

CRISTINA SANTOLARIA SOLANO



¡MÁS DIFÍCIL TODAVÍA!

Una crónica del circo en España

(1940*1975)

Cristina Santolaria Solano



Doctora en Filología Hispánica, con una tesis sobre el teatro independiente. Tras unos primeros años dedicados a la docencia, ha desarrollado una amplia carrera en la gestión cultural como directora del Centro de Documentación

Teatral (1998-2000), y del Teatro Albéniz (2004-2008), Subdirectora de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid (2004/09) y Subdirectora general de Teatro del INAEM (2000-2004 y 2009-2017), donde entró en contacto con el mundo del circo.

Sus investigaciones han versado sobre teatro independiente, dramaturgia contemporánea (Alonso de Santos, Fermín Cabal, Jesús Campos, Lauro Olmo, Alberto Miralles, etc.), dramaturgia femenina, así como sobre política y gestión teatral (*Los teatros de Madrid, 1994-1998*). También ha realizado alguna incursión en el teatro de los años cuarenta y en el teatro del exilio republicano de 1939, así como en el teatro para niños durante la dictadura franquista (*¡Un millón de princesitas! La escena madrileña para la infancia en el primer franquismo*). Es Socia de Honor de la Asociación de Autores de Teatro y del festival TOPIC, y cuenta, entre otros galardones, con el Premio Nacional de ASSITEJ España y con el Premio Juan Cervera de Investigación de la misma entidad. Ha colaborado en numerosas revistas de investigación literaria y teatral, y ha sido miembro de los consejos de redacción de *Alazet*. (*Revista de Filología*), *Teatro*. (*Revista de estudios teatrales*), *Don Galán*. (*Revista de investigación teatral*) y *Las Puertas del Drama*. (*Revista de la AAT*).

¡MÁS DIFÍCIL TODAVÍA!
UNA CRÓNICA DEL CIRCO EN ESPAÑA (1940-1975)

Madrid, 2025

CRISTINA SANTOLARIA SOLANO

¡MÁS DIFÍCIL TODAVÍA!

Una crónica del circo en España

(1940*1975)



Edición del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM



© Del texto: Cristina Santolaria Solano

© De las imágenes: Sus autores.

© De las presentaciones: Sus autores.

Los editores han hecho una búsqueda minuciosa con el fin de identificar todos los documentos así como localizar las fuentes y piden disculpas por los posibles errores u omisiones, que quedarán subsanados en posteriores actualizaciones de la publicación.

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES

Martín Moreno & Altozano. www.mm-atriana.com

DISEÑO DE CUBIERTA

Basado en una fotografía de Miss Mara reproducida en un cartel del Circo Americano (1959).

IMPRESIÓN

Editorial MIC

ISBN 978-84-9041-520-7

NIPO 193-25-043-3

DEPÓSITO LEGAL M-6553-2025

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, incluido el diseño de cubierta, ni registrado en o transmitido por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del editor.

ÍNDICE

Presentación, por Paz Santa Cecilia (Directora General del INAEM)	07
Mucho más que una crónica, por Marina Bollaín (Directora del CDAEM)	09
Recobrar nuestra memoria, una necesidad inaplazable, por Manuel González Villanueva	13
ANTES DE SALIR A PISTA: INTRODUCCIÓN QUE SITÚA ESTE TRABAJO	16
1 ¿INDIFERENCIA, DESCONOCIMIENTO, MENOSPRECIO? LA NO POLÍTICA CULTURAL EN TORNO AL CIRCO	29
¿POLÍTICA CULTURAL? NO, POLÍTICAS CULTURALES	31
LA CENSURA, UN TRÁMITE MÁS (NO EL MÁS PENOSO)	38
MUCHOS MÁS TRÁMITES, MÁS INFORMES, MÁS PÓLIZAS...	53
NORMATIVAS Y LEYES DE ÁMBITO ESTATAL	56
LOS CAMUFLADOS PREMIOS NACIONALES DE CIRCO O, LO QUE ES LO MISMO, LOS PREMIOS NACIONALES DE TEATRO EN LA MODALIDAD DE INTERPRETACIÓN CIRCENSE	67
2 EL CIRCO EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA	77
Y, A PESAR DE TODO, UNA INDUSTRIA ESCÉNICA RESILIENTE	79
EL CIRCO, UNA PIEZA MÁS DE LAS ARTES ESCÉNICAS	91
EL CIRCO, UN SECTOR QUE SE UNE PARA DIFERENCIARSE	96
EL SECTOR CIRCENSE EN UNA ESPAÑA EN CONTINUA EVOLUCIÓN	102
3 CIRCOS ESTABLES Y TEATROS CIRCOS: ESPECIES EN EXTINCIÓN. OTROS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN CIRCENSE	111
ESPACIOS DE EXHIBICIÓN CIRCENSE EN BARCELONA	114
Teatro-Circo Barcelonés	114
Teatro-Circo Olympia/Olimpia	115
Otros espacios de exhibición circense en Barcelona	124
ESPACIOS DE EXHIBICIÓN CIRCENSE EN MADRID	129
Circo Price	129
La inmediata posguerra: Francisco Perezoff	129
Revitalizar un género: Juan (Martínez) Carcellé	131
Dignificar un género: Manuel Feijoo y Arturo Castilla	143
Otros espacios en Madrid	152

	MUCHÍSIMO CIRCO MÁS ALLÁ DE MADRID Y BARCELONA	155
	Un rico patrimonio: Teatros-circo en España	15
	No despreciemos cuanto ignoramos	158
4	CIRCOS AMBULANTES: LA PUREZA DEL CIRCO	171
	FRANCISCO PEREZOFF Y LUIS CORZANA	176
	MANUEL FEIJOO Y ARTURO CASTILLA	182
	JUAN (MARTÍNEZ) CARCELLÉ	204
	HERMANOS TONETTI	209
	FAMILIA CRISTO	218
	PADRE SILVA	226
	AMORÓS-SILVESTRINI	232
	SALVADOR HERVÁS	240
	FAMILIA DÍAZ	245
	JUAN WERNOFF	247
	HERMANOS GUTIÉRREZ	248
	ALEJANDRO BAÑUELAS	250
	Y ADEMÁS...	253
5	FESTIVALES CIRCENSES Y, ADEMÁS, FESTIVALITIS	263
	EL PIONERO: JUAN CARCELLÉ	266
	Y OTROS SIGUIERON LA PISTA	275
	FESTIVALITIS	281
6	PRESENCIA INTERNACIONAL	289
	CIRCOS EXTRANJEROS EN ESPAÑA	291
	CIRCOS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO	302
7	CONCLUSIONES	311
	EL CIRCO ENTRE 1940 Y 1975: EL GÉNERO ESCÉNICO MÁS POPULAR, PERO IGNORADO POR EL RÉGIMEN	313
	BIBLIOGRAFÍA	322

Es difícil, más difícil todavía si me permiten la acrobacia verbal, encontrar un título más acertado que el de este libro. Durante décadas, el circo ha sido una de las expresiones artísticas más populares y queridas por el público español, a la vez que una de las más resilientes, un arte creado en los márgenes de la sociedad y fuera del apoyo oficial o el interés de la prensa, sin contar el foco superficial que aportaban la crónica o la agenda, un arte ajeno a modas y vanguardias, si bien no exento de su propia evolución. Así fue, de forma especial, en el largo periodo comprendido desde los años cuarenta hasta mediados de los setenta del siglo pasado, cuando, en el contexto de una prolongada dictadura, miles de personas acudieron a las carpas y escenarios circenses en ciudades y pueblos de toda España.

Ese «más difícil todavía» que era lema y anunciaba riesgo, belleza y emociones, hacía que personas de toda clase de extracción social disfrutaran con la mezcla de destreza y fantasía que ofrecía. Sin embargo, a pesar de su arraigo y éxito, el circo ha sido históricamente una de las artes escénicas menos documentadas y estudiadas en nuestro país. La falta de registros, la escasa atención académica y el desinterés institucional han contribuido a que gran parte de su historia permanezca en el olvido, contribuyendo entre todos a una falta de conocimiento y, en parte, de reconocimiento cultural y social.

Dadas estas carencias históricas, el trabajo de Cristina Santolaria adquiere una relevancia excepcional. Este volumen es fruto de una exhaustiva investigación que ha analizado una documentación hasta ahora dispersa y poco conocida. Gracias a la pasión de Santolaria por las artes circenses y a su labor rigurosa y precisa, hoy podemos conocer la evolución del circo en España durante un periodo determinante.

Como señala la autora, aunque el contexto de la dictadura franquista marcó la vida social y cultural del país, la evolución del circo no estuvo necesariamente vinculada a las directrices del régimen. Empresarios y artistas lucharon por

mantener viva esta tradición, enfrentándose a dificultades como la escasez de recursos, las limitaciones en el transporte y la falta de comunicación con Europa. A pesar de ello, lograron ofrecer al público espectáculos de gran calidad.

Los años cincuenta y el primer lustro de los sesenta representaron un periodo de esplendor para el circo español, con nombres como Circuitos Carcellé, Feijoo-Castilla, Corzana o Amorós-Silvestrini, que impulsaron sus propias instalaciones y facilitaron la llegada a España de los más importantes circos europeos y de destacadas figuras internacionales. Si hoy creemos que la modernización del circo empieza con algunas conocidas compañías internacionales, no debemos olvidar que aquellos pioneros contribuyeron en gran medida a la renovación y modernización del sector.

Paralelamente, numerosas carpas recorrieron la geografía española, desde las rutas más ambiciosas del norte hasta las más dificultosas del sur. Familias como los Tonetti, los Bañuelas, los Hervás o los Cristo llevaron el circo a todos los rincones del país, ofreciendo espectáculos que combinaban tradición e innovación. El circo español también brilló en el ámbito internacional gracias a artistas como Miss Mara y Pinito de Oro, trapeceistas reconocidas por su talento y valentía que llevaron el nombre de España a los escenarios más prestigiosos del mundo.

Más allá de recuperar la memoria de aquellos artistas y empresarios, este magnífico trabajo de Cristina Santolaria, un libro que es desde hoy una referencia obligada para estudiosos y aficionados, dignifica su labor y contribuye a resignificar el papel del circo en la historia cultural de España. Al documentar y analizar con rigor este periodo, nos ofrece una visión completa y matizada de una etapa fundamental para entender la evolución de las artes escénicas en nuestro país.

Paz Santa Cecilia Aristu

Directora General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)

MUCHO MÁS QUE UNA CRÓNICA

Para el CDAEM supone una enorme satisfacción publicar esta crónica del circo en España. Gracias a ella el lector podrá asomarse a una época de la historia de nuestro país, la dictadura franquista, ciertamente oscura en muchos y decisivos aspectos, pero extrañamente rica, esplendorosa incluso –por citar el término que emplea su autora–, en el ámbito del circo. Un esplendor que no surgió precisamente de la atención que le prestaron las administraciones; todo lo contrario: tal como demuestra aquí Cristina Santolaria, el circo prosperó durante este período a pesar de la práctica ausencia de ayudas oficiales. Y lo hizo gracias a los esfuerzos portentosos de sus profesionales –no en vano el prodigio y lo extraordinario eran su medio habitual– y a la necesidad de su público de admirar, reír y maravillarse ante sus proezas, olvidando por unos momentos la dura realidad cotidiana.

En efecto, el lector comprobará cuán arduas fueron las fatigas de artistas y empresarios, siempre en liza con el ayuntamiento de turno, para poder implantar su carpa; se sorprenderá con los ardides de las compañías circenses para atraer al mayor número posible de espectadores, a veces tan ingenuos que despiertan la sonrisa, como el de inventarse rimbombantes nombres extranjeros para sus artistas. Y tendrá ocasión de asomarse a los vaivenes de la política cultural del franquismo, que comenzó exhibiendo una gran ambición en su afán de «dignificar» la escena y que, en la materia que aquí nos ocupa, acabó revelando el idealismo vacuo de una retórica que apuntaba «hacia las estrellas» al tiempo que daba la espalda a las necesidades de los artistas y del resto de la ciudadanía. Aun así, las compañías circenses giraron por numerosas ciudades y consiguieron perpetuarse durante décadas, para dicha de su público, por lo que también en este sentido la crónica que aquí presentamos puede suscitar el asombro de los lectores actuales.

Es esta una crónica minuciosamente elaborada. Al emplear este término, Cristina Santolaria equipara su trabajo al de los periodistas, cuyo principal

arma no es la erudición sino la curiosidad, y cuya principal finalidad es comunicar de forma amena y eficaz. También lo equipara, de forma igualmente oportuna, al de aquellos primeros historiadores –cronistas– de nuestra lengua, que en la Edad Media y en el Renacimiento organizaban puntualmente y por riguroso orden cronológico los datos de que disponían. A veces con resultados tan asombrosos como aquella Crónica najerense que abarcaba «desde la Creación del mundo» hasta la época en que fue escrita (1160), o como los testimonios que dejaron los cronistas de Indias tanto de la maravilla como de la barbarie que habían presenciado. Todo ello está en este libro, un minucioso y exhaustivo compendio de información a partir de la prensa de la época, carteles o programaciones. Porque, como en su día hicieron los autores de anales y crónicas, el primer paso para construir un relato histórico siempre consiste en recopilar y organizar los testimonios existentes, que es lo que hacemos, día a día, los centros de documentación como el CDAEM.

Ahora bien, pese a la modestia de su título, la autora de este libro no se detiene en la exposición y organización de toda una serie de informaciones. También propone su propia visión de los datos analizados al tiempo que sienta las bases de futuras interpretaciones sobre lo que ha supuesto el circo en nuestro país como arte y como industria de entretenimiento. También sobre su relación (o la ausencia de ella) con la política cultural del franquismo. A veces con resultados sorprendentes. Pues no cabe duda de que su autora arriesga en sus interpretaciones, pero lo hace desde el riesgo controlado de quien conoce bien el terreno que pisa. Y lo conoce desde una doble perspectiva: por una parte, desde la erudición de la investigadora que recorre archivos y hemerotecas para ofrecer información rigurosa y contrastada, y por otra, desde su profundo conocimiento del mundo de la gestión teatral. Aunque en más de una ocasión Santolaria se expresa con sentido del humor, su experiencia como gestora durante muchos años en distintas y variadas administraciones hace que sus reflexiones deban ser tomadas muy en serio. Como sería es la reivindicación final que dirige a las administraciones para que se despojen de los muchos prejuicios que aún existen en torno al circo y lo traten como se merece: como un arte milenario y como un sector empresarial que ha de disfrutar de los mismos derechos que el resto de las artes y de los sectores empresariales. Ni más ni menos.

Como el lector tendrá ocasión de comprobar en cuanto se adentre en las páginas de este libro, para poder ofrecer esta crónica Cristina Santolaria ha tenido que consultar miles de documentos sobre la materia estudiada: recortes de prensa, expedientes de censura, programas de mano, carteles, fotografías... Además de libros y revistas que cita puntualmente. Y nos enorgullece decir que mucha de esta documentación la ha consultado en la sala de investigación del CDAEM. Pues aunque este es el primer libro que dedicamos al circo, no es la primera vez que el Centro dedica su esfuerzo a documentar la historia de este arte. Bajo distintas direcciones y a lo largo de más de veinte años, el Centro de Documentación Teatral (germen del actual CDAEM, tras su fusión con el Centro de Documentación de Música y Danza) viene recopilando y catalogando recortes de prensa, fotografías, vídeos y otros testimonios de espectáculos circenses. La biblioteca del Centro cuenta, además, con un incipiente fondo de libros y revistas sobre circo que los investigadores tienen a su disposición. Y más allá de la labor documental y bibliotecaria, en 2023 el CDAEM organizó unas Jornadas sobre Artes Circenses en España en colaboración con AISGE y con el Circo Price, cuya grabación se encuentra disponible en YouTube. Como también está disponible en línea, a texto completo, el n. 13 de la revista de investigación Don Galán, dedicado igualmente al circo en nuestro país.

Solo nos queda, por tanto, dar las gracias a Cristina Santolaria y a todo el equipo del CDAEM por haber colaborado en que este libro vea la luz. Esa luz que es connatural al circo.

Marina Bollaín Pérez-Mínguez.

Directora del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)



RECOBRAR NUESTRA MEMORIA, UNA NECESIDAD INAPLAZABLE

Quiero creer que este libro, tan necesario, no nace solo de una de las muchas conversaciones sobre circo que he mantenido a lo largo de los años con mi gran amiga Cristina Santolaria. En el Circo Price (obvio conscientemente su tercer nombre, Teatro), en el marco de unas jornadas sobre *Las artes circenses en España* en marzo de 2023, yo hacía una reflexión siendo completamente consciente de quién era mi interlocutor: «Cristina, alguien tiene que escribir un libro contando la historia del circo español». Es imprescindible que nuestro hijos, que son el futuro, sepan que Juan Carcellé, Arturo Castilla o la familia Feijoo se convirtieron en referentes del Circo en Europa durante varias décadas; que el Circo de los Muchachos llegó a Japón mucho antes de que Guy Laliberté, fundador del Cirque du Soleil, fuese consciente de que, escupiendo fuego, conquistaría el mundo con un circo sin animales, y que Pinito del Oro y Miss Mara, entre otros muchos artistas españoles, fueron estrellas del Ringling Bros, siendo punta de lanza de lo que yo llamo igualdad circense: esa que nos juzga a todos únicamente por nuestro talento y esfuerzo en una pista de circo.

Muchas veces, los jóvenes, para apuntar alto, necesitan saber que alguien antes coronó la cima, y en nuestro país y en nuestra disciplina, tenemos ejemplos inestimables de ello.

Y resultó que ella, Cristina, maña de pura cepa, trabajadora infatigable y amante del circo, recogió el guante y escribió este libro obligatorio para que las gentes de circo, con orgullo, se reconozcan en sus predecesores, en aquellos que llevaron el circo a lo más alto pese a unas sustanciales y constantes dificultades no siempre bien entendidas por los poderes públicos, dejando un futuro incandescente que solo necesita altas dosis de pasión y buen hacer para avivar la llama del que sigue siendo el Mayor Espectáculo del Mundo.

Manuel González Villanueva

Vicepresidente de la Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circenses (UPAAC)

El circo es el espejo íntimo de la vida, espejo cóncavo.
La risa del niño eterno que los hombres llevan dentro; la ética y
la estética; la emoción, en fin, toda la emoción de la vida vibra
en este platillo dorado de la pista, siempre tenso bajo la ilusión
navegante de sus altas lonas.

Leocadio Mejías



El circo es un lavadero al que las gentes
acuden para, al limpio chorro de sus
carcajadas y de la auténtica emoción,
desembarazar sus almas de las manchas de la
hipocresía y del convencionalismo de la vida.

Doctor Jiménez Balgañón



Circo: Tormenta acrobática con truenos de
tambor y rayos de saltos mortales.

Alfredo Marqueríe



El circo es la gran unidad formada por lo plural, lo vario, lo disperso, lo diverso. Es la gracia de la ecuyêre y la greguería del clown, la agilidad del jongleur y la fuerza del hombre cañón. Cada número del circo es como la etiqueta en colorines de un hotel lejano pegada sobre el torso de cuero de una vieja maleta. Las etiquetas cambian: la maleta es siempre la misma.

Eduardo Haro Tecglen



Receta de circo: De todas las artes, tómense las esencias más coloreadas y fuertes posibles; mézclense bien; añádase cuanto admita de risa y emoción, una copa de ingenuidad y dilúyase el todo en burbujeante fantasía. Sírvasse con mucha luz y estrépito. Recomendada a niños de dos a noventa años.

José Luis de Zumárraga



Quien más noches de circo tenga en su haber, entrará primero en el Reino de los cielos.

Ramón Gómez de la Serna¹



¹ Salvo esta cita de Gómez de la Serna, extraída de su libro *El circo*, el resto proceden de *Cuentos de la pista*, publicado por el Parnasillo Literario Circense.



ANTES DE SALIR A PISTA:

INTRODUCCIÓN QUE SITÚA ESTE TRABAJO

EL origen de *¡Más difícil todavía! Una crónica del circo en España (1940-1975)* se remonta al verano de 2022, cuando fui invitada a participar, como continuación de un trabajo sobre los diferentes géneros de la escena de los años cuarenta, en unas Jornadas sobre Circo organizadas por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) en colaboración con el Circo Price y con la entidad de gestión de derechos de Propiedad Intelectual AISGE y que, finalmente, se celebraron en marzo de 2023. La preparación de esa ponencia, que se centró en el circo que se vio en Madrid entre 1940 y 1960 (Santolaria, 2023), me llevó a advertir la dificultad de tal encargo y la extrema necesidad de acometer estudios desde el ámbito de la investigación, por lo que decidí extender mis pesquisas a nuestro país a lo largo de todo el periodo franquista, por coincidir, de alguna manera, con las etapas que se suelen distinguir en otros estudios sobre las artes escénicas, si bien es cierto que, aunque la muerte del dictador marcó un antes y un después en nuestra historia, la evolución de las principales empresas circenses siguió otros ritmos, que, a pesar de todo, estuvieron marcados por el devenir sociopolítico.

No resulta sencillo enfrentarse a una investigación sobre el circo en España que abarque casi cuatro décadas de nuestro siglo xx y ello por motivos obvios: no existe una historia del arte circense en nuestro país, como ya apuntaron Higuera (1998: 29) y Armero y Pernas (1985: 7); ni siquiera, casi, estudios académicos parciales de un momento u otro de la actividad circense en una

determinada zona geográfica, salvo las excepciones que, como siempre, y por suerte para estas páginas, confirman la regla.

Aquí pretendemos hacer una crónica, una de las muchas posibles, del circo que se vio en España durante el periodo que abarca 1940-1975, periodo en el que, pese a su aparente limitación y caracterización global por haberse producido durante el régimen dictatorial del general Franco, se aprecian diferencias considerables, como no podía ser de otro modo por tratarse de una actividad que no permaneció de espaldas y ajena al devenir de la historia y de la sociedad españolas.

Las publicaciones de Ramón Gómez de la Serna (1943), Alfredo Marqueríe (1955), Sebastián Gasch (1961), Jorge Elías (1964), José Mario Armero y Ramón Pernas (1985), Arturo Castilla (1986), Juan Felipe Higuera (1998), Raúl Eguizábal (2007 y 2012), Javier Sáinz (2011), José Palacio (2011, 2013, 2018), Jaime de Armiñán (2014), Ramón Bech (2006, 2015), Genis Matabosch (2006), Miguel Ángel Tidor (2018) y Juan José Montijano (2023), entre muchos otros que se han interesado por el circo de una forma u otra, resultan materiales indispensables, pilares insustituibles, para obtener una base sobre la que sustentar estas páginas, pese a que, a veces, están marcados por un indudable carácter nostálgico y evocador que se centra, básicamente, en subrayar las durísimas condiciones del mundo circense o en apuntar que el circo es el mayor espectáculo del mundo, pero obvian determinadas facetas del día a día del artista y carecen de datos en que enmarcar las magníficas trayectorias que jalonaron, aunque pueda parecer paradójico, uno de los periodos, según quienes lo vivieron y conocieron en profundidad (Higueras, 1998: 32), más esplendorosos del circo en nuestro país.

Si este es mi cometido, debo reconocer una gran deuda, la contraída con Sebastián Gasch, a quien considero uno de los grandes maestros del periodo en el tema que nos ocupa, de quien valoro no solo su agudo espíritu crítico, sino también la profundidad de sus escritos –aun conociendo las limitaciones impuestas a la prensa–, así como la escrupulosidad y precisión de su trabajo. No en vano afirmaba que, dado que en el trabajo de los artistas circenses no cabe trampa ni engaño, la labor del cronista de circo debe basarse en el hecho histórico. Suyas son las siguientes palabras que ahondan en este tema; aunque



Cubiertas de los libros *El circo*, de Ramón Gómez de la Serna, *El circo y sus figuras*, de Sebastián Gasch, y *Un mes con el circo*, de Alfredo Marquerie.

pueden resultar algo duras, encierran cierto grado de verdad:

La historia del circo es pobrísima en referencias precisas, en hechos seriamente comprobados. [...] Porque lo que hace falta son documentos. Principalmente documentos. Uno no se puede fiar de los datos proporcionados por los artistas de circo. Hay que pedirles documentos, programas, comprobar las fechas, averiguar las posibles contradicciones. Sí. A menudo esto resulta muy difícil. Pero solo así conseguiremos conocer la verdad. Y una verdad aún muy relativa. Porque, fuera como fuese, siempre nos daremos cuenta de que, o falla la memoria de esos artistas, o mienten. (Gasch, 1950b).

Y junto a estos consejos sobre el contenido, la recomendación de que todo escrito que verse sobre circo debe ir acompañado de «santos», según palabras de Gasch (1952f), de imágenes¹, detalle éste que no ha resultado baladí por la numerosa información que aportan y, en el caso concreto de los carteles, porque permiten entrever el cuidado de los elementos plásticos por parte de la empresa e, incluso, sobre sus posibilidades económicas, por no referirnos a que, sin duda, ilustran sobre la época en que se concibieron.

Para ofrecer estas páginas me he visto obligada a acudir a las llamadas fuentes primarias, es decir, a las carteleras teatrales, a las reseñas y críticas circenses, al *BOE*, a los expedientes de censura o a la información del Sindicato Nacional del Espectáculo, además, por supuesto, de «escuchar» las opiniones de testigos de aquella época recogidas en diversas publicaciones.

Como se ve, toda la documentación referida al circo está muy desperdigada, lo que me ha obligado a un enorme esfuerzo de rastreo en diferentes tipos de fuentes, de los que no siempre he salido airosa: no he sabido localizar dónde se ubican los expedientes de la censura de la representación o conocer el número exacto de carpas que circularon por nuestro país en las diferentes etapas que abarca el periodo. Para conocer todos estos datos y otros muchos que contribuirían a dilucidar con exactitud el panorama del circo en España,

¹ Muy elocuentes me parecen sus palabras sobre cómo debe ser la fotografía circense, y que se cumple en las por nosotros insertadas en esta publicación: «Fotografías directas, sin amañes de laboratorio ni pujos esteticistas, y por eso tan extraordinariamente elocuentes. [...] La fotografía, y principalmente la fotografía de circo, desde ser una manera de dibujar, un lenguaje para contar una historia con un instrumento. Hay que poner en ella mucho rigor y, osaríamos decir, mucha frugalidad. El fotógrafo de circo ha de imponerse la prohibición de 'componer' su modelo, de hacer 'posar' a los seres humanos, de 'encuadrar' la imagen en la ampliación, de utilizar el 'flash'» (Gasch, 1952f).

quizás haya que esperar a que avance el proceso de digitalización de los archivos de las diversas administraciones o de los medios de comunicación.

Estas fuentes a las que aludo, sin embargo, tienen sus cortapisas: no se han realizado carteleras que recojan la actividad circense con la excepción de las del CDAEM, que abarcan desde 1939 hasta 1962 en las ciudades de Madrid y Barcelona, por lo que nos hemos servido de la prensa para completar el acontecer circense en las dos grandes ciudades hasta la llegada de la democracia. Aquellos intentos que van más allá de esos núcleos urbanos, especialmente los acometidos desde la UNED, no contemplan más que de forma muy tangencial la actividad circense.

La prensa ha resultado uno de nuestros principales aliados, más ahora que la digitalización está permitiendo el más fácil acceso a muchas cabeceras del pasado, si bien es cierto que hemos apreciado un desinterés paulatino, pero progresivo, de los medios hacia el circo a medida que pasaron las décadas.

A este problema se suma un hecho incuestionable: la prensa también estaba muy mediatizada por el régimen, por lo que no podemos descartar que, en alguna ocasión, motivos espurios, ajenos al artístico, pudieran determinar alguna crítica, aunque, como veremos, no nos inclinamos por esta posibilidad. Y aún más respecto a la prensa: no recogía la actividad de los circos pequeños (o no tanto) que, con frecuencia, se instalaban en barrios periféricos, y no sólo no hacían reseñas de los espectáculos, sino que tampoco los consignaban en sus carteleras, o bien las instalaciones no pagaban por figurar en ellas. Para finalizar con lo referido a los medios como fuente de nuestro trabajo, hay que señalar, no con afán exculpatorio, que los reseñistas y críticos transcribían los nombres de los artistas de modo a veces un tanto arbitrario; nada extraño, por otra parte, debido a que no se repartían programas de mano o a que un mismo artista aparecía en el espectáculo con nombres diferentes.

Pese a nuestros intentos de reflejar la realidad circense de todo el país, porque el circo fue el más popular y extendido género escénico, no podemos dejar de admitir que hemos puesto nuestro foco en Barcelona y Madrid, especialmente en esta última, porque desde ellas, en general, se irradiaba la actividad circense al resto de España y, especialmente, aquellos espectáculos de mayor calidad, lo cuales, en verdad, eran los que atraían la atención de la



Cartel del Circo Corzana, 1943. BNE.

prensa y, también, prioritariamente, del público. Junto a esta premisa general, la existencia de abundantes archivos de las administraciones locales con fondos digitalizados, así como la revista *Circo y el Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, luego denominado *Espectáculo*, nos han permitido diseñar un panorama de las principales actividades circenses en el país.

Un último escollo, que no tiene mayor importancia cuando se conoce, es que todos los géneros teatrales, la danza y el circo, se englobaron durante todo el periodo estudiado bajo la denominación «teatro»: las secciones de los periódicos, las normativas y órdenes ministeriales, el encuadramiento dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo, etc., utilizaban esta nomenclatura, si bien, cuando se ofrecían «panoramas» o «balances» anuales, por lo general, se lo obviaba. Ignoramos los motivos de esta discriminación, cuando era uno de los géneros que más público atraía. Del mismo estilo es otro de los obstáculos: con frecuencia algunas de sus atracciones se incluían entre las variedades, o eran calificadas de una manera u otra (circo/variedades) según el espacio (pista/escenario) en que se desarrollaran.

Se observará, por otra parte, que he estructurado estas páginas en torno a los núcleos de producción, sean éstos compañías o empresas, porque de estos parte la iniciativa de poner en marcha un proyecto escénico: los artistas, el personal técnico y de apoyo, la orquesta y su repertorio, los espacios de exhibición, el diseño de las campañas publicitarias y los modos de captación de públicos, que también los hubo, etc. En puridad, la empresa corría el riesgo económico en una época en que apenas había ayudas o estímulos estatales y la taquilla era la que dictaba su comportamiento. Esto, en el caso que nos ocupa, ha tenido así mismo sus dificultades, por el continuo baile de nombres de las instalaciones que, por motivos varios, de los que no excluimos los publicitarios, los empresarios circenses practicaban. Un circo, a lo largo de una misma gira, podía cambiar de nombre, o de título del espectáculo, aunque la representación fuera la misma, o imitar el nombre de un circo extranjero, con ligeras modificaciones, para beneficiarse del prestigio de aquel. La picaresca, o la costumbre sin más, y en ella incluimos las exageraciones desmesuradas o el mentir sobre la nacionalidad de los artistas, estaban a la orden del día en el ámbito circense

En relación con esta preferencia por organizar las secciones en torno a los núcleos de producción, es decir, de los circos, es preciso mencionar, así mismo, otra cuestión: de todo el conglomerado de personas que confluían en el circo, eran únicamente los empresarios circenses quienes ofrecían sus opiniones a la prensa, explicaban los espectáculos o las dificultades de contratación, etc. Excepcionales eran los casos en que los artistas, por ejemplo Pinito del Oro, aparecían en los medios, es más, como ya hemos dicho, ni siquiera sus nombre, en las reseñas, se ofrecían de manera correcta. Y qué decir tiene que tampoco se indicaban los directores del espectáculo, escenógrafos o figurinistas, con la excepción, muy esporádica, de algún cartel.

En un primer momento, este libro se iba a subtitular «Una crónica del circo en el franquismo», pero en el transcurso de la investigación dudé de que esta fuera una denominación apropiada, porque si bien vamos a revisar el circo que se realizó bajo ese régimen político, creo que la dictadura, o más bien las diferentes dictaduras que se engloban bajo el término 'franquismo', aunque coartaron la libertad del artista como persona y ciudadano, lo cual ya es suficientemente grave, no le influyeron ni limitaron de forma desmedida en el desarrollo de sus actividades artísticas de la misma forma que a otras artes escénicas o formas culturales cuya apoyatura principal era la palabra. No tengo muy claro hasta qué punto la dictadura influyó en este arte escénico, quizás porque la vida de las gentes del circo permitía pocas actividades ajenas a sus ensayos, actuaciones, traslados, contrataciones, etc., o porque, como indican algunas voces expertas conocedoras del medio, el artista del circo era acrítico y apolítico (Higuera, 1928: 189) e, incluso, conservador (Pernas, 1985: 72), o simplemente, como explica Javier Tusell (2007: 51), porque una parte muy considerable de la sociedad española no solo era una «mayoría silenciosa», sino «ausente», totalmente pasiva ante el devenir político, lo que quizás explicaría el hecho paradójico de que, tras una guerra fratricida y en un régimen dictatorial, tantas personas asistieran, aunque sólo fuera como «válvula de escape», a espectáculos y diversiones de todo tipo. Es decir, aunque las fechas de este estudio coinciden con el periodo franquista, no considero en absoluto que este régimen fuera determinante para el desarrollo del arte circense en nuestro país. El público fue su principal valedor, y la evolución de la sociedad

CIRCO PRICE de MADRID

DIRECCIÓN F. S. J. O. V. CASTILLA

PRESENTAN CON CARACTER DE ACONTECIMIENTO
A PARTIR del JUEVES 13 de ENERO
 El más SENSACIONAL PROGRAMA de la
 TEMPORADA INTERNACIONAL de CIRCO

GRAN FESTIVAL MUNDIAL del CIRCO 1965-66

CON LA ESPECIAL PARTICIPACIÓN DE LOS 20 MEJORES CIRCOS DEL MUNDO

GRUPO de CABALLOS
 DEL GRAN CIRQUE de FRANCIA

GRUPO de FIERAS, LEONES y TIGRES
 DEL GRAN CIRCO KRONE de ALEMANIA

GRUPO de ELEFANTES
 DEL GRAN CIRCO GRIMS de FRANCIA

FLYING LEOTARIS, TRAPECIOS DOBLES
 DEL GRAN CIRCO BROSSE de U. S. A.

TROUPE «MEXICAN» OSCARIAS
 DEL GRAN CIRCO ATAYDE de MEXICO

LOS FUNAMBULISTAS COLLINS
 DEL GRAN CIRQUE D'HIVER de FALKS

TROUPE BIASINIS
 DEL GRAN CIRCO ITALIANO TOGNI

LOS CLOWNS 5 ROMANOS
 POR PRIMERA VEZ en MADRID

MISS LOYAL y sus 50 PALOMAS
 DEL GRAN CIRCO ROYAL de BELGICA

... Y MUCHÍSIMAS OTRAS CURIOSAS NOVEDADES INEDITAS EN ESPAÑA

AVISOS

ANTE LA LARGA EXTENSION DEL PROGRAMA, LAS FUNCIONES DARAN COMIENZO A LAS
 8,45 TARDE Y 10,30 NOCHE
 LOS JUEVES, SABADOS Y FESTIVOS, ESPECIAL 4 TARDE
¡ATENCIÓN, NIÑOS!
 Vuestros Ombres Infantiles, con precios reducidos para todos sus miembros.
 Grandes premios de juguetes y regalos los JUEVES y SABADOS, a las 4 de la tarde, con actuaciones de todo el programa.
 VENTA ANTICIPADA CON 2 DIAS, SIN AUMENTO - RESERVAR, tel. 2514607



¡ACARICIE A SUS HIJOS...

CIRCO OLIMPIA

...alegrando sus fiestas!
 Lívelos al Circo, espectáculo moral, alegre, divertido. Hoy tarde, sensacional inauguración del extraordinario programa de fiestas

OLIMPIA EL PALACIO DEL CIRCO

Publicidad del Gran Festival Mundial de Circo 1965-1966 en el Circo Price. PUEBLO, 12/1/1966, p. 25.

Caricatura del Nuevo Programa del Circo Price. DIBUJANTE: ASIRIO. INFORMACIONES, 30/1/1950, CDAEM.

Publicidad del Circo Olimpia de Barcelona. DESTINO, 179, 21/12/1940, p. 18.

española se convirtió, a la vez, en su apoyo y, aunque parezca paradójico, en su adversaria.

En estas páginas no pretendo hablar de historia, aunque el devenir histórico está como telón de fondo de toda esta crónica; un devenir histórico que, aunque englobamos bajo la etiqueta de «franquismo», abarcó varias etapas, cada una de ellas con unos rasgos definitorios y peculiaridades que determinaron el destino de nuestro país. Por otra parte, el desarrollo del sector circense no puede entenderse desgajado del resto de artes escénicas, en ese momento en que todas ellas (danza, teatro, circo, musicales, variedades...) se englobaban bajo el epígrafe de «teatro».

Javier Tusell, dentro de todo el periodo franquista, ha distinguido una serie de etapas que, curiosamente, responden a las por nosotros apreciadas en el devenir del circo en nuestro país. Lógicamente, los años cuarenta son un mundo aparte, años de miseria, autarquía y represión en la sociedad, con acusados tintes en el primer lustro de la década. El circo no es ajeno a este ambiente, aunque empresarios de todo el país lucharon por salir adelante con sus carpas pese a las dificultades del transporte, la falta de comunicación con Europa, el cierre de varios teatros-circo y circos estables, etc. Allí estaban Luis Corzana, Juan Martínez Carcellé, los hermanos Amorós, los hermanos Castillo, los Arriola, los hermanos León, Manuel Feijoo, José Perezoff, Juan Bernabé... intentando reflotar sus empresas.

Sin duda, el periodo de esplendor en el circo español se localizaría en la década de los cincuenta y primer lustro de los sesenta, periodo marcado por el caudillaje de Circuitos Carcellé y la empresa Feijoo-Castilla, los cuales, junto con Corzana o Amorós-Silvestrini, no solo alentaron sus instalaciones, sino que contribuyeron a que, en España, se conocieran los más importantes circos europeos y las más destacadas figuras internacionales, a la par que aunaban esfuerzos para el nacimiento de los primeros festivales de circo. Y junto a estos grandes promotores, las carpas de los Tonetti, de Alejandro Bañuelas, de Salvador Hervás, de la familia Cristo, etc. recorrían nuestra geografía por la ruta del norte, más ambiciosa, y por la más dificultosa ruta del sur. Mundo propio fueron Cataluña, Valencia y Baleares.

Aunque la última década del periodo, aproximadamente desde 1966 a 1975, vio nacer el Circo de los Muchachos, el despuntar de los circos de Ángel Cris-

to, las visitas del Circo de Moscú y del Búlgaro, la consagración de las heterogéneas y potentes operaciones circenses de Feijoo-Castilla, la proliferación de los festivales circenses... también fue testigo de la disminución de actividad de Carcellé, del irreparable cierre del Circo Price, de la invasión de los Holliday on Ice, de la sustitución de la asistencia presencial al circo por la televisada o de la ocupación de la pista por las pseudofiguras televisivas o sus imitadores. No fue más que el preámbulo de la larga travesía del desierto que llegó en la década siguiente.

Pese a que estas etapas cronológicas podrían servir para la estructuración de *¡Más difícil todavía!*, me he decantado por una organización del material más transversal, puesto que se repitieron iniciativas y eventos, interactuaron empresas y artistas, etc. a lo largo de toda esta etapa. Muchos de los nombres que aquí se citarán o hechos que aparecerán no se pueden circunscribir a un momento concreto, por ello hemos optado por la revisión de determinados núcleos temáticos en el periodo que se extiende desde el final de la Guerra Civil hasta la muerte de Franco.

En las siguientes páginas, tras dos capítulos introductorios en los que aludo a aspectos de política cultural referidos al circo y a la relación de este con los restantes géneros escénicos y con la sociedad, pasaré a la revisión de los principales espacios de exhibición estables, de los núcleos de producción ambulantes nacionales y extranjeros, para terminar refiriéndome a los festivales, o pseudofestivales, que inundaron nuestra geografía.

Para acabar, debo recordar que las páginas que siguen se han redactado, básicamente, con el apoyo de la cartelera y la prensa de *Documentos para la Historia del Teatro Español* (CDT, 2011-2022), partiendo de que la objetividad de la prensa del momento, como hemos apuntado, estaba muy mediatizada por la censura y las consignas políticas, lo que, a pesar de nuestras cautelas, ha podido distorsionar la visión de la realidad circense; una realidad cuyo fuerte, sin duda, fueron sus intérpretes, junto a unos empresarios emprendedores que no se arredraron ante las dificultades de todo tipo que hubieron de afrontar en un periodo tan difícil de nuestra historia y que, por otra parte, supieron captar los gustos de un público que, sobre todo en las primeras décadas, mayoritariamente, quería olvidar y divertirse. Ya en los sesenta, y gracias sobre todo

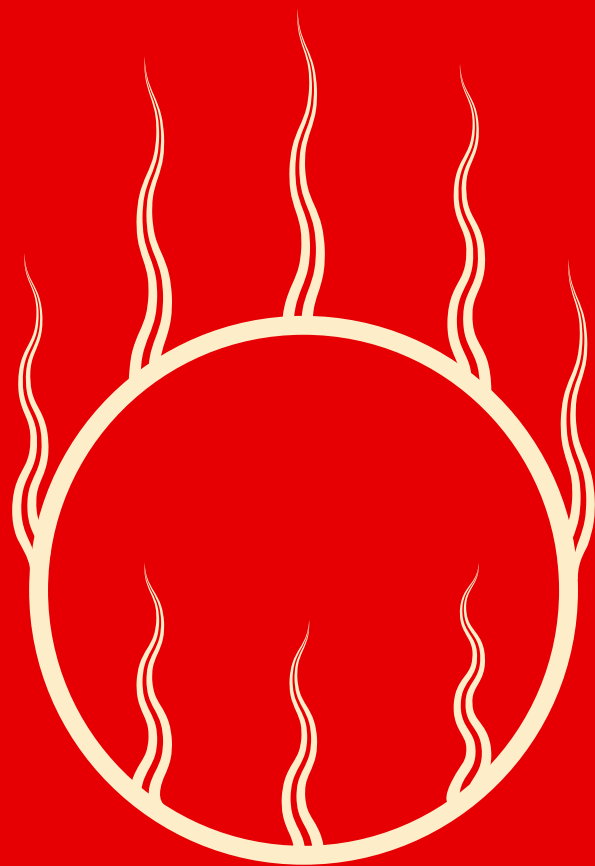
al contacto con el sector circense europeo, el circo fue más consciente de su papel sociocultural y educativo, y se esforzó en su dignificación.

No me queda más que agradecer, por supuesto, al Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, del que parte la iniciativa para esta investigación y la apoya en todas sus fases, pero también al Archivo General de la Administración, a la Biblioteca Nacional de España, al Archivo Municipal de Huesca y al Archivo Histórico Regional de Huesca, cuyos trabajadores, con una enorme y singular profesionalidad, hacen posible investigaciones como esta. Así mismo debo agradecer a la Unión de Artistas y Amigos de las Artes Circenses (UPAAC) su disposición para la utilización de su fondo fotográfico y publicaciones. Además, han sido de enorme utilidad los carteles y las fotografías digitalizadas del Museo Nacional de las Artes Escénicas de Almagro, del Servicio de Bibliotecas de la Diputación de Girona, del Arxiu Nacional de Catalunya, de la Biblioteca Valenciana Digital, Documentos y Archivos de Aragón (DARA); de Europeana, de Galiciana. Archivo Dixital de Galicia, de Patrimonio Digital de Castilla-La Mancha, del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, de WAREX. Portal de Archivos de Extremadura y de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional.



¿INDIFERENCIA, DESCONOCIMIENTO,
MENOSPRECIO?

**LA NO POLÍTICA CULTURAL
EN TORNO AL CIRCO**





¿INDIFERENCIA, DESCONOCIMIENTO, MENOSPRECIO?

LA NO POLÍTICA CULTURAL EN TORNO AL CIRCO

¿POLÍTICA CULTURAL? NO, POLÍTICAS CULTURALES

Nos parece raro hablar de política teatral –en el sentido amplio que hemos señalado– en la España del franquismo, porque a nuestra mente viene de forma inmediata, y casi exclusiva, la censura, que, como veremos, no afectó de forma esencial al circo, pero que, a la par, convivió con un gran número de iniciativas que emanaron del Estado; unas, buenas, y otras, peores, pero que no afectaron en profundidad al circo como producto artístico ni como estructura empresarial.

Por otra parte, el título de este capítulo apunta a una realidad incuestionable para el sector escénico en general, y circense en particular. Aunque, de forma habitual y especialmente en la década de los cuarenta, se impulsaron acciones sobre la cultura, y concretamente sobre el teatro –en sentido amplio, como venimos diciendo–, desde dos núcleos administrativos del Estado –dos núcleos sustentados por dos familias políticas del franquismo, el nacionalsindicalismo y el nacionalcatolicismo, que compitieron por ejercer su dominio sobre determinadas parcelas–, el circo se mantuvo ajeno a las luchas intestinas que se produjeron en su seno, bien por no ser considerado «peligroso» para el mantenimiento del orden dictatorial o bien por no ser reconocido como producto cultural, sino más bien como entretenimiento de feria. ¿Desinterés, desconocimiento o menosprecio? Estas actitudes de las administraciones hacia el circo fueron bastante generalizadas en todo el periodo, si bien a medida que pasó el tiempo, quizás «a rebufo» de las circunstancias, quizás por las presiones del sector o por la influencia extranjera, se instituyeron premios a la actividad circense, figuraron

esporádicos delegados del sector en los órganos de representación y de asesoramiento del Ministerio de Información y Turismo, se concedió alguna ayuda puntual a algún circo en dificultades extremas (el Zoo Circus, de Pedro García) o se colaboró en la financiación, ya en los setenta, de algún festival circense en el marco de los Festivales de España, aunque durante la creación de este organismo en 1954 no se contempló, en absoluto, la necesidad de la difusión popular del circo². Tampoco el resto de ministerios, con competencias en transportes, industria, educación, etc. mostraron una sensibilidad especial hacia este sector con un arraigado componente cultural y educacional.

No fueron ajenas al mencionado desinterés las administraciones locales, que, con el paso de los años, no cesaron de incrementar los requisitos y tasas para los circos ambulantes, como constantemente hicieron notar los empresarios: aumento de las tarifas de los espacios, dificultades con la colocación de la publicidad, con las tomas de fluido eléctrico y agua, la conexión telefónica, etc.

Lo penoso de lo dicho es que, pasado casi medio siglo en que finalizó este periodo oscuro de nuestra historia y nuestra sociedad, los problemas que arrastra el circo de carpa siguen siendo casi los mismos, como quedó patente en la redacción, primero, del *Libro Blanco del Circo* y, ya en el siglo XXI, del *Plan General de Circo*. Y todo deriva de una concepción errónea del circo, de la negación de su esencia cultural.

Pero vayamos a nuestra historia. El primer núcleo político al que hemos aludido actuó desde el partido único, la Falange, con todas sus ramificaciones (Frente Juventudes, Sección Femenina, Educación y Descanso), y el segundo, desde el Gobierno, concretamente desde los ministerios de Educación Nacional y, desde 1951, de Información y Turismo. Hasta 1945, en que finalizó la II

² Previamente a la creación del organismo Festivales de España en 1954, había sido creado un Patronato y una Junta Técnica de Información y Educación Popular, cuyo fin era «la difusión cultural artística entre las masas populares mediante la organización de festivales –a base, principalmente, de Teatro, Música y Danza– en las distintas capitales y pueblos de España». Se contemplaba, así mismo, la organización de exposiciones pictóricas y las ferias del libro locales. Resulta curioso que, siendo el circo el más popular de los géneros escénicos y el que más fácilmente llegaba a las masas, no se incorporara como un género escénico más a los Festivales. Aún más, cuando en 1970 se incorpora el Circo de Moscú a la programación de Festivales de España en Madrid, tampoco aparece este en el programa de mano de la capital en ese año.

Guerra Mundial con la derrota del eje totalitario, fue muy claro el predominio de la Falange, la cual, a través de su Vicesecretaría de Educación Popular y de la Dirección de Prensa y Propaganda, intentó «controlar» –y lo consiguió en alguna medida– la actividad escénica. En este cometido contó con el apoyo del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), dependiente, lógicamente, del llamado Sindicato Vertical de FET y de las JONS.

Aunque no hay casi escritos teóricos que den cuenta de la política cultural del Nuevo Estado en relación con las artes escénicas, sí hay una expresión que se repite constantemente: la dignificación de la escena. Bajo esta premisa se emprenderán varias acciones de muy diverso calado, que irán desde el interés en renovar repertorios, en el caso del llamado teatro de verso, a mejorar las condiciones de vida de los trabajadores del espectáculo, aspecto este que sí afectará al sector circense, si bien el trabajo del circo no fue regulado –ni controlado– con el mismo rigor –ni eficacia– que el teatro de texto o la revista, por poner un ejemplo.

En el caso concreto del circo, únicamente hemos localizado un escrito, publicado en el *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo* (S./n., 1943c), que se asemeja a un programa, y del que entresacamos algunos de sus párrafos:

La tarea encomendada a este Grupo [de Circo y Variedades] puede circunscribirse a una finalidad: dignificación de los artistas y amparo justiciero en su lucha tremenda por la existencia. Sin luchas contra nadie, sino dentro de esa armonía que cabe en la justicia, este Grupo prepara al artista para elevar su rango social.

Quizá ninguna tarea resulte más atrayente que esa, dentro de nuestra Revolución Nacional-Sindicalista. Pero ninguna, sin duda, puede llamarse más justa que ella ante la realidad aplastante del desamparo absoluto en que todos los artistas de Circo y Variedades desarrollan su trabajo. [...]

¡Arriba España! ¡Viva Franco!

En el desarrollo de esta entradilla, como se ve en la página siguiente, el SNE se erige como tutor del Grupo de Circo y Variedades en su afán por paliar el crónico abandono de productores de estas disciplinas en materia laboral, legislativa y artística, y anuncia que se están confeccionando unas Bases de trabajo que beneficien a todos los productores. Además, informa de que, en breve, se creará una Academia de Capacitación Profesional, en donde los artistas de cir-

LA tutelar labor del Sindicato Nacional del Espectáculo y su misión encauzadora de actividades e iniciativas, ha hecho que el Grupo de Circo y Variedades sea tenido muy en cuenta a la hora de establecer el plan de trabajo general. Es crónico el abandono que los productores encuadrados en estas actividades se han visto obligados a soportar durante mucho tiempo. Tanto los trabajadores propiamente dicho como las Empresas artísticas, se han encontrado siempre sin una legislación que amparase sus derechos y especificase claramente sus deberes; sin unas normas que, aunando intereses, tanto artísticos como económicos, redundaran en beneficios para la marcha general de estas actividades y pusieran en claro las cuestiones necesarias de explicación y determinase con exactitud—dentro de lo posible en estos problemas—el radio de acción de su actividad.

Consciente el Sindicato del valor artístico de estas actividades y de la importancia de su volumen, ha creado la Junta Sindical de Circo y Variedades, integrada por empresarios, técnicos y artistas, para que aporte cuantas ideas y proyectos estime oportuno de llevar a buen

término y asesore en el estudio de cuantas normas se crea preciso dictar para el mejoramiento de este arte en general.

No creemos que se pueda dejar a un lado un arte tan genuinamente español, como es el de Variedades, en todas sus facetas y modalidades y en donde están representadas las canciones folklóricas del más rancio estilo nacional y que por su variedad hacen de él uno de los géneros básicos que más aceptación tienen en el campo del espectáculo.

Por todo ello, procurando ver la posibilidad de poder llegar lo más rápidamente posible a una reglamentación justa, en la cual se recojan los deseos y aspiraciones de empresarios y artistas, es por lo que la Junta Sindical trabaja en la actualidad con verdadero entusiasmo, confeccionando unas Bases de trabajo, en las cuales se beneficie por igual a todos los productores que integran este arte, dándole al género una nueva estructuración en su modalidad y apartando de él lo caduco y viejo, que por inservible, entorpece toda labor que en beneficio de este arte pudiera hacerse.

Llegaremos en muy corto plazo a la creación de la Academia de Ca-

pacitación Profesional, en donde los futuros artistas de Circo y Variedades, serán sometidos a un estudio profundo y a un entrenamiento adecuado con el fin de dotarle de una cultura y unos conocimientos que harán de ellos verdaderos artistas en su género.

Dada la crisis de artistas de Circo por que atraviesa en la actualidad el género, se estudia en estos momentos la forma de solicitar de las altas jerarquías la autorización precisa para un intercambio internacional con el fin de proporcionar a los Circos de España, aquellos artistas extranjeros de verdadero mérito, y que por su renombre artístico puedan ser un negocio económico para los empresarios circenses, que se ven en la actualidad privados en las circunstancias anormales porque atraviesa el mundo de dar variedad a sus programas, evitando con ello la desertión del público hacia otros espectáculos con grave perjuicio en el orden económico de este Grupo.

Con este intercambio se estimularía en el orden profesional a los artistas nacionales a superarse, con el fin de poder competir en rango y arte con los artistas extranjeros.

— 25 —

Escrito firmado por el Grupo de Circo y Variedades del SNE.

BOLETÍN DEL SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTÁCULO, 15-16, JUNIO-JULIO 1943.

co y variedades «serán sometidos a un estudio profundo y a un entrenamiento adecuado con el fin de dotarle de una cultura y unos conocimientos que harán de ellos verdaderos artistas de su género». Acaba comunicando que, ante la crisis de artistas circenses, se va a pedir a las «altas jerarquías» autorización para contratar artistas extranjeros que favorezcan la variedad de los programas y, en última instancia, el beneficio económico de los empresarios.

Pues bien, después de tantas alharacas y vivas, no se creó la escuela de capacitación, ni se confeccionaron bases de trabajo específicas para el circo y, a partir de 1943, solo se permitió el intercambio de artistas con Alemania (S./n.



Credencial expedida por el SNE que acredita que los grupos que figuran en ella son susceptibles de conformar la Campaña Nacional de Circo Infantil. AGA.

1943b). ¡Menos mal que no prometieron más desde el SNE, porque nada se hizo de forma específica por el circo! Y tampoco desde el Ministerio.

Para conseguir este amplio e indeterminado designio de «dignificar la escena», en la que también se incluía el circo, el gobierno y su partido único crearon herramientas de acción indirecta, de las que luego hablaremos, y de acción directa, como fueron los núcleos de producción y exhibición nacionales, que se esforzaron en la revitalización del teatro clásico como ejemplo de la España Imperial, en el apoyo a las nuevas voces dramatúrgicas, especialmente a aquellas de pensamiento más afín al régimen, que tuvieron escaso recorrido, pero tam-

bién las opuestas (recordemos *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo) o las indiferentes, y en la atención a la dramaturgia internacional, con las limitaciones a este objetivo marcados por el aislamiento internacional, total hasta 1946, y los impuestos, desde dentro, por la propia autarquía hasta casi los años sesenta, y la implacable (y también chapucera y arbitraria) censura. En estos objetivos trabajaron a lo largo del franquismo los Teatros Nacionales María Guerrero y Español, así como sus posteriores secuelas, casi al final del periodo, del Teatro Nacional de Cataluña o los para-teatros nacionales de Sevilla, Zaragoza, Valencia o Valladolid, pero también el Teatro Universitario y el Teatro de Cámara, sin olvidar los llamados Festivales de España. Muy proclamado, así mismo, fue el interés del Nuevo Estado hacia el teatro para la infancia, y allí están las iniciativas de El Carro de la Farándula, el Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles, el Teatro Escuela Lope de Rueda, Los Títeres o, ya en la Transición, el Centro Nacional de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro. Y no olvidemos, en otros géneros, el Ballet Nacional de España, el Teatro de la Zarzuela, y ya en la democracia, la Compañía Nacional de Danza, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, etc.

Toda esta larga enumeración de unidades artísticas vinculadas a quien ostenta las competencias de artes escénicas en el Estado español durante la segunda mitad del siglo xx no tiene otra finalidad, como habrá advertido el avisado lector, que poner de relieve que ninguna de ellas ha tenido como meta la atención a las artes circenses. Como toda norma tiene su excepción que la confirma, hemos encontrado alguna referencia –y también algún cartel de los setenta– a convocatorias realizadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo para que las compañías pudieran realizar Campañas Infantiles de Circo, financiadas –sin despilfarros, como se advierte en los carteles adjuntos– por los ministerios de Gobernación, Educación e Información y Turismo. Pese a este hecho aislado, podemos preguntarnos si las autoridades franquistas no contemplaban el circo como vehículo idóneo de adoctrinamiento o, ni siquiera, como mecanismo de su propio lucimiento o de su manifestación de interés por las artes. ¿Indiferencia, desconocimiento, menosprecio?

Sin embargo, se produce una paradoja: en las funciones circenses del primer franquismo no se cantaba el *Cara al sol* ni asistían las autoridades del régimen

CAMPAÑA NACIONAL DE CIRCO INFANTIL
Sindicato Nacional del Espectáculo
 MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN, MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO
 Y MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA
 PAMPLONA

PARAÍSO INFANTIL
 El mejor momento de la vida que ofrece a los niños y jóvenes las mejores y más seguras actividades

Actuación personal, y especialmente para los niños, de **PAQUITO CANO** el famosísimo personaje de

LOCOMOTORO
 en TELEVISIÓN ESPAÑOLA, que tanto se ha deleitado

FANY-KYNO
 Los famosos "FRASOS" de TV
 Regencia de niños y grandes

JULIO ROBLEDO
 El genial ventrílocuo y sus muñecos,
 con COLO y POTITO

SALVITA
 El joven y asustadizo equilibrista
 El hombre que anda con la cabeza

LOCOMOTORO

"ANT PLATAS"
 La maravilla del circo
 Asombroso malabarista

EL TIO TONETE
 El sabio de Villazque

EL OSO TRAIDOR
 (en una intervención)

(¡PADRES! Y si tenéis el espectáculo que pedís, para vosotros, niños, niñas, jóvenes y adultos, venid todos, a verlos, a disfrutarlos, a vivirlos... ¡¡¡ PASADLOS !!!)
 ¡¡¡¡¡ IMPORTANTE !!! Las entradas serán
 igual para los niños que para los adultos.
 (Apoyados por la publicidad)

PLAZA de TOROS de PAMPLONA
Campaña Nacional de Circo Infantil
 PROMOCIONA
SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO
 COLABORAN: Ministerio de la Gobernación, Ministerio de Información y Turismo, Ministerio de Educación y Ciencia

Sábado 18 agosto 6 tarde

PRESENTA **CIRCO ESCOCIA**
 con **2 Grupos de payasos 2**
FERY y RAMPIN | **LUIGI, EMILIO y LOLIN**
 Payasos paródicos veteranos de la carpa | Payasos paródicos novatos de TV

Robert Superfantasista internacional con su gran show mágico
Dos del Castillo Sensacionales acrobacias de altura con saltos mortales

Troupe Pierrot Solos como elástica
Tina - Mar and Garmon Domadores de perros y palomas
Oni "La mujer serpiente" Contorsionista de altura
Bell-Sam Equilibrista sobre Poleas - Poleas
 y así, hasta **15 atracciones internacionales!**

Asesor: **Orquesta Escocia** Dirección: **Robert** Locutorio: **Maria Dolores**

COLABORACION ESPECIAL:
 Banda infantil de cornetas y timbales A. D. San Juan
 y Dantzaris Txikis del OBERENA

PRECIOS
 Silla de Plata 1ª fila 100 pts. Grada mayores 50 pts.
 - 2ª - 60 - Infantil 25 -
 - 3ª - 75 -

Deposito del Ayuntamiento de la localidad de la Plaza de Toros, donde se cobra y se muestra la única entrada válida. No se vende en otros de la Plaza.

El Circo Escocia del Circo de Pamplona, el 18 de agosto 1973

KYNS'
 naranja
 limón
 tónica
 ...es delicioso

Carteles de las Campañas Nacionales de Circo Infantil de 1974 y 1973, respectivamente. BNE.

para «dejarse ver» o refrendar una iniciativa (Franco nunca asistió al circo), como sí se hizo incluso con el teatro para la infancia (Santolaria, 2022: 27-35), pero la prensa dejó constancia de que a los circos Price, Americano y de la Ciudad de los Muchachos³ asistió la familia del dictador, o el embajador de EEUU cuando se produjo el descongelamiento de las relaciones con ese país en la década de los cincuenta.

En todos los núcleos creativos arriba enunciados se prestó y se presta atención a la puesta en escena y en todos ellos se consolidó la figura del director tal como hoy lo concebimos. Es fácil observar que nada de lo anteriormente dicho afectó al circo, porque ni se impuso la figura del director de escena, con la excepción, quizás «cogida por los pelos» de Arturo Castilla y Juan Carcellé, ni se prestó especial atención a la puesta en escena, salvo, a partir de los cincuenta, en el Circo Americano de Manuel Feijoo y Castilla, o una década más tarde, en el Circo Atlas de los hermanos Tonetti. La prensa, salvo en los casos mencionados, nunca subrayó el cuidado por la puesta en escena ni habló de escenógrafos y figurinistas. También es cierto que, salvo el caso de Pedro Llabrés y José López de Llerena, colaboradores habituales de Carcellé en los guiones de sus espectáculos, tampoco los críticos, ni siquiera los más comprometidos con el circo, como es el caso de Alfredo Marquerie y Sebastián Gasch, informaron sobre los equipos artísticos.

Pero el Nuevo Estado, como le gustaba autodenominarse, se sirvió de otros recursos destinados a la industria del espectáculo en su deseo de moldear las artes escénicas según su dictatorial ideario político y su moral católica, apostólica y romana.

LA CENSURA, UN TRÁMITE MÁS, Y NO EL MÁS PENOSO

En esta enumeración de instrumentos con los que se pretendía dignificar la escena mediante la acción directa, nos falta uno capital que influyó tanto sobre los núcleos de producción públicos como sobre los privados, entre los que

³ Numerosas reseñas aluden a la presencia de D^a Carmen Polo de Franco con sus nietos en el Circo Price, e, incluso, Francis Franco contribuyó a la financiación de unas funciones del Circo Ciudad de los Muchachos en su visita a la capital en 1966.

incluimos tanto los circos estables como los ambulantes. Se trata, cómo no, de uno de los ejes vertebradores de este apartado cuando se habla de teatro y de franquismo: la censura, dependiente del Servicio Nacional de Propaganda del partido único, cuya labor, a decir de sus defensores, no era en absoluto inquisitiva y represiva, sino, sobre todo, educacional. Con ella se pretendía, según figura en el diario *Arriba*, portavoz del régimen, «estimular la producción de obras excelentes. Al realizar su misión no se limita a prohibir, sino que pretende orientar a los autores, señalándoles vicios, defectos, tanto de técnica como literarios o morales» (Alcocer, 1944). Y aún explicaba más: son pocas las obras que se prohíben.

Al contrario, al devolver los originales no aprobados en primera lectura, lo hace señalando concretamente sus faltas, orientando al mismo tiempo al autor sobre las posibilidades de su creación, mediante la corrección de determinados aspectos o fases de la obra. Estas sugerencias se hacen incluso a las obras que se aprueban, para que el autor, si lo estima oportuno, lo recoja.

Dudo de que ni los impulsores de este instrumento de control creyeran en ese objetivo pedagógico, ni mucho menos esperaran que los profesionales afectados por ella lo aceptaran. Resulta patético que aludieran a que la Junta de Censura hace «sugerencias», como si hubiera la posibilidad de no acatarlas. Por poner un ejemplo: según la misma fuente, en 1943 pasaron por la Junta de Censura 1.400 obras, lo que me hace dudar del trabajo de los censores, mucho más cuando he tenido amplio contacto con muchos expedientes de censura y he comprobado la arbitrariedad e, incluso, la falta de profesionalidad, por utilizar un eufemismo, de los censores. Todas las obras que se ponían sobre los escenarios, además de los espectáculos de circo, o de las variedades que se exhibían en bares, cabarets, cines o asimilados, debían contar con la guía de censura. Los figurines, las letras de las canciones, los bocetos de la escenografía o los guiones de los espectáculos circenses debían presentarse, así mismo, ante la Junta en el caso del circo, las revistas y los musicales.

Su pretensión es la de llevar a los escenarios españoles dedicados a este género teatral [la revista] un poco de asepsia moral, artística e incluso material. De aquí una mayor exigencia, una más minuciosa inspección, no solo en los libretos, sino también en la puesta en escena, en los decorados, en los vestuarios y hasta en los actores y actrices.

De todas formas, es preciso reconocer que el lastre de la censura no se comportó de igual forma con el circo y las variedades que con aquellos géneros escénicos cuya base sustentadora medular era el texto, modalidad esta última estudiada en profundidad por Berta Muñoz (2005, 2006) y Emeterio Diez (2008, 2009). Como ha señalado Emeterio Diez (2008: 272-274), todo tipo de espectáculos debía pasar el trámite de la censura:

No se representará ninguna obra teatral de cualquier clase que sea, ni variedades, circo o números de carácter teatral en salas de fiesta, sin que el Delegado o su Inspector ponga el visado en la hoja de censura correspondiente.

Pero en el caso del circo y las variedades, no era la censura previa, la del texto, que se realizaba a nivel nacional, sino la de la representación, que dependía de los Delegados Provinciales de Propaganda o de Educación Popular del Movimiento, a quienes, desde la Vicesecretaría de Educación Popular, se les advertía de que no se debían cometer arbitrariedades ni usar estos poderes censores «para obtener favores femeninos», como tampoco debían aceptar sobornos o cobrar al empresario cantidad alguna por su trabajo.

El SNE divulgó unas «Normas de censura vigentes en la actualidad» en la que reglamentaba para las obras circenses: «Todos los números de conjunto femenino o mixtos estarán sometidos a los mismos requisitos que los artistas de variedades», es decir, cada artista debía llevar consigo y exhibir a la inspección, si esta lo exigía, el programa y figurines sellados por la Delegación Nacional, si actuaba en Madrid, y por las Delegaciones Provinciales de Educación Popular en provincias. ¡Qué ridículo y qué desgaste de energías! ¡Qué miedo daban las girls y los boys! ¡Pobre esta España nuestra!

Después de examinar algunos expedientes de censura de espectáculos de difícil encuadre en un género concreto, aunque con nítidos ingredientes circenses —porque debo reconocer mi absoluta y total incapacidad para localizar dónde están archivados los expedientes de censura de representación de espectáculos pertenecientes a este género—, es evidente que a la Junta de Censura lo que más le preocupó en el caso del circo fue, como hemos dicho, la vestimenta de los artistas, especialmente de «las» artistas. En los mencionados documentos aparecen visados figurines o fotografías del vestuario e, incluso de

1. ¿INDIFERENCIA, DESCONOCIMIENTO, MENOSPRECIO? LA NO POLÍTICA CULTURAL EN TORNO AL CIRCO

389-411
24-6-44



Hno. Señor:

Como Director de la compañía teatral *Circuitos Carcellé*

sobre la autorización que exige la Orden de 15 de julio de 1938 y disposiciones complementarias para representar la obra teatral titulada "El salto de la muerte", cuyo autor y demás características se expresan.

Todas las alteraciones que con respecto al libreto acompañado y demás datos expuestos me sea obligado a realizar, serán sometidos a la aprobación de esa Delegación Nacional, fin se consecuentemente.

SUPlico a V. E. se sirva ordenar me sea expedida la oportuna cote de censura.

Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid, 24 de Junio de 1944



Hno. Sr. Delegado Nacional de Propaganda - Madrid.

Título de la obra: *El salto de la muerte.*

Autores: *Escalzo y Odrair* Nacionalidad: *Portuguesa.*

Domicilio del autor o de su representante en España:

Nombre del traductor: *Lerena y Llabrés*

Nacionalidad: *Espanoles* Domicilio: *Alcala 97 y Nuevo Gallego 11*

Adaptador: *Los mismos* Nacionalidad:

Domicilio:

Nombre y domicilio del peticionario: *Circuitos Carcellé*
Avenida San Antonio 27.

Cuadro artístico de la compañía, con nombres, domicilios y nacionalidad:

Elsa del Campo - Consuelo Suarez - Buenaventura
Concha Lopez Silva - Fortberta Berli-
Paco Alonso - Fernando Toqueros - Emilio
Alexo - Antonio Madrid - Esteban Garcia
Leor - Edmundo y Lerep

Fecha o temporada de estreno: *30 Junio 1944*

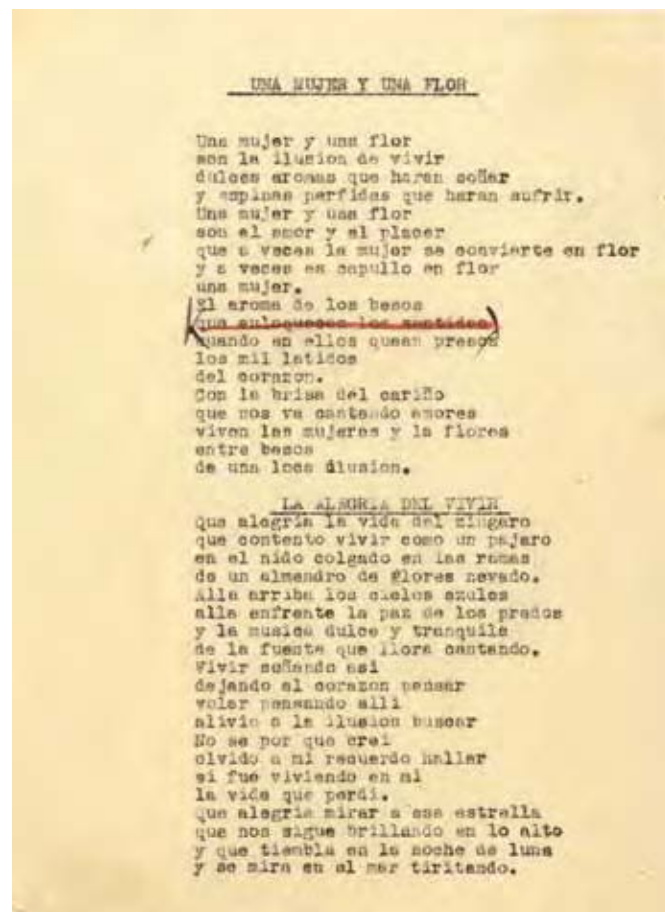
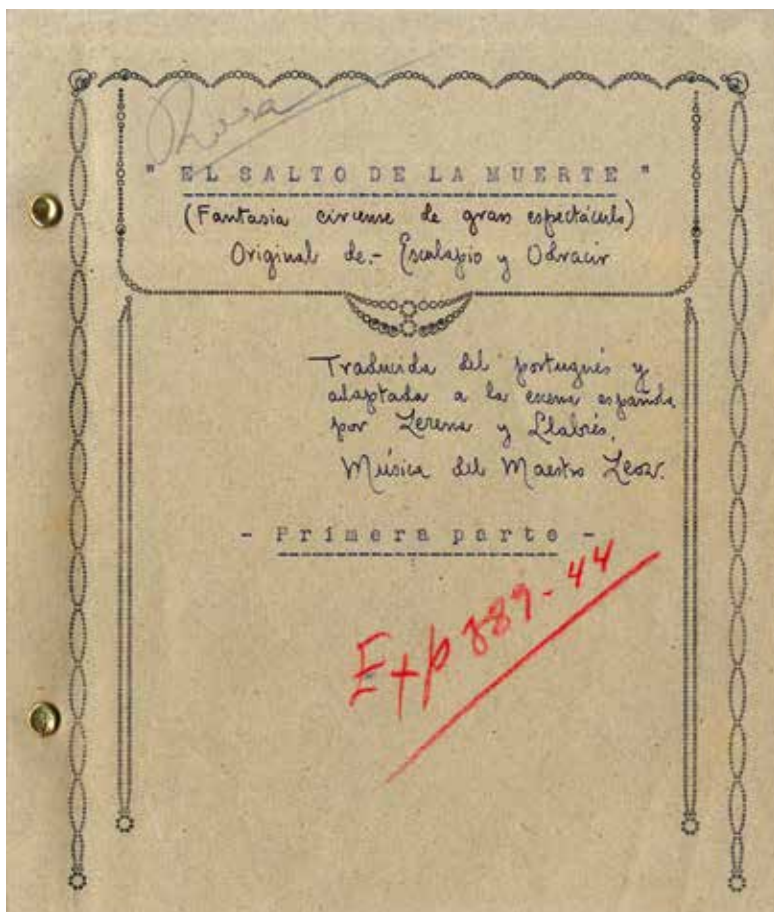
Teatro y localidad en que ha de efectuarse: *Circo de Brice*
Madrid.

Decorador: *Buerman*

Figurista: *Casa Cornejo (Albino)*

Músico: *Maestro Leor*

Expediente de censura de *El salto de la muerte*. Solicitud de Circuitos Carcellé para aprobación por parte de la Junta de Censura. AGA.



la escenografía, así como del guion seguido por el presentador/animador o el jefe de pista para la presentación de las atracciones. Si esta documentación era aprobada, su calificación definitiva quedaba subordinada a que un Delegado Provincial asistiera al ensayo y emitiera un informe aprobatorio. ¡Y esto en cada una de las localidades por las que giraba el espectáculo! No es difícil imaginar la enorme burocracia que este trámite conllevaba en el caso del circo, por no mencionar el «peligro» que implicaba estar al arbitrio de autoridades poco versadas y competentes en el tema.

Como ejemplo, me centraré en el espectáculo *El salto de la muerte*, de los portugueses Esculapio y Odracir, pero adaptado por Pedro Llabrés y José López de Llerena, quienes frecuentemente colaboraban en los *Charivaris* de Carcellé. Hemos tenido conocimiento de la peripecia de este espectáculo por el Expediente de censura 389-44⁴. De la escenografía se ocupó Sigfrido Burmann y, de los figurines, Humberto Cornejo. De la dirección se responsabilizó Hans Rothe, ex ayudante de dirección del innovador Max Reinhardt. Entre el amplio reparto, los payasos Eduardini y Zerep.

En la solicitud del visado de censura se pide la autorización, no solo para el estreno en Madrid, sino para su gira por Barcelona (Circo Olimpia), Valencia (Teatro Apolo), Zaragoza (Teatro Iris) y Sevilla (Teatro San Fernando). El informe del censor, José M^a Ortiz Martínez, lo califica de «fantasía circense», mientras que *El Alcázar* (S./n., 1944b) apuntó que se trataba de un espectáculo «comicolíricocircense». En el mencionado documento, el argumento es resumido como «Una sucesión de cuadros con una breve ligazón entre sí, como pretexto y justificación para dar lugar a exhibiciones de tipo circense y revistero», todo ello con una historia de amor de trasfondo. Pero más interesante me parece el «juicio general» que le merece al censor:

Deplorable. No pueden escribir mayor cantidad de insubstancialidades [*sic*] y tonterías en el transcurso de los tres actos de la obra. Afortunadamente, en el orden moral y por lo que se refiere al texto, la obra puede considerarse como blanca. El éxito de su

⁴ Los expedientes de censura a los que aludo se encuentran ubicados en el Archivo General de la Administración (AGA), sito en Alcalá de Henares, en la sección de Cultura (03), concretamente en su apartado 046. El primer dígito responde al número de expediente del año tratado, año que aparece en la segunda cifra. En la bibliografía final, apuntaremos, así mismo, el número de la caja en la que está contenido.

representación, si la tuviera, quedará supeditado a la presentación y fastuosidad del vestuario y los números circenses.

El salto de la muerte fue presentado a la Junta de Censura por Circuitos Carcellé el 24 de junio de 1944 y se autorizó su representación previo visado del ensayo general. Se tacharon, en la página 6, la frase «Alberto teme mezclar su sangre azul con la roja de ella, sus hijos serían como lapiceros de dos puntas», y, en la página 37, la mención a que, entre el botín de guerra, ha aparecido una prenda femenina, mención que es sustituida por «condecoraciones». En tres «cantables» el lápiz rojo pasó por todo lo relacionado con el deseo amoroso y el beso. Como vemos, la censura actúa en todo lo que se relacione con el conflicto bélico, cuyos enemigos eran «rojos», y con una ñoña moral.

En el expediente de censura aparece una nota, fechada el 7 de julio de 1944, del Delegado Provincial, José M^a Díaz Aguado, que constata haber asistido al ensayo general y que este se desarrolló conforme a la Guía de Censura. El problema radica en que cada espectáculo de circo y variedades debía contar con ese visado de representación en cada una de las plazas en que se actuaba. ¡Y, en este caso concreto, solo se trataba de cuatro ciudades más!

Otro ejemplo del mecanismo censor lo encontramos en el Expediente 75-44 de *Sinfonía de colores*, de Manolo Bel (director de la orquesta del Circo Price) y Gerardo de Agüero, también de Circuitos Carcellé, miscelánea de variedades y circo, que solicitó el visado de censura para estrenar en Madrid y actuar en 21 plazas de la llamada Ruta del norte. La autorización se produjo ese mismo día, a reserva del visado del ensayo general en cada una de las localidades. Aparece en el expediente, así mismo, una nota del Delegado Provincial de Madrid en la que comunica que ha asistido al ensayo general en el Price el 4 de febrero de 1944 e informa:

El espectáculo es correcto y limpio. Los números en que actúan las señoritas del conjunto van vestidas con decoro, llevando además los pantalones rosas preceptuados; únicamente en un número en que la falda no llega a la rodilla fueron recogidos ligeramente para evitar que sobresalieran del vestido. En estos números las señoritas se limitan a cantar, desfilan por el escenario y levantar ligeramente las piernas.

Nos reiríamos si no fuera tan patético.

1. ¿INDIFERENCIA, DESCONOCIMIENTO, MENOSPRECIO? LA NO POLÍTICA CULTURAL EN TORNO AL CIRCO

Nº del Expediente: 527-44

Título: "EL SALTO DE LA MUERTE"

Autor: ESCOLAPIO Y OBRASIN

Traductor: LERENA Y LAMARCA

Adaptador:

Género teatral de la obra: NOVELA MUSICAL

CIRCENSE

Censor... José M. GARCÍA MARTÍNEZ.....

Asistido..... Entragado.....

Breve exposición del argumento: "Una sucesión de cuadros con una breve ligadura entre sí, como pretexto y justificación para dar lugar a exhibiciones de tipo circense y vaquero. Alberto, Refugio de un país imaginario, está enamorado de Clavellina, muchacha en poder de una tribu de gitano. Pero al final se descubre que ella es nada menos que su hermana, hija por la cual Alberto va a perder su amor por un circo filial y feliz y entrará su amor con su hermana, el gitano Briones locamente enamorado de ella y que la protegió siempre en los días de desgracia."

Temas: CIRCENSE

Valor puramente literario: INEXISTENTE

Matiz político: CIRCENSE

Matiz religioso: CIRCENSE

Juicio general que merece el censor: REPROBANTE. No pueden escribirse sin ser advertidos de las limitaciones y consideraciones en el tratamiento de los tres actos de la obra. Afortunadamente, en el orden moral y por lo que se refiere al texto, la obra puede considerarse como blanca. El éxito de su representación en la ciudad, quedará supeditada a la presentación y faena entre Alberto y Clavellina, está llevada con una discreción, se ignora en absoluto hasta el momento en que el autor lo descubre, que Clavellina sea su hermana. Inmediatamente él, quiere probar el amor por un circo filial, el circo. Esto mismo manifiesta las escenas pretendidas de la obra y su carencia absoluta de todo clase de valores, ya que el autor, al seguirse en solista su en licor este mundo rápido y brusco de afectos.

Juicio que merece el censor respecto a la posibilidad de su representación: PUEDEN AUTORIZARSE

Indicaciones del censor: 6 y 17 del Acto 1º

Cartas de tachadura en los siguientes títulos: "Circense de Alberto", "Una Mujer y una flor", "Gran fiesta gitana"

Expediente de censura de *El salto de la muerte*. Informe del censor. AGA.

Curiosamente, en el expediente figura una nota de Alfredo Marqueríe, el que fuera crítico de *Informaciones*, *ABC* y *Pueblo*, redactor de *NO-DO* y reconocido falangista, dirigida al censor Antonio Fraguas, en la que intercede para que se suprima el requisito del ensayo general porque dificultaba extremadamente la logística de la gira. Marqueríe acude a él porque sabe que la Junta de Censura no es «ni paternal ni cordial». Fraguas acepta, pero avisa de que el Delegado Provincial correspondiente asistirá a la primera representación y exigirá la documentación sellada.

No cerramos aquí el expediente de censura de *Sinfonía de colores*. En él figuran 21 notas a los Delegados Provinciales de los municipios donde se desarrollará la gira, en las que se les indica los documentos que deben exigir, además de comprobar que las señoritas van vestidas como en las fotos y que «se observa la más estricta moralidad». Por otra parte, se le comunica a la Empresa Circuitos Carcellé que no debe añadir, suprimir o modificar nada, hecho que recaería bajo su entera responsabilidad.

Pero... aún hay más. El 8 de abril del mismo año, Circuitos Carcellé pide ampliar la gira en 19 plazas más, entre ellas Melilla y Tetuán, es decir, la Ruta del sur. Nuevamente se presentan a la Junta de Censura figurines, fotos, letras de canciones, etc. No les canso porque ya saben lo que sigue: informes, visados de ensayo general, notas a los Delegados Provinciales, recomendaciones a la empresa, etc.

Reflexionemos sobre la enorme burocracia que suponía este trámite, que todavía se complicaba más cuando el espectáculo giraba por municipios pequeños, en donde la responsabilidad total de la representación recaía en el Delegado Provincial –de ninguna manera podía delegarse en alcaldes e inspectores–, quien, en un informe, debía señalar «taxativamente» las «modificaciones o prohibiciones que estime necesario imponer al vestuario visado» por la Junta de Censura. Pero además de no existir adecuación absoluta entre los figurines y su realización práctica, debe estimarse el espectáculo prohibido por «razones de orden ético y artístico, determinadas fundamentalmente por la actuación de esta compañía en pueblos y localidades de menor importancia».

Parece que la peligrosidad de un espectáculo de magia, *Pero el diablo no era el diablo*, del Príncipe Omar (Gregorio Perales, autor y director del espectáculo), calificado de «revista» en el Expediente de censura (31/50), era mayor

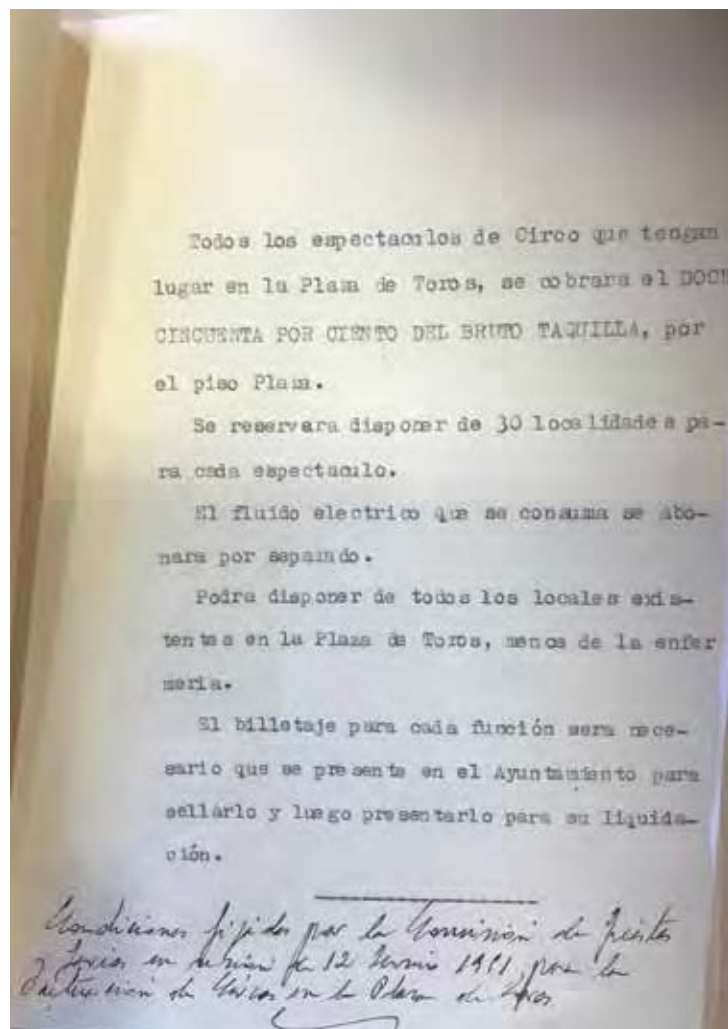
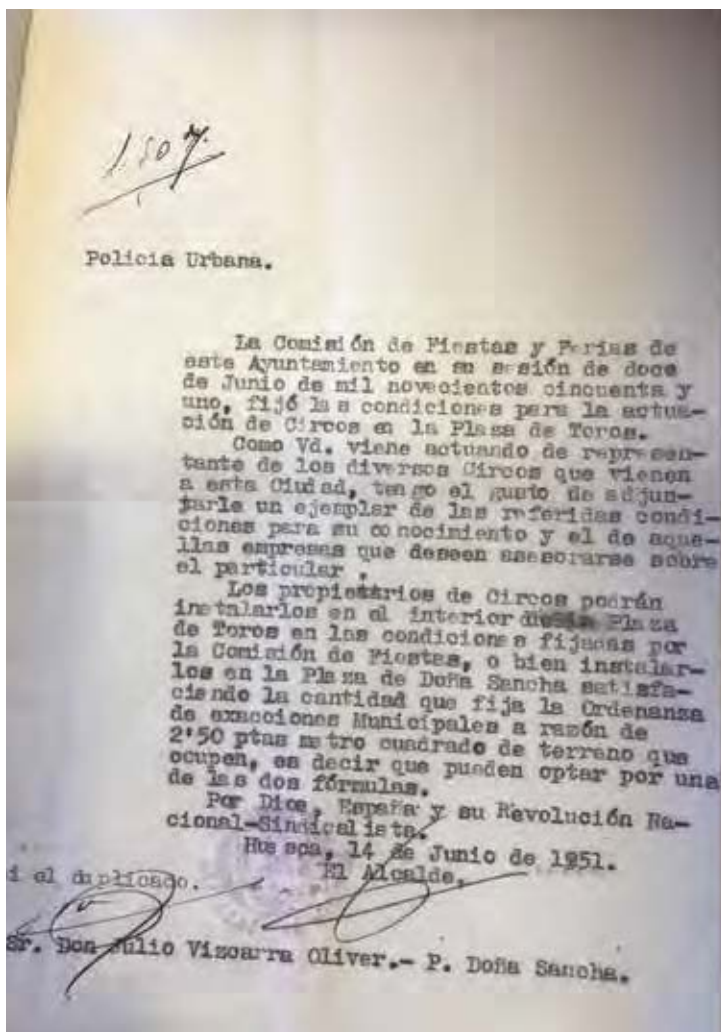
en los «pueblos y localidades de menor importancia». En el grueso expediente, figura⁵, entre otros muchos documentos, una copia de la circular que se envió a cada una de las 36 plazas en las que se desarrolló la gira, así como los 36 «acuses de recibo» de los Delegados Provinciales. La mencionada circular advertía:

- 1.- Para que dicho espectáculo pueda representarse en pueblos y localidades de menor importancia enclavados en el territorio sometido a su jurisdicción, será precisa una autorización previa expedida directamente por V.S., sin que esta atribución pueda ser delegada en los señores Alcaldes e Inspectores.
 - 2.- Al autorizar cualquier actuación de esta índole, lo hará en estricta sujeción [sic] a lo dispuesto en la o.c. Núm. 724 de 8 de marzo de 1947, y en documento que a tal efecto expida, señalará taxativamente las modificaciones o prohibiciones que estime necesario imponer al vestuario visado por esta Dirección General.
 - 3.- Será norma fundamental que tendrá V.S. en cuenta en este caso concreto la de considerar como inadmisibles el vestuario del espectáculo en cuestión en el caso de no existir adecuación absoluta en su realización práctica con los figurines diligenciados oficialmente por este organismo, que, en principio, deben estimarse prohibidos por razones de orden ético y artísticos determinadas fundamentalmente por la actuación de esta compañía en pueblos y localidades de menor importancia.
- Sírvase V.S. proceder con sujeción absoluta a las precedentes normas, acusar recibo a esta orden y dar cuenta en su caso del exacto cumplimiento de la misma.
- Firmado: el Director General. 1/2/1950.

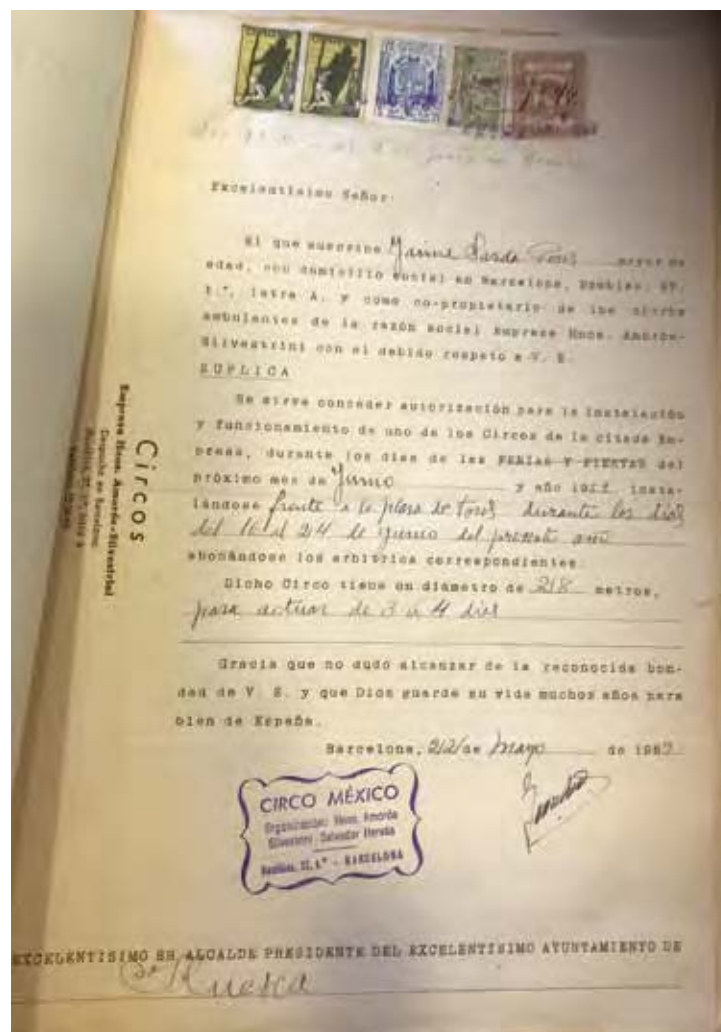
¿Por qué temían los censores la actuación de los alcaldes de los municipios pequeños y se recomendaba la prohibición del espectáculo a la mínima variación en el vestuario? Seguro que Berlanga y Azcona encontrarían en estas recomendaciones tema para una de sus películas. Y no les faltaría razón, porque remiten a la España más profunda. Y, por otra parte, o yo no sé mucho de gramática o las expresiones utilizadas en esta circular («señalará taxativamente», «será norma fundamental», etc.) tienen poco de «sugerencia» educativa.

Sigamos con el tema. Varios profesionales y expertos (Palacios, 2013: 17; Higuera, 1998: 99) confirman que el Circo Price, en las décadas en que fue dirigido por Juan Carcellé, tuvo que pagar multas porque el vestuario de las artistas no se ajustaba a lo visado por la censura. Estos mismos testigos aseguran que el

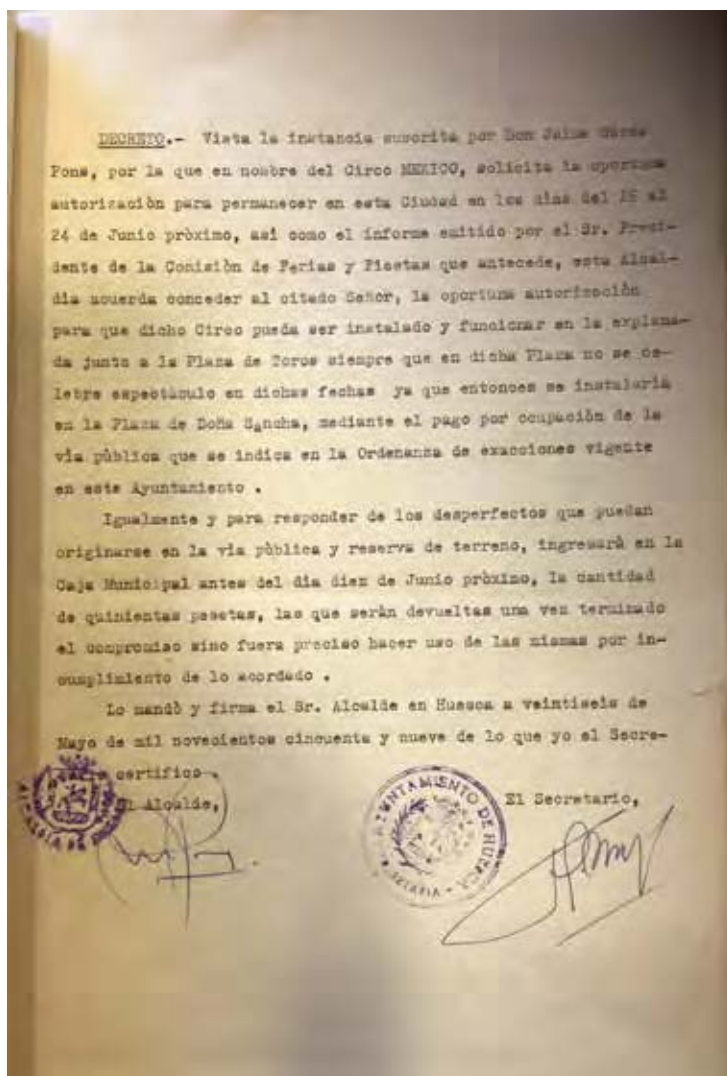
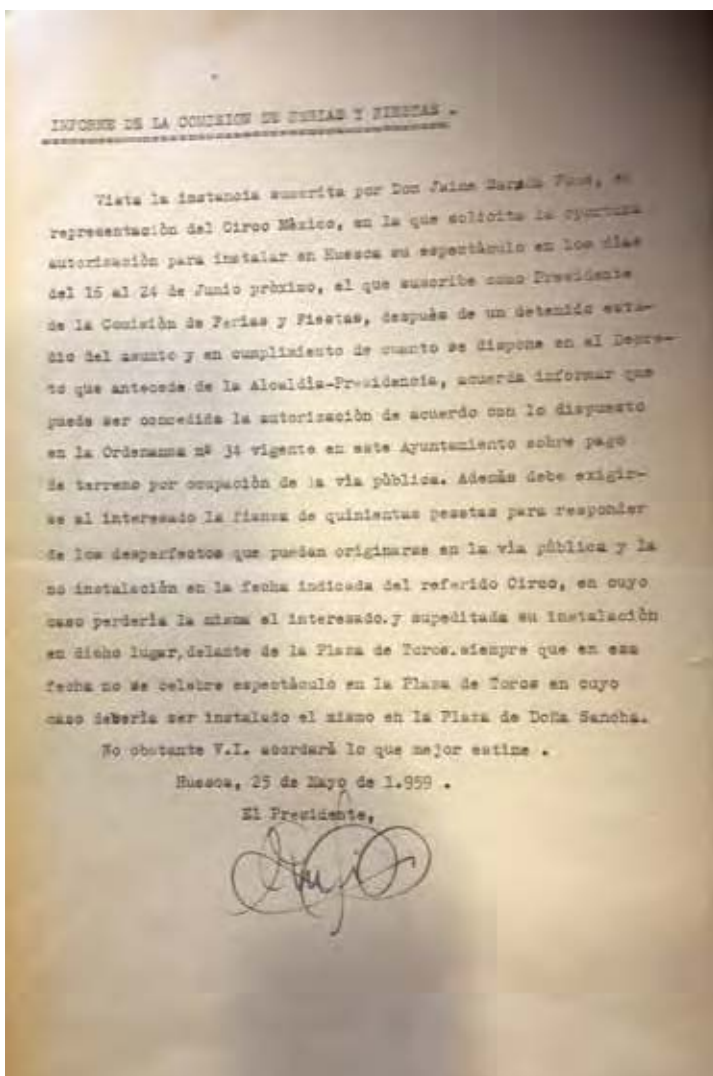
⁵ La magia, el ilusionismo y el mentalismo aparecen encuadradas, unas veces, entre las variedades y, otras, como artes circenses, si bien las voces más autorizadas (Marquerie, 1947: 12-16, 1958a; Gasch, 1974b: 33) las encuadran entre estas últimas.



1. ¿INDIFERENCIA, DESCONOCIMIENTO, MENOSPRECIO? LA NO POLÍTICA CULTURAL EN TORNO AL CIRCO



Solicitud del permiso para la instalación del Circo México en Huesca en junio de 1959. AMH.



Informe de la Comisión de fiestas sobre la instalación del Circo México. 1959. Decreto del Ayuntamiento por el que se autoriza la instalación del Circo México. 1959. AMH.

empresario también sufrió represalias en su persona (el tan socorrido corte de pelo y el ricino) porque un espectáculo terminó después de la hora autorizada, si bien un testimonio de excepción apunta a causas quizás más profundas, como la posible pertenencia a la Masonería del empresario catalán, circunstancia que cambiaría radicalmente unos hechos que, si se debían a un retraso en la hora de cierre serían extremadamente desproporcionados, pero resultarían relativamente leves de ser cierta su pertenencia a una logia masónica, debido a que son una realidad contrastada las durísimas represalias que se ejercieron por parte del régimen hacia los masones⁶. De todas formas, las aparentemente buenas relaciones posteriores de Carcellé con las autoridades (facilidad con los visados, pertenencia a órganos de asesoramiento del SNE y del Ministerio, jurado de premios, etc.) nos hacen dudar de su adscripción a la Masonería.

José Mario Armero, además de subrayar el carácter apolítico de las gentes del circo, apunta a que tampoco el régimen se ensañó con sus artistas ni hubo represaliados más que de forma esporádica. En general, los artistas continuaron haciendo sus números como antes de la guerra, e, incluso, algunos de ellos que se habían «señalado» a favor de la República, pudieron seguir trabajando⁷, siempre con la precaución que imponía el régimen⁸. He visto algunos de los guiones de los espectáculos circenses que se pasaban a censura y en ellos no hay nada «tachado», pero porque es imposible que lo hubiera. Únicamente los payasos y humoristas deslizaban frases y chistes que podían tener un doble sentido y que aludían a la realidad, al estraperlo, al hambre, a los cortes de luz... pero nunca, según todos los testimonios, se atrevieron con los grandes estamentos (clase política, Iglesia, ejército...).

⁶ Baste recordar la *Ley de represión de la masonería y el comunismo*, promulgada en 1941, ideologías a las que el mismo Franco acusaba de la decadencia de España (Tusell, 2007: 73).

⁷ Como anécdota –apuntada por Armero (1983: 52)–, los Hermanos Castilla, de clara adscripción republicana, actuaban, durante la primera década franquista –la de más dura represión– en las galas benéficas a favor de los Caballeros Mutilados en la contienda, por supuesto, del bando vencedor.

⁸ José González Delgado, militar republicano que había representado a España en la Olimpiadas de Los Ángeles en 1932 en la modalidad de tiro con pistola, tras su paso por la cárcel, quiso presentar en el circo un número de tiro, pero se le denegó la licencia de armas y tuvo que reconvertirse en el ilusionista Magus (Armero, 1983: 52).

No me cabe la menor duda de que la censura actuó sobre los espectáculos circenses, si bien sus gentes la consideraron como un trámite más, y no el más ingrato, de los que debían superar para instalar sus carpas en las distintas plazas. En este sentido, son muy esclarecedoras las palabras de Juan Picot Bernabé (Juan Wernoff), responsable del Circo Americano de la Ruta del sur y antes de otros circos menores, quien, entre las muchas labores tediosas, pero imprescindibles, que le correspondían a un gerente en gira se encontraba «hacer pasar por censura los programas y carteles», labor no mucho más penosa que contratar las tomas de electricidad y obtener un certificado de la Delegación de Industria acreditando que la instalación reunía los requisitos, conseguir un certificado del arquitecto municipal, obtener los permisos del Ayuntamiento para levantar las lonas y colocar los carteles previamente censurados por el Gobierno Civil, etc., etc. (Gasch, 1954b: 16-17).

Todos los espectáculos, y la cultura en general, estaban sometidos, además, a la censura de las autoridades eclesiásticas españolas, quienes emitían una calificación moral sobre los mismos, que eran recogidos y difundidos en periódicos (*La Vanguardia*, *ABC*) y revistas católicas. Un veredicto favorable implicaba un aval de fiabilidad y, por lo tanto, un incentivo para la asistencia a esa diversión. Por Jorge Elías (1959c) tenemos conocimiento de que el Servicio Católico de Información, que recomendaba conciertos, películas, deportes, obras de teatro, etc., no calificaba los espectáculos circenses, lo cual iba en detrimento de una posible venta de localidades, lo que provocó la queja de los empresarios de circo. El experto circense lamentaba que los supervisores de la moral vivieran, «como otros muchos sectores de la sociedad» franquista, de espaldas al circo. ¡Qué cosas! ¡Lamentarse de que sobre ellos no actuaba la censura eclesiástica!

Durante el tiempo de documentación para escribir estas páginas, un hecho llamaba mi atención de forma reiterada: la ausencia de referencias, no solo en la prensa diaria y las revistas de espectáculos, sino también en los libros sobre tema circense, a la censura, circunstancia explicable cuando la publicación era anterior a la desaparición del dictador, pero en absoluto después. No encuentro otra explicación sino que la censura no afectó más que muy tangencialmente a las gentes del circo. Ya hemos visto, en los no muy numerosos expedientes circenses que hemos encontrado, que la censura acarreó numerosos y molestos

trámites para los empresarios circenses, y una enorme carga burocrática para la administración, ¿y todo para que las charivaris no enseñaran demasiada pierna o a los payasos no se les escapara ninguna referencia a la situación del país? Creo que no le falta razón a Tusell (2007: 51-52) cuando afirma que una vez que la Falange perdió su peso político, se burocratizó. Burocracia y mucha burocracia se encuentra en estos expedientes de censura referidos a los espectáculos circenses. Y no hablemos ya de las quejas de empresarios y expertos circenses porque sus espectáculos no eran visados por la censura eclesiástica. Y nuevamente nos preguntamos: ¿Indiferencia, desconocimiento o menosprecio?

MUCHOS MÁS TRÁMITES, MÁS INFORMES, MÁS PÓLIZAS,...

He titulado el apartado anterior como «La censura, un trámite más, pero no el más penoso» porque he querido subrayar el papel que ejerció la censura en el circo, no demasiado, por cierto, y que, por el contrario, tanto influyó en todos los ámbitos creativos de nuestra cultura, pero también me movía el deseo de subrayar los trámites burocráticos a que se vieron abocados los circos a medida que pasaban las décadas, uno de los motivos, muy posiblemente, pero no el único, que pudo determinar su decadencia.

Un rastreo por los archivos Municipal e Histórico Regional de Huesca, me ha permitido descubrir que, además de los problemas enunciados por Juan Wernoff a que hemos aludido, los circos, con bastante antelación, más a medida que pasaron los años, solicitaban fechas a los Ayuntamientos para instalar sus carpas. Si la respuesta resultaba afirmativa, se le comunicaba al representante que debía abonar, en concepto de tasas, 2,5 pesetas por cada metro cuadrado que utilizaran, más una fianza, en 1946, de 500 pesetas como previsión de daños en la vía pública, cantidad que está fijada en 1500 en 1964. Además, en caso de utilizar la plaza de toros, a partir de 1951 se debía devengar el 12,5% del taquillaje bruto en concepto de alquiler y de pago del fluido eléctrico, además de reservar al Ayuntamiento, en cada función, 30 invitaciones. Para controlar los ingresos, el billeteaje de cada función debía presentarse en el Ayuntamiento para sellarlo y luego utilizarlo en la liquidación⁹.

⁹ «Condiciones fijadas por la Comisión de Fiestas y Ferias para la actuación de Circos en el interior de la Plaza de Toros», Ayuntamiento de Huesca, Negociado: Policía Urbana, 1951, núm. 5.402 LALA. Archivo Municipal.

Gobierno Civil de la Provincia

Mes de abril Año de 1946

PUEBLO Huesca NEGOCIADO 3º

ASUNTO 6/3

" CIRCO DIAMANTE "

Autorizando la celebración de sesiones durante los días
20 al 26 de abril de 1946:

Cuyala



Excmo. Señor:

Ricardo León Latorra, mayor de edad, con domicilio en esta capital, Hotel San Lorenzo, como empresario del Circo Diamante tiene el honor de exponerle:

Que habiendo instalado dicho circo ambulante en terrenos del Excmo. Ayuntamiento, junto a la Plaza de Jové, y reunido las condiciones exigidas para esta clase de espectáculos;

Solicita le sea concedido el oportuno permiso para celebrar funciones a partir del día 20 del corriente.

Gracia que espera alcanzar de V.E. cuya vida guarde Dios mucho años.

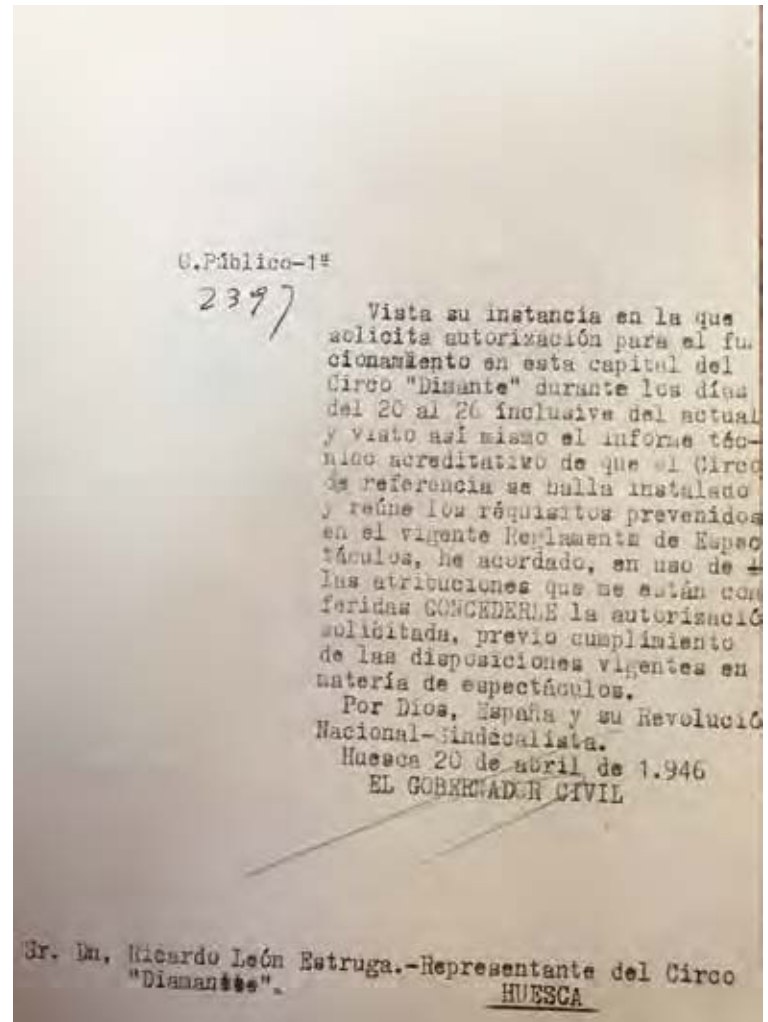
Huesca 16 Abril 1946

Ricardo León

Excmo. Sr. Gobernador Civil de la Provincia Huesca

Expediente del Circo Diamante. Solicitud al Gobierno Civil de Huesca para poder actuar en la ciudad, después de haber obtenido del Ayuntamiento el permiso de instalación. 1946. AHPH.

1. ¿INDIFERENCIA, DESCONOCIMIENTO, MENOSPRECIO? LA NO POLÍTICA CULTURAL EN TORNO AL CIRCO



Expediente del Circo Diamante. Informe del arquitecto municipal que certifica que la instalación del Circo Diamante cumple los requisitos. 1946.
Derecha, expediente del Circo Diamante. Autorización por parte del Gobernador Civil para que el Circo Diamante pueda desarrollar su actividad. 1946.

AHPH.

Si la instalación coincidía con las ferias o fiestas locales, además, el alcalde pedía un «informe de conformidad» a la comisión de fiestas. Una vez realizada la instalación, se solicitaba otro informe de un arquitecto municipal o colegiado en el que mostraba su conformidad.

Este último documento, más una nueva solicitud, eran remitidos al gobernador civil para que aprobase la actuación del circo. Si esta se producía, se remitía nota a la Policía Municipal para que vigilara el normal desenvolvimiento de la actuación y otra al interesado comunicándole la decisión. En más de una ocasión, motivado quizás por la premura de tiempo o por conocer al gobernador, algún circo se dirigía directamente a este último, quien, también directamente, autorizaba las actuaciones y luego lo comunicaba al Ayuntamiento (¡Siempre ha habido clases!). Tampoco falta el representante circense que ofrecía al Ayuntamiento 25 000 pesetas para que le proporcionaran las fechas coincidentes con las fiestas locales. (¡También siempre ha habido listos!).

Toda esta tramitación que he resumido en tres párrafos, conllevaba un número infinito de gestiones y de papeleo, de pólizas e invitaciones.

Se me dirá que cualquier negocio, para su apertura y licencia de actividad, precisa unos requisitos, pero es que el circo era un negocio ambulante: en cada plaza, y cada vez que la visitara, precisaba los mismos requisitos.

Decido no seguir investigando en más archivos porque seguro que también, en las antiguas Delegaciones de Industria, podría buscar los expedientes que certificaban que las carpas e instalaciones cumplían las normas. Quizás en ellas está la clave para conocer cuántas instalaciones circulaban por España a lo largo de estos años, labor ímproba por cualquier otro método.

NORMATIVAS Y LEYES DE ÁMBITO ESTATAL

Hemos hablado hasta aquí de los instrumentos de acción directa, por parte del Nuevo Estado, para alcanzar ese objetivo amplio e indefinido de «dignificar» las artes escénicas (el «teatro», según su nomenclatura), no solo en sus contenidos, sino también en los elementos coadyuvantes que contribuían a ese propósito. Y aquí tienen cabida toda una serie de normativas que pretendieron regularizar el trabajo de todas las personas (artistas, técnicos, empre-

sarios, personal auxiliar de los teatros, etc.) implicadas en el hecho escénico, así como de las circunstancias que rodeaban al mismo. Para mejorar (y, casi siempre, controlar) la calidad de vida de los trabajadores del espectáculo, de los «productores» en jerga sindical, el Ministerio de Trabajo publicó una serie de normativas de cuyo cumplimiento se encargaba en gran medida el Sindicato Nacional del Espectáculo¹⁰.

Antes de seguir adelante y mostrar de qué maneras todas estas regulaciones referidas a las artes escénicas afectaron al mundo del circo, es preciso volver a recordar, para evitar posibles confusiones, que a lo largo de todo el periodo estudiado, con el término «teatro» se aludía no solo al teatro de texto y a todas aquellas representaciones que se acompañaban o protagonizaban la música (zarzuela, ópera, musicales), sino también a las actividades coreográficas y circenses, a las variedades y el folclore, si bien es cierto que, en general, a todas estas últimas, como venimos viendo, se les prestó escasa atención hasta el inicio de los setenta, en que dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo se creó una Agrupación de Circo, Variedades y Folclore. Lo cual no fue óbice para que, aún en junio de 1978, en el entonces recién inaugurado Centro Cultural de la Villa de Madrid, se celebrara el I Congreso de Teatro, presidido por el dramaturgo Antonio Buero Vallejo y en él se propugnara la necesidad de reconocimiento con su propia personalidad del circo, las marionetas y el mimo, a

¹⁰ En sus primeros días de vida, el diario *Pueblo*, daba cuenta, a través de Ortega Lisson (1940), de la formación, gracias al voluntarismo de los camaradas falangistas, del Sindicato del Espectáculo en su delegación madrileña. Los objetivos perseguidos por esta entidad, que englobaba a los productores del teatro, cine, toros, circo, música y deportes, se centraban en que los obligados afiliados se sintieran atendidos tanto en lo laboral como en lo asistencial, todo ello dominado por un «inflexible espíritu de justicia social». Se preocupaba, así mismo, de que las giras al extranjero –las pocas que se producían– estuvieran «controladas» desde el Sindicato para impedir que fuera de nuestras fronteras se conociera una «torpe interpretación de nuestro arte dramático» (¡Y nos lo tenemos que creer!). Se informa, igualmente, en este artículo, de que se está trabajando en unas nuevas bases laborales, porque «las existentes fueron redactadas con el espíritu disociador y agresivo del marxismo, aparte de que no responden a las exigencias de la vida actual». Según parece, en la Nueva España no había diferencias de clases. ¡Lo que hay que ver! Pese a estos trabajos previos, el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) no contó con personalidad jurídica propia hasta la publicación en *BOE* (7/3/1942) del Decreto por el que se le reconocía como corporación de Derecho Público, si bien en esta primera década del franquismo contó con un enorme poder, del que se beneficiaron quienes colaboraron con él en un primer momento.

la vez que se solicitaba la creación de un Centro Nacional de Trabajo en estas disciplinas, de circos estables en Madrid y Barcelona y de una ley de protección del circo (S./n., 1978a). ¿Fue este un primer paso en el reconocimiento del circo como una entidad propia diferente al teatro? De ser así, fue un paso muy lento, pues hasta 1990 no se creó, como tal, el Premio Nacional de Circo, ni se publicó la primera convocatoria de ayudas a las artes circenses.

Este encuadre del circo entre las disciplinas teatrales no encontraba resonancia en la prensa, porque, cuando, a principios de año, los periódicos hacían balance del año escénico anterior, nunca mencionaban el circo, ni siquiera para enjuiciarlo negativamente, a pesar de que, con frecuencia, en los medios, las informaciones y críticas circenses aparecían en la sección de «Teatro».

Ignoro la legislación que afectó al circo durante la II República, si es que la hubo, pero sí localizo, en el periodo franquista, el origen de la ¿confusión? entre disciplinas tan dispares. Al acabar la guerra, en Zarauz se reúne la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, dependiente del Ministerio de Educación Nacional y formada por personalidades vinculadas con los sectores teatral y musical, que, entre otras medidas, propone la creación de un teatro y una orquesta nacionales, a la vez que pide medidas de apoyo a la lírica, como la posibilidad de reabrir el Teatro Real. A esta se añadieron otras medidas de carácter más transversal, tales como «la exención de impuestos y tributos a los teatros de importancia artística y la adopción de otras medidas encaminadas a facilitar la vida del teatro nacional» (S./n., 1939a). Al año siguiente, este organismo, mediante Orden del Ministerio de Educación Nacional (*BOE*, 13/3/1940), se convierte en el Consejo Nacional de Teatro, al que corresponderá la gestión de toda la política cultural referida al teatro, la música y la danza. El circo ni se mencionó. Tampoco entre los componentes de este Consejo se encontraba nadie vinculado a esta disciplina. ¿Indiferencia, desconocimiento o menosprecio? Hay que esperar más de veinte años para que, en la remodelación de este organismo, ahora denominado Consejo Superior de Teatro (*BOE*, 8/12/1962), aparezcan delegados del sector circense, bien entre los empresarios del sector, bien entre los representantes sindicales. En este Consejo estuvieron presentes Juan Martínez Carcellé y Manuel Feijoo Salas (*BOE*, 2/2/1963), a quien ya habíamos encontrado involucrado en la actividad sindical en 1940 (Ortega

Lissón, 1940) como responsable del grupo de circo. Todavía en la modificación de este organismo consultivo de la Dirección General de Teatros y Espectáculos se seguía diciendo que los vocales serían designados «entre personas destacadas del mundo del teatro, profesionales, críticos e intelectuales» (BOE, 24/4/1975). No quiero seguir ahondando en este tema porque, cuando escribo estas líneas (2024), la Subdirección del Ministerio de Cultura que tiene las competencias de teatro y circo se sigue denominando oficialmente, por un simple problema burocrático, Subdirección General de Teatro.

Repasemos una serie de regulaciones que evidencian la falta de una política cultural propia en torno al circo. La edad en que los niños/adolescentes y las mujeres podían actuar sobre las tablas de forma profesional fue uno de los motivos que más normativas impulsó. Muy tempranamente el régimen reguló la prohibición de que los varones menores de 16 y las mujeres menores de 18 años trabajaran en espectáculos públicos (S./n., 1939b), medida que fue modificada varias veces a lo largo de la década de los cuarenta, pero que consiguió que salieran de los escenarios las compañías de niños-artistas nacidas en el periodo republicano. Sin embargo, por Sebastián Gasch (1954f: 20) sabemos que a los niños, en la década de los cincuenta, se les prohibía trabajar en el circo con menos de 14 años, razón por la que, según los empresarios, se llegarían a extinguir los artistas circenses en nuestro país. Los hijos de los artistas circenses son «educados y formados en la pista para la pista». En décadas posteriores, incluso desde el propio seno del circo, se solicitaba –y se sigue solicitando– insistentemente la creación de escuelas oficiales de circo que permitieran acceder a la profesión desde ámbitos ajenos a ella. El Circo Ciudad de los Muchachos, del padre Silva, fue un ejemplo efímero, y con fundamentos diversos, de esa iniciativa docente que, aún en el siglo XXI, no ha encontrado respuesta oficial en la sociedad española.

La profesión, apoyada en sus reivindicaciones por las autoridades competentes en materia teatral (siempre en sentido amplio), solicitó, en 1941, al Ministerio de Hacienda la exención del impuesto de consumo de lujo para las artes escénicas. Únicamente se concedió para el teatro lírico y dramático. Por otra parte, unos años más tarde, reivindicó del Ministerio de Fomento tarifas reducidas en los ferrocarriles para las compañías y colectivos artísticos que giraban

e) Circo, Variedades y Folklore:

Acróbatas.
Trapecistas.
Equilibristas.
Percuistas.
Barristas.
Domadores de animales.

Ecuestres.
Ciclistas.
Patinadores.
Payasos.
Augustos.
Zaragatas.
Contorsionistas.
Malabaristas.
Escultóricos.
Ventrílocos.
Hipnotizadores.
Ilusionistas.
Transmisores de pensamiento.
Transformistas.
Prestidigitadores.
Calculadores.
Antipodistas.
Paquiles.
Caricatos.
Excéntricos.
Charlistas.
Humoristas.
Recitadores.

De canto:

Regional.
Internacional.
Canciones o dúo.

Rapsodas.
Estilistas animadores de música de baile.

De baile:

Regional.
Internacional.
De salón.
Clásico.
Ciaquette.
Acrobática.

Musicales:

Instrumentistas «atracción».
Saxofonistas.
Xilofonistas.
Acordeonistas.
Ocarina.
Armónica.
De instrumentos de pulso y púa.

Art. 47. Aumentos por función extraordinaria.—1) Cuando por conveniencia de la Empresa se efectúe una función más de las normales (esto es, de una en Opera y de dos en los restantes géneros), todos los artistas que tomen parte en las tres funciones (o en las dos si se trata de Opera) así como el Coro, Apuntador y Regidor, percibirán el aumento del cincuenta por ciento de su salario.

2) En Circo podrán trabajarse semanalmente, sin aumento, dos funciones extraordinarias, una el jueves y otra el domingo. Las que excedan de ese número, se regirán por la norma del párrafo anterior.

CAPÍTULO X

De la formación profesional

Art. 60. En los géneros lírico y dramático.—1) Para que los artistas españoles que aspiren a dedicarse a estos géneros, en sus distintas modalidades, puedan obtener el carnet que en lo sucesivo les acredite como profesionales será indispensable:

a) Presentar certificado acreditativo de haber aprobado los correspondientes cursos completos en algún Conservatorio, y

b) Acreditar la realización de dos meses de prácticas efectivas en una Compañía oficial o de profesionales, o bien, en defecto de tales prácticas, demostrar la actuación asimismo efectiva en una o varias obras durante treinta representaciones como mínimo.

2) Las prácticas o actuación de que queda hecho mérito podrán simultanearse con los estudios del último curso en los Conservatorios.

3) Los hijos de actores quedarán exceptuados de las prácticas mencionadas anteriormente.

4) Los aspirantes a profesionales que no procedan de los Conservatorios, pero que posean título elemental o superior, expedido por un Centro oficial, deberán hacer seis meses «efectivos» de meritaje y obtener a su conclusión el pertinente certificado de aptitud.

5) A tal objeto, quienes pretendan efectuar el meritaje habrán de solicitarlo del Sindicato del Espectáculo, en el que se abrirá un censo de aspirantes a meritorios.

6) Una vez cumplido el meritaje, la Empresa en donde se haya llevado a cabo, con los informes de la Dirección artística y del Enlace sindical, expedirá certificado de aptitud si aquél se hubiere realizado de forma satisfactoria.

7) Quienes carezcan de título oficial habrán de seguir análogas normas, si bien su período de meritaje será de doce meses, que se reducirá a ocho si en algún Conservatorio hubiesen aprobado, o aprobasen, la asignatura de «Dicción y Lectura expresiva».

Art. 63. Formación profesional de los artistas de Circo y Variedades.—1) Los artistas de estos géneros, para su formación profesional podrán cursar sus estudios en Academias particulares legalmente autorizadas.

2) Para obtener carnet profesional será necesario sufrir examen de capacitación ante Tribunal designado por el Sindicato y constituido por un representante del mismo, los empresarios y dos artistas del género de que se trate.

3) Los aspirantes tendrán que reunir como condiciones indispensables, las de saber leer y escribir y tener nociones suficientes de cultura general.

Art. 40. Retribuciones mínimas en los géneros lírico (excepto Opera) y dramático.—Los artistas dedicados a estos géneros percibirán las siguientes retribuciones, que tienen la condición de mínimas:

	Plaza fija	Jira
Pesetas diarias		
a) En temporada:		
Tiples	125	150
Tenores	125	150
Baritonos	125	150
Actrices y Actores ...	50	60
Segundas tiples	40	50
Conjunto	35	40
Coros	35	40
Meritorios	25	30
b) En «bolos»:		
Tiples	150	175
Tenores	150	175
Baritonos	150	175
Actrices y actores	70	75
Segundas tiples	35	60
Conjunto	40	45
Meritorios	30	35
Pesetas diarias		

c) Coros en «bolos».

En plaza fija	35
En jira	50

Art. 41. Retribuciones mínimas en Circo, Variedades y Folklore.—Los artistas dedicados a estos géneros percibirán las siguientes remuneraciones mínimas, cualquiera que sea el espectáculo en que actúen:

	Pesetas diarias
a) En temporada:	
Plaza fija o jira	70
b) En «bolos»:	
Plaza fija	80
En jira	100

Orden de 26 de febrero de 1949 por la que se aprueba el Reglamento Nacional de Trabajo para los profesionales de Teatro, Circo y Variedades.

De izquierda a derecha:

Artículo 6 sobre la clasificación clasificación de los «productores» de circo, variedades y folklore;

Artículo 47 sobre las retribuciones por función extraordinaria;

Artículo 60 sobre la formación profesional de los artistas de circo;

Artículo 40 sobre las retribuciones mínimas de los artistas de circo. BOE, 19/3/49.

por el país. Se consiguió para aquellas empresas que oscilaban entre los diez y veinte miembros, de modo que se proponía el apoyo a compañías de cierta entidad, a la par que se dejaba fuera a las compañías de revista –caballo de batalla de los gobernantes culturales– y, nuevamente, al circo. ¿Indiferencia, desconocimiento, menosprecio?

Por motivos de orden público y, sin duda, también a causa de las restricciones eléctricas, en el primer lustro de los años cuarenta se sucedieron los avisos en prensa recordando los horarios en que debían finalizar los espectáculos teatrales y cinematográficos, pero no fue hasta 1948 cuando las autoridades cayeron en la cuenta de que también existía el circo, para el que fijaron la hora de cierre en la 1:30 de la madrugada, el mismo horario que los espectáculos líricos de gran formato y los frontones, pero ligeramente más tarde que el teatro de texto y el cine (S./n., 1948b).

Puesto que, como venimos viendo, el circo y las variedades quedaban en terreno de nadie, desde el Sindicato Nacional del Espectáculo se proporcionaron modelos de contratos para las variedades (entre los que se incluían los de circo). También desde esta misma instancia se organizaron los exámenes para demostrar la aptitud de los artistas de variedades y circo.

Entre las encomiendas del SNE en los años cuarenta figuraba la prohibición de hacer giras, por España y el extranjero, si no se contaba con un visado especial y un enlace sindical no formaba parte del grupo. Y además, en casi todo el periodo por nosotros estudiado, los empresarios debían solicitar permisos para contratar artistas extranjeros, señalando nombres y periodos de contratación, permisos que debían renovarse si el artista prolongaba su gira. Así mismo, el SNE otorgó pensiones a los artistas desasistidos con los fondos que recaudaba de las taquillas (dos funciones anualmente), que obligaba a tributar a los empresarios de local o de carpa (quienes, a su vez, no pagaban a los artistas). Pero, eso sí, este omnipresente y omnipotente Sindicato exigía a todos los «productores» el carnet sindical, lo que explica las interesantes estadísticas que publicaba, aunque nunca referidas al circo.

La concesión de subvenciones que ayudaran a los diferentes sectores de las artes escénicas y de la música no fue ni una iniciativa temprana ni similar en todos los sectores. Así, gracias al Ministerio de Exteriores, en 1946, se

convocaron subvenciones, que se canalizaron a través de la Dirección general de Bellas Artes, para que las compañías líricas y dramáticas pudieran viajar a Iberoamérica.

A estas se sumaron, en 1948, otro tipo de ayudas para aquellas compañías líricas que cumplieran una serie de requisitos, entre ellos hacer una temporada de tres meses en Madrid o Barcelona. Poco a poco, esta figura, la subvención, fue encontrando su espacio –muy reducido y limitado hasta 1961– en la vida escénica del país. Hay que esperar a 1990 para que el Ministerio de Cultura, a través del INAEM, publique su primera convocatoria específica de subvenciones al circo, si bien es cierto que, esporádicamente y ante una situación de emergencia, el Ministerio de Información y Turismo otorgó alguna ayuda, como la del Zoo Circus, de Pedro García, ya en los setenta (Laborda, 1974a). Por tratarse de un hecho extraordinario, la prensa se hizo eco de él, a la vez que aprovechó para anunciar que en la Organización Sindical, a propuesta de la Agrupación Nacional de Circos y Feriantes¹¹, se estaba trabajando en el anteproyecto de una futura ley del circo que se sometería al estudio del Ministerio de Información y Turismo¹².

En cuanto a la ordenación laboral, es preciso señalar que, a partir del 26 de febrero de 1949, en que el Ministerio de Trabajo aprobó el Reglamento Nacional de Trabajo para los Profesionales del Teatro, Circo y Variedades (BOE, 19/3/1949), el Estado ejerció, por lo menos en teoría, un control férreo sobre las condiciones de trabajo; control que, como veremos, fue algo más laxo, como

¹¹ Suponemos que se produjo un error en el nombre de esta Agrupación. Los feriantes –flaco favor– se incluían, desde 1942, en el mismo grupo que los productores de circo, según informó el *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo* en su número inicial. Entendemos que se refiere a la Agrupación Nacional de Circo, Variedades y Folklore, creada en 1970 a petición de 22700 productores de estas disciplinas porque consideraban que sus inquietudes y reivindicaciones no coincidían con las del teatro, la lírica y la danza. Por otra parte, el circo ha luchado para deslindarse del mundo de las ferias, aunque coincidieran con ellas en muchas plazas, porque esto implicaba obviar su carácter cultural y educativo, que venía reivindicando desde una década antes (S./n., 1970).

¹² Ya en democracia, se ha trabajado en un *Libro blanco del circo* (1991) y en un *Plan General de Circo* (2012) que han pretendido regularizar y ayudar al sector circense, pero con muy relativos resultados. Las mismas reivindicaciones y problemática de las que hablaban las gentes del circo en el periodo franquista se han repetido en los documentos elaborados en el siglo XXI.

ocurre con la censura y otras normativas, en el caso del circo. Los motivos, como siempre, inciertos, aunque también comprensibles, dada la dispersión de los circos ambulantes.

Este Reglamento alcanzó un mayor impacto en la profesión, porque afectaba a todos los productores del espectáculo, al regular las vacaciones anuales retribuidas, los descansos semanales del personal artístico y técnico, las bonificaciones a este último en caso de verse obligados a trabajar en sus días de descanso, los salarios de las diferentes categorías artísticas que se establecieron, pero de los que quedaban excluidos los cabezas de cartel y los representantes de locales, entre otros, es decir, los empresarios de compañía y de paredes.

Esta normativa sí modificó la escena en las décadas siguientes, puesto que implicó modos de trabajo más racionales, que el mundo del circo, debido a la precariedad en que se movían la mayor parte de sus empresas —muchas de ellas, familiares—, no siempre cumplía. Las infracciones, con frecuencia, se recogían en el *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*.

El Reglamento de 1949 obligaba a todos los trabajadores a estar sindicados; eso sí, a ese único y vertical sindicato existente en el franquismo y que englobaba tanto a empresarios como a trabajadores, denominados todos ellos, como hemos dicho, «productores». Para ejercer su trabajo necesitaban un carnet que emitía el SNE, para cuya obtención se requería una serie de condiciones, mínimas en el caso de las mencionadas artes circenses: «saber leer y escribir y tener nociones suficientes de cultura general» y pasar un examen ante dos empresarios y dos artistas de la disciplina. Nada que ver con los estudios de Conservatorio o los títulos oficiales elemental o superior, además de los meses de meritoriaje, menores en los hijos de actores. En el caso del circo, la ausencia del mencionado meritoriaje tenía mucho que ver con la transmisión de la disciplina circense de padres a hijos, de ahí las grandes dinastías que han poblado tradicionalmente los circos. El Sindicato ejercía un papel destacado en la vida del circo (y del resto de artes escénicas): los contratos tenían que ser visados por este organismo y cada una de las compañías o empresas debía contar con un enlace sindical que daba cuenta del devenir de la agrupación laboral; por otra parte, esta entidad se responsabilizaba de que las empresas, antes de iniciar una gira, realizaran los «depósitos de garantía», es decir, consignaran en el Sindicato, o en sus delega-

ciones provinciales, las dietas de toda la compañía de siete días y el coste del viaje desde el punto más alejado de la gira. Sin embargo, una «Información Sindical» de septiembre de 1952 (S./n., 1952c) permite entrever que los delegados provinciales no cumplían con rigor estas funciones.

Por otra parte, las empresas y los artistas debían compartir, según el Reglamento (Art. 55), los gastos que conllevaba la aportación, del 6 % y 3 %, respectivamente, del salario, al Montepío Nacional de Actividades Diversas, fondo con el que se pretendía cubrir las prestaciones por jubilación, viudedad, enfermedad, etc. Sin embargo, por la revista *Circo* (S./n., 1959d), descubrimos que, con frecuencia, alguna de las partes, principalmente los artistas, incumplían esta obligación. Se instaba a que, desde el Sindicato, se informara a estos últimos –haciendo hincapié en el riesgo que entrañaba su trabajo– de que la medida incidía en su beneficio.

Se producían considerables divergencias, así mismo, en la consideración de «temporada» entre el circo y las demás artes escénicas. Mientras que en estas «hacer temporada» implicaba trabajar 49 días consecutivos (entiendo que respetando los días de descanso semanal, que también fueron regulados en este Reglamento), en el circo y las variedades la temporada consistía en trabajar 25 en un periodo de 30 días, lo que nos habla de la mayor inestabilidad en el trabajo de estos últimos colectivos, que para compensar los paros, principalmente en invierno, se veían obligados a trabajar en salas de fiestas o en los descansos y finales de las sesiones cinematográficas¹³. Por otra parte, quizás debido a la especial idiosincrasia del circo, en que el artista e incluso su familia vivían en esa ciudad rodada que conformaba el circo ambulante, respecto a los ensayos, que en otras disciplinas escénicas quedaban muy regulados, aquí únicamente se decía: «para artistas de Circo y Variedades, los ensayos serán llevados a cabo en la forma y condiciones previamente acordadas en el contrato, sin que en ningún caso puedan dar comienzo antes de haber transcurrido un mínimo de diez horas desde que el artista hubiera terminado su trabajo la noche anterior». Me cuesta creer que estas normas se cumplieran, especialmente en los circos ambulantes pequeños.

¹³ Sebastián Gasch, con enorme minuciosidad, dio cuenta, entre 1948 y 1965, en la revista *Destino*, de las actuaciones de circo, y también a veces de las variedades, en espacios barceloneses tales como el Cine Moderno, las salas Mozart, Bolero, Río y Folies, el Salón Rigat y, sobre todo, la Sala Emporium.

He afirmado más arriba que el circo no fue tan controlado, pero tampoco protegido, por este Reglamento, y ello se debe a que en él no se regularon las horas de ensayo y su retribución, lo que sí se hacía con otras disciplinas, ni se marcó el número de integrantes mínimo de una compañía circense, aunque sí se apuntó cuántas atracciones mínimas debían componer los diferentes tipos de actuaciones; así, por ejemplo, un espectáculo completo debía contar con un mínimo de ocho atracciones; los cines o cafés-concierto, de tres; cantidad que se reducía a dos en las boites. Como excepción, los artistas circenses podían duplicar sus números. Se diferenciaba, así mismo, el circo en el número de funciones extraordinarias: mientras que en teatro cualquier función que excediera de las dos diarias, seis días por semana, debía incrementar su retribución en un 50 %, en el caso del circo, por el mismo sueldo, los jueves y domingos se realizaban tres funciones. Difería, así mismo, el circo porque sus artistas debían pagarse la vestimenta que utilizarían en la pista, mientras que en el teatro esta, lógicamente, corría a cargo de la empresa. Podría seguir añadiendo detalles, pero cierro este apartado señalando que las retribuciones mínimas de los artistas circenses se equiparaban e, incluso, estaban un poco por encima de las de los actores del teatro de texto (en 1949, entre 70 y 100 pesetas diarias, según se realizaran en temporada, gira o plaza fija)¹⁴, pero muy alejadas de las de los intérpretes líricos. Nada, por otra parte, que no ocurra hoy en día.

El 26 de julio de 1972 (BOE 14/8/1972) se publicó una «Orden que aprobaba una Ordenanza de Trabajo de Teatro, Circo, Variedades y Folklore» en que se actualizaba y matizaba el Reglamento de 1949. El circo y las variedades continuaban teniendo un trato discriminatorio frente a las restantes artes escénicas, si bien es cierto que esta nueva Ordenanza, quizá de forma más acorde con los tiempos, resultaba ligeramente menos taxativa que la de veinte años antes. Un

¹⁴ De acuerdo con las múltiples variables que plantea The MeasuringWorth Foundation, (<https://www.measuringworth.com/calculators/spaincompare/relativevalue-es.php>), este sueldo equivaldría a uno actual (poder adquisitivo) que oscilase entre los 37 y 52 euros diarios, lo que implicaría que, si se pagaban los días de descanso, cosa que dudo, estaríamos hablando de salarios mensuales de entre 1100 y 1500 euros. Desconfío asimismo de que, en la España de los cortes de luz y la cartilla de racionamiento, por solo mencionar dos problemas de los que hablaba la prensa, se abonaran esos sueldos, no solo a los artistas circenses, sino también a todos los escénicos. Por supuesto, quedan fuera de estos sueldos los empresarios de compañías y de local.

problema del Estado franquista, quizá nimio frente a lo que suponía el propio régimen, consistió en regular hasta la saciedad, pero luego no controlar que se cumplieran las normativas. Nuevamente creo percibir un exceso de burocracia que «empantanaba» cualquier actividad y hacía inviable su cumplimiento.

Respecto al Reglamento anterior, en 1972 se incluía a los trabajadores de las ferias y verbenas, se regulaba la presencia de artistas extranjeros en los espectáculos, cuya presencia, en el caso del circo, no estaba limitada en absoluto; se reducía la «temporada» circense a 15 días en Madrid y Barcelona, mientras que, para el resto de ciudades, permanecían los 25 días de trabajo en un periodo de treinta. También se matizaron los días de descanso semanal retribuidos: los artistas circenses podían acumular hasta 21 días de trabajo consecutivo y luego gozar hasta de tres días de descanso, aspecto que de ninguna manera se contemplaba para los artistas de géneros dramáticos, líricos, folclore o variedades. Resulta muy curioso el hecho de que, mientras que cualquier artista, incluso personal auxiliar, por la retransmisión de radio o televisión de un espectáculo percibían el 50 % y el 300 %, respectivamente, de incremento de su salario, no era así con los espectáculos circenses, a cuyos trabajadores de cualquier tipo no se les debía retribuir de forma especial, bastaba con la conformidad del artista. ¿Es que los artistas circenses eran menos artistas y no gozaban de derechos de imagen? No me extrañaría que esta circunstancia estuviera en la profusión de emisiones circenses desde el segundo lustro de los años sesenta, y que fuera una de las razones de la decadencia del género.

Otro aspecto que ha llamado nuestra atención es el de los sueldos, pero no solo los vinculados a nuestra disciplina, sino a todas las escénicas, pero pondremos como ejemplo el circo. Dependiendo de que se tratara de «temporada» o «bolos», los artistas, en 1972, debían percibir una asignación diaria que oscilaba entre 495 y 680 pesetas, lo que ahora equivaldría a unos sueldos diarios actuales de entre los 65 y los 89 euros (MeasuringWorth).

**LOS CAMUFLADOS PREMIOS NACIONALES AL CIRCO O, LO QUE ES LO MISMO,
LOS PREMIOS NACIONALES DE TEATRO EN LA MODALIDAD DE INTERPRETACIÓN CIRCENSE**

Durante muchos años, hemos afirmado que no se habían concedido premios nacionales al circo por el Ministerio de Cultura hasta 1990. Ahora nos hemos dado cuenta, gracias en parte a José Palacio (2011) y su libro *Premios Nacionales de Circo 1954-2011*, que esta afirmación tiene tanto de falsa como de verdadera.

Es cierto que el Ministerio de Cultura no había concedido premios al circo hasta el mencionado año, entre otras razones porque no existió tal Ministerio hasta la Transición, pero sobre todo porque los premios que se concedieron durante el periodo franquista se denominaron Premios Nacionales de Teatro en la modalidad de Interpretación circense. A este hecho es preciso sumar otros que nos han llevado a confusión todavía más: su concesión fue muy irregular y, además, el Ministerio de Trabajo, a través del Sindicato Nacional del Espectáculo, otorgó, desde 1941 –y creo que solo en los años 1940 y 1941–,



Pinito del Oro. UPAAC.

unos Premios Nacionales del Teatro, la Música y la Cinematografía «en su deseo de velar [...] por la depuración estética y mejoramiento artístico del Espectáculo». Por supuesto, en nuestro rastreo, no hemos localizado concesiones de este a los artistas circenses.

Si seguimos investigando sobre premios y galardones entregados desde la rama del poder nacionalsindicalista del partido único, en el campo de la cultura, y concretamente en el circo, descubrimos, por el diario *Arriba* (S./n., 1942a), cuasiportavoz del Gobierno del Nuevo Estado, que, con motivo de la Exaltación al Trabajo, el Ministerio de Trabajo, a través del SNE, concedió medallas de oro, plata y bronce a «destacadas figuras de la escena y a camaradas productores de los distintos ramos del espectáculo». Junto a las siete medallas de oro a destacados actores/actrices y compositores, se concedieron una treintena de medallas de plata a diferentes personas vinculadas con el espectáculo, entendido este en un sentido amplio, puesto que fueron premiados los esfuerzos de intérpretes teatrales y líricos, banderilleros, músicos, pelotaris, jockeys, taquilleros y acomodadores, y, entre todos ellos, a un representante del mundo del circo, José Florences Gili (1872-1944), el Gran Florences, ilusionista que recorrió numerosos países mostrando sus números de prestidigitación y uno de los fundadores de la Sociedad Española de Ilusionismo (SEI), una de las asociaciones más activas del mundo circense español. Al acto de entrega de los premios, como era costumbre en la España del momento, asistieron jerarquías y autoridades españolas, a las que acompañó un representante del Frente de Trabajo alemán (¿imparcialidad de Franco en la II Guerra Mundial? ¡Y nos lo tenemos que creer!). Se alentó a los premiados a «continuar prestando todo su entusiasmo a la grandeza de la Patria bajo las consignas de Dios, España y Francisco Franco». ¡Este era nuestro país en esa inmediata posguerra!

Junto a estos galardones del primer lustro de los cuarenta, cuando la Falange tuvo más fuerza, se crearon, veinte años más tarde, por la Agrupación Sindical de Circo, Variedades y Folklore (dependiente del SNE, pero todavía no constituida legalmente), unos premios que reconocían la labor de los profesionales de estos gremios. El Premio Ramper, que lógicamente valoraba el mérito circense, recayó sobre Pinito del Oro, mientras que la distinción concedida a las empresas recompensó la labor de Feijoo-Castilla (Anteno, 1966).



Los payasos Pery y Popey,
la trapezista Miss Mara y
Los Scotland, malabaristas. UPAAC.

El nacionalcatolicismo tardó más en reaccionar: en 1947 (Orden 26 de febrero), por parte del Ministerio de Educación Nacional a través del Consejo Superior de Teatro, se crearon los denominados Premios Nacionales de Teatro, que reconocían la labor de autores, compañías e intérpretes dramáticos y líricos, y se volvía a dejar al circo fuera; nada extraño, puesto que en el Consejo Superior de Teatro no había representantes del sector circense. Desde este se dejaron oír quejas por la falta de reconocimiento hacia el mismo (Armiñán, 1955), lo que provocó que, por fin, el Ministerio de Información y Turismo creara, por Orden de 12 de agosto de 1955, tres premios a la interpretación circense, como parte de los Premios Nacionales al Teatro. Hay que señalar, así mismo, que tres años antes (Orden de 9 de agosto de 1952) ya se habían concedido premios a la dirección de escena, a la labor plástica en el espectáculo (escenografía y vestuario) y a la interpretación de danza. En el circo, todo tarde y mal.

Por Orden de 30 de noviembre de 1955, se concedieron los primeros Premios Nacionales de Teatro a la interpretación circense correspondientes a la temporada 1954-1955: «Un premio nacional de 10 000 pesetas a la Agrupación Familiar Los Méndez (acróbatas). Un premio nacional de 10 000 pesetas a la Agrupación familiar Arriola (barristas). Un premio nacional de 10 000 pesetas a don Enrique Pardo Fernández, trapecista humorístico».

A partir de este año, se fueron sucediendo, de forma discontinua, como se apreciará en la siguiente relación, los premios que recompensaban las actuaciones circenses:

Temporada 1955-1956: a la trapecista Cristina María del Pino Segura, Pinito del Oro; al ventrílocuo Felipe Moreno y a los payasos Hermanos Díaz, Antonio y Emilio Díaz.

Temporada 1956-1957: al ciclista funámbulo don Enrique Olmeda, conocido artísticamente como Kolmedi, a los payasos Pedro Ortega y José Carrasco González, los famosos Pery y Popey, y al alambrista Manuel Dos Santos.

Temporada 1957-1958: a la trapecista María del Pino Papadopaulos Vaquero, de nombre artístico Miss Mara; a la agrupación familiar Los Cuéllar, perchistas, integrada por Isidoro Cuéllar Cortés, María Nieves Junio Bermudo, Secundino Cuéllar Cortés y Milagros Causadas, y a la agrupación familiar Pomppoff, Thedy



Pompoff, Teddy e hijos. UPAAC.



Charlie Rivel, Los Martini y Tonito. UPAAC.

e Hijos, compuesta por Teodoro Aragón Foureaux, José María Aragón Foureaux, José Aragón Hipkins y Emilio Aragón Domínguez.

Temporada 1958-1959: al payaso Bernardo Fernández Aragón, más conocido como Guerrita; a Yolanda y Alfredo Fernández Sánchez, conocidos como Los Scotlan, artistas del monociclo y la bicicleta; y a la familia Segura, compuesta por José y Salvador Segura García y José, Atilina y Arturo Segura Rodríguez.

Temporada 1959-1960: a la agrupación de malabaristas Marialex, integrada por Alejandro y Domingo Bañuelas, y a la señorita Clara Susperragui Ochateco, de nombre artístico Miss Claris, por su número de palomas amaestradas.

Temporada 1960-1961: al equilibrista sobre rulo Máximo Rodríguez Viejo, de nombre artístico Monroe, y a su compañera asistente Francisca Oliver Pérez; a la agrupación Hermanos Martini, payasos musicales, integrada por Ramón Planet Luján, Ramón Vallés Puyalto y Juan Pérez del Castillo, y a Los Dominis, barristas cómicos, agrupación integrada por Domingo Cuéllar Cortés, Julio Luis Hernández y José Molins Coll.

Temporada 1961-1962: al domador de toros bravos Manuel Rueda; a Raimundo Luis Lorenzo Garzón, de nombre artístico Logano, contorsionista aéreo, y a la agrupación familiar Los Luganos, trapeceistas volantes, integrada por Ángel, Alfonso y Enrique Bendicho Billiarand.

Temporada 1962-1963: al clown José Aragón Hipkins, conocido como Nabuconodorcito; al payaso y acróbata Rogelio Andréu Lasserre, de nombre artístico Rogelio Rivel, y a Emilio Briatore Alegría.

Temporada 1969-1970: a José Andreu, payaso, conocido artísticamente como Charlie Rivel, y a Máximo Rodríguez Viejo, malabarista conocido artísticamente como Monroe.

Temporada 1970-1971: a Emilio y a José Víctor Aragón, conocidos como Pompo y Teddy (hijos), y al dúo formado por Pedro Ortega y José Carrasco, cuyo nombre artístico era Pery y Popey. Además, en esta misma convocatoria, bajo el epígrafe «Realizaciones y actividades de especial interés», se premió, junto al Liceo barcelonés, al Circo Ciudad de los Muchachos, de Orense, del que era director el padre Jesús Silva Rodríguez.

Temporada 1971-1972: a la agrupación Rudi Llata, compuesta por José Llata Fernández, Manuel Ruiz Romero, Manuel Ruiz Díez y José Ruiz Díez; a Antonio Papadopoulos Caquero, conocido artísticamente como Tonito. En esta misma resolución, se le concedió el premio a Juan Martínez Carcellé por su especial dedicación profesional.

Temporada 1972-1973: a Manuel y José Villa del Río, payasos con el nombre artístico de Hermanos Tonetti, y a Anacleto Martín Reyes, equilibrista nominado como Tito Reyes.

Y aquí, tras rastrear el *BOE*, se terminan nuestras pesquisas en torno a los Premios Nacionales de Teatro otorgados a la interpretación circense, si bien no me atrevo a descartar que, en el futuro, con un mayor grado de digitalización de los archivos de este periodo oscuro de nuestra historia sociopolítica, que no circense, podamos descubrir más artistas que recibieron este premio. Esta afirmación sirve, así mismo, para los galardones otorgados por el Sindicato Nacional del Espectáculo, dependiente del Ministerio de Trabajo, y de los que únicamente hemos tenido conocimiento por el *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo* y por la prensa.

Como vemos, el universo circense fue amplio en el periodo franquista, como amplia fue la nómina de los galardonados. Suponemos que las afinidades políticas estaban presentes en estas concesiones, aunque quizás no con el peso que, desde la actualidad, tendemos a concederles. Baste recordar que Pompoﬀ y Teddy, acabada la guerra, permanecieron seis meses en la cárcel de Porlier por haber colaborado con el bando republicano, o que el ventrílocuo Felipe Moreno Centeno estuvo encausado, como consta en el Centro Documental de la Memoria Histórica, por el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo.

Esta, con sus luces y sombras, era la política teatral –lamentablemente, durante estos 35 años, el circo careció de un reconocimiento explícito a su idiosincrasia– que rigió la escena española en el franquismo, con normativas e ideas que, a veces, se arrastraban de periodos anteriores y otras que, con modificaciones más o menos acusadas, han llegado hasta nuestros días. Es necesario precisar que, salvo las regulaciones del Ministerio de Trabajo o de Hacienda y,



Los hermanos Tonetti. UPAAC.

por supuesto, la censura, que también se había ejercido durante la II República, a la potente industria del espectáculo, como ocurrió en periodos anteriores, le influyeron poco o nada las intenciones políticas o las políticas sobre la escena.

Por otra parte, considero que la actividad circense, quizás todas las escénicas, estuvo tremendamente lastrada por requisitos burocráticos, normativas, leyes, etc., que sospecho se incumplían de manera flagrante, quizás por la precariedad en la que subsistían algunos de ellos (falta de personal dedicado exclusivamente a la gestión), por desconocimiento de tal cúmulo de trabas, por picaresca o por... En todo el periodo estudiado, no creo que llegaran a una docena las empresas circenses capaces de moverse en ese entramado legislativo. ¡Y no digamos si tenían que contratar a artistas extranjeros o vehicular la actuación de instalaciones foráneas! Gestionar un circo en condiciones requería personal especializado, experiencia y contactos, de los que no disponían las empresas familiares que, durante generaciones, han llevado el circo a los más recónditos lugares de nuestro país.

NOMBRE ARTÍSTICO	PREMIO NACIONAL DE TEATRO MODALIDAD INTERPRETACIÓN CIRCENSE (POR TEMPORADA)	PREMIO NACIONAL DE CIRCO
LOS MÉNDEZ	1954/55	
LOS ARRIOLA	1954/55	
ENRIQUE PARDO FERNÁNDEZ	1954/55	
PINITO DEL ORO	1955/56	1990
FELIPE MORENO	1955/56	
HERMANOS DÍAZ	1955/56	
KOLMEDI	1956/57	
PERY Y POPEY	1956/57 y 1970/71	
MANUEL DOS SANTOS	1956/57	
MISS MARA	1957/58	1992
LOS CUÉLLAR	1957/58	
POMPOFF, TEDDY E HIJOS	1957/58	
GUERRITA	1958/59	
LOS SCOTLAND	1958/59	
FAMILIA SEGURA	1958/59	
LOS MARIALEX	1959/60	
MISS CLARIS	1959/60	
MONROE	1960/61 y 1969/70	
HERMANOS MARTINI	1960/61	
LOS DOMINIS	1960/61	
MANUEL RUEDA	1961/62	
LOGANO	1961/62	
LOS LUGANOS	1961/62	
NABUCODONORCITO	1962/63	1991
ROGELIO RIVEL	1962/63	1993
EMILIO BRIATORE ALEGRÍA	1962/63	1994
CHARLIE RIVEL	1969/70	
HIJOS DE POMPOFF Y TEDDY	1970/71	
CIRCO CIUDAD DE LOS MUCHACHOS	1970/71	
RUDI LLATA	1971/72	
TONITO	1971/72	1999
JUAN MARTÍNEZ CARCELLÉ	1971/72	
HERMANOS TONETTI	1972/73	1998 (Pepe Tonetti)
TITO REYES	1972/73	



EL CIRCO EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA





EL CIRCO EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

Y, A PESAR DE TODO, UNA INDUSTRIA ESCÉNICA RESILIENTE

Las artes escénicas, y el circo entre ellas, gozaron de una enorme popularidad en el periodo estudiado, si bien es cierto que, en consonancia con la evolución de la sociedad y la política española, sufrieron enormes vaivenes. Nada tiene que ver el circo en los años cuarenta con el que se pudo ver en los sesenta, ni tampoco este último con lo que ofrecían las instalaciones circenses en 1975. En todo caso, es evidente que el mundo de la escena fue una potente industria que vivió, como en la actualidad, en una crisis perpetua, según sus propios protagonistas, pero con una enorme resiliencia.

En este apartado pretendemos mostrar cómo las artes escénicas en general, y el circo en particular, contaron con un público fiel, incluso cuando las circunstancias político-sociales de la España de la inmediata posguerra no eran las propicias para que la población acudiera de forma masiva a divertirse. A pesar del hambre, los represaliados, las cartillas de racionamiento, los cortes del suministro eléctrico, el estraperlo, las condenas a muerte, la constante presencia hasta 1945 de la política y los políticos en la vida escénica, los muertos todavía en las cunetas, el aislamiento a que fue sometido (y se sometió) nuestro país y un larguísimo etcétera que convirtieron los años cuarenta del siglo pasado en uno de los periodos más oscuros de nuestra historia, existió, por parte de los empresarios y del público, la voluntad de que la vida escénica, con todas sus luces y sombras, continuara, como lo había hecho durante la II República y la guerra. En esencia, la escena, salvo las iniciativas minoritarias, muy

minoritarias, pero de indudable peso ético y artístico en el periodo republicano, era la misma, como eran casi los mismos los empresarios y la mayoría de las compañías que, por voluntad o por necesidad, se acogieron a las directrices del nuevo régimen. No se puede negar que hubo por parte del Gobierno franquista un intento de «controlar» la vida escénica, pero las iniciativas de mayor calado fascista fueron de reducido recorrido y escasa implantación (Santolaria 2022a). Es cierto que se fueron imponiendo las medidas, especialmente a partir del Reglamento Nacional de Trabajo para los Profesionales del Teatro, Circo y Variedades de 1949, que regulaban aspectos relativos a la logística de las compañías y empresas (horarios, días de libranza, vacaciones, sueldos, giras, etc.). Si estos hechos paradójicos se produjeron, no nos cabe duda de que la escena se convirtió en válvula de escape de lo vivido en el pasado, pero también en el presente.

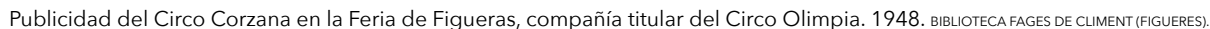
Tampoco hay que desechar una idea sostenida por Javier Tusell al hablar de la dictadura de Franco, cuando afirma que solo un 40 % de la población de la España de posguerra estaba comprometida políticamente con un bando u otro, mientras que el resto de la población era una mayoría no solo silenciosa, sino también «ausente» de la realidad sociopolítica, ausencia más acusada a medida que fue mejorando la situación económica del país, y que solo tomó conciencia, no de forma masiva, en los últimos lustros del periodo franquista.

Con las décadas de los cincuenta y de los sesenta se inició el deshielo de las relaciones con los países de nuestro entorno, y con ello una bonanza económica que apreciamos, en nuestro caso, en las carteleras de las grandes ciudades y, suponemos, en el resto del país. La crisis de los setenta tiene su hecho más relevante en el mundo circense en el cierre y posterior demolición del Circo Price, médula espinal de una potente actividad y cuya fuerza se irradiaba a todo el Estado gracias, entre otros, a los gestores privados de dicha empresa.

Aunque el título de esta publicación alude a la actividad circense en nuestro país, las herramientas para su análisis son bastante precarias e incompletas. A pesar de los esfuerzos realizados desde diferentes núcleos de estudio e investigación, carecemos, aún, y no digamos en el periodo estudiado, de las estadísticas sobre actividad escénica que permitan realizar afirmaciones sobre ella con cierto rigor y solvencia, lo que nos obliga, en las páginas que siguen, a una



Cartel del *Charivari* 76 en el Circo Price. 1946. BNE.



revisión del impacto de la actividad circense en Madrid y Barcelona, únicas ciudades de las que poseemos carteleras durante todo el periodo estudiado. No obstante, esto no es del todo cierto, ya que, a partir de 1962, las carteleras con que contamos no recogen la actividad circense y hemos tenido que «rehacer» esta a través de la prensa¹⁵.

Las estadísticas siempre pueden resultar un tanto engañosas, pero en el caso del circo, especialmente hasta el final de la II Guerra Mundial, mucho más: la dificultad de contratar artistas extranjeros, con la excepción mencionada de los alemanes desde 1943, provocó que fueran muy pocos los espectáculos conformados en su integridad por atracciones circenses. Lo más frecuente, en toda España, es que las artes circenses que no requerían animales ni mucho aparataje se integraran en los llamados espectáculos de variedades, o que números de variedades conformaran los espectáculos circenses, o aún más, una misma atracción pudiera ser catalogada, dependiendo del espacio en que se exhibía, unas veces como variedades y otras como circo (con la consiguiente diferencia económica en su caché), por lo que contabilizar en este estudio las funciones únicamente circenses entraña cierta dificultad.

En la primera década del franquismo, no eran extraños los montajes en los que confluían Amalia de Isaura o Raquel Meller con las patinadoras del Báltico, Ramper, los Grecos (águilas humanas), la bailaora Rosita Durán, las rondallas que interpretaban jotas o los payasos Pompoft y Thedy. A esta dificultad se suma una más: algunas entidades, como, por ejemplo, la revista *Estrellas de la*

¹⁵ Como no quiero cansar al paciente lector con los problemas que afectan al sufrido investigador, utilizo este método para explicar las fuentes en las que hemos bebido para nuestro análisis. Las carteleras de Madrid y Barcelona entre 1939 y 1962, elaboradas por el CDT (ahora CDAEM) bajo la dirección de Julio Huélamo y la coordinación de Lola Puebla, sí recogen la actividad circense, incluso las que estaban en el punto límite entre el circo y las variedades. Las carteleras preparadas por P. Cuesta, J. P. Sánchez Sánchez y M. Pérez, que abarcan el periodo 1961-1982, no recogen la actividad circense, por lo que hemos recurrido al diario *Pueblo*, en el caso de Madrid, y a la revista *Destino*, al *Diario de Barcelona* y a la publicación de R. Bech (2015: 385-387) para la Ciudad Condal para diseñar un panorama de lo que fue el circo en esas ciudades. Aunque tampoco esto es del todo cierto, porque la prensa no recogía la presencia de los circos pequeños y familiares en los barrios periféricos de ambas ciudades. Si nos referimos al resto de España, ni que decir tiene que, a pesar de la labor impropia realizada por el profesor Romera desde la UNED en pro de reflejar la actividad escénica a través de las carteleras de diversas ciudades (Aragón, Somalo), no disponemos más que de referencias muy aisladas.

Pista y del Teatro –instrumento que facilitaba la contratación de artistas–, consideraban variedades los números o espectáculos de magia, ilusionismo, ventriloquía o mentalismo; otras, como el *Reglamento Nacional de Trabajo para Profesionales de Teatro, Circo y Variedades* englobaban en un solo grupo las atracciones circenses y las denominadas variedades, y las opiniones más cualificadas, como ya hemos visto, incluían estas materias como parte de las artes circenses. Nuestro estudio ha optado por esta última posibilidad.

Veamos. En Madrid, entre 1940 y 1960, se realizaron 237.003 funciones de espectáculos profesionales, con oscilaciones desde las 7.854 del primer año de la serie, en que Madrid capital contaba con poco más de un millón de habitantes y estaba recién terminada la guerra, a las 15.213 de 1950, cuando la ciudad tenía 1,6 millones de habitantes, que se convirtieron en 1,8 en 1955 y en 2,25 millones en 1960, con una media anual de casi 11.300 funciones¹⁶.

Con este halagüeño panorama, debemos señalar que las funciones de circo oscilaron en torno al 5 %, con desviaciones que fueron del 5,60 % del primer lustro analizado al 4,71 % del último. El total de funciones de las diferentes artes circenses a lo largo de estos 21 años fue de 11.717, lo que arroja una media de unas 550 funciones anuales, si bien es cierto que, durante el año 1940, solo se contabilizaron –como ocurrió entre abril y diciembre de 1939– poco más de medio centenar de funciones. Recordemos que el Circo Price, tras su rehabilitación, se abrió a finales del citado año 1940.

Estos datos permiten conocer parte de la oferta, visión que se completaría averiguando las localidades que se ponían anualmente a la venta. Partamos de que el Circo Price, en la década de los cuarenta, contaba con un aforo de 1.800 localidades, que se incrementaron hasta 1.900 en los años sucesivos, y que

¹⁶ Para comprender el alcance de esta última cantidad, quizás convendría recordar una serie de datos, de los que, como hemos adelantado, está excluido el circo: durante la temporada 1990-1991, en la capital se realizaron 7.835 funciones (Pérez Coterillo, 1995: 97), cantidad que se incrementó hasta las 8.617 funciones en la temporada 1997-1998 (CDT, 1999: 36) y a 10.127 en la 2002-2003 (CDT, 2005: 3), años en que la población de la ciudad se cifraba entre 3 y 3,5 millones de habitantes. Carecemos de datos más actualizados referidos a las artes escénicas en la capital. El *Anuario de la SGAE 2022* (p. 7), que presenta estadísticas desde 2016 a 2021, cifra en más de 16.000 las funciones anuales realizadas en toda la Comunidad de Madrid con anterioridad a la pandemia y en 11.000 las del año 2021. No conviene perder de vista que, en la actualidad, la Comunidad de Madrid cuenta con más de 6,6 millones de habitantes.



Cartel del Circo Americano. Año 1959. BNE.

el Circo Americano, según testimonios, ofertaba unas 4 000 localidades por función. Ignoramos el aforo de los circos que visitaron la ciudad durante estos años, pero es seguro que podían contar con unas 1 000 o 1 500 localidades¹⁷. Sí sabemos que muchos de los teatros donde se exhibieron espectáculos de magia y mentalismo, superaban con creces las 1 000 localidades (Santolaria, 2022a): es el caso de los teatros Zarzuela, Lope de Vega, Gran Vía, Calderón, Salamanca, Alcalá, Pavón o Albéniz, por no citar el Palacio de Deportes y sus entre 10 000 y 16 000 localidades. Si multiplicamos estas cantidades, aun partiendo de aforos medios-mínimos, por el número de funciones, podemos suponer que, cada año, se podían poner a la venta en torno a un millón de localidades de circo. ¡Casi nada! Pero no juguemos al cuento de la lechera circense. Ignoramos el porcentaje de ocupación, pero si atendemos a la prensa, sobre todo cuando se refiere al Circo Americano, el circo en Madrid durante estas dos décadas, como ocurría con todos los espectáculos, tenía su público, porque, en un periodo en que no había subvenciones que distorsionaran el mercado, la taquilla era el único criterio que determinaba la permanencia de un espectáculo en cartel. Teniendo esto en cuenta, y sin ser muy optimistas, podemos pensar que, como mínimo, el porcentaje de ocupación fuera del 35 %, lo que arrojaría una cifra de 350 000¹⁸ espectadores anuales, cantidad que en la actualidad cualquier responsable cultural firmaría.

Vayamos a Barcelona, donde las funciones de artes escénicas en el periodo 1940-1960 ascienden a 151 240 –con una media de 7201 funciones y oscilaciones que implican diferencias de 2 000 funciones entre el primer y último año de nuestra secuencia–, y el número de funciones de circo –incluidos esos espectáculos que, según cuál sea el espacio de exhibición, los consideramos circo o variedades, aunque, como ya hemos dicho reiteradamente, los especialistas los encuadran entre las artes circenses–, ascendió hasta las 4 893, lo que implica que, en la Ciudad Condal, el circo suponía en torno al 3,25 % de

¹⁷ Sebastián Gasch (1956c) describió los tipos de circo que circulaban por nuestro país, apuntando que su aforo podía oscilar entre los 3.500 y los 15.000 espectadores, según el diámetro de sus carpas. Volveremos sobre este tema, pero, por comentarios de la prensa, nos inclinamos más por la primera cantidad.

¹⁸ Pienso que nuestros cálculos han sido muy moderados: Manuel Feijoo afirmó que, en 1959, solo el Circo Americano, con sus tres compañías, concitó tres millones de espectadores (S./n., 1960b).

las funciones de la cartelera barcelonesa del periodo, con una media de 233 funciones anuales, media muy irregular, puesto que se produjo un movimiento inverso: mientras que en la década de los cincuenta aumenta el número de funciones de artes escénicas, disminuye el de las funciones de circo. No olvidemos que hasta 1947 estuvo funcionando el Circo Olimpia. Muy irregular, así mismo, fue el número de localidades puestas a la venta anualmente. Nada tiene que ver el periodo en que estuvieron funcionando los circos Barcelonés (2 300 localidades) y Olimpia (6 000 localidades) y el Teatro Tívoli (2 300 localidades), por ejemplo en el año 1942, con sus más de 400 funciones de circo —lo que arrojaría una cantidad cercana al 1,5 millones de localidades puestas a la venta—, con las 143 del año 1959, en que las únicas actividades puramente circenses fueron las algo más de 50 funciones (eso sí, con un aforo de 4 000 localidades) y las 25 del Festival de Circo organizado por Carcellé en el Palacio Municipal de Deportes (8 000 localidades), lo que implicaría unas 300 000 localidades puestas a la venta. Lógicamente, si seguimos jugando al cuento circense de la lechera, estamos hablando de la diferencia entre medio millón (1942) y cien mil localidades (1959). Si bien sabemos por la revista *Circo* que la actividad circense fue disminuyendo con el paso de los años, aunque no sé si hasta ese extremo, lo que sí es cierto es que nada tienen que ver los espectáculos ni los espectadores en estas dos décadas.

Hemos apuntado más arriba que, gracias a la prensa, hemos podido reconstruir de una forma bastante aproximada las carteleras de Madrid y Barcelona en todo el periodo estudiado, es decir, entre 1940 y 1975, en lo referente a los espectáculos estrictamente de circo, lo que ha arrojado resultados no por esperables menos sorprendentes. A lo largo de estas tres décadas y media, la Ciudad Condal alcanza casi las 6 800 funciones, con una media de casi 200 funciones anuales, si bien es cierto que se produce una progresiva pérdida de funciones desde los años cuarenta, con un repunte en el último lustro de nuestra secuencia. En este sentido, conviene no olvidar el cierre, en la década de los cuarenta, de los dos circos estables de Barcelona, que se vio compensado por los triunfos del Circo Americano y el nacimiento de los Festivales Mundiales de Circo de Carcellé en los cincuenta, más la presencia de circos extranjeros traídos por la empresa Amorós-Silvestrini y la implantación de los circos



Cartel del Circo Maravillas de Eugenio Romero en Zaragoza. Años cuarenta. BNE.



Cartel del Teatro Balear, en Palma de Mallorca.
1950. BNE.



Cartel del Festival Mundial de Circo en Barcelona. 1956. BNE.

de los Hermanos Tonetti, y los Cristo en la década siguiente. En los setenta, la ciudad asiste a los triunfos de los festivales de circo y de las carpas (Americano y Monumental) de la empresa Feijoo-Castilla, y la continua presencia de los espectáculos de Ángel Cristo, etc. Sobre la relativa credibilidad de las cifras, debemos apuntar una circunstancia más: la programación de los circos que se instalaban en los barrios, a veces de pequeñas dimensiones y/o familiares, no aparece recogida en la prensa, por lo que nuestro acercamiento numérico solo debe utilizarse como referencia, más en el caso de Cataluña, donde las carpas de la empresa Amorós-Silvestrini tenían una fuerte implantación.

Esta última apreciación tiene la misma validez para las cifras que ofrecemos sobre la capital.

En el mismo periodo, en Madrid, se pueden contabilizar casi 17 000 funciones de circo, con una media de unas 500 funciones anuales, y un acusadísimo descenso en el último lustro provocado, sin duda, por el cierre del Circo Price. Al igual que en Barcelona, el número de funciones fue disminuyendo desde la década de los cuarenta, a pesar de los festivales circenses y de las compañías extranjeras que se programaron en el circo estable durante el periodo en que su gestión fue asumida por la empresa de Feijoo-Castilla, la cual fue reduciendo, así mismo, la programación de circo a lo largo de los años sesenta. Y como en Barcelona, a partir de los sesenta proliferaron los materiales de Ángel Cristo, los Tonetti, el padre Silva, pero también Alejandro Bañuelas o Pedro Gutiérrez.

He hablado de Madrid y Barcelona, principales núcleos desde los que se irradiaba al resto del país la actividad escénica en el periodo que estamos revisando, pero también el resto de núcleos urbanos o pequeñas poblaciones gozaron de la actividad circense, si bien esta fue de diferente entidad y categoría. Así, existió la ruta del norte (Oviedo, Santander, Bilbao, San Sebastián, Valladolid, Zaragoza, Barcelona), por la que circularon los grandes circos, casi los mismos que se podían ver en la capital, y, junto a esta, la ruta del sur, que, según los profesionales, era mucho más dura y comprendía núcleos poblacionales de tamaño medio de La Mancha y Andalucía. Por esta ruta, además del Circo Americano de la ruta sur, dirigido por Juan Wernoff, y del Price en ruta (Carcellé) y luego el Price ambulante (Feijoo-Castilla), se prodigaban carpas de

menor tamaño. Importante punto en esta ruta fue Sevilla, sobre todo con motivo de la Feria de Abril, en donde podían concurrir tres y cuatro circos, como se aprecia revisando el *ABC* en su edición sevillana. Otros destacados núcleos fueron Valencia, donde desarrollaron su actividad los circos de Salvador Hervás, los Segura o los Díaz, y Mallorca, cuyo Teatro Balear fue programado por la empresa de Feijoo y Castilla. Galicia fue territorio de los circos de la familia Feijoo, y Cataluña, de la empresa Amorós-Silvestrini. Carcellé, durante dos décadas, programó circo en Lisboa y Oporto. Durante la década de los cuarenta, por las dificultades de todo tipo para los desplazamientos, y también a partir del segundo lustro de los sesenta, cuando se empiezan a notar los primeros síntomas de la crisis que atenazaría la actividad circense, las carpas se circunscribían casi siempre a los mismos territorios.

Carecemos de estudios que recojan la actividad circense en las carteleras de otros núcleos urbanos (Aragón González, 2006; Somalo Fernández, 2004), pero suponemos, después de escuchar las quejas de los empresarios, de las que más adelante nos ocuparemos, que esta fue menguando por las dificultades y requisitos que las administraciones locales fueron imponiendo a las carpas, cuya labor se asimilaba a las ferias y no a otros espectáculos escénicos etiquetados como culturales; nada, por otra parte, que no siga ocurriendo en la actualidad.

EL CIRCO, UNA PIEZA MÁS DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Todas estas cantidades, que es preciso tomar con precaución –y me disculpo ante el paciente lector por mi insistencia en ellas–, no resultarían de especial relevancia si no vinieran acompañadas de la constatación del prestigio de que gozaba el género circense: no solo sus artistas, sino también sus empresarios y todas las actividades que los rodeaban.

En primer lugar, debemos mencionar la atención de la prensa hacia el circo, mucho mayor en las primeras décadas, fenómeno al que, quizá, no son ajenas las campañas publicitarias emprendidas por los empresarios circenses. Ante cada cambio de programa de los circos Price u Olimpia, gran parte de los periódicos de ámbito nacional publicaban informaciones o reseñas anteriores o posteriores al estreno, cuando no aparecían críticas de reconocidos periodistas.

Alfredo Marquerié. CDAEM.
Sebastián Gasch. DICOGS.



Entierro de Ramper. 1952.
FILMOTECA ESPAÑOLA.

Comida de los pensionados del SNE.
ARCM.

Miembros del Comité organizador del IV
Congreso de Amigos del Circo:
Javier Fleta, Sebastián Gasch,
Dr. Balgañón y el escritor M. Robert. 1968.
DESTINO, 169, 5 DE OCTUBRE DE 1968, P. 59.

Alfredo Marquerié en *Informaciones*, *ABC* y *Pueblo*, además de redactor cultural del *NO-DO*; Juan Emilio Aragonés, en *Arriba* e *Informaciones*; José de Juanes, en *Arriba*; Ángel Laborda, en *Informaciones*; Cristóbal de Castro y Leocadio Mejías, en *Madrid*; José Antonio Bayona, en *Pueblo*; Jorge de la Cueva y Nicolás González Ruiz, en *Ya*; Emilio Morales de Acevedo, en *El Alcázar*; Manuel Díez Crespo y Lorenzo López Sancho, en *ABC*, fueron algunos de los periodistas que atendieron al circo en Madrid, mientras que en Barcelona su actividad fue recogida por José M.^a Junyent, en *El Correo Catalán*; U. F. Zanni y A. Martínez Tomás, en *La Vanguardia*; A. Flaquer, en *La Prensa*; Alfredo Romea, en *El Noticiero Universal*; Fernando Lience y A. Nieto, en *El Mundo Deportivo*; Enrique Rodríguez Mijares y Jorge Elías, en *El Diario de Barcelona*; Sebastián Gasch, en *Destino*, o Luis Marsillach, en *Solidaridad Nacional*, etc.

En esta nómina es preciso resaltar a los dos grandes expertos durante estas décadas en materia circense, quienes además de sus colaboraciones en la prensa diaria escribieron en las revistas especializadas de la época, tales como *Estrellas de la Pista y del Teatro* (1952-1953) y, sobre todo, *Circo*, editada en Barcelona entre 1956 y 1962. Se trata de los ya mencionados Alfredo Marquerié y Sebastián Gasch, grandes conocedores y amantes del género. Siendo cierta esta afirmación, también lo es que, a partir de los cincuenta y, sobre todo, los sesenta, este interés fue decayendo, hasta llegar a ser mínimo cuando, en los primeros setenta, fallece Marquerié y Gasch deja de escribir en *Destino*. Ya en el editorial del n.º 3 (1957) de la revista *Circo* se constataban «las imprecisiones, ligerezas, errores en los contenidos» en la prensa, e, incluso, se apuntaba que los que «gallinean» de saber, se limitan «a copiar el orden del programa, sin la más mínima aportación personal». A esta queja se sumaba la carencia en los medios de personas especializadas en esta materia, que era abordada, por lo general, por los críticos teatrales. *Circo* consideraba que la falta de atención especializada por parte de la prensa era uno de los motivos de la apreciable decadencia del género.

Tenemos conocimiento, además, de que, en el segundo lustro de los cuarenta, se creó en el Circo Price el Parnasillo Literario Circense, tertulia celebrada los sábados por la noche en la que participaron intelectuales del momento, de la que hablaremos más adelante. Por *Dígame* (S./n., 1950b) sabemos, así mismo, que en noviembre de 1950 se inició la segunda época de las «saba-

tinias» en el Price, ahora organizadas por el denominado Club de Amigos del Circo. Su finalidad, en este caso concreto, era, además de homenajear a Polo Rívels, estudiar los problemas de la profesión.

Este Club de Amigos del Circo, del que luego hablaremos, no fue algo esporádico, sino que numerosas actividades evidencian que las gentes del circo mantenían frecuentes contactos con los empresarios y artistas de las restantes disciplinas artísticas. Además de los numerosísimos homenajes en los que se coordinaron los esfuerzos de todo tipo de profesionales de las artes escénicas, el caso más llamativo, quizás, es el de la llamada Comida de los Pobres que se celebró en el Circo Price. Desde diciembre de 1945, Juan Carcellé organizó unas galas en el Price cuya recaudación permitía dar una comida a 200 «necesitados» de cada distrito madrileño en la pista del circo —hasta un total de unos 2000—, servida por señoras de la alta sociedad y apadrinada por la esposa del Caudillo.

A finales de enero de 1946 se ofreció, así mismo, una comida a los pensionados del SNE, servida en esta ocasión por destacadas actrices del momento, además de las señoras Aguirre, una de las propietarias del local, y Carcellé (C. C., 1946). No voy a comentar aquí estas peregrinas y humillantes iniciativas que solo encuentran explicación en un régimen como el impuesto en España en 1939 y a las que, parece ser, el gestor del Price se veía cuasiobligado, como años después lo fueron Feijoo y Castilla. Pero sí quiero señalar que en las sucesivas ediciones de estas galas participaron artistas de todas las especialidades, así como en las destinadas a recaudar fondos para los Caballeros Lisiados de la Cruzada. Así, en la de 1951, pasaron por la pista del Price Celia Gámez, Lola Flores, Pilar López, Blanca de Silos, Aurora Redondo y Valeriano León, pero también Luis Miguel Dominguín, entre otros (S./n., 1951f). La nómina es larga (Sicilia, 1955; S./n., 1956c; S./n., 1958d) y en ella no faltaron nombres de enorme prestigio y, por supuesto, de dudosa adscripción al régimen: Amparo Soler Leal y Adolfo Marsillach o Analía Gadé y Fernando Fernán-Gómez. La participación venía determinada por su presencia en la cartelera madrileña, y la gala no era más que un motivo para una fiesta de la profesión. Tampoco creo que sea ajena a esta masiva colaboración el hecho de que un elevado número de artistas habían actuado en la década de los cuarenta en el Price a través de los espectáculos de variedades.

A estas reuniones de la profesión de las artes escénicas podríamos añadir los numerosos homenajes que se celebraron en el Price y en los que se rindió respeto y admiración a Pinito del Oro (1956, 1958), Los Francesco (1958), al agosto del circo (1959), a los empleados del circo (1959), en favor de los damnificados por el incendio del Circo Goliath (1953), o a Charlie Rivel (1969), cuya gala de imposición de la encomienda de la Orden de Isabel la Católica estuvo amenizada por los grandes cómicos del momento (Paco Martínez Soria, Tony Leblanc, Lina Morgan, Juanito Navarro, Zori, Santos y Codeso, entre otros). Tampoco faltaron los homenajes en las carpas de los circos Americano (al Montepío de actores españoles, en 1960, con la participación de Marujita Díaz, Lilí Murati, Ángel de Andrés, Roberto Font, Antonio Riquelme, etc., o a los Hermanos Moreno, también en 1960, en cuya fiesta participaron, entre otros, Forges, Pepe Isbert o Gila) y Atlas, donde se celebraron más de una docena de galas anuales del Club de los Payasos desde la creación de la asociación en 1963 hasta la llegada de la democracia. Así, por poner un ejemplo, en la edición de 1967 (S./n., 1967), en la que se premió la labor de Pinito del Oro, de Carcellé y del locutor José Luis Pècker, actuaron Antonio Molina, Lola Flores o Pepe Carabias. Unos años después (S./n., 1972b), a este mismo acto asistieron Andrés Pajares, Fernando Esteso, Mary Santpere, Celia Gámez, Carmen Morell, etc. En Barcelona, mucho menos proclive a este tipo de festejos, se quiso recompensar la labor de los payasos Rico y Alex (C. Olimpia, 1940), o de los Hermanos Cape (C. Olimpia, 1945). También el Club Cultural de Clown de Barcelona, desde 1960, estuvo organizando anualmente cenas de confraternización a las que asistían figuras destacadas de la burguesía catalana, cenas de las que Sebastián Gasch daba cuenta puntualmente en *Destino*.

En todo caso, lo que quiero mostrar es que la profesión circense contaba con la admiración, respeto y cariño no solo de intelectuales, prensa y artistas, sino también del público. Como ejemplo sirva el multitudinario entierro de Ramper, cuyo cortejo fue acompañado por miles de madrileños (NO-DO, 472B), o las numerosas donaciones que se producían cuando un circo ambulante sufría un percance, como el incendio del Circo Goliath (S./n., 1953c) o el vendaval que se llevó el circo de Eduardini (S./n., 1959a). La solidaridad entre toda la profesión de la escena era patente en estos casos.

Cabe llamar la atención sobre la progresiva disminución de estas galas, homenajes y festivales benéficos a medida que pasan las décadas y se van creando distintas asociaciones del sector y organizaciones sindicales específicas para el circo y las variedades.

EL CIRCO, UN SECTOR QUE SE UNE PARA DIFERENCIARSE

Aunque hemos aludido a ello más arriba, nos referiremos en estas páginas al asociacionismo que, durante el periodo franquista, se produjo en el sector circense, unas veces como consecuencia del prestigio de que gozaba esta disciplina, como puede ser el caso de las diferentes tentativas de crear una asociación de «amigos del circo», y otras, por perseguir unos intereses más gremiales, como los distintos clubs de los payasos y artistas de circo, las asociaciones de ilusionismo o los historiadores del circo, y todo ello en el marco de un régimen poco dado a la libertad de asociación, pese a que en el artículo 16 del Fuero de los Españoles (17/7/1945) se afirmara que «los españoles podrán reunirse y asociarse libremente para fines lícitos y de acuerdo con lo establecido por las leyes», si bien se aclaraba que «se entiende por fines ilícitos los contrarios a los Principios Fundamentales del Movimiento y demás leyes fundamentales, los sancionados por las leyes penales, los que atenten contra la moral, el orden público y cualesquiera otros que impliquen un peligro para la unidad política y social de España» (art. 3, Ley 191/1964, de 24 de diciembre, de Asociaciones). ¡Qué perverso señalar un derecho para luego coartarlo y restringirlo hasta, realmente, impedir ejercerlo!

La existencia, en el marco sociopolítico anterior, de las asociaciones a las que vamos a referirnos vuelve a corroborar la idea de que el circo no fue un sector especialmente molesto para el régimen dictatorial, bien por el supuesto conservadurismo de sus miembros, bien porque, como hemos visto más arriba, por indiferencia, desconocimiento o menosprecio, el franquismo optó por no prestarle particular atención.

Es preciso mencionar, así mismo, que las propias asociaciones en Madrid y Barcelona, y supongo que en el resto del país, cuando las hubo, evolucionaron de manera paralela, pero no al unísono. En ambas ciudades se aludía a un entronque europeo, pero casi nunca se organizaban acciones conjuntas en ambas ciudades.

Como hemos dicho, en 1945, en el Circo Price y al amparo de Juan Martínez Carcellé y José Luis Zumárraga, directores de la programación y de paredes del espacio, el médico de esta institución, Francisco Jiménez Balgañón, y el periodista Hernández Castanedo, crearon el Parnasillo Literario Circense, en el que participaron periodistas, literatos, pintores, dibujantes y fotógrafos aficionados al circo, y en el que se nombró a Alfredo Marqueríe como «senador único» de la recién nacida institución. Entre otros logros, se organizó una exposición plástica en el vestíbulo del Price sobre el tema circense. Manolo de Arístizábal, premio nacional de grabado; Carlos Montes, popular reportero gráfico, y el caricaturista Válgoma, mostraron magníficos testimonios de su arte.

Más adelante, en 1946, publicaron *Cuentos de la pista*, donde se pueden leer narraciones de, entre otros, Marqueríe, Tomás Borrás, Eduardo Haro Tecglen, Lerena y Llabrés, Leocadio Mejías, Ramper, Alady, Edgar Neville, además de sus impulsores. En total, 34 cuentos (Castilla, 1945).

Sabemos (S./n., 1950), así mismo, que en noviembre de 1950 se reiniciaron las reuniones de los primeros sábados de mes en el Price con el nombre de Club de Amigos del Circo. Su finalidad era promover «el estudio de los problemas de los artistas circenses, cuyos continuos viajes por el mundo plantean no pocas dificultades». A esta reunión asistieron, siempre acaudillados por Carcellé, Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español, los dramaturgos López Rubio, Miguel Mihura y *Tono*, los periodistas Marqueríe y Mejías o el doctor Balgañón, entre otros. Un año después (S./n., 1951b), en el homenaje al circo ambulante, el Club de Amigos del Circo contó con la participación, además de los antes mencionados, de Jacinto Benavente, José M.^a Pemán, Álvaro de Laiglesia, Conrado Blanco, Perico Chicote, el maestro Guerrero, Ana Mariscal, Celia Gámez, Enrique Jardiel Poncela, José Antonio Bayona y un largo etcétera que no hace más que evidenciar la simpatía, interés y prestigio que el circo suscitaba entre las gentes de todas las artes escénicas, entre las cuales desempeñaba un muy honroso papel. Reincidiendo en este, años después, Sebastián Gasch (1956c) apuntaba estas reuniones como uno de los elementos caracterizadores del circo en España y del amor hacia él entre escritores, periodistas, dibujantes, pintores, etc. Cuando, en 1960, Feijoo y Castilla asumen la dirección del Circo Price, entre las actividades que pretenden revitalizar se

CIRCO ATLAS

INSTALADO EN LA PLAZA DE CASTILLA

VIERNES. 1 DE JUNIO DE 1973 a las 10,30 NOCHE

XIII FESTIVAL HOMENAJE AL CLUB DE PAYASOS ESPAÑOLES Y ARTISTAS DE CIRCO

¡¡ PROGRAMA MONSTRUO !!

ACTUACION DE TODA LA COMPAÑIA COMPLETA DEL CIRCO ATLAS Y LA
COLABORACION DE LAS MAS DESTACADAS FIGURAS DE LA ACTUALIDAD

EN GRANDIOSO FIN DE FIESTA

ANDRES PAJARES

del TEATRO CALDERON

MANOLITO DIAZ

del TEATRO CALDERON

CARLOS REDONDO

CANTANTE COMPOSITOR

PEPE BLANCO

FERNANDO VARGAS

del YORK CLUB

ANGELITA FONT

del BIOMBO CHINO

LOS SERRANOS

del TEATRO CHINO

JOE RIGOLI

FELIPITO TACATUN de T.V.E.

ROBERTO REY

Triunfador de la GRAN OCASION T.V.E

LOS MANISEROS

"GRAN DESFILE DE PAYASOS"

Representativos del Club

Hermanos Tonetti en una de sus grandes interpretaciones

Gran Sorteo de Valiosísimos Regalos

Diviertase Mucho y Colabore un poco en esta Fiesta Inolvidable

Imp. Grafo-0. Ramón de la Cruz, 12 - Dpto. Legal 35.029 - 1972

Cartel del Festival del Club de los Payasos
en el Circo Atlas. 1973. BNE.

apunta la creación de un «club de circo» que agrupe a los colectivos de los que hemos hablado. En resumen, volver a lo que ya había existido (S./n. 1960d).

En Barcelona, según Sebastián Gasch (1946a, 1952a, 1968b), los primeros Amigos del Circo se remontan a los inicios de la década de los treinta y estuvieron adscritos a la asociación Amics de l'Art Nou. Su actividad se centró en una exposición de motivos circenses y en dar a conocer el circo escultórico de Calder. En 1946, los Amics del Circ estuvieron adscritos al Fomento de les Artes Decoratives, y ofrecieron, en la cúpula del Coliseum, una *Visión artística del circo*: colección de pinturas, dibujos, esculturas y documentos gráficos referidos a esta disciplina. Su promotor fue José Vinyés, y en ella participaron los mejores artistas plásticos y circenses catalanes.

Por iniciativa de Gasch y la revista *Destino*, en 1952 se produjo un nuevo intento de revitalizar la asociación, pero no hay rastro de ella en la prensa hasta 1968, en que, por el celo de los Amigos del Circo y de Arturo Castilla, como empresario y presidente del Grupo de Circo del Sindicato Nacional del Espectáculo, se celebra en la Ciudad Condal el IV Congreso Internacional de los Amigos del Circo, que se inauguró con la actuación del Circo Americano. El Ministerio de Información y Turismo, la Diputación y el Ayuntamiento de Barcelona patrocinaron el evento. Sebastián Gasch ostentó la presidencia del Comité de Honor del Congreso, mientras que Arturo Castilla asumió la del Comité Ejecutivo. De este Congreso, celebrado en España, se derivó la necesidad de reivindicar el gran potencial del circo como elemento social, cultural y educativo, desdeñando que se tratara de un divertimento meramente infantil o de una actividad próxima a las ferias. Además, se propuso la creación de una Federación Mundial de Circo que defendiera los intereses de los circos más pequeños (A. Ll., 1968).

Previamente, en París, en 1956, se había celebrado el II Congreso Internacional de Amigos del Circo, al que asistieron Alfredo Marquerié (1956), en representación de la asociación española, y Juan Carcellé, como director de circo (Bayona, 1956). La delegación española, encabezada por Arturo Castilla, que asistió al III Congreso, celebrado en Alemania en 1967, ofreció nuestro país como sede del que se celebró en España al año siguiente.

En 1974, quedó constituida la Asociación de Amigos del Circo con el nombre del desaparecido Alfredo Marquerié en la presidencia de honor. La Junta

se conformó con la presidencia efectiva de Arturo Castilla y las vicepresidencias del doctor Jiménez Balgañón y Sebastián Gasch. Entre los vocales figuraron Pinito del Oro, Juan Carcellé, Ángel de Andrés, Mary Santpere y Basilio Gassent (S./n., 1974b). Un año más tarde, según su presidente, la Asociación contaba con más de un millar de socios, entre los que destacaban José M.^a Pemán, Camilo José Cela, Joaquín Calvo Sotelo y el maestro Moreno Torroba, presidente de la SGAE (Laborda, 1975).

Un poco posterior, pero de similares características, fue el nacimiento, en 1952, (Gasch, 1952e, 1968d), en Barcelona, de la filial del International Circus Clown Club (iccc), representada en Cataluña por Narciso Pagés, conocido como Sitto, del Trío Caprani. Los objetivos de esta asociación internacional radicaban en favorecer la hermandad y ayuda entre los payasos del mundo. Junto a este amplio y un tanto difuso motivo, se había organizado un registro de propiedad intelectual de las «paradas» y «gags» creados por cada payaso, a la vez que se apostaba por la formación mediante la creación de una serie de academias circenses. Pasó casi una década hasta la constitución del denominado Club de Clowns Cultural en la Ciudad Condal, presidido por José López Aránzazu, Pepete, y con Manuel Vila, Valetti, como secretario. Como su modelo inglés, esta asociación catalana pretendía servir de aglutinante entre los payasos, pero, a la par, perseguía instituir unas ayudas destinadas a aquellos profesionales que, por distintos motivos, necesitaran protección económica; de ahí la creación de una mutualidad.

En Madrid, el Club de los Payasos y los Artistas de Circo se fundó en 1963 reconociendo su deuda con la asociación barcelonesa. Sus estatutos, sin embargo, fueron aprobados por el Ministerio de la Gobernación un año más tarde (Jiménez Adrián, 1967). Entre sus objetivos figuraba, además de facilitar el contacto y conocimiento de los miembros de la asociación que estuvieran en España o en el extranjero, la creación de una escuela circense (Zeda, 1966), objetivo que no llegó a materializarse. La junta directiva estuvo formada por Emilio Aragón, *Emi*, como presidente, Pepe Tonetti como vicepresidente y Aquilino Cascallana, *Kyno*, como secretario. El doctor Francisco Jiménez Balgañón, uno de los principales alentadores de los Amigos del Circo, ocupaba la presidencia de honor.

El Club de los Payasos, casi desde su origen, organizó festivales y galas anualmente con la finalidad de homenajear a los artistas retirados, pero también con afán recaudatorio, lo que les permitió no solo mantener su sede, sino atender además a los artistas circenses jubilados que no habían cotizado los años suficientes porque su exigente actividad física no les permitía trabajar hasta edad avanzada. El Circo Atlas de los Tonetti desempeñó un destacado papel a favor de la asociación.

Como es típico en el sector del circo, también la sección española del International Circus Clown Club (iccc) participó en los encuentros internacionales. Martínez Carcellé asistió (1961) como representante español, en Londres, a la XI Asamblea, impulsando más tarde, también en el terreno del asociacionismo, el circo en nuestro país.

Aunque quizás no gozaron de tanta difusión como las anteriores, no debemos olvidar –porque desarrollaron una enorme divulgación de sus actividades– las sociedades de ilusionismo (Chapito, 1958a). Aunque se crearon algunas asociaciones de ámbito local en torno a 1960, como la Asociación Mágica Aragonesa o la Sociedad de Ilusionismo Onubense, gozaron de mayor prestigio y visibilidad el Círculo Español de Artes Mágicas (CEDAM), presidida por Fernando Maymo y que contaba con un boletín titulado *El 3 de Bastos*, y, sobre todo, la Sociedad Española de Ilusionismo (SEI), con amplia presencia en nuestro país y constantes galas, tanto en el Price madrileño como en diferentes espacios barceloneses (teatros Calderón, Barcelona y Romea, salas Mozart y Capsa, etc.). En las carteleras de Madrid y Barcelona se pueden rastrear las galas de estas asociaciones desde el primer lustro de los cincuenta.

La SEI, según Chapito (1958b), se creó en 1944 por Javier de Areny y José Florences. Su sede estaba en Barcelona, donde se albergaba una importante biblioteca sobre este género circense. Una década después de su nacimiento, el SEI contaba con unos setecientos socios repartidos por todo el país, pero con dos núcleos importantes, la Ciudad Condal y Segovia, la delegación más numerosa. A partir de 1946, en diferentes países europeos se empezaron a organizar «congresos mágicos», y en 1950 Barcelona es la receptora de este evento que sitúa el ilusionismo de nuestro país en un lugar destacado (S./n., 1958c). Una década después también se empiezan a celebrar congresos na-

cionales de ilusionismo que, con sus premios, dan a conocer a los mejores profesionales.

Cabe un último apunte que corrobora el prestigio del circo durante este periodo. La revista *Circo* (S./n., 1958a), en enero de 1958, informó de la integración de Sebastián Gasch en la internacional Unión de Historiadores de Circo en representación de España y los países hispanoamericanos. Dicha asociación, que se reunió en París, pretendía difundir el conocimiento de las artes circenses mediante el contacto de intelectuales y favoreciendo un clima de trabajo e investigación.

EL SECTOR CIRCENSE EN UNA ESPAÑA EN CONTINUA EVOLUCIÓN

En los más de 35 años que pervivió el franquismo —o los diversos franquismos—, fruto de las políticas del régimen, pero también del entorno internacional en que este se hallaba inmerso y de la evolución natural que provoca el paso de los lustros, el sector circense fue transformándose y haciéndose oír en diferentes foros o medios, espacios siempre controlados por el Sindicato Nacional del Espectáculo o por las diferentes ramas del Movimiento. A través de la prensa, o de su silencio, iremos descubriendo los problemas más acuciantes que inquietaron a las gentes de circo e, incluso, podremos vislumbrar en ellos los motivos que llevaron a la decadencia de esta disciplina milenaria a partir del segundo lustro de los sesenta.

Los años cuarenta se caracterizaron por un silencio absoluto en la prensa de los problemas del sector, fruto, sin duda, de la férrea represión a la que estaba sometida la sociedad española, así como a que las dificultades del circo no eran muy diferentes de las que sufría el resto de la población (hambre, paro, represión y aislamiento internacional).

Los testimonios sobre el circo en la inmediata posguerra no proceden de ese momento, sino de escritos posteriores, tal es el caso de Arturo Castilla, quien, en *La otra cara del circo* (1986: 156-157), explicaba:

En muchos pueblos y ciudades los circos trabajaban de forma primitiva. En la mayor parte de ellos se carecía de lo indispensable, como era el agua y el fluido eléctrico, teniendo que recurrir, en este último caso, a la luz de petróleo. Tampoco existían vehículos para transportar el circo, hasta que el gobierno hizo una compra de camiones americanos usados en la guerra europea y que fueron vendidos, a bajo precio, por orden de petición.

En cuanto al ferrocarril, las cosas no andaban mejor. Los artistas viajaban en vagones viejos y destartados, que a duras penas se mantenían en pie. Nunca se sabía a qué hora salían los trenes ni a qué hora llegaban. En estas dramáticas circunstancias, agravadas naturalmente por la falta de medios y recursos en el país, los circos tenían forzosamente que tratar de viajar menos, y mantenerse más tiempo de lo debido en las poblaciones, recurriendo a curiosos incentivos para atraer la atención del público, como aquellos de anunciar la entrada gratis a las mujeres; hacer rifas y sorteos entre los espectadores; cambiar el repertorio de los payasos, entonces número fuerte del programa, o sacar los augustos y la música del circo a la puerta de la entrada para crear ambiente.

En estas circunstancias, por supuesto, nadie podía contratar números extranjeros ni pensar en trabajar con animales, difíciles de transportar. Corroboró esta visión José Mario Armero (1984: 45-46) cuando afirmó que, fruto de este aislamiento, se dio la «transformación» del nombre de determinados artistas españoles en extranjeros. Por ejemplo, el faquir del lejano oriente Daja-Tarto, que actuó en numerosos *charivaris* (8, 26, 60, 79...), no fue más que el conguense Gonzalo Tortajada, y el chino Li-Chang, que durante los cuarenta actuó en el Teatro de la Zarzuela (*Viaje al infierno y Fantasía de ensueño*), no fue otro que Juan Forns Jordana, de Badalona. Pero no se trata de ejemplos aislados: basta recordar a Francisco Perezoff, primer director del Price en la posguerra; Wernoff (Juan Pico Bernabé), gestor del Circo Americano; el Profesor Romel (Francisco Méndez Romero) y su perro calculador; el hipnotizador Profesor Fassman (José Rocafort Mir) o el Circo Chino de Manolita Chen, esposa de Che-Ping y antigua *charivari* del Price. Es cierto, así mismo, que algunos artistas extranjeros permanecieron en nuestro país huyendo del conflicto mundial, muchas veces en ruta hacia América. No faltaron tampoco las leyendas de espías encubiertos por las lonas del circo, de los que habló Armero (1984: 53).

La precariedad y el aislamiento de los primeros años de posguerra se evidenciaron en los programas del Price. En algunos *charivaris* (11, 29, 48, etc.) aparecía el domador Dola, que, en el *Programa gigante de circo y fieras* (4/12/46), se convertía en D'Georgevich en el Olimpia barcelonés (Gasch, 1946b); o las focas del Capitán Guerri (*Charivari* 71) se tornaban más tarde en leones marinos. Juan Carcellé se las tuvo que ingeniar mucho hasta el *Charivari* 74 para ofrecer programas diferentes, en los que, sin embargo, había nombres que se repetían con considerable frecuencia, tal es el caso de Pompoft y Teddy, los



Circo Olímpia. BARCELOFILIA.



Fotografías publicitarias de Circo Imperial, 1940.
AMH.



hermanos Cape, Eduardini, etc., convertidos muchos de ellos en «augustos de la casa».

Aunque la prensa, como todo en nuestro país, estaba censurada, por sus páginas se vislumbra similar panorama al descrito por Arturo Castilla. Cuando terminó la II Guerra Mundial y se facilitó el tránsito de artistas por las fronteras, varios periódicos se hicieron eco del importante papel desempeñado por Juan Carcellé por mantener vivo el arte circense en la inmediata posguerra, pese a que una «barrera inexpugnable nos separaba de un mundo en guerra» (S./n., 1945a).

Es curioso observar cómo, a medida que avanzan las décadas, se hace más evidente, a través de la prensa, el malestar, siempre comedido y controlado, del sector circense, lo que lleva a cierta movilización por parte del Ministerio de Información y Turismo y, sobre todo, del SNE.

Así, en los cincuenta, cuando cesó la autarquía—, y las cartillas de racionamiento— y se puso en marcha el Plan de Estabilización Económica (1959), y paulatinamente se le fueron abriendo las puertas internacionales a España, el circo, como contarán sus empresarios, se tuvo que enfrentar a un nuevo contratiempo: la imposibilidad de contratar artistas extranjeros porque los sueldos de nuestro país, por el cambio de moneda, no eran comparables a los que se pagaban en otros países. Y no solo eso: el Estado no permitía la salida de dinero de España¹⁹. La economía —y, por lo tanto, las infraestructuras, las finanzas familiares— en esta segunda década del franquismo, pese a cierta apertura, no era equiparable a la de los países de nuestro entorno (Gasch, 1961: 57).

Llama nuestra atención, por otra parte, que al inicio de la década de los cincuenta se produjeran los primeros movimientos de empresarios circenses en Barcelona (Castán, 1951) y, como consecuencia, se anunció la convocatoria del I Congreso Nacional de Teatro, Circo y Variedades (S./n., 1952a), congreso que, creemos, no llegó a celebrarse, porque, dos años después, en 1954, volvemos a ver anunciado, con gran despliegue por parte de la prensa, ese mismo I Congreso, también en Barcelona.

Los medios explicaron las sedes, las actividades paralelas, un temario en el que se veían reflejados algunos de los problemas del circo (la necesidad de la

¹⁹ Recordemos la excepción que se hizo, ya en el primer lustro de la posguerra, con Alemania.

reducción de impuestos, el intrusismo, la censura, los espectáculos extranjeros, el régimen asistencial a los artistas, las escuelas de formación, etc.) (S./n., 1954a), pero, inexplicablemente, cuatro días antes de su inauguración, volvió a ser suspendido²⁰, cuando, como reconocían los medios, existían problemas reales que era preciso afrontar, tales como

[...] la cantidad y calidad de impuestos que pesan sobre el negocio del espectáculo, los sueldos astronómicos de determinados personajes, el problema de los transportes y las agudas derivaciones del mismo a cargo de la carestía de los medios de locomoción y de las fantásticas subvenciones de viaje de algunos empresarios. (S./n., 1954b).

Durante esta segunda década, las quejas se sucedieron, tanto por la falta de premios y subvenciones al circo (Gasch, 1955c) –que el Ministerio de Información y Turismo remedió por la vía rápida, considerando al circo como una parte interpretativa del teatro– como por la necesidad de que el SNE obligara, o recomendara encarecidamente, a empresarios y artistas al pago de las cuotas al Montepío (S./n., 1959d) –práctica muy extendida no solo en estos años, sino también en los venideros²¹–, o porque, al retirarse, los artistas carecían de jubilación. Aludieron los empresarios, así mismo, a los altos costes de producción, a la dificultad y el encarecimiento de los viajes, incluidas las tarifas ferroviarias

²⁰ Pese a que la prensa anunció la suspensión de este I Congreso en 1954, Sebastián Gasch inserta en *El circo por dentro* (pp. 59-65) la ponencia de Circo y Variedades que fue presentada en dicho Congreso, y que fue compuesta, entre otros, por Luis Corzana, Antonio Guasch (promotor de espectáculos infantiles), Lucas Amorós (empresario circense) y él mismo. Realmente, el temario que anunció la prensa y que hemos consignado más arriba, tenía un carácter transversal, es decir, se refería a temas que atañían a todos los sectores convocados, y no se referían, como este, a unas disciplinas concretas. ¿Se celebró en este mismo mes de mayo otro Congreso Sindical de Teatro, Circo y Variedades? ¿O se trató de reuniones previas por sectores? En esta ponencia se solicitaba la protección del Estado en los transportes, frente a la competencia desleal de los circos extranjeros, de otros espectáculos españoles (cine, teatro, etc.) y de los mismos circos; se pedía, así mismo, la construcción, o mantenimiento de circos estables y la regulación, por parte de los ayuntamientos, de las tarifas para el asentamiento de los circos ambulantes. Junto a esto, se recordaba el número de trabajadores vinculados a los treinta circos ambulantes que recorrían el Estado y las cantidades que, en impuestos y tributos diversos, pagaban a ayuntamientos, Renfe y Protección a la Infancia. Esta ponencia resumía los problemas que los empresarios manifestaban a través de diferentes medios.

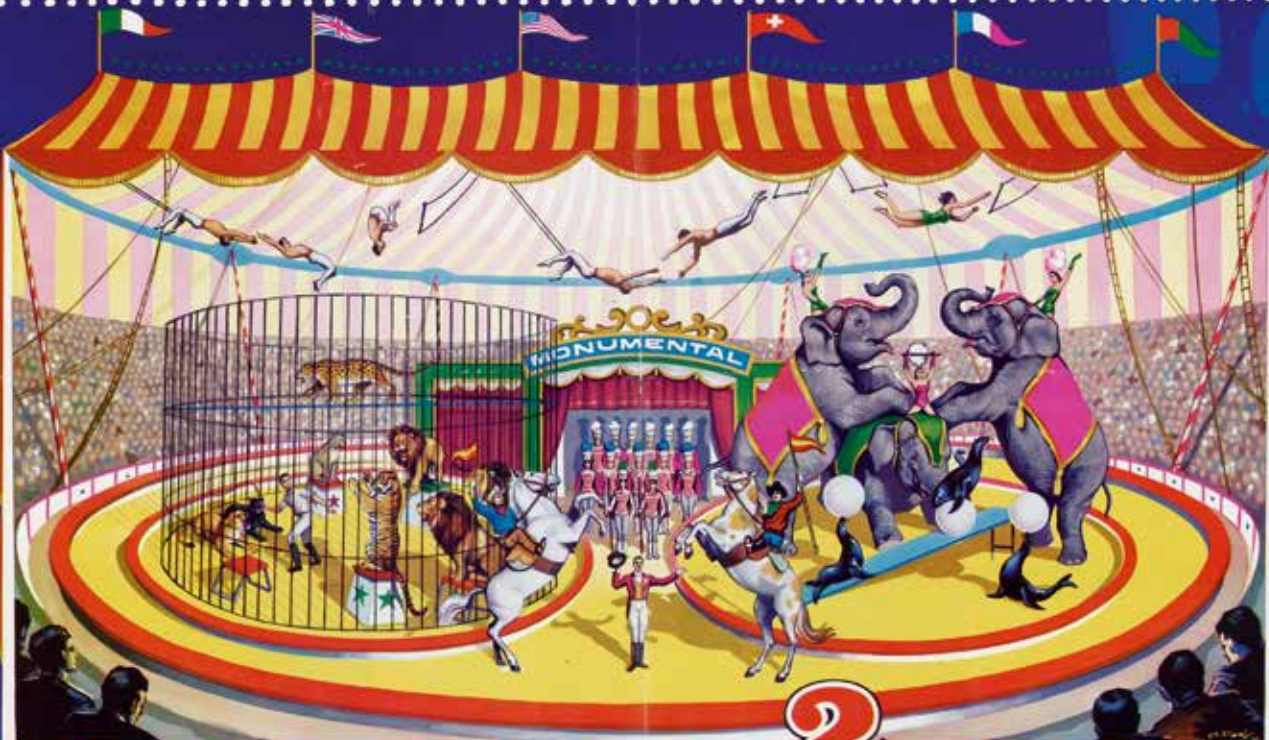
²¹ Tal como quedó patente en las décadas siguientes, cuando el Zoo Circus, de José Luis Martín (1968), y el homónimo de Pedro García (1974) sufrieron sendos percances y tuvieron que ser socorridos mediante ayudas extraordinarias del SNE (S./n., 1968) y del Ministerio de Información y Turismo (Laborda 1974).

PLAZA
TOROS

MONUMENTAL

INAUGURACION DE LA TEMPORADA DE CIRCO INTERNACIONAL

MONUMENTAL



¡EL CIRCO DE LAS 2 PISTAS!
50 ATRACCIONES INTERNACIONALES PROCEDENTES DE LOS 50 MEJORES CIRCOS DEL MUNDO

OCTUBRE

22

VIERNES

GRAN FESTIVAL MUNDIAL DEL CIRCO 1965

50 CIRCOS PARTICIPANTES

60 ATRACCIONES UNIVERSALES

300 ARTISTAS MUNDIALES

200 ANIMALES Y FIERAS

¡EL MAYOR ALARDE REGISTRADO EN LA HISTORIA DEL CIRCO!

FUNCIONES JUEVES, SABADOS y FESTIVOS a las 4 - 6 y 10 • LOS DEMAS DIAS a las 6 y 10 • SERVICIO ESPECIAL de AUTOBUSES

Cartel del Circo Monumental en la plaza de toros Monumental de Barcelona. 1965. BNE.

—que, por otra parte, eran muy exiguas—, la competencia desleal de las salas de fiestas en el sueldo de los artistas, la rivalidad entre circos, la ausencia de premios para el circo por parte del Sindicato del Espectáculo (Gasch, 1952c, 1952d), así como el menosprecio por parte de los empresarios del teatro y del cine (Gasch, 1956c). No faltaron las quejas por la presencia de aficionados en los espectáculos profesionales (S./n., 1952b) o por la ausencia de un seguro que cubriera los riesgos de catástrofes naturales, que, con mucha más frecuencia de la deseada, golpeaban a los circos (F. J. B., 1960).

Si pasada la II Guerra Mundial los problemas estribaban, como hemos visto, en la imposibilidad de contratar artistas extranjeros, en torno a los sesenta las quejas de los empresarios de circo, como ya había ocurrido al final de los años veinte (Bech, 2015: 258), se centraban en el excesivo número de circos extranjeros que recorrían nuestra geografía avalados por los mejores transportes y los más modernos materiales, que les permitían montajes más rápidos e instalaciones más confortables, y todo ello porque contaban con ayudas en sus respectivos países, lo que se les negaba en el nuestro. Pedían soluciones al Estado, como que fueran las empresas españolas las que ofrecieran las infraestructuras y la logística de las giras, mientras que las empresas extranjeras aportaran los artistas, modelo que, como veremos, gestionaron empresas solventes como las de Feijo-Castilla, Carcellé o Amorós-Silvestrini. Junto a ello, se solicitaba de las autoridades competentes que los artistas extranjeros cumplieran los mismos requisitos que los españoles para su contratación (S./n., 1959b).

En torno a los sesenta, en pleno «milagro económico español», el número de circos españoles, según el SNE, no debía de superar los cuarenta (lo que implicaba entre 6000 y 7000 productores), por lo que su voz difícilmente podía ser escuchada en un colectivo tan numeroso como el que abarcaba todas las artes escénicas (en torno a un cuarto de millón). Se empezó así a solicitar la creación de una agrupación sindical autónoma de empresas circenses de España (S./n., 1959b), que, por supuesto, no llegó a tomar forma, aunque sí, ya en los setenta, una Agrupación Sindical de Circo, Variedades y Folklore; sector que, en 1969, contaba con 11 000 asociados.

A partir de esta tercera década, se oyeron demandas del mundo del circo que atañían a las administraciones locales: los altísimos precios que imponían

los ayuntamientos a los terrenos donde se ubicaban, el coste de la toma eléctrica, telefónica y de agua, los innumerables trámites que exigía la censura en cada plaza, etc. (F. J. B., 1960). Y junto a todo esto, un nuevo enemigo: la televisión, de la que sospechamos que los perjuicios que acarreó fueron mayores que los beneficios (Mendizábal, 1987: 22; Pernas, 1985: 57), puesto que, si al principio contribuyó a la difusión de este arte milenario, más adelante, al traspasar los artistas televisivos a la pista, el circo, al igual que había pasado en los cuarenta cuando se mezcló –por pura necesidad– con las variedades, perdió la esencia que lo sustentaba y alimentaba, y que Gasch (1947: 12) basaba en la fuerza, el equilibrio, la gracia y la destreza.

Este colectivo artístico, a partir del segundo lustro de los sesenta, comenzó a solicitar de las administraciones central y locales, cada vez más encarecidamente, regulaciones claras que les facilitaran su trabajo y ayudas económicas que no se asignaran de forma arbitraria. Por la prensa sabemos que el sector del circo percibió algún tipo de ayuda a través del II Plan de Desarrollo Económico y Social (1968-1971) y, ya en los setenta, solicitó ser incluido en el inacabado III Plan (Dávalos, 1973). También a través de una entrevista a Arturo Castilla (Laborda, 1974) tenemos conocimiento de que se trabajó en un anteproyecto del Estatuto del Artista de Circo y en una Ley de Circo, iniciativas que, por supuesto, no prosperaron²².

Hemos visto, así mismo, que el Estado apoyó, a partir de 1970, algunos importantes eventos circenses mediante su inclusión en los Festivales de España, lo que no implica en absoluto que, en 1975, no persistieran casi los mismos problemas (por ejemplo, los artistas sin pensiones), las excesivas tramitaciones (hasta cuatro ministerios y las administraciones locales de cada núcleo urbano que visitaban) para el desarrollo de la actividad (Dávalos, 1975).

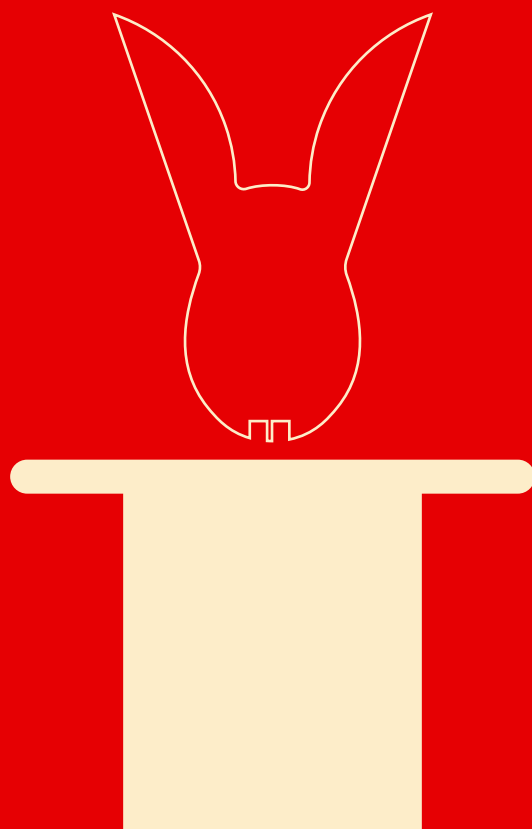
Releyendo este apartado sobre los problemas a los que se enfrentaban las gentes del circo durante el franquismo, descubro que, en muchos sentidos, son los mismos a los que, en la actualidad (Sáinz Moreno, 2011b: 38), tiene que hacer frente el circo en general, y el de carpa en particular. Basta leer el *Plan*

²² La primera orden de ayudas al circo data de 1990 y debe mucho a la insistente labor de Arturo Castilla y Pedro Rocamora, quienes en 1988 propiciaron un congreso circense y, tres años después, participaron en la redacción del *Libro Blanco del Circo*.

General de Circo, elaborado por el Ministerio de Cultura en 2012, para descubrir que, medio siglo después, el circo sigue enfrentándose a casi los mismos problemas, que derivan de su escasa consideración como elemento cultural, pese a las recomendaciones del Parlamento de la Unión Europea (2005) y de la Comisión de Cultura del Parlamento español (2010).



CIRCOS ESTABLES Y TEATROS CIRCO:
ESPECIES EN EXTINCIÓN.
OTROS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN CIRCENSE





CIRCOS ESTABLES Y TEATROS CIRCO: ESPECIES EN EXTINCIÓN.

OTROS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN CIRCENSE

Se ha afirmado hasta la saciedad que durante todo el periodo franquista las artes escénicas se focalizaron en Madrid y Barcelona, en donde se producían, en general, los espectáculos, y desde estos núcleos se difundían por todo el territorio nacional. Esta aseveración, que puede tener mucho de verdad en cuanto a los géneros teatrales, y quizá musicales, no es tan clara en el caso del circo. Es cierto que mucha actividad se generaba en estas dos ciudades –más en Madrid por ser sede del Circo Price–, pero también lo es que, aunque las principales instalaciones circenses partían de estos núcleos, había determinados circos, familiares y de menor tamaño, que únicamente se movían por zonas muy concretas, fenómeno mucho más habitual en el sur de país, pero no exclusivo de ese territorio. Esta circunstancia implicaba que se producían contrataciones de artistas en distintas regiones de España, lo que justificaba que el Sindicato de Espectáculos tuviera delegaciones en varias ciudades repartidas en cinco circunscripciones. Junto a esto, no desechemos los teatros-circo y otros espacios teatrales y cinematográficos repartidos por nuestra geografía, que, si bien no acogían espectáculos circenses que requirieran materiales y equipamientos específicos, sí daban cabida a todas esas atracciones cuasivariiedades que contribuían a conformar una representación de pista²³.

²³ Según el servicio de estadística del SNE, en 1959 estaban censadas 1506 salas de proyección cubiertas con escenario apto para teatro y, por lo tanto, para esas atracciones en el linde entre las variedades y el circo.

Como es una realidad innegable, empecemos nuestro repaso por las dos grandes ciudades, de las que, por otra parte, poseemos más información.

ESPACIOS DE EXHIBICIÓN CIRCENSE EN BARCELONA

Teatro-Circo Barcelonés

Aunque son varios los artículos que se refieren a los teatros-circo o circos estables de Barcelona, la realidad es que el Teatro Circo Barcelonés, o Circo Barcelonés, como se le conoció, concita escasamente el interés de los estudiosos del tema (Gasch, 1955d; Espinosa Bravo, 1978). La causa quizás haya que buscarla en la propia idiosincrasia del espacio y de la programación.

Juan Torrent (1955), en un documentado artículo sobre los teatros desaparecidos en la Ciudad Condal, explica la historia de este coliseo construido en 1852 en la calle Montserrat, cerca de la Santa Madrona, bajo la dirección del arquitecto Antonio Rovira y Trías. En sus primeros tiempos, en él concurrió la buena sociedad barcelonesa. Cuando la ciudad fue creciendo y en los barrios de Atarazanas se instaló «gente de vida dudosa», siempre según Torrent, el Circo Barcelonés se convirtió en un espacio de baja categoría al que solo asistían las clases más populares. El propósito de sus empresarios era el de acoger todo tipo de espectáculos, puesto que la platea se podía convertir fácilmente en pista. Y así fue su trayectoria, una mezcla de todo tipo de géneros, entre los que el circo no fue el principal, si bien, durante algunas temporadas de la segunda mitad del siglo XIX, gozó de cierto éxito.

Aunque, en 1929, con motivo de la Exposición Universal de Barcelona, se realizaron obras de rehabilitación, el Circo Barcelonés no logró recobrar su prestigio, debido, principalmente, a la zona en la que estaba construido. En el periodo que nos interesa, desde el final de la Guerra Civil en Barcelona en febrero de 1939, en que se programaron variedades de la empresa Balcells-Planas, hasta el 30 de abril de 1944, en que se brindó al público la última función, *Las dos huérfanas*, obra dramática interpretada por la compañía de José Clapera, se realizaron, según la cartelera de *DHTE*, algo más de 1200 funciones. De ellas, un centenar fueron de circo o de este género mezclado con las variedades, prác-



Publicidad del espectáculo de ilusionismo de B. C. Carlstón en el Teatro Circo Barcelonés. *DESTINO*, 123, 25/11/39. Entrada al Teatro Circo Barcelonés. ANC. Circo Olimpia. BARCELOFILIA.

tica usual en la década de los cuarenta. La familia Andreu, Pompoﬀ y Teddy, el profesor Fassman... alternaron en la programación con las variedades de Pastora Imperio, Carmen Flores, Gaby Ubilla, Luisita Estesó, Roberto Font, entre otros muchos que constituyeron el grueso de la programación de esos años junto con el folklore y la zarzuela. Algunos de los artistas mencionados llegaron de la mano de Circuitos Carcellé. La prensa, en general, no le prestó especial atención a la programación circense, que siempre fue esporádica, mezclada con variedades y de muy corta duración. En la cartelera solo destacó la presencia de la Familia Andreu y de los Rudi Llata.

Teatro-Circo Olympia/Olimpia

El 4 de diciembre de 1924 fue inaugurado este coliseo, dedicado, ya desde su origen, a las representaciones teatrales y circenses, y situado en la ronda de San Pablo. El edificio, construido por Francisco Folguera, era muy espacioso y bien decorado. Tenía un aforo de 6000 localidades y una pista central que podía convertirse en una piscina con una capacidad de 300 000 litros. Por

OLIMPIA
PALACIO DEL CIRCO
¡Un Paraíso de Ilusión para los Niños!
DIRECTOR: LUIS CORZANA
 Regidor de pista: **PIPO PUCCI**

Viernes 11 Octubre 1940
 NOCHE A LAS 10'15

INAUGURACION DE LA TEMPORADA
Primer Programa
15 Extraordinarias Atracciones, 15

Los 3 BRIA TORE Malabaristas relámpago	RICO Y ALEX Notabilísimos e ingeniosos SUPER-PAYASOS MUSICALES	Los FU-MANCHU Maravillosos magos de CHINA
4 FEROCES HIENAS presentadas por el domador español Sr. Guillermo	PLYMONT EL PIRATA DEL AIRE La emoción aérea más sensacional	12 PERRITOS SABIOS del Sr. Munier Comediantes Acróbatas Equilibristas Bailarines Aviadores
	JUANITA IND CHAMPION LAS 4 BELLAS PATINADORAS del BALTICO	



Cartel de inauguración de la temporada del Circo Olimpia el 11 de octubre de 1940. BNE. Caricatura publicitaria del Circo Olimpia.

LA VANGUARDIA, 21/10/39.

Cartel del Circo Ecuestre de Corzana en el Circo Olimpia. DESTINO, 276, 31/10/42.

12.º PROGRAMA...!
de Circo Ecuestre
con la celebridad mundial



en OLIMPIA
El Palacio del Circo
¡EXITO CLAMOROSO!

su pista pasaron importantes actuaciones circenses internacionales y grandes espectáculos de otros géneros. Durante el periodo que nos interesa, el Circo Olimpia fue propiedad de la empresa Cinaes S.A. y estuvo gestionado por Joaquín Gasa y Luis Corzana, aunque, desde noviembre de 1944 (en que el espacio pasó a las manos de la empresa AES, la misma gestora del Price madrileño) hasta su cierre en febrero de 1947, de la dirección artística se responsabilizaron, según Perrone y Jané (S./f.), Francisco Perezoff (por un corto periodo) y, posteriormente, Juan Martínez Carcellé, quien trajo a Barcelona algunos de los espectáculos que se exhibían en el Price.

Durante este periodo, según *DHTE*, se realizaron casi 1800 funciones, de las que algo más del 70 % estuvieron dedicadas al circo. Aunque en su pista/escenario se programaron todo tipo de espectáculos (boxeo, folklore, variedades, etc.), los que más destacaron, además de los circenses, fueron las revistas, muchas veces producidas por el mismo Joaquín Gasa (*La violetera*, *Multicolor*, *¡Allá películas!*) y, sobre todo, las del género lírico, especialmente zarzuelas, interpretadas por las compañías líricas de Ricardo Mayoral, Luis Calvo, Salvador Balcells o del maestro Sorozábal. No perdamos de vista que el primer espectáculo de posguerra fue *Doña Francisquita* (25/3/1939), y el último, *La Bohème* (23/2/1947). Dadas las dimensiones del recinto, también se exhibieron, en junio de 1941, los grandes espectáculos dramáticos de Enrique Rambal (*Isabel la Católica*, *Miguel Strogoff*, *Las mil y una noches*, *El conde de Montecristo*, etc.).

En la etapa en que el Circo Olimpia²⁴ estuvo abierto durante la posguerra, se produjeron ocho temporadas circenses, de dimensiones y cantidades de programas muy diversas. Como en el Price, la actividad circense empezaba, por lo general, en octubre y se extendía hasta abril, si bien se produjeron llamativas modificaciones, como la de la temporada 1943-1944, en que solo se programó hasta las Navidades. Todas estas temporadas, según Gasch (1969b), fueron «las más tristes por culpa de las dificultades de nuestra trasguerra y de

²⁴ Para el conocimiento del devenir del Circo Olympia (Olimpia por la castellanización exigida por el régimen) desde su apertura en 1924, son imprescindibles los catorce artículos que Sebastián Gasch escribió en *Destino* entre septiembre y diciembre de 1969 con el título genérico «Evocación del Circo Olimpia», así como el artículo de Vinyes (1987: 50-57) sobre el circo en Barcelona, pero centrado, principalmente, en el Circo Olympia.

la conflagración mundial». En Barcelona existía «auténtica hambre de circo», hasta el extremo de que el Olimpia registraba llenos absolutos, a pesar de su inmenso aforo y sus programas lastrados por las circunstancias:

[...] artistas españoles recién desmovilizados y, por tanto, desentrenados, y algunos de ellos, con sus anteriores números deshechos. Figuraban en ellos otros que, por su edad, no habían ido al frente: jóvenes sin experiencia y viejos ya carentes de entusiasmo. A su lado había artistas extranjeros que no pudieron regresar a sus países respectivos por hallarse las fronteras cerradas y otros que optaron por quedarse en Barcelona al estallar la contienda mundial [...]. (Gasch, 1969c).

Cuando el Olimpia se reabre en la posguerra, lo hace tras unas obras de rehabilitación que no fueron bien acogidas ni por la crítica ni por el público, como señaló el cronista en el mismo artículo: «El local se acicaló y, en ese sentido de la decoración, fue peor el remedio que la enfermedad»; butacas pintadas de gris, luces fluorescentes enmarcando la boca del escenario, etc.

Curiosamente, la temporada con más funciones fue la 1939-1940, lo que corrobora la afirmación de Gasch de que la Ciudad Condal estaba hambrienta de circo. Sobre el primer programa, inaugurado el 12 de octubre de 1939, *La Vanguardia* del día siguiente emitió una nota que hablaba de su éxito, pero no citaba a ningún artista; sí lo hizo, en cambio, cuando se presentó el segundo, compuesto por «el gimnasta Cristi, el excéntrico Vega, los notables malabaristas Cronways, los Rallu, barristas de gran destreza, Ling-Fu, ilusionista de extraordinaria habilidad y los graciosos payasos Barraceta y Porto». Además, como no habían llegado todos los artistas contratados, continuaban en programación los más exitosos del programa inaugural: «el chimpancé Totó, cuya inteligencia sorprende; Manzano, con sus caballos amaestrados, y los tres Rasis, que ejecutan arriesgadísimos ejercicios en la percha, a gran altura». El espectáculo estuvo amenizado por la orquesta Mestres (S./n., 1939c).

Cinco días más tarde, el mismo medio anunciaba que la Familia Andreu se incorporaba al programa con sus magníficas habilidades cómicas, musicales y acrobáticas, convirtiéndose en el mayor atractivo del espectáculo (S./n., 1939d). Estas mismas destrezas animaron al grupo familiar a estrenar, en enero de 1940, *De Nueva York a Barcelona*, en el que, a decir de Rodríguez Mijares (1940), lo único valioso fueron, además de las actuaciones de los Andreu, los números de

los ciclistas excéntricos Maurice y May o las *troupes* de Tiemón y Co-Han. Gasch (1969c) lo calificó de «espectáculo fallido» por la falta de artistas de calidad, la mezcla con elementos de revista y la ausencia de una dirección adecuada.

En la segunda temporada, de duración más reducida (no llegó a 140 funciones) a pesar de los cinco programas, destacaron, según las críticas de Solius (1940a, 1940b, 1940c, 1941a, 1941b) en *Destino*, Alex y Rico, Pompo y Teddy, el domador Dola, los barristas Trío Oliveras, los malabaristas Los 4 D'Angolis, Los Bahamondes, pájaros del circo, la Familia Andreu, los trapeceistas Olmar o los perchistas Oller. Sin embargo, la temporada no fue enjuiciada favorablemente: se reiteró una y otra vez la necesidad de contar con una orquesta de circo, y no de jazz, la escasa presencia de caballos de alta escuela o lo poco apropiado de un vestuario que, con frecuencia, era demasiado gimnástico.

No llegaron al centenar las funciones de la tercera temporada, 1941-1942, compuesta únicamente por cuatro programas en los que se repitieron actuaciones de las temporadas anteriores (Maurice y May, Los Bahamondes, Los Cape, Profesor Manzano, Los Andreu, que protagonizaron el programa de Navidad junto con Los Oliveras), aunque también se presentaron números de calidad, como el del profesor Angelo Tassi y sus elefantes, el domador Jesús Vargas, la *troupe* china de malabares Chekiang, los payasos Hermanos Moreno, Miss Quiney, la Venus del Aire, el comandante Guerre y sus focas amaestradas. Según el crítico de *Destino* (S., 1941), en la dificultad que entrañaba la contratación de números extranjeros de calidad residía la mediocridad de las programaciones, aunque tampoco la falta de personal –augustos, entre otros– en la pista (Solius, 1941c) o la presencia de un *speaker* anunciando cada número (Solius, 1941d) ayudaba mucho.

Destino entrevistó a los señores Gasa y Corzana con motivo de la inauguración de la cuarta temporada, la 1942-1943, y sus palabras denotaban las dificultades sufridas para la programación de esta porque, a pesar de tener contratados artistas extranjeros, estos no llegaban, lo que explica que, nuevamente, en la pista del Olimpia aparecieran el Capitán Guerre, el Profesor Manzano y también Maurice y May, y, como novedad, Zamarriego, el hombre pájaro, que se tiraba desde la cúpula del circo, y la Pandilla Zaragata (Solius, 1942). El silencio de la prensa (solo dos reseñas sin firma en *La Vanguardia*) e, incluso, de *Desti-*

no, nos hablan del poco interés de los restantes programas de una temporada que se extendió hasta mayo (más de 160 funciones), aunque posiblemente no hicieron más que reiterar actuaciones anteriores.

La temporada 1943-1944 no fue tal, puesto que se redujo a cuatro programas que se extendieron de finales de septiembre a mediados de diciembre. Ni siquiera esa Navidad contó con actividad circense, que fue sustituida por la revista *¡Felices Pascuas!* Sin duda lo más destacado de esta quinta temporada fue la presencia de Ramper en el tercer programa, quien cautivó al público con sus números de transmisión del pensamiento que le hicieron famoso, así como con la parodia de alguno de sus compañeros de pista o artistas de la farándula (Armero, 1984: 52). Además, por su pista pasaron nombres muy conocidos para el público catalán: Alex y Rico, Balder, Los D'Angolis, en la inauguración de la temporada; los prestidigitadores Florences y Salika, los perritos comediantes del profesor Emilio, los saltadores árabes de Timenón, los cómicos Hermanos Pajares y Cape, en el segundo programa (S./n. 1943d).

Sin embargo, la temporada más breve –en funciones y programas– fue la 1944-1945, a mitad de la cual, tras un brevísimo periodo en que lo dirigió Francisco Perezoff, empezó Martínez Carcellé, director del Price, a programar el Olimpia. Las siguientes palabras de Sempronio (1944) certificaban una pobre temporada, a la par que informaba de que Carcellé estaba interesado en programar el Olimpia no solo con espectáculos circenses.

Cuando nos damos cuenta de que el Circo ha abierto sus puertas, ya está por finalizar la temporada. [...] Pero sí que nos lamentaremos de la brevedad de estas temporadas. ¿Falta de novedad en los programas? ¿Alejamiento del público? ¿Competencia insostenible del cine? Sea lo que sea, el hecho es que el Circo agoniza.

En esta temporada, en la que ya se tendría que haber advertido un cierto movimiento de artistas extranjeros por el final de la II Guerra Mundial, la cartelera del Olimpia siguió repitiendo elencos, entre los que Trudy Bora –*vedette* alemana que llegó a España en 1941 de la mano de Curt Doorlay protagonizando exitosas revistas, como *Rápido Internacional* o *Tropical Express*– desempeñó un destacado papel (ilusionista, payasa, bailarina o presentadora) en todos los programas, en los que estuvo acompañada de nombres de sobra conocidos por los aficionados barceloneses: los 5 Rudi Llata, los Hermanos Díaz (S./n.,

Teatro Cinema MONTGRÍ
TORRELLA DE MONTGRÍ
JUEVES 2 DE MAYO DE 1946 • Noche a las 10'15
CORZANA
 CAMPEON DEL CIRCO, PRESENTA SU COMPAÑIA TITULAR DEL
OLIMPIA, DE BARCELONA
LAS NOVEDADES MUNDIALES MAS ASOMBROSAS Y DESCONCERTANTES
 con una selección de primerísimas figuras, entre ellas

El áncora vertiginosa de
LOS ARISAR

Los Peñitos voladores,
 el Gato acrobata y los
 Palomos gimnastas

KIKO...
El enigmático fabricante de los 100 Bochs

Srtas. ROXANA
Acrobacias rítmicas

Gasper sisters
Musicales

LO MAS EMOCIONANTE
**El Pirata
 del Aire
 PLYMON**
LA NOVEDAD LONDINENSE

**De Pekín
 a Madrid**
Admirable y maravilloso
Troupe del CELESTE IMPERIO
SEE - HEE

El excéntrico animador
CODY

FIGUEIROA
el ingenioso portugués

LOS PAYASOS ADMIRABLES
 Y TAN ADMIRADOS
**Hermanos
 Moreno**
Que a chicos y mayores les harán pasar
 UN RATO DELICIOSO

**Gozalbo
 Ederlinda**
Campeones Japoneses - americanos

50 artistas internacionales
10 SUPER ATRACCIONES DE NOMBRE

CIRCO OLIMPIA
en BARCELONA



(Rda. San Pablo)
 ¡Últimos días!
 del maravilloso
 espectáculo de
 circo

**"BLANCO
 Y PLATA"**
Domingo, 3 funci-
 ones: A las 4
 y 6'30 tarde, y
 10'45 noche
Despacho de to-
 quidades con
 3 días de antici-
 pación

Cartel del Circo Corzana, compañía titular del Circo Olimpia, en Montgrí, 1946. BNE.
 Publicidad del espectáculo *Blanco y Plata*, del Circo Olimpia ambulante, dirigido por Luis Corzana. 1949.
 DESTINO, 636, 15/10/49.

1944c), los Oliveras, la Troupe Checkiang, los Timenón, los Cape y, como novedad, el faquir Daja-Tarto (Bech, 2015: 240), que, con frecuencia actuaba en el Price. A partir de este momento, los artistas que trabajaban en el Olimpia y en el Price empezaron a pasar de uno a otro espacio; así, la *vedette* alemana participará, tres días después de salir del Olimpia, en el *Charivari 63* del Price, junto con los Andreu (Cueva, 1945).

En las dos restantes temporadas, el Circo Olimpia vuelve al brío –casi 200 funciones y cinco programas– que había mostrado en la inmediata posguerra: la prensa cubre los estrenos, quizás, entre otros motivos, porque se incrementa la presencia extranjera. La primera de ellas, la 1945-1946, comenzó con dos programas que, según el cronista de *Destino* (M.R, 1945), no podían ser calificados de excepcionales, pero «habida cuenta de cómo han de organizarse ahora las temporadas de circo, el de esta semana posee continuidad, ritmo, diversidad y emoción, y los números, más que discretos, unos, y de positivo valor los demás», y entre estos incluye, en el segundo programa, Los 2 Grecos, los Hermanos Moreno, el Capitán Raluy, hombre-proyectil, el Gran Piloña, funambulista, o los perros del Profesor Romero. Menos entusiasta todavía había sido la crítica del programa anterior en *La Vanguardia*, en la que, de forma genérica, después de mencionar a algún artista (los Rudi Llata, Hermanos Ruiz, Trío Lozano, etc.), sentencia que «todos los números fueron muy aplaudidos» (J.C., 1945). Muy diferente fue el despliegue de la prensa con el programa extraordinario, en dos partes, ofrecido por una avanzadilla del Circo Suizo Knie y el Price en ruta, en el que destacó la presencia de animales poco frecuentes en los circos españoles del momento (panteras, elefantes, leones, caballos) dirigidos por Rolf y Freddy Knie, además de la maestría de la alambrista Kimi-Ko, del prestidigitador portugués D'Aguinaldo, de las equilibristas Domini, si bien mostró carencias en la parte humorística (L., 1945a; Zanni, 1945). En la Navidad, presentado nuevamente bajo la batuta de Corzana, solo destacaron, a juicio del crítico de *Destino* (L., 1945b), la trapeicista Miss Jardy's, los motoristas del Carroussel Fantasma y los acróbatas Frediani. Parece que tampoco en esta ocasión Los Cape lograron convencer.

En marzo, y como cuarto programa, reaparece el Circo Knie con el Circo Price en ruta y vuelve a concitar el interés de los medios, especialmente los

ciclistas 8 Therons, los patinadores The Rollingstar, los payasos Gaby, Fofó y Miliky, además de los caballos y elefantes de los Knie, lo que provoca que el crítico de *Destino* (L., 1946) exclame al final de su reseña: «El circo vuelve a estar entre nosotros», con el que resume todas las excelencias del circo: poesía, destreza, divertimento, libertad, espectáculo completo, etc. El espectáculo final de la temporada queda resumido con estas palabras de *El Correo Catalán* (P., 1946): «Quizás esta vez el conjunto de atracciones presentadas no sea de gran alcance. Parece un programa de circunstancias organizado un poco prematuramente», pero en el que, sin embargo, destacaban los Hermanos Moreno, el malabarista Kiko, la *troupe* de equilibristas See-Hee, los ejercicios aéreos de Plymon, y no mucho más.

Con artistas españoles procedentes de programas anteriores se inaugura la temporada 1946/-1947, última de existencia del Olimpia, para recuperar fuerzas y atractivo para la prensa y el público con el espectáculo *Circo Price de Madrid: circo y fieras*, del que se realizaron casi 80 funciones. Sin embargo, a pesar de que en los dos programas actuaron los chimpancés de Jesús Vargas, los osos de Trolle Rhodin, los leones de Georgewitch, los elefantes del Knie, la *troupe* funambulista de Bob Guerri, los caballos de Ernesto Schumann, etc., Sebastián Gasch (1946b, 1946c) consideró que no estaba a la altura de otras actuaciones del Price. Pese a ello, los más destacados artistas pasaron a conformar un tercer programa elaborado por las empresas madrileña y barcelonesa, y en el que como novedad más atractiva contaron con los famosos payasos italianos Trío Fratellini. El programa de Navidad pasó sin pena ni gloria y ya como cierre de la temporada y del circo la pista estuvo ocupada durante el mes de enero de 1947 por *Charivari en la pista*, programa de la factoría Carcellé y cuya serie, como veremos, ocupó el Price durante gran parte de la década de los cuarenta. Como sus homónimos madrileños, este *charivari* conjugó las variedades (Cimarro Ballet, Manolo Bel y su orquesta) con los números circenses: el equilibrista Unus, los payasos Pompoiff, Teddy, Zampabollos y Nabucodornorcito, los caballos árabes de Albert Carré, etc. (Nieto, 1947).

Aunque se realizaron numerosos intentos para que la ciudad de Barcelona contara con un circo estable, todos ellos fracasaron. Todo lo más que se consiguió fue que, en 1949, Luis Corzana creara el Circo Olimpia ambulante, que fijó

sus lonas en el antiguo solar de su homónimo (Rodríguez Mijares, 1949) y en el que presentó el programa *Blanco y plata*.

Como hemos visto, los programas impulsados con gran esfuerzo por Gasa y Corzana en la penosa inmediata posguerra resultaron bastante reiterativos y solo el «hambre de circo» de la que hablaba Gasch justifica que las primeras temporadas obtuvieran tanta aceptación, que fue languideciendo con el paso de los años y solo parcialmente se recuperó, acabada la segunda contienda mundial, en los programas con una potente presencia extranjera, que, con frecuencia, vino de la mano de Juan Martínez Carcellé, quien, además, distribuía sus espectáculos por el resto del territorio nacional y Portugal.

Otros espacios de exhibición circense en Barcelona

Además de los circos estables de los que hemos hablado (donde se concentraba, en el caso de las dos grandes ciudades, la principal oferta circense), las artes circenses se refugiaron o resplandecieron en otros espacios. Por ello, nos centraremos, como venimos haciendo, en estos espacios alternativos de la Ciudad Condal y de la capital.

Todas las actuaciones relacionadas con la magia, el ilusionismo o el mentalismo encontraron espacios privilegiados en varios teatros de Barcelona. Es el caso de los teatros Apolo, Barcelona, Borrás, Calderón, Cómic, Nuevo, Poliorama, Romea, Sans o Tívoli, varios de ellos con aforos superiores al millar de localidades. Por sus escenarios pasaron reiteradamente los llamados profesores Julianelly, Brayss, Alba, Fasssman, León, Tonfre, Max, el Conde D'Aguilar, el ilusionista Li-Chang, Fumanchú, Barnum, Chéfalo, el Príncipe Omar, el hipnotizador Cesare Gabrielli y un largo etcétera que merecería otro estudio, que se redondearía con las galas mágicas del SEI y del CEDAM, las dos más importantes asociaciones de ilusionismo de la Ciudad Condal.

Diferente es el caso del Teatro Vitoria, programado por la empresa Bergadá-Tolosa, que, como explica la revista *Circo*, en la década de los cincuenta presentó espectáculos de circo y variedades, como *Sim-Sala-Bim 1950*, de Kalanag, y contó con la presencia de los icarios Salvini, de Canuto, los Hermanos Salas, Los Franskoko's, Joi and More, Los Alegría Brothers, Emy, Goty y



Los Hotley en el Teatro Romea, organizada por el Price en ruta, de Carcellé. 1948. *DESTINO*, 550, 21/2/48.

Publicidad del Circo de Francia de los Amar en la plaza de toros Monumental. 1948. *DESTINO*, 586, 30/10/48.

Cañamón, Los Tino Brothers, etc. Es decir, hubo, por parte de la empresa, una clara voluntad de guardar en su escenario un espacio para esas actividades que se movían entre el circo y las variedades.

Merece unas líneas el caso del Teatro Cómico, que acogió al Circo Diamante de los hermanos León entre el 7 y 19 de marzo de 1946. En él destacaron el malabarista Bela Kremó, el equilibrista Unus y la Familia Andreu Rívels, todo entre números de variedades como las canciones interpretadas por el Cuarteto Tropical. Todos ellos fueron despedidos con sonoras ovaciones (González Serra, 1946).

Conviene, igualmente, que nos detengamos en el Teatro Tívoli, que, entre el 23 de septiembre de 1942 y el 6 de enero del año siguiente, y por iniciativa de Circuitos Carcellé, programó siete *Charivaris*, la revista escénica creada por el empresario catalán en 1931 en la capital y retomada en 1941 en el Price. Entre los números más destacados del primer charivari, la comicidad de Ramper y del trío Guerrita, Pepín y Miguelín, el Trío Satsuma Oña y los Grecos, con sus trabajos «emocionantes, arriesgados y precisos», o los perros amaestrados del Profesor Santis, todo ello amenizado por la orquesta de Manolo Bel y sus Muchachos. Según *La Vanguardia* (S.n., 1942b), contribuyó al éxito el diálogo

de presentación, original de José M.^a López Lerena, estrecho colaborador de Carcellé en los espectáculos del coliseo madrileño.

Unos años más tarde, cuando el Circo Olimpia (en cuya programación había colaborado Carcellé en los últimos tiempos) ya había cerrado sus puertas, el Circo Price en ruta se instaló en el Teatro Romea entre el 16 de febrero y el 21 de marzo de 1948 con dos programas de *Circo y fieras*, en los que destacaron Dola y sus leones, los Hermanos Moreno, los patinadores Laura y Ángelo, los Hotley y su cama elástica o los galgos de Mr. Boudy, pero lo que más entusiasmó a Sebastián Gasch (1948) fue el ambiente de intimidad, la atmósfera cálida y familiar que proporcionaban las reducidas dimensiones del Romea.

Similar al de este espacio escénico es el caso de una serie de salas de fiestas que, encabezadas por la Emporium, programaron, entre otras, actuaciones que podemos calificar de circenses; entre ellas se encontraban, así mismo, la Bolero, la Río y, esporádicamente, la Mozart y la Capsa, así como el Salón Rigat, durante los cincuenta y sesenta. La revista *Circo* y, sobre todo, *Destino*, dan noticia de estas actividades. De la mano de Emilio Serrats, promotor de la Sala Emporium, se pudo apreciar el trabajo de Los D'Angolis, malabaristas; Los Kim, acrobacia cómica; Los 4 Gini Frediani, la Troupe Pan Yue Jen, Los Akimoto; Elena Omar y Francisco Zafra, matrimonio vinculado a Carcellé; el excéntrico Tum-Tum, el ilusionista Gerard Maron y un sinfín de artistas circenses que permitían a los barceloneses acercarse a este arte milenario cuando las carpas no se instalaban en la ciudad, a la par que contribuían a la supervivencia de los artistas en invierno, si bien los empresarios se quejaban de que los sueldos exorbitantes que se les pagaba en estas salas de fiestas resultaban una competencia extremadamente dura para sus negocios.

La plaza de Cataluña, rememorando los viejos tiempos del Circo Alegría, acogió esporádicamente espectáculos circenses. En ambos casos se trataba de actividad desarrollada por alumnos: en mayo de 1964 se realizaron dos funciones de The Flying High, de la Universidad de Tallahase, Florida, para trasladarse después al Palacio Municipal de Deportes (S./n, 1964a); dos años más tarde, en el verano, el Circo Ciudad de los Muchachos instaló una carpa de 50 metros de diámetro en la que participaron 150 alumnos de entre 12 y 18 años de la escuela circense creada por el padre Silva en Orense. Fue la primera ciu-

dad de una larga gira por España (Gasch, 1966c) y en ella actuaron durante casi dos meses. El circo volvía por sus viejos fueros.

Mayor recorrido alcanzaron como espacios circenses las dos plazas de toros de la Ciudad Condal, ambas gestionadas por Pedro Balañá, empresario que administró numerosos cines y plazas de toros en Cataluña y fuera de ella, y que supo relacionarse a la perfección tanto con políticos como con artistas, lo que contribuyó a cimentar su imperio del ocio. Fue, además, uno de los principales promotores, junto con Carcellé y Arturo Castilla, del proyecto de construir un circo estable en el Paralelo barcelonés, idea que no prosperó (Gasch, 1962b). A partir de 1948, en la plaza de toros de La Monumental (alrededor de 20 000 localidades) se empezó a implementar actividad circense, concretamente la del Circo Amar, que, de la mano del empresario Colsada, se instaló en su arena con la plaza totalmente cubierta.

Desde este momento, Pedro Balañá programará reiteradamente actividades circenses, como los espectáculos *Holiday on Ice*, de fuerte contenido circense (según *Circo y Destino*), que visitaron España con frecuencia en el periodo por nosotros estudiado, o el multigéneros *Niagara Folies* (1954). Otras veces, el empresario catalán negoció con otros promotores circenses, como Luis Corzana, que acercó al público barcelonés al alemán Circo Belli (1952), o como la empresa catalana Amorós-Silvestrini, que, con la colaboración de Feijoo-Castilla, presentaron el Circo Knie. Además, en 1960 Circuitos Carcelle trajo al Berlin Traber Schau (1957) con Feijoo-Castilla. Estos últimos, además, presentaron el Circo de Budapest (1956), el Gran Circo de Francia (1966) y el Napoleón Rancy (1970) en la Monumental, que fue el principal espacio de exhibición del Circo Americano entre 1954 y 1961, y, posteriormente, de los circos Monumental y Price ambulante. En 1975, el Circo de Budapest, de Ángel Cristo, tuvo la misma ubicación.

Similar, aunque algo más tardía, es la trayectoria de la plaza de toros de Las Arenas como espacio de exhibición de artes circenses. Balañá vuelve a colaborar con Luis Corzana para instalar los circos Pinder (1950) y Barlay (1953); con las empresas de Salvador Hervás y Amorós-Silvestrini emplaza en Las Arenas el Cirque Mexicain (1955), y solo con la empresa catalana, el Circo Royal (1956). El Britanic Circus (1956) se ubicó en este espacio por mediación de las empresas Amorós-Silvestrini y Feijoo-Castilla, pero fueron, nuevamente, estos

últimos quienes más frecuentaron Las Arenas con los circos extranjeros que traían a nuestro país, como Cirque de Paris o Cirque d'Hiver (1951), o el Circo sobre hielo (1953), de Producciones Redleys. Por otra parte, desde 1971, en la plaza de toros de Las Arenas se celebraron los Festivales Mundiales de Circo organizados por Arturo Castilla.

Cierta actividad, así mismo, tuvo el Palacio Municipal de Deportes, inaugurado en 1955 y cuyo aforo rondaba las 8000 localidades. En esta instalación, desde 1956 hasta 1967, Carcellé realizó siete ediciones del Festival Mundial de Circo y sus derivados, la Olimpiada Circense y la Gran Parada de Navidad. A partir de 1970, se instalaron en él el Circo de Moscú (1970, 1973), el Circo Americano (1972), el Circo de los Muchachos (1972-1973), el Bruxellas Circus (1974-1975), que llegó a España de la mano de Hernán Cortés, y el Circo de Navidad, organizado por la empresa Feijoo-Castilla. Si este espacio y muchísimos otros polideportivos españoles no albergaron mayor actividad circense fue debido a las quejas de los clubs deportivos y de los periodistas que cubrían esta actividad, quienes reprochaban que se alquilaran o cedieran para todo tipo de actividades (José M.^a García, 1978).

Breve reseña merece el Pabellón de Deportes, construido en 1950 con motivo de la celebración, en Barcelona, de campeonatos de hockey sobre patines y de ciclismo. Su capacidad era superior a 7000 espectadores y estaba ubicado en la avenida de José Antonio (actual Gran Vía), entre las calles Lanza y Sepúlveda. En su interior, descubierto, se instalaron, en la Navidad de 1950-1951, las lonas del Circo Harenbeck de Dinamarca, realmente un circo español de la empresa Amorós-Silvestrini que jugaba con el nombre del verdadero Hagenbeck danés. En 1951, actuaron por primera vez en este espacio los míticos jugadores de baloncesto Harlem Globetrotters, cuyas exhibiciones deportivas –que más adelante se celebraron en el Palacio Municipal de Deportes– iban acompañadas de números circenses muy comentados en la revista *Circo* (E. L., 1959).

En la Feria de Muestras –concretamente, en la plaza del Universo–, la empresa Feijoo-Castilla instaló la carpa del Circo Americano en 1968, y un año después organizó el Gran Festival Mundial de Circo 1969, emplazamiento que no renovó a pesar de que los empresarios llegaron a pensar en él como ubicación para un posible circo estable.

ESPACIOS DE EXHIBICIÓN CIRCENSE EN MADRID

Circo Price. La inmediata posguerra: Francisco Perezoff

El Circo Price es el circo estable por antonomasia de nuestro país, a pesar de que fueron muchos los teatros-circo que se extendieron por nuestra geografía. Es rara la publicación sobre circo que no dedique cierta atención al origen y trayectoria de este coliseo madrileño cuya historia, en el emplazamiento de la plaza del Rey, se remonta a 1880, sobre las ruinas del Circo Olímpico (Marqueríe [1955], Álvarez Barrios [1987], Armero y Pernas [1985], Higuera [1998], Castilla [1986], Eguizábal [2007], Palacio [2013], Tidor [2018]). El proyecto original, de Agustín de Villajos, contaba con un aforo de 3300 localidades y una pista de 13,75 metros de diámetro (Tidor, 2018: 74). Durante el primer tercio de siglo xx, en él se programaron todo tipo de espectáculos escénicos, pero también lucha libre, boxeo o bailes.

Con respecto al periodo que nos interesa, baste decir que, en la inmediata posguerra, lo prioritario fue la reconstrucción de este espacio, ahora de 1800 localidades, dañado en los bombardeos de 1936, cuando su director era Mariano Sánchez Rexach. La propietaria del edificio, la empresa AES, encargó el proyecto de reconstrucción a Modesto López Otero y Miguel de los Santos, quienes sustituyeron la gradería por butacas, hicieron desaparecer el «paseo»



Teatro Circo Price en la Plaza del Rey, Madrid.
FUNDACIÓN MARIANO BENLLIURE.
Propietarios del Teatro Circo Price, señores Zumárraga y Aguirre, y su director, Sr. Perezoff. 1940. ARCM.

donde se situaban los espectadores de pie, cambiaron el escenario de madera, revistieron de mármol las columnas metálicas del vestíbulo, modificaron las caballerizas, redujeron la pista y abrieron un acceso central para el público.

Estas modificaciones, junto con la decoración mural de la entrada o la transformación de la orquesta clásica circense por una banda de *jazz*, no siempre resultaron del gusto del público y de la prensa²⁵, como evidenció Rodríguez de Rivas (1940). En el programa inaugural (Marquerié, 1940b), que se produjo el 29 de noviembre de 1940, intervinieron la excelente malabarista Miss Luisita, los graciosos perros amaestrados de Munier, la *troupe* árabe Timenón y sus pirámides humanas, los Riquelme, payasos musicales; Adelina Borza y sus caballos artistas; la trapeceista Miss Carole; Julio Jorge, aguerrido domador; los Hermanos Díaz, llenos de gracia, humor y euforia; Plymont, el pirata del aire, y unas *girls* «guapas, vistosas y poco ensayadas» que acompañaban los números; los Olivares, barristas cómicos y plato fuerte del espectáculo. Este fue amenizado por los Tozudos de la Hilaridad (Guerrita, Nani, Bonilla y Miguel). Dirigió esta función quien se responsabilizó de la gestión y dirección del Price hasta mayo de 1941, Francisco Perezoff, representante del Circo Ringling en España y director del Circo Imperial, que, desde el Sábado de Gloria de 1940, se había asentado con sus lonas en la calle de la Florida, con un espectáculo muy bien recibido por la crítica (S./n., 1940), del que se rescató algún número (Hermanos Díaz, Timenón) para la inauguración del Price. Este empresario, de la saga de humoristas del mismo nombre, junto con Luis Corzana, había colaborado con Mariano Sánchez Rexach en el Circo Price en el periodo anterior a la guerra.

A la inauguración acudió público selecto y autoridades, se cantó el himno nacional, «se dieron los vivas de reglamento» y la función se deslizó en una constante muestra de aprobación y de sincero agrado, según Jorge de la Cueva (1940). Bobby Deglané retransmitió la función a todo el país, ante los micrófonos de Radio España.

El resto de la temporada se compuso de un segundo programa en el que se repetían algunos de los artistas de la función inaugural, un espectáculo na-

²⁵ Puede encontrarse una explicación detallada de las obras de remodelación y de las empresas que la llevaron a cabo en Cuevas Zarabozo (1940).

videño titulado 1890, evocación del circo a finales del siglo XIX, con su estética específica y números de época. Desde este espectáculo hasta finales de mayo, la programación fue desigual; despuntó el programa de primavera, que contó con los Hermanos Cape, los Arriola, el derviche Daja Tarto, el grupo chino Chekiang y los perchistas Jardy's. El espectáculo, según el crítico de Ya, J. C. (1941), resultó «agradable para público infantil y... para grandes».

Revitalizar un género: Juan (Martínez) Carcellé

Hablar de circo en los años cuarenta y cincuenta en Madrid, pero también en toda España e incluso en Portugal, es hablar, sobre todo, de Juan Martínez Carcellé (1895-1978), o bien de Juanito Carcellé o Don Circuitos, como se le conocía popularmente. Nacido en Olot, de padre militar, se trasladó a Madrid, donde obtuvo plaza como funcionario de telégrafos. En 1917, en unión de José Muntaner y José Muñoz, se instaló como promotor de artistas. Más tarde creó su propia empresa, Circuitos Carcellé, y empezó a producir espectáculos de variedades y a programarlos en un elevado número de teatros madrileños, incluido el Circo Price, en el que presentó *Charivari Folies 1931* (Jané i Romeu, S./f.). En 1933, ya era reconocida su solvencia como empresario, sobre todo en el terreno de las variedades. La guerra le pilló en el Teatro de la Zarzuela, del que se había convertido en empresario de paredes junto con Manuel del Río en 1935, y allí regresó en las temporadas 1939-1941, hasta que, en septiembre de 1941, se instaló, durante casi dos décadas, en el Teatro Circo Price (Laborda, 1970).

Durante las 19 temporadas que Carcellé programó el Circo Price, se realizaron en torno a 14 000 funciones, el 65 % de ellas dedicadas al circo, entendido este en un sentido muy amplio. Recordemos que los espectáculos que se etiquetaban como «circo» hasta bien entrado el segundo lustro de los cuarenta eran una mezcla de números específicamente de circo y otros de variedades y, por supuesto, de géneros como la magia, el ilusionismo e incluso los *clowns*, que, dependiendo de dónde se programaran, se enmarcaban en un género u otro, aunque nosotros siempre los hemos calificado, siguiendo a los grandes expertos, como circo. En la primera década predominó esta programación de circo, si bien es necesario considerar la premisa anterior. El siguiente género

en número de espectáculos y funciones (en torno al 14 %) fue, especialmente en la década de los cincuenta, las variedades; lógico, puesto que Carcellé poseía una larga trayectoria como representante de artistas de este género (Antonio Machín, Jorge Sepúlveda, Luisita Esteso, Roberto Font, Tomás de Antequera, Conchita Bautista, etc.). Su dedicación al circo, como él mismo confesó, fue algo pragmático: desde el negocio de las variedades pasó al del circo porque cotizaba menos impuestos a Hacienda, del 30 al 15 % (S./n., 1969).

Sin embargo, Carcellé no se limitó a programar estos dos géneros, sino que en su pista se celebraron –no muchos– combates de boxeo y lucha libre, e incluso exhibiciones de aizcolaris; se presentaron revistas y musicales (*La violetera*, con Raquel Meller; *Luces de Madrid*, con música de los maestros Montorio y Alonso y letra de Lerena y Llabrés, quienes también colaboraron en los guiones de los charivaris, y a quienes rindió un homenaje; *Sueños de Viena*, de Arthur Kaps y Franz Joham, con quienes, en 1960, creó el Gran Circo Español, etc.). Juanito Valderrama, Estrellita Castro, Pepe Marchena, Rafael Farina o Marifé de Triana, entre otros, fueron algunos de los folklóricos que el Price acogió, sin que faltaran, entre 1942 y 1954, las temporadas de zarzuela, protagonizadas por las compañías de Ino de Carvajal y Ases Líricos. No acabó aquí la variedad en la programación: no olvidemos las galas organizadas desde 1946 por Carcellé para financiar la «comida de los pobres», las funciones en honor del Benemérito Cuerpo de Caballeros Mutilados de Guerra por la Patria o del Montepío del Cuerpo General de Policía, los festivales homenaje al Real Madrid o Radio Madrid, o las galas a beneficio de la viuda del maestro Luna, de los damnificados por el incendio del Circo Goliath o del Circo Estambul. Por su aforo y, supongo, por la disponibilidad de Carcellé, se convirtió en el espacio madrileño que servía para todo tipo de causas.

Las temporadas de estas dos décadas difieren considerablemente, debido en gran medida a la presencia de los *Charivaris*, en los que, como hemos dicho, por necesidad, se mezclaban los números puramente circenses y las variedades. Cuando las consecuencias de la II Guerra Mundial y la autarquía impuesta por el régimen dejaron de sentirse tan intensamente a partir de 1947, y se pudo iniciar la contratación de artistas extranjeros, las programaciones del Circo Price cambiaron sustancialmente. Si en las primeras temporadas se



Caricatura del Charivari 5: señores Font, Vargas y Zafra. DIBUJANTE: USA, YA, 23/9/41. CDAEM. Caricatura del Charivari 85. DIBUJANTE: USA, YA, 6/3/47. CDAEM. Cartel del Circo Price de la temporada 1952-1953. BNE.

exhibieron entre 15 y 20 *Charivaris*, a partir del final de la contienda su número empezó a disminuir y se fueron introduciendo en la programación compañías internacionales o circos extranjeros. Hasta el final de los cuarenta, la media de funciones de circo estaba, con creces, por encima de las 500 (con más de una docena de *Charivaris* diferentes anualmente), mientras que desde la temporada 1949-1950 hasta el final del periodo Carcellé estas se redujeron ostensiblemente: su media oscila en torno a las 380 y el número de programas producidos por Carcellé se sitúa en torno a seis, a los que habría que sumar las compañías/circos invitados.

Dudo que ningún empresario de las artes escénicas de este primer periodo de posguerra gozara de mayores simpatías por parte de la prensa que este productor y distribuidor catalán afincado en la capital y que, desde esta, extendió su negocio por todo el país e, incluso, desde 1946, a Portugal, gracias a Circuitos Carcellé, empresa con la que también produjo y distribuyó todo tipo de espectáculos musicales nacionales e internacionales. Por la prensa sabemos que Circuitos Carcellé contaba con una programación fija en el Price madrileño y dos compañías itinerantes denominadas Price Ambulante o Price en Ruta, de las que hablaremos más adelante.

Carcellé empezó a programar en el Price en la temporada 1940-1941, concretamente el 31 de mayo, cuando, mediante una cesión del espacio por parte de Francisco Perezoff, a quien no le acompañaba la suerte, presentó en este emblemático espacio a Pompoft y Teddy; en un principio, por diez días, aunque, debido al éxito obtenido, renovó por tres meses y presentó los tres primeros *Charivaris*. A partir de septiembre, se instaló definitivamente en el Price.

El gran acierto de Juan Carcellé en el Price durante la inmediata posguerra fue la resurrección (el primero data de 1931) del periódico viviente al que denominó *Charivari* (Marquerié, 1941a) y que, desde junio de 1941 hasta marzo de 1947, presentó 86 números²⁶. De su guion se ocuparon, no sabemos si de

²⁶ Es cierto, así mismo, que, en 1949, ofreció el espectáculo *Charivari en la pista*, y, posteriormente, *Charivari 1953*. En ellos volvía al viejo modelo de fusionar los números circenses y las variedades; es más, se programaron en el verano, periodo nunca dedicado al circo en el Price (Bayona, 1949). El modelo de los *Charivaris* fue exportado por Carcellé a Barcelona, especialmente al Tívoli, y esporádicamente al Olimpia, al Sans o al Nuevo.

forma fija o solo frecuente, Pedro Llabrés y José M.^a López de Lerena, autores, así mismo, de musicales y zarzuelas y colaboradores habituales de Carcellé. Las diez bailarinas, cada vez más disciplinadas, como apuntó la prensa con insistencia (S./n., 1942c), que eran denominadas las charivaris, y la presencia constante de una orquesta amenizaban las funciones, además de ayudar a que el espectáculo se configurara de una forma estructurada. La orquesta que con mayor asiduidad participó en los diversos *Charivaris* fue la de Manolo Bel, aunque Carcellé también contó esporádicamente con las de Vicente Orteu, Andrés Moltó, Bernard Hilda y José M.^a Gil Serrano. Como jefe de pista, Zafra, y como augustos, Eduardini, Abelardini y los Tozudos de la Hilaridad o la Pandilla Zaragata (Guerrita, Miguelín, Pepín). Siguiendo en el mundo del *clown*, los Hermanos Cape, con quienes trabajó Arturo Castilla, potente empresario en décadas posteriores; Pompoft y Thedy, y sus respectivos hijos Zampabollos y Nabuconodosorcito, todos de la familia Aragón, a la que también pertenecían Gabi, Fofó y Emilín/Miliki, quienes empezaron a verse en los escenarios del Price a partir del *Charivari* 69. Otros augustos, Lolo, Papanatas, Tonito y Luigi. Animadores no inusuales fueron el llamado Brujo Maravillas, el ventrílocuo Balder y el gran y polifacético Ramper, que hacía tanto acrobacias como imitaba a las supervedetes del momento. La nómina de quienes protagonizaron la parte cómica es interminable en los espectáculos producidos por Juan Carcellé, quien, como vemos, sustentaba sus *Charivaris* en la orquesta, las charivaris y los payasos, principalmente en los augustos²⁷.

Como venimos diciendo, en estos años la frontera entre «circo» y variedades es muy permeable, por lo que no era extraño encontrar en los *Charivaris* artistas que posteriormente desarrollaron su carrera al margen de la pista. Es el caso del caricato Roberto Font, el Profesor Mario, maestro de la imitación; las cantantes Gabi Ubilla, Amalia de Isaura, Conchita Cordón, Gloria Romero o la alemana Trudi Bora, con gran protagonismo en los programas dirigidos por Carcellé en el barcelonés Circo Olimpia; bailarines de diferentes estilos,

²⁷ Documento imprescindible para apreciar la actividad del Circo Price entre 1941 y 1960, periodo en que el espacio fue dirigido por Juan Martínez Carcellé, es el capítulo en que José Palacios (2013: 75-132) deja constancia de los programas circenses a través de lo que sobre ellos dijo la prensa, especialmente los firmados por Alfredo Marquerie en *Informaciones* y *ABC*.

como Rosita Durán, Pyl y Myl, las Hermanas Jara, Carmen Cebrián o Alady y su ballet; la marionetista Rossana Picci; las rondallas, jotos (La Riojanita o Manuel Pamplona) y grupos folclóricos (Los Calatoraos); los cantantes flamencos (Isidro Clavel, Amparito Alba), etc., algunos de los cuales continuaron hasta el final de la década en este tipo de espectáculos.

Entre los específicos de mundo circense, mucho más frecuentes a partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta, las Patinadoras del Báltico, los Grecos (águilas humanas), el domador Jesús Vargas, los faquires Daja Tarto y Orbia Hussen; los ciclistas Kike y Ruivar; Rambeau y sus caballos y perros amaestrados, el Profesor Santis con sus perros, los trapeceistas Los Ícaros, Armando Guerre y sus focas amaestradas, el funambulista Gran Piloña, el Capitán Raluy, proyectil humano, los Hermanos Dola y sus leonas, el prestidigitador D'Aguinaldo, el equilibrista Rebus, los Dakotas, perchistas, Albert Carré y sus caballos, los payasos italianos Los Fratellini, Bob Guerri y sus pirámides humanas, los patinadores Lauren y Angelo, Nelly y Guerri (el antiguo *clown* Guerrita), el Profesor Romero y sus perros, los perchistas Satsuma Oña, Miss Ada, la mujer bala, y un etcétera interminable, de los que la prensa daba cumplida cuenta, si bien es cierto que, a partir de 1948, se aprecia una disminución del interés de esta por todos los espectáculos circenses: críticas o reseñas más breves y menos detalladas, con la excepción, quizás, de los espectáculos en que Carcellé estaba detrás, ignoramos si por el mayor interés de lo producido por este empresario o por contar con potentes estrategias de comunicación y publicidad.

Además, en esa primera década, Carcellé también programó espectáculos variopintos, como el Circo Fémina, en 1943, interpretados todos sus números por mujeres (La Yankee, Victoria Pifers, etc.), con la excepción de Pompoiff y Thedy, que aparecieron disfrazados de mujeres; en 1949 repitió la experiencia con un espectáculo titulado *De la tierra a Fémina*, en el que hasta la orquesta, el jefe de pista y el cuerpo de baile estuvieron interpretados por mujeres, si bien en el espectáculo no faltó una cantaora flamenca. De diferente cariz, pero de mucho éxito, fue el espectáculo cómico-lírico circense *El salto de la muerte* (1944), del que ya hemos hablado, en el que participaron más de 200 personas. Este fue seguido de *Serpentina*, fusión clara de las variedades y de los números circenses (Eduardini y Zerep), todo ello amenizado con la orquesta de Manolo

Bel y las 17 «serpentinatas». Siguiendo su *modus operandi* de fusionar circo y variedades, y aunque ya estaba terminando el periodo de aislamiento, en mayo de 1949, Carcellé presentó *Roberto Font contra el zopilote*, «guión escenicocircense que, hábilmente enlazado en la pista y el escenario, presenta números admirables de fama internacional», entre los que destacaron las Bing Sisters y sus bailes acrobáticos, el Trío Kalmar, magos del equilibrio, y el mago de la cartomancia Sandi. Junto con actores, se desarrolló la trama argumental que daba título al espectáculo (Laborda, 1949), pretexto escénico para lucimiento de este caricato que tanto éxito obtuvo en el mundo de las variedades. Habían desaparecido los *Charivaris*, pero Carcellé seguía con esa misma fórmula que siempre intentaba revestir de circo, porque, de ese modo, pagaba menos impuestos.

Sin embargo, lo que más atrajo la atención de la prensa fue la presencia de circos extranjeros, o de sus principales atracciones, en la programación del Price: el Knie (1945), el Zoo Cirkus, de Suecia (1946), el Mikkenie, a finales de 1949, y el de Mikaela Busch, unos meses más tarde. La prensa (S./n., 1949) señaló que el alto presupuesto de estas organizaciones no permitía una larga presencia en la capital. Tras contar con Willy Holzmüller para el programa *Goliath* (1952), conformado con motivo de la celebración de los diez años del empresario catalán al frente del Price, dos años más tarde Carcellé movió el circo alemán por nuestro país y Portugal. No era inusual, como veremos, que un circo extranjero aportara sus artistas, pero el material fuera de una empresa española. En la década de los cincuenta, aun manteniendo cierta preeminencia en el panorama nacional, la situación cambió para Juan Carcellé: falleció su hijo en 1951 (S./n., 1951c), con lo que se enfrentó solo —aunque contó con fieles colaboradores²⁸— a un enorme negocio que tenía ramificaciones por toda la península, además de Canarias, Portugal y norte de África; a partir de 1950, el Circo Americano comenzó sus actuaciones en la primavera madrileña, con lo que esto significaba de dura competencia en el plano artístico, como permite entrever la atención que la prensa dedicaba a las actividades de ambas empresas; se elevaron los costes de pro-

²⁸ Entre sus personas de confianza figuraban Jesús Álvarez, el hijo de Ramper, que trabajó con Carcellé durante 37 años, Antonio Marcos, que se responsabilizaba del Price Ambulante, y Lorenzo Ruiz Piter, que se ocupaba de temas administrativos (Palacios, 2013: 38). Hemos conocido, así mismo, la figura de Leovigildo Hoces, gerente del Price desde su apertura, en 1940, hasta su cierre, en 1970.

ducción, a los que le costó hacer frente (S./n., 1951d), principalmente cuando las atracciones venían del extranjero, tema al que ya hemos aludido y que fue preocupación constante de los empresarios; además, como empresario, sufrió duros reveses como consecuencia de fenómenos meteorológicos: en julio de 1953 se quemó en Úbeda la Compañía Goliath; una comisión encabezada por el jefe del Sindicato del Espectáculo, en la que participaron, entre otros, Marquerie, Laborda o Chicote, se encargó de canalizar la ayuda a la compañía y organizar un acto benéfico (S./n., 1953c) ante la petición de apoyo de Carcellé. Un año más tarde, en diciembre, el circo alemán Holzmüller, en cuya distribución colaboraba Circuitos Carcellé, quedó abandonado en Manzanares como consecuencia del desfalco de su gerente, lo que provocó la muerte de gran parte de sus animales (Serrano Anguita, 1954). Finalmente, en octubre de 1957, el desbordamiento del Turia a su paso por Valencia destruyó una de las carpas del empresario circense cuando se preparaba la presentación de Pinito del Oro en la ciudad.

Sin duda, estos hechos pasaron factura al empresario que tanto había sobresalido en la década de los cuarenta, lo que llevó aparejada una reducción en el número de funciones y programas que el Price dedicó al circo, a la par que disminuían los artistas extranjeros o se ofrecían programas «reciclados», es decir, manteniendo las principales atracciones, se introducían algunas nuevas cambiando el título del espectáculo. Es lo que ocurrió, por ejemplo, entre el *Karnaval Circus* (14/1/54) y el *Oriental Circus* (8/3/54), aunque se trataba de una práctica frecuente en el quehacer de Carcellé. Si bien muchos de sus programas contaban con nombres genéricos como *Circo y fieras* o *Compañía internacional ecuestre*, produjo algunos que tuvieron títulos específicos, tal es el caso de *Feria de Sevilla* (6/4/51), pantomima circense cómico-aurina-musical, como la definió el crítico de *Ya* (J. C., 1951); *Madrid de 1900* (23/11/51), programa internacional que se acompañó de una exposición de muñecos de trapo de «aquel Madrid que fue» (S./n., 1951e); *La vuelta al mundo en unas horas* (19/12/51), espectáculo navideño que presentaba animales de todos los continentes; *La jungla y su misterio* (13/2/53), en el que Holzmüller presentaba una variada y rica *menagerie* (S./n., 1953a); o *Intermezzo en la pista* (25/2/55), que resultaban más llamativos para el público.

Con el nombre de *Madrid Parada*, Carcellé presentó, a partir de enero de 1957, el espectáculo compuesto por las mejores actuaciones del Festival de Cir-



Pinito del Oro en el Circo Price, en el espectáculo *Madrid Parada*, 1957. CDAEM.

co de Barcelona, celebrado, por primera vez, en las Navidades de 1956-1957. Aludía la nominación a que los artistas se detenían en Madrid en su ruta hacia el Coliseo Dos Recreios de Lisboa y el Coliseum de Oporto. En esa primera edición, el empresario presentó a Kolmedi, singular ciclista malabarista; a Althoff, notable caballista de alta escuela; a los Tres Álavas, cómicos musicales; a la Troupe Bob Guerri, fantásticos maromistas, etc. El broche a un magnífico programa internacional lo puso Pinito del Oro, que demostró esa maestría en el trapecio que la había hecho acreedora del título de Reina del festival barcelonés. (Sicilia, 1957). En 1960, último año en que Carcellé programa el Price y, por lo tanto, hace esta postrera «parada», el periodista de *Informaciones* (S./n., 1960a) repetía una vez más la consabida leyenda de que nunca en ese espacio se había asistido a un espectáculo de tal calidad, en el que destacaba la presencia de Tarzán y su monumental elefante Sahib, los 7 Irwing en sus maravillosos ejercicios a caballo; los perritos del Profesor Feliu o las pantomimas de los 3 Truzzi, entre otros. Programa vistoso, sí, pero no comparable con el que inició la serie.

Por último, en este repaso a la trayectoria de Carcellé al frente del Circo Price no debemos olvidar los cinco programas que, en la temporada 1958-1959, desde el 24 de octubre hasta el 23 de marzo, programó para celebrar el centenario de la inauguración del primitivo Price, barracón instalado cerca de la Puerta de Alcalá. A lo largo de estos programas desfilaron por la pista del circo madrileño, según informaron la prensa y las revistas especializadas, la Troupe Bello, Tono y Tonito, Los Leotaris, reyes del trapecio volante; Los Roberttos, gimnastas de altura; Los 3 Truzzi, geniales humoristas con un gran protagonismo femenino; el domador Merck; los Karolys, acróbatas a caballo; el ventrílocuo Felipe Moreno; los payasos Lerín, Guerrita y Abelardini; Los Peters, arriegados acróbatas aéreos; Los Cuéllar y su torbellino de cuerdas; los graciosos payasos Familia Díaz; los Segura, acróbatas; Atilina, alambrista; los 3 Rivels y la banda cómica El Empastre (Maqua, 1958, 1959a; Marquerié, 1959a, 1959b). Atilina mereció el reconocimiento como Reina del Centenario.

Es imposible mencionar siquiera el elevadísimo número de artistas circenses de todas las nacionalidades y continentes que actuaron en el Price en la década de los cincuenta, algunos de los cuales venían trabajando en los espectáculos de Carcellé desde la década anterior; tal es el caso de Ramper has-



Felipe Moreno en
el Circo Price, 1947.
CDAEM.

ta su muerte (1952), de Eduardini y sus pequeños, Zerep, Abelardini, Miguelín o los reconocidos Pompo y Teddy y sus hijos, sin que faltara el faquir Daja Tarto, Jesús Vargas y su mona Chita, Rambeau y sus animales amaestrados. A ellos se unieron en estos años los augustos Lerín, Pepín León, Don Milímetro, los payasos Hermanos Pajares, Hermanos Álava, Michel y Popey, Charlie Rivel, Emy, Goty y Cañamón, los italianos Franchesco, Los 5 Rudi Llata, los Hermanos Tonetti, Hermanos Alonso... La nómina de los payasos es amplia, sobre todo los de nacionalidad española, lo que facilitaba su comunicación con el público. Y junto a ellos, Micaela Busch y sus caballos, la Compañía Liliputiense Gndlys's, el Profesor Galindo y sus perros amaestrados, la Familia Polo Rivals, el Capitán Donasky y sus leones, el malabarista Bela Kremo, los atletas Hermanos Marmo, los barristas mejicanos Ibarra, el domador de pájaros Guillermo, Los 7 Bellos, acróbatas de la balanza, Althoff y sus caballos, los maestros del trapecio volante Los Tarzanovas, Los Codreanos y Los Palacios, el ventrílocuo Felipe Moreno y las trapecistas Atilina Segura y Pinito del Oro; esta última gran figura le permitió a Carcellé «remontar» su prestigio gracias al Festival Mundial de Circo de 1956. Y, como figuras que contribuían a estructurar el espectáculo, como siempre, Zafra, el regidor; Naveros, el locutor; la orquesta del maestro Orteu y, en el último lustro, las animadoras Elisa de Mitchel y Elena/Zaida Omar.

Carcellé, además, colaboró con la Sociedad Española de Ilusionismo (SEI) en la organización anual, desde 1955, de un Festival Mágico que cerraba la temporada circense en el Price.

Aunque no se los alude demasiado explícitamente en las críticas de estreno, Carcellé contó con Sigfrido Burmann y Emilio Burgos en las escenografías y con Humberto Cornejo en el vestuario, lo que es buena prueba de que intentó contar con los más reputados artistas de la plástica escénica. Raramente se alude en la prensa a la figura del director de escena cuando se trata de espectáculos circenses. Ignoramos si porque no existía tal figura o porque carecía de importancia y era desempeñada por el regidor Zafra o por el mismo Carcellé, de quien se nos contó con motivo del estreno del *Charivari* 74: «Juanito Carcellé, rodeado de pintores, modistos, coreógrafos y guionistas, se apresta al montaje de su nuevo gran espectáculo [...]» (S./n., 1946), alusiones que se reiteran cuando se habla del Festival Mundial de Circo de Barcelona.

Dignificar un género: Manuel Feijoo y Arturo Castilla

A lo largo de la década de los cincuenta se fue haciendo evidente el cansancio de Carcellé al frente del Circo Price, por lo que no resultó extraño que, en 1960, no renovase la concesión de este coliseo madrileño, cuya explotación sí interesó a la empresa Feijoo-Castilla, que desde 1946 se había ido convirtiendo en la más fuerte del sector; además, como hemos comentado, Manuel Feijoo estaba bien relacionado con las jerarquías sindicales.

Distinta a la trayectoria de Juan Martínez Carcellé, que llegó al circo casi por motivos pragmáticos, es la de Manuel Feijoo Salas (1897-1969), vástago de una estirpe artística y empresarial de circo –hijo de Secundino Feijoo, que operaba sobre todo en su Galicia natal– que estudió veterinaria, pero acabó dedicándose al circo con una perspectiva más amplia, lo que lo convirtió, junto con su socio y cuñado Arturo Castilla, en el empresario circense más importante del siglo xx español.

Más de un testimonio alude a que, en la inmediata posguerra, tres eran los empresarios circenses solventes en ese momento en nuestro país: Luis Corzana, al que localizamos, prioritariamente, en el Circo Olimpia de Barcelona; los Castillo, sucesores del Circo Alegría, y Manuel Feijoo, que recorría, sobre todo, el norte y centro de la Península y a quien, por primera vez, ubicamos en la cartelera de la Ciudad Condal en el año 1947, con el Circo Feijoo. Este último, al unírsele más tarde Arturo Castilla, se convertiría en el prestigioso Circo Americano, que obtuvo un despegue meteórico en la década de los cincuenta, convirtiendo a ambos en los empresarios idóneos para poder asumir el reto de revitalizar el un tanto decadente Circo Price.

Por su parte, Arturo Castilla Rodríguez (1916-1996), cuando funda el Circo Americano, con el que se había convertido en su cuñado en 1946²⁹, ya estaba familiarizado con las pistas y los escenarios. Bilbaíno de origen, había estudiado música, escultura y pintura en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad y, una vez termi-

²⁹ Feijoo y Castilla se casaron con Pilar y Mercedes, respectivamente, hijas de Mariano Sánchez Rexach, quien en los años veinte dirigió el denominado Circo Americano –en cuyo recuerdo los cuñados bautizaron el creado por ellos en 1946–, y en los treinta, el Circo Price, hasta el estallido de la guerra, en la que murió.



Cartel del Circo Royal en el Circo Price. 1964-1965. BNE. Cartel de Circo de las Navidades en Circo Price. Temporada 1966-1967. BNE.

nada la contienda, con unos amigos creó el grupo de *clowns* musicales Hermanos Cape, con el que recorrió España entre 1940 y 1946 y actuó en los principales circos³⁰, entre ellos el Price, y también el Circo Feijoo, donde se hicieron famosos con el juego que empezaba: «¿Qué le dijo?» (Higueras, 1998: 172-173).

El Circo Price, como muchos espacios madrileños del periodo estudiado (teatros Alcázar, Calderón, Comedia, Fuencarral, Infanta Isabel, Reina Victoria o Zarzuela), desarrolló una intensa actividad escénica, consecuencia de la doble (incluso triple) función diaria, lo que implicaba que, anualmente, en sus escenarios o pistas, tenían lugar más de 600 funciones. Los nuevos gestores del espacio, Manuel Feijoo y Arturo Castilla, siguieron una pauta similar de explotación del espacio, si bien es cierto que, salvo las primeras temporadas, la dedicación al circo fue inferior: no llegaba –a veces se alejaba en gran medida– al 50 % de aquella, aunque, por lo general, en su programación no figuraban esos espectáculos mixtos entre el arte circense y las variedades a los que tanto rédito sacó Juan Martínez Carcellé.

Por lo general, cada temporada circense se componía de cuatro programas, aunque alguna de ellas fue más reducida. El paulatino mayor atractivo que en Arturo Castilla despertaban los espectáculos musicales puede estar en la base de esa reducción de las funciones circenses; ignoro si unido a un cierto desinterés por parte del público. Era una realidad constatable, además, que la programación de circos extranjeros, de la que hicieron gala cuando asumieron la dirección artística del Price en 1960, se redujo ostensiblemente a partir de la cuarta temporada, si bien sus programas continuaron contando con la copiosa presencia de artistas foráneos. Es necesario señalar, así mismo, que el esfuerzo que habían realizado en los años cincuenta para modernizar el Circo Americano continuó durante su periodo en el Price.

La entrada de estos dos empresarios en el Price vino precedida, en el verano de 1960, de unas obras de remodelación y modernización del edificio de la plaza del Rey. Algunas de estas reformas consistieron en la pintura del edificio, tapizado de las butacas, construcción de un palco de honor y otros

³⁰ Puede encontrarse un detallado recorrido por la trayectoria de Arturo Castilla antes de asociarse con su cuñado en el libro de Miguel Ángel Tidor (2018: 214-216).

dos de proscenio, incorporación de una plataforma giratoria en el escenario y de potentes focos en la cúpula, así como en la apertura de dos cafeterías y una tienda de flores; todo ello, según Sebastián Gasch (1960b), expresaba el deseo de sus inquilinos de «resucitar en el Price su tradicional elegancia, de que vuelva a ser centro de reunión del todo Madrid, como en otros tiempos». Price Hall fue el nuevo nombre de este circo centenario en esta última etapa.

En el acto de presentación a la prensa, Feijoo y Castilla anunciaron la creación de un Club del Circo para escritores y seguidores de este espectáculo, y de una escuela de artes circenses cuyos maestros serían artistas ya retirados de la profesión, así como la presencia de los próximos circos extranjeros que visitarían Madrid. No tenemos constancia de que se llevaran a cabo las dos primeras iniciativas.

La inauguración se produjo el 11 de noviembre de 1960 con el Circo Nazionale dell'Italia, y a ella asistió «el todo Madrid», encabezado por D.^a Carmen Polo de Franco y autoridades, además de artistas y empresarios circenses nacionales y extranjeros. La crónica de Marquerié, que se reproduce en el mencionado artículo de Gasch en *Circo*, hacía hincapié en los aspectos plásticos y formales:

El espectáculo [...] se desarrolló de una manera fastuosa, con juegos de cine en color mezclados a la realidad, fuentes luminosas, desfiles y paradas, escenarios giratorios, bellas y poéticas pantomimas, a los sonos de la gran orquesta de Mario Barceló.

La parte cómica corrió a cargo de Los Di Lellos y Los 3 Bario, pero en el espectáculo destacaron, entre otros, Miss Irene, bailarina a caballo; Los Robertis, acróbatas; Los Palmiri, en la percha acrobática; Concha and Concha, estupendos gimnastas; Zavatta, el mendigo sobre cuerda floja; los Elefantes Altipistas, y Borra, manipulador de todo tipo de objetos. Esta primera temporada se completó con el Circo de USA, que presentó el espectáculo *¡Buffalo Bill!*, que se prorrogó hasta pasadas las Navidades. Le Grand Cirque de Francia cosechó en cuatro semanas más de 100 000 espectadores gracias a los números, según Maqua (1961), de Dany Renz y sus dromedarios, Sabina Rancy y sus corceles, Dominic y sus platos volantes, y Gloria y Argos, excelentes malabaristas contorsionistas. Como en los programas anteriores, Rolland Sollath como director de pista y Mario Barchello con su orquesta se convirtieron en pilares

fundamentales en la estructuración del espectáculo. La temporada finalizó, ya en marzo, con un programa hispanoportugués de escasas pretensiones en el que figuraban Eduardini y sus enanitos, los *clowns* Emy, Goty y Cañamón (procedentes del programa anterior), las trapecistas Irmás Julietas, los toros bravos de Manuel Rueda y los leones de Paul Noel, además del rejoneador Joselito Porras (N. G. R., 1961). Números de calidad, pero ya muy vistos algunos de ellos en Madrid.

Durante la temporada siguiente, de nuevo son los circos extranjeros (Circo Magyar de Budapest, Circo Schuman y el Gran Circo de Suiza) los que atrajeron la atención de los espectadores. Sin embargo, lo más novedoso fue la celebración, en el Price, durante casi dos meses y dos programas, del I Gran Festival de Circo 1962, con los principales números procedentes del VI Festival Mundial de Circo de Barcelona (Elías, 1962), organizado por Carcellé en el Palacio Municipal de Deportes. De Barcelona procedían, como números estrella, las atracciones del Circo Willians (alemán), Gene Méndez y Los Akeff (S./n, 1962). Con el programa *El país de las maravillas*, Feijoo y Castilla pusieron fin a este segundo periodo de programación.

La temporada 1962-1963 inició un nuevo ciclo en la programación del Price que se repitió en los años venideros: se redujeron a una –o ninguna– las actuaciones de circos extranjeros (Circo Chino, 1963; Circo Royal de Londres, 1964; Circo Nacional de Checoslovaquia, 1965; Circo Búlgaro de Sofía, 1969), se realizó un espectáculo navideño y se programó, hasta 1970, el Festival Mundial de Circo, si bien, a partir de la tercera edición, este festival del Price bebió de las atracciones que la empresa Feijoo-Castilla programaba en sus circos Americano y Monumental, o al revés. Los vasos comunicantes, como no podía ser de otro modo, entre el Price de los sesenta, el Americano y el Monumental, son constantes y fluidos. Pero este es tema de otro capítulo.

Imposible enumerar los artistas que a lo largo de esta década pasaron por el Price, algunos de forma recurrente, como Emy, Goty y Cañamón; Eduardini y sus enanos, los Arriola y sus bolas deslizantes, los elefantes de Gebel Williams, Mariane Althoff y sus caballos, Los Di Lellos, los Hermanos Pajares, Popey y Rubians, Las Aguilas Humanas, Los Luganos, Los Cuéllar, Philips, Peppino y Chiquitín; los Hermanos Segura, acróbatas; los Frediani, payasos italianos; el

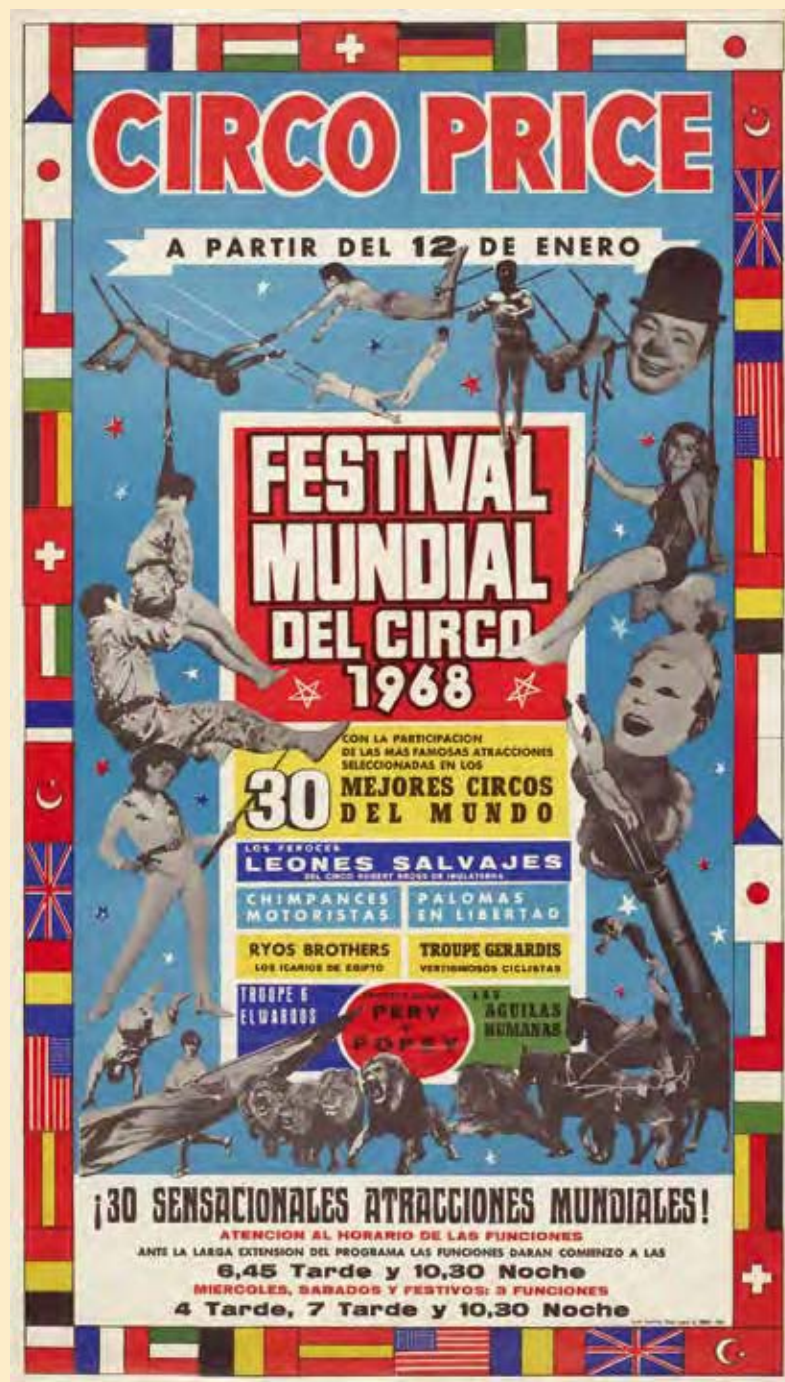
caricato Canuto, Fátima Zhora, contorsionista portuguesa, procedente del Coliseo Dos Recreios de Lisboa; las Patinadoras del Báltico, los Hermanos Moreno, Pepín León, agosto; Los 3 Rivels, Los Méndez, payasos; Pompoft, Teddy, Nabucodonorcito y Zampabollos, vueltos a España en 1967, después de quince años de ausencia; Pery y Popey, los Rudi Llata y un larguísimo etcétera en el que brillaron con luz propia Pinito del Oro o Miss Mara.

Y otras grandes figuras de manera más esporádica, como la trapecista portuguesa Sara Acosta, el payaso Nock, Titos, el hombre que anda con la cabeza; Joseph Bratti, malabarista que se cuelga por el pelo; las ciclistas Dolly, Los French, payasos belgas; los Alanos, humor en el alambre; los payasos Los Paolos, los antipodistas Akeff de Ramsés, las Sisters Mascots, el mago del billar Jorge Escudero, Antonio Marco, cuerda volante; los Corona en su cama elástica; Mr. Karmo y sus poneis, Los 4 Jarz al trapecio, Alfred Beautour, Lorentis Sisters, Los Zemgannos, trapecistas franceses; Capitán Arthur, el hombre proyectil; Los Akimoto, malabaristas japoneses; Gipsy Bouglione, alambrista; Troupe Tovarich, los Murillos, barristas cómicos mexicanos; Flyng Leotaris y sus dobles trapecios volantes; los Collins, funambulistas; Zavatta, cuerda floja; Carmen del Teide, trapecista de la familia de los Segura; Los Bricios, cómicos italianos; los Ballets Negros de Senegal, Los Martini, payasos españoles; Tony Steele, Enzo Cardona, trapecista italiano; la cowboy Eva Miller; Tandarica, *clown* rumano; Los Ríos, antipodistas de origen egipcio; Miss Arlette, domadora; las Baraton Sisters, malabaristas antipodistas; Edith Frayer, domadora; Los Sperantos, perchistas; Charlie Rivel y sus hijos, que fueron acogidos triunfalmente en Madrid; Li-Chang, el ilusionista chino; el ballet ruso de Dimitri Konstantinof; Los Rodríguez, artistas de la barra fija; Galetti, *clown* suizo; Dany Renz y sus caballos, Koma Zuro, las Dolly Sisters, expertas en la percha y el bicicleta... Nómina muy larga, pero que no hace justicia al ingente caudal de artistas que pasaron por la pista del Price. Aunque hemos apuntado aquellos que recibieron premios u óscares en los festivales, o fueron señalados con más insistencia por los críticos, sabemos que es claramente insuficiente y, sobre todo, que no hace justicia.

De forma similar a las estrategias de Carcellé, Feijoo y Castilla, también programaron espectáculos en los que se conjugaban los números circenses con otros más cercanos a las variedades. Tal es el caso de *Zorro Carrusel*, presenta-

do en abril y mayo de 1961, con un programa cuya segunda parte estuvo protagonizada por el célebre Pepe Iglesias, *el Zorro*, humorista e imitador argentino que cosechó grandes éxitos en la radio y televisión nacional, en un espectáculo estructurado en torno a la presencia de la orquesta de Mario Barceló, del director de pista Rolland Sollath y la locutora Srta. Marilú. La primera parte, sin embargo, contó con artistas puramente circenses, como las patinadoras Giants Sisters, la contorsionista Gita Morelli, los japoneses Akimoto, con trabajos olímpicos y de acrobacia, o el Gran Ballet Ruso Kalsky, con danzas acrobáticas, y con otras actuaciones que nada tenían que ver con el mundo de la pista, como el entonces famosísimo Dúo Dinámico, «los ídolos de la juventud» (Mínguez, 1961). Un ejemplo más de estas mezclas tan del gusto del público fue, un año más tarde, el programa *Sorpresas de circo* o *En el país de las maravillas*, en el que, entre números de Monroe, Rubians y Popey, Yucana, la mujer transformista, las Águilas Humanas, los excéntricos Los Tarragonas, etc., aparecieron personajes caracterizados como el hombre rana, el hombre gorila o el Boris Karloff de *El doctor Frankenstein*, todo ello para mostrar los métodos de caracterización utilizados en la película *Viaje al centro de la tierra* o en la saga de los monstruos (Mínguez Ibáñez, 1962b).

Quizás por lo extraordinario debemos mencionar la exhibición en el Price, al margen de sus programas circenses, de un circo español, el Circo Ciudad de los Muchachos, con su espectáculo *¡Viva el circo!* (17/10/1969), con el que, tras su actuación madrileña, iniciaron una amplísima gira internacional. Que el padre Silva, promotor del proyecto socioeducativo y de inserción laboral de la Ciudad de los Muchachos y del circo que llevaba este nombre, perteneciera a la estirpe de los Feijoo y que este empresario y su socio Castilla hubieran colaborado de forma desinteresada en el proyecto mediante el préstamo de materiales, no puede ser un hecho ajeno a esta programación, pero también es cierto que, hasta que este «circo del futuro», formado por más de un centenar de jóvenes que dominaban varias disciplinas, no alcanzó un elevado nivel de calidad, no se les abrieron la puertas del Price; de hecho, tres años antes, habían tenido que instalar su carpa en la avenida del Generalísimo, frente al estadio Bernabeu. Creo que es una prueba irrefutable del mimo con que los empresarios cuidaban la programación del Circo Price.



Festival Mundial de Circo
en el Circo Price. 1968. BNE.

No queremos dejar de señalar que, cuando este coliseo madrileño se acercaba ya a su cierre, Arturo Castilla presentó un programa específico, *Su Majestad el Clown* (1/3/1969), en el que se rendían todos los honores a Charlie Rivel y sus hijos, Los Charlirivels, del mismo modo que el programa circense con que se cerró el coliseo de la Plaza del Rey estuvo protagonizado por Pinito del Oro –quien anunció su renuncia definitiva al trapecio– y Mary Santpere; ambas simbolizaban lo que significa el circo: riesgo y risas. Un buen punto final para este espacio en el que durante más de un siglo convivieron estos sentimientos.

En la década en que Arturo Castilla y Manuel Feijoo –y tras su muerte, sus familiares– dirigieron el Price, se mantuvo, durante muy poco tiempo, la gala con la que se recaudaban fondos para la comida navideña de los pobres, pero pervivieron durante el primer lustro los festivales mágicos que el SEI organizaba en colaboración con el Price. Como signo del cambio de los tiempos, la empresa Feijoo-Castilla acogió los festivales circenses con que el Corte Inglés celebraba el Día del Padre o la velada navideña organizada por el Ayuntamiento madrileño en colaboración con los empresarios.

Muy importante es destacar, así mismo, en los espectáculos que Feijoo y Castilla ofrecieron en el Price y en sus circos ambulantes, la actuación de la orquesta dirigida por Mario Barceló/Barchello/Barcello, la cual, fuera para un programa confeccionado por los directores o para uno que venía ya estructurado desde su país de origen, creaba la ambientación adecuada al tiempo que contribuía a la conformación del espectáculo. Es por ello por lo que bien merece que dediquemos unas líneas, de la mano de Javier Sáinz (2011a: 180-183), a este personaje que tanto hizo por las actividades circenses entre 1960 y 1980.

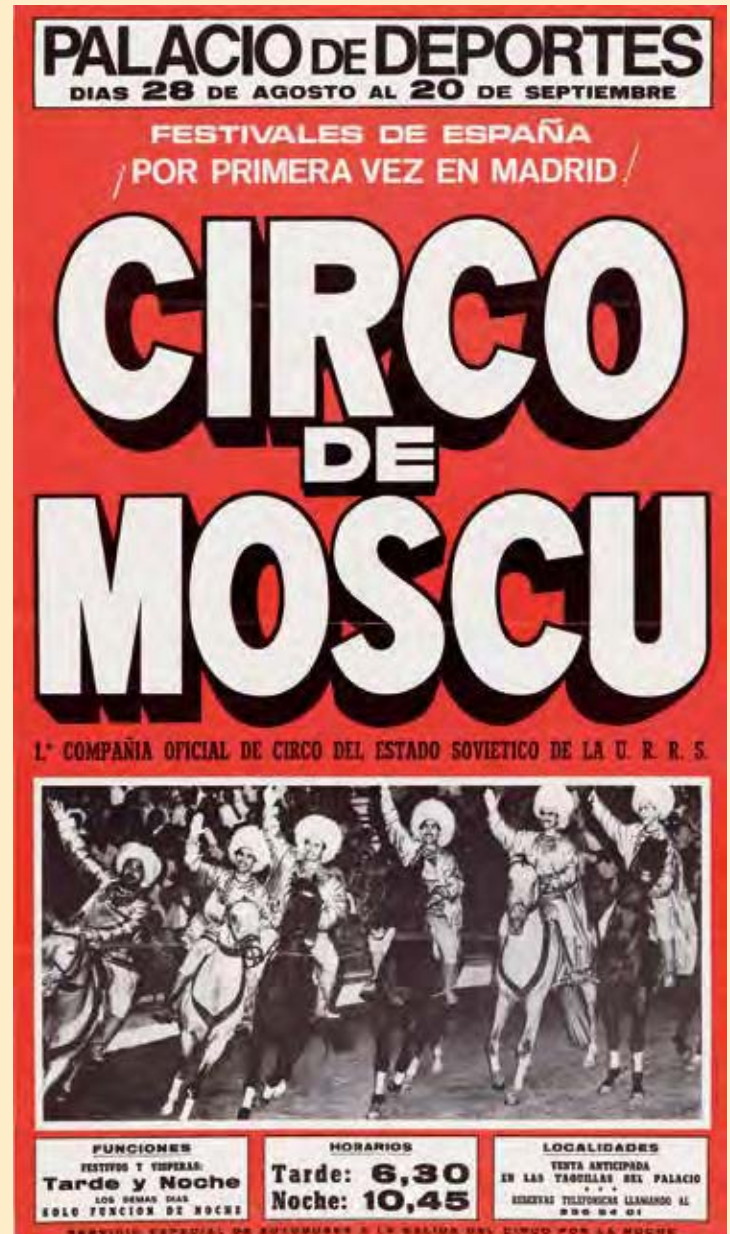
Mario Barceló Sobrecases creció en un ambiente musical, tanto por ser de la comunidad que más bandas musicales arropa, Valencia, como por su ascendente familiar: su padre era director de una banda militar en la que Mario se inició a muy temprana edad. Durante la Guerra Civil se unió a la orquesta Symphonic Boys, dirigida por Manolo Bel, frecuentemente director musical del Price en el periodo Carcellé. Ya en la posguerra creó su propia orquesta, con la que recorrió Oriente Próximo, lo que le proporcionó un sentido mágico-oriental a su música, que, junto al aprendizaje en la banda militar y en las salas de fiesta, le facilitó un bagaje muy apropiado para componer la popular

música del circo. Consiguió ser contratado en el Price de Arturo Castilla, quien ideaba la puesta en escena de los programas e, incluso, dibujaba los figurines de los trajes, y con quien congenió desde el principio. Con las ideas que le explicaba Castilla, Barceló componía la música apropiada para cada número, lo que explica una amplísima obra que alcanza las 700 piezas (muchas más si atendemos al repertorio de la SGAE).

Otros espacios en Madrid

En los teatros madrileños de mayor aforo (Alcalá, Calderón, Comedia, Cómico, Fontalba, Fuencarral, Lope de Vega, Martín, Reina Victoria y Zarzuela, entre otros), como hemos visto que ocurría en Barcelona, se programaron espectáculos destinados a públicos amplios relacionados con la magia, el ilusionismo, etc., además de los festivales o galas que el SEI ofrecía en el Circo Price. Los números de magia y mentalismo de los profesores Alba, Fassman, Hen, Max, Peter Hurcos, Brayss o León, alternaron en los escenarios con *Las fantasías mágicas* y la *Oriental sugestión* del Doctor Remolinos, la alta sugestión de Kary Mayer, el Mago Carleodopol, el *Sim-Sala-Bim*, de Kalanag, *el Sueño de una noche en china*, *El embrujo de Asia* o *Un viaje al infierno*, del mago de la ilusión Li-Chan, los magos Bustelli y Julianelli, *los Hechizos de Fumanchú*, *Del infierno a la tierra*, del ilusionista Liam, *Pero el diablo no era el diablo*, del mago Príncipe Omar, o *Abrakadabra*, del Mago del Átomo Cantalleri; todo, como su nombre evidencia, muy oriental y misterioso, aunque procediera de Valdepeñas o Badalona.

El Palacio de Deportes madrileño, también de titularidad municipal, se inauguró en 1960, con un aforo que, dependiendo de la actividad, oscilaba entre los 10 000 y 16 000 asistentes. Se construyó sobre el solar de una antigua plaza de toros, muy utilizado por los circos ambulantes que visitaban la capital. El primer uso circense del Palacio de Deportes fue el del I Festival Mundial de Circo, organizado por Juan Carcellé y que se celebró del 30 de septiembre al 10 de octubre de 1960, primera actividad en la capital de este promotor tras dejar el arrendamiento del Circo Price. El espectáculo presentado, para el que según *Informaciones* (S./n. 1960c), el promotor catalán tenía la exclusiva para España y Portugal, fue grandioso, ofreciéndose las atracciones en tres pistas.



Cartel del III Festival Mundial de Circo en el Palacio de Deportes madrileño. Temporada 1972-1973. BNE.

Cartel del Circo de Moscú en su visita a Madrid. Palacio de los Deportes. 1970. BNE.

Durante la primera década de existencia del Palacio de Deportes no se prodigaron las actividades circenses, puesto que Carcellé no volvió a organizar en él ningún festival, aunque sí una minicampaña navideña patrocinada por el Ayuntamiento de Madrid en diciembre de 1965. Por sus pistas pasaron estos años los *Holiday on Ice* y las exhibiciones de los Harlem Globetrotters, así como varias galas del Día de la Madre patrocinadas por el Corte Inglés, eventos todos ellos con un fuerte componente circense, como también lo seguían teniendo los festivales circenses que, con motivos varios, celebró el mismo centro comercial, en la década siguiente, en el Pabellón de Deportes del Real Madrid, y en los que, sospecho, colaboraba la omnipresente y omnipotente empresa de Feijoo-Castilla.

Por parte del Ayuntamiento de la capital se cedió el Palacio de Deportes, así mismo, para la instalación del Circo Althoff (1964) y del Circo de Moscú en sus dos visitas a la capital (1970, 1973). A partir del cierre del Circo Price, el Palacio de Deportes se convirtió en recinto privilegiado para acoger los eventos circenses. Así, desde la Navidad de 1970-1971 hasta el final de esa década, en sus pistas se celebraron nueve ediciones del Festival Mundial de Circo en Navidades, organizadas por la empresa Feijoo-Castilla, y se ubicó el Circo Ruso sobre hielo (1975), de Ángel Cristo, y el Circo de los Muchachos (1976), capitaneado por el padre Silva.

La plaza de toros de Vista Alegre, construida en el barrio de Carabanchel a principios de siglo xx, no fue utilizada como recinto circense más que de forma muy esporádica, principalmente para las galas del Club de los Payasos cuando estas no se celebraban en el Circo Atlas, su espacio por excelencia. También en ella se ubicó, en 1968, el Ukranyam Zircus (el Circo Ruso del Este), promovido por Paco Pérez. Contrariamente a lo ocurrido en Barcelona, la plaza de toros de las Ventas no fue utilizada para actividad circense hasta finales del siglo xx.

Como se ha evidenciado en estas páginas, el Circo Price aglutinó la vida circense de la capital, a la par que la alimentó, si bien es cierto, como veremos en el capítulo siguiente, que gozaron de gran predicamento los circos ambulantes que se instalaron en Madrid.

MUCHÍSIMO CIRCO MÁS ALLÁ DE MADRID Y BARCELONA

Un rico patrimonio: teatros-circo en España

Resulta indiscutible que, a lo largo de los 35 años que abarca nuestro estudio, y más si tenemos en cuenta todo el territorio nacional, fueron muchos y esforzados los empresarios que contribuyeron a revitalizar el circo tras la guerra y convertirlo en una actividad que podríamos calificar de floreciente y lucrativa durante los años cincuenta y los sesenta, para iniciar su progresivo declive en las décadas siguientes.

En esa aludida prosperidad intervinieron, sin duda, los empresarios de paredes, es decir, los que regentaban los numerosos teatros-circo, circos estables y otros ocasionales espacios de exhibición que existían en nuestra geografía, y, por supuesto, los empresarios de los circos ambulantes que, dependiendo de su tamaño e idiosincrasia familiar, llegaban hasta los más recónditos rincones del país.

En la actualidad resulta dificultoso conocer el número real de espacios estables –teatros circos y circos estables– donde se exhibían las artes circenses, por lo que nos vemos en la obligación de recurrir a fuentes secundarias, a los estudiosos que han tratado el tema. Juan Felipe Higuera (1998: 111-122) apuntó una veintena de estos espacios a lo largo de la historia, cantidad que Genís Matabosch (*Infocircos*) y Miguel Ángel Tidor (2018: 61-102) han elevado a más de medio centenar³¹. Para Josefina González Cubero (2021: 107-108), que señala que los expedientes administrativos de su construcción (que no siempre llegó a buen fin) se acercan al centenar, su número es bastante más reducido, pues contabiliza como un solo teatro-circo aquellos que se construyeron en un mismo espacio, aunque ostentaran nombres diferentes. Esta estudiosa ha señalado que una inmensa mayoría se erigieron en «la corona de las ciudades de la costa peninsular, o en sus proximidades, y en las islas». En el interior del país, con excepción de Madrid, fueron muy escasos. Surgieron, por lo tanto, donde había una mayor pujanza económica y un clima más benigno. Conviene no perder de vista, por otra parte, que la presencia de puertos facilitaba el

³¹ Aunque M.^a Dolores Pareja (2011) estudió la evolución arquitectónica de algunos teatros-circo de nuestro país, no realizó un recuento exhaustivo de estos.



Arriba izquierda, Teatro Circo de Valencia. BIVALDI.
Derecha, Teatro Circo Pardo Bazán de A Coruña.
FOTOS ANTIGUAS A CORUÑA Y COMARCA.
Abajo izquierda, Teatro-Circo de Zaragoza. 1958.
FOTO: JUAN MORA INSA. DARA.
Derecha, Teatro Circo de Marte
de Santa Cruz de la Palma.
CDAEM.

transporte de los materiales, los animales y el personal circense procedente del extranjero. Su ubicación más frecuente eran los terrenos baldíos próximos a los núcleos urbanos –como el Teatro Circo de Zaragoza, cerrado en 1961 con gran pesar de la prensa y la profesión (Serrano Anguita, 1961), el Teatro Circo de Cartagena o el Vilar de Murcia–; en zonas de expansión planificada de las ciudades, o junto a la costa –marítima o fluvial–, como en La Coruña o en Las Palmas. Por fin, los más escasos, los que se insertaron en un parcelario urbano y residencial ya consolidado, como fue el Circo Ecuestre de Denia.

Aunque larga, no me resisto a dejar constancia de la problemática de estos recintos, que, sin duda, aceleró su desaparición.

Si nacieron edificios tipológicamente híbridos debido a la mera yuxtaposición de partes producida por la pura necesidad funcional, los descendientes fueron edificios polimorfos que pusieron de manifiesto el irresoluble conflicto derivado del acoplamiento directo del espacio central de la pista y el direccional del prosenio. A fin de cuentas, resultaron deficientes teatros (arte dramático, variedades, zarzuela, etc.), auditorios con problemas de visibilidad y acústica (mítines, conciertos, etc.) y circos dedicados a usos de gran sala (bailes, banquetes sociales, pistas de juegos y deportes, etc.); ni siquiera alcanzaron a tener infraestructuras auxiliares para todas las atracciones circenses, aunque el circo se entendiese todavía circunscrito a las exhibiciones ecuestres y de animales amaestrados de menor tamaño. Esto condujo a que el circo abandonara los teatros-circo para volver a las carpas, mientras mantenían una lánguida vida de espectáculos que fueron desterrados rápidamente por la cómoda reproductibilidad técnica del cine. (González Cubero, 2021: 117).

Al pretender fusionar los elementos propios de la arquitectura circense y teatral, realmente sirvieron para todo, pero nunca en óptimas condiciones. Además, como les ocurrió a los teatros, la pujanza del cine reconvirtió estos recintos en salas para proyecciones, cuando no fue la voracidad inmobiliaria la que acabó con ellos.

Del cruce de informaciones de los artículos mencionados, parece desprenderse que, durante el periodo franquista, se mantuvieron con actividad, total o parcial, en torno a 15 espacios: el Teatro-Circo de Albacete; el Circo Barcelonés y el Olimpia, en la Ciudad Condal; el Circo Price madrileño; el TC Apolo, de Vilanova i la Geltru; el Circo Ecuestre, de Denia; el TC Esquer, de Orihuela; los Teatros-Circo de Murcia (Villar), Cartagena y El Algar; el TC Obdulía, de Gijón; el TC

de Castro Urdiales; el TC de Zaragoza; y, en Canarias, los teatros-circo del Puerto de la Luz, en Las Palmas, y de Marte, en Santa Cruz de la Palma, aunque, por el papel destacado que desempeñaron y porque de ellos contamos con más información, nos hemos centrado en los circos con actividad de Madrid y Barcelona.

La revisión de publicaciones (Caulín 2003, 2007; Esteban García 2010, Oliva 2014) que repasan la trayectoria de algunos teatros-circo que perviven en la actualidad, ha permitido corroborar que, durante el periodo franquista, ninguno de ellos acogió actividad circense. Fueron el cine y diversas formas escénicas las que ocuparon sus pistas y escenarios, como ha señalado González Cubero.

No nos cabe duda de que la desaparición de este acervo patrimonial y cultural no favoreció la vida circense de nuestro país, si bien tendió a intensificar la existencia del circo ambulante y la ocupación de otros espacios no construidos para responder a las necesidades que requerían todas las disciplinas circenses.

No despreciemos cuanto ignoramos

Si nos hemos atrevido a «versionar» un verso de Machado, es porque nuestro casi total desconocimiento de la vida circense en el resto del país, con la parcial excepción que confirma la regla de Cataluña, no implica que neguemos su existencia o menospreciemos sus cualidades, sino que lamentamos que no se hayan realizado más indagaciones para conocer cómo fue el pasado, imprescindible para conocer el presente y proyectar el futuro, de un género tan popular, que interesó tanto a las clases favorecidas como a escritores e intelectuales (Quintana Jiménez, 2011), y que ha pervivido –o languidecido– con el aliento del público, porque, como hemos visto, ha concitado escaso interés de los poderes públicos hasta casi el final del siglo xx.

Si en este capítulo sobre los espacios estables dedicamos unas páginas a relacionar los circos ambulantes y los municipios que visitaban, se debe a que, de forma generalizada, los circos de carpa se instalaban siempre en los mismos lugares, esos terrenos que los ayuntamientos les facilitaban, o no, de modo que esas zonas, a falta de otros recintos propicios para el emplazamiento de las lonas y transportes, se convertían en los espacios de exhibición.

Ya señalé que no son demasiadas las investigaciones que abordan las carteleras de las ciudades, instrumento base con el que trabajar, y cuando estas existen (Aragón González, 2006; Somalo Fernández, 2004) se limitan a señalar que, con motivo de las ferias o fiestas locales, acudían los circos, indicando, en el mejor de los casos, el nombre de alguno de ellos. Partiendo de esta premisa, que vuelve nuestro objetivo en inasumible, hemos logrado esbozar unas líneas que levemente hilvanan lo que pudo ser la actividad circense en algunas de nuestras más importantes ciudades españolas. La base para nuestro trabajo ha residido, principalmente, en la revista *Circo*, que solo se editó entre 1956 y 1962, y que contó con corresponsalías en algunos núcleos urbanos. Imprescindible también para el caso de Cataluña es la información de la revista *Destino* y, por supuesto, las publicaciones actuales de Ramón Bech y Genís Matabosch. Documentos fundamentales han resultado, así mismo, porque contribuyen al conocimiento de cómo era la vida circense una vez que se salía de Madrid y Barcelona, los libros *Un mes en el circo* (1955), de Alfredo Marquerie, en el que cuenta su gira con el Circo Estambul por el sur de España; *El circo por dentro* (1961), de Sebastián Gasch, en el que relata su devenir por Castilla-La Mancha y algunas plazas de Andalucía con el Circo Americano regido por Juan Wernoff, y *10 anys de circ* (1964), de Jorge Elías, en el que da parte de sus viajes para conocer espectáculos circenses en su periodo como editorialista al frente de la revista *Circo*. Junto a esto, las ediciones digitalizadas de algunos diarios de ámbito más local, como el *ABC* de Sevilla, el *Odiel* de Huelva o *El Adelantado* de Salamanca, y algunas incursiones en archivos municipales o regionales, como el de Huesca, Granada o Ferrol. Imposible rehacer la actividad circense en todo el país si no se parcela su estudio, como ya se ha hecho en Cataluña.

Un hecho ante el que reiteradamente hemos chocado, y que se extiende a nuestros días, es la imposibilidad de conocer el número exacto de circos ambulantes que recorrieron nuestro país durante las diferentes décadas del franquismo. Los testimonios de la época hablan de una treintena, y en los momentos más álgidos, el primer lustro de los sesenta, se llegan a estimar en unos cuarenta. Nuestras indagaciones a través de la SGAE y su Centro de Documentación (CEDOA), como también a través de la documentación del Sindicato Nacional del Espectáculo, ubicado en el AGA (el *Anuario* y *Boletín del Sindicato*

Nacional del Espectáculo), han resultado, igualmente, fallidas en lo referente a este tema, lo que, sin duda, se explica por lo cambiante de las denominaciones de los circos, que podían mudar de apelativo a lo largo de una misma gira. Sabemos que, en los primeros años de posguerra, los circos que recorrían el país eran el Feijoo, el Corzana, el Price en ruta, el Dorado de los hermanos Amorós, el Palacio y el Wernoff, de Juan Picot Bernabé, el Alegría de los hermanos Castillo, el Trébol de los Bárcena-Perezoff, el Álvarez, el Arriola, así como las múltiples variantes que se producían con las esporádicas fusiones derivadas de los encuentros y desencuentros empresariales, o el nacimiento de un nuevo circo como consecuencia del desgajamiento de una familia o de la unión de los miembros de sagas circenses diferentes, por no aludir a los cambios nominales producidos únicamente por motivos promocionales o publicitarios. Es cierto, así mismo, que algunos de estos circos giraban en torno a zonas geográficas muy concretas; entre otros motivos, como ya hemos señalado, por las dificultades en los transportes, tanto ferroviarios como por carretera (escasez de combustibles, pésimas calzadas, etc.). Para el entorno de los sesenta, en que se multiplicó el número de las empresas españolas, es preciso recordar la destacada presencia de circos internacionales, que tanta competencia hacían a los autóctonos.

El norte de la Península, según hemos detectado, gozó de mayor actividad circense, o al menos de circos de mayor entidad y que, por su propia idiosincrasia, despertaban mayor interés en los medios —o quizá los empresarios invertían más en publicidad—, lo que, en definitiva, nos ha permitido rastrear su paso por las ciudades.

Galicia fue el feudo de los Feijoo, con sus circos Feijoo, Americano o Monumental, y más adelante, del Circo de los Muchachos, del padre Silva, perteneciente a la misma saga. Pero no faltaron, como hemos podido constatar en el archivo de El Ferrol, el Hervás, allí rebautizado como Circo Porta Nova, el Berlin Circus, el California, de Alfonso Adalid, o el Price de Carcellé.

La intensa actividad circense en Bilbao ya propició un artículo de Rafael Enrique Uralde (1987: 70-71), Quiquito de nombre artístico, en el que repasaba, entre otras cosas, los circos que se habían presentado en Bilbao en la posguerra: los *Charivaris* de Carcellé en su Price en ruta, el Circo Trébol, de los Bárce-

na- Perezoff, el Circo Canadiense, aventura no muy afortunada de los *clowns* Hermanos Moreno, el Americain Cirque, de Luis Corzana, el Circo Hervás, el Circo Feijoo y, después, los de la empresa Feijoo-Castilla, el Circo Diamante, de los hermanos León, el Circo de los Hermanos Díaz, el Circo Kron, el Circo Ruso de Ángel Cristo. Además, siempre según Rafael Enrique, la empresa Feijoo-Castilla llevó a Bilbao el Gran Circo de Francia y el de Moscú. Los espacios en que, por lo general, estas carpas se instalaron fueron la Alameda de Recalde, en el centro de la ciudad; la plaza de la Casilla, y, a partir de 1967, también en el Pabellón de Deportes que se construyó en ella.

Aunque es suficientemente exhaustivo el artículo de Rafael Enrique, hemos querido contrastar esta visión de un «bilbaíno de pro» con lo apuntado por la revista *Circo*, que entre los números 11 y 48 (1957-1961) contó con correspondientes (Taddy, 1959a-e) casi fijos en Bilbao, lo que nos ha permitido afinar más nuestra visión. Así, sabemos que, en 1957, pasaron por la ciudad el *Madrid Parada*, de Carcellé; el italiano Jarz, de la mano de la empresa Amorós-Silvestrini; el Atlas, de los Tonetti; el Americano, el Radio Teatro, de Hervás, y el Prin-Frère, movido también por la empresa Feijoo-Castilla. También se celebró en la Plaza Vieja de Toros un festival en el que participaron atracciones de los circos Americano, Berlín, Atlas, París y Chinese. Si nos trasladamos a 1959, la ciudad del Nervión acogió el Price ambulante, el Circo de Hungría, también de la empresa Feijoo-Castilla, el Circo Americano y el Atlas, que coincidieron en la capital con motivo de las fiestas de agosto. Además, en localidades próximas, se instalaron el Circo Italia (1959), movido por la empresa Amorós-Silvestrini, que se instaló junto a la estación de Dos Caminos de Basauri, y el Arizona Circus, de los Hermanos Díaz, ubicado en Portugalete. Ya en 1960, el Circo Monumental, el Gran Circo Español, de Carcellé y Los Vieneses, el Coliseum, de la empresa Amorós-Silvestrini, y nuevamente el Americano y el Atlas apostaron sus carpas en la ciudad, muchas veces en la plaza de la Casilla; y en Sestao, el Circo California, de Amorós-Silvestrini. Y al año siguiente, el Circo de Austria, movido por la misma empresa catalana; el Zoo Circus, de Carcellé, que ya se ubicó en la plaza de toros de Vista Alegre, y el Circo Nacional de Holanda, de la familia Cristo, y, en Sestao, el Circo Napolitano, de la Familia Frediani. No quiero cansar con más enumeraciones, pues creo que sirven para ilustrar cómo

Plaza de Toros de Pamplona

Sábado, 18 de Agosto • 6 Tarde

CAMPAÑA NACIONAL DE CIRCO INFANTIL
 Promociona: SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO
 COLABORAN
 Ministerio de la Gobernación
 Ministerio de Información y Turismo
 Ministerio de Educación y Ciencia

Presenta

CIRCO ESCOCIA

CON
 2 grupos de payasos 2

Fery y Rampin
 Payasos parodistas
 Veteranos de la Carcajada

Luigi, Emilio y Lolín
 Payasos parodistas
 Musicales de TV.

Robert Superfantasia Internacional con su gran Show Mágico - **Dos del Castillo**
 Sensacionales alambristas de altura con sus saltos mortales - **Troupe Pierrot** sobre cama
 elástica - **Tina-Mar and Garmen** Domadores de perros y palomas - **Oti "La mujer serpiente"**
 contorsionista en altura - **Beli - Sam** Equilibrista sobre Rolan - Rolan y así hasta

15 atracciones internacionales.!

Ameniza: Orquesta Escocia Dirección: ROBERT Locución: María Dolores

COLABORACION ESPECIAL
 Banda Infantil de Cornetas y Tambores A. D. San Juan
 y Dantzaris Txikis del Oberena

PRECIOS

Silla de Plaza 1.ª fila	100 ptas.
" " 2.ª "	90 ptas.
" " sin numerar	75 ptas.
Grada mayores	50 ptas.
" Infantil	25 ptas.

Despacho de localidades en las Taquillas de la Plaza de Toros desde el VIÉNESES a las 4 de la tarde.
 Entradas limitadas. No se vende ni antes de la Plaza.

Imp. Nazario, Amara, 4 - Duplicado Lami NA 918 - 1973

¡ATENCIÓN HUESCA!

CIRCO DE LOS MUCHACHOS

2 UNICOS DIAS 2

Instalado en el Polígono del Ruiseñor

MIÉRCOLES 28 Agosto 8 Tarde 10,45 Noche	JUEVES 29 Agosto 8 Tarde 10,45 Noche
--	---

DEBUT

Miércoles
24
MAYO

¡ATENCIÓN!
CORDOBA
Y SU PROVINCIA
CIRCO ROMA
 Por Primera vez en esta Ciudad
 Instalado en el Real de la Feria

CIRCO Y FIERAS
LEONES
CABALLOS, CHIMPANCES, CABALLITOS PONEYS

A LAS **10'45** NOCHE

Dep. Leg. CO. 1005 - 1967
 Córdoba Dep. La Verdad
 (Córdoba y Córdoba, 41 - 1967)

Cartel del Circo Escocia, instalado en la plaza de toros de Pamplona. Su programación está dentro de la Campaña Nacional de Circo Infantil 1973. Cartel del Circo de los Muchachos en Huesca, instalado en el Polígono del Ruiseñor. Cartel del Circo Roma en Córdoba. Instalado en el Real de la Feria. 1967. BNE.

Bilbao recibió entre cinco y seis circos anualmente, con temporadas de unos cuatro meses, centradas principalmente en torno al verano. Cada instalación exhibía su espectáculo entre tres y siete días. Como ocurrió en Barcelona, los circos se ubicaban en paseos, plazas, solares, polideportivos y plazas de toros.

El ejemplo de Bilbao puede servir para entender lo que fueron otras plazas de la llamada ruta norte. Santander³² y Oviedo, si atendemos a *Circo*, gozaron de la presencia de casi los mismos circos. Algo menor fue la actividad en San Sebastián, Pamplona, Valladolid y Zaragoza, si bien esta última ciudad se veía favorecida por las giras por Cataluña, que se extendían por Aragón, principalmente las de la empresa Amorós Silvestrini, lo que favorecía a ciudades más pequeñas, como Huesca, donde una visita al Archivo Municipal nos ha permitido descubrir que, durante el periodo de referencia en este estudio, casi un centenar de circos, con frecuencia repetidos, emplazaron sus carpas en esta pequeña ciudad entre los meses de marzo y octubre, pero, principalmente, en sus fiestas locales en agosto. Los circos Maravillas-Olímpico, de Eugenio Romero; el Dorado, Trébol, Imperial, Hervás, Corzana, Price en ruta, de Carcellé; Diamante, de los hermanos León; España, de los hermanos Díaz, visitaron la ciudad en la primera década, mientras que, en los cincuenta, fueron los circos de las empresas Amorós-Silvestrini y Feijoo-Castilla los que se fueron imponiendo, lo que pervivió en la década siguiente con la competencia del Atlas, del Roma Nationale D'Italia, de Franchetti, del Zoo Circus de Amorós-Hervás, y, hacia el final de esa década, también los de la familia Cristo, el Heros, de José Sala, y, esporádicamente, el Circo de los Muchachos. Su ubicación siempre la misma: la plaza de Santa Clara si el circo era pequeño, delante o dentro de la plaza de toros, en caso de instalaciones de mayores dimensiones, y, en los setenta, en el Polígono del Ruiseñor.

Barcelona era un mundo, pero el resto de Cataluña era otro, y no insignificante. Como afirman reiteradamente Sebastián Gasch y Jorge Elías, no se celebraba fiesta o feria en la región en la que no montara su carpa un circo; sobre todo, lógicamente, aquellos propiedad de la empresa Amorós-Silvestri-

³² Como ejemplo de lo dicho, *Circo* realizó un balance de la actividad circense en Santander en 1961: presencia de cuatro circos: Zoo Circus, Nacional de Holanda, Americano y Atlas. La venta de entradas, desigual entre los circos, como dispar era la calidad de los espectáculos que presentaban.

ni, pero también los muchos circos extranjeros que la empresa contribuyó a mover, muchas veces a lo largo de la ruta norte. Los materiales del valenciano Salvador Hervás recorrieron con frecuencia la región limítrofe, al margen de sus frecuentes colaboraciones con la empresa catalana. Tampoco los circos de las empresas más potentes, como las de Carcellé o Feijoo-Castilla, desecharon hacer plazas en su ruta hacia Barcelona. Y en el polo opuesto, los circos Rueda y Santos, que, aunque carecían de carpa, también se prodigaron en los pueblos catalanes y los barrios periféricos de Barcelona.

Aunque la revista *Circo* no le dedicó especial atención, quizás porque su actividad circense se asemejaba bastante a la de Cataluña, sí podemos entresacar algunas referencias sobre la región de Valencia. Así, durante 1958, además de los circos comandados por Salvador Hervás (Hervás, *Circo Revista*, *Radio Teatro*) y aquellos otros en cuya distribución colaboró con la empresa Amorós-Silvestrini (*Mexicain*, *Mexicano* y *Cristiani*), visitaron la capital del Turia el *Americano*, que siempre recalaba para las fiestas navideñas (20 diciembre-10 enero) después de su cita con Barcelona y Portugal; el *Circo España*, de los hermanos Díaz, que también pasó en la capital valenciana las Pascuas; el *Circo Aurora*, de la familia Casartelli-Aurora, pero que movían los Amorós. El *Circo Revista* reforzó sus números con la colaboración del *Circo de Francia* de Taff-Ray y Bañuelas. Tampoco el *Circo Atlas* faltó a su cita y se instaló en la avenida del Oeste. Para completar nuestra visión del circo valenciano hacia 1960, debemos escuchar a Ricardo Vilaplana (1958), corresponsal de *Circo* en esa zona, que señalaba como circos autóctonos, además de los de Hervás, el de los Díaz (*España*, en ese momento), el *Segura*, el *California Clipper*, el *Italia*, el *Alamar*, el *Royalty*, el *Brasil* y el *Francia*.

La vida circense de las islas Baleares fue, en torno a 1960, bastante desigual, pues mientras que el *Teatro Balear* de Mallorca recibía, durante las Navidades, los espectáculos que confeccionaba la empresa Feijoo-Castilla, o la visita del *Circo Atlas*, el resto de las islas debían conformarse con la presencia de circos de menor entidad, como el *Circo Alemán*, instalación extranjera movida, en la temporada 1958-1959, por la empresa Arisard durante varias semanas por tres islas y que nada tenía que ver con el posterior circo del mismo nombre de la familia Cristo, o un *Circo España*, que, aunque homónimo de los Díaz, no se



Cartel del Circo Dorado en Figueras, instalado en el recinto de la Feria. 1948. BIBLIOTECA FAGES DE CLIMENT (FIGUERES).

le parecía, y aun así giró por las islas durante varios meses. Estas empresas, con frecuencia, no llevaban animales y conjugaban en sus espectáculos los números circenses y las variedades. De cariz diferente era la programación navideña propiciada por la empresa Feijoo-Castilla, que no solo aportaba las atracciones, sino que gestionaba, así mismo, el Teatro Balear, en el que, levantando media platea, conseguía crear una pista de circo. Allí se pudo ver el Circo Americano, el Monumental o el Nazionale d'Italia, si bien es cierto que el contenido de sus programas no siempre era el mismo que se ofrecía en Madrid, Barcelona o Valencia. La empresa Amorós-Silvestrini, con su Circo Continental de Francia, realizó una temporada de cinco semanas en Mallorca.

Puestos ya en la España insular, creo que la suerte corrida por el archipiélago canario fue algo diferente, opinión basada en la falta de noticias y en la dificultad que, aún en la actualidad, los espectáculos de artes escénicas de ambas partes del océano tienen para difundir sus espectáculos. Solo hemos rastreado una reseña en la que, «a bombo y platillo» se anunciaba, en 1957, que el Price en ruta de Carcellé llevaría un espectáculo circense a las islas, a pesar de los altos costes de trasladar más de cien personas, 90 toneladas de material, animales exóticos y fieras. A esta iniciativa no fue ajena la presencia de Pinito del Oro, oriunda de las islas, que actuó como máxima figura (Agramonte, 1957).

La excelente relación de Carcellé y Pinito propició, además, la presencia en las islas del Zoo Circus y la presentación del Festival Mundial de Circo de 1960, como se puede apreciar en la Filmoteca Canaria, donde se encuentra depositado el material que la equilibrista donó sobre sus actividades. Esporádicamente, instalaciones de la familia Cristo se asentaron en algunas de sus plazas.

La llamada ruta del sur fue, a todos los efectos, la más dura, tanto en opinión de Gasch (1954 a-f) como de Marquerié (1955a), motivo por el que ambos eligieron viajar por varias plazas de esta para vivir en todo su rigor y rudeza la experiencia del circo en el primer lustro de los cincuenta, cuando España comenzaba a salir de su ostracismo, pero aún eran evidentes las secuelas del conflicto civil. Albacete, Morón de la Frontera, Écija y Córdoba fueron los municipios visitados por el cronista catalán con el Circo Americano dirigido por Juan Wernoff, mientras que el periodista madrileño prefirió experimentar con un circo más pequeño, el Estambul, comandado por Guillermo Gutiérrez, y

con el que actuó –porque también interpretó al Profesor Ignotus– en Bailén, La Solana, Valdepeñas o Manzanares. Por sus escritos conocemos las dificultades de esta ruta que abarcaba La Mancha y Andalucía, principalmente, aunque podía extenderse por Marruecos. Las caravanas circenses sufrían las malas comunicaciones, tanto terrestres como ferroviarias; la escasez de alojamientos, problema innato de estas zonas, pero agravado en épocas de ferias, cuando eran visitadas estas localidades preferentemente; la frecuente realización de tres funciones diarias e, incluso, la escasez de agua en los modestos hospedajes a los que se enfrentaban.

Nuevamente volvemos nuestra mirada a *Circo*, principal fuente de información y de conocimiento. Pepín León (1962) hizo un repaso cronológico, no solo de los circos que más frecuentaron la capital andaluza, sino de los que se movieron por la región desde la inmediata posguerra. En estos primeros años, pasaron por Sevilla el Imperial de Perezoff, el Feijoo, el Price en ruta, el de los Largo, el Alegría de los Castillo, el Álvarez, el Wernoff, el Palacio o el Arriola; la mayoría durante la Feria, pero también en «plaza muerta», es decir, cuando no eran fiestas ni ferias. Esta abrumadora y sana (o no tanto) competencia contrastaba, según el periodista, con la actualidad del momento –años sesenta–, en que los terrenos se subastaban al mejor postor, quedándose con ellos el Monumental, de la empresa Feijoo-Castilla, el Berlín Circus, de Ángel Cristo, y el Atlas, de los Tonetti. Los que no podían competir se dedicaban a hacer plazas menores por Andalucía y, en menor medida, por Castilla-La Mancha, y allí se pueden ver el Kron, de Bañuelas y Mejías, el Capitol, de los Frediani, el Estambul y Roma, de los hermanos Gutiérrez, el Bahía y «cinco o seis más de nombre camaleónico». Gracias a *Circo* sabemos, igualmente, que, entre 1957 y 1962, circulaban el Nacional de Holanda, de Cristina Cristo; el Rex, de Conde y Gallén; Prin Frères, de la familia francesa Prin, pero movido por la empresa Feijoo-Castilla; el Viena sobre Hielo y el Jarz, circo italiano movido por Amorós-Silvestrini. Por el ABC de Sevilla conocemos que, además de los mencionados, en esta ciudad plantaron sus carpas los circos Arriola, Belga, Roma, Praga o Ruso sobre Hielo. Es una tónica bastante constante que, en los sesenta y setenta, unos pocos circos de grandes dimensiones y programas más solventes monopolizaron el mercado circense, aunque también es posible que la prensa, por

**MARTES
14 AGOSTO**

ACTUACION EN
TOLEDO
DEL FAMOSO
CIRCO MODERNO



UN SINGULAR
Y VARIADISIMO
ESPECTACULO

Apto para todos los públicos

UN CIRCO
diferente a todos
instalado
EN LA FERIA

2 FUNCIONES, 2 - 8 tarde y 10 noche

SOBRE LA PISTA DEL CIRCO	SOBRE ESCENARIO
Los Granados dinámicos malabaristas	Los Riverenos trío música - vocal
BAMBA ciclista serio burlesco	MARILIN canciones modernas
MADAM FELIU con sus perritos calculadores	MARINA Y GIRALDO baila y canta andaluz
ANGELIA LA VENUS DEL AIRE	JUANITA DE CORDOBA canciones cómicas
LOS JOLAN'S campeones olímpicos	LOS GONMAR con sus acordeones gigantes
GRAN POLI el humor moderno	HERMANAS GALVEZ bailorinas clásicas
ORQUESTA SIERRA y sus muchachos	MERCHE SACROMONTE canción andaluzo
	MANOLITA CAMPOS genial moquetista

POVI Y LUISIN
SUPER - PAYASOS MUSALES PARODISTAS

**TODOS LOS DIAS
FUNCIONES TARDE Y NOCHE**

NOTA.— Este Circo no suspende sus funciones en caso de lluvia por disponer de un toldo impermeabilizado.

Diputación Local: 10.290 - 1962. Junta Provincial: 10.0000, 10.0000, 8 y 10, 11 - 1962

Cartel del Circo Moderno en Toledo. 1962. PATRIMONIO DIGITAL DE CASTILLA-LA MANCHA.
Cartel y programa de *Había una vez un circo*, de Gabi, Fofó, Miliki y Fofito. 1975. WAREX.

Plaza de Toros de Plasencia
Empresa: **VALENCIA**
Sábado, 26 Julio 1975 - A las 8:30 tarde
Presentación de los Superpayasos de la Televisión



y su gran Espectáculo
Regalos y Sorteos entre los niños - Concursos con Premios

RTVE. Julio de 1975
Queridos amigos de Plasencia

¿Cómo están ustedes?

Hace muchísimo tiempo que queríamos venir a actuar para vosotros pero por una cosa u otra nuestro viaje a esta bonita ciudad se iba retrasando día tras día... Por fin hemos llegado y queremos deciros que estamos muy felices de encontrarnos entre vosotros y veros contentos con nuestras actuaciones en la «TELE» y el saber que ya os habéis aprendido nuestras canciones, que cantaremos juntos.

Recibid todo nuestro: muy sincero, cariño y nuestra gran amistad.

Gaby, Fofó, Miliki y Fofito

PROGRAMA

I. PARTE
LOS HAWAITAS Presentación de los Simpatizantes
Con las jirras del Quik **FAMILIA TRAP**

MONROE
El 21 y 22 de Julio: Sorteos especiales durante el espectáculo

II. PARTE
Actuación especial de los super payasos de fama internacional
Gaby, Fofó, Miliki con Fofito
con sus primeros sorteos y premios de regalo para los niños.

En Plasencia

motivos varios, solo prestara atención a aquellos artísticamente más potentes. Siguiendo en Andalucía, *Odiel*, el diario de Huelva, muestra que, en las dos primeras décadas, pasaron por la ciudad los circos de Corzana, los Segura, los Cuéllar (Gran Circo Iberia), Hervás, Mexicano, Coliseum, mientras que, a partir de los sesenta, se instalaron, sobre todo, los de las empresas de Feijoo-Castilla, familia Cristo o el Bruxellas Circus, de Hernán Cortés.

La actividad circense en Extremadura la hemos podido conocer, básicamente, por el Portal de Archivos de Extremadura (WAREX), en el que hemos localizado carteles del Gran Circo Romero (1942), del Circo Roma (1961), del Monumental, que trajo su *Festival Mundial de Circo* en 1964, del Circo Ruso (1974) o el *Había una vez*, de la Familia Aragón (1975). Por otra parte, además de los circos españoles que llegaban a todos los puntos de nuestra geografía, Extremadura se beneficiaba de la cercanía con Portugal, lo que, seguramente, propiciaba la visita de las carpas lusitanas.



CIRCOS AMBULANTES: LA PUREZA DEL CIRCO





CIRCOS AMBULANTES: LA PUREZA DEL CIRCO

Aunque los circos estables, y principalmente el Circo Price, fueron los ejes vertebradores de la actividad circense en Madrid y Barcelona –e incluso me atrevería a señalar, debido al centralismo de nuestra escena, su gran peso en el devenir del circo en toda España–, debemos subrayar el fuerte impacto, muy superior al de otras artes escénicas, que sobre el público de todo el país (y resalto lo «de todo») producían los circos ambulantes. Dejo que sea el cronista de circo por antonomasia, Sebastián Gasch (1949:19), quien defina el circo ambulante como el único circo.

No volveremos a insistir en la poesía del circo ambulante, o sea, el único circo, el verdadero circo. El circo puro es, sin ningún género de duda, ese conjunto heteróclito compuesto de carruajes abigarrados, de animales, de equilibristas y de payasos, que pueblan las tiendas verdes, encarnadas o blancas, las cuales brotan en los más impensados lugares como aquellos granos salvajes arrojados por el viento. El circo tiene que ser un espectáculo fastuoso que no tolera la mediocridad, salvo, a veces, en esos establecimientos ambulantes, donde el ambiente pintoresco puede hacer perdonar la pobreza del programa.

Considero importante señalar que, durante el periodo estudiado, varias y diversas fuentes señalan que se produjo un incremento de empresas circenses ambulantes. Sabemos que, en los primeros años de posguerra, los circos que recorrían el país apenas superaban la docena (Feijoo, Imperial, Corzana, Amar, Cirujeda, Price en ruta, Dorado, Palacio, Álvarez, Wernoff, Alegría, Capitol, Trébol, Arriola, etc.), número que se fue ampliando con el paso del tiempo. Así, Manuel Feijoo (S./n., 1951a), al principio de la década de los cincuenta, cifra-

ba los circos ambulantes en 24, mientras que Marquerié (1955a: 159), un lustro más tarde, aumentaba hasta una treintena, cantidad que, según el Sindicato Nacional del Espectáculo (F. J. B., 1960), se elevaba a «unos» cuarenta, cifra que creemos se redujo una década más tarde por los requisitos que imponían las administraciones, por la falta de apoyo y ayudas de estas y por la fuerte competencia del cine y la televisión. Al llegar a este punto debo reconocer de nuevo mi incapacidad, que comparto con quienes más arriba he citado, para conocer el número exacto de empresas circenses ambulantes españolas que recorrían el Estado español en cada década. Un circo podía cambiar de denominación sin previo aviso y únicamente motivado por el deseo de captar público; en otras ocasiones, la nueva nominación tenía que ver con la formación o ruptura de una nueva empresa por amistades o desavenencias de sus socios; no faltó algún caso en que se apropiaron del nombre de un circo español o extranjero intentando aprovecharse de su prestigio (varios circos Moscú) o que copiaron el nombre extranjero con alguna ligera modificación para causar confusión (Harenbeck, Hungría o Ringlang). Y, junto a toda esta casuística, bajo una sola nominación podían cobijarse más de un circo. Así, el Circo Americano, como veremos, tenía tres compañías y seis carpas, la misma cantidad de compañías que el Price ambulante mantuvo en algún momento. En fin, un universo imposible de seguir ni siquiera para los expertos coetáneos, por lo que se me perdonará si, en algún momento, «me columpio en el trapecio», pese a la escrupulosidad con que he trabajado.

El circo ambulante contó con un defensor acérrimo, Sebastián Gasch (1953a), quien respaldaba el carácter tradicional y eminentemente popular del circo, a la par que resaltaba que el circo ambulante realizado en pueblos y barriadas era «circo en estado puro». Como principal experto, el cronista catalán (Gasch, 1952c: 5), de los 30 circos que, según él, recorrían nuestro país, «seis tienen de 32 a 45 metros de diámetro con una cabida de 15 000 personas, veinte tienen de 28 a 31 metros de diámetro y pueden contener de 10 000 a 12 000 personas y los demás son menores de 26 metros de diámetro y albergan unos 3500 espectadores. A partir de esta clasificación, Luis Corzana, en el I Congreso Sindical de Teatro, Circo y Variedades, celebrado (¿o no?) en Barcelona, en 1954, estableció que los circos se dividían en tres clases, y los de mayores dimen-

EMPRESA
GARCIGIL

REPRESENTANTES
RICARDO LEON y GERARDO GALIANO

DIRECCION ARTISTICA
F. PEREZOFF

Magnífica Sección Infantil



Estupendo programa cómico

Regalo, por sorteo, de valiosos juguetes a los niños

▶ **Acróbatas :: Malabaristas :: Excéntricos :: Gimnastas :: Equilibristas :: Saltadores :: Graciosísimos osos comediantes :: Divertidísimos payasos :: Trapecistas, etc., etc.** ◀

Se sortearán entre los niños muchos y valiosos juguetes

Tarde y Noche funciones especiales

Nuevas actuaciones triunfales de toda la Compañía y de los regocijantes payasos españoles

Hermanos DIAZ

MAÑANA, Gran Beneficio de los HERMANOS DIAZ

Los catedráticos de la risa

Horas y Precios en Taquilla

NOTAS.—No se suspenderá por lluvia alguna función anunciada. El CIRCO IMPERIAL tiene todo lo necesario para su funcionamiento. No será responsable el espectáculo halterado suspendido por causas ajenas a la voluntad de la Empresa. El público no tendrá derecho a reclamación alguna. La Empresa se reserva el derecho de alterar el orden del programa y sustituir un número por otro, siempre que las circunstancias lo requieran.

Imprenta Luis Ceballos - Madrid, Calle, 1 - España

Cartel del Circo Imperial.
1940. BNE.

siones, pertenecientes a la primera clase, debían contar, como mínimo, con veinte caravanas, 10 camiones de 5 a 10 toneladas, tres tractores y dos grupos electrógenos, con una potencia de 100 kilovatios, comprados, usados, en el extranjero y eximidos del pago de aduanas; los de segunda clase necesitaban diez caravanas, cinco camiones, un tractor y un grupo electrógeno, mientras que los de tercera debían contar con cinco caravanas, dos camiones y un grupo de luz, requisitos todos ellos impensables en la España del primer lustro de los cincuenta (Gasch, 1961: 62)³³.

El tamaño y nivel artístico de estos circos ambulantes fue, sin duda, muy diverso, si bien suponemos que los que se instalaban en Madrid y Barcelona alcanzaron un nivel aceptable y concitaron el interés de la crítica, lo que nos ha permitido reconstruir su trayectoria y actividad. Del resto, conocemos el nombre, o ni siquiera eso con seguridad.

FRANCISCO PEREZOFF Y LUIS CORZANA

Nos parece apropiado comenzar este repaso de los circos ambulantes refiriéndonos a dos figuras que desempeñaron un destacado papel en la posguerra, tanto por su impronta en los circos estables como en los ambulantes. Se trata de Francisco Perezoff y de Luis Corzana.

El primero de ellos, con un hijo de igual nombre, Francisco Perezoff, perteneció a la saga iniciada por Carlos Pérez, quien, como era frecuente en la época entre los artistas circenses, dio a su apellido una apariencia rusa debido al prestigio del que gozaban los artistas de este país. Antes de localizarlo en la posguerra, sabemos que formó una compañía con Corzana, el Circo Americano de Madrid (también Americain Cirque), del que ignoro si estaba relacionado con el homóni-

³³ Para establecer el tamaño de los circos, Gasch (1954b: 18) también relacionó el número de palos centrales de una carpa con el aforo de esta: los chapitós de dos palos podían albergar alrededor de 3500 espectadores; los de cuatro, entre 7000 y 8000; los de seis, de 10 000 a 12 000, mientras que los de ocho, como el Ringling, podían llegar a albergar hasta 15 000 personas. O nuestra visión está deformada por la distancia o nuestro criterio, después de esta investigación, no se corresponde con el de Sebastián Gasch: no creemos que el número de circos de grandes y medianas dimensiones fuera tan elevado. En más de una ocasión, la prensa se hizo eco de que la carpa del Circo Americano que se instalaba en Madrid, sin duda el más potente de nuestro país, tenía una capacidad de 4000 localidades.

mo de Sánchez Reixach, con quien colaboró desde 1931, época en que este dirigió el Price. También sabemos por Ramón Bech (2015: 212) que se encargó del Circo Olympia de Barcelona en 1928, espacio que volvió a dirigir, ahora como Olimpia, cuando, en 1944, se produjo un *interregno* entre Gasa y Corzana y Martínez Carcellé, según se puede leer en la *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*. Hemos hablado también de que padre e hijo se responsabilizaron del Circo Price cuando este reabrió sus puertas en una breve temporada 1940-1941.

Pero, antes de asumir esta responsabilidad, Perezoff padre dirigió el Circo Imperial, ubicado, en 1940, en la calle de Florida, en el antiguo solar del Hospicio. Entre el 23 de marzo, Sábado de Gloria, como marcaban los cánones, hasta el 25 del mes siguiente, el Circo Imperial presentó dos programas, en los que se repitieron las figuras más destacadas: los Hermanos Díaz, los 7 Timenón, los perchistas Oller y Aurora Sáez y su elefante (S./n., 1940). Alfredo Marquerie (1941b) hace la reseña del espectáculo estrenado por el Circo Imperial –de la empresa Garcigil, que dirige artísticamente Perezoff– el 30 de septiembre de 1941, ahora instalado en el solar del Barceló. Destacaron los números de trapecio de los Grecos y de Fraulein Carol, los barristas Siles y los bomberos cómicos, el Gran Pepito y la Bella Carmen, finos y veloces malabaristas, los Tozudos de la Hilaridad –Miguelín, Pocholo y Félix–, capitaneados por Bonilla, y nuevamente figuraron en el programa los Timenón y los Díaz. Parece que, entre sus muchos cometidos, los Perezoff fueron representantes de artistas, al tiempo que el padre era representante del Circo Ringling en España. Por otra parte, tenemos localizado el Circo Trébol, comandado por Francisco Perezoff y su esposa Clotilde Bárcena, después de deshacer la sociedad que habían mantenido, entre finales de 1942 y mediados de 1944, con los hermanos Amorós, y con los cuales, según Bech y Matabosch (2006: 19), explotaron tres circos simultáneamente: el Dorado, el Trébol 1 y el Trébol 2. Por otra parte, un programa del Circo Trébol de 1945, archivado en la Biblioteca de Figueras, permite conocer las más importantes atracciones que se ofrecieron en el Trébol desde 1940 (Los 5 D'Angolis, las focas del Profesor Guerre, los ciclistas Maurice & May, los caballitos enanos de Rambeau, el gran Piloña, etc.) y el orgullo de haber sido pioneros en la utilización de una pista elevada y luminosa.

En todo caso, en ese primer lustro de posguerra, el mercado catalán se lo repartían entre las empresas de los Amorós y las de Perezoff, si bien es cierto

que el Trébol no limitaba sus giras a esta región, incluida Barcelona, que visitó varios años durante el primer lustro de los cuarenta, sino que, gracias a Sánchez Llaca (1960), en sus recuerdos del circo presenciado en la ciudad de Santander, sabemos que, hasta 1952, este colectivo acudía a la capital cántabra, del mismo modo que, en el Archivo Municipal de Huesca, hemos encontrado huellas de su paso por la ciudad, lo que nos hace suponer que desarrolló su actividad, principalmente, por la ruta norte.

La trayectoria de Luis Corzana (1883-1970) corre paralela, en muchos momentos de los años veinte y treinta del siglo pasado, a la de Francisco Perezoff. Su juventud fue bastante azarosa, desde su interés por la tauromaquia hasta que se instaló, primero en Madrid y después en Barcelona, como representante de artistas. También emprende en los veinte su andadura como empresario circense, primero solo, Gran Circo Corzana, y después con Perezoff. Al estallar la guerra, sale de España, pero el material de su circo es incautado (Bech, s./f.). Al final del conflicto vuelve y asume con Gasa, como hemos visto, la programación del Circo Olimpia de Barcelona hasta 1944, en que toma el relevo Carcellé. Sin embargo, en la temporada 1945-1946, Corzana se ocupa de la dirección artística del tercer programa, el de Navidad, en el que destacaron los Hermanos Cape, las Águilas Suizas, típico número de trapecio; la Familia Alcaraz, acróbatas sobre cama elástica, y los motoristas de Carrousel Fantasma, todo ello amenizado con el humor de Aladdy (S./n., 1945b). En esa misma temporada, se responsabilizó del quinto programa, figurando en la cartelera como Circo Corzana, del cual el crítico de *El Correo Catalán* (p., 1946) dirá que se trata de un programa de circunstancias y de no demasiado alcance, aunque en él destaca la Troupe See-He, el malabarista cómico Kiko, los ejercicios aéreos de los Plymon y los Hermanos Moreno.

Entre el 6 y el 23 de octubre de 1949, Luis Corzana reaparece en la cartelera barcelonesa con el Circo Olympia ambulante, también nominado, usurpando una marca, como Le Cirque de Paris y Circo Romano (Feria de Sevilla 1952). Su ubicación se halla frente al solar del antiguo y homónimo circo estable. Aunque, a decir de Gasch (1949: 19), no se trataba de un espectáculo de números excepcionales, sí se caracterizaba por su amenidad. Para Rodríguez Mijares (1949), entre los números más sobresalientes se encontrarían los de Rebus y sus acro-



Cartel del Circo Trébol. 1945. BIBLIOTECA FAGES DE CLIMENT (FIGUERES).

bacias sobre un dedo, Mayto, trapecista de mérito, las Molinof, notables equilibristas, Kleber y sus imitaciones de voces y sonidos, y, sobre todo, Los Cape, que destacaron por su ingenio y originalidad. Unos meses más tarde, entre el 6 y el 18 de mayo, solo el crítico de *La Prensa* (A.F., 1950) alude a que, además de los hermanos León, uno de los directores del Circo Diamond es Luis Corzana, es decir, a partir de este año, además de su circo, se asociaba con los propietarios de otros chapitós, tónica que se repite, como veremos, en las décadas siguientes. Aún más: por un cartel tenemos conocimiento de que, en la Navidad de 1950-1951, Corzana se presenta en el Teatro Balear de Palma ofreciendo el «espectáculo newyorquino» del Barnum Circus, «la mejor compañía internacional en gira por España» y cuyo programa había permanecido en Nueva York nada menos que 352 días. Se me permitirá la duda a la vista de un programa protagonizado por Eduardini y los Siete Enanitos, Los Álavas o Ray Cortés.

En Madrid, entre el 5 de octubre y el 26 de noviembre de 1940, es decir, mientras gestionaba el Circo Olimpia barcelonés, localizamos el Circo Corzana en los solares del Barceló. Marqueríe (1940a), con su entusiasmo proverbial hacia el circo, alaba las actuaciones de Antoné con sus cebras amaestradas, Lerín y su maleta repleta de trucos de malabares, los acróbatas San-Ho, el Profesor Manzano y sus caballos andaluces que bailan al son de la música española, Maurice y May, ciclistas acrobáticos, los Olwar y su trapecio volante, los Hermanos Moreno, Jesús Vargas y sus tigres de Bengala amaestrados, todo ello entre las risas provocadas por Abelardini y sus Tozudos de la Hilaridad. En la campaña de Navidad de 1942-1943 (20 diciembre-17 de enero), volvemos a encontrar a este empresario de origen portugués con su Circo Corzana, pero esta vez en el escenario del Teatro Fuencarral. Balder, Rico y Alex, los malabaristas D'Angolis, los barristas Los Critescos, etc., fueron algunas de las atracciones que los madrileños pudieron apreciar. Su éxito provocó que, en enero, preparara un segundo programa, en el que, además de repetir los principales números, incorporó las focas amaestradas del Capitán Guerre, los payasos Antonet y Nany, Carmelita Torres, acróbata, etc. (S./n., 1943a).

En la década de los cincuenta, sabemos que se prodiga en Santander con el Circo Corzana –en donde descollaban los Rudi Llata o los Hermanos Moreno–, después denominado Olimpia, como ya hemos visto, y posteriormente,



Cartel del Circo Corzana en el Coliseu de Oporto. BNE.

Cartel del programa *Trasatlantic Circus*.

Circo Americano. 1948. BNE.

Cartel del Circo Feijoo. FARO DE VIGO, 6 DE 11/13.

en su última visita, Cabanan Circus, época en que, como máxima atracción, llevaba a Antonio Machín, acompañado de Sandy, el mago del naípe, Los Rasis, en el espectacular salto de la muerte, Rastellini, el malabarista del vértigo, las fantásticas saltadoras Molinof, la Troupe See-He, equilibristas chinos, y los payasos Hermanos Bilbao y Goty (Sánchez Llaca, 1960).

Jorge Elías (1957d: 15) explica que, en el año 1957, bajo la denominación de Circo Americano, habían trabajado cuatro compañías: la que actuaba en Barcelona con tal nombre; otra, bajo la dirección de Juan Wernoff y Luis Corzana, que había recorrido Andalucía y Marruecos; una tercera, tutelada por Corzana, que recorrió Portugal bajo el apelativo de Circo Alegría-París, y en cuyo programa figuraban los leones de Ivanoff, los malabaristas Kioto y Laura, el ballet aéreo Las 6 Rosas, el alambриста Gran Moisés, los *clowns* Zezito y Lisboa, los excéntri-

cos musicales Los Riquelme, entre otros, es decir, una compañía formada principalmente por artistas portugueses. La cuarta compañía con la que la empresa Feijoo-Castilla trabajó ese año fue la denominada Prin-Frères, que recorrió el norte y centro de la Península, y de la que más adelante hablaremos. También de la mano de Feijoo-Castilla, Corzana capitaneaba una ramificación del Circo Nazionale d'Italia en el Teatro Balear de Palma de Mallorca, programado en el periodo navideño 1961-1962 por la empresa madrileña (J. L. G., 1962).

MANUEL FEIJOO Y ARTURO CASTILLA

Entre todos los circos ambulantes del periodo que abarca este estudio, sin duda el más valorado por parte de críticos y expertos, pero también del público que llenaba sus funciones, fue el Circo Americano, a cuyo frente figuró la empresa Feijoo-Castilla.

Distinto al caso de Juan Carcellé, que llegó al circo casi por motivos pragmáticos, es el de Manuel Feijoo Salas (1897-1969), vástago de una estirpe circense que ha llegado hasta nuestros días en la figura de Suso Silva. Hijo de Secundino Feijoo (1864-1937) y Francisca Salas, creadores del Circo Feijoo, que operaba sobre todo en su Galicia natal³⁴ y en Castilla y León, pero que, según la Academia de la Historia (AdH), llegaron a actuar en la Rusia de los zares con un número de toros amaestrados. La importancia de este circo le hizo acreedor de la Gran Cruz de Beneficencia, concedida por el Gobierno de la II República. Los creadores del Circo Feijoo tuvieron tres hijos: Araceli, que casó con el director de circo William Parish (hijo de Mr. Leonard), Elvira y Manuel Feijoo Salas, quien, a su vez, contrajo matrimonio con Pilar, hija de Mariano Sánchez Reixach, destacado promotor circense anterior a la guerra.

Manuel Feijoo Salas sustituyó a su padre al frente del Circo Feijoo en 1935, y ya en la inmediata posguerra era considerado una de las figuras señeras del circo en España. No olvidemos tampoco que, en 1940, ya lo vimos implicado

³⁴ Los orígenes de este circo en Orense han sido retratados en *Historia de un circo*, de Rego Nieto, en el que se presentan los inicios de esta saga y sus dificultades en la inmediata posguerra a pesar de su filiación falangista, a la vez que justifica –por el carácter familiar y de amistad– que el personal técnico y de apoyo fuera de la misma zona geográfica y gozara de continuidad en sus puestos de trabajo, lo que los convertía en contrastados profesionales.

en la constitución del Sindicato Nacional del Espectáculo y, en años sucesivos, como interlocutor privilegiado con la Administración central.

Pese a su importancia en todo el territorio español, nuestras pesquisas, que lamentablemente se han centrado, sobre todo, en Madrid y Barcelona, aunque hemos hecho incursiones en otras localidades de diferente tamaño, nos descubren al Gran Circo Feijoo girando por España hasta el otoño de 1947, fecha que se fija como nacimiento del Circo Americano, pero realmente en nuestras carteleras tal denominación no figura hasta mayo de 1949, si bien Sebastián Gasch (1950), cuando informa del incendio que asoló en la Feria de Vitoria la carpa de este empresario en el verano de 1950, sigue hablando del Circo Feijoo. Si a esto sumamos que, en 1952, Manuel Feijoo solicita instalar el circo que lleva su nombre en la primera quincena de agosto en Huesca, y tres meses más tarde, Arturo Castilla pide la licencia para emplazar el Circo Americano en la misma ciudad, la confusión no puede ser mayor. Esto no es más que otro ejemplo de la maraña que reinaba (y reina) en relación con los nombres de los circos.

El Gran Circo Feijoo se presentó en la ronda de San Pablo de Barcelona, en un solar frente a aquel en que se ubicara el mítico Circo Olimpia, con tres programas: *Circo Ramperiano*, *La vuelta al mundo en 120 minutos* y *Programa de Pascuas*. Sobre el primero, como es lógico, Junyent (1947) se centró en el carisma y la bis cómica de Ramper, pero también destacó los perritos amaestrados del Profesor Romero, los payasos Hermanos Pajares, los experimentos de telepatía e ilusionismo del Profesor Alberty o el ciclista acrobático Kolmedy. Con *La vuelta al mundo en 120 minutos* se evocaron los diferentes países con números alusivos a ellos. Allí destacaron el malabarista Rastellini, los Dakotas con sus alardes de fuerza y equilibrio, los payasos Pery y Tonetti, y también Rico, Alex y Compañía, o los pedalistas Maurice y May, entre una larga lista de artistas (Romea, 1947). El éxito de los espectáculos obligó a la empresa a publicar un anuncio en el que prevenía contra la reventa y los engaños que se derivaban de ella.

En el mismo espacio, y también con la misma denominación, se ofreció, en 1948, *El libro mágico* y *Trasatlantic Circus*, programa en el que se resaltaba, además de la calidad de los números, que, en esta ocasión, eran verdaderamente internacionales, las innovaciones formales. Aunque la crítica alabó ambos programas, el éxito de público fue total en el segundo, hasta el punto de

que la prensa anunció que no quedaban localidades. Sobre *Trasatlantic Circus* afirmó que «responde a un nuevo concepto en el arte de la presentación de esta clase de espectáculos. A través de un barco trasatlántico desfilan, bajo un alarde del mejor circo, marinos, piratas, polizones y pasajeros». Entre sus atracciones figuraban la Mujer Voladora, Kolmedy, considerado el mejor ciclista de Europa, los D'Angolis, *troupe* mundial de malabarismo, Pery, Tonetti, etc. (S./n, 1948a). Realmente, en este Gran Circo Feijoo, estaba ya el germen de lo que sería el Circo Americano, y el modelo que imitarían –o intentarían imitar– otros grandes circos españoles.

La unión de Manuel Feijoo y Arturo Castilla –uno, conocedor del mundo del circo como empresario, y el otro, con gran sensibilidad musical y plástica– contribuyó no solo a revitalizar las artes circenses, sino a elevar su nivel artístico hasta convertir el Circo Americano en una de las organizaciones circenses más importantes de Europa. Higuera (1998: 172) dijo sobre ellos:

[...] han sido los empresarios españoles que mejor y más profundamente han conocido el circo, y forman una unidad indisoluble y perfecta y equilibrada en todos los sentidos: simbiosis. Ambos son de referencia imprescindible y necesaria para poder comprender la historia del circo español. En mi opinión, y en opinión generalizada, han sido las personas que a más alto nivel han puesto al circo en nuestro país.

La Real Academia de la Historia, retomando palabras de Higuera (1998: 174), ahonda en lo que supuso esta iniciativa:

El Circo Americano supuso una renovación importante y decisiva del circo español por su perfecta planificación, por la calidad exquisita, seriedad, método de organización, variedad y lujo de los números contratados, alejándose del circo rutinario. Todo en él era deslumbrante hasta el punto de que los espectadores no se llegaron a creer nunca que se trataba de un verdadero circo español, sino que por el contrario se pensaba que era un circo procedente de los Estados Unidos de América (AdH, Castilla).

El Circo Americano contó con seis carpas o materiales y tres –o más– compañías, y operó en tres rutas, en cada una de las cuales se usaban dos carpas; mientras con una se actuaba en un municipio, la otra se iba montando en la plaza siguiente.

Galicia, Asturias y parte de Castilla corrieron a cargo de Manuel Feijoo; de la ruta norte, con San Sebastián, Bilbao, Santander, Zaragoza, Barcelona y Ma-



Una atracción de *Texas Rodeo*. Circo Americano. CDAEM.

drid, se responsabilizó Arturo Castilla, mientras que Juan Wernoff (y luego su hijo Enrique) asumió la dirección del Americano del Sur, que incluía Andalucía y Marruecos (Gasch: 1952c: 5). La temporada circense de esta empresa duraba unos ocho meses, desde el Domingo de Resurrección hasta la Navidad.

Si bien fueron varios los medios, tanto de Madrid como de Barcelona, que encomiaron la labor del Circo Americano, fue Sebastián Gasch (1957c), quien mejor lo definió en las páginas de *Circo*. Aunque la cita es extensa, no nos resignamos a no dejar constancia de sus palabras:

La empresa Feijoo-Castilla es la más importante de España no solamente por el número de chapitós que posee y su perfecta organización, sino por los espectáculos que presenta y el modo de presentarlos. Estos espectáculos consiguen siempre, a través de una gran diversidad de especialidades, una unidad absoluta de calidad. Cuentan con una muy lujosa presentación y, por lo general, sus ingredientes se ven combinados y dosificados con destreza. Los señores Feijoo y Castilla consiguen dar un ritmo a todos los espectáculos que montan. Son siempre variados y rápidos, sin entreacto, amenos y sugestivos. Los evocadores telones de fondo corpóreos que desfilan incesantemente ante nuestros ojos, gracias a una instalación giratoria, ambientan adecuadamente cada número. Se logra, en suma, que a lo largo de la representación esté mantenida aquella atmósfera de violenta y bulliciosa fantasía que nos atrae y subyuga en los mejores circos ambulantes extranjeros.

Además de la calidad de las atracciones y de su presentación, había un tercer componente que contribuía al éxito del Circo Americano (Marquerié, 1957c): las potentes y eficaces campañas publicitarias con que anunciaban sus espectáculos en las grandes ciudades (ignoro el alcance de estas en las plazas más pequeñas, aunque deduzco que las «empapelarían» con sus coloridos carteles).

Durante el mes anterior a su instalación, la publicidad adoptaba diversas formas, desde los carteles anunciadores en la calle y en la prensa a los frecuentes homenajes (a Manuel Feijoo, Los Arriola, Marquerié, Miss Mara, Los Alegría, Charlie Rivel) y fiestas a las que asistían las principales figuras de la escena de no importa qué género, sin que faltaran las entrevistas con los empresarios, quienes daban cuenta del espectáculo que iban a presentar, tanto de sus artistas y procedencia como del tamaño del convoy que se dirigía a la ciudad.

Así, cuando el Circo Americano presentó *El mundo en la pista*, sus empresarios (S./n., 1957b), al señalar los problemas a los que se enfrentaba el circo

ambulante, apuntaban la dificultad de desplazar a casi quinientas personas entre artistas y personal de apoyo, para lo que se utilizaban 80 vehículos, además de 60 vagones de material que se trasladaban por ferrocarril. Este tamaño explicaría la doble carpa en cada una de las rutas, puesto que cada día sin actuación suponía una pérdida de 100 000 pesetas. Más datos: alimentar a los cientos de animales que presentaban en sus espectáculos suponía un gasto de 10 000 ptas. diarias; o, en 1959, para *Las maravillas del mundo*, incorporaron el «circorama», «nuevo sistema que permite ampliar el espacio visual para los efectos artísticos, y con el que se consigue un verdadero realce de las atracciones» y «aporta al espectáculo combinado de pista y escenario características hasta ahora desconocidas y de increíble espectacularidad» (S./n., 1959c).

Al hilo de las entrevistas a los empresarios a las que hemos aludido, casi nunca a los artistas, como ocurre en otras artes escénicas, es preciso mencionar la dificultad para conocer a estos últimos, agravada por unos nombres artísticos que impedían, incluso, conocer su procedencia³⁵. Por supuesto, a través de las reseñas de prensa tampoco llegamos a conocer si había un director de escena o quiénes eran los escenógrafos o figurinistas, extremos estos últimos que sí aparecían a veces en los carteles. En estos temas, y más concretamente en el chapitó que hacía la ruta del norte, creo que Arturo Castilla, e incluso su esposa Mercedes Sánchez –que se ocupaba del vestuario–, tenían mucho que decir.

En mayo 1949, y ya como Circo Americano, el público barcelonés asiste a *Las mil y una noches*, espectáculo magnífico en el que «todos los números son notabilísimos y con más o menos originalidad dentro de los clásicos estilos circenses. Es lo de siempre sin ser nunca los de siempre. Todo muy viejo y muy nuevo» (L. M., 1949). Entre las atracciones más destacadas, Kingston, el chino plegable, Lemontis, el turco de cabeza de hierro que podía sostener con la frente todas las sillas del entoldado, o los Kalsky, que convertían el baile eslavo en un difícil ejercicio gimnástico, sin perder su belleza y sabor popular. Las notas de humor corrían a cargo de Pery y Pepe Tonetti.

³⁵ En el anonimato de los artistas circenses coincido con Ramón Pernas (1985: 72-77), quien, además, ha realizado análisis de la personalidad de estos, sus inquietudes, su pensamiento y modos de vida.



Espectáculo Texas Rodeo. Circo Americano. Madrid. 1956. CDAEM.

Cartel de Kongo, programa del Circo Americano. 1954. AMH.

En la prensa de la Ciudad Condal de estos años se habla de Feijoo como empresario, pero en ningún momento se alude a Arturo Castilla. Ninguno de los espectáculos de los que hemos hablado de los circos Feijoo y Americano de la década de los cuarenta se vio en Madrid, o, por lo menos, la prensa no se hizo eco de ello, que también es posible.

Hay que esperar a 1950 para que la andadura de la empresa Feijoo-Castilla empiece a dar, de forma generalizada, pasos similares en las dos grandes ciudades y, supongo, en todo el Estado, por lo que deja entrever la revista *Circo* y hemos constatado en archivos municipales. Durante una década, hasta que la empresa Feijoo-Castilla asume la dirección del Circo Price, anualmente se presentaron sus títulos *Wild West Show* (1950), *El circo en Pompeya* (1951), *Los cosacos del zar* (1952), *Ice Circus* (1953), *Kongo* (1954), *¡Razas y fieras del mundo!* (1955), *Texas Rodeo* (1956), *El mundo de la pista* (1957), *Nuevo mundo* (1958), *Las maravillas del mundo* (1959), para acabar, en 1960, con *La pista fantástica*; títulos que permiten entrever que, por las tres pistas del Circo Americano, desfilaban atracciones de todos los rincones del planeta. Aunque hablaremos más adelante, también al amparo de las lonas del Circo Americano se presentaron algunos circos extranjeros.

El Circo Americano fue concitando progresivamente la atención de los espectadores de ambas ciudades —y, seguro, del país—, como lo demuestra el hecho de que su estancia en la capital se fue prolongando desde las algo más de 60 funciones del primer lustro de los cincuenta hasta las casi el doble del segundo; en Barcelona, el fenómeno fue similar partiendo de un cantidad ligeramente más reducida: se pasó de un escaso medio centenar de funciones a alcanzar el doble al final de la década.

Las críticas siempre resultaron sumamente elogiosas hacia estos espectáculos y sus artistas, pero hicieron hincapié sobre todo en la cuidada puesta en escena, llena de magnificencia. Así, Lorenzo Pareja (1951), con motivo del segundo estreno del Circo Americano en Madrid, *El circo en Pompeya*, señaló:

Se ha querido dar un aire nuevo a la representación de las colosales atracciones que componen su fastuoso programa, y por eso, caso único tal vez en la historia del circo, se ha montado todo ello con un verdadero alarde escenográfico, buscándole un sentido de clásica pureza circense.

Redundando en la misma idea, desde el diario *Madrid*, L. Sicilia (1952), al realizar la crítica de *Los cosacos del zar*, quiso subrayar, en primer lugar, la puesta en escena:

Hemos de resaltar, ante todo, la fantástica presentación, que, indudablemente, es de lo más sugestiva y deslumbrante que hasta ahora habíamos presenciado en esta clase de espectáculos. Luz a raudales, decorados vistosos y de refinado gusto montados en el escenario giratorio, trajes primorosamente entonados de color, y todo ello armonizado en una técnica escenográfica que puede quedar de modelo para el resto de circos del mundo.

El estreno en Madrid (12/5/1950) de *Wild West Show*, también titulado *Buffalo Bill y fantasía del Far West*, no llamó especialmente la atención de la crítica, entre otros motivos porque el Circo Americano no era conocido en la capital, mientras que en la Ciudad Condal ya habían disfrutado con los espectáculos del Gran Circo Feijoo y con *Las 1001 noches* del Americano. Así, apreciamos las palabras de Gasch (1951a) ante la presentación en Barcelona (24/3/1951) de *Wild West Show*, que califica de «espectáculo fastuoso, pletórico de fantasía y llevado a un ritmo rapidísimo en la pista giratoria, que transforma instantáneamente el ambiente del circo y supone una novedad en esta clase de espectáculos», a la vez que subraya la presencia de John Gray, descendiente de Buffalo Bill.

En 1951, el Circo Americano presentó, en mayo, en Madrid, y en noviembre, en Barcelona, el programa *Circo en Pompeya*, porque la parte medular del espectáculo se basaba en una pantomima acrobática que versaba sobre la ciudad italiana. De todo el espectáculo, con números procedentes del circo alemán Krone, Gasch (1951c) destacó la actuación de los 6 Rigos, magníficos atletas, los 3 Codonas, trapeceistas volantes, o el domador catalán Coll. La crítica madrileña, sin dejar de alabar a los artistas, se fijó más en los recursos técnicos, en sus «fuentes luminosas, pistas giratorias, dioramas llenos de verismo, juegos de gladios y destreza» (x., 1951). Muy similar es la recepción, por parte de la crítica y del público, de *Los cosacos del zar*, estrenado repitiendo casi las fechas del año anterior. J. M. Junyet (1952), después de señalar que el Circo Americano ofrecía lo que prometía, alababa la formidable caballería de los intrépidos y bizarros cosacos, las acrobacias de Los 3 Randols, los diestros saltos de la Troupe Anka-

ra, el rey del Diábolo, con sus originales juegos de malabarismo, los mongoles Shee, etc., para terminar ensalzando a los hermanos Tonetti.

Gran éxito cosechó, así mismo, el *Ice Circus*, novedoso espectáculo creado por Willy Redleys para Europa y a cuya distribución por España contribuyó la empresa de Feijoo-Castilla, que lo presentó bajo la etiqueta de Circo Americano. En él se conjugaron las acrobacias sobre hielo de los mejores patinadores sobre cuchilla del mundo y las tradicionales atracciones puramente circenses. Bajo las lonas del Circo Americano, *Circo sobre hielo* se instaló, en Barcelona, en la plaza de las Arenas, mientras que en Madrid se ubicó, como era costumbre de la empresa en esos años, en la antigua plaza de toros. La crítica de ambas ciudades fue amable con el espectáculo, no así el pope del circo Sebastián Gasch (1953b), quien tituló su artículo en *Destino* «Cuando el circo se vuelve impuro». No hace falta decir más.

Similar es el caso de *Attraction Circus: Más difícil todavía*, que se presentó en la plaza de toros de Las Arenas el 17 de abril de 1954 bajo las lonas y la logística del Circo Americano, pero cuyo contenido procedía en su esencia del espectáculo del Cirque d'Hiver de París, comandado por los hermanos Bouglione, cuyos elefantes protagonizaron alguno de los mejores números de la velada. La crítica barcelonesa, incluida la de Gasch («Circo de verdad en Las Arenas», 1954g), fue sumamente elogiosa.

Coincidiendo nuevamente con las madrileñas fiestas de San Isidro y poco después de la Merced, se estrenaron, en años consecutivos, los espectáculos *Kongo* y *¡Razas y fieras del mundo!*, ambos coincidentes en la presencia de numerosas fieras; en el caso del segundo, al más puro ejemplo americano, si bien es cierto que en las reseñas de presentación de *Kongo* se aludía a las concomitancias con la película *El mayor espectáculo del mundo*. En el primero destacó la Tribu Negra del Congo, los acróbatas españoles Arriola, que habían permanecido en el Ringling Bros más de diez años, el ilusionista Chéfalo, el domador Firmin Bouglione (Marquerié, 1954), mientras que, como el mismo título adelantaba, *¡Razas y fieras del mundo!* presentó a los Sioux Melencias y su pericia en el manejo del lazo, Los Arizona, excelentes malabaristas, la familia Chi-Bao-Guy, que ofreció una serie de números acrobáticos y un larguísimo etcétera que culminó con Pery y Popey como representación española. Se tra-

taba de un verdadero «alarde de circo, en donde lo asombroso e increíble se ofrece con generosidad y en una atmósfera que patentiza que lo clásico es capaz de perfilarse con lo nuevo y de reafirmarse y adaptarse al estilo de los más modernos espectáculos» (Gasch, 1954i).

El año 1956 supuso una excepción en la trayectoria del Circo Americano: ofreció el mismo espectáculo en Madrid y Barcelona, pero le dio títulos diferentes. En la capital, desde el 13 de mayo al 1 de julio, lo presentó como *El gran desfile del circo (Olimpiada 1956)*, mientras que, en la Ciudad Condal, lo exhibió como *Texas Rodeo Far-West Show* entre el 27 de octubre y el 25 de noviembre. Por su pista, en una y otra ciudad, magníficas actuaciones a decir de los críticos (Laborda, 1956; Elías, 1956), entre las que destacaron las de los excéntricos Gay and Gay, los Tonely, acróbatas saltadores, los trapeceistas volantes Los 3 Codonas, Los 7 Bello, saltadores a la báscula, una banda de gaitas escocesas, los *clowns* Cele, el malabarista Michael y el número *Texas Rodeo* que dio título al montaje en Barcelona. Si el cambio de el título se debió a una estrategia comunicativa, no se repitió.

Un año más tarde, Marquerié (1957b), ante los que se lamentaban de la falta de innovación en el circo, tomando como ejemplo *El mundo en la pista* del Circo Americano, señalaba que las consignas de esta empresa eran «la constante superación y el más difícil todavía», lo que se apreciaba en un «espectáculo presentado con plataformas y escenarios cambiantes, con juegos luminotécnicos, con simbólicas alegorías que constituyen un verdadero gozo para la mirada». Las más de 120 funciones en Madrid (entre el 11 de mayo y el 4 de julio) y las 70 en Barcelona (entre el 25 de octubre y el 24 de noviembre), con sus dos –o tres– funciones diarias, dicen mucho de la acogida de un espectáculo que contó, entre otros, con la trapeceista Marisa Begary, el malabarista Jo Hanwey, los cohetes humanos Los Szabos, los equilibristas musicales Los Antalek. Sin embargo, para Martínez Tomás (1957), lo verdaderamente interesante por su gracia y espectacularidad fue la pantomima de *El barco pirata*, escenografiado como un cuadro de revista de gran espectáculo y que encuadró la actuación de Plymon, el Corsario de la Muerte; además, los violines zingaros de *Así es Hungría* sirvieron de fondo para la actuación de los acróbatas Morways. Ni siquiera Gasch (1957d), tan purista en lo relativo a los contenidos que debían presentarse bajo la carpa,



Cartel del espectáculo *Las maravillas del mundo*, del Circo Americano. 1961. BNE.



Un rodeo en el Circo Americano. CDAEM.

pudo resistirse a la calidad de estos últimos números. Por Jorge Elías (1958b) sabemos que este mismo espectáculo se presentó en Lisboa antes de programarse en la Navidad valenciana, si bien con ligeras modificaciones.

Algo más de 200 funciones hizo el Circo Americano en Madrid y Barcelona con *Nuevo Mundo* 1958. Las fechas, similares a las de años anteriores: en torno a San Isidro y la Merced. El plato fuerte lo supuso «la golondrina española, Miss Mara, el orgullo del Ringling de EE.UU.», y el augusto Nock, aunque estas estrellas vinieron «arropadas» por la contorsionista Betty Rose, la *troupe* de saltadores Hungría, los 3 Mike, que practicaban el patinaje humorístico, los ciclistas Pascalys, etc., y todo ello presentado en una instalación que alcanzaba las 600 toneladas (Gasch, 1958b). En 1959, las fechas y emplazamientos en las dos grandes urbes fueron las mismas para presentar *Las maravillas del mundo*. Si en esta ocasión escuchamos a Marquerié (1959c), que ofreció la crónica del espectáculo, considerando las autoridades que asistieron (ministro de Gobernación y embajador americano) y sus números fuertes (los acróbatas japoneses Yong, los malabaristas Trío Alegrias y los trapecios volantes de Los 7 Croners), sabremos que el Circo Americano, una vez más, alcanzó un éxito inusitado.

Con *La pista fantástica* se cerró la década de encumbramiento nacional del Circo Americano y de la empresa Feijoo-Castilla. En los años sesenta, las actividades de los empresarios se diversificaron: gestionaron el madrileño Circo Price y distribuyeron por España algunas de las compañías extranjeras que se programaron en él, reforzaron la proyección internacional de la empresa, crearon el Circo Monumental, empezaron a organizar festivales, etc.

La pista fantástica siguió la pauta de los espectáculos inmediatamente anteriores en fechas y ubicación, si bien retrasó casi un mes su entrada en Barcelona. Las actuaciones más destacadas, como las de Marffa La Corse y sus leones, Paul Noel y sus leones abisinios, Los Lorandos, alambristas, Los Rivas, antipodistas, Klain y Compañía, que danzan con sus bicicletas, los Hermanos Moreno y su humor, etc., estuvieron enmarcadas en una «fantasía brillante, colorista, oriental, llena de lujo y esplendor, con enorme riqueza en vestuarios y elementos escenográficos», a decir del cronista circense de la capital (Marquerié, 1960a). Tenemos constancia de que *La pista fantástica* se presentó, así mismo, en Lisboa, Valencia y Mallorca, aunque suponemos que su gira abarcó todo el territorio nacional.

Durante la década de los cincuenta, la instalación en Madrid del Circo Americano, entre 1950 y 1955, se realizó en el solar de la antigua plaza de toros, donde más tarde se construyó el Palacio de Deportes (ahora Movistar Arena). A partir del año siguiente, dado el volumen (8000 metros cuadrados) que las carpas precisaban y que ya se iniciaban las obras del futuro centro deportivo, se emplazó en la Castellana (entonces, como no podía ser de otro modo, avenida del Generalísimo), a la altura de Nuevos Ministerios. En Barcelona, primero el Gran Circo Feijoo y luego el Americano, instalaron sus carpas, hasta 1952, en la ronda de San Pablo, posteriormente en la plaza de toros de Las Arenas (1953), y finalmente en la Monumental. Para acudir a estos emplazamientos –conviene no olvidar que el Circo Americano contaba con 4000 localidades por función y diariamente se realizaban dos (y tres) funciones–, los ayuntamientos de sendas ciudades organizaban líneas de autobuses específicas, lo que da idea de la incidencia que la llegada de este evento suponía en la ciudad, llegada que venía precedida, como hemos dicho, de una potente campaña publicitaria.

En las décadas siguientes, el Circo Americano apareció programado en las dos grandes ciudades, en los periodos que le quedaban entre sus giras internacionales. Así, en 1961, en las fechas y lugares de años anteriores, el Circo Americano presentó *Maravillas del mundo*, en Madrid, y *Maravillas del Circo 1961*, en Barcelona, y *Buffalo Bill*, en la ruta norte (Bilbao, Santander, Valladolid, etc.), si bien el programa, en esencia, fue el mismo: las equilibristas Mascot's, los barristas Los 3 Mars, la comicidad de los Di Lellos y de Emy, Goty y Cañamón, etc. (Martínez Tomás, 1961), con unos números impactantes en «El campamento de los indios» y en el «Wild West Show», donde sobresalían las hazañas de Buffalo Bill, que dio título al espectáculo en su gira por «provincias». Obsérvese que, en este montaje, concretamente en algún título o pantomima, se «reciclaban» temas (y supongo que escenografías, vestuarios y atrezzo de espectáculos de la década anterior). ¿Fue un espectáculo de circunstancias e improvisado lo que justificaría los cambios de título? Quizás el interés de los empresarios estaba ya en otras iniciativas, como el Gran Circo Español, Gran Circo de Madrid o Spanischer National Circus, como se conoció la instalación de la empresa Feijoo-Castilla que recorrió el mundo desde 1961.

Tras una exitosa gira por Europa, en 1968, el Circo Americano, en colaboración con su socio italiano Enis Togni, volvió a presentarse en las dos grandes ciudades en torno a las festividades locales. Como novedad, en Barcelona se ubicó en la plaza del Universo de la Feria de Muestras, donde, al año siguiente, Feijoo y Castilla organizaron el *Gran Festival Mundial de Circo*. En la capital se presentó con el título *Su majestad el circo* y la publicidad prestó especial atención a las dimensiones del circo, que, proveniente de Italia, para su traslado había necesitado un barco y dos trenes. Ahora reaparecía con tres pistas, 500 artistas y 300 animales. Y, debido a esas tres pistas, muchas atracciones se hicieron por triplicado: tres grupos de malabaristas: los Caroli, los Wallaston y los Erlinxton; tres domadores de corceles: Togni, Elvi y Enders, pero lo más impresionante, según Marquerié (1968), fue el desafío de los tres grupos de trapecios volantes, protagonizado por los Jarz, los Azteca y los Cardona. Todo esto y mucho más, amenizado por la orquesta dirigida por Barceló y con Enrique Wernoff y Rolland Sollath en la pista.

La vuelta del Circo Americano a España en 1968 estuvo vinculada con la organización en nuestro país, promovido por Arturo Castilla, del IV Congreso Internacional de Amigos del Circo, que se celebró en Barcelona entre los días 23 y 25 de septiembre. Salvador Gasch (1968a), que no duda en calificar de «sensacional» el espectáculo, además de alabar las atracciones, describe, con su saber y maestría habitual, esta función:

El programa del Circo Americano no es un espectáculo partido en pedazos, una sucesión de números en la que cada artista da lo mejor de sí mismo. No, este programa no se basa en la presentación de un número excepcional, rodeado de medianías, sino que tiende esencialmente a dar mayor amplitud, mayor brillantez, mayor lucimiento a cada ejercicio, proporcionándole varios ejecutantes de cada género [...] y rodeándolo de la atmósfera adecuada. Se trata así de un poema feérico del circo, de todos los circos, de todo el circo...

El Circo Americano volvió a España demostrando que los años en el extranjero le habían servido para convertirse en uno de los principales circos del mundo, no solo por la calidad de sus números, sino también por la fortaleza de su organización.

La última actuación en España del Circo Americano dentro del periodo que nos ocupa fue en 1972 con la pantomima *De la conquista del Oeste al espacio*.

Barcelona lo recibió en fecha poco usual: entre el 16 de junio y el 9 de julio en el poco acogedor Palacio Municipal de Deportes. Gasch (1972a), aunque aludió a los artistas, centró su crítica en la puesta en escena, en el vestuario rutilante, en los desfiles incesantes, en los cuadros fastuosos («Barras y estrellas», «Olimpiada del espacio», «Del oeste a la conquista del espacio»), que le proporcionaron gran espectacularidad, con el ritmo ágil al que contribuyó «tanto la cadencia acelerada de los números como [...] las sonoridades de la orquesta dirigida por P. Damiani». Tampoco en la capital, la ubicación, plaza de Castilla, y las fechas (7 de septiembre-15 de octubre) fueron las habituales, aunque el amplio espacio le permitió instalar tres pistas por las que desfilaron los elefantes de Willy Togni, los triples carruseles de Jarz, Bruno y Cairolí, la risa con los augustos Baba, Colin, Totti, Rudy, Chocolat, las danzas de los nigerianos Nil Afadi y un largo etcétera, que obligó a Marqueríe (1972b) a calificar el espectáculo de «fastuoso».

En los primeros años de la Transición, el Circo Americano, como se puede apreciar en la publicidad del *Diario de Barcelona* (26/8/1977), se presentó, en la plaza de toros de las Arenas, como promotor del Festival Mundial de Circo, desde finales de agosto a mitad de septiembre de 1977, es decir, en fechas previas a la Merced. En Madrid, aunque se celebró similar festival, vino avalado por la empresa Feijoo-Castilla, como veremos más adelante (S./n., 1978b). Ignoramos el motivo, que seguro que lo había, para presentarse indistintamente con la marca (Circo Americano) y con el nombre de la empresa.

A partir de 1962, cuando el Circo Americano giraba por el extranjero y, en Madrid, la oferta circense de la empresa Feijoo-Castilla residía, básicamente, en el Circo Price, se puso en funcionamiento el Circo Monumental, que recorrió el país durante casi una década, sin entrar en la capital más que de forma excepcional en 1966. Si nos fiamos de lo que dice y de lo que calla Sebastián Gasch (1962a, 1963d, 1967b), descubriremos que el Circo Monumental gozaba de las mismas cualidades que el Circo Americano, pero en menos: los programas eran buenos, y en ellos sobresalía algún número –los Arriola y los Domini (1962); los Zemgannos y los Conwalleyes (1963); Carmen del Teide y Pery y Popey (1967)–, pero no «sensacionales», y tampoco aplicó este adjetivo a la presentación, aunque señaló sus méritos:



Payasos en el Circo Americano. Espectáculo: *Texas Rodeo*. 1956. CDAEM.

[...] los ingredientes del programa se ven combinados y dosificados con destreza, el espectáculo es variado y rápido, sin entreacto, ameno y sugestivo y logra que, a lo largo de la representación, esté mantenida aquella atmósfera de violenta y bulliciosa fantasía, que nos atrae y subyuga en los mejores circos trashumantes extranjeros.

En su crónica de 1963, Gasch ya abiertamente señaló que los programas del Circo Monumental estaban concebidos para «provincias», porque, para la empresa, los programas del Americano no eran productivos. *Fieras y sensaciones del mundo* fue el título con el que se presentó en la Ciudad Condal. Volvió a esta misma plaza en 1967, a caballo entre los meses de octubre y noviembre y nuestro cronista habló de «espectáculo algo inferior», «menor vitalidad, menor ritmo, menos brillantez y menos cuidado», y con números ya muy vistos en Barcelona.

En 1964 y 1965, el Monumental se anunció como soporte del *I y II Festival Mundial de Circo*, si bien la prensa (Martínez Tomás, 1964) consideró que ese título resultaba extremadamente ambicioso. En realidad, como se verá al hablar de los festivales durante las giras por todo el territorio, en muchas ocasiones la denominación «Festival Mundial de Circo» no era más que el título de un espectáculo al que pretendían otorgarle categoría internacional.

Desde el 7 de octubre al 1 de noviembre de 1966, el Circo Monumental, situado en la plaza de Castilla, actuó en la capital con un espectáculo titulado *Circo, fieras y sensaciones*, con atracciones nuevas (King Everest, Los 6 Oscarians, Rubians y Popey) (Marquerie, 1966b), pero con otras que ya habían conformado, en 1965, el programa presentado con gran éxito en la Feria de Sevilla, allí con el título *¡Razas! ¡Fieras! ¡Sensaciones!*, donde destacaron las actuaciones de los arriesgados trapezistas Los 7 Lunas Stark, el malabarista Danión, los saltos mortales de los Nicolodis, la contorsionista Fátima Zorha, entre otros (R.C., 1965).

Al final del periodo que nos ocupa, la empresa Feijoo Castilla, a través de Fidel Castilla, puso en circulación el Price ambulante. En Barcelona, lo hemos localizado por primera vez en las fiestas navideñas 1968-1969 y ubicado en la plaza Monumental. En el primer párrafo de su reseña, Sebastián Gasch (1968e) ya lo dijo todo: en el programa solo sobresalían Pinito del Oro, que volvía a la pista tras siete años de inactividad y un serio percance, y lo hizo con la destreza y gracia que siempre la habían caracterizado, y los Rudi Llata, magníficos «có-



Cartel del Circo Monumental en Córdoba. 1966. BNE.

micos» musicales. El resto quedaba ensombrecido por estas figuras. De todas formas, se esperaba más de la empresa que tantos éxitos había cosechado con el Circo Americano. Tampoco le pareció un programa adecuado para la Navidad. Sin embargo, el Price ambulante recorrió nuestra geografía, repitiendo sus rutas y ofreciendo «festivales», hasta los ochenta.

La presencia en Madrid del Circo Price en ruta se produce, lógicamente, una vez que se ha cerrado el Circo Price, concretamente entre el 25 de septiembre y el 17 de noviembre de 1974, periodo en que se instaló, sucesivamente, en el barrio de Salamanca hasta los primeros días de octubre, donde se celebraban sus fiestas, y, con posterioridad, en la avenida de los Toreros. Entre las actuaciones «extraordinarias y de gran variedad», Pérez Jaén (1974) destacó la comicidad de Nabucodonosor, Zampabollos y Víctor, la habilidad de Enrique Arroyo sobre el rulo, la maestría de la domadora de osos Úrsula Botcher y de Alan Shari y Miss Zhira con los cocodrilos, la destreza de los Bocksay, acróbatas, de los perchistas Gisela y Palmas y de los trapeceistas Souza, entre otros.

Previamente, en el mes de mayo de 1974, había aparecido publicidad en el diario *Pueblo*, adelantando una serie de «Festivales de Circo de España»³⁶ con el *Programa de las Naciones*, que no era otro que el del IV Festival Mundial de Circo, celebrado en el Palacio de los Deportes de Madrid. Para el verano se anunciaban actuaciones en Leganés, Alcorcón, Alcalá de Henares, Torrejón de Ardoz, Toledo, Cuenca y Getafe.

En 1975, el Price en ruta se instaló, entre el 25 de abril y el 1 de mayo, en Vallecas, y, en octubre, renovó sus actuaciones en las fiestas del barrio de Salamanca y frente a la plaza de toros, emplazamiento que se repitió hasta el final de la década, si bien, en 1976, también se instaló en el barrio del Pilar y Moratalaz en el mes de junio.

Resulta curioso que un circo de la potente empresa Feijoo-Castilla acabara sus días «haciendo barrios» y municipios de tamaño medio, presentando a artistas televisivos (Enrique y Ana, el Marco de Heidi) para animar la presencia del público y con una prensa que le prestaba escasa atención, pese a los anun-

³⁶ Adviértase cómo se juega con el paralelismo de la denominación con los prestigiosos Festivales de España organizados por el Ministerio de Información y Turismo.

cios que en ella se insertaban, especialmente en *Pueblo*³⁷, único diario que, de la mano de Serafín Adame, presentaba escuetas reseñas. ¡Cuánto echaría en falta el mundo del circo a Sebastián Gasch y a Alfredo Marquerié!

Por la revista *Circo* sabemos, además, que, en 1959, por toda la ruta norte, pero también en Palma de Mallorca, se instaló el Circo de Hungría de Budapest, en el que actuaba con varios números el payaso suizo Nock y su familia, pero en el que tenían participación muy activa artistas españoles, como los Molins, gimnastas de triple barra fija, los malabaristas Marialex, los Atlas, pul-sadores olímpicos, los Cuéllar, perchistas, así como el Trío Hainal, equilibristas húngaros, etc. Taddy (1959d), el corresponsal en Bilbao, subrayaba, así mismo, la presentación fastuosa junto al excelente programa. Por el *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo* (Marín, 1961) hemos averiguado que, en realidad, la empresa Feijoo-Castilla se responsabilizaba de esta instalación, lo que, por otra parte, no nos extraña, puesto que la prensa hacía hincapié en el alto nivel del espectáculo y la instalación, marcas ambas de la casa. Sin duda, los empresarios intentaban beneficiarse del prestigio cosechado dos años antes por el Circo Budapest, de cuya distribución se ocupó la empresa madrileña. Ignoramos, aunque no nos extrañaría, si este fenómeno se repitió por parte de la omnipotente empresa Feijoo-Castilla, puesto que, como hemos visto, eran frecuentes estas prácticas en el sector.

Aunque volveremos a hablar de la empresa Feijoo-Castilla como uno de los pilares en la organización de festivales y como promotora de los circos extranjeros en nuestro país, quiero acabar este capítulo señalando que la empresa, en la Navidad 1975-1976, en el Palacio Municipal de Deportes de Barcelona, y, al año siguiente, en el Palacio de Deportes madrileño, organizó sendos programas navideños, amenizados en ambos casos por «los payasos de la tele», Gaby, Miliki y Fofito, que presentaban a Milikito. Es digna de leerse la crítica de Gasch (1975b), más por lo que calla y contrapone, que por lo que dice, que también dice mucho sobre los empresarios y sobre los payasos de la tele, sobre su profundo sentido popular: «Saben de sobra lo que al gran

³⁷ Quizás convenga recordar que Alfredo Marquerié, el gran defensor del circo en la capital a través de sus artículos en *Informaciones*, *ABC* y *Pueblo*, además de redactor de *No-Do*, falleció en 1974.

público le gusta –la comicidad gruesa, poco aguda, que provoca carcajada– y se lo ofrecen en abundancia, en torrentes de gracia, en verdaderos ríos de alegría y humor»³⁸.

JUAN (MARTÍNEZ) CARCELLÉ

Dos grandes méritos se le atribuyen a Juan Martínez Carcellé: el primero, haber recuperado la actividad circense en Madrid –y en toda España– tras la Guerra Civil, y ello a pesar de los problemas derivados de la II Guerra Mundial y de la autarquía impuesta por el gobierno franquista, y, además, haber abierto rutas circenses por todo nuestro país y por Portugal. Cuando el empresario cumplía una década al frente del Price, la prensa (S./n., 1952d) reconoció:

Ha transcurrido una década desarrollando una labor dura y constante, en la que por muchas causas no ha sido llano el camino a recorrer. Fronteras cerradas, escasez, restricciones, etc., fueron venciénzose con entusiasmo [...].

Entre los empresarios circenses, por otra parte, era verdad aceptada unánimemente su labor abriendo rutas y caminos para llevar el circo y las variedades por todos los rincones del país, salvando innumerables problemas. Su buena sintonía con las autoridades franquistas, por otra parte, le facilitó el movimiento de los artistas y de las caravanas de animales, que lograban pasar las fronteras en los años cuarenta pese a todas las trabas legales, burocracia e impedimentos ocasionados por la guerra europea.

La empresa Circuitos Carcellé prestó soporte a la programación y gestión del madrileño Circo Price entre 1941 y 1960 y al Price en ruta, que, de 1946 y a 1960, contribuyó a la distribución de espectáculos circenses –gestados para el Price– por todo el país, espacios a los que se añadían el Coliseum Dos Reinos de Lisboa, que programó desde la misma fecha, y el Coliseu de Oporto.

Recordemos, además, que, con la marca Price en ruta o Price de Madrid, Carcellé programó los últimos años del Olimpia barcelonés, y cuando este cerró, se instaló en el teatro Romea en 1948.

³⁸ Creo que la empresa Feijoo-Castilla, además, sirvió de soporte a las Galas circenses que el Corte Inglés organizó con motivo de las festividades del Día del Padre/Madre en el segundo lustro de los setenta en el Palacio de los Deportes.



Cartel del Circo Price de Madrid en viaje por España, de Circuitos Carcellé. Barcelona. 1952. BNE.

Cartel del Circo Price de Madrid en viaje por España, de la empresa Feijoo-Castilla. 1969. MNT.



Entre el 7 y el 20 de octubre de 1950, el Circo Price en ruta, siempre alabado por su «nueva, confortable y absolutamente impermeable carpa», se instaló en las Atarazanas y presentó un programa protagonizado por la Compañía ecuestre de los liliputienses de Gnidleys, que desarrollaron todo tipo de disciplinas circenses. Se completó el espectáculo con la Troupe Ben-Hur, notables acróbatas, los 2 Owsaks, con sus curiosas excentricidades, la gracia de los Hermanos Sola y un sinfín de atracciones que causaron satisfacción en el público y la crítica (Rodríguez Mijares, 1950). Como en otras ocasiones, el Price en ruta hacía girar por nuestra geografía espectáculos que previamente Carcellé había presentado en el Price madrileño. Este, concretamente, se había exhibido en el mes de marzo, y con él había cerrado la temporada 1949-1950. En sentido contrario, de Barcelona a Madrid, fue el viaje que hizo el espectáculo *Goliath*, que se exhibió en el mismo espacio entre el 4 y 26 de octubre de 1952, para presentarse en Madrid el 30 de octubre. En esta ocasión, el plato fuerte se «cocinó» en torno a la *menagerie* de Willy Holzmüller, director del Gran Circo de Nuremberg, que triunfó en España con sus 30 caballos enciclopédicos, osos, seis elefantes, 10 poneys, cebras indómitas, los leones de crin negra del Capitán Doksansky, los chimpancés ciclistas..., en total, 120 animales amaestrados. Pero a todo esto se sumó la actuación de Bela Kremona, el genio universal del malabarismo. Un programa de calidad incuestionable que precisó, a decir del crítico de *El Correo Catalán* (S./n., 1952b), la presencia de 200 artistas, 65 vagones de ferrocarril y 10 camiones, lo que suponía el «más colosal esfuerzo realizado en la última década por una empresa nacional al servicio del público de Barcelona».

También en 1952, coincidiendo con el Sábado de Gloria, el Price en ruta se instaló en Madrid, en el solar de la antigua plaza de toros de la calle Goya. Carcellé explicó que había recurrido a este material por no dejar a los madrileños sin circo en fecha tan señalada, dado que el Circo Price estaba programado con otro tipo de espectáculo. La compañía canina de Mister Christians, los payasos Hermanos Alexandre y Hermanos Pajares o los trapeceistas árabes Los 7 *Ben-Hur* fueron algunas de las actuaciones que se mostraron en esta breve temporada de 9 días, desde donde el Circo Price en ruta marchó a la Feria sevillana.

En 1954, ahora instalado en la ronda de San Pablo, y también en el marco de las fiestas de la Merced, el Price en ruta presentó *Karnaval Circus*, estrena-

do en Madrid en enero del mismo año. No se trató de un montaje puramente circense, sino que se incluyeron números de revista, lo que no fue del agrado de todos los críticos, pero todos coincidieron en encomiar las actuaciones de Charlie Rivel, sobre las que pivotaba el espectáculo, aunque no desmereció la labor del domador Harry Belli con sus leones bereberes (Junyent, 1954).

Pero Carcellé no trabajó con una única marca. Al principio de los años cuarenta, cuando todavía no gestionaba el Price y en sus espectáculos fusionaba las variedades y las atracciones de circo que no requirieran aparataje específico, se desplazó, por su asociación con Eugenio Romero, con el Circo Maravillas, con el que, en mayo de 1940, actuaron en el Teatro Maravillas de la capital. En torno a las fiestas de la Merced de 1951, Carcellé irrumpió en la Ciudad Condal con un Zoo Circus, homónimo del circo sueco que había distribuido unos años antes. *Far West Junglers Show* y *Circo y fieras* fueron los programas que ofreció esta nueva carpa instalada en el solar del desaparecido Circo Barcelonés. Aunque se presentó como un circo extranjero, creemos que se trataba de una producción de Carcellé, que contaba con la *menagerie* del circo suizo Knie, cuyos números fueron los más valorados por Gasch (1951b), pero en el que también participaron Pompoft, Teddy, Nabucodonorcito y Zampabollos, Felipe Moreno o el faquir Daja Tarto. ¡Demasiados nombres conocidos para tratarse de un circo extranjero! Por otra parte, cuando en 1956 Carcellé empezó a hablar en prensa (A., 1956) del Festival Mundial de Circo que se celebraría en Barcelona, pero que antes llevaría por toda España, afirmó haber construido una nueva carpa que denominó Zoo Circus. Muchas casualidades, ¿no? Pero todo es posible. Veamos un ejemplo: el 15 de marzo del año siguiente, primero en Cuatro Caminos y después en la plaza de la Cebada, apareció en la cartelera madrileña un Zoo Circus con un espectáculo también titulado *Circo y fieras*, del que no apareció ninguna reseña, y sospechamos, por su tamaño, emplazamiento, nula publicidad, etc., que no tenía nada que ver con el de Circuitos Carcellé, pero había nacido o cambiado de nombre «a rebufo» del homónimo del empresario catalán.

Además, en 1960, cuando ya dejaba el Circo Price, Carcellé creó, junto con C. Sala, Franz Johan y Arthur Kaps –que ya habían contado con una carpa (Circo de los Vieneses) en la que, básicamente, habían programado espectá-



Cartel del Gran Circo Español. Festival Mundial de Circo 1960. BNE.

culos musicales— el Gran Circo Español, un circo lujoso con capacidad para 3000 espectadores. Se presentó el 23 de abril, en Barcelona, con un espectáculo titulado *Festival Mundial de Circo 1960*, mientras que en Madrid, el 30 de septiembre, en el recién inaugurado Palacio de los Deportes, lo hizo como *I Festival Mundial de Circo 1960* (Moncayo, 1960). Con el Gran Circo Español recorrieron durante todo ese año la geografía española, como evidencian el número 40 de *Circo* y nuestras pesquisas en los archivos municipales, que reseñan las actuaciones exitosas de este en Igualada, Zaragoza, Huesca, Bilbao o Santander. El éxito en la gira, y también en la capital, contrastó con la escasa repercusión que obtuvo en la Ciudad Condal, donde Gasch (1960a), aun centrándose en la gran maestría de Pinito del Oro, apuntó que el resto de las atracciones ya habían sido vistas, incluso unos meses antes, en el IV Festival Mundial de Circo que había organizado Carcellé en el Palacio Municipal de los Deportes. El cronista catalán no entendía qué necesidad tenía el empresario catalán, hombre de gran prestigio en el mundo circense, de asociarse con Los Vieneses, cuya estética consideraba estancada en los años cuarenta.

HERMANOS TONETTI

Aunque la trayectoria de José y Manuel Villa del Río (los Hermanos Tonetti) como payasos se remonta, en el caso del primero, a la inmediata posguerra, con un prestigio que los lleva a actuar en los principales circos españoles, su recorrido como empresarios es posterior. Se inicia, en 1955, cuando se unen con Salvador Hervás para gestionar Radio Circo (Bech, 2015: 325), carpa de reducidas dimensiones en la que solo permanecen hasta 1957, año en que fundan el Circo Atlas, con el que desarrollarán su carrera hasta 1982.

Por Casas (1957: 11) tenemos el primer testimonio del Circo Atlas, que actuó en Bilbao entre el 18 de agosto y el 9 de septiembre de 1957, con largas colas en la taquilla durante el periodo de exhibición, a pesar de las tres funciones diarias, lo que obligó a intervenir a la guardia urbana para mantener el orden. El material, de 1800 localidades en su instalación bilbaína, estaba formado por una pista «de relieve, como una tarima circular, con un escenario en el fondo. Dos puertas laterales rematadas con las efigies de los Hermanos Tonetti también

dan acceso a la pista». Aunque la cronista alaba los equilibrios en el trapecio de Carmen Teide, la agilidad de las Mary Sisters con sus bicicletas, la maestría del antipodista Toni Durka, de los trapecistas volantes Los Bendichos, de los olímpicos equilibristas Los Atlas o de los icarios Los Salvini, etc., sin embargo, lo que colma su entusiasmo, y el del público, es el buen hacer de los Tonetti.

En 1958 se produce la «puesta de largo» del Circo Atlas con su presentación, en abril, en la plaza de la Moncloa madrileña, y en octubre, en la ronda de San Pablo barcelonesa. En palabras de Gasch (1958b), «El Circo Atlas es un circo cautivador en el que se respira la auténtica atmósfera circense. Un circo lleno de sabor y colorido». Y aún añade más:

Los hermanos Tonetti, en un alarde de inmenso amor al circo, han pechado con un espectáculo que, indudablemente, representa un enorme esfuerzo económico. Y han logrado componer un programa típicamente circense, en el que se conjuga la emoción y el riesgo, la fuerza y la destreza, sin que se nos escape algo tan fundamental del circo como es la alegría y como es el pintoresquismo.

Entre las actuaciones de este programa, los sabios chimpancés del Circo Medrano, los malabares cruzados del Trío Delval, los saltos de Rodos sobre catorce hombres, el tirador Majuri, las ciclistas Irmás Díaz... y, sobre todo, los Tonetti, conocidísimos en Barcelona y muy queridos y admirados. Pero, pese a estas muestras de admiración, al Circo Atlas no le fue bien en la Ciudad Condal, a la que no volvieron hasta 1965.

Mientras tanto, se iban haciendo su hueco en la capital, donde actuaron anualmente desde 1959 hasta el final del periodo por nosotros estudiado, con la única excepción del año 1963. Durante los tres primeros años, se instalaron en diferentes barrios del centro, e incluso periféricos, cambiando su ubicación semanalmente gracias a la compra de una segunda carpa «lujosa y amplia como muy pocas, tiene forma de elipse, lo que aumenta su capacidad y consigue visibilidad perfecta desde todos los asientos» (Maqua, 1959b: 13). En 1960 estrenaron un espectáculo con título propio, *¡Cabalgata Mundial de Circo!*, precedido de la leyenda: «La revista universal presenta su nueva versión 1960». ¿Estaban rememorando los Tonetti la revista *Charivari*, de Carcellé? Desde el año anterior, el Circo Atlas llevaba un ballet de seis señoritas, y el programa de 1960 se vio amenizado por las 8 Dianas y sus estampas circenses

y Los 9 locos del ritmo, con sus melodías bajo la lona. Gracias a la revista *Circo* (E.L.M., 1961) tenemos noticia de que, en 1961, visitaron Valladolid con un programa que conjugaba números del año anterior y números nuevos, programa que se renovó por entero en su entrada en Madrid el 1 de mayo y que hasta el 30 de junio recorrió varios distritos de la capital.

A lo largo de estas tres temporadas, los artistas que participaron en los espectáculos de los hermanos Tonetti –porque eran sus espectáculos, en los que se reservaban la última hora y el cierre de la función– fueron, en 1959, los patinadores Cartellys, los antipodistas Indios Arizona's, las focas del Polo del Capitán Docker, los chimpancés motoristas, los antipodistas Taniko y Willy Carr, y la familia Chen Tu Ching, con sus juegos con cintas y platos, entre otros. Al año siguiente, Los 2 Segura, icarios voladores; Los Petroff, gimnastas de triple barra; el Dúo Larible, reyes del trapecio; The Capponi, acróbatas saltadores, y Esperanza Camacho, la diosa de la ilusión. Amenizados por la orquesta dirigida por el maestro Benito Sánchez, en 1961, actuaron Henry Mata y sus colosales olímpicos, los magníficos ciclistas Los Norman, el Profesor Cristiani con sus simpáticos chimpancés y Los Seguritas, excepcionales icarios de la familia de Pinito y Atilina.

A partir de 1962 y durante toda una década, el emplazamiento habitual del Circo Atlas fue la plaza de Castilla o sus inmediaciones. Los malabaristas Tito's, Paolo y el Trío Rossi; Los Pekades, gimnastas aéreos; Los Castellys, artistas sobre patines; los ciclistas Claudys; Mimí, alambrista; Los Faggioni, excelentes acróbatas, etc., fueron algunas de las atracciones de este año en que también participaron Los ocho locos del ritmo (Mínguez Ibáñez, 1962c).

Muy breve fue la estancia madrileña del Atlas en 1964, que se limitó a una escasa semana en el mes de abril, de la que tenemos conocimiento únicamente por la cartelera del diario *Pueblo*, en la que figuraban el ballet ruso Kalsky, los indios Cherokis, Miss Lidia, la Troupe Alcántara, el Gran Sergio y sus leones salvajes, Concha and Concha, Los 3 Williams y la pantomima *1800 años de circo en las arenas de la Roma pagana*.

Gracias a Marquerié (1965b), que ya formaba parte del anterior diario, sabemos que el programa de 1965, *Volando a las estrellas*, fue incorporado por el Ayuntamiento de la capital a su programa de festejos isidriles, y en él desta-



Cartel del Circo Atlas de los Hermanos Tonetti. BNE.

caron Angelo, el domador griego de leones; los Bendichos, elegantes trape-cistas; Los Arriola y su maestría como icarios; las lusitanas Hermanas Marlene y su actuación en las escaleras inestables; Los Faggioni en la báscula, o Los Berondini, funámbulos a gran altura. Con este mismo programa el Circo Atlas se presentó en Barcelona, en la avenida García Morato, y con él consiguió el beneplácito de Gasch (1965c), que lo calificó de «100 % circense», el mayor piropo que este crítico podía conceder. Sin embargo, el Circo Atlas no volvió a instalar su material en la Ciudad Condal hasta 1972. ¿Otra mala experiencia derivada de volver a coincidir en esta plaza con un circo de la empresa Feijoo-Castilla?

Entre el 4 de mayo y el 1 de junio de 1966, y pese a coincidir con el Gran Circo de Francia, el Circo Atlas volvió a contar con el fervor del público de la capital para su espectáculo *El maravilloso mundo del circo*, aunque no faltaban motivos para ello: en él actuaron el malabarista Bela Kremo, Los 4 Jarz, verdaderos pájaros humanos, los Faggioni, los icarios Vladys, los alambristas Bruksson, los antipodistas Mariska y la domadora Inés Fraya, entre otros. La publicidad insertada en el diario *Pueblo* el 3 de mayo aludía a lo gigantesco de un montaje que tenía cabida para 6000 espectadores: 7000 metros de lona impermeable, 15 metros de altura, 100 vehículos motorizados y 100 artistas internacionales. La publicidad del año siguiente (*Pueblo*, 3/4/1967, p. 33), además de hacer alarde de las dimensiones de su carpa, presentaba como máximas atracciones a Los 4 Fermer, cuyo trapecio dio título al espectáculo, los 8 Faggioni en su balanza, las patinadoras Irmas Díaz, César Togni y su grupo de caballos, los Mariska, Los 6 Laribles y el domador Ángelo, números casi todos presentes en programas anteriores.

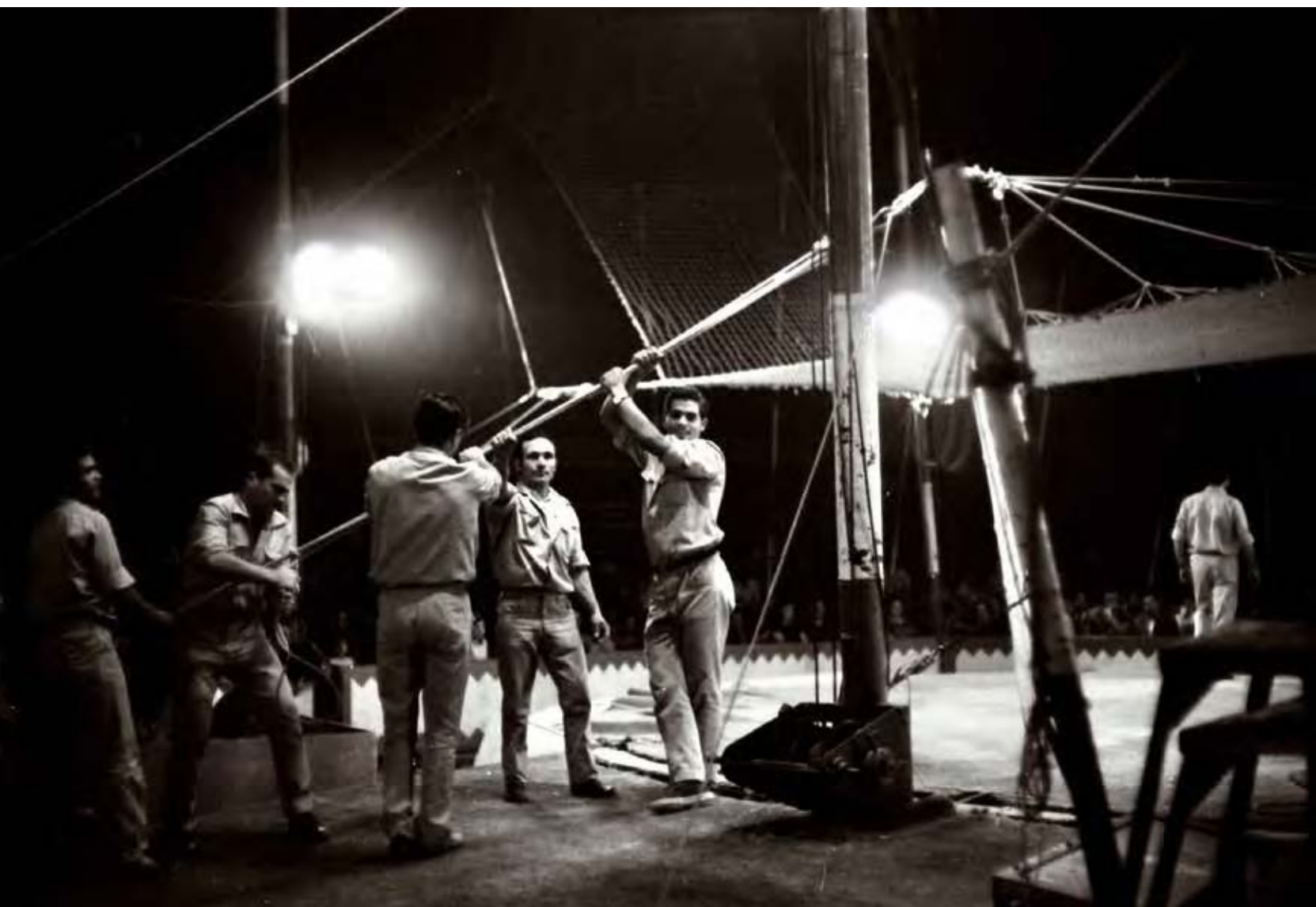
Durante seis semanas a partir del 14 de abril de 1968, vuelve a presentarse el Atlas ante los madrileños con *Las maravillas del mundo animal*, espectáculo en el que cobra un gran protagonismo Harry Belli y toda su *menagerie*, y, como siempre, los Tonetti, que presentan su parodia *Especialistas en transplantes*. Y completando el programa, entre otros, Los 3 Lugano al trapecio volante, los barristas Los 4 Marsan, Los 5 Cardinali, *troupe* de balanza, y los alambristas María and José.

El Circo Atlas, en 1969, a partir del 5 de abril y durante 30 días, presentó *Tobogán de emociones*, espectáculo en el que se sucedieron con ritmo rápido pulsadores y acróbatas: Los Moía, Los Osmanis y Eva y Tania Tovarich; los

icarios Salvini, Los Brunos, cascadores, los Marrakech, piramidistas, Ninno al trapecio, los perritos del Profesor Santos, y así hasta 25 actuaciones a decir de L. S. (1969). Ante el éxito obtenido, el Atlas se trasladó durante 15 días al barrio Puente de Ventas. Al año siguiente, López Sancho (1970b) calificó el programa presentado como «equilibrado, diverso, bien articulado», en el que destacó las actuaciones de Angelo, de Los Tizsa de Hungría y sus pirámides humanas, el Gran Monroe y su rulo, los icarios egipcios Sam y Samy, y la pantomima con perros y caballos de Mademoiselle Chamette.

El programa presentado, tanto en Madrid (plaza de Castilla) como en Barcelona (en la Diagonal, entre las calles Aragón y Marina, emplazamiento en el que repetirá hasta 1975), por el Circo Atlas y que llevaba por título *Festival de la risa 1971*, pivotaba sobre la comicidad: el humor inglés de Don Saunders, los Cavedo, payasos trapeceistas, la familia Roy, acróbatas cómicos musicales, Los Zamperla, cómicos sobre caballo, y la increíble mujer de goma. Y, por supuesto, los Tonetti, siempre como plato fuerte y final del espectáculo. El *Festival Mundial de la risa 1972*, que hizo una extensa gira por España, como el resto de los programas del Circo Atlas, se instaló, así mismo, en las fechas (primavera y otoño, respectivamente) y lugares habituales, en las dos grandes ciudades, si bien tengo dudas de que las atracciones fueran las mismas, o bien los críticos (Marquerié, 1972a y Gasch, 1972b) –que encomiaron el espectáculo sin ninguna fisura– no se fijaron en las mismas atracciones. Coincidieron en resaltar el trabajo de Martha y sus palomas amaestradas, de los Mariska y su número de antipodismo, de Sony Palmer y sus equilibrios en el trapecio, los trapeceistas volantes Atlas, Alexander con su comicidad grotesca, y, por encima de todo, como siempre, los hermanos Tonetti, de los cuales Gasch señalará que, a pesar de sus chistes hablados, que compensan con una mímica adecuada y elocuente, son «unos músicos excelentes y unos cómicos de positiva eficacia jocosa sobre el público». Y aún añade:

Los Tonetti llevan la actuación a un ritmo muy brioso, con el máximo de agudeza cómica y el mínimo de trivialidad exuberante. Sus entradas, esmaltadas de pormenores divertidos y situados siempre en el lugar apropiado, ricas no solamente en calidad, sino también en humor e imprevisibles peripecias, dan siempre la impresión al público de que su comicidad es inagotable y de que nunca se verá su término.



Trabajadores del Circo Atlas montando la carpa. 1966. CDAEM.

Muy en su línea, Gasch alabó la sobriedad del espectáculo: «El Atlas presenta las atracciones en su más limpia desnudez, sin ornamentos suntuosos que desvirtúen esa pureza». Reniega de los circos que ofrecen atracciones arrevistadas.

El *Festival Mundial de la Risa*, en su edición de 1973, concitó el mismo entusiasmo en los críticos (Marquerié, 1973; Gasch, 1973a), que resaltaron la labor de los Tonetti en la parodia de las quinielas, pero también el gracioso fonético Jonal, la comicidad sobre el rulo de Rafles, la mula indómita, los equilibristas Los Sinecos, La Golondrina (¿Miss Mara?) con sus torbellinos aéreos en la cúpula o los Márquez y su maestría en el trapecio. El cronista catalán vuelve a centrarse en el hacer de los hermanos:

Los Tonetti son unos payasos de profundo sentido popular. [...] encarnan el espíritu del circo en su tendencia más caricaturesca. La irrupción de la extravagancia en la vida, de lo demencial en la fantasía, de lo inconsciente y de lo frenético los Tonetti lo obtienen por la acumulación de chistes verbales [...] y la exageración del habla grotesca.

En 1974, después de haber recibido los Tonetti el Premio Nacional de Circo (en la temporada 1972-1973), el Circo Atlas se presentó en la capital –concretamente en la prolongación de General Mola– con su *Festival Mundial de la risa 1974*, aunque la publicidad incide en que es un programa de circo y fieras. Eduardo Alarcón, desde *Informaciones*, califica la actuación del Atlas de «Congreso Mundial de Circo», aunque no desvela las actuaciones, como tampoco lo hace la publicidad.

Festival Mundial de la risa es el título con el que los Tonetti se presentaron en 1975 en Barcelona en las fechas navideñas. *Con Viaje alrededor del mundo*, lo hicieron en Madrid desde finales de abril hasta mediados de julio. El triunfo alcanzado en las cinco primeras semanas de exhibición en su habitual emplazamiento de General Mola, hace que prorroguen en el barrio de San Blas, espacio al que concurrirán al año siguiente. En las carteleras de las dos ciudades se presenta como «El más dinámico programa de circo ecuestre y fieras: tigres, leones, jaguares, osos, chimpancés, caballos y muchas atracciones inéditas, por vez primera en Barcelona».

El nombre de los Tonetti, concretamente el de Pepe, se convertirá en referente del Club de los Payasos, puesto que fue el principal valedor de esta asociación, pero, además, porque en el Circo Atlas se celebraron un gran número de Festi-

vales, con los que el Club recaudaba financiación para sus actividades. Cuando esta actividad se realizaba en la plaza de toros de Vista Alegre, se hacía al amparo de la organización del Atlas. El XII Festival se celebró en 1972, en el Atlas, cuando estaba haciendo temporada en la plaza de Castilla. Tampoco Barcelona se mantuvo ajena a los actos de generosidad de los Tonetti, puesto que también allí actuaron gratuitamente a favor de la asociación de payasos de la ciudad

FAMILIA CRISTO

Aunque estas líneas podrían muy bien aparecer bajo el epígrafe de Familia Papadopoulos, nos decantaremos por el nombre artístico con el que trabajaron en nuestro país. Quiero recordar que el apellido de origen griego era compartido por los padres de Miss Mara y de Ángel Cristo, así como de sus descendientes. Ambos progenitores codirigían, hasta 1948, el Circo Florida, en el que sus hijos dieron sus primeros pasos en el mundo circense, si bien, a partir del mencionado año, quedó como propiedad de Cristóphoro Christo (Montijano, 2023: 86).

Sin embargo, nuestro rastreo de la actividad familiar con los circos que le dieron fama, cuyas nominaciones se vinculan casi siempre con los llamados países del Este y el prestigio de sus formaciones circenses, los localiza, según la publicidad de ABC, ya como Berlín Cirkus (o con las grafías *Zircus* o *Zirkus*) en la Feria de Sevilla de 1954 con el espectáculo *Chicago Expres*, compuesto por 19 atracciones y una «jauría» de animales. En este mismo evento compiten con los grandes circos (Price, Americano), y no tan grandes al año siguiente, con atracciones como las de los Hermanos Riquelme, los perros comediantes del Profesor Centi, los 8 Tánger o los barristas Molis.

Gracias a la revista *Circo* podemos seguir su actividad, ahora como Circo Alemán, en Jaén en 1958, donde Antonio Corazón, después de señalar que esta carpa no es de «gran lujo», pero tiene buenos números, resaltó el trabajo de Pery y Popey, pero no olvidó citar otras atracciones, como las del Trío Rayer y su cocktail de acrobacias, del Profesor Papadopoulos, que hace trabajar a un caballo enano, un perro y un mono entre el regocijo general, el mismo que provocan los payasos Uger, Nolo y Picolín, o la admiración de los perchistas

Cuéllar, los olímpicos Los Egipcios o la Familia Alcaraz, etc. Un año más tarde, manteniendo la actuación de Pery y Popey como referente, se presentan en Granada. Otras actuaciones destacadas son las de Los Álvarez sobre el rulo, las de Harry y Josefina Mullens con los caballos, Michael, malabarista, o los perchistas Elwadis (Garzón, 1959).

En 1962, localizamos el Berlín Cirkus pujando con el Americano y el Atlas por las mejores ubicaciones en la Feria de Abril de Sevilla (León, 1962), y nuevamente en Jaén como Circo Alemán Berlín Zircus, con su carpa de cuatro palos, lo que da idea del progreso de la empresa, que sigue girando por el sur de la Península. En Jaén, donde actuó Cristina Cristo como locutora, se presentó al Sr. Rodríguez con sus perros futbolistas, los 2 Tarzanes y sus equilibrios en cuerda, Molins y Belio, barristas, Miss Elisabeth en el trapecio, Monroe al rulo y Pery y Juanito Moreno, entre otros. En septiembre de 1963, el Berlin Zirkus estuvo instalado en el Real de la Feria de Albacete, y, de nuevo, en abril del año siguiente, en la Feria sevillana compitiendo con el Monumental. En la reseña de *Pueblo* (x., 1964), se habla de un elenco de 150 artistas, que «desarrolló un sugestivo programa, compuesto por 25 atracciones de primera calidad». También se aludió a su buena presentación y amenidad.

1966 implica un paso más: la familia Cristo ampliaba sus giras al norte del país: en agosto se instaló en el polígono Ruiseñores de Huesca, y en octubre, en la plaza de las Glorias en Barcelona, en donde la crítica de Manegat (1966) señalaba lo desigual de los números, con algunos que calificó de excelentes – como el de Ángel Cristo con sus leones, los trapeceistas Miss Toria, Los Clerans y Silky, las equilibristas sobre pelota las Roggers Sisters o los payasos italianos Los Bricios– y otros que pasa por alto. También cuestionó las tan renombradas tres pistas, que en contadas ocasiones funcionaron a la vez.

La crítica catalana o, mejor decir, la crítica de Sebastián Gasch, trató con cierta dureza los espectáculos que en los dos años siguientes trajo la familia Cristo a la Ciudad Condal: el Rusus Circus, en octubre de 1967, y el Circo Checoslovaco de Praga, en noviembre y diciembre del año siguiente, instalados ambos en la calle Consejo de Ciento, entre Marina y Aragón.

Con el subtítulo «Un falso circo ruso», Gasch (1967b) ya lo dice todo. Se lamentaba de la falsa publicidad del circo de la familia Cristo, que llegó a afirmar

que, en sus pistas, se filmaron *El mayor espectáculo del mundo* y *El fabuloso mundo del circo*, que era la primera vez que en Barcelona se presentaba un circo ruso y que en él actuaba el Ballet Bolshoi. Sin duda, pretendía aprovecharse de que ya se estaba hablando de la llegada a España, de la mano de Carcellé y Feijoo-Castilla, del verdadero Circo Ruso, que luego se presentó como Circo de Moscú. El cronista catalán lo explica así:

El llamado Rusus Circus tiene mucho carácter. Su material, los trajes que visten sus empleados, las sillas y graderías deslustradas por el uso, le dan ese carácter de los circos ambulantes que frecuentan las ferias pueblerinas, acentuado por la indumentaria modesta y los ejercicios elementales de algunos artistas que actúan en la primera parte.

En cambio, alabó la actuación de los barristas mejicanos Ibarra, del domador Ángel Cristo, del que ensalzó su dinamismo, autoridad soberana ante los leones y gran maestría, Los Fabiunkes, con su espectacular volteo a caballo, el estupendo contorsionista Omar Rabati o la excelente tropa china Chu-Bao-Guy. Pero añade Gasch:

Pero todas estas atracciones de indiscutible calidad son presentadas al buen tuntún, al parecer no hay una mano rectora que dosifique los géneros y combine con perfección el programa. Pero, a lo mejor, esta impresión aumenta el encanto del circo feriante que posee el Rusus Circus.

Cuando al año siguiente la familia Cristo presentó el Circo Checoslovaco de Praga en el mismo espacio y también en el otoño, Gasch (1968a) redobló sus críticas por los mismos motivos, aunque volvió a reconocer la calidad de algunos de sus números, especialmente del domador-empresario. En 1969, el mismo cronista (Gasch, 1969f) volvió a ironizar con la hiperbólica publicidad, en este caso del Berlín Zirkus, «directamente venido de Alemania a esta ciudad para presentar el mayor acontecimiento circense de todos los tiempos» e instalado en el Arco del Triunfo, pero se centró en la calidad de algunas actuaciones, como la de Miss Mara, los Tonitos y Ángel Cristo, todos de diferentes ramas de la familia Papadopoulos.

Las críticas a partir de 1970 de los espectáculos presentados por los Cristo en Barcelona fueron de muy diferente cariz: se centraron única y exclusivamente en la calidad de los números. Así, del Berlín Zirkus, instalado en la Diagonal,

señaló el humor de Goti y Cañamón y de los 6 Folcos, o la maestría con las fieras de Ángel Cristo y Alfred Beautour. La falta de programa, propio de los circos «pueblerinos», fue la única objeción al circo dirigido por la familia Cristo.

Durante el primer lustro de los setenta, el Circo Ruso (1972-1974) y el Circo Ruso sobre Hielo (1975), siempre instalados en la Diagonal, y el Gran Circo de Budapest (1974), en la plaza de toros Monumental, cosecharon gran éxito de público –largas colas en la taquilla– y de crítica (Gasch, 1975a). En este periodo, la titularidad del Circo Ruso pasó ya a Ángel Cristo (Gasch, 1973b), y quien tanto había vapuleado esta instalación pasó a hablar de «intimidad», de «sentirse como en su propia casa en ese pequeño circo», y a encomiar el número de los trapecios de los Jarz, de los osos de Karloff Antoin, las escaleras libres de Los Vasallos, las águilas de la adiestradora Antoine o el humor de Los Madrid.

El Circo Ruso sobre Hielo, con dos pistas, una rectangular de hielo y la clásica circular, llenó de entusiasmo a Gasch ante el espectáculo:

Se distingue este circo por la presentación, muy cuidada, la juventud de sus artistas, la fastuosidad del vestuario y el resplandor de sus aparatos y accesorios. Se comprueba en todos estos artistas una gracia pletórica de salud, así como un constante anhelo de elegancia y de estilo. Todos ellos ejecutan sus respectivos ejercicios con precisión, exactitud, perfección y limpieza, sobre todo limpieza.

Entre las atracciones, todas animadas por la presencia de *ballets* sobre hielo, señaló a los trapecistas volantes Los Leotaris, al maestro de las artes marciales Keng-Fu, a los malabaristas Los Medifreds y, por supuesto, a Ángel Cristo.

En 1974, la empresa de Ángel Cristo duplicó su presencia en la Ciudad Condal, puesto que hizo campaña navideña en la Monumental con el Gran Circo de Budapest, con atracciones venidas de casi una veintena de países, entre las que destacaban Los Brucksons, sobre la balanza, Los Vasallos, Los Salvini, acróbatas saltadores, Taras Bulba, intrépido domador de tigres de Siberia, Li-Chang y su magia del Lejano Oriente, los *clowns* Lurachi, etc. Creo que fue un programa preparado *ad hoc* para las Navidades barcelonesas y que no realizó gira por otras poblaciones. A partir de 1976, el Circo Ruso sobre Hielo se instaló en la antigua Estación del Norte. Pero eso ya es otra historia.

Como reconoció Gasch en más de una ocasión, los circos de la familia Cristo recorrieron todo tipo de plazas, primero por el sur del país, pero después



Cartel del Circo de Holanda, de Cristina Cristo. 1972. BNE.
Cartel del Circo Ruso de la Familia Cristo. BNE.

realizaron bolos por todo el norte y temporadas en Madrid, en donde se prodigaron. Así, en mayo de 1967, el Berlín Zircus se instaló durante cuatro semanas en la plaza de Castilla. El programa, casi el mismo que hemos mencionado del Rusus Circus en ese mismo año en la Ciudad Condal. Marquerié (1967b), además de ensalzar las atracciones, llamó la atención sobre la gran carpa para 10 000 espectadores, locutores de clara y pintoresca dicción y un acompañamiento musical de acoplamiento perfecto, dirigido por la llameante trompeta de Orteu. Desde el 20 de septiembre, y durante tres semanas, el Berlín Zircus se instaló en la plaza Elíptica y en el barrio de la Concepción.

En dos momentos del año 1968 (fiestas de San Isidro y septiembre), el Rusus Circus y el Berlín Zircus se ubican en la plaza Elíptica. La publicidad del primero vuelve a desarrollar toda la parafernalia del alma rusa y sus tradiciones, y de sus siete años de giras europeas sobre las que había ironizado Gasch (1967b). El programa lo encabeza Miss Mara, como haría en Barcelona el Circo Checoslovaco unos meses más tarde, aunque ahora acompañada por los Hermanos Cape, Mimiska, la reina del alambre, los Cosacos del Cáucaso, los ballets rusos, el domador Dimitri..., todo muy «ruso». En octubre, el Berlín Zircus atacó publicitariamente, de nuevo, con «la participación de destacados artistas del Circo de Moscú contratados especialmente por el Circo Alemán»: el Trío Nandovich, los motoristas del espacio; la Troupe Bratuchin, los mejores trapeceistas volantes del mundo; las Patinadoras del Báltico (que ya actuaron en el Price de Carcellé en los años cuarenta), los Hermanos Cardinali y la escalera de la muerte, Tarzán y su compañera Miss Ani, la Golondrina del Circo, las Irmas Díaz en el rulo diabólico y Ángel Cristo con los feroces leones del Congo y Abisinia. ¡Casi nada! Pocos días después de que el Berlín Zircus acabara sus actuaciones en la plaza Elíptica, el Circo Ruso, después de hacer las zaragozanas fiestas del Pilar, reapareció en la plaza de Castilla, su campamento de invierno, a decir del crítico de ABC (L. L. s., 1969), quien también señaló que, un mes más tarde, el 20 de noviembre, cambió de programa, aunque permanecieron los cosacos y los ballets, a los que se incorporaron dos grupos de trapeceistas, los Macaggi y los Jarz; el malabarista Paolowich, el motorista Bellfis, los *clowns* Emy, Goty y Cañamón o Fred Hansen, contorsionista. Es importante señalar que la opinión sobre los circos de la familia Cristo empezó a cambiar: «Y si en su conjunto el

Circo Ruso, desnudo de afeites, natural y directo, es un espectáculo cargado de autenticidad, en detalle ofrece algunos números sensacionales».

En septiembre de 1969, el Berlin Zirkus se presentó en la plaza de Castilla con atracciones del Rusus Circus del año anterior y, como novedad, la Troupe Faggioni, acróbatas, y los trapecistas volantes Les Adrianes. Y entre una y otra presentación en las dos grandes capitales siguieron actuando en Santander, en Bilbao, Sevilla..., así hasta más de 200 poblaciones. Y, a la par, el Circo Checoslovaco de Praga tuvo un percance en Santiago de Compostela al hundirse unas gradas, el mismo problema que padeció el Circo Ruso en el Ferrol en junio de 1972.

En la plaza de Castilla, el Berlín Zirkus presentó una campaña navideña totalmente renovada, que llevó, lógicamente, a Ángel Cristo como atracción principal, pero en el que también destacaron Las 5 Papadopoulos, que volteaban en la cuerda floja, Los Bambú, barristas; el conjunto japonés Taka, al trapecio Los Durbans, que dieron el doble salto mortal en la balanza; los malabares del chino Chi-Bao-Qui, los payasos Los Oportos, etc. «Fuerza, destreza, agilidad, paciencia: el Berlin Zirkus se asienta sobre los eternos pilares del gran espectáculo» (Marquerié, 1970a). Al mes siguiente, ya en febrero de 1971, apareció en la plaza Elíptica con el mismo programa, que se convirtió en el *Festival internacional de circo y fieras* entre finales de octubre y mitad de diciembre de ese mismo año. Miss Nancy con sus tigres de Bengala, Los Orlatos al trapecio, las hermanas Cristo en las rampas con las esferas rodantes, Los Oporto, nuevamente, y sobre todo, el famoso trío de *clowns* Los Rivels (Marquerié, 1971). Como casi siempre, en el programa se conjugaban números nuevos y los procedentes de programas anteriores (aunque con nombres y atracciones nuevas), nada que, por otra parte, no hicieran el resto de los circos, por muy prestigiosos que fueran y muchos los premios que hubieran recibido.

Ismael Lafuente (1974) calificó la actuación del Circo Ruso, instalado en la calle General Mola durante el otoño, de «simplemente discreto», y en el que solo destacó la actuación de su propietario. Los excesivos alardes publicitarios no encontraron respuesta en la pista, donde lo que se presentó pasó «sin pena ni gloria». Y frente a esta discreción, el triunfo del Circo Ruso sobre Hielo, que se instaló en el Palacio de los Deportes madrileño a partir del 12 de septiembre de

1975 gracias a la mediación de Carcellé y contó con el patrocinio del organismo Festivales de España. Serafín Adame (1975a) lo describió con entusiasmo:

[...] un espectáculo mixto, la agilidad, el riesgo, la vistosidad y el arte se complementan dentro de un ritmo ininterrumpido que no da lugar al mínimo aburrimiento. Dosificada matemáticamente la acción en cada lugar, artistas de excelente calidad media actúan entre el aplauso continuado del público, ayudados por lujosos vestuarios, telones ambientadores, escenario giratorio, cuidada luminotecnia y los sonos de diestra orquesta [...].

Aunque termina su reseña preguntándose por qué el Circo Ruso sigue utilizando esa denominación si ya se la rebatió con justicia la delegación de la URSS en España, con mayor motivo cuando solo hay una atracción de dicho país.

Los circos de Ángel Cristo alcanzaron una amplia trayectoria, con vaivenes diversos, durante la democracia hasta el final del siglo xx.

Por tratarse de la misma familia, mencionaremos aquí el Circo Nacional de Holanda, dirigido por Cristina Cristo, hermana de Ángel, en los años sesenta. Se trataba de una instalación de tamaño medio que hizo tanto las rutas del norte (Bilbao, Pamplona, Oviedo, Zaragoza...) como las del sur (Sevilla, Huelva, Córdoba, Cádiz, Algeciras, Badajoz y ciudades intermedias), entrando en los barrios de las grandes capitales, como es el caso de los madrileños Mesón de Paredes o Villaverde en mayo de 1966. Su trayectoria fue exitosa porque «conjugó los buenos artistas en una sabia combinación del programa», a decir de Francisco Carabantes (1960), quien resaltó la presencia, en el programa presentado en Sevilla en 1960, de los payasos Los Martini, el equilibrista Albert, los perros futbolistas de Pili O'Brien, los equilibristas españoles Los Cuper, las Hermanas Mary-Carmen y sus figuras plásticas, los chimpancés de Miss Lidia, Canuto y sus chistes de actualidad, y los barristas Los Molins, entre otros. Al año siguiente, tras su paso por Santander y Bilbao, el crítico de *Circo* (t., 1961) afirmó que este circo presentado sin aspavientos contaba con mejor compañía que Juan Martínez Carcellé en su Zoo Circus. En programas sucesivos participaron el extraordinario malabarista Paolo, la niña alambrista Mimí, las Irmas Díaz, etc. Como curiosidad, baste decir que el programa de mano de su presentación en Málaga en 1966 estaba escrito en castellano, holandés, francés e inglés. Nunca se había visto este despliegue en un circo español, por mucho que, esporádicamente, se presentara como Nattional Circus Hollande.

PADRE SILVA

De muy diferente carácter es el proyecto del Circo Ciudad de los Muchachos del padre Silva, en el que, frente al carácter comercial y cultural, prima el educativo y social, e incluso de inserción laboral. No nos vamos a detener en la Ciudad de los Muchachos, creada en la localidad de Benposta en 1956, de la que se han ocupado sobradamente Tidor (2018: 219-222), Ramos (2019: 308-313) y Montijano (2023: 214-225), si bien es cierto que no ha sido entroncada con un proyecto mucho más amplio, las Boys Town, cuyo origen se remonta a 1926, cuando el sacerdote católico Joseph Flanagan crea la primera Ciudad de los Muchachos en Nebraska. Este modelo, según Pericacho y Andrés-Candelas (2018), se popularizó inmediatamente³⁹ en América y Europa. En nuestro país, en 1947, se creó la primera Ciudad de los Muchachos de Vallecas, de la mano de la comunidad religiosa de Agustinos Asuncionistas, concretamente del padre Madina Michelena, quien, por otra parte, formó un grupo de teatro con el que realizó gira fuera de Madrid⁴⁰, además de dotar a su Ciudad de talleres, guardería, una escuela de orientación profesional y una revista, cuyas suscripciones contribuían a su financiación. Se basaba, como la que más adelante se implantó en Orense, en el autogobierno de los chicos. Se trataba de una primera isla democrática en la España de la dictadura, si bien regida por férreos principios cristianos, lo que probablemente posibilitó que se construyeran varias ciudades de los muchachos en Barcelona, Valencia, Leganés, etc. Con el modelo de Vallecas y Barcelona, que, sin duda, tuvo que conocer el padre Silva, además de la película de Norman Taurog, Silva, nieto de Secundino Feijoo, creó la Ciudad de Benposta y la escuela de circo con que se inició esa potente iniciativa que recorrió 85 países, implantándose, además, en algunos

³⁹ Gracias, sobre todo, a la película de Norman Taurog *Boys Town* (1938), título traducido en España como *Forja de hombres*, en la que dijo Jesús Silva haberse inspirado, si bien ya había en España algunas ciudades de los muchachos anteriores a Benposta.

⁴⁰ En un acta del 10 de marzo de 1950 del Grupo de Teatro del SNE (S./n., 1950) se recoge la petición de permiso del padre Madina para «hacer una jira [sic] artística con un espectáculo de ambiente religioso y formado por niños, para la obtención de medios económicos para su obra benéfica». Como se aprecia, la actividad artística del padre Silva tuvo antecedentes también en la Ciudad de los Muchachos de Vallecas.

de ellos; muy posiblemente por conocerse ya anteriormente la iniciativa americana de principios de siglo.

En 1963, se creó la escuela de circo en Benposta, que contaba con la complicidad de artistas de circo ya jubilados y con los materiales que proporcionó la empresa Feijoo-Castilla, el primero de los cuales era tío del padre Silva. Nani Frediani, famoso por un número de payasos, ejercía de director de la escuela. Pablo Carcaño de Castro, de nombre artístico Fred, era profesor de artes mágicas. Lezcano, que trabajó en el Teatro de Cámara y Ensayo, impartía clases de declamación y escenografía. El antiguo acróbata italiano Augusto Lasv transmitía la materia con la que destacó en el mundo del circo. Y así, hasta ocho docentes (Gasch, 1966b).

La formación que se ofrecía en dicho centro educativo constaba de cinco cursos. En los dos primeros predominaba la gimnasia educativa y olímpica, y en ellos los alumnos recibían también clases de cultura general, equiparables a la enseñanza primaria. En los tres cursos restantes, se concedió la máxima atención a la especialidad circense elegida por cada muchacho, sin omitir los cursos de cultura ampliada, similares a un bachillerato elemental, siendo obligatorio el estudio de los idiomas inglés, francés y alemán.

Terminados estos estudios, los muchachos recibían el carnet profesional, con el que podían ejercer su profesión libremente en cualquier lugar. Ignoro si los títulos de Bachillerato Elemental y el carnet profesional estaban homologados a los otorgados por el Ministerio de Educación y el Sindicato Nacional del Espectáculo, respectivamente, lo cual implicaría un apoyo implícito del Estado a dicha escuela, apoyo que, por otra parte, creo que fue muy explícito cuando el Circo de los Muchachos empezó a girar por el mundo con el respaldo de las embajadas o cuando realizó sus actuaciones en España con el patrocinio del Ministerio de Información y Turismo (entre otros, los Festivales de España) y de los ayuntamientos. Ni que decir tiene que el Caudillo recibió al Circo de los Muchachos en el Pardo. Sabemos que, en 1969, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos le concedió a la Escuela categoría de «oficial» y «nacional», al igual que la de Moscú, únicas existentes en el mundo, pero ignoramos si contaba con financiación directa del Estado, aunque sospechamos que no era así. A estos hechos se suma el de que, en la temporada 1970-1971, el Minis-

Por primera vez
en esta ciudad
presentación del

CIRCO
CIUDAD DE LOS MUCHACHOS
Dirigido por el PADRE SILVA

150, nuevos artistas, 150
DE LA
**ESCUELA
NACIONAL
DE CIRCO**
EJECUTANDO LOS MAS ARRIESGADOS
EJERCICIOS CIRCENSES

¡EMOCION! ¡ARROJO! ¡VALENTIA!

EL CIRCO MAS TELEVISADO EN
TODOS LOS PAISES DEL MUNDO.

NO DEJE DE ADMIRAR ESTE
MARAVILLOSO ALARDE CIRCENSE

¡UNICO EN EL MUNDO!

BARCOS - TRAPECISTAS - SALTADORES - OLIMPICOS
ILUSIONISTAS - CHIMPANCES - RODEO AMERICANO
EQUILIBRISTAS - LA NORIA HUMANA - PATASOS - LOS
BIMBEROS VEYES - CONTORSIONISTAS, ETC. ETC.

Impreso en los Talleres Graficos de la CIUDAD DE LOS MUCHACHOS - Girona
Derechos Legales (19) 148-67




Cartel del Circo Ciudad de los Muchachos y su escuela. 1967. BNE.
Cartel del Circo Ciudad de los Muchachos en el Circo Price. 1969. BNE.

OCTUBRE
17
VIERNES

PRICE
EL COLISEO DE EUROPA
FELJOO y CASTILLA
PRESENTAN
CON CARACTER DE EXCLUSIVA MUNDIAL

¡VIVA EL CIRCO!
CON LA ACTIVACION SENSACIONAL DE LA
**1ª COMPAÑIA OFICIAL
DEL CIRCO DE LA**
CIUDAD DE LOS MUCHACHOS

**90 ARTISTAS
FENOMENALES!**

TRAPECISTAS - PAYESOS
CASALLISTAS - JOCKEYS
ACROBATAS - ILUSIONISTAS
MALABARISTAS - JOUANOS
(EL WULO DIABOLICO)
EQUILIBRISTAS - OLIMPICOS
(LA NORIA HUMANA)

EL CIRCO MAS JOVEN DEL MUNDO!

UNA NUEVA GENERACION
ABRE LA ESPERANZA AL
CIRCO DEL FUTURO

¡UN ESPECTACULO DE JOVENES ARTISTAS
QUE ASOMBRARA A LOS MAYORES!

¡ATENCIÓN AL HORARIO DE FUNCIONES!
LUNES - MARTES - MIÉRCOLES - JUEVES Y VIERNES: 4,30 y 7,30 Tarde • SABADOS 3 Funciones: 4,30 - 7,15 y 10,45
DOMINGOS 2 Funciones: 4,15 y 7,15 tarde



terio de Información y Turismo le concedió el Premio Nacional de Teatro en la modalidad de interpretación circense por «sus actividades de especial interés».

La presentación oficial del Circo Ciudad de los Muchachos tuvo lugar en Barcelona, concretamente en la plaza de Cataluña, donde el 27 de julio de 1966 iniciaron la exhibición de ese primer montaje que les abriría las puertas y con el que iniciaron su gira por España. Según Gasch (1966c), se trataba de «un circo con todas las de la ley. Su gran y flamante carpa cubre una pista de 50 metros de diámetro y 2500 localidades. El circo cuenta con 25 unidades móviles, entre autocares, caravanas y camiones, y alberga también una capilla ambulante, y un banco con moneda interior –la corona, equivalente a la peseta». 150 muchachos, de entre 12 y 18 años, componían el espectáculo, incluidos todos los oficios auxiliares. El montante total de este circo suponía una inversión de ocho millones de pesetas.

En el espectáculo no se daban nombres propios, por lo que el cronista ensalzaba la labor de los icarios, de los trapeceistas volantes, contorsionistas, volteadores a caballo, malabaristas, etc. Y concluía:

La fuerza, el equilibrio, la gracia y la destreza, que son las cuatro columnas o pilares sobre los que el circo se sustenta, se dan cita en la pista de este circo juvenil. El conjunto del espectáculo, llevado a buen ritmo, es rápido, variado, limpio, elegante, encantador, con unos toques humorísticos finísimos, a cargo de unos jóvenes artistas sin excepción, que ponen en su trabajo un inabitable entusiasmo.

Algunos de los fallos –pocos, según el cronista– se debían a los nervios del debut e, incluso, llegó a afirmar que muchos circos profesionales no dudarían en contratar algunos de estos números. Estas palabras nos inducen a pensar que Gasch consideraba el Circo de los Muchachos una actividad *amateur*. Incluso el título de su crítica corrobora esa idea: «Un circo juvenil en la Plaza de Cataluña»⁴¹. Pese a este carácter social y pedagógico, el Circo Ciudad de los Muchachos permaneció en la Ciudad Condal casi 50 días, mucho más del tiempo previsto. Y desde allí, según Emilio Cortizo, director del circo y alcalde por elección –¡en la España de la dictadura!– de la Ciudad de los Muchachos,

⁴¹ Conviene no olvidar que, en ese mismo emplazamiento, había actuado, en 1964, el Circo de la Universidad de Tallahassee (Florida).

comenzó una gira por Lérida, Zaragoza, Pamplona, San Sebastián, Bilbao, Santander, Gijón Oviedo, La Coruña, Vigo, Orense y, en septiembre, Madrid (Martín del Olmo, 1966).

En octubre del mismo año, y por cuarenta días, el Circo de los Muchachos se instaló en la avenida del Generalísimo (el actual paseo de la Castellana), frente al estadio Bernabeu. *Estrellas nuevas. Primer festival juvenil de circo* es el título con que se presentó en Madrid, y se componía de dos partes. En la primera, una serie de pantomimas que daban lugar a las atracciones: «Las torres humanas», doce piramidistas y equilibristas espléndidos; «El príncipe insensible», un faquir que comía fuego y descansaba sobre púas; «Marino de agua dulce», excéntricos colosales; etc. Se cerró este primer bloque con un mensaje de paz, canto inspirado en el deseo de paz de Pablo VI, y que cantaron veinte muchachos vestidos de azul celeste. En la segunda parte, chimpancés, *clowns* y un «Far West», con ejercicios ecuestres de gran escuela. Vino después un canto a Galicia y a Cataluña y una fiesta final con cabalgata.

El 22 de mayo de 1968 y por dos semanas, tras giras nacionales e internacionales, el Circo Ciudad de los Muchachos volvió a instalarse en Barcelona, esta vez junto al Arco del Triunfo, con su *Nuevo programa 1968*, en el que figuraban números titulados «Alegoría de Arlequines», acróbatas; «El caballero invencible», escalera en equilibrio; «Los excéntricos yeyés», cómicos saltadores, o los superpayasos musicales Hermanos Ben-Posta, entre otros, todo ello amenizado por un «conjunto músico-vocal hippy».

La crítica se mostró benevolente y entusiasta a partes iguales, señalando alguna actuación que sin problema podría pasar al circo profesional, como los contorsionistas del número «Los tres marcianos» (Corbero, 1968).

Al año siguiente, el 17 de octubre, el Circo Price, antes de inaugurar su temporada oficial de circo, programó durante casi veinte días al Circo de los Muchachos con el espectáculo *¡Viva el circo!* Desde *ABC* (L. L. S., 1969), se alababa sin cortapisas —«no se trata de alardes infantiles»— el trabajo de los artistas —españoles, portugueses, guineanos o franceses— de todas las disciplinas: «desafía la competencia de cualquier programa de famosos». Encomiaba asimismo la dirección de Emilio Cid, los figurines de José Zamora, innovadores sin salirse de la tradición circense, y las presentaciones y músicas ambientales. Y termina-

ba: «El mensaje de amor y paz es emotivo, convincente. Espiritualiza aún más este gran espectáculo de juventud y de bien entendida obra de educación y social». De igual modo, el cronista madrileño Ángel Laborda (1969) apuntaba:

Sin hipérbole: el padre Silva ha presentado en Madrid un espectáculo impresionante, tanto por su belleza plástica como por la calidad y originalidad de estos jóvenes artistas. Un juego de luces, de colores, de géneros circenses espléndidos y al margen de toda rutina.

Marquerié (1969) lo calificaba de «auténtica antología de lo mejor que se puede presentar en el espectáculo acrobático, ecuestre y cómico, no en plan de aficionados, sino de jóvenes maestros en el arte, que nada tienen que envidiar a los más expertos profesionales» y reseñaba el lujo y la originalidad del vestuario y montaje. «A todo esto se añade un signo de espiritualidad, porque todo el espectáculo es un mensaje de alegría, de amor y de paz». ¿No es mucho incidir en el mensaje del espectáculo? ¿Era un signo más del poder de la Iglesia y de la España franquista? ¿Fue la juventud de los artistas, la labor social o el mensaje de paz uno de los principales motivos del triunfo del Circo de los Muchachos en el mundo? ¿Qué explica la decadencia del proyecto, que se había difundido por España y el extranjero, a partir de la llegada de la democracia? ¿Ya no interesaban los mismos valores? Nuestro país había cambiado y a la par se produjo un progresivo deterioro de una iniciativa que había generado inmensas expectativas.

Dentro del periodo que nos ocupa, actuaron una vez más en Barcelona, en el Palacio Municipal de Deportes, en la Navidad de 1972-1973. En su reseña, Gasch (1972c) volvió a hacer hincapié en la obra social y humana que había detrás de esta propuesta, pero dedicaba al Circo de los Muchachos toda su admiración: estos adolescentes no eran niños prodigio, sino artistas profesionales que dominaban todas las disciplinas circenses. Resaltaba, del espectáculo, el *ballet* acrobático montado por Maurice Bejart cuando conoció el trabajo de estos jóvenes, pero incidía en no pasar por alto los cuadros titulados «Los arlequines», «El caballo que ríe», «La gran corrida de toros», «Los olímpicos» o el emotivo «Mensaje de paz».

El prestigio del Circo Ciudad de los Muchachos creció a lo largo de los años setenta tanto a nivel nacional como internacional; de hecho, en 1976, llenaba los

palacios de deportes de varias ciudades españolas. Sin embargo, a partir de los ochenta, su trayectoria empezó a enfrentarse a serios tropiezos, de los que ha hablado Montijano (2023: 222-225), para acabar desapareciendo en 2003.

Si hasta aquí nos hemos referido a empresas circenses de ámbito nacional, es decir, plenamente extendidas por todo el país, ahora nos fijaremos en aquellas que, pese a ser relativamente potentes, se circunscribieron a un determinado territorio o a un periodo reducido de tiempo. Aunque fueron muchísimas, a lo largo del lapso temporal de nuestra investigación, hablaremos de aquellas que hemos podido rastrear en prensa, publicaciones o archivos.

AMORÓS-SILVESTRINI

Vaya por delante lo mucho que estas líneas dedicadas a la empresa Amorós-Silvestrini adeudan al libro de Ramón Bech y Genís Matabosch (2006), a lo que se suma nuestro rastreo, muchas veces coincidente, al por ellos realizado.

La actividad de los circos de la empresa Amorós-Silvestrini, creada en 1944, aunque con antecedentes empresariales de cada uno de sus miembros, se desarrolló, principalmente, en Cataluña, si bien es cierto que Aragón en mayor medida, pero gran parte de la llamada ruta norte, pudo beneficiarse de la presencia de sus carpas. Nunca, sin embargo, se presentaron en Madrid o en el centro-sur del país, salvo que el material se moviera en colaboración con otra empresa acostumbrada a girar en esas zonas, como es el caso de Salvador Hervás.

En 1940, antes de asociarse con los hermanos Amorós, Osvaldo Silvestrini participó, en unión de José Sala (Frankoko's de nombre artístico) y de Lusso, en el Circo Estadio (Napoleón, 1960), y, un año más tarde, con Nani Frediani, Juan Picot Bernabé (Juan Wernoff) y José Valtoy (Walttoy) como artistas y coempresarios, creó el Gran Circo Palacio (Gasch, 1958a).

Francisco y Lucas Amorós, que no procedían del mundo circense, pasada la contienda civil, crearon el Circo Dorado (también llamado Circo Amorós), que competía en Cataluña (y también en Aragón) con el Circo Trébol del matrimonio Clotilde Bárcena-Francisco Perezoff. Ambas empresas se unieron para rentabilizar sus esfuerzos y, sobre todo, para no hacerse competencia. Según

Bech y Matabosch, en el primer lustro de los cuarenta, gestionaron los circos Dorado, Trébol 1 y Trébol 2. Deshecha esta sociedad, se creó la de Amorós-Silvestrini, que duró hasta 1980.

El Circo Dorado, cuya actividad se extendió a lo largo de la década de los cuarenta, unas veces gestionado únicamente por los hermanos Amorós, más tarde, con la empresa Bárcena-Perezoff, y finalmente, por la Amorós-Silvestrini, lo hemos localizado, además de en varios municipios de Cataluña (nunca en Barcelona, salvo que se presentara en barrios periféricos y no hiciera publicidad en prensa), en Huesca en agosto de 1944. Por su carpa, a lo largo de los años, pasaron los payasos Hermanos Salas, la Familia Andreu, Poppy, Bimbo y Cía, los 5 Rudi Llata, la Pandilla Zaragatera, pero, además, las Patinadoras del Báltico, Los Scotland, ciclistas cómicos; los Yang Yao Yong y sus sombras chinescas, Carmelita Torres, la sirena del alambre; Tony, equilibrista; los leones marinos del Profesor Guerre, Los Márquez, contorsionistas; el Trío Hermanos Díaz, equilibristas; los 4 Oliveras, barristas cómicos, Kimi-ko, funambulista, Los Bahamonde, atracción aérea, etc., con la orquesta de Wenceslao y sus muchachos o la Iberia, y la Srta. Rosita como locutora. El Dorado, como muchos otros circos españoles, no estuvo exento de la picaresca y la exageración. Un cartel del Dorado en Gerona afirma que su espectáculo, de dos pistas, está conformado por las compañías de los famosos circos Krone y Hagenbech, cuando sus atracciones son, en esencia, las mismas que hemos mencionado más arriba.

Sin embargo, los circos que asentaron el prestigio de la empresa Amorós-Silvestrini fueron el Circo Royal (1947-1957), del que se ocupó, básicamente, Silvestrini, y el Circo Canadá (1946-1961), que fue, a decir de Bech y Matabosch (2006: 25), la joya de la empresa, y estuvo dirigido por los hermanos Amorós. La revista *Circo* dio cumplida cuenta de los programas de estas dos carpas.

Sebastián Gasch (1954h) afirmó que, de todos los circos que, en ese momento, giraban por Cataluña, los más importantes, sin duda, eran el Royal y el Canadá, los que, con sus cuatro chapitós, «daban movimiento, color y vida a las ferias y fiestas catalanas [...] sin abdicar nunca de las más tradicionales y puras esencias circenses». Sobre el programa del Circo Canadá en ese año 1954, en Mataró, resaltó la labor de los saltadores alemanes Lupi, de los atletas árabes los Bombay, los payasos Emy, Goty y Cañamón, de las equilibristas sobre rulo las Hermanas

CIRCO DORADO

HOY
Tarde a las 4 y 6^{pm}
Noche a las 10^{pm}

Empresa Hnos. Amorós-Silvestrini

Grandes Funciones
todas las días
Tarde y Noche

En 1947 inicia otra ruta de éxito con un
nuevo y
ASOMBROSO ESPECTACULO

En 1946 sorprendió a todos los públicos con
la creación de su famoso
CIRCO DE LAS DOS PISTAS

CIRCO Y FIERAS

EN EL DESLUMBRANTE MARCO
DE UNA MONUMENTAL
PISTA OLIMPICA



¡La nueva y sensacional creación del CIRCO DORADO!

Los ídolos de todos los públicos CUARTETO TROPICAL	¡La más emocionante atracción! DOLA con 5 Ferozes LEONES	Los fascinantes super- payasos mexicanos RUDI - LUATA Con sus nuevas creaciones	La maravillosa troupe china LOS 6 COHAN
--	--	---	--

Una gran variedad de artistas •
Bailarines fantásticos •
La diablada • Paracaidistas
• Acrobacias increíbles •
• Tercio del sudeste de
Luzerne • Payasos geniales •
• Melodías impresionantes •
La Orquesta del espectáculo •
Acrobacias aéreas •
• Originalidad espectacular •
• La
famosa trapezista •
• El
cambio de sexo •
• El
más bello espectáculo •
• Los
pequeños comediantes •
•
•

Famosos artistas de los cinco continentes
en un conjunto formidable de
20 GRANDIOSAS ATRACCIONES 2 GRANDES ORQUESTAS
100 ARTISTAS
EN LA PISTA OLIMPICA
Única en Europa, del Circo de los éxitos
Jefe de Pista: **SURIN** • Animador: **WARRERS**

Para la atracción de sus
Leones, LOS 6 COHAN, compiten a
la pulcritud, como campe-
ones, en el deporte, al agilidad
de sus movimientos, en la
competencia, en el arte de
su espectáculo, en el arte de
su espectáculo, en el arte de
su espectáculo.

Nota: Los de costumbre na-
da más de los artistas

EMPRESA H^{nos} AMORÓS-SILVESTRINI PRESENTA EN EXCLUSIVA EL

BRITANIC CIRCUS







LEONARDO

Cartel del Circo Dorado en Figueras. 1947. BIBLIOTECA FAGES DE CLIMENT (FIGUERAS).
Cartel del Britanic Circus, de la empresa Amorós-Silvestrini. 1964. BNE.

Mary-Carmen..., presentados por Rossy Gardner, que no era otra que la Srta. Rosita, quien llevaba, así mismo, el día a día de la oficina de la empresa.

El n.º 1 de la revista *Circo* (S./n., 1956b) cuenta ya una peripecia de estos dos circos. Las empresas de Feijoo-Castilla y de Amorós-Silvestrini unieron esfuerzos para crear *ad hoc* el Britanic Circus e instalarlo en la plaza de las Arenas entre el 13 de abril y el 1 de mayo de 1956. Realmente, según Bech (2015: 323), aunque se presentó como un circo extranjero, fue una creación de las dos empresas españolas tomando el nombre del circo dirigido por la familia Beoutour, a la que contrataron para este espectáculo, a veces con nombres falsos. Frente a *La Vanguardia* (S./n., 1956b), que se fijó en el tamaño (40 vehículos motorizados) y procedencia del circo (África Ecuatorial, aunque en los carteles ponía Inglaterra), Gasch (1956a) incidió en que el programa era «completo y vistoso y diverso, movido y atractivo. Y puramente circense. O sea, ordenado, compuesto, equilibrado, no siempre de una calidad igual, pero sin baches, presentado con una preocupación constante por dar lo mejor de sí». En este programa destacaron los domadores Willy Marck (realmente, Emilien Beoutour) y Rudy Zamayer, los equilibristas Elfi y los 3 Vitals, y, por supuesto, Pery y Popey.

Al día siguiente de salir del coso taurino, el Britanic Circus, la misma carpa, que no era otra que la del Royal, aunque ahora con el nombre de Circo Royal de Bruselas, presentó un programa durante dos semanas escasas. En él participaron la alambриста belga Rose Resy, el equilibrista francés sobre el trapecio Kerwich, el ilusionista italiano Chéfalo, Las Dallas, tiradoras francesas de lazo y látigo, los icarios italianos Los Salvini, la Familia Muñoz de payasos portugueses y los Tino Brothers, equilibristas italianos, entre otros. Cuando terminó este periodo de exhibición, los números se dividieron y, con otros de refuerzo, los circos Royal y Canadá emprendieron una gira de seis meses por Cataluña y Aragón. En números sucesivos (8, 19, 27, 28, 31, 39, 40), *Circo* informará de la presencia de estos circos en diferentes rutas catalanas, aunque el Archivo Municipal de Huesca nos ha permitido conocer que, entre 1944 y 1971, en casi una veintena de ocasiones, diferentes circos de la empresa Amorós-Silvestrini, solicitaron permiso al Ayuntamiento para instalar sus carpas en la ciudad.

Ya hemos aludido a que, en 1950, aprovechándose del prestigio del circo alemán Hagenbeck, la empresa catalana presenta el Circo Harenbeck de Dina-

marca en la campaña navideña 1950-1951, utilizando el Pabellón de Deportes d'Horta. Gasch (1950d), que advirtió la picaresca y, en esta ocasión, la disculpó, encomió los números de los barristas Los Oliveras, los 7 Rudi Llata, Humberto Frediani y sus hijos o del ilusionista Conde d'Aguilar. Pese al truco que ningún periódico advirtió, las críticas fueron buenas.

En 1952 y 1957, en Huesca, descubrimos el Circo California de la empresa catalana y representado por Manuel Hervás Puchalt, pero es en Bilbao, un tiempo después, donde reaparece tal nominación de la mano de la «empresa Amorós» (Casas, 1958), en cuyo espectáculo destacaban los equilibristas Los Oña y el *clown* Emilio Díaz. Según Martínez Rojo (1960), el circo de Jesús Amorós se instaló en Sestao y fue presentado por la señorita Mary Amorós (¿todo quedaba en familia?). En ambas ocasiones, de forma previa a las atracciones puramente circenses, actuaban unas señoritas en un número arrevistado. Monroe y su rulo y Jesús Vargas con sus chimpancés fueron las máximas atracciones del programa de Sestao. En ambas ocasiones se alude a que es un circo falsamente modesto, puesto que ni a las atracciones ni a la instalación les conviene dicho adjetivo, según Casas.

El Circo Continental se creó en la temporada 1961 en sustitución del Circo Canadá. Como cambio más significativo, la Srta. Rosita pasó a jefe de pista. El programa pivotaba sobre la familia Beautour, la cual aparecía con frecuencia en las actividades de la empresa Amorós-Silvestrini desde 1956. La ruta de esta instalación, básicamente, Cataluña, aunque también se desplazó por localidades colindantes (E. L., 1961), y entró en Barcelona, según Bech (2015: 385). En 1962 lo descubrimos en una gira por Mallorca de cinco semanas, ahora denominado Circo Continental de Francia, con un programa en el que se repiten nombres de la temporada anterior. A partir de 1967 y hasta finales de los setenta, el Circo Continental se convirtió en casi la única actividad de la empresa catalana y, como no podía ser de otro modo, se contaminó de la televisión y empezó a introducir a sus pseudofiguras (Pipi Calzaslargas o Sandokán) en los espectáculos circenses, si bien, como señalan Bech y Matabosch (2006: 81), eran artistas circenses quienes se disfrazaban para realizar sus números.

Como Circo de Austria los empresarios barceloneses presentaron, en 1961, una nueva instalación, cuyo protagonismo recayó, casi por completo, sobre la



Cartel del Circo Continental, de la empresa Amorós-Silvestrini. 1966. BNE.



Cartel del espectáculo *El gran rodeo americano*. Circo Bostok. 1963. BNE.

familia italiana Franchetti. Jorge Elías (1960b), que, como Gasch, sentía predilección por los circos ambulantes en los que se respiraba el circo en estado puro, reconoció que el Austria era de «ambiciones limitadas», pero que contaba con algunas atracciones extraordinarias, tales como el augusto Fiacca, los malabaristas Anamas, los 4 ciclistas Carbonari, Hans, de la familia Franchetti, o Palmiro Piccoli. Algunos números de este circo habían completado el programa del Circo Nazionale d'Italia cuando la empresa Feijoo-Castilla lo instaló en Barcelona.

Según *Circo* (E. L., 1962a), la empresa catalana puso un nuevo circo en circulación en la temporada siguiente. Se trataba del Circo Imperial, comandado por los dos hermanos Amorós. Respecto al Canadá, se incrementaron los números de animales (Pilade Cristiani, Giancarlo Valcor, etc.), los artistas jóvenes y la parte humorística, con tres grupos de payasos. En el Imperial predominaron los artistas españoles, portugueses e italianos; todo muy latino.

Para la temporada 1963, la empresa Amorós-Silvestrini volvió a contar con una familia francesa, los Robba, famosa por sus trabajos como domadores, con los italianos Faggioni, saltadores sobre báscula, y con los payasos Los Zorzan, para poner en ruta el Bostok Zoo Circus, del que Gasch (1963c) subrayó su ágil armazón metálico que permitía montajes muy rápidos, y la sobriedad y austeridad con que, por parte de la Srta. Rosita, se presentaban las atracciones, entre las que destacaba el trío de equilibristas Don de Oro, además de las familias mencionadas, que sostenían el espectáculo.

Valiéndose, de nuevo, del prestigio de un circo extranjero que había visitado Barcelona en 1954 de la mano de Feijoo-Castilla, la empresa, en la temporada de 1964, puso en circulación un Cirque D'Hiver o Cirque de París catalán, gracias a que había contratado un número de la familia Bouglione, concretamente, uno de chimpancés del joven Joseph Bouglione. Esta instalación sufrió un incendio en Olot y su compañía se unió, para acabar la temporada, con la del Canadá. Entre las atracciones destacadas por nuestro imprescindible Gasch (1964a), los payasos españoles Los Álava, el elefante de Mr. Bugler, la doma de Michel Matrosoff o los perros futbolistas de Madame Costa.

Gracias a Bech y Matabosch (2006) sabemos, así mismo –porque no hemos localizado otra pista sobre ellos, ni siquiera en nuestro cronista habitual–, que la empresa Amorós-Silvestrini giró por Cataluña el Gran Circo Togni de Italia,

en el que gran parte de los números estuvieron protagonizados por la familia que daba nombre a la carpa; el Royal Circus (1967), el Hungaria Circus (1968), que, lógicamente, contaba con alguna atracción de dicho país (la contorsionista Linda Bela o la familia Schlingloff), si es cierta la publicidad, que, como sabemos, suele ser relativamente engañosa; el Circo de Milán (1972), en el que participaron atracciones que repetían en la empresa catalana, como Pilade Cristiani, los Zorzan o los Romanos.

Fuera de nuestro periodo de estudio, pero como punto final de este apartado dedicado a la empresa de los hermanos Amorós y Osvaldo Silvestrini –al margen de que más adelante hablemos de los circos internacionales que difundieron en nuestro país al final de la década de los setenta–, este último compró los nombres de Circo Price y Circo Americano y con ellos recorrió Cataluña. Nuevamente se intentaba aprovechar del prestigio de una marca, en este caso española.

SALVADOR HERVÁS

El apellido Hervás, del que hemos localizado algún antecedente en los años treinta relacionado con Olimpique Circus, tuvo la región de Valencia como núcleo desde el que ir extendiendo su ámbito de difusión, que fue muy amplio en nuestro país.

En los años cuarenta, dos eran las instalaciones que se relacionaban con este apellido. El Circo Maravillas Olímpico, del que figuraban como empresarios Eugenio Romero y los Hermanos Hervás, y como representante Antonio Benet, giró por Aragón y Cataluña, y, en uno de sus carteles, aparecían como principales atracciones Los Riquelmes, la Troupe Perezoff, Los Seguras, el avión fantasma de los Hermanos Hervás o las águilas humanas de la Troupe Olwar, entre otros. De forma paralela, el Circo Hervás, comandado por Salvador Hervás, cuya trayectoria localizamos en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Su radio de exhibición, por lo que muestran diversas fuentes, se extendía por Valencia, Cataluña, Aragón, Ferrol (donde se denomina Porta Nova), Salamanca, Granada o Huelva, sin entrar, que sepamos, ni en Madrid ni en Barcelona. Una crítica en *Odiel* (x., 1948), periódico de Huelva, apuntaba como atracción más vistosa por su originalidad y gran dinamismo unos cerdos holandeses, sin



Cartel del Cirque D'Hiver, de la empresa Amorós-Silvestrini. 1964. BNE.

dejar de señalar, así mismo, al borrico adivino Manolo, o los chimpancés, que captaban la atención del público infantil. Por otro lado, reseñaba la belleza oriental de la malabarista Kuniko, el contorsionista Mandalei o el gimnasta Marisan, etc. Un éxito rotundo.

A partir de 1955, Salvador Hervás puso en circulación el Radio Circo, en el que participaron los hermanos Tonetti, y el Circo Revista, con Alfonso Adalid, en el que se conjugaban las atracciones puramente circenses –aunque faltaban los animales– con el canto y baile flamenco. En él convivieron el caricato Moreti, tirador musical; Morgado, equilibrista; Los Dómini, barristas; Miss Danny y su muñeco Luisito, Los Henry, perchistas; Blakan, ilusionista, y los *clowns* Rubians-Caprani. Un poco de todo, aunque Jorge Elías (1958c) ya nos había prevenido: se trataba de una carpa de dos mástiles y con atracciones modestas. Ya en los sesenta, el Radio Teatro se dedicó casi por entero a las variedades para público adulto, si bien se podían insertar atracciones circenses, como ocurrió en Bilbao en el verano de 1957, donde se incluyeron en el espectáculo los números de la contorsionista Miss Darmina, los atletas Los Íberos o los malabaristas Trío Aramis (Casas, 1957).

En sociedad con Amorós-Silvestrini y Feijoo-Castilla, Hervás impulsó la creación del Cirque Mexicain, que actuó en la plaza de Las Arenas de Barcelona durante tres semanas del mes de mayo de 1955. En este circo de dos pistas, en el que se conjugaban la más pura tradición circense y la modernidad, destacaron, en el primer programa, el humor de los Hermanos Campos, el equilibrista Marenis, los equilibrios y contorsiones de las Hermanas Lucy, las danzas sobre alambre y las pantomimas de los Franks o la *menagerie* de la familia de Salvador Hervás, mientras que, en el segundo, participaron unas atracciones procedentes de los circos Canadá y Royal, entre las que sobresalieron la cama elástica de los 6 Corona, el Trío Triboli, contorsionistas, Kioto y Laura y su número de malabarismo, los Vital y su número de atletismo, y la comicidad de Emy, Goty y Cañamón, entre otros. Como presentadoras, Rosita Gadner y Carmen Wernoff, hija del director del Circo Americano de la ruta del sur. La organización, a cargo de Antonio H. Bueno, del equipo de Feijoo-Castilla (Gasch 1955a, 1955b). Un tiempo después reapareció el Circo Mexicano, fruto nuevamente de la colaboración de las empresas de Amorós-Silvestrini y de Hervás, y cuyo pro-



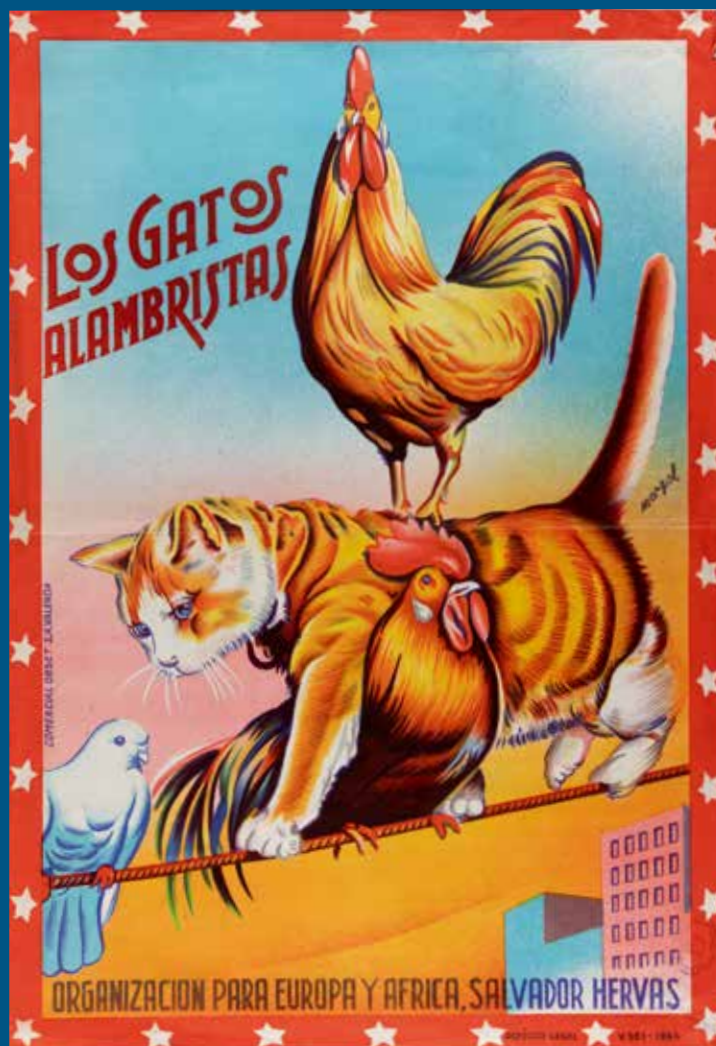
Cartel del Circo Maravillas Olímpico.

1943. BNE.

Cartel de Radio Circo de Hervás.

1959. BNE.





Cartel de Los gatos alambristas del Circo de México, 1964. BNE. Cartel del Zoo-Circo de Salvador Hervás, 1964. BNE.

tagonismo recayó en el domador Luigi Gerardi, aunque no faltó en el programa la actuación de los variados animales del empresario valenciano y que tanto éxito cosecharon en la versión anterior de este circo (Elías, 1959b).

Nuevamente en sociedad con la empresa Amorós-Silvestrini, Salvador Hervás puso en ruta por Cataluña y Aragón un nuevo Zoo Circus en 1964, con idéntica nominación al de Carcellé (quien, a su vez, lo había tomado del circo sueco) y, más adelante, de los de José Luis Martín (1968) y de Pedro García (1974), por no olvidar el Bostok Zoo Circus, del que hemos hablado.

FAMILIA DÍAZ

Varias generaciones de Díaz vinculadas al circo, oriundos de Extremadura, pero valencianos de adopción, se han sucedido en el siglo xx, pero en el periodo por nosotros revisado es preciso destacar el Circo España, también llamado Circo Imperial, de los hermanos Tony y Emilio Díaz, *clowns* de gran prestigio nacidos en torno a 1900 y que trabajaron en el American Cirque, de Corzana, en el Price, de Carcellé, y en el Feijoo y en el Americano.

En los años cuarenta, en que actuaron en algún momento con sus hermanos Jerónimo y Lola, pusieron en movimiento su propia carpa, con la que actuaron hasta bien entrada la década siguiente. El Conde d'Aguilar, los Hermanos Pajarres, el Profesor Romero y sus perritos amaestrados, el alambrista italiano Gran Piloña, los Hermanos Polo y sus piruetas aéreas, los ilusionistas Marcel y Addy, Jun-Roy, equilibrista, Duarty, malabarista deportivo... fueron algunos de los artistas que hicieron temporada en el Circo España, «un circo pequeño, una gran compañía», como rezaba la publicidad, según Sánchez Llaca (1960), quien, además, señalaba que Tony, en 1953, dirigió el Circo Hawaiano, también denominado Circo Tropical, en el que actuaba su familia y que, más adelante, se convirtió en el Arizona Circus, dirigido ya por Lola Díaz, en el que actuaron sus sobrinos Geromito y Lolita. Y junto a ellos, en su *Fantasía indiana*, Henry-Tony, el mago de la ilusión, el mexicano Joe Gimeno, rey del alambre, los barristas Molins and Billy, las 8 Bellas de Arizona, etc. «Arte, belleza, juventud, dinamismo, todo en el Arizona Circus», según rezaba una publicidad que subrayaba la presencia de figuras internacionales de auténtico circo.



GRAN CIRCO H. 800
ÁLVAREZ Y WERNOFF
HOY PRESENTACIÓN DE LA GRAN COMPAGNIE THEATRE
 ORCHESTRE DE SON TINA COLEARY
 ORGANISMO ESCUOLA DE ATACCIÓNES

HERNÁNDEZ MONTE	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
HERNÁNDEZ MONTE	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
MIS DOLLY	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
LOS 2 TORRE	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
DIAMANTE	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
LOS 6 COHAN	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
CHISPA Y CID	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
NICOLÁS Y RASTABLAS	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
MINUTO	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
ROBERTO TEBES	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
CARMEN GOMEZ	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
LUIS BORZA	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro
50	El gran espectáculo de la gran compañía de teatro

Horas y precios en las pizarras del Circo

Cartel del programa Arizona Circus.
 Circo España. BNE.
 Cartel del Circo Álvarez y Wernoff. BFC.

JUAN WERNOFF

Juan Picot Bernabé, Juan Wernoff por nombre artístico, procedía, como se desprende de otros muchos casos a lo largo de estas páginas, de una larga tradición circense: hijo, hermano, esposo y padre de artistas, que adoptaron el seudónimo Wernoff cuando, trabajando la familia en el circo de Secundino Feijoo, necesitaron buscar un nombre más artístico. No voy a entretenerme en reproducir lo que magistralmente ya contó Sebastián Gasch (1958a), quien gozaba de la amistad del artista y, posteriormente, empresario, debido a la gira que el escritor realizó, en 1953, con el Circo Americano en la ruta del sur, instalación dirigida por Juan Wernoff y que dio pie a numerosos artículos en *Destino*, como «El circo entre bastidores» (Gasch, 1954 a-f), y al libro *El circo por dentro* (Gasch, 1961).

La primera experiencia de Juan Wernoff como empresario se remonta a 1929, cuando gestionó el Teatro del Bosque en Barcelona. Tras la guerra, en 1941, se asoció con Osvaldo Silvestrini, Nani Frediani y José Valtoy para dirigir el Gran Circo Palacio, con el que recorrieron gran parte del país gracias a los numerosos contactos que los socios poseían. Un año más tarde, encontramos a Juan Wernoff en una nueva aventura, esta vez algo más larga, puesto que se extendió hasta 1948; se trataba de la creación del Circo Álvarez-Wernoff. En él, como hemos podido descubrir en carteles anunciadores, participaron, en diferentes programas, Los 7 Pielas Rojas, los mejores piramidistas del alto Arizona, los payasos Trío Óscar, Los Scotland's, ciclistas serio-cómicos, los Hermanos Álvarez, Kimi-ko, la antipodista oriental, el Gitano Faraón y Minuto, su burro sabio, Los Wernoff, superparodistas, Nely y Guerri, excéntricos malabaristas, los payasos Abelardini, Guerrita, Lentejilla y Arbe, Los Hermanos Riquelme, Los 6 Alcaraz, acróbatas, Los Andreu-Rivels, Arturo Manzano y sus caballos andaluces, los Hermanos Moreno, los Hermanos Dola y sus leones; como locutora, Carmen Gómez, la esposa de Juan, y, como jefe de pista, Enrique, el hijo de Juan Wernoff, que en algún cartel aparece como gerente de la empresa. También sabemos que, en algún programa, contó con la colaboración del Gran Circo Corzana (Gasch, 1958a).

El 1948, Juan Wernoff, con sus dos carpas, se asocia con la empresa Feijoo-Castilla y pasa a formar parte del Circo Americano, concretamente en la

llamada ruta del sur, que abarcaba Andalucía, Murcia y Marruecos. De hecho, hemos localizado –en el *Boletín Oficial del Ayuntamiento de Ceuta* (11/5/1950)– una solicitud de Juan Wernoff para instalar su carpa en el verano de 1950 en la ciudad autónoma. Su hijo Enrique continuó la labor de su padre al frente del Americano, pero también colaboró con la empresa Feijoo-Castilla en la organización de festivales en la década de los sesenta.

HERMANOS GUTIÉRREZ

Los hermanos Gutiérrez Armela fueron siempre propietarios de carpas pequeñas, con las que se movieron, sobre todo, por la mitad sur del país, entrando en Madrid en barrios periféricos. Si hemos tenido conocimiento de su actividad, se debe, sobre todo, a que Alfredo Marqueríe pasó un tiempo en el Circo Estambul, regido por Guillermo Gutiérrez, y en el que actuó como Profesor Ignotus. A raíz de esta experiencia, publicó *Un mes en el circo* (1955).

El Teatro Circo Estambul se instaló en el Portillo de Embajadores de Madrid el 8 de octubre de 1955, donde permaneció quince días. Sabemos que actuaron los payasos Hermanos Méndez, el ventrílocuo Felipe Moreno, los malabaristas Trío del Val, aunque también números de variedades, como la cantante María de los Reyes (S./n., 1955). El programa se reforzó con Eduardini, hermano del propietario, con sus 10 enanitos, y con una atracción de las águilas humanas Los Ícaros, de la familia Gutiérrez (Marqueríe, 1955b). Un cartel nos permite conocer el programa *Carnaval en la pista*, con 60 artistas de circo y variedades selectas entre las que figuraban María de los Reyes y su ballet, Madan [sic] Feliú, el Gran Kanisca, Juanita de Córdoba, Los Granados, Angelia, la Venus del aire, los Hermanos Gaditanos, Los Lozanos, Los Ícaros, Suárez y Cuéllar, José de la Vega, Elena y Candi, Enriqueta Esteve, Lamas, amenizado por la Horquesta [sic] Estambul. La comparación con otro programa titulado *Lluvia de estrellas* permite advertir que muchos artistas pasaban de un programa a otro con su mismo nombre, no sabemos si, además, otros se lo cambiaban. En 1956, el circo sufrió un incendio en La Solana: la profesión y la sociedad, posiblemente movilizados por Marqueríe, respondieron con una colecta que fue generosa, un festival en el que actuaron artistas de todos

CIRCO ESTAMBUL

EN PAMPLONA

(INSTALADO EN TERRENOS DEL FERIA)

Sábado 24, sensacional debut a las 7,30 y 10,30 noche

PRESENTA CIRCO, FIEBAS Y RODEO AMERICANO

15 GRANDES ATRACCIONES 15



LOS FEROCES LEONES DE ABISINIA
LOS CABALLITOS PONEIS DE DINAMARCA
COW-BOYS - INDIOS - TIROS - LATIGOS
LAZOS-Y FLECHAS - TRAPÉCISTAS - ILLUSIO-
NISTAS - CUERDAS VOLANTES - ESCALERIS-
TAS - ANTIPODAS - EQUILIBRISTAS - PAYASOS

NOTA.—Circo Estambul le invita hoy a su gran espectáculo con este programa de bonificación. Presentándolo en taquilla tendrá un descuento del 50 por 100 del importe de su localidad, tanto en silla como en general. Todos los días funciones tarde y noche.

IMP. GARCÍA Y C. - CALLE DEL CARMINE, 10 - PAMPLONA - Dte. Leg. 11.3. 8.4.3.81

Cartel del Circo Estambul en Pamplona. 1969. BNE.

los géneros escénicos, e incluso los empresarios Carcellé y Feijoo-Castilla les cedieron materiales.

Pedro Gutiérrez giraba, a la par que su hermano, con el Circo Estambul, primero, con el Circo Hércules y, después, con el Circo Roma, (también nominado como Circo Romano) por Andalucía, Extremadura y La Mancha. Un programa del Teatro Circo Hércules, cuya denominación ya indicaba la convivencia de las variedades y el circo en el espectáculo, informaba de la presencia en él de María de los Reyes, Paqui y Noli, Los Ícaros, Los Armela, Chiquito de Cádiz, el Niño de Linares, etc., es decir, se repetían numerosos artistas del programa del Estambul. En el Roma, según informó *Circo* (p., 1958), que tenía unas largas temporadas de 10 meses con estancias en los municipios también amplias, trabajaron, en 1957, la Familia Eduardini, trío de payasos en el que figuraba Pedro, pero no Eduardo, el hermano mayor, Los Ferreri, olímpicos, el funambulista Volantín, el ciclista Martí, Miss Lumar, anillas en la cúpula del circo, los olímpicos Viñas, el ventrílocuo D'Antonelli, el mago Profesor Jarpel y el caricato Josepi, entre otros. No faltan las «chicas de conjunto», locutores y una «orquesta de siete músicos jóvenes que dan al espectáculo la nota de color con ritmos modernos».

De vida muy efímera fue el Circo Eduardini, nombre procedente del hermano mayor de la saga, Eduardo Gutiérrez. Tan solo había transcurrido un año y medio desde su puesta en funcionamiento cuando, a finales de diciembre de 1958, la instalación quedó destruida por fuertes vientos (Marqueríe, 1958c), algo similar a lo que le ocurriría un año después al Circo Roma de su hermano Pedro en Segovia. Estos casos no son más que el ejemplo de una lista interminable de instalaciones que casi nunca contaban con seguros que los cubrieran; de ahí que fueran la profesión y el público, raramente la Administración, quienes acudieran a su rescate.

ALEJANDRO BAÑUELAS

Como en todos los casos que venimos viendo, las sagas circenses están tan entrelazadas que no resulta fácil encontrar su inicio. Ese es el caso de Alejandro Bañuelas Ranz, quien casó con una hija de Domingo Cortés, del Circo Cortés, que en los años cuarenta y cincuenta circulaba por España gestionado

por los hermanos Secundino y Domingo. Bañuelas, malabarista, y su esposa se asociaron con José Segura –padre de la amplia estirpe circense a la que pertenece Pinito del Oro– para gestionar el Circo Segura.

Aunque la familia Segura es una de las que más artistas de renombre ha proporcionado al circo español (Pinito, Atilina, Carmen del Teide, los Hermanos Segura, Tonito, Arturo Segura, etc.), su carpa fue un reducido circo familiar en el que actuaban sus miembros hasta que eran contratados por circos más potentes. Aun así, sabemos que, en junio de 1949, el Gran Circo Segura estuvo instalado en el solar de la antigua plaza de toros de Madrid, donde presentó dos programas con una crítica muy elogiosa, aunque no era extraño, pues en ellos participaron Pinito del Oro, el Conde Taff Ray, Los Estellés, que trabajaban en la cúpula del circo, los payasos Arturo y Raúl, los Hermanos Segura con su autogiro de la muerte, Norman Fred, etc. (J., 1949). En el cartel del programa *Bagdad*, además de repetirse algunos nombres, aparecían, así mismo, los Marialex (hijos de Alejandro Bañuelas) y sus platillos volantes, las «Diez bellísimas esclavas, conjunto coreográfico» y los «11 Sultanes, la orquesta del circo». Consiguió, así mismo, una gira no desdeñable por el sur el programa *Noche tropical*, en la que aparecían números próximos a la revista y las variedades.

Cuando se separó de los Segura, Bañuelas se asoció con Manuel Mejías, cuyo nombre artístico era Conde Taff Ray, para explotar el Circo de Francia, que, en la temporada de 1958, contó con los chimpancés amaestrados de Vargas, los ciclistas Los Scotland, la *troupe* china Chen-Tu-Chin, los Hermanos Riquelme, un *ballet* alemán, Taff Ray, ilusionista, los Sioux y sus caballos, el alambrista Ferroni, entre otros (Villaplana, 1958). A partir de 1959, pasó a llamarse Circo Kron (Alberich, 1962), con el que se instalaron en diferentes zonas de Madrid (plazas de Castilla y Elíptica, Puente de Vallecas o Carabanchel) media docena de veces a lo largo de la década de los sesenta. Estas estancias no eran más que la punta del iceberg de las amplias giras que el Circo Kron realizó por el país. En su estancia en Madrid, en 1962, contó con Los Cuéllar, equilibristas con aparatos, la familia Carbonari, con las barras fijas, Taff Ray, Los Arriolas, en sus camas elásticas, el contorsionista aéreo Logano, Los Marilex, malabaristas, el humor de Pepino, etc. El año anterior, primero en que se presentaba en Madrid, lo que dio lugar a que Marquerie (1960b) lo denominase Krone, pasaron



Cartel del Circo Segura, de su espectáculo *Bagdad*. 1950. BIVALDI.
 Cartel del programa *Circo y fieras* del Circo de Francia. 1959. BNE.

por su pista, entre otros, Gabi, Fofó y Miliki, Arturo Segura, en la maroma, los Bombay, piramidistas, o el dúo Álvarez, muy buenos en el rulo. El 10 de abril de 1966 se presentan en la plaza de Castilla con la *I Olimpiada Mundial de Circo*, «con 25 atracciones seleccionadas por un jurado internacional», como rezaba la publicidad. En estas aventuras, Bañuelas Ranz estuvo acompañado de sus hijos Alejandro y Domingo Bañuelas, Marialex de nombre artístico, que, en los setenta, formaron el Circo París (S./n., 1975).

Y ADEMÁS...

En la cartelera madrileña, concretamente en los años 1949 y 1951, y en diferentes barrios de la ciudad, se instalaba el Teatro Circo Cirujeda como una barraca más de feria. Pero esta instalación, que llevaba la etiqueta de «circo», estaba destinada a público adulto y giraba por todo el país en los años cuarenta y cincuenta, como ha explicado Montijano (2011), aunque este investigador no limita los espectáculos a un tipo de público. Los niños acudían porque, con frecuencia, se programaban actuaciones de payasos.

López Echevarrieta (2018) recuerda la presencia de esta barraca –de origen valenciano, lo mismo que la mayor parte de sus artistas– en Bilbao para las fiestas de agosto. Su propietario era José Cirujeda Ibáñez y su instalación tenía planta rectangular con localidades de banco corrido en los laterales y sillas en el centro. En la fachada estaban las taquillas y un pequeño tablado en el que actuaban unos payasos que hacían números de mímica con el sonido que les llegaba directamente desde el escenario.

El programa del interior, que empezaba a las cuatro y media de la tarde y terminaba de madrugada, no era apto para menores no sólo porque las vedettes llevaran vestuarios atrevidos para aquellos tiempos, sino porque los cómicos y payasos, en sus bromas, rozaban siempre con las normas de la censura.

Aunque López Echevarrieta recuerda a las *vedettes* que actuaban, también en su recuerdo perviven las actuaciones de los Hermanos Tonetti, de Popey o de Kalo.

En este modelo se inscriben los Teatro-Circo y Circo-Revista de Hervás, de los que hemos hablado, el Teatro Circo Argentino, del bilbaíno Manolo Llorens, y, por supuesto, el Teatro Circo Chino, de Manolita Chen, que hemos



Cartel del Circo Kron. 1966. BNE.



Cartel del Circo Australia. BNE.



Cartel del programa *La vuelta al mundo en 80 minutos* del Circo Arriola Hijos. BNE.

localizado en la cartelera madrileña en marzo de 1950, y del que ha tratado por extenso Juan José Montijano (2022).

La prensa y las referencias espigadas en algunos archivos de estos 35 años que abarca el periodo franquista, han ido arrojando el nombre de una serie de circos que, de una manera u otra, cubrieron todo el territorio nacional llenando muchas horas de ocio y entretenimiento. Se trataba, como se aprecia en estas páginas, del arte escénico más popular y llegaba a todo tipo de públicos y a los pueblos más recónditos; sin embargo, la efímera vida de estas instalaciones ha impedido poder rastrearlas, como también lo ha impedido que no aparecieran en la prensa, si en esa localidad la había. De muchos de estos circos, lamentablemente, no conocemos más que el nombre. Sin duda, el «peinado» exhaustivo de la prensa local y el rastreo en los archivos municipales arrojará luz sobre estas instalaciones.

En este marco, podemos mencionar, en el segundo lustro de los años cuarenta, el Circo Diamante, luego reconvertido en Circo Diamond, de los hermanos Ricardo y Salvador León. Aunque los hemos localizado en sus estancias en Barcelona, su más frecuente ámbito de actuación fue Cataluña y Aragón, aunque se desplazaron por otras rutas de forma esporádica. En un primer periodo, sus espectáculos se componían por igual de números de variedades y circenses, mientras que, como Diamond, se centraron en atracciones circenses de calidad. Pero no debemos pasar por alto, tampoco, el Circo Ramper, que el artista y su hijo Jesús movieron, con escasa fortuna según Leocadio Mejías (1952), por la mitad norte de la Península a finales de los años cuarenta. Con raíces anteriores a la guerra, pero desarrollo posterior a ella, cabe mencionar el Circo Arriola, también llamado en algún momento de la década de los cincuenta como Circo las Américas o Circo América, dirigido por Miguel Arriola y sus hijos, y que hemos localizado en la Feria de Sevilla de 1964 como Circo Arriola Hijos. El apellido Álvarez se ha repetido en estas páginas por la unión del Circo Álvarez con el Wernoff al principio de los cuarenta, pero manteniendo su trayectoria de la mano de Manuel Álvarez, quien, a mitad de los cincuenta, lo transformó en el Californian Clipper Circus.

Imprescindible, así mismo, citar el Circo Hermanos Castillo, sucesor del Circo La Alegría, circo cuya vida se extendió durante los cuarenta y cincuenta.



GRAN CIRCO "LA ALEGRIA"
 Instalado en el sitio de costumbre
 Colosal Compania Internacional de grandes atracciones
 dirigida por el reputado profesor

MR. W. FREDIANI
 Elenco Artistico

Familia Frediani
 Acrobacias a caballo y saltos, uniones en el mundo que ejecutan sus prodigiosos trabajos

Miss Regina
 Legitima artista, sus acrobacias en el mundo de la alta escuela, de costumbre

Miss Zelia
 Legitima artista, sus acrobacias en el mundo de la alta escuela, de costumbre

Liña Rey e Usonia
 Emocionales, epistolarias, en sus juegos acrobaticos a gran altura

Srta. Isabel
 Legitima artista, sus acrobacias en el mundo de la alta escuela, de costumbre

Mr. Adolfo
 Legitima artista, sus acrobacias en el mundo de la alta escuela, de costumbre

La Mesa Diabólica, Pachin Hunchay

BUBY
 Caballo indomable, presentado en completa libertad por el original economista BUBBY

KID
 Caballo indomable, presentado en completa libertad por el original economista BUBBY

Grandiosa Fantasía Árabe
 Sensacional elenco compuesto de actores sabiduros

LOS SOMBREROS VOLADORES
 Dos Amigos y Salsa

Monos y Perros amaestrados
 Presentados en libertad por Mr. Frediani

Gran Revuelo de Saltos Las Delicias del Karey
 Por todos los artistas de la Compania

La parte comica va a cargo de los graciosos clowns, payasos, cómicos, y cómicos y grandiosos musicales, los reyes de la diversión.

SIMEON Y OSCAR
 Artistas de mundo, sus actuaciones

Polito, Coquiñol, Bolivar y Antolin

HOY GRANDIOSO DEBUT DE LA COMPANIA, HOY
 La Banda de Música de esta Compania, acompañará estas funciones. Una vez empezada el espectáculo el se suspenden por completo a la Empresa, el público se queda derecho a ver la gran obra de arte. La música general se suspende hasta el fin del espectáculo de las obras.

Precios anunciados en taquilla
AVISO IMPORTANTE Se comienza a las veintidós horas, que Mr. Frediani compra y cambia toda clase de monedas y sellos antiguos para su colección.

ES.1037.AHP/35.2.4.3.07/GC/3875:2

Cartel del Californian Clipper Circus. BIVALDI. Cartel del Gran Circo La Alegría. WAREX.

En 1962, el Cape Bros Circus, de los llamados hermanos Cape, hizo su primera temporada por el norte de España, que ignoramos si tuvo continuidad. Pese al nombre tan americanizado, se trataba de un circo pequeño de programa tradicional dedicado íntegramente a las artes circenses (E. L., 1962b).

Aunque eran italianos, la familia Frediani, encabezada por el patriarca Nani Frediani, se instaló en Cataluña ya antes de la contienda civil. Desde allí trabajó con el Circo Frediani, el Circo Capitol (que actuó unos días de julio de 1944 en Barcelona) y The Great Bombay Circus, en cuya dirección también participó Liazeed Addulah. Entre sus atracciones, que injustamente no llegaron a entusiasmar al público, según el crítico de *Circo* (S./n., 1958b), el humor de los Hermanos Salas, la danza con incrustaciones acrobáticas de las Bombay Sisters, Miss Dolly con sus ejercicios de contorsión en el trapecio, los perros amaestrados de Señalada, cuya hija Henriette actuó en unos malabares, las acrobacias de los jóvenes Frankoko's, etc. En 1959, Frediani aparece al frente del Circo Napolitano. Recordemos, así mismo, que Nani Frediani fue el director de la escuela del Circo de los Muchachos.

Con Vicente Quirós, de la prestigiosa familia que encabezaba, se relacionan el Circo Valencia, comprado en 1958 y de muy reducidas dimensiones, en el que se mezclaban los números de circo y variedades. A este le siguieron el Bron Circus de Berlín, adquirido en 1966 y de 24 metros de diámetro, y, posteriormente, el Circo México, en 1972, copropiedad con la familia Papadopoulos, que contó con la presencia de varios miembros de esta en los programas, entre ellos Miss Mara, y que fue rebautizado, como los precedentes, como Circo Australia (ZRK, 2022, y Martín Medrano, 2001). En los programas de todas estas instalaciones, la familia Quirós era el principal eje sobre el que pivotaban los programas.

El Circo Moderno se instaló en la plaza de Castilla de Madrid en 1962, «con números muy aceptables», entre los que figuraban Eduardini y sus enanitos, los Granados, malabaristas, Wamba, ciclista, o Ángela, trapecista, además de números de variedades (E.M.I., 1962).

Con una vida relativamente efímera, puesto que duró un solo quinquenio, entre 1963 y 1968, pero con numerosa actividad tanto por la ruta del sur como por la del norte, incluso entrando en la capital, hay que citar el Circo Roma Nazionale d'Italia, formado por el empeño de los prestigiosos payasos Hermanos

Alonso y la familia italiana Franchetti, de tradición circense. Los primeros años en la ruta sur fueron triunfantes, incluso llevaron en alguno de sus programas a la famosa trapecista norteamericana Tonny Stee o a los Jarz.

Alfonso Adalid, a quien hemos visto con Salvador Hervás gestionando el Circo Revista, dirigió, así mismo, un Circo Maravillas, del que nos da cuenta *Circo* (E.L. 1960): nació en marzo de 1960 e inició su ruta en Cataluña. Se trataba de un circo pequeño, de dos palos, pero con una buena compañía que conjugaba las atracciones de circo y las variedades. Entre las primeras, el ilusionista Blakan, el Trío Alberti, de poses plásticas sobre pedestal, Rita Sisters, contorsionistas, Morgado, equilibrista, Bahamonde con su número aéreo y los payasos Anthony y Arpi. Algunas de ellas ya se habían presentado en el mencionado Circo Revista. A lo largo del año descubrimos este circo, con el mismo programa, en la ruta del norte.

Hernán Cortés, seguramente relacionado con el Circo Cortés, figura como responsable del Circo de Bélgica en los sesenta y, posteriormente, con el Bru-xellas Circus o Cirque Royal de Bruselas, con el que se presentó en el Palacio Municipal de Deportes de Barcelona en la campaña navideña de 1974-1975, programa que Xavier Fàbregas (1974) calificó de «noche no muy afortunada», si bien a ella contribuyó un espacio «desangelado». De entre todas las actuaciones, ensalzó a la Troupe de los 5 Alcaraz, en la cama elástica, a Joe Seltz y sus notables ejercicios en cable tensado, y al caballo Furia. Y aunque ya los hemos citado, los Zoo Cirkus, de José Luis Martín en 1968, y el Pedro García en 1974; el Circo Triberti y el Ukranian Zircus, de Paco Pérez, que se presentó en la plaza de Vista Alegre de 1968, o, en los cuarenta, el Gran Circo Borza, de los hermanos Humberto y José Borza, pero en el que actuaron, además, los Rudi Llata o Los Ícaros; el Circo Brasil, de la familia Polo, el Circo Frankoko, de José Sala, el Circo Lusitania, el Circo Alamar y el Circo Elba, del artista del alambre Alamar, y en los sesenta, el London Circus, de varios artistas, y el Circo Olimpia, de Manuel Martos, el Hollywood Circus, importadores de novedades de circo y variedades, según reza su cartel.

Aunque ya casi fuera de nuestro marco temporal, es imprescindible mencionar las instalaciones vinculadas al gran artista Luis Raluy –la Bala Humana–: el Circo Alabama, creado en 1973, y el Circo Moscovo, un año después, con

CIRCO BELGICA

Otra vez en España en su nueva versión y autorizado por el Ministerio de Información y Turismo



PRESENTACION
en esta Localidad de su extraordinaria
Compañía Internacional
de
CIRCO Y FANTASIA

MATY

¡UNA SENSACION MUNDIAL!

Medalla extraordinaria en el último
Festival Círcense de Bruselas

PEPIN Y REMACHE

Los mejores payasos españoles

1.º Premio en la Olimpiada del Humor
1967 celebrada en Chile

15 FANTASTICAS ATRACCIONES

MALABARISTAS - EQUILIBRISTAS
TRAPECISTAS - ALAMBRISTAS
CAMA ELASTICA - RULO - ILU-
SIONISTAS - ANTIPODISTAS - CI-
CLISTAS - CUADRANTE AEREO
CONTORSIONISTAS - PAYASOS
etc, constituyendo todo ello el con-
junto más completo presentado en
una pista.

Breves días de actuación de este extraordinario elenco. ¡GRANDES SORPRESAS!

TODOS LOS DIAS FUNCIONES TARDE Y NOCHE

¡Atención Niños a los Grandes y Especiales Festivales Infantiles!

Venta anticipada de Localidades

AUTORIZADO PARA TODOS LOS PUBLICOS

A. Ordo - Alzante, 12 - Valencia - 1969

Deposito Legal V. 575 - 1969



CIRCO HERMANOS SANTOS

Instalado en

DIA

HORA

El conocido Artista

RAMPIN

PRESENTA:

El ESPECTACULO de CIRCO y VAREDADES con los FAMOSOS

PAYASOS MUSICALES LUIJI Y EMILIO

GRAN EMILINI

TRAPECISTA - VOLANTE - GIMNASTA

MARTA

SENSACIONISTA

TINA - MAR

Revelo de Varones

OTI

El Abate de Varones

Hermanos SANTOS

Entrenamiento y espectáculo a 200000

HERMANOS del CASTILLO

LOS REYES DEL ALAMBRE

Y otros números de nuestra extensa repertorio

ARTE - LUJO - MORALIDAD

Espectáculo autorizado para todos los públicos

Cartel del Circo Bélgica. 1969. BNE.

Cartel del Circo Triberti, de Paco Pérez. 1966. BNE.

Cartel Circo Hermanos Santos. 1966. BNE.

los que trabajaron en Portugal. Al pasar a España lo rebautizaron como Circo Moscú, y ya en democracia, los circos Ringland (1978), William Circus (1984) y Raluy (1987).

En este mismo caso, ya casi fuera de nuestro marco temporal, se encuentran Los Payasos de la Tele, es decir, Gabi, Fofó, Miliki, Fofito y Milikito, de la aclamada estirpe de los Aragón, que se hicieron famosos en TVE a partir de 1972 y que, al final de ese primer lustro de los setenta, empezaron a recorrer nuestro país con el espectáculo *Había una vez un circo*.

Porque sería injusto no mencionarlos nos referimos brevemente a los circos sin carpa, cuyo referente estuvo, quizá, en el Circo Santos (Galea, 1962). Estos circos sin carpa eran circos básicamente familiares que actuaban en la vía pública y que, en el argot popular circense, se les llamaba «licheros», generalmente artistas de valía no contrastada, que no encontraban su lugar en los circos de carpa. Sin embargo, en cuanto al mérito de los artistas, hay excepciones y una de ellas era la familia Santos –conocidos más tarde como Rampín–, compuesta por tres generaciones: el abuelo, Emilio Santos, los hijos de este, Emilio (conocido artísticamente como Rampín) y Fernando, y cuatro hijos de Emilio hijo. Esta familia disponía de un coche, un camión vivienda y un remolque también vivienda. Todos los números (payasos, alambre flojo, trapecio de fuerza, palomas amaestradas, anillas, charivaris y contorsionismo) del programa eran ejecutados por los miembros de la familia, actuando Emilio hijo como jefe de pista. Por las mañanas, este y el abuelo daban clases a los más pequeños. Esta estructura, con el tiempo, se convertiría en el Circo Venus, el Circo Escocia y el Circo Royal. El circo, sin lona, de los hermanos Rueda, que ubicamos en Cataluña a finales de los cincuenta, es un ejemplo más de los llamados licheros.

Este es nuestro panorama de los circos ambulantes de este amplio periodo, pero es seguro que se podrían escribir muchos otros y muy diferentes y ricos panoramas. Queda mucho por investigar en archivos y hemerotecas. Nuestro universo circense en esos años fue de una gran amplitud y diversidad y, lo que es más importante, cubrió todo nuestro territorio nacional.



**FESTIVALES CIRCENSES Y, ADEMÁS,
FESTIVALITIS**





FESTIVALES CIRCENSES Y, ADEMÁS, FESTIVALITIS

El término «festival» es un vocablo que se repite con harta frecuencia en el ámbito circense desde los años cuarenta: festival de los pobres, festival infantil, festival de artistas retirados, etc. Con él se designa cualquier gala de un solo día que se dedica a una finalidad específica, ya sea a recaudar fondos para los artistas que no trabajan o a despedir a una compañía o a unos artistas que terminan sus actuaciones en un recinto.

Sin embargo, a partir de 1956, cuando Juan Martínez Carcellé, que ya gestionaba el Price madrileño y el Coliseum dos Recreios lisboeta, creó el *I Festival Mundial de Circo*, la palabra tomó otro significado que implicaba el componente de certamen, competición y premios, por lo que la palabra «festival» se envuelve en una halo de contrastado prestigio, que, ya en los sesenta y setenta, otros circos utilizarán como etiqueta de calidad (aunque carezcan de ella con frecuencia), pero sin el sentido de certamen. Pero vayamos por partes para descubrir lo que los festivales aportaron al circo español, que fue mucho, aunque no lo suficiente para las autoridades, que no los consideraron dignos de ser manifiestamente apoyados en unos años en que el organismo Festivales de España llenaba nuestro país de estos eventos culturales con la finalidad, por supuesto, de llevar la cultura al pueblo, pero también de atender al turismo y ofrecer una mejor visión de nuestro país en el extranjero. Y ello me lleva nuevamente a preguntarme: ¿indiferencia, desconocimiento, menosprecio?

Sin duda, el gran impulsor de los festivales en ese sentido restrictivo del que hemos hablado fue Juan Carcellé, quien, en diciembre de 1955, había asis-

tido al I Festival Mundial de Circo, celebrado en el Velódromo de Invierno de París, por lo que se propuso implantar este modelo en nuestro país, si bien jugó con los dos significados del término a los que hemos aludido⁴². En Barcelona presentó el festival como competición, pero en Madrid, Sevilla y el resto de España se limitó a ofrecer un programa al que denominó festival.

EL PIONERO: JUAN CARCELLÉ

En abril de 1956, Juan Carcellé anunció en Madrid, con el beneplácito del Sindicato Nacional del Espectáculo y de todas las autoridades, lo que sería el I Festival Mundial de Circo (A., 1956), con el que pretendía «mostrar el mejor espectáculo circense por todos los lugares de España». A tal fin mandó construir una instalación que denominó Zoo Circus –como el que en 1951 hizo circular por España–, que costó 2,5 millones de pesetas y pesó más de 50 toneladas. «Este primer festival circense culminará –después de una jira [sic] por nuestros pueblos y ciudades– en una gigantesca concentración circense en el Palacio Municipal de Deportes de Barcelona en diciembre de este año».

Prueba de que esto fue así es que, en el ABC de Sevilla del 25 de abril de 1956 (p. 46), apareció un cartel del Zoo Circus con un programa titulado *I Festival Mundial de Circo*, en el que, como máxima atracción, se presentó a Pinito del Oro, pero en el que también participaron elefantes indostánicos, los tigres de Bengala del Circo Krone, una pantomima acuática con su *ballet* o la Troupe Bombay. Estas actuaciones se repitieron en muchas ferias y fiestas del país, salvo en Madrid, hasta llegar a Barcelona en diciembre, donde el programa se enriqueció con atracciones de extrema calidad. En la organización de este I Festival colaboró, entiendo que en la de la Ciudad Condal, Pedro Balañá y la empresa Feijoo-Castilla, además de las administraciones locales catalanas. El

⁴² Ni siquiera en este sentido más limitado, los festivales que se realizaron en España en ese momento responden a lo que, en la actualidad (Matabosch, 2012), se entiende por este término cuando se alude al circo. En ningún caso se prepararon dos espectáculos de selección distintos con un mínimo de 20 actuaciones cada uno, número suficiente para que pudiera producirse verdadera competición, pero sí se presentaron, especialmente en el caso de Carcellé, espectáculos de 4 horas de duración en los que se ofrecían más de 30 atracciones en tres pistas. Los especialistas consideran que el primer festival real de circo fue el de Montecarlo de 1974.



Programa –anverso y reverso– del I Festival Mundial de Circo (1956-1957), producido por Circuitos Carcellé y distribuido por el Zoo Circus.
EL DESVÁN, DE RAFAEL CASTILLEJO.

festival contó también con el asesoramiento de Alfredo Marquerié y Sebastián Gasch, los popes circenses de las dos grandes ciudades. Se crearon, así mismo, ocho galardones para premiar las principales atracciones y se eligió, durante las dos primeras ediciones, a una reina del festival, que el primer año sería Pinito del Oro, y el segundo Vera Rogge.

En el Palacio Municipal de Deportes se habilitaron tres pistas que ocupaban una extensión de 40 metros de largo por 20 de ancho, que se convertían en una única cuando actuaban gran cantidad de animales. Hasta 8000 espectadores podían asistir a cada una de las 55 funciones que se produjeron entre el 21 de diciembre y el 20 de enero de 1957, si bien es cierto que al espectáculo le costó arrancar, hasta que Carcellé preparó una gran cabalgata por el centro de la ciudad. Francisco Zafra se convirtió en jefe de pista, labor que venía desarrollando en el Price durante gran parte del periodo de Carcellé, y su esposa Zaira Omar actuó como locutora.

En esta primera edición, la organización del Festival lo configuró con un número muy elevado de atracciones del Circo Althoff. Entre las mejores actuaciones

nes, según Gasch (1956b, 1957a, 1957b), destacaron Frank Althoff y sus 44 caballos, los funámbulos de la Troupe de Bob Guerri, el alambrista Emilio Zavatta, los osos de Doris Arnot, el ciclista Kolmedy, los *clowns* Los Tres Álavas y el capitán Luciano. Todos ellos fueron galardonados. El mayor inconveniente señalado por Gasch fue la falta de intimidad de un espacio de las dimensiones de Palacio de Deportes, queja, por otra parte, recurrente en el cronista catalán ante todos los circos de proporciones desmesuradas que contaban con más de una pista.

Cinco días después de salir de la Ciudad Condal, Carcellé presentaba en el Price, entre el 25 de enero y 27 de febrero de 1957, *Madrid Parada*, con las mejores atracciones, incluidas las premiadas del I Festival barcelonés. La crítica madrileña (Marquerié, 1957a) fue unánime en calificar de «extraordinario» este nuevo programa del que se ejecutaron 78 funciones. En la Feria de Abril de ese mismo año volvemos a encontrar programado el *Madrid Parada* con la presencia de Bela Kremo, Los Álava y, por supuesto, nuevamente, Pinito del Oro. Y lo mismo en Lisboa o Zaragoza.

En el II Festival Mundial de Circo, celebrado así mismo en el Palacio de Deportes entre el 21 de diciembre de 1957 y el 12 de enero siguiente, Carcellé presentó 34 atracciones de 33 circos –7 más que en el año anterior–, que luego tuvieron que ser reducidas por la excesiva duración de un espectáculo que superaba las cuatro horas. Otras cifras ofrecidas por Gasch (1957e) sobre el festival aluden a 390 artistas más 80 personas de apoyo y más de 200 animales. En esta ocasión Carcellé contó con la colaboración artística del Circo Knie, que aportó algunas de sus atracciones, entre ellas los caballos y elefantes amaestrados por los hermanos Knie. Varios números (caballos, fieras, trapecios y acrobacia) tuvieron que exhibirse simultáneamente en las tres pistas.

Destacaron (Elías, 1958a) en esta edición Pinito del Oro, fuera del certamen, Bela Kremo, muy conocido de los barceloneses e, incluso, participante en el *Madrid Parada*; Vera Rogge, equilibrista sobre bolas rodantes; las acrobacias de Los Caroli, los leones de Harry Belli y los payasos italianos Los Francesco, que recibieron un premio del Ministerio de Información y Turismo; Jacky Lopescu, malabarista, y el domador Ve.

El 17 de enero, y durante 15 días, Carcellé presentó en el Price un programa de *Circo ecuestre y fieras* que ofrecía los principales números del Festival,

reforzado por el humor de la zaragata de Pepín León. Marquerié (1958b) se convirtió en notario del gran éxito y ovaciones que cosechó el programa, un programa que mostró en la Feria sevillana el Circo Price de Madrid en viaje por España, aunque Pinito fue sustituida por Patricia D'Or, como se puede apreciar en la publicidad aparecida en el *ABC* de Sevilla (18/4/1958, p.22).

Ante el III Festival Mundial de Circo, Jorge Elías (1958f) dirigió una «Carta abierta al Sr. Carcellé» en *Circo*, en la que le aconsejaba buscar una «figura singular a cuyo favor pueda cargar el peso de la propaganda», y le proponía Los 3 Rívels. Además, le recomendaba la reducción de los programas, la eliminación de los números simultáneos en distintas pistas, el premio a la reina del festival y la indicación de la procedencia de los números, para terminar poniéndole a su disposición la revista para difundir el Festival.

Como primera consecuencia, el III Festival Mundial, celebrado entre el 19 de diciembre de 1958 y el 6 de enero del 1959, eliminó la elección de la Reina del Festival, redujo la duración del espectáculo y la triple pista a una única. En esta ocasión Carcellé contó con el Circo Krone, con su *menagerie*, como soporte del evento, y, con él, algunos elementos de modernidad, como la presencia de un *ballet* que interpretaba algunas coreografías entre las atracciones. Según Jorge Elías (1959a), además de los números de alta escuela, sobresalieron el de los Hansels y sus saltos mortales sobre caballos, el de Atilina, sobrina de Pinito y diestra en la misma disciplina, el de Gilbert Houcke con sus tigres y el de los trapecios volantes de los Palacios como atracción excepcional. Esta visión se completa con los datos aportados por Gasch (1958c) en *Destino*: el circo alemán ya estaba distribuyendo por Europa un espectáculo titulado *Krone-Festival*, compuesto por 387 personas y casi 200 animales, a los que Carcellé añadió dos actuaciones del Ringling, la de Atilina Segura y la de los Palacios, posiblemente las que obtuvieron más éxito. Por otra parte, el espectáculo constó de cinco partes, cada una con un título y con atracciones que se relacionaban con aquellas: «Rodeo en Springfield», popurrí deslumbrante de esos juegos de Bufalo Bill, con más de un centenar de caballos movidos por Christel Sembach; «Indian Holi», con focas y elefantes de la familia Krone y los caballos de los Hansels; «Un saludo desde Viena», el mejor para el cronista, comportaba una extraordinaria exhibición de equitación de escuela; «África Mulud»

estaba protagonizado por los tigres de Houcke, por Atilina y por los Palacios; y «Carnaval en Cuba», en que sobresalió el malabarista Eduardo Raspini.

Lo más destacado de este III Festival pasó a engrosar el programa *Centenario* del Circo Price, y entre el 10 y el 27 de enero de 1959 se realizaron 35 funciones. En el espectáculo, los Palacios, Atilina, Raspini, los ecuyeres del Krone... y los «augustos de la casa» (Abelardini, Lerín, Guerrita, etc.) (Sicilia, 1959). Y en abril, a Sevilla, donde el Circo Price presentó *Cien años de circo*, con Atilina Segura como máximo reclamo, y entre Madrid y Sevilla, el Festival de Circo de Oporto.

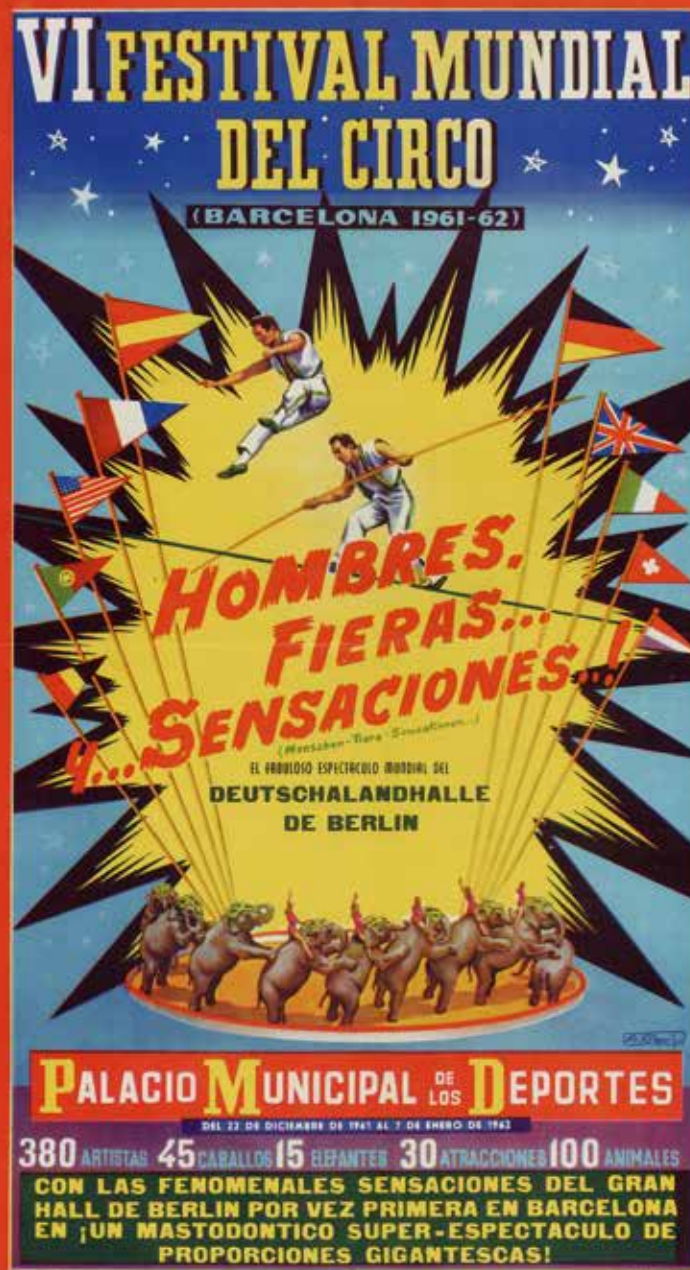
Entre el 23 de diciembre de 1959 y el 6 de enero de 1960, Carcellé ofreció el IV Festival Mundial de Circo, esta vez sin el apoyo artístico de ningún circo extranjero por la necesidad de reducir los gastos, lo que conllevó, así mismo, la reducción en las taquillas, a pesar de que Manuel Amat (1960) afirmara que el plebiscito favorable en las funciones fue unánime. Faltaban grandes nombres -que no grandes atracciones- que llevaran el público al Palacio Municipal de Deportes. En su crónica resaltó el trabajo del domador Gerardi, las *troupes* de gimnastas árabes Ben Ali y Bombay, el elefante Sahib, el más grande del mundo, y su domador Frankello; los barristas ingleses The Raluy's, la *Troupe* yugoslava de acróbatas Frankello, los payasos de la familia Díaz, Manuel Rueda y sus toros amaestrados, el gimnasta sueco Marcello, Leoni, el cohete humano o el humor de Krik-Krak, entre otros. Mucho más selectivo resultó Jorge Elías (1960a), quien solo mostró su conformidad de forma manifiesta con el trabajo de Gerardi, aunque agradeció a Carcellé la vivacidad e intimidad que había imprimido al espectáculo.

El 21 de enero llegó a Madrid como *Festival Mundial de Circo 1959*, conformando su última temporada como director del Price. El programa del espectáculo, que se prolongaría hasta el 22 de febrero, estaba compuesto por algunas -no las más valoradas por la crítica- atracciones del festival barcelonés, con la excepción del elefante Sahib, y con otras nuevas.

En abril-mayo de 1960, Martínez Carcellé realizó una extraña maniobra: presentó el Gran Circo Español, que había creado ese año con Los Vieneses, con el título de *Festival Mundial de Circo 1960*. Sebastián Gasch (1960a) expresó su extrañeza ante tal operación, principalmente por la innecesaria asociación de Carcellé y Los Vieneses, cuyo sentido del espectáculo consideraba caduco. Es



Cartel del programa *Madrid Parada* del Circo Price.
 Madrid. 1957. EL DESVÁN, DE RAFAEL CASTILLEJO.
 Cartel del VI Festival Mundial del Circo.
 Barcelona. Temporada 1961-1962. BNE.



cierto que la presentación del circo, con capacidad para 3000 espectadores, respiraba lujo y esplendor en la instalación, si bien consideraba el programa irregular y ya visto en la Ciudad Condal, y en el que únicamente destacaba la figura de Pinito del Oro, valor seguro de los proyectos del empresario catalán. No tan severo se mostró el crítico de *La Vanguardia* (Mora, 1960), quien resaltaba la presencia de Atilina, Manuel Rueda o la caballería de Frankello.

Por la revista *Circo*, en su número de octubre de 1960, conocemos que el Gran Circo Español llevó su Festival por toda la ruta norte (Cataluña, Zaragoza, Bilbao o Santander).

En el recién inaugurado Palacio de Deportes madrileño, desde el 30 de septiembre al 16 de octubre, y cuando ya no gestionaba el Circo Price, Martínez Carcellé ofreció a los madrileños el *I Festival Mundial de Circo 1960* en colaboración con Los Vieneses y José Sala. Por las tres pistas que se montaron para el espectáculo desfilaron atracciones de primer orden, a decir de Ángel Laborda (1960): Little John, fenómeno de la acrobacia y el equilibrismo; la caballería del Circo Strasburger, los Cuatro Diablos Volantes, Harry Belli, ahora con tigres; la Troupe de Joseph Traber, maromistas, y el humor de Popey y de los tozudos de Luciano, etc. Éxito rotundo en el Palacio de Deportes madrileño, cuyos espectadores acudían a un verdadero festival circense por primera vez.

Repitiendo la campaña navideña en la Ciudad Condal, entre el 24 de diciembre de 1960 y el 8 de enero del año siguiente, se presentó el *V Festival Mundial de Circo*, en el que Carcellé volvió a habilitar tres pistas para mostrar números estupendos, superiores a los de otros años, según Gasch (1960c). Entre ellos destacó a Harry Belli y sus tigres, los caballos en libertad de Alfonso Strassburger, Pierre Alizé y su equipo de volantes, los *clowns* españoles Los Martini, la contorsionista Gitta Morelli, el Dúo Zoppe, a la balanza en la altura, entre otros. Jorge Elías (1961a) ratificó la opinión de su maestro en cuanto a los números, pero también ensalzó la organización y desarrollo del espectáculo. Su único inconveniente, las tres pistas, aunque en esta ocasión aludió a la grandiosidad que proporcionaban al espectáculo cuando se programaban diferentes tipos de atracciones. Como en estas fechas el empresario catalán ya no gestionaba el Circo Price, este programa ya no fue visto en la capital, pero tampoco en Sevilla o en festivales que programaba hasta ese momento en Portugal.

El VI Festival Mundial de Circo de Barcelona, titulado *¡Hombres, fieras, sensaciones!*, se celebró entre el 22 de diciembre y el 7 de enero de 1962. Volviendo a las primeras ediciones, cuenta con el Circo Deutschalandhalle de Berlín, a cuyo frente figuraba Carole Williams, quien, en esos años, ya colaboraba con Feijoo y Castilla en la distribución por Alemania del Circo Americano (rebautizado para la ocasión como Circo Nacional Español). La prensa más experta en temas circenses coincidió en señalar los números de los equilibristas Gene Mendes y Joe Seitz y de los icarios Akeff como los más interesantes, a la par que destacaron el trabajo de tres ecuyeres de la familia Williams y de la Althoff, así como los elefantes de Mr. Gebel (Amat, 1961; Elías, 1962). El programa de este VI Festival de Barcelona se convirtió, entre el 18 de enero y el 11 de marzo de 1962, en un doble programa del Circo Price madrileño titulado *I Gran Festival Mundial de Circo 1962* (Mínguez Ibáñez, 1962a).

Hasta este año Carcellé había ostentado la exclusividad de la denominación «festival mundial de circo», que ahora pasó a ser compartida por varias compañías, especialmente por la empresa de Feijoo-Castilla, que durante dos años apoyó a Carcellé trasladando el festival barcelonés al coliseo madrileño. El programa barcelonés se enriqueció con la presencia de los Arriola, en el primer programa, o Miss Mara y Tonito, que procedían del Circo Americano en sus actuaciones en Ámsterdam, el domador Paul Noel o el humor de Popey y Eduardini con sus enanitos. Este I Gran Festival Mundial de Circo madrileño es el inicio de una serie, hasta IX, que se extendió hasta 1970, cuando el Price cerró definitivamente.

El barcelonés VII Festival Mundial de Circo, titulado *Nöel Circus Festival*, se celebró entre el 22 de diciembre de 1962 y el 6 de enero de 1963. Creo que el título de la reseña de Gasch (1963a) lo dice todo: «Un Festival Mundial de Circo decepcionante», y aún remarca: «Este espectáculo, en efecto, es triste, mortecino, apagado, languideciente». Y esto lo afirmó porque había pocos números de calidad, y los que la tenían, habían sido vistos en Barcelona, como es el caso de Bela Kremo, los trapeceistas volantes Jarz, los chimpancés de Cristiani, los Cuéllar y poco más. El tan cacareado «Acuatic Show» no era para Gasch más que una atracción pueblerina. Si nos llama la atención la dureza de la crítica del cronista, este reconoció, sin embargo, la enorme pericia y trabajo, que conver-



Cartel de la *Gran Parada Circense de Navidad*.
Barcelona. Temporada 1966-1967. BNE.

tían a Carcellé en un experto gerente de festivales (Gasch, 1962c). Como había ocurrido el año anterior, esta edición del festival barcelonés se transformó en el madrileño *II Gran Festival Mundial de Circo 1963*, concretamente en dos programas del Circo Price que se extendieron del 12 de enero al 10 de marzo de 1973. La orquesta de Barceló y la presentación de Enrique Wernoff enmarcaron las principales atracciones señaladas por Enrique Llovet (1963a, 1963b): Los 4 Jarz, las panteras de Alfred Beautour, los chimpancés de Willy Meyer, los malabarismos de Josy Rez, los Cuéllar, el equilibrista Peppino, Los Marialex o los Faggioni. Como vemos, algunas eran coincidentes con el programa catalán, pero también con nuevas incorporaciones, entre ellas las de los payasos Emy, Goty y Cañamón, y Popey y Rubians.

Y OTROS SIGUIERON LA PISTA

El III Gran Festival Mundial de Circo 1964 del Price redujo su extensión entre el 11 de enero y el 29 de febrero, y, por primera vez, fue programado por la empresa Feijoo-Castilla como parte de su temporada circense. Marquerié (1964) destacó los números de la domadora de serpientes y cocodrilos Zira, los corceles de Marianne Althoff, el Hombre Bala (¿Luis Raluy ya actuaba en España?), Los Zemgannos, trapeceistas aéreos, los Akimoto, malabaristas y equilibristas japoneses, los Segura, antipodistas, y sobre todos ellos, los Hortobagis, saltadores en la balanza, y Gypsy Bouglione, danzarina y equilibrista en el alambre. En la parte cómica, Canuto, Rubians, Colilla y Luigi. Grandes ovaciones acompañaron a los números, según el cronista. El Circo Monumental llevó este programa a la Feria sevillana, y a un número incontable de plazas, como *Festival Mundial de Circo 1964*, y el 25 de octubre, en la plaza de toros Monumental, el circo del mismo nombre presentaba el *I Festival Mundial de Circo*, ahora organizado por Feijoo y Castilla. Gasch (1964b), sin aludir a que lleva «Festival» en el título –porque realmente dejó de serlo cuando se acabaron los organizados por Carcellé, y tampoco estos lo eran *stricto sensu*–, alabó el circo puro y familiar, diverso y variado, que se respiraba en el Monumental, cuyo espectáculo calificó de «rápido, ameno y sugestivo», sin atreverse a señalar cuál era su nú-



Gran Festival Mundial del Circo en el Price. Madrid. 1962. BNE.

mero preferido, porque ninguno era de relleno, aunque acabara mencionando, con ligeras variaciones, los mismos que el crítico madrileño.

Artistas de 20 países fueron seleccionados por los gestores del Price para el IV Festival Mundial de Circo 1965 (14 de enero al 27 de febrero: en torno a un centenar de funciones). La contorsionista Fátima Zhora se convirtió en el principal aliciente del Festival, de hecho consiguió el título de reina de este. No faltó, sin embargo, una exhibición de fieras a cargo de los circos Prin y Bouglione, los trapecios bajos de los Murillo, las pirámides humanas de los Tigres del Desierto, los malabares y acrobacias de los Medifred, los trapecios volantes de Los Diamond Flying o el humor de Canuto o Los Four Slack (Marquerie, 1965a). Y desde Madrid, salieron de gira por España y Portugal con el Circo Monumental –que en su programa *Razas, fieras y sensaciones* (a veces también titulado *Festival Mundial*) llevó atracciones del festival– para acabar, del 22 de octubre al 12 de diciembre, en la plaza de toros Monumental presentando el II Festival Mundial de Circo 1965. Gasch (1965a, 1965b) fijó su mirada, lógicamente, en la contorsionista, pero también en el humor de Don Saunders y en el amaestramiento de los ponis y caballos de Philip Gruss, de dilatada estirpe circense.

Pero el año 1965 aún trajo más exhibiciones festivaleras a la Ciudad Condal: Carcellé se presentó nuevamente en el Palacio Municipal de Deportes en campaña navideña. Como ya se había producido un «festival» en la ciudad, optó por llamarlo *I Olimpiada Mundial de Circo 1965-1966*. La gran atracción, quizá siguiendo el consejo de la revista *Circo*, del que hemos hablado, fueron Los 3 Rivals, ensalzados al máximo por Gasch (1966a), pero en la que destacaron, así mismo, los *clowns* Hermanos Martini, Los 5 Ibarra, trapecistas volantes, y los acróbatas Irmanos Lauradores. El resumen de lo que supuso esta *Olimpiada* lo tenemos en las siguientes palabras del cronista catalán:

Se trata de un espectáculo genuinamente circense. Uno de los mejores, en cuanto calidad y cantidad, ofrecidos en este local. Sucesión muy brillante, fuertemente sugestiva de todas o casi todas las atracciones de este género espectacular tan bello, apasionante y difícil. Dinamismo, variedad y amenidad. Compendio de todo lo alegre y emocionante que exhiben los circos a través de los pueblos y de las épocas. Números viejos que parecen nuevos por su limpia y sorprendente ejecución... El impacto en el público ha sido certero.

Creo que las líneas precedentes muestran la imparcialidad de Gasch, que no duda en ensalzar o censurar un espectáculo según sus doctos criterios.

El *V Gran Festival Mundial de Circo 1966* llegó puntual a su cita como primer espectáculo del año al Circo Price, donde volvió a realizar en torno a un centenar de funciones. La publicidad hablaba de atracciones de 30 circos mundiales, entre los que destacaba el Krone, el Gruss, el Gran Cirque D'Hiver, el Togni, el Circus Bross o el Atayde. Marquerié (1966a), por su parte, señalaba las actuaciones con tigres y leones de Roland Prin, los elefantes equilibristas y bailarines de Gruss, los caballos en libertad de Alexis Jeannet, los trapecios volantes de Los Leotarís, los antipodistas Los Oscaria, los funámbulos Los Collins o el humor de Canuto y de los augustos Chiquilín y compañía. Y termina afirmando: «Hay que verlo para creerlo».

Y siguiendo con la festivalitis, el Circo Ciudad de los Muchachos, en su presentación en Madrid (avenida del Generalísimo) en octubre de ese año 1966, tituló su espectáculo *Estrellas nuevas. I Festival Juvenil de Circo*. La novedad, la juventud. Los artistas, los de la compañía del padre Silva.

La empresa Feijoo-Castilla no se presentó en Barcelona, en 1966, con ningún espectáculo titulado «Festival», aunque sí lo hizo con el Gran Circo de Francia y su montaje *Ben-Hur*. Sin embargo, Carcellé repitió, nuevamente en el Palacio Municipal de Deportes, esta vez con el título *Gran Parada Circense en Navidad*. Como figura estelar Tony Steele, que realizó el triple salto mortal de trapecio a trapecio, pero no resultaron desdeñables las actuaciones de los Siete Luckas, acróbatas a la balanza, los payasos italianos Siete Bellos, los saltadores árabes Marrake's o los 5 Rioggi, con su célebre turbillón sobre percha a 12 metros de altura (Gasch, 1966d, 1967a). Y con esta *Gran Parada* se despidió Juan Martínez Carcellé de Barcelona. En total, un gran esfuerzo que redundó en nueve festivales o asimilados y una cantidad incuestionable de iniciativas para llevar el circo a la Ciudad Condal.

El panorama de festivales en las dos grandes ciudades, y desde ellas al resto de nuestro país y no olvidemos a Portugal con sus festivales en Lisboa y Oporto, quedó, desde 1967, hasta el final de nuestro periodo, 1975, y aún más allá, en manos de Feijoo-Castilla. La empresa preparó, en el Price, las ediciones del Gran Festival de los años 1967, 1968 y 1969. Solo este último llegó a Barcelona.

El madrileño *VI Gran Festival Mundial de Circo 1967*, en cuya publicidad se dijo que participaban 150 artistas de los 30 mejores circos del mundo, se desarrolló entre el 12 de enero y el 13 del mes siguiente, con lo que reducía sus días de exhibición y sus funciones. De «amplio» recorrido por la pista internacional, calificó Marquerie (1967a) el programa presentado, en el que destacaba la presencia, entre otros, de los Cher De Tchai, contorsionistas y malabaristas, Los Picards y sus acrobacias ecuestres, los Four Kovacks en la cama elástica, Carmen del Teide, que emulaba a su tía Pinito en el trapecio, y la comicidad de Pepín León y Milanés. Como siempre, el maestro Barceló al frente de la orquesta y Enrique Wernoff como presentador. Al año siguiente, coincidiendo en las fechas, se celebró el *VII Gran Festival Mundial del Circo 1968*. El elevado nivel de las atracciones convirtió en una labor comprometida el quehacer de un jurado que debía decidir entre números de gran categoría, como los ágiles Ríos Brothers, de Egipto, el trapecista italiano Enzo Cardona, Eva Muller, el magnífico *clown* Tandarica y los equilibristas japoneses Los Akimoto. Hubo premios para casi todos ellos (Juanes, 1968).

Para el *VIII Festival Mundial de Circo 1969*, celebrado entre el 17 de enero y el 26 de febrero, Castilla contó nuevamente con atracciones de los 30 mejores circos mundiales, todo ello conjuntado con la música de Mario Barchello. Entre todos los números, «que alcanzan grandes cotizaciones», resultó difícil señalar las mejores, si bien resultaron acreedores de los óscar del festival las malabaristas antipodistas Baraton Sisters, la domadora rumana Ediyh Frayer, los perchistas húngaros Les Sperantos, los equilibristas cantantes Lynda y Bob Gerard y los payasos españoles Rudi Llata (López Sancho, 1969).

Durante 50 días, cuyo inicio coincidió con las fiestas de la Merced, tuvo lugar, en la plaza del Universo de la Feria de Muestras de Barcelona, el Gran Festival Mundial de Circo 1969, organizado por la empresa madrileña, con el patrocinio del Ayuntamiento de la ciudad y del Real Círculo Artístico de esta. El evento pivotó sobre la figura de Charlie Rivel, quien había protagonizado el programa que siguió al festival madrileño en el Price y a quien el ministro impuso la cruz de Isabel la Católica y la medalla al mérito en el trabajo. Se presentaron 40 números, entre los que destacaron, por supuesto, el *clown* catalán y sus hijos, los Charlives, pero también los trapecistas volantes mejicanos Los 4

COLISEU *dos* RECREIOS *de*
LISBOA

DEL 27 NOVEMBRO ó 21 DECEMBRO DE 1970

1^{er} FESTIVAL MUNDIAL DO CIRCO

**!! OS MAIS FAMOSOS CIRCOS DO MUNDO EN RENHIDA !!
E NOBLE COMPETIÇÃO CON VOTAÇÃO PÚBLICA !!**



Os gigantescos superespectáculos do «Festival Mundial do Circo» tem uma duração de tres horas aproximadamente, con el siguiente horario:

Todas as noites: 21 horas.
Quintas Feiras, sábados, domingos y feriados:
MATINES: 16 horas.

CIRCO PRICE
DE MADRID
TOURNEE OFICIAL POR ESPAÑA

DOLLYS SISTERS
Ballet de la Escuela de la Reina
Trio de la Escuela de la Reina

KOMA-ZURU
El Manantial del Tio

1^{er} CLOWNS IN LULLON
OS FAYASCO ITALIAN

Los DOHRITCI
El Circo Suizo de la Escuela

KARINDA de SUIZA
El PAVASO SOBRE LA JUELA DE LA JUELA

LOS CHARLES
LOS SEASIDE PIRATES

TIGRES I LEONES
LA JUNGLE SAVANNAH DEL CIRCO

RODEO TEXAS COWBOYS
CABALLERIAS AL GALLOPE

LOS ZAVROS
LOS MONARCA DE LA JUELA

GRAN FESTIVAL MUNDIAL DEL CIRCO

MARY SANTIPE
LA REINA DEL CIRCO

VILLAGARCIA
7 de Octubre 1970 en Matutino
Dia 12 de Mayo a las 1.45 y 11
Dia 13 de Mayo a las 11 y 12

Cartel del I Festival Mundial de Circo en el Coliseu Dos Recreios. Lisboa. 1970. BNE.

Cartel del Circo Price de Madrid en gira por España con el programa *Gran Festival Mundial de Circo*. 1971. BNE.

López, el domador de leones Paul Noel, los caballos en libertad de Alfred Belli, los Saltadores de Budapest, acróbatas con balanza, los contorsionistas humorísticos Joe y Kay, los saltadores árabes Hassani y los equilibrios sobre rulo de Los 3 Marianis (Gasch, 1969a). Curiosamente, no se repitieron los principales números del festival celebrado en la capital, como tampoco en esta, durante el IX Festival Mundial de Circo 1970, el último que se celebró en el Price a escasos meses de su cierre definitivo, aunque sí los de la Ciudad Condal. Sus fechas, las de siempre: del 18 de enero al 22 de febrero y sus principales números, según López Sancho (1970a), la Troupe de los Rodríguez, maestros en la barra fija, los olímpicos Concha and Concha, la perchista Gisele, las Dolly Sisters, que dominaban la percha y el biciclo, los caballos en libertad de Dany Renz, los Urbans, saltadores de balanza, Peppet and Company, saltadores que unieron agilidad con humor y caricatura, los payasos españoles Pery y Popey y el italiano Galleti, etc., es decir, el Circo Price, en la modalidad que le dio el nombre al recinto, presentó un último festival de difícil olvido.

Con muy ligeras variaciones, la empresa Feijoo-Castilla presentaba, el *Gran Festival Mundial de Circo* en Sevilla y otras plazas españolas.

A partir de este mismo año 1970, se inicia una nueva etapa en este capítulo de los festivales: los que durante, aproximadamente, una década, se celebraron en el Palacio de los Deportes de Madrid y en la barcelonesa plaza de toros de Las Arenas. Pero previamente hagamos un paréntesis para referirnos al Circo Atlas, que, entre 1971 y 1974, presentó cuatro espectáculos que tituló *Festival Mundial de la Risa*, y el año correspondiente. No se trataba más que del programa con el que los Tonetti hacían temporada ese año, lo mismo que ocurrió con el *Festival Internacional de circo y fieras* con el que el Berlin Zircus de Ángel Cristo, se presentó en Madrid en 1971.

FESTIVALITIS

Aunque entre enero y febrero de 1970, la empresa Feijoo-Castilla presentó, como hemos visto, el IX Festival Mundial de Circo en el Price, ese mismo año, en campaña navideña, y ahora en el Palacio de los Deportes, ofreció a los madrileños otro I Festival Mundial de Circo (1970-1971). Marquerié (1970b), que

actuó una vez más como cronista, contó este evento: atracciones de 30 circos distintos que desfilaron con sus correspondientes banderas y que, al final, compusieron una bella alegoría navideña que dejaba entrever la certera visión luminoplástica de Arturo Castilla, todo ello amenizado por la orquesta de Mario Barceló y los intermedios cómicos de Diego, hermano de Popey. Con ritmo trepidante y alternando los diferentes géneros circenses, siguieron las actuaciones: Joe Bill y los Arakos trasladaron al público al lejano Oeste, Hansel y Miss Lilian se convirtieron en mosqueteros a caballo, Yanco presentó a sus leones, los Karinda mostraron sus habilidades como extraordinarios funámbulos, los Tres Rivels, el grupo folclórico escocés Daghenan Piper Girls, que animó con sus danzas de espadas, y los números se sucedieron... hasta que los Ronritas marcaron la diferencia con su número de acrobacia. ¡Lo nunca visto!, según el cronista. Y un poco de todo, decimos nosotros.

Y a la par, en el Teatro Balear, de Palma de Mallorca, el día 1 de enero de 1971, programado por la empresa madrileña en la parte circense, ofrecía el Festival Mundial de Circo con Mary Santpere como máxima atracción.

También Barcelona inauguró espacio, Las Arenas, para la ubicación del I Festival Mundial de Circo 1971 coincidiendo con las fiestas de la Merced (8 de septiembre-24 de octubre). Con algunas variaciones, no demasiadas y ya vistas en la Ciudad Condal, se presentó el mismo programa que en la capital, si bien actuó como augusto Mary Santpere, que recibió todas las ovaciones y aplausos con los que su ciudad quiso reconocer su meritoria labor. Según Gasch (1971), sus «parodias son de antología, son pequeñas obras maestras de observación sutil y aguzada». A ella se debió, sin duda, el éxito del espectáculo, al que contribuyeron, como en Madrid, los Karinda y los trapeceistas volantes Marilee Flyers.

En el II Festival Mundial de Circo madrileño, Castilla ahondó en la presentación de números no puramente circenses, como ya había hecho en la edición anterior con el grupo folclórico escocés. Ahora se trataba de las danzas acrobáticas de Rabat, de los grupos de abanderados de los juegos del Palio de Siena y de las Majorettes de Montpellier. Como novedad, una pista acuática para el show del Circo Smart, los trapeceistas Troupe Mariles, que trabajaban en dos trapecios simultáneos, el domador Dieter Farell, los Marilee Flyers, Fattini, el

hombre farol y Los Rodríguez. No faltaron tampoco el humor de los Rudi Llata o la pericia de los también españoles malabaristas D'Angolis. El festival contó con el apoyo del Ministerio de Información y Turismo, el SNE y la Delegación Nacional de Deportes, aunque el riesgo fue de la empresa circense (Laborda, 1971). Una somera enumeración muestra cómo los festivales de Madrid y Barcelona se alimentaban mutuamente. Este programa, con sus consabidas variaciones, lo presentó el Circo Americano en Sevilla como *Gran Festival Mundial de Circo 1972*.

Los hijos de Pompoff y Teddy, Los Aragón, más conocidos como Zampabolllos, Nabucodonosorcito y Víctor, constituyeron la médula del II Festival Mundial de Circo 1972 de Barcelona, que se celebró en el lugar y fechas habituales. Aunque su actuación fue motivo suficiente para los llenos que se produjeron en Las Arenas, el programa contó con números de gran calidad, como los tigres mongólicos de Taras Bulba, los caballos de la Troupe Magyar, las equilibristas rusas Tovarich, Miss Josephine y su fortísima cabellera, que le permitía hacer equilibrios sujeta por esta, los elefantes de la tropa Richter, los Sallay, saltadores de balanza, o los ya conocidos en los trapecios volantes Marilee Flyers (S./n., 1972c). Muchos números de este programa pasaron al III Festival Mundial de Circo en Navidad de Madrid, especialmente los payasos de la familia Aragón, que se convirtieron, también en la capital, en las estrellas del espectáculo. Como novedades más destacadas, según Marquerie (1972c), Los Gaona, los mejores trapeceistas volantes del momento, Simonet sobre el trapecio giratorio, Los Biros, que conjugaban antipodismo con los juegos icarios, Rogana y sus equilibrios, Los Diablos del Bombo, acróbatas y malabaristas, o Galleti, portentoso funámbulo cómico.

Y con el III Festival Mundial de Circo 1973 de la Ciudad Condal cerramos el ciclo de festivales por este año, al tiempo que abrimos la presencia en la pista de atracciones que, con casi total seguridad, se ofrecerían, al año siguiente, por toda la Península de la mano de alguna de las instalaciones de la empresa Feijoo-Castilla. Aunque Gasch (1973c) puso fin a su reseña afirmando que ese festival no aportaba «nada excepcional, nada fuera de serie, pero está bien presentado y todos los artistas que lo integran son excelentes», señaló algunas de sus actuaciones más novedosas y originales o que entrañaban mayor difi-



ES.1037.AHP/34 1 2 3 01//DPT/48

FESTIVAL MUNDIAL DEL CIRCO 1964

CIRCO MONUMENTAL

EL MAS FAMOSO CIRCO DE EUROPA EN VIAJE POR ESPAÑA. PRESENTARA ESTE AÑO

EL FESTIVAL MUNDIAL DEL CIRCO 1964

EL COLOSAL PROGRAMA DE LAS NACIONES!

UN FASTUOSO DESFILE DE CIRCOS DE AUTENTICA EXCEPCION

- EL MOTORISTA DIABOLICO
- LOS ASOMBROSOS SALTADORES
- LOS ACROBATAS HUMORISTAS
- LA PARISINA DEL ALAMBRE
- EL TRAPEZCO DE LA MUERTE
- LAS SEÑAS ANTIPODISTAS
- LOS PEQUEÑOS TIGRES DE BENGALA
- LOS INTREPIDOS EQUILIBRISTAS
- LOS SENSACIONALES ICARIOS
- LOS ELEFANTES SAGRADOS DEL TIBET
- LOS VOLTEADORES A CABALLO
- LOS REYES DEL HUMOR Y DE LA RISA

Con la especial y extraordinaria colaboración de

¡LOS COSACOS RUSOS!

¡Del Coronel IVAN BRATUCHIN, en sus sensacionales volteretas a caballo!

y la presentación en España del temerario y audaz triunfador de las vertiginosas marchas de Munich 1.963 en moto sobre obstáculos

¡WOLF BELLFIS!

¡Creador del looping de la Muerte a 120 kilómetros por hora!

GRAN FESTIVAL MUNDIAL DEL CIRCO

CON LAS MAS FAMOSAS ATRACCIONES PROCEDENTES DE LOS

¡20 MEJORES CIRCOS del MUNDO!

- **TROUPE 7 VASALLOS**
Del Circo Paganini de Viena
- **WOLF BELLFIS**
El Motorista Diabólico
Del Circo Wilton de Sud-América
- **CORONEL IVAN BRATUCHIN**
Los Volteadores a Caballo
Del Circo Bratuchin de Rusia
- **TIGRES DE BENGALA**
Del Circo Rajal de Bombay
- **PEPET and C.**
Del Circo Bratuchin del ex-Líbano
- **WARACH**
"El Trapecista de la Muerte"
Del Circo Bratuchin de Leningrad
- **DICK Y POPEY**
Del Circo Paganini de Viena
- **LOS ELEFANTES INDIOS**
Del Circo Bratuchin de París
- **BROTHERS SEIGURA**
Del Circo Bratuchin de América
- **MISS GYPSY** Reina del Festival
Del Circo Bratuchin de París
- **LORENTIS SISTERS**
Del Circo Bratuchin de París
- **TROUPE 9 PORTOBAGYS**
Del Circo Wagner de Hamburgo
- **LOS LEONES DE AFRICA**
Del Circo Bratuchin de Leningrad
- **LOS LEOPARDO DE JAVA**
Del Circo Bratuchin de Leningrad

¡LA MAS GIGANTESCA MANIFESTACION CIRCENSE CONOCIDA HASTA HOY!

Anverso y reverso de cartel del Gran Circo Monumental con el programa Festival Mundial de Circo 1964.

WAREX.

ES.1037.AHP 1 2 3 01//DPT/48

cultad: el domador Voss, los ejercicios de Simons en el trapecio, los payasos Hermanos Moreno, el gimnasta de la familia Polo, que sostuvo con un solo brazo a sus compañeros, o el triple salto mortal de los Hermanos Souza, la familia Trap con sus malabares, los patinadores Kordium, los saltos de Los Alcaraz en la cama elástica o los perchistas búlgaros Dobrichs, etc. Pese a que no mostró excesivo entusiasmo por el programa, se deshizo en elogios hacia la empresa acaudillada por Castilla, a la que calificó de «poderosa palanca para el desarrollo del circo en España en su aspecto comercial y de gran espectáculo».

Y llegó la Navidad de 1973-1974, y con ella el IV Festival Mundial de Circo en el Palacio de Deportes de la capital en el que debían destacarse, según opinión del propio promotor, recogidas por Ángel Laborda (1973), el equilibrista Duval, capaz de cruzar el alambre sobre zancos a 15 metros de altura, los osos blancos de Úrsula Boettche, los payasos italianos Los Rastelli. Y además, los Kordium, campeones de patinaje artístico y acrobático, Lucky and Bela y sus grupos de chimpancés, Enrique Romero, equilibrista sobre rulo, los humorísticos Bricios..., y así hasta representantes de 20 países.

En fechas más tempranas que otros años, desde el 28 de agosto al 1 de octubre, se celebró el IV Festival Mundial de Circo en Las Arenas. De manera extraordinaria, un entusiasta de las artes circenses como Sebastián Gasch (1974a) consideraba que el programa que presentaba Feijoo-Castilla, que nos había acostumbrado a espectáculos impecables y que ahora parecía reservar para sus giras por el extranjero, «no sobrepasa los límites de la discreción en cuanto a presentación y atracciones. Diríase que este programa ha sido organizado para ofrecerlo en “provincias”». Se repitieron atracciones de los festivales anteriores de Barcelona y Madrid y, como novedad, las serpientes de Miss Zhira, los cocodrilos de Alan Sahri, la tropa china Koon, el *ballet* aéreo de las Olympias o Faludys, saltadores de balanza, etc. Y sentencia el cronista: «En los dominios del circo, cualquier tiempo pasado fue mejor».

Y llegó el V Festival Mundial de Circo al Palacio de los Deportes, ahora inscrito en el ámbito de los Festivales de España, como ya había ocurrido con el Circo de Moscú en 1970, momento a partir del cual algunos de los festivales y programaciones (Circo de los Muchachos) circenses van a recibir el apoyo del Ministerio de Información y Turismo. El desfile inaugural, con la Parada

de las Naciones, contó con las Majorettes de Montpellier. De las palabras del crítico de *ABC* Ismael Fuente (1974b), se deduce que se trató de un programa –compuesto por 22 atracciones– irregular: «Hay atracciones realmente espectaculares, como la de los Tambores de Hiroshima, o como la Danza del Fuego. Otras lo son menos». Y, curiosamente, los que más impactaron al crítico no eran puramente circenses. Y repitieron, una vez más, los Hermanos Moreno.

En 1975 no se celebró festival en Barcelona en torno a la Merced porque se produjo, en las mismas fechas y lugar, la visita del Circo Americano con el espectáculo compuesto por *Blancanieves y los siete enanitos e Historia de América*.

En Madrid, en el periodo navideño 1975-1976, se celebró el VI Festival Mundial de Circo, en el que se instituyó un óscar nominado «Alfredo Marquerié», figura que tanto hizo por el circo en el ámbito madrileño y fallecido en accidente el año anterior. Miss Mara al trapecio, los Bennys, saltadores checos a la balanza, los alambristas alemanes los Diablos Blancos, Los Flying Armors, trapecistas, y los juegos de ilusionismo Lee Pee Ville fueron algunas de las más destacadas atracciones de esta edición, en la que también participaron la orquesta El Empastre y los payasos Los Di Lellos, en la parte cómica, a los que se sumaron actuaciones muy llamativas, como el caballo Furia, presentado por Joe Bill, o el proyectil humano John Taylor (Adame, 1975b).

Los festivales continuaron, pero no por mucho tiempo, y de forma irregular. Las causas, muchas, entre ellas la práctica desaparición de la actividad circense por parte de los principales artífices de estos eventos, o un ambiente bastante generalizado de crisis en el mundo del circo, al que no sería ajena la estrecha convivencia y connivencia con la televisión, las cada vez mayores dificultades/requisitos que imponían –y siguen imponiendo– los ayuntamientos a las instalaciones circenses o quizás también un cambio de mentalidad en la población, que vio el circo como algo añejo y anclado en un pasado que se deseaba olvidar.

De estas páginas se deduce que la implantación de los festivales circenses en España aportó una mayor calidad y variedad a las pistas españolas, la apertura a nuevas formas escénicas y diferentes concepciones del espectáculo, la llegada de producciones de calidad a muchos rincones de nuestra geografía que, con anterioridad, se debían conformar con programas menos contrasta-

FEIJOO Y CASTILLA presentan, por 1.^a vez en España, el

GRAN CIRCO DE FRANCIA

Director: ALEXIS GRUSS - JEANNET

CON EL MAS FAMOSO Y SENSACIONAL ESPECTACULO CINEMATOGRAFICO LLEVADO A LA PISTA DE UN CIRCO

BEN-HUR!

¡LA FABULOSA HISTORIA DE BEN-HUR DE LA PANTALLA A LA REALIDAD!
¡SOBRE LA COLOSAL Y GIGANTE PISTA-HIPODROMO DE MAS DE 1.000 METROS CUADRADOS!
¡LA MAYOR PISTA DEL MUNDO!! ¡SOLO COMPARABLE A UN CIRCO CON 4 PISTAS!!
¡ALGO JAMAS VISTO EN EUROPA!
¡LOS DESFILES DEL IMPERIO ROMANO! ¡LOS EXCLAVOS EN LAS GALERAS!
¡LAS FIESTAS OLIMPICAS DEL COLISEO! ¡LA LUCHA CONTRA LAS FIERAS!
Con las emocionantes... **¡CARRERAS DE CUADRIGAS!**
...Todo ello, en... **¡EL MAYOR ALARDE REGISTRADO EN LA HISTORIA DEL CIRCO!**
¡Además!... ¡Sobre sus Pistas 1, 2 y 3!
LOS 30 MEJORES CIRCOS DEL MUNDO... CON LAS 30 ATRACCIONES TRIUNFADORAS DEL

GRAN FESTIVAL MUNDIAL del CIRCO 1966

- **LOS COLLINS** "OSCAR DEL CIRCO 1966"
Impresionantes acrobacias que vencerán el río Sena de París, sobre un cable extendido a 100 metros de altura.
- **LA TROUPE MEXICANA 7 OSCARIAS**
- **LOS AVIADORES EQUILIBRISTAS DEL ESPACIO**
- **LAS FANTASTICAS ESTATUAS VIVIENTES**
- **EL FABULOSO BALLET DEL AIRE**
- **ZAVATA**
El espectáculo millonario, en sus prestigiosas acrobacias sobre la cuerda floja.
- **LOS 20 SALTADORES DE ARABIA**
- **LA COLECCION DE CABALLOS Y PONEYS**
- **ELEFANTES! TIGRES! LEONES!**
- **LAS TEMIBLES PANTERAS DE JAVA**

¡LAS MAS FAMOSAS TROUPES DE CLOWNS Y PAYASOS!
"THE AUSTIN SPIDER" CON SU COCHE LOCO Y ORIGINALES PARODIAS
... y la reaparición de los famosos payasos españoles ...

EMI-GOTI-CAÑAMON

A su regreso de Alemania y Francia, más graciosos que nunca

¡UN COLOSAL DESFILE DE AUTENTICAS NOVEDADES, QUE CAUSAN EL ASOMBRO Y LA ADMIRACION DEL MUNDO!
**¡UN CIRCO DISTINTO, UNICO Y ESPECTACULAR !!
¡QUE SUPERA TODO LO VISTO E IMAGINABLE !!**

GRAN PARQUE ZOOLOGICO

ABIERTO PERMANENTE DESDE LA LLEGADA DEL CIRCO
ELEFANTES - TIGRES - LEONES - OSOS
PUMAS - PANTERAS - CHIMPANCES - MONOS
PONEYS - HIENAS - LEOPARDOS, etc.

Cartel del Circo de Francia con el programa Gran Festival Mundial de Circo 1966.

CIRCO ATLAS

EL PALACIO DE LA BIENIA
PRESENTA SU GRAN FESTIVAL 1958
¡MONUMENTAL PROGRAMA!

RODOS
THOMAS DEAN
TEDO AVAL
LOGANO
LES FERRI
MISS CERBE
LES DAGYAR

CHIMPANCES
LES KUNSA
ESTERPAIDONES
MAGNI EL MEXICANO
THE BRUNOS
ESOCDE DE RITMO
ESTERPAIDONES

H. TONETTI
PARTICIPAN EL POR MAYOR
SERVATIA ARRIETTERA

GRAN DESFILE INTERNACIONAL del CIRCO
RECORADOS, PRESENCIA, JARDINES, PROPIEDAD 1.ª IMPRESA

Cartel del Circo Atlas con el programa Gran Festival Mundial de Circo. 1958. BNE.

dos, etc. Pero junto a todos estos beneficios, también significó la progresiva utilización de amplios espacios deportivos para la actividad circense, con lo que se perdía la magia e idiosincrasia que había proporcionado la carpa, para convertirse en un espectáculo de masas más; y, además, también provocó el cuasimonopolio de la actividad circense, primero, en Carcellé y Feijoo-Castilla, y, posteriormente, en estos últimos, únicos capaces, por la fortaleza de sus empresas, de emprender iniciativas de este estilo, no solo en el plano económico, sino también de gestión y organización. Y, por supuesto, hacían falta «contactos» en todas las instancias administrativas y en el sector circense. A consecuencia de todo ello, de lo bueno y de lo menos bueno, el Estado empezó a contar con el circo en sus políticas culturales: ya era algo de lo que se podía «presumir» de cara al extranjero, algo «utilizable» por el régimen, lo mismo que había hecho con el Circo Americano o con el Circo de los Muchachos en sus giras internacionales.



PRESENCIA INTERNACIONAL





PRESENCIA INTERNACIONAL

CIRCOS EXTRANJEROS EN ESPAÑA

Como es evidente, aunque el objetivo de la presente edición es mostrar cuál fue el devenir del circo en España durante el amplio periodo franquista, nos ha parecido lógico centrarnos en el circo español que se presentó en nuestro país, así como en las circunstancias político-sociales e históricas que en él influyeron. Sin embargo, para lograr una visión exacta de lo que se ofreció en las carpas que recorrieron España, nos vemos en la obligación de aludir a los circos extranjeros que por ella transitaban, entre otros motivos porque, por lo general, lo hicieron de la mano de las grandes empresas circenses españolas, a veces en colaboración con otras empresas, costumbre muy extendida en la época. Recordemos que, con frecuencia, por comodidad logística o por necesidad ante las protestas del sector circense español, los circos extranjeros debían girar bajo el «paraguas» de uno nacional o con licencia de este, práctica que, por otra parte, era común en Europa. Recordemos los numerosos trámites administrativos que los circos debían cumplir en cada plaza, además de que la logística y los contactos en cada población requerían un alto grado de profesionalización, que con frecuencia desconocían las instalaciones ajenas al país.

Someramente, entre otros motivos, porque, con seguridad –ya nos hemos referido a ellos en otro capítulo de este libro–, nos referiremos a los circos extranjeros que giraron por nuestro país, principalmente por las grandes ciudades, aquellas que, por número de habitantes, podían aportar un público su-

ficiente capaz de financiar las grandes instalaciones que, por lo general, comportaban los circos extranjeros o los españoles que los amparaban.

Por pura lógica por lo visto hasta ahora, el primero que se movió para traer compañías y artistas individuales a España, concretamente al Circo Price, fue Juan Martínez Carcellé. Ya hemos dicho que, hasta que no finaliza la II Guerra Mundial, en 1945, resultó casi imposible traer atracciones de otros países, con la excepción alemana, pero no así a partir del final de la contienda. Además, el empresario catalán contaba con la ventaja de sus buenas relaciones con la Administración franquista, la misma que le permitía llevar sus compañías a Portugal con un solo visado.

Juan Carcellé contribuyó a que los más renombrados circos extranjeros se presentaran en nuestro país; unas veces adaptándolos a las instalaciones o eventos que programaba, como es el caso del Cirque Knie National de Suiza en el Olimpia y en el Price en la temporada 1945-1946 o el Zoo Circus de Suecia en el otoño de 1946, y otras instalando carpa propia, como ocurrió, en el otoño de 1949, cuando los dos programas –*Tarzán en casa de los tigres* y *Los 10 magyar*– que el Circo Mikkenie había ofrecido en el Price madrileño se presentaron, de la mano de Carcellé, en la carpa del propio Mikkenie delante del solar del antiguo Olimpia. El ritmo de transición de una a otra ciudad era muy rápido: acabado el primer programa en una ciudad, pasaba a la siguiente, y lo mismo con el segundo, lo que venía favorecido por los circos estables o las dobles carpas. En el invierno de 1950, se presentó en el Circo Price gran parte de la compañía de Mikaela Busch, que mostró su soberbia colección de caballos noruegos realizando números de alta escuela (L. S., 1950). La prensa (S./n., 1949) señaló que el alto presupuesto de estas organizaciones no permitía una larga presencia en la capital. Tras contar con Willy Holzmüller para el programa *Goliat* (1952), conformado con motivo de la celebración de los diez años del empresario catalán al frente del Price, dos años más tarde movió el Circo Holzmüller por nuestro país y Portugal hasta que un percance en Manzanares acabó con la gira y casi arruinó a Carcellé, que se ocupaba de su distribución. Finalmente, en el marco del I Festival Mundial de Circo, celebrado en Barcelona, contó con gran parte del Circo Althoff; en la segunda edición, con el Circo Knie, que, como hemos dicho, ya había trabajado con Carcellé en la década

Circo de ITALIA

EN RUTA POR EUROPA ♦ INSTALADO EN EL REAL DE LA FERIA

VIERNES 29 de Abril, a las 10'45 de la noche

¡Solemne inauguración!

Presenta su gigantesca Compañía de

CIRCO INTERNACIONAL

¡NUMEROS SIMULTANEOS!

LOS ALVAREZ

¡Sensacional!

Doble escalera a los pies

ATILUS

Gimnasta aéreo

BEL ROSI

Bellezista cardiovascular Venetiana

Los Brothers

Pareja acrobática

ANNY

Original anillista

Familia Arriola

Acróbatas sobre Trampolín Americano

Franchesca

Funambulista

Los Artinios

Artistas del Palacio de Cristal

ROSITA Y RAUL

Los más jóvenes Trapecistas Europeos

FREDY - ROSSI

Ilusionistas modernos

Trío Marcorelli

Ases del Ciclismo

LOS ALIARS

Olimpicos Internacionales

The Luimar

Equilibrada sobre Pedestal

Los Lozanos

Fantasia Acrobática

Carmina y Pakin

Extraordinarios Humoristas Musicales

¡El Payaso de las MIL CARCAJADAS!

20 Melodian Show

♦ Aguilanza y Grís. Hermosas voces del Circo

♦ Orquesta Mambo

TODOS LOS DIAS FUNCIONES TARDE Y NOCHE

JUEVES Y FESTIVOS, 3 FUNCIONES

Representante en este: JULIO MARCOTE

Imp. LA ACCIÓN SOCIAL - Pamplona - España (reg. B.R. 27) - 1958

Cartel del Circo italiano Jarz. Temporada 1957-1958. BNE.

anterior; en la tercera edición del Festival, en el periodo navideño de 1958-1959, Carcellé dispuso del Circo Krone al completo, más dos atracciones del Ringling, y, en el VI Festival, con el Circo de Carola Williams (Elías, 1962).

En el segundo lustro de los cincuenta, la empresa Amorós-Silvestrini desempeñó un no desdeñable papel en la introducción de circos extranjeros en España. Esta se benefició de los contactos de Osvaldo Silvestrini en su país de origen para girar varios circos por el nuestro. En torno a la fiesta de la Merced de 1957, llega el Circo Jarz, italiano, que se instaló (3000 localidades) junto a la Monumental de Barcelona, y, además, se movió por la ruta norte y centro del Estado con gran éxito (Elías, 1957c), lo que provocó que, al año siguiente, girara por todo nuestro país «por su cuenta y riesgo» (lo que no es del todo cierto, puesto que llevaba a Ricardo León como representante), lo que molestó al sector por la fuerte competencia que representaba. Zanni (1957), desde *La Vanguardia*, hablaba de «éxito tan caluroso como merecido» y destacaba las actuaciones de los números de la familia (trapecistas, domadores, etc.) que daba nombre a la instalación, con la excepción de los *clowns* Campos, del imitador de voces y sonidos Rolland Sollath y de los equilibristas Caroli. Jorge Elías subrayó que este programa hizo la delicia del público más joven, especialmente gracias a Enrico Mazzoni. Al año siguiente, los Amorós-Silvestrini, en colaboración con Salvador Hervás, que controlaba también las rutas del sur –incluso el norte de África–, trajeron a España el Circo Aurora, propiedad del matrimonio formado por Aurora Togni y Leónidas Casartelli, lo que provocó que también se le conociera como Circo Casartelli-Aurora. Con un entusiasmo sin par, Jorge Elías (1958d) describió no solo las atracciones más sobresalientes (Pepino una y otra vez, el Trío Larible, el gimnasta Paolo Gerardi, una leve insinuación revisteril para enmarcar la actuación de Aurora Togni, y muchos Casartelli en numerosas disciplinas), sino también el espíritu de esta instalación, de la que afirmó que ofrecía «circo puro» y que los artistas, bastante jóvenes y polifacéticos, actuaban como si desarrollaran un juego, con un estilo sobrio y austero, y junto a ellos todo era lozanía, vivacidad y vértigo. Ante las quejas que generó la amplia y exitosa gira del Circo Aurora, la empresa catalana, al año siguiente, se vio obligada a comprar una nueva licencia y usar una carpa española para mover a la compañía del Casartelli-Aurora, ahora bautizada

como Circo Coliseum, que estuvo de gira por nuestro país entre 1959 y 1960, repitiendo una y otra vez sus números más deslumbrantes y cómicos. La revista *Circo*, en los números que abarcaban estos años, dio cuenta de sus giras por el norte (Pamplona, Santander, Oviedo).

En 1958, los empresarios catalanes, en colaboración nuevamente con Hervás, pusieron también en circulación el Circo Cristiani, de dimensiones más reducidas que los anteriores y de carácter familiar. Solo realizó gira por Cataluña, sin entrar en la Ciudad Condal. Pilotado por Berto Cristiani y su esposa Natalina Zorza, daban cabida en su carpa los números de sus diez hijos, con los que colaboraban, entre otros, los Caroli o los Zoppe (Elías, 1958e). En 1961, los Cristiani volvieron a Cataluña y a Aragón con el Circo Heros (RAS, 1961), en el que despuntaron, como no podía ser de otro modo, las acrobacias de los Cristiani o los Heros en sus arriesgados números con la escalera.

Basándonos en Bech y Matabosch (2006), sabemos que, al final de la década de los cincuenta, la empresa Amorós-Silvestrini contribuyó a la distribución del Gran Circo Togni de Italia, en el que gran parte de los números estuvieron protagonizados por la familia que daba nombre a la instalación. Así mismo, repitió la colaboración con Feijoo-Castilla –que ya había practicado con un chapitó nacional– para programar, en la Monumental, el Circo Nazionale de l'Italia en la campaña navideña de 1960-1961, circo con el que la empresa Feijoo-Castilla inició su etapa de gestión del Circo Price y después distribuyó por el resto de la Península.

Gracias a la cooperación entre el empresario madrileño Matías Colsada, especialista en revistas, y Pedro Balañá, que gestionaba las plazas de toros de la Ciudad Condal, los barceloneses pudieron presenciar el Circo Amar en octubre de 1948. La crítica fue muy elogiosa, destacando la maestría de Los Marinos, ciclistas equilibristas, Los Pivottos, excelentes gimnastas aéreos, Los dos Brunos, acróbatas, al igual que The Five Dallys, el contorsionista Illiet o el Trío Tony Caprani, payasos parodistas españoles. Sin embargo, quizá lo que más entusiasmo fueron los números de animales: los osos de Amann, los leones de Saulewitch o los tigres de Hadada y, por supuesto, los elefantes de Amar (Junyent, 1948).

Luis Corzana instaló, siempre en otoño, en las plazas de toros de Barcelona, espectáculos cuyos principales números procedían de tres de los más reputa-

CIRCO PRICE

INAUGURACION OFICIAL DE LA TEMPORADA INTERNACIONAL DE CIRCO

DEL 14 NOVIEMBRE AL 14 DICIEMBRE

POR VEZ PRIMERA EN MADRID

CIRCO BULGARO

COMPANIA OFICIAL DE CIRCO DEL ESTADO DE BULGARIA

GRUPOS DE
LEONES!

ALTA EQUITACION
DE BULGARIA

ASOMBROSOS
PERCHISTAS
LOS DOBRITCH

IMPRESIONANTES
NUMEROS AEREOS

2 GRUPOS DE PAYASOS

CICLISTAS CON BALANZA

LOS PETROVES
FENOMENALES BARRISTAS

EL DIAVOLO HUMANO

... Y MUCHAS NOVEDADES
INEDITAS EN MADRID

INAUGURACION

14

NOVIEMBRE



**¡25 ATRACCIONES
FABULOSAS 25!**

¡SOLAMENTE POR 30 UNICOS DIAS!

FUNCIONES: TARDE 7 - NOCHE 10,45
MIERCOLES - SABADOS Y FESTIVOS, ESPECIAL 4 TARDE
TELÉFONO 231 46 07 • LOCALIDADES DESDE 80 PTAS. • VENTA ANTICIPADA

Cartel del Circo Búlgaro
en el Price. Madrid. 1969. BNE.

dos circos europeos: del francés Circo Pinder (1950), y de los alemanes Circo Belli (1952) y Circo Barlay (1953). El mayor atractivo de los tres programas, según Gasch (1950c; 1952e; 1953c), fueron, sin duda, sus *menageries*, integradas por todo tipo de fieras y otros animales, aunque no faltaron artistas españoles (Eduardini, el Profesor Vargas, Rubians, etc.), que completaban los programas, aunque, en el caso del Barlay, llamó poderosamente la atención la pantomima acuática *Bañistas 1900*, que precisó de 400 000 litros de agua.

Sin embargo, fue la empresa Feijoo-Castilla, como no podía ser de otro modo debido a su dinamismo, contactos y predominio en el sector, la que propició el mayor número de circos extranjeros, principalmente en su etapa como gestores del Circo Price madrileño entre 1960 y 1970. Aunque ya hemos aludido a ello, recordemos las compañías circenses extranjeras que pasaron por la pista del emblemático espacio. La inauguración se produjo el 11 de noviembre con el Circo Nazionale dell'Italia, al que siguieron en esa primera temporada el Circo de USA y el Grand Cirque de Francia. Ya en marzo, con un programa hispanoportugués –no se trataba de un circo del país vecino–, se puso fin a ese primer periodo. En la temporada siguiente, se presentaron el Circo Magyar de Budapest, el Circo Schuman y el Gran Circo de Suiza. A partir de la temporada 1962-1963, se redujeron a una –o ninguna– las actuaciones de circos extranjeros: el Circo Chino (1963), el Circo Royal de Londres (1964), el Circo Nacional de Checoslovaquia (1965) y el Circo Búlgaro de Sofía (1969). La prensa siempre fue generosa ante estos acontecimientos: «Los artistas húngaros de circo poseen, sin duda, una personalidad extraordinaria. Sus ejercicios, al ser ejecutados por ellos, adquieren otra expresión, aun presentando números ya conocidos [...]». Esta fue la impresión que le produjo al público que llenaba el Price (Laborda, 1961). Este mismo crítico, ante el Circo Checoslovaco, ponía de relieve la presencia de números novedosos, entre los que destacaba la actuación de los Tri Diábolos, suspendidos en la cúpula de la carpa, Slenna Dore, malabarista, la familia Skupina, que dominaba varias disciplinas, Sleena Peggy, trapecista arriesgada que trabajaba sin red, y el humor, a cargo de los payasos españoles Eddy-Caprani (Laborda, 1965).

Ante el sospechoso Circo China Festival, en el que el ilusionista Li-Chang ocupaba la parte central del espectáculo, Marquerie (1963) no dudaba en inci-

dir en las sombrillas, porcelanas, bambús y en el lenguaje infantil. Era evidente que no se trataba de una compañía compacta, sino de actuaciones que tenían China como motivo, si bien es cierto que los gestores del Price lo denominaron «Festival».

Antes de asumir la dirección del Price, la empresa Feijoo-Castilla presentó, unas veces en Barcelona, y otras por el resto de la península, circos procedentes de Europa. Así, en la primavera de 1953, en la plaza de toros de Las Arenas, presentó el Circo sobre Hielo, de la empresa Redleys, que no fue del gusto de Gasch (1953b), quien lo calificó de «circo impuro», aunque reconoció que algunas atracciones circenses eran extraordinarias. Al año siguiente, la mayor parte de la compañía del Cirque d'Hiver de París (también llamado Cirque de Paris), de los hermanos Bouglione, en la carpa de seis palos de la empresa española, se instaló nuevamente en Las Arenas con el espectáculo *Attraction Circus: más difícil todavía*. Por contraposición con el anterior, este espectáculo, cuyas mejores atracciones procedían del circo parisino, era calificado por Gasch (1954g: 25) como «circo de verdad. Es íntegramente circo». Destacaban los dos elefantes, estandarte de los Bouglione, con su domador Julius Hanny, los acróbatas Bragazzy y, también, Sicki, los perchistas Kellis, pero también nuestros afamados payasos Pery y Popey. En noviembre de 1956, ahora en la Monumental, pero también con la instalación del Circo Americano, fue el turno del Circo de Budapest, dirigido por Koszegi Karoly, del que Jorge Elías (1957a) señalaba todos sus méritos, entre ellos el clasicismo y la tradición propios de los circos del Este, tan diferentes de los españoles. Los números del circo húngaro «eran presentados sin oropel alguno, con una total sobriedad de medios», había incluso augustos de soirée, que llenaban los huecos del espectáculo. Desde *La Vanguardia*, Martínez Tomás (1956) matizaba el entusiasmo, aclarando que, aunque los artistas no eran de excepción, sí eran interesantes y originales, y destacaba especialmente los números con chimpancés y leones. La empresa Feijoo-Castilla, valorando que se trataba de la primera compañía circense que traspasaba el telón de acero, volvió a contar con ella en el otoño de 1961 para programar el Price.

Esta potente empresa, además, movió el Circo Prin-Freres, de la familia Prin, por España como una instalación más de las que distribuía en ese momento, de lo que tenemos conocimiento por *Circo*, que informó de que el circo fran-

cés se instaló en Bilbao a finales de mayo de 1957, pero que visitó Sevilla en la Navidad, en donde crearon gran expectativa al anunciar que montarían su carpa en menos de tres horas. En el espectáculo destacaban las actuaciones de Roland Prin con los animales, a los que acompañaban los olímpicos Los Saturno, los saltos del Capitán Maravillas, Miss Yolanda, antipodista no desdeñable también de la familia Prin, sin faltar el humor de Canuto y Antonet (Carabantes, 1958).

En la Navidad de 1969, bajo las lonas del Circo Monumental, que ya no giraba, se presentó en Barcelona el Circo Napoleón-Rancy (también nominado falsamente Grand Cirque de Paris, aunque nada tenía que ver con el de los Bouglione). Un rotundo fracaso de público y crítica. Baste decir que nuestro experto (Gasch, 1970a) tituló su reseña «Un circo que ni fu ni fa» y de él solo salvó las actuaciones del caballista Dany Renz, los trapeceistas volantes Zembanno, el malabarista Koma Suro y los perchistas Pandura.

En el solar del desaparecido Circo Price, la empresa madrileña instala en la primavera de 1971 el Circo de los Delfines, con el espectáculo *Florida Delfin Show*. La pista fue sustituida por una piscina de tres metros de profundidad en la que dos delfines seguían los dictados de su domesticadora. ¿Circo? Así aparecía en la cartelera.

Como no podía ser de otra forma, las dos grandes empresas circenses españolas, las de Carcellé y Feijoo-Castilla, también se asociaron para exhibir circos extranjeros en nuestro país. La primera experiencia data de 1957, cuando, entre el 19 y 22 de junio, e iniciando su gira por España, instalaron en la plaza de toros Monumental el Berlin Traber Schau, con su espectáculo *Monstruos del aire*, dirigido por Joka Traber. Destacaron, según Elías (1957b), los maromistas Los Diablos Blancos, centro del espectáculo, a los que siguieron Los Gordons, equilibristas sobre cable oblicuo, Sonia Traber en el trapecio, etc., todo un programa protagonizado por los Traber que entusiasmó a la crítica, pero, por falta de publicidad, no concitó al público.

De mayor impacto mediático y de público fue la presencia en nuestro país del Circo de Moscú, venido gracias a las gestiones –que se prolongaron durante años– de las dos empresas circenses punteras y porque, en el mismo paquete, se negoció la actuación del Ballet Bolshoi en los Festivales de Es-

paña, lo que, sin duda, influyó para que el Circo también fuera incluido en el marco de ese evento y, por lo tanto, contará con financiación pública. Fue instalado en los pabellones deportivos de las grandes ciudades, cuya taquilla contribuía al pago del elevado caché, que ascendía a 300 000 pesetas diarias (Centurión, 1970).

Desde Leningrado se fletó el buque Atkarsk, que desembarcó en Santurce, y en el que transportaron 50 animales y materiales que compusieron, ya en nuestro país, un convoy de 42 unidades. Para Gasch (1970b), lo más impresionante fue la «puesta en pista»: «accesorios lujosos, espléndidos trajes de deslumbrante y variada riqueza cromática, luces sabias, hermosos atletas, bonitas mujeres, soberbios animales...». Otro mérito era su ritmo acelerado y la magnífica composición del espectáculo, aunque, si bien los artistas se presentaban con elegancia y buen hacer, no aportaban nada nuevo ni original a lo ya visto, según Gasch, en otros circos occidentales, con la excepción del equilibrista sobre rulo Tcherny, la acrobacia sobre camellos de la tropa Kordyr-Guliam, los saltadores al columpio Petunov y, sobre todo, el número de osos de Valentín Filatov y la tropa de caballistas Annaier. El Circo de Moscú volvió tres años más tarde, también de la mano de Feijoo-Castilla, con un programa que «no desmerece» al de la primera visita, según Pérez de Jaén (1973), y en el que sobresalió el *clown* Nicolaev.

Al margen de estas empresas, hemos localizado el Circo Alemán Aremberk, movido por la empresa Arisard, en la Navidad de 1957-1958 en Mallorca. Se trataba de un circo sin animales en cuyo programa figuraban los payasos Hermanos Cocoliche, el ilusionista Orissis, los acróbatas Fratellini y el alambrista Ferroni (R. 1958). ¡Extraño circo alemán!

Por *Circo* también conocemos la existencia, en 1958, del Circo Viena sobre Hielo, de la empresa austriaca Producciones Duxa, dirigida por Josepski Duxa, que actuó en Huesca con doble pista, una de hielo y otra de madera. En la primera actuaron los Duxa Broders, Elaine Skevington, los Tey and Donald, Bilbo and Terry, todos campeones de diversas competiciones sobre hielo. Como atracciones puramente circenses, los payasos Emiliano y Kinito, los barristas españoles Los Domini, los Roberts, equilibristas austriacos..., así hasta 40 atracciones (Velilla, 1958). Esta instalación la hemos localizado en varios puntos de nuestra geografía, entre ellos Madrid en el mes de abril, en los años 1958 y



Circo de Moscú en el marco de los Festivales de España. Madrid. 1970. CDAEM.

1959. El espectáculo siempre contaba con Elayne Skevington y con diferentes miembros de la familia Duxa como centro de los diferentes programas.

En 1964, de la mano de Carlos Pardo, en el Palacio de Deportes de Madrid, se presentó el Gran Circo Althoff, aprovechando el renombre alcanzado por su participación en la película *El fabuloso mundo del circo*, de Samuel Bronston, algunas de cuyas secuencias se habían rodado en España. Se preparó una pista-hipódromo para los sesenta caballos presentados en libertad, así como los números de Nock, las focas de Nielsen, el Trío Ángelo, acróbatas con motocicleta, etc. Buenos números que, sin embargo, redundaban en un espectáculo frío, según Leocadio Mejías (1964), a causa de las tres pistas con números simultáneos, que dispersaban la atención del público. ¡El problema sempiterno de utilizar los polideportivos!

Con un perfil similar al Circo de los Muchachos en su primera época, se presentó, durante tres días de mayo de 1964, en la plaza de Cataluña y, después, en el Palacio Municipal de Deportes de Barcelona, el Circo de la Universidad de Tallahassee, Florida, con el espectáculo *Flying High*, circo de 28 jóvenes universitarios de ambos sexos, que iniciaron en la Ciudad Condal una gira europea financiada por una cadena de televisión norteamericana. Estos jóvenes aficionados actuaban de forma gratuita y destinaban la recaudación a obras benéficas.

CIRCOS ESPAÑOLES EN EL EXTRANJERO

Aunque un muy elevado número de artistas españoles formaron parte de los más prestigiosos circos europeos y americanos, no fueron tantas –o la prensa no lo recogió– las instalaciones o carpas españolas que salieron fuera de nuestras fronteras, y ello debido, primero, a la autarquía impuesta por el gobierno franquista y la precaria economía de las empresas circenses, y, más adelante, a las medidas proteccionistas que los países europeos imponían a los circos foráneos, obligándolos a girar bajo el paraguas legal de uno del país, medida que no siempre se aplicó en España, como hemos ido viendo, y que creaba agravios comparativos frente a los empresarios de nuestro país.

Algunos circos españoles, en su publicidad, con frecuencia engañosa, aseguraban que su gira por España formaba parte de una gira europea más am-

A BENEFICIO DE LOS NIÑOS DEL
CENTRO DE RECUPERACION
DE PARALISIS CEREBRAL
DE MONTJUICH

Patrocinado por el COMITÉ DE ESTUDIANTES
INSTITUTO DE ESTUDIOS NORTEAMERICANOS

CIRCUS FLYING HIGH

LOS TRAPICISTAS VOLADORES

DE LA UNIVERSIDAD DE FLORIDA - U. S. A.



PAYASOS

TRAPECISTAS

MALABARISTAS

CON UNO DE LOS TRES UNICOS TRAPICISTAS DEL MUNDO QUE REALIZA EL TRIPLE SALTO MORTAL

5 ÚNICAS GALAS

DÍA 20 Presentación en el Palacio de los Deportes
a las 10,45 noche

Día 21 Gala Estudiantil en la Plaza de Cataluña.
A las 5'30 h. tarde y 10'30 h. noche

Día 22 Últimas actuaciones en la Plaza de Cataluña.
A las 5'30 h. tarde y 10'30 h. noche

CON LA COLABORACION ESPECIAL DE:

El Corte Inglés

DOMINGO Barriola

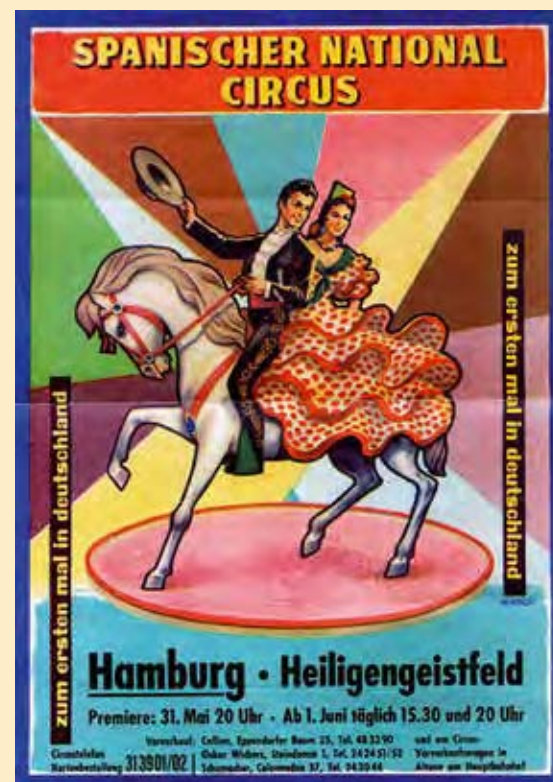
Cartel del Circus Flying High de la Universidad de Florida. 1964. BNE.

plia. De ser cierto, la prensa no se hizo eco nunca de este hecho. Sí lo es que, en una entrevista a Pepe Tonetti, afirmó que, con su Circo Atlas, habían realizado gira por Portugal, Francia e Italia, aunque no hemos encontrado rastros de ella en la prensa, lo que, por el contrario, sí ocurre con la gira de Circuitos Carcellé, en la primavera-verano de 1963, por Túnez y Turquía con el Gran Circo Español, para lo cual, según *Informaciones* (S./n., 1963), se fletaron desde Valencia dos aviones y el carguero Bamby. El contingente, de más de 100 personas, encabezadas por Juan Carcellé, y entre las que estaba la Orquesta el Empastre, empezó sus actuaciones en Túnez el 1 de mayo. No insisto porque lo hemos repetido con frecuencia: Carcellé, así como la empresa Feijoo-Castilla, programaban con asiduidad en Portugal, especialmente en Lisboa y Oporto. Sospecho que la frontera hispanoportuguesa no representaba un excesivo obstáculo para las giras circenses en uno u otro sentido.

Sin embargo, la prensa española sí dio profusa cuenta, por lo que al parecer hubo de operaciones políticas de diferente tipo, de las giras de dos entidades, la empresa de Feijoo-Castilla con su Circo Americano, el cual adoptó diversos nombres, y la obra socioeducativa del Circo de la Ciudad de los Muchachos.

Así, por *Informaciones* (S./n., 1961) y Jorge Elías (1961b), tenemos conocimiento de que, en diciembre de 1961, salió para Holanda el Circo de España de la empresa Feijoo-Castilla en colaboración con Carcellé, donde inauguró el espacio para grandes espectáculos del RAI de Ámsterdam⁴³. En el programa figuraba la trapecista Miss Mara y el alambrista Tonito, los *clowns* Rudi Llata, la familia de acróbatas de la cama elástica Arriola, Eduardini y su *troupe*, los barristas Domini, etc., y junto a los números puramente circenses, la rejoneadora Rosita Lema, el amaestrador de toros Manuel Rueda y un cuadro flamenco. Para el traslado de las 200 toneladas de material y más de 150 artistas, se hicieron precisos diez vagones de ferrocarril y cinco transportes motorizados

⁴³ Circo (Van Der Gea, 1958) informó de que, en noviembre de 1958, visitó ciudades de Holanda un Circo Español, dirigido por Toni Boltini, en cuyo programa figuraban, además de los números circenses, algunas atracciones de cante y baile flamenco a cargo del Trío Heredia, y una parodia de corrida de toros protagonizada por el Trío Balaguer. Pero nada que ver con lo presentado por los empresarios españoles, salvo el nombre del circo y la mezcla de atracciones circenses y flamencas, nada extraño, por otra parte, en las pistas españolas.



Cartel del Spanischer National Circus. Alemania. 1962. CIRCOPEDIA. Cartel del Spanischer National Circus. Alemania. 1962. CIRCOPEDIA.

de diez toneladas cada uno. Se trataba de una de las más voluminosas expediciones para representar a España, y corría a cargo, únicamente, de la iniciativa privada. Sebastián Gasch (1963b) contó que los empresarios precisaron más de 15 meses para preparar esta gira que, en principio, abarcaría Holanda y Alemania, por lo que, en Colonia, habían almacenado más de 75 toneladas de comida para los 120 animales. Según Raffaele de Ritis (S./f.), en Holanda, la empresa española contó con el apoyo artístico del holandés Circus Strassburger, que aportó cierto número de caballos dirigidos por Elly Strassburger, atracción a la que la prensa española le dio escaso valor.

En 1962, realizó una gira por Alemania, de la mano del Circo Willians, ahora con el nombre de Spanischer National Circus, Circo Nacional de España. En el programa permanecían algunas de las atracciones que habían debutado en Ámsterdam, pero otras fueron sustituidas por Los Cuéllar, Marianne Althof o Janette y Gunther Gebel-Williams. En esta ocasión actuó el *ballet* de Pacita Tomás (Laborda, 1962). De marzo a noviembre visitó 82 ciudades alemanas, entre ellas Berlín, Hamburgo y Bremen. En esta última, la Federación Internacional de Circo le concedió un Óscar que lo reconocía como el mejor circo de Europa.

En diciembre de ese mismo año, debutó en Bruselas con el nombre de Gran Circo de Madrid (Gasch, 1963b) en el espacio estable Cirque Royal, de titularidad pública. Al debut en todos estos países asistieron los embajadores españoles y otras autoridades, convirtiéndose así el circo de los empresarios españoles en embajada y representante cultural de España. ¡Cuando al régimen le convenía, sí contaba con el circo!

En 1963, se presentó una potencial dura competencia en Europa, ya que una sección del americano Circo Ringling empezó en Italia una gira europea que tropezó con el frente común que formaron los circos Americano, Willians y Heros, este último de Enis Togni. El circo estadounidense, que había anunciado su gira por polideportivos, se encontró con que las empresas europeas se le adelantaron con la presentación del Circo Americano, y poco pudo hacer frente a las *menageries* y campañas publicitarias y de *marketing* de los empresarios europeos. Canceló su gira y volvió su país (Ritis [S./f.]).

En una entrevista a los empresarios Feijoo y Castilla, publicada a finales de octubre de 1964 en el diario *Madrid* (S./n, 1964b), afirmaban haber recorrido

en su gira internacional, que ya duraba tres años, 420 localidades. Además de los países mencionados, añadían Portugal, Luxemburgo y Francia. En total, 40 millones de espectadores. Al año siguiente visitaron Austria y, de nuevo, Italia, en donde contaron con la imprescindible colaboración, hasta casi los años ochenta, de Enis Togni, cooperación que, según Ritis, se extendió a espectáculos que también giraron por España bajo la marca del Circo Americano (*De la conquista del Oeste al espacio, El mayor espectáculo del mundo, Circo mágico*, etc.). Con este u otros nombres, el Circo Americano siguió girando por Europa, especialmente por Italia, pero también llegó a Japón.

Además del Óscar concedido por la Federación Internacional de Circo en 1962, la actividad circense, pero especialmente la europea, hizo acreedores a Feijoo y Castilla de otros galardones, entre los que destacan la Cruz de Caballeros de la Orden de Isabel la Católica, la Medalla del Trabajo, la Medalla de Oro del Royal Circus de Bruselas, la Medalla del Papa Pablo VI o la Estrella Dorada del Circo de Moscú de la URSS, según la Real Academia de la Historia. El Estado español, aunque no apoyó económicamente esta operación, sí la apadrinó desde el punto de vista institucional. Las autoridades españolas, en los países visitados, siempre «acompañaban» a los empresarios españoles, quienes se convirtieron en embajada cultural de nuestro país en un momento en que España empezaba a despegar en materia económica y a ser aceptada en el entorno internacional pese a su dictadura.

De diferente estilo, pero también muy mediática, fue la trayectoria internacional del Circo Ciudad de los Muchachos, cuyos logros llevaron el nombre de España por todo el mundo. Aunque el debut en la pista se produjo en Barcelona en 1966, su iniciación en las giras internacionales tuvo lugar en 1970, cuando, de la mano del francés Circo Amar, inició una gira —que muy pronto se frustró— en Francia, que pretendía extenderse a lo largo de ocho meses por Bélgica y Luxemburgo. El 9 de junio debutaron en Porte Maillot de París, pero al mes siguiente rompieron el contrato con la empresa francesa que les proporcionaba toda la infraestructura y la logística. Tuvieron que buscar otro empresario francés por imperativo legal (Mancebo, 1970). Además de las autoridades españolas de la embajada, contaron con el apoyo del subsecretario de Asuntos Sociales francés. Entre unos y otros se les proporcionó alojamiento en el Chateau de la Vallette,



Cartel publicitario del Circo de los Muchachos en París. 1970. CIRCOPEDIA.

dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores español, y actuaciones, en la Navidad de 1970, en el Gran Palais parisino, en cuyo interior un arquitecto español construyó un circo con 3500 localidades donde se produjeron las actuaciones, con enorme éxito, lo que hizo que llovieran los contratos para actuar en diferentes países (García Lomas, 1971).

Tras una larga gira por Francia, pasaron a Bélgica, donde, en quince días de actuación, fueron vistos por unos 150 000 espectadores, muchos de ellos emigrantes, cuyas entradas financió la Embajada española y el Instituto Español de Emigración. Por supuesto, todas las autoridades, incluida la reina Fabiola, arroparon el debut (S./n., 1972a).

En el otoño de 1973, y contratados por el empresario norteamericano Sol Hurok, se inició una gira por varios Estados de Norteamérica, México y Puerto Rico (Marín, 1973). También se enturbiaron las relaciones con el promotor, pero aun así la gira prosiguió durante catorce meses, en los que, además de EE. UU. —en donde actuaron en el Madison Square Garden—, México, Colombia y Venezuela, llegaron en una exitosa *tournee* hasta Japón, donde permanecieron más de cinco meses y fueron recibidos por la familia imperial. Tras un descanso de tres meses en Benposta, el Circo de los Muchachos, en la Navidad de 1974-1975, reinició sus giras internacionales por el Centro y Sur de América, Australia y varios países asiáticos (S./n., 1974a).

En 1976, cuando se preparaba el ambiente para la presentación del Circo de los Muchachos en Madrid y Barcelona, y, además, se cumplían diez años desde el inicio de sus giras, la prensa ofreció una serie de datos: en sus diez años de existencia, siete de ellos con numerosas giras internacionales, el Circo visitó 50 países de los cinco continentes y sus espectáculos fueron vistos por más de 200 millones de espectadores. En algunos lugares trabajaron gratis, pero en otros llegaron a cobrar cifras muy sustanciosas (en China, cobraban 50 000 dólares semanales) (S./n., 1976).

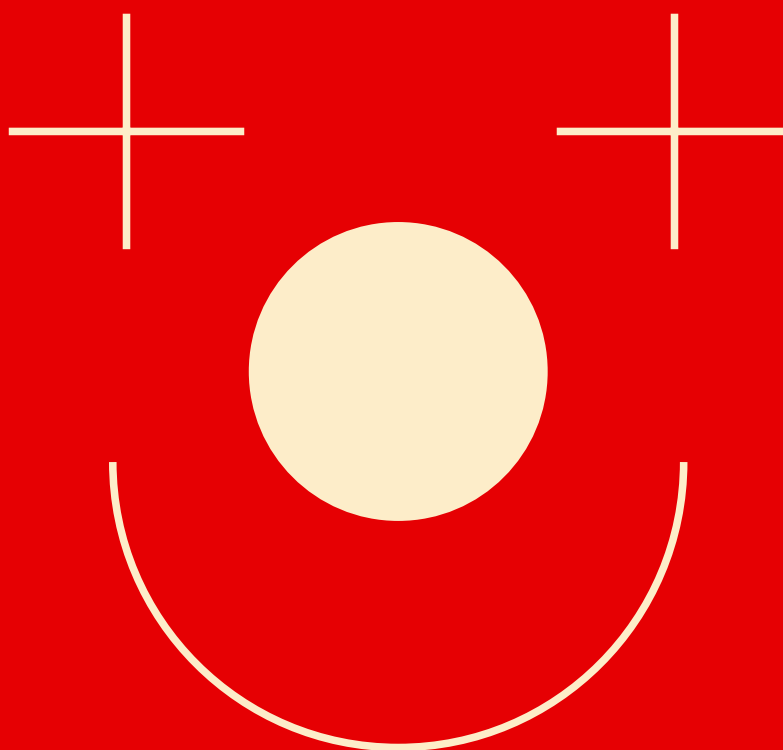
El Circo de los Muchachos continuó su trayectoria hasta principios del siglo XXI, si bien es cierto que, a partir de los ochenta, sobre todo en España, dejaron de contar con la benevolencia y apoyo de administraciones y público, todo ello, quizás, como parte de la crisis en que estaba inmerso el circo en nuestro país, así como de los cambios sociopolíticos que se estaban produciendo en él al

margen de los problemas de índole interna. Pero esta es otra historia, sobre la que ya ha escrito Montijano (2023: 214-225).

Como ocurrió con el Circo Americano, el Circo de los Muchachos recibió numerosos galardones como recompensa a su meritoria labor circense, pero, sobre todo, como proyecto educativo y de inclusión social. Entre ellos cabe destacar la Cruz de Beneficencia en Bélgica, el Premio Swaizer de Suiza, la Medalla de la Paz de la ONU, la Medalla al Mérito Artístico en Singapur, la Espada Samurái de Japón, el Canguro de Oro de Sidney o la Medalla de las Bellas Artes en España.



CONCLUSIONES





CONCLUSIONES

EL CIRCO EN ESPAÑA ENTRE 1940 Y 1975: EL GÉNERO ESCÉNICO MÁS POPULAR PERO IGNORADO POR EL RÉGIMEN

El título de estas conclusiones, como todo título que se precie, resume lo que ha arrojado esta investigación. El circo fue uno de los espectáculos escénicos más populares, por no decir el más popular, y apreciado por la población (y no solo la infantil) de la España del periodo 1940-1975, especialmente en las primeras décadas, y además, y esto es un hecho constatado y significativo, llegó a todos los rincones del país, ya sean las grandes ciudades, donde se contaba con espacios específicos para ello, o los municipios de escasa población, donde los pequeños circos familiares plantaban sus carpas, o ni siquiera eso, y ofrecían esas atracciones en las que no faltaba la fuerza, el equilibrio, la gracia y la destreza, como apuntó el maestro Gasch, como elementos imprescindibles del espectáculo circense.

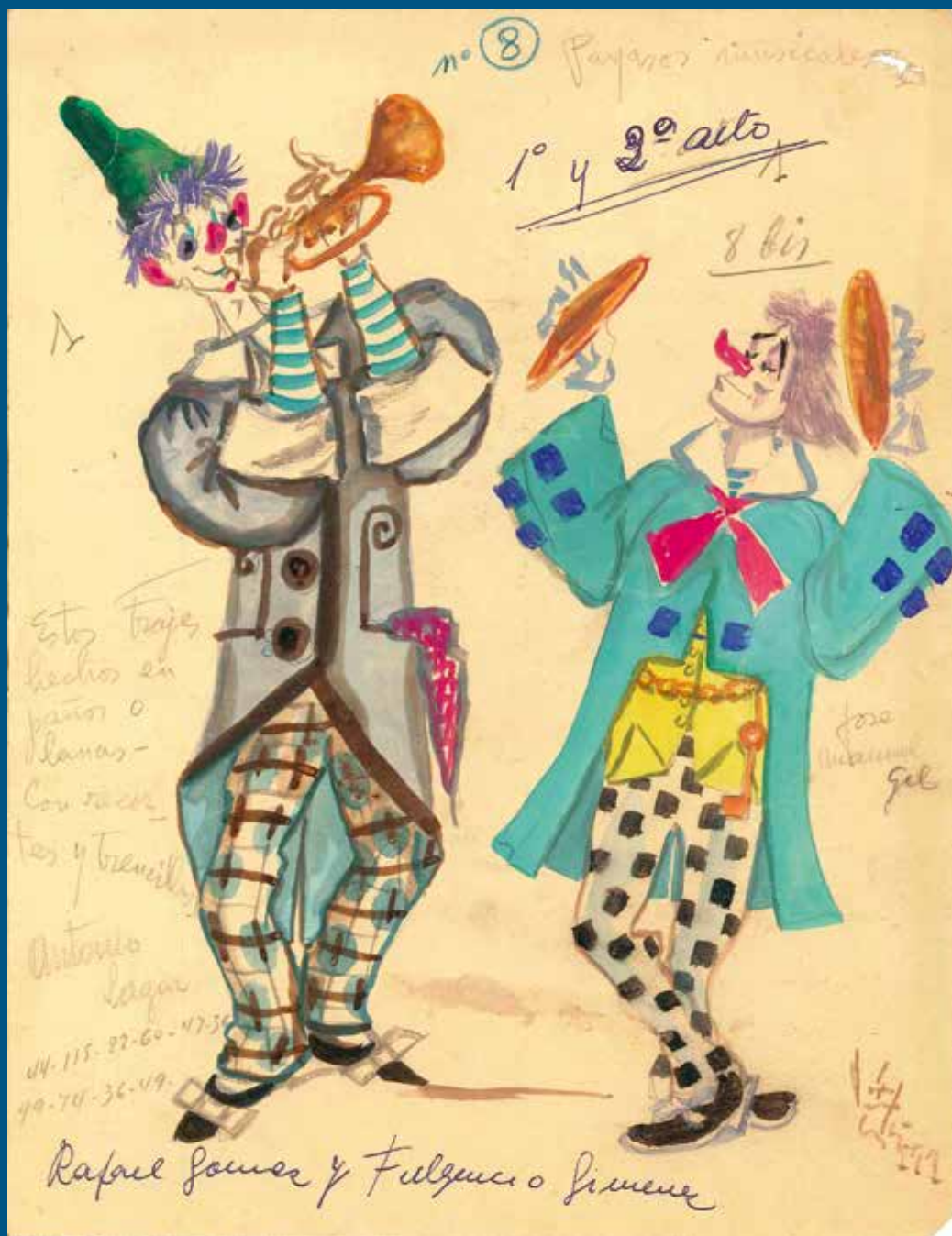
Una muestra de este reconocimiento del arte circense se puede apreciar en las apreciadísimas películas y obras teatrales y líricas del periodo que presentaron al circo y sus gentes como elemento central de sus tramas, siempre envueltos en un halo de resistencia, nostalgia y mucha verdad en sus vidas.

Por otra parte, contrariamente a lo que ocurre en la actualidad, el circo, sus empresarios y sus artistas, estaban perfectamente integrados entre el resto de las artes escénicas. Cualquier motivo, circense o no, daba pie a que los artistas de la pista participaran en las galas que se celebraban, bien para recaudar fondos, para homenajear a una personalidad o para celebrar cualquier aniversario político. También se daba el caso contrario: el percance de cualquier circo era

socorrido por profesionales escénicos, intelectuales o población en general. Basta recordar el despliegue de medios que se movilizaron para remediar los estragos climatológicos de los circos Goliat o Estambul. O la enorme comitiva formada por autoridades y todo tipo de gentes que acompañó el entierro de Ramper. Aunque he etiquetado el circo de este periodo como de género popular, lo cierto es que los intelectuales (escritores, periodistas, pintores, dibujantes, etc.) mostraron, así mismo, su interés por este arte en el que confluían valores tan aparentemente opuestos como la dureza y precariedad de los artistas de circo y el oropel, boato y lujo del mayor espectáculo del mundo. Y como prueba ahí está el Parnasillo Literario Circense o la asociación Amigos del Circo.

Lo dicho no es óbice para que ignoremos la enorme competencia que se producía entre los circos para conseguir las mejores plazas, lo cual no estaba reñido con que se cedieran las fechas si no iban a ser utilizadas por la instalación que las tenía reservadas. También hemos sabido de la rivalidad de los empresarios de cine, e incluso de teatro, por captar un público que fácilmente se les podía ir a la carpa cercana o, por supuesto, hacer el viaje en sentido inverso.

El panorama circense del periodo estudiado ofrece un perfil irregular, como desigual fue el comportamiento del régimen en el que se desarrolló. La década de los cuarenta estuvo marcada por las heterogéneas dificultades (valga el eufemismo) para todo el país, sin excluir al circo: ante las limitaciones de los circos ambulantes para viajar, para rehacer sus programas o para contratar artistas extranjeros, se fueron cerrando los teatros-circo y los circos estables, aunque el último, el Price, perviviera hasta 1970 proporcionando muchas horas de entretenimiento y esplendor. Acorde con la economía española, se produjo un periodo de brillantez entre 1950 y 1965, en que se multiplicaron las carpas que recorrían nuestro país, pese a las continuas quejas de los empresarios por la falta de apoyo de las administraciones. Y paradójicamente, cuando España emprende el despegue económico y cierta senda de aperturismo, se inicia una travesía irreversible: se consolidan las trayectorias de unas pocas empresas, que paulatinamente se hacen con el mercado en las ciudades de mediano y gran tamaño, mientras que otras, pequeñas y, generalmente, familiares malviven y van desapareciendo. Entre las primeras, aquellas que pueden contar con artistas foráneos en sus programas, organizar (u ofrecer como tales) festivales con atracciones



Figurín de
Vitín Cortezo
para Las golondrinas.
MNT.

vistas y de calidad, cambiar anualmente de programas e, incluso, contribuir a la distribución de los grandes circos extranjeros en nuestro país, a pesar de que la presencia de estos derivara en un doble resultado: enriquecimiento artístico para el público, pero descarnada competencia para los empresarios españoles.

¿Y por qué se produjo esta ruptura entre la sociedad y el circo? Sé que es un recurso fácil el que voy a utilizar, pero que no carece de cierto grado de veracidad: porque al Nuevo Estado no le interesó el circo, y no le interesó porque «no le servía» para sus propósitos, lo que, por otra parte, y aunque parezca contradictorio, también benefició a este género.

Vayamos por partes. Acabada la contienda, e incluso muerto el dictador en 1975, el circo apareció –y siguió– englobado como «teatro», al igual, por otra parte, que la danza o la revista. Nunca se dictaron normativas específicas para él, aun siendo un género que poseía su propia idiosincrasia e individualidad. Pero hay más: en 1946 se crean los Premios Nacionales de Teatro y no es hasta 1954 cuando se establecen unos galardones que reconocen los méritos circenses; se trata de los denominados «Premios Nacionales de Teatro a la interpretación circense». Hay que esperar hasta 1990 para que se instituya el verdadero Premio Nacional de Circo. Y qué decir de las ayudas o subvenciones, nacidas para el teatro de verso y lírico al amparo de unas órdenes de 1946 y 1961, cuando la primera convocatoria de ayudas al circo se retrasa hasta 1990, entrada y bien entrada la democracia. Y, para acabar, los sucesivos ministerios que se han responsabilizado de las competencias de cultura han ido fundando, desde el mismo año 1940, unidades artísticas que se han ocupado del teatro, la danza, la música o la lírica, pero nunca del circo. Únicamente sabemos de una fantasmal Compañía Nacional de Circo, dependiente del Sindicato Nacional del Espectáculo, que se desarrolló en los setenta, y de la que no hay rastro en la documentación administrativa.

Hasta aquí, lo que no hizo el Ministerio de Educación Popular y luego de Información y Turismo, pero al principio de esta publicación hemos hablado de que la política cultural se realizaba, en el caso de las artes escénicas, también desde el partido único, aquí representado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, el cual, pese a sus iniciales propósitos de luchar por la dignificación del circo, se ocupó de él de forma sumamente exigua. Resulta curioso que en

el *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, publicado entre 1942 y 1961, se trate escasamente el tema y, mientras aparecen estadísticas de número de teatros, teatros-cines, películas, número de funciones y estrenos del teatro y cine, nunca, y cuando digo nunca es nunca, se contabilizaron los circos que circulaban por el país o los artistas que trabajaban en él. Y no digamos el *Anuario estadístico* que publicó en 1944, con más de mil páginas de información y en el que no aparece la palabra circo. Desde la iniciativa privada, en 1970, se publicó, igualmente, un *Anuario general: el mundo del espectáculo* (Collado, 1970) y solo se refirió al circo al mencionar los artistas de variedades.

Este escaso interés no se manifestaba únicamente en la Administración central, sino que los ayuntamientos no se mostraron mucho más receptivos hacia esta actividad cultural y de divertimento, que identificaron a efectos administrativos con las ferias. La burocracia y las trabas administrativas se fueron complicando con el paso del tiempo, a la par que se incrementaban las diversas tasas y tarifas que debían pagar las carpas por asentarse en una plaza.

Esta desatención por parte de las administraciones tiene su reverso: el circo no fue controlado del mismo modo que el resto de las artes escénicas, especialmente aquellas que reposaban en la palabra. Ahí están las numerosas asociaciones que nacieron en su seno, cuando el derecho de asociación, como sabemos, estaba totalmente mediatizado, por no referirnos a la tan temida censura, convertida para los empresarios circenses en un trámite más y no el más molesto, y del que solían escamotearse con relativa facilidad, aunque parece que la vestimenta de las artistas era el principal problema para los censores de circo. Por otra parte, las opiniones más cualificadas y que conocieron personalmente a las gentes de circo sostienen que estas, en general, eran conservadoras o, más bien, «pasaban de la política», por lo que difícilmente se enfrentaron al régimen. Incluso hemos visto que los más importantes empresarios eran afines a este. No seríamos ecuanímes si no valoráramos en su justa medida las contribuciones al circo español de Circuitos Carcellé o de la empresa Feijoo-Castilla, quienes se esforzaron en la renovación del género circense y en su dignificación. Gracias a sus enormes aportaciones, apreciadas por los más destacados críticos, el circo de nuestro país, en las décadas de los cincuenta y sesenta, ocupó «un lugar en el mundo», y, a la par, cuando se consiguió el reconocimiento exterior, empezó

a contar con el apoyo de las administraciones, bien encuadrando los festivales circenses en los prestigiosos Festivales de España, bien prestando los estadios municipales para presentar las más destacadas actuaciones circenses, o bien concediendo a sus artífices ciertos reconocimientos.

Principalmente de la mano de la empresa de Feijoo y Castilla, que otras, como el Circo Atlas o el Circo Español, tomaron como modelo, el cuidado por la presentación, por la plástica del espectáculo, la iluminación, la escenografía, los figurines e, incluso, las innovaciones técnicas de cada momento, se fueron imponiendo en los espectáculos circenses, que dejaron de ser una sucesión arbitraria de atracciones para convertirse en un todo pensado por la figura de un director –ignoro si Arturo Castilla o Juan Carcellé se sintieron como tales– que le confería su impronta.

Están pendientes de estudio las innovadoras aportaciones de los más destacados escenógrafos, figurinistas y diseñadores de carteles de la época, que las hubo, a las creaciones más destacadas de las principales instalaciones circenses, entre ellas las de las empresas de Feijoo-Castilla y Carcellé, aunque no descartamos su participación en muchas otras. Pero está por ver.

Se suele admitir como verdad incontestable la instrumentalización de la cultura por parte del poder, lo que resulta muy oportuno si nos referimos al periodo franquista, aunque creo se puede aplicar a todos los poderes (se apoya aquello que no molesta o beneficia). Por parte del poder se valora –o debiera valorarse y, además, en este orden– la labor artística-cultural de una actividad o un artista, el impacto turístico y, por ende, en la economía, y la repercusión internacional. Pues bien, en el caso del circo, esta última (los circos Americano y de los Muchachos por el mundo, el Congreso Internacional de 1968) llegó antes de contemplar y justipreciar la función cultural y educativa del circo en nuestro país. Durante muchos lustros, el circo fue el hermano pequeño e inofensivo de las artes escénicas y, por lo tanto, no precisaba ni de vigilancia ni de cuidados especiales.

No quiero ser injusta tampoco con las administraciones: el circo, para bien o para mal, iba «por libre», era imposible controlarlo, en parte por las dificultades que entrañaba el continuo cambio de nombre de las carpas (¿solo por motivos publicitarios y promocionales? ¿O también porque así escapaban de las cortapisas que imponía la sociedad y el régimen, e incluso de los controles



Diseño publicitario de Emilio Burgos. MNT.

económicos?), su itinerancia, el falseamiento de la nacionalidad de los artistas o de sus nombres. En definitiva, lo que he llamado «la picaresca» en su actividad, común a todo tipo de instalaciones e interiorizado en el sector como innato e inherente a él. Este era el circo del periodo, el único circo, el circo de carpa, el que ha conservado la esencia y la idiosincrasia de este arte milenario, porque el que se ha pasado al escenario y se ha fusionado con otras artes escénicas, dado que resulta más fácil distribuirlo y programarlo y, en última instancia, conocerlo y..., ha perdido parte de su pureza y esencia primigenia. Pero quizás esto es «renovarse» y acomodarse a la marcha de los tiempos, sin recordar que allá por los sesenta ya hubo unos pioneros que dieron numerosos pasos en pos de esa innovación que hoy tanto apreciamos en espectáculos como los del Cirque du Soleil, que tomamos como referente de modernidad.

Las causas de la decadencia del circo a partir de los setenta son inciertas y de variado carácter: la competencia de la televisión y la progresiva desnaturalización del circo mediante la incorporación de «estrellas televisivas» a sus espectáculos, cierta incapacidad para la innovación en una España que cambiaba y que necesitaba hacer evidentes esos cambios y, quizás también, unos ciertos prejuicios al asociar el circo con el régimen dictatorial, y, por lo tanto, considerarlo merecedor de ser olvidado o silenciado, como, por otra parte, ocurrió con destacados artistas de otras disciplinas que fueron temporalmente relegados por haber trabajado y triunfado en un periodo que se deseaba olvidar.

Antes de poner punto final a estas páginas, resulta imprescindible llamar la atención del lector sobre la cartelería que generaron las diversas instalaciones. El correr de los lustros, la solvencia de las empresas, la importancia de la plaza en la que se iba a actuar, los principales artistas de cada momento y un sinfín de informaciones se podrían desprender de un análisis detallado de los carteles, programas de mano y todo tipo de material plástico y visual que los circos produjeron. En este sentido debo agradecer el esfuerzo de algunas administraciones por poner a disposición de interesados e investigadores sus fondos documentales y artísticos digitalizados.

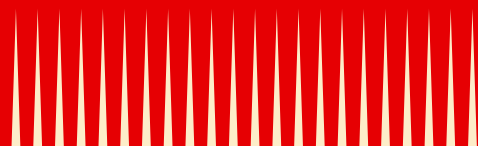
A modo de conclusión, quiero hacer patente la necesidad de seguir investigando en el circo y en este periodo histórico. Queda mucho por descubrir, muchos caminos y perspectivas diferentes por abrir. Estoy segura de que la progresiva digitalización de archivos y de la prensa facilitará esta tarea.



Orquesta en el Circo Price. 1956. CDAEM.



BIBLIOGRAFÍA



- A. (1956). «El I Festival Mundial de Circo», *Informaciones*, 26 de abril.
- Adame, Serafín (1975a). «Palacio de los Deportes. El Circo Ruso», *Pueblo*, 20 de septiembre, p. 41.
- ___ (1975b). «VI Festival Mundial de Circo», *Pueblo*, 23 de diciembre, p. 42.
- AdH. Real Academia de la Historia. «Manuel Feijoo Salas». En línea: <https://dbe.rah.es/biografias/9245/manuel-feijoo-salas>. (Consulta: 18/3/2024).
- ___ «Arturo Castilla Rodríguez». En línea: <https://dbe.rah.es/biografias/43070/arturo-castilla-rodriguez>. (Consulta: 18/3/2024).
- A. F. (1950). «El Circo Diamond», *La Prensa*, 8 de mayo.
- Agramonte (1957). «¡Ya viene el circo!», *Informaciones*, 19 de octubre.
- Alarcón, Eduardo (1974). «Tendremos circo en San Isidro», *Informaciones*, 6 de mayo.
- Alberich, Antonio (1962). «Carta de Madrid. El Circo Kron y sus artistas», *Circo*, 57, octubre, p. 7.
- Alcocer, Santos (1944). «Labor del Departamento de Teatro de la Delegación Nacional de Propaganda en 1943», *Arriba*, 13 de enero.
- A. Ll. (1968). «IV Congreso Internacional de Amigos del Circo», *ABC*, 13 de septiembre, p. 67.
- Álvarez Barrios, Antonio (1987). «Datos para una historia del circo en Madrid», en *Homenaje al circo*, de VV.AA., pp. 37-44.
- Amat, Manuel (1960). «Festival Mundial de Circo, 1959», *Destino*, 1169, 2 de enero, pp. 44-45.
- ___ (1961). «El Festival Mundial de Circo cumple 6 años», *Destino*, 1273, 30 de diciembre, pp. 55-56.
- Anteno (1966). «Los premios de la Agrupación Sindical de Artistas», *Madrid*, 10 de diciembre.
- Anuario SGAE 2022*. Madrid, Fundación SGAE.
- Aragón González, Irene (2006). *La vida escénica en Alcalá de Henares 1939-1982*. Tesis doctoral dirigida por José Romera. UNED.
- Armero, José Mario (1984). «El circo en el franquismo», *Historia* 16, 103, noviembre, pp. 45-60.
- ___ y Ramón Pernas (1985). *Cien años de circo en España*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Armiñán, Jaime (2014). *Biografía del circo*, Logroño, Pepitas de Calabaza.
- Armiñán, Luis de (1955). «El circo ya no está solo», *ABC*, 29 de abril.
- Bayona, José Antonio (1949). «Nuevo programa en el Circo Price», *Pueblo*, 2 de junio.
- ___ (1956). «Mundo y mundillo teatral. La gran familia del circo se ha reunido en París», *La Vanguardia*, 21 de noviembre.

Bech i Batlle, Ramón (2015). *La Història del Circ a Barcelona del segle XVIII a l'any 1979*, Barcelona, Viena Edicions y Ajuntament de Barcelona.

___ (S./f.). «Luis Corzana (PT), empresario de leyenda». *Infocircos*. En línea: <https://www.infocirco.com/articulo.php?id=93> (Consulta: 17/2/2024).

___ y Genís Matabosch (2006). *Amorós Silvestrini i els seus pallassos*. Cornellá, Festival de Pallasos de Cornellá.

BOE, 73, 13 de marzo de 1940. «Orden de 8 de marzo de 1940 reformando la de 5 de noviembre de 1938 sobre la Junta Nacional de Teatros y Conciertos».

BOE, 66, 7 de marzo de 1942. «Decreto de 19 de febrero de 1942 por el que se reconoce al Sindicato Nacional del Espectáculo como corporación de Derecho público».

BOE, 59, 28 de febrero de 1947. «Orden de 26 de febrero de 1947 por la que se establecen los Premios Nacionales de Teatro».

BOE, 78, 19 de marzo de 1949. «Orden de 29 de febrero de 1949 por la que se aprueba el Reglamento Nacional de Trabajo para los Profesionales del Teatro, Circo y Variedades».

BOE, 236, 24 de agosto de 1955. «Orden de 12 de agosto de 1955 por la que se crean tres Premios Nacionales de Teatro para actuaciones circenses».

BOE, 361, 27 de diciembre de 1955. «Orden de 30 de noviembre de 1955 por la que se adjudican los Premios Nacionales de Teatro correspondientes a la temporada 1954-55». Fue rectificado en el BOE de 11 de enero de 1956.

BOE, 284, 27 de noviembre de 1958. «Orden de 17 de noviembre de 1958 por la que se adjudican los Premios Nacionales de Teatro correspondientes a la temporada 1957-58».

BOE, 286, 30 de noviembre 1961. «Orden de 21 de noviembre de 1961 por la que se adjudican los Premios Nacionales de Teatro correspondientes a la temporada 1960-61».

BOE, 294, 8 de diciembre de 1962. «Orden del 28 de noviembre de 1962 por la que se regula la organización y régimen de funcionamiento del Consejo Superior de Teatro».

BOE, 13, 15 de enero de 1963. «Orden del 26 de diciembre de 1962 por la que se adjudican los Premios Nacionales de Teatro correspondientes a la temporada 1961-62».

BOE, 29, 2 de febrero de 1963. «Orden de 18 de enero de 1963 por la que se determinan los miembros del Consejo Superior de Teatro».

BOE, 312, 30 de diciembre de 1971. «Orden de 13 de diciembre de 1971 por la que se adjudican los Premios Nacionales de Teatro correspondientes a la temporada 1970-71».

BOE, 194, 14 de agosto de 1972. «Orden de 28 de julio de 1972 por la que se aprueba la Ordenanza de Trabajo de Teatro, Circo, Variedades y Folklore».

- BOE, 294, 8 de diciembre de 1972, «Orden de 29 de noviembre de 1972 por la que se adjudican los Premios Nacionales de Teatro correspondientes a la temporada 1971-72».
- BOE, 75, 28 de marzo de 1974. «Orden de 26 de marzo de 1974 por la que se adjudican los Premios Nacionales de Teatro, correspondientes a la temporada 1972-73».
- BOE, 98, 24 de abril de 1975, «Orden de 16 de abril de 1975 por la que se regula competencia y funcionamiento del Consejo Superior de Teatro».
- Carabantes, Francisco (1958). «Carta de Sevilla. Los Circos Prin y Atlas», *Circo*, 16, marzo, pp. 5-6.
- ___ (1960). «Carta de Sevilla. El Circo Nacional de Holanda», *Circo*, 40, octubre, pp. 12-13.
- Casas, M.^a Jesús (1957). «Carta de Bilbao. Cuatro meses de temporada», *Circo*, 11, octubre, pp. 10-11.
- ___ (1958). «Carta de Bilbao. El Circo California», *Circo*, 18, mayo, pp. 10-11.
- Castán, Fernando (1951). «Los directores de circo se reúnen en asamblea», *La Vanguardia*, 23 de junio.
- Castilla, Arturo (1986). *La otra cara del circo*, Madrid, Albia.
- ___ (1987). «El circo español en el extranjero», en *Homenaje al circo*, de VV.AA., pp. 83-88.
- Castilla, Julio (1945). «La obra del Parnasillo Literario Circense del Circo Price», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 35-36, marzo-abril, pp. 41-42.
- Caulín Martínez, Antonio (2003). *Aproximación a la historia y crónica reciente del Teatro-Circo de Albacete (1887-2002)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel».
- ___ (2007). *El Teatro-Circo de Albacete. 1887-2002, 2002-2006*, Albacete, Asociación Cultural Iván Carbajal.
- C. C. (1946). «Una comida a los artistas pensionados del Sindicato del Espectáculo», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 45, enero, pp. 9-11.
- CDT (1999). *Los teatros de Madrid 1994-1998*. Madrid, CDT, Ministerio de Cultura. Análisis y estudio preliminar de Cristina Santolaria.
- ___ (2005). *Balance de la temporada 2004-2005 en los teatros de Madrid y Barcelona*. Informe inédito conservado en el archivo del CDAEM.
- ___ (2011-2022). *Documentos para la historia del teatro español (1939-1949)*. En línea: <https://www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1939/index.html>.
- Centurión, José Ignacio (1970). «Trescientas mil pesetas diarias cobra el Circo de Moscú», *Arriba*, 25 de agosto.
- Chapito (1958a). «De ilusión también se vive», *Circo*, 19, junio, p. 16.

- ___ (1958b). «La SEI ha cumplido 15 años», *Circo*, 20, julio, p. 14.
- Collado, A. (1970). *Anuario General. El Mundo del Espectáculo*, I, Madrid, Imprenta Martemar.
- Corazón, Antonio (1958). «Carta de Jaén. El Circo Alemán», *Circo*, 24, diciembre, p.13.
- Corbero, Salvador (1968). «Reaparición de la Escuela Nacional de Circo de la Ciudad de los Muchachos de Orense», *Diario de Barcelona*, 24 de mayo, p. 20.
- Cuesta Martínez, Paloma (1988). *Comunicación dramática y público. El teatro en España (1960-1969)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense.
- Cueva, Jorge de la (1940). «Inauguración del Price», *Ya*, 1 de diciembre.
- ___ (1945). «Circo Price. 63 número de *Charivari*», *Ya*, 11 de enero.
- Cuevas Zarabozo, Pedro (1940). «La reconstrucción de Price», *Informaciones*, 18 de diciembre.
- Davalos, José Luis G. (1973). «El Club de los Payasos, una protección a sus mayores», *Arriba*, 19 de septiembre.
- ___ (1975). «La solución ideal sería un Circo Nacional», *Arriba*, 30 de noviembre.
- Diez, Emeterio (2008). «La censura teatral bajo el franquismo: la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)». *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, vol. 12, artículo 15, pp. 263-276.
- ___ (2009). «La institución de la censura teatral franquista (1938-1941)», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 34, pp. 371-386.
- Eguizábal, Raúl (2007). *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería.
- ___ (2012). *El gran salto: la asombrosa historia del circo*, Barcelona, Ediciones Península.
- E. L. (1959). «Los fabulosos Harlem Globetrotters», *Circo*, 30, septiembre, pp. 7-8.
- ___ (1960). «El Circo Maravillas, primera singladura propia de Don Alfonso Adalid», *Circo*, 36, mayo, p.15.
- ___ (1961). «El Circo Continental», *Circo*, 47, agosto, p. 15.
- ___ (1962a). «El Circo Imperial», *Circo*, 55, junio, pp. 3-4.
- ___ (1962b). «El Cape Bros Circus en ruta por el norte de España», *Circo*, 56, agosto, p. 18.
- Elías, Jorge (1956). «En la Monumental. Circo Americano. *Texas Rodeo*», *Circo*, 2, diciembre, pp. 1-3.
- ___ (1957a). «El Circo de Budapest», *Circo*, 3, enero, pp. 3-6.

- ___ (1957b). «En la Monumental, el Berlin Traber Schau», *Circo*, 10, agosto, pp. 3-4.
- ___ (1957c). «El Circo Italiano Jarz», *Circo*, 12, noviembre, pp. 5-7.
- ___ (1957d). «El Circo Americano dispone de cuatro compañías», *Circo*, 13, diciembre, pp. 15-16.
- ___ (1958a). «El Segundo festival mundial», *Circo*, 15, febrero, pp. 3-6.
- ___ (1958b). «El Circo Americano en Valencia», *Circo*, 15, febrero, p. 11.
- ___ (1958c). «Presentación de Circo-Revista», *Circo*, 17, abril, pp. 3-4.
- ___ (1958d). «El Circo Aurora», *Circo*, 18, mayo, pp. 3-7.
- ___ (1958e). «El Circo Cristiani», *Circo*, 19, junio, pp. 3-5.
- ___ (1958f). «Carta abierta al Sr. Carcellé», *Circo*, 22, octubre, p. 17.
- ___ (1959a). «Festival Krone», *Circo*, 25, abril, pp. 5-7.
- ___ (1959b). «Circo Mexicano», *Circo* 27, junio, pp. 3-7.
- ___ (1959c). «El problema del espectáculo I», *Circo*, 30, septiembre, p. 9.
- ___ (1960a). «El Festival Mundial 1959», *Circo*, 34, febrero, pp. 3-4.
- ___ (1960b). «El Circo de Austria», *Circo*, 39, agosto, pp. 10-13.
- ___ (1961a). «El Festival Mundial 1960», *Circo*, 43, febrero, pp. 3-6.
- ___ (1961b). «El Americano, a Amsterdam», *Circo*, 51, diciembre, p. 11.
- ___ (1962). «El VI Festival Mundial», *Circo*, 52, febrero, pp. 3-5.
- ___ (1964). *10 anys de circ*, Barcelona, Edicions Circo.
- E.L.M. (1961). «Carta de Madrid. Llegaron los Tonetti», *Circo*, 46, julio, p. 11.
- E.M.I. (1962). «Carta de Madrid. El Circo Moderno», *Circo*, 58, diciembre, p. 8.
- Enrique Uralde, Rafael (1987). «Bilbao y el circo», en *Homenaje al circo*, de VV.AA., pp. 69-78.
- Espinosa Bravo, P. (1978). «Los circos estables de Barcelona», *Diario de Barcelona*, 31 de agosto.
- Esteban García, Pedro (2010). *El Teatro-Circo Apolo de El Algar*, Murcia, Asociación de Vecinos de la Diputación de El Algar.
- Fábregas, Xavier (1974). «Una noche no muy afortunada. Presentación del Circo de Bruselas», *Diario de Barcelona*, 29 de diciembre, p. 20.
- F.J.B. (1960). «Los empresarios de circo se reúnen en Asamblea sindical», *Madrid*, 15 de febrero.

- Fuente Lafuente, Ismael (1974a). «El Circo Ruso, simplemente discreto», *ABC*, 27 de octubre, p. 80.
- ___ (1974b). «Inauguración del V Festival Mundial de Circo», *ABC*, 24 de diciembre, p. 73.
- Fundación Juan March (S./f.). *Legado de Guillermo Fernández Show*. Referencia GFS-244-A03.
- Galea, Francisco (1962). «Un circo de plaza, el Santos», *Circo*, 55, junio, p. 9.
- García, José M.^a (1974). «Tarjeta roja. Los recintos deportivos, para el deporte», *Pueblo*, 28 de diciembre, pp. 25-26.
- García Lomas, Juan (1971). «El Circo de los Muchachos en París», *ABC*, 6 de enero.
- Garzón, José (1959). «Carta de Granada. El Circo Berlín en las fiestas», *Circo*, 33, diciembre, p. 18.
- Gasch, Sebastián (1946a). «Visión artística del circo». *Destino*, 464, 8 de junio, p. 12.
- ___ (1946b). «El circo. Los animales amaestrados», *Destino*, 487, 16 de noviembre, p. 16.
- ___ (1946c). «Circo en el Olimpia. Presentación del segundo programa», *Destino*, 488, 23 de noviembre, p. 11.
- ___ (1947). *El circo y sus figuras*, Barcelona, Editorial Barna S.A.
- ___ (1948). «A la luz de los proyectores. Circo en el Romea», *Destino*, 550, 21 de febrero, pp. 18-19.
- ___ (1949). «El circo ha vuelto», *Destino*, 636, 15 de octubre, pp. 19-20.
- ___ (1950a). «Inauguración de la temporada del Diamond Circus», *Destino*, 666, 13 de mayo, p. 19.
- ___ (1950b). «Hay que crear unos archivos de circo», *Destino*, 668, 27 de mayo, p. 19.
- ___ (1950c). «El Circo Feijoo destruido por el fuego», *Destino*, 680, 19 de agosto, p. 19.
- ___ (1950d). «Circo cien por cien en Las Arenas», *Destino*, 693, 18 de noviembre, p. 20.
- ___ (1950e). «Un circo navideño», *Destino*, 699, 30 de diciembre, pp. 25-26.
- ___ (1951a). «Hoy, presentación de dos circos», *Destino*, 711, 24 de marzo, pp. 19-20.
- ___ (1951b). «Espectáculo de verdadero circo», *Destino*, 739, 6 de octubre, p. 21.
- ___ (1951c). «Circo Americano, o el triunfo de la calidad», *Destino*, 744, 10 de noviembre, p. 19.
- ___ (1952a). «En favor de un Club de circo», *Destino*, 780, 19 de julio, p. 19.
- ___ (1952b). «La gran vitalidad del circo», *Estrellas de la pista y del teatro*, 1, agosto, p. 6.
- ___ (1952c). «El reverso del circo», *Estrellas de la pista y del teatro*, 2, septiembre, pp. 5 y 29.

- ___ (1952d). «El International Circus Clown Club», *Destino*, 788, 13 de septiembre, p. 19.
- ___ (1952e). «El Circo Belli», *Destino*, 797, 15 de noviembre, pp. 23-24.
- ___ (1952f). «Permanencia del circo», *Destino*, 803, 27 de diciembre, p. 27.
- ___ (1953a). «Elogio del circo ambulante», *Estrellas de la pista y del teatro*, 6, enero, p. 4.
- ___ (1953b). «Cuando el circo se vuelve impuro», *Destino*, 821, 2 de mayo, p. 28.
- ___ (1953c). «Los animales dan una excepcional calidad al Circo Barlay», *Destino*, 845, 17 de octubre, p. 28.
- ___ (1954a). «El circo entre bastidores. A vista de pájaro I», *Destino*, 857, 9 de enero, pp. 3, 5, 6, 17.
- ___ (1954b). «El circo entre bastidores. La organización II», *Destino*, 858, 16 de enero, pp. 16-18.
- ___ (1954c). «El circo entre bastidores. Albacete. III», *Destino*, 859, 23 de enero, pp. 16-18.
- ___ (1954d). «El circo entre bastidores. Morón de la Frontera. IV», *Destino*, 860, 30 de enero, pp. 16-18.
- ___ (1954e). «El circo entre bastidores. Écija. V», *Destino*, 861, 6 de febrero, pp. 20-21.
- ___ (1954f). «El circo entre bastidores. Córdoba. VI», *Destino*, 862, 13 de febrero, p. 20-22.
- ___ (1954g). «Circo de verdad en Las Arenas», *Destino*, 872, 24 de abril, pp. 25-26.
- ___ (1954h). «En Mataró, con el Canadá Circus», *Destino*, 880, 19 de junio, p. 35.
- ___ (1954i). «Un circo de superior categoría», *Destino*, 900, 6 de noviembre, p. 39.
- ___ (1955a). «Llegó el circo», *Destino*, 927, 14 de mayo, p. 40.
- ___ (1955b). «Segundo programa del Cirque Mexicain», *Destino*, 930, 4 de junio, p. 42.
- ___ (1955c). «La organización del circo ambulante», *Destino*, 953, 12 de noviembre, pp. 29-32.
- ___ (1955d). «¿Un local de circo para Barcelona?», *Destino*, 958, 17 de diciembre, pp. 41-42.
- ___ (1956 a). «El Britanic Circus ha inaugurado su temporada», *Destino*, 976, 21 de abril, pp. 42-43.
- ___ (1956b). «Inauguración del Festival Mundial de Circo», *Destino*, 1012, 29 de diciembre, p. 40.
- ___ (1956c). «El circo en España II: Las dificultades», *Circo*, 2, diciembre, p. 15.
- ___ (1957a). «Desfile de grandes atracciones», *Destino*, 1013, 5 de enero, pp. 43-44.
- ___ (1957b). «Colofón al Festival Mundial de Circo», *Destino*, 1014, 12 de enero, pp. 43-44.
- ___ (1957c). «Manuel Feijoo, co-director del Circo Americano», *Circo*, 11, octubre, p. 5.

- ___ (1957d). «El circo inmortal», *Destino*, 1056, 2 de noviembre, pp. 44-45.
- ___ (1957e). «El Festival Mundial de Circo se dispone a batir su propia marca», *Destino*, 1062, 14 de diciembre, p. 41.
- ___ (1958a). «Wernoff, circense de solera», *Circo*, 18, mayo, p. 13.
- ___ (1958b). «Dos circos, dos...», *Destino*, 1109, 8 de noviembre, pp. 43-44.
- ___ (1958c). «Krone. Festival 1958», *Destino*, 1115, 20 de diciembre, p. 45.
- ___ (1958d). «Presentación del Circo Krone», *Destino*, 1116, 27 de diciembre, p. 43.
- ___ (1960a). «Anverso y reverso del Gran Circo Español», *Destino*, 1186, 30 de abril, pp. 44-45.
- ___ (1960b). «Grandes mejoras y proyectos en el Price», *Circo*, 42, diciembre, pp. 7-10.
- ___ (1960c). «El Festival Mundial de Circo», *Destino*, 1221, 31 de diciembre, p. 69.
- ___ (1961). *El circo por dentro*, Barcelona, Destino.
- ___ (1962a). «Presentación del Circo Monumental», *Destino*, 1317, 3 de noviembre, p. 56.
- ___ (1962b). «Un laudable propósito frustrado», *Destino*, 1319, 17 de noviembre, p. 65.
- ___ (1962c). «El VII Festival Mundial de Circo», *Destino*, 1325, 29 de diciembre, p. 82.
- ___ (1963a). «Un Festival Mundial de Circo decepcionante», *Destino*, 1326, 5 de enero, p. 43.
- ___ (1963b). «La gira europea del Circo Nacional Español», *Destino*, 1330, 2 de febrero, p. 45.
- ___ (1963c). «El Circo Bostok en Gavá», *Destino*, 1353, 13 de julio, p. 46.
- ___ (1963d). «Circo. Presentación del Circo Monumental», *Destino*, 1369, 2 de noviembre, p. 65.
- ___ (1964a). «Las atracciones del Cirque D'Hiver», *Destino*, 1413, 5 de septiembre, p. 45.
- ___ (1964b). «El circo no ha muerto», *Destino*, 1421, 31 de octubre, p. 93.
- ___ (1965a). «El programa del Circo Monumental», *Destino*, 1473, 30 de octubre, p. 77.
- ___ (1965b). «La fama y la solera de los Gruss», *Destino*, 1474, 6 de noviembre, p. 75.
- ___ (1965c). «Antología de la acrobacia», *Destino*, 1475, 13 de noviembre, p. 86.
- ___ (1966a). «Olimpiada Mundial de Circo», *Destino*, 1482, 1 de enero, p. 64.
- ___ (1966b). «La Escuela Nacional de Circo», *Destino*, 1495, 2 de abril, p. 66.
- ___ (1966c). «Un circo juvenil en la plaza de Cataluña», *Destino*, 1513, 6 de agosto, p. 42.
- ___ (1966d). «Bienvenida al circo», *Destino*, 1534, 31 de diciembre, p. 70.

- ___ (1967a). «El triple salto mortal de Tony Steele», *Destino*, 1535, 7 de enero, p. 50.
- ___ (1967b). «Circo por partida doble», *Destino*, 1577, 28 de octubre, p. 71.
- ___ (1968a). «La presentación sensacional del Circo Americano», *Destino*, 1616, 21 de septiembre, p. 49.
- ___ (1968b). «El "IV Congreso Internacional de Amigos del Circo» de las artes plásticas», *Destino*, 1617, 28 de septiembre, p. 45.
- ___ (1968c). «Circo Checoslovaco de Praga», *Destino*, 1626, 30 de noviembre, p. 71.
- ___ (1968d). «La cena anual del Club de Clowns», *Destino*, 1628, 14 de diciembre, p. 75.
- ___ (1968e). «Presentación del Circo Price», *Destino*, 1630, 28 de diciembre, p. 72.
- ___ (1969a). «Inauguración del Festival Mundial de Circo», *Destino*, 1668, 20 de septiembre, p. 48.
- ___ (1969b). «Evocación del Circo Olimpia (X)», *Destino*, 1676, 15 de noviembre, p. 19.
- ___ (1969c). «Evocación del Circo Olimpia (XI)», *Destino*, 1677, 22 de noviembre, p. 25.
- ___ (1969d). «Evocación del Circo Olimpia (XII)», *Destino*, 1678, 29 de noviembre, p. 29.
- ___ (1969e). «Evocación del Circo Olimpia (XIII)», *Destino*, 1679, 6 de diciembre, p. 21.
- ___ (1969f). «Presentación del Berlin Zirkus», *Destino*, 1676, 15 de noviembre, p. 70.
- ___ (1970a). «Un circo que ni fu ni fa», *Destino*, 1683, 3 de enero, p. 51.
- ___ (1970b). «Presentación del Circo de Moscú», *Destino*, 1722, 3 de octubre, pp. 37-38.
- ___ (1971). «El Festival Mundial de Circo», *Destino*, 1773, 25 de septiembre, pp. 54-55.
- ___ (1972a). «Presentación del Circo Americano», *Destino*, 1812, 24 de junio, p. 48.
- ___ (1972b). «Presentación del Circo Atlas», *Destino*, 1832, 11 de noviembre, p. 63.
- ___ (1972c). «Presentación del Circo de Los Muchachos», *Destino*, 1839, 30 de diciembre, p. 52.
- ___ (1973a). «Circo y ballet», *Destino*, 1875, 8 de septiembre, p. 37.
- ___ (1973b). «Presentación del Circo Ruso», *Destino*, 1878, 29 de septiembre, p. 40.
- ___ (1973c). «Actualidad circense», *Destino*, 1885, 17 de noviembre, pp. 76-77.
- ___ (1974a). «El IV Festival Mundial de Circo», *Destino*, 1927, 7 de septiembre, p. 41.
- ___ (1974b). «Apología del circo», *Destino*, 1943, 28 de diciembre, pp. 27-33.
- ___ (1975a). «Circo sobre hielo», *Destino*, 1989, 13 de noviembre, p. 51.

- ___ (1975b). «Los payasos», *Destino*, 1993, 11 de diciembre, p. 51.
- Gómez de la Serna, Ramón (1968). *El circo*, Madrid, Austral.
- González Cubero, Josefina (2021). «Híbridos y polimorfos. Los teatros-circo en España», *Pygmalion*, 13, pp. 101-121.
- Higuera, Juan Felipe (1998). *El circo en España y el Circo Price*, Madrid, Editorial García Verdugo.
- J. (1949). «El Gran Circo Segura, en Madrid», *Informaciones*, 25 de julio.
- Jané i Romeu, Jordi. «Juan Martínez Carcellé», *Enciclopedia de las Artes Escénicas Catalanas*, Institut del Teatre. En línea: <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esqueniques/id2772/joan-martinez-carcelle.htm>. (Consulta: 23/3/2024).
- J. C. (1941). «Circo Price. Temporada de primavera», *Ya*, 13 de abril.
- ___ (1942). «Fuencarral. Circo Corzana», *Ya*, 19 de diciembre.
- ___ (1945). «Olimpia. Inauguración de la temporada de circo», *La Vanguardia*, 12 de octubre.
- ___ (1951). «Circo Price: *Feria de Sevilla*», *Ya*, 8 de abril.
- Jiménez Adrián, Rafael (1967). «La verdad sobre el circo», *Arriba*, 9 de agosto.
- J.L.G. (1962). «Carta de Palma de Mallorca. El Circo Nazionale D'Italia», *Circo*, 53, abril, p. 13.
- Juanes, José de (1968). «Entrega de trofeos en el Circo Price», *Arriba*, 25 de febrero, p. 29.
- Junyent, J.M. (1947). «Presentación del Circo ambulante Feijoo», *El Correo Catalán*, 4 de noviembre.
- ___ (1948). «Ayer en la Monumental, el Circo Amar», *El Correo Catalán*, 31 de octubre.
- ___ (1952). «El Circo Americano de Feijoo y Castilla presenta el espectáculo *Los cosacos del Zar*», *El Correo Catalán*, 2 de noviembre.
- ___ (1954). «Circo Price y Circuitos Carcellé presentan el espectáculo *Karnaval Circus*», *El Correo Catalán*, 25 de septiembre.
- L. (1945a). «Circo», *Destino*, 437, 1 de diciembre, p. 10.
- ___ (1945b). «Circo», *Destino*, 441, 29 de diciembre, p. 17.
- ___ (1946). «Circo», *Destino*, 452, 16 de marzo, p.10.
- Laborda, Ángel (1949). «Roberto Font y la revista circense», *Informaciones*, 11 de mayo.
- ___ (1956). «El Circo Americano se presentó anoche con clamoroso éxito», *Informaciones*, 14 de mayo.

- ___ (1960). «El Festival Mundial del Circo en el Palacio de Deportes», *Informaciones*, 1 de octubre, p. 60.
- ___ (1961). «Presentación del Circo Magyar en el Price-Hall», *Informaciones*, 1 de noviembre, p. 6.
- ___ (1962). La gira del Circo Español por Alemania Occidental», *Informaciones*, 11 de abril.
- ___ (1965). «El Circo Checoslovaco, en el Price-Hall», *Informaciones*, 13 de noviembre, p. 11.
- ___ (1969). «Circo juvenil y sin divismos», *ABC*, 16 de octubre, pp. 36-37.
- ___ (1970). «Juan Carcellé, Medalla del Trabajo», *ABC*, 6 de mayo.
- ___ (1971). «Mañana, II Festival Mundial de Circo», *ABC*, 24 de diciembre, p. 75.
- ___ (1973). «III Festival Mundial del Circo», *ABC*, 21 de diciembre, p. 95.
- ___ (1974). «Se está elaborando una ley del circo», *ABC*, 27 de julio.
- ___ (1975). «El V Congreso Mundial de Circo se celebrará en Madrid», *ABC*, 21 de agosto.
- León, Pepín (1962). «Carta de Sevilla. Los circos en la Feria de Abril y los que van en ruta por Andalucía», *Circo*, 55, junio, p. 7.
- L. L. S. (1968). «Nuevo programa del Circo Ruso», *ABC*, 20 de noviembre, p. 87.
- ___ (1969). «Grande y merecido éxito del Circo Ciudad de los Muchachos», *ABC*, 19 de octubre, p. 82.
- L. M. (1949). «Presentación del Circo Americano», *Solidaridad Nacional*, 13 de mayo.
- López Echevarrieta, Alberto (2018). «El inolvidable ambiente del Teatro Circo Cirujeda». En línea: https://www.bilbaeuscsSatellite?c=&cid=1279181416079&language=es&pageid=3000018331&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Publicacion_FA%2FBIO_Publicacion (Consulta: 22/2/2024).
- López Sancho, Lorenzo (1969). «Los Óscar del Circo Price», *ABC*, 25 de febrero, p. 75.
- ___ (1970a). «Gran Festival Mundial del Circo, en Price», *ABC*, 20 de enero, p. 63-65.
- ___ (1970b). «Presentación del Circo Atlas en Madrid», *ABC*, 30 de abril, p. 93.
- Lloret i Esquerdo, Jaume (2021). «Els inicis del circ modern a València (1790-1835)», *Escena valenciana*, 1, 2021, pp.140-161.
- Llovet, Enrique (1963a). «Festival de Circo 1963», *ABC*, 15 de enero, p. 63.
- ___ (1963b). «Segundo programa del Festival del Circo 1963», *ABC*, 23 de febrero, p. 64.
- L. S. (1950). «En el Circo Price, nuevo programa», *Madrid*, 31 de enero.

- ___ (1969). «Gran presentación del Circo Atlas», *ABC*, 9 de abril, pp. 81-82.
- Mancebo, Mayte (1970). «La odisea francesa del circo Ciudad de los Muchachos», *Informaciones*, 5 de septiembre.
- Manegat, Julio (1966). «Presentación del Berlin Zirkus», *El Noticiero Universal*, 29 de octubre, p. 31.
- Maqua, Alberto de (1958). «Temporada Centenario», *Circo*, 24, diciembre, p. 10.
- ___ (1959a). «Comienza la temporada en el Price en la que se cumplirán cien años de actividad en la Plaza del Rey», *Circo*, 25, abril, p. 10.
- ___ (1959b). «Tres circos en la capital de España», *Circo*, 27, junio, pp. 13-15.
- ___ (1961). «Presentación en el Price del Gran Circo Francés», *Circo*, 44, abril, pp. 3-4.
- Marín, A. (1973). «En otoño, gira americana del Circo de los Muchachos», *ABC*, Sevilla, 2 de mayo.
- Marín Borra, Carlos (1961). «El mayor espectáculo del mundo en 1960», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 155-156, enero-febrero, pp. 79 y 82.
- Marquerie, Alfredo (1940a). «Circo. Debut de la Compañía Corzana», *Informaciones*, 7 de octubre.
- ___ (1940b). «Anoche, Price abrió sus puertas», *Informaciones*, 30 de noviembre.
- ___ (1941a). «Price. *Charivari en la pista*», *Informaciones*, 27 de junio.
- ___ (1941b). «Inauguración del Circo Imperial», *Informaciones*, 1 de octubre.
- ___ (1947). «Prólogo», *El circo y sus figuras*, de Sebastián Gasch, Barcelona, Editorial Barna, S.A., pp. 9-22.
- ___ (1954). «Anoche se presentó en Madrid la compañía del Circo Americano», *ABC*, 14 de mayo.
- ___ (1955a). «Números nuevos en el Circo Estambul», *ABC*, 20 de octubre, p. 55.
- ___ (1955b). *Un mes en el circo*, Madrid, Taurus.
- ___ (1956). «Los Amigos del Circo se reúnen», *ABC*, 2 de diciembre, pp. 45-46.
- ___ (1957a). «Festival Mundial de Circo en Price», *Pueblo*, 13 de enero, p. 28.
- ___ (1957b). «Presentación del Circo Americano», *ABC*, 12 de mayo.
- ___ (1957c). «La temporada del Circo Americano», *Circo*, 11, octubre, pp. 3-4.
- ___ (1958a). «Una clasificación de géneros y artistas», *Circo*, 14, enero, pp. 7-8.
- ___ (1958b). «Circo ecuestre y fieras, en Price», *ABC*, 19 de enero, p. 74.

- ___ (1958c). «Eduardini ha perdido su circo», *ABC*, 26 de diciembre, pp. 78-79.
- ___ (1959a). «Programa extraordinario de circo con motivo del Centenario del Price», *ABC*, 11 de enero.
- ___ (1959b). «Nuevo programa de circo en Price», *ABC*, 14 de febrero.
- ___ (1959c). «Presentación del Circo Americano de Feijoo y Castilla», *ABC*, 7 de mayo.
- ___ (1960a). «Presentación del Circo Americano», *ABC*, 7 de mayo, p. 75.
- ___ (1960b). «Homenaje a tres payasos españoles en el circo Krone», *ABC*, 28 de julio, p. 49.
- ___ (1963). «Chang y el Circo Chino en Price», *Pueblo*, 15 de marzo, p. 10.
- ___ (1964). «Nuevo programa circense en el Price», *Pueblo*, 13 de enero, p. 24.
- ___ (1965a). «Presentación de Festival Mundial en Price», *Pueblo*, 16 de enero, p. 15.
- ___ (1965b). «Circo: Un buen programa en la pista del Atlas», *Pueblo*, 22 de mayo, p. 34.
- ___ (1966a). «Festival Mundial en Price», *Pueblo*, 15 de enero, p. 27.
- ___ (1966b). «Inauguración del Monumental», *Pueblo*, 10 de octubre, p. 35.
- ___ (1967a). «Festival Mundial de Circo en Price», *Pueblo*, 13 de enero, p. 28.
- ___ (1967b). «Presentación del Circo Alemán», *Pueblo*, 24 de mayo, p. 16.
- ___ (1968). «Presentación del Circo Americano. Un fastuoso espectáculo de la pista», *Pueblo*, 11 de mayo, p. 10.
- ___ (1969). «Presentación del Circo de la Ciudad de los Muchachos», *Pueblo*, 20 de octubre, p. 32.
- ___ (1970a). «Presentación del Berlin Zirkus», *Pueblo*, 24 de diciembre, p. 28.
- ___ (1970b). «El Festival Mundial en el Palacio de los Deportes», *Pueblo*, 26 de diciembre, p. 10.
- ___ (1971). «El Circo Alemán», *Pueblo*, 2 de noviembre, p. 34.
- ___ (1972a). «Presentación del Atlas», *Pueblo*, 27 de abril, p. 39.
- ___ (1972b). «Triunfal presentación del Circo «Americano», *Pueblo*, 11 de septiembre, p. 14.
- ___ (1972c). «El Festival Mundial de Circo», *Pueblo*, 25 de diciembre, p. 34.
- ___ (1973). «Presentación del Circo Atlas», *Pueblo*, 23 de abril, p. 13.
- Martín del Olmo, A. (1966). «Un circo juvenil en la plaza de Cataluña», *Informaciones*, 25 de julio.
- Martín Medrano, Francisco (2001). «Los Quirós», *infocirco.com*. En línea: <https://www.infocirco.com/articulo.php?id=20>. (Consulta: 15/4/2024).

- Martínez Carcellé, Juan (1961). «El Club Internacional de Payasos de Circo», *ABC*, 25 de febrero.
- Martínez Rojo, José M.^a (1960). «Carta de Bilbao. Actuación del Circo California», *Circo*, 41, noviembre, p. 17.
- Martínez Tomás, A. (1956). «Monumental. Presentación del Circo de Budapest», *La Vanguardia*, 29 de noviembre, p. 25.
- ___ (1957). «Monumental. Presentación del Circo Americano», *La Vanguardia*, 26 de octubre.
- ___ (1961). «Presentación del Circo Americano en la Plaza Monumental», *La Vanguardia*, 22 de octubre, p. 26.
- ___ (1964). «Presentación del Festival Mundial de Circo 1964», *La Vanguardia*, 25 de octubre.
- Matabosch, Genís (s/f). «El Teatro-circo en España: apuntes», *infocirco.com*.
En línea: <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=1>. (Consulta: 15/1/2023).
- ___ (S./f.). «¿Qué es un festival de circo?», *infocirco.com*. En línea: <https://www.infocirco.com/articulo.php?id=55>. (Consulta: 13/5/ 2024).
- Mejías, Leocadio (1952). «Ramper. Una vida para la risa y el dolor», *Madrid*, 2 de mayo.
- ___ (1964). «El Circo Althoff, en el Palacio de Deportes», *Madrid*, 23 de enero.
- Mendizábal, Miguel María (1987). «El circo y su crisis», en *Homenaje al circo*, de VV.AA., pp. 13-32.
- Mínguez Ibáñez, E. (1961). «El Zorro Carrusel en el Price con abundantes números de circo», *Circo*, 45, junio, p. 3.
- ___ (1962a). «Carta de Madrid. Festival Mundial en Price», *Circo*, 53, abril, p. 8.
- ___ (1962b). «En el país de las maravillas o el nuevo programa presentado en el Price», *Circo*, 54, mayo, p. 6.
- ___ (1962c). «Carta de Madrid. El Atlas y los Hermanos Tonetti», *Circo*, 56, agosto, p. 8.
- Moncayo, A. (1960). «Este año se celebrará en Madrid el Festival Mundial del Circo». *Informaciones*, 23 de septiembre.
- Montijano Ruiz, Juan José (2011). *De la carreta a la carpa (Apuntes sobre los teatros ambulantes de variedades en España)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- ___ (2022). *El teatro chino de Manolita Chen* (Memorias y biografías), Córdoba, Almuzara.
- ___ (2023). *Los circos de nuestra infancia. El mayor espectáculo del mundo en España (1950-1990)*, Madrid, Ediciones Diábolo.
- Mora, César (1960). «Gran Circo Español: Presentación del espectáculo Festival Mundial del Circo 1960», *La Vanguardia*, 24 de abril, p. 31.

- M.R. (1945). «Circo en el Olimpia», *Destino*, 433, 3 de noviembre, p. 18.
- Muñoz Alonso, M.^a Dolores (2011). «El circo estable. Orígenes y evolución arquitectónica», en *Imaginando el circo*, de Andrés Peláez e Isabel Quintana (coord.), Ciudad Real, Museo del Teatro-INAEM y Comunidad de Castilla-La Mancha, pp. 53-88.
- Muñoz Cáliz, Berta (2005), *El teatro crítico español bajo el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- ___ (2006), *Expedientes de la censura teatral franquista* (I y II), Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Napoleón (1960). «Un nombre con solera: Frankoko's», *Circo*, 35, abril, p. 17.
- N.G.R (1961). «El Circo Hispanoportugués en Price», *Ya*, 5 de marzo.
- Nieto, A. (1947). «Teatro Olimpia: *Charivari en la pista*», *El Mundo Deportivo*, 12 de enero.
- Ortega Lissón, R. (1940). «El Sindicato Nacional de Espectáculos», *Pueblo*, 12 de julio, p. 2.
- P. (1946). «Olimpia. Circo», *El Correo Catalán*, 21 de abril.
- P. (1958). «El Circo Romano», *Circo*, 14, enero, p. 19.
- Palacio Iglesias, José (2011), *Premios Nacionales de Circo 1954-2011*. Madrid. UPAAC.
- ___ (2013). *Juan Carcellé, el Circo Price y sus artistas*, Madrid, UPAAC.
- ___ (2018). *Historia del circo español. (Familias)*, Madrid, UPAAC.
- Pareja, Lorenzo (1951). «Mañana debuta en Madrid el famoso Circo Americano», *Madrid*, 10 de mayo.
- Parnasillo Literario Circense (1946). *Cuentos de la pista*, edición de F. Hernández Castanedo, Madrid.
- Pérez Coterillo, Moisés (1995). *Los teatros de Madrid 1982-1994*. Madrid, FAES.
- Pérez Jaén, Luis (1973). «Brillante exhibición del Circo de Moscú», *Informaciones*, 3 de septiembre, p. 20.
- ___ (1974). «El Circo Price, en Madrid», *Informaciones*, 7 de octubre, p. 29.
- Pérez Jiménez, Manuel (1993). «La escena madrileña en la transición política (1975-1982)», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 3-4, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Pericacho Gómez, Francisco Javier y Mario Andrés-Candelas (2018). «Inicios de las Boys Town en España: la Ciudad de los Muchachos de Vallecas (Madrid)», *Educação e Pesquisa*, vol. 44, n.º 1. En línea: <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5e4fc3ff29995245c6b2f74e>. (Consulta: 29/6/ 2024).

- Pernas, Ramón (1985). «Memoria inconclusa» en Armero, José Mario y Ramón Pernas, *Cien años de circo en España*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 53-80.
- Perrone, Raffaella y Jordi Jané, «El teatro Olimpia», *Enciclopedia de las Artes Escénicas Catalanas*, Institut del Teatre. Diputació Barcelona. En línea: <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esqueniques/id1297/teatre-circ-olympia.htm>. (Consulta: 14/3/2024).
- Quintana Jiménez, Isabel (2011). «El público del circo: del palco al trapecio», en *Imaginando el circo*, de Peláez, Andrés e Isabel Quintana (coord.), Ciudad Real, Museo del Teatro-INAEM y Comunidad de Castilla-La Mancha, pp. 41-52.
- R. (1958). «El Circo Alemán en Mallorca», *Circo*, 15, febrero, p. 16.
- Ramos, Javier (2019), *Eso no estaba en mi libro de historia del circo*, Córdoba, Almuzara.
- RAS (1961). «Carta de Huesca. El Circo Heros de los Cristiani», *Circo*, 46, julio, p. 9.
- R. C. (1965). «Hemos visto un gran circo», *ABC Sevilla*, 29 de abril, p. 68.
- Rego Nieto, Manuel (1997). *Historia de un circo*, Ourense, M. Rego Editor.
- Ritis, Raffaele de (S./f.). «Arturo Castilla», *Circopedia*. En línea: circopedia.org. (Consulta: 10/5/2024).
- Rodríguez de Rivas, Mariano (1940). «Otoño-invierno 1940 en el Circo Price madrileño», *Destino*, 179, 21 de diciembre, p. 17.
- Rodríguez Mijares, Enrique (1940). «De Nueva York a Barcelona», *Hoja del Lunes*, 29 de enero.
- ___ (1949). «Debut del Circo Olimpia con un gran programa de circo», *Diario de Barcelona*, 8 de octubre.
- ___ (1950). «Ayer, en Las Atarazanas, Circuitos Carcellé presentó un notable programa de circo», *Diario de Barcelona*, 8 de octubre.
- Romea, Alfredo (1947). «Circo Feijoo. Presentación de nuevo programa», *El Noticiero Universal*, 27 de noviembre.
- S. (1941). «Inauguración de la temporada de circo», *Destino*, 223, 25 de octubre, p. 12.
- Sáinz Moreno, Javier (2009). *Circos en ruta*. Madrid, Gráficas Monterreina.
- ___ (2011a). *11 ensayos sobre circo*, Madrid, Javier Sáinz ediciones.
- ___ (2011b). «La situación del circo en España», en *Imaginando el circo*, de Peláez, Andrés e Isabel Quintana (coord.), Ciudad Real, Museo del Teatro-INAEM y Comunidad de Castilla-La Mancha, pp. 27-39.

- Sánchez Llaca, José Luis (1960). «Carta de Santander. Mis recuerdos circenses», *Circo*, 35, abril, p. 12.
- Sánchez Sánchez, Juan Pedro (1997). «La escena madrileña entre 1970 y 1974», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 12, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Santolaria Solano, Cristina (2022a). «1949. ¡Que siga el espectáculo!», en *Documentos para la Historia del Teatro Español*. Madrid, CDAEM. En línea: <https://www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1949/index.html>.
- ___ (2022b). *¡Un millón de princesitas! La escena madrileña para la infancia en el primer franquismo*, Madrid, Assitej.
- ___ (2023). «El circo en Madrid (1940-1960). ¿Entre luces y sombras?», *Las Artes Circenses en España*, CDAEM, Circo Price y AISGE. Conferencia en el Circo Price el 28 de marzo. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=s4QINVVivJ0&list=PL_MdNQdg-G0EN6Vh47XPkN0kiCle182HK&index=8.
- Sempronio (1944). «Quizá sea el definitivo adiós», *Destino*, 381, 4 de noviembre, p. 12.
- Serrano Anguita, F. (1954). «Aquí Madrid... El drama del circo», *Madrid*, 3 de diciembre.
- ___ (1961). «Despedida al Teatro-Circo», *Madrid*, 8 de julio.
- Sicilia (1952). «Gran éxito del Circo Americano», *Madrid*, 10 de mayo.
- ___ (1955). «Gran éxito de la Fiesta de los pobres en el Price», *Madrid*, 7 de diciembre.
- ___ (1957). «Circo Price. *Madrid Parada*, triunfal éxito de Pinito del Oro», *Madrid*, 26 de enero.
- ___ (1959). «Gran éxito del programa Centenario del Circo Price», *Madrid*, 12 de enero.
- Sindicato Nacional del Espectáculo (1944). *Anuario del Espectáculo*, Madrid, SNE.
- S./n. (1939a). «La Junta Nacional de Teatros. Los acuerdos tomados en Zarauz», *Informaciones*, 8 de agosto.
- ___ (1939b). «Trabajo de menores y mujeres en espectáculos públicos», *Informaciones*, 4 de noviembre.
- ___ (1939c). «Olimpia. Cambio de programa», *La Vanguardia*, 11 de noviembre.
- ___ (1939d). «Olimpia. Familia Andreu», *La Vanguardia*, 16 de noviembre.
- ___ (1940). «Circo Imperial», *Informaciones*, 25 de marzo.
- ___ (1942a). «Ayer, en el teatro Calderón, se procedió a la entrega de premios a camaradas del Sindicato del Espectáculo», *Arriba*, 21 de julio.

- ___ (1942b). «Tívoli. Presentación de *Charivari*, periódico viviente», *La Vanguardia*, 24 de septiembre.
- ___ (1942c). «En Price: 27 número de *Charivari*», *Informaciones*, 14 de diciembre.
- ___ (1943a). «Nuevo programa circense en Fuencarral», *Informaciones*, 11 de enero.
- ___ (1943b). «Actividades del Sindicato. Sector Nacional», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 19, enero, p. 19.
- ___ (1943c). «Circo Olimpia. Presentación del segundo programa», *La Vanguardia*, 17 de octubre.
- ___ (1943d). «Anteproyecto de Relaciones de Trabajo de Teatro, Circo y Variedades», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 20-21, noviembre-diciembre, pp. 36-38.
- ___ (1944a). «Normas de censura vigentes en la actualidad», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, 23, febrero, pp.44.
- ___ (1944b). «*El salto de la muerte* en el Circo Price», *El Alcázar*, 9 de mayo.
- ___ (1944c). «Olimpia. Esta noche, inauguración», *La Vanguardia*, 11 de octubre.
- ___ (1945a). «¡Va a empezar una gran temporada de circo!», *Informaciones*, 5 de diciembre.
- ___ (1945b). «Olimpia. Presentación del tercer programa de circo», *La Vanguardia*, 23 de diciembre.
- ___ (1946). «Reaparece *Charivari* en Price. Presentación de su número 74», *Madrid*, 30 de enero.
- ___ (1948a). «Por esos teatros. *Trasatlántico Circus*», *El Noticiero Universal*, 23 de octubre.
- ___ (1948b). «Modificación en el horario de espectáculos», *El Noticiero Universal*, 4 de noviembre.
- ___ (1949). «Última semana del grandioso programa de Price», *Informaciones*, 5 de diciembre.
- ___ (1950a). «Grupo de Teatro», *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, marzo, p. 10
- ___ (1950b). «El Club de Amigos del Circo», *Dígame*, 14 de noviembre.
- ___ (1951a). «Manuel Feijoo o la popularidad, a través del circo, en todas las ciudades del mapa», *Dígame*, 22 de mayo.
- ___ (1951b). «El próximo sábado celebrará 'El Club del Circo' un gran homenaje al Circo Ambulante», *Madrid*, 29 de mayo.
- ___ (1951c). «Funerales por el alma del hijo de Carcellé», *Pueblo*, 14 de septiembre.
- ___ (1951d). «Una entrevista con Juan Carcellé», *Informaciones*, 25 de octubre.
- ___ (1951e). «Circo de Price: *Madrid de 1900*», *Madrid*, 27 de noviembre.
- ___ (1951f). «Esta noche, la Fiesta de los Pobres, en el Circo Price», *Pueblo*, 17 de diciembre.

- ___ (1952a). «El Congreso Sindical Nacional de Teatro, Circo y Variedades», *Diario de Barcelona*, 11 de mayo.
- ___ (1952b). «El Circo Price, de Madrid (en viaje por España), iniciará en Barcelona el próximo sábado, día 4 de octubre, su sensacional temporada de Gran Circo, con su nueva instalación viajera», *El Correo Catalán*, 1 de octubre.
- ___ (1952c). «Información Sindical», *Estrellas de la pista y del teatro*, 3, octubre, p. 25.
- ___ (1952d). «Circuitos Carcellé ante su jubileo circense», *Informaciones*, 30 de octubre.
- ___ (1952e). «Información Sindical», *Estrellas de la pista y del teatro*, 5, diciembre, p. 22.
- ___ (1953a). «Circo de Price: *La jungla y su misterio*», *Madrid*, 14 de febrero.
- ___ (1953b). «El Circo Goliath destruido por las llamas en Úbeda», *Informaciones*, 1 de julio.
- ___ (1953c). «En favor de los damnificados del Circo Goliath», *Informaciones*, 2 de julio.
- ___ (1954a). «El I Congreso Sindical Nacional de Teatro, Circo y Variedades se celebrará del 16 al 21 de mayo próximo», *Diario de Barcelona*, 23 de abril.
- ___ (1954b). «El Congreso del Espectáculo en Barcelona», *Pueblo*, 22 de mayo.
- ___ (1955). «Presentación del Circo Estambul», *Arriba*, 9 de octubre.
- ___ (1956a). «Circo en las Arenas», *La Vanguardia*, 13 de abril, p. 23.
- ___ (1956b). «Los circos Royal y Canadá en ruta por Cataluña y Aragón», *Circo*, 1, noviembre, pp. 11-12.
- ___ (1956c). «Mañana se celebrará el Día de los Pobres en el Circo Price», *Arriba*, 16 de diciembre.
- ___ (1957a). «Objetivos secundarios», *Circo*, 3, enero, p. 3.
- ___ (1957b). «El Circo Americano, considerado el más moderno del mundo, prepara su entrada en España», *Informaciones*, 11 de abril.
- ___ (1957c). «Los Premios Nacionales en el Circo Americano», *La Vanguardia*, 19 de noviembre.
- ___ (1958a). «La Unión de Historiadores de Circo», *Circo*, 14, enero, p. 8.
- ___ (1958b). «Carta de Igualada. El Circo Bombay», *Circo*, 19, junio, p. 19.
- ___ (1958c). «El Congreso Mágico Internacional de Viena», *Circo*, 21, septiembre, p. 14.
- ___ (1958d). «El lunes por la noche, gran fiesta en el Circo Price», *Informaciones*, 12 de diciembre.
- ___ (1959a). «Ayudemos a Eduardini, que ha perdido su circo», *Informaciones*, 1 de enero.
- ___ (1959b). «Asamblea de los empresarios españoles de circo», *ABC Sevilla*, 24 de enero.

- ___ (1959c). «*Las maravillas del mundo*, una fabulosa realización sin precedentes en la historia del circo, conceptuada la más extraordinaria de todos los tiempos», *Arriba*, 1 de mayo.
- ___ (1959d). «La previsión del artista, ley», *Circo*, 28, julio, p. 7.
- ___ (1960a). «*El mayor espectáculo del mundo*, en el Circo Price», *Informaciones*, 27 de enero.
- ___ (1960b). «Ante la proximidad de las fiestas de San Isidro, el Circo Americano prepara su ya tradicional visita a la capital de España», *Madrid*, 23 de abril.
- ___ (1960c). «Gran circo en tres pistas en el Palacio de Deportes de Madrid», *Informaciones*, 29 de agosto.
- ___ (1960d). «El Circo de Price», *Informaciones*, 31 de octubre.
- ___ (1961). «Circo de España en Amsterdam», *Informaciones*, 13 de diciembre.
- ___ (1962). «El Festival Mundial del Circo en Price», *Informaciones*, 17 de enero.
- ___ (1963). «El Gran Circo Español de Circuitos Carcellé, en el presente verano en jira [sic] por la República de Túnez y Turquía», *Informaciones*, 29 de abril.
- ___ (1964a). «Barcelona. Circo en la plaza de Cataluña», *La Vanguardia*, 22 de mayo.
- ___ (1964b). «España en el mundo del circo. Manuel Feijoo y Arturo Castilla, los famosos directores de grandes espectáculos, triunfan en Europa», *Madrid*, 31 de octubre.
- ___ (1967). «Homenaje a los retirados del circo», *Ya*, 4 de mayo.
- ___ (1968). «La ayuda al Zoo Circus», *Pueblo*, 25 de octubre, p. 35.
- ___ «El personaje y su mundo: Juan Carcellé», *Madrid*, 27 de diciembre.
- ___ (1970). «Agrupación Nacional de Circo, Variedades y Folklore. Se ha constituido con los 22.700 artistas que hay en España», *Arriba*, 12 de julio.
- ___ (1972a). «Triunfal despedida del Circo de los Muchachos, en Bruselas», *ABC*, 6 de enero.
- ___ (1972b). «Homenaje a los artistas de circo», *Ya*, 24 de mayo.
- ___ (1972c). «Festival Mundial del Circo en Barcelona», *ABC*, 5 de septiembre, p. 82.
- ___ (1974a). «Regresó el Circo Ciudad de los Muchachos», *Arriba*, 12 de septiembre.
- ___ (1974b). «Los Amigos del Circo», *Informaciones*, 24 de diciembre, p. 29.
- ___ (1975). «Los leones vuelven al circo», *Pueblo*, 21 de agosto, p. 24.
- ___ (1976). «El Gran Circo de los Muchachos triunfa en el mundo», *Informaciones*, 25 de agosto.

- ___ (1978a). «Buero Vallejo. Clausurado el I Congreso de Teatro», *Pueblo*, 30 de junio, p. 15.
- ___ (1978b). «30 países participarán en el VIII Festival Mundial del Circo durante las próximas fiestas navideñas», *Pueblo*, 28 de noviembre, p. 24.
- Solius (1940a). «Nuevo Programa», *Destino*, 173, 9 de noviembre, p. 13.
- ___ (1940b). «Tercer programa en el Olimpia», *Destino*, 176, 30 de noviembre, p. 12.
- ___ (1940c). «Programa de Navidades en el Circo Olimpia», *Destino*, 180, 28 de diciembre, p. 12.
- ___ (1941a). «Los Andreu, reyes de la pista», *Destino*, 186, 8 de febrero, p. 12.
- ___ (1941b). «Circo de primavera», *Destino*, 196, 19 de abril, p. 10.
- ___ (1941c). «Segundo programa de la temporada en el Olimpia», *Destino*, 226, 15 de noviembre, p. 12.
- ___ (1941d). «Circo», *Destino*, 232, 27 de diciembre, p. 12.
- ___ (1942). «¡Viva el circo!», *Destino*, 274, 17 de octubre, p. 12.
- Somalo Fernández, M.^a Ángeles (2004). *El teatro en Logroño (1901-1950)*. Universidad de la Rioja. Tesis doctoral dirigida por J. Bravo Vega. En línea: [//efaidnbmnnnibpcajpcgclcfindmkaj/https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SomaloFernandez.pdf](https://efaidnbmnnnibpcajpcgclcfindmkaj/https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SomaloFernandez.pdf). (Consulta: 13/3/2024).
- T. (1961). «La grada opina. Circos en Bilbao», *Circo*, 47, agosto, p. 18.
- Taddy (1959a). «Carta de Bilbao. Presentación del Circo de Italia», *Circo*, 28, julio, p. 14.
- ___ (1959b). «Carta de Bilbao. Presentación del Price ambulante», *Circo*, 29, agosto, pp. 13-14.
- ___ (1959c). «Carta de Bilbao. Presentación del Arizona Circus», *Circo*, 30, septiembre, p. 17.
- ___ (1959d). «Carta de Bilbao. Pasó el Circo de Hungría», *Circo*, 31, octubre, p. 14.
- ___ (1959e). «Carta de Bilbao. Pasó el Circo Americano con su espectáculo *Las maravillas del mundo*», *Circo*, 32, noviembre, p. 7.
- Tidor López, Miguel Ángel (2018). *El circo en España. Una revisión histórica desde el ámbito de la investigación*, Bilbao, Artezblai.
- Torrent, Juan (1955). «Los teatros barceloneses desaparecidos», *Destino*, 958, 17 de diciembre, pp. 74-81.
- Tusell, Javier (2007). *Historia de España en el Siglo XX. 3. La dictadura de Franco*, Madrid, Taurus.
- Van Der Gea, M. (1958). «Carta de Holanda. El Circo Español en Amstelveen», *Circo*, 23, noviembre, p. 15.

- Velilla, Rafael (1958). «Carta de Huesca. El Circo Viena sobre Hielo», *Circo*, 24, diciembre, p. 12.
- Vigil y Vázquez, Manuel (1958). «Termina en Barcelona el II Festival Mundial de Circo», *Ya*, 14 de enero.
- Velaplana, Ricardo (1958). «Carta de Valencia. Comenzó el éxodo», *Circo*, 17, abril, p. 4.
- Vinyes Sabatés, José (1987). «El circo en Barcelona», en *Homenaje al circo*, de VV.AA., pp. 45-62.
- VV.AA. (1987). *Homenaje al circo*. Exposición organizada por el Banco Bilbao, Barcelona.
- VV.AA. (2011). *Imaginando el circo*, de Andrés Peláez e Isabel Quintana (coord.), Ciudad Real, Museo del Teatro-INAEM y Comunidad de Castilla-La Mancha.
- VV.AA. (2014). *Ayer y hoy del Teatro Circo Murcia*, por Oliva, César (coord.), Murcia, Universidad de Murcia.
- X. (1948). «Circo Hervás», *Odiel*, 9 de julio, p. 3.
- X. (1951). «Circo americano», *SIPE*, 20 de mayo.
- X. (1964). «Berlin Zirkus», *Pueblo*, 7 de septiembre, p. 69.
- Zanni, U.F. (1945). «Olimpia. Un gran programa de circo», *La Vanguardia*, 18 de noviembre.
- ___ (1957). «Circo Italiano Jarz. La función inaugural». *La Vanguardia*, 13 de septiembre.
- Zeda, Carlos (1966). «Hoy, festival del Club de Payasos y Artistas de Circo», *Ya*, 13 de marzo.
- ZRK (2022). «Con la muerte de Vicente Quirós, el circo español pierde una leyenda», *Zirkolika*, 8/2/2022. En línea: <https://zirkolika.com/actualidad/con-la-muerte-de-vicente-quiros-el-circo-espanol-pierde-a-una-leyenda/>. (Consulta: 20/2/ 2024).

FUENTES ARCHIVÍSTICAS Y DOCUMENTALES

Archivo General de la Administración Civil del Estado (AGA)

Credencial expedida por el SNE que acredita que los grupos que figuran en ella son susceptibles de conformar la Campaña Nacional de Circo Infantil. (Exp. 31-50. Caja 73/08909).

Expediente de censura de *El salto de la muerte*. (Exp. 389-44. Caja: 73/08586).

Expediente de censura de *Sinfonía de colores*, de Manolo Bel y Gerardo de Agüero. (Sign. 73-44. Caja: 73/08159).

Expediente de censura de *Pero el diablo no era el diablo*, de Gregorio Perales. (Sign. 31-50. Caja 73/08909).

Archivo Histórico Provincial de Cáceres

Programa -anverso y reverso- del Gran Circo Monumental con el programa *Festival Mundial de Circo 1964*. (ES.1037. AHP/34. 1.2.3. 01//DPIT/48. 1. Y 48. 2).

Programa del espectáculo *Había una vez un circo*, de Gabi, Fofó, Miliki y Milikito. 1975. (ES 1037. AHP/ 34.1.2.3. 01// DPIT/50).

Cartel del Gran Circo La Alegría. (ES.1037. AHP/35.2.4.3.07//GC/3875.2).

Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPH)

Expediente del Circo Diamante. Solicitud al Gobierno Civil de Huesca para poder actuar en la ciudad, después de haber obtenido del Ayuntamiento el permiso de instalación. 1946. (G-622/619. Fondo Gobierno Civil).

Expediente del Circo Diamante. Informe de arquitecto municipal que certifica que la instalación del Circo Diamante cumple los requisitos. 1946. (G-622/619. Fondo Gobierno Civil).

Expediente del Circo Diamante. Autorización por parte del Gobernador Civil para que el Circo Diamante pueda desarrollar su actividad. 1946. (G-622/619. Fondo Gobierno Civil).

Archivo Histórico Provincial de Zaragoza

Fotografía del Teatro-Circo de Zaragoza. 1958. Fotógrafo: Juan Mora Insa. (ES/AHPZ-MF/MORA/003801).

Archivo Municipal de Huesca (AMH)

Normativa del Ayuntamiento de Huesca sobre instalación de circos en la ciudad. 1951.
(Negociado de Policía Urbana. 5402 LALA).

Solicitud del permiso para la instalación del Circo México en Huesca en junio de 1959.
(Negociado de Ferias y fiestas. 5403 LALA).

Informe de la Comisión de fiestas sobre la instalación del Circo México. 1959. (Negociado de Ferias y fiestas. 5403 LALA).

Decreto del Ayuntamiento por el que se autoriza la instalación del Circo México. 1959.
(Negociado de Ferias y fiestas. 5403 LALA).

Fotografías publicitarias de Circo Imperial, 1940. (6963 bis. LALA).

Cartel de *Kongo*, programa del Circo Americano. 1954. (LALA 5404).

Arxiu Nacional de Catalunya (ANC).

Fotografía de la entrada al Teatro Circo Barcelonés. Fotógrafo: Josep Maria Sagarra i Plana.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM)

Comida de los pensionados del SNE. (ES28079 201.001. 4700.6. Fondo Santos Yubero).

Propietarios del Teatro Circo Price, señores Zumárraga y Aguirre, y del director del mismo, Sr. Perezoff. 1940. (ES28079 201.001. 46088.3. Fondo Santos Yubero)

Biblioteca Fages de Climent (Figueras) (BFC)

Cartel del Circo Trebol. 1945. (CL C CIRC_18 [1]).

Cartel del Circo Dorado en Figueras. 1947. (CLC CIRC_25).

Publicidad del Circo Corzana en la Feria de Figueras, compañía titular de Circo Olimpia. 1948. (CL C CIRC_30 [2 y 3]).

Cartel del Circo Dorado en Figueras, instalado en el recinto de la Feria. 1948. (CL C CIRC_38).

Cartel del Circo Álvarez y Wernoff. (CL C CIRC_33).

Biblioteca de Castilla-La Mancha

Cartel del Circo Moderno en Toledo. 1962. (1962/0061 / DL TO 290-162)

Biblioteca Nacional de España (BNE)

Cartel de inauguración de la temporada del Circo Olimpia el 11 de octubre de 1940.
(CART_P_ 1187. Colección Sabina Romero).

Cartel del Circo Imperial. 1940. (CART_P 1107. Colección Sabina Romero).

Cartel publicitario de Circo Corzana, 1943. (Colección Sabina Romero. CART-P-1075).

Cartel del Circo Maravillas Olímpico. 1943. (AHC 525065).

Cartel del 76 Charivari en el Circo Price. 1946. (CART.P/ 853. Colección Sabina Romero).

Cartel del Circo Corzana, compañía titular del Circo Olimpia, en Montgrí, 1946. (CART_P_ 984. Colección Sabina Romero).

Cartel del programa *Trasatlantic Circus*, del Circo Americano. 1948. (CART_P 981.
Colección Sabina Romero).

Cartel del Circo Maravillas de Eugenio Romero en Zaragoza. Años 40. (CART.P/ 691.
Colección Sabina Romero).

Cartel del Teatro Balear, en Palma de Mallorca. Año 1950. (CART.P/ 935. Colección Sabina
Romero).

Cartel del Circo Price de Madrid en viaje por España, de Circuitos Carcellé. Barcelona.
1952. (CART_P 698).

Cartel del Circo Price de la temporada 1952/53. (CART_P_1074. Colección Sabina Romero).

Cartel del Festival Mundial de Circo en Barcelona. 1956. (AHC/6370).

Cartel del Circo italiano Jarz. Temporada 1957/58. (AHC648966).

Cartel del Circo Atlas con el programa *Gran Festival Mundial de Circo*. 1958. (AHC 8503).

Cartel de *Las maravillas del mundo*, del Circo Americano. Año 1959. (CART-P- 1080.
Colección Sabina Romero).

Cartel de Radio Circo de Hervás. 1959. (AHC 4238).

Cartel del Circo de Francia. 1959. (CART_P_1079. Colección Sabina Romero).

Cartel del Gran Circo Español. Espectáculo titulado *Festival Mundial de Circo 1960*. (AHC 98898).

Cartel del espectáculo *Las maravillas del mundo*, del Circo Americano. 1961. (CART_P 1080.
Colección Sabina Romero).

Cartel del VI Festival Mundial de Circo. Barcelona. Temporada 1961/62. (AHC 6370).

- Gran Festival Mundial de Circo en el Price. Madrid. 1962. (AHC 591721).
- Cartel del Circo Bostok. 1963. (AHC 555389).
- Cartel del Britanic Circus. 1964. (AHC 6484).
- Cartel del Circus Flying High de la Universidad de Florida. 1964. (AHC 10051).
- Cartel del Cirque D'Hiver, de la empresa Amorós-Silvestrini. 1964. (CART_P_1119. Colección Sabina Romero).
- Cartel del Circo de México: *Los gatos alambristas*. 1964. (AHC 9835).
- Cartel del Zoo Circo de Salvador Hervás. 1964. (AHC 526066).
- Cartel del Circo Monumental en la plaza de Toros Monumental de Barcelona. 1965. (AHC 591719).
- Cartel del Circo Continental, de la empresa Amorós-Silvestrini. 1966. (AHC 659253).
- Cartel del Circo Kron. 1966. (CART_P_1032. Colección Sabina Romero).
- Cartel del Circo Monumental en Córdoba. 1966. (AHC 116112).
- Cartel Circo Triberti, de Paco Pérez. 1966. (AHC 592691).
- Cartel del Circo de Francia con el programa *Festival Mundial de Circo 1966*. (AHC 565625).
- Cartel Circo Hermanos Santos. 1966. (AHC 116523).
- Cartel de Circo de las Navidades en Circo Price. Temporada 1966/67. (AHC 602607).
- Cartel de la Gran Parada Circense en Navidad. Barcelona. Temporada 1966/67. (AHC 519235).
- Cartel del Circo de los Muchachos y su escuela. 1967. (AHC 548868).
- Cartel del Circo Roma en Córdoba. Instalado en el Real de la Feria. 1967. (AHC 131671).
- Festival Mundial de Circo en el Circo Price. 1968. (AHC 102330).
- Cartel del Circo Atlas en Teruel. 1968. (AHC 128546).
- Cartel del Circo Royal en el Circo Price. 1969. (AHC 569858).
- Cartel del Circo Estambul en Pamplona. 1969. (AHC 582666).
- Cartel del Circo Búlgaro en el Price. Madrid. 1969. (AHC 154277).
- Cartel del Circo de los Muchachos en el Circo Price. 1969. (AHC 154280).
- Cartel del Circo Bélgica. 1969. (AHC 616630).

- Cartel del Circo de Moscú en su visita a Madrid. Palacio de los Deportes. 1970. (AHC 211851).
- Cartel del I Festival Mundial de Circo en el Coliseu Dos Recreios. Lisboa. 1970. (AHC 211808).
- Cartel del Circo Ruso en Las Palmas. 1971. (684653).
- Cartel del Circo Price de Madrid en gira por España con el programa *Gran Festival Mundial de Circo*. 1971. (AHC 97640).
- Cartel del Circo de Holanda, de Cristina Cristo. 1972. (AHC 183892).
- Cartel del III Festival Mundial de Circo en el Palacio de Deportes madrileño. Temporada 1972/73. (AHC 223220).
- Carteles de las Campañas Nacionales de Circo Infantil de 1973. (AHC 660753).
- Cartel del Festival del Club de los Payasos en el Circo Atlas. 1973. (AHC 668463).
- Cartel del Circo Escocia instalado en la plaza de toros de Pamplona. Su programación está dentro de la Campaña Nacional de Circo Infantil 1973. (AHC 684433).
- Carteles de las Campañas Nacionales de Circo Infantil de 1974 (AHC 117816).
- Cartel del Berlin Zirkus en Barcelona. 1977. (AHC 144301).
- Cartel del Gran Circo Cortés. (CART_P_958. Colección Sabina Romero).
- Cartel del Circo de los Muchachos en Huesca, instalado en el Polígono Ruiseñor. (AHC 131675).
- Cartel del Circo Corzana en el Coliseu de Oporto. (CART_P_942. Colección Sabina Romero).
- Cartel del Circo Atlas de los Tonetti. (AHC 128547).
- Cartel del Circo Ruso de la Familia Cristo. (AHC 117701).
- Cartel del Circo España con su programa *Arizona Circus*. (CART_P_982. Colección Sabina Romero).
- Cartel del Circo Arriola Hijos. (AHC 1000060).
- Cartel del Circo Australia. (AHC 119397).

Biblioteca Valenciana

- Fotografía del Teatro Circo de Valencia. (JH16/225).
- Cartel del Circo Segura, de su espectáculo Bagdad. 1950. (CartelAnt23/6).
- Cartel del Circo Californian Clipper Circus. (CartelAnt 13/131).

Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)

Fotografía de Felipe Moreno en el Circo Price en 1947. (Legado Beltrán. Caja 3/ 263023).

Fotografía de orquesta en el Circo Price. 1956. (Legado Beltrán bel_243-015).

Fotografía del espectáculo *Texas Rodeo* del Circo Americano. Madrid. 1956. (Legado Beltrán. bel_243_009).

Fotografía de una atracción de payasos en el Circo Americano. Espectáculo: *Texas rodeo*. 1956. (Legado Beltrán. bel_244_0033).

Fotografía de Pinito del Oro en el Circo Price, en el espectáculo Madrid Parada, 1957. (Legado Beltrán. Caja 3/ 263032).

Fotografía de trabajadores del Circo Atlas montando la carpa. 1966. (Legado Beltrán. bel_234_012).

Fotografía del Circo de Moscú en el marco de los Festivales de España. Madrid. 1970. (FOT. 779723).

Fotografía de Alfredo Marqueríe. (FOT. 2180730).

Fotografía del Teatro Circo de Marte de Santa Cruz de la Palma. (ID 700907).

Fotografía de una atracción de *Texas Rodeo* del Circo Americano. (Legado Beltrán. bel_244_014).

Fotografía de una atracción de un rodeo en el Circo Americano. (Legado Beltrán. bel_241_002).

Filmoteca Española

Fotografía del entierro de Ramper, 7 de enero de 1952. (NODO).

Fundación Mariano Benlliure

Teatro Circo Price en Plaza del Rey, Madrid.

Museo Nacional de las Artes Escénicas

Cartel del Circo Price de Madrid en viaje por España, de la empresa Feijoo-Castilla. 1969.

Figurín de Vitín Cortezo para *Las golondrinas*. (F05961).

Diseño publicitario de Emilio Burgos. (ES01902).

WEBGRAFÍA

Archivo Municipal de Granada:

<https://www.granada.org/inet/archivomunpal.nsf/wbyclave/servicios>.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid:

<https://www.comunidad.madrid/centros/archivo-regional-comunidad-madrid>.

Asociación de Artistas y Amigos de las Artes Circenses (UPAAC)

<http://amigosdelcirco.com/>

Arxiu Nacional de Catalunya:

<https://anc.gencat.cat/es/inici/index.html>.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura:

<https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>.

BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital.

<https://hispana.mcu.es/es/comunidades/registro.do?id=51>.

CDAEM. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música:

<https://www.teatro.es/>.

Circo, revista:

https://trencadis.diba.cat/dem/catalog/details/30926?fulltext=Circo%2C+revista+1956-1962&is_fulltext_search=0&locale=ca

Circopedia. The Free Encyclopedia of the International Circus:

<http://www.circopedia.org>

DARA. Documentos y Archivos de Aragón:

<https://dara.aragon.es/opac/app/simple/>.

Destino, revista:

<https://www.bnc.cat/digital/destino/index.html>.

Diputación de Girona. Servicio de Bibliotecas:

<https://www.bibgirona.cat/pandora/results.vm?q=parent:0000766688&lang=ca&view=Figueres>.

<https://www.bibliotecadefigueres.cat/clocal/CLColDigitalInfo.aspx?OID=12>.

Europeana:

<https://www.europeana.eu/es/search?page=1&view=grid&query=carteles%20de%20circo>.

Filmoteca Canaria:

<https://www.gobiernodecanarias.org/cultura/filmotecacanaria/>.

Galiciana Arquivo Dixital de Galicia:

https://arquivo.galiciana.gal/arpadweb/gl/consulta/resultados_ocr.do?posicion=1&tipoResultados=BIB&id=134574.

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional:

<https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital>

Museo Nacional de las Artes Escénicas:

<https://museoteatro.mcu.es/>.

Odiel:

<https://www.diphuelva.es/servicios/hemeroteca>.

Patrimonio Digital de Castilla-La Mancha:

https://patrimonioidigital.castillalamancha.es/es/consulta/resultados_ocr.do.

Pueblo, diario

<https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1031276>.

UPAAC. Unión de Artistas y Amigos de las Artes Circenses:

<http://amigosdelcirco.com>.

WAREX. Portal Archivos de Extremadura:

<http://archivosextremadura.gobex.es/WAREX/>.



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL TERCER SÁBADO DE ABRIL DE 2025,
DÍA MUNDIAL DEL CIRCO.

OTRAS PUBLICACIONES DEL CDAEM

Teatro de resistencia. Lauro Olmo y Pilar Enciso.

*Las revistas teatrales. Vol. I:
Desde sus orígenes hasta 1899.*

El repertorio del Ballet Nacional de España (1978-2023)

Antonio Gades y los clásicos

Música vocal escénica (1950-2024)

Violín solo, a dúo y solista (1950-2022)

50 años del Centro de Documentación Teatral

*Índices de Las Puertas del Drama.
(Revista de la AAT) (1999-2020)*

*Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas
(1984-1994)*

Homenaje a María de Ávila

Antonia Mercé, la Argentina. Epistolario (1915-1936)

*¡Arriba el telón! La creación de una puesta en escena
de gran formato*

*The Classical Guitar in Spain, Portugal,
Italy & Germany. A General Approach to its History*

Massa brillant / Demasiado brillante

Las pequeñas alegrías

Empieza por F

La cadena del frío

Héroes en diciembre

Inquilino (Numancia 9, 2º A)

Revista Figuras. (Entrevistas de la escena)

Don Galán. (Revista de investigación teatral)

NO resulta sencillo enfrentarse a una investigación sobre el circo en España que abarque casi cuatro décadas de nuestro siglo xx. De hecho, salvo las excepciones que, por suerte, confirman la regla, hasta el momento no se ha escrito una historia del arte circense en nuestro país. Este libro es una aportación para construir esta historia y una invitación al lector a asomarse a las entrañas de un arte basado en el asombro, en lo maravilloso y en lo extraordinario del cuerpo y de la mente humana, pero sustentado también sobre proyectos empresariales bien terrenales e inmerso en un entramado político que apenas ha mostrado interés alguno por este arte, más aún en la etapa a la que aquí nos referimos.

¡Más difícil todavía! es una crónica, una de las muchas posibles, del circo que se vio en España entre 1940 y 1975, un periodo en el que, pese a las durísimas condiciones en que hubo de desenvolverse bajo el régimen dictatorial del general Franco, existieron magníficas trayectorias que jalonaron, aunque pueda parecer paradójico, uno de los periodos, que, según el testimonio de quienes lo vivieron y conocieron en profundidad, fue también uno de los más esplendrosos del circo en nuestro país.

Creo que la sociedad española y, por supuesto, las administraciones, están en deuda con este arte milenario que tantos momentos de entretenimiento y admiración han proporcionado a públicos amplios pertenecientes a todos los grupos sociales.

CRISTINA SANTOLARIA SOLANO

