros sentidos, se obligó a sí mismo a que nadie pudiera decir que aprovechaba la Barraca para estrenar lo que ninguna otra compañía hubiera querido. Pero en la ocasión del *Retablillo*, echó mano de nosotros porque sabía que, como la Barraca, nadie podría representar la graciosa historia de Don Cristóbal y de doña Rosita. Así, pues, movimos los muñecos y hablamos por ellos. Fue, constituyó un verdadero éxito, ya que la obra, extraordinaria, nos salió redonda, sin un solo fallo. El frontispicio del guiñol era de Fontanals, pero los decorados fueron dibujados por Miguel Prieto y José Caballero; los muñecos, por su parte, fueron creación del escultor Ángel Ferrant, quien trabajó duramente para tener todo a punto; como se hizo un poco apresuradamente, en todo tuvimos que ayudar todos.

Como sólo se representó una vez, he casi olvidado el reparto; recuerdo que la madre de doña Rosita lo interpretaba María del Carmen García Lasgoity; la propia doña Rosita corría a cargo de Julita Rodríguez Mata. Lo que sí es seguro es que yo hacía el Poeta y el Enfermo que saca cuello; lo demás se ha perdido en el olvido, por lo menos no ha dejado huella indeleble en mi memoria; cuando pienso en la representación tengo, no obstante, una idea grata, buena, como de cuento de feliz final».

Luis Sáenz de la Calzada

2. Lorca y el surrealismo

Aproximación a los poemas en prosa

En una carta a Sebastián Gasch fechada en septiembre de 1928, García Lorca, parece definir su posición respecto al surrealismo francés: «Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina». La mayoría de los poetas españoles de la generación de Lorca (con la excepción de Luis Cernuda) negaron o redujeron al mínimo la posible influencia surrealista en sus obras, basándose en un argumento fundamental. Desde su punto de vista, ninguno de ellos admite la validez de la escritura automática, aquel método que André Breton había fijado como principio revolucionario del surrealismo en su Manifiesto de 1924. No es extraño que, en nuestro país, los poetas de la entonces llamada "joven literatura" se aferren a una cierta lógica creativa («una tremenda lógica poética», escribe Lorca) que descarta el abandono a las fuerzas del inconsciente, sobre todo si tenemos en cuenta el auge de un formalismo literario que se debe, en parte, al prestigio de la poesía pura, y en parte, a la influencia teórica de Ortega, proyectada en el ámbito de la Revista de Occidente. En esa lí-



Paul ELUARD-René ARP-Yves TANGUY-René CREVEL
TZARA - André BRETON - DALÍ - ERNST - Man RAY

nea se sitúan los comentarios de Fernando Vela y Benjamín Jarnés a los manifiestos y textos surrealistas, nuevos síntomas de la enfermedad romántica que, además, acabaría por suprimir la actividad del creador.

Mucho después, Vicente Aleixandre declaraba: «Alguna vez he escrito que yo no soy ni he sido un poeta estrictamente surrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento, la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística». ¿Pero hubo, en ese sentido, alguna vez, en algún sitio, un ver-

dadero poeta surrealista? La última frase de Aleixandre contiene en sí misma la respuesta: el concepto de escritura automática es tan ambiguo, desde su formulación, que no puede considerarse como una referencia exclusiva.

La cuestión es más compleja. Lorca afirma que su nueva escritura está desligada del control lógico, es decir, que sólo obedece a las necesidades expresivas de un lenguaje poético distinto fundamentalmente irrealista cuya búsqueda obsesiona al poeta granadino en esos años. Después de conseguir una elaborada síntesis de tradición y modernidad en el *Romancero gitano*, Lorca detesta el gitanismo folclórico



que muchos empiezan a atribuirle; así se lo escribe a Jorge Guillén en una carta muy citada y, al mismo tiempo, no puede permanecer indiferente a las críticas despiadadas que Buñuel y Dalí prodigan al *Romancero*, libro al que no dudan de calificar de tradicionalista, conformista y falsamente moderno. Es una historia bien conocida: mientras se debilita la amistad entre Lorca y Dalí, Buñuel y el pintor catalán colaboran en la realización de *Un chien andalou*. Sin embargo, el desafío lanzado por Dalí influye decisivamente para que Federico asuma el riesgo de una escritura de signo vanguardista que él mismo presenta como emoción pura descarnada ya de la realidad, según explica a Jorge Zala-mea en septiembre de 1928. En su edición del Epistolario, Maurer sugiere que los dos poemas enviados a Gasch son *Nadadora sumergida* y *Suicidio en Alejandría*, pues ambos aparecieron en el nº 28, de *L'Ami de les Arts* (30 de septiembre de 1928). Y en la misma carta, Lorca justifica el recurso a la prosa: «Son los primeros que he hecho. Naturalmente están en prosa porque el verso es una ligadura que no resisten. Pero en ellos sí notarás, desde luego, la ternura de mi actual corazón».

Como Neruda en *Tentativa del hombre infinito*, como Aleixandre en *Pasión de la tierra* (publicado en 1935, pero escrito a finales de los veinte), García Lorca enlaza en sus poemas en prosa con una tradición nacionalista, visionaria (Rimbaud, Lautréamont), que está en los orígenes del surrealismo, y

adopta, además, un modelo formal híbrido, muy ajustado a esa experiencia de los límites incluso entre géneros tradicionales que propone la vanguardia. Mas no debe olvidarse que la vanguardia remite casi siempre a la pureza, aunque sea desde la ruptura, o precisamente a partir de ella («automatismo psíquico puro...»): se considera que forzar el lenguaje, transgredir los límites aceptados por la tradición puede ser, en última instancia, una manera, tal vez la única, de restituir la esencia de la poesía, su verdad originaria.

En *Nadadora sumergida* leemos: «Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito. Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor». La destrucción implica una vuelta a los orígenes, un nuevo temblor. En un estudio imprescindible para situar estos poemas en prosa, Antonio Monegal se refiere a la tensión en que se debate el texto, entre el impulso de la extrema libertad y la exigencia de seguir siendo poesía». Como sugiere también A. Monegal, puede que la retórica de la violencia, la abundancia de imágenes relacionadas con la



mutilación, el asesinato y la sangre, no hagan sino confirmar la fragmentación textual, la ruptura de la continuidad del sentido, del orden del discurso. La imagería surrealista de la crueldad (véase, sobre todo, *Degollación de los inocentes*) tiene mucho que ver, con la impasibilidad moral defendida por Dalí en aquellos años; en *Nadadora sumergida* se califica de maravilloso al asesino y un repertorio de objetos punzantes se presta a la agresión (bisturí atravesado

en la garganta, tenedor clavado en la nuca); un hombre seccionado por una faja y una mano cortada aparecen en *Santa Lucía y San Lázaro*, La quiebra de la estética purista, dominante aún en la *Oda a Salvador Dalí*, es ya evidente. Estamos en la antesala de *Poeta en Nueva York* y *El público*.

El ser humano

Siempre estuvo a favor del desprotegido. Él mismo dijo: «*Creo que el hecho de ser de Granada me inclina a la comprensión simpática del perseguido. Del gitano, del negro, del judío, del morisco que todos llevamos dentro*». Nunca estuvo afiliado a ningún partido político, pero participó en mítines de partidos de izquierda y apoyó al Frente Popular.



El músico

Fue su primera vocación artística. Comenzó a tocar la guitarra desde muy joven y estudió piano hasta los 18 años. Durante su estancia en Madrid, amenizó infinidad de fiestas y reuniones. Compuso canciones con fuertes raíces flamencas. Gran aficionado al cante jondo, investigó el cancionero popular andaluz de la mano de Manuel de Falla y Ernesto Halffter. Se conservan grabaciones de algunas de sus canciones acompañado por La Argentinita. En su viaje a Nueva York y Cuba, se interesó por los ritmos afroamericanos.



El poeta

Se enamoró muy pronto de la poesía y ésta marcó su vida. Su estilo, cuajado de originales metáforas, posee una gran sonoridad. Llegó a la Residencia de Estudiantes en Madrid, con una carta de recomendación de su poeta favorito, Juan Ramón Jiménez. Perteneció a la *Generación del 27*, junto a Rafael Alberti, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre... Con ellos compartió amistad e inquietud artística.



El pintor

Su sensibilidad artística se expresó en todas las facetas de su vida. Sus cartas manuscritas y dedicatorias están llenas de dibujos y de ilustraciones: lunas, perros, flores, autorretratos, pierrrots; incluso su propia firma está formada por trazos, volutas y una caligrafía que entra en el terreno de lo pictórico. Su surrealismo, en el que influyó su amistad con Dalí, queda patente no sólo en su literatura sino también en sus creaciones gráficas.



El dramaturgo

Toda su producción teatral está marcada por tintes dramáticos: *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934), *La casa de Bernarda Alba* (1936). En Argentina y Uruguay sus obras tuvieron gran aceptación de crítica y público, y le produjeron grandes beneficios económicos. Durante la República, el Gobierno le confió la dirección del grupo de teatro *La Barraca*, con el que viajó por casi todo el país.



El ensayista

Se interesó por numerosos temas, como demuestran sus ensayos y conferencias: canciones de cuna, el *cante jondo*, Góngora, Goya, Santa Teresa, el torero Ignacio Sánchez Mejías, la Niña de los Peines, etc. En su ensayo *Teoría y juego del Duende*, se plantea la poesía como una ascensión desde la musa hasta el *ángel*, para culminar en el *duende* «*que no se alcanza si no se ve la posibilidad de la muerte*».





El Grupo

Actores procedentes de varios grupos teatrales de la provincia, en su mayoría continuadores del Teatro Universitario, y ansiosos por desarrollar un trabajo teórico-práctico exhaustivo en el terreno escénico, tras unos meses de experimentación (*La Mandrágora, Maquiavelo*, 1978), se constituyen como equipo estable de la Región de Murcia en octubre de ese mismo año.

Dicho equipo, unido por una misma inquietud artística, comienza su trabajo con unos cursillos de adaptación a las nuevas formas teatrales. Cursillos que comprendían desde la expresión corporal, dicción, danza, etc... hasta la música y el canto, pues la idea de la completa formación del actor está en sus mentes de forma constante.



Desde entonces, con su amplio repertorio, han realizado funciones por todo el territorio tanto regional como nacional; y participado en diversos festivales con enorme éxito. Hoy día, el Teatro del Matadero ya forma parte de la historia del arte escénico en la Región de Murcia como uno de los grupos con más antigüedad y cuyas obras han sido más representadas y aclamadas en todo tipo de escenarios.

Montajes realizados

- 1978** ♦ **"LA MANDRÁGORA"**, de Nicolás Maquiavelo.
- 1979** ♦ **"LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA"**, de R.M. del Valle-Inclán.
♦ **"EL PATIO DE MONIPODIO"**, de Álvaro Custodio.
♦ **"SUPER-TOT"**, de J.M. Benet y Jornet.
♦ **"HÉRCULES Y EL ESTABLO DE AUGIAS"**, de F. Dürrenmatt.
- 1980** ♦ **"EL RUFÍAN CASTRUCHO"**, de Lope de Vega.
♦ **"JUANA LA LOCA"**, de Lorenzo Píriz.
♦ **"AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN"**, de Federico García Lorca.
♦ **"EL PINCEL MÁGICO"**, de A. López.
- 1981** ♦ **"LA FERIA DE CUERNICABRA"**, de Alfredo Mañas.
♦ **"RETABLO DE LA LUJURIA, LA AVARICIA Y LA MUERTE"**, de R.M. del Valle Inclán.
- 1982** ♦ **"ÉRASE QUE SE ERA LA FIESTA"**, de Artead y García Lorca (Infantil).
♦ **"LAS HERMANAS DE BÚFALO BILL"**, de Martínez Mediero.
♦ **"EL REGRESO DE LOS ESCORPIONES"**, de M. Martínez Mediero.
- 1983** ♦ **"ROMANCE DEL VIEJO Y LA NIÑA"**, sobre textos de Cervantes y F. García Lorca.
♦ **"FARSA ITALIANA DE LA ENAMORADA DEL REY"**, de R.M. del Valle-Inclán.
- 1984** ♦ **"LA VIDA ES CUENTO Y LOS CUENTOS CUENTOS SON"**, sobre cuatro cuentos eróticos de "El Decamerón", de Boccaccio.
- 1985** ♦ **"¡OH PAPÁ, POBRE PAPÁ...!"**, de Arthur Koppit.
♦ **"EL ÚLTIMO VIAJE"**, de Ana M. Roca.
♦ **"ROMANCE DE LOBOS"**, de R.M. del Valle-Inclán.
- 1986** ♦ **"DIVINAS PALABRAS"**, de R.M. del Valle-Inclán.
♦ **"LOS VIEJOS NO DEBEN ENAMORARSE"**, de A.R. Caste-lao.
- 1987** ♦ **"LA BODA DE LOS PEQUEÑOS BURGUESES"**, de B. Brecht.
♦ **"ÑAQUE, O DE PIOJOS Y ACTORES"**, de José M. Sinisterra.
♦ **"MOTÍN DE BRUJAS"**, de Josep M. Benet y Jornet.
- 1988** ♦ **"EL BEBÉ FURIOSO"**, de Manuel Martínez Mediero.
♦ **"EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA"**, de Tirso de Molina.
♦ **"RETRATO DE DAMA CON PERRITO"**, de Luis Riaza.

- 1989** ♦ "EL GALLO QUE NO OBEDECIÓ", de Ion Lucian (Infantil).
♦ "LAS GALAS DEL DIFUNTO", de R.M. del Valle-Inclán.
- 1990** ♦ "FINAL DE PARTIDA", de Samuel Beckett.
♦ "EL TARTUFO", de Molière.
- 1992** ♦ "UN INCIERTO SEÑOR DON HAMLET", de Álvaro Cunqueiro.
- 1993** ♦ "EL PATIO DE MONIPODIO", de Álvaro Custodio.
♦ "FANDO Y LIS", de Fernando Arrabal.
- 1994** ♦ "LA DAMA DUENDE", de Calderón de la Barca.
- 1995** ♦ "POR DELANTE Y POR DETRÁS", de Michael Frayn.
- 1996** ♦ "TRAMPA PARA PÁJAROS", de José Luis Alonso de Santos.
- 1997** ♦ "LA CELESTINA", de Fernando de Rojas.
- 2000** ♦ "NO ME TOQUEN ESE TANGO", creación del Teatro del Matadero.
- 2002** ♦ "TRAGEDIA DE ENSUEÑO", de R.M. del Valle-Inclán.
- 2004** ♦ "LA EXTRAÑA PAREJA", de Neil Simon.
♦ "PAREJA... ¿DE DOS?", de F. Puig Vert.
- 2005** ♦ "LA NOCHE DEL FUEGO", de F. Puig Vert.
- 2006** ♦ "LOS SENDEROS DE LORCA", de F. García Lorca.

Galardones recibidos



Premio "Mejor grupo, dirección y ambientación escénica" en el I Certamen Nacional de Teatro de Talavera de la Reina, con la obra "El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte", de R.M. del Valle-Inclán (1983).



Premio al "Mejor actor" y a la "Mejor actriz" en el I Certamen Nacional de Teatro de Talavera de la Reina, con la misma obra (1983).



Premio al "Mejor espectáculo" en el Certamen Región de Murcia Romea 1985, con la obra "Oh, papá, pobre papá...", de Arthur Kopitt (1985).



Premio al "Mejor espectáculo" en el Certamen Región de Murcia Romea 1986, con la obra "Divinas palabras", de R.M. del Valle-Inclán (1986).



Premio al "Mejor director" y a la "Mejor actriz" en el Certamen Región de Murcia Romea 1986, con la misma obra (1986).



Premio al "Mejor espectáculo" a la "Mejor dirección" y a la "Mejor actriz secundaria" en el Certamen Guadalajara 86, con la obra "Divinas palabras", de R.M. del Valle-Inclán (1986).



Premio al "Mejor grupo" en el XIII Certamen Nacional de Teatro Arcipreste de Hita, de Guadalajara, con la obra "Tartufo", de Molière (1991).



Premio a Quica Sáez, como "Mejor actriz" en el XIII Certamen Nacional de Teatro Arcipreste de Hita, de Guadalajara, con la misma obra (1991).



Premio al grupo "Más popular", concedido por los espectadores, en el XIII Certamen Nacional de Teatro Arcipreste de Hita, de Guadalajara, con la misma obra (1991).

EQUIPO ARTÍSTICO

Enric Ortuño
Isabel Moreno
Javier Balibrea
Juan Carmona
Llani Valera
Manolo Ortín
Olga Solera
Paco Navarrete
Ángela Arango

EQUIPO TÉCNICO

Escenografía:	T. Matadero
Vestuario:	T. del Matadero
Sonido:	Menfis
Técnicos	J. Castejón
de sonido:	Emilio Ayala
Arreglos	
musicales:	Mandrágora
Coreografía:	Beatriz Maciá
Imagen:	Cortés
Producción:	Paco Navarrete
	Manolo Ortín
Puesta	
en escena:	JOSÉ A. ALIAGA

Teléfonos de contacto: 968 842 661 636 912 684
968 253 293 699 346 544
E-mail: teatrodelmatadero@ono.com

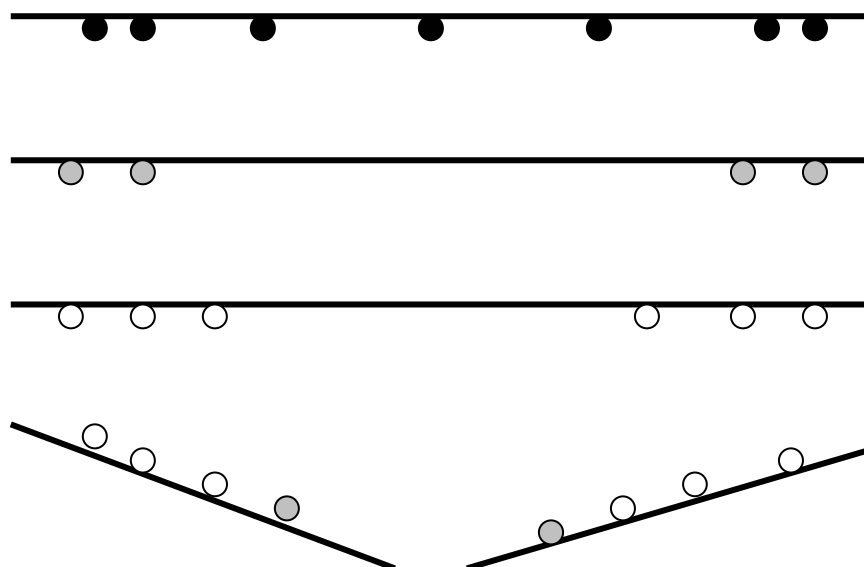
Necesidades técnicas

ESCENARIO: 10 x 6 x 5 metros.

ILUMINACIÓN: 25.000 wátios:
— 12 PCs de 1.000 wátios,
— 6 recortes de 1.000 wátios,
— 7 par 64 de 1.000 wátios.

SONIDO: — Etapa de potencia,
— Mesa de sonido,
— Reproductor de CD.

Esquema de iluminación



- Par 64
- Recortes
- PCs