

HÍBRIDOS Y POLIMORFOS LOS TEATRO-CIRCO EN ESPAÑA¹

JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO

Universidad de Valladolid (UVa)
Centro de Estudios Arnaldo Araújo (CEAA)



Fig. 1. Tres ejemplos de teatros-circo desaparecidos: Obdulia de Gijón, Asturias (1876), del Ensanche de Bilbao, Vizcaya (1885) y de Denia, Alicante (1895).

EL MONOLÍTICO CONCEPTO DE TIPO DE Pevsner [1980] y las clasificaciones que con él estableció en el campo de la arquitectura han sido dejadas atrás por la consideración del tipo en cuanto “concepto que describe una estructura formal” de Martí Arís [1993: 16]. Un planteamiento más abierto, en constante cambio y apertura, de entender las invariantes, estructuras elementales e ideas esenciales de la forma comunes e inde-

1 Parte del material de este artículo proviene de una comunicación presentada en el Congreso internacional *Dramatic Architectures. Theatre and Performing Arts in Motion*, CEAA-ESAP, Oporto, 18/20-11-2020.

Agradecimientos. Este trabajo se ha desarrollado y financiado por:

- Proyecto OEE CARTOTEIA. *Observatorio de Espacios Escénicos: Cartografía teatral: España*, del Programa Estatal de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad del Ministerio de Economía y Competitividad, España. Referencia: BIA 2016-77262-R. Investigador principal: Antoni Ramon Graells.

- Centro de Estudios Arnaldo Araújo (CEAA) de la ESAP. Fondos nacionales a través de la FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., Portugal, en el marco del proyecto UIDB/04041/2020.

pendientes de su concreción histórica. No obstante, en el devenir de la forma ésta se ve subvertida por fusiones y mestizajes e, incluso, por la transgresión o contradicción. En otras palabras, es el salto entre la disposición apropiada y lógica de las partes en relación con el todo al que se ligán de Victor Hugo, heredada de la tradición vitrubiana que toda taxonomía persigue encontrar, y la agrupación heteróclita de las partes que congrega el azar de Foucault [2010: 3].

La antropología ya había encontrado su propio camino cuando previamente el estadounidense Kroeber [1948] señaló los caminos de la evolución con la analogía de los dos árboles: el de la evolución biológica y el de la evolución cultural. Su diferencia estribaba en que las ramas al crecer se separaban permanente en el primero, mientras que el entrelazamiento construido con unión por “tejido-callo” de las mismas en el segundo componía una estructura laberíntica, como los umbráculos vegetales que podemos ver en los paseos urbanos arbolados. Este segundo árbol puede ilustrar la naturaleza e itinerario de los edificios para espectáculos denominados “teatro-circo”, construcciones que exploraron las posibilidades intermedias de los tipos arquitectónicos y, a la vez, supusieron el lugar de encuentro de los dos tipos de ser humano del espectáculo que define Amiard-Chevrel [1983: 11]: el ser físico de la acción en esa dramaturgia de la audacia artística, ya reconocida por Meyerhold en 1917 [1983: 225-228], y el ser psicológico de la palabra.

La representación teatral y la actividad acrobática han sido fruto de las culturas para la representación simbólica de sus mitologías y rituales, así como para su entretenimiento y diversión. Ambas no necesitaron de la arquitectura para producirse, pero a lo largo de la historia se crearon estructuras espaciales específicas para su mejor desenvolvimiento. Si Grecia primero y el Imperio Romano después establecieron los modelos de teatro, anfiteatro e hipódromo/estadio/circo que contenían espectáculos específicos, también asistieron a la subversión de esta autonomía funcional, porque cuando carecían de alguno de dichos edificios el resto de los existentes tenía que suplir sus actividades. Según Gutiérrez, de la Iglesia, Tuset y Subías [2006: 291-310], así ocurrió en la Colonia Clunia Sulpicia, una de las más importantes ciudades de la Hispania romana septentrional, donde el teatro compaginó su propia actividad con espectáculos de animales al no contar con anfiteatro. Lo mismo subraya Martí Arís [1993: 83] respecto a la forma basilical del

culto cristiano utilizada en el Imperio romano para acoger el mercado o la bolsa. En este sentido, los grados de adaptabilidad de los edificios a actividades diferentes de las previstas en su origen introdujo un parámetro no previsible que influyó en el intrincado itinerario seguido por la arquitectura a lo largo de la historia.

PRECEDENTES

Ya en la Edad Moderna, y en la periferia del arte, las formas menores y populares del espectáculo (circo, teatro de feria, variedades, etc.) fueron adquiriendo progresivamente una nueva vitalidad con el circo a la cabeza. Esto se debía a que la sucesión de números de naturaleza diferente y sin ligazón lógica, el orden motivado por necesidades internas que ignora la práctica narrativa ligada al texto, la ausencia de ilusionismo o la relación libre con los espectadores, se consideraron las características más valoradas del circo frente a otros espectáculos, y las más liberadoras de las estructuras del arte dramático. Además, estos espectáculos alcanzaron un prestigio que anteriormente no tenían al leerse en relación con las expresiones artísticas de la cultura oriental, las cuales empezaron a difundirse ampliamente en Occidente a partir del siglo XIX a través de las exposiciones universales.

El circo moderno, propiamente dicho, nació a finales del siglo XVI-II en Inglaterra en el caldo de cultivo creado por la proliferación de escuelas de equitación donde asistía y entrenaba la aristocracia. En la perteneciente al jinete Philip Astley en Halfpenny Hatch en Lambeth se enseñaba por la mañana y se organizaban exhibiciones de arte ecuestre por la tarde durante el verano desde 1678. Para que el público pudiera observar mejor a los caballos les hacía correr en círculo dentro de un tosco recinto sin techo próximo a los picaderos y, además, para que se sostuvieran económicamente las muestras como negocio con la venta de entradas, intentó atraer al mayor número de espectadores. La fórmula a la que llegó Astley en 1770 fue añadir a las demostraciones ecuestres números de acrobacias y pantomimas en un pequeño estrado, un espectáculo puramente visual que disfrutó de un éxito inmediato entre la multitud y fue asumido en toda Europa por otros jinetes. A partir de ese momento, verdaderamente el circo moderno se produjo como espectáculo solidario con el espacio solo cuando Astley cubrió ambos espectáculos con un techo de madera y tela en su Amphitheatre Riding

House (1779), situado en el cruce de Stangate Street y Westminster Bridge Road [Dupavillon, 2001: 53].

Más tarde a causa de un accidente que retrasó la finalización del Royal Grove (1783) de Astley, el Royal Circus, Equestrian and Philharmonic Academy (1782) de su discípulo y estrecho competidor Charles Hughes se llevó los honores de ser el primero en utilizar el término de circo [Jacob 2002: 41] y en definir el estándar de los edificios que agrupaban circo y teatro en un espacio interior [Jando 2018]. Así pues, la equivalente presencia de espectáculos de carácter ecuestre y de los añadidos indujo la transición del dominio del picadero al aire libre, provisto de un somero escenario, hacia una construcción cubierta, dotada de gran caja escénica y precedida delante del proscenio por una pista de circo². Fue una unión arquitectónica de conveniencia que dio lugar a un tipo de edificios mixtos que hablaban de la penetración del teatro en el circo, anticipando el cambio que en los años veinte se produciría en sentido opuesto en el teatro al permearse por el circo, *cabaret* y las variedades.

El éxito de sus exhibiciones en Francia le permitieron erigir varios circos en París comenzando por el Nouvel Amphithéâtre, Amphithéâtre Anglais (1783) [Whittaker 1825: 523], situado en el 16 y 18 de la calle Faubourg-du-Temple. Después de ensayar con uno descubierto un año antes, este edificio se erigió constreñido entre las edificaciones de una manzana sin mostrar su condición, el cual tendría réplicas similares a cargo de otras compañías circenses, como el Cirque Olympique de Antonio Franconi (1807) en la calle Mont-Thabor [Whittaker 1825: 524]. Las variedades se incluían en la caja escénica, mientras que el circo ofrecía sus números en la pista circular ya consolidada como símbolo, de manera que las necesidades particulares de ambos tipos de espectáculos fueron satisfechas en el lugar apropiado, aunque sin estar limitados únicamente a ellos, un modelo de circo desarrollado en Francia entre 1820 y 1840 según Fernández Muñoz [1987: 185]. Las exhibiciones de Astley en Francia inician la tradición circense gala que tuvo su esplendor con los circos permanentes exentos. Estos se construyeron principalmente en las ciudades importantes (París, Amiens, Reims, Troyes, etc.) que tenían una programación constante, mientras que en las medianas

² La delimitación de la pista circular fue un elemento definidor del circo que no creó Astley, aunque él lo incorporó.

(Angers, Elbeuf, Rouen, Tarbes, etc.) fue más frecuente encontrar los ya denominados *cirque-théâtre* para absorber una programación variopinta. Por su lado los circos estables se vieron afectados por la influencia de tales edificios mixtos y asumieron esta heterogeneidad instalando en ocasiones escenarios en su interior para diversificar sus representaciones.

La influencia del circo en el siglo xx en cuanto espacio circular, con el auditorio organizado perimetralmente a la pista que ejercía de polo de atracción, tuvo que ver con la igualdad y reciprocidad de la interacción entre artista y espectador, es decir, reproduciendo la forma de agruparse espontáneamente la multitud en torno a un evento al adoptar un punto de vista equidistante y centrípeto. Obtuvo las simpatías del público y el interés de la vanguardia artística europea, llegando a ser un tema obligado en sus publicaciones, como por ejemplo la revista francesa *L'Esprit Nouveau*³ con el artículo “Le Cirque, art nouveau” de la escritora dadaísta Céline Arnaud [1920: 97-98]. Conviene recordar que el siglo xix es también el tiempo de esplendor de un nuevo competidor, el panorama, invento concebido y patentado con el nombre “*La Nature à Coup d' Oeil*” por el pintor británico Robert Barker [*The Repertory* 1796: 165-167]. Fueron espectáculos parateatrales dedicados al ocio popular dentro de edificios circulares, cuyos espectadores, en cambio, estaban obligados a una mirada centrífuga desde el centro hacia las pinturas colocadas en el interior del perímetro de su tambor, mirada que fue traducida por el cinematógrafo a la virtualidad deslocalizada de la pantalla.

Mientras que los circos y panoramas se mantuvieron con volúmenes unitarios⁴, la hibridación caracterizó a los denominados *circus-theatre*, o también *circus-theater* en inglés y *cirque-théâtre* en francés atendiendo a su situación geográfica, que empezaron a surgir en Europa a finales del siglo xviii, cuya época dorada discurrió en el último cuarto del siglo xix y su desaparición se produjo en las dos primeras décadas del siglo xx. Debido a la pujanza y versatilidad que lograron, compitieron con los teatros estables a la italiana europeos sumiéndolos en graves crisis y,

3 El contenido de la revista era sobre artes, letras y ciencias, con secciones de teatro, espectáculos y deportes.

4 El Circo ecuestre de Parish (1884) en Madrid surge de la reforma del Panorama de la plaza de la Lealtad (1880) [Fernández Muñoz1989: 158-162].

aunque finalmente a todos les llegara la colonización del cinematógrafo, fueron el lugar de proyección idóneo para las primeras experiencias cinematográficas en las ciudades.

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Con la denominación en España de “teatro-circo” estos edificios proliferaron por toda su geografía bajo la influencia francesa, incluso, enarbolaron el nombre construcciones con el mismo uso y distintas características espaciales o lo mantuvieron en nuevas construcciones como vestigio de algún predecesor desaparecido. Hasta nuestros días han sobrevivido cinco edificios, de los cuales el Apolo de El Algar (1904-1907), Teatro-Circo Alicantino/Circo Nuevo/Atanasio Die Marín de Orihuela en Murcia (1907)⁵, Villar de Murcia capital (1892) y Marte de Santa Cruz de La Palma (1914) están dedicados únicamente al teatro, luego, mantienen en parte su uso original. Solamente uno, el Teatro-Circo de Albacete (1887), todavía conserva la capacidad de albergar espectáculos de proscenio y de pista de circo. Sus respectivas restauraciones, abordadas entre finales del siglo pasado y principios del actual, han permitido profundizar en su conocimiento al haberse publicado libros específicos recogiéndolas. Sin embargo, existieron otros muchos edificios, hoy desaparecidos [Fig. 1], y proyectos no construidos que es necesario poner en relación con los anteriores y valorarlos en conjunto en su justa medida como patrimonio de la memoria.

Matabosch i Eiximenis [2009] abordó el primer inventario contabilizando sesenta edificios construidos en el país y doctoral Tidor López [2016] los estudió por orden cronológico-geográfico desde el punto de vista historiográfico en el segundo capítulo de su tesis doctoral. Por otra parte, la recuperación de la memoria de los teatros-circo en España se ha venido realizando generalmente de forma *amateur* y fragmentaria por los amantes de cada lugar que recopilaban recuerdos; una labor muy importante y loable que hay que reconocer, pero a la que hay que añadir lógicamente análisis y reflexiones comparados entre ellos. Sin pretender ser exhaustivos en este artículo con ejemplos, al menos se quiere puntualizar algunas cuestiones, la primera referida a la denomi-

⁵ Instalado inicialmente en Alicante (1881) y trasladado posteriormente a Orihuela (1907).

nación. A diferencia de la designación inglesa y francesa, aquí se optó mayoritariamente por los dos términos invertidos, o sea, “teatro-circo”, pudiendo componerse sin guion y con preposición, y en algún caso por el de teatro del circo. Más raramente algunos ostentaron la denominación circo-teatro, circo de verano, teatro de verano, etc., para identificar las construcciones dedicadas a ambas actividades, no necesariamente al unísono en la misma función, ni siquiera en la misma temporada o en sucesivas. Esta falta de designación unitaria ha hecho más difícil que se estudiaran las características comunes de sus variables espacios.

Independientemente de los nombres empleados, es necesario señalar que sus circunstancias y vicisitudes fueron muy distintas entre sí y que la documentación existente de los desaparecidos es muy variopinta e irregular, especialmente en lo relativo a su concepción y construcción, que está solo reflejada en historias de la vida teatral y cinematográfica locales. Pese a tales dificultades, se han contabilizado en torno a un centenar de registros de solicitudes, propuestas y edificios construidos que han dejado alguna constancia en expedientes administrativos, planos y fotografías, publicidad y programas de funciones, además de literatura y memorias personales.

ARQUITECTURAS DEL ESPECTÁCULO POPULAR

Lo más constatable de los teatro-circo es su ubicación, gracias a la cartografía y las necesarias licencias de instalación solicitadas en los ayuntamientos. Esos datos proporcionan un mapa de localización geográfica que pone de manifiesto que la mayoría se solicitaron o erigieron en la corona de ciudades de la costa peninsular, o en sus proximidades, y en las islas. En el interior del país, excepto en Madrid, fueron muy escasos. Por consiguiente, surgieron donde había más pujanza económica y un clima benigno que favoreció su proliferación. En cuanto a la ubicación urbana, como señala Sánchez García [1997: 441-458] para los casos gallegos, y puede hacerse extensible con matices al resto, se instalaron en tres tipos de espacios. En primer lugar, el más común en plazas o descampados baldíos limítrofes con el centro urbano: Teatro-Circo de Cartagena (1879), Teatro-Circo Quintana/de Santa Susana de Oviedo (1884), Teatro-Circo/Coliseo/Teatro Chapí de Villena (1885), Teatro-Circo de Zaragoza (1887), Teatro-Circo Villar de Murcia (1892), Teatro Circo de Lugo (1896), Teatro-Circo Apolo de Villanueva y Gel-

trú (1899), Teatro-Circo Alicantino/Circo Nuevo/Atanasio Díe Marín de Orihuela (1907), etc.; o en terrenos de estas características aunque tuviesen topografía accidentada, como el Teatro-Circo Baquiola/Teatro Argenta de Castro Urdiales en Cantabria (1896).

En segundo lugar, en zonas de expansión de la ciudad, fueran planificadas con ensanches interiores o junto a la costa -marina o fluvial-, como por ejemplo el Teatro-Circo en calles Andía-Garibay de San Sebastián (1870), Circo coruñés (provisional) en La Coruña (1877), Teatro-Circo Tamberlick de Vigo (1882), Teatro-Circo Gran Vía o del Ensanche de Bilbao (1885), Teatro-Circo Emitía Pardo Bazán de La Coruña (1900), Teatro-Circo del Puerto de la Luz en Las Palmas (1916), Teatro-Circo Ibérico de Ayamonte, etc. Por otro lado, los muelles portuarios contenían espacios residuales que fueron aprovechados por las construcciones más modestas y provisionales, como el Teatro-Circo de Villajoyosa en Alicante (1868), Teatro-Circo en la marina de La Coruña (1885), Teatro del Parque/Teatro Vital Aza de Málaga (1899 /1901). Era frecuente que tendiesen a tener la condición de objetos aislados y se despegarse de su entorno construido, aunque con el tiempo pudieran ir reabsorbiéndose por le crecimiento de la ciudad.

En tercer lugar, y más escasos, se encontraban los que se insertaron en el parcelario urbano y residencial ya consolidado, como fueron el Círculo Ferrolano/Teatro Romea de Ferrol (1885), Teatro-Circo de Denia (1895), etc. Esta última opción fue la única posible en ciudades que no podían expandirse fácilmente al estar encorsetadas por su propia geografía. La trama urbana densa los condujo hacia interiores de manzana, huertas de conventos o espacios afines, obligando en ocasiones a sus accesos a discurrir a través de callejón o corredor, características que se encuentran en el Circo Olimpia/Teatro del Circo de Cádiz (1846), Teatro-Circo de la Merced/Príncipe Alfonso/de la Libertad de Málaga (1861) o el Teatro-Circo del Gran Capitán de Córdoba (1905). En la misma línea, los teatros-circo portugueses optaron por la situación más próxima al núcleo urbano, utilizando espacios muertos o con dificultad topográfica y los interiores de manzana, según Soares Carneiro⁶. Sin embargo, aunque este autor considera que no tuvieron un

6 Según Luís Soares Carneiro los teatros-circo portugueses existentes y desaparecidos son: Teatro-Circo dos Recreios Whittoyne, Real Colyseu y Coliseu dos Recreios en Lisboa, Teatro-Circo Príncipe Real/Sá da Bandeira y Teatro-Circo Águia

frente urbano significativo, en comparación con los españoles este aspecto estuvo bastante más elaborado dentro de su menor número.

En España los teatro-circo más básicos de volumetría y materiales se parecieron a los circos originarios. Estaban formados por un tambor circular o poligonal asimilable a él, cubierto por un cono o pirámide y con un escueto acceso. El rápido montaje-desmontaje de sus componentes (madera y chapas) facilitaba cambiar rápidamente de localización en cada temporada, por lo que, como se ha dicho, tendieron a instalarse en bordes urbanos y vacíos de áreas desestructuradas por su menor precio, que eran los lugares donde vivía la población obrera que acudía a los espectáculos. Atendiendo a los teatros-circo como espectáculo popular de rápida expansión y decadencia en cuanto moda foránea de ocio en las ciudades con un cierto número de población, es fácil comprender que se adoptaran como referentes en los lugares de reunión asamblearia de las Casas del Pueblo [Mata Pérez 2013: 369], máxime cuando en muchos casos se hicieron importantes mítines de personajes ilustres y encuentros reivindicativos.

Los teatro-circo de más calidad y aspiración de permanencia, con un mayor parecido a los circos estables franceses en cuanto a ubicación y calidad material, surgieron en la trama de los ensanches y en sus parques con los lenguajes eclécticos del momento. Cuando estando insertos en la trama urbana eran edificios exentos en ella en vez de entre medianeras, o se insertaban en parques y jardines, tenían una constitución de volúmenes yuxtapuestos siguiendo el eje de simetría. La inmediatez de volúmenes al exterior, sin ropaje de equipamientos envolventes que mediasen entre la forma de la sala y el espacio urbano, revelaba una silueta compuesta básicamente de dos partes pensadas meramente desde las necesidades interiores: el respetable diámetro del rotundo tambor de la sala para acoger al numeroso público y el volumen emergente de la caja escénica. La influencia de la configuración llegó a alcanzar a otros, apreciable en el Teatro Escuela o Teatro de la Ciudad Lineal (1906) de Madrid, de volúmenes manifiestos rematados con la típica silueta apuntada y prismática encadenadas. Un ejemplo de múltiple articulación de cubiertas fue el Teatro-Circo Obdulia de Gijón

D'Ouro en Oporto, Teatro-Circo de Braga, Teatro-Circo Príncipe Real/Teatro Avenida en Coimbra, Coliseu das Beiras en Guarda y Teatro-Circo Saraiva de Carvalho en Figueira da Foz [Soares Carneiro 2003: 139-268].

(1876), con formas propias de cobertura en escenario, sala y corredor superior de graderío contrastando con la compacidad de la planta.

En general, el mayor esfuerzo estructural de salvar la luz de la sala solo abarcaba parte del graderío inferior y del balcón perimetral, a partir de los cuales la corona de pilares se planteó en número, material y aspecto variado en cada caso. A medida que la tecnología se perfeccionó, la cuestión estructural y material permitió abarcar ámbitos más diáfanos con el consiguiente aumento de la capacidad de espectadores, así como edificios más ignífugos. Los pilares de fundición y las cerchas metálicas sustituyeron a los pilares, tornapuntas y entramados de madera despojados de cualquier decoración que los recubriese, aspecto interior que era la imagen identificativa de los teatro-circo elementales. No hay que olvidar que otra parte de los teatros-circo tuvieron configuración rectangular, cuya estructura era menos compleja por su geometría repetitiva linealmente, entre los que se encuentran el Teatro Circo de Paul de Madrid (1847), Circo-Teatro Labarta de Pamplona (1872), Circo Teatro Romea de Cádiz (1872), Teatro-Circo Variedades de Almería (1885), Teatro-Circo Lara de la baronesa Rahden en Málaga (1893)⁷, Teatro-Circo de Reus (1901), segundo Teatro-Circo El Imperial/Rivas Solís de Puente Genil (1902), Teatro-Circo de verano de Cádiz (1910), Teatro-Circo Clavé de Mataró (1915), Teatro-Circo del Puerto de la Luz de Las Palmas de Gran Canaria (1916), etc. Si bien la relación de éstos con los anteriormente citados solo se refería al uso, el conjunto de ellos rebeló la importante demanda de la población para acceder a las formas asequibles de ocio.

Luis Ferrero Tomás, arquitecto de teatros en Madrid y discípulo de Repullés y Vargas, realizó un proyecto de Teatro-Circo para Valladolid (1902) exento y en estilo Renacimiento con motivos decorativos modernistas [Virgili Blanquet 1988: 205], a pesar de plantearse con uso estacional. En la memoria de proyecto hizo un análisis de la configuración central de la sala de los teatro-circo desaparecidos o en explotación destacados:

Príncipe Alfonso y Colón en Madrid y circo de la Plaza de Cataluña en Barcelona y el de San Sebastián que han desaparecido tenían condiciones más de teatro el primero y de circo los otros. Los de Price y Buen

⁷ Los grabados de la época muestran un interior circular, aunque el exterior era una construcción rectangular.

Retiro en Madrid, Circo Barcelonés y Circo de Zaragoza etc. realmente no cumplen con ambos destinos; el primero y tercero son circos solamente y si bien en el primero se hacen obras teatrales, el público está en malísimas condiciones, puesto que no se pensó en ello por el autor cuando lo construyó. En el del Buen Retiro actúan siempre compañías de teatro y si apenas ve el escenario el público, menos vería la pista en caso de actuar como circo. Además, en todos ellos observo una gran cantidad de columnas que dificultan la visualidad tan necesaria en estos coliseos⁸.

Como se aprecia, más que mencionar edificios ejemplares a seguir, estaba extrayendo un conocimiento derivado de los errores de diseño en relación con su uso en los precedentes o coetáneos, con los que, fueran como fueran, los empresarios programaban al margen de sus características. Era frecuente que estos edificios “todo-en-uno” se promovieran por empresarios circenses cuando querían ampliar la oferta con espectáculos de variedades, pero al margen su gestión, así como de la calidad arquitectónica y mantenimiento físico de los edificios, el análisis de sus configuraciones específicas nos sirve para comprobar el destino que finalmente tuvieron.

Respecto a los lugares del espectáculo y de acomodo del público se pueden hacer varias puntualizaciones de forma, uso y relación. Las actuaciones se desarrollaban en cada espacio: en el espacio de la pista del circo para la visión de la dimensión vertical y en la caja escénica para la visión frontal y direccional. Los dos espacios de representación pudieron encontrarse englobados dentro de un único volumen al que se superponía la cubierta unitaria cónica, construida en los teatro-circo temporales o de tela a modo de carpa en los ambulantes⁹, hecho por el cual tendieron a denominarse circos. No obstante, lo habitual en los teatro-circo estables fue que la caja escénica tuviera su volumen respectivo prismático, mientras que la sala circense se cubría con un cono o pirámide por veces escalonados, o sea, rematados con linternas homotéticas para permitir la ventilación e iluminación. Tales elementos

8 “Proyecto de Teatro-Circo. Arquitecto Luis Ferrero Tomás”, 1902, Archivo Municipal de Valladolid, C 00758 - 017 A41C, 15 págs., pp. 1-2.

9 Los teatros ambulantes no son objeto de estudio de esta comunicación, ni tampoco los teatros-circo descubiertos, como el Teatro-Circo de verano (1873) en la Alameda de Hércules, Teatro-Circo del Duque (1866) y Teatro-Circo Eslava (1872) en Sevilla.

funcionales podían ser prescindibles si los suplía la fenestración de los cuerpos superiores del tambor de la sala o se incorporaban instalaciones de ventilación forzada e iluminación artificial. En cuanto al uso, los edificios podían servir bien como circo o bien como teatro, en este caso ocupando la pista con sillas a modo de platea, o para ambos en un mismo espectáculo. Esta última posibilidad planteaba serios problemas de visibilidad y acústica, y los empresarios, presionados por las demandas del público, se fueron decantando por un solo fin ajustado al tipo de espectáculo con el objeto de acomodar a los espectadores más favorablemente. Sin embargo, al margen de sus esfuerzos, cuanto más circular fuera el trazado de los graderíos de la sala, tanto más perjudicada estaba la visión del proscenio desde ellos.

La posición relativa entre pista y escenario resulta relevante para apreciar las incertidumbres que esta unión heteróclita de partes planteaba. Una mayor proximidad entre sí hasta rayar la contigüidad hacía que la pista pareciera la avanzadilla del proscenio, casi como una prolongación o lengua de éste, mientras que su alejamiento los confirmaba como entidades espaciales autónomas. A ello hay que añadir que, si la proximidad entre ambos no permitía la instalación de gradas en todo el perímetro de la pista circular, ésta se ratificaba, aún más si cabe, como un suelo inferior adelantado del escenario.

Con las planimetrías de que se dispone se pueden poner en relación algunos ejemplos para un análisis sincrónico [Fig. 2]. Así pues, entre los que disponían de salas total o parcialmente circulares, según la compleción de la forma en planta y de la posibilidad de instalar los graderíos bajos, se encontraban el afrancesado Circo y Teatro Príncipe Alfonso/Teatro-Circo de Rivas/Teatro-Circo de Madrid (1861)¹⁰ y el Circo-Teatro Price (1879)¹¹ en Madrid, Circo y Teatro Cuyás en Santa Cruz de La Palma (1898), Teatro-Circo de calles Garibay-Andía en San

10 Al circo original posteriormente se le añade un escenario y se eliminan las gradas del proscenio (1968).

11 Después del Circo ecuestre Price (1868) en el paseo de Recoletos de Madrid, se instaló el segundo Price (1879) en solar de la plaza del Rey, ambos con escenario y graderíos bajos delante de él. El lugar estuvo previamente ocupado por Teatro del Circo (1846) hasta su incendio (1876), a su vez antecedido por el estable Circo Olímpico (1834) cuando este abandonó los de carácter temporal que se sucedieron en la calle del Caballero de Gracia (1827) y los de las plazas de Santa Bárbara y Lealtad.

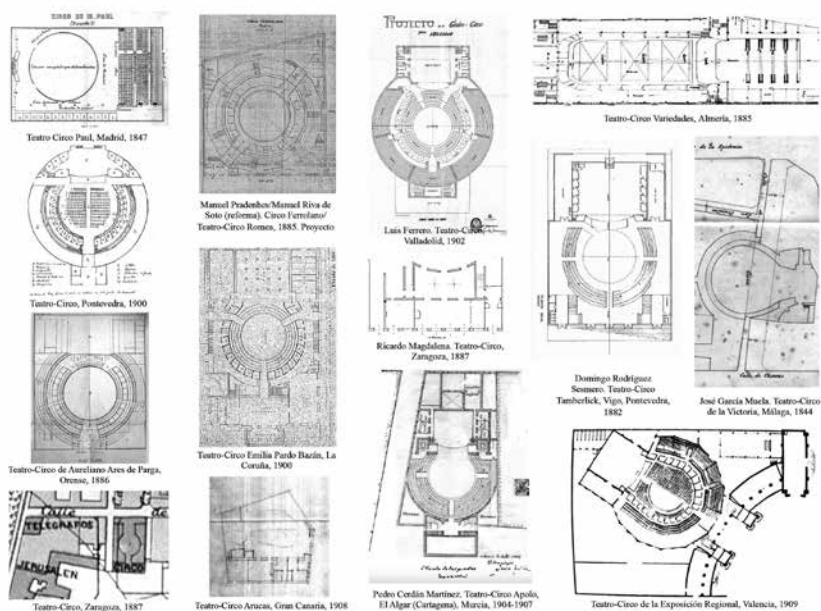


Fig. 2. Teatros-circo. Compendio de la autora.

Sebastián (1870), Teatro-Circo de Aureliano Ares de Parga en Orense (1886), Teatro-Circo Villar en Murcia (1892), Teatro-Circo de Pontevedra (1900), Teatro-Circo Emilia Pardo Bazán en La Coruña (1900), Teatro-Circo Apolo en El Algar (1904-1907), Teatro-Circo de Santiago de Compostela, Teatro-Circo de Marte en Santa Cruz de La Palma (1914) o el Teatro-Circo Olympia en Barcelona (1924), entre otros. En los de Pontevedra y Barcelona la pista y proscenio se tocaban, mientras que en el Circo y Teatro Príncipe Alfonso y el de Marte se intersectaban algo, hasta hacerlo en sus mitades respectivas en el de Murcia, pareciendo las dos partes componer una forma poligonal unitaria.

La menor o mayor proximidad de ambos espacios de representación dio como resultado que la yuxtaposición de volúmenes diferenciados [Fig. 3], característica genérica de los teatro-circo, fuese oscilando entre la condición binuclear clara y el dominio de uno u otro tipo de edificio, teatro o circo, de tal forma que uno quedase subsumido en el otro, aunque sin llegar a disolverse dentro del que imprimía la estructura espacial principal. En este sentido, los teatro-circo españoles componen una gama de soluciones desde la adición simple hasta alcanzar la interpenetración de sus respectivas formas espaciales envolventes, fueran

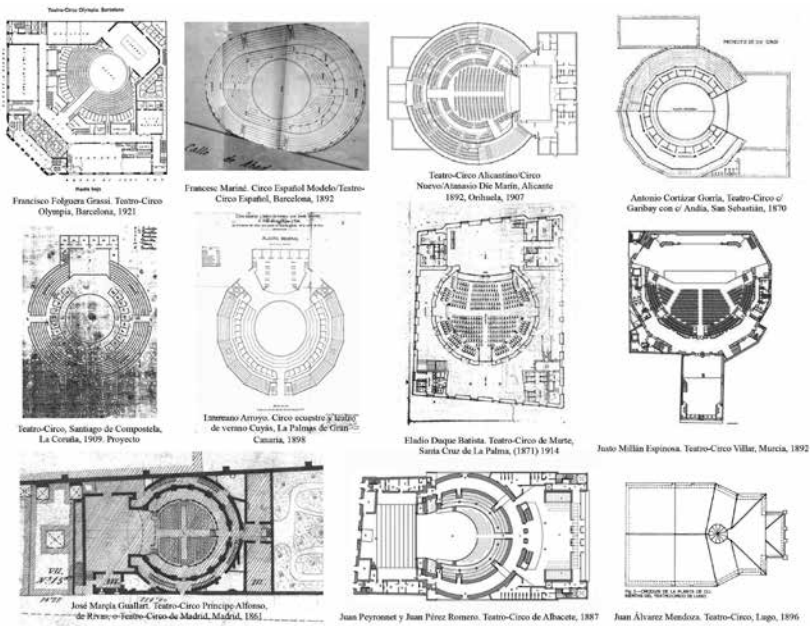


Fig. 3. Teatros-circo. Compendio de la autora.

adoptadas en origen o fruto de ampliaciones sucesivas. Los márgenes extremos de la subordinación completa en uno y otro sentido estuvo representada, para la del circo al teatro, por los teatros a la italiana que admitieron funciones de circo, como por ejemplo se puede ver en fotografías de la época en algunos teatros de Madrid; y viceversa, la del teatro al circo, con los circos que disponían de espacio en su interior para montar un pequeño escenario, o variantes como el Circo Español Modelo/Teatro-Circo Español (1892) de Barcelona de forma oblonga.

En la justificación de la memoria de su proyecto para Valladolid (1902), Ferrero Tomás consideraba que la sala en herradura era la que mejor cumplía el cometido de la buena visión para los dos tipos de espectáculos:

La curva de herradura que satisface la necesidad para ver el escenario no está en desacuerdo con la necesidad para el caso de circo, puesto que desde todos los puntos, sean palcos, paseo y gradas se ve perfectamente la pista colocada en el centro¹².

12 "Proyecto de Teatro-Circo. Arquitecto Luis Ferrero Tomás", 1902, Archivo Municipal de Valladolid, C 00758 - 017 A41C, 15 págs., p. 3.

A decir verdad, era una defensa tímida porque el proyecto adoptaba una leve herradura interior que no modificaba el tambor cilíndrico de la sala. Este trazado se encontraba también en ejemplos precedentes y sucesivos, como el Teatro-Circo Tamberlick de Vigo (1882), Teatro-Circo de Albacete (1887), Teatro-Circo Alicantino/Circo Nuevo/Atanasio Díe Marín de Orihuela en Murcia (1907), Teatro-Circo de la Exposición Regional de Valencia (1909). Es más, en el Tamberlick la pista y proscenio estaban juntos y en los demás separados, con posibilidad de rodear completamente el círculo con gradas en el de Valladolid y Valencia. Evidentemente eran los que teniendo vocación de permanencia iban asimilándose al teatro a la italiana para superar las deficiencias inherentes a esta hibridación.

Los teatro-circo en España tenían un fuerte vínculo con otras construcciones por ser organizaciones centrales para espectáculos con animales. Situadas en los extremos en cuanto a tamaño, por un lado, se encontraban las plazas de toros de la secular tradición taurina autóctona y de una actividad profesional mantenida en el tiempo [Revista Nacional de Arquitectura 1949]¹³ e, incluso, esporádicas propuestas foráneas provenientes de la alta cultura arquitectónica¹⁴. Motivo por el que algunos se edificaron en solares librados por su demolición, como el Teatro-Circo de Cartagena (1879), o se reconvirtieron en una de ellas al ser descubiertos, como el Teatro-Circo de la Victoria de Málaga (1844) reconvertido veinte años después en plaza. En el extremo opuesto en dimensión se encontraban las *galleras o reñideros* para la pelea de gallos.

Si entre las que existieron en Madrid son conocidas por documentos la montada por doña Teresa de Córdoba como anexo a su palacete de la calle de Fernando el Santo, la de la calle Almirante (1858) o el Círculo Gallístico (1889 y 1893), solo han sobrevivido en el Levante, sur de Andalucía y Canarias, como la de Valencia, la de Alcira, la de José Brea en el Puerto de Santa María de Cádiz, entre otras. Por eso no es extraño que el Teatro-Circo de Marte en Santa Cruz de La Palma derivase de la transformación de una gallera conocida por Circo de Marte (1871) y

13 *Revista Nacional de Arquitectura* (1949), nº 93-94, septiembre-octubre. Número monográfico dedicado a las plazas de toros.

14 Boullée realiza un proyecto de circo con la configuración circular de una plaza de toros. Étienne-Louis Boullée, Plan d'un Cirque, 2e projet, 1781. BNF.

se conservase su estructura interior [Fernández Muñoz, Inglés Musoles 1984: 68]; o que surgiera en 1931 un proyecto para circo-gallera de Miguel Martín Fernández de la Torre donde estaba el Circo ecuestre y Teatro de verano de Laureano Arroyo en Las Palmas de Gran Canaria (1898). Aunque de menor tamaño, y por lo general más endebles o de peor calidad salvo excepciones, estas construcciones presentaban unas constantes de centralidad y de tipo de espectáculo que las emparentan con los circos sin que tengan tan acusado el problema estructural de cubrir grandes luces. De hecho, se utiliza también el término “circo de gallos” para designarlas [Fig. 4].

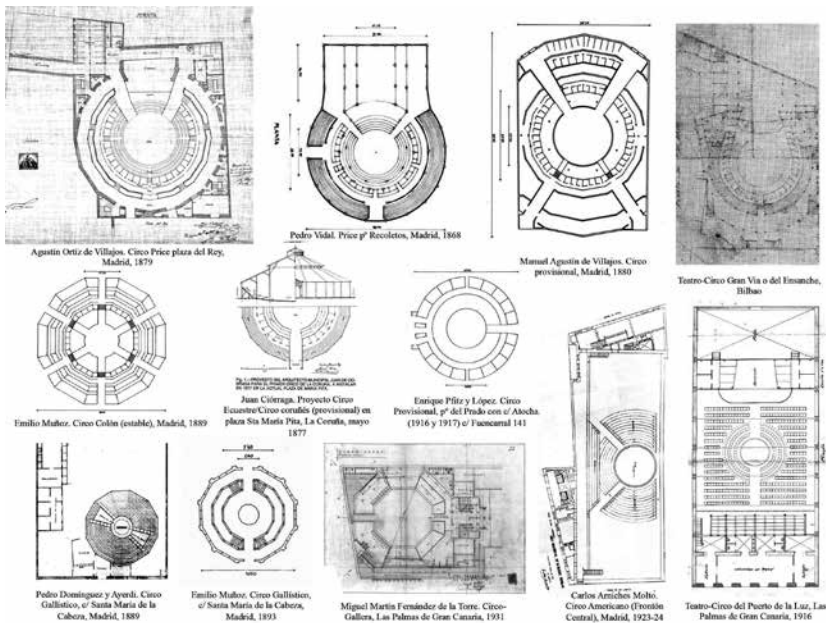


Fig. 4. Teatros-circo, circos y galleras. Compendio de la autora.

En definitiva, los teatro-circo españoles fueron tanto endebles construcciones temporales (algunos de uso estacional y de ubicación cambiante dentro de la misma ciudad) como edificios estables (que también podían tener un uso estacional) con poca significación de sus frentes urbanos (ubicados en lugares periféricos, de expansión y residuales dentro de la trama urbana consolidada). Al igual que sus coetáneos internacionales en países con sólida tradición circense, alojaron representaciones de teatro y circo, aunque no necesariamente en la misma función o tem-

porada debido a una programación desequilibrada entre ambos. Gran parte tuvieron espacio circense circular o poligonal, pero no exclusivamente, y se caracterizaron por una desigual calidad constructiva y mantenimiento para sacarles rentabilidad económica que los diferenció de sus homónimos extranjeros, lo que ocasionó graves accidentes e innumerables quejas registradas en expedientes administrativos y prensa.

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 proscenio. 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 teatro-circo para volver a las carpas, mientras mantenían una lánguida vida de espectáculos que fueron desterrados rápidamente por la cómoda reproductibilidad técnica del cine.

CERRANDO EL CÍRCULO

El circo no fue objeto de interés para la alta cultura arquitectónica coetánea, en cambio ejerció un gran impacto en la cultura popular. Se convirtió en fuente de la que bebieron el arte y la renovación de la escena, con el propósito de reformular tanto los espectáculos como la forma espacial de los edificios de la representación de las vanguardias y post-vanguardias teatrales. En cuanto al tipo de espectáculos, su influencia se encuentra en el “teatro de atracciones” de Eisenstein, Arvátov y Tretiakov, las prácticas teatrales no regladas de la contracultura de los años 60 o el parateatro de Grotowski. A la modernidad arquitectónica, a su vez, le sirvieron los ensayos de los híbridos teatro-circo para establecer relaciones más integradas y sintéticas entre el espacio circense y el teatral en el Grosses Schauspielhaus en Berlín (1919)¹⁵, re-

15 El edificio original era un mercado construido por el arquitecto Friedrich

formado por Hans Poelzig para el director de escena Max Reinhardt, en la propuesta del Endless Theatre (1924) de Frederick Kiesler o en el Total Theatre (1927) de Walter Gropius proyectado para Erwin Piscator, entre otros. Éstos fueron los ascendentes de lo que posteriormente reaparecería, más como organización de los espectadores en el espacio que como forma arquitectónica determinada, con el “théâtre en rond” (1954) en París de André Villiers y Paquita Claude o el *Theatre in the round* de Margo Jones (1951) [Jones 1965], aunque numerosos edificios teatrales de nueva construcción dispusieron en la sala principal o en alguna adjunta de la posibilidad de organización central [Joseph 1968].

Donde realmente estuvo implícita la impronta de los teatro-circo como forma arquitectónica temporalmente determinada, y por lo tanto y nunca mejor dicho cerrando el círculo del circo, fue en las propuestas de teatros móviles, ambulantes, trasportables, nómadas, etc., que en los años 60 y siguientes surgieron recogiendo la tradición del teatro popular itinerante¹⁶ con la intención de llevar el arte dramático a cualquier lugar. Dos insignes ejemplos españoles fueron los proyectos de teatros ambulantes de Emilio Pérez Piñero¹⁷, ganador de la UIA de 1961 [Trevisan 2014: 522-534], y de Javier Navarro Zuwillaga [Quesada 2017]¹⁸, presentado en la Architectural Association de Londres en 1971 para obtener la graduación y después en la Escuela de Arquitectura de Madrid para el doctorado. Eran sendos “kit de partes”, como

Hitzig y se reformó para albergar el Circo Schumann, donde el empresario teatral y director de escena Max Reinhardt hizo las representaciones de su “teatro de masas” que requerían una pista central. Después encargó su renovación a Hans Poelzig para convertirlo en el Grosses Schauspielhaus, inaugurado en 1919. La gran cúpula de estalactitas estaba colgada sobre una escena central unida al proscenio en todo su ancho.

16 En España el teatro ambulante fue representado desde los “cómicos de la legua” del Siglo de Oro hasta las compañías ambulantes “de repertorio” y “de variedades” del siglo xx, que actuaban en locales del lugar o en carromatos y teatros portátiles. Cuando disponían de números circenses y de carpas portátiles para alojarlos solían denominarse teatros-circo [Montijano Ruiz 2015: 174-196].

17 Con la propuesta de teatro ambulante Pérez Piñero obtuvo el primer premio del concurso internacional entre estudiantes de las Escuelas de Arquitectura organizado por la Unión Internacional de Arquitectos [Urgoiti, Pérez Piñero 1961: 27-35].

18 La reciente publicación del libro Quesada, Fernando (2021): *Teatro Móvil. La contracultura arquitectónica a escena*, New York-Barcelona, Actar Publishers, no solo amplía el artículo anterior valorando más exhaustivamente el proyecto, sino que ofrece también el panorama cultural en el que se gestó.

definiría Banham al Fun Palace de Cedric Price y Joan Littlewood¹⁹, en estos casos literal, que por su carácter itinerante no arraigaban en la ciudad, aunque la intervenían, y recogían el testigo de los predecesores teatros-circo sin la falaz pretensión de establecerse en ella ni asociarse *contra natura*.

La gran mayoría de los teatros-circo españoles desaparecieron hace tiempo, a pesar de ello los pocos que perduran renovados, los derruidos y los que solo estuvieron en proyecto constituyen, junto con los teatros a la italiana burgueses, el patrimonio de la vida teatral de las ciudades, por cuanto dejaron su huella en áreas urbanas en distinto grado y manera. Por esta razón es necesario considerarlos, más que como un legado subsidiario que se produjo en paralelo a la arquitectura teatral notable, como parte fundamental de ésta. Todos dan fe de la cultura teatral en una geografía, completando a escala internacional el mosaico de un tiempo pasado, para ayudarnos a comprender más profunda y ampliamente el porqué de la fluida reformulación tipológica que se produjo en la arquitectura teatral moderna y el advenimiento de las actuales artes performativas.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIARD-CHEVREL, CLAUDINE (1983): "Introduction", en *Du cirque au théâtre*, comp., C. Amiard-Chevrel, Lausanne, L'Age d'Homme, pp. 7-15.
- ARNAULD, CÉLINE (1920): "Le Cirque, art nouveau", en *L'Esprit Nouveau*, nº 1, pp. 97-98.
- DONNET, ALEXIS; ORGIAZZI, J.; KAUFMANN, JACQUES-AUGUSTE (1837): *Architectonographie des théâtres de Paris*, L. Mathias (Augustin), Paris.
- Dupavillon, Christian (2001): *Architectures du cirque: des origines à nos jours*. Nouvelle éd., Paris, Le Moniteur.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, ÁNGEL LUIS; INGLÉS MUSOLES, FERNANDO (1984): "Restauración y rehabilitación de dos teatros en Santa Cruz de la Palma", en *El teatro en Santa Cruz de la Palma*, AA.VV., Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma-Caja General de Ahorros de Canarias, pp. 56-78.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, ÁNGEL LUIS (1989): *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés.

19 Reyner Banham, People's Palace, Cedric Price Fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montreal, DR1995:0188:495497 [Kishinchand López 2019: 136].

- FOUCAULT, MICHEL (2010): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966), Madrid, Siglo XXI editores.
- GUTIÉRREZ, MARÍA DE LOS ÁNGELES; DE LA IGLESIA, MIGUEL ÁNGEL; TUSET, FRANCESC; SUBÍAS, EVA (2006): “El teatro de Clunia. Nuevas aportaciones”, en *III Jornadas sobre teatros romanos en Hispania* (Córdoba noviembre 2002), coord., C. Márquez Moreno y A. Ventura Villanueva, Córdoba, Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Arqueología, pp. 291-310.
- JACOB, PASCAL (2002): *Le cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse.
- JANDO, DOMINIQUE (2018): *Philip Astley and the horsemen who invented the circus*, Lavergne, CreateSpace Independent Publishing Platform.
- JONES, MARGO (1965): *Theatre in the round* (1951), New York-London-Sydney-Toronto, Mc Graw-Hill.
- JOSEPH, STEPHEN (1968): *Theatre in the round*, New York, Taplinger.
- KISHINCHAND LÓPEZ, KUMAR (2019): “Cedric Price, Joan Littlewood: el ejemplo Fun Palace en los archivos del Canadian Centre for Architecture (CCA)”, *REIA*, n° 14, pp. 129-138.
- KROEBER, ALFRED LOUIS (1948): *Anthropology*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- MARTÍ ARÍS, CARLOS (1993): *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Demarcación de Barcelona del COAC y Ediciones del Serbal.
- MATA PÉREZ, SALVADOR (2013): *Arquitecturas anheladas. Los palacios obreros de libertarios, católicos y socialistas en España (1860-1930)*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- MATABOSCH I EIXIMENIS, GENÍS (2009): “Los Teatro-circo en España. Apuntes”, *La Factoría*, n° 39, marzo-abril. En línea <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=1>
- MEYERHOLD, VSEVOLOD (1983): “Vive le jongleur!”, *Echo du cirque*, n° 3, août 1917, p. 3, en *Du cirque au théâtre*, comp., C. Amiard-Chevrel, Lausanne, L'Age d'Homme, pp. 225-228.
- MONTIJANO RUIZ, JUAN JOSÉ (2015): “Del Bululú a la variété. Aproximación a los teatros ambulantes (de repertorio y variedades) en la España del siglo XX”, *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 24, n° 48, julio-diciembre, pp. 174-196.
- PEVSNER, NIKOLAUS (1980): *Historia de las tipologías arquitectónicas* (1976), Barcelona, Gustavo Gili.
- QUESADA, FERNANDO (2017): “De la situación a la ciudad. El Teatro Móvil de Javier Navarro de Zuvillaga”, *Telóndefondo*, n° 25, pp. 87-101.
- (2021): *Teatro Móvil. La contracultura arquitectónica a escena*, New York-Barcelona, Actar Publishers. *Revista Nacional de Arquitectura*

- (1949), nº 93-94, septiembre-octubre.
- SÁNCHEZ GARCÍA, JESÚS ÁNGEL (1997): *La arquitectura teatral en Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- SOARES CARNEIRO, LUÍS (2003): *Teatros Portugueses de Raíz Italiana*, vol. 2, Tesis doctoral, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto FAUP.
- The Repertory of Arts and Manufactures* (1796), vol. 4, London, George and Thomas Wilkie and G. G. and J. Robinson, pp. 165-167.
- TIDOR LÓPEZ, MIGUEL ÁNGEL (2016). *Hacia una formación oficial de las artes circenses en España*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- TREVISAN, ALEXANDRA (2014): “A Travelling Theatre”, en *Dramatic Architectures: places of drama, drama for places Conference Proceedings*, ed., J. Palinhos y M. H. Maia, Porto, CEAA-ESAP, pp. 522-534.
- URGOITI, RICARDO; PÉREZ PIÑERO, EMILIO (1961): “Teatro ambulante. Dos proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid al VI Congreso de la UIA en Londres”, *Arquitectura*, nº 30, junio, pp. 27-35.
- VIRGILI BLANQUET, MARÍA ANTONIA; MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ (1988): *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX*, Valladolid, Ateneo de Valladolid.
- WHITTAKER, G. B. (1825): *The History of Paris from the Earliest Period to the Present Day*, vol. II, London, A. and W. Galignani.