

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



**Programa Oficial de Doctorado Fundamentos del Currículum y
Formación del Profesorado**

**HACIA UNA FORMACIÓN OFICIAL DE LAS ARTES
CIRCENSES EN ESPAÑA.**

TESIS DOCTORAL

Presentado por:

Miguel Ángel Tidor López

Bajo la dirección de:

Dra. María Purificación Pérez García

Granada 2016

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Miguel Ángel Tidor López

ISBN: 978-84-9125-935-0

URI: <http://hdl.handle.net/10481/43907>

AGRADECIMIENTOS

Cualquier trabajo en el que durante años se desarrolla una investigación, lleva añadida la necesidad de agradecimiento a muchas personas por su colaboración y paciencia a lo largo de todo este proceso.

En el caso del tema que aborda esta tesis, multitud de artistas, docentes, estudiantes de circo e investigadores han colaborado en su realización, sin olvidar tampoco a todas aquellas personas cuya incondicionalidad y apoyo continuado han posibilitado desarrollar este trabajo en un espacio acogedor, estable y positivo.

De manera explícita y con la intención de no extenderme, me gustaría agradecer a la Dra. Dña. Purificación Pérez, directora de esta tesis que ha creído desde el primer momento en la importancia de esta investigación, transmitiéndome la rigurosidad y meticulosidad en el trabajo, la necesidad de apasionarse con todo aquello que se hace y valores como la capacidad de adaptabilidad, el compromiso y la ética profesional. Igualmente agradecer al Catedrático D. Jesús Domingo Segovia que me acompañó cuando este proyecto se estaba gestando, ofreciendo su inestimable colaboración.

Por otro lado, agradecer a Donald B. Lehn, director de la Escuela de Circo Carampa y actual Presidente de la FEDEC, su pasión por el circo, su constancia en el trabajo y el trato personal y cercano con el que ofrece todo cuanto tiene y conoce, siendo un ejemplo profesional y personal. Referente histórico de la formación circense en nuestro país, continua luchando, día a día por lograr situar esta enseñanza en el lugar que le corresponde. Los ratos compartidos junto a la carpa de la escuela o dentro de una de las caravanas que la rodean han sido sin duda un revulsivo emocional para continuar este trabajo y la adquisición de una deuda que de algún modo espero poder devolverle.

De todos ellos destacar, más allá de su profesionalidad, sus cualidades humanas, un lujo que me he podido disfrutar todo este tiempo.

De forma general, agradecer a las escuelas Rogelio Rivel, Carampa y Cau, que son faro visible de un colectivo que lleva reivindicando desde hace “demasiados” años el reconocimiento de la formación circense en nuestro país.

Por último, a los familiares y amigos no les agradeceré su apoyo y paciencia, ya que el sentimiento que realmente me genera su recuerdo me lleva a pedirles disculpas por todo el tiempo irrecuperable que este trabajo nos ha robado. Ellos saben que fueron razones personales las que me llevaron a embarcarme en esta aventura y que para mí, de algún modo, dejo saldados compromisos que un día adquirí. Espero que me ayudéis a encontrar los lugares y tiempos perdidos.

ÍNDICE	5
INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN	11
1. ABSTRACT	13
2. INTRODUCCIÓN	15
3. ORIGEN Y ELECCIÓN DEL TEMA	17
4. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN.	19
5. OBJETIVOS	29
5.1. OBJETIVOS GENERALES DE LA TESIS	29
6. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	33
7. PROPUESTA METODOLÓGICA	34
CAPÍTULO I: EL CIRCO EN EL MUNDO. REVISIÓN HISTÓRICA	
I.1. INTRODUCCIÓN	39
I.2. ASIA	40
I.3. EUROPA	55
I.4. AMÉRICA	82
I.5. ÁFRICA	114
I.6. OCEANÍA	118
CAPÍTULO II: EL CIRCO EN ESPAÑA. TEATRO CIRCO Y SU RELEVANCIA EN EL DESARROLLO SOCIAL, CULTURAL Y ECONÓMICO	
II.1. INTRODUCCIÓN	125
II.2. PERIODO 1830 - 1866	131
II.3. PERIODO 1866 - 1903	145
II.4. PERIODO 1903 - 1924	199

CAPÍTULO III: EL CIRCO EN ESPAÑA. REVISIÓN HISTÓRICA DEL ÚLTIMO SIGLO. ARTISTAS RELEVANTES

III.1. INTRODUCCIÓN	218
III.2. TRAPICISTAS	224
III.3 FUNAMBULISTAS/ALAMBRISTAS	270
III.4. BARRA FIJA	283
III.5. EQUILIBRIOS	285
III.6. CICLOS	299
III.7. MALABARES	302
III.8. DOMADORES	306
III.9. FAQUIRES Y MENTALISTAS	314
III.10. MAGOS E ILUSIONISTAS	321
III.11. VENTRILOQUÍA	327
III.12. PAYASOS	333

CAPÍTULO IV. EL CIRCO EN ESPAÑA. REVISIÓN HISTÓRICA DEL ÚLTIMO SIGLO. DINASTÍAS CIRCENSES, EMPRESARIOS Y PERSONAJES RELEVANTES.

IV.1. DINASTÍAS DE ARTISTAS CIRCENSES	
IV.1.1. FAMILIA ARAGÓN	379
IV.1.2. FAMILIA ANDREU - RIVEL	392
IV.1.3. FAMILIA ARRIOLA	400
IV.1.4. FAMILIA POPEY	403
IV.1.5. FAMILIA ALEGRÍA - BIATORE	408
IV.2. EMPRESARIOS	412
IV.2.1. ARTURO CASTILLA	413
IV.2.2. MANUEL FEIJOO	417
IV.2.3. JUÁN MARTÍNEZ CARCELLÉ	420

IV.2.4. JESÚS CÉSAR SILVA MÉNDEZ (PADRE SILVA)	423
IV.2.5. LUIS CORZANA	430
IV.2.6. PEPITA HERVÁS	431
IV.2.7. LUIS RALUY	432
IV.2.8. JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ VILLA	438
IV.2.9. RAFAEL PLÁ	440
IV.3. APASIONADOS DEL CIRCO	
IV.3.1. JORDI ELIAS I CAMPINS	443
IV.3.2. SEBASTIÀ GASCH	443
IV.3.3. JOSÉ MARIO ARMERO	444
IV.3.4. JORDI JANÉ	445
IV.3.5. GENÍS MATABOSCH	446
IV.4. FESTIVALES, ENCUENTROS, CENTROS, PUBLICACIONES	
IV.4.1. FESTIVALES, ENCUENTROS, CENTROS, PUBLICACIONES	447
IV.5. CURIOSIDADES	
IV.5.1. CURIOSIDADES	455

CAPÍTULO V: EL ESTADO DE LA FORMACIÓN CIRCENSE EN ESPAÑA. MARCO DE REFERENCIA PARA UN PLAN DE FORMACIÓN REGLADA.

V.1.INTRODUCCIÓN	463
V.2. DEFINIR EL CIRCO	464
V.3. DEBATIR LA FORMACIÓN CIRCENSE	467
V.4. EL CIRCO FUERA DEL SISTEMA EDUCATIVO	493
V.5. EL CIRCO EN EL SISTEMA EDUCATIVO	494
V.6. COMPETENCIAS EN EL CIRCO (LOS QUE ENSEÑAN LA PROFESIÓN) Y PARA EL CIRCO (LOS QUE APRENDEN LA PROFESIÓN)	502

V.7. LA REALIDAD LEGISLATIVA DE LA FORMACIÓN	550
V.8. ESCUELAS DE CIRCO EN ESPAÑA: MADRID, BARCELONA Y GRANADA	584
V.8.1. ESCUELA CARAMPA. MADRID	585
V.8.2. ESCUELA ROGELIO RIVEL. BARCELONA	599
V.8.3. CENTRO DE ARTES URBANAS (CAU). GRANADA	609
V.8.4. OTROS CENTROS DE FORMACIÓN	620
V.9. INFORMACIÓN BÁSICA SOBRE NUEVAS LÍNEAS FORMATIVAS EN MADRID Y BARCELONA	621
V.9.1. CARAMPA Y LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS	622
V.9.2. ESCUELA ROGELIO RIVEL Y EL TÍTULO DE TÉCNICO O TÉCNICA DE ANIMACIÓN EN CIRCO DE LA GENERALITAT DE CATALUÑA	627

CAPÍTULO VI. METODOLOGÍA, RESULTADOS Y CONCLUSIONES

VI.1. METODOLOGÍA	633
VI.2. FUENTES DOCUMENTALES ANALIZADAS	644
VI.3. MUESTRA/PARTICIPANTES	645
A. PARTICIPANTES: ENTREVISTA Y CONVERSACIONES	645
B. MUESTRA: CUESTIONARIOS	649
VI.4. INSTRUMENTOS	
A. INSTRUMENTO: FUENTES DOCUMENTALES	650
B. INSTRUMENTO: ENTREVISTA Y SISTEMAS CONVERSACIONALES	653
C. INSTRUMENTO: CUESTIONARIOS	656
VI.5. PROCEDIMIENTO	661
A. PROCEDIMIENTO: FUENTES DOCUMENTALES	663
B. PROCEDIMIENTO: ENTREVISTA	670
C. PROCEDIMIENTO: CUESTIONARIOS	672

VI.6. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	674
A. ANÁLISIS: FUENTES DOCUMENTALES	674
B. ANÁLISIS: ENTREVISTAS Y SISTEMAS CONVERSACIONALES	677
C. ANÁLISIS: CUESTIONARIOS	679
VI.7. CRITERIOS DE RIGOR EN LA INVESTIGACIÓN	679
CAPÍTULO VII. RESULTADOS	
VII.1. RESULTADOS	
VII.1.1. RESULTADO DEL ANÁLISIS DE LAS FUENTES DOCUMENTALES	683
VII.1.2. RESULTADO DEL ANÁLISIS DE ENTREVISTAS Y SISTEMAS CONVERSACIONALES	683
VII.1.3. RESULTADO DEL ANÁLISIS DESCRIPTIVO	684
VII.1.3.1. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS DEL ANÁLISIS DESCRIPTIVO	715
CAPÍTULO VIII. CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y LÍNEAS FUTURAS	
VII.1. CONCLUSIONES	719
VII.2. LIMITACIONES	733
VII.3. IMPLICACIONES FUTURAS	734
BIBLIOGRAFÍA	735

INTRODUCCIÓN

**INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA
INVESTIGACIÓN**

1. ABSTRACT

El circo es la única expresión artística en nuestro país sin regulación oficial de estudios, a pesar de existir desde hace años legislación europea y nacional que insta a su desarrollo. El objetivo general de esta investigación es desarrollar un cuerpo teórico desde el ámbito científico, que sirva para fundamentar esta y otras investigaciones futuras en torno al ámbito circense, partiendo de una revisión histórica desde un contexto mundial hasta concretarse en la evolución del circo en nuestro país y su importancia en el desarrollo cultural social y económico.

Igualmente, a través del estudio de legislación y documentos existentes en torno a la formación circense, se analiza la situación de la formación de circo en España, tomando como referencia las escuelas profesionales existentes en nuestro territorio, considerando sus planes de estudios y las materias e itinerarios a seguir en una futura formación oficial en circo. Junto a la revisión de la literatura, se muestran los resultados extraídos de un cuestionario validado por jueces del cual calculamos su fiabilidad y validez, aplicados a los estudiantes de las tres escuelas, con el que concluimos que existe una base pedagógica sólida sobre la que fundamentar una titulación oficial de estudios de circo con una tendencia clara hacia un itinerario de formación universitaria de Grado 3+2 o de Enseñanzas Propias, con el que se daría respuesta a una demanda que el sector lleva reivindicando más de tres décadas y que cuenta con un amparo legislativo que no acaba de concretarse en hechos tangibles.

Keywords: Formación circense, circo, itinerario formativo, escuelas de circo, legislación, arte

2. INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de circo se nos viene a la cabeza una serie de recuerdos de la infancia, donde repasamos los momentos vividos bajo alguna carpa ambulante que visitaba las ferias de los pueblos y ciudades o rememoramos las tardes frente al televisor, donde las primeras apariciones de unos payasos, todavía en blanco y negro, marcarían una generación.

Cada uno guarda en su interior un recuerdo más o menos cercano del circo: un número de trapecio que le hizo estremecerse, la mirada de una bella joven enfundada en un ceñido traje de brillantes lentejuelas que le hizo volar la imaginación, un equilibrio imposible, la admiración indescriptible por el intrépido domador que únicamente ayudado de un látigo era capaz de manejar a su antojo a un grupo de fieros leones a los que llegaba a introducir la cabeza entre sus afilados colmillos, como si el riesgo o la suerte le fuesen ajenos. El circo es eso, es cierto, pero es mucho más.

Cuando indagamos en su historia nos damos cuenta de que es un arte milenario sin un origen concreto, sin un lugar o un tiempo de referencia desde el que partir para su estudio. Es el arte más puro, producto de la necesidad humana de mostrar sus destrezas, de comprobar los límites de sus capacidades, de ponerse a prueba y vivir la vida intensamente, mostrando a cualquiera que quisiera observar que con constancia y espíritu de superación el ser humano es capaz de realizar proezas sorprendentes.

En cualquier ciudad, aldea, pueblo, país o continente, iba surgiendo este arte ancestral, caracterizándose y adaptándose a la idiosincrasia de sus gentes, de su entorno, de sus prácticas de vida cotidiana, donde las

habilidades y enseres utilizados para la supervivencia, tomaban nuevos matices y se convertían en elementos de atracción.

A partir de ese momento, el circo, impregnaba múltiples aspectos de la vida de esa comunidad, creciendo como arte y entrelazando sus redes con otros ámbitos culturales, artísticos, económicos y sociales, posibilitando con el tiempo, poder realizar un análisis antropológico de la evolución histórica de los países, a partir de lo acontecido en torno al mundo del circo.

El desarrollo individual en la definición de rasgos culturales de cada colectivo ha acabado reservando un lugar u otro a este tipo de espectáculos dentro de las sociedades contemporáneas, teniendo una suerte dispar en los diferentes países del mundo.

Lamentablemente, si observamos la realidad y situación del circo en España podemos valorar cómo, influido por diferentes factores, ha ido progresivamente perdiendo su prestigio, quedando relegado a un arte que lucha por subsistir, al que los grandes organismos e instituciones públicas españolas parecen haber olvidado.

Al contrario de lo que sucede en los países más avanzados de Europa, nuestro país no ha sabido preservar este arte institucionalmente, siendo casi anecdóticas las ayudas que recibe y la relevancia que ocupa en las programaciones culturales.

Parece que hemos caído en una amnesia colectiva y hemos normalizado y asumido la desaparición del circo, desterrándolo a una agónica muerte lenta que se prolonga en el tiempo, en gran medida debido a que pequeños grupos, colectivos, escuelas no oficiales, asociaciones y gentes de circo, se niegan a sucumbir ante su aparente inexorable destino.

A lo largo y ancho de nuestra geografía, existen compañías nacionales de danza, de teatro clásico, orquestas nacionales, conservatorios de música y danza, escuelas de arte dramático, facultades de bellas artes, escuelas de artes y oficios y así un innumerable listado en los que no encontraremos referencia al mundo del circo.

Analizando esta realidad nos obliga a pensar por qué razón se ha ido relegando a un segundo plano, convirtiéndolo inexplicablemente en un arte invisible, olvidando la importancia que ha tenido el circo en el desarrollo cultural, económico y social de nuestro país. Al igual que desde múltiples entidades, organismos públicos o estamentos oficiales se ha logrado considerar al flamenco como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, existe una deuda adquirida a lo largo de la historia con cientos, miles de personas, que han abanderado una lucha utópica que ha logrado preservar el mundo del circo hasta nuestros días, adaptándose a los tiempo, pero manteniendo la esencia de sus raíces.

3. ORIGEN Y ELECCIÓN DEL TEMA

Expresar las razones que justifican la elección del tema de esta investigación supone exponer elementos personales y recabar partes de la historia de vida del investigador que desarrolla este trabajo.

Quizá podría remontarme a los recuerdos de la niñez y a las divertidas tardes que pasaba frente al televisor en compañía de familiares y una buena y sencilla merienda, disfrutando de los, por entonces llamados, Payasos de la tele, donde la saga Aragón ocupaba la franja horaria de uno de los dos únicos canales existentes, con disparatadas parodias o números musicales.

Podría transportarme a los paseos que cualquier fin de semana realizaba con mis padres por algún rincón de la maravillosa ciudad de Barcelona donde residía, enfundado en una trenca, con guantes, bufanda y gorro de borla, mientras observaba asombrado los enormes camiones, luces y animales exóticos de cualquier circo ambulante que visitase la capital en busca del aplauso y sustento.

Podría evocar decenas de recuerdos que, sin saber cómo ni por qué, acaban definiendo un pasado y un presente, conformando una forma de ver y sentir la vida.

Por motivos familiares y laborales, el tiempo me lleva a Granada, donde comienzo a cursar la Diplomatura en Ciencias de la Educación y a relacionarme con asociaciones de malabaristas que me permiten introducirme progresivamente en el mundo del teatro de calle.

A partir de ese momento, mi formación profesional se divide a partes iguales entre la formación pedagógica y artística, simultaneando mis estudios con el trabajo para diferentes compañías de teatro profesionales de la ciudad.

Este entretenimiento acaba convirtiéndose en una fuente de ingresos fundamental para poder continuar mis estudios como docente. Mi experiencia en el terreno del teatro de calle y animación callejera me van permitiendo progresivamente pasar por diferentes roles, pudiendo en unos años trabajar como director y dramaturgo de algunas de estas compañías, lo que me lleva a realizar giras por todo el territorio español, así como a participar en festivales internacionales de teatro y circo.

En este periodo, colaboro activamente con Payasos sin Fronteras de Granada, desde donde se realizan diferentes expediciones a países en

situación de conflicto y comienzo a implicarme más de lleno en el mundo del circo y a conocer la pureza y calidad de sus gentes. Pequeñas colaboraciones con el Circo Mundial, me permiten conocer el día a día bajo la carpa, cuando las luces y focos se apagan.

Comienzo a trabajar como docente y al mismo tiempo que me licencio en Pedagogía, continúo de algún modo ligado al mundo del teatro de calle y del circo, aunque cada vez de un modo más externo dada la falta de tiempo.

Desde que comencé los Cursos de Posgrado, me rondaba en la cabeza la idea de poder devolver de algún modo al mundo del circo todo aquello que me ofreció en un periodo de mi vida que, sin duda, me marcó como profesional y como persona y qué mejor que hacerlo desde el ámbito educativo, uniendo de este modo dos aspectos que hasta el momento han andado de forma paralela dentro de mi propia historia de vida, llegando a no poder entender actualmente, a pesar de su disparidad aparente, el uno sin el otro.

De este modo, recurriendo a mi experiencia personal, considero que existen muchos aspectos dentro del ámbito de las artes del circo susceptibles de mejora, pero una de sus necesidades más acuciantes es poder desarrollar en nuestro país un Plan de Estudios formal que pueda de algún modo mantener vivo este arte y librarlo de la desaparición a la que parece estar destinado.

4. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la actualidad, existen escuelas de circo oficiales, amparadas por los estados en todo el mundo, encontrando en países vecinos como Portugal,

Francia, Alemania o Italia, entre otros, la posibilidad de poder cursar estudios superiores de estas disciplinas. Algo que, incomprensiblemente, no sucede en España. Cuando uno revisa la escasa documentación existente acerca de los trabajos realizados en nuestro territorio en esta dirección, solamente encuentra algunos datos que acaban convirtiéndose en anecdóticos, ya que con el paso del tiempo se ha podido comprobar que únicamente han sido intenciones políticas incumplidas o promesas que nunca llegaron a consolidarse por diferentes motivos.

Sirva como ejemplo, lo recogido en las actas del I Congreso Internacional de los Amigos del Circo, celebrado en Madrid en 1988, cuya presidencia de honor ostentó su Alteza Real el Príncipe de Asturias y contó con el apoyo personal S.A.S el Príncipe Rainiero de Mónaco así como con la participación de representantes del circo de veintitrés países, donde se realizaron algunos análisis sobre la necesidad de reactivar, en colaboración con entidades estatales, la actividad circense en nuestro país, a través de medidas que permitieran la supervivencia de este reconocido arte.

La situación que vivía el circo en esos momentos era compleja como se puede extraer de una carta denuncia que enviaba en mayo de ese mismo año, al entonces Presidente del Gobierno D. Felipe González, la actriz y empresaria Teresa Rabal. Dicha carta tuvo difusión en la prensa de la época al tratarse de una artista muy popular en aquellos momentos.

Teresa Rabal aseguraba que:

El circo es el único espectáculo sin subvención, sin legislación, sin protección, si terrenos adecuados, sin atención por parte de los organismos oficiales, sin servicio inmediato de electricidad, sin servicio de agua y con la mayor cantidad de impuestos inmediatos, fianzas, con obligaciones de certificar montajes por señores arquitectos que, con el mayor de mis respetos, no tienen la menor idea de cómo se monta el circo. (ABC, 1988, p.92)

Así mismo Teresa Rabal denunciaba que:

Existen tasas desproporcionadas de ocupación de terrenos baldíos, que en el ochenta por ciento de los casos son auténticos basureros, por los cuales algunos ayuntamientos han tenido la osadía desde veinte mil, hasta cinco millones de pesetas, por la ocupación de un circo en el ferial, durante una semana de fiestas, y estos precios tan exagerados han logrado el cierre de más de cien empresas circenses en el territorio nacional.

Señor presidente - afirma Teresa Rabal-, hoy solamente quedan menos de diez circos que luchan a brazo partido por no desaparecer y porque no desaparezca en nuestro país "el más antiguo de los espectáculos del mundo", que en la historia de la cultura ha sido el soporte y eslabón no sólo de arlequines, juglares, cómicos de la legua, titiriteros, payasos, domadores y músicos, sino también de literatos, poetas, cineastas, actores, escultores, autores teatrales, genios de la mímica y personajes importantes que con el romanticismo forjan el paisaje inconmensurable de la fantasía. (ABC, 1988, p.92)

Un año después de la celebración de este congreso, vio la luz la primera Orden Ministerial del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) que regulaba las ayudas al circo y la creación del Premio Nacional de Circo, logros que habían conseguido anteriormente otras artes escénicas.

De este modo se señalaba específicamente la necesidad de fomentar las actividades circenses "para procurar la preservación de un espectáculo cultural y familiar como el circo" (Orden de 12 de enero, 1990).

Allí, también se recogía la normativa para la solicitud de ayudas por parte de empresas de circo para la producción, giras nacionales e internacionales, con aspectos diferenciados para ambas, infraestructuras técnicas y equipamiento escénico. Igualmente, se podían conceder ayudas a Asociaciones de Fomento del Circo, que desarrollasen programas o actividades de índole circense.

A su vez, la orden en su capítulo tercero, hacía referencia a la creación del Premio Nacional de Circo, que sería concedido anualmente a personas naturales o jurídicas españolas que hubiesen distinguido en cualquier

campo de la actividad circense o a lo largo de una trayectoria de relevancia generalmente reconocida.

Por último, en su disposición Adicional, la citada orden recogía la creación de una Comisión temporal que tendría por objeto el estudio de la situación del circo en ese momento en España y la formulación de las propuestas que considerasen más adecuadas para su solución, dentro de las competencias del Ministerio de Cultura.

A partir de ese momento, parecía que se había logrado sensibilizar a las instituciones de la necesidad de colaborar en la preservación del circo en nuestro país, pudiéndose comprobar, a lo largo del tiempo, que por diferentes vicisitudes sociales, políticas y económicas, se iban ralentizando las acciones y los deseos iniciales se transformaban en metas inalcanzables, quedando de nuevo el circo relegado a un segundo plano, a un terreno de nadie, donde la gente del circo continúa luchando para preservar este arte y modo de vida.

Mucho ha llovido desde entonces y muchos han sido los esfuerzos realizados por diferentes colectivos, asociaciones, artistas, empresarios y amantes del circo, que han logrado que más de treinta años después de la orden del Ministro Semprún, se elaborara en diciembre de 2011 , por parte del Ministerio de Cultura, a través del INAEM un borrador actualizado, a instancias del sector y en respuesta a determinadas recomendaciones institucionales, que ha pasado a llamarse Plan General de Circo (PGC).

Según se recoge en su presentación del Plan General del Circo:

Este proceso se enmarca en la Proposición no de Ley para el fomento, preservación y difusión del sector del circo, aprobada por el Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados el 15 de septiembre de 2010 y que entronca con los objetivos del Ministerio de Cultura en relación con el circo, objetivos puestos de manifiesto en foros públicos como las Jornadas Nacionales del Circo celebradas en Valencia (2007) y Albacete (2010)[...]El Consejo Artístico del Circo expresó la necesidad de elaborar un PGC en su reunión de 13 de diciembre de 2010,

propuesta elevada también al Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música en su sesión plenaria de 25 de enero de 2011.(PGC, 2011)

En febrero de 2011 se puso en marcha un proceso de análisis y diagnóstico que pretendió contar con la colaboración de diferentes agentes del sector y administraciones públicas para poder definir la situación de partida sobre la que diseñar las posibles actuaciones necesarias para la modernización del sector.

En cierta medida, este empuje institucional viene avalado por la aprobación en el Parlamento Europeo de la resolución del 13 de octubre de 2005, en la que se instaba a la Comisión y países miembros a introducir medidas concretas para lograr el reconocimiento del circo como elemento de la cultura Europea.

De este modo, también en febrero de 2011, se remitió a diferentes instituciones, asociaciones y personalidades relevantes del sector el documento *Explorando el futuro. El Circo del Siglo XXI* con el que se intentaba recabar la información, puntos de vista y opiniones necesarias para realizar un diagnóstico de la situación actual del circo en nuestro país.

Posteriormente, en unas Jornadas de Expertos realizadas los días 17 y 18 de Mayo de 2011 en la sede del INAEM, se debatieron en profundidad cada uno de estos temas y se plantearon posibles acciones y líneas de actuación que posteriormente se reflejaron en el Plan General de Circo, tratado los días 7 y 8 de Noviembre de 2011 con miembros del sector y de la administración Pública en el marco del Foro Estatal del Circo.

De este modo, el circo vuelve a recuperar un espacio dentro de la vida pública, más allá de la lucha diaria por la subsistencia y muchos de los temas relevantes para la supervivencia del sector son de nuevo abordados

en ámbitos institucionales y con la participación de representantes del circo.

Si bien no podemos hablar de nada definitivo y habría muchos aspectos mejorables, este podría ser un nuevo punto de partida para encontrar definitivamente una solución.

Entre los problemas detectados allí se señalaron de forma general los siguientes:

1. *Ausencia de datos reales* respecto a empresas espectáculos, artistas, recaudación, etc. No existe un censo real de la situación en nuestro país, lo que dificulta una lectura real de la situación y el desconocimiento del sector.

2. En el Estado español, *no existe una formación profesional regulada, mientras que en otras enseñanzas artísticas pertenecientes al ámbito de las artes escénicas, como la música, la danza o el arte dramático, son reconocidas por la Ley Orgánica de la Educación (LOE)*. Señalan que el mantenimiento de esta formación ha sido gracias a la transmisión de padres a hijos, procesos autodidactas o a escuelas privadas de nuestro territorio, *teniendo que proseguir su formación en centros superiores europeos, con profesores internacionales o artistas de gran prestigio, por lo cual se constata una constante fuga de artistas que no vuelven al país.*

3. Falta de vertebración del sector del circo. *Falta de asociacionismo fuerte y de ámbito estatal que defienda sus intereses y sirva de interlocutor con las administraciones.*

4. Falta de reconocimiento institucional.

5. Dificultades y trabas que los circos itinerantes encuentran con los ayuntamientos. Mientras que muchos espectáculos se desarrollan en espacios escénicos habilitados y actúan por caché o recaudación de taquilla, los circo itinerantes pagan un número elevado de tasas, incluso altas cantidades de aval.
6. Falta de *conciencia de preservar, inventariar y poner a disposición de estudiosos y aficionados los elementos constitutivos de este espectáculo en vivo como un elemento más de nuestro rico patrimonio cultural.*
7. Necesidad de una normativa clara respecto al uso de animales en circos itinerantes, común a las diferentes comunidades autónomas ya que en la actualidad es diferente según el municipio.
8. Dificultad de contar con espacios estables específicos para la realización de espectáculos circenses, con los requisitos físicos y técnicos necesarios.
9. Carencia de estructura empresarial solvente y de un régimen laboral adecuado y ajustado a los irregulares periodos laborales de la actividad circense, al igual que ya sucede en otros estados de la Unión Europea.
10. Necesidad de incorporar la investigación e innovación en las producciones circenses.

Así pues, a partir de estas grandes necesidades detectadas, el documento prosigue, señalando algunos objetivos estratégicos para alcanzar una mejora en el sector. De ellos, haré referencia, al segundo de los puntos anteriores, que recogía la necesidad de desarrollar un Plan Oficial de Formación circense para personas que quisieran desarrollar su labor profesional en este ámbito, tema sobre el cual, versará mi trabajo de investigación.

De este modo, podría señalar como objetivo específico recogido en el PGC:

Objetivo estratégico nº 2.- *Establecer un esquema de titulaciones oficiales para el circo e impulsar su presencia en todos los niveles educativos*

Del mismo modo, podría señalar como objetivos directamente relacionados:

Objetivo estratégico nº 6.- *Profundizar en el conocimiento y desarrollo de los públicos del circo y alcanzar una mayor visibilidad y reconocimiento social de las artes circenses.*

Objetivo estratégico nº 9.- *Impulsar la protección, preservación y difusión del patrimonio circense.*

En relación a estos objetivos, el punto cuatro de Plan General de Circo, establece algunas medidas a desarrollar:

Medida 2.-*Establecer un esquema de titulaciones oficiales para el circo e impulsar su presencia en todos los niveles educativos.*

2.1. Establecer la educación superior en el ámbito del circo, proponiendo al Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas la creación de un **grado en circo**.

2.2. Promover ante el Instituto Nacional de las Cualificaciones la creación de **cualificaciones profesionales específicas para circo**, de cara al establecimiento de:

- Títulos oficiales de Formación Profesional de grado medio y de grado superior en el ámbito del Ministerio de Educación.

- Certificaciones profesionales en el ámbito del Ministerio de Trabajo e Inmigración.

2.3. Introducir el circo en la **educación secundaria** a través del Bachillerato en Música y Artes Escénicas, creando asignaturas específicas sobre el circo.

2.4. Facilitar el acercamiento al circo en todos los niveles educativos, convirtiéndolo en un **elemento transversal** de los programas curriculares.

2.5. Consolidar la presencia del circo en las **enseñanzas técnicas del espectáculo en vivo**, mediante la celebración de cursos específicos con la colaboración y asesoramiento de las escuelas de tecnologías del espectáculo.

2.6. Asegurar la **formación continua** de los profesionales del circo.

2.7. Impulsar la **formación de formadores** circenses dotándoles de las correspondientes competencias pedagógicas.

2.8. Aprovechar el conocimiento de los **profesionales experimentados** en la formación de nuevos profesionales del circo.

2.9. Mantener las **ayudas a la escolarización** en los circos itinerantes.

2.10. Establecer **becas y ayudas a la formación** en el ámbito del circo.

Así pues, esta investigación, se encuentra directamente entroncada con algunas de las medidas descritas en el PGC, lo que confirma la buena elección del tema de investigación, en el que se comenzó a trabajar, un año

antes de la constitución de esta mesa de profesionales del sector y administraciones públicas, con lo que el material que surja de este trabajo puede ser un elemento de referencia para futuras decisiones.

Como aspecto inicialmente positivo, en lo referente a mi propuesta, es que no existe en el documento donde se desarrolla las intenciones de acción para la mejora de las estructuras circenses, un calendario determinado de actuación y una priorización de las medidas a desarrollar, lo que permite pensar que esta investigación podría ser un material de referencia actualmente inexistente desde el ámbito científico.

El trabajo señalado en el Plan General de Circo, no concreta fechas ni participantes específicos, aunque sí parte de la idea de crear grupos de trabajo que abordarían estos temas a lo largo del año, generando una memoria con los avances realizados.

Si bien el Plan General de Circo, se amplía hacia diferentes direcciones, mi trabajo se concreta en la creación de un cuerpo teórico desde el ámbito científico que sirva como referencia para esta y otras investigaciones, partiendo de un panorama mundial hasta concretarse en la evolución del circo en nuestro país y su importancia en el desarrollo cultural, social y económico. Igualmente, se analizan los documentos nacionales e internacionales en relación a la formación circense y se buscan espacios comunes entre los planes de estudios de las tres escuelas que desarrollan programas de formación profesional de circo dentro de nuestras fronteras y se recogen las opiniones de los estudiantes de dichas escuelas acerca de los contenidos a desarrollar y tratamiento de los mismos dentro de un futuro Plan Oficial de Estudios circenses.

De este modo, en los siguientes puntos se describe de forma escueta la intención y estructura general de la investigación, sus objetivos y

metodología seguida, aspectos que se desarrollan con mayor detenimiento a lo largo de esta tesis.

5. OBJETIVOS

5.1. OBJETIVOS GENERALES DE LA TESIS

Partiendo de las ideas anteriormente expuestas, considero que existe una clara justificación de la vigencia del tema en cuestión, así como de la funcionalidad real de esta investigación.

Unido a ello, podemos añadir otros factores que refuerzan la idea de la necesidad de desarrollar un plan de estudios específico en el ámbito circense, el cual, cuya aportación desde el ámbito científico será el objetivo final del trabajo de tesis, así como de generar a lo largo de este proceso un material de referencia para futuras investigaciones.

Como punto de partida, tendré en cuenta algunos aspectos como:

- Necesidad de aportar, desde el ámbito educativo y de la investigación vías para la consolidación de un plan de estudios circenses.
- Relevancia del tema, vigencia y posibilidades que ofrece a futuras investigaciones.
- Inexistencia de documentación organizada, escasez de fuentes, dispersión o excesiva especialización de las mismas.
- Implantación en todo el mundo de planes de estudios circenses, regulados estatalmente, siendo España, uno de los países en el que aún no existe esta regulación, algo que sí ocurre con el resto de artes.
- Compromiso cultural y deuda histórica adquirida con el mundo del circo.

- Riesgo de la desaparición de un arte milenario, base de otras manifestaciones artísticas.
- Inexistencia de investigaciones específicas sobre el tema en cuestión.
- Necesidad de elaborar documentos de referencia que avalen la importancia de la formación artística en este ámbito.

De este modo, este trabajo de tesis estructurará la documentación en dos grandes bloques, por un lado, inicialmente se realiza una revisión del circo desde un contexto mundial, mostrando la influencia que ha tenido a lo largo de la historia en la definición de los rasgos culturales de los diferentes países.

Realizando un análisis de la evolución del circo podemos conocer su relación con las situaciones políticas, sociales y económicas que han acontecido en cada uno de los lugares de estudio, tomando mayor conciencia de lo arraigado que esta forma de expresión artística ha estado en las distintas sociedades.

Sin duda, tener una visión general de la evolución del circo en el mundo nos ayudará no únicamente a valorar su relevancia, sino a conocer cómo progresivamente ha ido generando una idiosincrasia propia, dependiendo de cada uno de los lugares donde se ha desarrollado, encontrando cómo ciertas disciplinas o formas de entender el espectáculo, acaban definiendo un tipo de artistas y por extensión un tipo de escuela de formación diferenciada a la de otros países, aspecto este primordial, a la hora de intentar diseñar un plan de estudios en nuestro país.

En mi opinión, por lo observado durante este trabajo, pienso que es uno de los grandes retos a conseguir, ya que las diferentes escuelas de circo que han ido surgiendo en nuestro territorio -todas ellas de carácter privado- han ido definiendo un estilo propio, condicionado por muchos factores,

como el momento histórico en el que comenzaron su andadura, conocimientos de las personas que afrontaron inicialmente el proyecto, apoyos institucionales, tipo de instalaciones, recursos económicos para contar con especialistas, etc., que en el caso de estructurarse a través de un plan de estudios nacional, implicaría la necesidad de acuerdos o modificaciones que generasen líneas comunes de actuación.

Una vez abordada de forma general la evolución del circo en el mundo, el trabajo de tesis se centra en la evolución del circo en nuestro país, principalmente y de forma aproximada en los últimos cien años, periodo en el que se encuentra la mayor parte de la documentación existente, tomando como referencia en este periodo tres grandes ámbitos.

En el primero de ellos, se realiza un trabajo de documentación de los teatros circos existentes en nuestro territorio y su relación con el desarrollo cultural y socioeconómico de cada una de las localidades donde se encontraban, intentando evidenciar la relevancia que ha tenido el circo estable en España.

Por otra parte, se hace una revisión histórica de los artistas circenses nacionales, más relevante en nuestro país en el último siglo, con alguna salvedad temporal, recogiendo igualmente otros artistas desconocidos, que permiten de algún modo, hacer un reconocimiento a esas personas invisibles que han favorecido la perdurabilidad de este arte. La proyección tanto nacional, como internacional de algunas de estas figuras, nos ayuda a comprender la relevancia y prestigio que el circo ha tenido en nuestro país.

En el último de estos tres ámbitos se recogen dinastías circenses, empresarios, entidades, publicaciones y “gente de circo” que colaboran o han colaborado en la difusión de este arte, alcanzando sorprendentes cuotas de éxito, tanto dentro de nuestras fronteras como fuera de ellas.

Este trabajo de reconstrucción e indagación histórica pretende cubrir dos aspectos fundamentales: Por una parte pretende servir de referente teórico para comprender las características del circo a partir de una revisión histórica de su evolución, posibilitando de este modo tener referencia a la hora de poder desarrollar un plan de estudios, comprendiendo nuestro presente a partir de lo acontecido en el pasado. Por otra parte, este trabajo de documentación, se transforma en sí mismo en material de referencia, ya no que no existe un cuerpo teórico amplio, referido al circo en nuestro país.

La información existente es muy dispersa, limitada en ocasiones a círculos reducidos, colectivos cerrados o experiencias personales, por lo que se pretende hacerla visible, concentrarla y estructurarla para poder abrir el circo a un abanico más amplio de personas y grupos.

Respecto al segundo gran bloque que incluiría la tesis, recogería un trabajo más directo con diferentes agentes representativos del sector, principalmente las escuelas existentes en nuestro país, sus equipos docentes, el alumnado, además de empresarios y artistas a partir de los que se pretende ir construyendo, a través de un trabajo coordinado y fundamentado, la base para un posible plan de estudios para el circo.

Podemos, por tanto, definir como objetivos generales de la tesis:

- Dar respuesta desde el ámbito científico a una necesidad recogida en diferentes planes, programas y leyes estatales.
- Creación de un marco teórico-histórico referencial sobre el circo en España.
- Hacer visible el mundo del circo en nuestro país y su relevancia en el desarrollo cultural, social y económico.
- Realizar un diagnóstico de la situación del circo en España y su formación en las escuelas profesionales.

- Concretar las aportaciones recogidas en diferentes estudios internacionales y nacionales sobre la formación circense, con la intención de definir un cuerpo teórico que sirva de orientación para la creación de un plan de estudios circenses oficiales en España
- Analizar la realidad de las escuelas de formación de circo en nuestro país, sus planes de estudios y las materias e itinerarios a seguir en una futura formación oficial en circo.

6. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.

La fundamentación teórica del trabajo realizado se basa en un proceso de reconstrucción histórico e indagación de diferentes fuentes.

Como se señalaba con anterioridad, no existe un material de referencia elaborado desde el ámbito científico, sino diferentes aportaciones personales o algunas publicaciones específicas, realizadas en primera persona por amantes del circo o artistas de la época.

Por ese motivo, considero que el material que se recoge en el primer bloque de esta investigación tiene gran valor, ya que se acaba constituyendo en sí mismo como cuerpo y fundamentación teórica.

Gran parte de este proceso se ha llevado a cabo a través de un minucioso proceso de búsqueda por Internet, encontrando en las nuevas tecnologías un recurso inestimable para acceder a información tan específica.

La mayoría de fuentes consultadas, pertenecen a instituciones, organismos o entidades relacionadas con el circo, como UNESCO, trabajos y tesis de diferentes universidades del mundo, Escuelas Nacionales de Circo, o publicaciones especializadas on-line, lo que nos permite hacer una valoración positiva en cuanto a la calidad de la información

Igualmente, como principal referente específico, se han tomado algunas publicaciones bibliográficas, que tratan de forma más concreta este tema, las cuales me han servido para diseñar una estructura lógica de búsqueda de información.

Debo señalar, que en ningún momento se pretende realizar un estudio pormenorizado e individualizado de cada uno de los países, artistas, empresarios,...sino, a partir de esta búsqueda, poder definir un marco general, que nos permita conocer el desarrollo y evolución del circo en el mundo y de forma más concreta en nuestro país, para más adelante, comprender la idiosincrasia del circo en cada uno de estos países y la influencia que ha tenido en la definición de los programas y métodos de trabajo en sus escuelas de formación circense.

De este modo, lo que inicialmente podría parecer una dificultad, se transforma en una posibilidad de aportación de esta investigación y el hecho de que no exista un cuerpo teórico, nos obliga a ir creándolo para poder fundamentar este trabajo, generando de este modo una base de referencia para futuras investigaciones.

7. PROPUESTA METODOLÓGICA

Dada la peculiaridad del tema de estudio y la dispersión y características de las fuentes de información, durante el proceso de investigación se han ido realizando los ajustes necesarios para alcanzar los objetivos previstos.

Para su desarrollo se han manejado diferentes líneas e instrumentos, buscando en todo momento dar respuestas a las propias necesidades de la investigación. Si bien, a lo largo de los capítulos que conforman este trabajo se irá abordando de forma más específica, podemos considerar que partimos de una metodología *mixta*, mezclada. Seguimos directrices de la

tradición cualitativa, historiográfica, narrativa, recurriendo en ocasiones al tratamiento de datos desde un punto de vista cualitativo, buscando principalmente su valor descriptivo. La revisión bibliográfica, la indagación sistemática en la red, el análisis de imágenes, la hemeroteca de prensa digitalizada, el estudio de recursos audiovisuales (películas, documentales, programas de televisión, entrevistas radiofónicas,...), entrevistas con informante clave, extracción de información a través de sistemas conversacionales, revisión de material especializado (legislación, publicaciones temáticas, actas de jornadas, encuentros, congreso,...); y también nos acercamos al número, con el cuestionario. Todo ello, conforma de forma general la metodología e instrumentos utilizados.

CAPÍTULO I

EL CIRCO EN EL MUNDO

REVISIÓN HISTÓRICA

I.1. INTRODUCCIÓN

Cuando nos acercamos al estudio del circo y comenzamos a indagar acerca de sus orígenes, rápidamente nos damos cuenta de que resulta imposible determinar un periodo y un lugar de nacimiento concretos para este arte.

Al igual que sucede con otras, el circo es una expresión artística que nace de la propia necesidad humana de buscar, de conocer y expresar, más allá de lo que la realidad cercana ofrece. Así, no podemos decir que su origen sea único sino que sabemos de su aparición en diferentes lugares y épocas, impregnado, en cada caso, de todo aspecto cultural y social adquirido del contexto donde se desarrolla.

Independientemente de las fuentes consultadas, podemos afirmar, sin duda, que se trata de un arte ancestral que ha estado, a lo largo de la historia, y está en continua evolución hasta llegar a lo que hoy podemos entender bajo el concepto 'circo'. Sin embargo, debemos tener en cuenta que esta concepción ha ido variando con el paso del tiempo y diferenciándose su evolución en cada una de las diferentes culturas.

Aunque el circo siempre ha estado, en mayor o menor medida, en el imaginario colectivo, de un modo u otro, pasando a formar parte de los recuerdos de nuestras vidas, resulta necesario ubicarlo en un lugar y tiempo concretos para intentar conocer, analizar y comprender esta evolución, unida inexorablemente a los acontecimientos históricos a los que ha tenido que ir adaptándose para poder subsistir.

Estas apreciaciones- geográficas, temporales, sociales, culturales, etc.- pueden tener mucha relevancia dentro del estudio de la historia del circo ya que nos pueden ayudar, entre otras muchas cosas, a comprender

características distintivas como la tipología de espectáculos desarrollados según su lugar de producción, las características técnicas de los artistas, los estilos de aprendizaje, las peculiaridades de su formación, e incluso la influencia que han tenido artistas de reconocido prestigio y empresarios que desarrollaron su labor profesional en ese contexto.

Todo ello acaba definiendo la identidad y la idiosincrasia del circo en cada una de las diferentes regiones mundiales en las que se ha ido desarrollando así como la forma de entender este tipo de espectáculos circenses que han tenido, no solamente los profesionales del sector, sino toda la sociedad. Además, esta perspectiva, en la mayoría de ocasiones, por el carácter regional, permite conocer el compromiso de las autoridades autóctonas para con el mantenimiento y la protección de este arte. Dicho compromiso, sin duda, resultará crucial para la creación de escuelas de circo y el fomento y apoyo a la producción de espectáculos, condicionando las relaciones entre formación y salida laboral.

I.2. ASIA

Para comenzar, tomaremos como punto de partida el **circo chino**, el cual, según señalan los historiadores, nace cinco milenios antes de nuestra época, identificándose las primeras acrobacias en los cazadores que, por poseer cualidades de habilidad, fuerza y destreza dignas de admiración, se exhibían periódicamente para el deleite colectivo. De ser así, estaríamos hablando del circo, como una de las primeras expresiones artísticas del ser humano.

Más adelante en el tiempo, en relación al proceso evolutivo del hombre, que pasó de ser cazador a ser agricultor, se ha relacionado a los acróbatas con personas que desempeñaban tareas en el campo, siendo sus

herramientas de trabajo y objetos cercanos los utensilios utilizados para mostrar sus destrezas.

Años más tarde, la implantación de las levas chinas obligaba a los campesinos al reclutamiento obligatorio para servir al ejército, llegando en algún momento -como sucedió durante el gobierno de la Dinastía Ming- a disponer, en tiempo de paz, de un ejército cercano a los dos millones de hombres. Esto permitió la ampliación de objetos de manipulación que servirían a los campesinos, también, para demostrar sus destrezas: Mazos, arcos, jabalinas, banderas y hachas pasaron a formar parte de estos juegos de habilidad.

Podemos considerar que estos hombres, diestros en el manejo de objetos, formaban parte de un tipo de acrobacia popular nacida de forma autodidacta y que se utilizaba para el disfrute del pueblo en grandes fiestas populares. Estas habilidades contrastaban notablemente con las de otro tipo de acróbatas más refinados que se encontraban al servicio del emperador cuya formación estaba subvencionada por el imperio y se dirigía principalmente a niños y mujeres.

A partir del año 206 a.c. comienza un periodo dorado para las acrobacias chinas, impulsado en gran medida por la Dinastía Han (Figura 1), época en la que florecieron intelectuales, artistas y literatos. Se fomentó la educación y la escritura en el inventado papel de arroz. La agricultura y la artesanía crecieron gracias al comercio que se extendió a través de la Ruta de la Seda, lo que supuso una notable influencia cultural y política sobre otros países.

Este periodo se extendió durante diez siglos, a lo largo de los cuales se realiza un inventario de las disciplinas acrobáticas de la época tras un laborioso trabajo de recopilación que se extiende por todo el territorio asiático.



Figura 1. Pinturas de la época de la Dinastía Han, con referencia a la sociedad, la agricultura o la caza. Obtenido de: <http://www.minhachina.com/pintura/artepinturaQinHan.htm>

Por otro lado, deja de ser un arte reservado exclusivamente a los nobles, abriéndose a la diversión popular con la celebración de numerosos festivales que llegan en algunos casos a contar con treinta mil espectadores; la acrobacia es considerada como un arte grandioso. Esta época de esplendor se extiende hasta el gobierno de la dinastía Ming, la cual empieza a desconfiar de los acróbatas, ya que muchos de ellos se ven envueltos en revueltas campesinas por lo que, poco a poco, se les va relegando a un segundo plano, primando otras artes como la ópera o la magia.



Figura 2. Momento de la actuación de la China National Acrobatic Troupe en el Tiandi Theater de Beijing. Obtenido en: <http://www.tianditheatre.com/images/tiandi-theatre-acrobatics.jpg>

Todo este tiempo transcurrido aporta al circo chino especialidades como los conocidos platos que se hacen girar en equilibrio sobre barras flexibles, acrobacias sobre bicicletas o números de contorsionismo, todos ellos más relacionados con mujeres y niños. Igualmente encontramos otro tipo de ejercicios, derivados del arte militar, como saltos a través de aros o con banderas.

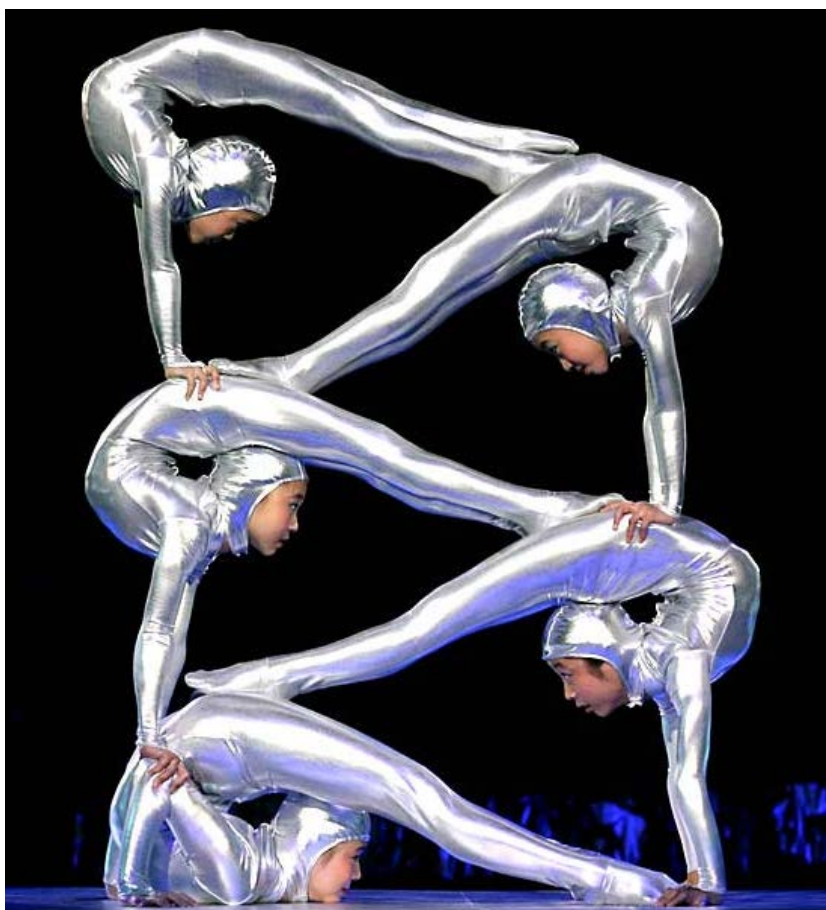


Figura 3. Acróbatas chinos en el Séptimo Festival de Acrobacia de Wuhan, China. Obtenido de: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/spl/pop_ups/06/misc_enl_1162215540/html/1.stm

A lo largo del tiempo y en respuesta a las situaciones socio-políticas de la época, muchos de estos acróbatas se ven obligados a emigrar a otros países de Europa o del Sureste asiático.

Tras la Revolución Soviética, un gran número de ellos regresa a China, habiendo incorporado nuevas técnicas y estructuras propias de espectáculos occidentales.

Con la victoria de Mao Tse-Tung, se hace desde el gobierno un esfuerzo por recuperar la importancia de los espectáculos de acrobacia, reagrupando las compañías de artistas y llegando incluso a subvencionar a algunas de ellas desde el ejército e incorporando a sus filas a estos acróbatas.

Salvo estas excepciones, las compañías chinas han sido autogestionadas, lo que ha derivado en un modelo de gestión que permitiera simultanear espectáculos tanto dentro de su región como fuera, así, para poder dar a sus artistas una estabilidad laboral que incidiera positivamente en la calidad de los espectáculos, al mismo tiempo que posibilitaba la formación de los nuevos artistas que permitiera el cambio generacional.

A diferencia de lo que sucede en occidente, en oriente los futuros artistas son seleccionados a muy corta edad, entre los seis y ocho años, y son formados dentro de la propia compañía, siguiendo metodologías de trabajo características de este tipo de países.



Figura 4. Entrenamiento de estudiantes de la Escuela de Acróbatas de Shenyang. Obtenido de: <http://www.elconfidencial.com/hemeroteca/2010-06-05/1/>

En la actualidad, la gestión de las compañías de circo está en manos de empresas privadas aunque manteniendo relaciones con el Estado. Se encuentran grandes diferencias entre unas compañías y otras dependiendo de las aportaciones económicas de los empresarios. Este modelo de gestión obliga a las compañías a revisar sus estructuras profesionales y salir a un mercado exterior con nuevas exigencias por lo que, a pesar de sus peculiaridades, se dirigen a públicos de otros países que son en gran medida su soporte económico.

Aparte de las escuelas existentes en las propias compañías, hay otros centros de formación independientes como la *Escuela de circo de Guo Ping y Ke Dingding de Shanghai* y la *Escuela de Wu - Qiao*, con destacados números de antipodismo.

De este modo, llegamos al actual modelo de circo chino, con un marcado papel de las acrobacias ancestrales fusionadas con influencias occidentales y modelos de trabajo del bloque soviético. Dominique Mauclair habla de la existencia de cerca de cincuenta mil acróbatas de esta nacionalidad, ciento cuarenta compañías oficiales, con una media de cien artistas cada una de ellas, quince mil artistas en las trescientas compañías independientes, cerca de diez mil artistas callejeros y diez mil alumnos y profesores repartidos por las escuelas circenses de todo el país; lo que, sin duda, es una muestra de la importancia del circo en China.

La influencia rusa, entremezclada con la esencia tradicional oriental, aparece también en el desarrollo del circo en países cercanos como **Vietnam**. A lo largo del tiempo, la historia de este país se ha escrito con numerosas luchas de poder, destacando los períodos de dominación china durante una década de siglos o el periodo de dominación francesa. Los periodos de las Dinastías Ly (1009 - 1225) y Tran (1225 - 1400), fueron etapas prolíficas para las artes. Las influencias de diferentes países, se

unieron a su forma tradicional de entender la cultura, siendo tras la Guerra de Independencia cuando el circo vietnamita resurgió con fuerza, ordenando el gobierno construir un circo estable y una escuela, que seguiría el modelo de la escuela de Moscú, para lo que contaron con la dirección de artistas rusos, como Alexander Voloshin lo que definió, en parte las características de sus espectáculos. En ellos aparecerían acróbatas, domadores, ilusionistas y funámbulos siendo estos últimos los artistas que mayor admiración despertaban.

Figura representativa de la evolución del circo en este país es Ta Duy Hien (Figura 5), considerado como precursor del circo vietnamita moderno.

Nacido en Hanoi el 10 de octubre de 1889, fundó a lo largo de su vida diferentes circos, llegando a vender las joyas de su mujer, para poder hacerse con todos los elementos necesarios para poner en marcha el espectáculo. A lo largo de su carrera dominó en diferentes disciplinas y formó a otros artistas. Arraigado a las tradiciones y con una marcada inclinación nacionalista, no dudaba en evidenciarlo en sus números, lo que le costó, alguna que otra ocasión suspensión de sus representaciones.



Figura 5. Ta Duy Hien, al que se le concedió el título póstumo de Artista del Pueblo. Obtenido de: <http://www.cirqueduvaldoise.fr/domont-fait-son-cirque/>

Director imaginativo y experto entrenador de animales, llegó a trabajar con osos, tigres, caballos, elefantes o panteras, lo que le supuso algún que otro percance.

Durante ese periodo aconteció la Segunda Guerra Mundial y seguidamente la Guerra de Indochina en la que contribuyó. Finalizada en 1954, fue nombrado asesor para programas culturales, destacando entre otros, programas de espectáculos para los combatientes de la selva o en la famosa ruta de Ho Chi Minh que unía norte y sur de Vietnam a través de 16000 km de senderos y caminos.



Figura 6. Con Áo dài negro y parte inferior blanca, Ta Duy Hien, junto al presidente de la República Democrática de Vietnam Ho Chi Minh, visitando el circo de Vietnam en 1959. Obtenido de: <http://www.cirqueduvaldoise.fr/domont-fait-son-cirque/>

A lo largo del tiempo, con el cambio de estructuras políticas, el circo vietnamita ha ido ampliando sus fronteras, participando en festivales internacionales y llegando a acuerdos de participación con escuelas de circo europeas.



Figura 7. Troupe Du Siêu Nhân, formada en la Escuela de Circo de Vietnam, en una actuación en el Festival de Circo de Albacete, donde obtuvieron el acróbata de oro. Fotografía Manuel Sala. Obtenido de: <http://circ-manelsala-ulls.blogspot.com.es/2010/02/du-sieu-nhan-iii-festival-internacional.html>

Otros países vecinos como **Laos** o **Camboya** experimentaban una evolución similar, aunque la peculiaridad de su situación política a lo largo de su historia, e incluso en épocas relativamente cercanas, no ha permitido su total desarrollo, a pesar de lo cual, poco a poco va evolucionando, destacando algunos artistas en el trapecio volante.

Del mismo modo ha sucedido con el **circo coreano**, el cual ha estado inexorablemente unido a China por su relación con esta. Sus acróbatas de suelo siempre han despertado gran interés en este país.

La partición de Corea en dos estados independientes ha condicionado el desarrollo del país y, por extensión, la evolución de sus espectáculos circenses. Si bien ha habido, en mayor o menor medida, un interés por fomentar las artes como seña de identidad, el cierre de relaciones internacionales con algunos países ha imposibilitado una mayor expansión. Destacan la capacidad de trabajo y perseverancia, que les llevan

a definir una depurada técnica, transformando a los acróbatas en verdaderos gimnastas.



Figura 8. Trapecistas del Circo de Pyongyang que han sido premiados en diferentes festivales de todo el mundo. Obtenido de: <http://www.monacochannel.mc/>

El **circo japonés** tuvo un gran momento de prosperidad de sus artes durante el periodo Edo (1600 - 1868), especialmente sus acrobacias y malabares.

Si bien esta etapa destacó por el cambio que experimentó el país en sus relaciones externas, aislándose progresivamente a través de una política de control, no se veía ningún matiz desde el gobierno por el que relegar al circo, por lo que promovía su desarrollo para el entretenimiento y disfrute de la población. Muchas de las técnicas utilizadas provenían de China o la India, a menudo, transmitidas por sacerdotes budistas o ascetas, llegando incluso, en el siglo XIX, a superar el dominio de la técnica frente a estos países.

Destacaron también en esa época los funámbulos y equilibristas que utilizaban en sus números las cañas de bambú (*kyokuzashi*), pudiendo ver multitud de referencias en pinturas que datan de ese periodo.



Figura 9. En la actualidad (2014), exhibición de los miembros de la Asociación de Conservación de bomberos de Edo, en Tokio. Obtenido de: <http://www.hola.com/actualidad/2014011369141/bomberos-tokio-bailan-bambu-japon/>

Igualmente, los magos hacían sus apariciones en estos espectáculos. Se cuenta que, en el año 1890, un miembro de la tropa japonesa que trabajaba en un circo extranjero, enseñó al gran mago Harry Houdini, la capacidad de tragar un objeto y posteriormente expulsarlo a su voluntad, lo que sería fundamental para que este conocido artista llegase a transformarse en un gran escapista. Más allá de la veracidad de esta cuestión, sí denota la importancia de los juegos de magia en el circo japonés.

Tras la finalización del periodo Edo, Japón vuelve a abrirse al mundo, lo que permite la expansión de sus artistas que trabajan en circos extranjeros. En un tiempo, la influencia occidental impregna sus espectáculos, a través del intercambio de experiencias, de influencias de los circos americanos, ingleses y franceses en los que, al mismo tiempo, se podían ver excelentes contorsiones, malabares y acrobacias procedentes de este país.

Sin embargo, con la llegada de la Segunda Guerra Mundial el circo es otro de los afectados y la acrobacia japonesa es una de las ramas más

notablemente perjudicadas. La moda americana deja de verse como algo atractivo, pierde su interés y la capacidad de influencia.

En la actualidad, podemos encontrar atractivos espectáculos con una minuciosa estética y una continua búsqueda de superación que, sin duda, permitirán que el circo japonés continúe evolucionando.

Respecto del **circo Mongol** podemos decir que ha estado evidentemente condicionado por la peculiaridad nómada de su pueblo. Esta característica hace que no podamos hablar de un circo de la antigüedad de los vecinos sino de un circo relativamente joven, donde muchos de sus números se relacionan con el arte ecuestre o de doma de diferentes animales.



Figura 10. Una niña contorsionista practica en el Circo Nacional de Mongolia en Ulan Bator, 2005. Obtenido de: <http://www.20minutos.es/fotos/actualidad/las-mejores-fotos-del-dia-25-05-2005-222/>

El pueblo mongol mantiene vivas muchas de sus tradiciones donde la acrobacia y los bufones satíricos tienen una gran importancia. Al igual que otros países orientales, tuvo relación artística con profesionales rusos que realizaron giras por todo su territorio, llegando a dirigir la escuela de circo que abrió el gobierno. De nuevo, las técnicas de trabajo definen las características de sus artistas, destacando la calidad de sus contorsionistas.

De este modo, se configura un circo adaptado al entorno físico y social donde se desarrolla, lo cual permite una mayor evolución con el paso del tiempo, aunque trabado por otro lado, ya que la situación geográfica de Mongolia imposibilita un mayor intercambio.

Con el **circo Indio** ocurre todo lo contrario que con el circo mongol -respecto de la longevidad de sus artes circenses- siendo sus contorsionistas célebres hace unos cuatro mil años. Inicialmente, los ejercicios eran realizados por niñas de castas inferiores, ya que socialmente se consideraba el circo una profesión peligrosa, por lo que se reservaba para los excluidos de la sociedad. En ocasiones, estos se negaban a participar en este tipo de espectáculos, dadas las condiciones de trabajo, por lo que no suelen existir grandes familias circenses en India.

El hecho de que los artistas circenses se encontrasen de forma generalizada en estas castas hizo que tuvieran relación directa con el pueblo a través de actuaciones callejeras.



Figura 11. Preparación de contorsionista nepalí, momentos antes de la representación en una comunidad rural de Delhi. Obtenido de: <http://www.samanthaappleton.com/#/nepali-circus-girls/nepal001>

Aunque a lo largo de la historia había existido relación con parte de Europa o Asia, es a partir del siglo XIX cuando recibe una gran influencia de los circos occidentales, especialmente de los ingleses y sus espectáculos ecuestres. Observando esta “polinización” externa, y sin olvidar la etapa del colonialismo, se defiende un circo propio, creando el primer circo moderno, en el que se entremezclan faquires, domadores, encantadores de serpientes, contorsionistas, acróbatas y números ecuestres.

La situación política de la India unida a los contrastes socioeconómicos ha marcado el desarrollo de su circo, definiendo sus características. Si observamos el circo indio, encontraremos algunas similitudes con nuestra forma de entender este tipo de espectáculo, pero también grandes diferencias, las cuales vienen definidas por esos contrastes que existen incluso dentro del propio país.



Figura 12. Joven nepalí durante un entrenamiento. Obtenido de: <http://www.samanthaappleton.com/#/nepali-circus-girls/nepal003>

Los artistas, su formación y origen -en ocasiones jóvenes procedentes de familias con poco sustento económico-, la inclusión de animales tanto en los espectáculos como de exhibición, la larga duración de sus sesiones que hacen que en ocasiones el público entre y salga a su antojo de los espectáculos o la precariedad de sus estructuras, acaban definiendo un tipo de espectáculo peculiar, para un tipo de público concreto.

En otros pequeños países de la zona asiática como **Kazajistán, Uzbekistán, Kirguistán, Tayikistán o Turkmenistán** los artistas circenses se han visto condicionados en su desarrollo tanto por la situación política interna vivida a lo largo de la historia de su país como por la tremenda influencia que sobre ellos han tenido países vecinos, especialmente de Rusia.



Figura 13. Público, mayoritariamente masculino, que asiste a un espectáculo circense en la India. Obtenido de: <http://www.samanthaappleton.com/#/nepali-circus-girls/nepal004>

Entre los años 2004 y 2011, 350 niñas, principalmente de Nepal, habían sido rescatadas de más de una treintena de circos, a los que habían llegado vendidas por sus familias que, al no contar con recursos, eran engañadas con un ofrecimiento de vida mejor, haciéndoles posteriormente trabajar en condiciones deplorables, siendo en algunos de los casos obligadas a casarse con una corta edad o siendo sometidas a maltrato físico y psicológico. Considerando lo anterior, podemos ser conscientes de la complejidad social del país, que, como no puede ser de otro modo, se puede ver reflejado en la vida del circo, como elemento inherente de la actividad humana.

I.3. EUROPA

La influencia de este país, **Rusia**, no se limita únicamente al circo asiático sino que se extiende por parte de Europa y Oriente.

Si bien a lo largo de la historia han existido multitud de relaciones internacionales de todo tipo entre Rusia y otros países, es en la época

comunista donde aparecen las más importante relaciones políticas con determinados gobiernos que los convertirán en emisarios de su modo de entender estos espectáculos. A su vez, estos espectáculos están impregnados con la cultura y técnicas de otros países europeos, especialmente Inglaterra, Francia o Italia. Todo ello unido a su conocida sistematización y constancia en el trabajo, logran espectáculos de gran variedad perfeccionados con una depurada técnica.

Las raíces del circo ruso las podemos fijar en los *skomorokhi* (figura 14). Los *skomorokhi* eran artistas ambulantes del siglo XI que recorrían todos pueblos de una sociedad eminentemente agraria, llevando sus números de acrobacias, animales adiestrados y malabares. En estos números también incluían escenas satíricas, que fueron la base del género de los payasos. Durante mucho tiempo, estos artistas estuvieron mal considerados por algunos estratos sociales, llegando a ser perseguidos por autoridades clericales y laicas.



Figura 14. *Skomorokhi* con oso, por Khodov VM. Obtenido de: http://palekh.narod.ru/eng/hodov_vm.htm

Ya en el siglo XVII, bajo el gobierno del emperador Pedro I, se empieza a fraguar una sociedad civil, agrupándose progresivamente en núcleos urbanos como San Petersburgo o Moscú. La formación de estos espacios urbanos supone la entrada de un movimiento artístico, destinado en ocasiones a dinamizar ferias y festivales. Junto con forzudos y acróbatas,

aparecían personas con deformidades físicas que eran expuestas para el público, despertando un enorme interés y curiosidad.

Poco tiempo después, se fueron incluyendo vistosos espectáculos ecuestres dirigidos inicialmente a los cortesanos que contaban con el apoyo y asesoramiento de otros artistas europeos, especialmente italianos, debido a las buenas relaciones diplomáticas con otros países. El circo iba ganando esplendor y presencia en la sociedad rusa. Muchas familias circenses italianas y francesas eran contratadas por circos rusos. Se construye el primer circo estable y, a partir de él, y con el paso del tiempo, todas las grandes ciudades del país disponen de circos permanentes.

Sin embargo, de nuevo, la Primera Guerra Mundial y la Revolución de los Bolcheviques frenan esta evolución de los espectáculos circenses, aunque dos años más tarde, Lenin comenzaría una intervención gubernamental sobre los circos, exponiendo la necesidad de mejorar su calidad. Después de esto, algunos de estos circos son nacionalizados y rebautizados, recuperando el impulso inicial.

Desde ese momento, toda la actividad circense, como casi el resto de la cultura, pasa a ser controlada por el gobierno. En el circo se encuentra un buen aliado propagandístico por ser un espectáculo cercano y ligado al pueblo, de transmisión directa: a través del circo se alientan a las tropas soviéticas o se lanzan mofas satíricas en campañas antirreligiosas. En 1927 se inaugura el circo de Moscú, lo que permitirá impregnar a los artistas de los planteamientos estéticos identificativos de un Estado intervencionista, definiendo las técnicas y métodos para el aprendizaje. Al mismo tiempo, para la creación de espectáculos se implanta un sistema en el que los creadores deberían dar a conocer, a través de un proyecto, sus intenciones para que el gobierno decidiese si otorgar la subvención para su realización.



Figura 15. Actual Circus Nikulin ubicado en el Tsvetnoy Bulvar, uno de los circo más antiguos de Rusia y primer circo estatal, en 1919 tras el decreto de nacionalización de V.J. Lenin. Obtenido de: <http://guia-moscu.com/entretenimiento/circo>

Podemos considerar que esta apertura del circo de Moscú no hace más que reforzar el estupendo sistema de selección y formación de artistas que ya existía en la Unión Soviética, donde aficionados al circo pertenecientes a asociaciones o deportistas de clubes deportivos, eran estimulados por los directores de circos para disponer de una cantera de futuros artistas. Todos ellos eran conocedores del interés estatal por este tipo de espectáculos, sirviendo como referencia a esta afirmación el periodo en el que desde el gobierno se fomentaba el nacimiento de circos propios en todos sus estados, garantizando locales de ensayo, trabajos estables y retiro asegurado, lo que sin duda era una atractiva oferta que no se podría rechazar. Sin duda, todo esto, acaba generando un enriquecedor contexto donde encontramos un gran número de artistas que dominan múltiples disciplinas y que permitirán crear interesantes programas para el público.



Figura 16. Carteles de la antigua Unión Soviética, años 60. Obtenido de: <http://www.elrecibidor.com/en/catalog/varietes/cartel-circo-sovietico-1>

Durante la Segunda Guerra Mundial, los espectáculos circenses continuaron funcionando a pesar de que muchos de sus artistas fueron movilizados. Durante la guerra fría, el circo soviético pasa a ser más conocido en occidente, destacando la calidad de sus payasos y acróbatas formados en escuelas del país, así como la cuidadosa selección de animales para sus espectáculos, que logran un reconocimiento internacional.

En la actualidad, existe en Rusia un gran número de artistas independientes que han adaptado sus números tanto a pequeños formatos como a grandes colectivos que agrupan reconocidos acróbatas, trapezistas, voladores o domadores. Si bien ya no cuentan con la misma aportación económica de antaño por parte del Estado -se han reducido el número de espectáculos y los espacios de creación han perdido fuerza- los acróbatas rusos continúan mostrando un gran nivel, debido en gran medida al trabajo depurado de la técnica, siendo verdaderos gimnastas que muestran la rígida formación académica.

El perfil de esta formación es tomado como referencia en otros países de Europa central, como Polonia, Rumanía, Bulgaria, Hungría y parte de **Alemania**, especialmente tras el fin de la Segunda Guerra Mundial bajo el régimen socialista.

En el siglo XIX las compañías alemanas recorrían Polonia y algunos directores italianos realizaban el arte ecuestre de los espectáculos. Los artistas se podían encontrar trabajando en los circos estatales o a la espera de ser contratados en el extranjero, siendo algunos de ellos reconocidos internacionalmente. Con el paso del tiempo, las escuelas de circo no prosperaron en el país y los intereses cambiaron por lo que el espectáculo circense comenzó a adentrarse en un estancamiento que deberá superar.



Figura 17. Imágenes históricas del Circus Krone, uno de los grandes circos alemanes. Obtenido de: <http://www.circus-krone.com/>

Del mismo modo, el **circo rumano**, recibió una gran influencia ecuestre italiana lo que, unido a la calidad de sus músicos y a sus números de barra y suelo, logró que muchos de sus artistas traspasaran sus fronteras.

Otros países como **Serbia** o **Yugoslavia** igualmente se relacionaron con los circos italianos que realizaban giras por la costa adriática. En **Bulgaria**, estos circos mediterráneos eran muy reconocidos por el público, pero progresivamente el circo estatal búlgaro fue ganando importancia gracias a que artistas que habían trabajado en otros circos europeos retornaron a su país para realizar espectaculares números novedosos de balancines rusos.

En Centroeuropa, **Hungría** destacaba por la calidad de sus espectáculos, llegando a ubicarse como una de las capitales europeas de mayor nivel. Destacaban especialmente los números de malabares, payasos, jinetes o saltadores, siendo la escuela de Budapest un equilibrado espacio donde tradición e innovación se unían.

Por otro lado, encontramos al **circo Checo**, cuyo progreso ha estado marcado por continuos altibajos, motivados estos por diferentes cuestiones. Inicialmente, el país se ve influenciado por circos alemanes o franceses en el siglo XVIII. Durante años, se van desarrollando en el país grandes dinastías circenses encontrando apellidos como Kludských, Berouskových, Kellner o Kaiser, que van representando sus números por todo el país y el extranjero con mayor o menor suerte.

Algunos empresarios se fijaron en los modelos de circo americano para definir la estructura principal de sus espectáculos y tomaron algunas ideas que les llevaron a crear grandes números. La incorporación de animales fue una de ellas a la que, además, han mantenido fidelidad en el tiempo y todavía conservan, con la aparición de toda clases de especies (elefantes, osos, canguros, llamas, etc.). Checoslovaquia era cuna de grandes artistas, por lo que al crearse un circo estatal, muchos de ellos fueron a trabajar en él con un alto reconocimiento por parte del público. Otras familias circenses continuaron la tradición de manera más independiente y aún mantienen circos con más de siglo y medio de antigüedad.



Figura 18. Ene Berousek, con los caballos Drezér y Cikusu. Imagen de la exposición *El Circo sale al mundo*, realizada en el Museo de las Marionetas y el Circo de la Ciudad de Checa de Prachatice.

Pero no sólo artistas, también los montadores de carpas checos eran muy valorados. Se trataba de rudos trabajadores de las montañas durante la época invernal que trabajaban temporalmente en el montaje de los circos cuando llegaba el buen tiempo.

En los **Países Escandinavos** tuvieron gran influencia los circos ingleses, italianos y franceses, aunque también hubo empresarios alemanes que desarrollaron espectáculos en la región. Igualmente, los circos rusos pasaron por todo el territorio realizando grandes giras, lo que permitió al circo escandinavo beber de diferentes fuentes creativas.

Sus primeros espectáculos tenían carácter ecuestre, llegando a reunir tras la Primera Guerra Mundial una caballería de alto reconocimiento mundial. La modernización en el transporte permitió una mayor movilidad de los espectáculos que comenzaron a desarrollarse en giras adaptándose así a las condiciones climáticas escandinavas o buscando la exhibición en los circos estables, que poco a poco iban apareciendo.

Si bien, podemos decir, por tanto, que el circo en estos países recibió gran influencia extranjera, fue notable la aparición progresiva de artistas autóctonos en la región, muchos de los cuales emigraron a Estados Unidos al acabar la Segunda Guerra Mundial.

En la actualidad existen numerosos circos en giras con varios espectáculos de todo tipo, donde los caballos continúan teniendo un lugar preferente, acompañados de nuevos números de acrobacias o aéreos.

Respecto a **Alemania** o **Austria**, resulta complicado hacer claras diferenciaciones de la evolución del circo, ya que sus fronteras han ido modificándose a lo largo de la historia. Aun así, podemos de nuevo encontrar en la equitación un punto de referencia sobre el que giraron

muchos de sus espectáculos, de nuevo influenciados por los mismos países que impregnaron, entre otros, a Finlandia, Dinamarca o Noruega.



Figura 19. Circo Aéreo. Exponente del Circo contemporáneo Finlandés, con amplio reconocimiento internacional. Obtenido de: <http://www.circoaereo.net/>

Empresarios como Ernest Jakob Renz desarrollaron una importante labor de expansión y desarrollo del circo, gracias a su enorme sentido estético del espectáculo.

Al mismo tiempo, como sucede a lo largo de la geografía mundial, se construyen circos estables en las principales ciudades, que años más tarde tendrían que enfrentarse a la aparición de los *music-hall*, unos fastuosos espectáculos de variedades, que despertaron el interés del público. Esto obligó a los circos, en cierta medida, a moverse en un mercado diferente, al que no llegase este gigante, regresando finalmente a los circuitos ambulantes. Los grandes montajes, en los circuitos ambulantes, tenían un costoso transporte ya que debían mover a todo tipo de animales, estructuras, recursos técnicos, personas...

Por aquella época, destaca un famoso hombre de circo, payaso y domador, conocido como Sarrasini, cuyo circo e historia es sin duda un ejemplo de cómo los acontecimientos sucedidos en el país, condicionan la vida de una saga de artistas.



Figura 20. Postal Circo Sarrasini a principios del siglo XX. Obtenido de: <http://www.museocasalis.org/>

Durante la Primera Guerra Mundial, la situación de los circos entra en deterioro. El Estado requisaba parte de las carpas para utilizarlas en sus campañas militares además de algunos grandes animales para el transporte de materiales y mercancías. Todo esto, añadido a la situación que vive el país, obliga a muchos circos a cruzar sus fronteras llegando incluso hasta el Extremo Oriente. En otros casos tienen que vender parte de sus animales a circos más poderosos para poder hacer frente a los gastos.

La situación económica motiva continuos movimientos internos y cambios de propietarios de los circos.

Más adelante, la Alemania nazi toma también el circo como elemento de beneficio propio y utiliza este tipo de espectáculos como recurso propagandístico al mismo tiempo que extiende dentro de este terreno su rechazo hacia los judíos quienes, durante mucho tiempo, habían colaborado en el crecimiento del circo en Alemania.

Muchas familias pobres de zonas rurales se habían permitido ascender en la escala social gracias a este tipo de espectáculos, especialmente aquellas que trabajaban en los circos estables. Sin embargo, de forma progresiva, el Estado comienza su rechazo por ellos y continúa con el terrible exterminio producido en todo el país.

Al igual que sucediera con el primer gran conflicto bélico, la Segunda Guerra Mundial supone un duro golpe para los circos, quedando muchos de ellos prácticamente destruidos. Otros cambian de nuevo de manos, lo que unido a la división de Alemania, supone un nuevo envite para las dañadas expectativas de supervivencia de los circos.

Los grandes espacios de las ciudades están destruidos por los bombardeos y las carpas ambulantes tienen limitado su movimiento.

Con el paso del tiempo, los circos van surgiendo de nuevo, pero en esta ocasión dejan atrás los grandes espectáculos de fieras que aparecían en jaulas circulares y la doma de épocas pasadas, recuperando la fórmula de variedades teatrales. Los artistas prefieren abandonar los circos y representar sus números en espacios que les ofrecen mejores condiciones laborales y un sueldo mayor. A largo plazo, esto será un condicionante para el nacimiento de nuevos artistas que se forman en disciplinas como el trapecio y la contorsión -especialmente realizados por mujeres-, los malabares y el equilibrio -preferido por los hombres- o las técnicas de mano a mano.

Esta revisión de la historia del circo en Alemania nos puede resultar similar a lo acontecido en Austria, ya que a lo largo del tiempo, estos países han tenido espacios de encuentro que han influido, en mayor o menor medida sobre el otro, teniendo mayor peso el país germano.



Figura 21. El equilibrista Pieter Magito es considerado el primer director de circo holandés. Obtenido de: <http://www.circusnet.nl/>

El circo holandés ha estado influenciado por dos grandes dinastías circenses que situaron sus circos en distintas ciudades. En general, destacaban los números ecuestres, conocidos en toda Europa. Muchos artistas alemanes formaron parte de las filas circenses holandesas pero, aun así, los circos sufrieron progresivamente una descomposición, quedando pocos de ellos.

A pesar de ello, este tipo de espectáculos sigue despertando interés en la población pero habitualmente son compañías foráneas las que realizan giras en este país.

En **Suiza** tendríamos que destacar la entidad propia de sus espectáculos circenses. A pesar de su situación geográfica, el circo suizo ha soportado muy bien los envites de otros países, y ha sabido cuidar su propia idiosincrasia. Una de las posibles causas, entre otras, de este carácter propio, es la procedencia de sus artistas que fueron formados, mayoritariamente, en las artes callejeras desarrollando espectáculos muy populares que se realizaban en público, en grandes explanadas.

Otras dinastías circenses, algunas de ellas de orígenes austriacos pero muy enraizadas en Suiza, desarrollaban espectáculos de variedades en el país,

con todo tipo de números. Las giras realizadas a lo largo y ancho del país de forma periódica conseguían la fidelidad de un público que esperaba cada año la llegada de sus espectáculos.

Todo ello, unido a características del país, como la solidez de su moneda o el control de los impuestos y del mercado inmobiliario, hacía que los ayuntamientos pudieran facilitar espacios para la estancias temporales de los circos y que, en épocas de grandes crisis, su economía se tambalease en menor medida que en otros países y, por extensión, mejorase la vida cotidiana de sus ciudadanos.

Ser una sociedad cívica y abierta a la cultura, invitaba a la creación de espectáculos de la misma índole donde los animales eran respetados y cuidados como parte fundamental del espectáculo. De este modo acercaban sus actuaciones a casi cualquier tipo de público que, a diferencia de lo que podía suceder en otros espectáculos, miraba con buenos ojos el funcionamiento del mundo del circo.

A finales del siglo XIX diferentes compañías realizaban sus espectáculos en plazas públicas, dentro de un cerco de lona que obliga al pago de todo aquel que deseara disfrutarlo. En su interior, al más puro estilo suizo, trapecistas, acróbatas de suelo y de barra fija, malabaristas, domadores, bailarines de cuerda... todos ellos haciendo gala de una tremenda energía y del conocimiento de diferentes disciplinas de la pista. Aunque, sin duda, eran los payasos quienes gozaban de la predilección del público.

Diferentes dinastías circenses recorrían el país llegando hasta una actualidad donde los circos tradicionales se unen a aquellos de nueva generación, que sirven de motor de arranque a los artistas que salen de las escuelas de circo.

Cuando hablamos del **circo inglés** nos acercamos, sin duda, al origen del circo moderno, pudiendo fechar su aparición en 1770 y cuyo precursor fue Philip Astley. Este gran genio del espectáculo merece una mención especial, ya que a él le debemos en gran medida lo que hoy conocemos como circo.

Nacido en una casa humilde, hereda de su padre ebanista la pasión por los caballos. Pero las continuas discusiones y la mala relación con este, le animan a matricularse con diecisiete años en el regimiento de caballería dejando el hogar familiar. A pesar de su cuerpo esbelto, muestra dotes ecuestres, llamando rápidamente la atención de Doménico Ángelo, un reconocido maestro de esgrima que le enseñará, entre otras cosas, el mejor uso de la espada en caballería, lo que introducirá, en un futuro, en sus números.



Figura 22. Aguafuerte de Philip Astley, 1800. Obtenido de: <http://www.circopedia.org>

A los 19 años se embarca para luchar en la Guerra de los Siete años, de la que regresa con el rango de sargento mayor gracias a sus acciones heroicas. Los regimientos de caballería fueron desapareciendo y la monarquía constitucional supuso un progresivo descenso del poder adquisitivo de la nobleza, la cual había mostrado interés por los espectáculos ecuestres. Esto llevó a Astley a convertirse en un verdadero *showman*.

Abrió una escuela de equitación al sur de Londres, donde daba clases por las mañanas y por las tardes se entretenía enseñando trucos a algunos de sus caballos. Presentó durante algunos años sus números de equitación, aunque pronto se dio cuenta de que su éxito dependía de la venta de entradas al espectador y no de la aceptación de la nobleza como había

sucedido hasta entonces. Por ese motivo tuvo que cambiar su ubicación y crear un espacio delimitado por una estructura de madera que daba un aspecto más estable y en el que cosechó grandes éxitos con sus muestras ecuestres.

De forma paralela al circo, el teatro tuvo también que adaptarse a un nuevo público, alejado de la nobleza, para poder mantener con vida sus espacios escénicos, lo que situó en una misma posición a los artistas, acróbatas, malabaristas o jinetes.

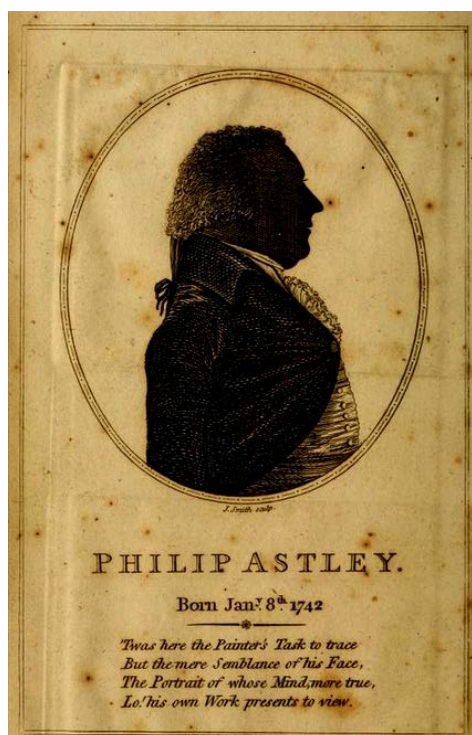


Figura 23. Imagen del Sistema de Educación Ecuestre de Astley, 1802. Obtenido de: <http://www.janeausten.co.uk/>

habitual látigo que se utilizaba en los picaderos. Este movimiento de los caballos introduce una fuerza centrípeta que hace más fácil el posicionamiento en la parte posterior de la montura para realizar acrobacias.

En 1770, Astley, toma esta idea y mezcla en sus espectáculos números ecuestres con la acrobacia, malabaristas y volatineros, seguidos de números de pantomima extraídos de personajes teatrales. Como ya había probado inicialmente en las primeras instalaciones que regentó, Astley construye una pista circular de 13 metros de diámetro, lo que permite que el movimiento del caballo sea continuo y visual para el espectador, al mismo tiempo facilita el control de los animales desde el centro de la pista con el

De este modo, empieza a tomar forma el concepto de circo como espacio cerrado conformado por una pista en torno a la cual gira el desarrollo de los espectáculos y que permite la muestra de diferentes tipos de números.

La visión empresarial de Astley no se limitó únicamente a la creación artística, sino que consideró nuevas posibilidades organizativas en los espectáculos como la colocación de una taquilla a la entrada de su anfiteatro, suprimiendo de este modo la donación que se pedía una vez finalizado el espectáculo.

A su innovación se le asignan otros elementos que hoy se consideran propios de circo, como el recurrir al serrín para cubrir la pista con la intención de absorber la humedad que dejaba la lluvia o el diferenciar el precio de las entradas según la ubicación del espectador, lo que posibilitaba abrir el espectro de público que podía asistir a sus espectáculos. Otras de sus ideas fue introducir candelabros cubriendo todo el anfiteatro para poder realizar diferentes sesiones en el mismo día.

Junto con los números señalados anteriormente, incluía la representación de fantasías, escenificaciones que resultaban del agrado de los espectadores.

Al ver el éxito que cosechaba el artista y empresario Astley, algunos de sus alumnos, comenzaron a montar espectáculos que parecían calcados a los suyos, aunque él ya contaba con la fidelidad y el apoyo del público. No tardaría en extender las fronteras de sus espectáculos por toda Europa, empezando por Francia, convirtiéndola en su segundo hogar. Al mismo tiempo realizaba cambios en las estructuras de sus anfiteatros que le permitían realizar espectáculos durante las temporadas de invierno.

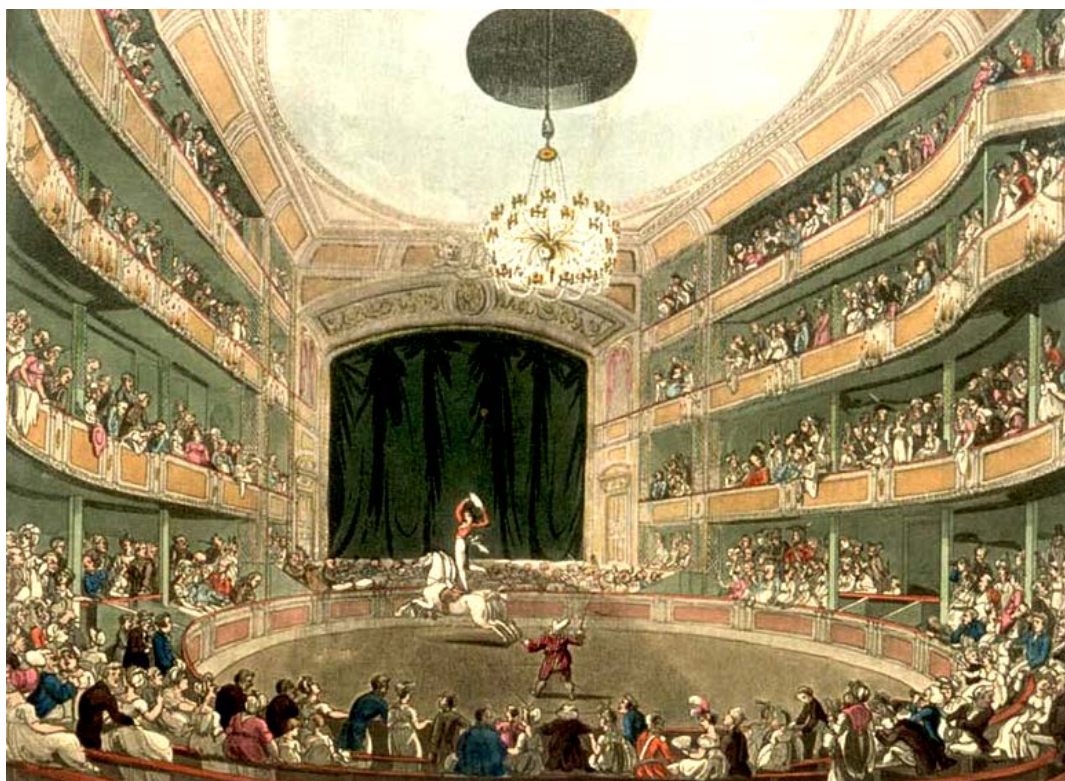


Figura 24. Anfiteatro de Astley en Londres, 1808. Obtenido de: <http://www.janeausten.co.uk/>

Empresarios y hombres de circo, seguían buscando la fórmula del éxito, hasta que uno de sus antiguos discípulos, en compañía de otros artistas de prestigio, logra que el Real Hughes Circus rompa con el monopolio de Astley.

La construcción de espacios escénicos se extiende, apareciendo en algunos de ellos la palabra circo como elemento identificativo, siendo anteriormente el ámbito ecuestre el más resaltado. Al igual que en el resto de países, eran habituales las tragedias dentro de estos espacios, dado el tipo de edificación –son principales responsables de estos sucesos los materiales empleados para la construcción que causan numerosos incendios, entre otros desastres-. Consecuentemente, las remodelaciones de los espacios hacen que se introduzcan nuevos cambios que, fijándose en otros, en muchas ocasiones se ven mejorados. Es también Astley quien toma la idea de incluir un pequeño escenario junto a la pista.

El circo continuará evolucionando, tomando como punto de referencia las propuestas iniciales de Philip Astley, trasladándose a lugares como hipódromos o grandes espacios que permitiesen montar espectaculares fantasías que podían introducir piscinas de agua o lugares donde exponer un gran número de animales.



Figura 25. Publicidad de un espectáculo de Astley, 1850. Obtenido de: <http://ve.torontopubliclibrary.ca/>

El origen ecuestre del circo inglés lo acaba definiendo como un circo elegante, limpio en cuanto a la presencia escénica, cercano al espectador por su sentido del humor y con artistas polivalentes que eran capaces de adaptar sus números a las demanda de empresarios, público o espacio.

En la actualidad, los espectadores se decantan por un tipo de espectáculo diferente, con menos presencia de animales, por lo que muchos artistas se han diseminado por todo el mundo,

para mostrar sus habilidades o realizar funciones de creación y producción para otros circos europeos.

Otro de los países que han influenciado considerablemente al desarrollo del circo es **Italia**. Podemos decir, que este país ha sido el lugar de origen de los grandes acróbatas occidentales, cuyos números se fueron extendiendo por toda Europa a través de los circos más populares y prestigiosos de la época. De todos ellos destaca el que para algunos fue el director de circo más influyente del siglo XIX y cuya representatividad se

extiende mucho más allá de los límites de esta nación, desarrollando su labor a lo largo de cincuenta y ocho años, en los que recorrió medio mundo con sus espectáculos: Chiarini.

Europa, Norteamérica, Sudamérica, India, Asia y Australia pudieron disfrutar de su circo, siendo para muchos su primera aproximación a este arte.



Figura 26. Poster del Circo Chiarini en Japón, 1886.
 Obtenido de: <http://www.circopedia.org/>

Chiarini provenía de familia de artistas viajeros, que recorría las antiguas ferias para el entretenimiento popular. Aprendió de su padre el arte ecuestre, lo que le permitió trabajar en circos italianos que viajaban por Europa del Este y Rusia.

Con veintisiete años comenzó a trabajar con directores como Astley, lo que, progresivamente y tras pasar por otras experiencias, cambia su rumbo, llegando en unos años a Estados Unidos, donde comienza su andadura como empresario circense. Desde ese momento, su compañía se extiende a otros lugares como Cuba o México, donde cosecha grandes éxitos.

Las diferentes situaciones políticas lo hacían cambiar de país visitando las Indias occidentales, Estados Unidos, Brasil, Oriente... A lo largo del tiempo recorrió infinidad de países que le posibilitaron un intercambio artístico, impregnándose de nuevas y puntos de vista sobre las artes circenses y la ejecución de los números, que no dudó en introducir en sus espectáculos.

Insaciable hombre de circo, siguió viajando e invirtiendo en nuevas producciones hasta el final de sus días. Después de todo ese tiempo, es difícil para los historiadores no encontrar la figura de Giuseppe Chiarini entrelazada con la historia del circo de diferentes países.

A pesar de la calidad de sus artistas, el circo italiano ha tenido un crecimiento paradójico, debido en cierta medida, a que a pesar de contar con dichos artistas de contrastada calidad, no disponían de circos para su exhibición.



Figura 27. Giuseppe Chiarini, 1861.
Obtenido de:
<http://www.circopedia.org/>

Mientras que en otros países, la nobleza reconocía el valor de estos espectáculos, en Italia parecían decantarse por otras propuestas escénicas como la ópera, relegando a los artistas circenses, que eran reconocidos fuera de sus fronteras.

Esta valoración mejora con el tiempo y pone en una nueva situación al circo de Italia, que llega a contar con un gran número de carpas tras la Segunda Guerra Mundial, en las que en ocasiones se recurría a la estética cinematográfica de películas romanas para sus espectáculos.

Estos circos eran gestionados en su mayoría por familias que formaban la *troupe* de acróbatas y que daban lugar a pequeños circos tradicionales que recorrían el país. Los artistas más destacados seguían trabajando en circos internacionales.

El desarrollo que tenía el teatro o la importancia que tuvo la comedia del arte, influyó en caracterizaciones y parodias de sus *clowns*. Resulta complicado destacar algunas técnicas sobre otras ya que el país ha dado grandes acróbatas de suelo y mano a mano, domadores, trapecistas y payasos, aunque quizá, el sentido de familia de circo como unidad, en algunos casos infranqueable, sea uno de los aspectos notorios que ha conformado parte de la esencia de su circo.

Al igual que sucedía en otros países, en **Francia**, se realizaban espectáculos ecuestres en espacios abiertos hasta la llegada de la influencia de Astley que fue cambiando el concepto espacial hacia el circo moderno de pista circular donde participaban diferentes artistas.

Este artista y empresario, llevó hasta París sus espectáculos donde contó con la colaboración de Antonio Franconi, que comenzó como artista que trabajaba con él hasta que llegó a asociarse y a responsabilizarse de sus anfiteatros en las épocas en las que Astley tenía que estar fuera. Al tratarse de una época de guerras y cambios políticos, Franconi se hacía cargo del establecimiento durante largas temporadas, ayudado por su mujer e hijos, que colaboraron en su expansión y en depurar sus números, siendo muy valorados por su diversidad y creatividad.

Creaba grandes fantasías, donde no escatimaba en todo tipo de efectos pirotécnicos que en ocasiones le llevaron a producir devastadores incendios que, unidos a su nefasta gestión, finalmente le produjeron la quiebra. Al mismo tiempo, aprovechando el impulso que los Franconi dieron al circo en Francia, transcendental para su futura evolución, surgió otro gran empresario, que ayudaría a su consolidación: Louis Dejean.



Figura 28. Retrato Louis Dejean.1947.Obtenido de:
<http://www.circopedia.org/>

Louis Dejean, un carnicero que había hecho fortuna vendiendo sus productos al ejército y con la especulación inmobiliaria, se introdujo en el mundo del circo. Hombre de iniciativa, perspicaz, insistente, gestor inteligente, con buen olfato para los negocios, hizo de su oficio un interesante modelo de gestión, realizando un circo elegante, sin más pretensiones de las que pudiese alcanzar. Supo rentabilizar sus recursos y ver qué necesitaban sus espectáculos para atraer al público.

El circo ecuestre en Francia vivió de la mano de Louis Dejean sus mejores momentos, disfrutando a lo largo de su historia de domadores con gran talento. Igualmente valoradas eran sus fantasías, en las que introdujo cualificados artistas de otras disciplinas, payasos, acróbatas, o domadores que sorprendían con sus números, logrando despertar el interés de diferentes capas sociales, que dieron a sus espectáculos un toque lujoso, de cuidados detalles. Por sus circos fueron pasando artistas internacionales que, con el tiempo, difundían por Europa sus experiencias en el circo de Dejean.

La elegancia de su circo, unido a los numerosos circos locales que se extendían a lo largo de toda Francia, permitía una expansión de esta manera de hacer. Al mismo tiempo, los hermosos circos construidos en su capital, seguían sumando adeptos, entre los que se encontraban reconocidos escritores, pintores o cómicos de la época, siendo un lugar de encuentro para la cultura viva del país. Ese ambiente que se respiraba en el circo, era, en muchas ocasiones, motivo de inspiración para estos artistas, reforzando así el papel bohemio del circo.



Figura 29. Postal del Cirque d'Hiver de París, 1905. Obtenido de: <http://www.circopedia.org/>

Gracias a este interés que despertaban los espectáculos circenses, numerosas compañías itinerantes viajaban de feria en feria exponiendo sus números. Solían ser circos familiares cuyos componentes mostraban números en los que predominaban algunas técnicas sobre otras, lo cual permitía al público poder asistir a variadas representaciones dependiendo de los circos que estuvieran en gira, creando una cultura popular en torno al circo.

Entre otros artistas, hay que destacar el interés que siempre han despertado los payasos en el circo francés. Si bien muchos de ellos eran de procedencia italiana, cada vez aparecían más payasos autóctonos. En los números tenían muy buena consideración, por lo que los empresarios no dudaban en contratar estrellas internacionales para sus espectáculos. El cariño del público hacia el *clown* hace que en la actualidad existan prestigiosas escuelas destinadas a formar a este tipo de artistas.

Este periodo dorado sufre una crisis que fue igualmente generalizada en otros países y cuyos motivos, en esta ocasión, no eran guerras o cambios políticos sino la entrada en nuestras vidas de la televisión. Progresivamente, fueron cambiando los hábitos de los ciudadanos, sus opciones de ocio y se relegó al espectáculo en vivo a un segundo lugar. La televisión ofrecía una multitud de posibilidades sin necesidad de salir de casa y sin coste alguno.

En los sesenta esta crisis se hizo más acuciante y alcanzaba a todos los sectores del espectáculo, pero dadas sus características, el circo -la necesidad de mantenimiento y la cercanía al pueblo- lo notó especialmente. Muchos circos tuvieron que vender sus animales, cambiar de propietarios o introducir progresivamente modificaciones que le permitieran sobrevivir.

El ingenio y la necesidad ayudan al resurgir del circo con una renovada imagen, al mismo tiempo que la intervención del Ministerio de Cultura, se convirtió en un valioso aliado en esa lucha para mantener este oficio milenario.

La gran capacidad de adaptación del circo francés y sus criterios estéticos favorecen la aparición de lo que se denomina “nuevo circo”. La creación de las dos primeras escuelas occidentales en 1974 fue el principio de esta nueva ola donde acróbatas, funámbulos, malabaristas y artistas callejeros, entre otros, buscaban un lugar de encuentro que diera pie a nuevas producciones. En ellas se unen nuevas generaciones provenientes de dinastías circenses con otras formadas de forma independiente.

En la actualidad el circo francés goza de muy buena salud, gracias al apoyo que ha recibido del Estado, el cual ha invertido para la formación de una escuela superior y realiza aportaciones económicas a más de un centenar de escuelas de todo el país, posibilitando la aparición de nuevos artistas y compañías que, si bien para algunos puristas consideran que se aparta de algún modo de la esencia del circo, permiten mantener vivo este arte adaptándolo a los nuevos tiempos.

Estos nuevos espectáculos ponen de nuevo en relieve esa capacidad de adaptación de la que hace gala el circo francés, donde la fusión de artistas de diferentes ámbitos y culturas se entremezcla para dar lugar a producciones que están presentes por todo el mundo.

Observando la transcendencia del circo en Francia, resulta lógico pensar que **Bélgica** ha tenido grandes influencias de este país. A lo largo de su historia, los artistas circenses belgas han estado muy relacionados con directores y empresarios franceses, que representaban sus espectáculos

dentro de sus fronteras y contaban con estos artistas para algunos de sus espectáculos.

Los circos belgas eran de dimensiones más reducidas que la del país vecino, pero se mantenían gracias a sagas de artistas que perduraban de generación en generación dando un toque humano a sus representaciones. Algunos de estos circos no dudaron en cruzar sus fronteras probando suerte en países extranjeros o estableciéndose en Francia.



Figura 30. Imagen Circo Real de Bruselas en 1878, siendo entonces el único circo no itinerante de la ciudad. Obtenido de: <http://www.belgica-turismo.es/>

La evolución del circo en **España** también estuvo influenciada por Astley y Franconi. La monarquía de nuestro país siempre había mostrado gran interés por tradición ecuestre y las escuelas de equitación, siendo el caballo, un animal muy arraigado en nuestra cultura, por lo que las propuestas que nos llegaban de estos empresarios posibilitaron que el público pudiera asistir mayoritariamente a espectáculos ecuestres que se

comenzaron a ver en picaderos y plazas de toros donde se practicaba la tauromaquia a pie.

Si bien, el circo en España se trata de forma más detallada en el siguiente capítulo, resulta necesario realizar algunas breves reseñas, ya que su desarrollo está directamente relacionado con el proceso vivido por el circo portugués. Podemos decir que, al igual que sucede en otros países, en España, las andanzas de nuestro circo están ligadas a artistas y empresarios de renombrado prestigio internacional, que han permitido mantener hasta nuestros días este tipo de espectáculos.

Nombres como Thomas Price, Arturo Castilla, Los Raluy, Josep Andreu i Lasserre (Charlie Rivel) o Cristina María del Pino Segura (Pinito del Oro), entre otros muchos personajes que trataremos con más detalle, han sido los precursores de nuestro circo y han velado por su permanencia a lo largo de la historia.

Los **artistas portugueses**, han encontrado en nuestro país un lugar cercano donde desarrollar su labor profesional, al mismo tiempo que nos han abierto sus puertas para el intercambio empresarial y artístico.

Uno de los puntos iniciales de referencia, podría ser el de los espectáculos taurinos que, a diferencia de España, se realizaban a caballo y donde habría que añadir la aparición de los forcados como respuesta a la prohibición de la muerte del toro en el ruedo durante el reinado de Doña María II.

Apasionados por el caballo y por el arte del rejoneo, no dudaron en crear espectáculos ecuestres como ya sucedía en otras partes de Europa, incluyendo en ellos otros números acrobáticos. Aparecen artistas que dominan diferentes técnicas y que serán contratados por empresarios

españoles para sus espectáculos al mismo tiempo que realizan producciones para circos portugueses creando, de este modo, un lazo de unión que permanece en el tiempo.

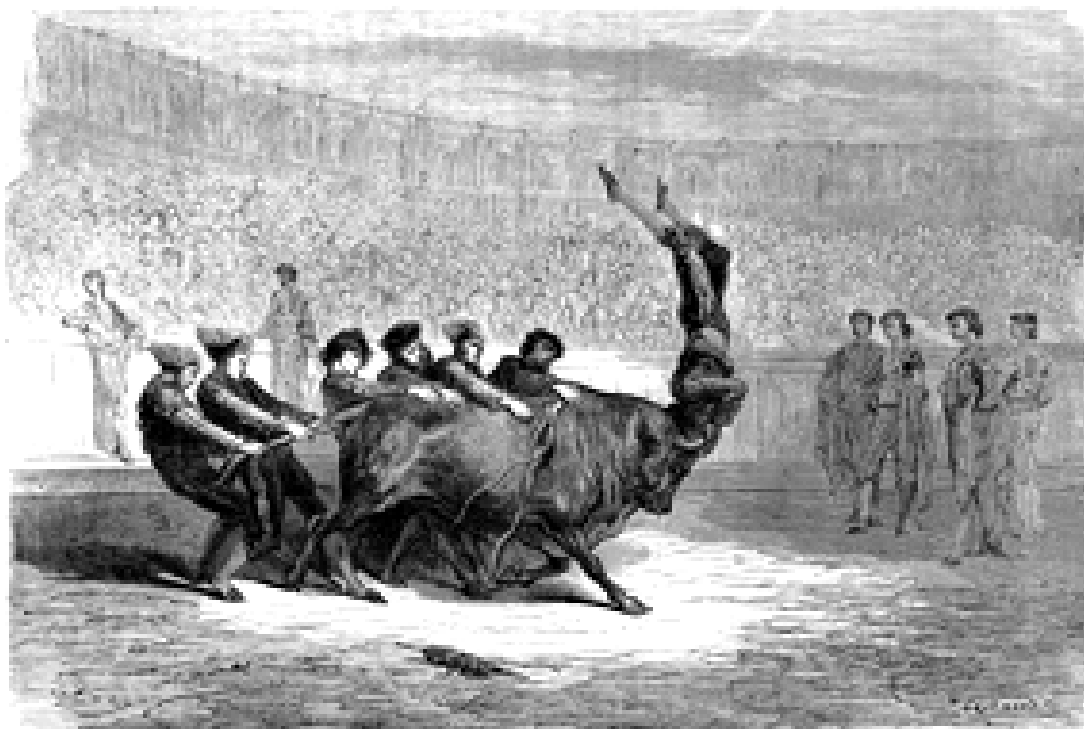


Figura 31. Grabado de espectáculo de forcados portugueses en Sevilla. Obtenido de: <http://www.grabadoantiguo.com/>

I.4. AMÉRICA

El arte ecuestre al que Astley dio forma dentro del circo se extendió más allá del continente europeo, siendo John Bill Ricketts -uno de los alumnos de Charles Hughes quien a su vez fuera discípulo de Astley- el que decidió probar fortuna en **Estados Unidos**.

En 1792, Bill Ricketts (Figura 32) viajó desde Londres a Philadelphia con la idea de crear en el país una escuela de equitación que más tarde llegaría

a ser un pequeño anfiteatro donde invertiría una notable cantidad de dinero y en el que comenzaría a representar sus propios espectáculos.

En poco tiempo, a pesar de tratarse una compañía pequeña, sus espectáculos alcanzaron mucho éxito. Igual sucedía con su escuela de equitación a la que asistían personas de alta alcurnia de la ciudad que, posteriormente, participaban como público en sus espectáculos. Uno de ellos fue George Washington, que lo contrató para recibir clases y que con el tiempo lo acabó introduciendo en una logia masónica.

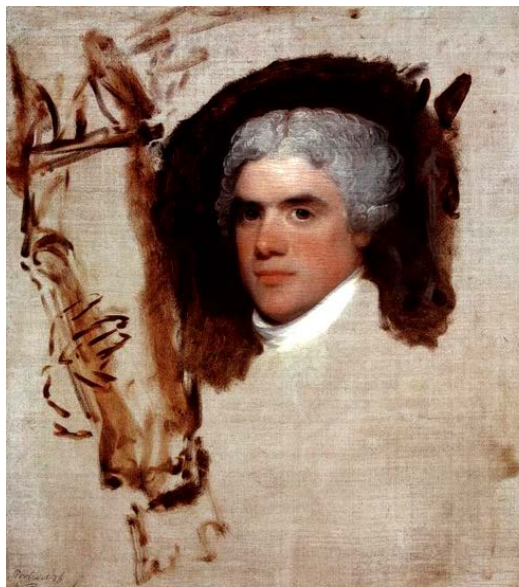


Figura 32. Retrato inacabado de John Bill Ricketts. Óleo sobre lienzo. Obtenido de: <http://www.circopedia.org/>

En sus espectáculos, Ricketts incorporó rápidamente acróbatas, malabaristas y payasos, aunque sus números no estaban destinados a los niños, sino al público adulto.

Un tiempo después se trasladó a Nueva York desde donde comenzó a realizar pequeñas giras de actuaciones que lo movían por diferentes ciudades en las cuales iba creando pequeñas estructuras temporales que se mantenían en pie mientras tenía un público asiduo. En el momento que los asistentes disminuían emprendía la marcha hacia otra ciudad vendiendo las estructuras como maderas o preservándolas para su próxima visita a ese lugar. Este funcionamiento suponía un alto coste, lo que obligaba a realizar las actuaciones en localidades grandes que le aseguraban un mínimo de ingresos.

De este modo fue recorriendo parte del país hasta que, desanimado por numerosos incendios que se produjeron en sus anfiteatros, decidió embarcar hacia el Caribe. Allí es capturado por unos piratas y llevado a Guadalupe donde se vendieron todas sus posesiones en subasta pública. Poco tiempo después, Ricketts embarcó rumbo a Inglaterra, trayecto en el cual su barco se hunde y él fallece.

Con su muerte, la figura de Philip Lailson toma fuerza en el país. Un hombre de negocios que había sido la competencia de Ricketts en los últimos años de vida de este. De un gran sentido comercial, Lailson fue el primero en realizar desfiles por medio de las calles como medio de publicidad para atraer espectadores al circo.

Progresivamente, se van introduciendo nuevos números y los animales exóticos van tomando importancia y despertando el interés del público.

Los circos van ganando esplendor y algunos grandes empresarios deciden unirse dando lugar a estructuras más grandes y creando lazos entre hombres de negocios, publicistas y artistas de circo.

El circo sigue extendiendo sus fronteras, trasladándose hacia el oeste. A pesar de ser negativamente valorado por algunos, considerándose incluso inmoral, su público va creciendo. Ni la dureza de las condiciones laborales ni sus arcaicas estructuras logran frenar su crecimiento, ofreciendo grandes beneficios económicos a los empresarios que creían en él.

Los grandes ríos navegables posibilitan el transporte de los materiales y la representación de los espectáculos en las ciudades cercanas a su cauce. Más adelante, el ferrocarril se convertirá en otro medio eficaz para atravesar el país y mostrar el espectáculo allí donde se pudiera recaudar dinero.

En 1825 Joshua Purdy Brown, creó una gran carpa de lona para poder desarrollar espectáculos de toda clase en su interior, lo cual revolucionaría sin duda el negocio del circo, así como otros espectáculos itinerantes que encontraron en esta innovadora posibilidad un medio más ágil y sencillo de montar sus espacios. Al mismo tiempo, permitía el desarrollo de las actuaciones, independientemente de las condiciones climáticas, lo que sin duda se transformaba en beneficios económicos. Unos años más tarde, el sistema de carpa de lona se había extendido y había supuesto una nueva forma de trabajo en el circo.

Al montarse los espacios más rápidamente, se necesitaba un personal más cualificado. Los artistas viajaban junto al resto de estructuras necesarias para armar el circo lo que abría la necesidad de administrar comida y alojamiento para todos ellos, aumentando así la necesidad de ingresos continuos para abastecer dicho mantenimiento. Poder cambiar con mayor rapidez de ciudad, creaba la necesidad de llamar la atención del público lo antes posible, para que asistiesen a ver los espectáculos circenses.

Donde, en otro tiempo, se instalaban los anfiteatros de madera para una temporada de actuaciones prolongada, ahora las instalaciones y las actuaciones se reducen notablemente en su tiempo de permanencia por lo que se debe lograr el mayor número de espectadores en el menor tiempo posible para obtener beneficio y seguir su camino hacia otra ciudad.

Se amplían los espacios de actuación, lo que separa a los artistas del público, perdiendo la esencia intimista de épocas pasadas y produciéndose, por ende, un cambio en el tipo de números que se desarrollan en zonas más alejadas del público.

De este modo, con la necesidad de captar el interés de la población de forma rápida y eficaz, se comienzan a desarrollar pensadas campañas publicitarias.

Se realizan billetes impresos para promocionar el programa y más adelante enormes carteles de gran colorido. En la prensa local se colocan grandes y llamativos anuncios.



Figura 33. Ejemplos de cartelería de circo estadounidense años 30-40. <http://www.cinemasterpieces.com/circus.htm>

Si alguien destacó por su visión publicitaria en el mundo del circo estadounidense fue Phineas Taylor Barnum, quien a pesar de no llegar a tener nunca un circo en propiedad, sí trabajó con muchos de los más populares del siglo XIX. Tenía la capacidad de atraer la atención del público a través de lo curioso y extraño.

Para ello utilizaba una idea sintetizada en una frase o eslogan que captase la atención del público y le hiciese pensar que su dinero era bien invertido si lo dedicaba a la asistencia a alguno de sus exhibiciones. Barnum gestionaba un museo zoológico y circo donde exhibía rarezas de animales y humanos.



Figura 34 P. T. Barnum (1810-1891). Obtenido de: <http://www.barnum-museum.org/>

En esta continua transformación del circo en Estados Unidos, podemos encontrar un importante elemento de cambio: el ferrocarril.

Hasta el momento, el transporte se realizaba en carros tirados por animales o barcos, lo que, además de su lentitud y coste, era poco fiable ya que las inclemencias climatológicas obligaban a retrasos impredecibles. Con la llegada del ferrocarril, los circos comienzan a viajar en él, pudiendo, en una sola noche, recorrer cientos de kilómetros. Igualmente, podían establecer trenes especiales para que los espectadores pudieran desplazarse al lugar donde estuviera instalada la estructura del circo. A medida que las líneas ferroviarias se iban ampliando, los desplazamientos del circo también aumentaban y se ramificaban por todo el país.



Figura 35. Transporte de animales de circo en ferrocarril. Inicios de los años 40. Obtenido de: <http://www.aucirque.com/>



Figura 36. Elefantes del Circo Ringling. Obtenido de: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3b36564>



Figura 37. Cartel Ringling Bros and Barnum & Bailey

Progresivamente el espectáculo circense va creciendo. Al éxito que le otorgaba el público se le añadía el impulso que parecía tener desde su propia estructura. Las carpas implican mayor número de espectáculos que necesitan más personal, tanto para el montaje como en sus números. La mejora del transporte posibilitaba más representaciones, más ingresos y a la larga, más inversión, que se veía reflejada en la necesidad de buenas campañas publicitarias que atrajesen más público, convirtiéndose de este modo, en un ciclo que mantiene al circo en continua evolución, transformándolo en un enorme máquina del espectáculo.

En 1873, se entraba la que muchos consideran la edad dorada del circo en Estados Unidos. La asistencia del público iba en aumento y surge la creación de un segundo anillo dentro de la carpa circense, para intentar aumentar el rendimiento.



Figura 38. Cartel Ringling Bros and Barnum & Bailey. Obtenido de: <https://lacasavictoriana.wordpress.com>

Los espectáculos circenses se convierten en la forma más popular de entretenimiento. Con los nuevos avances se pueden transportar grandes equipos, cientos de animales y personas, carpas más grandes con mayor

número de butacas, siendo la sociedad de Barnum y Bailey la que incluye un tercer anillo, incluso llegando a ampliar hasta un cuarto en años posteriores.



Figura 39. Montaje de carpas del Circo Ringling Bros Barnum & Bailey. Años 40. Obtenido de: <http://www.aucirque.com/>

El famoso paquidermo Jumbo, comprado al zoo de Londres y considerado como el mayor elefante en cautividad, fue una de sus atracciones principales que llegó a otorgar grandes ingresos. Incluso ya fallecido, - arrollado por un tren de carga- Barnum, con su gran sentido comercial, decidió seguir exponiendo su cuerpo disecado hasta que un incendio lo

hizo desaparecer totalmente. Tras la muerte de Barnum, Bailey continuó con la dirección del circo.

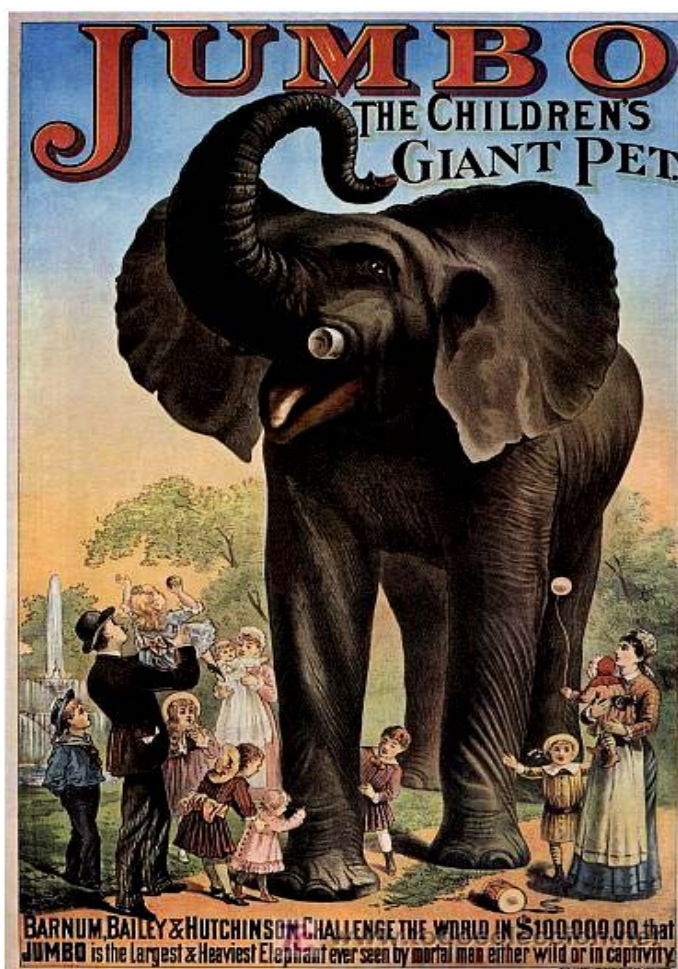


Figura 40. Cartel de presentación del elefante Jumbo. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/>

Comparable en importancia, podemos encontrar al Circo Ringling Bros. Los cinco hermanos comenzaron por separado en pequeños circos, uniéndose posteriormente para combinar su talento en la música, el teatro y la acrobacia, lo que junto a una cuidada gestión y a un reparto equitativo de las tareas, decisiones y beneficios entre sus socios, los impulsó hacia el éxito.

En su circo se respiraba un aire renovado, sano y seguro. No había malas palabras, ni competencia desleal hacia otros circos. Conjugaron a la perfección la innovación con el circo familiar durante sus más de cien años

de historia, convirtiéndose en el verdadero rival empresarial de Barnum y Bailey, aunque años más tarde se llegaron a fusionar con estos, creando una gran multinacional del espectáculo circense.



Figura 41 y 42. Cartel del Circo Ringling Bros. Obtenido de: <http://fr.eimaurer-wiki.de/>

Tras muchos años de éxito, los espectáculos circenses comienzan a sufrir un descenso. Los enormes cambios sociales, económicos, tecnológicos y políticos, las dos guerras mundiales, la Gran Depresión o el devastador terremoto de San Francisco entre otros sucesos, pasan factura al circo.

Unido a todo ello, la competencia que supone el cine o el *music-hall* influye en la disminución de público al lograr convertirse en espectáculos populares, con una oferta continuada que puede fidelizar espectadores.

El circo estadounidense entra en una fase de cambio, donde muchos pequeños espectáculos se ven obligados a desaparecer. Las grandes producciones introducen nuevos números, animales y artistas provenientes del cine como grandes estrellas que se acercan al público para poder verlas de cerca sobre la pista. La gran maquinaria de marketing se vuelve a poner en funcionamiento para no perder su estatus.

La propia historia de este circo parece centrarse en su estructura, en la fábrica de espectáculo, en los aspectos mercantiles, relegando, en cierta medida al artista, a un segundo plano. Los grandes montajes, la escenografía, las luces y grandiosidad de los espacios, dan al artista, el verdadero artífice de todo lo que acontece, un rol casi utilitario; se prima el consumo y la sensación.

A pesar de ello, han existido grandes artistas. Muchos de los números de acrobacia o trapecio eran realizados por artistas mexicanos o europeos que llegaron a Estados Unidos en busca del éxito, siendo los artistas autóctonos los que destacaban por la realización de números insólitos, donde las destrezas técnicas del ejercicio dependían de la peculiaridad del artista que las ejecutase. De este modo, volantes, malabaristas o acróbatas no únicamente buscaban mostrar el dominio de su técnica, sino darle un rasgo característico, personal e identificativo.

Actualmente, el circo en Estados Unidos se mueve entre las grandes producciones y circos más cercanos al estilo europeo, más próximos al espectador. A lo largo de todo el país existe multitud de centros y actividades relacionadas con este tipo de espectáculos que tanta transcendencia han tenido en el país a lo largo su historia.

Su peculiar sentido del espectáculo hace que ciudades como Las Vegas hayan incluido números circenses en sus casinos, o que macro entidades

como Disney participen en producciones de circo, con lo que siguen mostrando su visión empresarial dentro de este mundo.



Figura 43. Espectáculo Ka del Cirque du Soleil en el Hotel Casino de las Vegas MGM. Obtenido de: <http://www.expoknews.com/>

En referencia a este punto de vista comercial dentro del mundo del circo, encontramos en la vecina **Canadá**, en Quebec, un modelo de gestión que ha supuesto unos de los grandes hitos contemporáneos en este ámbito.

El desarrollo histórico de sus espectáculos circenses ha estado influenciado a lo largo del tiempo por diferentes empresarios que en sus giras recorrieron este país.

Inicialmente es el circo italiano el que triunfa en Quebec, aunque más adelante son los macro espectáculos estadounidenses los que rebasan sus fronteras y representan en Canadá muchos de sus espectáculos.

La inexistencia de grandes referentes empresariales de circo dentro del país, unido a las inquietudes de muchos artistas callejeros, encuentran en

esta carencia una oportunidad de crecimiento y expansión a partir de su forma de entender el espectáculo, con las particularidades de esta sociedad.

Una de las grandes historias de circo del país la escribió Gilles Ste-Croix (Figura 44), un joven hippy criado en la parte rural de Quebec, que decidió en los años 60 comenzar un peregrinaje por la costa oeste. Tras diez años de vida nómada, disfrutando de la libertad y lo que la vida le ofrecía, aprende a andar en zancos, esperando con ello poder recolectar con mayor rapidez las manzanas que servían de sustento económico a la comuna donde vivía.



Figura 44. Gilles Ste-Croix. Obtenido de: <http://www.cirquedusoleil.com/>

Un amigo le comenta que en la vecina ciudad de Vermont, en el Teatro Bread and Puppet, aparecían varios zancudos durante el espectáculo, así que decide asistir a uno de ellos, comprobando que su habilidad podría ser una opción de ingreso dentro del mundo del entretenimiento.

De este modo, junto con una banda de artistas callejeros, malabaristas, escupecueños y músicos, fundaron en 1980, la *Echassiers de Baie-Sanit-Paul*.



Figura 45. Imagen de *La Fête Foraine de Baie-Sant-Paul* 1983. Obtenido de: <http://www.ameriquefrancaise.org/>

En 1982, junto con otros artistas entre los que se encontraba Guy Laliberté, organizaron un festival llamado la *La Fête Foraine de Baie-Sant-Paul* (Figura 45), que se representó en varios lugares de Quebec, con valoración dispar por parte del público.

En 1983 llevan a cabo un espectáculo para el gobierno canadiense con motivo del 450 aniversario del descubrimiento de Canadá por Jacques Cartier, lo cual les supuso importantes ingresos económicos.



Figura 46. Guy Laliberté. Obtenido de: <http://www.cirquedusoleil.com/>



Figura 47. Primer logo del Cirque du Soleil, 1984.
Obtenido de: <http://www.ameriquefrancaise.org/>

Este movimiento artístico anima a Laliberte (Figura 46) a fundar en 1984 el Cirque du Soleil con el que Ste-Croix participa como director artístico para algunas de sus producciones, que no tardaron mucho tiempo en ir definiendo un estilo propio. Para sus primeros espectáculos contó con sus viejos amigos aunque con el tiempo fue incluyendo nuevos directores o artistas que daban forma a su personal visión del circo.

El hecho de apostar por un espectáculo en el que se omitía el uso de animales y otros muchos aspectos que progresivamente fue introduciendo, no tardaron en identificarlo como un referente mundial de circo contemporáneo, más allá de percepciones subjetivas de los puristas.

A partir de ese momento, comienza una imparable ascendencia, hasta nuestros días, donde se puede considerar al Cirque du Soleil como una verdadera multinacional del espectáculo.

Actualmente, dispone de más de veinte espectáculos en gira, donde actualizan continuamente los recursos escénicos y técnicos. Su vestuario, su música, maquillaje y puesta en escena son reconocibles a nivel mundial. Sus artistas proceden de todos los lugares del planeta, buscando siempre un conjunto de cualidades que permitan encajar en sus espectáculos, que por lo general, suelen versar en torno a un personaje central.

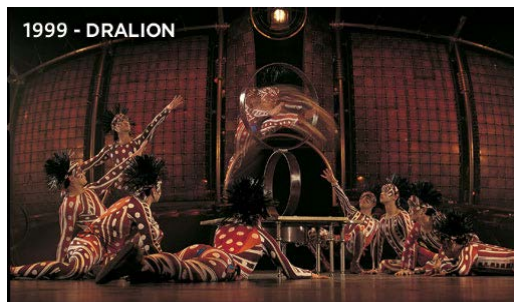
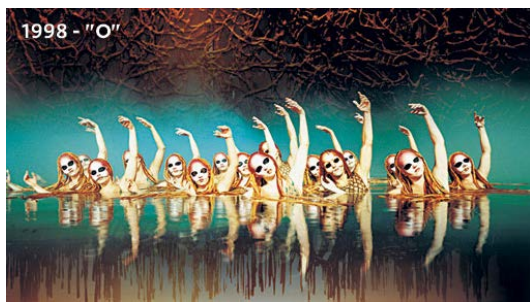
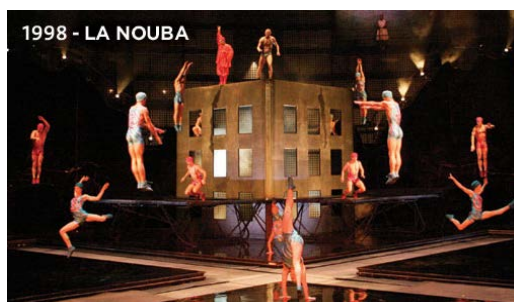




Figura 48. Imágenes de algunos de los espectáculos del Cirque du Soleil. Obtenido de: <http://www.cirquedusoleil.com/>

Además de su estilo cuidado y el valor de sus artistas, el Cirque du Soleil, es también, sin lugar a dudas, un referente en cuanto a la gestión empresarial y de marketing. Todo parece estar medido al milímetro para que cada pequeña parte de la maquinaria funcione perfectamente.

Desde la construcción de materiales y vestuario en los talleres de su sede internacional, en el barrio de Saint-Michel, una de las cinco zonas desfavorecida de Canadá donde más de 400 artesanos fabrican todo tipo de elementos para sus espectáculos y en cuyas zonas exteriores se reserva un espacio para el cultivo de hortalizas que sirven para preparar la comida de sus empleados, hasta la red organizativa que permite encontrar a los mejores artistas de cada disciplina por todo el mundo o las diferentes acciones sociales que el circo realiza, son sólo una muestra de su envergadura organizativa, más allá del aspecto artístico.



Figura 49. Imágenes de talleres, estudios artísticos y sede internacional del Cirque du Soleil en el barrio de Saint- Michel en Montreal, Quebec, junto a la antigua explotación arenera de Miron y el centro de tratamiento de residuos de Montreal. Obtenido de: <https://www.cirquedusoleil.com>

Muestra de la relevancia que ha alcanzado este circo, se puede ver en los premios y honores recibidos por Guy Laliberte desde diferentes organismos e instituciones, de las que le han llegado reconocimientos como la *Orden Nacional de Quebec*, la máxima distinción otorgada por el Gobierno de Quebec, en 1997, la *Orden de Canadá*, la máxima distinción del país, de manos del Gobernador General de Canadá, en 2004, mismo año en el que fue reconocido por la revista *Times* como una de las 100 personas más influyentes del mundo, el premio *Ernst & Young Entrepreneur of the Year* en los tres niveles: *Québec*, *Canadá* e *internacional*, en 2006, el *Doctorado Honorario de La Université Laval (Québec)*, en 2008 y otras muchas menciones empresariales, artísticas y sociales, algunas tan peculiares como la de disponer, desde 2010, de su propia estrella en el legendario Paseo de la Fama de Hollywood.

Detrás de este empresario emprendedor se sigue manteniendo aquel joven aventurero que antiguamente recorrió caminos polvorientos con su acordeón y que en el año 2009, voló a bordo de la nave Soyuz TMA- 16 hacia la estación espacial. Mucho ha pasado desde los duros comienzos, pero el éxito alcanzado nos muestra la figura de un “osado visionario”, que continúa desarrollando una importante y generosa labor filantrópica, a través de proyectos en diversos países del mundo.



Figura 50. Imagen de Guy Laliberte tras su vuelo espacial. Obtenido de:<http://www.huffingtonpost.com/>

Con este modelo de espectáculo, resulta normal pensar que otros artistas pudieran tomar iniciativas, apareciendo compañías canadienses como el Circo Éloize, Éos o la compañía *Les 7 doigts de la main* (Los 7 dedos de la mano) que desde su nacimiento están recibiendo grandes elogios a su trabajo y a la calidad de sus espectáculos.

Con todo este movimiento artístico, es evidente que la formación en las artes circenses ha aumentado en el país, siendo miles los alumnos que desean dominar algunas de sus disciplinas.



CIRQUE
ÉLOIZE



CIRQUE
ÉOS





Figura 51. Logotipos e imágenes de espectáculos de los circos Éloize, Eos y Les 7 doigts de la main. Obtenido de: <http://www.cirque-eloize.com/>, <http://www.cirqueos.com/> y <http://7doigts.com/>.

Este rápido crecimiento hacia un circo actual, contrasta con la situación de otros países, como es el caso de **Cuba**, el cual, dada su situación política, sigue manteniendo parte de la esencia de los circos de antaño al igual que sucede con el resto del país, donde el tiempo parece transcurrir a otra velocidad.

Los primeros espectáculos de los que se guarda referencia aparecen en el siglo XVIII, realizando en espacios polivalentes espectáculos de acrobacia o animales amaestrados. Muchos de estos números eran realizados por artistas de procedencia europea. Existe documentación de 1793 que recogen las actuaciones de malabaristas, prestidigitadores o saltimbanquis en mansiones o plazas públicas durante la celebración del Corpus Christi. Unos años más tarde, un empresario catalán instala una carpa de lona donde realiza números ecuestres, que más tarde se convertiría en el Circo Cubano. Comienzan a conocerse en Cuba apellidos de las que serán sagas circenses como los Montalvo o los Pubillones.

Al igual que sucediera con otros países, Cuba contó con la presencia de los grandes circos americanos que compartían mercado con pequeños espectáculos locales que se encargaban de llegar a las poblaciones más pequeñas. De carácter nómada y con unas condiciones muy duras, artistas de la tierra se encargaron de que a cada rincón, por remoto que fuera, llegaran sus números. Organizados de forma colectiva, repartían a partes

iguales trabajo, ganancias y miserias, intentando dirigir sus espectáculos a lugares donde pudiesen encontrar mayor concentración de personas por motivos principalmente agrícolas, como la recogida de tabaco o la zafra azucarera. Los fuertes vientos, la lluvia, la humedad o el intenso calor, complicaban todavía más la labor de estos hombres y mujeres.



Figura 52. Artistas del Circo Nacional de Cuba en el Ringling Brothers & Barnum Bailey. Obtenido de: <http://generacioncubanaxc.wordpress.com>.

Tras la victoria de la Revolución que sacó del poder a Fulgencio Batista, Cuba se cierra sobre sí misma, y sus principales intercambios los realiza con países de izquierdas, principalmente Rusia.

De este modo, existe un intercambio de artistas circenses y formadores en distintas técnicas que implantan en el país un sobrio modelo de trabajo, disciplinado y exigente.

El Estado decide nacionalizar las carpas privadas, un total de 42 empresas con 996 trabajadores y crear el Circo Nacional INIT, *primer Circo Socialista de América*, que funcionó durante 1962 y 1963 y fue el antecedente directo del Circo Nacional de Cuba y que pretende dignificar la labor de estos artistas sometida durante mucho tiempo a condiciones poco deseables.

Todo ello, unido a la fundación de la Escuela Nacional de Circo y Variedades, con el asesoramiento soviético, estimula la creación de artistas circenses que exhibirán números de buen nivel.

En la actualidad, la situación política de Cuba supone un estancamiento del circo, aunque los artistas que continúan desarrollando sus números en el país, dentro de casinos o pequeñas cercos, siguen denotando grandes posibilidades en el dominio de las artes circenses, las cuales, en algún momento volverán a recuperar el lugar que les corresponde.

A pesar de esta situación, anualmente continúan saliendo alumnos de las aulas de las Escuelas de Arte de Cuba, donde la formación circense tiene carácter oficial.

Otro de los países que han sabido mantener la esencia del circo ha sido **México**. Los primeros vestigios que se conservan sobre técnicas de malabares, acrobacias y actos aéreos se remontan al México prehispánico, relacionándose principalmente con actos festivos o religiosos, como los voladores de Papantla (Figura 53), tradición azteca donde cuatro hombres ascienden a un poste mayor de 25 metros de altura y amarrando su cuerpo a unas cuerdas se dejan caer al vacío, con el acompañamiento de un quinto hombre que representa al sacerdote y hace sonar el tambor en lo alto del poste.

En el Museo Nacional de Antropología se conserva la estatuilla de El Acróbata, encontrada en Tlatinco y fechada del año 800 a.c., que se relaciona con la cultura Olmeca, primera civilización de Mesoamérica.

Los murales de Bonampak, del Estado de Chiapas, los zancudos de San Pedro Zaachila en Oaxaca, los grupos acrobáticos de Tixtla de Guerrero son sólo una muestra más del arraigo de este arte en la cultura mexicana.

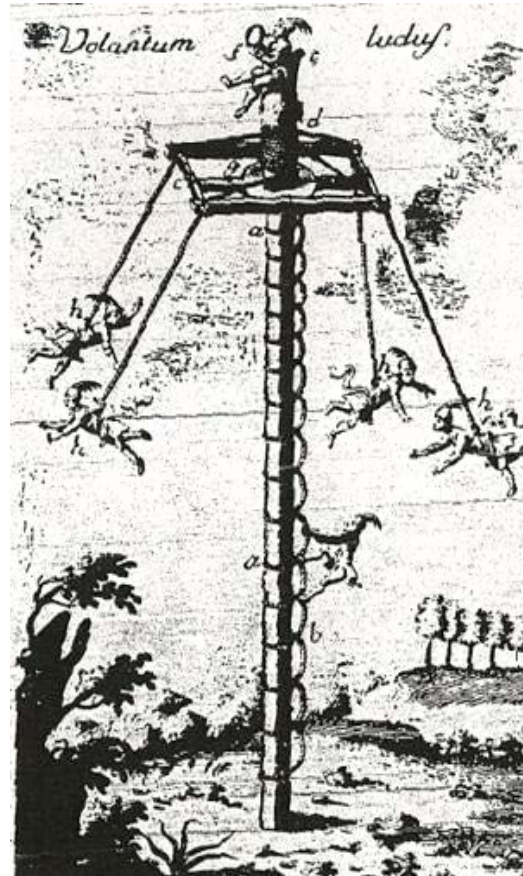


Figura 53. Voladores de Papantla. Obtenido de: <http://www.arqperea.com/>

Fue Hernán Cortes quien, asombrado por las habilidades de los acróbatas mexicanos, llevó en uno de sus viajes grupos de antipodistas y acróbatas a Europa para deleite de cortesanos y autoridades religiosas.



Figura 54. El acróbata. Tlatinco. 1300-800 a.c. Obtenido de: <http://www.aguascalientes.gob.mx>

El periodo de dominación española introdujo en México diversiones propias de nuestra cultura en aquella época, así como algunos volantines, alambristas, ilusionistas y otros artistas europeos que sirvieron de referencia para aquellos virtuosos autóctonos que deseaban seguir experimentando este arte.

Su carácter nómada hizo que rápidamente contase con el agrado del pueblo, llegando a todos los rincones. Las plazas públicas o los *patios de maroma*, eran los espacios en los que se daban cita los vecinos para disfrutar de espectáculos con números variados.

En 1808, llegó hasta México el circo del inglés Philip Lailson, con sus números ecuestres, acompañados de acróbatas, gimnastas y otros artistas de distintos países europeos. Más adelante y tras la independencia del control de España, llegó el circo estadounidense que todavía no estaba convertido en la gran estructura comercial que sería posteriormente. El barco a vapor y los ferrocarriles posibilitaron más adelante la entrada de otros circos de esta nacionalidad así como de otros muchos lugares como fue el caso del prestigioso Guiseppe Chiarini.



Figura 55. Ricardo Bell, uno de los payasos más famosos de México que con once años debutó con un número ecuestre en el Circo Chiarini. Obtenido de: <http://clownevolution.blogspot.com.es/>

En 1841, surgió el Circo Olímpico, de José Soledad Aycardo, el primer empresario circense mexicano, que además tenía relación directa con las artes circenses y la equitación.

Bajo los circos que visitaban el país iban aflorando otros pequeños circos mexicanos que luchaban por conseguir un lugar dentro del ocio de los habitantes de pueblos y ciudades. Comenzó un periodo

de crecimiento, de movimiento de artistas y empresarios. Se crearon teatros-circos en algunas ciudades, pero todo esto cambió con el inicio de la Revolución.

El conflicto armado colocó a la sociedad en una situación compleja, a pesar de la cual hubo excepciones como la del Circo Teatro Carnaval Beas Modelo, que en este periodo llegó a convertirse en el circo más grande de México, lo que es fácil de comprender, ya que contó con el apoyo económico de Pancho Villa, ferviente amante del circo y de los números ecuestres.

En el año 1888, el Circo Atayde, uno de los de mayor tradición en México daba su primera representación. Más tarde se embarcó rumbo a Centro y Sudamérica, volviendo tras veinte años en los que habían crecido profesional y empresarialmente, lo que repercutió positivamente en su público, que pudo disfrutar de extraordinarias atracciones de los más prestigiosos artistas.

Durante el siglo XX, fueron muchas las familias que se incorporaron al mundo del circo, creando sagas circenses que perduran en el tiempo y que han conseguido números insólitos y un reconocimiento internacional.

De este modo, queda configurado el arte circense en México, donde se han sabido mantener la esencia de sus antepasados con la evolución de las diferentes disciplinas. Actualmente, existen convenios con el gobierno con el objeto de preservar, revalorizar y desarrollar las artes del circo en este país, lo que podrá dar lugar a nuevos artistas y mantener vivo este mundo. Hace unos años, existían cerca de 500 circos en México, todos de creación familiar, heredados de generación en generación, pudiendo romper esta tradición desde 2008, año desde el que se puede cursar la Licenciatura en Artes Circenses.

Al igual que sucedió en México, el periodo colonial español influyó, en mayor o menor medida, en el desarrollo de las artes circenses en Sudamérica. A través de las embarcaciones que llegaban a sus puertos, los

primeros volantines y acróbatas trashumantes llevaron sus números por todos estos países.

Más adelante, y tras algunos cambios políticos, como la Revolución de 1810 en Buenos Aires, comienzan a llegar artistas europeos y circos de reconocido prestigio como el de Chiarini, con variados espectáculos que incluyen payasos, números ecuestres, técnicas gimnásticas, equilibrios, malabares o cuerda floja.

En **Argentina**, circos ingleses, italianos, estadounidenses y franceses, van dejando su impronta al mismo tiempo que artistas autóctonos comienzan a participar en estos programas en los que se incluyen bailes criollos y pantomimas que inicialmente se inspiran en la comedia del arte o en hazañas militares, dependiendo de la procedencia del circo.

Poco a poco, algunos volantines criollos forman su propia compañía y van actuando en pequeños espacios o en salas teatrales, realizando algunos números en los descansos. La pantomima de *Juan Moreira*, uno de los textos más importantes de la literatura argentina, tiene un éxito clamoroso, lo que anima a algunos artistas como los Podestá, de origen genovés, a seguir poniendo nuevos dramas en escena.

Podemos decir, que en el transcurso de la historia del circo en Argentina, se iban generando las bases de los que podría reconocerse como circo criollo.

Dado la permisividad de este tipo de espectáculos, donde la mezcla de géneros tenía cabida, se comienza a observar cómo a partir de una estructura europea se introducen aspectos que proceden de la cultura popular, donde los discursos sociales le dan un matiz especial e implican

al público de un modo especial con lo que acontece. Es en este intercambio cuando se define una identidad propia y característica.



Figura 56. Fotografía de una reconstrucción hecha del primitivo Circo Podestá-Scotti cuando, en Chivilcoy, se presentó la obra *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. 1886. Obtenido de: <http://viajes.elpais.com.uy/>

La introducción de elementos locales se utiliza como arma social para ironizar u opinar sobre la realidad que es cercana a los espectadores, ganando terrenos a otros eventos como la zarzuela o las corridas de toros.

En una Argentina donde el número de inmigrantes era notorio, el circo criollo sería el mediador, el que ayudaría a definir y reflejar ese nuevo conjunto social que iba tomando forma, relacionando a los diferentes estratos sociales

De la misma manera, continuará la evolución del Circo Criollo y su transcendencia cultural, pudiendo señalar, entre otros aspectos característicos, la incorporación de la distinción entre dos actos, realizándose en el primero de ellos las habilidades y destrezas propias de las técnicas circense y en el segundo, tras el descanso, la representación de dramas criollos. Estos espectáculos, donde se remarcó una diferenciación

con las tendencias europeas, dieron lugar a generaciones de artistas de reconocido talento.



Figura 57. José Podestá con su personaje conocido como Pepino el 88. Obtenido de: <http://viajes.elpais.com.uy/>

En otros países como **Venezuela** se pudo ver una evolución similar, condicionada en gran medida por los años de dominación española y la posterior entrada de circos europeos. Quizá sea en los últimos cincuenta años cuando se puede ver un mayor movimiento, especialmente por parte de los artistas callejeros que han retomado el rumbo de los espectáculos circenses.

Como cualquier otro movimiento cultural, no surge de la noche a la mañana, es el resultado de una serie de cambios que empezaron diversas agrupaciones, las cuales encontraron en las nuevas experiencias circenses

un referente que podían emular con mayor facilidad, adaptándolos a la realidad de su país y a sus propias limitaciones económicas.

Progresivamente se van desarrollando espectáculos de equilibrios, malabares, acrobacias o trapecio, que se adaptan al espacio donde se llevan a cabo. Desde esta realidad van surgiendo algunas compañías, que estimulan la realización de talleres y festivales que dan un nuevo impulso al circo.

Por diversas zonas del país van apareciendo nuevos grupos y artistas, muchos de ellos procedentes de talleres circenses que en sus inicios tenían un carácter social y se desarrollaban en barrios más desfavorecidos, observando de este modo una recuperación de las técnicas circenses por una parte de la población, contando en la actualidad con la Escuela Nacional de Arte Circense, amparada por el Estado y con un programa de formación de 4 años.

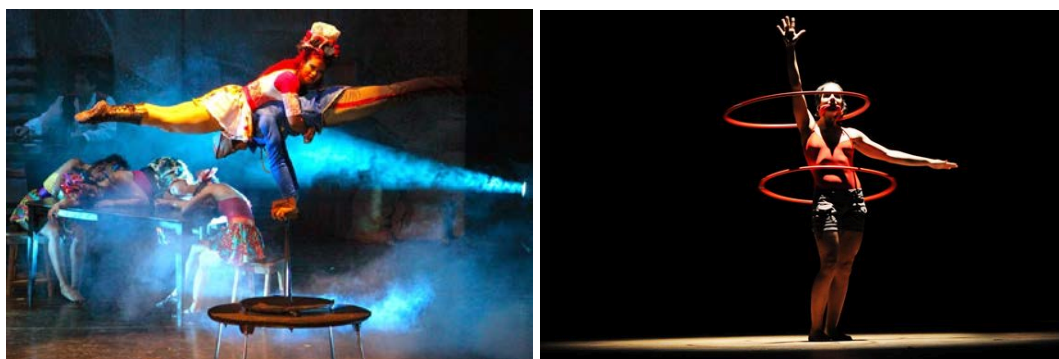


Figura 58. Imágenes de los espectáculos Carmen y Funámbulos de la Compañía Nacional de Circo de Venezuela. Obtenido de: <http://circonacionaldevenezuela.blogspot.com.es/>

Otros países de Sudamérica como **Perú, Colombia o Bolivia**, entre otros, han tenido una evolución muy similar a la señalada para los países vecinos, salvo las peculiaridades propias de la evolución histórica de cada uno de ellos.

La influencia histórica de la población española y la entrada del circo europeo han marcado notablemente el camino a seguir dando, en el tiempo, reconocidos artistas dentro y fuera de sus fronteras.

Alguna de estas particularidades la podemos observar en **Brasil**, donde la importante presencia portuguesa introdujo grandes cuadrillas de saltimbanquis que se difuminaron por todos los rincones del país y se introdujeron en los diferentes grupos existentes, aportando técnicas y conocimientos tanto propios aprendidos de españoles y europeos.

Igualmente alcanzaron sus costas familias de gitanos que eran perseguidos en la Península Ibérica y que realizaban números con animales, música y bailes.

Con motivo de los ciclos económicos que se producían en los periodos de la recogida del café, el caucho o la caña de azúcar, llegaban toda clase de personas atraídas con el movimiento que generaba esta actividad.

Así comenzaron a llegar circos de diferentes nacionalidades, principalmente portugueses, italianos y franceses. Algunos de ellos se establecieron en este país, compartiendo espacio con cientos de pequeños circos familiares que se extendían por todo el país y que eran de carácter eminentemente itinerante.

El carácter abierto de la población, sus cualidades para la acrobacia y su visión de la vida, han posibilitado mantener el circo vivo a lo largo del tiempo, existiendo una continua renovación de artistas que en muchas ocasiones han sido sacados de las favelas a través de programas sociales y que han posibilitado enraizar este tipo de espectáculos con su propia cultura. El Ministerio de Cultura lleva varios años desarrollando

programas que permiten este nacimiento de nuevas generaciones circenses.

Sin duda, al igual que sucede con los artistas brasileños, el continente africano ha destacado a lo largo de su historia por las capacidades innatas de sus acróbatas, así como por la enorme diversidad de artistas que acoge en su vasto territorio, cuna de la humanidad, no ha escapado, a lo largo de su historia de periodos de lucha por el gobierno de territorios, que resultaban de interés por temas comerciales.

I.5. ÁFRICA

Europa se extendió a lo largo y ancho de África en busca de nuevas rutas de comercio o para explotar los recursos que ofrecía el continente. En muchas de estas expediciones, especialmente en periodos de dominación colonial, aparecen de nuevo acróbatas y artistas que, por diversos motivos, llegan a esta tierra trayendo números artísticos que se entremezclan con las formas de diversión y entretenimiento existentes.

Las tradiciones ancestrales, su unión con la Tierra y todo lo que puebla en ella, tienen relación directa con sus expresiones artísticas. El baile y la música son parte fundamental de sus vidas y los animales elementos cotidianos que se convierten en atractivos objetos de deseo junto al oro, el marfil y los esclavos. Ya desde la antigüedad comienza la explotación de este continente por viajeros extranjeros que en él ven una fuente de recursos para generar beneficios económicos.

Eran precisamente los monos, mascotas comunes de sus habitantes en aquella época, los animales más utilizados para pequeños números donde varios de estos, amaestrados, realizaban trucos para grupos de campesinos o en pequeñas ferias locales.

Existen datos acerca de la visita de un circo italiano en 1840 a **Ciudad del Cabo** donde destacaba la participación de gimnastas de diferentes nacionalidades que realizaron números de acrobacias en cuerda y a caballo y mostraron bailes, además de la de los payasos que con sus vistosos números completaban el espectáculo.

Es así como artistas foráneos y locales se iban entremezclando en pequeñas *troupes* o circos itinerantes que realizaban sus espectáculos con la caída del sol, incluso algunos de ellos, los que se realizaban en las principales ciudades, se realizaban por la noche con ayuda de lámparas de gas.



Figura 59. Dodo de Burkina Faso preparados para la representación. 1972. Obtenido de: <http://africa.si.edu/>

Comienza así a tomar forma esa diversidad característica del circo africano. Empresarios extranjeros traen al país toda clase de números de artistas de diferentes las nacionalidades que fusionan sus habilidades con la esencia de este continente. Los volatineros de **Marruecos**, la alegoría a la relación entre el hombre y la naturaleza del Dodo de Burkina Faso, donde se escenifica en forma de danza un mensaje de rechazo a los excesos del ser

humano, y otros muchos rituales, tradiciones o habilidades que hasta la fecha habían permitido la supervivencia a los habitantes de la región, se unen con números de acróbatas, equilibristas, malabaristas y contorsionistas, creando un rico universo artístico que, a pesar de la dureza de las condiciones iniciales y lo rudimentario de muchos de sus recursos, siguen manteniendo viva la llama del circo.

Influenciados por los circos rusos o chinos, van incorporando nuevos números que se ven potenciados por el impresionante potencial físico del que disponen.

Apellidos de origen inglés como Fillis, Boswell o Wilkie, se instauran en el país para recorrer con sus circos las ciudades que se extienden por todo el territorio formando parte de la historia del circo en África.

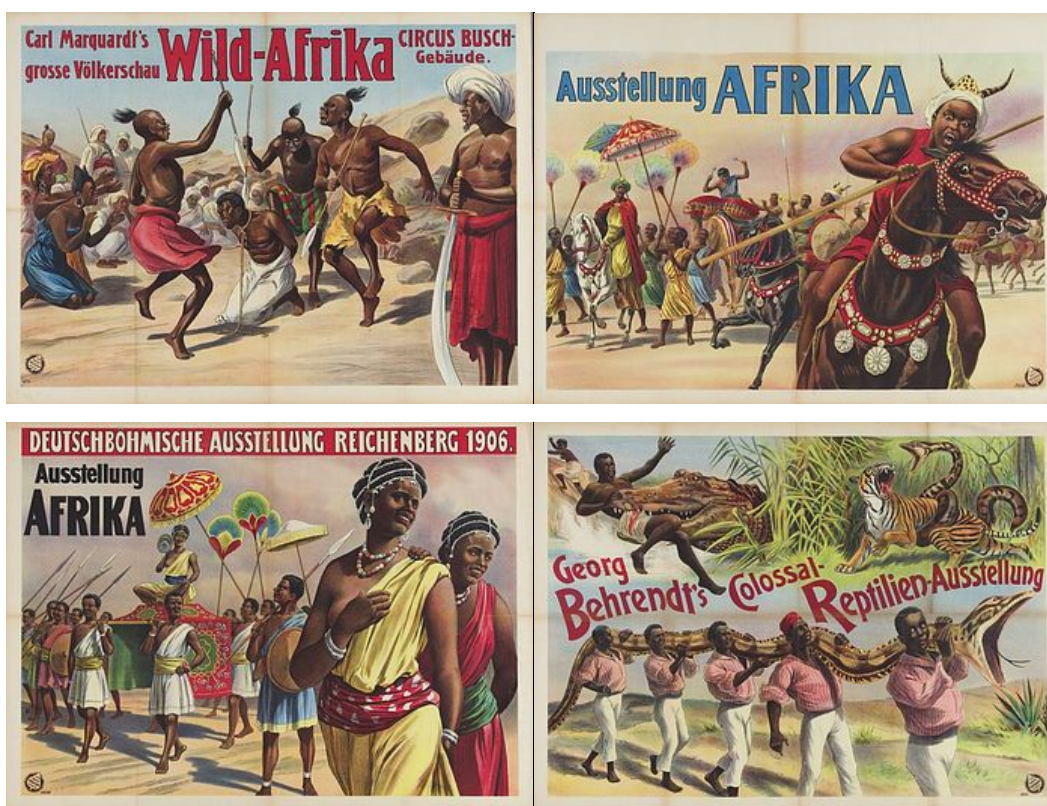


Figura 60. Base de carteles de circos europeos con motivos africanos. Obtenido de: <http://www.circusmuseum.nl/>

El continente sigue dando a lo largo del tiempo nuevos artistas que mantienen la energía y pureza que les da su relación con la naturaleza, siendo quizá, las distintas situaciones políticas, sociales y económicas que se van sucediendo en el país, las que limiten, en cierta medida, el desarrollo de todo el potencial que esconden sus gentes.

Hay que hacer mención especial al desarrollo de las artes circenses en **Egipto**, resaltando los vestigios encontrados en los enterramientos de Ben Hassan, en cuyas pinturas, fechadas en un periodo aproximado al 2040 a.c., aparecen motivos que nos muestran la existencia de técnicas cercanas a lo que posteriormente entenderíamos como artes circenses. Muchas de estas habilidades eran realizadas por mujeres, especialmente las que suponían ejercicios de flexibilidad, aunque también en los malabarismos se encuentran este tipo de referentes femeninos.

En la mayoría de las ocasiones estos números eran representados para los faraones junto a otros de carácter acrobático, muestras de destrezas o exhibiciones de aquellos números que incluían animales domesticados, destacando el interés que despertaban ciertos animales para esta cultura. Al mismo tiempo, muchos de estos artistas desarrollaban sus números en plazas y mercados.

Su posición geográfica estratégica hizo que, a lo largo de la historia del país, distintos gobernantes extranjeros pretendieran su dominación, lo que produjo en el tiempo años de lucha por el poder que, al mismo tiempo, posibilitaron el intercambio de costumbres, lenguas y, como sucedió en otros países del mundo, el traspaso de artistas y prácticas circenses que permitieron abrir a nuevas experiencias externas la propia evolución de un arte.

Roma y Grecia tuvieron una importancia inicial, aunque oriente, las colonias inglesas y finalmente Rusia, tuvieron más notable incidencia en el desarrollo del circo en este país. Fue en los años sesenta cuando Abdel Nasser tomó la colaboración de directores rusos para crear la primera escuela que enseñaría las artes circenses, instalando una carpa en la parte posterior del Palacio Abdeen, donde dos años más tarde comenzó a desarrollarse este proyecto que seguía la rigurosidad del entrenamiento ruso de acróbatas-gimnastas y que fue capaz de incluir y estimular técnicas que eran identificativas del país como juegos icarios o malabares.

De este modo se conforma un circo cuidadoso en la técnica, cercano al pueblo, a la calle y que mantiene sus elementos originarios evolucionados en el tiempo, donde no ha existido dificultad en integrar su visión en las nuevas tendencias de circo actual, siendo quizá, la que ha tenido más capacidad de adaptación del continente africano.

I.6. OCEANÍA

Algo parecido sucede con el circo **Australiano** que ha sabido actualizar sus números dando origen a circos que se han ganado un lugar en el panorama internacional y que han sabido mantener las características peculiares de su historia.

Su extenso territorio ha estado habitado desde hace más de cuarenta y dos mil años por aborígenes australianos lo que, sin duda, marca la inequívoca importancia de su historia.

Su localización geográfica llevó hasta sus costas pescadores, comerciantes y exploradores. Tras su descubrimiento por parte de marineros portugueses y españoles, hubo un tiempo de silencio por razones estratégicas, siendo en el siglo XVII cuando comenzaron diferentes tipos de relaciones con distintos países.

Holandeses e ingleses llegaron al país, reclamando estos últimos la mitad oriental, donde se estableció una colonia penal, a la que fueron deportados presos condenados a trabajos forzados en unas condiciones de dureza extrema.

A su vez, por aquella época, en Londres comenzaba a tomar fuerza la idea que Astley había desarrollado sobre el espectáculo.

Esta mano de obra barata que ofrecían condenados permitió un crecimiento colonial que invitó a nuevos ciudadanos ingleses a emigrar voluntariamente a este país para probar suerte llegando a crear hasta cinco colonias británicas, lo que, unido a otros factores, supuso la entrada en el país de artistas circenses que veían la oportunidad de desarrollar su labor en territorios en expansión económica y cultural.

A pesar de la convivencia de diferentes tipos de ofertas, el circo era la más popular, ya que ofrecía una mayor variedad y elementos que despertaban el interés y asombro del público, como los números de equitación que aumentaron su prestigio en periodo colonial. Magos, juglares, cómicos, boxeadores, músicos y manipuladores de marionetas se mezclaban intentando atraer al público.

En 1841 Sydney fue la primera ciudad que tuvo la posibilidad de contar con representaciones estables de variedades, en el Teatro Real primero y en la carpa que instalaron James Aston y Dela Case posteriormente.

Otro de los referentes del circo en Australia fue el experto jinete Robert Avis Radford, considerado pionero en el desarrollo de este arte en el país, que construyó de forma contigua a su casa una estructura de madera donde se realizaban representaciones que incluían números de equitación,

danza, acrobacia, clown y piezas burlescas ecuestres que contaron con el favor de los espectadores.

Preocupado por la calidad de los artistas, contó con la participación del prestigioso jinete británico James Henry Ashton, que años más tarde recorrería parte del país con una carpa montada sobre carretas tiradas por animales.

Varios años después, con el descubrimiento de yacimientos de oro, hubo un desplazamiento masivo de extranjeros, a lo que se sumaron circos de diferentes nacionalidades que buscaban cubrir con sus números los tiempos de ocio y divertimento de estos aventureros, lo que dio un nuevo impulso al circo.

En zonas coloniales o enclaves mineros, no faltaban *troupes* de artistas de todas las disciplinas, que supieron sacar rendimiento económico y aprovechar la bonanza de la época.

Los circos itinerantes tomaron los caminos ocupando un relevante papel en el espacio reservado al entretenimiento de los habitantes de las tierras australianas, llegando a toda la población, independientemente de su nacionalidad y status.

Los circos fueron creciendo, mejorando sus números, incorporando nuevos artistas, bandas de músicos y ampliando sus carpas. Empresarios circenses y sagas de artistas consolidaron su trabajo manteniendo vivos, en muchos de los casos, circos y generaciones circenses que siguen activas en nuestros días.

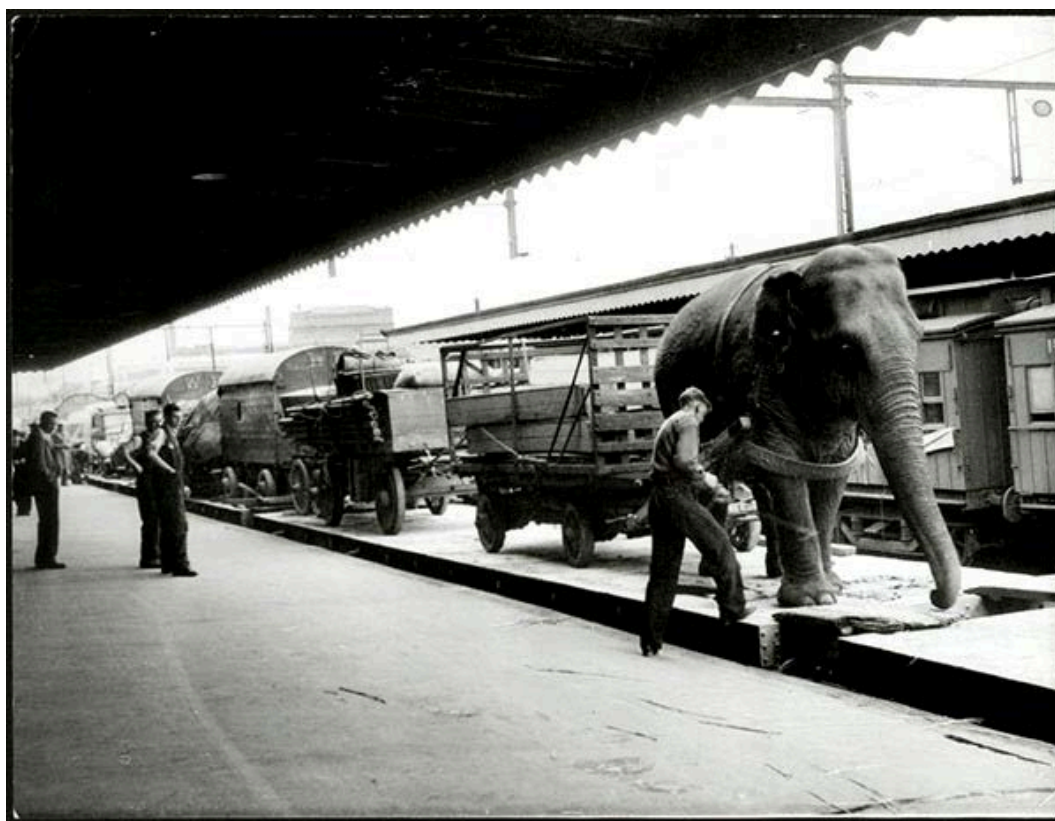


Figura 61. Imagen del Circo Wirths en su llegada a Melbourne con la elefanta Alice, de 102 años de edad, en primer plano. Obtenido de: www.theclinic.cl

La incorporación de los fastuosos circos americanos, las acrobacias japonesas o números como el rodeo servían para ampliar la oferta circense.

Tras el punto álgido que alcanzó en la primera mitad del siglo XX, comenzó una época de declive. La enorme extensión del territorio, la amplia oferta y gestiones, en algunos casos poco eficaces, supusieron una criba en los espectáculos que continuaban en gira.

Durante todo este tiempo, artistas australianos se fusionaron con artistas internacionales, dando lugar a figuras que tuvieron su reconocimiento más allá de sus fronteras. Por otra parte, empresarios autóctonos lograron crear estructuras estables que le permitieran perdurar en el tiempo y el circo de este país, supo mantener su esencia, enriquecida por las aportaciones que llegaban del exterior.

En los últimos años, el circo australiano ha vuelto a resurgir con fuerza gracias a compañías como el Circo Oz (Figura 62). Esta compañía relativamente joven ha sabido adaptarse a las nuevas corrientes de arte circense convirtiéndose en una seña de identidad para Australia fuera de sus fronteras.



Figura 62. Logotipo e imágenes de espectáculos de la compañía Circus Oz. Obtenido de: <http://www.circusoz.com/>

El prestigio internacional que han logrado ha motivado a otros grupos alternativos a crear espectáculos y a las nuevas generaciones a ver en el circo una salida laboral, que logran gracias a la formación reglada que desde el Estado posibilitan organismos como el Instituto Nacional de Artes del Circo.

CAPÍTULO II

EL CIRCO EN ESPAÑA

**TEATRO CIRCO Y SU RELEVANCIA EN EL
DESARROLLO SOCIAL, CULTURAL Y
ECONÓMICO**

II.1. INTRODUCCIÓN

El capítulo que se desarrolla a continuación se compone de parte de los contenidos que incluye el primer bloque de mi tesis doctoral, en el cual, se realiza una revisión histórica del circo en España con la que definir un marco teórico en el que abordar el trabajo de investigación.

Este primer bloque incluye inicialmente un análisis de la evolución del circo en el mundo concretándose más adelante en nuestro país. El desarrollo de los espectáculos circenses en los diferentes países está directamente determinado por los sucesos históricos acontecidos en cada uno de estos territorios. Todos estos hechos definen con el tiempo, un tipo de sociedad, una forma de entender la vida, en la que se incluye una forma de entender el arte y por tanto, una situación del circo.

Podemos, de este modo, comprender las peculiaridades y evolución de este arte a partir de una visión histórica y antropológica de su sociedad. Su relación bidireccional, nos lleva a una concepción concreta acerca de este tipo de espectáculos y, por ende, a una forma de diseñar y desarrollar planes de estudios específicos de esta disciplina, dependiendo del país en el que se lleva a cabo esta formación.

Valorando este aspecto, abordar estas cuestiones teóricas resulta necesario para poder definir un cuerpo teórico que sirva de referencia para sustentar decisiones dentro de la investigación.

A continuación se muestra un capítulo directamente relacionado con la importancia que ha tenido en ese desarrollo social, cultural y económico de nuestro país, el circo, tomando como referencia, en primer lugar, el estudio de los teatros circo que en el último siglo fueron apareciendo a lo largo y ancho de nuestro territorio, y cuál ha sido su aportación al conjunto de la sociedad. Habría que decir, que el arco temporal seleccionado para su de

estudio no es una acotación estricta, sino aproximada, motivada en gran medida por la existencia de material bibliográfico existente sobre el que basar el trabajo.

Tras este capítulo, en el primer bloque de la tesis, se realiza un análisis en relación a este mismo periodo, de los artistas, empresarios, dinastías circenses, hombres y mujeres de circo y hechos que han marcado su historia en nuestro país, mostrando un gran entramado cultural, artístico y económico, para algunos desconocido.

Cuando se profundiza en este tema se puede observar la imposibilidad de recoger a todas aquellas personas que han dedicado sus vidas a este tipo de espectáculos ya que, desde el empresario más importante hasta el ayudante de pista de los pequeños circos ambulantes, todos, han sido piezas fundamentales para que el circo se mantenga vivo hasta nuestros días.

Asumir una vida nómada, convivir con el riesgo y la incertidumbre, las lesiones, los apuros económicos en las épocas de hambruna, la dureza de las condiciones laborales, el desamparo administrativo y otras muchas adversidades no han sido suficientes para que la gran familia del circo abandonase en su empeño de mostrar al mundo lo maravilloso de este arte.

Por ese motivo, siéntanse reflejados en el nombre de las personas que se citan todos aquellos que no parecen y que sin duda son parte fundamental de esta historia.

Cuando uno profundiza en este tema, tiene la sensación de entrar en una espiral que progresivamente se va ampliando, hasta dejar de percibir los límites de su desarrollo.

Muchos de los personajes relevantes y apellidos ligados a sagas circenses, acaban apareciendo una y otra vez, interrelacionándose de un modo directo o indirecto, de lo que podemos concluir que, a lo largo de su historia, se ha ido generando una gran estructura entrelazada, donde las vidas de sus protagonistas se mezclan, uniéndose generaciones de artistas con otras familias circenses de cualquier lugar del mundo.

Su carácter nómada los lleva de un lado a otro, segregándose algunas de estas ramas genealógicas que se establecen en una ciudad concreta y cuya descendencia continúa con esa forma de vida.

Los empresarios más prestigiosos tienen en su pasado noches de gloria en otros circos, donde conocieron a sus compañeros en el negocio o en la vida. En sus proyectos empresariales cuentan con artistas de todas las nacionalidades que no tardan en pasar a formar parte de este consistente entramado que acaba definiendo la historia de nuestro circo.

Al igual que sucede en el resto del mundo, resulta difícil identificar un lugar y una fecha donde situar el nacimiento del circo en nuestro país, si bien, el circo moderno, relacionado con una estructura básica de números o el concepto de carpa, sí tiene posibilidad de ubicación histórica.

Las habilidades y destrezas propias de las disciplinas circenses se pueden remontar a infinidad de siglos atrás, siendo en los primeros asentamientos humanos el origen de muchas de las posteriores formas de arte.

No nos iremos tan atrás, pero tomaremos la referencia de Ramón Pernás, acerca de la existencia de señales que nos confirman la realización de ejercicios de maroma en España a lo largo del periodo del Califato de Córdoba. Estos saltimbanquis eran de origen árabe, al igual que aquellos que realizaron los primeros ejercicios ecuestres, con un sentido de exhibición.

Con los malabares sucedió algo parecido, hábiles ciudadanos anónimos ocuparon calles y caminos, intentando asombrar con sus destrezas a todo aquel que lo desease.

En el siglo XI, el Camino de Santiago era lugar de encuentro de malabaristas y acróbatas, muchos de ellos procedentes de Francia, que animaban el trayecto a cambio de comida y hospedaje.

Las primeras monarquías anteriores a la unificación de los Reyes Católicos, contaban en su séquito con personas encargadas de cubrir los momentos de ocio de la corte, siendo más adelante, en la época de las grandes conquistas, cuando muchos de estos artistas se enrolan en embarcaciones que iban en busca de nuevas tierras y fusionan sus habilidades con las que realizaban los artistas circenses de aquellos lugares.

En el siglo XV y XVI, aparecieron volatineros y maromeros que realizaban sus números para entretenimiento popular. Igual sucedía con los pequeños espectáculos que realizaban familias de gitanos itinerantes, procedentes de Centroeuropa, los cuales incluían música, baile y animales amaestrados.

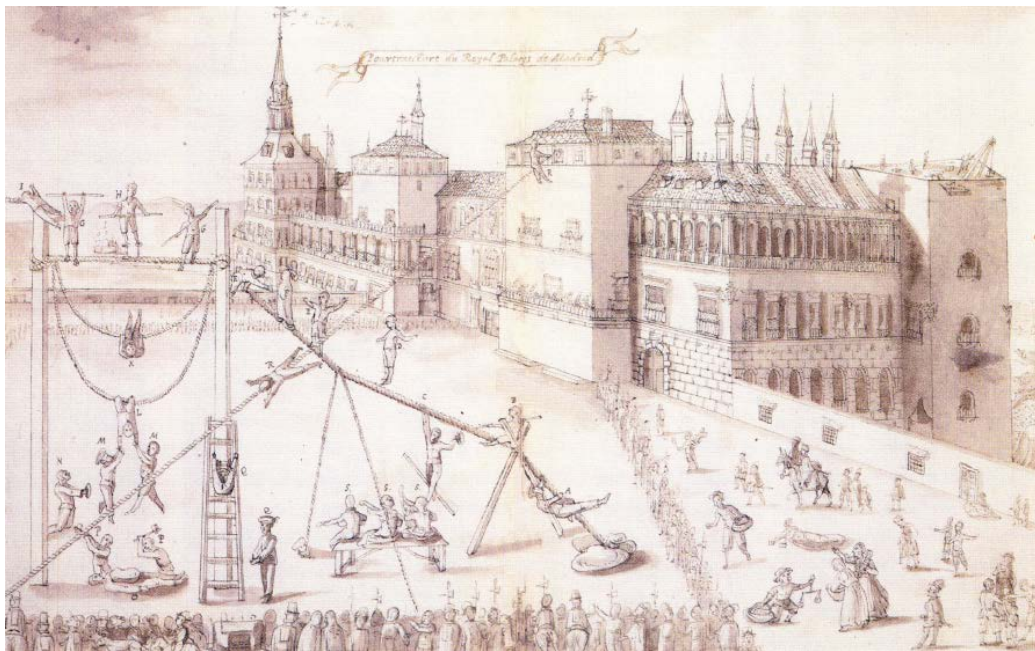


Figura 63. Los volatines delante del Alcázar. Obtenida del libro *Imaginando el circo. El circo en las colecciones estatales.*

Todas estas referencias aparecen confusas, aunque sin duda, nos ayudan a comprender el innegable arraigo del circo en nuestra cultura.

Es a partir de 1770, con la aparición de los espectáculos ecuestres de Philip Astley, en torno a la pista circular, cuando comienza a definirse lo que entendemos por circo moderno y que, en cierta medida, nos permite concretar el desarrollo que vive nuestro país en este ámbito.

Si bien, la influencia de Astley en los diferentes países es diferente, en España se puede fechar en 1791, año en que la compañía francesa Guerré y Colman actúa en Madrid, en la plaza de toros, espacio en el que anteriormente habían actuado otras compañías europeas que realizaban espectáculos de entretenimiento.

La tradición ecuestre de nuestro país, no tarda en ser un aliado para este tipo de números, que rápidamente cuenta con el favor del público, independientemente de su nivel adquisitivo. La introducción de números de habilidad y destreza no hace más que aumentar este interés, llegando en ocasiones a ser representados junto a espectáculos taurinos.

Así, comienzan los primeros intentos de crear circos estables en nuestro país. Se encuentran datos enfrentados según las fuentes consultadas, lo que quizá pueda indicar que no hablamos todavía de grandes estructuras que permitiesen una clara definición del tipo de espacio al que se hace referencia.

Estas primeras construcciones, apenas eran barracones de madera, en zonas embarradas y a la intemperie, por lo que resulta difícil darle la denominación de circo estable aunque, sin duda, eran los primeros intentos de lo que en años más tarde se vería definido, de forma más concreta, en el Circo Olímpico.

De este modo, Ramón Pernás, sitúa su nacimiento en 1825, a manos del acróbata francés casado con una descendiente de la familia Franconi, Paul Laribeau.

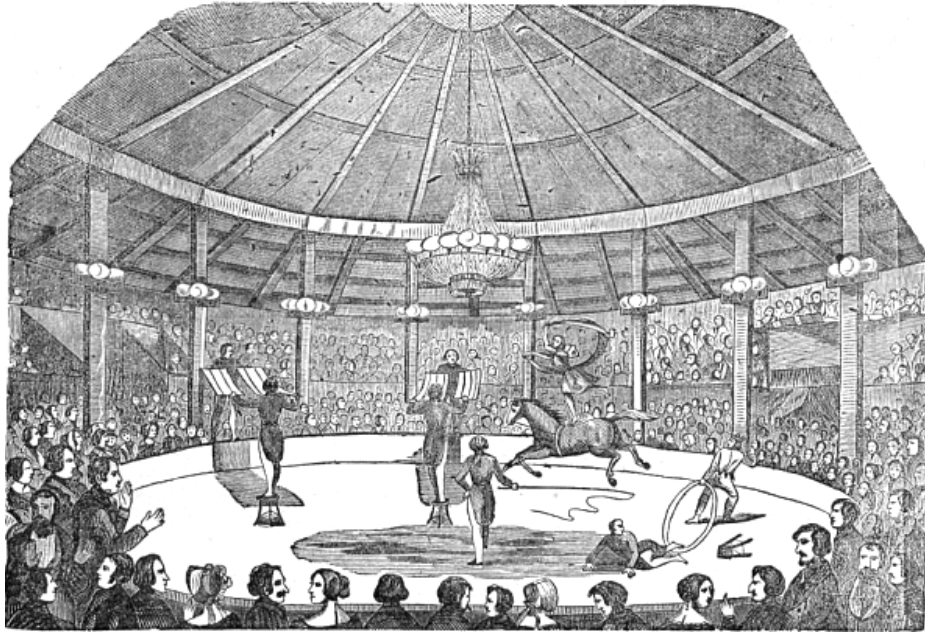


Figura 64. Teatro Circo de Mr. Paul, publicado en el periódico La Ilustración (Madrid) en 1849. Obtenido de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004233086&page=8>

Arturo Castilla, empresario y conocedor de nuestro circo, señala el año de 1830 como el origen de un “barracón pobre y destartalado, levantado al final de la calle Caballero de Gracia” regentado por Mr. Avrillón.

Según este autor, en él actuaron artistas de circo como el Nicolet y Franconi de París, entre ellos, el célebre gimnasta Auriel y el domador de caballos Paul Laribeau, quien acabaría afincándose en la capital. Raúl Equizábal o José Torner citan a Paul Laribeau y lo fechan en 1827.

Este baile de fechas no resulta de importancia para el desarrollo de este capítulo, que no pretende hacer un estudio histórico pormenorizado del circo en España, sino crear un marco de referencia y recoger de algún modo, el arraigo de este arte en nuestro país.

Por ese motivo, tomaremos la referencia del **Circo Olímpico**, que aparece reconocido de forma más generalizada, como el primer circo estable en

Madrid y que estableció la compañía formada por Mr. Avrillon y Paul Laribeau.

II.2. PERIODO 1830- 1866

Poco se conoce de su programa de espectáculos, que se desarrollaba los jueves y domingos de los meses estivales, según se anunciaba en la prensa, al igual que se desconocen las características de la construcción, aunque la más que posible provisionalidad de su estructura, hizo que en 1834 decidieran su traslado a un edificio de la Plaza del Rey conocido por la Casa de las Siete Chimeneas, al que llamaron **Teatro del Circo**.



Figura 65. Ilustración Teatro del Circo. Obtenido de:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001066627&page=10&search=teatro+circo+incendio&lang=es>

El domingo por la tarde era inicialmente el único día de función. Los volatineros eran la gran atracción del público, junto a los números ecuestres de los más de dieciocho caballos y veintidós artistas que formaban la compañía.

Los planos existentes de Madrid de la época, muestran un edificio en planta constituido por una parte rectangular, con área de acceso, vestíbulo, pasillos de circulación del público y espacio destinado a artistas y animales. Por otra parte, aparece un espacio circular en el que se encontraba el escenario y los asientos dispuestos en torno a él.

Progresivamente se fueron incluyendo mejoras que permitían desarrollar los espectáculos con diferentes condiciones climatológicas y donde se anunciaba a bombo y platillo la ubicación de paja alrededor de las sillas para evitar que los espectadores tuvieran sensación de humedad.

Se incluyeron algunos números de pantomima que simulaban combates con caballería. Desde los cuatro reales que costaba la grada hasta los doce reales de la silla de barandilla, diferentes estratos sociales podían disfrutar de estos números.

Imitaciones de sonidos o instrumentos como las de Manuel Pinós, actuaciones de músicos equilibristas como el indio Cassoul, números de fuerza como los de Teófilo Gallerón- el “Hércules Español” que ofrecía ochocientos reales a aquel que le venciera en escena-, saltos de trampolín, ejercicios de maroma tirante o el acróbata que tragaba media vara en el café de Santa Catalina, no son más que una minúscula parte del movimiento que se fraguaba en la ciudad.

Al igual que Madrid, otras ciudades del país tenían infinidad de artistas que mostraban sus dotes en cualquier lugar donde hubiese público con ganas de disfrutar de sus proezas.

Junto a estos primeros movimientos en la capital de España, nace, de forma paralela, de la mano del artista Jean Baptiste Ausiol un espacio en la Rambla de Barcelona, donde posteriormente se edificó el **Gran Teatro del**

Liceo, en el que se realizan espectáculos ecuestres circenses junto a otros números de acrobacia o grotescos.

En 1846, en Madrid, el edificio donde se levantaba el Teatro del Circo, propiedad de los Condes Polentino, fue adquirido por el Marqués de Salamanca, modificando la escena y decoración anterior y logrando, con la reforma, elevar el aforo hasta mil seiscientas personas. Poco tiempo después, suprimió los espectáculos circenses y lo transformó en un espacio operístico por el que desfilaron todas las grandes figuras de la época, convirtiéndose en un lugar de referencia para el teatro lírico.

Tras cerrarse en 1847 por su deficitaria actividad, fue adquirido por D. Basilio Basili quien, tras una nueva reforma y redecoración, lo abrió al público un año más tarde. Destacaba el color blanco de su bóveda, con relieves dorados, de cuyo centro colgaba una gran lámpara de gas y junto a ella guirnaldas y una gran corona de laurel.



Figura 66. Ilustración recreación ruinas incendio Teatro Circo. Obtenido de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001091983&page=4&search=teatro+circo+incendio&lang=es>

En 1876, un 13 de noviembre, el edificio sufrió un gran incendio, quedando destruido. A pesar de ello fue reconstruido, reanudando sus actuaciones

un mes después y siendo finalmente demolido y reinaugurado en el mismo solar, un nuevo circo en el año 1880.

Sobre el año 1847, Paul Larribeu, volvió a construir un nuevo espacio de características similares al anterior, en la calle Barquillo, conocido como **Circo de Madrid**. Con capacidad para mil cuatrocientas personas, se encontraba dividido en cuatro zonas, donde el público podía asistir abonando precios diferenciados en cada una de ellas. Inicialmente, se destinó a ejercicios de caballos y equitación, aunque a lo largo de su historia fue reconstruido y mejorado, conociéndose como Circo de la Bolsa, El Circo Paul o Nuevo Circo. Llegó a contar durante un tiempo con una famosa pista de patines, siendo derribado hacia 1880.

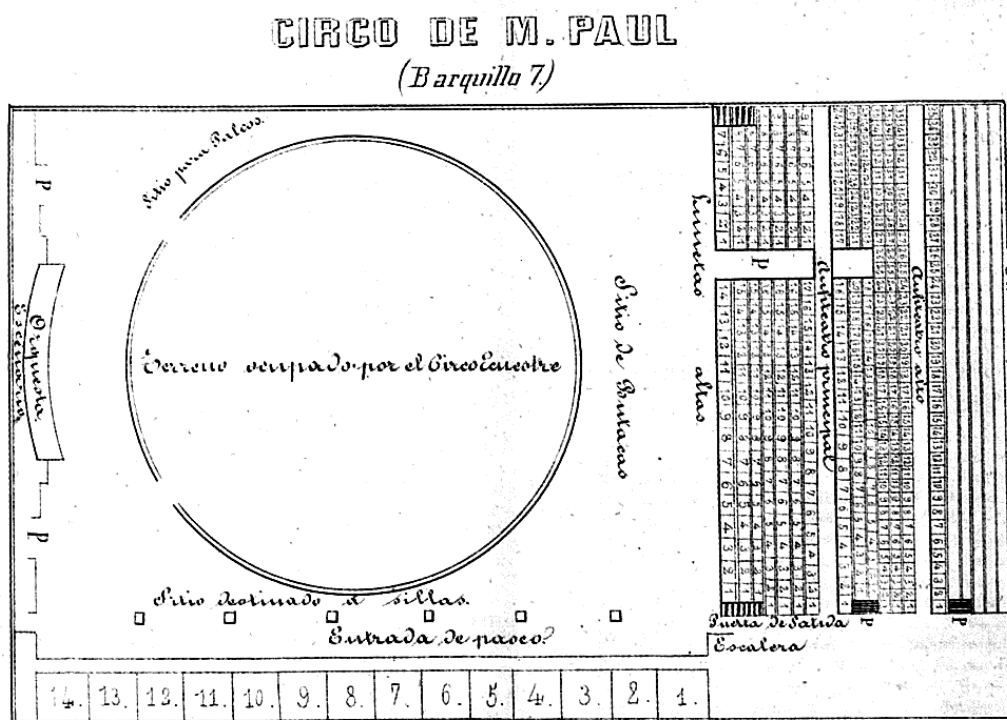


Figura 67. Plano Circo de M. Paul. Obtenido de:

http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Circo_Paul#mediaviewer/File:Circo_de_Paul.JPG

Como competencia al circo de Larribeu, en la cuesta de Santa Bárbara, se encontraba otro barracón circense conocido como **Circo de Colón**.

Progresivamente iban apareciendo a lo largo de la geografía española edificios destinados al teatro circo, llegando entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX a contar con más de sesenta edificaciones de este tipo en cerca de cuarenta ciudades españolas.



Figura 68. Dibujo del interior de sala y espectáculos en el Circo de Colón, Madrid, Publicado en La Ilustración Española y Americana. Obtenido de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001140593&page=2&search=circo+colon&lang=es>

En 1844, se construye en Málaga el **Teatro-Circo de la Victoria**, donde se desarrollan espectáculos de teatro, ecuestres y de exhibiciones acrobáticas. Desde sus inicios tuvo problemas con la edificación, ya que parecía no

tener la solidez necesaria. A pesar de ello, su vida se prolongó hasta 1881, donde el estado de sus estructuras hizo imposible seguir manteniendo el edificio.

Su utilidad cambió unos años más tarde a su inauguración, debido a que la plaza de toros existente en la ciudad de propiedad privada fue derribada, por lo que hasta la construcción de la plaza de toros de la Malagueta en 1876, se acondicionó este espacio para las corridas taurinas.

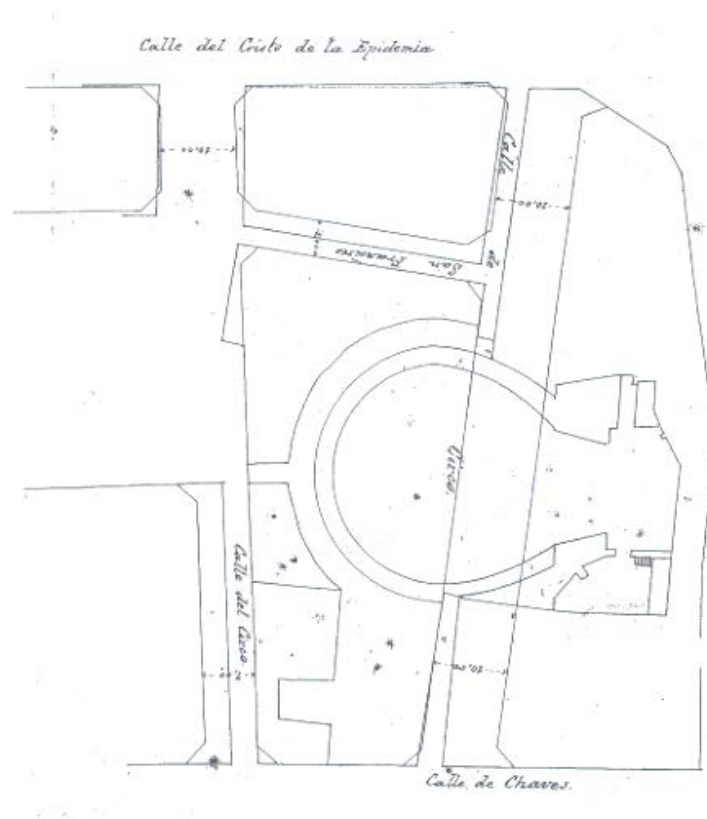


Figura 69. Plano del Circo de la Victoria en la Plaza Puerto Parejo. Obtenido de: dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2571347&orden=0

De este modo, se derribó el escenario y se adaptó para este tipo de eventos, lo que lo convirtió en un espacio polivalente donde podían darse diferentes tipos de espectáculos, siempre y cuando el tiempo lo permitiese, ya que se trataba de un espacio abierto. Espacio circular, con tierra en el coso central y una galería de dos pisos en las que se encontraban las gradas y algún maltrecho palco, sirvió de espacio de ocio para los malagueños, que si bien,

no contaban con números y representaciones de alta calidad en este lugar, si disponían de precios en sus entradas tan reducidos, que era la única posibilidad de entretenimiento para muchos.

Unos años más tarde, en 1846, se abría en Cádiz el **Teatro Circo Olimpia**. En un amplio patio del Hospital de Nuestra Señora del Carmen, que había sido utilizado durante un tiempo de como picadero de caballos y espacio de adiestramiento de estos animales se construyó un edificio con estructura de madera cubierta por un techo de lona. Al tratarse del primer espacio dedicado a este tipo de representaciones despertó rápidamente el interés de los gaditanos, que se convirtieron en asiduos espectadores. Por el paso durante años la compañía de Paul Larribeau, realizando sus números ecuestres y de acrobacia en sesiones dobles durante toda la semana. Posteriormente el espacio cambio de propietario, siendo adquirido por el adinerado D. Pedro Bedoya y Serna, que lo transformó en un teatro, al que llamó Teatro del Circo. En su programa incluía actuaciones de compañías dramáticas y líricas. En el año 1863, con el fallecimiento del propietario, este lugar se cerró definitivamente.

Pasaron unos años, hasta 1853, para que se levantara el **Teatro Circo Barcelonés**, en la capital Catalana. Su punto de partida era un salón de baile conocido como Salón Artístico que se encontraba en la casa de un ciudadano inglés afincado en la ciudad. Con la intención de poder ampliar el espacio para poder ejecutar números ecuestres y gimnásticos, se realiza un proyecto que desemboca en la apertura de este Teatro Circo Barcelonés.

Con las gradas situadas alrededor de la escena y una fila de palcos en forma de herradura, se crea un espacio luminoso, gracias a las claraboyas del techo y a una estructura amplia soportada por columnas de hierro forjado. A lo largo de su historia fueron realizándose mejoras, algunas de ellas buscando dar mayor calidad al local, como la instalación de un segundo piso y palcos en la platea o mejoras en la acústica y decorados,

retoques en su estructuras, así como algunos cambios forzados por el incendio que sufrió en 1863, accidente relativamente común en los circos de la época



Figura 70. Acceso al Teatro Circo Barcelonés desde la Rambla. Obtenido de: <http://barcelofilia.blogspot.com.es/2012/10/teatro-circo-barcelones-c-montserrat.html>

Con capacidad para dos mil trescientos espectadores, fue readaptando sus espectáculos a las exigencias de los tiempos y del público, cambiando su nombre por el de Teatro de la Opera o por el de Casino de París, donde sus números tenían más carácter de café-teatro y *music-hall*.

En 1944 cerró definitivamente, dejando atrás una historia de éxitos que marcó la vida cultural de la ciudad. Estrenos de teatro con artistas de renombre, óperas, zarzuelas, espectáculos circenses y ecuestres realizados por compañías como la del Circo Price, pasaron por este espacio, que también llegó a ser, durante los años veinte, el referente barcelonés del flamenco.



Figura 71. Dibujo del interior del Teatro Circo Barcelonés en 1870, durante la celebración del I Congreso Obrero Español. Obtenido de: <http://barcelofilia.blogspot.com.es/2012/10/teatro-circo-barcelones-c-montserrat.html>

En el Paseo de Recoletos madrileño, se encontraba otra edificación conocida como **Teatro Circo del Príncipe**, de la cual, no se conoce con exactitud la fecha de su construcción, si bien, sí existen datos en la prensa de la época de una remodelación realizada en 1845.

Es en el año 1861, cuando consta otra remodelación del edificio, en esta ocasión de mayor entidad, gracias a la financiación del adinerado Simón Rivás, lo que hizo que también se le conociera como Circo de Rivas. Como modelo se tomó el Cirque d'Été de los Champs Élysées, proyectado por Jacques- Ignace Hittorff.

Cuidando hasta el último detalle y sin reparar en gastos, se logró levantar un impresionante edificio, cuya planta era un polígono de dieciséis lados, flanqueados por dos cuerpos rectangulares, en los que se encontraban las caballerizas y los salones de café y descanso.

El impresionante edificio despertó la curiosidad de los ciudadanos, que vivieron con expectación todo el proceso de construcción. Desde su apertura tuvo grandes elogios, lo que obligó, en cierta medida a que Tomás Price, tuviera años más tarde que apostar por la construcción del primer **Circo de Price**, ya que el público que asistía a las representaciones acrobáticas y ecuestres que realizaba en el Circo de Paul se sintió atraído por este nuevo espacio.

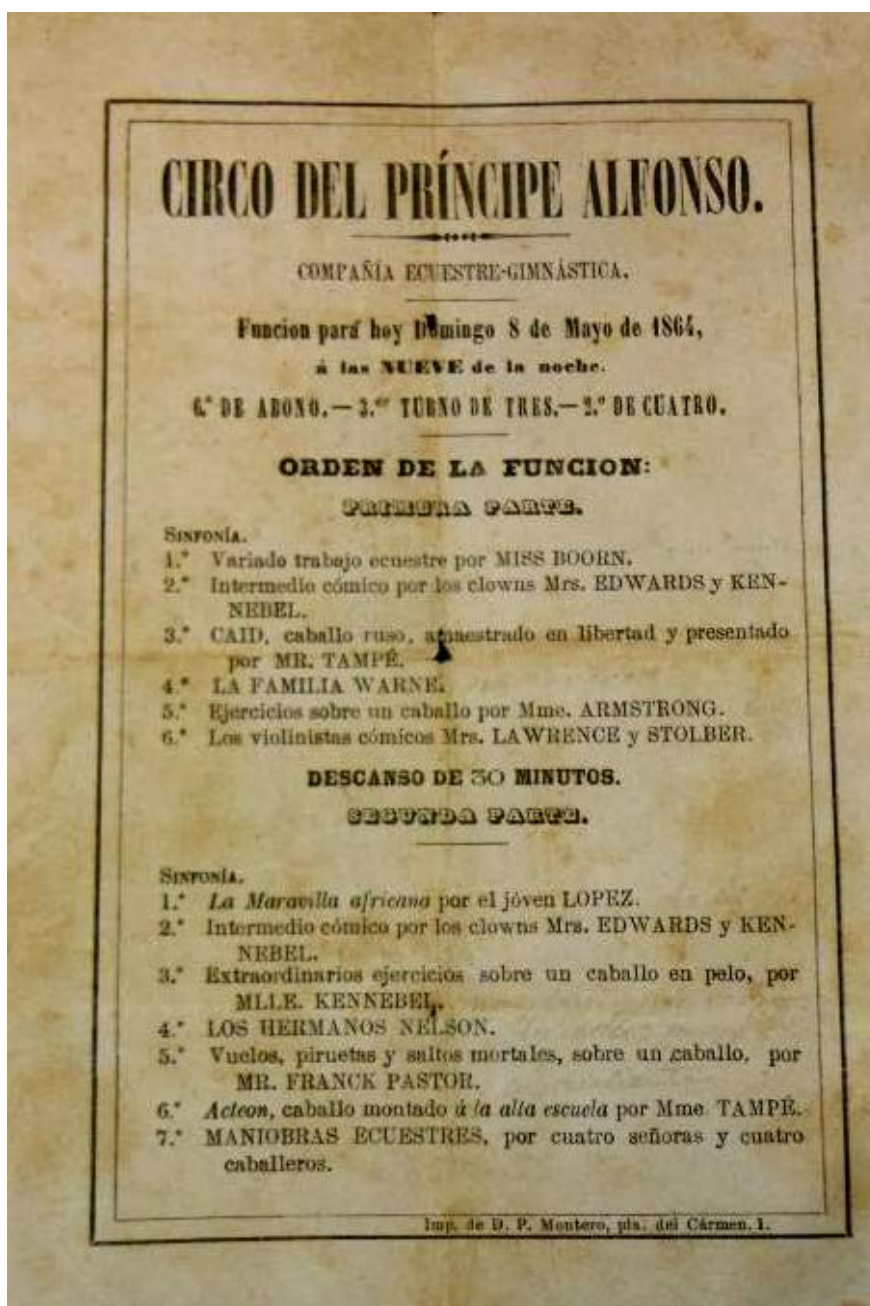


Figura 72. Cartel de Circo del Príncipe Alfonso. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/1864-cartel-circo-principe-alfonso-madrid-compania-ecuestre-gimnastica-caballos~x35580641>

En los programas de mano aparecían, un año tras otro, prestigiosas figuras circenses nacionales e internacionales que sorprendían a los espectadores con números imposibles. Además se desarrollaron una serie de conciertos con afamados músicos e ilustres directores de orquesta. En 1886, se realizaron obras de mejora, para poder ampliar la oferta de espectáculos, aumentando al mismo tiempo la capacidad del público, acomodado en los tres pisos de la sala que incluían sillas de pista, palcos bajos, palcos de entresuelo, graderío de entresuelo y anfiteatro de primera planta, organizándose, todos ellos en torno a la pista.

En el año 1870, el circo ecuestre se convierte en teatro, cambiando progresivamente el tipo de espectáculos que se desarrollaban en él, así como el espacio necesario para los mimos. Al mismo tiempo, pasa a llamarse Teatro y Circo de Madrid. En él, se representaban ahora óperas y grandes espectáculos que apasionaban a Rivás.

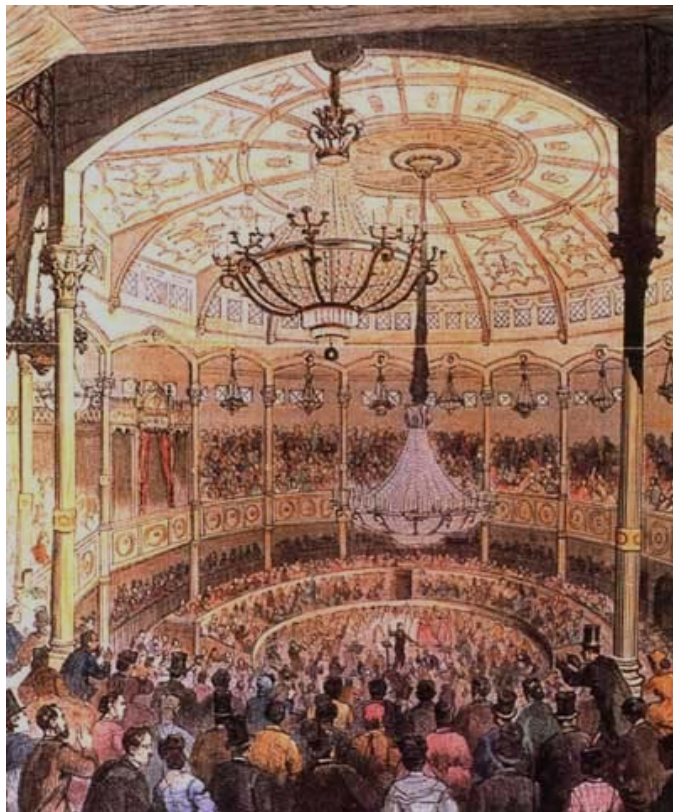


Figura 73. Interior Teatro Príncipe Alfonso. Obtenido de: http://www.madridhistorico.com/seccion5_historia/nivel2_informacion.php?idmapa=12&idinformacion=566&pag=3

Su interés, casi desmesurado por estas producciones, le hizo no reparar en gastos y llevó a cabo toda clase de eventos musicales, que lo convirtieron en el teatro de moda, donde le gustaba aparecer con asiduidad a la burguesía madrileña, como seña de distinción y prestigio.

Junto a los conciertos y las óperas, se representaron zarzuelas y grandes bailes. Los constantes cambios y la calidad de los espectáculos, favorecían que cada año se contara como un éxito, pareciendo haber encontrado una fórmula de espectáculo que aportaba grandes beneficios económicos.

Esto continuó así hasta 1883 donde comenzó la decadencia del Teatro Circo Príncipe Alfonso

Varios cambios de arrendatarios y propietarios, cierres intermitentes, temporadas inacabadas, etc., terminan, finalmente, por llevar al cierre definitivo del espacio.



Figura 74. Fachada del Teatro del príncipe Alfonso. Obtenido de:
http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=304

En las mismas fechas en las que se abrió este teatro madrileño, surgía en Málaga el **Teatro Circo de la Merced**. Edificio de madera, descubierto en sus inicios, se encontraba encajonado entre una iglesia y muros de callejuelas colindantes. En un maltrecho edificio circular, con fachada poco atractiva y de acceso complicado, se encontraba en forma semicircular, el espacio reservado para los espectadores, dispuestos en planta baja y primer piso. En él se realizaban representaciones teatrales, ejercicios gimnásticos, ecuestres y acrobáticos.

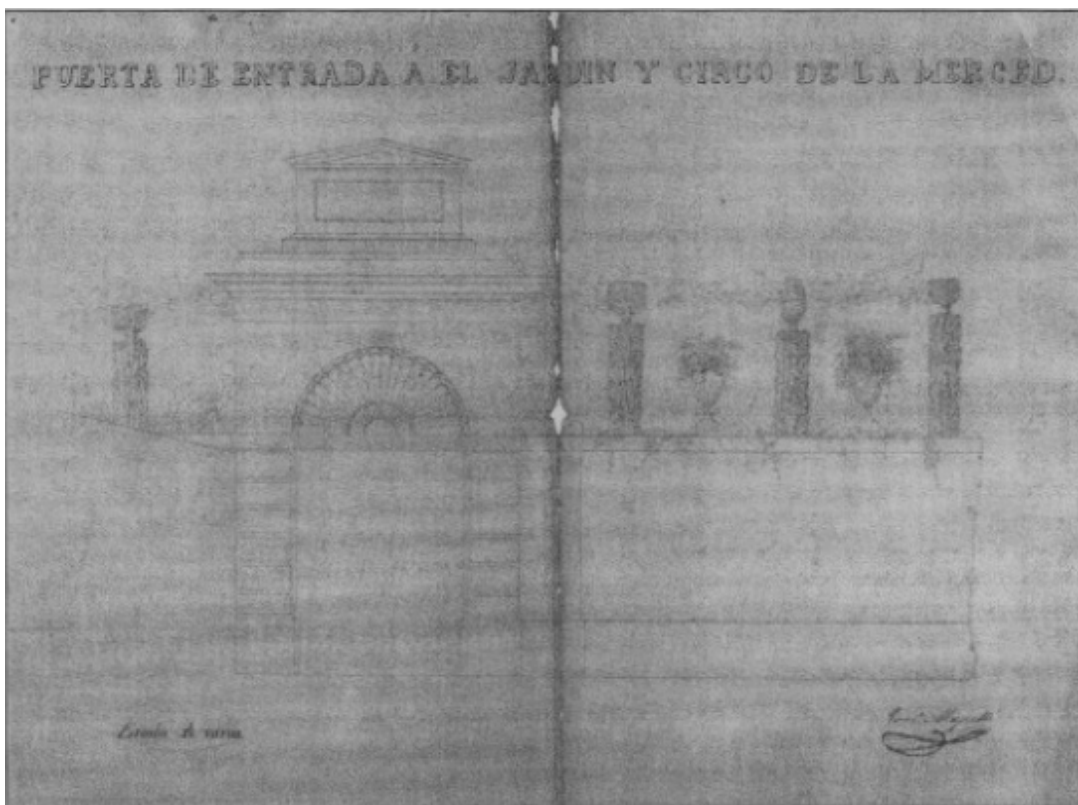


Figura 75. Plano de José Mapelli de la Puerta del Teatro Circo de la Merced. El Teatro-Circo de la Merced (Príncipe Alfonso o Libertad) Obtenido de: (Lara, 1996, p.118)

Poco a poco el espacio fue mejorando, se pudo cubrir con unos toldos, llegando, unos años después, a cerrarlo completamente. También se amplió con dos plantas más, que incluían, gradas y palco en la segunda de ellas y un gallinero con barandilla de hierro en la tercera.

En 1862, se reinauguró con el mismo nombre que el teatro circo madrileño, llamándose Príncipe Alfonso, contando con la presencia de la Reina, lo que

fue todo un acontecimiento y resultó un considerable impulso para este espacio.

En 1868, con la revolución que supuso la caída de Isabel II, pasó a llamarse **Teatro de la Libertad**, nombre del que no pudo disfrutar mucho tiempo, pues un año más tarde, sufrió un devastador incendio que lo redujo a un montón de cenizas.

A pesar del poco tiempo transcurrido desde su apertura, había calado hondo en los ciudadanos, por lo que se comenzó a estudiar la posibilidad de poder levantar una nueva edificación, que dio lugar en 1970, al **Teatro Cervantes**, erigido en el emplazamiento del destruido Teatro Circo de la Merced.



Figura 76. Vista interior del actual Teatro Cervantes. Obtenido de:
<http://www.teatrocervantes.com/es/seccion/informacion/p/historia-y-situacion>

II.3. PERIODO 1866- 1903

Por otro lado, en 1866, veía la luz, en la capital andaluza el **Teatro Circo del Duque**. Edificado en el templo de San Miguel, comenzó su primera etapa como circo, pasando posteriormente a transformarse en teatro y en sus últimos años en un cine, suerte compartida a lo largo de la historia, con otros Teatro Circo de la época.

Esta continua adaptación le llevó a cosechar éxitos y a ser un espacio activo que podía realizar una media de cuatro o cinco sesiones diarias. Sólo el primer año funcionó principalmente como circo, incluyendo más tarde espectáculos de zarzuela y revista, en los que se apostaba por los artistas locales y por el género cómico.

Con su reconocimiento como teatro y con las pertinentes remodelaciones necesarias, fue un espacio popular, donde las obras de los Hermanos Quintero tenían especial aceptación.

Se pudo mantener varios años, gracias a la fidelidad de su público, hasta que pasó a convertirse en sala de proyecciones cinematográficas, para ser demolido finalmente en 1938.

En otro de los lugares donde se abrió un teatro circo, fue en la localidad valenciana de Vila Joiosa, en 1868. Ubicada en la playa de La Vila, tuvo un proceso similar al experimentado por el **Teatro Circo del Duque**, pasando en unos años de circo a teatro, donde se presentaron principalmente zarzuelas y posteriormente se transformó en cine, siendo demolido en 1914 tras no serle concedida al contratista una prórroga de explotación de aquel curioso edificio circular que se levantaba junto al mar.



Figura 77. Imagen del peculiar edificio del Teatro Circo de Villa Joiosa, junto al mar. Obtenido de: http://www.villajoyosa.com/cultura/certamenes/centenario/noticias/ver_noticia.php?item=3487

La postura favorable del consistorio, así como el beneficio que el espacio aportaba a la población y la poca o ninguna incidencia negativa que tenía respecto a las labores de pesca, no fueron suficientes para prolongar la vida del Teatro Circo de La Villa.

Ese mismo año, en 1868, nació en Madrid un espacio histórico, como es el **Teatro Circo Price**. Thomas Price, reconocido domador de caballos, atleta y acróbata irlandés, descendiente de una familia de acróbatas que había llegado a Madrid en 1847, se instala en la ciudad en 1858, haciéndose popular gracias a la organización de espectáculos en los que participan celebres compañías de acróbatas. Estas actuaciones se desarrollan en un barracón cercano a la Puerta de Alcalá y atraen a multitud de público, en una ciudad emergente y en pleno apogeo de las artes circenses.



Figura 78. Mr. Thomas Price. Obtenido de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001094911&page=1&search=price&lang=es>

Price viajaba continuamente para buscar nuevas estrellas para su circo, encontrando, en una de estas expediciones al extranjero al inglés William Parish, que llegó a España con un espectáculo en el que aparecían doce caballos.

Dada la gran aceptación que tenían sus representaciones, Thomas Price pensó crear un circo estable, donde pudiera mejorar la calidad de sus espectáculos y ofrecer al espectador mayor comodidad.

Así lo hizo y, en 1868, en el terreno del antiguo Jardín de Recoletos, abrió sus puertas el primer Circo de Price, obra del arquitecto Pedro Vidal de la que se hizo cargo William Parish, tras el fallecimiento de Price.



Figura 79. William Parish. Obtenido de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001107050&page=16&search=william+Parish&lang=es>

La construcción estaba rodeada por un jardín, teniendo desde la calle dos accesos al recinto, uno más ancho en la zona media destinado a la entrada de público y otro en el extremo derecho, para la entrada de artistas y los animales que intervenían en los espectáculos.

En la edificación rectangular, el escenario y las caballerizas quedaban en la parte izquierda y a la derecha, se encontraba la pista y las gradas, que eran atravesadas por un pequeño corredor que comunicaba la calle con el distribuidor de los palcos, careciendo de vestíbulo.



Figura 80. Ilustración del exterior del Teatro Circo Price. Obtenido de: <http://www.teatrocircoprice.es/web/index.php/elprice/historia/1>

La amplitud del espacio dedicado a la orquesta, el escenario y los camerinos, mostraba la importancia que se le daba a los espectáculos que se realizaban en él, conociendo sus características y complejidad, que hacían necesario disponer de un lugar versátil y adaptable a las diferentes actuaciones.

El espacio siguió cosechando éxitos, lo que llevó al diseño de un nuevo circo, que diera respuesta a las necesidades de una población en continuo crecimiento.

El 5 de diciembre de 1880, Parish inaugura el nuevo Circo Teatro Price, en la Plaza del Rey, sobre las ruinas del olímpico, quemado en 1876.

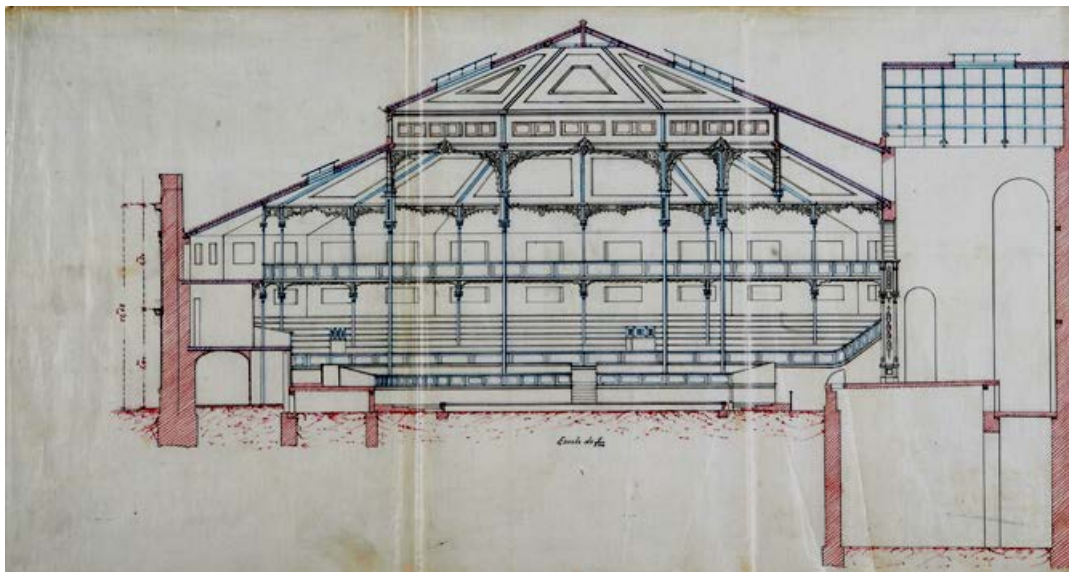


Figura 81. Proyecto del teatro Price en la Plaza del Rey. Obtenido de: <http://www.teatrocircoprice.es/web/index.php/elprice/historia/2>

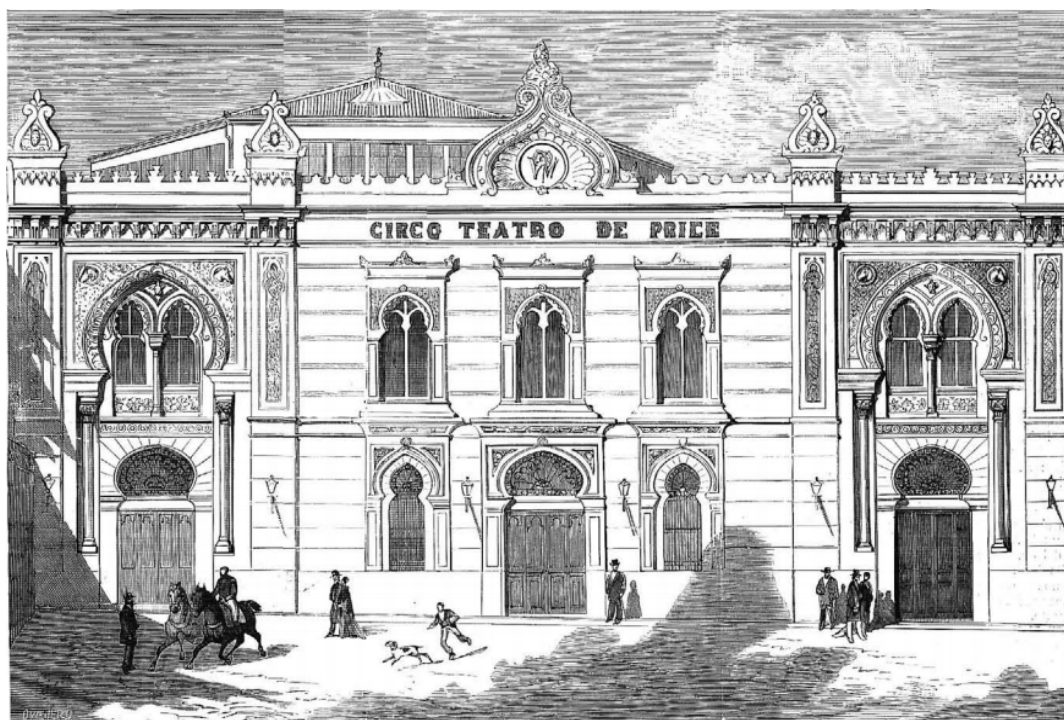


Figura 82. Fachada del Nuevo teatro y circo Price de Madrid. Obtenido de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001107050&page=12&search=price&lang=es>

Proyectado por Agustín de Villajos, tenía una superficie de veinticuatro mil pies cuadrados, compuestos por planta baja y principal. La sala de espectáculos tenía forma de polígono de dieciséis lados, incluyendo un escenario con una embocadura muy decorada y una pista de 13,75 metros de diámetro, alrededor de la cual se disponían sus tres mil trescientas localidades. Fuera de la sala, el vestíbulo, el acceso a las gradas y las

escaleras de entrada de público y trabajadores, así como las caballerizas, despacho de billetes y contaduría completaban el espacio. En la parte superior, se encontraba el corredor de distribución, los camerinos y el café. Para la decoración de la fachada, tras varios proyectos, se decidió una mezcla de motivos neoárabes con elementos fantásticos.

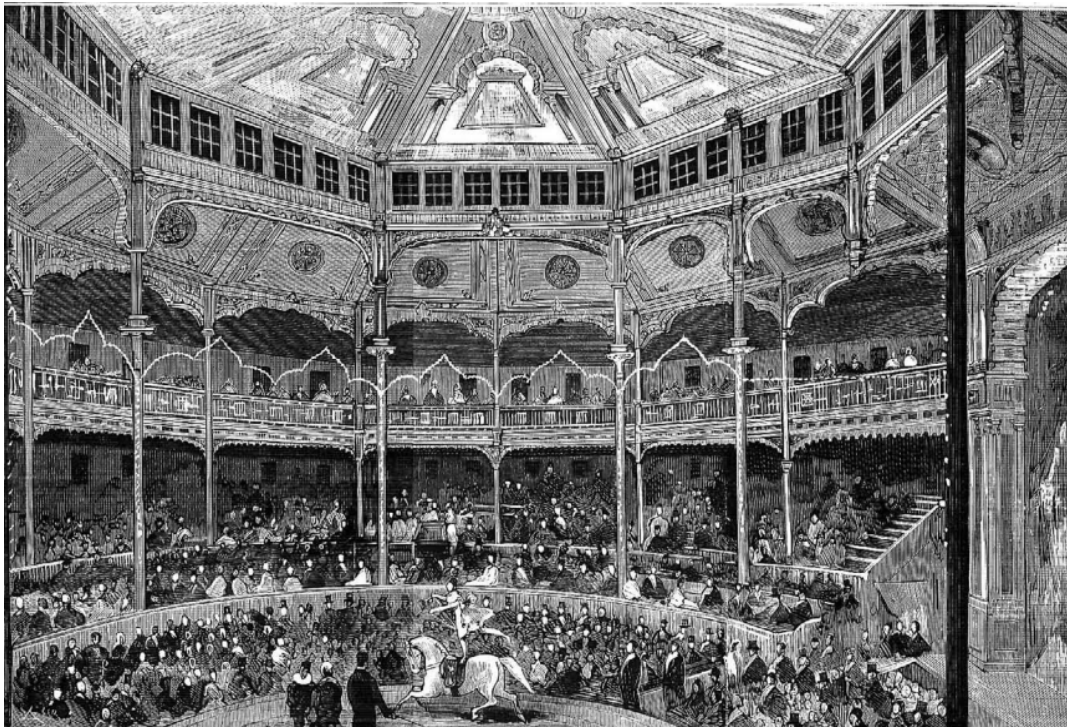


Figura 83. Sala de espectáculos del Nuevo Teatro y Circo Price de Madrid. Obtenido de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001107050&page=12&search=price&lang=es>

Tras el fallecimiento de Parish, en 1917, el espacio cambia su nombre hasta el año 1927, por el de Circo de Parish, en homenaje al que durante años había llevado su gestión, recuperando más adelante, su nombre original.

En los años veinte, se combinan espectáculos circenses con conciertos de música clásica, zarzuelas, números de revista, combates de lucha libre y boxeo, lotería o bailes de máscaras. El espacio se convierte en un referente para los madrileños.

Con el fallecimiento de Parish, su hijo Leonard le sucede en la dirección (1917 - 1930) y posteriormente Mariano Sánchez Rexach (1930 - 1936). Es una época de esplendor para el Teatro Circo Price, que se ve truncada con

el comienzo de la Guerra Civil y el bombardeo de la ciudad que destruye el edificio.



Figura 84. Leonard Parish. Obtenido de:
<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1452/1487492/>

En 1940 se reconstruye, siguiendo el proyecto de los arquitectos Modesto López Otero y Miguel de los Santos, que entre otras modificaciones permiten cambiar el escenario de madera, revestir de mármol las columnas metálicas del vestíbulo, reformar las caballerizas, reducir el tamaño de la pista y abrir un acceso central para el público. La dirección del circo en los próximos años pasa por diferentes manos, de personas tan relevantes para la historia del circo en nuestro país como Francisco Perezoff (1940 - 1941), Juan Carcellé (1941 - 1960) o la empresa formada por Manuel Feijoo y Arturo Castilla (1960 - 1970), realizando nuevas reformas en el edificio, entre las que se incluye, la ampliación del aforo hasta las dos mil localidades iniciales y la creación de un palco de autoridades, siendo el momento en el cual para muchos vuelve a recuperar la popularidad

perdida, tanto por su eficiente gestión, como por el trabajo realizado por sus predecesores.



Figura 85. Teatro Price . 1960. Obtenido de: <http://www.rafaelcastillejo.com/circo-1.htm>

El Teatro Circo Price vuelve a vivir una época dorada, considerándolo como la “Catedral del Circo Español”, por el que pasan los mejores artistas del panorama nacional e internacional, no únicamente de espectáculos circenses, sino incluyendo todo tipo representaciones como la revista de Mary Santpere, músicos de diversos estilos, destacando entre ellos a Miguel Ríos, que debutó en sus tablas, prestigiosos cantaores flamencos como Rafael Farina, Antonio Molina o Juanito Valderrama o humoristas como Luis Sánchez Polack “Tip”.

A pesar del éxito y para sorpresa de muchos, un 12 de abril de 1970, cierra sus puertas, conmocionando a la sociedad madrileña y a los artistas que habían crecido profesionalmente en este espacio.

Comienza entonces un movimiento donde empresarios, artistas, intelectuales, expertos en artes circenses y asociaciones apuestan

decididamente por la recuperación de este símbolo para la vida cultural de la ciudad.

Finalmente, gracias a la colaboración de las Administraciones Públicas y a una larga lucha de más de veinte años, en la finca de la antigua fábrica Pacisa, en la ronda de Atocha, el nuevo Teatro Circo Price, vuelve a resurgir, inaugurándose oficialmente en marzo de 2007, con una fuerte inversión del ayuntamiento de Madrid, en una clara apuesta para volver a recuperar este histórico espacio escénico, que incorpora a la ciudad dentro de la red de capitales que disponen de un circo estable, como París, Bruselas, Múnich, Ámsterdam, Londres o Budapest, entre otras.

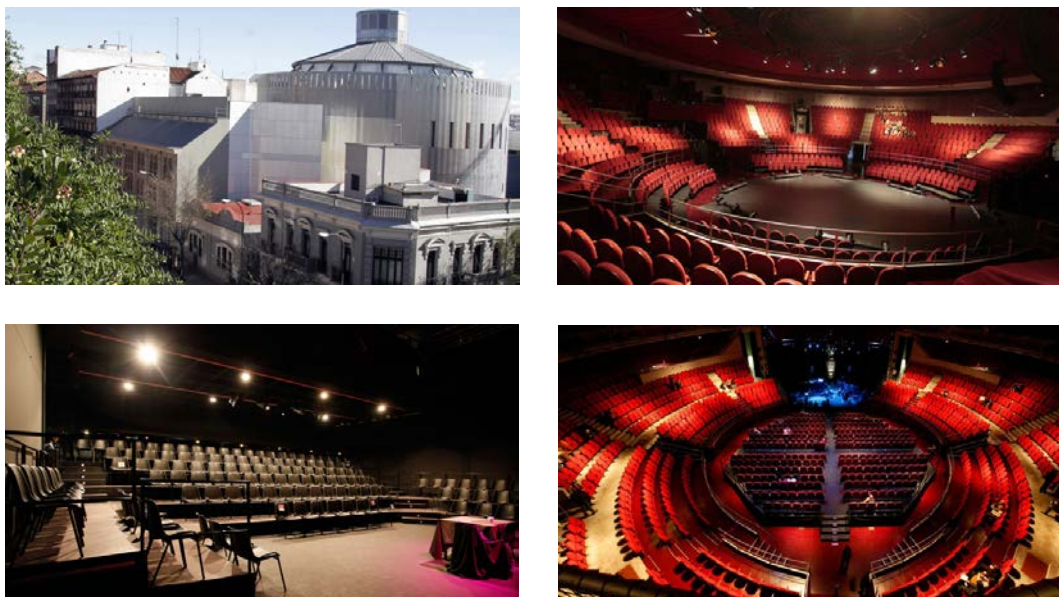


Figura 86. Aspecto del actual Teatro Circo Price. Obtenido de: <http://www.teatrocircoprice.es/>

En los planos de Madrid de 1848 y en algunos de años posteriores, aparecen otros espacios escénicos de los que no se conserva información, como son el **Circo Hipódromo**, que por su planta, sí parece tener grandes dimensiones incluyendo un amplio jardín. También aparecen referencias al **Circo Gallístico** ubicado en el Paseo de Recoletos y destinado principalmente a la pelea de gallos, que contaban con muchos seguidores o el **Teatro Circo del Retiro**.



Figura 87. Cartel Circo Hipódromo de Madrid. 1884. Obtenido de:
<http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Magia/Exposicion/Seccion05/Sub1/Obra04.html?origen=galeria>

Una vida mucho más efímera tuvo el **Teatro Circo Español**, que se inauguró en Valencia en 1869 y cerró tan sólo seis años después, en 1875, siendo derrumbado.

Como ya había sucedido con Madrid, el crecimiento demográfico se podía observar, en mayor o menor medida, en otras ciudades del país, entre las que se encontraba San Sebastián. Unidos a estos movimientos de población aparecen otros: La localidad se convierte en ciudad de moda para los aristócratas a partir de que la reina Isabel II decidiera pasar en ellas sus vacaciones estivales, bajo recomendación médica, para poder realizar baños en el mar que paliaran sus problemas de piel.

El renombre que va tomando la ciudad de San Sebastián le obliga a extenderse, derribando en 1864 las murallas que la limitan y desarrollan un nuevo plan de urbanismo.



Figura 88. Edificio del Teatro Circo,1870. Obtenido de: <http://comedurasdetarro.over-blog.es/>. Álbum personal de Fco. López Alén. Fotografía del original José Luis Leclercq Carrasco, digitalizado por José María Leclercq Sáiz

Entre las nuevas edificaciones que se construyen se encuentra un Teatro Circo, siendo un peculiar edificio de forma circular, cuyo arquitecto fue Antonio Cortázar, el mismo que había diseñado el ensanche. Esta edificación se considera necesaria para el disfrute de la población, interpretándose en ella espectáculos de *varietés*, teatro y música.

Durante años, fue un lugar de ocio para los donostiarras, cerrando sus puertas finalmente y convirtiendo el edificio en la iglesia de los PP Jesuitas.

En otros lugares de la ciudad hubo pequeños intentos para crear espacios escénicos de este tipo, acabando uno de ellos convertido en casino y otro arrasado por las llamas en un incendio.

Ese mismo año se abre en las Islas Canarias, en Santa Cruz de la Palma, el **Teatro Circo de Marte**, para crear un espacio donde realizar peleas de gallos, que contaban con numerosos seguidores. Al mismo tiempo, pretende ofrecer otra clase de espectáculos que despiertan el interés del público, como los festivales ecuestres, las acrobacias o los espectáculos de *varietés*. Por otro lado, se utiliza para realizar conciertos o bailes en sus tradicionales carnavales.



Figura 89. Imágenes de diferentes actos realizados en el Teatro Circo de Marte a lo largo de historia. Obtenido de: http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/escudero/Teatro_Circo_Marte.asp

De planta similar a la de los coliseos romanos, sufre su primera rehabilitación importante en 1918, en la que se acondiciona el espacio para la realización de actividades teatrales, reservando un lugar para los espectadores en forma de herradura y construyendo una caja escénica. Los elementos decorativos también cambian en esta rehabilitación.

Durante un tiempo se representan espectáculos de carácter dramático y musical, siendo más adelante, cuando se incluyen proyecciones cinematográficas.

En 1981, el ayuntamiento adquiere el inmueble y lo recupera como espacio escénico, al mismo tiempo que lo declara Bien de Interés Cultural.

De nuevo, de vuelta a la Península y más concretamente en la ciudad de **Cádiz**, surge en 1872 el **Teatro Circo Romea**. Inaugurado el día 24 de diciembre del citado año, representó en su apertura el Antigo Nacimiento de la Tía Norica, cuyas funciones se prolongaron hasta el mes de febrero.

En el espacio que anteriormente había ocupado el Convento de las Descalzas, se levantó un amplio teatro de madera, que ofreció durante sus primeros años espectáculos de música y magia, así como algunas funciones dramáticas, por lo que era más conocido como Salón de Variedades.



Figura 91. Vista actual del Teatro Circo de Marte. Obtenido de: <http://www.santacruzdelapalma.es/sclapalma/?q=node/436>

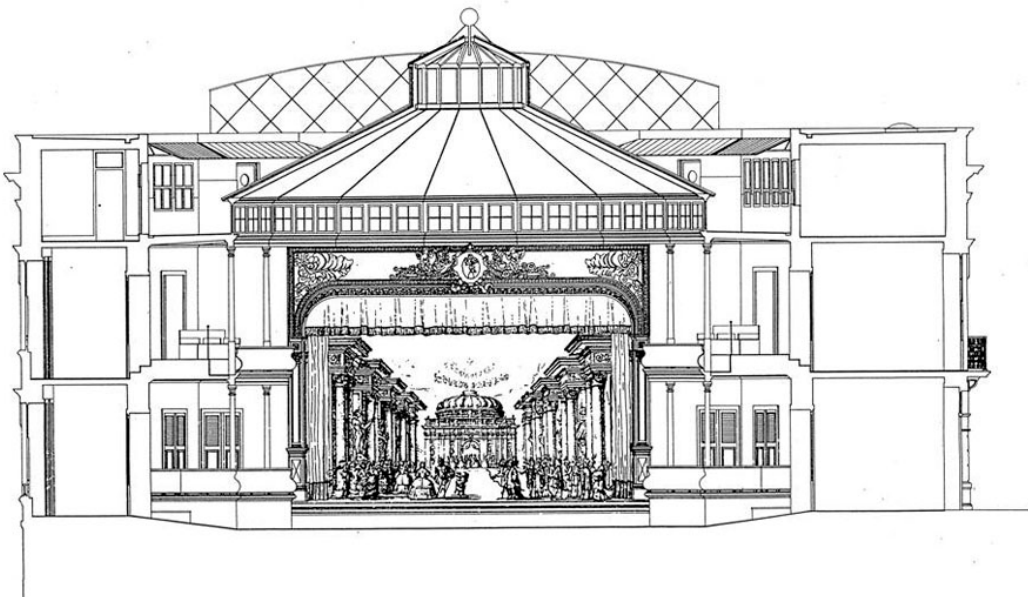


Figura 90. Plano rehabilitación Teatro Circo de Marte. Obtenido de: <http://www.alfarquitectos.com/proyectos/rehabilitacion-del-teatro-circo-de-marte/>

Años más tarde y tras remodelaciones que le permiten mejorar sus instalaciones, logra aumentar el número de espectáculos, principalmente de carácter dramático, pasando a llamarse Teatro Romera. Con este nuevo

nombre se presenta ante el público el 23 de marzo de 1876, manteniendo desde entonces una función diaria que comenzaba a las ocho de la tarde y dos funciones los domingos.

Diez años más tarde, el Teatro Romea fue desmontado para montarlo de nuevo en un lugar más céntrico de la explanada que ocupaba, aprovechando este traslado para realizar de nuevo algunas mejoras y modernizar sus localidades.

De este modo, tuvo una nueva reapertura el 7 de Septiembre de 1886, con un espectáculo de zarzuela, viéndose con el tiempo obligado a desaparecer, al tomar el terreno un valor urbanístico.

En Mallorca, el **Teatro Circo Balear**, se inauguraba en 1875, un mes de diciembre. Con dieciséis metros de altura y treinta y seis de diámetro, se erigía una curiosa edificación circular, con una fila de pequeños ventanales en la parte superior. El edificio parecía simular una carpa circense, con colores blancos y rojos y un templete de formas chinescas. Desde sus inicios se dedicó a las representaciones teatrales y circenses, con memorables espectáculos que no pasaron desapercibidos para los habitantes de la ciudad.

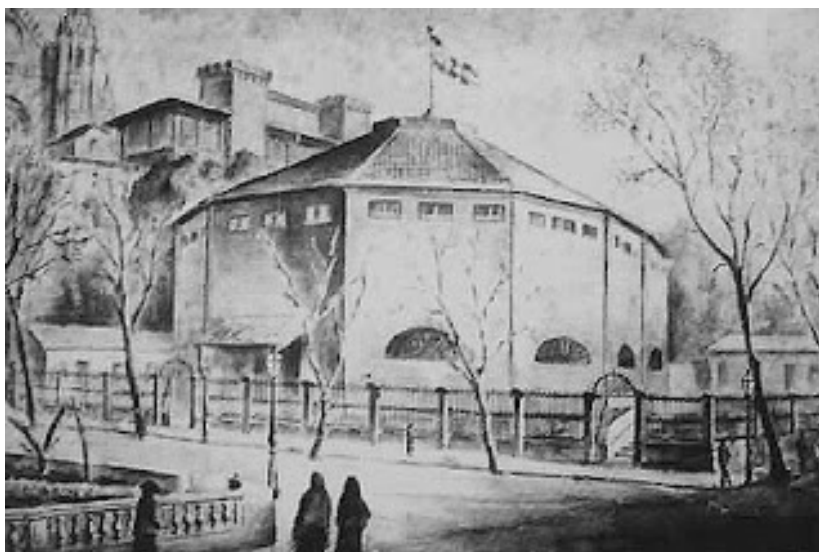


Figura 92. Recreación del Teatro Circo Balear de 1875. Obtenido de:
<http://fotosantiguasdemallorca.blogspot.com.es/2011/05/el-antiguo-teatro-lirico-de-palma.html>

En 1900, sería derribado para construir el Teatro Lírico de Palma, que no conservó nada de la estructura anterior, siendo inaugurado dos años más tarde con la ópera *La Bohème*. Tras diez años de representaciones, con un estilo más lejano al de sus inicios, se comenzó a utilizar como cine, funcionando así hasta 1968, cuando fue derruido para construir la zona ajardinada de S'Hort del Rei, que recuperaba los terrenos que años anteriores le habían sido ocupados para la edificación de Teatro Lírico.



Figura 93. Postal Teatro Lírico de Palma. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/postal-teatro-lirico-palma-mallorca-baleares~x21337828>

Junto a estos majestuosos edificios, se iban creando pequeños espacios escénicos de teatro circo en muchas ciudades, de los que se guarda poca o ninguna documentación, al no tratarse de lugares físicos que perdurasen en el tiempo. Esto no hace sino señalar que el número de espacios dedicados a este tipo de representaciones es mucho mayor de lo que se conserva en los archivos, debiendo recurrir en la mayoría de los casos a recuerdos colectivos de los habitantes para sacar a la luz estos lugares.

Algo parecido sucede con el **Teatro Circo de Eguilaz**, en Jerez de la Frontera. En la plaza del mismo nombre, en honor a Luis de Eguilaz, un destacado dramaturgo gaditano de la segunda mitad del siglo XIX, se

encontraba este teatro circo de verano construido en 1875, sobre lo que antiguamente era el convento de San Cristóbal. En documentos de la época, se hace referencia a este lugar, que contaba con la autorización del Ayuntamiento y estaba formado únicamente por un escenario y una cerca de madera, sin otras localidades que sillas colocadas en el centro y asientos de gradas. Se habla también en estos documentos de los infructuosos intentos de colocarle un techo -el cual no tiene las suficientes garantías- y de la capacidad aproximada del recinto que era de dos mil personas, indicándose igualmente, que no reunía las condiciones propias de esta clase de edificaciones.

Si bien, no hay datos especialmente reseñables, este Teatro Circo ejemplifica las intenciones de muchas pequeñas poblaciones de contar con un lugar para este tipo de representaciones.

Continuando con la edificación de teatros circo por todo el país, encontramos en Gijón el célebre **Teatro Circo Obdulia**, que abre sus puertas en 1876.

En plena extensión de la ciudad el Ayuntamiento pretende crear un espacio dedicado al ocio con distintas edificaciones, pero finalmente únicamente se levanta este Teatro Circo Obdulia, gracias a un grupo de propietarios que, parece ser, deciden ponerle este nombre como pago al arquitecto que aportó los planos y decidió no cobrar por ello, aceptando que el espacio tomara el nombre de una de sus hijas.

Rodeado de un gran parque, en la zona conocida como Campos Elíseos, permitía acoger espectáculos de diferente índole, como *varietés*, números circenses, teatro, etc. Al mismo tiempo servía como sala de baile o celebración de mítines.



Figura 94. Edificio del Teatro Circo Obdulia. Obtenido de:
<http://patrimonioarquitectonicodeasturias.blogspot.com.es/2012/09/aquellos-cines-y-teatros-y-la-69-mostra.html>

Contaba con café, bar y restaurante, lo que ampliaba la oferta de servicios para el público, pudiendo acoger en el interior de la sala, hasta un total de tres mil quinientos espectadores.

Con el paso del tiempo, pasó a llamarse Teatro Campos Elíseos y a realizar proyecciones cinematográficas que se hicieron muy populares en la ciudad. Con un patio de butacas y anfiteatro circular de madera, era uno de los de mayor capacidad del país.

Finalmente, en 1964 fue demolido para construir viviendas, como sucedió en gran parte de sus alrededores.

Por las mismas fechas en las que nace el Teatro Circo Obdulia de Gijón, en la ciudad de La Coruña se solicitaba la instalación de un circo de madera, junto a la zona del puerto donde se pretendía dar espectáculos ecuestres, gimnásticos y acrobáticos.



Figura 95. Teatro Circo Obdulia en evidente estado de abandono. Obtenido de:
<http://www.lne.es/gijon/2013/01/27/circo-obdulia/1359802.html>

Tras el estudio de la propuesta presentado -con ciertas condiciones expuestas- por la autoridad competente, se autorizó su construcción solicitando, tan solo unos meses más tarde, la posibilidad de ampliación, de los permisos de construcción, del que se llamaría Circo Coruñés.

Debido a los grandes gastos que suponía para la compañía ecuestre que lo iba a realizar, necesitaba un espacio más amplio para poder amortizar su inversión.

La prórroga es aceptada bajo nuevas exigencias y se entra en un periodo de cambios, retrasos, nuevas solicitudes y exigencias llegando finalmente a desencuentros, por considerar que no se estaban llevando a cabo las representaciones acordadas y, además, el aspecto de abandono y ruina del edificio suponía un problema para la estética y cuidado del barrio.

De este modo, en 1880, se procede al derribo del Circo Coruñés, incluso antes de poder escribir en las páginas de su historia representaciones circenses o ecuestres que hubieran despertado el interés de los ciudadanos.



Figura 96. Teatro Circo Coruñés. Obtenido de:
<http://cinesdeg Galicia.educabarrie.org/inventario/ficha/361/Circo+Coru%C3%B1%C3%A9s>

Si bien, este no es un ejemplo de éxito artístico o empresarial, sí muestra la dureza de las condiciones en las que estos espacios escénicos luchaban para alcanzar el beneplácito del público, en una época donde las condiciones laborales eran duras y no todas las apuestas personales por el desarrollo de las actividades circenses tenían un final feliz.

En 1877, otro circo cobraría vida en el norte de España, concretamente en la localidad asturiana de Avilés, el **Teatro Circo Somines**.

Principalmente se dedicaba a las *varietés*, aunque en ocasiones se realizaban otro tipo de espectáculos, a pesar de existir en la misma ciudad lugares más condicionados para según qué tipo de representaciones.

Más allá de las limitaciones del espacio, que le imposibilitan traer grandes montajes, supo perdurar en el tiempo y rentabilizar la sala, acogiendo diversidad de artistas y compañías hasta que en el año 1937 fue destruido en un bombardeo que sufrió la ciudad durante la Guerra Civil.

La historia de algunas de estas edificaciones, contrasta con la vivida sólo dos años después del nacimiento del teatro circo de Avilés, en 1879, en la localidad murciana de Cartagena, donde su teatro circo, ha logrado perdurar en el tiempo, llegando a ser un referente nacional.

En dicho municipio ya habían existido varios espacios anteriores como el Teatro Principal, apareciendo en 1614 como corralón de comedias o el Teatro Máiquez, conocido anteriormente como Teatro San Vicente, el cual tenía unas dimensiones reducidas.

El Teatro Circo se construyó aprovechando un atractivo edificio ya existente en cuyo interior había cuarenta y dos columnas decoradas al estilo árabe, patio, anfiteatro y platea que permitía un gran número de espectadores.

Inicialmente fue corralón de comedias, cuartel, salón de baile, incluso plaza de toros, siendo demolido en 1878 e inaugurado un año después, el 31 de mayo. La madera elegida para su estructura y las lonas como cubierta, sufrieron un rápido deterioro, lo que obligó, en 1889, tan sólo diez años después de su apertura, a realizar algunos retoques, sobre todo en las partes mencionadas anteriormente.

Este nuevo espacio, contaba con un aforo con capacidad para dos mil personas. Toda la distribución interior se hacía en torno a la pista semicircular que disponía de un patio de butacas desmontable.

La madera de la estructura se sustituyó por hierro quedando sustentado por cuarenta y dos columnas de más de cinco metros de alto por veinte centímetros de diámetro, decoradas en estilo árabe.

Más tarde, en 1935, se hace una segunda remodelación, en este caso de mayor envergadura.

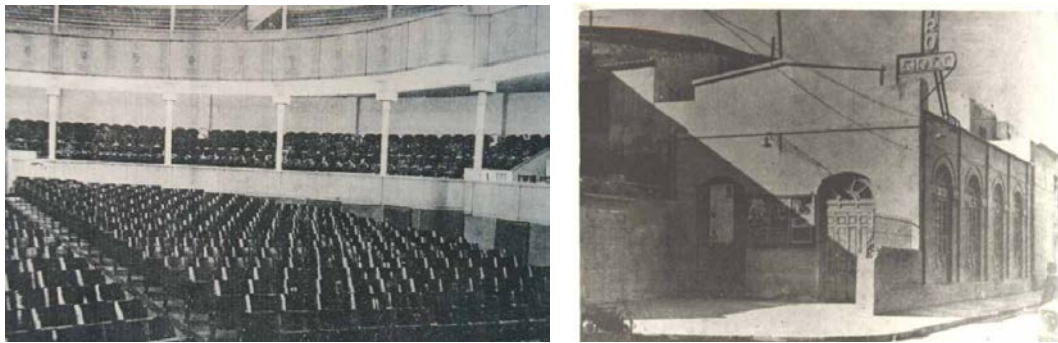


Figura 97. Interior y fachada del antiguo Teatro Circo de Cartagena. Obtenido de:
http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,371,m,1072&r=CeP-13681-R_890_DETALLE_REPORTAJES

Durante este periodo, pasan por el espacio compañías, artistas y espectáculos de primer nivel. Junto a las sesiones circenses, teatrales o de zarzuela. En 1916 comienza a desarrollarse una programación de cine, que se mantiene más de cinco décadas, hasta que en 1968 cierra sus puertas. Pasados dos años, se abre la nueva construcción que da paso al Nuevo Teatro Circo, inaugurado en 1970.

En el mismo año que el Teatro Circo de Cartagena veía la luz, lo hacía por también el llamado Circo Clavé, en la localidad de Mataró (Barcelona).

Se trata de una edificación sencilla que desde sus inicios era señalada como una construcción de estilo cuidado, de buen gusto, sólida, ventilada y con buenos acabados.

Situada en la rambla de la ciudad, pertenecía a la Sociedad Coral La Antigua, entidad recreativa y cultural que gozaba del reconocimiento y agradecimiento de la población, ya que les permitía asistir, en su propia ciudad, a espectáculos ecuestres, musicales, dramáticos y bailes, todos ellos de buena calidad.

Dado el éxito obtenido, dos años más tarde se lleva a cabo una remodelación, dirigida principalmente a la mejora de su espacio escénico, con lo que pueden realizar nuevas representaciones y zarzuelas.

Con el paso del tiempo, va cambiando de nombre por diferentes motivos, conociéndose como La Constància o Nueva Constància, en relación a la Sociedad que ocupa el espacio, aunque un promotor y empresario de la localidad que se hace cargo del espacio hasta 1919, lo rebautiza con el nombre de Teatro Circo Clavé.



Figura 98. Postal del Teatro Circo Clavé de Mataró, años 20. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/mataro-teatro-circo-clave-postal-anos-20~x42061391>

El espacio sufre una nueva remodelación, transformándose en un espacio lujoso de estilo modernista, comparable con los teatros barceloneses, cambiando de nuevo su nombre por el ostentoso Clavé Palace, con el que se espera hacer justicia a la inversión realizada.

Inaugurado para la Fira de 1920, cambia la orientación de espectáculos a los que se destina y por extensión se vuelve a renombrar, en 1939 como Teatro Cine Clavé.



Figura 99. Postal Teatro Clavé Palace. Obtenido de:
<http://www.todocoleccion.net/mataro-barcelona-teatro-clave-palace-p23436~x12291805>

Finalmente demolido en 1979, sigue en el recuerdo de las personas que disfrutaron de los espectáculos y buenos momentos vividos en este teatro, que surgió gracias al empeño de ciudadanos anónimos de la localidad y que fue creciendo gracias a la aceptación que tuvo por parte de la población.

Año prolífico, en lo que respecta a la aparición de teatros circo, 1879, ve nacer un nuevo espacio en Galicia. Inaugurado en la fecha señalada, el **Teatro Circo de Ferrol**, surge para sustituir al desfasado Teatro Principal, que presentaba carencias y limitaciones para desarrollar en él espectáculos con la seguridad y calidad necesarias.

Con capacidad para más de mil personas, comenzó con paso firme, realizando múltiples representaciones dramáticas y zarzuelas. Igualmente se realizaron conciertos, óperas y espectáculos de varietés a lo largo de casi una década en la que la asistencia de espectadores es notable.

Baja el telón definitivamente en 1887 cuando se vende para uso de almacén, aunque dos años más tarde es demolido para construir el Mercado Central.

En la ciudad condal, un 21 de mayo de 1879, se inauguraba el circo de Don Gil Vicente Alegría **Circo Ecuestre Barcelonés**, conocido popularmente como Circo Alegría, instalado en la Plaza Cataluña, tras la obra del arquitecto Francisco Comas. En él se exhibían caballos en libertad o de alta escuela, dirigidos por la esposa e hijas del propietario. Durante dieciséis años realizó, indistintamente, espectáculos teatrales y circenses que marcaron una época en la vida cultural barcelonesa.



Figura 100. A la derecha de la imagen, aparece entrada y tejado de Circo Alegría. Obtenido de: <http://circoecuestrealegría.blogspot.com.es/2011/07/circo-ecuestre-alegría.html>

En 1895 el local fue derruido por necesidades urbanísticas y no volvió a tener una instalación de uso permanente, utilizando para sus espectáculos los espacios del Teatro Tívoli o de otros escenarios de la ciudad.

Situándonos en 1881, encontramos de nuevo, en la ciudad de Cádiz, la apertura de un local, dedicado inicialmente a espectáculos circenses y gimnásticos. Se construyó en los terrenos donde anteriormente se encontraban la iglesia y el convento de la Candelaria, cuyos edificios fueron adquiridos por el ayuntamiento y derribados para crear una zona ajardinada. Tras demoler las edificaciones religiosas, se autorizó durante cinco meses al uso temporal de este espacio para la realización de cien espectáculos públicos, de los cuales el empresario D. Manuel María de Luque, al frente de dicho espacio, tendría que satisfacer al ayuntamiento una cuantía específica por cada representación y destinar parte del beneficio al asilo de la Infancia. La instalación del llamado Circo de Ambos Mundos, provocó inicialmente la queja de algunos vecinos, que habían cooperado económicamente con el ayuntamiento para la construcción de unos amplios paseos y jardines, una vez se adquiriese el terreno a la curia.

Al fallecer D. Manuel María de Luque, quedó como propietario del circo D. Miguel Ramírez y como concesionario del terreno D. Gabriel Cuviellas.

En los meses de mayo, se levantó en el mismo espacio otro con mejor trazo estructural y con una estética más cuidada. Construida en madera, contaba con una elegante portada de estilo suizo.

A dicho local se le paso a llamar **Circo Gaditano**, inaugurándose el 22 de Junio de 1882 con un espectáculo ecuestre y gimnástico.

El éxito obtenido, llevó a realizarle nuevas mejoras para convertirlo en Circo-Teatro, construyendo un escenario e incluyendo decoraciones y

pinturas en su telón de boca. Su nueva apertura se realizó el 25 de Marzo de 1883 con una compañía de zarzuela.

Un año más tarde, en el mismo mes de marzo, los propietarios recibían notificación municipal en las que emplazaban, en el plazo de un mes a la demolición del espacio. A pesar de diferentes instancias y solicitudes, finalmente el espacio contó con los paseos y jardines que inicialmente se había proyectado.

El mismo año en que este Teatro Circo de la ciudad de Cádiz comenzaba a funcionar, en 1881, veía la luz el proyecto de Teatro Circo o **Circo Ecuestre de la ciudad de Alicante**, que finalmente concluyó en la creación del Teatro Circo Viejo por Joseph Guardiola y Rafael Marco Bonat.

Desde el primer momento, tuvo que competir duramente con el Teatro Principal, que había sido inaugurado un 25 de septiembre de 1847 con el nombre de Teatro Nuevo, gracias a una sociedad creada por veintiuno de los más importantes comerciantes de la localidad, dos aristócratas y dos familias de propietarios.

Estos habían expuesto al Ayuntamiento la necesidad de contar con un espacio escénico digno para la localidad, ya que los espacios existentes hasta el momento no cubrían las demandas de la población, dada la provisionalidad y limitación de la construcción.

De este modo, el ayuntamiento cedió los terrenos para su construcción en la Plaza del Barranquet.

A pesar de las ilusiones puestas en la creación del Teatro Circo y de la diversidad de espectáculos que se realizaron en él, tuvieron que cerrar sus puertas varios años después, siendo derribado en 1891.

En el otro extremo del país, en 1882, el **Teatro Circo Tamberlick de Vigo**, comienza a tomar forma, surgiendo en pleno crecimiento de la ciudad, no con pretensiones de ser un espacio de primer nivel, sino buscando cubrir las necesidades de ocio de la población, en un lugar que permitiera acoger a las compañías ambulantes que visitaran la ciudad, la representación de números ecuestres, gimnásticos, dramáticos y de zarzuela y al mismo tiempo, que fuese asequible para los bolsillos del ciudadano medio.

A pesar de que se edifica pensando que no tenía que ser una construcción que perdurase a lo largo de los años, sí se cuida la seguridad, la estética y la funcionalidad del recinto, cuyo proyecto inicial experimenta algunas variaciones, hasta llegar al resultado definitivo.



Figura 101. Imagen del Teatro Circo Tamberlick, poco después de su inauguración. Obtenido de: <http://www.farodevigo.es/gran-vigo/2012/10/11/tamberlick-teatro-circo/694496.html>

En la planta rectangular de treinta por cuarenta y cinco metros, las ochocientas localidades de la sala estaban dispuestas de forma semicircular, en cinco filas ascendentes en torno a la pista central de trece metros de diámetros, tras la que se encontraba el escenario. Por uno de estos lados menores, donde se encontraba la fachada construida en tres cuerpos, se accedía, desde el espacio central a un gran vestíbulo, desde el

que se entraba directamente a la sala o a través de dos escaleras localizadas a ambos lados. La entrada del bloque izquierdo de la fachada se reservaba para los artistas y los animales que intervenían en el espectáculo y en el bloque derecho se encontraban el despacho de billetes y guardarropa.

Si bien, dicha fachada contaba con elementos ornamentales, a lo largo de las distintas modificaciones sufridas a lo largo del tiempo, acabó tomando un aspecto más austero y abstracto.



Figura 102. A la derecha, Teatro Circo Tamberlick. Obtenido de: <http://vigopedia.com/cronologia-de-vigo-siglo-xix/>

Finalmente fue transformado en sala cinematográfica en 1965, corriendo la misma suerte que otros espacios similares de la época.

Continuando con la expansión de este tipo de espacios a lo largo y ancho de la península, nace en 1883 el **Teatro Circo Colón**, en la ciudad de Valencia.

Espacio amplio, con fachada a tres calles y rodeado por un jardín, se edifica para la realización de espectáculos ecuestres, gimnásticos, acrobáticos y cómicos, aunque a lo largo de su corta historia se realiza un programa variado de representaciones que recogen variedad que van desde el circo

hasta la ópera. Destaca por su gran escenario y algunos de sus espacios habilitados para actores o periodistas. La vida de este teatro circo es relativamente efímera, siendo derribado en 1890, con tan sólo siete años de vida.



Figura 103. Cartel del Teatro Circo de Colón, del fondo gráfico de la Biblioteca valenciana Digital (BIVALDI). Obtenido de: http://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_busqueda_restringida.cmd?id=155212&posicion=11&tipoResultados=&forma=ficha

En esta misma comunidad, pero en la ciudad de Villena, se levantaba en 1885, un edificio de madera en planta hexagonal, al que se llamó **Teatro Circo Chapí**, y que sería el espacio donde posteriormente se edificaría el Teatro Chapí.

Su construcción se debe al empeño de algunos de los habitantes de la localidad, que tras asistir a un espectáculo de zarzuela en Alicante, desean disponer de un espacio para disfrutar de este tipo representaciones.



Figura 104. Al fondo, imagen del Teatro Circo Chapí. Obtenido de:
<http://www.eleslabonvillena.com/2009/09/teatro-circo-chapi.html>

De este modo, tras año y medio de trabajo, ven el fruto de su esfuerzo e inversión económica en este espacio construido casi en su totalidad de madera, siendo su estructura de hierro y algún muro de su interior de ladrillo, para poder soportar el piso superior y el techo. El suelo de la platea era de tierra y sus pasillos estrechos. Las localidades no se encontraban bien situadas y resultaban relativamente incómodas. A pesar de ello, se desarrollan en su interior, diferentes tipos de espectáculos durante varios años, haciendo necesaria una inversión continua para su mantenimiento.

Son muchos los esfuerzos realizados por mantener el inmueble, pero sufre un progresivo deterioro, hasta ser derribado en 1908, debido a su mal estado, construyéndose en ese mismo lugar el Teatro Chapí, con

participación del Ayuntamiento y de la junta creada para tal propósito, que emitió acciones de 25 pesetas, que ayudaron a sufragar su edificación.

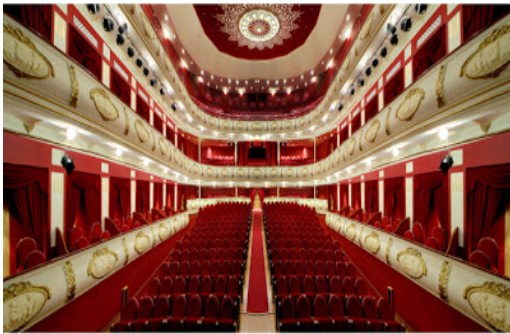


Figura 105. Teatro Chapí. Obtenido de: <http://www.teatrochapi.com>

En 1886, continuando con el crecimiento de la ciudad de **Bilbao**, surgía un nuevo Teatro Circo conocido como el Ensanche. En el interior de su recinto se encontraban numerosos bancos corridos en el patio y las zonas de palco y galería alta. En él se desarrollaron variados espectáculos y proyecciones cinematográficas.

Desde sus inicios, contó con la asistencia de numeroso público, sobre todo jóvenes que disfrutaban con cada una de las representaciones.

El **Teatro Circo del Ensanche**, tuvo muchas noches de gloria y tan sólo una trágica, que lamentablemente, tras el paso del tiempo, se mantiene viva en el recuerdo de los bilbaínos. Corría el año 1912, cuando una falsa alarma de fuego desde el patio de butacas, produjo la huida despavorida del público.



Figura 106. Teatro Circo del Ensanche. Obtenido de:
<http://www.euskomedia.org/galeria/21130?EIKGAFON=A&EIKGATIP=F&idi=es>

Las características del local, unidas al pánico, impidió la correcta evacuación, muriendo casi medio centenar de niños y tres adultos, que fallecieron aplastados o asfixiados. El suceso conmocionó a la ciudad, movilizándolo a más de cuarenta mil personas en los funerales que se celebraron.



Figura 107. Cortejo Fúnebre por las calles de Bilbao, con una larga comitiva de ataúdes blancos, con los niños y niñas fallecidos. Obtenido de: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20121118/vizcaya/cuarenta-cuatro-atades-blancos-20121118.html>

En el cementerio de la ciudad, un panteón dedicado a las víctimas, mantiene vivo el recuerdo de la tragedia. Poco después del incidente, el espacio fue derribado.

Distinta suerte vivió el **Teatro Circo de Albacete** a lo largo de su historia, convirtiéndose, desde su apertura, en 1887, en un espacio de referencia, no solo para Castilla la Mancha, sino para todo el territorio nacional.

En 1866 se comienzan las gestiones para adquirir un terreno para albergar este espacio, negociaciones que se van alargando hasta que trece años después se anuncia la colocación de la primera piedra, hecho que no se produce, ya que la cantidad aportada por los inversores, únicamente alcanza el cinco por ciento del total de la inversión.

Al igual que sucediera en la localidad de Villena, o en otros tanto lugares, es de nuevo, un grupo de ciudadanos, deseosos de poder contar con un espacio para disfrutar de espectáculos de diferente índole, los que se deciden a dar el primer paso y formar una sociedad en 1886, formada por doce acaudalados vecinos, a la que llamaron Sociedad del Teatro Circo, a través de la cual, adquirieron unos terrenos y decidieron construir este espacio.

Como es de suponer, no fueron pocas las adversidades que debieron superar hasta ver convertido su sueño en realidad. En muy poco tiempo y gracias a la aportación de treinta mil duros de la época -treinta y ocho mil, si se incluye el precio del terreno y la instalación de aparatos eléctricos-, se inaugura en poco tiempo este edificio con una combinación de estilos, clásico en su parte exterior y motivos árabes en su parte interna.

Con un aforo de mil ciento ochenta y ocho personas para espectáculos teatrales y mil doscientas noventa y dos para los circense, se comienzan a

realizar representaciones, al mismo tiempo que se llevan a cabo continuas mejoras.

Se instala con el tiempo calefacción a vapor, se mejoran las butacas, se construyen plateas, palcos, etc. Siguiendo, así, un proceso de remodelaciones continuas para adaptarse a los nuevos tiempos y seguir atrayendo al público.



Figura 108. Interior Teatro Circo de Albacete, antes de su reinauguración. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/albacete-interior-teatro-circo~x34525947>

La guerra frenó, en cierta medida, su actividad teatral y otros espacios más modernos que aparecían en la ciudad eran una competencia, a pesar de lo cual, continuaba siendo un referente para la vida cultural de Albacete.

A lo largo de su historia, pasan por él infinidad de compañías y artistas. Números de *varietés*, circenses, representaciones teatrales, óperas, conciertos, ballets, flamenco, zarzuelas, conferencias, etc., han ido escribiendo la historia del Teatro Circo de Albacete.

Con el paso del tiempo, acogió proyecciones cinematográficas, a las que se podía asistir, al módico precio de una peseta, para ver desde el gallinero las primeras proyecciones sonoras.

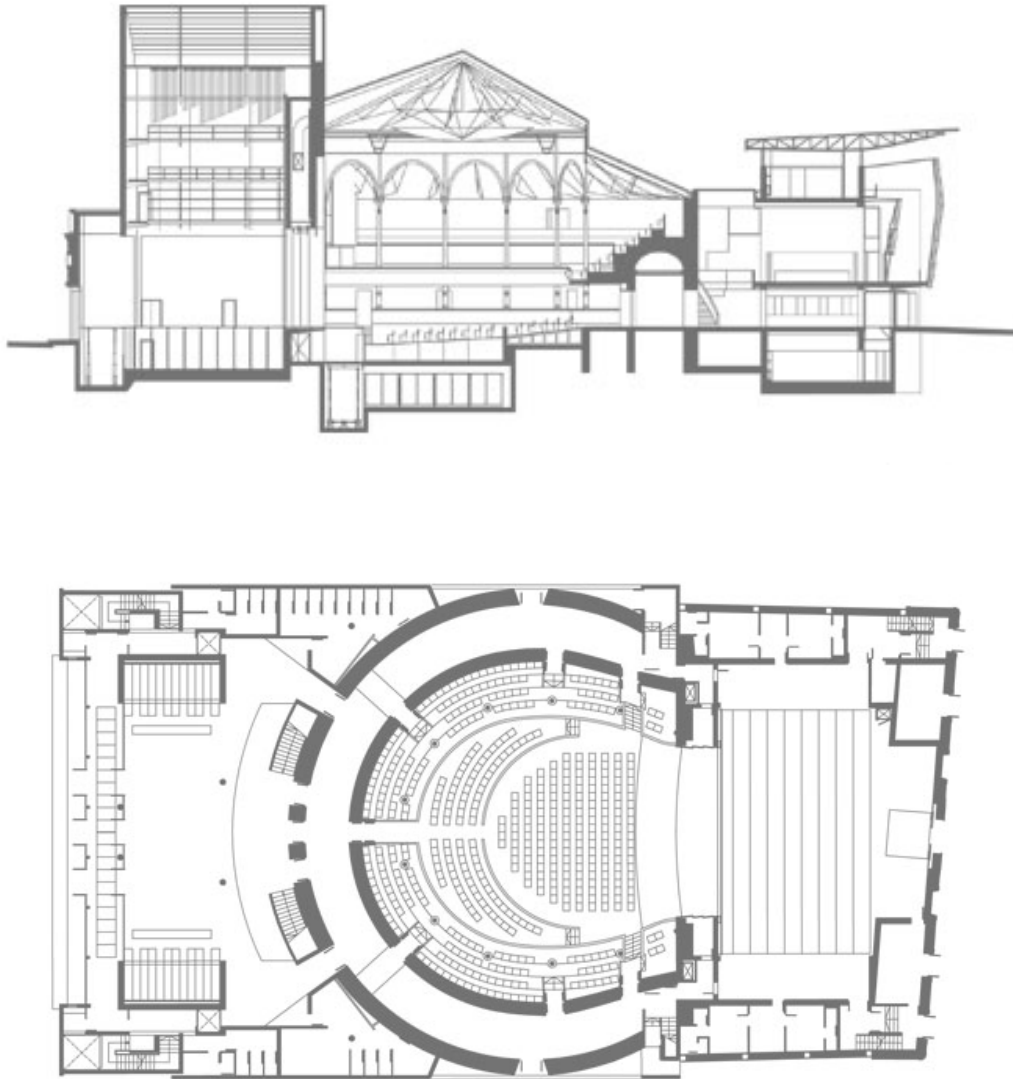


Figura 109. Sección Transversal y plano nivel del Teatro Circo de Albacete, para su remodelación. Obtenido de: http://www.carloscampos-arquitectura.com/proyectos/rehabilitaci%C3%B3n/1996-teatro_circo.html

En 1986, se cerró, con la muerte del empresario que lo gestionaba, siendo posteriormente adquirido por el Ayuntamiento siete años después, para su rehabilitación y reinaugurándolo en 1999, con una profunda convicción de recuperar el papel importante que había tenido el espacio para la localidad, así como sus espectáculos circenses, los cuales están siendo en la

actualidad motor de futuros proyectos e inversiones estatales en torno a este ámbito.

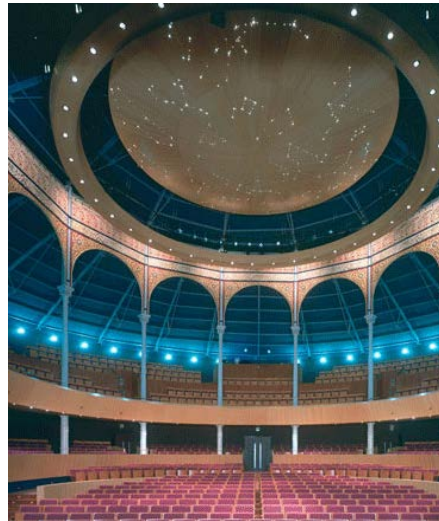
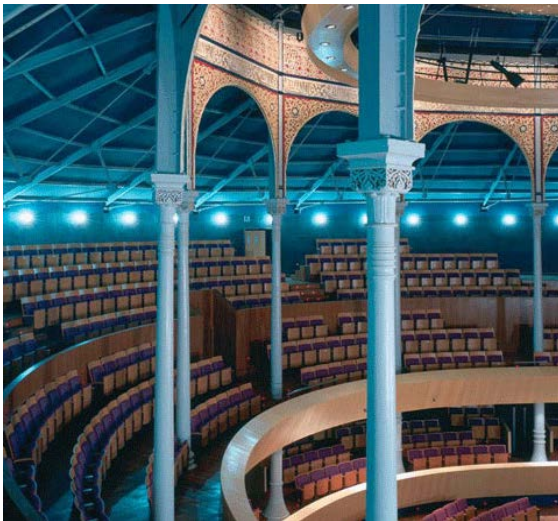


Figura 110. Fachada, grada y cúpula del Teatro Circo de Albacete en la actualidad. Obtenido de: http://www.carloscampos-arquitectura.com/proyectos/rehabilitaci%C3%B3n/1996-teatro_circo.html



Figura 111. Interior Teatro Circo Albacete en la actualidad. Obtenido de: <http://www.teatro-circo.com/>

En el mismo año en que veía la luz el Teatro Circo de Albacete, nacían en distintas ciudades espacios dedicados a este uso. Una de ellas es **Zaragoza**. Su Teatro Circo, diseñado por el arquitecto Ricardo Magdalena y realizado en tan sólo cinco meses, obligó a una rápida remodelación unos años después de su apertura, quizá por la premura de su construcción. En 1895, sufrió un considerable incendio, que lo obligó a interrumpir su programa durante un tiempo.

Durante este periodo que estuvo en uso, logró gran prestigio, sabiendo adaptarse a las necesidades de los tiempos y a los intereses de su público, lo que le permitió perdurar a pesar de la existencia de otros espacios culturales en la ciudad.



Figura 112. Exterior Teatro Circo de Zaragoza, 1960. Obtenido de: <http://www.rafaelcastillejo.com/zarateatrocirco.html>

En él se representaron toda clase de géneros artísticos, desde el circo a la zarzuela, siendo muchas las *vedettes* que pasaron por sus tablas, gracias en gran medida, a las grandes remodelaciones realizadas en 1926, adecuando la pista-escenario, para que pudiera dar cabida a mayor número de espectáculos.



Figura 113. Interior Teatro Circo Zaragoza. Obtenido de:
<http://www.rafaelcastillejo.com/zarateatrocirco.html>

Conjuntamente, se comenzaron a realizar proyecciones cinematográficas, siendo en 1930, cuando se realizó la primera proyección de cine sonoro de Zaragoza. Finalmente, cerró sus puertas en 1962, siendo demolido un año más tarde para la construcción de un bloque de viviendas.

Otro de los espacios que abrió sus puertas al público en el año 1887, fue el **Teatro Circo Gaditano**, en Cádiz. Espacio cómodo y acogedor, disponía de un amplio patio de butacas a cuyos lados se encontraban varios palcos y detrás de ellos una galería baja y una grada de anfiteatro, todos muy bien dispuestos espacialmente, permitiendo una buena visibilidad.

Su decoración era elegante, cuidada y simple y su acústica adecuada, lo que permitió desde sus inicios contar con una compañía cómico-lírica propia y realizar representaciones de reconocido prestigio en el territorio nacional. Todo lo anterior, así como la versatilidad del espacio para la realización de números ecuestres, o algunos detalles estilísticos de su edificación, lo convirtieron en uno de los teatros más populares de la ciudad.

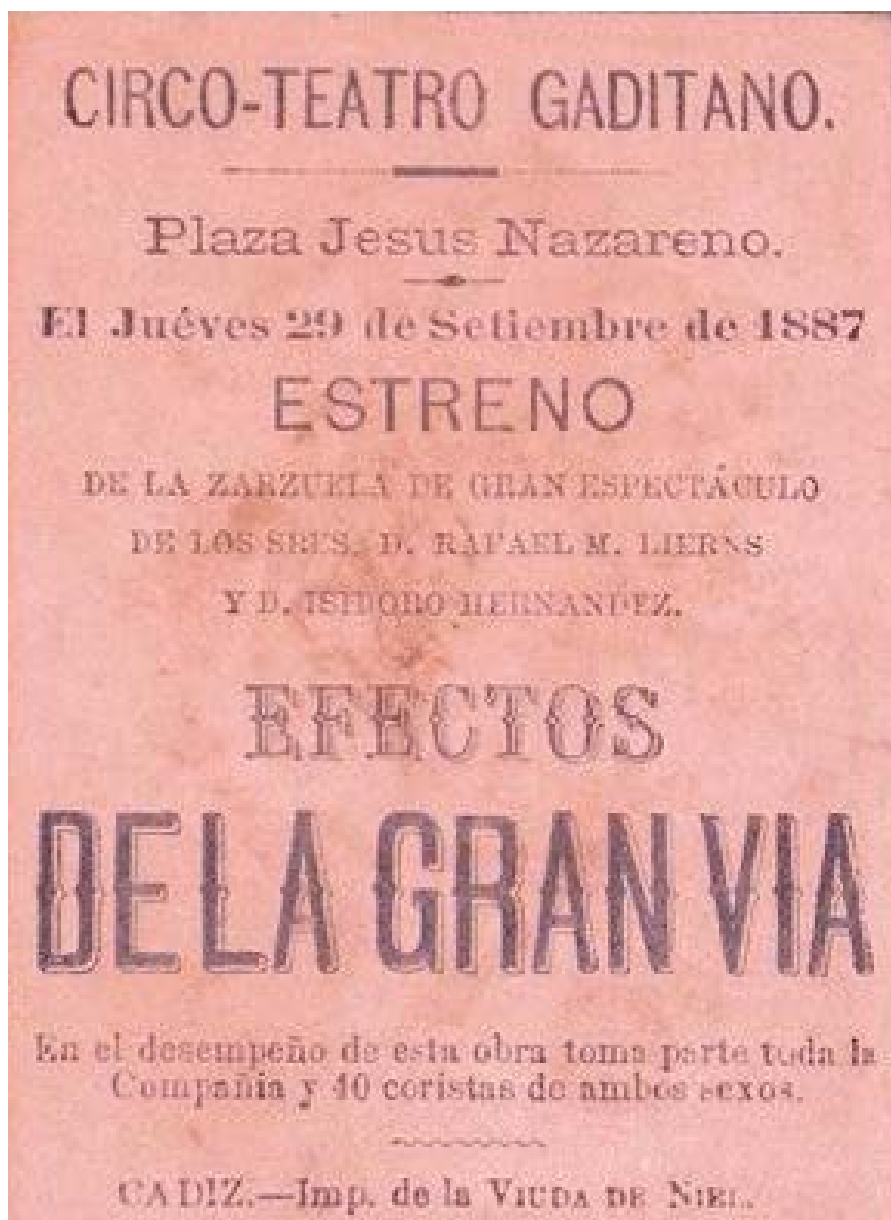


Figura 114. Publicidad de espectáculo de zarzuela en el Circo Teatro gaditano. 1887. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/cadiz-cromo-publicitario-circo-teatro-gaditano-plaza-jesus-nazareno-ano-1-887~x10508491>

Para su inauguración el uno de agosto de 1887, se abrió un abono por 25 representaciones, entre la que se encontraba lo más selecto del nuevo repertorio español. Con un 25 por ciento de descuento para los abonados, los precios oscilaban entre las 4 pesetas de los palcos y los 25 céntimos de entrada general, incluyendo como curiosidad, que las entradas cuyo importe excediese de una peseta tenía diez céntimos de recargo en concepto de impuestos.

El espacio disponía de un amplio patio de butacas cuadrado y las localidades eran muy cómodas. A ambos lados disponía de varios palcos, y detrás una galería baja y una grada anfiteatro.

La galería alta sostenida sobre columnas de hierro, ofrecían muy buenas condiciones de visión y acústicas.

Su entrada y vestíbulo de mármol, su elegante decoración, el alumbrado de la sala completaban un bonito espacio escénico

A lo largo de su vida cambió de arrendatarios en diferentes ocasiones, llegando finalmente a ser adquirido para uso de fábrica de chocolate y panificadora.

En 1899 un grupo de aficionados al arte teatral arrendaron el local, constituyendo una agrupación a la que denominaron Liceo Teatral Albarrán, ofreciendo atractivas veladas a las que asistieron personas reconocidas de la localidad, ofreciendo elogios de todo tipo a la instalación y a la calidad de las actuaciones.

Al cerrarse definitivamente el espacio al uso teatral, fue adquirido para establecer en el local la panificadora y fábrica de chocolate Eureka. Con el paso del tiempo, el edificio desapareció.

Tras ese año prolífico de construcciones de Teatros Circo en diferentes ciudades, tuvieron que pasar tres años, concretamente hasta 1890, para ver de nuevo un recinto dedicado a este tipo de espectáculos.

Fue en **Navarra**, donde el **Teatro Circo Labarta** comenzaba su andadura, con una capacidad aproximada de quinientas personas, para las que se representaron espectáculos de circo, teatro y zarzuela, siendo esta última, una de las señas de identidad del local, que las incluía periódicamente en su programación y de forma muy especial en las fiestas de San Fermín.

Con precios asequibles, que rondaban de las 0,15 pesetas por silla, hasta el real por el palco, ofrecía a la población la posibilidad de disfrutar de estos espectáculos, llegando en ocasiones a arrendar el local para la celebración de fiestas en fechas señaladas.

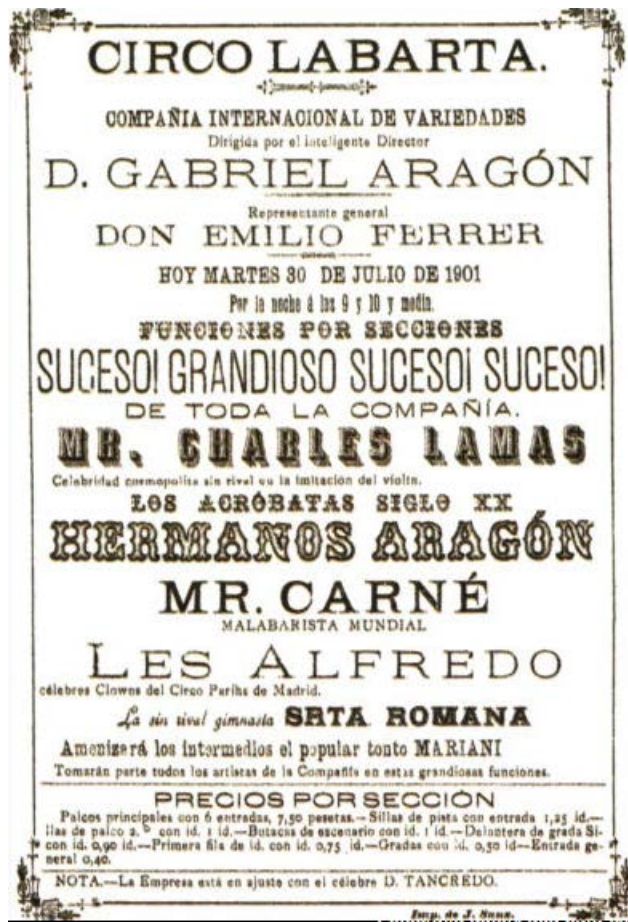


Figura 115. Programa de mano del Circo Labarta,1901. Obtenido de: <http://www.euskomedia.org/auname/139215?&idi=en#0>

Fallecido el empresario Labarta en 1902, sus hijos alquilaron la sala a un empresario valenciano conocido como Belloch, que continuó con la explotación del local, abriéndola a proyecciones cinematográficas hasta el año 1915, donde fue destruida por un incendio producido por el funcionamiento deficiente de la maquinaria de proyección.

En 1892, se inauguró en **Murcia** el **Teatro Circo Villar**, anunciando el espectáculo de una Compañía Ecuestre, Gimnástica, Acrobática, Cómica, Mímica y Musical. El espacio tenía influencias francesas, muy de moda en la época para este tipo de edificaciones. Disponía de barandas de hierro forjado, paredes de ladrillo visto y un falso techo decorado con estrellas y

luna, que ocultaba su estructura metálica que levantaba una interesante construcción que se ganó con el tiempo la calificación de edificio catalogado y protegido, lo que permitió mantener su estructura principal, fachada y cubierta a lo largo del tiempo.



Figura 116. Construcción del Teatro Circo de Murcia, proyectado y construido por Justo Millán.
Obtenido de: <http://www.teatrocircomurcia.es/historia.php>

Durante su primer año de vida, únicamente se destinó a espectáculos circenses, ya que las características de la instalación, no permitían disponer de licencia para otro tipo de espectáculos. Un año después, y con las adaptaciones necesarias, se pudo interpretar su primera obra dramática, que fue una zarzuela.

Más adelante, en 1896, se ofrecieron proyecciones cinematográficas, siendo en 1930, cuando se presentó el cine sonoro por primera vez en Murcia.



Figura 117. Interior del Teatro Circo. Obtenido de:
<http://www.laverdad.es/murcia/v/20111009/murcia/moderno-teatro-calle-caravija-20111009.html>

Sirvió como coso taurino en alguna ocasión y dada la versatilidad del espacio, se realizaron incluso mítines y espectáculos musicales, cerrándose en 1984 y sufriendo un abandono progresivo, hasta que en el año 2007 las instituciones públicas retomaron el espacio para rehabilitarlo y transformarlo en un Centro Experimental de Artes Escénicas.



Figura 118. Vista desde el escenario del renovado Teatro Circo de Murcia. Obtenido de:
<http://www.lucescei.com/realizaciones-luminotecnicas/alumbrado-instalaciones-singulares/teatro-circo-murcia/>

Cerca de Murcia, concretamente en la localidad de Alicante, Rafael Marco Bonat, que había llevado a cabo la obra del Teatro Circo Viejo de Alicante, fue el promotor de la construcción del **Nuevo Teatro Circo Alicantino**, construido en un espacio de 3600 metros cuadrados, que diez años después sería el Mercado Central de Alicante.

Inaugurado en 1892 bajo la propiedad de varios músicos alicantinos, celebró grandes espectáculos, principalmente de zarzuela, aunque también tuvieron cabida las comedias, sainetes, espectáculos con animales, circenses o conciertos de artistas reconocidos.

La localidad vecina de Denia, también quiso contar con un espacio escénico, lo cual, se hizo realidad en el año 1895, donde el **Teatro Circo de Denia** comenzaba su andadura. Nació principalmente para la representación de espectáculos ecuestres, aunque no tardó en incorporar en su programa espectáculos de *varietés* así como obras de teatro de compañías tanto locales como itinerantes. Poco tiempo después, comenzó a utilizarse también como sala de cine, actividad que se mantuvo hasta el momento de su cierre, en 1966.



Figura 119. Cartel anunciando la proyección. Obtenido de: <http://www.denia.com/medio-siglo-despues-denia-podra-volver-a-ver-el-capitan-jones-en-espanol/>

El 24 de marzo de 1960, se estrenaba la superproducción en Hollywood “El Capitán Jones”, grabadas unos años antes en la localidad de Denia.

Por la época en la que se construía el Teatro Circo de Denia, se intensificaban las mediaciones para poder levantar un **Teatro Circo en la ciudad de Lugo**, con la intención de que pudiera estar listo para la Exposición Regional y el Congreso Eucarístico que se iba a realizar en la ciudad en el año 1896. Los espacios existentes en la localidad eran insuficientes y no cubrían las necesidades este tipo de eventos, por lo que se hacía necesaria la construcción de una nueva sala.

Mostrada la imposibilidad de edificación por parte del Ayuntamiento al no disponer de fondos en las arcas municipales para hacer frente a la obra, se crea una sociedad de accionistas que pretenden ejecutar la construcción de forma privada.

Así, los siete mil trescientos duros que costaría la edificación, con todos los acabados, se realiza gracias a las acciones que se venden por valor de cien pesetas, pagaderas en dos plazos.

Gracias a las inquietudes y predisposición de algunos ciudadanos, se erige un coqueto y vistoso edificio, de apariencia híbrida entre los motivos árabes y la sobriedad y rectitud de líneas, lo que no deja indiferentes a los críticos de la época.



Figura 120. Vista exterior Teatro Circo de Lugo. Obtenido de:

[http://cinesdegalicia.educabarrie.org/inventario/ficha/398/Teatro-Circo+\(Teatro+Principal+ desde+1921\)](http://cinesdegalicia.educabarrie.org/inventario/ficha/398/Teatro-Circo+(Teatro+Principal+ desde+1921))

Si bien en su parte externa las opiniones estéticas son contradictorias, dado su estilo ecléctico, se coincide respecto a la comodidad y amplitud del espacio, con capacidad para acoger a unas ochocientas personas, distribuidas en butacas de sala (226 espectadores), palcos principales que constaban con antepalco (108 espectadores), y en la segunda planta, soportado por columnas de hierro, una grada con 100 asientos y detrás tres gradas con 300 asientos. En los extremos y completando el aforo una galería para 80 entradas generales, sin asiento.

El espacio escénico era igualmente amplio, con una embocadura de ocho metros, diez de fondo y una altura de doce metros y medio, disponiendo en sus laterales de habitaciones para almacenaje, cuarto de artistas, retretes o cuadras.

Inaugurado el 8 de agosto de 1896 con un espectáculo de zarzuela, se utilizó principalmente, a lo largo de sus veinticinco años de vida, para funciones de teatro, conciertos y conferencias, aunque también acogió bailes y proyecciones cinematográficas.

Cambió en varias ocasiones de propietarios, los cuales iban modificando los tipos de representaciones según sus gustos o intentando lograr la mayor asistencia de público posible. Uno de estos espectáculos fue la presentación del `estereopticón', un rudimentario y novedoso aparato de la época, similar a la linterna mágica, que disponía de dos lentes que permitían fundir las imágenes, pudiendo ser considerado como el precursor del cinematógrafo. También se llevaron a cabo proyecciones con cuadros disolventes, que mediante trucos de iluminación simulaban movimientos.

En 1900, se prohíbe la realización de espectáculos en el Teatro Circo, considerando que, a pesar de los arreglos realizados a lo largo de su historia, no se adaptaba a la normativa existente, por lo que ese mismo año cierra sus puertas temporalmente.

Siete años después, cobra de nuevo vida y continua realizando espectáculos de *varietés*, circenses y proyecciones cinematográficas que se prolongan en el tiempo, pasando a llamarse Teatro Principal y posteriormente Gran Teatro.

La expansión de los teatros circo, no se limitaban a la Península. Como ya había sucedido años antes en Baleares o Canarias, la Ciudad de Las

Palmas de Gran Canarias, volvía a asistir al nacimiento de un nuevo espacio escénico, conocido como **Teatro Circo Cuyás**, en honor al empresario catalán afincado en la isla, que le dio vida.

Su historia comienza en 1898, evidenciando desde sus inicios la interesante polivalencia del espacio, donde con el paso de los años se habían desarrollado toda clase de espectáculos, desde peleas de gallos, lucha canaria o veladas de boxeo a proyecciones cinematográficas, pasando por zarzuelas, espectáculos circenses y de *varietés*.

Inicialmente, se trataba de una edificación de madera pensada para la representación de espectáculos ecuestres, con un escenario en uno de sus laterales. En un periodo de su historia, durante la reconstrucción de otro espacio escénico de la ciudad por motivo de un incendio, se convirtió en el principal lugar de referencia para la vida cultural de la localidad. Por él, pasaron prestigiosos artistas y compañías de la época, de diferentes géneros y estilos.

También se desarrollaron las primeras proyecciones cinematográficas, que resultaban muy del agrado de la población y que fueron las causantes del incendio que destruyó por completo la edificación, al inflamarse un rollo de película.

Tres años después de este suceso, en 1933, abrió de nuevo sus puertas con notables cambios, no solamente en su estructura, sino en el uso que se haría del mismo.

Dividido en dos edificios, se construyó en el solar un espacio dedicado principalmente a la exhibición cinematográfica que continuaba despertando el interés de los espectadores, motivado por las mejoras técnicas que iba incorporando. Este lugar albergaba un pequeño escenario, que tuvo poco uso. El edificio contiguo estaba pensado como gallera – las

peleas de gallos eran otro de los espectáculos que seguían teniendo una creciente demanda- aunque por causas de la especulación inmobiliaria de los años sesenta, fue demolido.

La sala cinematográfica logró sobrevivir, realizando continuas mejoras y readaptaciones, hasta que en 1987, donde la proliferación de multisalas cinematográficas obligó a cerrar sus puertas definitivamente.

La significatividad del espacio para los habitantes de Las Palmas de Gran Canaria y su legado en la vida cultural de la ciudad animó a que, definitivamente, el Cabildo se hiciera cargo del espacio, reabriéndolo en 1999, y logrando convertirlo en un moderno espacio escénico, dotado de los últimos avances tecnológicos, que permitía su uso y seguir manteniendo viva su historia.

Peor suerte corrió el **Teatro Circo Apolo** de Vilanova i la Geltrú. A pesar de existir constancia de representaciones operísticas en el año 1898, no es hasta un año después, 1899, cuando se inaugura oficialmente este espacio circular con estructura de madera al más puro estilo de los teatros circo. Dispone de una espectacular caja escénica a cuyos lados se encontraban los camerinos de los actores.

Parte de los materiales que lo conformaban pertenecieron anteriormente al Teatro Tívoli, que había sido desmontado para nuevos usos del recinto donde se encontraba.

Por su escenario pasan grandes óperas, zarzuelas, espectáculos dramáticos y circenses. En 1907 comienzan las proyecciones cinematográficas, que en los años cuarenta y cincuenta centrarán la actividad de este espacio. En el año 1960, con la representación de *Don Juan Tenorio*, cierra sus puertas y sufre un progresivo deterioro y abandono que finaliza en un terrible incendio en el año 2005, que lo hace desaparecer por completo, siendo

muchas las voces que demandaron a las administraciones públicas que volviesen a levantar el Teatro Circo Apolo, conservando su peculiar estructura original.



Figura 121. Vista del interior del Teatro Circo Apolo de Vilanova i la Geltrú. Obtenido de: <http://espaciosescenicos.org/Teatre-Circ-Apolo-Vilanova-i-la-Geltru>

Acabando el siglo XIX aparecieron dos nuevos Teatro Circo. Uno de ellos en la localidad murciana de Totana, que nació aprovechando la estructura de un coso taurino y se fue transformando con el tiempo, superando las diferentes vicisitudes de la época hasta dedicarse casi por completo a las proyecciones cinematográficas.



Figura 122. Estado en el que quedó el Teatro Circo Apolo, tras el incendio del año 2005. Obtenido de: https://www.vilanova.cat/doc/doc_31677894_1.pdf

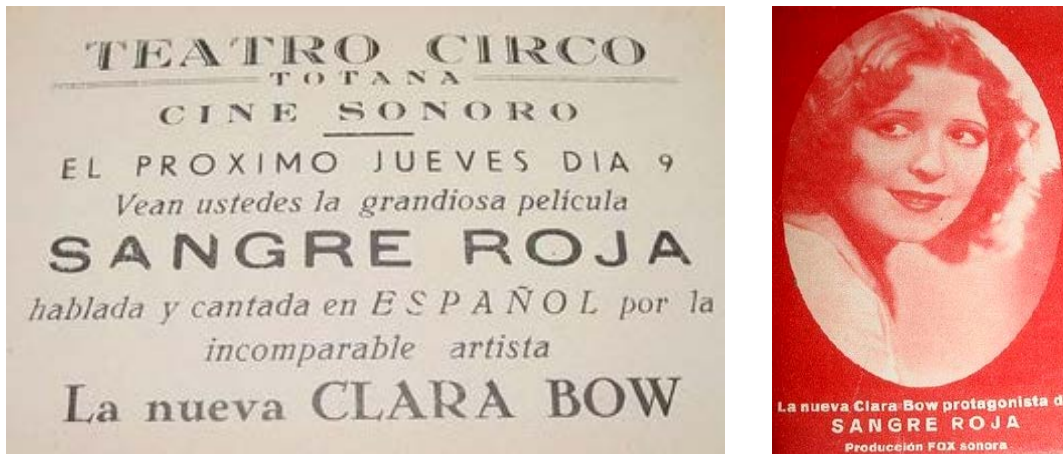


Figura 123. Programas de mano de proyecciones cinematográficas en el Teatro Circo de Totana, años 30. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/antiguo-programa-mano-cine-sangre-roja-clara-bow-teatro-circo-totana-cine-sonoro~x40061151>

Otro de estos espacios vio la luz en Ciudad Real, conocido como Teatro Circo o **Circo de Verano**, que nació con la intención de realizar en su interior representaciones circenses. Edificación sobria y con una fachada acorde a las construcciones típicas de la zona y la época en la que se realiza. Se mantiene durante algunos años cubierto por una marquesina, siendo en 1901 cuando es techado por completo. Se realizan numerosas reformas y cambia de nombre en el año 1922, pasando a llamarse Teatro Cervantes, en honor a otro espacio escénico anterior de la localidad.



Figura 124. Dibujo de la fachada del Teatro Circo o Circo de Verano, siglo XIX. Obtenido de: <http://www.ciudad-real.es/historia/golderos/golderos03.php>

En su reapertura presenta notables mejoras, que permiten un aforo de más de mil personas distribuidas en plateas, palcos, patio de butacas y galerías, destacando además parte de su decoración interior.

A lo largo de su historia programó múltiples espectáculos que contaron con el favor del público, llegando, como otras tantas salas a realizar proyecciones cinematográficas, que se ofrecían a precios muy populares.

A todo lo anterior, unido a eventos como zarzuelas, mítines o actuaciones de grupos de aficionados de la localidad, hay que sumarle el pequeño bar anexo del mismo nombre, donde se reunían los ciudadanos en pequeñas tertulias o para jugar interminables partidas de dominó o cartas, que lo convertían en un lugar de paso obligado, hasta el momento de su derribo definitivo.

Con el comienzo de siglo, siguen proliferando los teatros circo por la geografía española, algunos de ellos, como es el caso del **Teatro Circo de Xàtiva**, surgen a partir de la remodelación de otros espacios dedicados a actividades escénicas, pero que pretenden adaptarse a las demandas e intereses del público. Ese fue el caso de la casa de comedias setabense que a principio del siglo XIX pasó a ser un Teatro Circo municipal, con una vida muy limitada, ya que unos años se había convertido en un almacén de licores.

Otro de los espacios que nació con el comienzo de siglo, en el año 1901, fue el **Teatro Circo de la Sociedad el Circol**, en la localidad de Reus (Tarragona). Esta sociedad, gestionaba también el Teatro Fortuny, pero consideró que era deseo de sus socios crear un teatro de verano, para lo cual disponía del superávit económico que generaba la sociedad.



Figura 125. Teatro Circo de Reus, años 20. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/reus-teatro-circo-anos-20~x29767641>

Durante su construcción contó con el apoyo de los habitantes que veían en este espacio una posibilidad de dinamizar la vida social y cultural de la localidad. Una vez finalizado, no se escatimó en elogios, llegando a ser considerado por parte de la crítica periodística como el mejor teatro de verano de España.

Destacaban el buen gusto en los acabados, decorados, pinturas, tapicería, albañilería... Desde sus inicios, la población se volcó en este espacio, que no dudó en abrir sus puertas a todas aquellas manifestaciones ciudadanas, celebrando espectáculos circenses, óperas, zarzuelas, obras dramáticas, así como otras de carácter popular como bailes de carnaval, juegos florales, actividades del centro de lectura o mítines. En los jardines anexos, se celebraron en ocasiones conciertos para el deleite del público.

Al tratarse de un espacio pensado principalmente para la temporada de verano, los periodos de arrendamiento para la explotación eran cortos, lo que suponía un hándicap para poder sostener el mantenimiento del local.

Treinta años después de su apertura, la situación era compleja, llegando el ayuntamiento a prohibir la realización de espectáculos en su interior por la precariedad de las instalaciones que habían ido deteriorándose con el paso del tiempo.

Después de un informe privado, encargado por la sociedad, y el compromiso de realizar actos que implicasen un aforo reducido se le permite la apertura, aunque poco después, un incendio pone de nuevo en alerta a las autoridades.

Este suceso terminó con las esperanzas de recuperación del espacio, el cual se puso en venta por noventa mil pesetas, siendo finalmente derribado en 1935 y edificado en su solar el actual mercado central.

Otro de los espacios que daban la bienvenida al nuevo siglo, fue el **Teatro Circo de Puente Genil**, Córdoba, que tomó su nombre en recuerdo del Teatro Circo Rivas y Solís desaparecido por causa de un incendio en el año 1893.

Al quedar la localidad sin un espacio en el que los porteños pudieran disfrutar de representaciones artísticas, se abre en 1902 este Teatro Circo, para desarrollar en él espectáculos de diferente índole, destacando las obras dramáticas y los números circenses.

Situado en la esquina de dos calles, a lo largo de su historia va cambiando de propietarios y apariencia, experimentando diferentes mejoras. Si bien durante un largo periodo de tiempo la gestión fue privada, finalmente el Ayuntamiento adquirió el local para devolverle su antiguo esplendor, después del abandono y deterioro sufrido tras las grandes inundaciones de 1963, que lo mantuvieron cerrado tres décadas

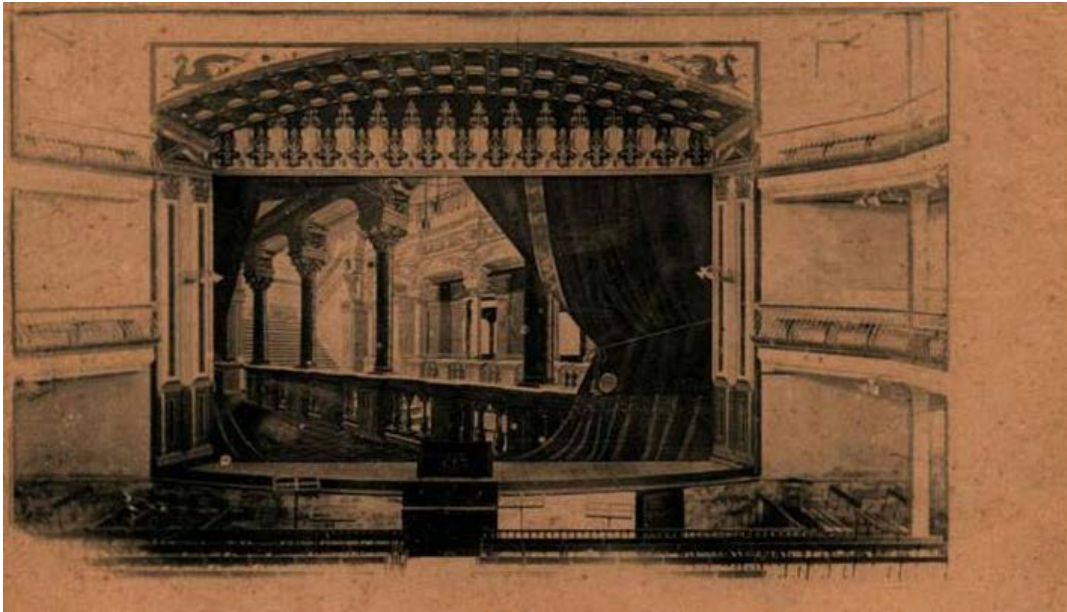


Figura 126. Dibujo aparecido en la prensa de la época del interior del Teatro Circo de Puente Genil.
Obtenido de: <http://teatrocirco.wordpress.com/prueba-2/historico/>

Con un aforo aproximado de trescientas treinta localidades distribuidas en sus tres plantas, entre platea, palcos, entresuelo y galerías, retomó vida un espacio ecléctico, que recoge en la diversidad de estilos que lo conforman el legado de su historia.

II.4. PERIODO 1903- 1924

Algo parecido sucedió con el Teatro Circo de la localidad alicantina de **Alcoy**, que desde sus orígenes en el año 1903, supo adaptarse a lo largo de los años para cubrir las demandas y necesidades del público. Al igual que otras muchas salas, tuvo que buscar en la polivalencia del espacio un elemento clave para su supervivencia, realizando espectáculos circenses, teatrales, conciertos, así como todo tipo de representaciones y actos abiertos a la comunidad, siendo muchos los grupos no profesionales de la población que pasaron por sus tablas, así como celebraciones de eventos públicos como la elección Miss República que aparece en el archivo fotográfico local, donde se observa la afluencia en masa de los vecinos a este tipo de actos.

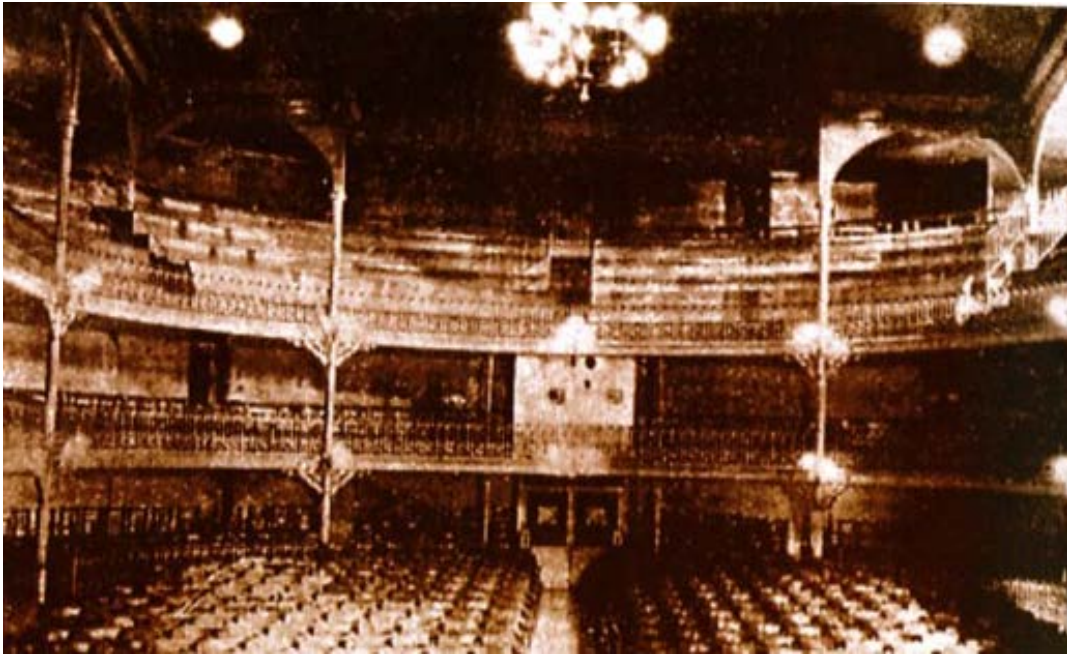


Figura 127. Interior del Teatro Circo de Alcoy, 1903. Obtenido de:
<http://cimapolo.wordpress.com/2014/08/28/dossier-el-teatro-circo-dalcoi-1903-1985-1a-part/>

Como otras tantas salas no escapó al paso del cinematógrafo, adaptando el amplio espacio que levantaba tres plantas desde el patio de butacas, para este uso, buscando la comodidad del espectador.

El mismo año de su apertura, 1903, los ciudadanos coruñeses asistían a la inauguración del **Teatro Circo Emilia Pardo Bazán**, que nació sobre el mismo solar donde se encontraba un antiguo edificio de madera, que hasta la fecha había servido para la realización de representaciones de acróbatas, clowns o bailarines.

Tras años de gestiones y obras, se levantó un espacio de estilo neogriego, que pretendía albergar espectáculos de circo, al mismo tiempo que obras dramáticas o líricas.

Se le dotó de un amplio escenario, a cuyos lados se encontraban los cuartos de los actores en una parte y las cuadras de animales en el otro. Su pista destacaba por su cubierta piramidal octogonal que terminaba en un tragaluz. Con dos plantas de altura, se podía acceder desde su gran

vestíbulo a las localidades de sala y, por unas escaleras laterales, a las gradas elevadas y segunda galería de palcos.

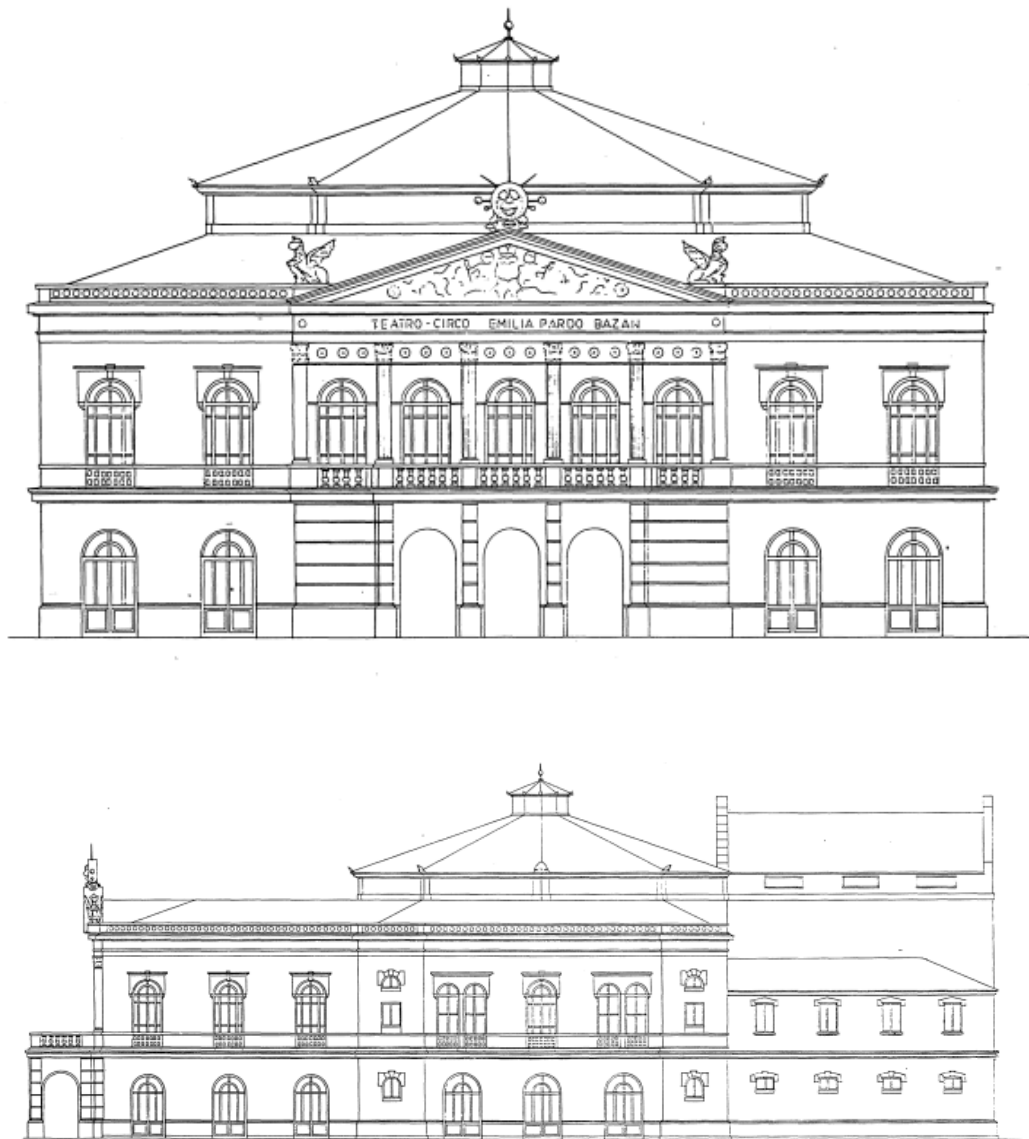


Figura 128. Alzada principal y lateral del Teatro Circo Emilia Pardo Bazán. Obtenido de: http://ruc.udc.es/bitstream/2183/5172/1/ETSA_9-7.pdf

Se intentó tener en cuenta la adecuación del espacio para poder realizar tareas de evacuación de espectadores en el caso de que resultase necesario por alguno motivo, aspecto importante, especialmente si tenemos en cuenta los antecedentes catastróficos sucedidos en este tipo de espacios a lo largo del tiempo.

Progresivamente se fueron sustituyendo materiales de madera por hierro, instalando alumbrado eléctrico y adecuando el espacio a la legislación existente, llegando a disponer de un aforo de dos mil espectadores.

A pesar de la gran aceptación por parte del público, así como la calidad del espacio, donde se comenzaron a realizar proyecciones cinematográficas, sólo tuvo una vida de doce años, debido a las múltiples presiones que recibían las autoridades para que su programación no resultase competencia para el cercano Teatro Rosalía de Castro.

Los acuerdos iniciales que pretendían preservar aquel teatro unido a otros aspectos políticos y sociales de la ciudad, abocaron este otro a su demolición.

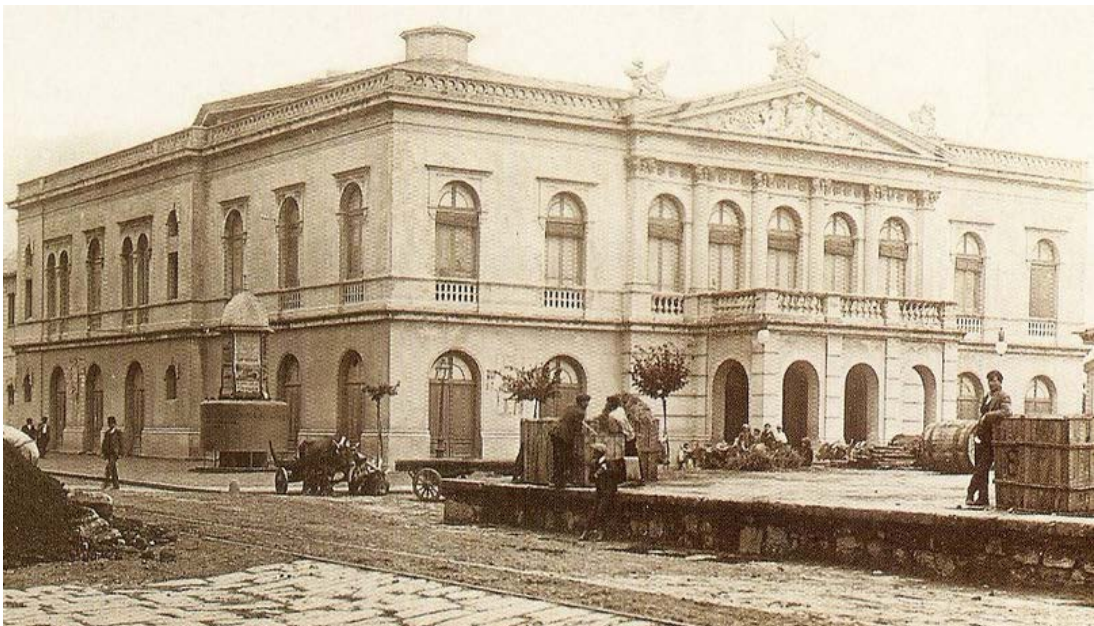


Figura 129. Foto del teatro Circo Emilia Pardo Bazán. Obtenido de:
<https://www.facebook.com/FotosAntiguasDeCoruna/photos>

Paso a paso, las ciudades más importantes del país se seguían poblando de espacios dedicados a los espectáculos circenses cuya construcción posibilitaba al mismo tiempo la realización de otro tipo de exhibiciones.

En 1904 la capital **almeriense** daba la bienvenida a un nuevo espacio conocido como **Teatro Circo Variedades**, cuya edificación, a pesar de las deficiencias de la época, pretendía adaptarse a las condiciones climatológicas de la provincia, colocando cubiertas de fieltro para evitar la humedad, adaptando la edificación para obtener mayor seguridad en la resistencia al viento y creando una cámara de aire que le permitiera mayor aislamiento y poder ir renovando el aire de la sala.

A lo largo de los años, logra convertirse en uno de los espacios más representativos de la vida cultural de la ciudad del siglo XX, junto al teatro Cervantes. En él, se realizaron espectáculos de circo, teatro, zarzuelas, óperas, cupletistas o varietés, donde se pudo disfrutar de las atracciones de magos, ventrílocuos, animales amaestrados o la sorprendente actuación de la mujer barbuda y otros fenómenos que resultaban asombrosos.

La deficiente comunicación que tenía la ciudad, no era condicionante negativo para la asistencia del público que asistía asiduamente y en masa una vez que el espacio se reconvirtió progresivamente en sala cinematográfica, siendo el primer espacio escénico que realizaba esta modificación y llevaba a sus pantallas las primeras películas de cine mudo.

Algo parecido sucedió con el **Teatro Circo de Requena**, en la Comunidad Valenciana, el cual, como otros tantos otros espacios escénicos, nació en 1905 con la intención de albergar entre sus paredes espectáculos de diferente índole, motivado, en gran medida por el auge que venía tomando este tipo de edificaciones por todo el país y la cantidad de público que asistía a ellas.

Si bien, a lo largo del tiempo se representaron espectáculos de diferentes compañías y artistas, fueron muy pocas las sesiones que se dedicaron al circo, siendo en el año 1932, cuando se realizó la última de ellas.

El espacio, construido a las afueras, entre las últimas viviendas y la huerta, fue evolucionando a lo largo del tiempo y dirigiendo progresivamente su actividad principal a las proyecciones de cine mudo hasta la llegada del cine sonoro.

Esta adaptación que realizaban algunos Teatros Circo, los lleva, en ocasiones, a ser recordados más por las proyecciones que se realizaron en él, que por el resto de historia ganada con el paso del tiempo.

El **Teatro Circo de Castro Urdiales**, en Cantabria, inaugurado en 1906, quedó en gran medida eclipsado en el recuerdo colectivo por la incidencia que tuvo en la vida cultural de la localidad el gran Teatro de la Villa, siendo algunos nostálgicos los que conservan en su memoria, vivencias inolvidables vividas en el Teatro Circo, que les hacía pensar que era el mejor espacio de la localidad, probablemente inclinados en esta opinión por el aspecto emocional.

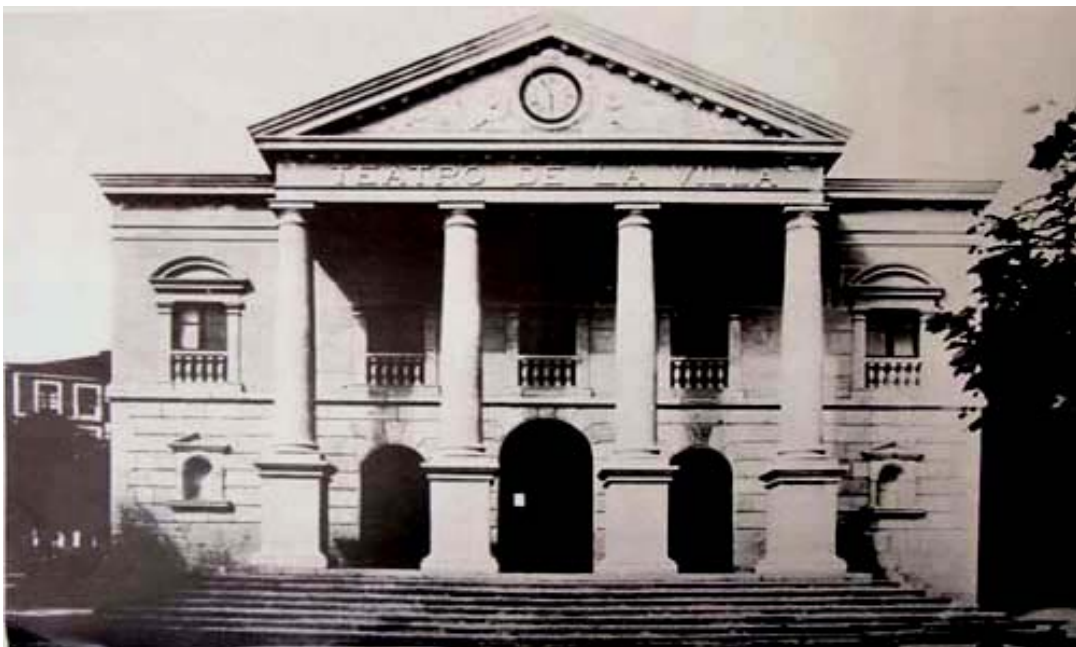


Figura 130. Portada del Teatro de la Villa, que acaparó la atención de los ciudadanos. Obtenido de: http://www.castro-urdiales.net/portal///_p_51_galeria_fotos_grande.jsp?contenido=1867&tipo=6&nivel=1400&codResi=2&language=es&codMenu=194&codMenuPN=693&codImagen=597

Y es que estos espacios escénicos, como se puede observar a lo largo de todo el capítulo, han estado unidos directamente a los habitantes de las ciudades donde se encontraban, no únicamente han logrado cubrir sus momentos de ocio, sino que han pasado a formar parte de sus recuerdos de vida.

En muchas ocasiones, como sucede con el **Teatro Circo Apolo** de la localidad **murciana** del **Algar**, han sido estos ciudadanos los que se han empeñado en rescatar del olvido estos espacios e intentar su rehabilitación, para que puedan seguir siendo un lugar de referencia cultural.

Tras un periodo de dos años de construcción, en 1907, se presentaba en el Algar una coqueta obra modernista que se había llevado a cabo gracias al creciente auge de la minería de la zona lo que, sin duda, implicaba una revitalización económica que incidía en los tiempos de ocio de los ciudadanos.



Figura 131. Teatro Circo de la localidad de Algar. Obtenido de:
<http://www.bigigbag.com/local/teatrocircoapolocartagena.html>

Con dos plantas de altura, este espacio diseñado a la italiana, permitió dinamizar las veladas con la representación de todo tipo de espectáculos, manteniendo siempre una cercanía y complicidad con los espectadores, que permitió que, a finales de 1990, se realizase una notable inversión para poder, unos años más tarde reabrirse y seguir realizando funciones para las nuevas generaciones de espectadores.

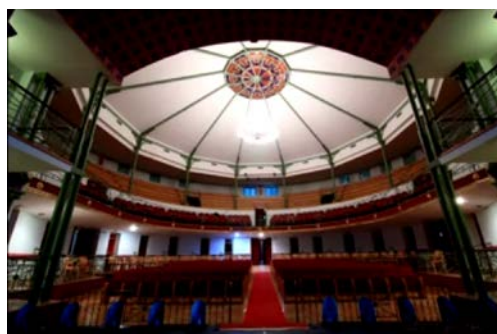


Figura 132. Vista actual del Teatro Circo del Algar. Obtenido de:
<http://www.youtube.com/watch?v=GCwBgErwH8Q#t=42>

Casi en la mismas fechas en las que nacía el Teatro Circo Apolo del Algar, apenas a unos ochenta kilómetros, en la también localidad murciana de Orihuela, veía la luz el **Teatro Circo Esquer**.

Su estructura pertenecía al desmantelado Teatro Circo Alicantino, que había estado instalado en la localidad que le daba nombre desde el año 1892, con un periodo de actividad que duró hasta el año 1906. Desmontado un año más tarde, es trasladado a la ciudad de Orihuela, donde se inaugura en 1908 con un aforo para dos mil personas.

Durante poco más de dos décadas, mantiene una variada programación gracias a las posibilidades que ofrece el espacio, efectuándose una reforma en el año 1929, que le permite ampliar su oferta de ocio y los espectáculos circenses, teatrales y de zarzuela que venía desarrollando, simultaneándolos con proyecciones cinematográficas.

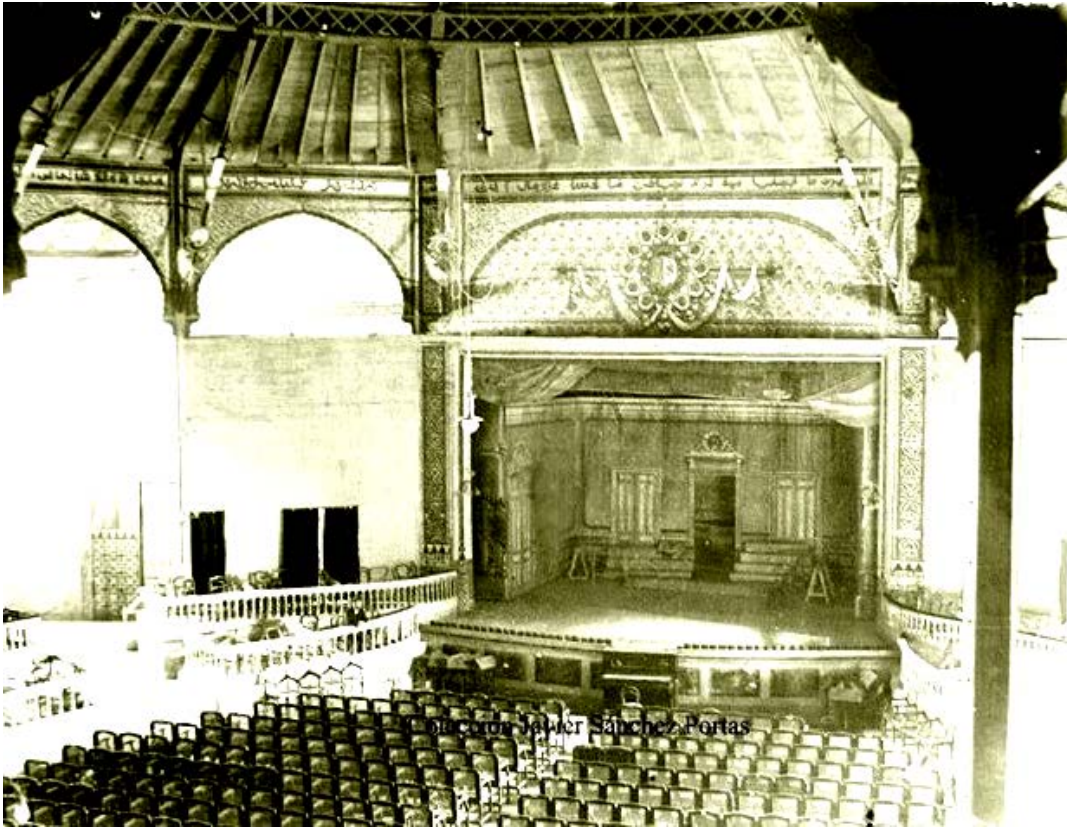
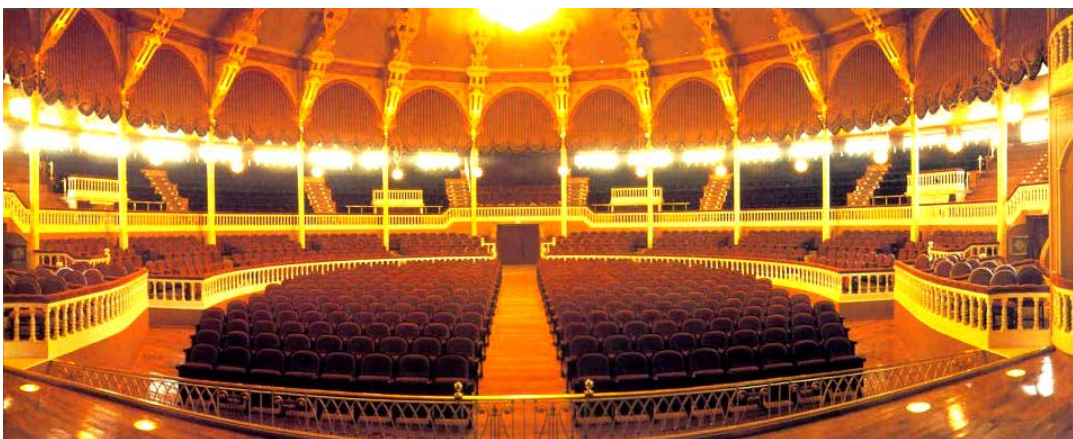


Figura 133. Interior Teatro Circo Esquer. Obtenido de:<https://www.facebook.com/ajomalbaoriola/photos/a.437461842939070.105894.207197309298859/572686932749893/?type=1&permPage=1>

Así siguió su andadura en el tiempo, hasta el año 1995, donde fue de nuevo restaurado para seguir ofreciendo un servicio cultural de calidad a la localidad.



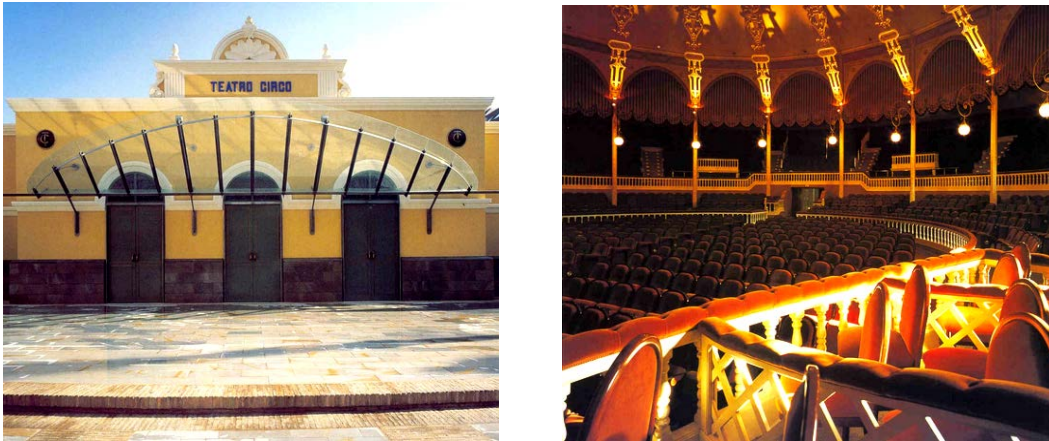


Figura 134. Vista actual del Teatro Circo Esquer. <http://culturaorihuela.es/tc/index.html>

A partir del año 1909, aparece un periodo en el que las edificaciones más destacadas de Teatro Circo se desarrollan en la Comunidad Valenciana. Es, en ese año, cuando el **Teatro Circo de la Exposición Regional** comienza una efímera vida.

A pesar de ser un vistoso espacio, con una impresionante entrada semicircular acabada en dos imponentes columnas ribeteadas, gran amplitud de la sala con una capacidad para tres mil seiscientos espectadores y contar, además, con zona de palcos y platea, no logró perdurar en el tiempo.

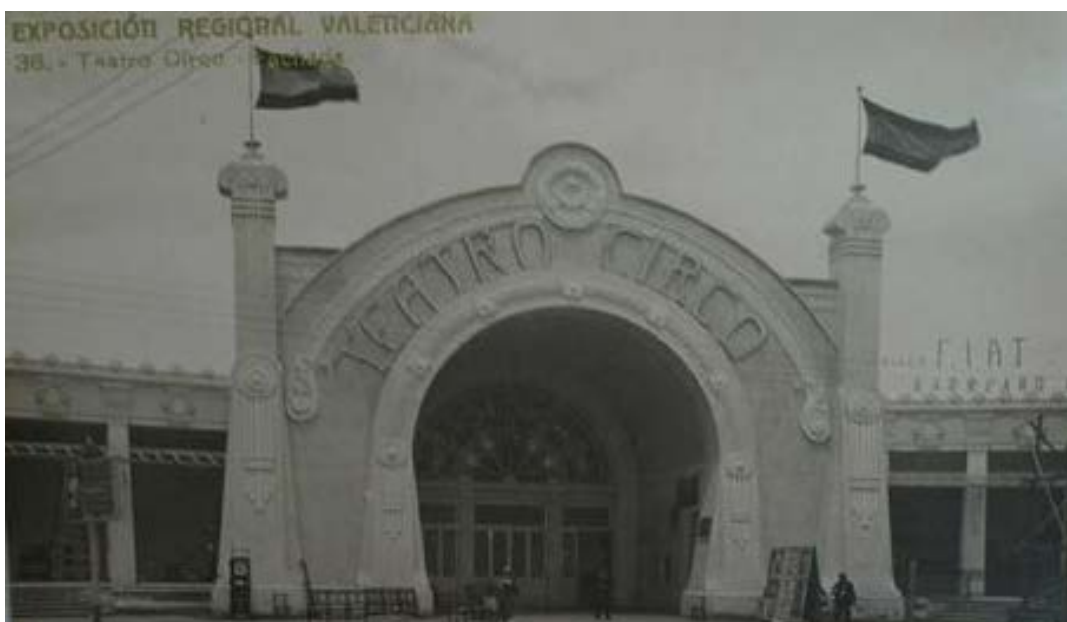


Figura 135. Postal con la vistosa entrada del Teatro Circo de la Exposición Regional.
<http://maestrogozalbo.com/fotos/normales/P/P10509.jpg>

Al haber nacido al amparo de la celebración de la Exposición Regional, se pensó más en un edificio atractivo, que pudiera dar cabida a los espectáculos que se realizaran durante los poco más de doscientos días que duraba el evento priorizándose más el diseño que la calidad y perdurabilidad de los materiales.

Sobre su gran escenario pasaron compañías de zarzuela y variedades, siendo estas últimas las que mayor interés despertaban. Igualmente se representaron en la pista que se encontraba a los pies de la escena, algunos espectáculos circenses, aunque las pretensiones de los organizadores no se cubrieron y tuvieron que abrir el espacio a otro tipo de actividades, sucumbiendo al gusto y predilección de los espectadores por los bailes regionales y música interpretada por bandas y orquestas.



Figura 136. Postal con imagen del interior Teatro Circo Regional.

<http://www.todocoleccion.net/exposicion-regional-valenciana-1909-teatro-circo-interior-f-c~x32200214>

Independientemente de todo esto, la vida del Teatro Circo acabó, con la segunda edición de la Exposición Regional en 1911, siendo muchos los que piensan que, sin duda, hubiese sido un buen referente monumental para la ciudad si su construcción se hubiera previsto de otro modo.

Todo lo contrario sucedió en esta misma ciudad unos años más tarde, en 1914, con el proyecto del **Teatro Circo Trianón Palace**, que ocupaba un espacio de mil setecientos metros sobre una planta rectangular y cuya entrada podía recordar ligeramente al desaparecido Teatro Circo de la Exposición Regional.

A pesar de inaugurarse con la realización de tres conciertos, funcionó principalmente como circo y variedades, hasta que en 1916, se reformó la sala y el escenario, cambiando su nombre por Teatro Lírico y pasando a aumentar el número de representaciones dramáticas o musicales.



Figura 137. Entrada del Teatro Circo Trianón Palace. Obtenido de:
<http://valenciablancoynegro.blogspot.com.es/2009/07/paseo-ruzafa-teatro-trianon-palace-y.html>

La mala gestión que se realizó supuso su reconversión en sala cinematográfica en 1921, cerrando definitivamente veintisiete años después, siendo derribado para la construcción de un recinto comercial.

Siguiendo en la ciudad de Valencia y situándonos en el año 1916, encontramos un nuevo espacio escénico conocido como **Teatro Circo Regües**, apellidado de su propietario. Con una capacidad para dos mil espectadores comienza a representar diferentes espectáculos para, años más tarde, en 1917, pasar a llamarse Salón Circo Regües, modificando su ubicación.

Estrella Soler
 Afamada
 canzonetista
 a transformación
 LUJOSISIMA
 PRESENTACION
 Y RICO
 VESTUARIO
 EXITO
 GARANTIDO
 SELECTO
 REPERTORIO
 Ultimos éxitos:
 Salón Kursaal,
 Valencia y Circo
 Regües.
 Actuando con gran
 éxito,
 y prorrogada,
 Teatro Serrano,
 Valencia
 (S. F.) Conde
 Asalto, 65,
 Barcelona

EMILIA BENITO Cancionista de aires regionales.
 Ultimos éxitos, Salón Novedades, Málaga, y Teatro Martos
 Actuando con éxito inmenso, Circo Regües, Valencia.
 Dirección: Calle del Río, 24, 2.º decha., MADRID
 ADMITE CONTRATOS DE TODOS AGENTES

LAS DAMBREY
 Originales bailarinas de fantasía
 BAILES CRIOLLOS, APACHES, MATCHCHA
 BRASILEÑA Y ACROBÁTICOS
 Número completamente nuevo en España
 Ultimos éxitos: Salón Doré, Barcelona; Kursaal, Melilla; Teatro Vital Aza, Málaga; Gran Cine, Córdoba; Teatro Romea Madrid; Teatro Beavente, Madrid; Olimpia, Valencia; Teatro de verano, Alicante, y Circo Regües, Valencia.
 Hallándose accidentalmente en España, a causa de la guerra, emprenderán, en breve, una segunda tournée por América del Norte, donde han dejado varios contratos pendientes.
 DIRECCIÓN:
Lista de Correos, VALENCIA

Figura 138. Artistas anunciadas en la Revista Eco Artístico, donde ensalzaban los éxitos obtenidos en el Circo Regües. Obtenido de: Revista Eco artístico 25/07/1916, nº241. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003548982&search=&lang=es>

El espacio continuaría en constante cambio, instalando un año después un escenario habilitado para las representaciones de zarzuela, lo que tuvo mucha aceptación por parte del público y animó a los empresarios que lo gestionaban a realizar nuevas mejoras, en esta ocasión buscando la comodidad de las butacas y la iluminación. Contando con el favor del público, volvieron a recuperar representaciones circenses, aunque finalmente, las presiones urbanísticas acabaron por obligar su cierre en 1925.

En este primer cuarto de siglo, todavía quedaba por incorporarse a la historia de los Teatros Circo de nuestro país un solemne edificio ubicado en la ciudad de Barcelona, llamado **Teatro Circo Olympia**, que por su majestuosidad era conocido popularmente como el Liceo del Paralelo.



Figura 139. Fachada del Teatro Circo Olympia. Obtenido de:
<http://www.historiadebarcelona.org/teatre-circ-olympia/>

Destacaba en su imponente fachada novecentista, en chaflán de la Ronda y el Paralelo, con un frontón triangular con óculo, bajo el que se accedía al Teatro Circo.

Si impresionante era su parte exterior, más todavía lo era en su interior, con una sala con capacidad para seis mil espectadores, tres mil de los cuales podía sentarse en el patio de butacas, siendo la sala más grande de España y una de las mejores de Europa.

El escenario tenía igualmente grandes dimensiones, con 13 metros de embocadura y nueve metros de altura, así como su pista de circo, que podía transformarse en una piscina de trescientos mil litros de agua, para representar espectáculos acuáticos.

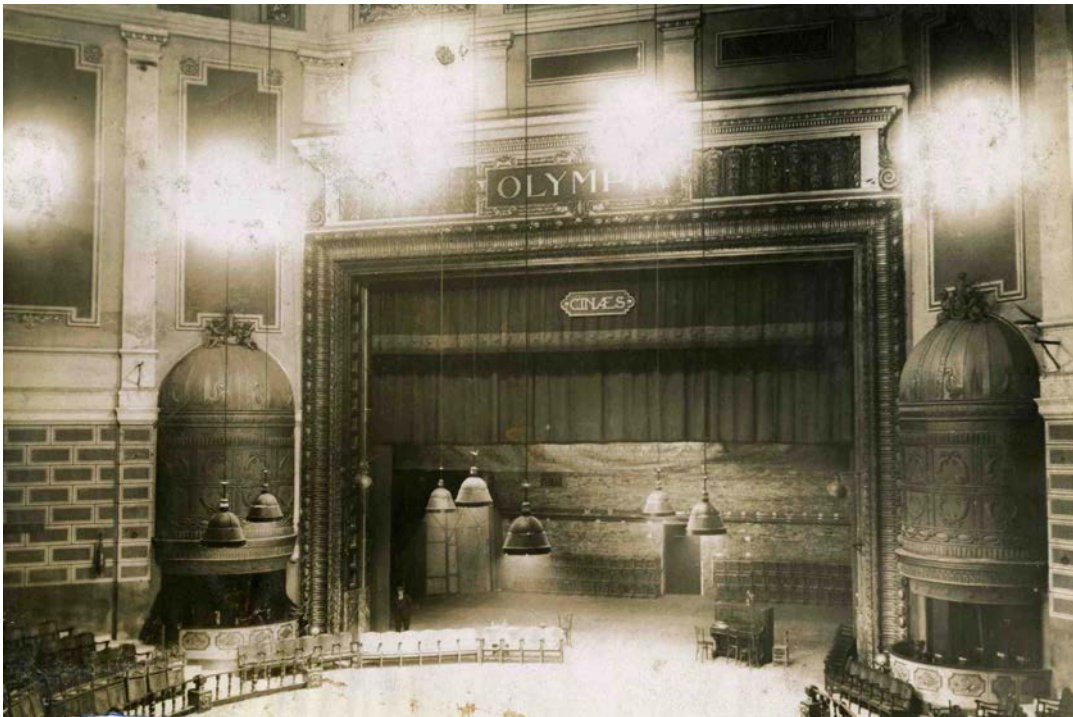


Figura 140. Vista parcial de la escena Teatro Circo Olympia. Obtenido de: <http://www.historiadebarcelona.org/teatre-circ-olympia/>

A todo lo anterior habría que sumarle la dotación de maquinaria e iluminación que era la más moderna de la época y una sólida estructura de hierro.

Dada su amplitud y diseño fue desde su nacimiento una de las mejores salas polivalentes que han existido en nuestro país, la cual permitía desarrollar en su interior exhibiciones de diversa índole, con la

representación de grandes espectáculos que en otras salas más pequeñas no tenían cabida.

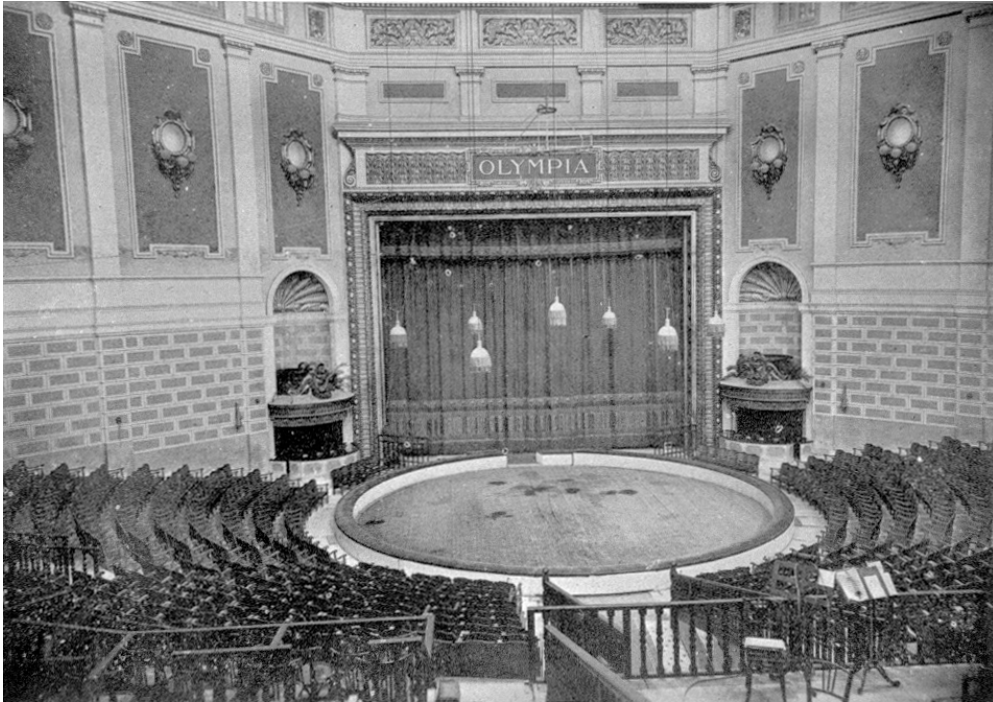


Figura 141. Interior Teatro Circo Olympia. Obtenido de:
<http://www.historiadebarcelona.org/teatre-circ-olympia/>

No es de extrañar, que para su inauguración en 1924, no se escatimase en gastos, incluyendo en el espectáculo números de focas, caballos o elefantes.



Figura 142. Espectáculo acuático en el interior del Teatro Circo Olympia. Obtenido de:
<http://www.historiadebarcelona.org/teatre-circ-olympia/>

CAPÍTULO III

**EL CIRCO EN ESPAÑA
REVISIÓN HISTÓRICA DEL ÚLTIMO SIGLO
ARTISTAS RELEVANTES**

Bajo las tensas lonas, la babel nómada de la gran familia que cruza países y fronteras. Con su alto en las ciudades y en los cruces de caminos. La cosmópolis abigarrada de intensa humanidad, donde el riesgo y la aventura van paralelos dentro de la emoción de cada momento.

La familia circense en la roulotte y las caravanas. Y el argot con giros y acentos de naciones y razas. Música de tres por cuatro. Arriba, en el trapecio junto a la cúpula en que se prolongan los mástiles como palos de un navío varado en la arena, la sonrisa de la trapecista y el salto mortal que describe en el vacío el garabato intenso de un momento que puede ser el último de una vida. Siempre, con la sonrisa en los labios, con las palmas abiertas y los brazos tendidos para hacer más ancho el gesto emotivo que señala la intensidad del momento.

La ecuyere a hombros del caballo blanco. Grácil y airosa estampa romántica que recorre la pista en anillos sin fin al galope que revuelve las crines en remolinos de fantasía. La sal gorda de los payasos. Las risas que corren por las gradas, que se hacen volumen sonoro y que llevan por todo el ámbito circense la carcajada junto al aplauso.

Entre el diálogo de clowns y augustos, de enanos y gigantes, surgen hierros de la jaula. De la menagerie llega el olor fuerte de las especies de la fauna exótica. Con el rugido del león y el estilete agudo del acento de la pantera. Y los osos lentos, pesados...Y los elefantes solemnes... Los perros acróbatas y los ponies ligeros. ¡Ale, hop!. La fusta que restalla y el domador que sugestiona a las fieras. El circo. La risa y la emoción. La alegría y la música. Y la intensa humanidad de la gran familia que sigue todos los rumbos de la rosa de los vientos para llevar la emoción, la plasticidad y el ritmo, lo mismo a los niños que a los viejos.

José del Castillo. Revista circo. N°2. Barcelona, diciembre de 1956

III.1. INTRODUCCIÓN

Cuando pensamos en el circo, a todos se nos vienen a la cabeza decenas, cientos de recuerdos de una realidad que apenas hemos transitado, o de la que guardamos referencias esporádicas adquiridas de mil formas diversas en nuestro periplo vital, que nuestro cerebro ha ido guardando en alguna parte de la memoria, sin saber cómo ni por qué.

Incluso, sin haber asistido a ningún espectáculo, seríamos capaces de reconocer el sutil balanceo del trapecio, los espectaculares vestidos de lentejuelas de las acróbatas y el elegante guardapolvos del jefe de pista.

Reconoceríamos los ademanes chiflados de los payasos, sus bocinas, sus sirenas, sus esperpénticas voces. Identificaríamos el tenso silencio que se crea cuando el domador introduce su cabeza entre las fauces del león o en el instante infinito en el que el triple mortal se ha consumado.

Seríamos capaces de estructurar la organización circular del circo que llega a la ciudad, con sus grandes camiones, sus caravanas, su majestuosa carpa que se levanta de un día para otro en cualquier descampado del extrarradio de la localidad.

Intuiríamos, sin haberlo vivido, el tremendo vacío del chapitó cuando el público lo ha abandonado tras la función, el rictus del payaso que se desmaquilla frente al espejo después de haber dado todo de sí, para arrancar unas carcajadas de los espectadores, la reunión familiar a la hora de la cena en pequeños remolques que guardan los recuerdos de una vida.

Sospecharíamos la fina línea que separa la dureza de los días en el circo y el placer por el éxito que logran tras la representación. No hay margen para el error, ni en el espectáculo, ni en la vida.

El poder hipnótico del circo, perdura con el paso del tiempo, se instala en nuestro imaginario y la identifica como una realidad cercana, que de un modo u otro siempre ha estado en nuestras vidas.

Ese mágico poder es el resultado de siglos de evolución de este arte milenario, que ha acompañado a la historia del ser humano, como fuente de expresión, de evasión y de superación personal.

Sin la necesidad de remontarnos mucho en el estudio de su propia historia, encontramos las duras condiciones de trabajo a las que se han sometido los artistas de las diferentes disciplinas. Infinitas horas de ensayo, en algunos casos, durante su primera infancia, con la intención de perfeccionar sus números, sus ejercicios, con la intención de que, cualquier movimiento en falso, no únicamente podría dar al traste con la función sino con su propia vida.

Caídas, roturas, lesiones que han marcado sus vidas y han relegado a muchos artistas a desarrollar trabajo invisible dentro de la vida del circo, apartados de focos y aplausos, sueños truncados, esperanzas ocultas detrás de algún ayudante de pista o de los encargados de mantener alimentados a los animales.

Aceptar la itinerancia como modo de vida o asumir el riesgo de construir un circo estable, como aquellas arcaicas construcciones de madera donde se ofrecían los primeros programas circenses a la luz de candiles, que en la mayoría de los casos acababa con desastrosos incendios.

La continua obligación de reinventarse en y para una sociedad cambiante, fría, aséptica, que usa y deshecha sin cuestionamiento ninguno. El reto de mantener vivo un arte lejano a grandes circuitos, sin titulares de prensa, que en la actualidad no reserva ni tan siquiera una pequeña reseña en la sección cultural de los periódicos locales. El espectáculo en esencia, vivo,

dinámico, irrepetible, donde cada noche el artista se juega la vida si no ejecuta a la perfección el giro, enganche o caída mil veces ensayado, frente a la artificialidad creada por la tecnología que homogeniza y adiestra emociones.

Incontables historias de vidas anónimas que han ido venciendo, una tras otra, infinitas vicisitudes para sacar adelante los días.

A todas ellas, se les intenta hacer visibles a lo largo de este capítulo, recogidas a través de algunos de los artistas y circos que han recorrido nuestra geografía en los últimos cien años, con la intención de evidenciar el gran tejido empresarial y legado cultural que ha supuesto este arte para el desarrollo de nuestro país.

Cualquiera que se decida a profundizar en este tema, comprenderá rápidamente la imposibilidad de crear un fichero real de todo cuanto ha acontecido en el último siglo referido al circo, dentro de nuestro territorio.

Por un lado, no ha existido un registro riguroso de la actividad circense, lo que ha implicado una situación peculiar en diferentes ámbitos. Las empresas circenses no han tenido un seguimiento estatal pormenorizado, no pudiendo conocer fielmente en el tiempo, estructuras, trabajadores o ingresos reales.

A la ya característica itinerancia del circo y sus artistas, se le ha unido un desamparo institucional a lo largo de su historia, que ha imposibilitado la realización de una lectura fiable de lo acontecido. Por otro lado, la desregularización de los artistas de circo durante muchos años tampoco permite acceder a datos y estadísticas dentro de un periodo de tiempo significativo.

Unido a lo anterior y a multitud de factores intrínsecos al propio desarrollo social, cultural y económico del país, la propia composición del circo, hace compleja su documentación.

Durante el seguimiento de artistas, circos y sagas familiares, se descubre que las historias de vida comienzan a cruzarse, a entremezclarse de manera casi infinita, dando lugar a un complejo entramado.

Artistas provenientes de familias circenses y otros de recién estrenada vocación se emparejan entre ellos o con otros, artistas nacionales o internacionales, prolongando de este modo la estirpe circense. A lo largo del tiempo, algunos de ellos, cambian de disciplina artística, bien por propia inquietud, por limitaciones físicas, económicas, familiares, empresariales o de cualquier otra índole. Se producen modificaciones en los números, en los nombres de las parejas artísticas, llegando, incluso en los pequeños circos familiares, a ocupar un mismo artista varios nombres según el ejercicio que realiza. Deportistas de élite que acaban ejecutando sus números bajo la carpa, ciudadanos invisibles que un día deciden entregarse a la magia del circo, grandes estrellas que eclipsan en los diarios a los miles de nombres referenciados en carteles, octavillas o pequeños artículos en la prensa de la época. Nombres rescatados por el empeño de un amigo o de un familiar, que decide utilizar los recursos tecnológicos para narrar la vida de un desconocido payaso o acróbata, que actuaba de doble de los aclamados actores de Hollywood, pequeños documentales que encuentran en los personajes olvidados del circo un buen motivo que narrar.

Es entonces en este extenso mundo que se nos abre durante la investigación donde uno comprende que esta documentación podría resultar inabarcable y que el circo y todo lo que lo envuelve, parecen haber vivido en un mundo paralelo, tan maravilloso como desconocido.

Uno asume que no lograría jamás recopilar toda esta información y que en el caso de hacerlo no aportaría nada nuevo en este proceso de reconstrucción de la realidad. Quizá, intentar limitar, encuadrar el mundo del circo, sus gentes, es en sí mismo una negación.

Al mismo tiempo, en este proceso, uno descubre, sin llegar a comprender, la pasión que ha despertado a lo largo de la historia el mundo del circo, su trascendencia para el ser humano. Resulta complicado defender la importancia que este arte debería tener actualmente en nuestros días.

Pese a no contar con el apoyo institucional que sí podemos observar en otras manifestaciones artísticas como el cine, la pintura o la música entre otras, a pesar de tener que convivir con lesiones irreversibles, accidentes mortales o pésimas condiciones laborales, de poder observar en sus biografías como en la mayoría de los casos se narra la dureza de sus días, las incansables horas de ensayo, el esfuerzo continuado, la fatiga, las penurias, las infancias precipitadas, el riesgo continuo, la incertidumbre, el desamparo del hogar: los hombres y mujeres del circo muestran orgullosos como nadie la libertad de estar viviendo cada minuto de la vida que ellos y ellas han elegido vivir.

De este modo, teniendo en cuenta las limitaciones encontradas a lo largo de la investigación, el siguiente capítulo, pretende recoger, de forma referencial, algunos de estas historias. Para ello, el estudio se ha centrado en varias líneas.

Por un lado se hace referencia a todos los artistas e instituciones relacionadas con el mundo del circo, que han recibido por parte del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y las Músicas), desde su nacimiento en el año 1990, el Premio Nacional de Circo, si bien, se incluyen igualmente los reconocimientos relacionados con el circo otorgados dentro de los premios nacionales de las artes.

Por otro lado, se incluyen algunas sagas familiares o artistas, de diversas disciplinas que han sido significativos en la difusión del circo en nuestro país.

Junto a ellas, aparecen empresarios o apasionados del circo, que han ayudado al desarrollo empresarial de este arte o han dejado un legado documental que permite incursiones antropológicas para su estudio.

Finalmente, aparecen artistas menos conocidos para el gran público pero que han tenido peculiares historias de vida o han desarrollado su labor de un modo más invisible recorriendo cualquier rincón del país, en pequeños circos familiares o como artistas itinerantes. Como referencia principal, se ha tomado la Revista Circo cuyo primer número vio la luz el uno de noviembre de mil novecientos cincuenta y seis, gracias a la pasión por este arte del escritor y crítico de circo Jordi Elías i Campins, que gestionó su edición durante los siete años de su existencia. A pesar de su corto recorrido, permite hacer una clara lectura de la situación del circo en esa época gracias a la calidad y riqueza de sus artículos, entrevistas y especialistas que colaboran en él.

Con todos ellos, se pretende abarcar parte del amplio espectro que nos ofrece la historia del circo en nuestro país, intentando sacar a la luz, la estructura interna de este importante legado histórico y cultural.

Como punto de partida tomaremos como referencia a los artistas e instituciones que hasta la fecha de realización de esta investigación, han sido premiados con el Premio Nacional de Circo que anualmente se otorga como reconocimiento a la labor meritoria de una persona o entidad dentro del ámbito circense. Si bien, los Premios Nacionales de Cultura, se llevan entregando desde hace varias décadas en España, es a partir del año 1990, cuando se comienza a entregar este galardón con relación directa con el circo, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

III.2. TRAPEICISTAS

El primero de estos premios fue entregado a la que sin duda ha sido una de las mejores y más populares artistas de circo que ha dado nuestro país, con un amplio reconocimiento internacional: Cristina Segura Gómez, conocida como **Pinito del Oro** recibió esta mención veinte años después de su retirada definitiva, en un acto emotivo en el Circo Price de Madrid de los entonces empresarios Feijoo y Castilla. Si bien ya había recibido el Premio Nacional de Circo en 1955, este segundo premio, ponía en relieve la importancia de la artista en el desarrollo del circo en nuestro país.

Pinito del Oro podría ser sin duda un claro ejemplo de la exigente vida del artista de circo, de las múltiples vicisitudes a las que se tienen que enfrentar a lo largo de su vida y de la pasión sin límites hacía este arte.

Su padre, José Segura (Figura 142), venía de una familia media de Alcoy (Alicante), que se ganaba la vida en un almacén de salazón y que hacía todos los esfuerzos para que su hijo se convirtiera en médico. Tras la inesperada muerte de su padre, la vida de José cambió ya que el dinero para pagar sus estudios mermó considerablemente. Uno de sus tíos intervino ofreciéndole la posibilidad de entrar en un seminario, algo que rechazó rotundamente al tener una visión muy distinta de la vida.

Poco tiempo después, se dejó seducir por el mundo del espectáculo, influenciado por un cómico ambulante y titiritero llamado Anastasio al que se unió y del que aprendió algunos rudimentarios movimientos de acrobacia, malabares y otras habilidades circenses. Gracias a aquello se ganó la vida como escalatorres, arreglando pararrayos, y poco a poco se ganó el papel de payaso, portor de percha o trapecista.

Su madre, Atilana, una sencilla mujer de pueblo de Ciudad Real nacida en una humilde casa de jornaleros, no se dedicaba al mundo del espectáculo, ya que como decía su hija Pinito del Oro, “solo tenía tiempo para tener hijos”(Figura 142), en total diecinueve, todos ellos artistas, siendo la trapecista la menor de ellos.



Figura 142. José Segura en *Pinito del Oro. Memorias de una trapecista* (2012).

Después de recorrer la península, su familia se marchó a Canarias, donde nació Cristina María del Pino Segura (Pinito del Oro), un 6 de noviembre

de 1931 en el barrio obrero de Guanarteme, en una casa conocida como El portón de las Siete Chimeneas, por la que su padre pagaba seis pesetas mensuales, que les daban derecho a dos habitaciones y una pequeña cocina, siendo el baño común para el resto de inquilinos. La artista siempre decía que era originaria de ese lugar por culpa de la guerra. Comentaba que su madre normalmente volvía a su pueblo, Albadalejo (Ciudad Real) para dar a luz, pero que por aquellos años, a pesar de no haber comenzado la guerra, sí “se escuchaban rumores de contienda”, por lo que decidieron partir a las islas, donde “no había ni tiros, ni circos”.

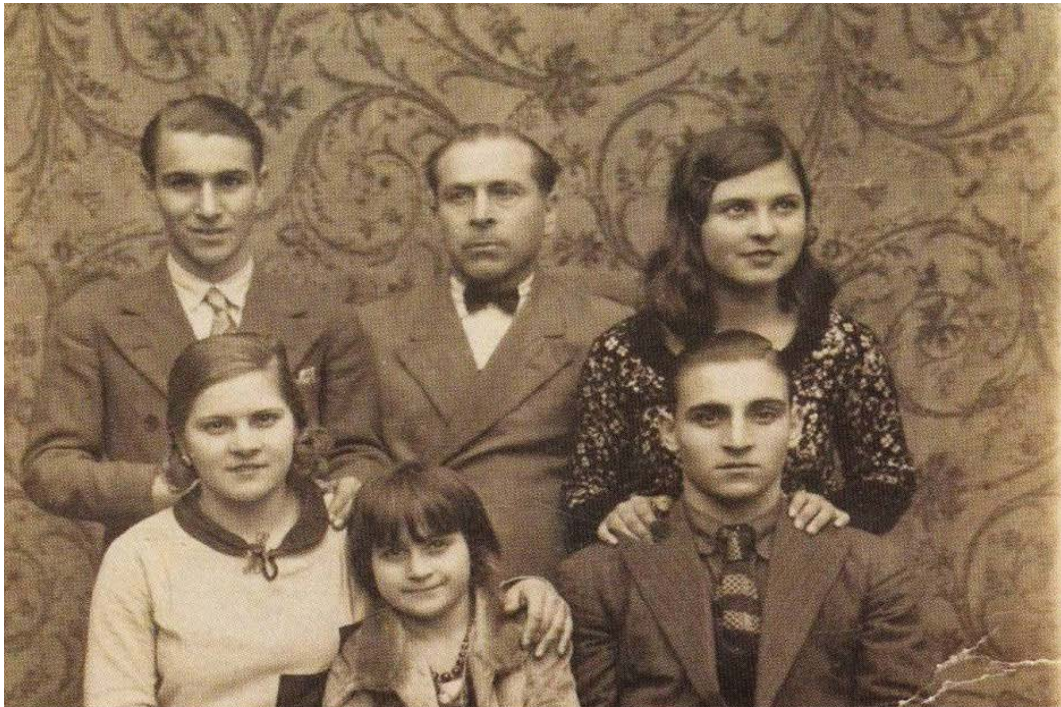


Figura 142. José Segura en *Pinito del Oro. Memorias de una trapecista* (2012)

Su padre decidió montar un modesto circo, donde participó gran parte de su prole. Inicialmente trabajaron en teatros, cines o salones deportivos. Eran malos tiempos. Los desplazamientos entre las islas se realizaban en los “correíllos insulares”, tumbados en la cubierta sobre mantas y cobijados bajo una chabola de tableros y lonas. Tras largas horas de viaje infernal bajaban a tierra sucios y cargados de bultos y piojos.

En muchas ocasiones, cuando su padre y sus hermanos viajaban de pueblo en pueblo, Cristina se quedaba con su madre y su hermano Salva en la casa de Guanarteme. La madre de Pinito del Oro, inicialmente intentó preservar a su hija del circo, conocedora de su dureza, ya que había tenido que sufrir mucho al presenciar caídas de algunos de ellos. Por diversos motivos, quedaban únicamente siete descendientes con vida, lo que, añadido a que con seguridad aquella sería la última ocasión en la que daría a luz, volcó en ella todo su cariño.

Al igual que otros muchos niños criados en el circo, Cristina no tuvo oportunidad de asistir a la escuela de forma continuada, pudiendo aprender los conocimientos básicos gracias a que su madre, cuando el circo se encontraba de parada, la llevaba a la escuela del pueblo, que la artista describe como pequeñas habitaciones donde una solterona la encerraba durante algún tiempo, a cambio de algunas entradas.

A pesar de ello, siempre mostró interés por aprender, destacando su amor por la lectura y la escritura, que la llevó desde muy pequeña a compartir con su madre todo tipo de textos literarios, que leía en voz alta sobre su regazo y que esta, corregía con su perfecta pronunciación castellana.

La pasión por la escritura hizo que los primeros cuentos infantiles y poesía, se transformaran en el tiempo en publicaciones de diversa índole.

Esta protección materna sobre Cristina hacía que, en ocasiones, sus hermanos, más curtidos en las artes circenses, se mofaran de ella, poniéndole el sobrenombre de Shirley Temple, como la pequeña artista estadounidense, de refinado y delicado aspecto.



Figura 143. Vista de la carpa del Circo Polo en gira por las Islas Canarias. Colección G. Matabosh. *Pinito del Oro. Memorias de una trapecista* (2012)

Después de un tiempo en las islas, el padre de Cristina tomó la decisión de probar suerte en Casablanca (Marruecos). Tras un peculiar viaje cargado de peripecias, volvió a Canarias en compañía del Circo Polo (Figura 143), con cuyos dueños había llegado a acuerdos empresariales que permitieron por un lado la entrada al país de la saga Segura y por otro lado disponer a Los Polo de recursos económicos suficientes para poder salir de Marruecos con todos los materiales de su circo. Mientras duró esta sociedad, lograron una buena entrada de recursos económicos, que permitió a los Segura disponer de una carpa propia cuando el Circo Polo decidió regresar a la Península.

De este modo trascurrieron los primeros años de vida de Cristina en los que, en alguna que otra ocasión, su padre le demandaba que probase con algún que otro ejercicio circense, obteniendo regulares resultados, bien por

la carencia de destreza de la niña en esa primera infancia o por su carácter vergonzoso que la paralizaba únicamente de pensar en ponerse delante del público.

La artista recordaba con el tiempo la dureza de sus primeros años y, al mismo tiempo, la felicidad de sus días.

Había visto morir a muchos de sus hermanos cuando aún era una niña, y no había tenido muñecas ni mimos, creciendo entre juegos de chicos de circo, que buscaban en el riesgo una forma de diversión. Ejemplo anecdótico de cómo pasaban algunas tardes era esperando en la cuneta a los camiones que pasaran cargados de frutas para encaramarse en ellos en marcha y lanzar a otros chicos los productos que cargaban en el remolque. Su infancia también estuvo cargada de enfermedades: ictericia, paperas, viruela, sarna, sarampión, pulmonía o tosferina, se cebaron con ella durante unos años.

Los esporádicos intentos de José por descubrir las posibilidades artísticas de Cristina, acababan siempre con el mismo resultado negativo, hasta que un día, de forma fortuita, la pequeña que contaba con nueve años de edad, se encontraba con unas amigas en la pista vacía de su circo donde continuaban instalados algunos de los elementos que utilizaban en sus espectáculos. Queriendo alardear delante de ellas o como juego, se subió en el alambre que se encontraba a una pequeña distancia del suelo y abrió los brazos como había visto hacer en multitud de ocasiones a su hermana Raquel. Tras unos equilibrios y algunos pequeños pasos, escuchó desde el control los aplausos de su padre que parecía haber descubierto en aquel preciso momento las posibilidades de su hija, algo que sin duda contrarrestaba con el deseo materno de que se convirtiese en maestra o comadrona.

Comenzó entonces a ensayar varias horas diarias sobre el alambre, ganando alguna caída, herida y rasguño que no eran bien recibidos por su madre quien nunca quiso verla ensayar.

Su estreno ante el público fue un martes de 1941, ante los vecinos de la localidad en la que nació. Vestía un bañador de punto verde comprado para la ocasión, junto a una diminuta capa de tisú plateado con lentejuelas.

Su madre, tampoco pudo asistir a su estreno, en esa ocasión por encontrarse encamada por una enfermedad que finalmente resulto ser diabetes. Tras una emotiva charla con ella donde la animaba al mismo tiempo que mostraba su resignación por el futuro artístico que nunca le deseó, Cristina marchó al circo.



Figura 144. Carpa del Circo Segura instalado junto a la playa de Santa Cruz de la Palma. *Pinito del Oro. Memorias de una trapecista (2012)*

Después de los rituales preparativos, Cristina salió a la pista para abrir el espectáculo, presentada por su padre, que pedía del público su apoyo y comprensión dada la edad e inexperiencia de la joven. Durante el número

tuvo dos caídas sobre los brazos de su progenitor que la acompañaba en todos sus movimientos sobre el alambre situado a un metro y medio del suelo.

Finalizado el número, recogió los aplausos del público y las felicitaciones de los otros miembros del espectáculo. Al llegar a casa, su madre enferma preguntó al padre por el comportamiento de la pequeña en la pista. Al día siguiente, por la tarde, Atilana fallecía, lo que sin duda resultó un duro golpe para Cristina, marcando el resto de sus días.

Tres días después, el circo retomó los espectáculos. La vida continuó y Cristina, poco a poco, iba perfeccionando su número e introduciendo nuevos ejercicios.

El tiempo siguió su avance y José Segura conoció una nueva mujer con la que contrajo matrimonio. Mientras la familia seguía modificando su estructura con bodas que traían o retiraban a algunos de los miembros del terreno artístico.

Desde el primer momento, Cristina no contó con los favores de su madrastra, que cambió las costumbres de la casa, demandó la atención de su marido y muy pronto trajo dos nuevos hijos a la familia, que definitivamente relegaron a Pinito.

Además, al patriarca de Los Segura le fueron apareciendo problemas de salud como la diabetes, o afecciones de tensión y corazón. Esto llevó a los hijos a pedir que el circo se dividiera en cuatro partes para que, en el caso de sucederle algo, tuvieran poderes plenos sobre el mismo, pasándose tras esta cesión a llamarse Circo Hermanos Segura, donde José pasó poco a poco a un segundo plano.

En 1943, Cristina pisaba la Península por primera vez, pudiendo observar allí, de forma evidente los estragos de la guerra. El dinero de los ciudadanos era escaso y el ánimo también. Pasado un tiempo, surgió la propuesta de un empresario para ir a trabajar a la feria de Sevilla, como inicio de la temporada estival, haciendo el desplazamiento en camión que era lo más económico.

A causa de la lluvia y del exceso de velocidad el vehículo sufrió un accidente en el que, entre otros heridos, el padre de los Segura tuvo que volver a Canarias con la clavícula rota. Esto enrareció el ambiente y, tres meses después, en un nuevo viaje por Málaga, entre las localidades de Marbella y Fuengirola, un fallo del conductor del vehículo, suponía un nuevo traspie para la familia, en esta ocasión con resultado más trágico. Salvador, uno de los hermanos, salió despedido e impactó contra un árbol falleciendo en el acto, Esther (Figura145) una de las hermanas con mayor proyección artística, lo hacía poco después de llegar al hospital, por distintas lesiones producidas en el accidente y, con ella, moría su hijo de seis años.

Desde ese momento, comenzó otro duro calvario para la familia. Al dolor de la trágica muerte de los seres queridos, se unía la necesidad de modificar los números que servían de sustento para la familia. Una y otra vez lo intentaron con Cristina, en muchas de las ocasiones con insultos, golpes y bofetones que pretendían infructuosamente encontrar en ella, la destreza y fortaleza física de su hermano Salvador, que ella parecía no disponer.



Figura 145. José Segura junto a su hija Esther en su circo familiar vestidos con la indumentaria que utilizaban para su número de malabares. *Pinito del Oro. Memorias de una trapecista* (2012)

Una mañana de ensayo, su padre habló con ella de un modo cariñoso, cercano, acerca de la necesidad de sacar adelante la empresa familiar, depositando la confianza en ella. Sus palabras lograron, en poco tiempo, más que la rudeza y métodos de sus hermanos, pudiendo poco después realizar ejercicios que antes ejecutara Salvador, lo que permitió conservar el número.

Su contacto con el trapecio fue parecido a sus inicios en el alambre, prácticamente por casualidad. En uno de los traslados a las islas, haciendo una limpieza general con la intención de deshacerse de todo aquello que ya no sirviese y abaratar así el transporte del material, apareció un trapecio oxidado que había pertenecido a Esther y anteriormente a José Segura. Por lo emotivo del encuentro decidieron llevárselo en su viaje, propiciando una

conversación padre e hija que acabó con el trapecio colgado esa misma tarde a apenas un metro y medio del suelo, únicamente con la intención de recordar vivencias familiares. En ese juego José quedó sorprendido de la destreza que mostró Cristina, por lo que decidieron que se destinara sus esfuerzos al dominio del trapecio (Figura 146).



Figura 146. Primeras fotos de actuaciones de Cristina Segura cuando todavía no era conocida como Pinito del Oro. *Pinito del Oro. Memorias de una trapecista* (2012)

A partir de ese momento, la relación de Cristina con el circo comenzó a cambiar, su padre la mimaba en los ensayos que duraban dos o tres horas, ella se encontraba a gusto bajo la carpa, creía en sí misma, en sus posibilidades y comenzaba a soñar con una vida diferente.

La artista comentaba, que su juventud fue monótona y gris, viajando de feria en feria, sin agua corriente, con polvo, calor, viejos trenes, moscas, fondas... Se sentía cansada de la pobreza, encontrándose únicamente a gusto en el momento que estaba sobre el trapecio, en los ensayos junto a su padre o por la tarde, en las funciones, que en algunos casos en las ferias más grandes llegaban a ser cinco. (Figura 147).



Figura 147. Pinito del Oro ensayando en el Circo familiar. *Pinito del Oro. Memorias de una trapezista* (2012)

Entre circo y teatros en temporadas de invierno seguían recorriendo pueblos y ciudades. Durante ese periodo Cristina ganaba confianza, mejoraba su número, conocía la sociedad y sus gentes, incluso llegó a conocer a Juan de la Fuente, que en aquel momento realizaba el servicio militar en la marina y con el que tras un tiempo de breves encuentros y cartas, ennovió.

Esta relación encontró muchas dificultades desde el inicio, ya que, en ese momento, empezaba a dar juego como artista y su familia no quería que despistara su atención. Por otro lado, su novio, no pertenecía al mundo del

circo, lo cual pensaban que podría poner en peligro su continuidad en el espectáculo.

Tal fue la presión acerca de esta relación, que Cristina decidió entrar en un convento de adoratrices, al que llegó después de escapar de su familia, recorriendo un camino de tierra en el que le esperaba en un taxi una desconocida perteneciente a la Sociedad Protectora de la Mujer.

Tras un tiempo de estancia en el convento y gracias a la insistencia de Juan y la intervención de un abogado, logró salir retomando su vida y fijando su boda con Juan al finalizar la temporada siguiente.

Continuaron de este modo las actuaciones siendo en Huelva, un mes de marzo, cuando Cristina tuvo la primera de las caídas importantes en su carrera. Por la rotura de una barra, cayó al suelo golpeándose la cabeza. Perdió el conocimiento y, a parte de los moratones en el cuerpo y el rostro producidos por el golpe, ganó una profunda rotura en la barbilla que dejaba a la vista el maxilar y perdió varios trozos de dientes. Catorce días encamada, ocho de ellos en coma y tres pinchazos en la columna fueron algunas de las consecuencias de aquel accidente.

La artista recibió finalmente el alta médica y continuó ejercitándose y entrenando hasta ponerse de nuevo a punto para volver a la pista. Poco después, como estaba previsto, contrajo matrimonio con Juan aunque no tardó mucho en comprender que no estaba preparada para aquella decisión. La boda se celebró por todo lo alto, fue “una boda de ricos de pueblo” como decía la artista. Se compraron unos cerdos, se asaron unos corderos y se compró vino en abundancia para que los, aproximadamente, tres mil habitantes de Niebla, lugar donde se celebró por invernarse en aquel momento el circo allí, disfrutasen de aquella unión. Hubo baile en la plaza

para la gente del pueblo y en el casino para los señores. Se cerraron las escuelas y los comercios, para que nadie faltara a la cita.

Fue en ese periodo cuando sucedió uno de los acontecimientos que cambiaría la vida de Cristina.

Con el tiempo había cosechado numerosos éxitos en sus actuaciones, algo que inicialmente sorprendía a sus hermanos, rudos hombres de circo, que habían ido viendo como aquella delicada chiquilla, se había afianzado sobre el trapecio.

Una noche, trabajando en Bulla, vio su espectáculo Umberto Schitholz Bedini, un representante americano al que acompañaba el señor Perezoff. Terminada la función, mandó un aviso para concertar una cita en un hotel con la joven de la que salió el compromiso de actuar en América durante una temporada. El sueño de Pinito parecía materializarse, justo en ese momento que la artista se encontraba embarazada. Viendo en el contrato de trabajo una posibilidad de poder cambiar definitivamente su realidad tomó la decisión de abortar, estando a punto de costarle su propia vida por culpa de una terrible infección que la debilitó notablemente. Pasado ese mal trago, poco tiempo después, se embarcaba desde Cherburgo en el famoso "Queen Mary" (Figura 148) que la llevó tras una larga travesía a divisar los rascacielos de New York.

Llegados a Sarasota (Florida), hogar de invierno del circo Ringling, comenzaron los ensayos para el espectáculo que más tarde se presentó en el Madison Square Garden de Nueva York un 5 de abril de 1950, fecha en la que Pinito de Oro se dio a conocer en Estados Unidos.



Figura 148. Queen Mary el 20 de junio de 1945 en su viaje a New York. Obtenido de: http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_New_York_City#mediaviewer/File:RMS_Queen_Mary_20Jun1945_NewYork.jpeg

El impresionante edificio tenía capacidad para dieciséis mil personas sentadas, lo que hacía necesaria una majestuosa puesta en escena (Figura 149). El circo era más que nunca una Torre de Babel, artistas de todos los países, vistosos vestuarios, maquilladoras, infinidad de animales como elefantes, caballos, poneis, osos polares, tigres, leones o panteras, músicos, fanfarrias, cinco pistas funcionando al mismo tiempo con números espectaculares como las sesenta bailarinas de ballet aéreo que acompañaban a Pinito en su espectáculo... La vida de la artista daba un tremendo vuelco.

Después de las primeras actuaciones, Pinito no entendía la participación del público estadounidense en el espectáculo, no identificaba en aquel estrepitoso sonido que mezclaba aplausos, pataleos y silbidos un reconocimiento positivo de su trabajo.

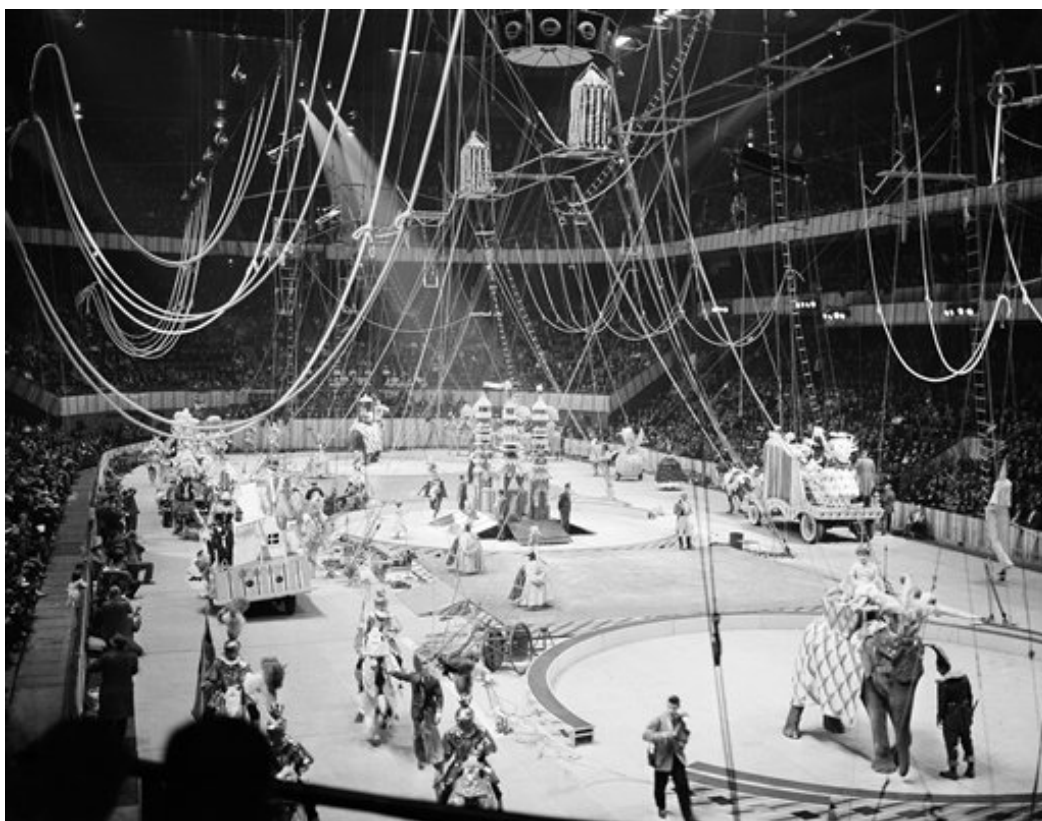


Figura 149. Espectáculo en el Madison Square Garden de New York el 4 de abril de 1957 en beneficio de la asociación contra el cáncer. Obtenido de:<http://bigstory.ap.org/content/circus-ringling-bros-1957-0>

Al segundo día de salir a la pista, la artista volvió a su camerino llorando, dispuesta a volver a España, recibiendo en ese preciso momento la visita del director del circo acompañado del cineasta Cecil B. de Mille, el cual, tras ver su actuación, había decidido seleccionar su número para que fuera el que realizara la estrella de su doblemente oscarizada película “El Mayor Espectáculo del Mundo” (Figura 150), producida por Paramount Pictures y que protagonizaron actores de la talla de Charlton Heston, James Maitland Stewart o Dorothy Lamour. Por desacuerdos posteriores, no hubo finalmente una intervención directa de Cristina en la película, pero su reputación se revalorizó. Progresivamente la vida de Cristina fue modificándose. Su economía estaba saneada, vestía de otro modo, se relacionaba con otro tipo de gente...

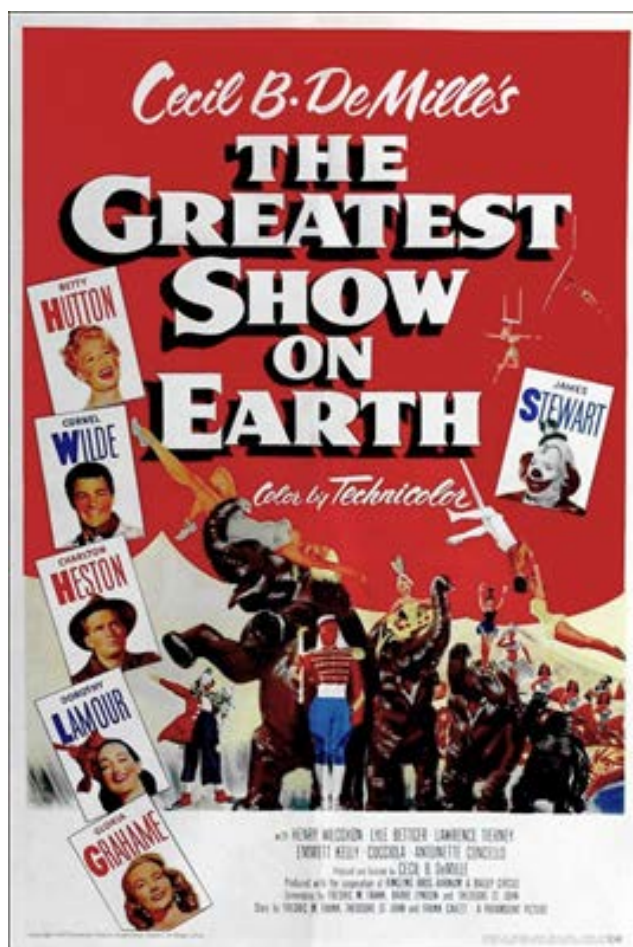


Figura 150. Cartel de la película *El Mayor Espectáculo del Mundo* en 1952. Obtenido de:
<http://www.filmaffinity.com/es/film639.html>

Rápidamente el director del circo puso a su disposición un agente publicitario y sus apariciones en público fueron más numerosas, así como en las referencias acerca de la artista en la prensa.

Cristina no tardó en sentir cierta simpatía por aquel país. Por un lado, descubrió una situación política que contrastaba con la oscuridad de la dictadura franquista instaurada en nuestro país.

Decía que vio por primera vez una lavadora o un paquete de *Kleenex*, intentando de este modo evidenciar el cambio social y cultural que experimentó. Por otro lado, se sentía agradecida, porque desde el primer momento, ocupó un lugar privilegiado dentro del programa del circo, que reconocía el mérito de su número que representaba en la pista central.

A partir de ese momento, la artista española, comienza a obtener un reconocimiento internacional gracias a sus espectaculares y arriesgados números que desarrolló a lo largo de sus temporadas en un circo tan impresionante como el Ringling (Figura 151).

El Circo Ringling recorrió todos los estados, además de lugares como Canadá, Perú, Cuba o Las Bahamas. Con capacidad para diez mil espectadores, este circo, uno de los más grandes del mundo, desarrollaba giras de ocho meses, donde llegaban a recorrer treinta y cinco mil kilómetros en cuatro trenes con sesenta vagones cada uno. Como muestra de su magnitud, podríamos hacer referencia a los ochenta y cinco elefantes que formaban parte del circo o a las cuantiosas inversiones económicas para el vestuario de sus espectáculos, que podían llegar a alcanzar el medio millón de dólares de la época.



Figura 151. Caballo con el que aparecía Pinito en la pista durante la temporada de 1953 en el Circo Ringling. *Pinito del Oro. Memorias de una trapecista* (2012)

Pinito fue renovando temporada tras temporada con el Ringling, gracias a su destreza con un trapecio denominado "trapecio de equilibrio a vuelo", que coincidía en características con el trapecio Washington, elemento que tomó su nombre de Keyes Washington, el cual introdujo esta variedad en Europa hacia 1870. Para su uso habitual se solía aprovechar el balanceo natural de vuelo o bien el movimiento lateral, pudiendo realizar diferentes tipos de equilibrios corporales o con la ayuda de algunos elementos como la

silla. Pinito del Oro insistía en trabajar sin red de seguridad, ya que decía que necesitaba tener un punto de referencia y la red le estorbaba a la vista, además consideraba que la confianza de la protección únicamente le daba más inseguridad a sus acciones (Figura 152).



Figura 152. Ensayos de Pinito del Oro sobre el trapecio. *Pinito del Oro. Memorias de una trapecista* (2012)

Los éxitos cosechados le permitieron simultanear su labor en el circo con participaciones en otros espacios tan prestigiosos como el Harringay Arena de Londres, durante los tiempos de descanso del Ringling.

El año 1956, fue el de la última temporada que Pinito realizó completa del Ringling, donde se encontraban actuando en ese momento distintos artistas españoles como Miss Mara, su sobrino Tonito, los hermanos Marialex, Tito Reyes o la propia Atilana Segura, su sobrina.

Múltiples problemas sindicales presionaban incesantemente a la empresa que no llegaba a un acuerdo con el manager. El clima se hacía cada vez más difícil; huelgas, sabotaje de los motores de los vehículos, problemas provocados por los trabajadores disconformes en los desplazamientos en ferrocarril o negativas a retirar las jaulas durante el espectáculo que acababan obligando al público a abandonar el circo con las lógicas protestas y malestar.

Finalizada esa temporada, Pinito volvió a España, gracias a un pequeño contrato que le había propiciado el artista Eduardini, que tras una gira por Suramérica decidió visitarla en New York, comentándole la posibilidad de hablar con el empresario Carcellé, por aquel momento a cargo del Price de Madrid.

Pinito volvió entonces a España. A pesar de la situación del país bajo la dictadura franquista y el poco interés mostrado por el Caudillo por este tipo de espectáculos, el circo no únicamente había podido sobrevivir, sino que gracias a la empresarios como Juan Carcellé, Manuel Feijóo o Arturo Castilla (Figura 153), el circo español contaba con una significativa cantera de artistas circenses, muchos de ellos de notable reconocimiento internacional.

Desde la noche del estreno, no paró de cosechar éxitos, recibiendo críticas muy favorables de todos los cronistas de circo, que lograron que su popularidad aumentase rápidamente.

Muchos famosos querían conocer a aquella extraordinaria artista. Las entradas a los espectáculos se agotaban semanas antes de salir a la venta y las colas en la taquillas eran interminables. Al finalizar sus actuaciones, cajas de bombones, flores, sombreros lanzados a la pista, ovaciones interminables de un público puesto en pie, obligaban, en ocasiones, a la trapecista a salir hasta seis veces.



Figura 153. Los empresarios españoles Juan Carcellé (izquierda) y Arturo Castilla (derecha) en el Palacio de los Deportes en Madrid en 1977. Obtenido de:http://www.circopedia.org/File:Juan_Carcelle_and_Arturo_Castilla_1977.jpg

Por un acuerdo de Carcellé con un empresario portugués, Pinito tuvo que marchar a aquel país donde habían cerrado unas actuaciones, recibiendo antes de su marcha el Premio Nacional de Teatro y Variedades. Apenas dos meses fueron suficientes para asombrar a los lisboetas, que parecían haber enloquecido con sus equilibrios, en las sesiones de tarde y noche que se realizaron en este

periodo. Finalizado el contrato, la artista volvía a embarcar para Estados Unidos.

Aquella temporada fue la última en el Ringling, no llegando ni siquiera a finalizarse por los múltiples problemas a los que resultó imposible hacerle frente. Entonces a Pinito le llovieron las ofertas, siendo la del Circo

Schumann de Dinamarca, la que más le sedujo por las condiciones que le ofrecieron. El hecho de que la mujer del dueño del circo fuera Paulina, la hija de Charlie Rivel, a la que había tenido la suerte de conocer en Londres, pudo también ayudar a la toma de esta decisión.

Hasta el momento del comienzo de la temporada quedaba mucho tiempo, por lo que Pinito intervino en diferentes tipos de eventos, desde programas de televisión a espectáculos de rodeo. Canadá, Chicago, Arkansas y Colorado fueron solamente algunas de las ciudades que visitó.

La finalización laboral con el Ringling supuso perder contacto con los artistas que formaban ese valioso grupo humano, sintiendo especialmente la separación de su sobrina Atilina y el resto de su familia.

Llegó de nuevo en este periodo una llamada de Carcellé, para que apareciera en el Primer Festival de Circo que se iba a celebrar en Barcelona, a lo que la artista dio su consentimiento.

Se celebró el 2 diciembre de 1957. A su llegada al puerto de Barcelona fue recibida por una multitud de personas, entre los que se encontraban los reconocidos empresarios de circo Carcellé, Castilla, Feijoo y Sisquella. Hubo lluvia de flores, petardos, avionetas que sobrevolaban el cielo dejando caer octavillas con la imagen de la artista y un mensaje de bienvenida, escolta policial para el Chevrolet que la llevó al hotel seguido de una concentración de Vespas y biscúter. Fotografías, aplausos, vítores y finalmente el recorte de revista que le entregó Carcellé, donde se decía que había sido reconocida con el Premio Nacional de Interpretación Circense dieron la bienvenida a Pinito en la capital catalana.

Después de intensos días en los que tuvo oportunidad de visitar Madrid y volver a las Palmas, donde sus recuerdos de infancia afloraron, actuó en el festival, desatando de nuevo críticas favorables por parte de periodistas

especializados y el público, que le llevó, tras el escrutinio de los votos, a convertirse en la reina del certamen.

Pasó el tiempo y su segunda estancia en el Price de Alfredo Manrique terminó. Pinito tenía que marchar a Copenhague para incorporarse al Circo Schumann. Exhausta por el trabajo, tras una charla con la mujer de Carcellé, decidió llamar al dueño del circo para hacerle ver que se encontraba enferma y no podría realizar la gira. Conocedor del negocio, supo desde el primer momento la falsedad de aquella noticia, solicitando todo tipo de certificados médicos y poniendo a su disposición a los mejores especialistas de su país para el posible tratamiento, lo que obligó finalmente a Pinito a contar la verdad del asunto, que la llevó a ser demandada por el empresario por incumplimiento de contrato, teniendo que hacerse cargo de la indemnización.

Continuó, por tanto, de gira por España visitando las ciudades más importantes, llegando incluso a Canarias, tras tener que cambiar las fechas previstas por las grandes inundaciones acontecidas en Valencia en el año 1957.

Después de una nueva despedida en Madrid, marchó a Suecia, donde debutaría en el Circo Scott el 17 de abril. El frío del clima era similar al que transmitía el público. Pasado diez días de esa fecha, actuando en Joenköeping ante cinco mil espectadores, Pinito sufrió un accidente, al tropezar su trapecio con otro que se encontraba muy próximo, perteneciente al número de volantes. De nuevo la artista se vio postrada en la cama, con los brazos enyesados hasta los codos, una terrible conmoción cerebral, rotura de la mejilla derecha que quedó algo hundida y tres puntos en la ceja. A las tres semanas, todavía con las muñecas vendadas, comenzó a entrenar con el trapecio a una altura inferior a la habitual, para poder retomar fuerzas, finalizando meses más tarde su estancia en el país. En el

tiempo de después pasaría por Francia, Alemania y, de nuevo, regresaría a Estados Unidos.

Allí la temporada comenzó en el Clyde Beaatty, circo itinerante con vida en caravana, que suponía unas condiciones más duras para la trapecista. Los traslados continuos, los días de frío y lluvia y el constante ruido, aumentaban la sensación de cansancio. A pesar de ello continuó con la gira, volviendo de nuevo a Sarasota tras su finalización, donde fue operada al detectar que sus fracturas de la caída anterior, no habían sido totalmente recuperadas. Poco tiempo después, tuvo lugar su marcha definitiva de Estados Unidos, pasando antes por Lisboa y Oporto para llegar, definitivamente al Price.

La temporada de 1960, comenzó de gira con el Circo Español, gestionado por un grupo de personas entre los que se encontraba Carcellé. Aquella temporada fue funesta para el mundo del circo, llegando continuamente noticias de fallecimientos en la pista de equilibristas y trapecistas. Unido a esto, la mala relación que arrastraba la artista desde hacía tiempo con su marido y el cansancio acumulado, iban calando notoriamente en el ánimo de Pinito. Convencida de que sería su última temporada, la artista llevó a cabo diferentes compromisos, desarrollando su último número una noche fría y desapacible, que recordaba años después con cierta tristeza, no únicamente por el significado de su retirada, sino por echar en falta la presencia física o a través de un telegrama de personas que habían compartido parte de su vida y de su carrera. El circo marchaba tras esa actuación, por lo que a pesar de la transcendencia del momento para ella, todo continuaba su ritmo habitual. El resto de artistas recogían sus bártulos una vez finalizaban su número, creando un continuo ajeteo que parecía dotar de indiferencia la despedida (Figura 154).

A partir de ese momento, Pinito comenzó a vivir otra vida apartada del éxito. Pensaba en su prematura retirada, en las cosas que aún quedaban por hacer y se consumía en su casa, con un marido con el que cada vez la convivencia era más compleja, teniendo una diaria sensación de insatisfacción. Entre tanto, dedicaba su tiempo a la lectura, a escribir relatos o a colaborar con algunos medios. Otorgaba entrevistas, colaboraba en actos culturales y de vez en cuando escapaba a Tenerife para pasar un tiempo con su hermana que le permitía desahogarse.



Figura 154. Artículo aparecido el 22 de octubre de 1960 en el periódico ABC donde se anunciaba la retirada de la artista. Obtenido de: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemerotecamadrid/blanco.y.negro/1960/10/22/042.html>

Pinito del Oro, la artista que había sido una de las más grandes sobre el trapecio, sufría, en silencio, una realidad que, incomprensiblemente, parecía haberle dado la espalda. Surgieron voces críticas con la artista, encontrando en su desaparición un espacio allanado para hacer bajar su popularidad. Al mismo tiempo, la vida de su padre se iba apagando, lo que aún hacía más costoso aquel periodo.

Siete años duró aquel infierno para la trapecista hasta que, por diversas casualidades, sucesos o comentarios de personas cercanas a ella, no pudo resistirlo más y volvió a firmar un contrato, volviendo de este modo a las alturas. Tan sólo cuatro meses tuvo para recuperar su forma física y desechar patrones adquiridos con el paso de los días, reconociéndose de nuevo como una mujer soñadora, capaz de poder alcanzar sus sueños con esfuerzo propio, como ya lo había hecho a lo largo de toda su vida.

La noche de su vuelta, el Price volvió a lograr un lleno absoluto. Muchos de los asistentes, acudían para ver si realmente Pinito era la de antes o el periodo de inactividad había calado definitivamente en la artista. Conocedora de ello, se permitió el lujo de estrenar un difícil ejercicio que nunca antes había ejecutado, sentándose en una silla sobre el trapecio, apoyando únicamente las patas traseras. El éxito fue notorio y a partir de ahí, Cristina parecía no tener medida en sus números, desafiando con mayor descaro a la muerte. De nuevo la prensa volvía a reconocer su trabajo y el público se volcaba allá donde actuaba, hasta que, de nuevo, un accidente en Laredo (Cantabria) en el que se fracturó las manos entre otras lesiones, la tuvo alejada de la pista durante tres meses, reapareciendo en Valencia y continuando sus actuaciones en diferentes ciudades (Figura 155).

Definitivamente, un 17 de abril de 1970, con treinta y nueve años, la artista se retiraba definitivamente, en la pista del Price, en la que había cosechado muchas noches de gloria (Figura 156). Esta vez sí, a la despedida asistieron

artistas, toreros, deportistas, autoridades, etc. Cuando Pinito finalizó, el trapecio fue descolgado se le entregó a la artista después de ser paseado ante el público que, en pie, no paraba de ovacionarla.



Figura 155. Imagen recogida del periódico ABC de Sevilla el 22 de agosto de 1968 donde se hacía eco de la noticia del accidente de la artista. Obtenido de: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/Navigation.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1968/08/22/013.html>



Figura 156. Despedida de Pinito del Oro en el Circo Price de Madrid en 1970 junto a la actriz Mary Santpere y el empresario Arturo Castilla. Foto Villar. *Pinito del Oro. Memorias de una trapecista* (2012)

La vida de Pinito del Oro, puede servir como referencia de muchos de los aspectos que marcan la vida de la gente de circo resaltando experiencias tan comunes como duras infancias motivadas por el nomadismo, riesgos económicos importantes, infatigables horas de ensayos, caídas, graves lesiones, etc.

Pero son muchos los artistas circenses que nuestro país ha dado, reconocidos mundialmente. De forma paralela a la carrera de Pinito del Oro, se desarrolló la de otra artista del trapecio, para algunos con la técnica más depurada que habían visto sobre este instrumento: **Miss Mara**.

Como ocurre en las grandes familias circenses, acotar nacionalidades y orígenes se vuelve complejo para un colectivo en continua itinerancia, donde se acaban entremezclando diferentes vidas, costumbres, culturas, en un entramado que parece infinito. Lo que sí podemos asegurar es que la familia Papadopoulos, apellido del padre de Miss Mara, sí pertenece a una generación circense extensa en el tiempo.

Miró Papadopoulos Stavanovich, de origen griego y con orígenes ascendentes rumanos, conoció en España a la malagueña Remedios Vaquero Canela, fruto de cuya relación en 1934 veía la luz por primera vez en la Isla de San Fernando (Cádiz) la primogénita de ocho hermanos- entre los que encontramos nombres tan ilustres como Tonito, el gran alambriero, distinguido por el Ministerio de Cultura en 1999 con el Premio Nacional de Circo-. Si la definición "hija del circo" se aplica en muchas ocasiones para definir a las personas que han dedicado su vida bajo la lona, en este caso toma mayor relevancia, ya que fue realmente una noche, a las tres de la mañana, después de la función, viajando con el circo Florida, cuando en un camarín del teatro San Fernando, nacía María.

A partir de ese momento tuvo lugar una vida de lucha y superación, propia de los artistas de circo. Infancias itinerantes, continuos traslados, horas de ensayo, duras condiciones de trabajo, caídas, muertes, adversidades de cualquier tipo que una tras otra iban convirtiendo la supervivencia una forma de vida.

Desde los primeros años de vida, María, pudo comprobar la dureza de la época que le había tocado vivir. Ejemplo de ello fue la ocasión en la que salvó su vida, junto a sus padres cuando en los primeros meses de la Guerra Civil fueron bombardeados los barracones que se encontraban en los alrededores de Málaga. Entonces fallecieron diecinueve de los miembros del Circo Internacional, entre empleados y artistas, que se encontraban trabajando.

Su padre, hombre severo y enérgico, fue el encargado de guiar a la artista en sus primeros pasos. Con poco tacto y paciencia le enseñaba la técnica en el manejo de los aparatos durante largas horas de ensayo, que finalizaban en más de una ocasión con la sangre fluyendo por unas manos agrietadas y profundas heridas en las piernas, para las que siempre tenía reservado un recipiente con agua y vinagre (Figura 156).

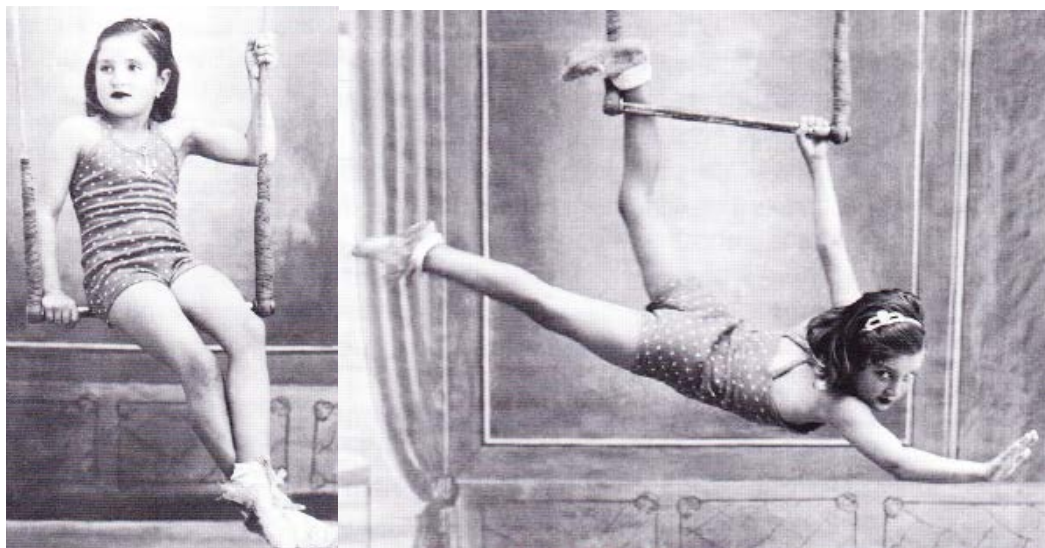


Figura 156. Imágenes de la joven María sobre el trapecio. *Una vida apasionante en la barra del trapecio* (1999)

Este trabajo la llevó a enfrentarse por primera vez al público, con tan sólo cinco años, en la localidad murciana de Cartagena a la que llegó de la mano del Circo Florida, representando un número de trapecio, que se encontraba a poca altura y en el que se pudo comprobar la precocidad de su arte.

A la corta edad de la niña, se le sumaba la agotadora vida del circo, llegando, en alguna ocasión, a tener que ser despertada entre número y número para poder representar sus ejercicios.

Poco a poco, iba avanzando la vida de la artista, siendo una noche del año 1945, en la capital hispalense, durante la Feria de Abril, cuando el empresario Carcellé se fijó en su número. En aquel momento, el empresario, tuvo que renunciar a la idea de realizarle una propuesta laboral por ser menor de edad.

En el invierno de ese mismo año, llegó a Sevilla el Circo Diamante, al que el padre de María ofreció la explotación del número de su hija. Dicha empresa trabajaba en colaboración con Perezoff, representante del Ringling

en España, quien, admirado por las dotes de la María, recibió la misma contestación que Carcellé ante la posibilidad de contratación de la joven. Aun así, se mantuvo una oferta de trabajo como artista novel, lo que supuso un avance notable en su carrera, logrando, gracias a la calidad de sus actuaciones, un carnet con aquella calificación profesional, que le permitía firmar contratos como tal. Esta situación no agradó a sus tíos, ya que supondría la baja en el circo familiar Florida, el cual, unos años después, en 1948, el padre de Mara decidió vender a su hermano Cristóforo, padre del popular domador Ángel Cristo, su parte de la empresa, pasando a llamarse desde ese momento Berlín Circus.

Aquel mismo año, fue contratada por diferentes empresarios, entre ellos los Hermanos Segura. En una cuya actuación en Huelva conoció a María Cristina del Pino Segura Gómez, Pinito del Oro, con la que años más tarde tuvo la suerte de coincidir en el Ringling e ir desarrollando una sincera amistad basada en la complicidad de vidas paralelas y en un respeto profesional de dos grandes artistas, a pesar de que algunos se empeñarían en compararlas sobre el trapecio y buscar rivalidades, que ellas rechazaban, alegando la diferenciación de su modalidad y técnica personal sobre el trapecio.

Con su nueva incorporación al Circo Alegría, Mara comenzó a representar sus números fuera de nuestras fronteras, visitando países como Marruecos, Portugal o Francia, así como muchas ciudades españolas en las que cosechaba un éxito tras otro y su nombre empezaba a darse a conocer. En este periodo, la artista tuvo oportunidad de conocer a Enrique Campos Muñoz, hombre dedicado al cultivo y que se cruzó por su vida, casi de forma casual, siendo el hermano de un médico que visitó en Sevilla, con motivo de una infección en los ojos. Transcurrido un tiempo comenzó un noviazgo con él que finalizó con un matrimonio en la parroquia de la Macarena un 4 de marzo de 1950.

Aquel enlace estuvo condicionado desde el principio por la juventud de la artista con la que contrajo el matrimonio, por la notable diferencia de edad con su marido y por la gran influencia que tuvieron sus padres para que se celebrase este enlace, pensando que al no tratarse de un hombre de circo, podría ofrecerle a su hija una vida exenta de los riesgos del trapecio. Ni tan siquiera el sentimiento de la joven por un joven artista del circo, llamado Claudio, evitó la ceremonia, que daría lugar a dieciocho años de convivencia, en un ambiente cada vez más enrarecido. Finalmente la relación puso término con una separación después de haberse convertido en un mero trámite mercantil con desconfianzas por ambas partes.

Aún así, durante los primeros años hubo un intento de sacar adelante aquella relación, incluso llegaron juntos a montar un circo propio al que llamaron Casablanca, el cual tuvo poca vida. A pesar de haber cosechado notable éxitos en él, llegando incluso a realizar tres funciones diarias, el circo cerró las páginas de su historia un mes de agosto en la localidad extremeña de Azuaga (Badajoz) cuando un terrible incendio arrasó con él.

Antes de ese suceso, los avances y logros de Mara sobre el trapecio tenían mucha difusión lo que llevó al señor Bellini, representante del Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus, a visitarla junto al señor Perezoff para hacerle una interesante oferta.

Dados los sucesos, Enrique fue capaz de advertir la gran posibilidad de negocio que ofrecía la vida laboral de su mujer que, en aquel momento, se encontraba embarazada de cinco meses –a pesar de ello, la joven continuó con sus ensayos y actuaciones intentando disimular su estado y duplicando sus esfuerzos.

Tan solo unas semanas después del nacimiento de su primera y única hija, el 1 de marzo de 1951, emprendían rumbo a Estados Unidos, junto a su hermano Tonito, dejando a la pequeña a cargo de la familia (Figura 157).

Desde que puso el pie en la escalerilla del avión que les llevó a tierras estadounidenses, todo parecía ser un sueño, llenando su memoria con recuerdo de los duros y difíciles años de su infancia y adolescencia



Figura 157. Mara con su hermano Tonito preparándose para salir a la pista. *Una vida apasionante en la barra del trapecio* (1999)

A su llegada, un lujoso Cadillac los esperaba para llevarlos a un hotel cercano al Madison Square Garden en el que debutaría un 15 de abril de 1951.

El circo Ringling parecía una gran ciudad, dado el volumen de empleados, artistas, directores, empresarios, así como los servicios con los que contaba para poder mover aquella gran familia. En los años

60, contaba con un inventario de 40.000 kilos de lona, 10.000 sillas plegables y carpas con capacidad para 12.000 personas, en las que ofrecer un espectáculo de más de dos horas en sus tres pistas simultáneas.

Desde su presentación ante el público de Nueva York, Miss Mara no dejó de recibir constantes reconocimientos a su labor sobre el trapecio, logrando

durante los doce años que duró su aventura en este país, alcanzar logros y éxitos que jamás hubiera podido imaginar (Figura 158).

Los elogios hacia la trapecista ocupaban los periódicos del país, que iba visitando en gira con el Ringling. El dinero entraba con facilidad gracias al éxito que obtenía, lo cual permitía al matrimonio hacer una vida sin privaciones de ningún tipo.



Figura 158. Imagen Miss Mara. Obtenido de: <http://www.Rafaelcastillejo.com/circo-1.htm>

Un 11 de septiembre de 1953, en Tacoma, ciudad del Estado de Washington, aquel sueño se detuvo de forma fulminante. En plena actuación la artista cayó a la arena, desde 14 metros de altura.

Dadas las lesiones, los médicos le auguraron un futuro fuera del circo. Fracturas en diferentes vértebras lumbares, fractura de tibia, doble fractura de peroné, fractura de radio, dislocación del astrágalo y astillación en huesos del hombro, la obligaron a múltiples operaciones y una larga rehabilitación.

Inicialmente, pasado los primeros momentos en los que se temió por su vida, los especialistas que la trataron consideraban que con un poco de suerte podría volver a pasear, pero nada más. Tras tener el cuerpo escayolado de pies a cabeza y pasar una larga temporada postrada en una silla de ruedas, comenzó una costosa rehabilitación, que permitió a la artista reaparecer dos años más tarde en el mismo circo donde se produjo la caída.



Figura 159. Miss Mara en uno de sus ejercicios.

Obtenido de:

<http://www.rafaelcastillejo.com/circo-1.htm>

Fue el 4 de marzo de 1955, en el mismo escenario en el que se presentó al público estadounidense, donde Miss Mara volvía a volar de nuevo (Figura 159). El Madison Square Garden, se llenó con dieciocho mil personas deseosas de ver a la artista. El acontecimiento se televisó para cuarenta y dos Estados americanos, apareciendo la fotografía de la trapezista en veinte millones de periódicos.

Desde su sorprendente vuelta, la artista no dejó de trabajar. América, España, Portugal, Alemania, Marruecos, Italia, Suecia y Austria fueron algunos de los lugares que visitó mientras iba alcanzando el cenit de su carrera.

Tras su experiencia internacional, Miss Mara regresa a España, siendo reconocida por el público como una gran estrella que había crecido fuera de nuestras fronteras. Mara actuó con motivo del festival benéfico que organizaron del 20 de diciembre de 1957 al 12 de enero de 1958 los empresarios Feijóo y Castilla para los damnificados por las inundaciones de Valencia. Posteriormente comenzó una gira por nuestro país con el Circo Americano (Figura 200), siendo su primera figura junto al payaso suizo Nock, visitando las ciudades más importantes, destacando la gran aceptación que tuvo en la capital su arriesgada forma de enfrentarse al trapecio.



Figura 200. Cartel del Circo Americano. Obtenido de: <http://www.rafaelcastillejo.com/circo-1.htm>

Fue ese mismo año, 1957, cuando recibió el Premio Nacional de Circo en Barcelona - galardón que volvería a recibir treinta y cinco años después en 1992 - regresando posteriormente con su hermano Tonito y su marido a Estados Unidos para incorporarse al Ringling.

De este modo, durante varios años la artista simultanea las giras por Estados Unidos y Europa. Mientras se encontraba actuando en Alemania logró uno de los mayores galardones de su carrera, recibiendo por parte de la Federación Internacional de Circo el Oscar Internacional del Circo, con el que era reconocida como la mejor trapeicista del mundo en su especialidad.

De entre los circos en los que trabajó, habría que destacar las temporadas en el Berlín Circus, propiedad de su tío Cristóforo Cristo, con el que recorrió gran parte de Europa.

A pesar de la aparición de cierta fatiga física y mental que en ocasiones se evidenciaba en forma de pequeños desfallecimientos antes o después de sus actuaciones, Mara continuaba en el circo. Pero fue en 1960 cuando tomó la decisión de indagar una nueva faceta de vida y simultanear su rol de artista con el de empresaria, copropietaria y directora de un gran circo que se llamó Grecia y en el que contaba con la participación de sus siete hermanos. A pesar de tratarse de un ambicioso proyecto, con materiales de calidad traídos del propio Ringling y con un espacio con capacidad para quince mil personas, el sueño inicial, supuso un gran esfuerzo tanto personal como económico, al que había que sumarle el costoso mantenimiento y el desconocimiento en la gestión de todos los hermanos Papadopoulos, lo que les obligó a desistir en su empeño y cerrar el circo. A pesar de la contrariedad, se embarcaron en otra aventura, en esta ocasión más modesta, creando el Circo California en 1970.

En 1971 fueron contratados, tanto ella como Tonito por el Circo Nacional de México. Sus otros hermanos, Los Belios, con su número de águilas humanas en trapecios volantes, continuaron su vida itinerante. Son muchos, de nuevo, los países que entonces visitan: Marruecos, Italia, Grecia, Yugoslavia, llegando incluso a Australia con un contrato con el German National Circus.

Tras años de incesantes giras y contratos nacionales e internacionales, participación en festivales y reconocimientos de todo tipo, decide dar por terminada su carrera en Valencia mientras se encontraba de gira con el Circo Atlas -propiedad de los hermanos Manolo y José Villa, Los Tonetti- aunque sin anunciar de manera oficial su despedida.

A pesar de su retirada, la artista siempre continuó ligada al mundo del circo, siendo miembro del Consejo de Circo del Ministerio de Cultura y presidenta del *Club de Payasos y Artistas de Circo*. Falleció el 14 de diciembre de 2013 (Figura 201).



Figura 201. Imagen Miss Mara. Obtenido de:
<http://www.rafaelcastillejo.com/circo-1.htm>

Las vidas de estas dos trapecistas, casi paralelas, pueden dar una imagen de la dureza de las condiciones del circo, de la exigencia diaria en el trabajo y de todas aquellas cosas que se tienen que abandonar, que dejar atrás por la pasión por el circo. Igualmente nos evidencia cómo, a través del arte, el nombre de nuestro país trasciende las fronteras a través de modelos profesionales de artistas, admiradas y reconocidas en el mundo entero.

No debemos olvidar nombres de otros grandes artistas que también han recorrido innumerables rincones del mundo mostrando sus destrezas.

Retirados de los grandes titulares, encontramos personajes como **Eusebio Gorraiz Berrondo** (Figura 202), afamado trapecista de los años cuarenta y cincuenta, nacido en la localidad navarra de Vidaurreta en 1921, en una familia humilde, que le obligó a colaborar con su padre en las tareas agrícolas desde muy temprana edad. Como salida a aquel duro trabajo, encontró el ofrecimiento de sus tíos para convertirse en fraile, algo a lo que inicialmente se ve obligado, escapando tres años después, emigrando a Sopuerta (Vizcaya). Allí trabajó desde los 17 años en las minas de hierro. En una entrevista ofrecida al Diario de Navarra, decía que en aquella época pasaban tanta hambre que se comían los burros que transportaban los trenes de Castro Urdiales.

Aquellos duros trabajos desarrollados durante tiempo, le hicieron desarrollar un cuerpo fuerte que, en unos San Fermes, despertó la atención del Circo Corzana que lo contrató como montador por 25 pesetas al día. Poco después, dadas sus actitudes físicas y su esfuerzo, consiguió una plaza de trapecista en el mismo circo actuando como portor. La suerte llamó a su puerta y trabajó junto a su compañero Juan Rodríguez "Kiliki" en el Circo Ringling, llegando a actuar de dobles de Charlton Heston en la oscarizada película *El mayor espectáculo del mundo*.

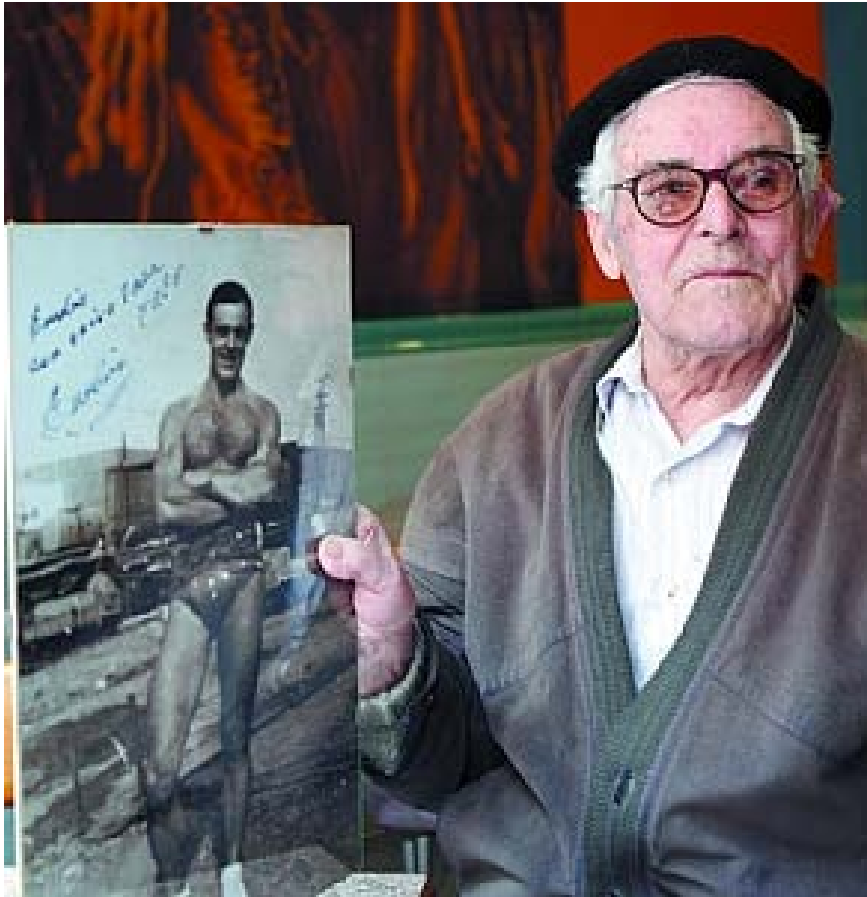


Figura 202. Imagen de Eusebio Gorraiz publicada en el Diario de Navarra el 10 de agosto de 2010 donde se informaba de la muerte del artista a los ochenta y nueve años de edad. Obtenido de: <http://www.diariodenavarra.es/20100810/culturay-sociedad/fallece-eusebio-gorraiz-trapecista-navarro-doblo-50-charlton-heston.html?not=2010081000445814&dia=20100810>

Tras unos años bajo la carpa, Eusebio volvió con su esposa -una bailarina- que había conocido en el circo en sus inicios con el trapecio, a Zaragoza, donde montó una taberna de vinos, pasando a ser un desconocido para muchos.

Justamente en la capital aragonesa, nació **Alfredo Silver** (Figura 203) uno de los más prestigiosos artistas del trapecio. Un día mientras entrenaba con el equipo de gimnasia de su localidad natal, al que entró como anillista, apareció en el pabellón de deportes Mario Madoma que, al verlo, quedó sorprendido por su destreza y decidió ofrecerle la oportunidad de incorporarse en su *troupe*.



Figura 203. Alfredo Silver. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com/noticias.php?mes=02&year=2011>

De este modo casi fortuito, se introdujo en el mundo del circo, debutando con el Circo Togni en Italia en 1962 como Los Madoma.

Un año más tarde, con el Circo Kron de Alejandro Bañuelos Cortés, actuó con su espectáculo de trapecio volante en Gijón, siendo el portor Domingo Bañuelos y los ágiles Mario Madoma y el propio Alfredo Silver.

Entre el público se encontraba **José Antonio Díaz Fernández**, un pequeño de apenas once años, nacido en Turón -localidad asturiana de la cuenca minera de Mieres- que terminaría siendo compañero de aquellos.

El impresionante número de trapecio le apasionó tanto que no pudo conciliar el sueño en toda la noche. Al día siguiente visitó de nuevo las instalaciones del circo quedando de nuevo cautivado por todo cuanto parecía acontecer en aquella “ciudad errante” en la que una jovencísima Rosa Mari Segura entrenaba con su padre su número de alambre. Con ella intentó escapar escondidos en un camión en cuanto esta continuó su gira, aunque el intento no resultó y el director del circo lo envió a su casa.

Siete años después, José Antonio volvió a ver al Circo Kron. En uno de sus ensayos Alfredo, que junto a Domingo continuaba formando la *troupe*, estaba nervioso por el retraso de sus compañeros, por lo que invitó a José Antonio a subir al trapecio. Sin pensarlo dos veces se puso la loncha de seguridad y subió a él balanceándose de un lado al otro. Cuando el Kron terminó sus espectáculos en Gijón, José Antonio se marchó con ellos,

dispuesto a entrar en el mundo del espectáculo, superando cualquier dificultad que se pusiera en su camino, por lo que tener que comenzar durmiendo en los asientos del coche de Alfredo Silver, un Seat 1400, no fue ningún tipo de impedimento para enrolarse en aquella aventura.

Un año más tarde, en 1971, comenzaban temporada con el Berlín Zirkus de Cristóforo Cristo, visitando entre otros lugares Argelia, Oporto y Lisboa. Las siguientes temporadas trabajaron con el Circo Checoslovaco de Ángel Cristo, con el Circo México, Circo Atlas, Circo Coliseo, Circo Ruso, el Schumann de Dinamarca y el Circo Hipódromo Bouglione-Jean Richard en París, visitando diferentes lugares del mundo. A lo largo de todo este periodo hubo numerosas caídas, cambios continuos en la formación artística, mejoras continuas de los números, en algunos de los cuales, José Antonio ocupa el lugar de portor.

El nombre de la *troupe* varía a lo largo de los años. José Antonio trabaja como portor de los Gibson hasta ser sustituido por Raúl Segura, momento en el que pasa a formar parte de Los Madison junto al ágil sudafricano Jannie -que conoció en Italia tras su andadura con el Circo Sarrasani-, con quien logra ejercicios de gran calidad, como el salto adelante, el cruce de la muerte, el doble en plancha, el doble, el medio y el tripe. A pesar de ello, el grupo se disuelve y él cambia su dedicación en 1983 dedicándose a la preparación artística de números de trapecio volante, patinaje acrobático y cama elástica, de la familia que componía el Circo Wegliam's de Fratelli La Veglia.

En este periodo (1980), José Antonio, contrajo matrimonio con Elena de Zayas, quien no provenía de familia circense, pero poco a poco se fue introduciendo en el mundo del espectáculo. Tres años después del enlace, nacía Elena Díaz de Zayas, que con el tiempo, seguiría el oficio.

Cuando la pequeña contaba con cinco años, su madre debutaba con un número de patinaje acrobático en el Circo Città di Roma.

A lo largo de los años, José Antonio compatibilizaba sus actuaciones con la preparación de otros artistas circenses de diferentes disciplinas. En 1992 ensayaba como parte del grupo Los Trinidad, junto a su hija Elena y su mujer, con un número de percha (Figura 204). Aun así, la joven Elena tuvo que esperar dos años más, hasta 1995, para su debut.



Figura 204. Los Trinidad con el veterano José Antonio Díaz, su hija Elena (izquierda), el australiano Carlo Urban y la neozelandesa Fleure (derecha). Obtenido de: http://www.la-ratonera.net/numero21/n21_trinidad.html

En junio de 2002, José Antonio y su mujer se retiraron del circo y se instalaron en Valencia, disfrutando de la evolución artística no sólo de su hija sino también de muchos de los artistas que José Antonio ha formado durante este tiempo.

Apasionado del circo, fue también el cántabro de **Soto de Marina**, Paco González Cuervo, importante portor, que trabajó en el Circo Atlas de los Hermanos Tonetti.

Además de la rigurosidad y seguridad de su trabajo, se le recuerda por crear una dinámica *troupe* de jóvenes santanderinos, los Atlas and Silver, que realizaban toda clase de piruetas, saltos mortales y tirabuzones. Paco González y José San Martín eran los portores y Alfredo Montañés, Mario Vicente Rojo, Benito Fernández Ferrereira y Casimiro Saiz-Calderón, los cuatro ágiles. De sus giras internacionales, trajo los trapecios volantes y dobles trapecios, haciendo volar a más de un trapecista al mismo tiempo.

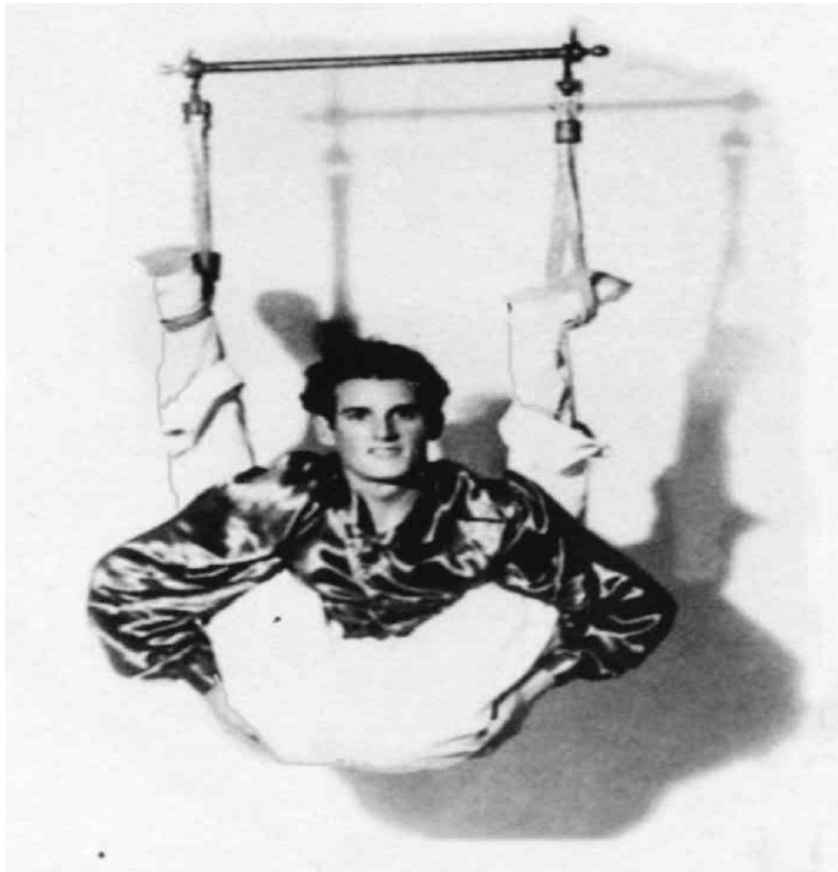


Figura 205. Logan mostrando su flexibilidad. *Premios Nacionales de Circo 1954-2011* (2011)

En relación a la técnica de trapecio, no podemos dejar de hacer mención a Luis Raimundo Lorenzo, artísticamente conocido como **Logan** (Figura 205), que realizaba sorprendentes ejercicios de contorsionismo sobre

trapecio, de los que pudieron disfrutar los espectadores del Price durante varias temporadas y le llevaron a obtener en 1961 el Premio Nacional de Circo.

Ese mismo año, recibieron el mismo premio **Los Luganos**, (Figura 206) grupo formado por los hermanos Ángel, Alfonso y Enrique Bendicho, apellido de tradición circense, al ser hijos del acróbata español Antonio Bendicho, que trabajó durante años como Augusto del Price y de la trapecista francesa conocida como Celia. Si bien, comenzaron llamándose Los Luganos, más adelante tomaron el apellido familiar como denominación del grupo.



Figura 206. Los Bendicho. Obtenido de: <http://www.amigosdelcirco.com/coppermine/displayimage.php?album=78&pos=20>

Así pues, Los Bendicho, trabajaron principalmente como excéntricos acrobáticos con un número en el que se presentaban con traje de marinero y por otro lado, con un espectáculo de trapecio volante bajo. Con el primero de sus números lograban gran interés del público, ya que era un muy divertido y dinámico, lleno de cómicas caídas y saltos espectaculares.

En el trapecio volante bajo, realizaban múltiples saltos y cruces, sin olvidar las notas de humor. Con ambos ejercicios recorrieron diferentes pistas europeas, separándose en 1970.

Otro de los artistas que destacó sobre el trapecio fue **Enrique Pardo Fernández**, conocido por su piel oscura en el ámbito circense como “El Moreno”.



Figura 207. Cartel de la actuación del grupo Los Ícaros en el Gran Circo Olímpico. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/antiguo-cartelio-programa-gran-circo-olimpico-anos-20-30-2-manolos-8-saidas-ara-lec~x13105147>

Comenzó sus primeros saltos acrobáticos de modo autodidacta, en un lugar conocido como el Estiércol del Retiro, donde muchos jóvenes aficionados ensayaban sus saltos y equilibrios, que en muchas ocasiones se convirtieron en su profesión. El primer compañero que tuvo Enrique en sus números de trapecio volante en el año 1927 fue Boronard, el cual falleció, comenzando así un camino que le llevaría a cambiar de compañeros en más de cuarenta ocasiones a lo largo de su carrera.

Trabajó en los mejores circos de la época como el Hervás, Álvarez, Corzana, Wernoff, Feijoó, obteniendo muchos éxitos con grupos como Los Ícaros o los Pardos.

Más de cuarenta y cinco años en la pista, lo convirtieron en un gran artista, le dejaron recuerdos de caídas, ingresos hospitalarios, costillas rotas, pero también muchos éxitos, que lo llevaron en 1954 a conseguir el Premio Nacional de Circo.

III.3. FUNAMBULISTA

Otro de los artistas reconocidos en nuestro país con el Premio Nacional de Circo, ha sido Antonio Papadopaulo Ruiz, conocido como “**Tony Tonito**”, al cual se le concedió este reconocimiento por su trayectoria profesional, sus méritos artísticos y su permanencia en activo en el arte del funambulismo en los más importantes circos del mundo.

Descendiente de una familia de tradición circense, el artista sevillano, nacido en 1938, comenzó desde muy pequeño a practicar, con ayuda de su padre, diferentes elementos acrobáticos. Con apenas 14 años se trasladó a Estados Unidos con su familia desarrollando posteriormente su carrera profesional en circos tan importantes como el Ringling o los nacionales Atlas o Price.

Dentro de esta disciplina, otros artistas han recibido también el galardón del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y las Músicas), como sucedió con **Los Quirós** (Vicente, Ángel y Roberto Quirós Domínguez), en el año 2001, reconociéndoseles el prestigio internacional adquirido gracias a los múltiples éxitos cosechados a lo largo de su carrera como funambulistas en circos como el Mundial, el Circo Knie, el Circo Americano o el Ringling Bros-Barnum-Bailey de Estados Unidos.

Los Quirós pertenecen a la quinta generación de una familia dedicada al circo, de la que han salido grandes artistas de diferentes géneros como domadores, contorsionistas, trapevistas, ruedas o equilibristas, teniendo en la actualidad, parte de los miembros de la dinastía, un circo propio con el apellido familiar que recorre toda España.

Cuando uno se remonta a sus orígenes, encuentra en las actuaciones por las plazas de cualquier localidad a cambio de la voluntad, los primeros pasos de los predecesores de estos artistas. Era un momento en el que los traslados se hacían en un carro tirado por una burra y los sones de un pasodoble, hacían a las personas salir a la plaza, trayendo de sus viviendas las sillas con las que ver tranquilamente el espectáculo. La vida era dura y llena de fatigas. Noches durmiendo en las cuadras de los animales o largos trayectos caminando por la nieve, eran comunes para llegar a un nuevo pueblo donde se pudiera actuar, acercan algunos de los recuerdos de Vicente Quirós (Figura 208), el abuelo de esta larga generación de artistas, nacido en el año 1916.

El primer material que adquirió fue en Valencia en 1958, formado por un ruedo de dieciséis metros de diámetro, que incluía pista y gradas cubierto por una carpa. Por él le pidieron 50.000 pesetas de las que apenas disponía una quinta parte para hacer el pago en mano. Su primer destino, fue la localidad del Molar en Madrid, donde los artistas llegaron entre las

maderas del circo en un camión alquilado, a cuyo conductor no pudieron pagar ya que el dinero era escaso o inexistente, incluso para cubrir las necesidades básicas



Figura 208. Don Vicente Quirós. Obtenido de:
<http://www.la-ratonera.net/wordpress/?p=190>

Desde ese momento, comenzaron a girar por diferentes localidades, con números variados de todo tipo, dentro de la modestia del circo. A pesar de ello, ocho años más tarde, Vicente compra el Bron Circus de Berlín, teniendo este, mayor capacidad y majestuosidad que el anterior.



Figura 209. Ensayo de los Quirós en el espectáculo Kooza del Circo del Sol. Obtenido de: <http://ccaa.elpais.com/>

La familia Quirós se va ampliando con el tiempo y la mayoría de descendientes acaba pasando a formar parte del circo, destacando en unas u otras disciplinas y haciendo presente el apellido Quirós en múltiples espectáculos por todos los rincones del mundo, en circos como el Australia, el Circo México -que gestionaban en sociedad con la familia Papadopoulos-, el Circo Mundial, el Circo Togni -con el que actuaron en audiencia para el Papa Juan Pablo II-, el Circo Amar, el Scot, el Venecia, el Circo Suizo Knie o el Circo Ringling estadounidense, actuando en su unidad azul (el circo cuenta con dos unidades; roja y azul, que presentan espectáculos diferentes). Algunos de los miembros de esta extensa saga circense, han logrado intervenir durante varias temporadas en el espectáculo Kooza del Circo del Sol (Figura 209), en el que Vicente, Ángel y Roberto Quirós realizan un número de funambulismo.

Otra de esas ramificaciones familiares nos lleva al Circo Quirós (Figura 210) que empezó su actividad en 1993 regentado por Luis y Manuel. Allí se continúa respirando esa esencia de los circos familiares donde los conocimientos pasan de padres a hijos.



Figura 210. Imágenes del Circo Quirós en su gira 2014. Obtenido de: <http://www.circoquirós.com/>

De forma más reciente, en el año 2010, otra pareja de funámbulos, **Los Hermanos Álvarez** (Juan Miguel y Antonio Álvarez Lorenzana) lograban el Premio Nacional de Circo, destacando, en este caso la calidad de su número en la técnica de la doble cuerda elástica, así como su apertura hacia nuevas formas de expresión circense, bien desde sus espectáculos propios como los que han promovido desde el Circo Sensaciones (Figura 211).



Figura 211. Hermanos Álvarez. Premio Nacional de Circo 2010. Obtenido de: <http://www.xn--espaacultura-tnb.es/>

Los artistas son la octava generación de una familia circense, cuyos orígenes podrían parecerse confusos según las fuentes consultadas. Muchos medios de comunicación hacen referencia a su tatarabuelo Federico Álvarez, como el primer hombre en cruzar las cataratas del Niágara sobre un cable, con el sobrenombre de “El Gran Blondin”. En otros artículos especializados sobre el mundo del circo, firmados por prestigiosos especialistas en la materia como Francisco M^a Martín Medrano o Genís Matabosch, se hace referencia a Federico Álvarez, nacido en Oviedo en 1853, como el primer hombre en cruzar sobre un cable el río Sena en 1882. Sin embargo, según las fuentes consultadas, podemos considerar que fue el francés Jean-François Gravalet, conocido artísticamente como Charles Blondin, el primer hombre que cruzó las cataratas del Niágara en el año 1859, realizando en otras ocasiones esta hazaña con diferentes elementos de dificultad añadido (Figura 212).

Posiblemente, aprovechando la fama de Charles Blondin o el Gran Blondin, Federico Álvarez decidió tomar el alias de Arsens Blondin para ejecutar sus equilibrios.

Federico había ido adquiriendo diferentes destrezas circenses a lo largo de su infancia, adolescencia y primera juventud, que pasó en la compañía ecuestre que dirigía su padre y con la que actuaban principalmente en Asturias. Con su incorporación al servicio militar, a los veintidós años, tuvo que marchar a Madrid, aprovechando para matricularse en el Conservatorio de Música de la ciudad, donde logró aprender a tocar diferentes tipos de instrumentos.



Figura 212. Charles Blondin en 1859. Obtenido de: http://tn.com.ar/internacional/al-borde-del-abismo-un-funambulo-cruzo-las-cataratas-del-niagara-en-su-punto-_099551

Tres años después, finalizado el servicio militar, Federico preparó un número de funámbulo inspirado en François Gravalet, al que procesaba gran admiración, realizando algunos de los ejercicios de su repertorio.

Un año después de realizar una pequeña gira por las principales ciudades españolas, en 1879, decidió probar suerte en Francia, donde cosecho éxitos que le llevaron a realizar uno de sus grandes sueños: cruzar el río Sena, que se llenó de barcas repletas de espectadores deseosos de observar aquella arriesgada proeza. Posteriormente viajó con su número a Italia y unos años después regresó a España.

Durante ese periodo, su hermano Manuel Álvarez, se casaba con Evarista Juan, plantando la semilla de toda una ramificación familiar llena de artistas que nos llevará generación tras generación hasta los premiados Hermanos Álvarez.

De los dieciocho hijos del matrimonio que sobrevivieron de un total de veintidós, tres de ellos destacaron notablemente en el circo; Manuel, Antonio y Miguel.

Por un lado, Manuel fue empresario de circos como el Californian Clipper Circus o el Circo Álvarez y sus dos hijos se dedicaron al mundo del espectáculo. Su hija Herminia realizaba un espectáculo de acrobacia junto a su marido con el nombre de Los Lozano. Su hijo Francisco se casó con Adela Arriola, otro de los importantes apellidos circenses de nuestro país, de cuyo matrimonio nacerían la contorsionista Anabella y el malabarista Manuel Álvarez, reconocido también con el Premio Nacional de Circo en el año 2004, por su técnica, habilidad y elegancia en sus números de malabares considerado como único en su especialidad, entendiéndose que con su calidad ofrecía al malabarismo español prestigio y reconocimiento internacional.

Por otro lado, Antonio, otro de los hijos de Manuel Álvarez y Evarista Juan destacó en el ámbito circense. De su matrimonio con Virginia Alcaraz, nacería el conocido malabarista Pepito Álvarez y la equilibrista Vicky Álvarez.

Respecto al último de estos tres hermanos, Miguel, seguiríamos la descendencia familiar, pasando por los hijos que tuvo junto a María Martín; Manuel, Antonio y Benito. Del último de ellos, Benito, y de su matrimonio con Antonia Lorenzana, llegaríamos hasta Miguel, Inés y Antonio, propietarios del Circo Sensaciones.

Todos ellos conocieron desde su infancia las luces y sobras del circo, la emoción y dureza de sus días. Inés derivó su trabajo a la realización de un número de equilibrios con espadas. Antonio comenzó a ensayar con siete años iniciándose en los malabares, realizando con el paso del tiempo, en 1991, en el Festival de París, un bello espectáculo que recordaba en algunos de sus ejercicios a la destreza de su tío, el prestigioso malabarista Pepito Álvarez.

Su hermano Miguel comenzó a ensayar con tan sólo cuatro años, centrando poco a poco su carrera en perfeccionar sus ejercicios de cuerda. Casado con Ana María Papadopaulos de la familia "Tonito", volvía a emparentar dos grandes apellidos circenses.

En 1985 Antonio y Miguel, presentaron un espectáculo con doble cuerda, único hasta el momento en el mundo, en el Festival Mondial du Cirque de Demain de París y en el Festival International de Cirque de Monte-Carlo, lo que les llevó a alcanzar un enorme reconocimiento internacional, llegando a actuar, años más tarde, en el espectáculo Kooza, del Circo du Soleil.

Nuestro país ha dado muchos nombres de prestigio sobre el alambre, algunos de ellos pertenecientes a importantes dinastías circenses. Al igual que sucediese con Raúl Segura- hermano de Pinito del Oro que puso todo su empeño en que su hija, conocida artísticamente como Carmen del Teide, llegara a alcanzar grandes éxitos en el circo- Arturo, otro de los hermanos de la conocida trapecista, intentó hacer lo propio con sus hijos Atilina y Arturo Segura.

Atilina Segura, nació en El Paso, en la Isla de Gran Canarias, en 1935, Desde sus primeros años, tuvo relación directa con el mundo del circo, ya que gran parte de su familia guardaba relación con este mundo. Su abuelo

paterno, padre de Pinito del Oro -de la que es sobrina-, fue quien le puso su primer nombre artístico, "Tina Zelanova: La reina del funambulismo". Debutó a los ocho años junto a su madre en un número de acrobacias y equilibrios, que le costó alguna pequeña caída. Como muchas infancias de circo, la vivió entre traslados continuados buscando fondas baratas donde pasar unos días. Parte de su carrera la desarrolló en el Circo Segura, perteneciente a la familia.

A pesar de realizar, en algunas ocasiones un número de balanza, se centró progresivamente en el alambre, llegando a ser con el tiempo la única mujer de su época que realizaba el salto mortal sobre este instrumento, lo que la llevó, como a otros artistas españoles de prestigio, entre los que se encontraban Pinito, Mara, Tonito, Tito Reyes o Los Hermanos Marialex, a disfrutar de varias temporadas en el Circo Ringling (Figura 213).



Figura 213. Atilina Segura en el Circo Ringling. Obtenido de: http://ganyet.blogspot.com.es/2011_11_01_archive.html

Giras por diversos países del mundo, actuaciones en el Price, el Krone, el Royal Repensky de Cuba, el Olimpia de Londres o reconocimientos, entre otros, como el de Reina de Festival de Circo de Oporto o La Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, nos dan una imagen de la relevancia de la artista en la historia del Circo de nuestro país. Retirada desde el año 1971, tras varias temporadas en el Circo Liana Orfei de Italia, continuó disfrutando del espectáculo, viendo las evoluciones de sus hijos Germán y "Tati", conocidos estos como Los Olímpicos Segura.

Arturo Segura hijo, nacido en la Laguna, Tenerife, un 14 de octubre de 1938, hermano de Atilina, tuvo una vida paralela al desarrollo de los artistas de su familia. Debutó con 22 años en Alcira, iniciando su carrera con un número de balanza, pasando posteriormente a ejecutar un número de cuerda floja que alternaría más tarde con un número de ícaros y cama elástica junto a sus hijos Arturo y Jette (Figura 214).

A lo largo de su carrera visita Estados Unidos, Alemania, Suiza, Italia, Francia, Inglaterra, Corea, Japón o Noruega entre otros países con circos como el Circo Kron, el Circo Ruso de Ángel Cristo, el Atlas de los hermanos Tonetti, el Circus Schumann y otros muchos con los que firma, temporada tras temporada, sin mayor descanso que el obligado por las caídas y las lesiones. En 1993, monta su propio circo; el Magic Circus que estuvo en ruta hasta el año 2004.

Dinastía circense de renombre en nuestro país, hicieron del apellido Segura uno de los grandes en la historia del circo español. Dominaron diferentes disciplinas, logrando un alto grado de calidad en sus ejecuciones. A los éxitos de la popular trapecista Pinito del Oro, se unieron los de Atilina, que realizaba ejercicios de Báscula, aéreos y alambre, los de la también trapecista Rosa Mari, los de Carmen Teide, trapecio y percha, Arturo, Báscula, maroma y cama elástica, los de los Ícaros "Los Segurita", formado

por José y Salvador Segura o los más actuales equilibristas Los Segura, Tati y Germán.

Los éxitos cosechados por muchos de los miembros de la familia Segura, los llevó a ser premiados en 1958 con el Premio Nacional de Circo, reconociendo de forma específica a José y Salvador Segura García y a José, Atilina y Arturo Segura Rodríguez



Figura 214. Fotografía familiar en el Circo Ringling con el acróbata Arturo (padre) a la izquierda, seguido a su derecha de la alambriista Atilina, junto a Arturo hijo y la madre de estos, también antipodista a la derecha, Rosario. Delante de ellos la futura trapeicista Rosa Mari. Obtenido de: <http://www.la-ratonera.net/?p=1228>

Otros de los nombres que encontramos en esta revisión es el del Portugués Manuel Dos Santos (Figura 215) utilizaba el seudónimo de "Plymon, el pirata del aire" para presentar su número con el que logró fama internacional, en el que se lanzaba desde la cúpula del circo, atravesando un aro de fuego para cogerse posteriormente en un trapecio. El artista se

casó con Adela Cortés, hija del gran empresario Secundino Cortés de cuyo matrimonio nació en 1935 Manuel Dos Santos (hijo).

Este comenzó su carrera artística a muy pronta edad, como equilibrista de alambre, aparato en el que logró realizar innovadores ejercicios con la colaboración y asesoramiento de su padre.

Trabaja en multitud de circos con el nombre de Lusitano junto a su hermana Adelita. A lo largo de su carrera, actúa en pistas como la del Medrano de París, el Schumann de Copenhague, el Harringay de Londres o más adelante en el tiempo en el Ringling Bros Barnum and Barley, donde recibe el reconocimiento del público que lo conoce como “La maravilla del alambre”. En 1956 recibe el Premio Nacional de Circo.

Finalizada su carrera artística, decidió retirarse en París, donde comenzó a dar clases en la academia de circo de la ciudad francesa, transmitiendo sus conocimientos acerca del alambre y del espectáculo circense.



Figura 215. Fotografía en el que aparecían como Lusitano y Partener.
Premios Nacionales de Circo 1954-2011 (2011)

En muchas ocasiones, estos artistas son valorados y reconocidos con el paso del tiempo, cuando sus carreras profesionales, han finalizado. Tal es el caso de **Remigia Echarren Aranguren**, funambulista natural de Pamplona, conocida artísticamente como Mademoiselle Agostini, famosa en el siglo XIX, por realizar, en diferentes ocasiones, sorprendentes actuaciones en las que cruzaba en equilibrio sobre una fina cuerda la plaza de toros, la plaza del Castillo o el río Arga con los ojos vendados. En 1892, sufrió un terrible accidente durante una de sus actuaciones que le produjo múltiples fracturas por todo el cuerpo que la obligaron a abandonar la profesión. Poco a poco, fue cayendo en el olvido y muriendo en la más absoluta pobreza, en 1921 en la misma ciudad que la vio nacer. Desde hace unos años, diferentes instituciones y organismos tanto públicos como privados han intentado recuperar el nombre de esta artista y dejar constancia de sus grandes logros.

III.4. BARRA FIJA

Si tuviésemos que destacar algunos artistas dentro de la disciplina de barra fija, sin duda alguna Los Domini, son un claro exponente del manejo de este instrumento. La pareja artística formada por Domingo Cuéllar y José Molins, ha sido las destacadas en los números de barras fijas que ha dado nuestro circo, ejecutando a la perfección un número principalmente acrobático de gran dificultad.

Domingo Cuéllar era descendiente de grandes artistas circenses, convirtiéndose en uno de los grandes barristas españoles, gracias a su destreza e incansable trabajo. Comenzó trabajando con su hermano en un ejercicio de percha, pero muy pronto se separó de él y decidió probar suerte con las barras fijas. Su madre ayudó inicialmente en su entrenamiento, contando más adelante como profesor al gran artista

rumano Geo, que fue el que verdaderamente impulsó a Domingo al dominio de la técnica.

Por otro lado, José Molins, no tenía antecedentes familiares circenses. En su trayectoria había destacado como un extraordinario gimnasta, teniendo en su haber, entre otros reconocimientos el campeonato de España de salto de trampolín y barra fija. Comenzó su carrera en el circo en 1948 con un número de trapecios volantes, decidiendo más adelante dedicarse a las barras, donde trabajó con Alberto Papadopaulos, para posteriormente, junto a Domingo formar el dúo Los Domini, con el que alcanzaron grandes éxitos.(Figura 216)

Durante un tiempo, se unió al grupo el canario Julio Hernández, para desarrollar un número a petición de la empresa Feijoo-Castilla, donde se tomaba como referencia a los populares Hermanos Marx.

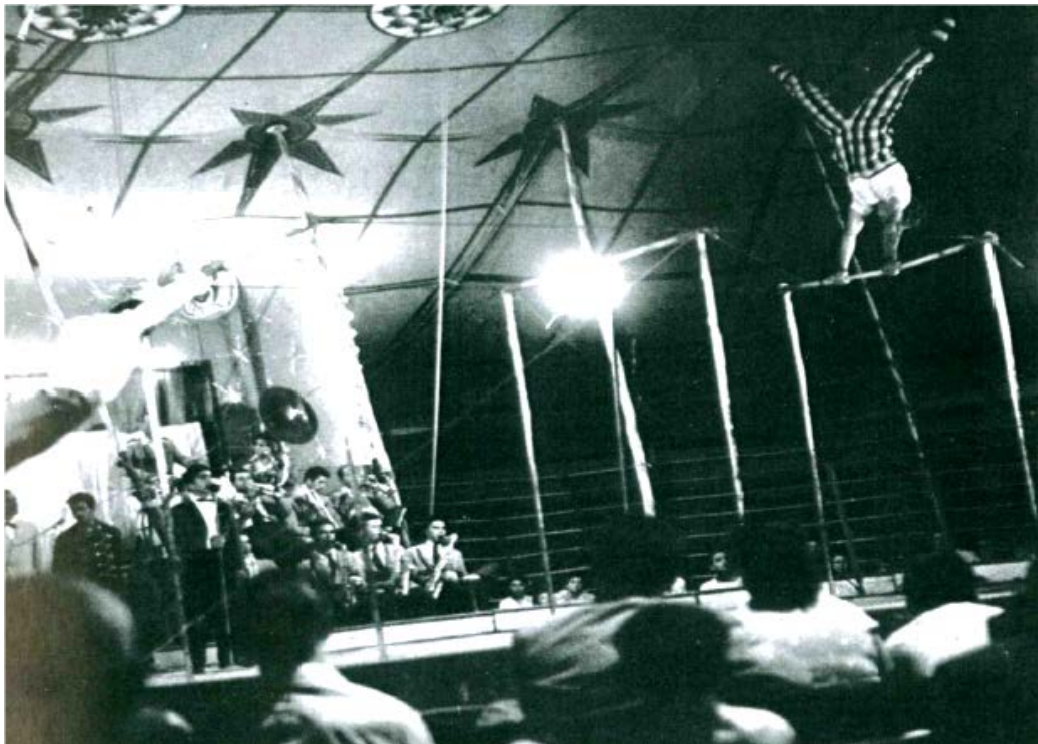


Figura 216. Actuación de Los Domini. *Premios Nacionales de Circo 1954-2011* (2011)

A pesar de que la dureza y exigencia que demandaba el dominio del aparato, no les permitió representar sus ejercicios durante muchos años, el tiempo que lo llevaron a cabo, lograron se cabeza de cartel en los circos donde actuaron, consiguiendo en 1960 el Premio Nacional de Circo.

III.5. EQUILIBRIOS

Respecto a los equilibrios sobre cuerdas giratorias, Los Cuéllar, lograron ganarse el reconocimiento del público, gracias a sus difíciles ejercicios. Descendientes de una familia circenses valenciana, entre los que destacaba su tío, el conocido empresario de circo Secundino Cortés, se hicieron un hueco en esta disciplina, en la que actuaban juntos o en ocasiones junto a sus esposas e hijos, que a medida que iban creciendo se iban incorporando a los números familiares, continuando de este modo la tradición familiar.

Por un lado Alejandro Cuéllar y su esposa Ana Álvarez, con el nombre de Los Canales presentaban un ejercicio de trapecio y equilibrio en cuerda giratoria. Por otro, Isidoro y Secundino Cuéllar junto a sus esposas M^a Nieves Junio y Milagros Causada, ejecutaban un espectacular número de cuerdas giratorias. (Figura 217)

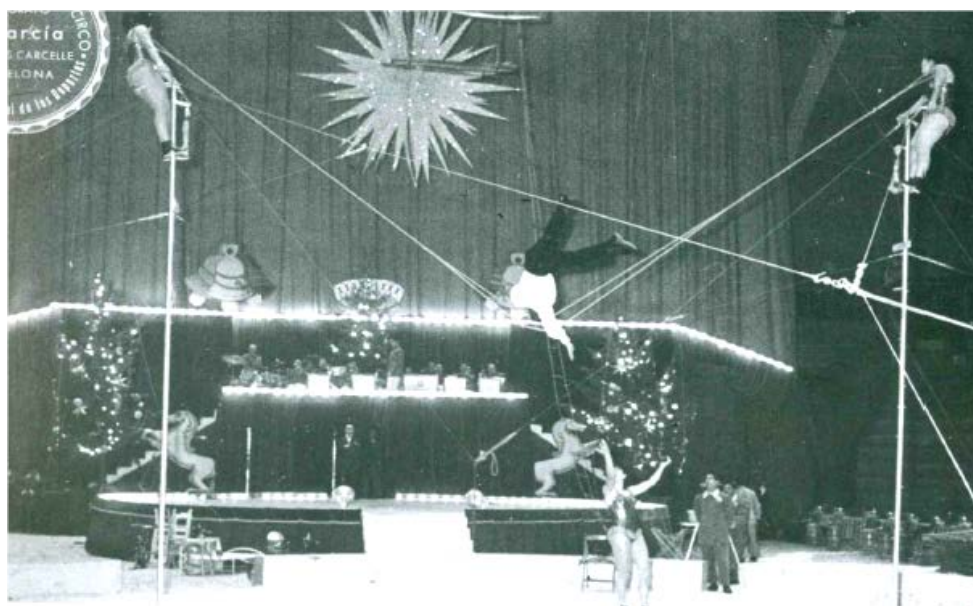


Figura 217. Actuación de Los Cuéllar. *Premios Nacionales de Circo 1954-2011* (2011)

Reconocidos por la calidad de su trabajo, recorrieron en largas temporadas países como Sudáfrica o Portugal, donde actuaron en los mejores espacios, sin olvidar sus actuaciones en España, en pistas tan representativas como el Price madrileño, el Berlín Circus o el Festival Mundial del Circo de Barcelona. En 1957 lograron el Premio Nacional de Circo.

Otro de los grandes artistas que han paseado la calidad del circo español por diferentes países del mundo, ha sido **Tito Reyes**. Nacido en la Villa de Santa Brígida (Las Palmas de Gran Canarias) en 1930, con el nombre de Anacleto Martín Reyes, realizó sus primeros ejercicios gracias a José Montecino “Romero”, marido de su hermana mayor. Siendo este un gran gimnasta, comenzó inicialmente a enseñar a su esposa a trabajar junto a él en su compañía. Dada la cercanía de Tito a su hermana, acabó participando de estos entrenamientos hasta que su cuñado se convirtió en su maestro, con el que formaría, con el tiempo, un grupo de trapeceistas: Los Romeros.

Su carrera circense comenzó en el circo de Miguel Jorge Rado, hermano de Consuelo Jorge, con la que Tito había contraído matrimonio, actuando en él durante varias temporadas y participando también en giras con la carpa de la familia Arriola o en el Circo del valenciano Manuel Mejías, conocido como el mago Taf Ray. Tras unos años dio el salto a Estados Unidos con RinglingBros and Barnum & Bailey (Figura 218). En el recuerdo quedaron sus actuaciones en el Madison Square Garden, donde se desarrollaban cinco números al mismo tiempo y la pista central -lugar que ocupaban las grandes estrellas- era reservada para el verticalista español.



Figura 218. Tito Reyes realizando un equilibrio en el Circo Ringling en 1956. Obtenido de: http://unionamigosdelcirco.blogspot.com.es/2011/04/figuras-circenses-del-pasado-reciente_28.html

Tras la famosa huelga del Ringling, volvió a nuestro país y participó con diversos circos en giras internacionales.

El relevo artístico de Tito Reyes lo tomaron su hijo Rodolfo, que continuó impresionando a multitud de espectadores con el número paterno y su hija Consuelo, dos veces ganadora del Circus World Championship (Figura 219), siendo un referente mundial del antipodismo. A lo largo de su trayectoria, que comenzó como ayudante de su padre un 15 de marzo de 1974, participó con su propio número estrenado en 1997 en los mejores circos europeos.



Figura 219. Rodolfo y Consuelo Reyes. Obtenido de: http://unionamigosdelcirco.blogspot.com.es/2011/04/figuras-circenses-del-pasado-reciente_28.html

Siguiendo con los grandes nombres de artistas circenses, Eduardo Cardenal Gómez, **El Gran Cardenal**, es uno de los que más reseñables que ha logrado un merecido lugar en la historia de nuestro país. Nacido en Madrid en 1944, sintió desde muy pequeño la pasión por el circo. A pesar de que su familia no tenía ningún tipo de relación con este mundo, fue con siete años, mientras presenciaba una actuación en el Circo Estambul de los Hermanos Almela, cuando pensó que quería participar de aquella maravillosa forma de vida.

Después de eso, anduvo un tiempo de traslados por la España de la posguerra, regresando con trece años a su ciudad natal. Fue entonces cuando comenzó a forjarse su faceta de artista. Visitaba, cada vez que podía, las funciones del viejo Price que con tanta pasión disfrutaba. Tan sólo un año después de su vuelta, empezó a entrenarse en el gimnasio. Por necesidades familiares, dedicó parte de su adolescencia a trabajar en un

taller mecánico llamado Ulloa Óptico, al mismo tiempo que compatibilizaba su oficio con las actividades gimnásticas en la Agrupación Deportiva Ferroviaria, donde se entrenaban acróbatas y equilibristas en espacios al aire libre, como en la Casa de Campo, en el Pinar de las Siete Hermanas.

Fue a los diecinueve años, cuando pensó que debería dedicarse de lleno al mundo del circo. Sus primeros números fueron junto a Salvador Camuesco y José Luis de la Peña de Mingo desempeñando la función de portor. Juntos presentaban un trío de olímpicos llamados Los Platerson.

Al mismo tiempo, Eduardo continuaba perfeccionando su número individual de equilibrios. Intensas e interminables horas de ensayo diario lo llevaron finalmente a debutar, por primera vez y en solitario, en 1963, con el Circo Arriola, naciendo en ese momento el Gran Cardenal que, junto a Ángel Garrido, formase The Olympic, con un ejercicio de pulsadores con el que trabajaban en otros escenarios.

Tras un alto en el tiempo tomado para la realización del servicio militar, conoce en 1967, a la bailarina de la compañía de Manolo Escobar, Francisca Tendero Nieto, con la que posteriormente se casaría y quien pasaría a formar parte de su espectáculo como partenaire.

Progresivamente su número ganaba en calidad, llegando a realizar equilibrio a un brazo mientras movía cinco aros con las extremidades y la boca, otorgándole este ejercicio una fama mundial, aunque con el paso del tiempo, sería otro de sus ejercicios en el que se desplazaba con la cabeza sobre un delgado pedestal, el que le otorgaría mayor fama. Desde ese momento de esplendor le llegó la oportunidad de actuar en los mejores circos del mundo, llegando a ocupar la pista central de los grandes circos estadounidenses.



Figura 220. Eduardo Cardenal en un difícil equilibrio.
Obtenido de: <http://unionamigosdelcirco.blogspot.com>

A lo largo de su carrera más de mil setecientas actuaciones en aproximadamente ochenta y cuatro países nos dan una imagen de la importancia de Eduardo Cardenal en la difusión del circo más allá de nuestras fronteras. Habría que decir, que en algunos de sus números, utilizaba como utilería elementos tan típicos como la guitarra, el traje de luces o el estoque (Figura 220).

Durante su carrera no desarrolló únicamente ejercicios de equilibrio. En 1971, mientras se recuperaba de una fractura de tibia y peroné, creó una segunda atracción conocida como “taxi loco”, en el que aprovechó sus conocimientos de mecánica, adquiridos en su adolescencia, para transformar un Fiat Balilla de 1935 en un vehículo cargado de resortes y mecanismos que simulaba tener vida propia y el cual se iba desmontando a medida que avanzaba el espectáculo, haciendo de algún modo un homenaje a las pantomimas de cine mudo que de algún modo habían influenciado a lo largo de su vida a Eduardo y su pasión por el espectáculo (Figura 221).

Tras años de indiscutibles éxitos con ambos espectáculos, el 18 de febrero de 1973, en Tucson, Estados Unidos, sufrió una caída y se fracturó el cuello. La recuperación fue larga, no únicamente en lo físico, también en lo anímico. Después de haber recibido los más grandes reconocimientos

regresó a España con el sistema nervioso central dañado, al igual que la médula espinal, dejándole secuelas insalvables.



Figura 221. Imagen de un momento de su espectáculo. Obtenido de: <http://www.la-ratonera.net/>

La voluntad y arrojo que había demostrado Eduardo a lo largo de su vida artística le sirvió para reinventarse y buscar un nuevo espacio dentro de ese mundo del circo que le apasionaba y tanto le había dado. Por un lado, aplica lo aprendido en los circos americanos para la venta de espectáculos, al mismo tiempo que elabora máquinas para los empresarios Feijóo-Castilla o los Hermanos González, por otro lado, dirige la compañía Festival Internacional de Circo, hasta que finalmente, en 1984 estrena la nueva carpa, que tras varios cambios de nombre acaba convirtiéndose en el Gran Circo Cardenal, circo que establece Las Islas Canarias como principal lugar de trabajo.

Desde el fallecimiento de Paquita Tendero, esposa y compañera infatigable del artista, en octubre de 2011, Eduardo continuó embarcado en proyectos relacionados con la difusión del circo y su recuperación como patrimonio artístico y cultural.

Uno de los artistas que coincidió con Eduardo Cardenal durante su carrera profesional , fue **Máximo Rodríguez Viejo**, nacido en Asturias, en la localidad de Santa Cruz de Mieres, en un pequeño grupo de viviendas conocido como Revallines, un 15 de agosto de 1935. Hijo de Consuelo y Alfredo- el barbero de la población- fue el primogénito de ocho hermanos. Desde muy joven, sintió atracción por el equilibrio, caminando sobre los cables que iban quedando abandonados de algún tendido minero o sujetándolos él mismo en los árboles que crecían junto al río Aller, cruzando en algunos casos de orilla a orilla, ante la mirada de sus vecinos.

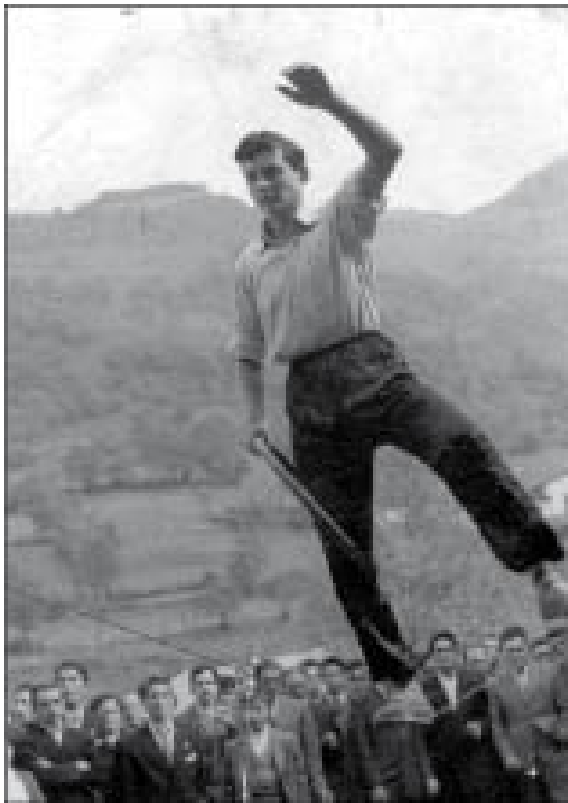


Figura 222. Máximo Rodríguez Viejo en sus inicios.
Obtenido de: www.la-ratonera.net

Como a muchos de los habitantes de la zona, su destino parecía estar abocado al ganado o a trabajar en la minería para la Sociedad Hullera Española, principal promotor industrial de la cuenca del Aller.

Un día, en la cercana localidad de Moreda, vio una actuación del equilibrista ambulante Michelín, de mucha fama en aquella época. Finalizado el espectáculo se acercó a él y

Máximo le mostró alguna de sus

habilidades, que lo dejaron tan impresionado que el equilibrista fue a hablar con su padre para que lo dejase incorporarse a su *troupe*. Al ser menor de edad el padre lo pudo retener, aunque un año después, no pudo evitar su partida (Figura 222).

Entre las disciplinas que trabajaba el grupo de artistas, se encontraba el rulo, con el que el joven comenzó a probar en los tiempos que quedaban entre el transporte de los materiales de un lugar a otro o el montaje de carpas.

Poco a poco, fue desarrollando un estilo propio sobre el aparato y perfeccionando así su número lo que le llevó progresivamente a trabajar en la década de los cincuenta en circos como el California, Italia o el Atlas. Tras esa etapa, interrumpida con el servicio militar, alcanzó todavía mayor relevancia su trabajo, el Berlin Zircus, el Kron o el Price estable, donde Eduardo Cardenal lo vio por primera vez, fueron solamente algunos de los escenarios donde cosechó grandes éxitos que lo impulsaron, en 1964, a realizar temporada con el legendario Ringling Bros and Barnum & Bailey en Estados Unidos.



Figura 223. Monroe en el Circo Ringling. Obtenido de: www.la-ratonera.net

Conocido artísticamente como Monroe (Figura 223), Máximo alcanzó noches de gloria que lo llevaron a recibir el Premio Nacional de Circo, que por entonces, años 60, concedía el Ministerio de Información y Turismo. Durante algún tiempo continuó visitando diferentes países del mundo con circos de reconocido prestigio donde iba mejorando y perfeccionando su número hasta alcanzar una rutina impecable.

De todos los lugares donde actuó, habría que destacar el Moulin Rouge de París, como un espacio donde recibió, durante varios años, la admiración del público que visitaba la sala para verlo actuar en directo.

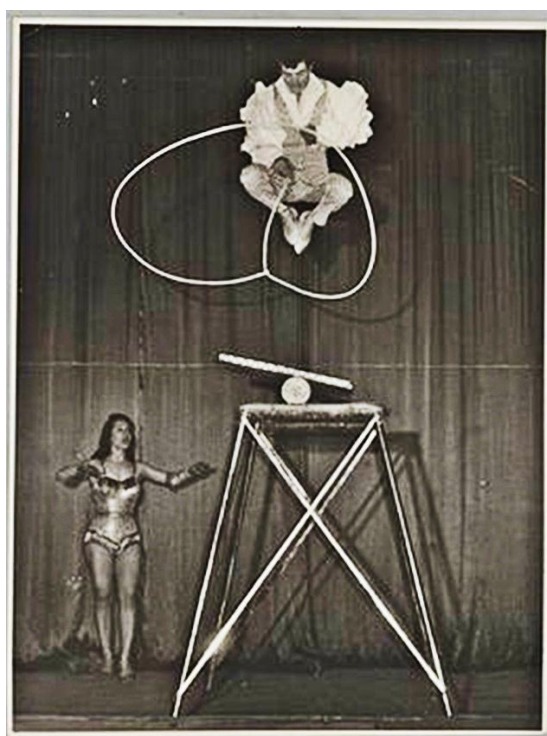


Figura 224. Monroe en uno de sus números de rulo. Obtenido de: http://unionamigosdelcirco.blogspot.com.es/2013_05_01_archive.html



Figura 225. Monroe sobre el rulo. Archivo Roberto Rodríguez. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com/>

Una noche, durante una actuación en la Scala de Barcelona, sufrió una caída en el final del espectáculo que solía terminar con un salto mortal atrás a tierra partiendo desde el pedestal. Aquella noche falló en el impulso y chocó con la cabeza, teniéndole que ser implantada una prótesis, cuya intervención se produjo, después de un tiempo en coma, tras el accidente.

Mientras se recuperaba en la capital catalana en casa de su hermano Alfredo, conoció a Eduardo Cardenal, con quien no tardó en entablar una estrecha amistad, teniendo ambos en común las aparatosas caídas sufridas que los habían retirado de las pistas. Máximo comenzó a entrenar a Tito Cardenal, hijo de Eduardo, con el rulo y este a su vez, pone a su disposición para su aprendizaje su habilidad con la mecánica, fabricándole nuevos elementos para su número más seguros.



Figura 226. Monroe. Colección Alfredo Rodríguez Viejo. Obtenido de:
<http://www.infocirco.com/articulo.php?id=24>

Gracias a la constancia y sacrificio de Monroe, un tiempo después consigue rehacer la rutina de rulo con alguna que otra adaptación a la pérdida del ángulo de visión que sufrió y a cierta pérdida de rapidez de sus brazos, motivados también por la terrible caída.

A pesar de todo, vuelve de nuevo a cosechar grandes éxitos, ayudado por la confianza que deposita en él el empresario Ángel Cristo, que le permitió abrir de nuevo un camino que le devolviese a las mejores salas del mundo, entre las se encontraba su querido Moulin Rouge parisino.

10 LOCAL EL CORREO ESPAÑOL-EL PUEBLO VASCO domingo, 14 de abril 1991

A Maximino Rodríguez, 'Monroe', no le gusta que le llamen domador de osos porque «soy un adiestrador, el único que trabaja con estos animales en España. Los domadores imponen obligaciones al animal, mientras que yo juego con ellos y el resultado es una confianza mutua». Los osos salen a la pista en libertad, sin jaula que los separe del público, provistos únicamente de bozales. 'Monroe', sin embargo, se dedica a esto un poco por casualidad después de su retiro obligado como acróbata del 'rulo', especialidad por la que tiene un nombre conocido en todo el mundo circense.

'Monroe', un adiestrador de animales poco frecuentes

Los osos del acróbata

J.C. Pérez Cobo

VITORIA. En el circo de Bruselas, que está establecido estos días en Vitoria, actúa el único adiestrador de osos de España, Maximino Rodríguez, Monroe, pone énfasis en la distinción entre domador y adiestrador, porque el primero «imponen obligaciones al animal, mientras que yo juego con ellos, no sólo durante los ensayos, sino también en las representaciones».

Según Monroe, los osos no son peligrosos salvo por su fuerza y sus tremendos dientes. «No uso ni palo ni látigo y la enseñanza es a base de chocolatinas y golosinas. Pero son muy celosos, por lo que si le das algo a uno, viene otro a pedir aunque sea una caricia. Tienen muy buen carácter y son muy juguetones y cariñosos».

Remeja de los osos maltratados que, dice, se ven en otros circos, donde sólo sirven como atracción, dentro de la colección de animales. A pesar de haber sido subvencionado por el Ministerio de Cultura, cuenta Monroe que ha tenido muchos problemas para conseguir todos los permisos oficiales necesarios, porque los osos pardos están extraordinariamente protegidos. Ahora ya dispone de todos ellos, incluido el que le puede permitir salir con su número al extranjero. Señala, también, que «los tres osos con los que actúo, con la ayuda de mi hijo mayor, han nacido en cautividad y estoy seguro de que si los sacaban al monte no se mueren por

no saber buscar alimento, sino de pena».

La verdad es que, cuando los plantigrados ven a su cuidador, dan muestras de contento y le lamen como lo hacen los perros cariñosos. Sólo que en este caso se trata de dos animales machos de más de trescientos kilogramos de peso y totalmente adultos, capaces de andar en bicicleta o con patines. Los otros son más pequeños y más jóvenes.

Equilibrista reconvertido

Monroe es un nombre muy ilustre en el panorama del circo. Fue el que elevó el rulo de los tititeros callejeros, el cilindro colocado sobre una plataforma sobre el que se hacen equilibrios, a la categoría de espectáculo circense. Cuenta el artista, mientras saca programas del Moulin Rouge de París o de los casinos de Las Vegas, que con su número viajó por todo el mundo y que ha creado escuela. «Ahora es una cosa que se ve mucho, pero cuando empecé era único. El público debería saber que yo soy el creador de los números, pero para ser realmente conocido hubiera debido ser futbolista. De todas las maneras, me hice muy famoso pero me tuve que retirar después de un tremendo accidente en Barcelona y por la edad, por la pérdida de agilidad».

Este hijo de minero asturiano, que llegó al circo por vocación personal y aprendió de forma absolutamente autodidacta y consiguió todos los premios posibles, no pensó en el retiro. «Ni me rindo, sigo ahorrando no para el futuro, y eso que ya tengo 56 años, sino para comprar un mejor camión para transportar a los animales y para conseguir más osos. Comencé en el circo y terminé en él».

La idea de un número con animales se le ocurrió hace cuatro años a la búsqueda de un sistema para permanecer en el espectáculo. «Con mi edad no me iba a meter con leones o tigres, no por miedo, sino por falta de conocimientos. Además, los osos son muy difíciles de mantener. Los osos comen de todo, aunque mucho, los grandes cinco kilogramos diarios, no se ponen enfermos y con ellos he aprendido todo lo que se de adiestramiento. En realidad nos queremos mutuamente y no los tengo en la caravana porque lo romperían todo mientras juegan».



Maximino Pérez, conocida por 'Monroe', es adiestrador de osos.

Figura 227. Artículo sobre Monroe como adiestrador en el periódico Correo Español el 14 de abril de 1991. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com/>

Los años pasaban y las actitudes físicas disminuían, especialmente para un número tan exigente, por lo que Monroe comenzó a preparar un número cómico con una cabra amaestrada, con el que trabajó durante un par de años en la Costa Brava entorno al año 1985. De ahí pasó en muy poco tiempo a presentar un número de osos, poco realizado hasta la fecha por artistas españoles. Insistía en aclarar que se trataba de un espectáculo de adiestramiento y no de doma, siendo el premio y no el castigo el principal elemento utilizado para la obediencia de los animales.

Durante un tiempo, residió en un pueblecito de Tarragona, donde le llegó la noticia de haber sido premiado, en octubre de 1988, con la Medalla de

Oro del Congreso, otorgada como reconocimiento a una de las personas más relevantes del circo español.

El 27 de septiembre de 2007, Máximo Rodríguez Viejo, Monroe, fallecía dejando tras de sí una vida dedicada al circo de la que aprendieron muchas generaciones.

Enrique Riquelme Romero desarrolló también parte de su carrera profesional sobre el rulo, siendo otro de los artistas que recibió el premio Nacional de Circo otorgado por el INAEM en el año 2000, con el que se le reconocía una vida dedicada al circo, donde había cosechado grandes éxitos siendo representante de una ilustre dinastía circense. Y es que el entorno familiar de Enrique está también muy relacionado con el mundo del circo. Por una parte es nieto de Eugenio Romero, acróbata con bicicleta (1908), portor con escalera pedestre y percha (1916) y fundador del Circo Maravillas. Por otro lado descende de uno de los miembros que componía el popular grupo Los Hermanos Riquelme: Humberto, Francisco, Salvador y Juan. A quienes, trabajando con el Circo Maravillas en Ávila, les sorprendió un bombardeo en plena Guerra Civil, lo que les hizo marcharse a Portugal buscando mayor seguridad. Estando en ese país, Salvador y su esposa Marina, tuvieron a Enrique Riquelme Romero.

Tras su regreso a España, dada la situación del país, las penalidades fueron muchas, quedando en el recuerdo asaltos de los maquis en varias ocasiones, trampas artesanales con gatos amaestrados que permitían atrapar alguna paloma con la que saciar el hambre o sillas del circo formando una hoguera para calentar a la compañía después de que un vendaval destrozase la carpa en la que actuaban.

Con trece años Enrique empezaba a aparecer en las parodias familiares, ocupando un pequeño papel. A lo largo del tiempo fue desarrollando

diferentes números que se adaptaban a sus posibilidades y a las necesidades familiares que, con motivo de retiradas o matrimonios, se iban cambiando periódicamente de estructura.

Por el año 1964, Enrique comenzó a trabajar el rulo (Figura 228), cuyo número presentó dos años más tarde en el Circo Atlas en Valencia. Pese a que la familia Marialex pretendió contratarlo, decidió emprender una gira europea con los Harlem Globetrotters gestionada por el representante Perezoff.



Figura 228. Enrique Riquelme durante su número. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com>

En enero de 1975, recibe el Primer Premio en el Festival Mundial de Circo de Madrid, continuando mucho tiempo después con la realización de su número en los circos europeos más importantes, pese a una hernia discal que le obligó a modificar algunos de sus ejercicios. Durante estas giras nacieron sus tres hijos que fueron tomando el mismo camino circense marcado por sus antecesores.

III.6. CICLOS

Cuando unimos la idea de malabarismo y equilibrio, en la historia del circo de nuestro país aparece el nombre de los Scotland, Premio Nacional de Circo en 1959-1960.

Podríamos hablar del origen de esta familia circense como algo casual. Nos remontaríamos al 31 de diciembre de 1910, donde nacía en Madrid José Fernández Díaz. Su infancia fue como la de otros muchos niños de la época, trabajando con dieciséis años como electricista o cerrajero. Su madre decidió comprarle una bicicleta para facilitarle los desplazamientos a su trabajo y el joven, además de esta función, comenzó a encontrar otras posibilidades en el que era su medio de transporte.

Poco tiempo después, era conocido en Lavapiés, el barrio en el que vivía, como "Picias", por las piruetas y equilibrios que realizaba sobre la bicicleta, llegando en algunos casos a realizarse apuestas entre los vecinos sobre la consecución de sus ejercicios.

Quizá el suceso más significativo en la vida de José, lo que le animó a dedicarse al mundo del espectáculo, fue lo acontecido en el Price madrileño de la Plaza del Rey. Allí actuaba Mauricio May, un popular ciclista que ponía sobre la pista una bicicleta con el cuadro de goma, que era prácticamente imposible montar. Como reclamo para su espectáculo,

ofrecía 1000 pesetas de la época, para aquel que fuese capaz de dar una vuelta completa a la pista del circo.

Entre el público, se encontraba el joven José (Figura 229), que con tan solo diecisiete años, se ofreció a probar suerte, logrando superar el reto y conseguir el dinero prometido que utilizó para comprar un monociclo con el que comenzaría su carrera profesional.

De este modo con sus bicicletas y monociclos, comienza a actuar por toda España con el nombre de "el Gran Fred". Durante sus giras conoce a la malagueña Pilar Sánchez Ruíz, que abandona la sastrería de su padre en la que trabaja, para acabar realizando un número de bicicletas al que más adelante se incluyen sus hijos Yolanda, nacida en Madrid en 1944 y Alfredo, nacido tres años más tarde en Málaga. Ambos hermanos, se presentaron ante público con tan solo seis y cuatro años en Portugal.



Figura 229. José Fernández, firmando como Fred. Obtenido de.
<http://www.ciclosfera.com/que-empiece-el-espectaculo/>

A partir de ese momento, los contratos se multiplican, decidiendo cambiar su nombre por los

Scotland (Figura 230), aconsejados por empresarios circenses que encontraban más comerciales los nombres extranjeros.

Durante un tiempo continúan cosechando grandes éxitos, hasta que un fortuito accidente altera la formación del grupo. El patriarca de la familia, se golpea la cabeza al entrar en su caravana, lo que progresivamente le acaba produciendo una ceguera total, que obliga a que los dos hermanos tomen el timón del grupo, continuando con la misma calidad en sus números con el que consiguen importantes premios y actuar en circos de toda Europa como el Medrano, el Royal, el Americano o el Price.



Figura 230. Los Scotland. . Obtenido de. <http://www.ciclosfera.com/que-empiece-el-espectaculo/>

Continuando con disciplinas circenses sobre ruedas destacaríamos a Enrique Olmeda, nacido en Madrid en 1929 y conocido artísticamente como Kolmedy (Figura 231). Se dio a conocer dentro y fuera de nuestras fronteras por sus números de malabares sobre monociclo y bicicleta. Durante su carrera actuó para empresarios como Manuel Feijoó, Arturo Castilla o Juan Martínez Carcellé, llegando a actuar durante los años 1962 y 1963 en el Ringling Bros and Barnum & Barley Estadounidense. En 1956, recibió el premio Nacional de Circo.



Figura 231. Kolmedy. *Premios Nacionales de Circo 1954-2011*

III.7. MALABARES

En 1959, otros malabaristas, lograrían el Premio Nacional de Circo. Los **Marialex** (Figura 232). Dúo formado por los hermanos Alejandro y Domingo Bañuelos. Su madre, era Eleuteria Cortés, hija de Domingo Cortés, reconocido empresario circense propietario de dos circos que llevaban su nombre y hermana de Secundino Cortés, también hombre de circo.

Desde muy temprana edad, los hermanos Bañuelos comenzaron a practicar malabares, compartiendo uno de ellos, Domingo, esta pasión con el trapecio, lo que le llevo a trabajar como trapecista durante algunas temporadas con diferentes compañeros.

Siendo muy jóvenes, lograron ejecutar difíciles ejercicios de malabares, con una limpieza impecable, consiguiendo un contrato con el Ringling en 1955, que los tuvo durante cinco años en cartel. Eran años de éxito, que compartían con apariciones en televisión, en programas tan prestigiosos como el popular show estadounidense "Sullivan Show".



Figura 232. Los Marialex. Premios Nacionales de Circo 1954-2011 (2011)

En su regreso a España, son contratados por D. Juan Martínez Carcellé, que en aquel momento dirigía el Price de Madrid. A sus logros sobre la pista, se le une su vertiente empresarial, siendo propietarios del Circo Kron, que cambió su nombre desde el inicial Cortés, por los de Circo de Francia o Ukranian.

Los hijos de Alejandro y Domingo tomaron el relevo familiar y siguen en la actualidad realizando un número de malabares.

Dentro de la disciplina de malabares, también existen premiados por el INAEM en los últimos años, como es el caso de Manuel Álvarez Arriola en 2004 o Francisco Tébar Honrubia en 2007.

En la concesión del premio a **Manuel Álvarez Arriola** se hace mención especial a su pertenencia a dos generaciones relevantes para la historia del circo de nuestro país como claramente evidencian sus apellidos Álvarez y Arriola. Al mismo tiempo se considera un malabarista único en su especialidad, con una depurada técnica, habilidad y elegancia en la ejecución de sus números, que han permitido dotar al malabarismo español de prestigio y reconocimiento internacional. Este sevillano nacido en 1955, desarrolla diferentes técnicas como platos voladores, *boomerangs* o aros, siendo quizá en mazas donde destaque principalmente.



Figura 233. Picasso Junior en la realización de su número de pelotas de ping pong. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com>

Por otro lado **Francisco Tébar Honrubia**, nació en Madrid un 23 de Octubre del año 1969. Su padre, el reconocido malabarista El Gran Picasso, entró en el mundo del circo como trompeta del Circo Nock de Suiza, el cual, como otros muchos circos de la época, aprovechaba las destrezas de los músicos de las orquestas para enrolosarlos en la familia circense. Atraído por el espectáculo, poco a poco fue desarrollándose como malabarista, llegando a ser uno de los más importantes de la historia con un peculiar número con pelotas de ping pong (Figura 233).

A lo largo de su carrera hubo lugar para giras con el Circo Krone, el Circo Knie suizo, Circo Amar e incluso cuatro temporadas en el Ringling, entre otros. A pesar de respirar ese ambiente artístico y dedicar algún tiempo de su infancia a entrenar con su padre, Francisco decidió optar por cursar estudios universitarios- lo que en principio alegró a su madre, conocedora de la dureza de la vida de circo-.

De este modo, se licenció en la Universidad de Económicas de Valencia, donde conoció a su esposa. Mientras cumplía el servicio militar en Melilla, asistió a un espectáculo del Magic Circus de la familia Segura. Fue entonces cuando decidió dar un giro a su vida y probar suerte dentro del mundo del espectáculo.

Durante los dos años siguientes, dedica largas jornadas de ensayo -en algunas ocasiones de seis horas diarias- hasta que un 5 de mayo de 1996, debuta junto a su padre para cubrir una sustitución en la sala de fiestas del Benidorm Palace, contrato que finalmente se prolonga durante un año y medio.

Ese tiempo de entrenamiento y actuaciones le ayudan a perfeccionar su destreza y lo animan a presentarse, en enero del año 1997, al Festival du Cirque de Demain en París, escaparate del circo, donde logra la medalla de bronce. Un año más tarde, durante su participación en el Festival de Circo de Budapest, es visto por representantes internacionales que lo integran en el nuevo proyecto del Ringling Barnum's Kaleidoscape, con el que durante dos años recorre las principales ciudades estadounidenses.



Figura 234. Francisco Tébar durante su espectáculo. Obtenido de:
<http://www.infocirco.com/noticia.php?id=3026>

Después de esta gira recorre diferentes países de Europa con circos de reconocido prestigio como el Circo Scott (sueco), el Circo Roncalli (alemán) o el Big Apple Circus (newyorkino), logrando en ese periodo, entre otros, el Clown de Plata del Festival Intenacional de Monte Carlo en el año 2002 y en el 2007, el Premio Nacional de Circo otorgado por el INAEM, valorando su sentido del espectáculo y la mezcla de tradición circense e innovación como malabarista.

III.8. DOMADORES

Otra de las disciplinas circenses donde nuestro país ha producido grandes artistas ha sido en la doma. A pesar de que en los últimos años han aparecido protestas por parte de los detractores de este tipo de

representaciones, que en algunos países se van viendo respaldados por una creciente normativa, regulación o prohibición, y que las tendencias del llamado nuevo circo transitan por otros horizontes que no incluyen a los animales en sus giras, resulta innegable advertir que, a lo largo de la historia del circo, la figura del domador ha sido una de las más representativas. Al igual que sucedía cuando el trapecista realizaba un salto mortal bajo el redoble del tambor, cuando el osado domador introducía sus cabeza en las fauces del león, el silencio se apoderaba del circo.

Uno de las figuras más representativas de esta disciplina fue **Ángel Cristo Dordi**, nacido en Huelva el 17 de octubre de 1944. Su padre, Cristóforo Papadopoulos Stavanovich fue un trapecista con descendencia griega, establecido en España desde Rumanía, hermano de Miró padre de la trapecista Miss Mara y el alambrista Tonito. Su madre Margarita Dordi, había actuado como contorsionista bajo el nombre artístico de La pequeña Carolina.

La infancia de Ángel Cristo transcurrió como otras muchas vidas de niños en los circos de la época. Los traslados eran constantes viajando con el circo familiar que iba cambiando de nombre con el tiempo, Circo Florida, Circo Imperial o Circo Berlín. Durante aquel tiempo, el joven tuvo tiempo de ir probando diferentes disciplinas circenses.

Desde los inicios se sintió atraído por el trabajo con grandes felinos (Figura 235), llegando con diecisiete años a intentar desarrollar algunos ejercicios con el león del circo, tras el abandono inesperado del domador que trabajaba en ese momento el circo familiar. A pesar de no tener una formación para el adiestramiento de animales logró, cinco años después, presentarse ante el gran público un 17 de octubre de 1966, mostrándose

como un amante del espectáculo, sin temor a desafiar a las fieras. Esta actitud le costó más de un problema a lo largo de su carrera.

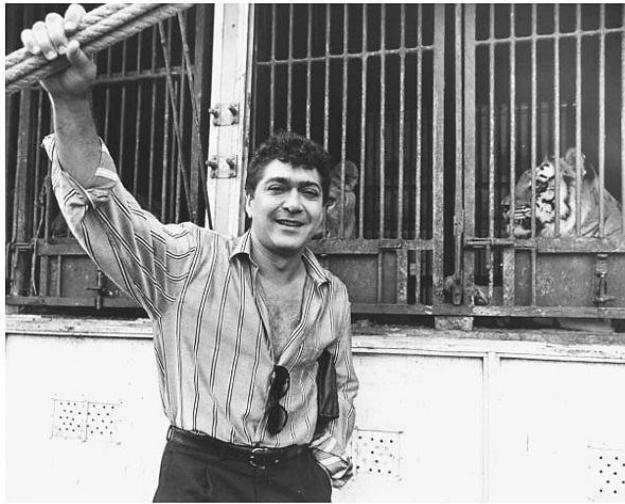


Figura 235. Ángel Cristo junto a sus animales y subido sobre una de sus fieras durante su actuación. Obtenido de: <http://www.rafaelcastillejo.com>

Un ejemplo de su visión por el espectáculo podría ser, entre otros, la inclusión de un pequeño micro de solapa, para que el público escuchara cómo se comunicaba con las fieras dando de este modo mayor dinamismo, emoción y tensión a su número.

En 1969 decide crear su propio circo simultaneando, a partir de ese momento, una doble faceta: la de domador y la de empresario. Inicialmente lo llamó Circo Ruso, aunque para evitar problemas con el régimen franquista por la aparente referencia a la Unión Soviética, lo cambió durante un tiempo por el de Circo Berlín, nombre utilizado anteriormente por su padre, para finalmente, recuperar su nombre inicial.

Rápidamente, el circo propiedad de Ángel Cristo, se convirtió en uno de los principales circos de España, llegando a tener más de trescientas personas trabajando bajo su dirección. La mayoría de sus giras las realizó

dentro de territorio nacional, pasando por su carpa artistas de primer nivel y reservando a su número con tigres y leones un espacio principal.



Figura 236. Ángel Cristo. Obtenido de: <http://especiales.abc.es>

Su carácter energético y, quizá, algo temerario dentro de la jaula le llevó a vivir algunas situaciones complicadas; fueron varios los animales que lo atacaron a lo largo de su trayectoria profesional, dejándole algunas secuelas físicas. Entre otros, el ataque de unos de sus leones -llamado Tarzán- en 1980 le produjo una herida en los hombros y la axila derecha. Dos años más tarde, en 1982, además de varios ataques más, tuvo que ser hospitalizado por una intoxicación tras sufrir un incendio que arrasó con su circo en San Sebastián.

En julio de 1990, sufrió uno de los percances más graves de su carrera, siendo atacado por tres leones y un tigre. El suceso le dejó heridas en el cuello, el tronco y las extremidades, además de la fracturación de seis costillas. Tiempo después se vería de nuevo en una situación similar que, tras un ataque de estos animales, le hizo pasar por quirófano.

Desde su boda con la popular actriz Bárbara Rey el 12 de enero de 1980, el circo ganó en publicidad.

Las apariciones de la pareja en los medios de comunicación se multiplicaron, comenzando una ascendente carrera de éxitos profesionales y personales. Ocho años duró este matrimonio, tras el cual, principalmente en la década de los noventa, empezó un largo periodo de imparable declive para el domador, que le acompañó hasta el final de sus días.



Figura 237. Ángel Cristo ante la jaula donde desarrollaba su número. Obtenido de: <http://www.amicideltcirco.net/>

Denuncias por maltrato a los animales, malos momentos económicos, ingresos hospitalarios por consumo de barbitúricos, huelgas de hambre, multas, embargos del circo, ingresos en clínicas para someterse a procesos de rehabilitación, operaciones, etc., fueron consumiendo la vida del domador hasta que, con sesenta y cinco años de edad, Ángel falleció en el Hospital de Alcorcón (Madrid) a causa de un paro cardíaco. Todo aquello que las fieras de su trabajo no habían podido arrebatarse fue viéndose, poco a poco, disminuido por toda clase de problemas, dejando así aquella

prometedora carrera que todos preveían cuando recibió, entre otros reconocimientos, la Medalla de Oro que le concedió el Festival Internacional de Circo en 1982.

Antes que él, aparecen en la historia de los domadores de circo españoles otros nombres reseñables, como los de **Félix Malleu**, cuyo valor desmedido para unos e imprudencia para otros le hizo ganarse a finales de siglo (1889) una gran fama; **Jesús Vargas**, que trabajó la doma circense allá por los años treinta; o el caballista Arturo Manzano, que recorrió con su espectáculo los circos más importantes de Europa, donde aparecía como domador de toros y caballista de alta escuela.



Figura 238. Malleu junto a sus leones en un número donde los sentaba a comer en una mesa. Obtenido de :<http://valenpedia.lasprovincias.es/>

Felix Malleu (Figura 238), basado en una forma de trabajo cercana a las *ménageries* donde el domador presionaba de forma intimidatoria a la fiera - estilo de doma predominante en la época-, realizaba, entre otros ejercicios más habituales como las pirámides o saltos a través de un aro de fuego, otros como sentar a los animales a comer en una mesa con él y con su perra

danesa Diva. También realizaba aquel de dos leones enanos que se desplazaban montados en velocípedo, con el que obtuvo gran éxito. Entre otros animales, se enfrentó a leones, osos, hienas, leopardos, monos y, en menor medida, a panteras, tigres y lobos.

Por diferentes motivos -como incendios en su barraca o la entrada de artistas en nuestro país durante la Primera Guerra Mundial- que lo llevaron a vivir una situación económica precaria y un costoso ambiente político, se vio envuelto en una espiral de decadencia personal y artística que, finalmente, recondujo su profesión circense a la de titiritero, recorriendo plazas de muchas ciudades españolas con su pequeño guiñol.

Arturo Manzano consiguió un gran reconocimiento, no solo dentro del mundo del circo sino también en lo político y social que le hizo ver su trabajo muy bien reconocido por parte de la aristocracia que encontraba en su trabajo un valioso matiz artístico, gracias a su amor por los caballos y la doma de alta escuela.

Dentro de la disciplina de doma y como título póstumo, fue **José María González Cachero Junior** (Figura 239) quien recibió, en el año 2002 el Premio Nacional de Circo por parte del INAEM. Reconociendo así su ejemplar labor como artista y su participación en la consolidación de un circo español de primer nivel internacional.

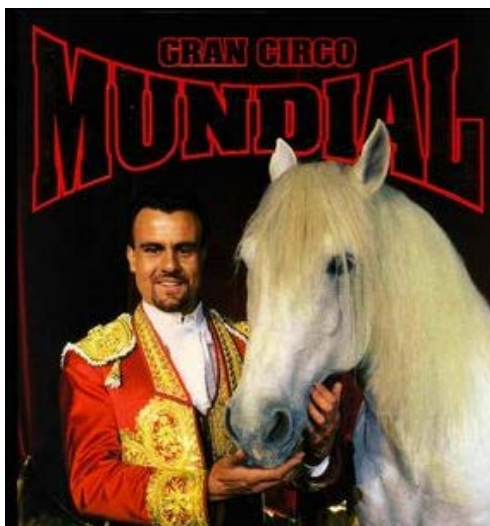


Figura 239. José María González Cachero Junior. Obtenido de: www.burguscircus.com

Hijo de José María González Villa, director del Circo Mundial y Pepita Cacher, directora artística del mismo (Figura 240), la vida del premiado estuvo ligada al circo desde su infancia, llegando a compartir pista, con tan solo dos años de edad, con el entrañable Torrebruno. Con ocho años ya presentaba un grupo de camellos, llamas, cebras y poneis que le llevaron a despertar en él una pasión por los animales.



Figura 240. José María González Villa y Pepita Cacher en el V Festival Internacional del Circo Ciudad de Valencia 2011. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com/>

Con el tiempo llegó a preparar para el público diferentes números en los que destacaba su belleza y elegancia. Tigres de bengala, ocho elefantes asiáticos y africanos, el exótico rinoceronte blanco y el carrusel de caballos frisonos en libertad fueron algunos aquellos característicos elementos. La alta escuela ecuestre también tuvo presencia en sus espectáculos, llegando a ganar la Medalla de Plata en las Bellas artes por su coreografía de caballos andaluces llamada *Así bailan los caballos en el Circo*

A pesar de su juventud, José María había llegado en poco tiempo a convertirse en una referencia internacional en su especialidad, viéndose cortada su exitosa y prometedora carrera por un trágico accidente de tráfico cuando tan sólo contaba con veintiséis años.



Figura 241. Carpa del Gran Circo Mundial. Obtenido de: <http://www.ociopormadrid.es>

III.9. FAQUIRES Y MENTALISTAS

Otra de las atractivas y extraordinarias figuras que podemos encontrar en el circo son faquires; magos e hipnotizadores que, una y otra vez, son capaces de asombrarnos. Dadas las características de sus números, los faquires podían actuar, no únicamente bajo la carpa, sino en salas de fiestas, teatros o en representaciones televisadas. Es por eso que resulta necesario hacer mención a algunos de ellos, en representación de todos aquellos artistas de estas u otras disciplinas afines que han desarrollado su carrera profesional en grandes espectáculos circenses o bajo pequeñas carpas de carácter familiar.

Uno de estos personajes extravagantes fue **Gonzalo Mena Tortajada**, nacido en Cuenca en el año 1904, reconocido por el prestigioso escritor y amante del circo Alfredo Manrique como el mejor faquir español. Hijo de

un sastre, Gonzalo tuvo que trasladarse junto a sus padres y sus cuatro hermanos a Madrid, donde el padre recibió la oferta de un puesto de portero que permitió que la familia se estableciera en la capital.



Figura 242. Daja Tarto. Obtenido de:
<http://www.clubdepayasos.es>

Una adolescencia rebelde, con fugas de casa o periodos en un reformatorio, parecían augurar a Gonzalo una vida desdichada. Sus ganas de aventura, le llevaron a intentar ser torero, por lo que comenzó a viajar de un lugar a otro como maletilla esperando su oportunidad. Con el tiempo, encontró un trabajo como botones de un hotel, aprovechando

cada vez que podía para escaparse a alguna feria cercana y seguir probando suerte. Años más tarde, cuando su vida había ido dando saltos de un lado a otro, cayó en sus manos un libro titulado *Misterios de la India*, cuya lectura le resultó tan apasionante que decidió explorar la faceta de faquir.

Nacería aquí Daja Tarto (Figura 242), exótico nombre oriental acrónimo de su segundo apellido, con el que debutaba en 1927 en el Price, después de un tiempo de pruebas y experiencias más o menos modestas, que iría perfeccionando progresivamente. A lo largo de su carrera tuvo la oportunidad de trabajar con grandes artistas como René Andreu, los Hermanos Díaz o Cape, recorriendo toda nuestra geografía.

Ataviado con un elegante traje de príncipe indio de fantasía, turbante con adornos, vistosos pendientes y luciendo una intensa mirada, lograba dar a sus números un ambiente mágico y enigmático.

Ante el asombro de los espectadores era capaz de introducirse grandes agujas por la cara o el cuello sacándolas posteriormente sin derramar una sola gota de sangre; comía yeso, cemento, tizas, cerillas, vasos de cristal; subía escaleras cuyos peldaños eran afilados sables con la hoja hacia arriba; se clavaba puñales en las fosas nasales; se tumbaba sobre una mesa llena de vidrios rotos con la espalda desnuda poniendo sobre su pecho una piedra de ochenta kilos que un mozo partía sobre su pecho con un martillo.



Figura 243. Daja Tarto, con la mención de J.M. Armero. <http://www.libros-carteles-ilusionismo.com/>

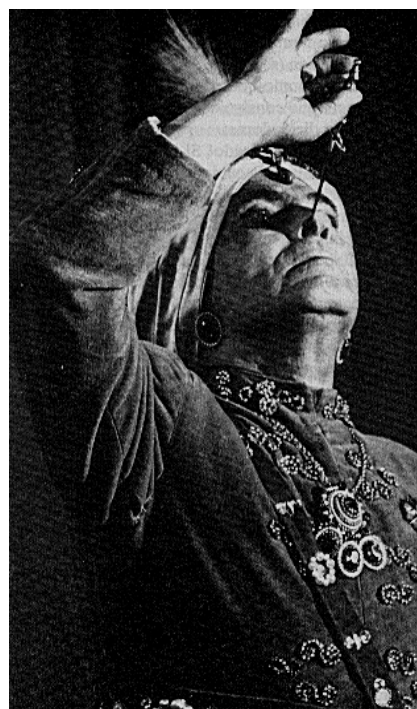


Figura 244. El faquir en una de sus actuaciones <http://www.lasnoticiasdecuenca.es>

Su exigencia era tal, que incluso llegó a crucificarse o a ser enterrado con vida en una plaza de toros mientras se lidiaba a uno de los astados. En la realización de ambas acciones puso en riesgo su integridad física, teniendo que ser atendido de urgencia en más de una ocasión.

Casado y con dos hijas, montó espectáculos taurinos y participó en películas con algún pequeño papel al mismo tiempo que simultaneaba con números de faquir cada vez de menor intensidad.



Figura 245. Secuencia de una de las películas en las que Darta Tajo intervino.
<http://www.circomelies.com/>

Finalmente falleció en 1988, quedando para la historia el misterio de su entierro. Algunas fuentes relatan que en el ataúd se introdujeron vidrios rotos y su cuerpo fue envuelto en papel de lija por petición expresa.

Siguiendo la excepcionalidad y atractivo de estos personajes hablaremos de otro de los grandes referentes en el ámbito de la hipnosis y la adivinación: José Mir Rocafort.

José Mir Rocafort nació el 30 de abril de 1909 en la localidad leridana de Sort. Al día siguiente de nacer fue separado de su familia y trasladado a un molino de Soriguera, donde vivió hasta los cinco años. De vuelta a Sort, con nueve años, descubrió en el desván de su casa unos libros sobre magnetismo y sugestión que acabaron marcando el resto de su vida. Desde

entonces, pequeños intentos de hipnosis a sus vecinos iban definiendo la personalidad de José y rodeándolo, además, de un aura de misticismo.

Durante su último curso de bachillerato se trasladó a Barcelona, donde comenzó a realizar actuaciones espontáneas en las que demostraba sus dotes para el cálculo mental rápido, la *mnemotécnica* o la hipnosis. Su hija, María Mir, que escribió un libro sobre la vida de su padre en el año 2009, comentaba que su salto al mundo del espectáculo sucedió de casualidad.

Un día, mientras José trabaja en la barbería, decidió hipnotizar a los clientes. Para ello les hizo creer que había un incendio y la reacción de estos fue lanzar reiteradamente cubos de agua contra el escaparate de la barbería, con la intención de luchar contra las llamas ficticias. Entre estos clientes había un agente teatral que no dudó en ofrecerle un contrato profesional con un circo itinerante que realizaba giras por Cataluña. Tras esta experiencia, José tuvo la oportunidad de trabajar en Perpiñán y de ahí, dar un salto a París.



Figura 246. Fassman en uno de sus espectáculos.
<http://eltranvia48.blogspot.com.es/>

Poco tiempo después regresó a Barcelona, más concretamente en el año 1927, retomando sus actuaciones en cafés de la capital catalana donde pudo ir perfeccionando su espectáculo para, un tiempo después, mostrarse ante el público del Price y en giras por diferentes teatros de España y Portugal, consiguiendo importantes éxitos taquilleros que le fueron generando una gran fama.

Sus logros tampoco estuvieron exentos de críticas. Por parte de la iglesia existía la consideración de sus actos como algo satánico mientras que la profesión médica lo consideró un intruso.

Fassman, nombre artístico de José, seguía su imparable progresión incorporando al espectáculo la actuación de su mujer Deyka (Figura 247) que dio un empuje al número lo que permitió que, en 1948, realizaran una gira internacional con la que recorrerían Norteamérica.

Lo que inicialmente pretendía ser una pequeña gira de apenas unos meses, acabo convirtiéndose en tres años de trabajo. Cuba, Venezuela o Argentina, fueron algunos de estos países que pudieron disfrutar de las habilidades de Fassman, quedando maravillados ante sus poderes y otorgándole un notorio reconocimiento.



Figura 247. Fassman junto a Deykafassman.
Obtenido de mmir.blogspot.com



Figura 248. Publicidad de uno de sus espectáculos
<http://comprenderelayer.wordpress.com/>

Tras treinta y cinco años de recorrer escenarios, decidió retirarse del mundo del espectáculo en 1962, aunque no abandonó su actividad profesional, dedicándose de lleno al Instituto Parapsicológico Fassman que abría sus puertas en Barcelona y donde, a partir de técnicas de autohipnosis, se desarrollaban clases de dinámica mental y superación personal.

Titulado como Psicólogo por la Universidad de Miami (Figura 248), Presidente de Honor del Instituto Ecuatoriano de Investigación Psicológica, Miembro de la Asociación Nacional de Instructores de Hipnotismo de E.U.A. o docente y conferenciante internacional, fueron sólo algunos de los reconocimientos que Fassman recibió más allá del ámbito escénico, donde se reconocían desde otro punto de vista las excepcionales cualidades que atesoraba.

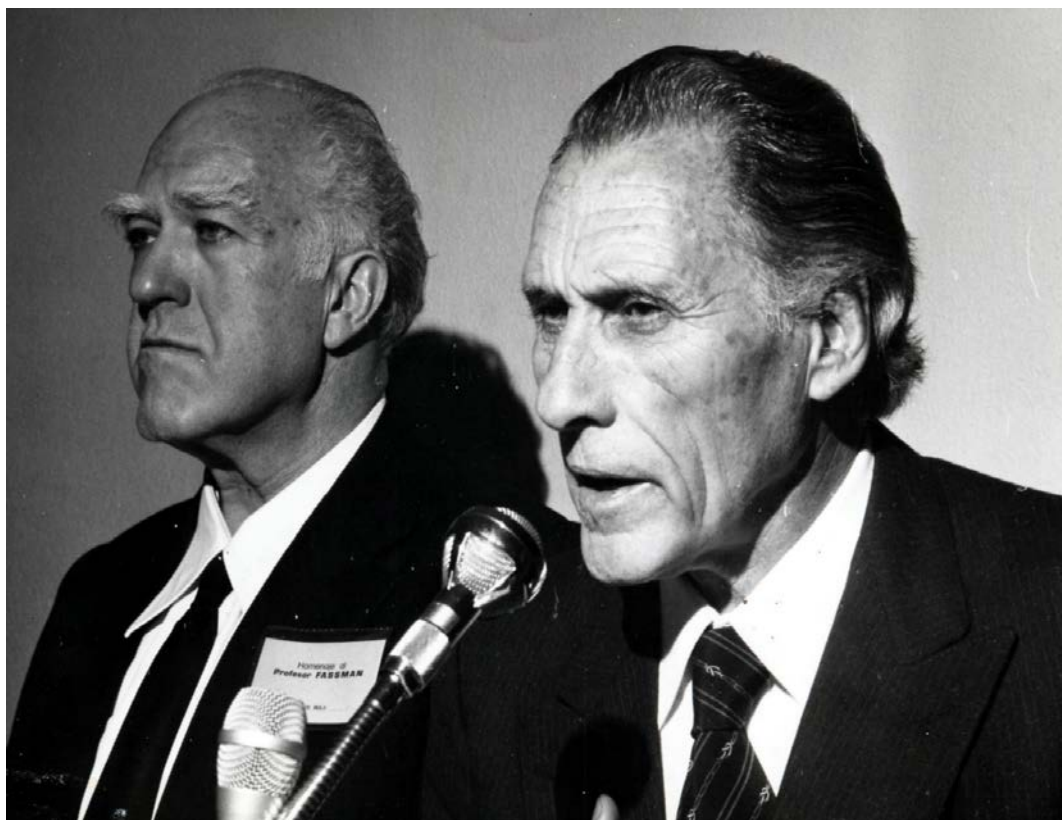


Figura 249. José Mir dando una charla <http://inquietudglobal.blogspot.com.es/>

Finalmente, José Mir Rocafort fallecía a causa del cáncer, en el año 1991, siendo esparcidas sus cenizas en la conocida Casa Fassman, edificada en Triago, montaña boscosa frente a su localidad natal, lugar que había sido durante muchos años refugio y fuente de energía.

III.10. MAGOS E ILUSIONISTAS

Más cercano al mundo de la magia y el ilusionismo, pero con un marcado sentido del espectáculo, encontramos a **Juan Forns Jordana** (Figura 250), nacido en Badalona el 9 de abril de 1916.

Desde muy pequeño se aficionó al ilusionismo al ver algún espectáculo de estas características, comenzando a hacer magia a los doce años. Comenzó a actuar en un circo itinerante propiedad de su padre llamado Gran Circo Forns, donde aparecía con el nombre de Caballero Forns con un elegante frac.



Figura 250. Juan Forns caracterizado para uno de sus números. Obtenido de <http://www.eltotdigital.com/>

Entre 1931 y 1933, impresionado por la actuación del mago inglés David Theodore Bamberg, conocido por el nombre artístico de Fu- Manchú, decide darle a su espectáculo un toque oriental. Inicialmente Juan Forns se hace llamar Ling-Fú, aunque posteriormente, por malentendidos legales, tiene que acabar modificando este nombre artístico y estableciendo, definitivamente en el año 1945, el de Li-Chang, el demonio amarillo.

Su meticulosidad y perfección en el trabajo unido a su exótica puesta en escena le van dando cada vez más popularidad. En escena podía llegar a utilizar hasta treinta kimonos lo que, unido a su maquillaje, caracterización y gestualidad, despertaban curiosidad en el público.

Acompañado de su esposa Ramona Mitjans, conocida como Miss Foo-Lin, recorre multitud de teatros de nuestra geografía con diferentes espectáculos (Figura 251) como *El embrujo de Asia* que realiza en 1945 en el Teatro Romea, *El sueño de una noche en China*, en el Teatro Tívoli un año más tarde o *El dragón de Oro*, en el Teatro Español en 1952. Al mismo tiempo, actúa bajo la carpa de Circos tan reconocidos como el Krone de Munic, el Circo Price madrileño, el Ringling Bros and Barnum & Bailey estadounidense o salas de prestigio como El Moulin Rouge de Paris



Figura 251. Momento de actuación de Li-Chang http://www.youtube.com/watch?v=5PW-A8O_nEU#t=189



Figura 252. Cartel de Li-Chang, el Demonio Amarillo para el Arizona Circus. Obtenido de: www.infocirco.com

Portugal, Francia, Italia, Bélgica, Israel, Austria o Suiza son algunos de los países que visita con sus vistosos espectáculos que lo convierten en uno de los ilusionistas de la época de mayor recorrido internacional, gracias en gran medida a su sentido del espectáculo y puesta en escena de los distintos números que realizaba..

En su poder tiene multitud de premios y reconocimientos a su carrera profesional, llegando

incluso a instaurarse en su ciudad natal, desde el año 2000, el Festival Internacional de Magia-Memorial Li-Chang, uno de los más importantes que se celebran en nuestro país.

De gran destreza manipulativa, incomparable elegancia y trato exquisito con el público, encontramos al madrileño José Jiménez Sevilla conocido como **Frakson** (Figura 253). Nacido el 7 de febrero de 1891 en la capital española, acabó nacionalizándose como estadounidense en el año 1945, país donde desarrolló la mayoría de su carrera profesional.



Figura 253. Frakson. Obtenido de: www.liveauctioneer.com

Reconocido como uno de los mejores manipuladores del mundo, actuó en los lugares más emblemáticos del momento. Con su elegante frac y una amplia sonrisa, realizaba sus números con una sorprendente habilidad.

Uno de sus números más recordado era el de manipulación de cigarrillos, que aparecían de la nada una y otra vez en un ciclo infinito, como también sucedía con su juego de producción inagotable de sal que Fred Kaps immortalizó tras haber aprendido de él.

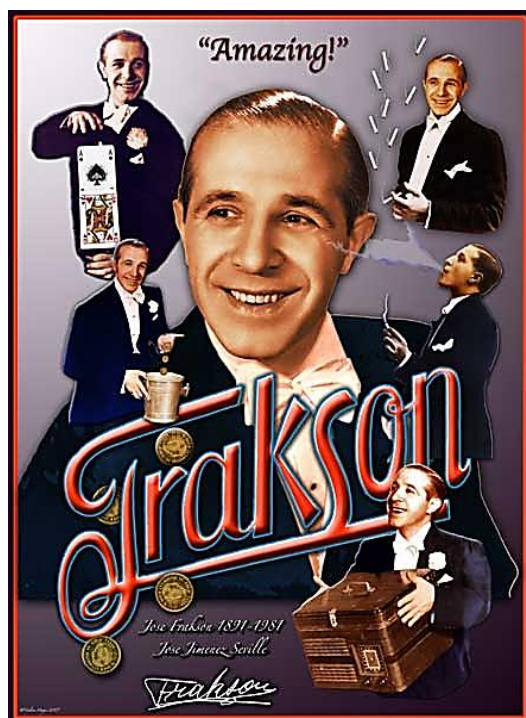


Figura 254. Cartel de Frakson. Obtenido de:
www.multiforo.eu



Figura 255. Frakson en su número de cigarrillos
www.teatroartemagica.it

Llegó por primera vez a Estados Unidos en 1925, con un contrato para diez semanas que finalmente terminaron siendo cuarenta y nueve. Por diversos motivos, perdió prácticamente todo lo que tenía durante la Guerra Civil española en 1936, recibiendo entonces ayuda del francés Jules Dhotel, médico de profesión pero relacionado con el mundo de la magia. Las dificultades económicas le hicieron subirse una y otra vez al escenario.

Un 15 de abril de 1981, falleció en la ciudad que lo vio nacer, quedando en el recuerdo como uno de los grandes magos de la historia y una persona excepcional, querida dentro y fuera del escenario.

Otro de los artistas recogidos en esta revisión general es **Manuela Rejas García** (Figura 256), primera mujer con carnet de ilusionista de España. Nacida el 14 de diciembre 1924 en Moralarzal, un pequeño pueblecito de la provincia de Madrid. La mayor de cuatro hermanos, vio fallecer a dos de ellos cuando apenas tenían unos meses.



Figura 256. Manuela Rejas. Obtenido de: Historiasdemoralzarzal.blogspot.com.es

Siendo aún una niña, con doce años de edad, estalló la Guerra Civil y comenzó una vida de aquí para allá, que se complicaba de algún modo al crecer en una familia republicana: años de miedo, hambre e ir y venir de un sitio a otro con un carnet marcado con una R de rojos que le negaba en muchas ocasiones un trato igualitario.

Su infancia solitaria, marcada por la guerra y por una familia que no supo asumir que no hubiera nacido varón, no le hizo perder, a lo largo de su vida, la ilusión que en alguna

entrevista decía haber recogido de la maleta de un mago ajusticiado por las tropas franquistas.

A pesar del rechazo de su familia para que siguiera la profesión de artista, la pequeña comenzó a trabajar con dieciséis años en pequeños teatros y cafés, vendiendo rifas o haciendo cualquier otro tipo de tarea que de algún modo u otro le pudiera acercar a su sueño.

Para poder trabajar de forma profesional necesitaba disponer de un carnet acreditativo que logró en el año 1949, al poco de finalizar la Guerra. A partir de ahí comenzó un nuevo camino, no exento de incomprensión y rechazo, ya que ser mujer e ilusionista no era nada habitual en la época.

Gracias a su constancia pudo, poco a poco, abrirse un hueco en el mundo del espectáculo, actuando en circos como el Corzana, el Imperial, el Pompeya o el Price, donde se presentaba como La Maga Violeta. En sus números hizo magia de todo tipo: mentalismo, telepatía incluso llegó a presentar o hacer de payasa, según las demandas del espectáculo. En el circo Manuela se sentía querida y libre.

Fue justamente en el circo donde conoció a un sargento de marina que acabaría convirtiéndose en su marido y acompañándola en sus espectáculos por toda España y algunas partes del mundo.

En 1968 decidió retirarse profesionalmente aunque siguió actuando muchos más años. Accidentes y enfermedades la obligaron a reinventarse para poder sobrevivir con todo tipo de pequeños trabajos.

En 1980 llegó a Veguellina de Órbigo, en León, quedando enamorada del entorno y trasladando su hogar hasta el lugar. A pesar de sus trece operaciones y un cáncer con el luchó durante años, Manuela seguía actuando para los ancianos del asilo de su comarca u otros pequeños eventos. El 12 de octubre de 2007, con la edad de ochenta y tres años, realizó su última actuación ante el público, falleciendo tres años después, el seis de marzo de 2010. Sus cenizas fueron arrojadas a su amado río Órbigo y su recuerdo se mantiene vivo, entre otros motivos, gracias al documental *Violeta y el Baúl Americano* producido por Paco Tovar y dirigido por Luna Baldallo y Rocío González.

III.11. VENTRILOQUÍA

Dentro de la ventriloquia, nuestro país también ha dado grandes artistas, entre los que destacaríamos a Felipe Moreno Centeno (Figura 257), nacido en Peñaranda de Bracamonte en 1893. Tuvo diecinueve hermanos más, de los que solo siete sobrevivieron. Su padre, para intentar ganar el sustento

de la familia, trabajó como pintor, decorador, escritor de poesías, articulista de periódicos o músico en los teatros de Salamanca.

Felipe, era sin duda un artista polifacético, escritor, ilusionista, pintor, malabarista, guitarrista..., siendo en la ventriloquía donde logró mayor popularidad, especialmente con su muñeco "El Loro Kiko". Cuando este personaje era sacado del baúl y salía del camerino, comenzaba a hablar como si tuviera vida propia, saludando a todo el mundo que se cruzaba los pasillos o entre bambalinas, hasta el momento de su actuación.



Figura 257. Felipe Moreno. Obtenido de. <http://ventriloquistsanz.wordpress.com/sanz-contemporaries/>

En 1955 recibió el Premio Nacional de Circo. Trabajó en algunas ocasiones fuera de España, pero parecía tener claro, que donde se sentía más cómodo era en su país, donde podía compartir un buen rato de charla rodeado de sus amigos.

Su hermano, **Wenceslao Moreno Centeno** (Figura 258), nació igualmente en Peñaranda de Bracamonte, provincia de Salamanca en 1896.

Siguiendo el modelo paterno, Wenceslao también desarrolló diferentes trabajos durante su juventud, como pintor y decorador junto a su padre, confitero, tornero y con intenciones de ser torero -como muchos de los jóvenes de aquella época-. Siendo niño, disfrutaba junto a su hermano Felipe de las actuaciones de los artistas callejeros, despertándose así su interés por los ventrílocuos.

De este modo, poco a poco, los hermanos Moreno comenzaron a crear un número de ventrílocuos, con el que recorrieron los pueblos cercanos a su ciudad natal. A partir de ese momento, comienzan a salir contratos para trabajar en diferentes lugares, recorriendo Wenceslao gran parte de la geografía española en compañía de ilustres artistas como la de la Argentinita o los Hermanos Ramper. En 1924 debutaría en el Price trabajando dos años más tarde con su hermano en este mismo espacio.

Felipe, para muchos el mejor de los dos hermanos en el arte de la ventriloquía, tenía un carácter bohemio que encontró en la vida de artista un espacio cómodo. Sin embargo, su hermano, era de carácter más aventurero, lo que le llevó, una vez que reunió el dinero suficiente, a emprender un viaje a Buenos Aires en 1934. A partir de ese momento, el prestigio del artista, conocido como Sr. Wences iba en aumento, actuando por primera vez en Nueva York en 1935. Posteriormente, realizó giras por Uruguay, Perú, Brasil o Cuba, llegando a actuar ante la familia real inglesa y egipcia.

Se casó por segunda vez, tras el fallecimiento de su primera esposa, con Nathaly Covers, quien dado el gran dominio de idiomas que poseía se convierte en una excelente secretaria para el Sr. Wences.



Figura 258. Wenceslao Moreno. Obtenido de:
<http://www.ashtoncampion.com/>

Su carrera continuó un imparable ascenso, acompañado de Pedro “el hombre de la caja” (Figura 259), el primero de sus muñecos que había fabricado su padre y de otros muchos como la gallina parlanchina, Mr Foster o Monsieur Lafouret. Uno de sus números con el que alcanzó muchos éxitos fue aquel en el que se pintaba ante los ojos del público, en el lateral de una mano uno labios y una nariz, añadiéndole después unas bolitas para los ojos y diferentes completos hasta que acababa conformando un muñeco parlanchín que llamaba Johnny Martin (Figura 260).



Figura 260. Sr Wences con uno de sus personajes de mayor éxito. <http://www.circomelies.com/2010/01/el-senor-wences.html>



Figura 259. Sr Wences con uno de sus números clásicos "El hombre de la caja". Obtenido de: <http://ventriloquistcentralblog.com>

Wences realizó giras alrededor de todo el mundo y actuó en los mejores teatros de Nueva York, donde un tramo de la calle 54 entre la Octava Avenida y la Avenida de Broadway lleva su nombre (Figura 261).

Hizo amistad con Orson Welles o Alfred Hitchcock, intervino en algunos capítulos de los famosos teleñecos (Figura 262) y actuó, entre otros, en el Show de Ed Sullivan, donde realizó una serie de cuarenta y ocho espectáculos de diez minutos de duración cobrando 10.000 dólares por cada uno, una importante cantidad para la época. Los tiempos de sus primeras actuaciones en televisión, en los que cobró 17 dólares, habían quedado atrás.



Figura 261. Imagen de la calle de Nueva York que recibe el nombre del salamantino. Obtenido de: <http://historiasconhistoria.es/>

El Sr Wences vivió 103 años, muriendo una noche de 1999 en Nueva York mientras dormía. Si bien, su carrera profesional se desarrolló en Estados Unidos, son muchos los que guardan su recuerdo en su país de origen.

Algunas publicaciones, vídeos documentales, referencias en películas o el reconocimiento en el Primer Congreso Internacional de Amigos del Circo - celebrado en 1988 en Madrid bajo la

Presidencia de Honor de S.A.R. Don Felipe de Borbón- donde recibió la Medalla de Oro de esta asociación en reconocimiento a su trabajo, son algunos de los ejemplos de que Wenceslao Moreno Centeno permanece en la historia del espectáculo, como uno de los mejores ventrílocuos del mundo, afición esta, que heredó su sobrino, el ventrílocuo y empresario José Luis Moreno.



Figura 262. Sr Wences en su participación con los populares Teleñecos. Obtenido de: <http://www.circmelies.com/2010/06/las-personas-que-tienen-o-parecen-tener.html>

III.12. PAYASOS

Dentro de los diferentes artistas circenses que ha dado nuestro país, sin duda, los payasos han tenido especial importancia, tanto por su calidad,

que ha supuesto un reconocimiento nacional e internacional, como por el valor sentimental que tienen para muchos espectadores, marcando para muchos una etapa de su vida.

Uno de estos payasos fue **Ramón Álvarez Escudero “Ramper”** (Figura 263), nacido en Madrid en 1892 en el seno de una modesta familia. Se ejerció como acróbata en la Sociedad Gimnástica Española, formando diferentes parejas, hasta el año 1914, cuando con su hermano Pedro forma Los Ramper (Ram por ramón y Per por Perico, nombre por el que conocían a Pedro). En agosto de 1920 mientras se encontraban en San Sebastián donde tenían contratadas unas actuaciones, Pedro se encontraba jugando y haciendo acrobacias en la playa junto a un amigo cuando, en uno de estos juegos, sufrió una mala caída que le produjo una fractura en la columna vertebral y el posterior fallecimiento.



Figura 263. Ramón Álvarez caracterizado como Ramper. Obtenido de: <http://www.rtve.es/noticias/20110319/albacete-capital-del-circo/417639.shtml>

Tras superar la muerte de su hermano, Ramón replantea su número y crea diferentes espectáculos en los que se amolda a roles como acróbata y excéntrico de *music-hall*, hasta incluso llegar, en 1931, a formar una orquestina de músicos vestidos y maquillados como él.

Finalmente acaba entrando casi de forma casual en el humor y la parodia, creando un nuevo personaje con un peculiar vestuario y maquillaje.

Una de las características de Ramper era su rapidez para crear el chiste, que en muchas ocasiones era mordaz -incluso agresivo- sobre todo teniendo en cuenta la situación política del país, tras una Guerra Civil y, posteriormente, una situación de dictadura.

Tal fue lo impactante de estas ácidas bromas que, en muchas ocasiones, le achacaban la autoría de muchos de estos chistes. Él siempre negó hacer chistes políticos, pero eso no lo eximió de tener algún que otro problema, incluso de pasar por la cárcel.

En esa época, el humor sobre ciertos aspectos debía permanecer oculto. Algunos atribuían a Ramper salir en una representación, tras la entrada en Madrid de las tropas de Franco, echando serrín en la pista donde actuaba, utilizando el juego de palabra “Serrín de Madrid – Se rinde Madrid” o en otra ocasión, solicitando cuadros de unos “mandamases” para colgarlos allí mismo.

De este modo, más allá de que pertenecieran realmente a este payaso dichas bromas, si nos permiten conocer el tipo de humor que utilizaba.

Poco a poco, Ramper se convirtió en uno de los artistas mejor pagados. Uno de los números con los que obtuvo más éxito, en el que mostraba su agilidad para la improvisación, era el de mentalismo y adivinación. Aprovechaba la gran aceptación que tenían para el público en general, este tipo de espectáculos como también hacía la anteriormente citada, Madame Duclós.



Figura 264. Ramper sobre una pequeña bicicleta http://clownevolution.blogspot.com.es/2013/05/ramper-ramon-alvarez-escudero-madrid_24.html

En el caso de Ramper, consistía en transmitir “telepáticamente” al jefe de pista, al cual había vendado previamente los ojos, cualquier objeto que le fuera entregado por el público. Para ello, incluía el nombre del objeto en las instrucciones que daba para su adivinación.

El final de la carrera de Ramper fue muy duro. Por un lado, perdió todos sus ahorros en la compra de un circo, a cargo del cual puso a su hijo. La gestión y dirección de este no fue la deseada, terminando el circo devastado por un temporal. Por otro lado, enfermó gravemente por una enfermedad, producida en gran medida por lo mucho que fumaba, al mismo tiempo que padecía una profunda depresión al verse rechazado por empresas que hasta entonces se disputaban su trabajo. Acabó adentrándose en un bache del que no pudo salir.



Figura 265. Cartel y publicaciones con la imagen del payaso.

http://clownevolution.blogspot.com.es/2013/05/ramper-ramon-alvarez-escudero-madrid_24.html

Ramón Álvarez Escudero (Ramper), falleció en Sevilla el 5 de Enero de 1952, tras regresar a su hotel tras una gala. La familia se encontraba en una precaria situación económica y fue el empresario D. Juan Carcellé, director del Circo Price e íntimo amigo de Ramper, quien corrió con parte o la totalidad de los gastos del traslado del cuerpo. Una vez en Madrid, se instaló la capilla ardiente en la pista del Circo Price, donde miles de madrileños pudieron darle su último adiós, haciéndose eco en todos los medios de comunicación nacionales del momento que el féretro, con los restos mortales del payaso, salía en hombros de amigos y artistas, camino de su sepultura.

Otro grupo de payasos, Los Méndez, fueron Premio Nacional de circo en 1954. Los abuelos maternos ya eran artistas de circo y sus siete hijos, se dedicaron también al mundo del espectáculo. Por la parte paterna, los abuelos regentaban una librería en Granada, pero uno de sus hijos, Miguel, era un apasionado del circo. Con tan solo doce años, huyó con un circo hacía el África francesa, logrando con el tiempo dominar diferentes técnicas destacando como acróbata, barrista o clown.

Trabajó en un número de trapecio volante con el hijo del dueño de un circo llamado Moreno, que más adelante se convertiría en su cuñado al casarse ambos con las hermanas Paterna.

De este modo, Miguel Méndez y la alambриста portuguesa María Paterna contrajeron matrimonio y tuvieron una larga descendencia. Miguel Méndez compatibilizaba sus actuaciones en el circo con la lidia de reses bravas y el entrenamiento de sus hijos cuando estos apenas cumplían cinco o seis años.

La vida itinerante del circo, hizo que únicamente una de sus ocho hijos, la menor de las chicas, naciera en España, aunque todos ellos siempre figuraron como españoles en los programas de circo.

La amplia descendencia no retiró a la matriarca de la familia de la pista, llegando a actuar cuarenta y ocho horas antes de dar a luz a algunos de sus hijos.

El cabeza de familia, era un hombre trabajador y amante de su profesión, que transmitió sus conocimientos sobre el circo a su prole. De este modo, los hermanos Julio, Américo, Pepita, Enrique, Carlos, Carmen, Hilda y Leandro aparecían en 1915 con el apoyo de Leonard Parish como los 8 Méndez. Vestidos de un blanco immaculado realizaron toda clase de saltos, equilibrios y acrobacias con un número que mostraba mucho dinamismo. Sus primeras representaciones las realizaron en la península, ampliando después sus números a diferentes países

La compleción atlética de los miembros del grupo y la perseverancia en los entrenamientos, hizo que definieran un cuidado repertorio.

Al fallecimiento de Pepita, se hizo variar el nombre del grupo, se le sumo más adelante la muerte de Hilda o la boda de Carmen con el artista alemán Percelly.

La agrupación, va sufriendo de este modo modificaciones, quedando únicamente el elenco masculino, que varía su nombre a los 5 Méndez y se

convierten en grupo de payasos musicales con los que continúan recorriendo las pistas de diferentes países, sin olvidar por completo los números de acrobacias.



Figura 266. Los Méndez, agrupación definitiva de payasos. Óleo sobre lienzo, 1975, realizado por José Villa del Río (Hermanos Tonetti). Obtenido de: <http://www.clubdepayasos.es/Payasos-Tonetti.html>



Figura 267. Los Méndez en publicidad del Price. Obtenido de: <http://www.amigosde circo.com/coppermine/displayimage.php?album=lastup&cat =0&pos=2441>

Posteriormente los hermanos mayores, Américo y Julio se retiran, aquejados el desgaste físico producido por los esfuerzos de años de duro trabajo y entrenamientos.

Durante un tiempo Leandro, Enrique y Carlos continúan con un número de payasos, hasta que como al resto de sus hermanos, las facultades físicas les obligan a su retirada.

Los **Hermanos Cape** (Figura 268), fueron otros de los grupos de payasos destacados de la época de la posguerra española. El nombre del grupo nacía de la primera letra de los nombre de sus cuatro componentes, Carlos, Arturo, Pedro y Esteban. Estos cuatro amigos, además de tener un gran sentido del humor, destacaban por su dominio en los instrumentos musicales.



Figura 268. Los Hermanos Cape. Obtenido de: http://www.circopedia.org/Arturo_Castilla

Inicialmente actuaron en pequeños cafés o salas a cambio de una ridícula cantidad de dinero que apenas les daba para cubrir gastos. Con su número recorrieron diferentes ciudades, sin lograr avances significativos en su carrera. Fue entonces cuando a Arturo Castilla, el que después sería uno de los empresarios de circo más importantes de Europa, se le ocurrió la idea

de incluir en su espectáculo algún tipo de chiste rápido, que despertara el interés del público y le diese mayor dinamismo.

De este modo, nació su conocido “¿Qué le dijo...?”, fórmula de inicio que utilizaban para, a raíz de una pregunta breve con este enunciado, dar una respuesta igualmente rápida, directa e ingeniosa.

Este tipo de chiste rápido, llegó a alcanzar mucha fama, llegando incluso a realizar el diario madrileño Informaciones un concurso para que sus lectores inventaran respuestas.

Progresivamente fue aumentando su popularidad, siendo contratados por Manuel Feijoo para actuar en el Price en 1939. A partir de ese momento sus chistes se pudieron escuchar en diferentes circos itinerantes y salas de nuestra geografía mientras el grupo permanecía unido.



Figura 269. Los Hermanos Cape en el Circo Feijoo en 1942. Obtenido de:
<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20080914/vizcaya/memoria-circo-apaga-lonja-20080914.html>

Al igual que sucedía años después con uno de los componentes de Los Hermanos Cape, Arturo Castilla, que abandonó la pista en 1947 para dedicarse de lleno a la labor de empresario, otro dúo de payasos, en esta con lazos reales de consanguinidad, simultanearon su carrera profesional como payasos y empresarios.

Mucho reconocimiento, admiración y cariño tuvieron a lo largo de los años Los **Hermanos Tonetti** (Figura 270), cuyos nombres se fundieron con mayúsculas en la historia del circo de nuestro país.

Para hablar de ellos, habría que comenzar haciendo referencia a José Villa del Río, nacido en Santander en 1921, en el seno de una familia modesta que nada tenía que ver con el circo. Desde muy pequeño, mostró interés por representar personajes que le hicieran reír a él y a sus amigos. Con doce años, comenzó a trabajar, sin consentimiento de sus padres, en una rondalla llamada Katiuska. A los 16 años ya realizaba pequeñas actuaciones en el Casino o en el Hogar Cántabro, con su primer nombre artístico, el de Jovilio.



Figura 270. Los Hermanos Tonetti. Obtenido de: http://clownevolution.blogspot.com.es/2013/05/hermanos-tonetti_7298.html

Según señala Antonio Alberich Sarmiento, en su libro “El Circo que yo he vivido”, que José debutó como profesional con 22 años en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, siendo en el Romano en el primer circo donde salió a la pista. Durante más de diez años actuó en el Circo Americano de los empresarios Feijoo y Castilla con diferentes compañeros, como Body, Cody, Pery y Michel.

Su carrera dio finalmente un giro, cuando le propuso a su hermano Manuel (Nolo), ocho años menor que él, que compartiera su número. Con ciertas reticencias y dudas, al encontrarse este trabajando como electricista, aceptó finalmente la propuesta de José.

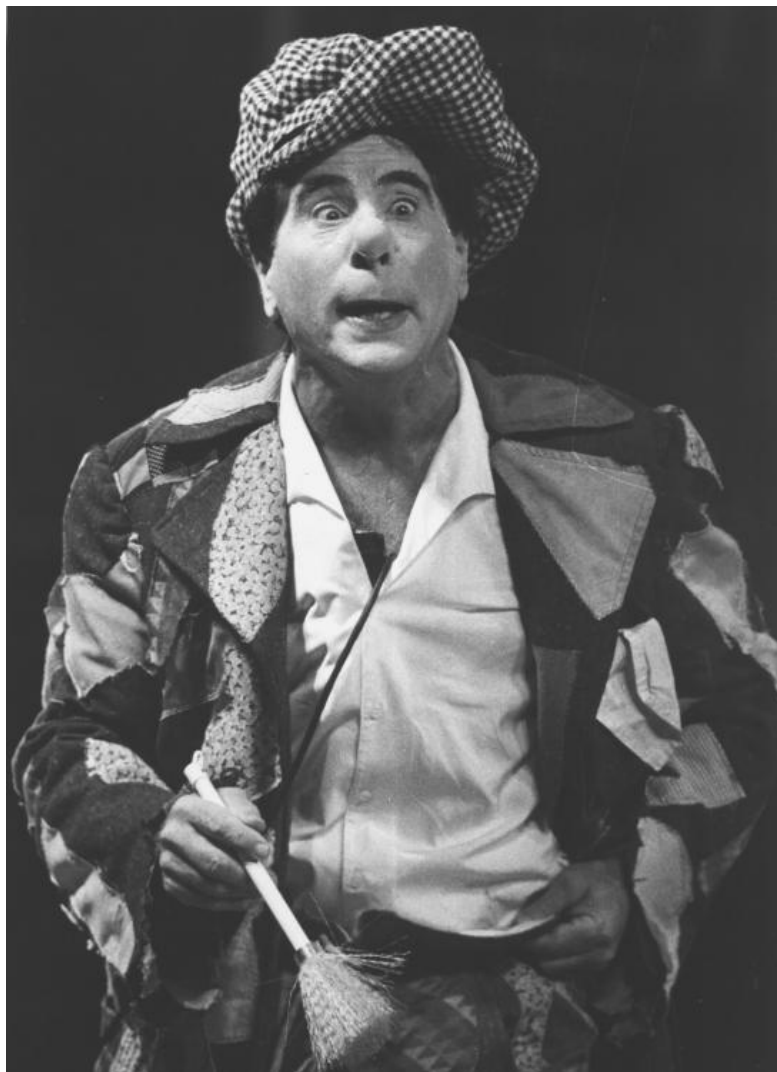


Figura 271. Pepe Tonetti . Obtenido de: http://clownevolution.blogspot.com.es/2013/05/hermanos-tonetti_7298.html

Manolo tomó el papel de Cara Blanca y José el de Augusto, pero con unas relaciones diferentes a la forma clásica que tenían este tipo de parejas. Nolo, no basaba sus bromas y comentarios en ridiculizar al Augusto, sino que le servía la gracia en bandeja para que este rematara con algún comentario jocoso. La complicidad en su número era muy evidente. Como añadido al éxito, los andares descalabrados de Pepe, su tono de voz y su prominente nariz, que curiosamente, según comentaba su hija, fue deformando con el tiempo la fisonomía del payaso, modelándola a un punto similar al del personaje que representaba.

Sus números eran muy atractivos y divertidos, haciendo partícipe al público en sus parodias al dirigirse a la grada en sus actuaciones, como en el famoso número de la sardinera (Figura 272), donde Pepe aparecía vestido de pescadera con una cesta de sardinas y pregonando sus mercancías, comenzando un esperpéntico diálogo con el público, del que arrancaba continuas carcajadas. Sin duda este fue uno de los números de los Hermanos Tonetti que perduran en la memoria de los espectadores de esa época.



Figura 272. Pepe en su papel de sardinera. Foto de Andoni Larrinaga. Obtenido de: <http://www.rafaelcastillejo.com/circoatlas.htm>

A pesar de no tener una gran vocación empresarial, a finales de los años cincuenta, deciden fundar el Circo Atlas (Figura 273). Eran los años de esplendor del circo en nuestro país lo que les hace lograr un gran éxito en sus giras, en las que contaron con artistas de primera línea.

Esa época dorada del circo en nuestro país comienza, por múltiples factores, a invertirse a finales de los setenta y principios de los ochenta, colocando al Circo Atlas, como a otros muchos, en una situación económica complicada.



Figura 273. Cartelería Circo Atlas. Obtenido de:

http://clownevolution.blogspot.com.es/2013/05/hermanos-tonetti_7298.html

Durante más de una década recorren con su circo toda España, haciéndose imprescindible su presencia en las ciudades más importantes.

Manolo, que durante muchas temporadas se había responsabilizado de los temas financieros, comienza a vivir con cierto sufrimiento esta decadencia del circo y estos problemas para sacar la empresa a delante. Continuas depresiones e ingresos acaban con el suicidio del artista, convulsionando a

toda la sociedad, especialmente a la santanderina, lugar donde había nacido hacía cincuenta y cuatro años y al que había estado muy unido.



Figura 274. Imágenes Circo Atlas. Obtenido de: <http://www.rafaelcastillejo.com/circoatlas.htm>

Su hermano José, invitó a los medios de comunicación a no profundizar en el suceso del fallecimiento, considerando que al público no se le debían dar estas noticias y enfatizando en que el recuerdo de su hermano debía estar unido a la alegría y no al dolor.

Durante un tiempo el mayor de los Tonetti actuó en solitario, retirándose poco después. El 20 de febrero de 2004, fallecía, dejando tras de sí una carrera de éxitos y reconocimientos, entre los que destacan la Medalla de Cantabria, La Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes 1993 o el Premio Nacional de Circo recibido en dos ocasiones, en 1972 y 1998, en esta última ocasión, por su trayectoria profesional, sus méritos artísticos y su labor de difusión y engrandecimiento de las Artes Circenses.



Figura 275. Homenaje a los Hermanos Tonetti en el Parque Mesones de Santander. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com/galeria/displayimage.php?album=87&pos=46>

Otro de los grupos de payasos españoles que triunfaron tanto dentro como fuera de nuestras fronteras en la década de los cincuenta y sesenta fueron **Los Rudi-Llata** (Figura 276).



Figura 276. Cartel de los Rudi-Llata. Obtenido de: http://clownevolution.blogspot.com.es/2013_06_01_archive.html

La base inicial de este grupo podemos considerar que fueron los hermanos José y Manuel Ruiz Díaz, descendientes de una familia dedicada al circo, concretamente su padre que, con el nombre de Martín, actuaba en una pareja de clowns.

Los dos hermanos debutan como acróbatas en 1926 actuando durante años en diferentes circos entre los que destacan la

temporada en el London Circus y las actuaciones Circo Teatro Olympia de Barcelona. En 1933, se presenta un número de acrobacia y clown en el Circo Hervás y tres años más tarde, el grupo se amplía con la incorporación de una hermana, pasando a llamarse Trío Hermanos Díaz.

En una de sus actuaciones conocen a un saxofonista llamado José Llata, que termina uniéndose al grupo realizando un número de clown. Tras su debut en 1936 y con motivo de la guerra, se separa para volver a aparecer en 1943 con el nombre de Los Rudi-Llata.

El grupo queda formado por los hermanos Ruíz, Nolo y Pepi, por José Llata, (Joselito) y Leonardo Fernández (Leo), un buen acordeonista incorporado al número de payasos que, años más tarde, abandonaría, siendo sustituido por el hijo de Nolo, con formación de piano en el Conservatorio Liceo de Barcelona.

Los Rudi-Llata comienzan a hacerse cada vez más famosos en nuestro país y en Portugal, gracias a sus actuaciones en circos como el Borza, el Royal o el Americano. En 1953 inician gira de dos años por Alemania, tras la cual, durante tres años actúan en Francia, país que les recibe con los brazos abiertos recordando en el tiempo sus actuaciones, pudiendo aparecer su nombre en multitud de artículos y publicaciones de circo, considerándolos como los más divertidos de su tiempo.

Desde ese momento, recorren toda Europa cosechando multitud de éxitos con números conocidos por el público como *La máquina de rejuvenecer* o *El restaurante automático* (Figura 77), que aún hoy y con algunas modificaciones, siguen realizando los descendientes de esta familia de artistas.



Figura 277. Imagen de su número *El restaurante automático*. Obtenido de:
http://clownevolution.blogspot.com.es/2013_06_01_archive.html

Pepi y Joselito tomaban el papel de augustos, Nolo, de cara blanca y Leo aparecía sin maquillaje, aunque en ocasiones, su número podía variar.

Su habilidad en el manejo de instrumentos, era evidenciada en muchos momentos del espectáculo, formando parte significativa de muchos de ellos, especialmente en países extranjeros, al tratarse de un lenguaje universal.

Tras años de actuaciones se retiraron de la pista, dejando un inolvidable recuerdo tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, especialmente en Francia, donde las múltiples actuaciones realizadas durante la temporada de invierno o sus giras por el país, los convirtieron en una parte de la historia del circo.

Dentro de la cara humana de los artistas de circo, centrándonos en uno de los componentes de los Rudi- Llata, concretamente en José Ruíz, conocemos la historia de **Carmina** (Figura 279), joven hija de pescadores de

Sitges con la que contrajo matrimonio el payaso. A los diecisiete años, ya sabía que el destino no le tenía guardado un trabajo en la fábrica de trabajo, así que en lugar de ir a ella, en muchas ocasiones se marchaba a la piscina de la localidad para tirarse desde plataformas en las que estaba prohibido. Le apasionaba la altura, el aire y probar diferentes giros en él.



Figura 278. Los RudiLlata en una intervención para la televisión de Luxemburgo en 1957. Obtenido de: http://www.youtube.com/watch?v=jRwcmPm_C6M

Un día, mientras realizaba estas acrobacias, un matrimonio circense la vio y la animó a probar suerte en el mundo del espectáculo, propuesta que atrajo a Carmina. Tras mucho hablar y suplicar a su madre, logró marcharse a Barcelona, con un poco de ropa y unos zapatos. Allí, inicialmente comenzó a ensayar en un taller de coches del paralelo donde, por una baja cuota de alquiler, les dejaban atar los trapecios, anillas u otros elementos gimnásticos. Tan sólo dos días después, ya tenía montado el número con el que se estrenó en el Circo Olympia de la ciudad condal, junto a la que había sido su maestra.

Durante una actuación en Mataró, conoció a José con el que un tiempo después se casaría, según cuenta Carmina, por conveniencia para que su hermano Nolo, que se encontraba haciendo el servicio militar, pudiera regresar a casa con la excusa de tener que mantener a la familia. A su vez, ella se independizaba definitivamente de su familia, pudiendo de este modo vivir plenamente el que había sido su sueño.



Figura 279. Carmen Sánchez, Carmina, en la década de los 50 con vestuario circense
Obtenido de: <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2007/400/1179851912.html>

A partir de ese momento, Carmina se va convirtiendo en La Muñeca del Espacio, nombre con el que presentará sus números de trapecio. Durante varios años hizo giras internacionales, en algunas ocasiones con tres o cuatro pases diarios, apareciendo en prensa o televisión referencias a su trabajo.

Pero la vida del circo no estuvo exenta de sufrimiento tampoco para Carmina. Sin embargo, a pesar de las dificultades, ella siguió mostrando un ejemplar optimismo y afán de superación.

Libertad y autonomía pueden ser dos de los rasgos más representativos de lo que supone llevar una vida nómada en una caravana, pero para el recuerdo de Carmina, la fatalidad de un accidente de tráfico fue más

notable ya que postró a su madre en una cama durante nueve años viajando esta de manera fortuita como pasajera circunstancial.



Figura 280. Carmen Sánchez en el trapecio. Imagen del documental *La muñeca en el espacio*.
Obtenido de: <http://www.circomelies.com/2010/02/la-muneca-del-espacio.html>

Más tarde, encontrándose enferma en Lisboa, hubo un mal entendido con la medicación que debía tomar y llegó a consumir sulfato de quinina con sulfato de sodio, lo que la dejó cuatro días en coma y le quemó los nervios ópticos, produciéndole una ceguera que la retiró de la pista.

En cada ciudad a la que el circo llegaba, visitaba junto a José los mejores especialistas, esperando encontrar cura para su problema pero tal solución nunca llegó. Añadido a lo anterior un tumor cerebral, volvió de nuevo a enfrentarla a la vida, en esta ocasión, con un reto aún mayor, que esta vez sí, logró superar.

Como más o menos podía, fue adaptándose a su nueva realidad intentando buscar y mantener cierta autonomía a pesar de sus dificultades físicas, pero esto no fue siempre fácil. La vida de José, su marido, transcurrió durante tiempo entre las carcajadas del público y la compleja situación personal que vivía.

Con cincuenta años decidió retirarse del circo, cuando este empezaba a vivir horas bajas. Decidieron entonces ir a vivir a Sitges, donde sufrió una embolia que le dejó medio cuerpo paralizado y sin habla. Tras una costosa recuperación, volvió a sufrir un nuevo ataque que acabó con su vida.

La historia de Carmina continuó después de su muerte. Quedó recordada como un peculiar personaje querido por todos los vecinos de la localidad y, en 2007, un documental dirigido por David Moncas, recogía la historia de su vida; la vida de una luchadora. Con ochenta y tres años, mostraba a una mujer invidente, completamente autónoma en su casa de Sitges.



Figura 281. Imagen del documental *La muñeca del espacio*, 2007. Obtenido de: <http://www.circomelies.com/2010/02/la-muneca-del-espacio.html>

El video documental narra la vida diaria de la mujer. En él se cuenta cómo cada mañana realiza pesas, contorsionismos, flexiones y ejercicios de elasticidad sorprendentes para alguien de su edad. Baños casi diarios en la costa sitetana, llamadas semanales desde el bar de la peña españolistas a su hija Mari Carmen, etc. Trapecista retirada que ejerce como gerente de un grupo de payasos, entre los que se encuentra su hermano, que continúan representando algunos de los números familiares. Cocina, cose, enhebra

agujas, disfruta con el baile junto a su amigo Joaquín García, sigue vistiendo con tacón alto y algún abrigo que le queda de su vida de artista.

Pero si algo recoge este trabajo audiovisual es el talante especial que tiene la gente del circo, dispuesta a superar cualquier tipo de adversidad, viviendo de frente la realidad. Según podemos observar en él, Carmina sigue pensando que algún día recuperará la visión y quizá pueda volver a realizar su número en el circo por lo que, comenta que siempre que asiste a un espectáculo lleva bajo la ropa un mallot, por si hay oportunidad de volver a subirse a un trapecio.



Figura 282. En 2008, con 86 años de edad, a pesar de haber superado un tumor cerebral y encontrarse ciega, continuaba entrenando su elasticidad, levantado pesas y realizando ejercicios en las playas de Sitges. Obtenido de: <https://www.facebook.com/pages/La-mu%C3%B1eca-del-espacio/448309921867866>

Siguiendo el rastro del apellido Llata, nos lleva a encontrar la unión del santanderino Pepe Llata con Manuel Valles, el que había sido miembro del grupo de payasos Hermanos Martini y con el que creó una nueva

agrupación Los Martini-Llata nombre con el que actuaron durante un tiempo por varios circos.

Los Hermanos Martini, contaban en su formación con Ramón Pérez Luján, Manuel Valles Puyalto y Juan Pérez del Castillo que se presentaban como Rino, Manolo y Juanito. Se conocieron muy jóvenes en el Conservatorio de Música de Barcelona, dando sus primeros pasos como payasos en fiestas infantiles y espectáculos de variedades. Cuando todos han finalizado el servicio militar, es cuando se dedican de un modo profesional, presentándose ante el público en el año 1960 en Sevilla, bajo la carpa del Circo Nacional de Holanda.



Figura 283. Cartel de los Martini con el sello de los Circuitos Carcellé. Obtenido de: <http://www.tesorosdelayer.com>

En muy poco tiempo, logran las simpatías del público y los contratos y actuaciones se multiplican. Después de un periodo de éxitos deciden separarse, formando diferentes grupos junto a sus respectivas esposas e hijos.

Manuel, continua con el nombre del grupo Los Martini, a los que se incorporan como nuevos compañeros Carlos Vidal y Lorenzo Massot, trabajando en diferentes países del Mundo. Es en 1974, tras otros reajustes de la formación cuando forma junto a Pepe Llata, los

Martini-Llata, hasta que definitivamente Manuel forma junto a su esposa Anny Rosemarie el grupo Hermanos Totó, con el que son distinguidos con la Nariz de oro del Festival Internacional de Payasos de Cornellá..

Anteriormente, con la primera agrupación de los Hermanos Martini, ya había logrado el Premio Nacional de Circo en el Año 1960

Otro de los grandes payasos que ha dado nuestro país han sido la pareja formada por Tony y Emilio, conocidos como los **Hermanos Díaz** (Figura 284). Tony, nacido en 1897, ocupaba el papel de cara blanca con su peculiar ancha ceja negra en el lado derecho, su porte elegante y su voz inigualable. Junto a él, Emilio, nacido cuatro años más tarde; el torpe y desaliñado augusto de nariz roja. Algunos consideraban que fue Tony quien puso de moda la indumentaria de chaquetilla en el armario del payaso, así como que hizo desaparecer el típico tupé del carablanca, introduciendo la raya en un lado del cabello.

Descendientes de familia circense, Eduardo Díaz Rodrigo de Vivar, el padre, domador y su madre, la acróbata sobre caballo Juliette Lagutt Pérez, comenzaron su trayectoria como acróbatas. Pero el cabeza de familia, con buena visión, les aconsejó derivar su carrera profesional como pareja cómica por lo que, desde muy jóvenes, con veintiún y diecisiete años, ya se presentaban como Hermanos Díaz.

Alcanzaron una notable popularidad en nuestro país como payasos musicales, así como en países como Francia, Italia, Alemania o Portugal, aunque la cantidad de contratos que tenían en nuestras fronteras hicieron que no pudieran firmar otros de mayor duración fuera de ellas. Respecto a otros continentes, realizaron algunas actuaciones en Argentina, pero principalmente fue en Europa donde se pudieron ver sus espectáculos.



Figura 284. Los Hermanos Díaz. Obtenido de:

<http://clownevolution.blogspot.com.es/2013/07/los-hermanos-diaz.html>

Pisaron las pistas de los mejores circos de la época como el Medrano de París, el Krone, el Imperial o el Price de Madrid entre otros muchos, llegando a tener su propio circo conocido como Circo España, cuyo propietario era Tony desde el año 1946 aunque siguió funcionando durante cinco años a cargo de su esposa e hijos una vez que el artista falleció en 1955.



Figura 285. Cartelería de los Hermanos Díaz. Obtenido de: <http://clownevolution.blogspot.com.es/2013/07/los-hermanos-diaz.html>

Durante un corto periodo de tiempo, los Díaz formaron un trío junto a su sobrino "Jeromito". En 1974, Emilio se marchó a Barcelona junto a su hijo Jhonny para comenzar un nuevo proyecto dándose así por separada la pareja artística Hermanos Díaz.

Por otro lado, el grupo "Familia Díaz" sí continuó un tiempo más tras el fallecimiento de Tony. Formado este por Lola -su esposa-, Lolita -la hija de ambos-, Pepito -el cuñado de Tony- y su sobrino Jeromito. Fueron muchos los reconocimientos que obtuvieron a lo largo del tiempo este grupo familiar, entre los que destacar, el Premio Nacional de Circo recibido en 1956.

Sin duda uno de los payasos más peculiares de la época fue Eduardo Gutiérrez Almela, conocido artísticamente como **Eduardini**, diminutivo que nada tenía que ver con su corpulento porte, nacido en 1902 en el castizo barrio de Lavapiés de Madrid. Tiempo después se trasladó a vivir

con su familia al Barrio de Tetuán, donde entró en contacto con diversos grupos de malabaristas y saltimbanquis que se movían por esa zona de la ciudad, despertando su interés aquella atractiva forma de vida.

Junto a unos amigos, comienza a entrenar en un lugar conocido como La Casa del Labor, un solar para caballo, donde entre la dureza del suelo y montones de estiércol empiezan sus primeros entrenamientos como acróbata.

Un día, para desconcierto de su familia, decide enrolarse con un grupo de titiriteros que nada tenía que ver con este mundo. De este modo, con catorce años, entra en el Circo Ruso de Albert Lekinsvinki, que se encontraba instalado entonces en la puerta de Atocha. Dos años más tarde ya era figura en el Circo de París, pasando posteriormente por el Price -que por entonces dirigía Leonard Parish y Mariano Sánchez Rexach-. Allí estuvo hasta el año 1936 para marchar después a trabajar en los espectáculos itinerantes de conocidos empresarios como Feijoo, Corzana o Cortés entre otros.

En este periodo comienza la Guerra Civil y el artista se ve envuelto en una situación políticamente compleja que posteriormente acaba regularizada, retomando sus actuaciones en el Teatro de la Zarzuela, con el promotor Juan Carcellé, donde realiza un número de equilibrio sobre pedestal junto a su hermano, con ciertas acciones cómicas.

Carcellé reconoce en Eduardo posibilidades humorísticas por lo que cuenta con él cuando este accede a la dirección del Price, convirtiéndose en uno de los habituales de este circo, junto a otros payasos conocidos de la época, como Pepín, Abelardini o Guerrita entre otros muchos.



Figura 286. Eduardini, con gafas y bigotes, junto a otros payasos. Obtenido de:
<http://www.circomelies.com/2010/05/eduardini.html>



Figura 287. Eduardini y sus enanos. Obtenido de:

Unos años más tarde, Eduardini decide formar una compañía con enanos, pensando que con ello podría tener mayor independencia para recorrer parte de la geografía española en busca de aspirantes con estas características. Una vez reunido el grupo, comienza un proceso de entrenamiento para dotarlos de algunas destrezas de acrobacias y otras relacionadas con el espectáculo. Con el número montado, "Eduardini y sus enanos" (Figura 287),

nombre con el que se presentaban, logra grandes éxitos que le llevan a los mejores circos del mundo como el Krone o el Ringling estadounidense en sus giras que le hicieron visitar más de cincuenta países.

Entre tanto, tuvo además oportunidad de participar, junto a su *troupe*, en la película *El Silencio*, dirigida por el prestigioso director sueco Ingmar Bergman.

Tras años de trabajo, Eduardini decide retirarse en los años setenta, en pleno éxito, bajo prescripción médica por evidentes muestras de cansancio, tensión nerviosa y agotamiento. Junto a eso, habría que añadir, que el grupo de enanos que durante mucho tiempo le acompañaron decidieron abandonarlo en bloque, seguramente para participar en otro proyecto que les ofrecía mayor remuneración económica. Visto esto después del trabajo desarrollado con ellos para que adquiriesen las destrezas circenses, fue un duro golpe para el artista.

Durante su retiro goza de una buena situación económica, gracias a la gestión adecuada de lo ganado durante los años de actuaciones, falleciendo finalmente en Madrid en 1982.

Uno de los compañeros de Eduardini en el Price, Guerrita (Figura 288), hijo del famoso agosto Guerra y de Virginia Aragón, ilustre apellido de la saga circense, fue considerado como un artista muy completo, ya que mostraba cualidades en diferentes disciplinas. Era un acróbata excelente, buen saltador, realizaba malabares con cajas o equilibrios con un sombrero. También era un excelente cascador, lo que utilizaba en sus números para estremecer al público con sus caídas. El artista solía utilizar todas estas cualidades para parodiar números que se hubiesen realizado antes de su salida.

De carácter agrio fuera de la pista y algo hipocondriaco, como demuestra popular anécdota que Emilio Aragón recoge en su libro *Recuerdos*, actuó durante tiempo en el Price con otros compañeros como Colilla, Miguelín, Trompy, Abelardini o Chiquilín, recibiendo el Premio Nacional de Circo.

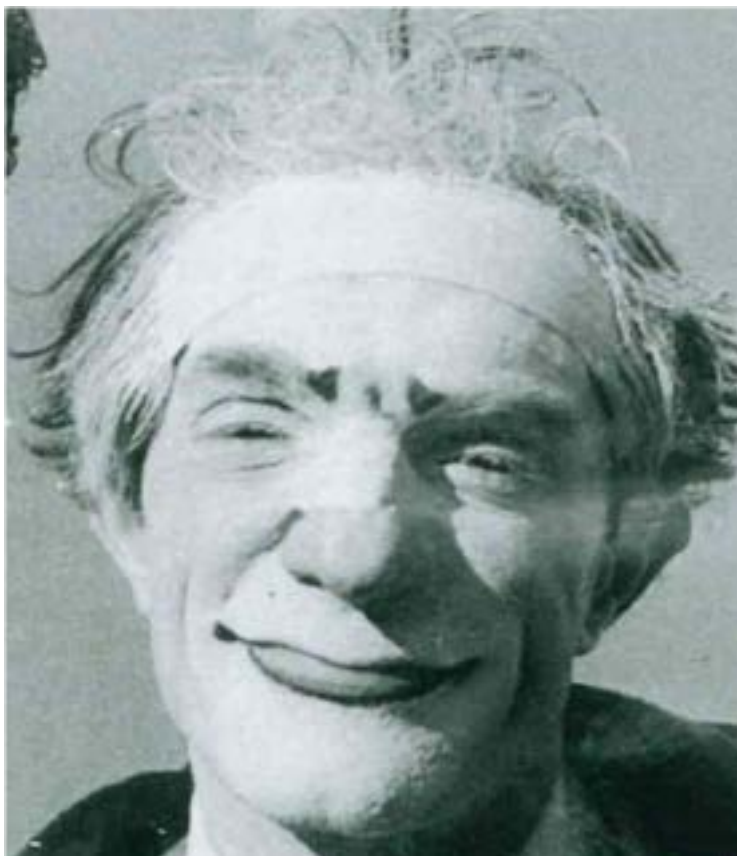


Figura 288. Guerrita. *Premios Nacionales de Circo 1954-2011* (2011)

Dentro de esta disciplina, en el año 2003, el Premio Nacional de Circo lo recibía Jesús Silva González, conocido en el mundo artístico como **Suso Clown** (Figura 289), por la trayectoria de una familia circense y su personal aportación al desarrollo de la mímica y a la escuela española de la clownería.

Nace en Ourense, en 1962, con el peso de un reconocido apellido circense que nos remonta a su tío; el padre Silva, fundador de la Ciudad y el Circo de Los Muchachos. Cursó estudios de Bachillerato Superior y Artes Acrobáticas en Benposta, en el circo que dirigía su tío, graduándose posteriormente en el Instituto de Teatro de Barcelona, en la especialidad de mimo y pantomima. Añadida a esta formación, la de bufón, patinaje artístico teatral y otras disciplinas con las que había podido experimentar en su juventud le ofrecen cierta versatilidad para la creación de sus personajes y espectáculos.



Figura 289 .Suso Clown en el Gran Circo Mundial en 2008. Obtenido de:<http://www.payasoenrico.com/galeria/displayimage.php?album=4&pos=91>

En su formación artística aparecen nombres como La Fura dels Baus, Comediants o Els Joglars, compañías estas que posibilitaron su introducción en algunos de los principales circos españoles y europeos.

Con una peculiar visión del circo y del espectáculo, Suso decide embarcarse en un ambicioso proyecto: El Circo de los Horrores (Figura 290). El proyecto, si bien toma como punto de partida las disciplinas circenses, intenta renovar este arte ya que, para Suso, el circo nunca ha estado directamente dirigido al público infantil, según afirma en algunas entrevistas, habiéndose quedado, por tanto, desfasado.



Figura 290. El circo de los horrores. Obtenido de: <http://www.circodeloshorrores.com/intro/circo/circohtml/index.html>

Con El Circo de los Horrores, presenta *Psicosis* o *Manicomio* (Figura 291), espectáculos cuyo hilo conductor es el terror, creando un ambiente “gótico”, donde el maquillaje, los detalles de vestuario, las máscaras de látex, la escenografía adaptable a carpa y salas escénicas y la calidad de los números clásicos de circo, presentados de un modo más desenfadado y en ocasiones ácido, ofrecen al público otra visión diferente de circo.



Figura 291. Imágenes de su espectáculo *Manicomio*. Obtenido de: <http://www.circodeloshorrores.com/intro/manicomio/manicomiohtml/index.html>

En el año 2006, otro payaso era de nuevo reconocido con el Premio Nacional de Circo por su labor en la actualización del lenguaje del payaso, heredada de la escuela humorística española y por su contribución a la difusión internacional de las Artes Circenses. Este fue José Antonio Ylich Muñoz conocido artísticamente como **Tony Alexis**.

Su padre, Alejandro Ylich, de descendencia yugoslava y nacido en la localidad sevillana de Écija el 9 de julio de 1927, fue también payaso, conocido como “Sandete”. Con tan solo cinco años su hijo ya aparecía en la pista lo que, directa o indirectamente, inoculó en él la pasión por el circo. Inicialmente realizó equilibrio, alambre y trapecio aunque finalmente su carrera se vio definida como payaso.



Figura 292. Tony Alexis. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com/galeria/displayimage.php?album=78&pos=15>

Su circo tenía el nombre de Hércules, lo cual guardaba relación con el número que realizaba su esposa, presentada como la mujer forzada: “La Sansona del circo”. Era de carácter familiar y en él trabajaba el matrimonio junto a sus hijos, quienes desarrollaban los números del espectáculo, montaban y desmontaban la carpa, gestionaban todo el papeleo, realizaban la publicidad, la venta de entradas y otras muchas obligaciones propias de la vida del circo. La multiplicidad de funciones que asumían todos los miembros de la familia, además de suponer un continuo esfuerzo, ponía en riesgo la calidad de los números que se ofrecían al público. Es por eso que el patriarca de la familia, decidió abandonar la figura de empresario y

dedicarse, junto a su familia, a un número de payasos cuyo nombre era Los Alexis.

La formación contaba con el propio Alejandro, su hijo Tony, que junto a él representaban el papel de augustos, su hijo Alejandro Jorge como clown y su mujer como partenaire.

Comenzaron así a trabajar en diferentes circos como el España- Boston, el circo de Bruselas de Hernán Cortés, el Nock -con el que actuaron por Suiza o en los Circos Americanos- y el Price, en ruta de la empresa Feijoo y Castilla entre otros.

Durante más de diez años actuaron en diferentes circos y países aunque es en 1984, cuando el grupo se disuelve y da lugar a diferentes números autónomos. Por una parte Tony, su esposa y el clown inglés Debie, forman Tony Alexis Trío, por otro lado Alejandro Jorge, Cristina y Sandete, continúan con el nombre de Los Alexis.

Más adelante en el tiempo siguen produciéndose cambios, modificaciones, apariciones de nuevos grupos, etc., pero siempre, todos ellos, con la semilla y referencias al nombre de la formación inicial fundada por Alejandro Ylich.

Más recientemente, otro de los payasos que recibió el Premio Nacional de Circo por parte de la INAEM, fue Jaume Mateu i Bullich, conocido con el nombre artístico de **Tortell Poltrona** (Figura 293). Nacido el 7 de abril de 1955 en el seno de una familia media, católica y catalanista, su padre tenía un comercio de barrio y su madre se encargaba de la casa y el cuidado de sus hijos.

Su infancia se desarrolla como la de otros muchos niños de la época, asistiendo a la escuela, jugando con los amigos del barrio y creciendo en familia. En la adolescencia, comienza a mostrar inquietudes sociales, que le

llevan a realizar algunas pintadas y acciones teatrales antifranquistas, en un momento en el que el régimen comenzaba a agonizar.

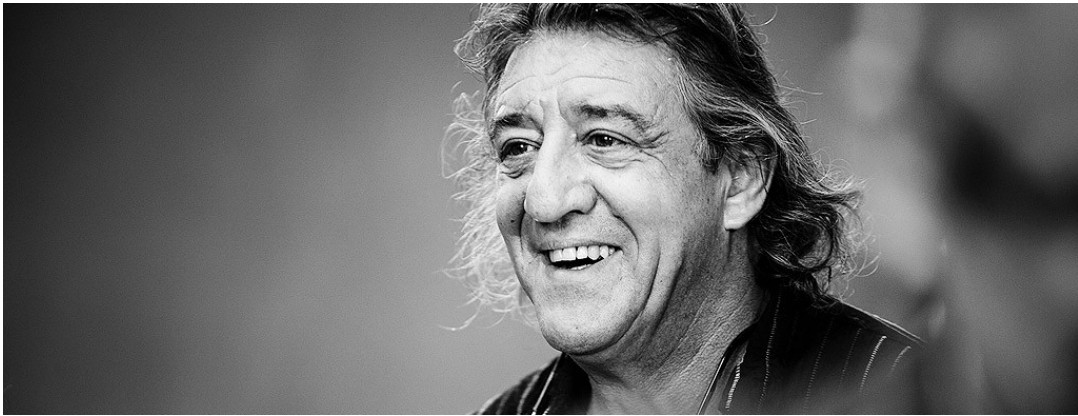


Figura 293. Jaume Mateu Bullich. Obtenido de. <http://tortellpoltrona.com/es/curriculum/>

Era el tiempo de la ideología anarco-comunista y la teoría de la liberación, que comparte junto a su grupo de amigos. A pesar de haber recibido una estricta formación en colegios religiosos jesuitas, con misa obligatoria los domingos, se desmarca rápidamente, tendiendo a convertirse en un activista del barrio de Sarrià.

Comienza a estudiar la especialidad de industria electrónica y mecánica. Posteriormente acaba sus estudios en el Instituto Católico de Ciencias Sociales de Barcelona, presentando como trabajo final un estudio sobre la crisis de los misiles de Cuba. Durante esta etapa de su vida, pertenece a diferentes agrupaciones vecinales y colectivos que se manifiestan por la mejora social. Comparte este tipo inquietudes con Montserrat Trias, la niña que había compartido aulas en su primera escuela y que, en el futuro se convertiría en su esposa, una vez que este realizó el servicio militar. A su regreso, comienza a participar como cantante en la Gran Orquesta VeraCruz, cantando boleros y otras piezas musicales, representando un peculiar personaje. Después de practicar actividades lúdicas como monitor o animación de títeres, comienza a realizar pequeñas representaciones como payaso en la calle.

En esta época comparte piso con otros amigos y amigas, asiste a actuaciones del Instituto del Teatro cuyas entradas les regala su joven amigo Juanjo Puigcorbé, que cursaba estudios en dicho centro. Recibe formación de actores y grupos emergentes como Els Comediants. Poco a poco, sus días se van desarrollando en un ambiente cultural y teatral.

Realiza algunas actuaciones con sus primeros zapatos de payaso-adquiridos en un zapatero del barrio que trabajaba para el Circo de los Muchachos y los hacía a medida- que le acompañaran durante mucho tiempo, asiste junto a Montse a una edición del festival Mundial del Circo que promovía por entonces la empresa Feijóo-Castilla, siendo uno de los primeros acercamientos directo de Tortell con el circo -del cual era un gran amante su suegro, el dibujante Bartomeu Trias-, viaja a París en un “dos caballos” para aprender técnicas de guerrilla urbana donde descubre libros, películas y manuales sobre payasos que le descubren un mundo apasionante.

A partir del año 1975, Tortell comienza un nuevo proyecto de payaso, después de que el que había sido su compañero, Joan Rosés, decidiese dedicarse profesionalmente al periodismo.

Un tiempo más tarde, Tortell, Montse y su nuevo compañero Claret, reciben, tras examinarse ante un tribunal, el título de Mimo, Circo y Variedades, con el que se les entrega un carnet indispensable durante aquellos años para poder actuar en Cataluña.

Su trabajo discurre durante años en los cuales preparan diversas actuaciones presentadas en cualquier lugar con el nombre de Hermanos Poltrona. El espectáculo que presentaban establecía una innovadora relación entre los payasos y el público, sin olvidar a la acrobacia o los

equilibrios y sobre todo un peculiar humor absurdo y una puesta en escena novedosa y sencilla.

Son años de movimiento cultural en la ciudad condal, donde espacios de encuentro como *La Cuina de les Arts* facilitan la cita de muchos personajes inquietos, que permiten a Tortell conocer y profundizar en el mundo del payaso, del espectáculo y conocer a artistas como Charlie Rivel o Joan Brossa.



Figura 294 . Las primeras representaciones de Circ Cric en el año 1981. Obtenidode:

<http://antic.circcric.com>

Conforme su conocimiento iba aumentando, sus sueños iban siendo mayores. Un día de lluvia, viajando en un coche cerca de la Plaza de Tetuán en Barcelona, aprovechando que los cristales están empañados, Montse escribe sobre el vaho la palabra circo en catalán “Circ” y posteriormente, como juego, la escribe al revés “Cric”. Surgiría en ese momento, un nombre que acompañaría la carrera de Tortell “Circ Cric”. Inicialmente era un espectáculo de calle que se realizaba en una pista circular y en el que a Tortell y Claret, se le sumaban algunos artistas y

amigos pero, posteriormente, se convirtió en una carpa que año tras año se llenaba con grandes espectáculos de circo.

Durante mucho tiempo la carrera de Tortell continuó en un ámbito donde se intercalaba lo artístico y lo social, lo comunitario y la necesidad económica, como elementos conformadores de un sueño: el de crear un circo sin formatos estereotipados, que viviese fuera de los grandes circuitos pero que, al mismo tiempo, tuviese una gran exigencia estética y una cuidada puesta en escena. Es esa la belleza de la sencillez, de lo íntimo, del mágico ambiente que los espectadores pueden percibir en cualquiera de las actuaciones de su circo.

En los años sucesivos continúan sus actuaciones. Es tiempo de dinamismos en su carrera, ampliando los lazos con otros artistas tanto de su entorno más cercano como de carácter nacional e internacional. Los proyectos son variados, obteniendo un resultado dispar al depender la determinación de estos de aspectos políticos y económicos, como la asignación de ayudas que nunca terminan de llegar o propuestas que inicialmente resultan interesantes pero por cambios en la administración, quedan paralizados. Algunos de estos proyectos lo llevan a grabar programas de televisión como el que realiza para Televisión Española en 1982 con el nombre de Los Payasos, emitiéndose veintitrés capítulos, de los que manifiesta no sentirse satisfecho, principalmente por la precariedad de los medios técnicos y humanos con los que cuenta para que sacarlo adelante, así como por la premura de tiempo que le exigían para la grabación de los mimos, prácticamente sin posibilidad de repetir ninguna secuencia.



Figura 295. Tortell en su programa de televisión Frekuencia Pirata para Televisión Española en los años 1991 y 1992 <http://www.rtve.es/alacarta/videos/arxiu/arxiu-tve-catalunya-frekuencia-pirata/471711/>

Actúa en festivales además de con su circo Circ Cric, con el cual tiene adquirida una deuda económica que lo obliga finalmente a vender la carpa para poder hacer frente al pago.

A pesar de la complicada situación económica, recibe cada vez mejores críticas reconociéndose, entre otras virtudes, las peculiaridades de su forma de entender el circo, lo que le lleva a tener más contratos y propuestas de trabajo como con el Circo Europa o el programa televisivo que estrena en 1985 para TV3 llamado Poltrona Exprés, basado en pequeñas secuencias cómicas presentadas en blanco y negro. En la cabeza de Tortell sigue la idea de poder recupera el proyecto de Circ Cric.

En 1988, presenta ante siete mil personas, en la reconocida Fira de Tárrega, su espectáculo *Clovni* (Clown Volador No Identificado), un espectáculo de calle, donde se lanza desde una torre de doce metros y con el que logra muchos éxitos. El espectáculo viaja por Europa, Estados Unidos, Canadá y

México. Al año siguiente estrena un espectáculo de sala *Post- Classic*, más adelante, en 1989, junto al payaso Monti presenta *Bandaclowns* -cuya música es editada por la discográfica PDI-. En 1991 vuelve de nuevo a Televisión Española con *Frecuencia Pirata* que, de nuevo, le muestra la falta de apoyo por parte de los directivos de la cadena. En ese periodo, además, colabora con otros programas de televisión, como *1,2,3 Responda otra vez* de Narciso Ibañez Serrador u otros del canal TV3.

Uno de los grandes momentos de su vida llegaría con el comienzo de la década de los noventa. En aquella época, su hermana mayor Elisabeth, trabajaba en un centro con alumnado enfermo de hemofilia, donde se desarrollaban programas para el fomento de la paz y la no violencia. Dentro de estos programas, un grupo se plantea ampliar el campo de acción, enviando varias personas para contactar con un campo de refugiados de Croacia.

Tras el éxito de la experiencia, otros diez países se unen a esta red. En una de estas acciones, surge la posibilidad de que Tortell acompañe a los interventores de las expediciones y actúe. Si bien inicialmente el artista muestra cierta extrañeza, acaba aceptando el reto.

Este viaje transforma la forma de enfrentarse a la realidad de Tortell. Él, que siempre había sentido la necesidad de dar respuesta a la sociedad, luchando por unos derechos justos y universales, se da cuenta que durante un tiempo ha estado viviendo de espaldas a la realidad, no siendo consciente de lo que está sucediendo a otras personas de países vecinos. Sin duda, la experiencia remueve las emociones del artista que comienza a pensar en la posibilidad de que, igual que existe una asociación de Médicos sin fronteras, podría haberla de Payasos sin Fronteras partiendo de la creencia de la capacidad y la necesidad del humor para los seres humanos.



Figura 296. Tortell Poltrona actuando en el Sahara. Foto Kim Manresa. Obtenido de: <http://www.clowns.org/content/kim-manresa-con-payasos-sin-fronteras-2000-2006>

Después de un tiempo, este sueño se hace realidad, siendo innumerables las acciones realizadas hasta la fecha. Croacia, Bosnia, Tindouf (Argelia), Gaza (Palestina), Cuba, Nicaragua, Guatemala, Kenia, Serbia, El Salvador, Costa Rica, Honduras, México, Colombia, Brasil, Nepal o Mozambique, son únicamente una pequeña muestra de los lugares visitados, en la mayoría de ellos, zonas de conflictos bélicos, campos de refugiados y con emergencias por catástrofes naturales, donde los voluntarios y voluntarias de esta organización han llevado la sonrisa a miles de personas





Figura 297. Payasos sin fronteras en su expedición a Costa de Marfil (2010) acompañados, entre otros, por dos miembros de Tricycle: Paco Mir y Joan Gràcia. Fotografías de Ana Lorente. Obtenido de: <http://pallassossensefronteres.wordpress.com/>

En 1993, Tortell y Montserrat fundan el CRAC, Centre de Recerca de les Arts del Circ (Centro de Recuperación de las Artes del Circo). Dos años más tarde, el centro ya comienza a producir espectáculos. Tiempo después recuperarían el proyecto de Circ Cric, en este caso, de un modo más ambicioso, con medio centenar de personas trabajando en él, diez tráilers y cinco tractores y camiones, que lo convierten en una ciudad ambulante.



Figura 298. Circ Cric en Santesteve de Palautordera (2014). Obtenido de: <http://www.sixseny.com/festival-circ-cric-2014/>

Tortell continúa su carrera, reivindicando la peculiaridad del circo catalán, de sus artistas, de su forma de entender este tipo de espectáculo. Sigue siendo un artista y empresario cercano a la realidad que le rodea, fuera de grandes circuitos y macro producciones que, en muchas ocasiones, según su opinión, priman más aspectos económicos que artísticos. Su forma de vivir el circo, le ha llevado a recibir multitud de reconocimientos como la Medalla de Plata al Mérito de las Bellas Artes en 1995, el Premio Especial de Circo en los Premios Max del año 2000, el Premio Nacional de Cultura

del año 2005 o el ya mencionado Premio Nacional de Circo, otorgado por el INAEM en el año 2013, destacando su aportación al mundo circense a lo largo de toda su carrera, donde ha sido capaz de unir las formas clásicas y modernas de un modo inteligente y constante. Al mismo tiempo, se valoró su inquietud artística que lo llevó a realizar proyectos como Payasos Sin Fronteras o Circ Cric, en una intensa labor de captar nuevos públicos.

En el año 2014, el Premio Nacional de Circo volvía a recaer sobre un payaso, más concretamente en la payasa riojana Mercedes Ochoa Bustamante, conocida como Merche Ochoa. Con tan solo doce años ya recorría algunos pueblos de La Rioja con la compañía Epidauro, vocación que le llevó a ingresar en la Escuela de Arte Dramático de su ciudad. Por diferentes motivos se traslada a Barcelona, donde comienza a residir en el año 1989. A partir de ese momento va profundizando progresivamente en el mundo del payaso, formándose con reconocidos profesionales como Berty Tovías, Philippe Gaulier o Jango Edwards entre otros.



Figura 299. Merche Ochoa durante una representación. Obtenido de: http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/merche-ochoa.html

Con tan solo veinticuatro años, tiene la oportunidad de ejercer como docente en un curso organizado por El Timbal (escuela barcelonesa de

teatro), donde de los cuatro días inicialmente planteados surgen nuevos proyectos dada la aceptación de los participantes. Poco a Poco, la artista se introduce en el ámbito pedagógico, que le lleva a desarrollar una dilatada labor formativa en espacios como en la Escuela Internacional de Teatro de Barcelona o la Escola Infantil de Circ de L'ateneu de Nou Barris entre otras muchas. Estos más de veinte años dedicados a la enseñanza del clown, los ha compatibilizado con su proyecto Rinclowncito, la actuaciones de Merche 8A o la participación en todo tipo de eventos y colaboraciones con entidades como la ONG Payasos sin Fronteras.

En el premio otorgado por el INAEM, se destaca su excelente y larga trayectoria, que representa de algún modo a las mujeres payasas que desarrollan su profesión en España, así como su *capacidad interpretativa y cuidado de la técnica, su defensa y compromiso con la profesión y su dedicación a la formación y transmisión de los fundamentos de un arte ya milenario.*

CAPÍTULO IV

EL CIRCO EN ESPAÑA

REVISIÓN HISTÓRICA DEL ÚLTIMO SIGLO

DINASTIAS CIRCENSES, EMPRESARIOS Y

PERSONAJES RELEVANTES

IV.1.DINASTÍAS DE ARTISTAS CIRCENSES

I.V.1.1.FAMILIA ARAGÓN

Uno de los grandes apellidos que siempre se ha relacionado con el imaginario y la historia del circo, especialmente la figura del payaso, de nuestro país es el de **Aragón**. Si bien pertenece a una importante dinastía circense, su aparición en TVE, con *Los Payasos de la Tele*, logra convertirlo en el nostálgico recuerdo de infancia de toda una generación. Si buscamos los orígenes de esta importante saga de artistas, tendríamos que remontarnos hasta Gabriel Aragón Gómez. Gabriel era hijo de una familia de la burguesía granadina del siglo XIX cuyos estudios eclesiásticos se vieron interrumpidos cuando llegó a la ciudad el Grand Cirque Foureaux. Allí actuaba la *ecuyère* Virginia Foureaux, hija del dueño del circo, también descendiente de una familia circense (Figura 300). Gabriel se enamoró rápidamente de ella por lo que en poco tiempo abandonó sus estudios y consiguió ser contratado en el mismo circo que la enamorada como mozo de pista. Las aspiraciones de la joven llegaban más lejos que el compartir sus días con un mozo del circo, por lo que el granadino cambió su proyección laboral y comenzó a trabajar como payaso bajo el nombre artístico de Gran Pepino.



Figura 300. Virginia Foureaux y Gabriel Aragón Gómez, el Gran Pepino. Obtenido de: <http://seronoser.free.fr/payasos/origenes.htm>

Finalmente Gabriel y Virginia se casaron y de aquella fructífera relación nacieron quince hijos. Junto al mayor de ellos, Arturo, Gabriel montaría un número, bajo los nombres de Pepino y Tonino, que les llevaría a recorrer toda España y parte de Europa. Algunos de los demás hijos, a medida que iban creciendo, solían aparecer, en las representaciones de su padre aunque de manera más casual. Fue así hasta que dos de ellos, José María y Teodoro, crearon su propio número, el cual no funcionó bien y los llevó pronto a romper la pareja. José María y Teodoro se separaron y emprendieron nuevos proyectos de manera individual; Teodoro se marchó a Estados Unidos donde trabajó como acróbata y José María se convirtió en un modesto productor circense recorriendo parte de Marruecos, por aquella época bajo el gobierno franco-español, con un sencillo espectáculo.

Con el tiempo, algunos cambios personales y políticos hicieron que ambos hermanos se volvieran a reunir en nuestro país, retomando la idea del grupo de payasos. Las experiencias vividas durante su separación reforzaron su espectáculo y les ayudaron a alcanzar el éxito y el reconocimiento del público, en esta nueva andadura.

José María era Pompoff, el clásico cara blanca y Teodoro, Thedy, el augusto. En 1920, el dúo se convierte en trío con la incorporación de su hermano Emilio, conocido como Emig, quien tomó el papel de segundo augusto, inspirando su personaje cubano maquillado como cara negra (Figura 301).



Figura 301. Thedy, Emig y Pompoff. Obtenido de:
http://www.circopedia.org/File:Thedy_Emig_Pompoff.jpeg

Con estos personajes logran mucha fama tanto en España, como en Europa o Estados Unidos, donde son conocidos como *La Familia Real Española de la Comedia*. En 1957 reciben el Premio Nacional de Circo, el cual, no sería el único que concederían a miembros de la familia.



Figura 302. Los tres payasos durante una actuación en 1925. Obtenido de:[http://www.circopedia.org/File:Pompoff_Thedy_y_Emig_\(c1925\).jpeg](http://www.circopedia.org/File:Pompoff_Thedy_y_Emig_(c1925).jpeg)

A medida que pasa el tiempo, una tercera generación de artistas empieza a crecer y algunos de ellos, participan de la forma de vida aprendida de sus progenitores. Por un lado, José María tuvo dos hijos: Víctor y José Aragón Hipkins, conocido este último artísticamente como “Nabucodonosorcito” (Figura 303) quien lograría el Premio Nacional del Circo otorgado por el INAEM en el año 1991 con el reconocimiento por la creación de un estilo y personalidad únicos dentro del mundo del payaso.



Figura 303. José Aragón Hipkins con su personaje Nabucodonosorcito. Obtenido de:
<http://seronoser.free.fr/payasos/nabuco.jpg>

De los hijos de Emilio, es de destacar a Gabriel, Alfonso, Emilio y Rocío Aragón Bermúdez, quienes se dieron a conocer en el mundo como Gaby, Fofó y Miliki respectivamente (Figura 304), con los que en alguna ocasión actuó Rocío como bailarina de clásico español.



Figura 304. Miliki, Gaby y Fofó en sus inicios. Obtenido de:
<http://seronoser.free.fr/payasos/origenes.htm>

Por otro lado, el hijo de Thedy, Emilio Aragón Domínguez, conocido artísticamente como Zampabollos, también se incorporó junto al resto de su familia a los escenarios circenses.

En los años treinta, Emig se separó del grupo, incorporándose Nabucodonosorcito y Zampabollos, que aparecían vestidos como Thedy. (Figura 305)



Figura 305. Pompofoff, Thedy, Nabucodonosorcito y Zampabollos, 1945, Buenos Aires. Obtenido de: <http://seronosser.free.fr/payasos/origenes.htm>

Gaby, que con corta edad ya actuaba con su familia con el nombre de Homobono, Miliki que comenzó como Emilín y Fofó, se presentaban como “Los Hermanos Aragón”.

Durante los años 1939 y 1946 recorren España, terminando sus estudios musicales y embarcándose en giras por Europa. En 1946, tras la muerte de su padre, deciden probar suerte en Cuba, embarcándose en Cádiz, en el Marqués de Comillas, un mes de noviembre de ese mismo año destino a la isla. Inicialmente marcharon para cumplir un contrato de cuatro meses que más tarde se acabaría convirtiendo en veintisiete años de estancia en América.

Durante un tiempo recorren las principales ciudades del país. Entre los espacios que visitan destaca un histórico conocido como Tropicana de La Habana. En 1947 recalán en México, donde llegan a participar en la película *El nieto del zorro* (Figura 306). Después de una gira Sudamericana, regresan a Cuba, justamente en el momento que la primera emisora televisiva de habla hispana del mundo empezaba a funcionar, siendo contratados para cubrir cinco espacios semanales de media hora durante tres meses en la Unión Radio TV, canal 4. Su espacio se convierte en líder de audiencia.



Figura 306. Secuencia de la película *El nieto del zorro*, 1947. Obtenido de:
<http://seronoser.free.fr/payasos/emigracion01.htm>

Un tiempo después, participan con otro programa en la segunda emisora de televisión que nace en Cuba, M.M.Q.T.V., Canal 6, realizando sus actuaciones durante varios años. Su éxito y popularidad va en aumento llevándoles a recorrer Centroamérica y Estados Unidos.

En esa época coinciden con artistas tan reconocidos como Mario Moreno “Cantinflas”, Harpo Marx o Buster Keaton (Figura 307) entre otros muchos que, de algún modo, nos ayudan a comprender la relevancia que toman los payasos

españoles dentro del mundo del espectáculo. A sus actuaciones en sala, se le unen apariciones televisivas, medio con el que se sienten completamente familiarizados y manejan a la perfección.



Figura 307. Fotografía en la que algunos artistas acompañan a Buster Keaton (centro). Obtenido de: <http://seronoser.free.fr/payasos/emigracion02.htm>

Mientras tanto, la familia se sigue ampliando y la vocación artística continúa observándose en algunos de estos descendientes, como es el caso de los hijos de Fofó: Alfonso Aragón Sac, conocido como Fofito, Rodolfo, su hermano, conocido como Rody, o los hijos de Miliki, Emilio Aragón Álvarez, Milikito y Rita Irasema, que junto a otros hermanos y primos, todavía darán una nueva generación de grandes artistas de la saga Aragón.

Su exitosa carrera es imparable. Trabajan por América, participando en la programación de multitud de cadenas de televisión con programas en los que hacen sus actuaciones y cantan canciones que se van convirtiendo en la banda sonora de muchas generaciones. Junto a estas apariciones televisivas, ruedan algunas películas y graban discos que recogen sus populares temas. Fofito ya participa también en sus espectáculos (Figura 308).



Figura 308. Fotografía del grupo con la incorporación de Fofito. Obtenido de: <http://seronosser.free.fr/payasos/emigracion02.htm>

En 1973 les llega el momento de regresar a España con una oferta de trabajo por parte de Televisión Española con un programa titulado *Los payasos*, donde harían célebre su saludo “¿Cómo están ustedes?”, que tantas y tantas veces responderían los miles de niños que se agolpaban ante los primeros televisores en blanco y negro de la época.



Figura 309. Imagen en los estudios de Televisión Española. Obtenido en: <http://www.rtve.es>

Tras volver de México, donde viajaron tres meses para grabar una serie, se encuentran con el verdadero éxito y reconocimiento en nuestro país. En la

localidad madrileña de Vicálvaro, Televisión Española levanta una carpa donde se grabará *El Gran Circo de TVE*, donde participan y logran una tremenda popularidad, logrando que sus canciones y frases propias perduren en el tiempo, dentro del imaginario colectivo, marcando un periodo de la historia de España. Aprovechando su popularidad, se pone en funcionamiento una campaña de marketing que producía todo tipo de artilugios: muñecos, discos, cómics o álbumes de cromos con las imágenes de los payasos.

El 22 de junio de 1976 fallece Fofó (Figura 310), quizá el payaso televisivo más querido por todos, tras serle extirpado un tumor y sufrir una nueva recaída.



Figura 310. Recortes de prensa nacional e internacional y revistas que recogen la noticia del fallecimiento de Fofó. Obtenido de: <http://seronoser.free.fr/payasos/muerefifo.htm>

En el show, ahora, aparece Fofito y más adelante, se incorpora Milikito, que inicialmente participa como payaso mudo que utiliza un cencerro para comunicarse, al estilo Harpo Marx, pero que más adelante, en 1976 utiliza su voz.



Figura 311. Gaby, Fofito, Miliki y Milikito. Obtenido de:
<http://seronoser.free.fr/payasos/muerefofo.htm>

Unos años más tarde, en 1982, Milikito, Emilio Aragón Álvarez, abandona su papel de payaso junto a la familia para comenzar su andadura como showman con un programa de humor dirigido a un público adulto.(Figura 311)



Figura 312. Imagen y cortinilla del programa Ni en vivo ni en directo, con el que Emilio Aragón obtuvo un gran éxito llegando a ser finalista de los premios Emmy de televisión. Obtenido de:
https://www.youtube.com/watch?v=9L9xbZg_r9o

Posteriormente su carrera le lleva a trabajar como presentador televisivo, productor, director de cine o músico, realizando película y bandas sonoras que han sido reconocidas por el público y la crítica (Figura 313).



Figura 313. Algunas de las películas de Emilio Aragón Álvarez. Obtenido de: <http://www.emilioaragon.com/es/>

Entonces, su lugar dentro del espectáculo lo ocupa Rodolfo Aragón, Rody, hijo de Fofó, con un personaje inspirado en el payaso cara negra que comenzó a representar Emig.

En 1984, un 21 de octubre, es Miliki quien decide abandonar la agrupación familiar que, desde el fallecimiento de Fofó, nunca volvió a ser la misma, según aseguran los propios miembros del clan Aragón.

A partir de ese momento, las carreras profesionales de los miembros se ramifican. Rita Irasema centra su carrera en intervenciones en programas de televisión infantiles, la organización de espectáculos teatrales dirigidos también a un público familiar, la música o la participación junto a su padre en su malogrado Circo del Arte. (Figura 314)



Figura 314. Emilio Aragón junto a su hija Rita en el Circo del Arte. Obtenido de: <http://www.diariovasco.com/20121125/mas-actualidad/cultura/estn-payasos-tele-201211251250.html>

Gaby, Fofito y Rody continúan durante un tiempo haciendo giras circenses y graban algunos discos. Más adelante, antes de su fallecimiento el 10 de enero de 1995, Gaby participa junto a sus hijos, desde el año 1987 hasta 1993, como “Los Gabitos”. (Figura 315)

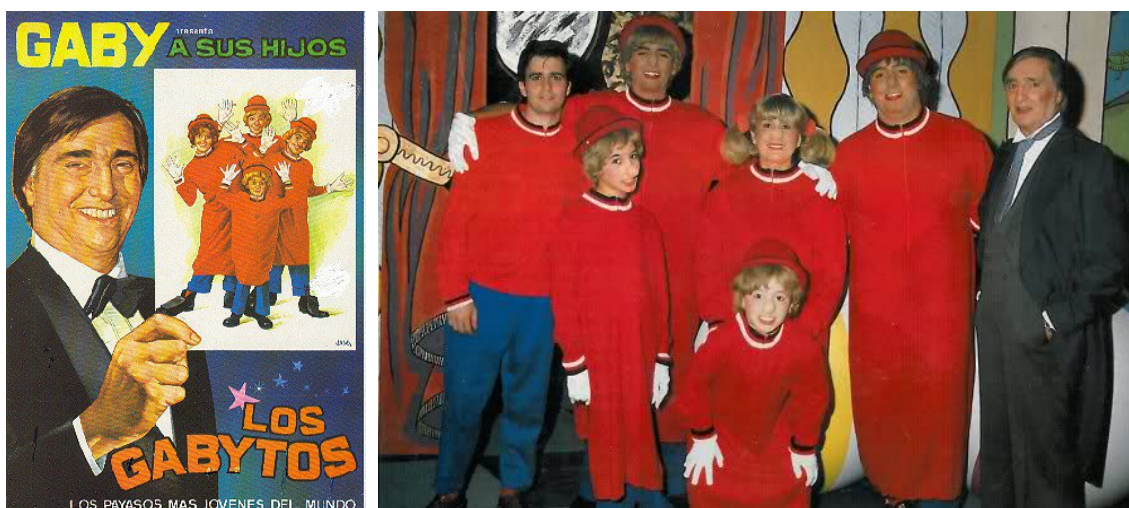


Figura 315. Imagen de Los Gabitos. Obtenido de: <http://seronoser.free.fr/payasos/carrerasseparadas.htm>

Fofito continúa participando en programas televisivos infantiles y con actuaciones en circos itinerantes. En algunos de ellos es acompañado por su hija Mónica (Figura 316), que también participa en series de televisión, como le sucede a su primo, el actor Manuel Feijóo Aragón, hijo de Rita. El otro de sus

hijos, Néctor, se decantó por otra de las ramas del arte y el espectáculo: la música.



Figura 316. Fofito junto a su hija Mónica en 2007. Obtenido de:
<http://seronoser.free.fr/payasos/carrerasseparadas.htm>

Rody se centra profesionalmente en la aparición en programas de televisión, principalmente como presentador, y también con actuaciones en pistas circenses.

Emilio Aragón padre, publica algunos discos y libros, tanto de narrativa como biográficos. Al mismo tiempo, en el año 1996 crea junto a su hija Rita y el apoyo de su hijo Emilio *El Circo del Arte*, con el que realiza giras por toda España, llegando a recibir el Premio Nacional de Circo en 1997 por su esfuerzo en mantener una línea poética en el arte circense, tanto de raíz clásica como actual.

Sin embargo, a pesar de la ilusión puesta en el proyecto, diferentes problemas administrativos y de gestión, dentro del consorcio que la iba a gestionar, acaban llevando el cierre al *Circo del Arte*, tras varios años de inactividad y problemas continuos. La movilización social y de todos los sectores culturales de la ciudad, no fue suficiente para alentar a los gestores a llegar a un acuerdo para poder sacar adelante este sueño de Emilio Aragón, respaldado por miles de ciudadanos (Figura 318).



Figura 317. Instalaciones del Circo del Arte en Granada cuyos materiales fueron subastados y el solar adquirido por una cadena de supermercados. Obtenido de: www.ideal.es



Figura 318. Imágenes de las protestas populares contra el cierre del Circo del Arte en Granada. Obtenido de: <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk5>

IV.1.2. FAMILIA ANDREU-RIVEL

Otro de los grandes apellidos circenses de nuestro país, ligado al mundo del payaso es el de **Andreu o Rivel**. Para sus orígenes nos remontaríamos a 1874, año en el que nacía Pere Andreu i Pausas en el barrio de Sants de Barcelona. Su padre tenía un pequeño taller de ebanistería, donde compartían algunos ratos para que el joven aprendiera el oficio, pero en su cabeza se proyectaban otros sueños.

Siendo todavía un adolescente, Pere Andreu se escapó de casa apasionado por el circo, espectáculo muy popular en aquella época, en busca de la oportunidad de trabajar en alguno de ellos. Pasado el tiempo, conoce en el Circo Alegría a la acróbata francesa Marie Louise Lassarre Seguino de Dax.



Figura 319. Marie Louise Lassarre Seguino de Dax y Pere Andreu i Pausas. Obtenido de: <http://www.malabart.com/?p=2175>

Eran tiempos difíciles en España por lo que juntos deciden probar suerte en Francia donde trabajan en circos ambulantes. El matrimonio tuvo seis hijos, María Luisa (Nena), Josép (Charlie), Polo, René, Marcel (Celito) y Rogelio, los cuales siguieron, de un modo u otro, el camino de sus antecesores. (Figura 319).

Con tan sólo dos años, el pequeño Josép, aparecía en el número de antipodismo de su padre. Tiempo después, siendo aún un niño, comienza a hacer números de equilibrio, al que más tarde se incorporará su hermana Nená que, curiosamente, desempeña la función de portor. Más tarde, al número se incorporaría Polo, presentándose al público con el nombre de Los Pepitos.

La voluntad y creatividad del patriarca, así como su rígida disciplina de trabajo, permitió a los hermanos dominar diferentes destrezas circenses, con las que crearon diferentes números de payasos. Unido el *atrezzo*, la música y la cuidada puesta en escena, consiguieron cosechar grandes éxitos a lo largo de su carrera.

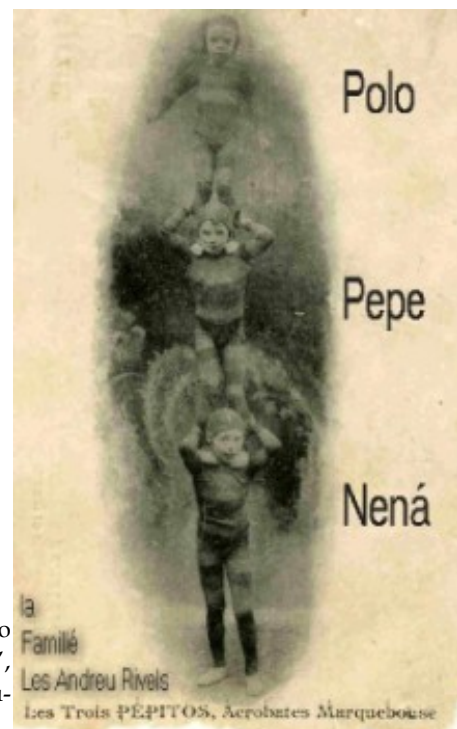


Figura 320. Polo, Pepe y Nená como Portor con el nombre de "Los Pepitos", 1906. Obtenido de: <http://andreu-rivel.com>

En 1913, los tres hermanos actúan por primera vez en Barcelona en el Teatro Circo Tívoli, desde donde la familia emprende una gira por Italia y Francia. Un año más tarde, declarada la Primera Guerra Mundial, deciden recalar en España para evitar zona de conflicto bélico como también hacen otros muchos artistas europeos.



Figura 321. Los Andreu: Pedro, Pepe, Paul, René, Marcel y Roger. Obtenido de: <http://andreu-rivel.com/>



En 1915, Pere decide crear su propio circo, el Reina Victoria, donde trabajará toda la familia -los seis hermanos, el padre y la madre- como acróbatas, trapevistas, funambulistas, ícaros, saltadores de báscula y payasos, presentados, en este caso, por René, Marcel y Bobby (que era el cara blanca que realizaba Josép). En 1916, de una pulmonía, muere la hija de la pareja: Nena.

Son diferentes las formaciones artísticas que, con el tiempo, tienen lugar entre los hermanos. Con el nombre de Los 3 Rivel, existieron diferentes grupos a lo largo de su historia, el primero formado por Charlie, Polo y René, que se mantuvo hasta 1935, el segundo formado por Polo, René y Celito, hasta 1941, que aparecería la tercera formación con René, Celito y Rogelio.

Figura 322. Publicidad del Circo Reina Victoria. Obtenido de: <http://andreu-rivel.com>



Figura 323. Diferentes formaciones de Los 3 Rivals. Obtenido de: <http://www.andreu-rivel.com/familia-andreu-rivel.html>

A mediados de los años treinta la saga Rivel había recorrido prácticamente todo el mundo. La posición económica de la familia era muy buena, gracias al esfuerzo y trabajo de años, lo que llevó a Pere Andreu a vender su Circo Reina Victoria y establecerse cerca de París, en Chennevières Sur Marne, en una gran mansión que servirá de centro neurálgico de la familia, junto a otra vivienda mucho más modesta en el barrio de PobleSec de Barcelona.

Avanzando unos años más, la situación en Europa iba a dar un gran cambio. Era el año 1933 y Adolf Hitler había conseguido el triunfo en las urnas, primer paso para lo que posteriormente se convertiría en uno de los más terribles y sanguinarios regímenes dictatoriales de la historia de la humanidad.

Por este tiempo, Pere Andreu contaba con cincuenta y nueve años y seguía trabajando junto a sus hijos en la realización de diferentes números. Charlie, con treinta y siete años, se encontraba casado con Carmen Busto, con la que había tenido cuatro hijos: Paulina, Juanito, Charlie y Valentino, que tenían doce, diez, ocho y seis años respectivamente. De marcado carácter, Charlie ya comenzaba a pensar en la posibilidad de llevar al frente la saga artística.

Por otro lado, su hermano Polo, contaba con treinta y cuatro años y unas excelentes dotes musicales -violín, saxofón, guitarra o concertina- así como unas admirables cualidades físicas. Pasaba igual con el más joven de los hermanos, Rogelio, que destacaba también por sus cualidades musicales.

René, el tercer hijo varón, que en aquella época tenía veintinueve años, tenía un espíritu afable, abierto, positivo y optimista, algo diferente a Marcel o Celito como lo llamaban, que era algo reservado pero que, sin embargo, en la pista se transformaba mostrando unas grandes dotes interpretativas que encandilaban al público.

Unos años más tarde comienzan a evidenciarse las asperezas dentro de la familia. Por un lado, hay un deseo por parte de algunos hermanos de

independizarse de las actuaciones familiares que continúan bajo el amparo del patriarca de la familia. Inicialmente, pretenden tomar este liderazgo pero encuentran la oposición de parte de la saga. Aparte de un interés artístico, existen otros factores de gestión, prestigio o económicos que podrían haber generado esta ruptura. Decidida entonces la independencia, existe desacuerdo por la pertenencia de los números que tienen creados, así como del *atrezzo* y materiales que permiten su desarrollo.

Otro de los aspectos que separan a los miembros de la familia, son sus puntos de vista políticos, algo de vital importancia en el momento histórico que viven, dentro de la Alemania nazi de Hitler, encontrando a hermanos partidarios del régimen que desean seguir su estancia en este país y otros deseosos de finalizar sus contratos artísticos y volver a Francia.

Estas desavenencias son tales que llegan a los tribunales alemanes, donde Charlie solicita, como primogénito, el uso del apellido Rivel, siendo este mismo tribunal el que decide que todos los descendientes del clan tienen el mismo derecho a su uso, denominándose Rivel cuando actúen por separado y Rivals, cuando lo hagan como agrupación familiar.

Desde ese momento, las carreras de los diferentes hermanos continúan por separado. Por un lado Charlie, junto a su esposa e hijos, por otro lado Polo y por último el resto de hermanos que siguen de algún modo unido a sus padres.

Durante el proceso de búsqueda de información acerca de la dinastía Rivel, descubrimos datos que se entrecruzan, opiniones contradictorias, puntos de vista diferenciados dependiendo de intereses personales, artísticos, políticos o de las propias vivencias o percepciones personales de familiares o especialistas.

Al mismo tiempo, el hecho de que la mayor parte de sus años como artistas los desarrollasen profesionalmente fuera de nuestras fronteras, hace que muchos de los recuerdos que se conservan de sus espectáculos en España, sean de sus

inicios o del final de su carrera. En este periodo intermedio, sus actuaciones mostraban de forma evidente el dominio de diferentes disciplinas circenses, lo cual supuso el reconocimiento del público.



Figura 324. Cartelería de algunas de sus actuaciones en diferentes circos y países. Obtenido de: <http://www.circopedia.org/>

Lo que sí podemos asegurar, a pesar de todas estas circunstancias, es que los miembros de esta saga de artistas que en su día fundaron Pere Andreu Pausas y Marie Louise Lassarre Seguino de Dax, alcanzaron grandes éxitos en todo el mundo, obteniendo homenajes, premios y galardones en todos estos países, entre los que podemos destacar el Premio Nacional de Circo otorgado por el

INAEM en el año 1993 a Rogelio Rivel o el Premio Nacional de Circo, según acuerdo del jurado de los Premios Nacionales de Cultura de Cataluña recibido por su sobrina Paulina Andreu, (Figura 326) hija de Charlie, por su trayectoria como acróbata, equilibrista, funámbula, bailarina, domadora de caballos en libertad y amazona de alta escuela destacando su aportación a la historiografía circense y como estímulo para las nuevas generaciones.



Figura 325. Charlie Rivel en su última etapa. Obtenido de: <http://clownevolution.blogspot.com/es/>



Figura 326. Paulina Andreu Rivel en uno de sus ejercicios (derecha). Publicidad exposición *Un siglo de circo. Paulina Andreu Rivel Schumann* en el Teatro Circo Price de Madrid (izquierda). Obtenido en: <http://www.ramblejant.com/> y <http://www.teatrocircoprice.es/web/index.php/espectaculos/view/132>

IV.1.3.FAMILIA ARRIOLA

La familia **Arriola** también ha logrado, a lo largo de varias generaciones de artistas, ser uno de los apellidos significativos dentro del desarrollo del circo en nuestro país. Los Arriola fueron un grupo formado por los hermanos Adriana, Coral, Esmeralda, Antonio y Enrique. Su padre, Miguel Arriola Alcántara, descendiente de artistas, fue un gran empresario propietario de varios circos, casado con Adela Jarque otro de los importantes nombre de la historia del circo.



Figura 327 Los hermanos Arriola Jarque. Obtenido de:<http://unionamigosdelcirco.blogspot.com.es/2012/04/el-circo-que-yo-he-vivido-los-arriola.html>

A lo largo de su carrera lograron grandes éxitos y reconocimientos en todos los lugares del mundo donde actuaron. Europa, Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Brasil, Canadá, Alaska, Colombia o la Patagonia, fueron sólo algunos de los lugares que visitaron, contratados por circos como el Circo de la Américas, el Universal, el Mundial, el Americano, el Coliseu o el mismísimo Ringling Brothers, entre otros muchos.

Participaron en programas de televisión y películas como *El Acróbata* o *Trapezio* (Figura 328), donde realizaron escenas arriesgadas que simulaban realizar los artistas principales de la película Gina Lollobrigida, Toni Curtis y Burt Lancaster.



Figura 328. Cartel de la película *Trapeze* de 1956. Obtenido de: <http://www.filmaffinity.com/es/film437348.html>

Los éxitos cosechados durante el año de actuación en el Madison Square Garden así como sus actuaciones en Londres, les abrieron muchas puertas y les permitieron ser reconocidos por la crítica como los mejores del mundo en su especialidad. En reconocimiento a todos sus éxitos, lograron en 1954 el Premio Nacional de Circo.

La gran belleza de las hermanas Arriola (Figura 329), su presencia escénica y la calidad y cuidado de sus espectáculos, los convertían en uno de los favoritos del público, siendo agasajados por las autoridades y especialistas en el terreno circense.

Como en la mayoría de las historias de vida que se recogen en este capítulo, no todo fueron días de gloria. Problemas económicos producidos por incumplimiento de las contrataciones, por robos sufridos en las giras donde el dinero se llevaba en efectivo o inversiones fallidas, como en la ocasión que Miguel Arriola, padre de los artistas, compró unos tiburones en Miami para la

realización de un espectacular e innovador número que nunca llegó a realizarse, ya que por problemas en la colocación de unos filtros de oxígeno murieron todos los animales el mismo día de la presentación del número, hicieron de la historia de esta saga todo un cúmulo de sucesos y altibajos. Junto a ello, se suma la dificultad de la dureza de la vida itinerante o las caídas sufridas que acercan al artista a la muerte y, en el mejor de los casos lo inutilizan temporalmente o de por vida, para la realización de ejercicios circenses. Un ejemplo de ello, sería la aparatosa caída del trapecio que sufrió Coral en México, en la que se fracturó dos vértebras cuando trabajaba a una altura de siete metros sin red o el desgraciado accidente de Ruby, hija del matrimonio entre el artista de circo cubano Antonio Marcos y la hermana mayor de Los Arriola: Adriana.



Figura 329. Hermanas Arriola. Obtenido de:
http://unionamigosdelcirco.blogspot.com.es/2013_11_01_archive.html

Ruby (Figura 330) comenzó inicialmente actuando con su padre en el alambre bajo el nombre de Kosmar con el que recorrería diferentes países y circos. Más adelante, se dedicó al trapecio de equilibrio, siendo seleccionada para participar en el Festival de Circo de Montecarlo aunque, un poco antes, trabajando en Italia, tuvo un accidente que le produjo una lesión medular que la dejó postrada en una silla de ruedas.



Figura 330. Ruby sobre el trapecio. Obtenido de:
http://unionamigosdelcirco.blogspot.com.es/2013_11_01_archive.html

Ruby, recibió la Medalla al Mérito de las Bellas Artes, que se sumó a los muchos reconocimientos que recibió el apellido Arriola en todo el mundo, en reconocimiento a su calidad artística. A pesar de relacionarse con grandes artistas de la época y de haber actuado delante de la realeza de varios países, siempre conservaron la bondad, ternura y sencillez de la gente humilde de circo.

Estos grandes embajadores del circo español siguen teniendo presencia en nuestros días cuyo principal exponente es el Circo Arriola, donde parte de la familia sigue recorriendo toda España con su espectáculo.



Figura 331. Circo Arriola. Obtenido de: <http://www.vivaleliana.com/>

IV.1.4. FAMILIA POPEY

Algo parecido pasa con la familia **Popey**, cuya tercera generación aún sigue cosechando éxitos. Una dinastía circense de la que podríamos tomar como punto de partida al Gran Popey, nombre artístico de José Carrasco González, nacido en Huelva en la localidad de Isla Cristina en 1926. Hijo de Diego Carrasco Martín, un jornalero que se ganaba la vida como podía simultaneando

diferentes trabajos de temporada y Engracia González Fragoso, la cual tampoco tenía nada que ver con el mundo del circo.

Siendo un joven adolescente, José participó en un concurso de variedades en su ciudad natal del que salió ganador recibiendo el premio de quince duros, lo que le animó a seguir explotando su vena artística, enrolándose poco después en un circo ambulante. Sus hermanos Diego y José Luis tomaron caminos similares al de José.



Figura 332. Pery, el cara blanca, junto a Popey. Obtenido de: <http://el-laud.blogspot.com.es/>

Durante mucho tiempo José, que inicialmente tomó el nombre de Pompey, acabó llamándose Popey. Nombre artístico con el que actuaba en diferentes circos, siendo en la posguerra donde alcanzó mayor popularidad. Con su papel de augusto trabajó con diferentes cara blanca a lo largo de su carrera, como Alex o Bassy, entre otros, pero la mayoría de la crítica coincide en que fue con Pedro Ortega, conocido como Pery, con el que logró mayor compenetración, lo que les llevó a recibir en 1956 el Premio Nacional de Circo. (Figura 331)

Con su exquisita formación musical y la experiencia de haber trabajado, entre otros con Tonetti, se convirtió en el mejor llevador que podría encontrar José.

Con un elegante porte y presencia escénica, presentaba sus diálogos mostrando una ágil y refinada agudeza cómica que se apartaba del perfil clásico de los enharinados de la época. Junto a él, la naturalidad y gracia andaluza de Popey, expresada con un ingenio entrañablemente rústico.

Ambos, formaron durante tiempo una excelente pareja de payasos habladores musicales. En algunos de sus números, Pery destacaba con sus entradas musicales en las que podía utilizar violín, saxofón alto o trombón, uniéndose a la guitarra o concertina que ambos dominaban.



Figura 333. Programa del Berlín Zirkus. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/>

La otra parte de su espectáculo se basaba en la improvisación, en la espontaneidad, en la ocurrencia imprevista reforzada por el aplauso y la risa del público. Era un humor contundente, claro y refinado, estudiado y entrenado, para que cada entonación, pausa o tono logaran su propósito.

Después de una exitosa trayectoria artística que estuvo vinculada en gran medida al Circo Americano, el Gran Popey falleció en 1982, habiendo recibido entre otros reconocimientos el Premio Nacional de Circo ese mismo año.

El relevo de esta familia circense lo tomó José Carrasco Paredes, Popey Junior, nacido en Madrid un 24 de diciembre de 1962. (Figura 334)

Comenzó actuar como agosto con 17 años y desde entonces, igual que lo hiciese su padre, trabajó con diferentes carablancas, recorriendo a lo largo de su carrera toda nuestra geografía como pareja de payaso o presentador de circos como el Atlas, el Mundial, el Holiday o el Americano entre muchos otros.



Figura 334. Popey Jr. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com/>

A pesar de observar con la boca abierta las actuaciones de su padre cuando era niño, su intención profesional inicial no tenía nada que ver con el circo: Quería convertirse en biólogo. Al mismo tiempo, su interés por el fútbol, lo llevó a ser cuarto portero del Real Betis Balompié en la época del popular jugador Rafael Gordillo.

Mientras realizaba el servicio militar, que era por aquel entonces de dos años, falleció su madre y once meses después lo hizo su padre. Cuando finalizó este periodo, comenzó a cuestionarse si seguir estudiando o dedicarse al fútbol, sufriendo una lesión de cadera que lo retiró de los campos de juego.

En ese intervalo de tiempo, conoció a la familia Rico a través de su hija Remedios, con la que se casaría en 1985. Remedios Rico, además de acordeonista y antipodista, era hija y hermana de payasos y propietarios del Circo América, lo que de algún modo hizo despertar en José todos sus recuerdos familiares y circenses. Fue entonces cuando decidió trabajar en el

circo junto a su esposa durante quince años y tomando el nombre de Popey Junior.



Figura 335 Popey Jr. en el Gran Circo Mundial. Obtenido de:<http://www.payasoenrico.com/>

Del matrimonio nacieron tres hijos que continuaron la tradición familiar. José nacido en 1988 y conocido como Magoy Carablanca, Johnatan nacido un año después y conocido como Jonny Rico, augusto y malabarista y por último Desiré, nacida en 1992, con los que formaron La Familia Popey. (Figura 336)



Figura 336. La familia Popey. Obtenido de: <http://www.zirkolika.com/>

Este grupo de payasos ha sabido combinar la esencia de los números clásicos con las nuevas demandas de los espectadores, recuperando el arte de los payasos parodistas musicales, casi extinguido en nuestro país, lo que le valió el reconocimiento por parte del INAEM que, en el año 2009, le entregó el Premio Nacional de Circo por recuperar dichos números de payasos, por su compromiso inquebrantable con el circo y por mantener viva una tradición que se remonta a tres generaciones de artistas.

VI.1.5. FAMILIA ALEGRÍA-BIATORE

Otro caso destacado por emparentar dos apellidos ilustres de familias circenses y recoger a toda una reconocida saga artística, es el de la familia **Alegría Briatore**.

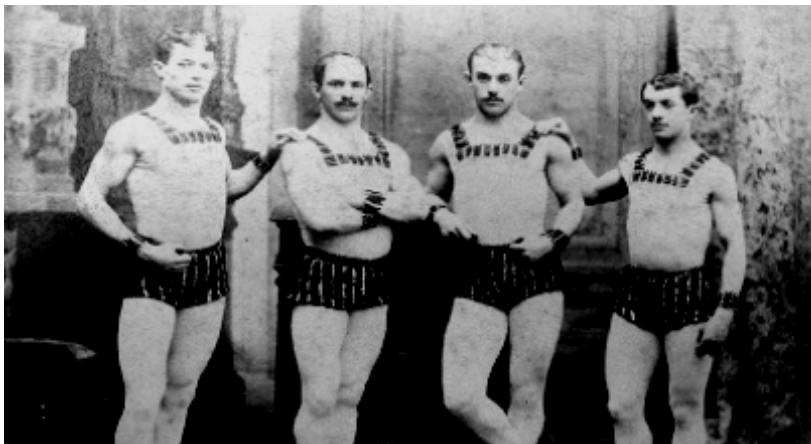


Figura 337. Enrico, Giovanni, Pietro y Alex Briatore. 1893.
<http://circoecuestrealegria.blogspot.com.es>

Por un lado está el fundador de la dinastía Briatore: Giuseppe Briatore (1831- 1880), el cual se fugó de casa para enrolarse en un circo ambulante cuando contaba con

tan solo doce años de edad. Sus primeros pasos los dio como acróbata aunque acabó convirtiéndose en payaso. Con veintiocho años contrajo matrimonio con una *écuyere* con la que tuvo una numerosa descendencia: Ángelo, Enrico, Giovanni, Adela, Pietro y Alejandro comienzan desde muy pequeños a trabajar en diferentes disciplinas, creando distintos números con los que se dan a conocer por toda Europa.

Recién fallecido el padre, actuaron por primera vez en Barcelona en el Circo Alegría, propiedad de Don Gil Vicente Alegría (Figura 338), el cual tenía un gran reconocimiento en la ciudad condal ya que funcionó durante muchos años en un emplazamiento cercano a un lugar tan representativo como la Rambla.



Figura 338. Don Gil Vicente Alegría y su Circo Ecuestre. Obtenido de:<http://www.zirkolika.com/>

Finalizado ese contrato, los hermanos viajan a diferentes países, tiempo durante el cual sus números sufren alteraciones causadas por diferentes motivos. Algunos de estos fueron el fallecimiento de Ángel en Italia cuyo hijo Enrico queda a cargo de los hermanos; la retirada artística de Adela y posteriormente, tras su nuevo regreso a Barcelona con intención de asentarse en esa ciudad en el año 1893, los fallecimientos de Guiovanni en el año 1895 y nueve años más tarde Enrico. A partir de entonces quedarán sólo dos hermanos: Pietro y Alejandro que actuarían juntos hasta 1907, año en el que deciden separarse.

A pesar de haber recorrido diferentes países, su relación con el Circo Alegría había sido muy importante en sus vidas y se vería especialmente reforzada a partir de que Enrique, hijo del fallecido Ángel y María Alegría Ramírez contrajeran matrimonio así como también lo hicieran Emilia Alegría Ramírez – hermana de María, ambas hijas de los directores del circo- y Alejandro Briatore.

Desde ese momento Enrico, con el sobrenombre de Rico y su tío Alejandro, con el de Alex (Figura 339), forman una de las parejas de payasos más populares de



Figura 339. Rico y Alex. Obtenido de:
<http://circoecuestrealegria.blogspot.com.es/>

la época con un perfil diferenciadamente distanciado del estereotipo clásico de “payaso listo y payaso tonto”, existiendo entre ellos otro tipo de complicidad.

Inicialmente, en sus espectáculos incluían caídas o acrobacias que posteriormente se fueron viendo sustituidas por verdaderas comedias, especialmente, tras la participación en los números de los hijos de Alex, Emilio y Alejandro. Cuando Alex se retiró en 1945, su sobrino Rico continuó trabajando durante un tiempo con los hijos de este.



Figura 340.. Rico, Alex y los hijos de este; Emilio y Alejandro. Obtenido de:
<http://circoecuestrealegria.blogspot.com.es/>

Al mismo tiempo, con otros miembros de la familia que se iban incorporando al espectáculo, se iban creando diferentes números como el formado por Emilio, Alejandro, Clotilde -hermana de ambos-, Ricardo-marido de Clotilde-, Conchita-la hija del matrimonio- y Micaela-hija de Rico-, que actuaban bajo el nombre de Los D'Angolys (Figura 441), realizando malabares de aros, mazas y pelotas de diferentes tamaños.



Figura 441. Grupo artístico Los 4 D'Angoly's compuesto por Alejandro, Emilio y Clotilde Briatore junto al marido de esta, Ricardo Ott. Obtenido de: <http://circoecuestrealegria.blogspot.com.es/>



Figura 442. Los Biarge. Obtenido de: <http://circoecuestrealegria.blogspot.com.es/>

Con la retirada de Clotilde, que se dedicó a atender a su anciano padre, el grupo se disuelve con intenciones de una nueva formación, en esta ocasión formada por Emilio, Alejandro y el hijo de este, Sandro, que con el nombre de El Trio Alegría, presentan un espectacular número de malabares. La historia de este apellido familiar no finaliza aquí sino que continúa extendiéndose en el tiempo, dando lugar a nuevas formaciones de artistas como Los Sandros o Los Biarge.(Figura 442)

Como reconocimiento a esta extensa carrera, en el año 1994, el INAEM otorgaba a la figura de Emilio Briatore, el Premio Nacional de Circo, por su brillante trayectoria internacional, al mismo tiempo que destacan la calidad artística de sus números y su aportación al engrandecimiento de las artes circenses.

IV.2. EMPRESARIOS CIRCENSES

En líneas generales, estas serían algunas de las grandes dinastías circenses de nuestro país, si bien, en un análisis más pormenorizado, podríamos encontrar otras muchas, que a lo largo de la historia y generación tras generación han logrado mantener vivo el espectáculo del circo.

Algunos de estos apellidos ya han sido referenciados en el desarrollo de este estudio, tan representativos estos como el de **Papadopoulos**, apellido que llevaron reconocidos artistas como Ángel Cristo, los Tonitos, Tonito "Toni" o Miss Mara; el de **Segura**, que llevaron Arturo, Atilana, Pinito o Tonito entre otros muchos o el apellido **Quirós** al que, además de todo lo señalado anteriormente, podríamos añadir nombres como el del domador de caballos Rafael Quirós Marquina, el del trapecista y alambrista Eustasio Quirós Oblés, el de la caballista y bailarina Constanza, la alambrista y contorsionista Iluminada o el de Pura y su trabajo sobre el rulo, siendo ellos únicamente una mínima muestra de los hombres y mujeres que a lo largo de la historia del circo de nuestro país han realizado su aportación para que este tipo de espectáculos perdure en el tiempo.

Además, muchos de estos artistas no han limitado su dedicación únicamente a la labor artística dentro de la pista sino que se han embarcado en otros proyectos del mundo circense de un corte más empresarial, apostando en algunos casos por la propiedad de los mismos circos.

A los ya nombrados Segura, Ángel Cristo o Tonetti y su conocido Circo Atlas, habría que añadir otros muchos empresarios, que han posibilitado que el circo

de nuestro país tuviese un reconocimiento internacional, al mismo tiempo que llegaba a todos los rincones de nuestro territorio.



Figura 443 Carteles del Circo Atlas de los Hermanos Tonetti, Circo Segura y Circo Ruso de Ángel Cristo. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/>

Resulta, por tanto, de justicia realizar en este estudio una referencia a estos empresarios que, especialmente durante la época dorada del circo español, apostaron por su proyección y continuidad.

IV.2.1.ARTURO CASTILLA

Una de estas personas es el bilbaíno **Arturo Castilla Rodríguez**. Arturo nace en la capital vizcaína el 22 de octubre de 1916, en el seno de una familia humilde que nada tenía que ver con el circo. Su padre, Raimundo, era jornalero y su madre, María, un ama de casa, que se dedicaba en cuerpo y alma a sacar adelante a su numerosa prole ya que, además, de Arturo, la descendencia aumentaba con Alberto, Fidel, Rosario, Raimundo y Jesús.

Tras una infancia normal en la entidad educativa del Patronato de Iturribide, Arturo continuó sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Atxuri,

animado por las destrezas artísticas que había demostrado desde pequeño. Un tiempo más tarde, esta formación le sirvió para trabajar como escarpatista en los populares Almacenes Simeón. La Guerra Civil, supuso un parón en su vida, como en la de otros muchos españoles. Su familia se mantenía de gracias a la carbonería que el padre había dejado antes de morir. Ante la trágica situación bélica, Arturo comenzó a pensar en hacerse payaso para ganar algo de dinero.

Su experiencia en este ámbito contaba sólo con algunos pequeños números que había realizado para los niños del Sanatorio Marítimo de Gorniz, lugar donde su hermano Jesús había sido ingresado por una lesión en la columna producida por una caída que le obligó a permanecer inmóvil en una cama.

Como ayuda, además de esa frágil experiencia, Arturo contaba con algunos recuerdos de su infancia en los que, en compañía de su padre, había podido asistir a algún espectáculo circense. El primero de aquellos, tenía que ver con un espectáculo de Leonard Parish que en aquel momento visitaba la ciudad y el segundo, en el año 1928, cuando tuvo la oportunidad de ver el enorme Circo Krone, que lo dejó impresionado no únicamente durante su representación, sino con todos los procesos de montaje de la conocida Campa de los Ingleses, a los que pudo asistir y observar cómo tomaba forma ese sueño mágico del circo, con todo lo que lo envolvía.



Figura 444. Circo Krone en Lorca (Murcia), 1915-1920. Obtenido de:
<http://www.rafaelcastillejo.com/>

La cabalgata publicitaria del Krone era espectacular y las funciones que se realizarían durante nueve días eran anunciadas mostrando su fastuosidad. Ochenta leones y tigres a la vez en sus tres pistas, cincuenta caballos adiestrados, un número con veintitrés elefantes, una orquesta formada por sesenta músicos, los mejores artistas de los cinco continentes o los ochocientos animales de su parque zoológico, eran algunos de los atractivos que ofrecían a los espectadores.

Con unas modestas entradas de dos pesetas, las más asequibles que se anunciaban, Arturo pudo disfrutar de tres horas de espectáculo que, sin duda, dejaron en él un poso que perduraría en el tiempo, llegando a convertirle en uno de los empresarios circenses más importantes de la historia.

De este modo, rescató una trompeta abandonada que guardaban en casa y comenzó a dedicarse más de lleno a las actuaciones que anteriormente ya había realizado con el Circo Amateur del Club Deportivo.

Finalizada la guerra creó una orquestina a la que llamó España, con la que representaba piezas populares de la época, obteniendo la posibilidad de trabajar en muchas salas y locales.

Un día decidió dar por finalizado este proyecto y dedicarse a la formación de un grupo de payasos musicales, a los que llamó Hermanos Cape, para lo que contó con tres viejos amigos, Carlos Izquierdo, Pedro Talavera y Esteban Galdós - sus iniciales unidas dieron nombre a estos payasos que lograrían grandes éxitos-.

En el espacio dedicado a los artistas circenses, se desarrolla de forma más pormenorizada la progresión profesional de los Hermanos Cape, por lo que las siguientes líneas, se centrarán más en la faceta empresarial de Arturo.



Figura 445. Los Hermanos Cape en el sanatorio de Gorriz donde el hermano de Arturo había ingresado unos años antes. Obtenido de: www.bilbao.net

Tras años dedicados a la formación de payasos musicales, Arturo barajó la posibilidad de volver a su antiguo trabajo de escaparatasta aprovechando que almacenes como El Corte Inglés o Galerías Preciados solicitaban este tipo de especialista. Pero definitivamente, fue su matrimonio en 1946 con Mercedes Sánchez Rexach, hermana de la esposa de **Manuel Feijoo** lo que hizo que ambos cuñados decidieran montar empresa. Hasta la fecha, Manuel había estado al frente de la empresa familiar, el Gran Circo Feijoo, fundado por su padre Secundino nacido en Calanova (Ourense) en el año 1870.



Figura 446. Publicidad del Gran Circo Feijoo. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/>

IV.2.2. MANUEL FEIJOO

Secundino, con tan solo veinte años, fundaba el circo que tomó como nombre el apellido familiar. Anteriormente, como músico, había pertenecido a la orquesta del Circo Fasy-lugar donde conoció a Francisca Salas, una bella joven malagueña con la que se casó-. Antes de tomar la dirección del circo, la pareja viajó por Europa con un número de toros amaestrados.

Ya con el Circo Feijoo, recorren el centro y norte de España, sugiriéndole a su hijo Manuel que estudie la carrera de veterinaria para poder hacerse cargo de la vigilancia de los animales que aparecen en sus espectáculos.

Así, Manuel finaliza esta carrera aunque su interés estaba más centrado en la contratación de artistas que en los animales por lo que, en 1931, adquiere su propia carpa y prueba fortuna, recibiendo la Medalla al Mérito en el Trabajo.

Más adelante, con el fallecimiento de su padre, comienza a hacerse cargo del circo familiar, hasta que decide emprender su camino junto a su cuñado Arturo.

A partir de ese momento, resulta difícil concretar los éxitos obtenidos por la empresa tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, siendo sin duda, unos de los grandes empresarios circenses de nuestro país. Sus nombres están relacionados con todos los artistas de primera línea de la época, trabajando para ellos en los diferentes circos que dirigieron y en las múltiples giras que realizaron, así como los grandes Festivales Mundiales de Circo que celebraron, que reunían a las estrellas más reconocidas del panorama circense.



Figura 447 Manuel Feijoo y Arturo Castilla con Miss Mara en el Price de Madrid. Imágenes del libro Una vida apasionante en la barra del trapecio. Obtenido de: http://elpais.com/diario/2007/04/29/madrid/1177845863_850215.html

Hablar de Feijoo y Castilla es hablar del Circo Price de Madrid, tanto del estable como del itinerante; del Circo Americano, con el que cosecharon grandísimos éxitos convirtiéndolo, probablemente, en el mejor circo de España de la década comprendida entre 1950- 1960; o del Spanischer National Circus, con el que atravesaron nuestras fronteras para mostrar a otros países la grandiosidad y magnitud de nuestros artistas.

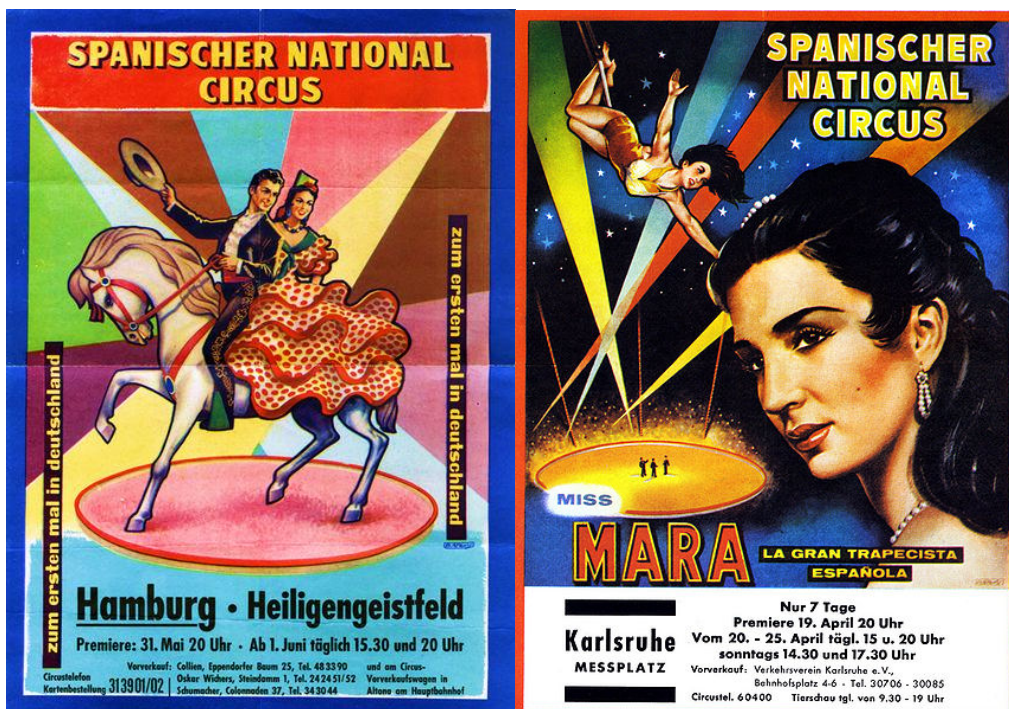


Figura 448. Carteles del Spanischer National Circus (1962-1965). Obtenido de: http://www.circopedia.org/Arturo_Castilla



Figura 449 Cartel y programa revista del Circo Americano, 1960. Obtenido de: <http://www.circopedia.org/>

Otros nombres como el Circo Hungría, el Nazionale de Italia, el Monumental, el Gran Circo de Francia o el propio Circo Feijoo son algunos de los nombres que tuvieron algún tipo de relación profesional con la empresa. Fueron también los encargados de las dos primeras visitas a España del Gran Circo de Moscú en 1970 y 1973 y del Circo Acrobático de Pekín en 1985.

En un recorrido por su trayectoria profesional, resulta fácil acotar la indiscutible aportación que ambos empresarios hicieron al desarrollo de la actividad circense en nuestro país.

IV.2.3. JUAN MARTÍNEZ CARCELLÉ

Pasa igual con otro gran nombre con el que Manuel y Arturo coincidieron en la época dorada del circo en España y que de algún modo, sirvió, dentro de una sana rivalidad profesional, a mejorar sus proyectos artísticos una y otra vez. Se trata de **Juan Martínez Carcellé**.

Gerundense, nacido en Olotun 27 de mayo en el año 1895, donde se encontraba su padre, Feliciano Martínez como coronel de infantería destinado en la Jonquera. Con seis años, tras retirarse del ejército, se marchan a Tortosa, ciudad natal de su madre, María de la Cinta Carcellé. Siendo todavía muy joven, sus padres lo mandan a Madrid donde, con el tiempo, aprobaría unas oposiciones para el cuerpo de Correos y Telégrafos en 1916, llegando a ser jefe administrativo de primera clase.



Figura 450 Juan Martínez Carcellé en su época de director del Price. *De Madrid al circo*. (2008)

El trabajo burocrático pronto dejó de resultarle atractivo además de poco rentable ya que, de las noventa pesetas que ganaba al mes, dedicaba más de la mitad a pagar el alquiler. Fue así que comenzó a llevar la exclusiva de “La Maja de Goya”, una artista que cobraba diez duros diarios y de la que él recibía uno de comisión. Con un par de amigos monta la primera agencia artística. Un tiempo después, tras retirarse de su puesto en telégrafos, decide crear su propia agencia con el nombre de Circuitos Carcellé, con la intención de que sus artistas

de variedades puedan, dentro de estos circuitos, tener mayor movilidad y proyección.



Figura 451. Tarjetas de Circuitos Carcellé. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/tarjeta-publicitaria-circuitos-carcelle-espectaculos~x27851728>

De este modo, poco a poco se fue introduciendo en la contratación de artistas y posteriormente en la promoción de espectáculos. Su gran capacidad para el trabajo era una de sus grandes cualidades, pudiendo realizar infatigables jornadas, con poco tiempo para comer, sin dormir y atendiendo a la vez varias llamadas de teléfono. Un tiempo después, don Juan Carcellé, tal y como era conocido, logró convertirse en uno de los grandes promotores de espectáculos del país.



Figura 452. Portada del Libro J. Carcellé: El Circo Price y sus artistas. Obtenido de: <http://unionamigosdelcirco.blogspot.com.es>

Era tal la cantidad de espectáculos de variedades o circo que podía llegar a tener contratados al mismo tiempo a lo largo de toda la geografía que le pusieron el sobrenombre de "Don Circuitos". En los años veinte, era fácil ver su nombre en todas partes donde se realizase un prestigioso espectáculo, contratando a los grandes cantantes de la época.

A pesar de su gran popularidad, su prestigio se fortaleció aún más una vez finalizada la Guerra Civil cuando, además de encargarse de la gestión del Circo Price madrileño durante casi dos décadas, fue propietario y director de diferentes circos como el Price viajero, el Zoo Circus o el Español entre otros muchos. Además, no se conformó únicamente con presentar en nuestro país circos extranjeros, sino que fue el primero en organizar un Festival Mundial del Circo en Barcelona, en el año 1956.

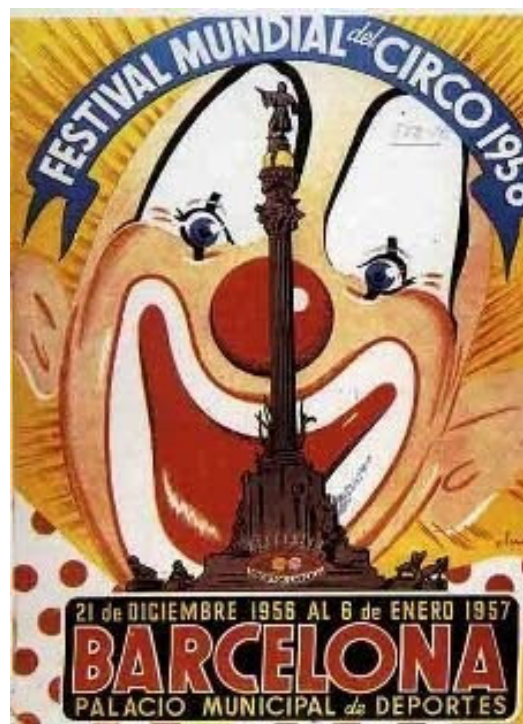


Figura 453. Programa del Festival Mundial del Circo. Palacio de los Deportes de Barcelona, 1956. Circuitos Carcellé. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/> programa-festival-mundial-circo-1956-publicidad-pepsi-

En 1978 fallecía en Madrid a los ochenta y tres años de edad uno de los más importantes empresarios del espectáculo de nuestra historia, dejando tras de sí una larga carrera de éxitos y reconocimientos de diversos estamentos sociales.



Figura 454. Carteles de festivales mundiales de circo celebrados en nuestro país, gracias a empresarios como Carcellé, Feijoo y Castilla. Obtenido de: http://unionamigosdelcirco.blogspot.com.es/2013_03_01_archive.html

IV.2.4. JESÚS CÉSAR SILVA MÉNDEZ (PADRE SILVA)

Con menor proyección empresarial pero con una considerable popularidad encontramos la figura de **Jesús César Silva Méndez** (Figura 455). Nació en Ourense en 1933, en una zona pobre dedicada a la agricultura, pero dentro de una familia burguesa con cuatro hijos. Su padre era arquitecto y él pudo haber seguido el camino de su antecesor y dedicarse a la arquitectura o haber preferido la orientación profesional relacionada con el mundo del espectáculo como hubieran hecho en su momento sus antecesores don Secundino Feijoo-abuelo- y don Manuel Feijoo -tío-, ambos ya nombrados con anterioridad.



Figura 455. Jesús César Silva Méndez. Obtenido de: http://www.youtube.com/watch?v=sjXtICnccfA&feature=youtu.be_gdata_player

Pese a ello, Jesús decidió convertirse en sacerdote jesuita. Inicialmente su labor se dividió en dos vertientes: Por un lado, desempeñaba su función como sacerdote dentro de los circos, dados sus conocimientos acerca de este, algo que había descubierto desde muy pequeño en las relaciones familiares. Por aquella época era joven y lleno de entusiasmo por lo que estuvo en lugares como el Circo Atlas o el Circo California, aunque fue en el Circo Americano con el que mayor relación tuvo, a cargo de la empresa Feijoo- Castilla. Jesús, conocido ya como Padre Silva, se fue ganando el apelativo de capellán del circo.

Realizaba misas los domingos bajo la misma carpa, bautismos y comuniones de los niños que crecían en el circo o asistía a cualquier artista que necesitase de sus servicios. Cualquier momento y espacio era bueno para ello. En algunos artículos de la época se describen situaciones donde el payaso augusto, con la cara maquillada, se arrodillaba sobre el mismo serrín para ser confesado o los

trapezistas y acróbatas haciendo lo mismo tras las cortinas minutos antes de la actuación.



Figura 456. Padre Silva. Obtenido de: http://www.youtube.com/watch?v=sjXtICnccfA&feature=youtube_gdata_player

Por otro lado, el Padre Silva, que durante un tiempo se estuvo preparando para irse como misionero a América, conoció a un grupo de jóvenes, en situación desfavorecida que no estaban de acuerdo en cómo se organizaba la realidad en la que debían subsistir. Fue en ese momento que se unió a su causa y comenzó a tomar forma un proyecto utópico.

Como punto de partida, en la casa de la madre del sacerdote se acondicionaron dormitorios, se crearon aulas y talleres pensando que, con la ilusión de todos, sería posible cambiar esa realidad.

Poco después, con la ayuda de su familia, compraron unas treinta hectáreas de terreno por valor de dos millones y medio de pesetas a las que nombraron como Benposta, donde el Padre Silva fundó “La Ciudad de los Muchachos”. (Figura 457)

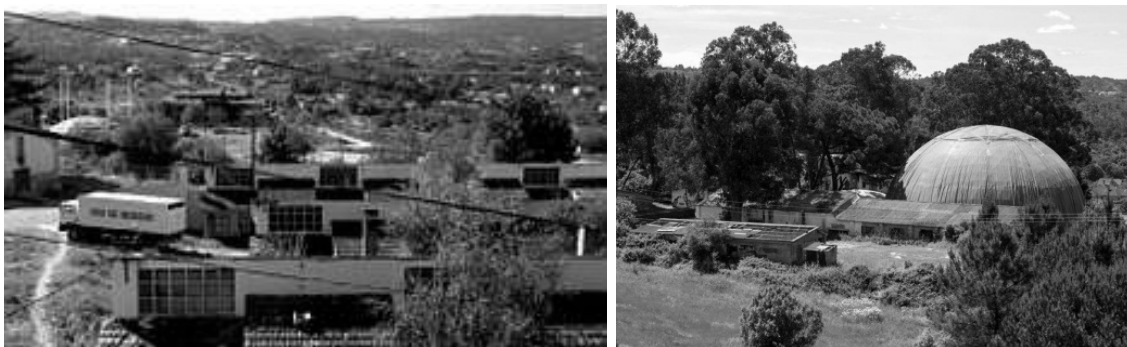


Figura 457. Imágenes Ciudad de los Muchachos. Obtenido de: http://www.lavozdegalicia.es/foto_hemeroteca/2006/12/07/0012_2004108/Foto/o8c3f1.jpg - <http://www.laregion.es/articulo/ourense/ciudad-muchachos-agoniza/20140507174204466177.html>

Con una estructura de funcionamiento democrático, comenzó a tomar forma este espacio dedicado a los jóvenes, que el propio Jesús denominaba “de redención y cambio”. Buscaba, a través del autogobierno y con un innovador perfil social, crear una conciencia de liderazgo en los jóvenes que permitiese cambiar la sociedad.



Figura 558. Moneda de 100 coronas y billete de 500 coronas acuñado en La Ciudad de los Muchachos. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net>

La Ciudad de los Muchachos tenía un funcionamiento democrático, no existía en ella la propiedad privada y era autosuficiente económicamente, llegando a tener moneda propia, lo cual, podría resultar todavía más significativo si se tiene en cuenta que se desarrolló durante largo tiempo en el periodo de dictadura franquista en nuestro país.

Partía de una ley piramidal que colocaba a los fuertes abajo, a los débiles arriba y a los niños en la cumbre, mensaje social que guardaba relación con la formación acrobática circense donde los hombres más poderosos, los portores, aguantan sobre sus espaldas a los más livianos, los ágiles, por lo que esa imagen de jóvenes formando una figura humana con esta organización se hizo identificativa de este colectivo.



Figura 559. Figura piramidal con los portores más fuertes abajo. Imagen representativa de la concepción social que perseguía. Obtenido de: <http://www.youtube.com/watch?v=WRfbvL5aPsU>

De este modo, el proyecto se iba consolidando a través de un grupo de jóvenes que eran capaces, a través del autogobierno, de encontrar un espacio donde formarse como personas, sabiéndose útiles para sí mismo y para sus semejantes.

Dado el conocimiento de las artes circenses que poseía, el Padre Silva, realizaba con ellos pequeñas representaciones, principalmente de payasos, entendiendo que este tipo de actuaciones los colocaban frente al público, frente al otro y era un lugar propicio para ofrecer su esfuerzo y su tiempo y recibir a cambio la satisfacción personal y reconocimiento del otro, en forma de plauso o sonrisa. Si bien, en principio, estas actuaciones eran esporádicas, el sacerdote comenzó a fraguar la idea de poder crear un circo con compañía propia.

Tras diferentes gestiones, al proyecto se le sumaron algunos artistas, como el caso de Nani Frediani, que junto a su esposa Mercedes Guerra, partieron para Ourense y comenzaron a ofrecer formación a los aprendientes que, posteriormente se vería reforzada con la incorporación de más docentes.

A pesar de lo duros inicios, nada logró parar al Padre Silva, avezado en resolver situaciones complicadas. En 1965, El Circo de Los Muchachos, salía a la carretera con cuarenta vehículos y una gran carpa, dispuestos a recorrer toda España y Portugal. Cinco años más tarde, el circo actuaba en Francia, contando en ese momento con una compañía formada por cien artistas que dominaban un gran número de disciplinas circenses, realizando un programa donde se podía disfrutar de una veintena de ellas.





Figura 560. Giras del Circo de los Muchachos. Obtenido de:
<http://www.youtube.com/watch?v=WRfbvL5aPsU>

Los adolescentes recibían una formación durante cuatro años, siendo Benposta una de las primeras escuelas de circo de Europa, junto a la de Moscú.

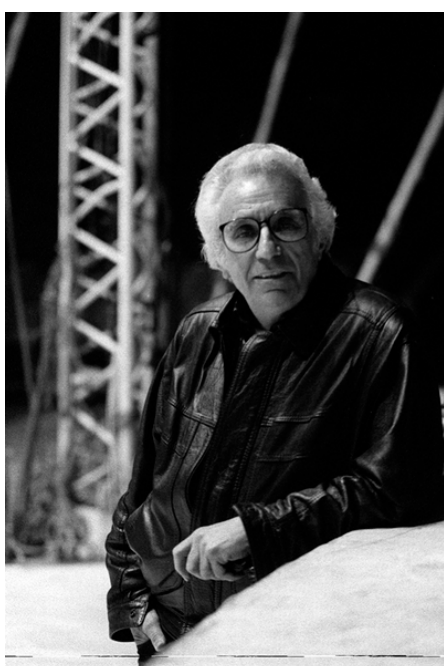
Durante sus actuaciones, los jóvenes artistas tenían todos los gastos de manutención y desplazamiento cubiertos y cobraban un sueldo mensual, el resto de los ingresos se destinaba a sufragar otro tipo de gastos producidos por el espectáculo y a mantener su propia ciudad.

A lo largo de la trayectoria de este circo, sus giras tuvieron alguna que otra decepción, como en su visita a Francia donde se canceló el contrato una vez que se encontraban en el país vecino o en su visita a Estados Unidos, donde las gestiones con algunos empresarios no resultaron muy fluidas. A pesar de estos casos, en líneas generales, en otros lugares como Alemania, Italia, Suiza, Bélgica, México, Colombia, Venezuela, Canadá, Japón o Australia obtuvieron grandes éxitos.



Figura 661. El Circo de los Muchachos en sus actuaciones por diferentes países del mundo.
Obtenido de: <http://www.youtube.com/watch?v=WRfbvL5aPsU>

El Circo de Los Muchachos visitó ochenta y cinco países, donde pudieron mostrar sus cualidades los jóvenes llegados de todo el mundo a Benposta, haciendo realidad lo que era una utopía.



Con setenta y ocho años, Jesús César Silva Méndez, falleció en Ourense el 2 de Septiembre de 2011, dejando tras de sí el recuerdo de un hombre humilde, escondido tras sus enormes gafas de pasta y con su vieja chaqueta de piel negra, que un día creyó que el circo podría ser un buen medio para alcanzar los sueños.

Figura 662. Jesús César Silva en 1996. Obtenido de: http://elpais.com/diario/2011/09/03/necrologicas/1315000802_850215.html

IV.2.5. LUIS CORZANA

La historia del circo en nuestro país no puede tampoco olvidar el nombre de **Luis Corzana**. Apasionado por el circo, comenzó sus andaduras con actuaciones propias. Junto a sus ocho caballos, recorrió diferentes pistas europeas aunque años más tarde fue su hija Carmencita quien continuó con esta afición llegando a convertirse en una gran amazona y dejando a su padre dedicado a la dirección y el cargo de seis circos con los que había trabajado anteriormente dentro y fuera de nuestras fronteras.

Al mismo tiempo, el empresario gestionaba actuaciones de artistas dentro de su propio programa o para otros, como cuando gestionó la visita del conocido Grock al Price Madrileño de don Mariano Sánchez Rexach en el año 1920. A lo largo de una extensa carrera, cientos de anécdotas conforman su vida personal y la del circo de nuestro país.

Eco Artístico

Madrid 25 de Enero de 1910

Año II.—Núm. 10

COMUNICADO

SR. DIRECTOR DEL Eco Artístico:

Muy señor mío: Ruego á usted inserte en el periódico de su digna dirección los siguientes hechos:

La artista Paquita Vera debía debutar el 3 del corriente en el Salón Novelty, de Valladolid, y por hallarse actuando en Valencia no pudo verificar su debut en el día marcado, sin que de ello mediase el oportuno aviso. A su regreso me dió su conformidad para debutar el 9, fecha que igualmente dejó incumplida, alegando que se hallaba muy cansada. Solicité se aplazase para el 20, y como la empresa juzgó este proceder poco serio, decidió prescindir de esta artista, lo que originó que la contratase para esta fecha en el Cinematógrafo Oriental, de la misma localidad. Pretendió se adelantase su debut para el 18, por así convenirle, y la nueva empresa se vió imposibilitada de acceder á este deseo por tener ya combinadas las fechas.

En vista de esta negativa no aceptó los anticipos, y se decidió por la proposición de otro agente que la ofrecía el mismo contrato para debutar el 14 en el Salón Novelty. Si los hechos que se mencionan son más que suficientes á probar el proceder poco serio de esta artista, aún quedará más patente si se tiene en cuenta que el origen de todo ello fué el ofrecer una empresa 5 pesetas más que la otra.

La Unión de Agentes, con objeto de no perjudicar los intereses de ninguna empresa, acordó dejar sin efecto los contratos que esta artista había firmado, castigando así la injustificada ambición.

Le anticipa mil gracias y se reitera de usted muy atento seguro servidor q. s. m. b.

LUIS CORZANA.

GALATHEA VALERIE

PHOTO FELIX PEREZ

Boletín artístico... 50 cts.
 España... 50
 Portugal, Madrid... 2.00 pes.
 París y Portugal... 2.50
 Remesas, extranjero... 6 ct.

Figura 663. Comunicado del empresario Luis Corzana a la Revista Eco Artístico. Madrid, 25 de enero de 1910. Obtenido de: <http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query...name=Eco+art%C3%ADstico>.

El ataque en Zaragoza de cinco leones al domador Keller, los tigres y panteras abatidos por la policía lusa en 1942 tras escaparse después de una colisión de los vehículos que trasladaban a las fieras para un espectáculo, el fallecimiento en Lérida de una gimnasta sobre pértiga alemana en el año 1936 y otras muchas fueron las vivencias que marcaron la carrera de Corzana y que nos muestra la esencia del circo de la época.

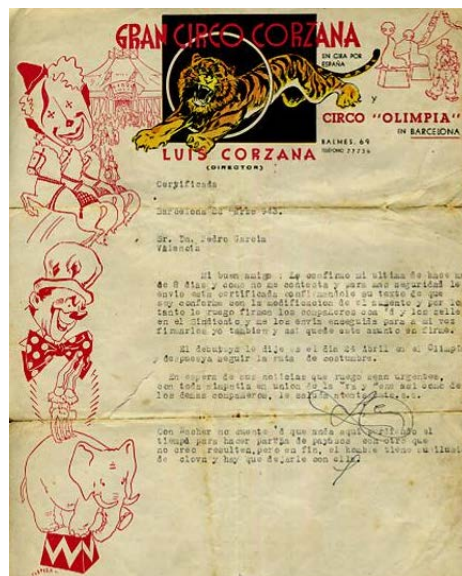


Figura 664. Carta del empresario Corzana con el encabezamiento del Circo que toma su apellido y referencia al Circo Olimpia de Barcelona, 1943. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/carta-director-circo-gran-circo-luis-corzana-1943-original~x40239845#descripcion>

Su trayectoria profesional estuvo ligada durante mucho tiempo al Circo Olimpia Barcelona, siendo un reconocido empresario de espectáculos de la ciudad.

IV.2.6. PEPITA HERVÁS



Figura 665. Imagen de Pepita Hervás en su participación para el documental de TVE *Teatro Chino de Manolita Chen*, 2012.

Obtenido de:

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-documental/documental-teatro-chino-manolita-chen/1575683/>

Por señalar alguna de las mujeres que también han ejercidos como empresarias circenses, citamos a **Pepita Hervás** (Figura 665), nacida en la localidad valenciana de Catarroja. Pertenece a la tercera generación de artistas que comenzó con su abuelo paterno, un comerciante de grano que no tenía nada que ver con el circo. De talante bohemio, amante del flamenco y el circo, enviudó muy joven, abandonando, tras el fatal acontecimiento, la que había sido su vida y adquiriendo un circo. Bajo su carpa

actuaron artistas como Ángel Cristo, Tonetti, Los Hermanos Cape o El Gran Picasso entre otros. Progresivamente, la empresa dirigida por Pepita, fue derivando hacia las grandes revistas de teatro, aunque su descendencia no continuó con la profesión circense.

La zona de nuestro país más reseñable donde, sin duda, centraban su actividad empresarial la mayoría de los citados referentes empresariales circenses, era Cataluña. Allí, los Hermanos Amorós-Silvestrini –compuesto por Lucas y Francisco Amorós junto a Osvaldo Silvestrini- llevaron a los mejores artistas de la época desde que, en los años cuarenta, se unieran como empresa



Figura 666. Catálogo de la exposición *Amorós Silvestrini i els seus pallassos*. Festival Internacional de Pallassos de Cornellà de Llobregat, 2006. Obtenido de: <http://telegrama.eu/index.php?/editorial/amoros-silvestrini/>

IV.2.7. LUIS RALUY

Arraigado a tierras catalanas encontramos también el Circo Raluy, propiedad de **Luis Raluy Iglesias**. Luis nació en 1911 en Francia, en la localidad de Carcasona, descendiente de una familia catalano-aragonesa. Criado en San Adrià de Besos, localidad barcelonesa, mostró desde muy pequeño gran interés por las artes circenses.

La economía familiar era precaria y no alcanzaba para pagar una entrada para ver estos espectáculos por lo que, Luis miraba, una y otra vez, los circos que pasaban junto a su casa para actuar en la ciudad, aumentando así su curiosidad y deseo por descubrir ese mundo maravilloso. Un día, el pequeño Luis, logró

furtivamente ver lo que sucedía debajo de la carpa: lo que allí encontró superaba con creces sus expectativas, quedando seducido de por vida por el mundo del circo.

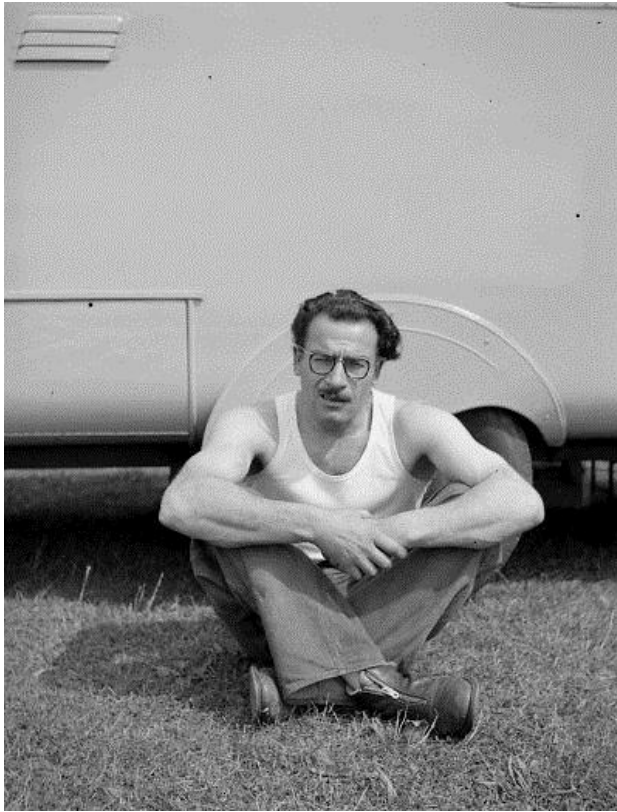


Figura 667. Luis Raluy Iglesias. Obtenido de:
<http://blogs.ccrtvi.com/>

También durante la infancia y con amigos, solía ir a las playas de la Barceloneta a ensayar ejercicios de acrobacia y de barra fija. La ciudad tenía entonces mucho movimiento cultural, disponiendo de locales que servían como espacio de encuentro a los artistas, como podía ser el Circo Olimpia o el London Bar. En este entorno, Luis tuvo la posibilidad de contactar con personajes como Juanito Siles con el que acabó participando del trío de acróbatas Los Keistone o el popular Oliveira, con el que, junto a Sebastián formaban Los

Oliveiras. Ambas agrupaciones le llevaron a recorrer pistas de toda Europa.

Tras estallar la Guerra Civil, Luis volvió a su casa de Sant Adrià del Besós, lugar donde fue contratado por los circos que todavía quedaban en activo en aquel periodo, como el Feijoo, el Royal o el Maravillas entre otros.

Los artistas se seguían reuniendo en el popular London Bar, donde algunos de ellos, que no habían sido contratados o que habían rechazado ofertas, decidieron alquilar una carpa en la que realizar sus actuaciones donde compartir gastos y poder repartirse los beneficios que obtuviesen con las entradas. Este negocio de ganancias porcentuales no parecía convencer a Luis que decidió trabajar con sueldo fijo aún con el consecuente riesgo de ingresar

menos que sus compañeros que, además, presentaron un programa que tuvo muchísimo éxito y les facilitó la asistencia de muchísimos espectadores.

Con el dinero obtenido, algunos de estos artistas, entre los que se encontraban nombres como el de Silvestrini, quien fue socio de Amorós, pudieron adquirir sus propios materiales circenses, no así Luis que tuvo que esperar más tiempo.

En ese lugar de reunión social conoció a Marina Tomás Jorba, una joven de buena posición social natural de Igualada (Barcelona) que lo dejó todo por su amor al barrista y con la que tendría cuatro hijos varones, Luis, Carlos, Eduardo y Francis.



Figura 668. Los hijos de la pareja: Luis, Carlos, Eduardo y Francis. Obtenido de: <http://www.raluy.com/historia/?lang=es>

Juntos comenzaron a ensayar un número de “hombre bala”, con el que cosecharon grandes éxitos en los mejores circos europeos (Figura 669).



Figura 669. Marina Tomas Jorba junto a Luís, Carlos y Eduardo en el cañón utilizado para su espectáculo. Años 50. Obtenido de: <http://www.raluy.com/historia/?lang=es>

En 1960, trabajaron con el Circo do Brasil, junto al que recorrieron durante dos temporadas lugares tan exóticos como Madagascar, Singapur, Hong Kong o Vietnam . A su regreso, de nuevo realizaron giras por el viejo continente, donde

Luis pudo poner en práctica otros números que mostraban su capacidad e ingenio para crear pequeños artilugios que le permitían crear números como el del triple *looping* que realizaba un vehículo pilotado para caer sobre una red.



Figura 670. Postal de Les Raluy's del Cirque d'Hiver de Paris. Obtenido de: <http://www.lavanguardia.com/fotos/20120530/54301840762/un-hombre-bala-en-el-circo-raluy.html>

Iniciada la siguiente década, en 1972, la familia Raluy pudo adquirir su primer circo en Portugal, llamado Circo París, nombre que cambiaron por el de Circo Alabama y posteriormente por el de Circo Moscovo. En 1975, dado el complicado ambiente social y político que vivía el país vecino en ese periodo, decidieron volver a España, camuflando los materiales en trasportes de mudanzas. Una vez atravesadas las fronteras, el circo volvió a cambiar de nombre. Primero lo denominaron Circo de Moscú, no contando con la aprobación de una parte de los empresarios, por lo que pasó a llamarse Ringling lo que podía suponer un problema legal con el conocido circo estadounidense, por lo que finalmente tomó el nombre de Ringland.

Ya en España, presentaban sus espectáculos a través de unas buenas campañas publicitarias, como cuando anunciaban sus tres tiburones, los cuales habían sido creados aprovechando la capacidades plásticas de Francis o utilizando el gancho de “El pulpo gigante de las Bermudas”.

Años más tarde, el circo comenzó un periodo de decadencia, por lo que la familia decidió trasladarse a países donde las tecnologías no supusiesen una competencia, por lo que giraron por el continente africano, durante dos temporadas. Después de estas giras y poco antes del fallecimiento de su padre el 20 de mayo de 1984, los hijos de la familia Raluy decidieron tomar caminos diferentes.

De este modo Luis y Carlos continuaron con la dirección del Circo Ringland y Eduardo y Francis, crearon el Circo Williams, que posteriormente cambiaría su nombre por el de Circo España y después sufriría las modificaciones necesarias hasta terminar con el definitivo: Circo Raluy.

Así, las carreras profesionales de los hermanos Raluy continuaron girando por separado, reuniéndose a lo largo del tiempo, para compartir algunas giras.

Algunos de sus descendientes continuaron la profesión circense, finalizando nuestra referencia a estos empresarios, en el Museo-Circo Raluy, donde Luis y Carlos fueron premiados por el INAEM en el año 1996, por sus méritos artísticos y su labor en la difusión del circo español.



Figura 671. Carlos y Luis Raluy. Obtenido de: <http://www.raluy.com/home.html>

Dicho circo, posee una interesante colección de caravanas antiguas de diferentes países europeos, ofreciendo un espectáculo muy cuidado, dentro de un entorno que genera una atmosfera especial. También han sido reconocidos con, entre otros, el Premio Nacional de Circo en 1996, el Premio Max de Circo en 1999 o la Cruz de St. Jordi en 2006.





Figura 672. Imágenes carromatos, carpa y London Bar Circo Raluy. Obtenido de:<http://www.raluy.com/>

IV.2.8. JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ VILLA



Figura 673. José María González Villa. Obtenido de: <http://www.grancircomundial.com/historia-del-gran-circo-mundial/jose-maria/>

Un año antes de la entrega del Premio Nacional de Circo por parte del INAEM al Museo Circo Raluy, era premiada otra empresa circense en reconocimiento a la labor desarrollada y contribución al engrandecimiento de las artes circenses. Al frente de esa empresa, la figura de don **José María González Villa**, director del Gran Circo Mundial. Nacido en 27 de septiembre de 1940, este extremeño (Badajoz) llegó a Madrid siendo todavía un joven que trabajaba en una cafetería de la Puerta del Sol.

Allí conoció a los señores Feijoo y Castilla. En el año 1960, cuando estos sustituyen a Juan Carcellé en la dirección del Circo Price, José María comienza a trabajar para ellos.

En el año 1976, junto a sus hermanos Fernando y Rafael, con el nombre de Hermanos González, presentan una serie de espectáculos, con los que logran un gran éxito de público y crítica.

Un año más tarde, José María decide dedicarse de lleno al circo para lo que compra unas carpas de segunda mano y un conjunto de caravanas. En los años 1980 y 1981, funda los circos World y Rastelly que tienen un buen funcionamiento, siendo el Gran Circo Mundial (Figura 675) el que recibe los mayores elogios de la crítica especializada desde sus inicios, lo que hizo que poco a poco su presencia en las grandes capitales se multiplicase y la calidad de sus espectáculos mejorara.



Figura 674. Cartel del Gran Circo Mundial. Obtenido de: <http://www.valenciayuntamiento.org/>

Su desarrollo está indiscutiblemente unido al nombre de José María González Junior, hijo del empresario y director, fallecido tras un trágico accidente en el año 2002, cuando aún no contaba con treinta años de edad. A pesar de su juventud, había recibido diferentes galardones como el Premio Nacional de Circo o la Medalla de Plata de las Bellas Artes, siendo por aquel entonces director artístico del circo.



Figura 675. Carpa Gran Circo Mundial. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com>

Considerado como uno de los grandes circos españoles y europeos, recorre diferentes países con las actuaciones de los mejores y más reconocidos artistas de todo el mundo.

IV.2.9. RAFAEL PLÁ

De forma más reciente, también recibía el galardón del INAEM otro circo, el conocido como Circo Gran Fele, por su trayectoria creativa, su labor de recuperación y restauración del circo y por formar jóvenes artistas. Así mismo destaca su colaboración con diferentes universidades y la divulgación del circo español en ámbitos internacionales.



Figura 676. Rafael Pla, director de la compañía Gran Fele con el Premio Importante 2009. Obtenido de: <http://www.levante-emv.com/cultura/2009/05/10/importante-tierra-reconozcan-trabajo/587806.html>

A la cabeza de dicho circo, **Rafael Plá**, que pretende abordar su labor de empresario circense desde un punto de vista poético, considerando que las representaciones no deben ser únicamente la sucesión de un número tras otro sino que debe haber una unidad común que las relacione, es decir, Rafael intenta que en sus espectáculos haya una temática general impresa donde los aspectos teatrales toman gran importancia.

Su circo es pequeño, armado con una carpa de veinticuatro metros cuadrados, doce artistas, cuatro músicos y dos técnicos, que toman el relevo del circo que fundó el ventrílocuo Gran Fele, padre de Rafael.



Figura 677. Rafael Pla padre en un número de ventriloquía. Obtenido de: <http://placomix.blogspot.com.es/2012/09/recuerdos-gran-fele.html>

Tras el fallecimiento del patriarca, Rafael y su hermano, que formaban un dúo de payasos conocido como los Hermanos Pla, continuaron con la compañía orientando sus números hacia un público infantil y centrados en la animación callejera.

En 1993, Rafael decide continuar su aventura en solitario por lo que se separa de su hermano y funda el Circo Gran Fele que, de algún modo, recoge en su esencia la filosofía de su director, adquirida durante su trayectoria profesional.

Sus giras nacionales, se han centrado principalmente en la zona de levante y las dos Castillas, aunque progresivamente ha ido ampliándola llegando a visitar lugares como Sevilla, Navarra, Madrid, o las Islas Canarias entre otros.

Igualmente, ha trabajado en países como Brasil, Finlandia, Portugal, o México, actuando en lugares tan especiales como el campamento de refugiados saharauis de Tindouf.



Figura 678. Imágenes de un espectáculo en el Circo Gran Fele. Obtenido de: <http://www.circogranfele.com/>

Dentro de los servicios de la empresa, encontramos una pequeña escuela de circo, donde el público puede probar sus habilidades, la organización de eventos para diferentes colectivos o la Feria de las Maravillas, ambientada en las antiguas ferias ambulantes.

IV.3. APASIONADOS DEL CIRCO

Cerrando esta revisión historia al circo en nuestro país, no deberíamos hacer únicamente referencia a artistas, dinastías circenses y empresarios, ya que a lo largo del tiempo, ha habido muchas personas, apasionadas de este tipo de espectáculos, que han ayudado a su difusión y mantenimiento, encontrando entre ellos, escritores, periodistas, coleccionistas o simplemente, amantes del circo. Por ello, se dedica en las siguientes líneas una breve mención a algunos de ellos.

IV.3.1. JORDI ELIAS I CAMPINS

Jordi Elias i Campins (1912- 1972), fue un escritor polifacético, con diversas publicaciones, participación en la prensa y revistas catalanas en las que recogía, principalmente, temas relacionados con Gaudí, la historia y geografía de Cataluña y el circo (Figura 679).



Además de diferentes publicaciones sobre estos temas, entre los años 1956 y 1962 fue el editor de la Revista Circo (Figura 679) la que, con el paso del tiempo, se ha convertido en un referente de estudio y análisis de la situación de este tipo de espectáculo durante ese periodo, contando entre sus habituales colaboradores con periodistas y artistas de la época que tenían relación directa con el mundo del circo.

Figura 679. Jordi Elias i Campins.
Obtenido de: <http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana>



Figura 680. Portada del primer número de la revista mensual Circo, Barcelona, 1 de noviembre de 1956. Obtenido de: <http://www.diba.cat/xbcr/default.htm>

IV.3.2. SEBASTIÀ GASCH



Figura 681. Sebastià Gasch. Obtenido de: <http://www.escriptors.cat/autors/gaschs/>

Uno de estos colaboradores, fue **Sebastià Gasch** (Barcelona 1897 - 1980), periodista y crítico de arte que durante mucho tiempo revalorizó, a través de sus comentarios en prensa y publicaciones, géneros como el cine, el *music-hall* o el circo. Su compromiso con este arte, le llevó a recibir la Medalla de Honor de Amigos del Circo en 1956 o la Insignia de Oro y Brillantes del Circo tres años más tarde (Figura 681).

IV.3.3. JOSÉ MARÍA ARMERO

El ya fallecido, **José Mario Armero**, abogado de profesión, especializado en relaciones internacionales y periodísticas, incluía en algunos de sus artículos de prensa temas relacionados con el circo, su gran pasión, siendo un reconocido coleccionista sobre el tema, lo que le llevó, entre otras publicaciones, a realizar un recorrido por la historia del circo en nuestro país, junto a otro de estos apasionados compañeros de afición, como lo era el periodista, editor, guionista y crítico literario Ramón Pernás.

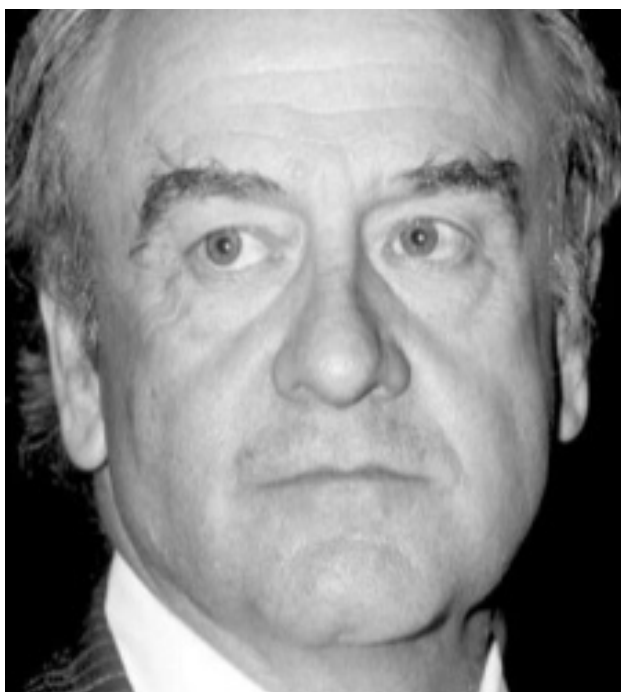


Figura 682. José Mario Armero (izquierda) y Ramón Pernás (derecha). Obtenido de:<http://ecodiario.economista.es/interstitial/volver/50023286782/sociedad/noticias/3406920/09/11/Desaparecidos-con-poder-en-Espana-VII-Jose-Mario-Armero-servidor-del-Estado.html#.Kku8fOcpErKSFhT> y <http://galegos.galiciadigital.com/es/ramon-pernas>

I.V.3.4. JORDI JANÉ

Con similar perfil polifacético, encontramos al barcelonés **Jordi Jané** (1947), crítico e historiador de circo, que, entre otras muchas acciones relacionadas con este ámbito, ha publicado diversos libros sobre esta temática, siendo comisario

de exposiciones o colaborando en documentales, siempre en torno al mundo del circo.

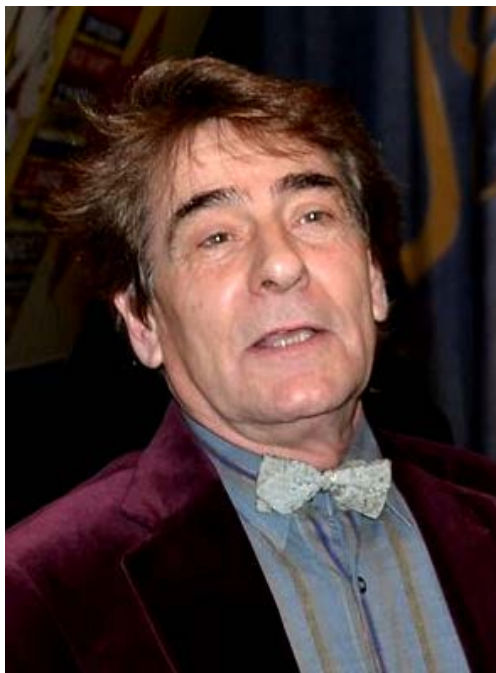


Figura 683. Jordi Jané. Obtenido de:
<http://www.payasoenrico.com/>

I.V.3.5. GENÍS MATABOSCH

En la actualidad, uno de los nombres de referencia en nuestro país por su dedicación al mundo del circo, es **Genís Matabosch**, voz cualificada dentro de este ámbito, por su conocimiento sobre la materia. Diferentes publicaciones recogen sus artículos y opiniones, ha dirigido algunos de los festivales más importante de nuestro país, colaborado como miembro asesor del INAEM o proyectado el Museo del Circo de Albacete, siendo probablemente, la persona que disponga del mayor archivo circense de España.

La ciudad Manchega, además de amparar este museo, lleva realizando desde hace unos años un *Festival Internacional de Circo*, donde se dan cita prestigiosos artistas de todos los países.



Figura 684. Genís Matabosh como director del Festival Internacional del Circo Ciudad de Figueres 2014. Obtenido de: [http://www.festival delcirc.com/es/el_director/](http://www.festivaldelcirc.com/es/el_director/)

IV.4. FESTIVALES, ENCUENTROS, CENTROS, PUBLICACIONES

Este tipo de encuentro se realiza, en mayor o menor medida, en muchos lugares de la geografía española, siendo algunos los que por diferentes motivos han alcanzado mayor difusión y proyección, como es el



Figura 685. Imagen en Mercadal dentro de La Fira del Circ Trapezi. Obtenido de: <http://www.diaridetarragona.com/reus/23319/circo-con-mayusculas>

caso de la *Feria del Circo Trapezi*, (Figura 685) reconocida con el Premio Nacional de Circo del INAEM en el año 2012, por su compromiso con la nueva creación española, así como la proyección internacional de las artes circenses, acercándola a todos los públicos. Igualmente, valora su papel como foro para el intercambio de artistas, programadores y compañías, así como su contribución a la economía y el turismo, convirtiéndose desde sus inicios en 1997, en una cita de referencia en el panorama circense europeo.

Otro ejemplo sería el consolidado *Festival Internacional de Payasos de Cornellá* (Barcelona) (Figura 686)



Figura 686. Cartel decimosexta edición del Festival Internacional de Pallasos de Cornellá, Barcelona. Obtenido de: <http://clownplanet.blogspot.com.es/>

Publicaciones y espacios de investigación como el de la *Revista Artez* (Figura 687) editada en el País Vasco, donde se tratan diferentes tendencias artísticas entre las que se incluye el circo; *La Ratonera* (Figura 688) revista asturiana de teatro que también aborda estos temas; o *ZircoliKa* (Figura 689), revista trimestral dedicada a las artes circenses, nacida en el año 2004 y que ha ido experimentando una notable evolución, convirtiéndose en la actualidad en la de mayor repercusión, conforman entre otras, algunas de las publicaciones que aportan su grano de arena a la difusión del circo. No habría que olvidar tampoco la publicación digital *Infocirco* [www.infocirco.com] (Figura 690) que, en poco tiempo, se ha convertido en referente obligado de consulta o *El Ambidextro* (Figura 691), periódico de información circense que en blanco y negro y con un formato de página grande, publicó durante mucho tiempo la Asociación de Malabaristas de Madrid.



Figura 687. Revista Artez. Obtenido de: <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez157/portada.php>

La Ratonera

BUSCAR

REVISTA ASTURIANA DE TEATRO

INICIO REVISTAS **▼** NÚMEROS ANTERIORES PDFS SUSCRIBIRSE CONTACTAR



La Ratonera, n.º 37

FEBRERO 2013

SUMARIO

Editorial: Revistas y bibliotecas
De ayer a hoy
El caldo y el cultivo: tele y visión
Amistades peligrosas
'La Xata la rifa'
Mouawad en Santander
.....
...

Figura 688. La Ratonera. Obtenido de: www.la-ratonera.net



Figura 689. Revista Zirkolika. Obtenido de: <http://www.zirkolika.com/>

INFOCIRCO.com

Noticias Elencos Fotos Videos Artículos Archivo Enlaces Giras Eventos Anuncios Tienda **BUSCAR**

Contacto Propósito Publicidad Mapa web

INFOCIRCO.com

Miércoles 13 de agosto

"Patch" Adams (US) revolucionó Viña del Mar (CL)

El pasado 4 de agosto "Patch" Adams dio una conferencia en Viña del Mar. [Leer más](#)



"Corteo" (CA) añade más funciones en Chile



"Corteo" debutará en Chile el 19 de agosto.

A pocos días para que debute "Corteo", el nuevo show que Cirque du Soleil viene a presentar en Chile, y ha tenido tal éxito en la venta de entradas que los encargados de la producción volvieron a suma... [Leer más](#)

Adiós a Robin Williams (ES)

Antes de ayer falleció Robin Williams, extraordinario actor que popularizó la figura de "Patch" Adams en una película que dio a conocer la labor del doctor de la risa. [Leer más](#)



Robin Williams en una de las escenas más conmovedoras de

Seleccionar idioma **▼**

Con la tecnología de **Google Traductor**

AGOSTO 2014						
L	M	X	J	V	S	D
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

[anterior](#) [siguiente](#)

ARTÍCULO

Cuando Pepe Carroll (ES) soñó vivir en el País de las Maravillas

[Leer más](#)

Figura 690. Infocirco. Obtenido de: <http://www.infocirco.com/>



Figura 691. Revista Ambidiextro. Formato digital.
Obtenido de: <http://carampa.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/07/Amb%2056%20web.pdf>

A dicha Asociación (Asociación de Malabaristas de Madrid) le fue concedida el Premio Nacional de Circo en el año 2011, en reconocimiento a su labor a lo largo de quince años en la formación de especialidades circenses, así como por la producción de nuevos proyectos de creación.

Ubicada en la Casa de Campo de Madrid, se encuentra su Escuela de Circo Carampa (Figura 692), donde se desarrolla esta labor desde hace muchos años, encontrando a lo largo del tiempo y la geografía otras escuelas como la Escola de Circ Rogelio Rivel de Barcelona(Figura 693), la Oreka Zirko Eskola de Pamplona, actualmente en revisión de su programa formativo (Figura 694) (Navarra) o el CAU, Escuela internacional de teatro y Circo en Granada (Figura 695), teniendo cada una de ellas un perfil y evolución diferenciada, si bien, a todas ellas habría que sumarle otros pequeños espacios de formación que poco a poco se van consolidando.



Figura 692. Escuela de Circo Carampa, Madrid. Obtenido de: <http://carampa.com/>

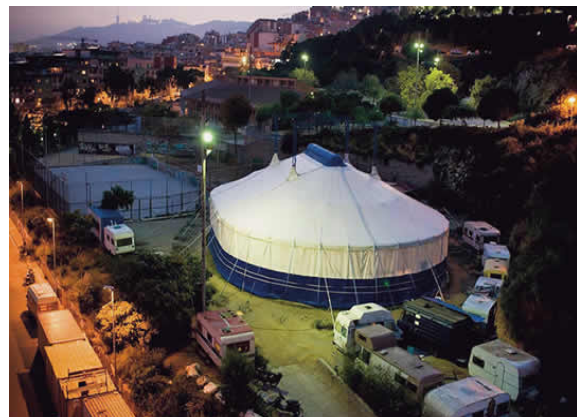


Figura 693. Escola de Circ Rogelio Rivel. Obtenido de: <http://www.escolacirrr.com/>



Figura 694. Escuela Navarra de Circo Oreka. Obtenido de: <http://escuelanavarradecirco.com/>



Figura 695. Escuela Internacional de Circo y Teatro CAU. Obtenido de: <http://www.caugranada.es/>

Igualmente, las distintas asociaciones relacionadas con el circo, como son el madrileño *Club de Payasos y Artistas de Circo* (Figura 696) y la *Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circenses* -la cual publica desde hace un tiempo su propia revista llamada *Chapito* (Figura 697)-, la *Unión de Profesionales del Circo de Cataluña* (Figura 698), la *Asociación de Circo de Andalucía* (Figura 699) y otras muchas repartidas a lo largo de la geografía española, sirven como lugar de encuentro para trabajar de forma conjunta en el desarrollo del circo.



Figura 696. Sede del Club de Payasos y Artistas de Circo. Payaso Enrico. Obtenido de: <http://www.clubdepayasos.es/>



Figura 697. Web de la Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circenses y Portada de la Revista Chapito que publica la Asociación. Obtenido de: <http://www.amigosdelcirco.com/>



Figura 698. Associació de Professionals de Circ de Catalunya Obtenido de: <http://www.apcc.cat>

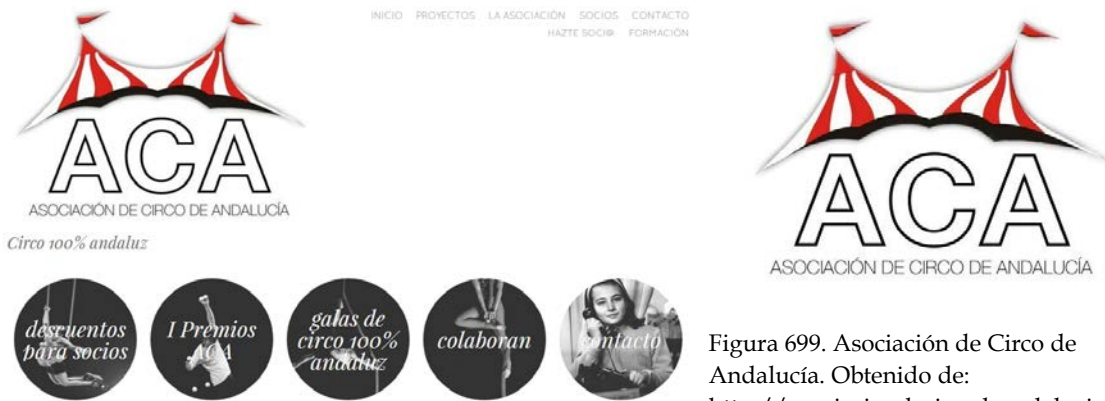


Figura 699. Asociación de Circo de Andalucía. Obtenido de: <http://asociaciondecircodeandalucia.com>

En el año 2015, la Unión de Profesionales y Amigos del circo, recibió el Premio Nacional de Circo otorgado por el INAEM, por propiciar el encuentro de profesionales de diferentes generaciones de circo, así como por el reconocimiento que realiza de las consolidadas trayectorias circenses, manteniendo siempre un voluntad de diálogo y encuentro entre las diferentes realidades del circo y las instituciones. Desde sus inicios en el año 2004 y con más de trescientos miembros, han perseguido siempre la dignificación y reconocimiento del sector.

Otros proyectos como *La Central Del Circ* (Figura 700), el histórico *Ateneu Popular 9 Barris* (Figura 701) y la centralización de recursos bibliográficos en la Biblioteca de este barrio barcelonés relacionado con la historia del circo o las aportaciones gráficas del Payaso Enrico (Figura 702), son algunos de los ejemplos, de estas pequeñas aportaciones que acaban creando una red de colaboraciones y proyectos compartidos, que mantienen con vida este arte.



Figura 700. La Central Del Circ en Barcelona. Obtenido de: <http://www.lacentraldelcirc.cat/es/visitad-la-central-del-circ>



Figura 701. Ateneu Popular 9 Barris.
Obtenido de: <http://www.ateneu9b.net/>



Figura 702. Payaso Enrico. Obtenido de: <http://www.payasoenrico.com/>

IV.5. CURIOSIDADES

Y es que, en el mundo del circo, caben todas las vidas, entrelazándose y multiplicándose casi de forma infinita. A los grandes éxitos y reconocimientos se le unen historias peculiares, invisibles o anecdóticas.

Valga como ejemplo la vida de Adolfo Santiago, conocido como **Profesor Turdy** (Figura 703), el cual representó en algunos de sus números a Charlie Chaplin, una vez que este había fallecido. No se trataba de una imitación, sino de una representación surgida de la admiración por este personaje. Por poco dinero el artista realizaba este papel en pequeñas apariciones en barracas de feria y escaparates de las tiendas. Para ganarse la vida, hacía juegos de manos por cafés

y bares de los pueblos de España, viendo más indiferencia que interés en los clientes del local.

Para poder subsistir, trabajó en actuaciones cómicas en plazas de toros o en barracones de feria, entre ensordecedores sonidos de las atracciones y burlas o insultos de un público desagradecido que encontraba en la ridiculización del artista un motivo de diversión.



Figura 703. Libreto de fotografías del Profesor Turdy. Obtenido de: <http://www.todocoleccion.net/>

Entre 1936 y 1939, la vida de Adolfo tiene uno de los muchos episodios curiosos que conformaron su vida. Actuando con un pequeño espectáculo de magia en Valencia, comenzó la guerra. Detenido un tiempo más tarde por los republicanos, logró escapar, encontrando un campamento de húngaros cuyo responsable pertenecía a la familia de Ángel Cristo. Eran otros tiempos. Adolfo se enroló con la compañía, realizando pequeños números de magia y una adaptación de su papel de Chaplin, con un estilo propio a las características del circo. Con él recorrió, entre disparos y bombardeos, el Levante español y Cataluña.



Figura 704. Imagen del Profesor Turdy. Obtenido de: www.todocoleccion.net

Más tardes, los escasos ingresos obligaron a la compañía a dividirse en pequeños grupos que comenzaron a actuar por separado en diferentes poblaciones a cambio de donativos de comida.

Sus espectáculos comenzaron a cosechar cierto éxito, disponiendo de huevos, patatas, frutas o cualquier otro producto recogido en sus actuaciones que posteriormente reagrupaban en el campamento instalado en Barcelona tras la antigua cárcel modelo.

Fue tal su repercusión que dicho campamento se acabó convirtiendo en un auténtico mercado donde multitud de barceloneses acudían a adquirir productos.

El Profesor Turdy representa quizá, esa otra cara del circo, es decir, esas personas invisibles que parecen esconder una historia, miles de historias detrás de los focos. Como también sucedía con **Madame Duclós**, uno de los personajes más intrigantes del circo español de la posguerra, cuyo verdadero nombre no era Jeanne Duclós, sino condesa Radeski, una aristócrata polaca que llegó a España con su marido, un oficial francés que murió luchando con el ejército del General Franco. Instalados en el Hotel Ritz de Madrid, sus actuaciones alcanzaron mucho éxito entre los años 1941 y 1943.

Si bien no existen datos fiables acerca de esta mujer de gran belleza, si se ha tejido en torno a su nombre un halo de misterio.

Relacionada con la aristocracia madrileña, no pertenecía al mundo del espectáculo, pero sabía desenvolverse con soltura sobre el escenario, con números de adivinación de pensamiento o escapismo. Una noche en el Price apareció la policía preguntando por ella y por su compañero de pista, el ruso Alejandro Rojnedof. Encerrados en el camerino, fueron interrogados durante más de cinco horas. Algunos consideran que se trataba de una agente del servicio secreto alemán, motivo por el cual fue entregada en Cádiz a la policía

inglesa poco antes de finalizar la Segunda Guerra Mundial, siendo fusilada tiempo después en Inglaterra. Otros, sin embargo, aseguraban haberla visto tiempo después en Lisboa dedicada a la astrología y la adivinación. Quizá una de estas versiones sea tan fiable como la otra, ya que no se trata de descubrir la realidad de la persona, sino seguir manteniendo el misterio y desconocimiento del personaje, que permiten su mención y recuerdo con el paso del tiempo.

Dentro de la referencia a estas pequeñas anécdotas, destacaríamos no una persona, sino un lugar, el municipio valenciano de **Mislata**. Al igual que en mucho pueblos, cercanos a la capital, el crecimiento demográfico se ha ido multiplicando considerablemente, pero allá por 1910, esta ciudad era una agrupación de viviendas. A pesar de la obligada itinerancia de la gente del circo, solían disponer de algún lugar al que volver para el descanso entre temporada y temporada o después de las giras.

En 1912, llegaba a Mislata la familia Sánchez, primera familia circense que se instalaba allí con su numerosa prole. Años después, en el conocido periódico *La Estampa*, aparecía la noticia de la apertura de un hotel por parte de las hermanas Sánchez, para que otros artistas pudieran pasar allí sus vacaciones y los forzados periodos de inactividad.

La gente del circo, suele estar emparentada, dado su nomadismo y la particularidad de sus vidas dedicadas en cuerpo y alma al espectáculo, especialmente en aquellos tiempos donde los desplazamientos eran en carromatos tirados por animales y los tiempos entre trabajo y descanso eran mínimos, ya que los desplazamientos eran continuos.

Añadido a lo anterior, el buen clima levantino, hizo que poco a poco fueran llegando otros artistas a la población. No era entonces difícil ver en cualquier descampado instalada una carpa o trapecios colgando de un soporte en cualquier solar. De este modo, a lo largo de los años, Mislata se fue poblando por muchos de estos artistas circenses, ganándose el sobrenombre de "la ciudad

del circo”, comparándola en muchas ocasiones y salvando las diferencias con la ciudad estadounidense de Sarasota del Estado de Florida, donde comenzaba y terminaba las giras del famoso Ringling Brothers and Barnum Bailey, dándose entonces una gran concentración de artistas.

Fueron, por tanto, muchos los artistas que recalaron en esta ciudad: la dinastía Segura, Los payasos Hermanos Díaz, Los Arriola, Los Papadopoulos, Los Marialex, Los Alexis, Los Domini, Los Cuéllar, Carmen Jarque, el domador Pedro Ivanoff y así hasta más de una treintena de familias, que daban a la ciudad un ambiente especial.

Termina de este modo, una breve revisión histórica de algunos de los artistas, empresarios, entidades y personas que han sido o son historia de nuestro circo. Si bien, faltaría todavía datar otros muchos nombres, este capítulo, pretende mostrar la importancia que ha tenido el arte circense en el desarrollo artístico, social, cultural y económico de nuestro país que, para aquellos que no conozcan en profundidad el tema, es difícilmente imaginable. Es complejo intuir que existe esta enredada estructura que de algún modo mantiene vivo este arte, a pesar de que en las últimas décadas haya existido un abandono por distintos sectores, como olvidando la aportación que desde el circo se ha realizado.

Sirva, por tanto, este capítulo de pequeño homenaje a todas las personas que aparecen en él y a todas aquellas, que de un modo invisible, han posibilitado que el circo de nuestro país siga todavía luchando por ocupar el lugar que, no sólo por historia y calidad, le pertenece.

CAPÍTULO V

**EL ESTADO DE LA FORMACIÓN CIRCENSE EN
ESPAÑA
MARCO DE REFERENCIA PARA UN PLAN DE
FORMACIÓN REGLADA**

V.1. INTRODUCCIÓN

Los capítulos anteriores, pretendían mostrar el peso que ha tenido el arte circense en el desarrollo de la sociedad. En el primero de ellos se aborda, desde un planteamiento general, la evolución y características del circo en diferentes países del mundo, haciendo especial incidencia en aquellos artistas, personas o sucesos que fueron hitos importantes en su la historia de esta forma de expresión, llegando con el paso del tiempo a influir en el desarrollo circense en otras culturas. La propia historia de la humanidad, las decisiones políticas, las crisis económicas, los conflictos bélicos, el marketing o el progreso social y tecnológico, podrían ser estudiados analizando el propio desarrollo del circo.

Más adelante, el análisis se centra en la evolución de este arte aproximadamente en los últimos cien años en nuestro país. Por un lado, se realiza un estudio de algunos de los Teatro Circo que poblaron toda nuestra geografía, siendo un signo de prosperidad económica y cultural de las ciudades en las que se erigía uno de estos edificios. Los movimientos sociales, las entidades públicas o las aportaciones privadas posibilitaron la aparición de muchos de estos espacios, como lugares de ocio para toda la sociedad, siendo un arte que a pesar de contar con el reconocimiento de la nobleza o la burguesía, nunca se ha apartado del público de todo tipo, fuese cual fuese su edad y estatus social.

Por otro lado, se recoge una serie de artistas, empresarios, dinastías circenses, entidades o personas, que de algún modo, han pasado a formar parte de la historia de este arte en nuestro país, siendo conscientes de que son una mínima referencia de otros muchos que han sabido descubrir la magia del circo.

V.2.DEFINIR EL CIRCO

Todo lo anterior, pretender conformar una sólida base de argumentos, que permitan reconocer la importancia del circo en el desarrollo económico, social y cultural de nuestra sociedad. En muchos casos, el desconocimiento o la superficialidad de los datos de los que disponemos, nos hace ver este arte como un mero entretenimiento, alejándonos de su sentido histórico y sin ser conscientes, de que al igual que la música, la pintura o el teatro, surge de una necesidad de expresión del ser humano, trascendiendo así los límites inicialmente prefijados, explorando el riesgo, la superación personal y las emociones, como vehículo para la realización de sus números.

Inicialmente parecería innegable el reconocimiento del circo como arte, el valor que ha tenido y sigue teniendo en el desarrollo cultural de un país, su aportación al tejido económico y su evidente carácter social.

A pesar de ello, si observamos la situación actual en nuestro país, encontramos cierto desamparo institucional y desconocimiento social que lo relegan, cada vez más a un espacio de invisibilidad.

Si buscamos la definición de Arte de la Real Academia de la Lengua Española encontramos que en su primera acepción aparece como “Virtud, disposición y habilidad para hacer algo”. Si bien, resulta algo genérico se podría pensar que el circo podría de algún modo incluirse dentro de esta definición, al igual que lo harían otras muchas acciones humanas que demandasen algún tipo de destrezas y dominio de una técnica, con lo cual, la amplitud del concepto resulta poco significativa.

La segunda de las acepciones aparece de forma más específica, “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una

visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginario con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”.

Analizando la definición, parece que se aleja en mayor medida de la actividad circense, lo cual se refuerza más adelante, donde se hace referencia a términos como el arte abstracto, decorativo, angélico, la métrica, la poética, al arte popular, al arte cinematográfico llamado séptimo arte o a las bellas artes que referencia concretamente como “Cada una de las que tienen por objeto expresar la belleza, y especialmente la pintura, la escultura, la arquitectura y la música”.

No encontramos por tanto ninguna referencia al circo dentro de la consideración arte, lo mismo que sucede con otro reconocido diccionario de nuestra lengua como es el Diccionario de uso del Español María Moliner. En su segunda edición de 1998, aparece un desarrollo amplio del término, recogiendo en su tercera acepción una definición muy abierta, “Actividad humana dedicada a la creación de cosas bellas” al igual que la sexta “Cualidad del que sabe hacer bien cierta cosa”. A continuación de nuevo se realizan especificaciones donde vuelve a aparecer el arte abstracto, el arte conceptual, el arte figurativo, las artes decorativas, las artes plásticas (pintura, escultura y arquitectura), las bellas artes (arquitectura, escultura, pintura, literatura y música) y la cinematografía, pero ninguna mención al circo. Únicamente, en el apartado de Catálogo, dentro de un listado donde aparece la artesanía, la cerámica, la danza, el teatro, el dibujo, el esmalte, el grabado, la fotografía, la orfebrería, y otras muchas, encontramos entre ellas la palabra circo, sin ningún otro tipo de ampliación.

Indagando sobre el concepto de Arte, desde el propio ámbito artístico, la concreción del término se vuelve más confusa ya que se mezclan aspectos filosófico, históricos, estéticos... en el libro Arte de Frederick Hartt

publicado por Akal/Arte y estética (1989) considera que la definición de Arte es distinta según las diferentes épocas históricas, si bien, nos remite al origen latino del término “habilidad, modo, método” como un elemento común a todas ellas. Del mismo modo, destaca, desde un punto de vista más actualizado, su capacidad de abarcar todo tipo de experiencias humanas y de transmitir las al espectador.

Gombrich, en su libro *Historia del Arte* (1997) va más allá respecto al concepto de Arte, negando su existencia real y planteando que únicamente hay artistas y las actividades que desarrollan. Sin embargo, Janson (1990) afirma que esta palabra resulta necesaria para recoger de algún modo todas estas acciones creativas, al mismo tiempo que considera que intentar acotar esta definición genera mucha controversia y de forma generalizada respuestas insatisfactorias.

Asumiendo pues, esta dificultad de delimitación del término, para poder encontrar claramente la consideración de circo como Arte, la indagación se deriva hacia el término Circo, intentando encontrar elementos suficientes que permitan su inequívoca categorización.

Analizando lo recogido en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española encontramos en su primera acepción “Edificio o recinto cubierto por una carpa, con gradería para los espectadores, que tiene en medio una o varias pistas donde actúan malabaristas, payasos, equilibristas, animales amaestrados, etc.”, en la tercera acepción incluye además el “Conjunto de artistas, animales y objetos que forman parte de este espectáculo”.

En el Diccionario de uso del Español María Moliner encontramos en su segunda acepción “Local moderno de espectáculos, estable o desmontable, en que los artistas realizan ejercicios de agilidad, habilidad o fuerza, sobre

la pista; con esos ejercicios alternan las intervenciones de los payasos y, a veces, algún número de variedades”. En su tercer y cuarta acepción, aparecen respectivamente “Espectáculo que suele darse en estos locales [...]” y “Conjunto de los artistas y elementos que toman parte de él: “Un circo ambulante””.

Después de la documentación recogida en los capítulos anteriores, podemos llegar a algunas conclusiones respecto a la concreción de su definición. Por un lado, no existe institucionalmente desde el ámbito lingüístico una referencia directa del circo como arte, al igual que sucede con otras expresiones artísticas como la pintura, el teatro la danza o la música, lo cual, de algún modo, ayuda a crear un vacío intelectual que implica que el circo se encuentre históricamente en un espacio indeterminado.

Igualmente, observando la consideración del término circo, no encontramos referencias a su relación con el arte, sino más bien a una actividad de entretenimiento, ocio y disfrute. Además, la propia definición es acotada con un concepto genérico, cercano al concepto de circo clásico, muy alejado de la realidad actual.

V.3. DEBATIR LA FORMACIÓN CIRCENSE

Partiendo por tanto de un marco de indefinición, deberíamos reflexionar sobre la situación del circo en nuestro país, considerando la preocupación de las administraciones públicas por la supervivencia de este arte, los pasos realizados en los últimos años por diferentes organismos y colectivos, para finalizar en el último bloque de esta investigación en la formación circense de nuestro país, como elemento fundamental para preservar este arte.

Si realizamos un superficial repaso por las disciplinas que tanto históricamente como de forma más actual han sido consideradas como artes, la arquitectura, la escultura, la pintura, la literatura, la danza, la música o el cine, la fotografía, el teatro, la publicidad, incluso la gastronomía, la publicidad o la animación, podemos observar como cada una de ellas, dispone de un plan de estudios, regulado por el estado, subvencionado y con una titulación oficial, una vez finalizadas esta formación.

A través de estudios en Facultades de Bellas Artes, Arquitectura, Escuelas de Artes y Oficios, Arte Dramático, Conservatorios de Música y Danza, Facultades de Ciencia de la Comunicación o Facultades de Filología, cualquier alumno o alumna interesando en cada uno de estos ámbitos, podría recibir una formación acorde a sus necesidades e intereses, alcanzando diferentes niveles formativos, adaptados a la normativa europea, en los que lograría diferentes tipos de reconocimientos profesionales o académicos homologados, que le permitirían la entrada en el mercado laboral, siendo en muchos de los casos, diferentes las opciones que se les pueden plantear.

En cada una de las formaciones, los planes de estudios son diferentes adaptándose a las características de cada uno de los ámbitos, como el caso de la formación impartida en los Conservatorios de Música y Danza, donde existe un sistema de Enseñanzas Propias, que define itinerario, edades o titulaciones de forma muy específica, como igualmente sucede, en una u otra medida con el resto de las formaciones artísticas.

Si miramos en esta dirección a la formación circense en nuestro país, nos encontramos con una desoladora realidad. En la actualidad, podemos hablar de la existencia de dos escuelas de referencia, claramente consolidadas como son la Escuela Carampa de Madrid y la Escuela Rogelio

Rivel de Barcelona. Por otro lado, en Granada, el CAU sigue año tras año realizando programas de formación abriéndose progresivamente un espacio en la formación de circo nacional, con un proyecto cada vez más integrado en el panorama nacional e internacional. Respecto a Oreka, la escuela Navarra de Circo desde hace unos años ha tenido que paralizar sus programas formativos, por dificultades económicas.

Más adelante abordaremos de forma más detenida cada una de estas escuelas, su historia y la formación que se desarrolla en ellas.

Si bien, cuentan con algún tipo de ayudas por parte de la administración, es el alumnado el que tiene que sufragar su propia formación, abonando costosas cuantías económicas para recibir una formación que no está regulada, ni le ofrece ningún tipo de ayuda estatal al estudio, ni título oficial, por lo que en muchos casos, le sirve como formación preparatoria para acceder a otras escuelas superiores del extranjero, desarrollando en muchos de los casos sus posteriores carreras profesionales en estos lugares.

Para analizar la situación de España, en relación a otros países de nuestro entorno, podemos tomar como referencia los datos aportados por la FEDEC (Federación Europea de Escuelas de Circo Profesionales), que desde su fundación en el año 1998 ha llegado a reunir en la actualidad un total de cuarenta y una escuelas y catorce organizaciones relacionada con el circo de una total de veinticuatro países (Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Canadá, Chile, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia , Francia, Hungría, Italia, Noruega, Países Bajos, Perú, Polonia, Portugal, España, Reino Unido, Rusia, Suecia y Suiza).

Podemos asegurar que son muchas más las que existen en estos y otros países, pero esta es sin duda, una de las más significativas agrupaciones de

escuelas de todo el mundo donde se encuentran algunas de las mejores en este tipo de formación.

Tras consultas realizadas a miembros de equipo directivo de la FEDEC, podemos extraer el siguiente mapa de formación circense en Europa

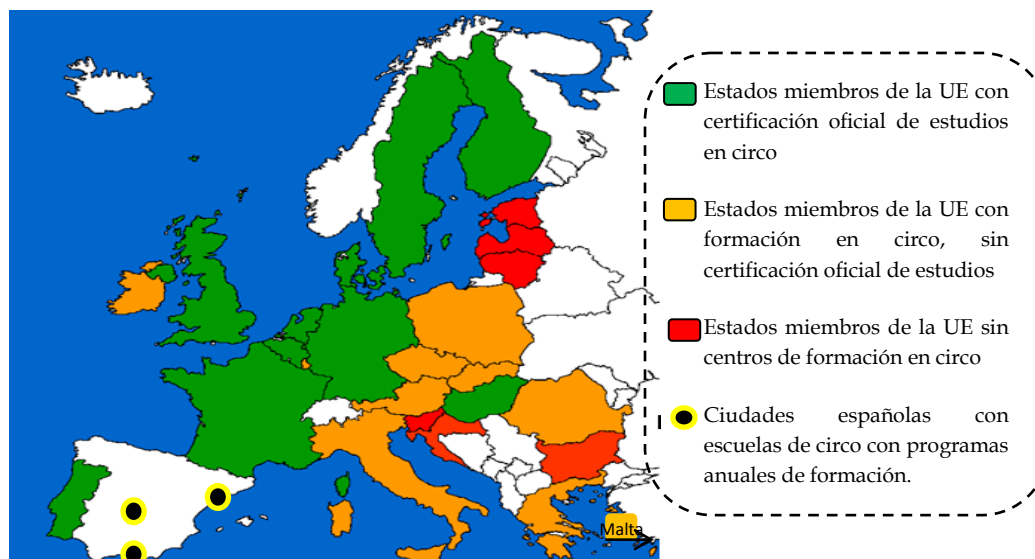


Figura 705. Estados miembros de la UE con certificación oficial de estudios en circo (Alemania, Bélgica, Dinamarca, Finlandia, Francia, Hungría, Países Bajos, Portugal, Reino Unido, Suecia), Estados miembros de la UE con formación en circo, sin certificación oficial de estudios (Austria, Eslovaquia, Grecia, Irlanda, Italia, Luxemburgo, Malta, Polonia, República Checa, Rumanía), Estados miembros de la UE sin centros de formación en circo (Bulgaria, Chipre, Croacia, Eslovenia, Estonia, Letonia, Lituania), Ciudades españolas con escuelas de circo con programas anuales de formación (Barcelona, Granada, Madrid). Información ofrecida por FEDEC. 2014

En él, podemos observar cómo países de referencia en el territorio europeo, con gran importantes en el plano político, económico y educativo, como Alemania, Francia o Finlandia entre otros, apuestan por una formación de circo oficial, reconociendo el valor de esta expresión artística.

Centrándonos en nuestro país, por remontarnos a una fecha concreta respecto a las reivindicaciones del mundo del circo, tomaremos como referencia el 4 de octubre de 1988, fecha en la que daba comienzo en Madrid bajo el título “Presente y futuro del circo en Europa: I Congreso Internacional de los Amigos del Circo”, una reunión de más de dos mil especialistas del sector, donde se debatiría las situación del circo en diferentes países.

Encuentros de este tipo, se habían realizado con anterioridad en cinco ocasiones en París, Londres, Kaiserlauten (Alemania), Barcelona, celebrado en 1968 contando entre otros apoyos con artistas como Pablo Picasso o Salvador Dalí y el último de ellos, antes del congreso madrileño, desarrollado en Amsterdam en 1972.

La asociación, presidida por Arturo Castilla y con la colaboración de nombres como José Mario Armero, Alberto Alberich, Ramón Pernas, Jaime de Armiñán, Basilio Gassent, Antonio Manrique o Pedro Rocamora (Abogado y autor del proyecto de ley de Protección del Circo), entre otros muchos, encabezaron este congreso que contó con personalidades del ámbito de la cultura, la política, el arte o la educación en su comisión de honor presidida por el entonces Príncipe de Asturias Don Felipe de Borbón.

En las diferentes ponencias y mesas de trabajo se trataron aspectos concretos que hacían referencia al circo nacional y a su formación.

Entre ellos, destacaríamos la ponencia del Dr. Pedro Rocamora, vicepresidente de la Asociación Española de Amigos del Circo, titulada "El circo y su protección jurídica", donde hacía referencia a la necesidad de crear una base jurídica de protección para este arte, que a lo largo de los años, había sobrevivido superando multitud de dificultades por no tener regularizados muchos de los aspectos propios de su funcionamiento.

Los temas abordados en su exposición fueron diversos, aunque habría algunas aportaciones destacables respecto al tema que nos ocupa, circo y formación.

Por un lado, reiteraba una idea que venía tanto él, como otros especialistas defendiendo desde hacía muchos años, de la necesidad de crear una ley de

protección del circo, con un reconocimiento oficial por parte del Estado de esta expresión artística como *manifestación cultural de interés público*, destacando su valor *humano, pedagógico y estético,...., origen de los espectáculos representables,...., formado por viejas artes y tradiciones ancestrales que deben ser conservadas* evitando así su degradación.

En un primer acercamiento a esta normativa, se realizó una propuesta de anteproyecto de ley por parte de la Asociación de Amigos del Circo tras estudiar las posibles modificaciones con la Asociación de Empresarios de Circo.

Dentro de estas aportaciones estaría el llamado “Libro blanco del circo”, muy unido a la figura de artista Eduardo Rodrigo, pareja profesional y sentimental de la popular Teresa Rabal y Presidente de la Asociación de Circos Españoles en aquel momento.

Después de mantener conversaciones con el Ministerio de Cultura, se considera más viable darle rango de Orden, lo que implica por otro lado, eliminar disposiciones que afectaban a otros ministerios, reduciendo de este modo el ámbito de competencia al Ministerio de Cultura.

De este modo, se termina concretando unos años después la Orden de 12 de enero de 1990 por la que se establece la normativa de ayudas al circo.

En ella se contemplan algunas de las pretensiones recogidas inicialmente, como son la definición de este tipo de espectáculos, apareciendo del siguiente modo:

[... se entiende por circo los espectáculos de carácter generalmente itinerante, que incluyan entre sus disciplinas números ecuestres, aéreos, acrobacia, fuerza, equilibrio, destreza, doma de animales, malabaristas y pantomima «clownesca» y

cualquiera otras de carácter circense destinados a un público preferentemente familiar.

Dichos espectáculos podrán realizarse en recintos estables o en carpas u otras estructuras desmontables].

Artículo 1. Orden de 12 de enero de 1990 por la que se establece la normativa de ayudas al circo

Por otro lado, se recoge todo lo relativo a las ayudas para el sector, la creación del Premio Nacional de Circo y en sus disposiciones adicionales se especifica la creación de una comisión temporal (un año) para el estudio de la situación del circo en España, debiendo formular las propuestas que considere adecuadas, informe tras el cual, esta comisión será disuelta.

Algunos de los aspectos reseñados dos años antes en el congreso por parte de Pedro Rocamora, no se recogen en la citada orden, como son la creación de una Compañía Nacional de Circo y una Escuela de Artes Circenses.

A este último punto, se le dedicó una parte de la exposición de Rocamora, donde consideraba objetivo prioritario una adecuada política educativa y cultural, que asegurase la transmisión de los conocimientos sobre técnicas y saberes circenses.

El *“Estudi comparatiu de sistemes formatius i escoles de circ en l'àmbit internacional”* , realizado por el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, en diciembre de 2007, dentro de Plan integral de Circo de Cataluña, nos muestra cómo otros países del mundo con tradición circense, como Francia, Alemania, Estados Unidos o la entonces Unión Soviética, habían sido conscientes de esta necesidad, cuando en la década de los setenta, comenzaron a observar una revolución profunda en la forma de entender el circo.

Por diferentes motivos, el modelo de circo tradicional estaba cambiando, dando paso a lo que pasó a denominarse “circo contemporáneo o nuevo circo”. Al virtuosismo en la técnica se le incluía un nuevo significado artístico, la superposición de números era sustituida por una creación global con sentido compartido. El circo basado en el núcleo familiar, en la dinastía circense pasaba poco a poco a ser una agrupación de creadores que generaban espectáculos como compañía.

Este cambio de paradigma, supondría a medio plazo un cambio en las bases organizativas del sector.

Uno de estos aspectos, sería sin duda la necesidad de la profesionalización de la enseñanza del arte circense, ya que el que hasta ahora había sido el medio de transmisión de conocimientos, de generación a generación, tomaba una nueva dimensión, debiendo generar espacios de aprendizajes específicos para preservar la permanencia de este arte.

Si bien, en nuestro país, los profesionales del sector ya anunciaban esta necesidad, las administraciones públicas no han acabado con el paso del tiempo de apostar por esta formación, poniendo en manos de iniciativas privadas o de motivaciones individuales la perdurabilidad del circo.

En las actas del congreso celebrado en Madrid en 1988, podemos encontrar propuestas sobre la creación de una Escuela de Circo patrocinada por el estado, con una financiación fija anual, donde se pudiese desarrollar un Plan de estudios oficial, dentro de los planes generales de estudios de Formación Profesional del que era el Ministerio de Educación y Ciencia, planteando una escuela de Formación Profesional de Artes Circenses, con una duración de dos años y tras la que se lograra una titulación oficial.

Para ello, se realizaba el ofrecimiento de colaboración al Ministerio, por parte de especialistas, artistas, asociaciones y empresarios del sector, esgrimiendo entre otras justificaciones, la necesidad de preservar el arte circense, abrir nuevos ámbitos laborales que pudieran de algún modo reducir el desempleo, dotar de calidad y formación a los artistas de circo españoles, dar la posibilidad de introducirse en el mundo del circo a aquellos artistas sin antecedentes familiares en dicha actividad y de algún modo paliar una deuda histórica contraída con este arte, en muchos momentos olvidado.

Casi treinta años después, resulta desolador ver cómo esta lucha por recuperar el prestigio del circo sigue abierta, pero al mismo tiempo es alentador descubrir cómo la perseverancia e ilusión de muchas personas ha logrado mantener viva esta forma de expresión artística a pesar de no acabar de contar con todo el apoyo necesario desde las instituciones públicas.

Una vez definido un punto de partida en el Primer Congreso Internacional de Amigos del Circo celebrado en Madrid en 1988, daremos un salto en el tiempo, para centrarnos en aspectos significativos relacionados con la formación circense, dentro de un periodo más actual.

A lo largo de todos estos años son diferentes los informes, estudios o encuentros realizados en torno al circo, como las Jornadas Nacionales del Circo realizadas en Valencia en 2007 y en Albacete tres años más tarde, promovidas por el INAEM dentro de las acciones que realizaba el organismo para la posterior elaboración del Plan general de Circo.

En todas ellas, se han abordado aspectos relacionados con el sector, desde la necesidad de mayor cualificación profesional o las estructuras de gestión y distribución, pasando por las posibles inversiones en investigación, desarrollo e innovación, la necesidad de rescatar el patrimonio circense, las

relaciones entre el circo y la administración, los animales en el circo, el asociacionismo en el sector, la regulación de la formación circense o las plataformas y redes de difusión de la creación artísticas entre otros muchos temas.

Con intención de sintetizar, se tomarán aquellos documentos definidos en todos estos encuentros, intentando aportar las conclusiones alcanzadas, aunque en muchos de los casos, las propuestas continúan abiertas, esperando decisiones administrativas que parecen no llegar nunca.

Unos de estos documentos de referencia, dada su relevancia institucional, es la aprobación de la Resolución del Parlamento Europeo del 13 de octubre de 2005 sobre los nuevos desafíos del circo en cuanto elemento de la cultura de Europa.

En ella se realizan algunas consideraciones, que afectan directamente a la formación circense:

A. Considerando que la mayoría de los aspectos culturales, de política educativa, técnicos y jurídicos de la actividad circense se regulan a nivel nacional y no comunitario,

B. Considerando que no se cuenta, en líneas generales, con legislación sectorial específica para regular las cuestiones circenses y que, por consiguiente, el circo está sujeto a la jurisprudencia de otros sectores como la educación, el espectáculo, la infraestructura, la circulación, el equipamiento, los artistas, la movilidad, las concentraciones públicas, la lucha contra incendios y la protección de los animales,

C. Considerando que la movilidad transnacional, uno de los principales rasgos del circo, ya revela la necesidad de examinar la situación del circo desde una

perspectiva europea y de reflexionar sobre la adopción de medidas en este ámbito por parte de la Unión Europea,

D. Considerando que la movilidad de los circos dificulta la escolarización de los niños de las personas itinerantes, ya que dicha escolarización exige una presencia asidua en la escuela; considerando, asimismo, que es necesario favorecer y apoyar los centros de formación profesional relacionados con las artes circenses, lo que demuestra la necesidad de adoptar medidas a escala comunitaria,

F. Considerando que sería conveniente reconocer que el circo clásico, incluida la presentación de animales, forma parte de la cultura de Europa

En consecuencia, se realizan, entre otras, las siguientes peticiones:

Reconocimiento como elemento de la cultura de Europa

- 1. Pide a la Comisión que introduzca medidas concretas para lograr el reconocimiento del circo como elemento de la cultura de Europa;*
- 2. Insta a los Estados miembros que aún no lo hayan hecho a que reconozcan el circo como un elemento de la cultura de Europa;*

Educación escolar y formación profesional

- 3. Pide a la Comisión que elabore un estudio sobre la educación escolar de los niños en las comunidades itinerantes, con vistas a actualizar los mencionados informes de 1996 sobre la ejecución de las medidas previstas por la Resolución de 22 de mayo de 1989 del Consejo y de los Ministros de Educación reunidos en el Consejo y que transmita antes de un año sus resultados al Parlamento Europeo;*
- 4. Insta a la Comisión a que, en cooperación con las organizaciones que representan a los padres de esos niños, cree mecanismos de cooperación entre los*

*Estados miembros para velar y favorecer un nivel adecuado de educación de los niños de las comunidades itinerantes, independientemente del país comunitario en que éstos se encuentren; considera que sería deseable preparar una nueva resolución del Consejo para asegurar una educación escolar y una formación profesional de gran calidad a los niños, adolescentes y personas adultas de las comunidades itinerantes y reconocer y **apoyar la formación profesional de las escuelas circenses**;*

5. Pide a la Comisión que, en colaboración con los Estados miembros y las organizaciones que representan a los padres de estos niños, se comprometa a favorecer la acogida de las familias y a reforzar el diálogo con los centros de enseñanza para sensibilizarlos sobre la necesidad de escolarizar a sus hijos, y que los centros de enseñanza designen a una persona encargada, en particular, de esta comunicación y del seguimiento del proceso;

6. Pide a la Comisión que asigne fondos para la ejecución de las medidas necesarias, en el marco del programa integrado de acción en el ámbito del aprendizaje permanente, por ejemplo para proyectos piloto que permitan establecer modelos adecuados de educación escolar para los niños de las comunidades itinerantes y, en particular:

- el desarrollo y apoyo del aprendizaje permanente y proyectos de educación a distancia como elemento integral de una iniciativa global de formación para las comunidades itinerantes;*
- el desarrollo de modelos de aprendizaje autónomo o autodidáctico;*
- el desarrollo de conceptos para la educación escolar, especialmente mediante instrumentos de seguimiento pedagógico;*
- el desarrollo del perfil docente para la enseñanza de niños en las comunidades itinerantes;*

- el intercambio de información y experiencias a escala europea para el personal docente que se ocupa de los niños itinerantes;*
- el establecimiento por los Estados miembros, en colaboración con la Comisión, de un sistema de evaluaciones regulares del nivel escolar de los hijos de las personas itinerantes;*

- el establecimiento de dispositivos temporales destinados a remediar las dificultades escolares de los hijos de las personas itinerantes;*

7. Considera igualmente necesario prever los recursos correspondientes para la creación de un punto de contacto que permita enlazar con todos los servicios pertinentes a escala de la Unión y actúe como interlocutor de las comunidades itinerantes que deseen recabar información sobre las obligaciones y las oportunidades existentes en materia de educación y de formación profesional;

8. Pide a la Comisión y a los Estados miembros que lleven a cabo una campaña de información para asegurar la calidad de la educación y de la formación profesional y garantizar que la educación de los niños de las comunidades itinerantes y su formación profesional se basen en las normas de los sistemas educativos y profesionales tradicionales;

Estructuras temporales

9. Pide a la Comisión que, después de consultar a la comunidad circense europea, otorgue un mandato de normalización al Comité Europeo de Normalización (CEN), con vistas a preparar un paquete global de normas sobre las instalaciones de los circos itinerantes, incluida la conclusión de los actuales trabajos sobre la norma de seguridad para las estructuras temporales – como las carpas – para facilitar la circulación de los circos por los diferentes Estados miembros, contribuyendo así a la conservación del circo clásico europeo y a la seguridad pública;

10. Pide a los Estados miembros que publiquen de manera accesible y comprensible los criterios aplicables y que adapten esos criterios a las nuevas normas, una vez éstas hayan sido aprobadas;

Trabajadores circenses: movilidad y empleo de nacionales de terceros países

11. Insta a la Comisión a que analice los actuales sistemas de concesión de visados y permisos de trabajo para los artistas itinerantes y elabore con arreglo a ese análisis una normativa europea para ese ámbito; considera que en esa normativa europea:

– se deberían tener en cuenta las dificultades actuales en la obtención de visados para la expedición de permisos de trabajo y la actual volatilidad de tales condiciones,

– se deberían suprimir los criterios de muy difícil cumplimiento para los artistas con contratos temporales (por ejemplo, la condición de que no haya nadie con una preparación similar en la UE),

– se debería ofrecer la posibilidad de expedir rápidamente visados/permisos de residencia válidos para un período de hasta 12 meses, de tal forma que se prevenga un posible abuso de dicha posibilidad para la trata de seres humanos;

12. Considera deseable, en este contexto, elaborar unas orientaciones armonizadas claras para los artistas y los servicios administrativos pertinentes, en los que se expongan las nuevas normas;

Dentro de nuestro país, en Cataluña, es la comunidad donde aparentemente se han realizado más avances, principalmente, por la implicación en el sector de parte de la administración pública.

El ámbito del circo tiene en sí mismo cierta dificultad para conciliar intereses, pero se han intentado aparcas las diferencias y buscar espacios comunes, acordando límites de intervención de cada uno de los sectores implicados, pudiéndose observar un continuo reajuste, que a lo largo del tiempo, de un modo activo y participativo está permitiendo avanzar con mayor o menor fluidez en propósitos específicos, logrando un notable avance con respecto al resto de España.

Dentro de esta evolución, el 5 de diciembre de 2005, se publicaba en el Boletín Oficial del Parlamento de Cataluña la Resolución 302/VII de reconocimiento y fomento del circo, donde se insta al Gobierno de la Generalitat a:

- a) Reconocer el circo como arte escénico y trabajar, junto al sector, para regular esta actividad en sus vertientes artísticas, profesionales y empresariales.*
- b) Proteger, fomentar y difundir, en el marco de sus competencias y de acuerdo con las administraciones públicas catalanas, las actividades circenses en Cataluña.*
- c) Concretar, conjuntamente con el sector, las políticas culturales adecuadas para atender y ordenar la formación, la creación, la difusión y otros aspectos artísticos, profesionales y empresariales del circo.*
- d) Formular e iniciar este mismo año 2005 las políticas a las que hacen referencia las letras a, b y c.*

Con ello, tal y como aparecía reflejado en la exposición de motivos de la Proposición no de ley presentada, se pretendía equiparar el circo a otras artes como la ópera, el teatro, la danza o la música, para que tuviese el mismo reconocimiento y pudiera generar estructuras de formación,

creación, distribución, fiscales o laborales, entre otras, bajo el amparo legislativo, que fomentasen el desarrollo y crecimiento del circo hecho en Cataluña, el cual había sabido superar los momentos de crisis, renovándose y dando lugar a un lenguaje propio.

Con este movimiento que se comienza a experimentar en Cataluña, se celebran en el año 2007 las *Jornadas sobre Formación y Circo*, organizadas por la APCC (Associació de Professionals de Circ de Catalunya), el Ateneu Popular de Nou Barris y la Escola de Circ Rogelio Rivel. A pesar de que el Plan Integral de Circ, se firmaría un año más tarde, la formación circense era uno de los grandes ejes sobre el que se trabaja.

Como subtítulo de estas Jornadas, "*El circo catalán debate su modelo formativo*" y como principales intenciones, reagrupar los trabajos teóricos realizados por diferentes profesionales durante diez años, para, partiendo de ellos, generar debates y mesas redondas, con expertos nacionales e internacionales, que posibilitaran crear un entorno reflexivo que sacará a la luz, los posibles itinerarios formativos para el circo. Con la intención de optimizar esfuerzos, se hizo coincidir estas jornadas con el *Estudi sobre la Formació Circense a Catalunya*, encargada por el Departament de Cultura de la Generalitat a la APCC, la cual se nutrió de muchos de los aspectos tratados para completar este estudio.

Entre los especialistas que participaron en estas jornadas, se encontraba Donald B. Lehn, director de la escuela Carampa de Madrid, primera escuela de circo reconocida en nuestro país y que permitía con sus reflexiones y aportaciones, crear un puente de unión con la realidad del circo en el panorama nacional.

Con intención de disponer de elementos para el análisis de la realidad de la formación, se recogen algunas aportaciones de los expertos, que en el

tiempo se han ido transformando en propuestas concretas, documentos oficiales y de referencia para el diseño de itinerarios formativos.

En la sesión inaugural, se realizaron aportaciones de diferentes representantes políticos, entre los que destacamos la intervención de Francesc Colomé, que en ese periodo era secretario de Políticas Educativas de la Generalitat. (Jornadas sobre Formació Circ, 2007, p. 18)

En su intervención planteó algunos aspectos que podría resultar clave tener en cuenta en la formación circense. Por un lado, hizo referencia a la necesidad de *una formación de base*, considerando que el dominio de la técnica circense implica su desarrollo, de forma generalizada, dentro de una franja de edad donde las cualidades físicas ocupan un papel fundamental.

Igualmente recoge una de las ideas que en muchas ocasiones se pueden ver en diferentes foros relacionados con la formación circense y es la preocupación de que la regulación de los estudios, la necesaria planificación y profesionalización de la enseñanza, no acabe encorsetando el aprendizaje, dotándola de una rigidez que le impida el crecimiento creativo.

Cuando los docentes de las escuelas hablan de la formación de sus alumnos, inciden en que no se trata de enseñar a personas que conozcan una técnica y reproduzcan, sino a creadores, que sean capaces de definir sus propios números. Si pensamos en la formación de la música o la danza, podemos observar cómo se parte mayoritariamente de la reproducción de una partitura, de una coreografía o de un texto, pero en el circo, desde el primer momento no existe un elemento base que seguir, sino dominio de la técnica a través de entrenamiento, al mismo tiempo que el alumnado

contextualiza estos elementos de aprendizaje dentro de un contexto creativo, que necesariamente debe ir tomando forma.

Otro de los intervinientes en esta sesión inaugural, Eduard Voltas, secretario de Cultura de la Generalitat, mostraba el interés de la institución por *dar un impulso, regular y dar prestigio a la formación circense en Cataluña*, lo que se vería materializado en cierta medida en los diferentes planes integrales de circo. (Jornadas sobre Formació Circ, 2007, p. 20)

En la conferencia inaugural, la participación del Jan-Rock Achard, exdirector de la École Nacional de Cirque Montreal entre los años 1985 y 1999, director de escena y consultor en desarrollo de las artes escénicas, dejó sobre la mesa algunas reflexiones a tener en cuenta dentro de la estructura de las escuelas de circo. Por un lado, reflexionaba sobre un sector acostumbrado a cierto individualismo, con un pensamiento micro, intentando dar respuestas a problemáticas cercanas. Según sus planteamientos, la situación actual del circo y en particular en nuestro país, necesita de acciones comunes, compartidas, debiendo desarrollar una cultura asociativa poco habitual dentro del ámbito circense. Los objetivos y las reivindicaciones son lo suficientemente ambiciosas: como entender que lo que antes era considerado como una competencia debe ser entendido como un aliado para que exista un avance real del ámbito circense, que este sea a largo plazo y pueda quedar consolidado. (Jornadas sobre Formació Circ, 2007, p. 27)

En muchas de las mesas de trabajo, jornadas, encuentros, podemos observar que quizá sea necesario tener presente este planteamiento de Jan-Rock. Buscar espacios comunes entre artistas, formadores, estudiantes, empresarios y administraciones, es fundamental para sacar de forma conjunta al circo de un proceso ralentizado que parece no tener fin.

Dentro de la intervención de este especialista, definió seis puntos clave a tener en cuenta a la hora de dar forma a una escuela de circo, de los cuales extraemos algunas posibles reflexiones.

Por un lado, nos plantea la necesidad de definir **la misión**. Muchas escuelas, tras un crecimiento inicial, acaban perdiendo el sentido de cuál es su misión, su sentido original, dejando en ocasiones atrás la formación para convertirse en centros de creación y producción. Este aspecto, según su experiencia es la fuente de muchos conflictos, pudiendo llegar a convertirse en competencia de aquellos para los que trabaja. Jan-Rock, reivindica el sentido de servicio de la escuela, tanto para los estudiantes como para el sector del circo y para la sociedad donde se desarrolla

Otros de los puntos que aborda es **la razón de ser**. Partiría de la idea de conocer el por qué queremos montar una escuela, las relaciones que se va a establecerse entre ella y el sector. Innegablemente, la formación del alumnado está ligada al ámbito profesional, al mercado, por lo que puede resultar importante mantener lazos de unión con artistas de circo en activo.

Igualmente la escuela, en el sentido formativo de un arte tan peculiar como el circo, puede seguir ofreciendo una formación continua o de perfeccionamiento. Se propone entonces la necesidad de una complementariedad formativa, una doble vertiente, puesto que la obtención de un título es importante por múltiples motivos, pero no la llave que abra la puertas de muchas compañías, basados en criterios de selección que distan mucho de la presentación de una titulación, todo lo contrario de lo que ocurre en otros sectores.

La tercera de las ideas clave que plantea son **los valores** sobre los que se instaura la escuela. Podemos considerar que son su identidad, su personalidad, algo que sin duda, se puede ver en las diferentes escuelas de circo. Si bien todas ellas forman a futuros profesionales, con una serie de

materias relativamente similares, existen diferentes formas de entender la docencia, el arte, las relaciones humanas, que las hacen marcadamente diferentes entre sí. En esa heterogeneidad existe cierta riqueza, especialmente en una formación artística y son esos valores personales, pedagógicos, los que condicionarán gran parte de la forma de gestionar o trabajar en estos espacios educativos.

Respecto al cuarto de los puntos, Jan-Rock plantea una valoración respecto a la **orientación** de la escuela. Hay coincidencia en la idea de que las escuelas de formación circense son centros de aprendizaje y creación, cuestionando si deberíamos hablar entonces de la figura del director artístico o del Jefe de Estudios, centrarse más en cuestiones creativas, en directrices pedagógicas o combinar ambas. La estructura de trabajo de la formación circense supone un fuerte trabajo personal, individual, colectivo y grupal, teniendo cabida multitud de situaciones que de algún modo deberían quedar definidas inicialmente desde esa orientación.

Como quinto punto señala **los Objetivos** de la escuela, lo que se quiere hacer. Ese marco general, permitirá calibrar la realidad de consecución, ordenar prioridades, definir planes de acción, marcar itinerarios, recorridos y sobre todo evolucionar. Cuando una escuela evoluciona, sus objetivos también lo hacen.

Por último, hace referencia a los contenidos, relacionándolos directamente con el nivel educativo de la escuela y con el de su alumnado. Resulta necesario desarrollar un itinerario que vaya definiendo en cada uno de los niveles los ámbitos de actuación y las competencias a alcanzar. Como ocurre en el resto de las enseñanzas, los grados iniciales y preparatorios serán fundamentales, para poder lograr unos resultados óptimos en los estudios superiores.

Para finalizar, dejar constancia de una de las reflexiones que Jan-Rock incluyó y que en ocasiones ronda la cabeza de otros docentes y especialistas del sector, expuesto de un modo claro y contundente:

“... un toque de alerta; porque hay trampas en el horizonte y la principal de ellas es la institucionalización: en ocasiones, la institucionalización es una elegante forma de castrar, aseptizar, privar de olor, sabor, color el acto de crear y formar”.

(Jornadas sobre Formació Circ, 2007, p. 26)

A un sector que hasta ahora podemos considerar ha estado desatendido por las autoridades y que ha sabido reinventarse y superar las adversidades, podría ser un error intentar estandarizarlo, encajonarlo dentro de una regulación formativa cerrada, debiendo quizá buscar espacios donde desde un marco teórico, pedagógico y legislativo general, pueda preservar su pureza, elemento esencial de su arte, que ha sido uno de los rasgos que han favorecido su capacidad de supervivencia y evolución continua.

Sobre este mismo tema, en uno de los debates abiertos a los asistentes, Marta González, Gerente del Ateneu Popular Nou Barris, marcaba la necesidad de este equilibrio entre los modelos formativos, los proyectos educativos y la institucionalización de la educación circense. Buscar ese punto de encuentro con la rigidez, en algunos casos de la administración, es sin duda uno de los retos a superar. (Jornadas sobre Formació Circ, 2007, p. 41)

Continuando con las opiniones de otros especialistas dentro de la Jornadas de Formació y Circ del año 2007, encontramos las interesantes aportaciones de Donald B. Lehn, director de la Escuela Carampa de Madrid y de Teresa Celis, Presidenta de la Associació de Circ Rogelio Rivel y Cofundadora y coordinadora pedagógica de la Escola de Circ Rogelio Rivel. En ambos

casos, en sus exposiciones se realizaba una presentación de ambas escuela, punto este que se tratará con mayor detenimiento a lo largo de este capítulo.

Siguiendo el orden de sus intervenciones, destacamos alguna de los planteamientos expuestos más significativos.

Por un lado, Donald B. Lhen señalaba el que puede ser uno de los puntos más relevantes respecto en la formación circense, tanto en el momento en el que se desarrollaban estas jornadas, año 2007, como en la actualidad, y es el hecho de que el circo carece de reconocimiento en el ámbito educativo.

Después de años de lucha por parte del sector se ha logrado un pequeño hueco dentro de la administración en el ámbito de la cultura, pero en el caso de las escuelas, no únicamente hablamos de circo, si no de educación, encontrando un muro costosamente franqueable, que deja a la formación circense en una zona de nadie. De un modo abreviado y sencillo, podemos decir que para los departamentos de cultura, el tema de la formación pertenece a educación y para los responsables de educación el tema del circo pertenece a cultura, generando un vacío que hace costoso los avances en la equiparación de la formación circense a otras artes como el teatro, la música, la danza o la pintura.

Esta implicación que se le demanda a la administración, con la generación de una cultura educativa de circo, facilitaría que muchos de los alumnos y alumnas que llegan a las escuelas de circo de nuestro país, lo hagan con una base de conocimientos o formación previa, siendo en la actualidad, en la mayoría de los casos experiencias autodidactas y por propio interés personal por profundizar en este arte lo que les lleva a continuar esta formación.

Por ese motivo, unido a la necesidad expuesta anteriormente, Donald B. Lehn, considera que en la formación básica, existen elementos fundamentales que deben ocupar gran parte del programa formativo en las primeras etapas, para que el alumnado, al mismo tiempo que se forma en los diferentes lenguajes, vaya adquiriendo la información necesaria para poder decidir su posible especialización.

El alumnado, tiene un papel fundamental en todo este proceso, pues en la formación circense no se pretende elaborar un producto sino enseñar procesos. Será en estos procesos, donde el alumno vaya concretando su formación y quizá definiendo un perfil artístico y creativo que le puede llevar a un resultado futuro, pero este, a priori, no será el objetivo de la formación ni de forma explícita ni inducida. Es el alumnado, su necesidad creadora el que canalizará esta necesidad con los recursos y herramientas que le ofrece la escuela. De este modo, resulta importante equilibrar la relación entre trabajo técnico y creativo, adecuándolo al nivel de aprendizaje.

En los primeros cursos, es necesario dotar de la técnica necesaria, sin hurtar lo creativo, sin realizar una excesiva especialización que limite al alumnado en las posibles opciones que le ofrece la formación circense.

Por tanto, a la hora de plantearse la formación estatal en circo, se debe definir claramente un recorrido, un itinerario de estudios, según Donald Lehn con estructura piramidal, donde la base sea amplia y fuerte respecto a los aprendizajes.

A groso modo, si bien los actuales programas de las escuelas se abordan de forma específica en la siguientes páginas, Lehn exponía que en el año de la celebración de las jornadas, la escuela que dirige intentaba seguir las pautas de la mayoría de escuelas pertenecientes a la FEDEC, con un

porcentaje aproximado de 30% de trabajo de base, 30% de preparación física y acrobacia, 30 % de trabajo básico de interpretación, danza,...

Teresa Celis, coordinadora pedagógica Rogelio Rivel, coincide en algunas de las ideas expuestas, como el reconocimiento de la escuela como medio, no como fin y la importancia de la formación base. Durante su exposición aportó unos datos que podría resultar significativos. Hasta la fecha de la celebración de las jornadas, la escuela tenía constancia de un grupo de 120 alumnos que habían finalizado su formación en la escuela barcelonesa en diferentes promociones, 91 de ellos se dedicaba profesionalmente al circo, un 80 %. Destacaba igualmente que el número de alumnos que una vez finalizada la formación en la escuela accedían a escuelas superiores iba en aumento, siendo en el año 2006, año anterior a la celebración del encuentro, un 50% el alumnado que tomó esta opción formativa de ampliación de estudios.

Como dato peculiar de ambas escuelas, señalar la necesidad de realizar actividades complementarias a la formación profesional para poder autofinanciar el proyecto, a través de talleres intensivos, actividades familiares o diferentes proyectos externos. En algunos de los casos, no podemos hablar de subvenciones, sino de ayudas, las cuales no son previsibles ni en periodicidad ni cuantía, lo que genera un continuo estado de inestabilidad para las escuelas.

A lo largo de las Jornadas, no se abordaron temas específicos sobre planes de estudios, materias, número de horas, titulaciones u otros temas de carácter pedagógico, pero sí se plantearon temas importantes para la reflexión general en cuanto a las características de la formación circense.

Muchos de las ideas expuestas, pasaron a formar parte del estudio encargado por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya a

la APCC, cuya autoría correspondió a Jordi Jané y Marcellí Puig, bajo el título "*Estudí sobre la Formació Circense a Catalunya*" en el que sí se ponía una mayor intencionalidad en cuanto a la idea de fundamentar unas bases de análisis sobre las que desarrollar futuros planes de intervención en este ámbito. (Jornadas sobre Formació Circ, 2007, p. 85)

Para la formalización de este estudio que vería la luz en enero de 2008, se tomaron, además de la transcripción de la actas de las *Jornades sobre Formació de Circ*, otros documentos como el "*Document inicial de treball per una Llei de circ a Catalunya*", realizado por la hoy extinta Associació de Circ de Catalunya (ACC) en marzo de 1998, las "*Conclusions de la Comissió escola de circ de l'ACC*" recogidas en *Repista de circ*, núms. 15 i 16, març i agost del 1998 o el document "*El circ i el seu aprenentatge*" realizado en diciembre de 2002 por la Associació de Circ Rogelio Rivel, entre otros, así como datos recogidos específicamente para el estudio.

Si bien, el estudio se centraba mucho sobre aspectos relacionados con el desarrollo, evolución y situación del circo en Cataluña y posibles líneas de trabajo para la formación de esta forma de arte dentro de su territorio, si podemos extraer algunas ideas de aplicación en contextos generales.

Por un lado, en la introducción de este documento, se pensaba en la posibilidad de adaptar las demandas formativas al marco educativo existente por parte de la administración, lo cual de algún modo podría facilitar el proceso de regulación de esta formación, salvaguardando su peculiaridad y necesidades propias. No faltaba en el informe alusiones obligadas a la evolución del circo, el cambio significativo sufrido en las últimas décadas, un análisis de la situación actual del circo tras un pequeño recorrido histórico, así como una necesaria reseña de los precedentes vividos en Cataluña en la búsqueda de la estructuración y organización académica de estas enseñanzas.

La denominada Mesa Mixta de Formación, ha sido uno de los elementos clave en todo este proceso, en la que se encontraban representantes de Departamentos de Educación y Cultura de la Generalitat como la Dirección General de Enseñanzas Profesionales, Artísticas y Especializadas, la dirección General de Formación Profesional o el Instituto Catalán de Cualificaciones Profesionales junto a otros colectivos como la Asociación de Profesionales de Circo de Cataluña (APCC), la Escuela de Circo Rogelio Rivel, el Instituto del Teatro, el Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña (INEFC), la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), el Consorcio de Educación de Barcelona y en algunas ocasiones representantes del ámbito municipal.

Dentro de los objetivos generales de esta Mesa Mixta de Formación, se especificaban claramente sus intenciones respecto a la formación de circo:

- 1.- Diseñar el mapa de la Formación Circense en Cataluña*
- 2.- Establecer las líneas maestras y los contenidos curriculares de la formación básica, elemental y superior.*
- 3.- Establecer los criterios académicos de habilitación y acreditación del profesorado.*
- 4.- Coordinar los contenidos pedagógicos y definir la implementación para cada una de las líneas formativas (básica, elemental y superior)*

(Estudi sobre la formació circense a Catalunya. Jordi Jané y Marcel·lí Puig, 2008, pag 14.)

Observando los miembros integrantes de esta mesa, se podía observar un interés por diseñar una estructura que permitiese coordinar las diferentes administraciones y entidades, para articular líneas de actuación comunes, aspecto fundamental para el desarrollo de los objetivos marcados.

A la organización y tratamiento que se aborda a lo largo del estudio, le sigue un interesante planteamiento de trabajo con respecto a la estructura del aprendizaje de circo, realizando algunas aportaciones en los niveles que se identifican.

V.4. EL CIRCO FUERA DEL SISTEMA EDUCATIVO

Inicialmente se reconoce la **formación libre** del circo, identificándola con aquellos espacios en los que cualquier persona puede entrar en relación con este arte. El cuantificar o conocer espacios o colectivos de este tipo, sería algo prácticamente imposible, ya que la práctica de alguna técnica circense puede darse y se da en cualquier espacio cívico, centro cultural, agrupación juvenil, centros municipales para jóvenes,... En muchas ocasiones, la trasmisión de conocimientos se realiza a través del intercambio de conocimientos, adquiridos en muchos de los casos de forma autodidacta y sin mayor pretensión inicial que la de disfrutar del dominio y pericia que se exige el manejo de una disciplina circense.

En estos espacios también se realizan en ocasiones encuentros, talleres esporádicos o continuados, actividades vecinales, extraescolares o de ocio, en la que se incluye esta práctica.

Dentro de este planteamiento de formación libre, encontraríamos el llamado **circo social**, sin duda, uno de los recursos más interesantes que ofrece el circo fuera de lo que sería la propia actividad artística de un modo profesional.

Considerado desde un punto de vista eminentemente educativo, el circo es utilizado como elemento de cohesión social, trabajando habilidades y

valores intrínsecos en esta forma de expresión, obteniendo por lo general resultados muy interesantes.

La mejora del autoestima, la integración dentro de un colectivo, el sentido de pertenencia, la superación, la constancia, el esfuerzo, el trabajo compartido, la creación, la generosidad, el contacto físico, la solidaridad, la ayuda mutua, son entre otras muchas, algunas de las aportaciones que han ayudado a que el circo haya sido el eje central de reconocidos proyectos sociales como los nombrados en los capítulos anteriores Ateneu Popular Nou Barris o Payasos sin Fronteras.

Otros proyectos desarrollados en centros penitenciarios, en centros de personas adultas con discapacidad intelectual o en zonas socialmente desfavorecidas, reconocen este potencial del circo.

V.5. EL CIRCO EN EL SISTEMA EDUCATIVO

Identificadas estas posibilidades, el estudio propone la estructuración de una formación y capacitación específica para aquellas personas que quieran desarrollar esta labor, así como la elaboración de una red que gestione este tipo de recursos en la que se implicarían instituciones y colectivos relacionados con este ámbito.

A parte del valor positivo que tienen este tipo de actividades, el apoyo desde la administración podría ayudar a ofrecer nuevas salidas laborales a diferentes colectivos.

Respecto al lugar que ocupa el circo o debería ocupar en relación a la formación reglada, se comienza a considerar su inclusión desde las primeras etapas educativas. En primer lugar se referencia la etapa de

Educación Infantil, con alumnado de 3 a 6 años, donde a pesar de no incluir prácticas específicas en relación a este arte sí se ofrecen algunas orientaciones.

Por un lado, desde hace muchos años se realizan en los centros educativos de este nivel actividades de Educación Física de Base, Estimulación Motriz o Educación Física Familiar. A pesar de no poder hablar de un trabajo específico del arte circense, sí se utilizan recursos que de algún modo conectan al alumnado con esta actividad. El circo, como concepto, ya aparece en la mente de los niños y niñas de estas edades, conocen lo que es un payaso, un malabarista... Incluso aunque vivan en una zona rural donde el Circo nunca haya llegado, sí tienen este concepto por transmisión del imaginario colectivo.

Los centros educativos disponen de colchonetas, pequeños zancos cilíndricos, realizan cuentos motores con el circo como hilo conductor, trabajan el equilibrio, el tono muscular, la flexibilidad, la coordinación y otros contenidos motrices que, si bien no pertenecen en exclusividad al circo y sí al propio desarrollo corporal, pueden ser presentados dentro un contexto significativo para el alumnado.

Por otro lado, destacar el hecho, de que en muchas compañías europeas especializadas en el montaje de espectáculos para estas edades, están incorporando perfiles de pedagogos que conocen de primera mano los intereses de este joven público, uniendo al lenguaje artístico aportaciones desde el ámbito de la psicología o la pedagogía.

Cuando el alumnado avanza dentro del propio sistema educativo y se incorpora a la etapa de **Educación Primaria** de los 6 a los 12 años, aumentan las posibilidades de tomar contacto con el circo. Dentro del área de Educación Física existen contenidos que se pueden desarrollar en

relación a esta disciplina. Existen publicaciones con fundamentación teórica, planteamientos prácticos y unidades didácticas para el trabajo del circo en estas edades. Al mismo tiempo en actividades extraescolares, talleres o en la citada anteriormente formación libre, el alumnado puede entrar en contacto con el circo.

Una de las principales propuestas recogidas en el estudio en este sentido, se dirigiría a la normalización de la práctica del circo en la escuela, a través de la formación del profesorado responsable, intentando aprovechar los aspectos motrices, artísticos, culturales, sociales y psicológicos que ofrece el circo para el desarrollo integral del individuo.

Gran parte de esta incorporación en la escuela, pasaría por la introducción en el currículum educativo de aspectos relacionados con este ámbito, regulados y propuestos desde la administración educativa.

Igualmente las Asociaciones de Madres y Padres del Alumnado (AMPA) y los Centros del Formación del Profesorado, tendrían en este terreno un papel importante ya que pueden ser agentes dinamizadores de este proceso, fuera del espacio de clase.

En **Educación Secundaria** estas prácticas son algo más habituales, principalmente en el área de Educación Física. Muchas de las habilidades que se desarrollan en el área pueden tener relación directa con el circo, especialmente las gimnásticas u otras como los malabares que suelen ser las más generalizadas. En muchas ocasiones la realización y profundización de en este tipo de actividades depende de la formación o capacitación del docente o de la disponibilidad de medios.

En el estudio al que hacemos referencia se realizan algunas propuestas para la consolidación y generalización de estas experiencias, como la

combinación del circo con otros contenidos curriculares como la expresión, la dramatización o la plástica, la inclusión del circo como materia optativa de libre elección, que sirva como orientación e iniciación a futuras salidas laborales o el intercambio de experiencias entre los propios docentes y profesionales del sector que puedan ofrecer una formación continua del profesorado, que pueda posteriormente materializarse en el aula.

Una vez finalizada esta etapa de Educación Secundaria, el alumnado estaría en disposición de poder optar por diferentes itinerarios formativos. Sería uno de los momentos en el que podría decidirse por una formación circense, pero en nuestro país, esta formación reglada no existe, con lo que cualquier idea recogida en el estudio analizado, únicamente tiene carácter de propuesta fundamentada.

Por un lado se podría abrir el campo de la **Formación Ocupacional**, donde el alumnado que no superase la ESO y deseara optar por la formación circense, pudiera realizar diferentes cursos que lo capacitaran para diferentes labores dentro de este ámbito como auxiliar artístico, monitor de circo o encargado de montaje y mantenimiento de estructuras entre otras muchas. Al mismo tiempo, estos cursos podrían servir como vía de acceso a estudios posteriores.

Por otro lado, se podría formar en grado medio o superior dentro de la **Formación Profesional**, donde el alumnado pudiera adquirir las competencias necesarias para convertirse en artista de circo o especializarse en otros oficios técnicos relacionados con este ámbito. De forma general, el grado medio podría ofrecer una formación de base y el grado superior una de carácter más especializado.

Por último, dentro de la opción de **Bachillerato**, en el ámbito del bachillerato artístico, al alumnado se le podrían ofertar materias optativas

sobre circo, que podría cursar en escuelas profesionales de circo y que le permitiesen compatibilizarlas con el resto de estudios obligatorios. Una vez finalizado el bachillerato, el alumnado interesado podrían seguir formándose como artista realizando dos años de especialización profesional a través de ciclos formativos de ciclo superior.

Respecto a este posible itinerario, se considera interesante que tanto la opción de formación profesional como la de bachillerato debería tener una duración total de cuatro años y dicha formación tendría que incluir dos grandes bloques, uno relacionado con una formación general común con materias como anatomía, lengua, dietética, gestión, sociología,... y otro bloque de formación especializada con materias como dirección, escenografía, iluminación, dramaturgia....

Siguiendo con la formación reglada, los responsables del estudio, Jordi Jané y Marcellí Puig reflexionan sobre la posibilidad de una Formación Superior, algo que en la actualidad podría resultar lejano al no tener estructuras de base integradas de forma sólida en los itinerarios del sistema educativo.

Salvo cursos dirigidos a estudiantes de enseñanzas superiores, con contenidos o materias relacionadas con este ámbito, no existe en el territorio nacional ninguna referencia de este tipo, aunque sí se pueden ver en diferentes países europeos.

Estas experiencias pueden servir de modelo, aunque sería necesario haber realizado un trabajo previo de sensibilización y comprensión de esta forma de expresión artística por parte de la administración educativa.

Fuera del ámbito reglado, se abarcan otros ámbitos formativos como la **Formación Continua** o la **Formación de Formadores**, algo que sin duda irá

unido al desarrollo de los itinerarios formativos señalados con anterioridad.

Como conclusión al informe, muestra algo que consideran *imprescindible y urgente*, como sería el establecimiento de unas bases para la creación de una Escuela Superior de las Artes del Circo de Cataluña que ofreciese una formación integral como ya sucede en otros lugares como Francia, Inglaterra o Quebec, entre otros.

Si bien se enuncian algunos propósitos que debería tener dicha escuela dentro del contexto socio cultural de Cataluña, se recogen a continuación una serie de ideas extrapolables a un marco más general, destacando algunas de ellas, con la intención de que puedan servir de referencia para seguir dotando de materia de reflexión a este capítulo.

De este modo, algunas de las aportaciones que podemos encontrar serían:

- El alumnado debería recibir una formación con una base humanista, filosófica y social.
- Debería perseguir la formación integral del individuo.
- La formación de las artes circenses debe conectarse con otras artes (escénicas, plásticas, musicales, tecnológicas,...)
- Realizar una selección rigurosa del alumnado bajo unos criterios prefijados que se deberán acreditar.
- Formar artistas capaces de crear, interpretar y poner en marcha sus propias producciones.

- El alumnado debería ser capaz de trabajar en equipo, de forma cooperativa y solidaria con los compañeros.

- El alumnado, a pesar de especializarse en algún o algunas técnicas específicas, debería dominar el mayor número de especialidades circenses (danza, malabares, acrobacia, equilibrios, aparatos, payasos,.....).

- Debería conocer los aspectos fundamentales de las creaciones tanto clásicas como contemporáneas, incluyendo conocimientos sobre el desarrollo de las artes escénicas en general y del circo en particular, así como de la historia del arte.

- Los estudiantes deberían realizar un intenso trabajo físico, con entrenamiento y análisis crítico del máximo de espectáculos circenses, así como de otros espectáculos como danza, ópera, teatro,...

- Sería fundamental adquirir conocimientos sobre anatomía, biomecánica, fisioterapia, alimentación,...., así como dominar técnicas de relajación, masajes, primeros auxilios,...

- El alumnado debería salir de esta formación capacitado para incorporarse al mercado laboral, por lo que resultarán necesarias nociones sobre temas fiscales, laborales y de mercado.

- Los estudiantes debería desarrollar un sentido ético y deontológico profesional.

- El titulado debería dominar diferentes lenguas una vez que abandone esta formación.

- A lo largo de la formación se irán realizando presentaciones ante el público, así como realizando prácticas de carácter artístico o técnico con compañías profesionales.
- Si la escuela considera la posibilidad, se podría desarrollar una gira como final de la carrera y de forma remunerada.
- El alumnado que finalice esta formación, estaría capacitado como formador circense en los diferentes ámbitos, niveles e itinerarios señalados en las páginas anteriores.

Sin duda, a modo de conclusión, se puede afirmar que el documento resultaba un ambicioso proyecto, presentado como se señaló anteriormente en enero del año 2008, cuando aún se esperaban las conclusiones acerca del Plan Bolonia que más adelante afectaría a diferentes ámbitos de la formación de nuestro país.

Considerando la realidad de la situación de la formación circense en nuestro país, los puntos recogidos sobre la propuesta de la creación de una Escuela Superior de las Artes del Circo de Cataluña nos pueden parecer una utopía inalcanzable, aunque en otro de los documentos analizados para la construcción de este marco teórico, se aporta cierta luz acerca de cuáles son las intenciones y acciones que se están llevando a cabo en todo el mundo, con las que podremos comprender y contextualizar en mayor medida estas aportaciones de Jané y Puig, que sin duda, están muy en concordancia con lo que se debate en foros internacionales, mostrando no sólo la cualificación de ambos profesionales, sino la riqueza del trabajo de esa Mesa Mixta de Formación Circense creada en Cataluña.

V.6. COMPETENCIAS EN EL CIRCO (LOS QUE ENSEÑAN LA PROFESIÓN) Y PARA EL CIRCO (LOS QUE APRENDEN LA PROFESIÓN)

Así pues, tomaremos como referencia el trabajo encargado a Pascal Jacob por parte de la FEDEC, con el objetivo de llegar a definir las competencias clave que necesitaría adquirir el alumnado de las escuelas de formación circense para introducirse en el mercado laboral.

Por un lado, dentro de este documento, se generó un directorio mundial de centros de enseñanza y entrenamiento de circo, con la intención de hacer visibles algunos de los espacios que se dedican a este ámbito, tanto para que las administraciones públicas conociesen todo el tejido existente, como para disponer de un listado de lugares de referencia para aquellas empresas que necesitasen realizar contrataciones de artistas del sector.

Por otra parte, de forma más centrada en la formación circense, se realizó un seminario los días 23 y 24 de mayo de 2008, donde además de los representantes de las escuelas, se contó con la participación de empleadores de circo. Además de las ideas expuestas durante esos días, se recogieron opiniones a través de encuestas y se mantuvieron entrevistas con empresas que por diversos motivos no pudieron participar de este seminario. Entre las entidades que realizaron sus aportaciones, aparecen nombres tan prestigiosos como el Cirque du Soleil, (Canadá), Archaos, Cirque Pinder, Cirque Plume (Francia), Circo Krone (Alemania), Ringling Bros and Barnum & Bailey (EE.UU.), festivales como el de Budapest (Hungría), Moscú (Rusia), Monte Carlo (Mónaco), el Festival Mondial du Cirque de Demain (Francia) y otros contratantes tan variados como Circo y Variedades Globus (Rumanía), Le Moulin Rouge (Francia), Producciones Gandey (Reino Unido) o Firebird Producciones (EE.UU.), recogiendo de este modo empresarios de circo contemporáneo, clásico, cabaret, festivales, agencias artísticas o empresas de casting.

Con este amplio espectro, se intentaba conocer la demanda real del mercado, siendo conscientes que, si bien no podemos hablar de intereses contradictorios, sí se pueden identificar necesidades diferenciadas según el tipo de espectáculo, característica de las empresas, objetivos,...

Esta peculiaridad nos permite hacer una primera lectura, que no es otra que la de reconocer que el mercado es muy amplio, abarca muchos sectores y cualquier formación de calidad puede tener su posterior salida, aunque para ello será necesario crear lazos de unión entre los diferentes sectores.

Es muy posible que para un mercado concreto, existan escuelas específicas que estén realizando una formación más acorde a sus necesidades, bien del espectáculo en su conjunto o respecto al dominio de alguna técnica que se desee incluir en el montaje.

Las escuelas deberán conocer el mercado, el mercado deberá conocer las escuelas y los estudiantes tendrán que conocer ambas realidades, para de este modo poder ir tomando las decisiones adecuadas que más se ajusten a sus intereses y posibilidades.

A pesar de que el arte circense ha experimentado un notable cambio en los últimos cuarenta años, nos encontramos en un periodo crucial donde convive el circo tradicional con otro considerado como contemporáneo. En la actualidad se dan ambas realidades, pero según desprende el informe realizado por Pascal Jacob, en la mayoría de las escuelas de formación, el alumnado piensa más en desarrollar su labor dentro del circo contemporáneo.

Las formas de aprendizaje, la idiosincrasia de las escuelas son diferentes atendiendo a una multitud de factores, aunque sin duda, también hay espacios comunes. Uno de los fenómenos que se ha observado es la movilidad del alumnado, que en muchas ocasiones opta por una opción

educativa u otra, basándose en la intención de perfeccionar el manejo de una técnica específica. Cuando se habla de la democratización del circo, el término puede abarcar diferentes niveles. Por un lado, que cualquier persona puede acceder a este tipo de expresión artística que ofrece múltiples formatos creativos.

Por otro lado, el aprendizaje del circo, los conocimientos, no pasan necesariamente por la transmisión familiar y dentro del propio núcleo del circo, como sucedía antiguamente, sino que se debe hacer posible la accesibilidad a esta formación.

El trabajo encargado por la FEDEC, nos ofrece distintas conclusiones en relación con la situación actual de la formación circense y el ámbito laboral, recogidas en los siguientes puntos:

- Algunos empleadores consideran que el alumnado que sale de la escuela tiene dificultades para la aplicación de sus conocimientos en un proyecto diferente al suyo.
- Las escuelas dejan su impronta en la formación del alumnado.
- En muchas ocasiones, las escuelas pretenden dar al alumnado el mayor número de experiencias posibles, fomentando su creatividad, lo que para algunos, en ocasiones, se prioriza por delante de la perfección de la técnica. Estas voces consideran que el dominio de la estética, la poca especialización de los aprendizajes, hace que poco a poco el rendimiento y el perfeccionamiento se vean relegados. En esta formación global, piensan que se tiene más en cuenta el concepto de circo contemporáneo que el de circo clásico, en el que a través de un ejercicio de entre seis y siete minutos, se tiene que exponer el dominio de una técnica dentro de un ritmo y dinámica

propia del espectáculo, que permita mantener la calidad del número y la atención del espectador.

Quizá esta preparación para el ejercicio concreto, tendría un discurso completamente diferente a la formación de artistas y creadores con lenguaje propio. Ante eso, los formadores circenses, esgrimen los diferentes niveles de formación, considerando que este perfeccionamiento vendría una vez el alumnado haya adquirido en los primeros años una base sólida que le permita enfrentarse a futuros retos. Volveríamos aquí a reflexionar sobre las diferentes opciones laborales que ofrece el mercado, observando como en esa amplia gama son por igual, las empresas que demandan un tipo de artista u otro, es decir, algunos prefieren un ejercicio cerrado, definido y otros la versatilidad y posibilidad de adaptabilidad.

El concepto de acto o número, es recurrente a lo largo del análisis ya que en muchos momentos se recurre a esta fórmula para seleccionar al alumnado o a artistas para un espectáculo, cuando parece olvidarse durante la formación, por lo menos, al nivel técnico que algunos consideran adecuado.

En las aportaciones de los distintos agentes participantes en el seminario, se pudo observar la diversidad de intereses y perfiles artísticos que buscan cada uno de ellos, siendo significativo, por el alcance que tienen sus espectáculos, que un gigante del espectáculo como el Cirque du Soleil, en el año 2008 en que se celebró este encuentro, contase con un total de quinientos ochenta y un acróbatas en sus diferentes espectáculos en gira, de los cuales únicamente veintisiete hubiesen sido capacitados en escuelas de circo.

Este dato que parece inicialmente desalentador, se puede comprender una vez contextualizado, cuando se observan los espectáculos del Cirque du

Soleil, donde se persiguen números de un alto grado de perfeccionamiento y vistosidad, que resulten una hazaña impresionante para el espectador y donde la dimensión estética toma un papel decisivo.

En este tipo de espectáculo, el grupo de artistas gira en torno a tres principales categorías: el ámbito deporte, el circo y otras disciplinas como el teatro, la danza, el canto o la música.

En un cálculo aproximado, según el tipo de espectáculo, el cincuenta por ciento de los artistas suele proceder del primer ámbito, el treinta y dos por ciento de diferentes disciplinas y el dieciocho por ciento restante del ámbito circense, donde, de forma general, se suele contar con artistas ya consumados, que presentan números con un grado de dificultad elevado, depurado gracias al trabajo y la experiencia.

La compañía, considera que resulta fundamental el apoyo a las escuelas, a corto, medio y largo plazo, considerando que en el desarrollo del circo se establecen relaciones de “vasos comunicantes” ya que la mejora del sector acaba beneficiando a todos.

Otras empresas como el Circo Starlight, Archaos o Phénix tienen diferentes planteamientos respecto a la incorporación de artistas, pudiendo encontrar en algunos de los casos, en la pureza y multidisciplinariedad del artista formado en la escuela, un recurso a “rentabilizar” en sus producciones. Estas diferencias son un símbolo de la diversidad del mercado.

Las escuelas deberán ser capaces de sacar las múltiples capacidades del alumnado, darles una formación integral teniendo en cuenta el futuro. Como sucede en otros muchos ámbitos, en la formación circense aparece la dualidad entre formación y mercado, donde inexorablemente el alumnado

debe realizar un proceso de adaptabilidad a la realidad y nuevas exigencias que le plantee el mundo laboral.

En muchas ocasiones surge la dicotomía de saber hasta qué punto el mercado puede influir en las escuelas o en la formación de los artistas.

Durante el periodo de aprendizaje, el alumnado va descubriendo diferentes posibilidades, despertando y aumentando sus inquietudes, definiendo las formas de arte, llegando en algunos casos a materializar lo adquirido en un espectáculo de producción propia, donde intenta adaptar la demanda externa a sus propios intereses, estilo o libertad creativa.

Desde ese planteamiento, el sentido de alumno como creador tomaría fuerza, si bien, en muchas ocasiones se verá abocado a la realización de un número concreto dentro de una creación colectiva, perdiendo de algún modo parte la amplitud de este sentido creativo.

Como sucede en otros estudios, resultará necesario interpretar el tiempo de formación como un periodo fundamental para adquirir una base que le permita futuros aprendizajes, permitiendo al alumnado desarrollar al máximo sus capacidades y de este modo poder seguir aportando una continua visión renovada del arte circense, donde quizá los últimos años de formación sean los que se deberán destinar a la profundización, investigación más específica y de perfeccionamiento del artista.

Con la intención de obtener algunas ideas clave sobre las estructuras de formación y las expectativas del mundo profesional, el documento "L'artiste de cirque d'aujourd'hui. Analyse des compétences-clés", al que estamos haciendo referencia, incluye algunas conclusiones extraídas de casi un centenar de cuestionarios realizados a más de una treintena de entidades relacionadas directamente con el circo contemporáneo, así como

de otras empresas como agencias, cabaret o festivales, donde tienen cabida este arte.

Estas conclusiones no pretendían ser un documento exhaustivo, sino marcar líneas de referencias sobre las que seguir profundizando. La diversidad geopolítica de la muestra, unida a las características propias del circo, podía indicar a priori algunas de las diferencias obtenidas en los resultados.

Algunas de las ideas que se recogen:

- Muchas empresas de circo tradicional no participaron al no contar de un modo significativo con alumnado escuelas, teniendo una estructura de incorporación de artistas sencilla, donde todavía funcionaba la forma tradicional y familiar de transmisión de conocimientos. A pesar de ello, en algunos casos, artistas externos a este núcleo participan en sus shows.

- Parte del sector considera que las escuelas están demasiado ligadas al circo contemporáneo, con lo que según el perfil de sus espectáculos, necesitan otro tipo de artistas.

- La mayoría de las empresas no tiene un departamento de selección y recursos necesarios para buscar artistas por lo que se suele recurrir a encuentros, festivales o a un agente para contactar con ellos. Algunas empresas asisten a los espectáculos de final de curso de las escuelas para encontrar a los futuros artistas. Igualmente, en muchos casos, los grupos creados a partir de estos centros, vuelven a ellos cuando necesitan nuevas incorporaciones.

- Las empresas suelen mostrar cierta preferencia por las escuelas de su área local.

- La mayoría de las empresas que optan por contar con artistas formados en escuelas destacan la calidad de la formación y habilidades artísticas y técnicas del alumnado, considerando el periodo formativo como un tiempo para la experimentación y establecimiento de los cimientos del potencial artístico.
- El número, el ejercicio que se presenta, suele ser el instrumento de medición más utilizado a la hora de decantarse por un artista.
- Para muchos empleadores el nivel de conocimiento técnico no es un factor determinante, pero para otros es un aspecto fundamental, así que dependerá en gran medida de las pretensiones de la empresa y características del espectáculo.
- El rendimiento personal es un requisito previo a la capacidad de integrarse en un número.
- La gran mayoría de los agentes, entre los que se encuentra el Cirque du Soleil, Archaos o Dragone, consideran que el enfoque multidisciplinar de las escuelas es un aspecto relevante, junto a la creatividad y capacidad técnica.
- Los empresarios valoran la mezcla entre el dominio de la técnica y la capacidad de visión artística-creativa, considerándolas un aspecto adicional que amplía e influye en el desarrollo del sector y que persiguen muchos directores y coreógrafos.
- Existen modelos formativos muy variados, donde se puede encontrar una amplia diversidad de propuestas que pueden cubrir la demanda del mercado.

- Algunos empresarios solicitan mayor conocimiento por parte del alumnado de la realidad del circo, de su día a día, ya que en muchas ocasiones, estos encuentran dificultad de adaptabilidad a una peculiar forma de vida, la cual, estará sin duda ligada a las particularidades de la empresa que les contrata y su formato de espectáculo.

- Respecto al punto anterior, algunas empresas consideran importante que a lo largo del periodo de formación el alumnado pueda tener contacto con este estilo de vida, intentando que su incorporación, una vez finalizado su periodo de aprendizaje, sea fluida y sin fricciones. Al mismo tiempo, esto les permitiría conocer las diferentes opciones laborales, más allá de la mera percepción artística, profundizando en aquellos aspectos en los que se desarrolla la actividad profesional y que en algunos casos hacen que el alumnado varíe su percepción acerca del sector, confrontando la realidad con posibles planteamientos idealizados. Igualmente, este conocimiento previo puede ayudar a evitar decepciones desde ambos lados, del alumnado con la empresa y viceversa.

- Algunas empresas contemplan acoger “aprendices” durante su capacitación, permitiendo mayor relación entre los diferentes perfiles del sector, pudiendo intercambiar y compartir percepciones de una misma realidad.

- Es necesario un mayor conocimiento del mundo formativo por parte de las empresas para una adecuada integración profesional. Los puentes que se creen entre ambos ámbitos facilitarán la mejora del sector.

- Todos los actores de la industria están de acuerdo en la importancia de la creatividad en un artista de circo. Las escuelas reconocen este aspecto como una seña de calidad en la formación. Aun así, ninguno de ellos olvida que esta creatividad tiene que estar basada en un alto nivel de habilidad técnica.
- Es fundamental que el alumnado desarrolle a lo largo de su formación la capacidad de adaptabilidad tanto a la forma de vida del circo como al trabajo colectivo.
- La escuela debe preservar la libertad creativa y fomentar la experimentación y la rigurosidad en el trabajo.
- Las escuelas garantizan la innovación en materia de formación, lo cual puede incidir a medio y largo plazo en la renovación continua del sector y poder llegar a un abanico más amplio de espectadores.
- Puede resultar interesante, crear espacios que permitan hacer visible a las escuelas y sus alumnos por parte del mercado, ofreciendo servicios simplificados y ágiles de contratación.

Estas aportaciones incluidas en el informe realizado por Pascal Jacob, se complementan con un segundo documento realizado durante los meses de octubre y noviembre de 2009, donde bajo el título de “Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels”, se recogían por un lado, algunas especificaciones acerca de las competencias clave y habilidades que debían tener los graduados en escuelas de circo para su incorporación en el mercado laboral, contando en este caso con la participación de empresarios europeos, y por otro lado, se recogían opiniones de alumnado de escuelas de circo, que llevaban entre uno y cinco años dentro del mercado laboral y que pudieran aportar su punto de

vista sobre la relación entre la formación recibida y su posterior funcionalidad en el contexto de trabajo.

Como introducción a este documento, se vuelve a hacer referencia a la realidad múltiple que supone el ámbito circense y las diferentes ramificaciones que ofrece el desarrollo profesional dentro de este ámbito, lo que sin duda, tendrá relación directa tanto con los variados intereses de los empleadores, como con la diversidad formativa.

Este es uno de los motivos por el que las escuelas no deben formar únicamente a sus alumnos desde un aspecto técnico, sino acompañarlos en el proceso de crecimiento profesional, ayudándoles a tomar decisiones libres y razonadas respecto a su carrera, definiendo de forma personal qué tipo de artista es, cuál le gustaría ser y en qué contexto le gustaría desarrollar su actividad. Hacerle reflexionar sobre cómo quiere expresar su arte (como miembro de un conjunto, como artista independiente, como miembro de grandes producciones...) e interiorizar otros muchos aspectos propios de la profesión de un modo consciente, facilitará con mucha seguridad su inclusión en el mercado laboral.

Las escuelas deben ser conscientes de la importancia del desarrollo integral del individuo, buscando un espacio de equilibrio entre la formación y las demandas del mercado, que en la mayoría de ocasiones tienen un carácter de inmediatez y rentabilidad a corto plazo.

Así pues, con la intención de ampliar las aportaciones realizadas con el informe de Pascal Jacob, este nuevo estudio de la FEDEC coordinado por Danijela Jovic y en colaboración con el sociólogo Zita Herman, se estructuró en diferentes bloques.

Por un lado, partiendo de las conclusiones de 2008, se realizaron entrevistas a empleadores clave del sector con la intención de concretar y complementar los datos disponibles. Dichas entrevistas, un total de 18, se realizaron en octubre de 2009, en Auch (Francia) coincidiendo con la celebración de un festival y en Budapest y en Zagreb durante el Festival de Novog Cirkusa.

A estas entrevistas presenciales se le incluyeron dos realizadas on line y otra vía telefónica.

Las personas entrevistadas habían sido seleccionadas por la FEDEC intentando recoger las diferentes tipos de oferta profesional en Europa, siendo conscientes de que las competencias adquiridas a lo largo de la formación, no tienen el mismo peso según los segmento del mercado. De este modo se les solicitó identificar las habilidades clave que un artista profesional debe adquirir durante su formación y cuáles habían sido los principales problemas que habían encontrado en la contratación de jóvenes profesionales.

A efectos prácticos, en el inicio del documento se incluía una definición operativa de empleo dentro del sector, intentado con ello concretar el término para los diferentes agentes que desarrollan su labor en un ámbito atípico, sin una estructura estandarizada, diverso y con frecuencia precario.

La segmentación del sector, las complejidades legales, las condiciones de empleo, la flexibilidad de la oferta o las peculiaridades geopolíticas son sólo algunos ejemplos de la necesidad de realizar esta definición en la que se consideraba al empleo como profesional de circo como la participación en una cadena de actores que conducen a un producto final obteniendo un

rendimiento remunerado, que se realiza con diferentes formatos, en una organización o lugar.

Si bien esta idea podría ser modificada, adaptada o especificada, únicamente pretendía definir un marco de referencia para las entrevistas posteriores.

En este primer bloque de trabajo se ampliaron los representantes del sector del circo. Si en el primer documento elaborado por Pascal Jacob en 2008, se contó con la participación de compañías de circo clásico, contemporáneo, Cabarets, Festivales competitivos, agencias de espectáculos o agencias de casting entre otros, aquí se incluyeron Festivales no competitivos, agencias de producción, agencias de asesoramiento artístico, centro de residencia artística u organizaciones como asociaciones o sindicatos, intentando de este modo aumentar el abanico de agentes implicados.

Igualmente, sus lugares de procedencia, Hungría (3), Croacia (1), Austria (1), Suecia (2), Finlandia (1), Francia (6), Países Bajos (1), Reino Unido (2), Bélgica (2), Monte Carlo (1) y una red europea, perseguía recoger la diversidad en torno a las características de la zona de intervención directa.

Para las entrevistas semiestructuradas realizadas, se partió del cuestionario que sirvió como guía en 2008, realizando algunas adaptaciones según las características de la organización a la que representase el entrevistado, si bien, era una categorización flexible, ya que algunos de ellos desempeñaban diferentes cargos.

De la lectura de este trabajo podemos extraer algunas conclusiones:

- Los métodos utilizados para encontrar artistas son múltiples y dependen principalmente del tamaño de la organización. Las agencias de casting propias o externa, el boca a boca, cartas de

recomendación o anuncios de vacantes por parte de las compañías son algunas de ellas. La asistencia a festivales era uno de los recursos más utilizados para la selección de artistas, destacando por último, la presencia cada vez mayor de las nuevas tecnologías como canal de difusión y publicidad de largo alcance.

- La mayoría de empleadores no considera relevante la acreditación de graduación en una escuela de circo para ser seleccionado, siendo otros aspectos los que valoran principalmente.

- Aparte del dominio de ciertas habilidades, se señalaron en muchas ocasiones factores adicionales a la hora de realizar una selección, que van desde los gastos en viajes, hasta las posibles dificultades administrativas con contratos o visados, o las experiencias previas con uno u otro contratante. Estos factores señalados, se agruparon en tres categorías de las que se incluye su nombre original:

- o *Savoir- faire*:

Es el aspecto que más se menciona por los encuestados, especificando en él:

- Se espera del artista lo que definen con “actitud correcta”, donde entrarían entre otros la total involucración en el proyecto, el entregarse en cada espectáculo, mostrar iniciativa propia, tener independencia, decisión,...

El segundo aspecto más señalado fue el conocimiento de requisitos técnicos vinculados a cada una de las líneas de trabajo, entre los que destacaban:

- Conocer perfectamente los requisitos técnicos de un espectáculo, conocer y poner en práctica las normas de seguridad, disponer de un conocimiento sobre el backstage, y de aspectos técnicos como sonido o la iluminación.

o *Savoir-être*

Dentro de esta categoría la capacidad más valorada fue la de trabajo en equipo. El respeto, la cooperación, la actitud positiva, la disciplina o la ética en el trabajo resultan fundamentales para la optimización del esfuerzo y obtención de resultados en las mejores condiciones posibles. La puntualidad, la capacidad de comunicación, la resolución de conflictos, el control y manejo de los tiempos de trabajo y entrenamiento físico o el cuidado personal con calentamiento, descanso adecuado o alimentación correcta serían otro de los puntos a los que se hicieron referencia.

o *Savior- vivre*

Muchos de los aspectos recogidos giran en torno a uno de los conceptos que aparecían como la “gran familia del circo”. Entre ellos destacan los valores morales, la lealtad a la profesión, la tolerancia, el entendimiento mutuo o la capacidad de resolver problemas cuando se trabaja en equipo.

La mayoría de los empleadores comentaron la dificultad de los jóvenes graduados de adaptarse rápidamente al mundo profesional y para asentarse en su funcionamiento. A pesar de no ser un aspecto que condicione la selección inicialmente, puede ser un elemento a cuestionarse de forma general por los empleadores que buscan procesos dinámicos y efectivos. Partiríamos de un planteamiento personal, de una forma de entender el mundo del arte, de la concepción de su trabajo, de la perspectiva profesional incluso de la personalidad de cada individuo.

De forma general, se incluyeron otras habilidades como la disponibilidad, la apertura de miras, la creatividad, la capacidad de adaptación...

Retomando algunas de las conclusiones recogidas por Jacob en 2008, se les ofrecieron los cinco criterios definidos entonces, como los que debía tener el artista circense para un buen desarrollo profesional:

1. Capacidad creativa basada en un alto nivel técnico
2. Nivel técnico excepcional sostenido por la creatividad
3. Capacidad de adaptar sus conocimientos a la creación colectiva
4. Capacidad de adaptación a diferentes métodos y estilos
5. Capacidad de adaptabilidad a un estilo de vida ligado a las exigencias del mercado.

Pidiéndole a los encuestados que priorizaran las habilidades anteriores por orden de importancia, se obtuvieron los siguientes resultados (Tabla 1):

	1ª POSITION	2ª POSITION	3ª POSITION	4ª POSITION	5ª POSITION	RÉSULTATS
Disponibilité	1	1	2	4	13	36
Ouverture d'esprit	3	4	3	8	3	59
Créativité	11	4	4	1	1	86
Niveau technique exceptionnel	2	6	7	5	1	66
Faculté d'adaptation	4	6	5	3	3	68

Tabla 1: Projet Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013, p.28

Observando la tabla podemos concluir que la creatividad es el primer parámetro valorado, seguido por la capacidad de adaptación y el nivel técnico, siendo la apertura de miras y las habilidades las que cierran el orden de prioridades.

Preguntados acerca de las dificultades que habían encontrado en su relación laboral los jóvenes artistas realizaron entre otras aportaciones:

- Desconocimiento de los medios y recursos para encontrar trabajo dentro del sector.

- Carencia de habilidades o conocimientos para vender por sí mismos su trabajo.
- Visión reducida del sector y desconocimiento de lo que se espera de ellos.
- Necesidad de ampliar su conocimiento a otras forma de arte (teatro, danza,...)
- Poco conocimiento de la política cultural del sector.
- En algunos casos no se está preparado para trabajar en actividades de corta duración y en otros para representar el mismo espectáculo durante dos o tres años
- Falta de preparación para trabajar en equipo.
- Una cuarta parte de los entrevistados reconoció problemas por la falta de conocimientos de equipos técnicos.
- Desconocimiento, en muchos casos, de las diferentes etapas y procesos de producción.
- No disponen de conciencia real de lo que supone la vida en gira o en una caravana.
- Poca capacidad de algunos para desarrollar actuaciones cinco o más veces por semana. En algunos casos, no dependía de la capacitación sino de la negación a realizarlos.

- Desconocimiento de la gestión administrativa (aunque los empleadores no llegaron a conclusiones acerca de si era necesario que tuviesen que desarrollar esta función o dejarla en manos de otros profesionales). Disponer de una persona especialista en ese campo, en muchas ocasiones evita malos entendidos respecto a acuerdos, contratos o cuestiones fiscales.
- Dificultad de comunicación en la colaboración de aquellos jóvenes que no dominan más que un idioma, ya que se puede dar el caso de que el trabajo se desarrolle en una lengua diferente.
- Necesidad de adaptabilidad al mundo profesional, necesitando un tiempo para conciliar su talento y visión artística con la formas de vida y oportunidades del sector.

Con la intención de concretar algunas ideas acerca de la formación de los jóvenes artistas, el cuestionario incluía una parte dedicada a los pros y los contras de la enseñanza en las escuelas de formación profesional y el impacto de estas en la integración del mercado laboral.

Los empleadores mostraron su reconocimiento por el trabajo realizado por las escuelas, siendo en la actualidad el camino más estructurado de aprendizaje de este arte. Consideraron, que al mismo tiempo que desarrollaban una técnica, iban incorporando otras capacidades como una actitud profesional general, una base inicial multidisciplinar, un mayor conocimiento técnico, conceptual y teórico de este tipo de espectáculos, la originalidad,... A su vez, teniendo en cuenta la “marca” que las escuelas dejaban sobre los jóvenes artistas formados en ellas, realizaban algunas aportaciones a tener en cuenta en sus programas:

- Tener en cuenta no desarrollar la investigación artística en detrimento de la técnica, ya que es un aspecto fundamental para su posterior inclusión en el mercado laboral.

- Ayudar al alumnado a conocer sus fortalezas y debilidades, pues en algunas ocasiones se sobreestiman a sí mismos.

- Desarrollar un carácter crítico que les permita definir expectativas realistas respecto a su desarrollo profesional e ingresos futuros.

- El fácil acceso a organizaciones e instalaciones hace que en muchos casos el alumnado no sepa luchar por un contrato.

- La desconexión entre escuela y mercado hace que sea difícil que puedan inicialmente trabajar en grandes empresas.
- Si bien deben disponer de autonomía formativa, las escuelas han de mirar siempre al mercado, a las ofertas del sector. Las escuelas son un excelente punto de partida para la posterior entrada en un mercado laboral diversificado.

Todo lo anterior, forma parte de las opiniones de los empleadores, que en el informe realizado por Danijela Jovic en colaboración con Zita Herman, se completa con la segunda parte del proyecto, en el que se recogieron las opiniones de alumnos graduados en escuelas de formación profesional de circo, que llevaban desarrollando su carrera profesional entre uno y cinco años.

El principal objetivo era conocer no sólo las habilidades clave que habían adquirido a lo largo de su formación, sino también las posibilidades que se le ofrecieron para que las adquiriesen, así como su posterior utilidad durante los primeros años de carrera artística. Con ello, se pretendía

proporcionar a las escuelas miembros de la FEDEC, una valoración global, tanto cualitativa como cuantitativa de las opiniones de sus antiguos alumnos, que sirvieran como elemento de retroalimentación de su tarea docente y pudiesen ser una herramienta para futuras reflexiones acerca de proyectos educativos, planes de estudios y metodologías de trabajo en relación con los diferentes segmentos del ámbito laboral.

La intención no era por tanto dibujar un panorama concreto de la percepción del antiguo alumnado de las escuelas en su relación en el ámbito profesional de las artes circenses, sino realizar una revisión generalizada que ofreciese parámetros sobre los que seguir profundizando. La recopilación de la información se realizó a través de cuestionarios anónimos en línea, ofrecidos en tres idiomas (inglés, francés y español) a alumnos formados en las escuelas FEDEC cuyos contactos estaban disponibles en su base de datos. En ellos, se solicitaba información sobre tres ámbitos; profesional, personal y adquisición y desarrollo de habilidades.

Sobre el primero de ellos, el cuestionario se centró en el empleo y educación continua. Con la intención de tener una idea acerca de la identidad profesional se solicitó la autodefinición de su ocupación y se relacionó con su fuente principal de ingresos. Por otra parte se preguntó sobre la educación continua realizada y su contribución al desarrollo de habilidades. Respecto a la información personal, se solicitaron datos sociodemográficos clásicos como año y lugar de nacimiento, sexo,... junto a otra información referida a la movilidad, a la especificación sobre la principal disciplina dominada, así como de otras u otras disciplinas secundarias. Igualmente se les preguntó sobre aspectos relacionados con su formación académica, como años de formación y entrenamiento o escuelas, espacios o talleres donde se han formado.

Por último, las habilidades, ocuparon la parte central del cuestionario, intentando definir las competencias consideradas como clave por parte del alumnado, incluyendo, además de las de carácter artístico y técnicos, otras habilidades denominadas anteriormente como adicionales.

A los participantes, se les dio la posibilidad desde la FEDEC de crear su propia cuenta on-line donde subir documentos, su currículum personal y publicitarse, lo que servía, por un lado, como fuente recursos para empleadores del sector, y por otro, para conocer los itinerarios formativos y profesionales seguidos fuera de la formación en las escuelas.

En total se recogieron 73 cuestionarios validados, (11 en inglés, 49 en francés y 13 en español) encontrando algunas dificultades durante el proceso. Si bien, se pensó en los cuestionarios en línea como mejor medio para dar respuesta a la dispersión geográfica y movilidad del alumnado, se observó la poca familiarización con encuestas de este tipo por parte de los participantes. Por otro lado, sus históricos formativos y profesionales eran difusos en cuanto a la finalización de estudios en diferentes centros de formación, siendo complejo diferenciar claramente, en qué momento se adquirieron unas competencias u otras.

Las competencias, son aquí entendidas como una combinación de conocimientos, habilidades, actitudes, valores y comportamientos que conducen al desempeño exitoso de un puesto de trabajo, que pueden ser adquiridas a través del aprendizaje, entrenamiento, formación o durante la propia práctica.

Como primer paso, se seleccionaron algunas competencias clave para el aprendizaje permanente, recogidas en el marco de referencia europeo, como la competencia social y cívica o el sentido de la iniciativa y espíritu de empresa y se adaptaron al contexto del circo.

Con la intención de generar una lista propia de habilidades a adquirir, se realizó una primera aportación por parte de las escuelas. Posteriormente se compararon con los resultados aportados por Pascal Jacob y con una serie de programas formativos de las diferentes escuelas, llegando a una concreción de seis grandes bloques que incluían treinta y tres subcategorías:

- *Competencias físicas*
 - *Capacidad para mantener buena forma física para realizar su trabajo de forma óptima.*
 - *Conocimiento perfectamente su propio cuerpo*
 - *Capacidad de valorar la seguridad de su entorno de trabajo*
- *Reflexión sobre su trabajo y el de los demás*
 - *Capacidad de analizar e interpretar las aportaciones de otros*
 - *Capacidad de reconocer las influencias artísticas de su trabajo*
 - *Capacidad de analizar su propio trabajo*
 - *Capacidad de utilizar el vocabulario específico del circo*
 - *Capacidad para situar su trabajo dentro del sector y conocer a qué categoría pertenece*
 - *Capacidad de hablar en público de su trabajo*
 - *Capacidad de gestionar su propio desarrollo personal*
- *Conocimientos artísticos, competencias asociadas*
 - *Capacidad de danzar*
 - *Capacidad de tocar un instrumento musical*
 - *Capacidad de interpretación dramática*
 - *Capacidad de enseñar las artes circenses a otros*
- *Conocimientos teóricos*
 - *Conocimientos de la dramaturgia de los espectáculos circenses*
 - *Conocimiento de la historia y de las corrientes artísticas del circo*
 - *Conocimientos científicos vinculados al arte circense:*
 - *Físico, anatómico, psicológico,...*

- *Comprensión de las tradiciones, conceptos y principio de diferentes disciplinas circenses*
- *Creación de su propio trabajo*
 - *Capacidad de crear un trabajo propio*
 - *Capacidad de utilizar sus competencias dentro de un espectáculo*
 - *Capacidad de utilizar la música en su espectáculo*
 - *Capacidad de representar un papel dentro de un contexto multidisciplinar*
 - *Capacidad de ser creativo en su trabajo*
 - *Capacidad para diseñar un vestuario acorde al contexto dramático.*
 - *Capacidad de crear y producir un número*
 - *Capacidad para pensar en iluminación de su espectáculo*
 - *Capacidad de comunicar al público con su espectáculo.*
- *Organización del trabajo y aspectos administrativos del circo*
 - *Capacidad de trabajar en equipo*
 - *Dominio de lenguas extranjeras*
 - *Conocimiento del contexto económico y legislativo del lugar donde trabaja y sus implicaciones prácticas.*
 - *Capacidad de coordinar los diferentes aspectos de la producción: administrativo, técnicos, logístico y financieros.*
 - *Capacidad de crear el material de promoción de su propio espectáculo*
 - *Conocimiento de vídeo digital*

A la hora de analizar parte de las encuestas se tuvo en cuenta si el alumnado adquirió o no cada una de las competencias y en caso negativo, se le preguntaba si durante su formación se le ofreció la posibilidad de esta adquisición.

De forma inicial, incluyendo algunos de los datos obtenidos, respecto a la información personal y profesional de los encuestados, se puede observar

que el 66,3% de ellos estaban trabajando en el sector a tiempo completo. De ellos, el 15,4% realizaba labores de enseñanza (el 1,4% dedicado a la enseñanza del circo de forma exclusiva y el 14,0% compatibilizando la enseñanza con su carrera artística). (Tabla 2)

	%
■ emploi à temps plein dans le secteur du cirque	50,9
■ enseignant	1,4
■ enseignant et artiste	14,0
■ cirque et autre activité	16,9
■ enseignant et autre activité	4,2
■ sans profession	12,6
TOTAL	100,0

Tabla 2. Grupos de agrupación establecidos en función a las respuestas de autodefinición de los participantes. Projet Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2003, p.51

IDENTIFICATION DES PERSONNES INTERROGÉES	ACTIVITÉ PRINCIPALE, CATÉGORIES				TOTAL
	PAS D'ACTIVITÉ SECONDAIRE	CIRQUE SAUF POUR L'ENSEIGNEMENT	ENSEIGNEMENT DE CIRQUE	AUTRE	
artiste de cirque	19,70%		5,60%	2,80%	28,20%
artiste de cirque dans une discipline particulière	2,80%		1,40%	1,40%	5,60%
discipline de cirque	9,90%	8,50%	2,80%	4,20%	25,40%
cirque - enseignant	1,40%	1,40%		2,80%	5,60%
cirque - autre activité	9,90%		2,80%		12,70%
autre	7,00%	8,50%	1,40%	5,60%	22,50%
TOTAL	50,70%	18,30%	14,10%	16,90%	100,00%

Tabla 3. Manera en la que los participantes se definen profesionalmente. Actividad principal y complementaria. Projet Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013, p. 51

Complementando la información anterior (Tabla 3), el siguiente cuadro nos muestra cómo el 21,1% gana parte de su sustento de la actividad circense, con lo que unido a lo anterior, sería un total del 87,4% el porcentaje de jóvenes profesionales que estarían viviendo de su labor en el ámbito circense.

El 28,2% se definen únicamente como “artistas de circo”, siendo un 5,6% el que añade a este perfil su disciplina, siendo por tanto un 33,8% el que tiene

definida su identidad profesional en este ámbito, lo cual va muy en concordancia con los valores e ideas que los alumnos reciben en las escuelas a lo largo de su formación. El cuadro se completa con un 25,4% que se identifica directamente con su disciplina, el 5,6% con su papel como profesor de circo y un 12,7% se reconocen dentro del sector pero no concluyen ese perfil profesional, por desarrollar diferentes disciplinas o agregar otras profesiones como actor o bailarín como profesión principal.

Habría que señalar en este punto, que gran parte de los encuestados, más del 50% tienen menos de tres años de experiencia en el terreno laboral, por lo que todavía mantienen una estrecha relación con las escuelas donde se han formado.

Otro de los datos significativos que muestran la movilidad del alumnado es el dominio de idiomas, siendo un 11% la proporción que únicamente domina un idioma (inglés o francés), el resto de encuestados dominan dos (38,4%), tres (26%) o cuatro o más idiomas (24,7%).

A pesar de estos datos, el 68% sólo asistió a una escuela durante su formación.

Respecto a la especialización, se recoge otro cuadro (Gráfico 1) donde se muestran cuáles fueron las disciplinas escogidas, debiendo señalar que parte de los alumnos tienen como principal criterio de selección de escuelas la especialización en técnicas concretas. Del mismo modo, hay casos en los que disciplinas específicas no se imparten por diferentes motivos en algunos centros, por lo que el alumnado que esté interesado en ellas deberá formarse a través de otros medios, aunque por lo general sería un aspecto muy especializado dentro de las artes circenses.

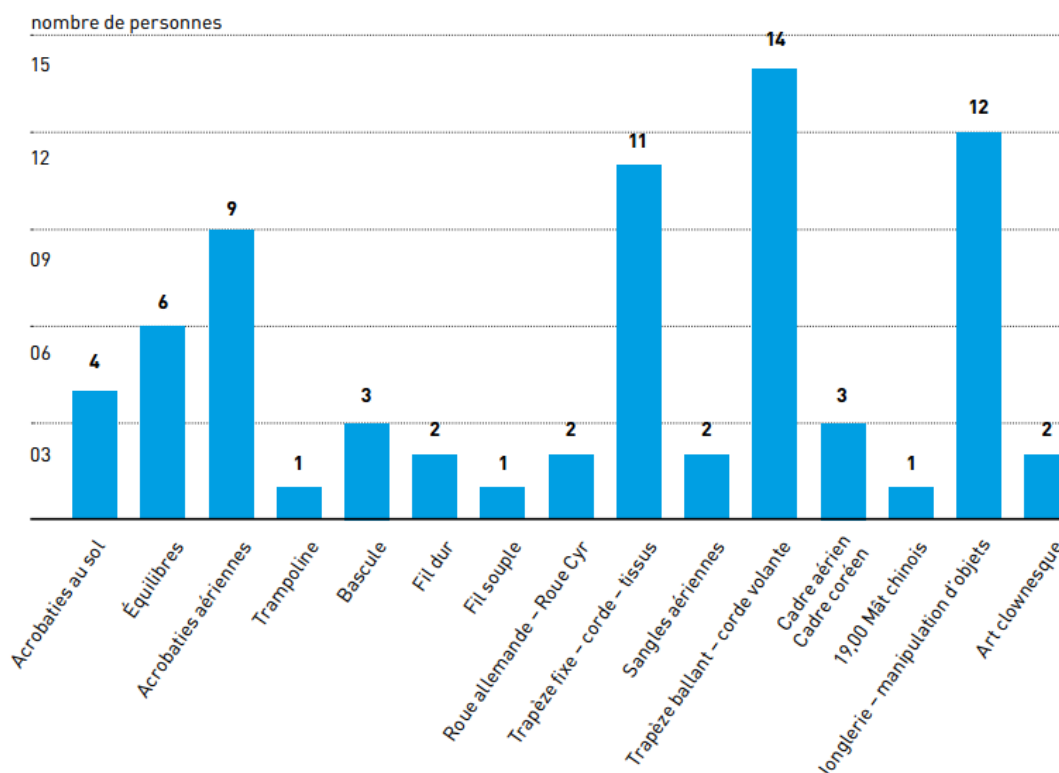


Gráfico 1. Especialización de los jóvenes profesionales. Proyecto Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013, p. 56

Como se puede observar las disciplinas más representativas entre los encuestados son la cuerda y trapecio volante, seguidas de malabares y manipulación, trapecio fijo, cuerda, tela y acrobacia aérea. Destacaría también el dato de que el 72% asegura haber sido formado en una segunda disciplina y el del 42% que ha seguido participando en talleres de aprendizaje y perfeccionamiento dentro de un proceso de formación continua, donde destacan aspectos como la danza, el contact u otros aspectos relacionados directamente con el dominio de las técnicas circenses.

Además de los datos sobre el desarrollo profesional, las encuestas también aportaron información acerca de otros aspectos relacionados con las competencias clave. Para ello, se solicitó a los jóvenes artistas, que indicaran en una escala del uno al seis la utilidad de las competencias desarrolladas a lo largo de su formación una vez incorporados al ámbito

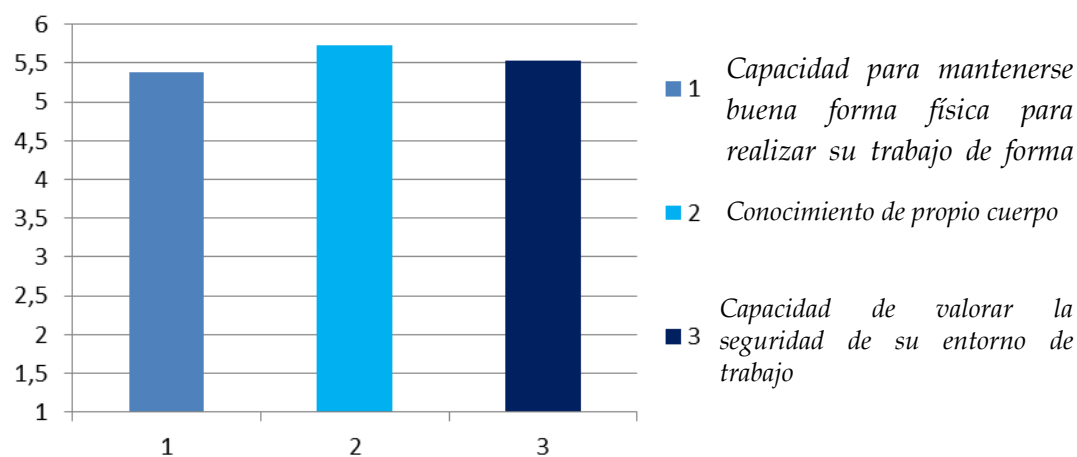
laboral, teniendo en cuenta, que de modo general, todas obtuvieron un resultado por encima del 4,2.

De las competencias señaladas anteriormente, obtuvieron una valoración inferior el dominio de vídeo digital, la historia de las artes circenses y el dominio de un instrumento musical. Las valoraciones más altas fueron para las competencias relacionadas con los aspectos físicos.

Uno de los parámetros significativos, fue que el 21% afirmaba no haber trabajado durante su aprendizaje la *capacidad de valorar la seguridad de su entorno de trabajo*, aspecto que puede resultar importante.

Respecto a las competencias físicas, el conocimiento de su propio cuerpo fue la capacidad más valorada. (Gráfico 2)

VALORACIÓN COMPETENCIAS FÍSICAS



Registro de valoración numérica: 1 [5,382], 2[5,725],3[5,526]

Grafica 2. Valoración competencias físicas. Datos extraídos de Projet Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels,2013, p. 58

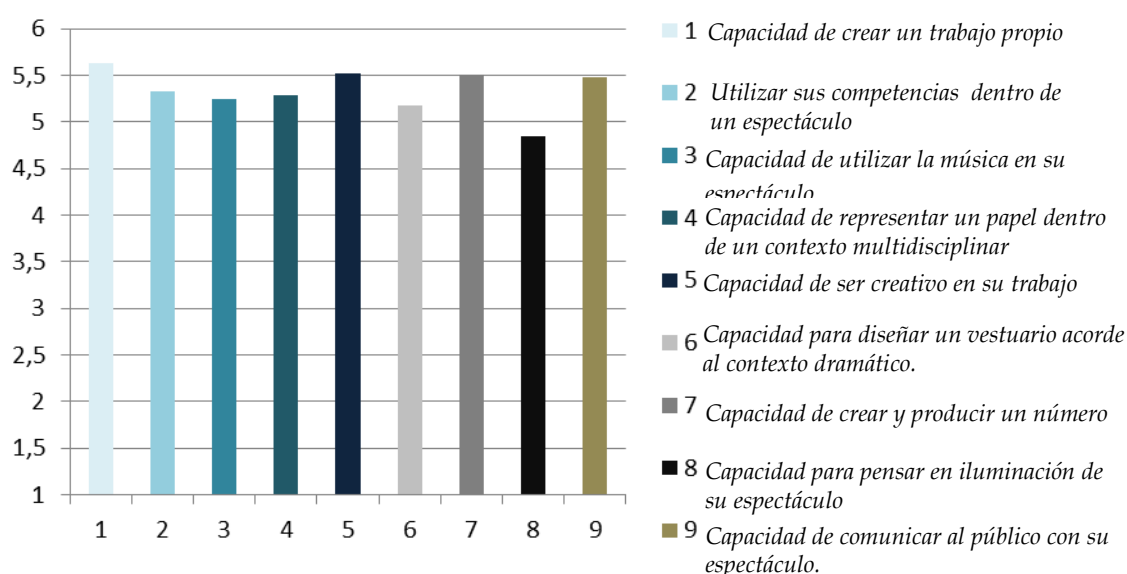
En lo que respecta a las competencias creativas (Gráfico 3), los alumnos destacaron en primer lugar la capacidad para desarrollar un trabajo propio, algo fundamental para muchos, sobre todo si tenemos en cuenta las aportaciones de Pascal Jacob, donde señalaba que muchos jóvenes

optaban por sus propias producciones una vez finalizada su formación en las escuelas de circo.

Seguidamente se encontraba la capacidad para ser creativo en su trabajo, otro de los aspectos que todos los formadores reiteran una y otra vez, como elemento esencial de sus escuelas, donde no persiguen el desarrollo de un trabajador que reproduzca e interprete, sino que tenga a capacidad de crear, ampliando así el sentido artístico y de identidad profesional.

La capacidad para crear y producir un número y la de comunicar al público con su espectáculo, estarían unidas a la primera afirmación acerca del alumnado que decide dar forma a un número propio o espectáculo tras graduarse en las escuelas.

VALORACIÓN DE LA COMPETENCIA CREATIVA.



Registro de valoración numérica: 1 [5,632], 2[5,333],3[5,241],4[5,286],5[5,515],6[5,17], 7[5,507], 8[4,844],9[5,483]

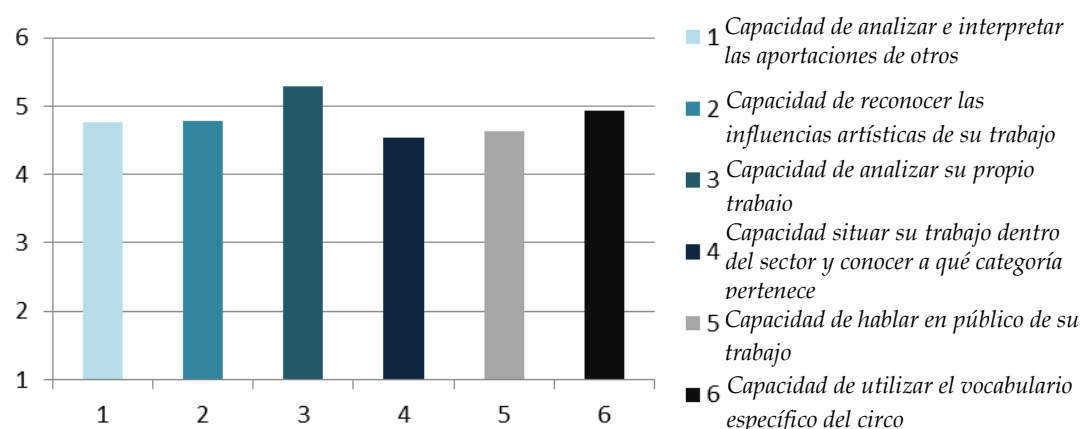
Gráfico 3. Valoración de competencia creativa. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013, p. 59

En referencia a la valoración de las competencias analíticas, (Gráfico 4) destacaron principalmente la capacidad de reconocer las influencias artísticas de su trabajo, así como el uso de vocabulario específico de circo.

Curiosamente, mostraban menor índice de valoración, a pesar de superar el 4,5 la capacidad de situar su trabajo dentro del sector y conocer a qué categoría pertenece.

A modo de reflexión, podemos considerar que dicho aspecto puede resultar tan complejo como necesario. Por un lado, identificar o definir un trabajo con un ámbito concreto, puede parecer para los jóvenes artistas una limitación, un encorsetamiento de su actividad, si bien, por otro lado, dada la diversificación del mercado, partir de una referencia aproximada, puede posibilitar relaciones laborales más directas con el empleador.

VALORACIÓN COMPETENCIAS ANALÍTICAS



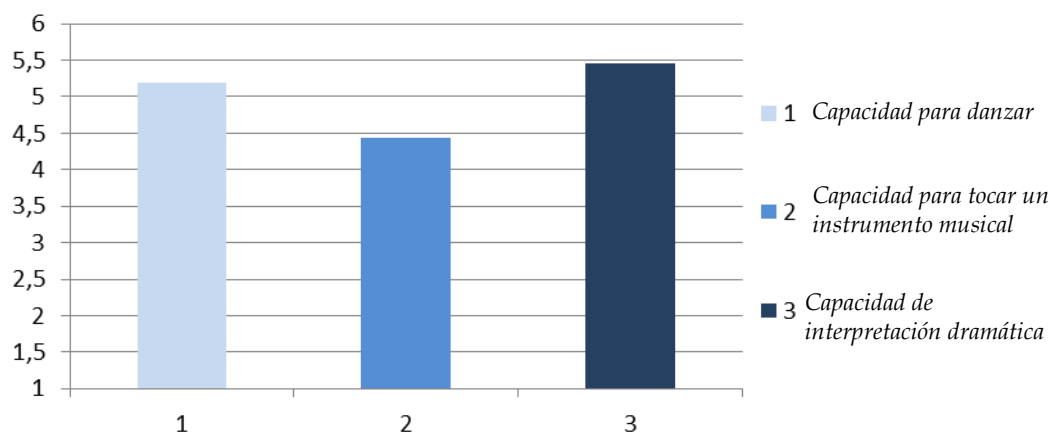
Registro de valoración numérica: 1 [4,763],2[4,784],3[5,297],4[4,532],5[4,628],6[4,925]

Gráfico 4. Valoración competencias analíticas. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels. Pag60

En la valoración de otras competencias artísticas asociadas (Gráfico 5), factores como la capacidad interpretativa y de danza han obtenido una alta puntuación, lo cual puede guardar relación con los datos aportados anteriormente, donde se consideraba que muchas de las salidas laborales que los jóvenes artistas se planteaban iban en la línea del circo contemporáneo, en el que con facilidad, los aspectos dramáticos y otras habilidades suelen tomar un papel más relevante, al no estar planteados como una sucesión de números, sino que suele versar en torno a una

temática o hilo conductor que demanda el desempeño de ciertos roles por parte de los artistas implicados.

VALORACIÓN DE COMPETENCIA ARTÍSTICAS. COMPETENCIAS ASOCIADAS



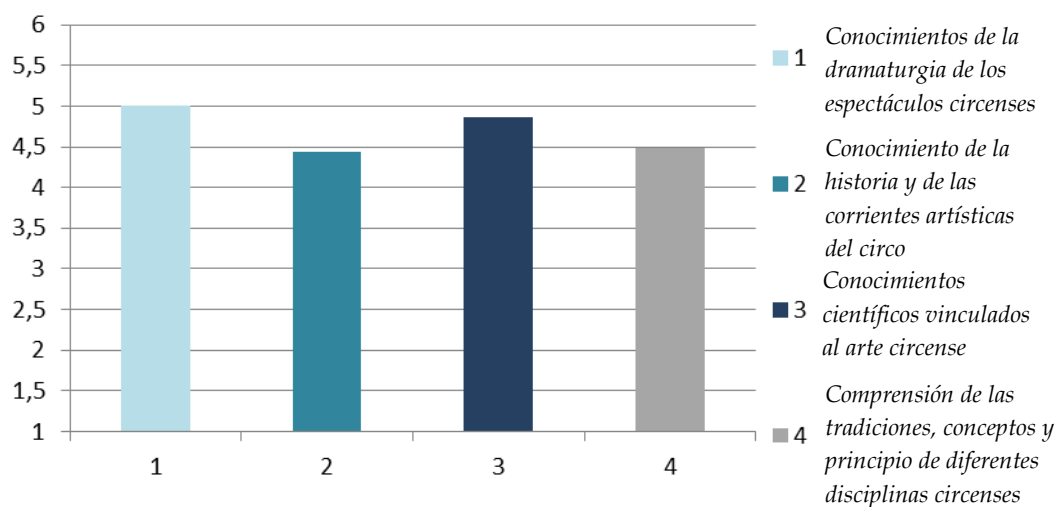
Registro de valoración numérica: 1 [5,197], 2[4,444], 3[5,457]

Gráfico 5. Valoración competencias artísticas, competencias asociadas. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels. 2013, p. 61

En las valoraciones acerca de las competencias teóricas (Gráfico 6), los conocimientos de la dramaturgia de los espectáculos circenses y los conocimientos científicos vinculados al arte del circo, como anatomía, biomecánica, etc... acapararon las mayores puntuaciones. Por un lado, la primera de ellas, ofrece una posibilidad directa de conocer de forma consciente los planteamientos dramáticos desarrollados dentro del sector, haciéndolo de un modo crítico y fundamentado.

Respecto la segunda de estas competencias, podemos asegurar que el trabajo desarrollado por los artistas de circo, desde la base de su aprendizaje, está indiscutiblemente unido al aspecto físico, por lo que conocer el funcionamiento del cuerpo, sus posibilidades, limitaciones o aspectos relacionados con su cuidado y mantenimiento adecuado, pueden resultar indispensables a lo largo de la carrera profesional.

VALORACIÓN COMPETENCIA TEÓRICAS



Registro de valoración numérica: 1 [5,000], 2[4,436], 3[4,867], 4[4,490]

Gráfico 6. Valoración competencias teóricas. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013, p. 59

Dentro de las competencias de organización y gestión (Gráfico 7), la mayor valoración se destinó a la capacidad de trabajar en equipo, aspecto señalado por los diferentes agentes del sector como primordial para el desarrollo profesional de un artista de circo.

Seguidamente se encontraba el dominio de las lenguas, otro de los puntos indicados como importantes, sobre todo si se considera la movilidad del alumnado y la cantidad de ofertas laborales que pueden implicar el dominio de un idioma diferente a la lengua materna. Por otra parte, el conocimiento del contexto económico y legislativo y el del vídeo digital, ocupaban los últimos lugares, lo que nos permite pensar que en muchos casos este tipo de aspectos administrativos y de distribución se ponen en manos de otros profesionales.

VALORACIÓN COMPETENCIAS DE ORGANIZACIÓN Y GESTIÓN

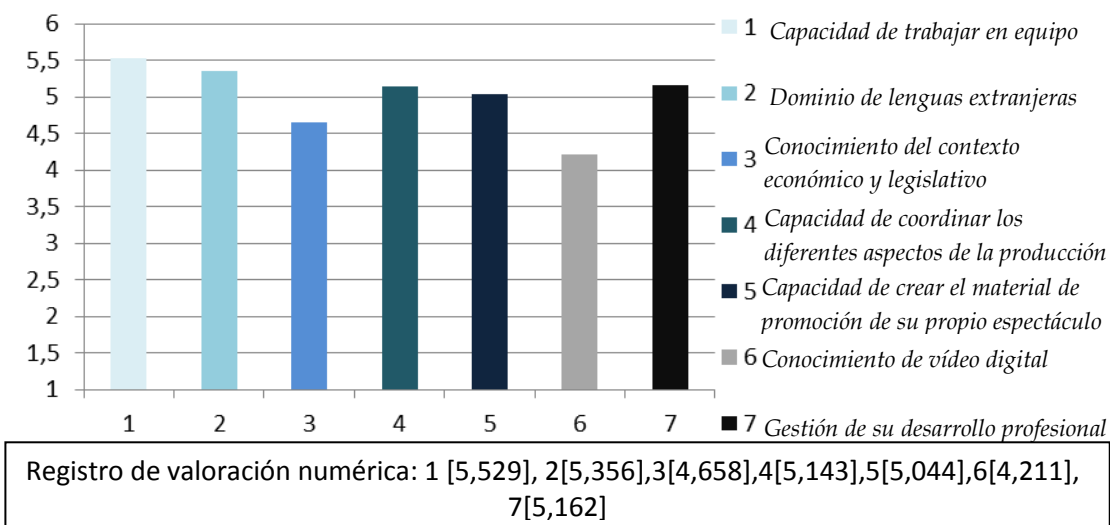


Gráfico 7. Valoración competencias de organización y gestión. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013, p. 60

Siguiendo con el análisis de datos que aporta el documento realizado por Zita Herman, se recoge unas gráficas donde el alumnado, valora la adquisición de cada una de las competencias a lo largo de su formación. La forma de mostrar estos resultados es a través de unas gráficas donde aparecen los datos aportados por los entrevistados donde señalan, del total de habilidades incluidas en dicha competencia, cuántas de ellas han logrado alcanzar. Con ello, se puede observar de algún modo, la aportación que se hace desde las escuelas (FEDEC), a la formación del alumnado y las repuestas que se da tanto a sus necesidades profesionales como a las futuras demandas del mercado.

COMPETENCIAS FÍSICAS

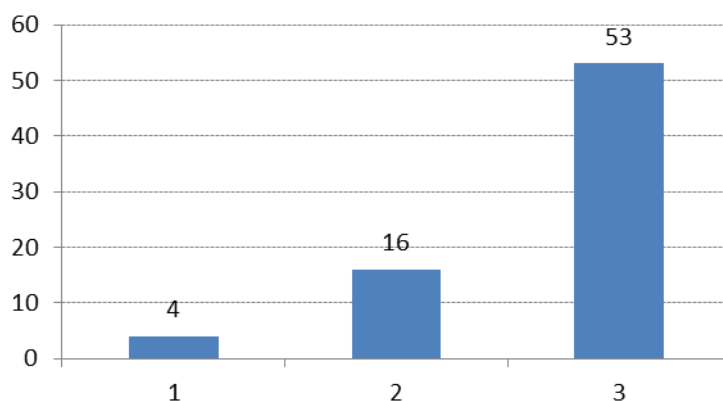


Gráfico 8. Niveles de logro de Competencias Físicas. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013.

De las 3 Competencias Físicas a adquirir, 53 de los 73 encuestados considera que las ha logrado todas, 16 que sólo lo ha hecho con dos de ellas y cuatro dice haber adquirido sólo una.

COMPETENCIAS CREATIVAS

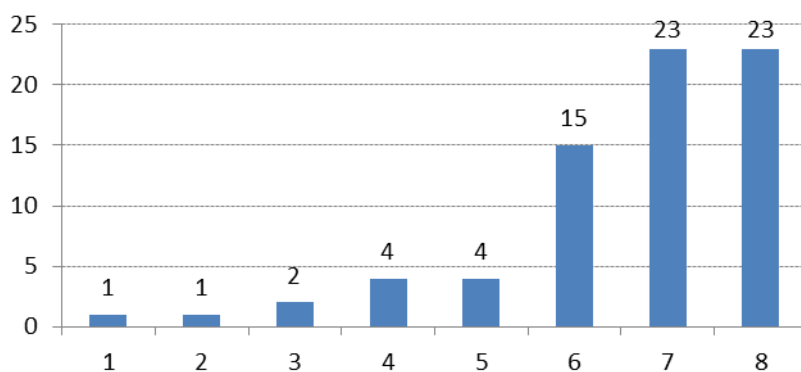


Gráfico 9. Niveles de logro de Competencias Creativas. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013.

Preguntados por las ocho Competencias creativas, 23 de los jóvenes artistas consideran haber adquirido 7 u 8 de estas, 15 de ellos indica seis como las logradas. Con 5 y 4 competencias aparece un mismo número de encuestas, cuatro. Finalmente encontramos dos sujetos que señalan que han sido tres las competencias alcanzadas y para la adquisición de una o dos competencias, únicamente una persona para cada opción

COMPETENCIAS ANALÍTICAS

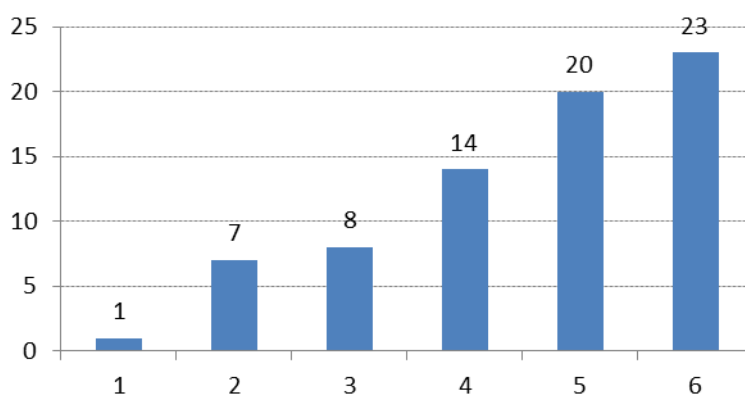


Gráfico 10. Niveles de logro de Competencias Analíticas. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013.

En relación a las seis Competencias Analíticas a adquirir, 23 de los 73 encuestados considera que las ha logrado todas, 20 sujetos valoran que han adquirido 5 de ellas, 14 consideran que son 4 las competencias logradas y 8 encuestados consideran que han adquirido 3. Para finalizar, 7 exalumnos dicen haber adquirido 2 competencias y uno de ellos, una única competencia.

COMPETENCIAS ASOCIADAS AL DOMINIO DEL CIRCO

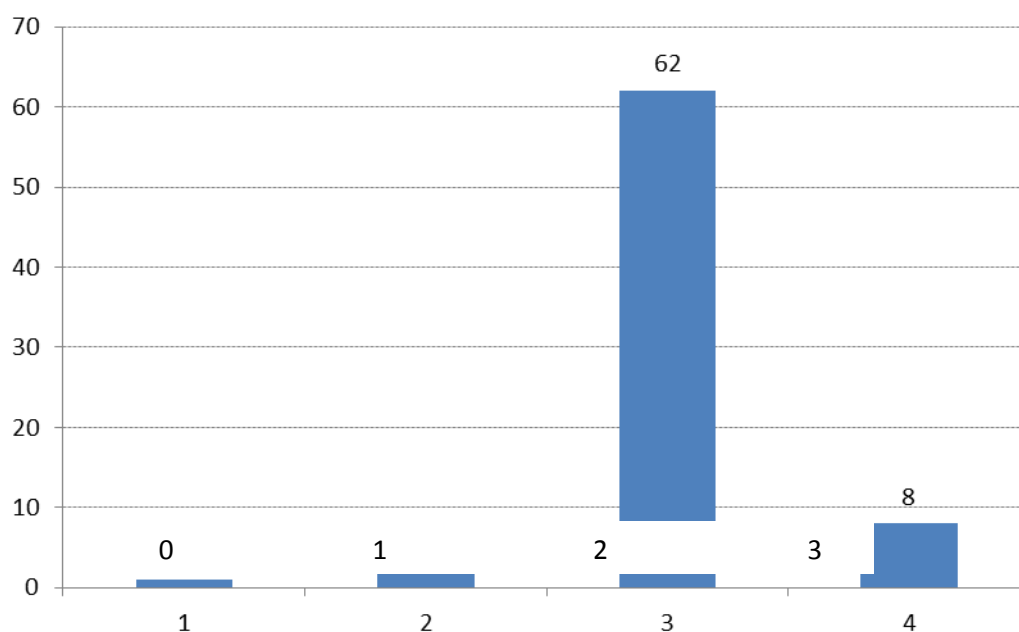


Gráfico 11. Niveles de logro de Competencias Asociadas. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013.

Respecto a las tres Competencias Asociadas al Dominio del Circo, 8 jóvenes artistas consideraron haber alcanzado la totalidad de estas, 62 señalan como 2 las competencias conseguidas, con una competencia aparecen dos de los entrevistados y únicamente uno de ellos indicó no haber logrado ninguna de ellas.

COMPETENCIAS TEÓRICAS

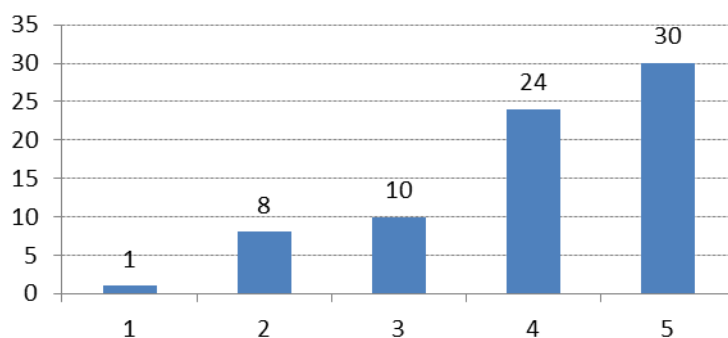


Gráfico 12. Niveles de logro de Competencias Creativas. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013.

En lo concerniente a las Competencias Teóricas, de las cinco que se recogen, un total de 30 encuestados valoran haber adquiridos todas, 24 dicen haber logrado cuatro de ellas, 10 son los que señalan tres como las competencias incorporadas en su aprendizaje, cerrando con 8 personas que indican dos competencias y uno con una única competencia alcanzada.

COMPETENCIAS EN ORGANIZACIÓN Y GESTIÓN

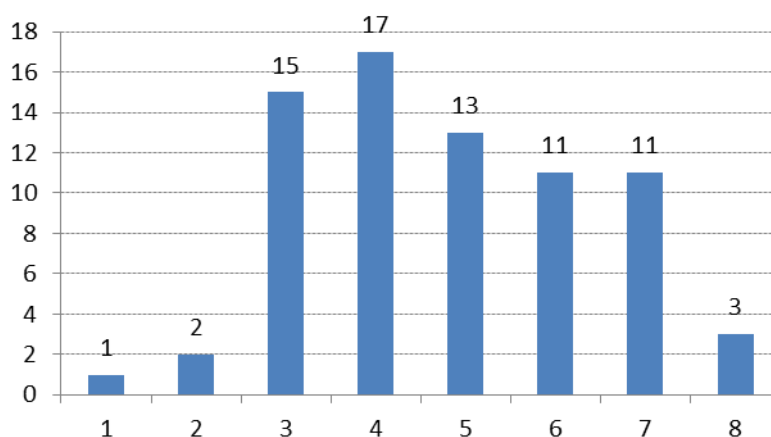


Gráfico 13. Niveles de logro de Competencias en Organización y Gestión. Datos extraídos de Miroir 2e partie. Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels, 2013.

Para concluir, dentro de las Competencias en Organización y Gestión, de un total de ocho competencias tres de los encuestados dicen haber logrado todas. Tanto 7 como 6 de ellas encontramos un mismo número de personas, once. La valoración más alta con diecisiete para los que

consideran haber adquirido 4 competencias, disminuyendo hasta quince los que dicen haber alcanzado 3. Finalmente con 2 únicas competencias aparecen dos sujetos y uno con una.

Como parte final del “Analyse des compétences clés des jeunes artistes de cirque professionnels”, tras la valoración de los resultados obtenidos, se aportan algunas conclusiones que de algún modo muestran las necesidades y demandas del mercado, los puntos de vistas de los jóvenes artistas y la formación recibida en las escuelas de la FEDEC:

- Existe un alto grado de coherencia entre los contenidos incluidos en los programas de enseñanza de las escuelas, las competencias que los empleadores demandan de los jóvenes artistas para su posible inserción laboral y las habilidades que estos consideran fundamentales recibir durante su formación.
- La calidad artística, el conocimiento técnico y aspectos relacionados con la persona son tres ejes fundamentales.
- Las denominadas competencias asociadas, tienen igualmente un papel importante en el desarrollo profesional del joven artista de cara a su inclusión en el mercado laboral.
- Los empleadores destacan aspectos como la capacidad de trabajo en equipo, la incorporación a las exigencias de vida que supone este tipo de desempeño y la profesionalidad en el escenario. La primera de estas ideas, se aborda desde diferentes perspectivas, denotando su importancia, ya que no solamente incluye aspectos que se pueden desarrollar durante el periodo de formación, sino que se relaciona con la personalidad del individuo, su forma de entender la vida, el arte y todo ello dentro del contexto social y laboral.

Respecto a este último punto, parecen coincidir en la necesidad de que los jóvenes necesitan incorporar más conocimientos sobre aspectos de seguridad.

- Aparentemente, parece dársele una menor importancia a algunos aspectos inicialmente no relacionados con la creación artística o dominio de la técnica, como podrían ser el conocimiento de legislación, administración, promoción de su trabajo..., aunque una vez que el alumnado se incorpora al mercado laboral, asume muchos de estos aprendizajes conforme le van resultando necesarios, mostrando mayor grado de satisfacción aquellos que dominaban estos conocimientos. Por ese motivo, puede resultar interesante planificar en las escuelas este tipo de contenidos a través de un modelo de aplicación directa, que sea la propia necesidad del alumnado la que solicite este aprendizaje. Este carácter funcional podría posibilitar una percepción y predisposición distinta al cubrir sus necesidades reales.

- Destacar la coincidencia en cuanto a la creatividad como uno de los principales criterios de selección de los empleadores y como competencia con más alta tasa de consecución de los jóvenes profesionales. El asumir desde los diferentes agentes del sector esta necesidad, implica la persecución de un perfil de artista- creador, que podrá permitir casi con total seguridad la evolución de mercado y tejido empresarial circense, puesto que las estructuras existentes y las nuevas incorporaciones artísticas buscan la indagación y mejora continua, explorando territorios sobre los que el circo siga creciendo.

Tras incorporar a este trabajo los datos aportados por la FEDEC y avanzando en el tiempo, encontramos un interesante documento de referencia que nace de un encargo que realiza en octubre de 2009 el

Consell Nacional de Circ de Catalunya (CoNCA) a la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC), con la intención de dar continuidad al proceso de regulación y reconocimiento de la formación de circo dentro del sistema educativo catalán. Para ello solicita a dicha asociación un informe sobre el estado de la formación de circo en Cataluña y la celebración de unas jornadas sobre la materia.

De este modo, en diciembre del año 2009, se presenta al CoNCA un extenso informe elaborado por Tere Celis, Pep Invernó, Joan López, Mercè Mateu, Anna Pujol y Montse Simó, del cual se extraen los contenidos más significativos para su trabajo en las *II Jornades de Circ de Catalunya* que se realizaron el 20 y 21 de noviembre de 2010. Bajo el nombre de "*L'estat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatius*", se recoge un pormenorizado informe donde se realiza una propuesta de recorrido formativo, acorde a los análisis y estudios realizados hasta la fecha.

La información recogida en el documento entregado a los especialistas asistentes a las jornadas, no pretendía ser un mapa formativo cerrado, sino una propuesta sobre la que trabajar, reflexionar y debatir, para poder llegar a unas conclusiones sobre las que planificar las siguientes acciones dirigidas a la incorporación del circo dentro del ámbito de la educación reglada oficial, en sus distintos niveles.

En el "*Pla Integral de Circ*" presentado el 12 de marzo de 2008, el Departamento de Cultura y Medios de Comunicación de la Generalitat de Catalunya señalaba siete prioridades en su desarrollo, entre las que se encontraba la estructuración y regulación de la formación circense, incluyendo en ella tanto la formación de artistas y técnicos como la del profesorado.

Los planteamientos recogidos en este ámbito, giraban en torno a siete objetivos, a los cuales se les incluía un plan de acción para su consecución.

Estos objetivos eran:

- Desarrollar el Plan de Formación para establecer el programa de formación profesional de Circo en Cataluña.
- Impulsar la regulación del profesorado de circo.
- Regular el alumnado de circo.
- Contribuir al desarrollo de la trayectoria profesional de los creadores y ampliar las oportunidades para el perfeccionamiento y mantenimiento técnico.
- Integrar el circo en los programas escolares.
- Potenciar el circo como elemento de integración social.
- Prever el reciclaje formativo de los profesionales de circo cuando dejan de trabajar en el espectáculo.

[Traducido de Pla Integral de Circ, 2008, p. 11]

De este modo, siguiendo los objetivos marcados en el *Pla Integral de Circ*, el estudio aportaba la propuesta de un minucioso itinerario formativo, basado en la legislación educativa existente en el momento de su realización y dentro de ella, con las referencias propias a las competencias en educación de su comunidad.

Para el análisis que se incluye sobre este material, se consideran los aspectos generales y transferibles a otros contextos más amplios, intentando poder estructurarlos dentro de un marco que englobe a todo el estado español.

Teniendo en cuenta lo anterior, hay una interesante delimitación de los ámbitos de actuación que se definen como coordenadas sobre las que estructurar el trabajo.

Por un lado se diferencian las distintas **etapas formativas** (*L'etat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatius, 2010*) del circo, incluyendo cinco niveles:

- Descubrimiento
- Aprendizaje
- Conocimiento
- Dominio
- Virtuosismo

Por otro lado se identifican tres espacios (*L'etat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatius, 2010*) de acción para el desarrollo del aprendizaje del circo:

- Profesional
- Educativo
- Social

Con el objetivo de concretar aún más, se generó una definición de estas etapas formativas, para delimitar el campo de acción de cada una de ellas, quedando del siguiente modo:

- Descubrimiento: *“Entendemos por descubrimiento el primer contacto que se establece entre un alumno de circo y la actividad que desarrolla. [...]Es aquel campo de formación que ofrece la posibilidad de acercarse al circo, como primer paso de sensibilización, mediante la práctica de sus técnicas”.*
- Aprendizaje: *“Proceso por el cual el individuo o el grupo, trabajan para profundizar en la práctica de alguna técnica”.*
- Conocimiento: *“Proceso mediante el cual, el alumno se forma de una manera más o menos completa. Adquiere una experiencia, saber hacer una práctica determinada y tiene consciencia de sus posibilidades y limitaciones”.*
- Dominio: *“Control óptimo de las facultades sobre un práctica”.*

- Virtuosismo: “*Habilidad extraordinaria en la técnica de su arte*”.

[Traducido de *L'èstat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatiu*, 2010, p.22]

Definidas estas etapas educativas, se planifica una propuesta de itinerario formativo abierta al debate, abordando en cada uno de los niveles seis puntos diferentes (*L'èstat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatius*, 2010):

- Ámbitos: Descripción de la actividad en referencia al entorno de desempeño.
- Lugar donde se impartiría: Instituciones, entidades o colectivos que podrían llevar a cabo la labor señalada.

Y si quiero más...: Incluye otras opciones de responsables de la realización.

- Acción: Propuestas de acciones a realizar.
- Resultados: Resultados que se espera alcanzar
- Instituciones y entidades involucradas: En ellas se incluyen todas las instituciones y entidades que participarían desde el diseño y aprobación del proyecto hasta la de acción directa con el usuario.

Si bien, como se señalaba anteriormente, en algunos de estos puntos sí se especifica la entidad, organismo, incluso espacio en el que se podría desarrollar a partir de la realidad de Cataluña, lo cual, podría resultar extrapolable a un contexto más amplio realizando las adaptaciones oportunas.

Dentro de este material, se podría destacar la concreción de muchos términos en relación a las diferentes etapas formativas. A modo de resumen:

- Descubrimiento
 - *Talleres infantiles y Juveniles: Talleres que se realizan con niños y jóvenes de carácter eventual.*
 - *Circo Social: Actividades de corta duración donde el circo se utiliza como instrumento para incidir en personas con una cierta problemática de exclusión social, de integración, etc.... Implica el trabajo con grupos reducidos.*
 - *Circo familiar: talleres que se realizan con padres y niños de forma puntual en plazas, polideportivos, fiestas mayores o carpas de circo, con el objetivo de acercar las diferentes técnicas circenses a grandes y pequeños dentro de un clima de complicidad.*
 - *Circo y educación formal: Esta fase de descubrimiento también se puede realizar en los colegios e institutos.*

[Traducido de *L'èstat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatiu*, 2010, p.26]

Si bien, para cada uno de estos espacios se podía prefijar objetivos de consecución diferenciados, encontramos el denominador común de primer contacto con la actividad circense, de forma lúdica, placentera, que permita posteriores acercamientos a esta forma de arte.

- Aprendizaje
 - *Escuela infantil: Enseñanza continua durante el curso escolar de las diferentes técnicas circenses con la finalidad de desarrollar la actitud motriz adaptada a los procesos individuales, creando un clima de confianza por superar los retos que ofrece el circo. Proyecto de educar personas, no de creación de artistas. Para niños de 6 a 13 años.*

- *Escuela Juvenil: Enseñanza continua durante el curso escolar de las diferentes técnicas circenses integrando un modo de trabajo autónomo y esquema de trabajo físico para fomentar la creatividad, la expresión, la comunicación y la creación, buscando la interrelación de las diferentes técnicas. Para jóvenes de 14 a 17 años.*
- *Circo social. Herramienta de trabajo social que incide en la propia persona y en las relaciones con los otros de forma terapéutica. El circo social es un concepto dinámico que forma personas trabajando sus hábitos.*
- *Circo libre: Enseñanza de las técnicas circenses de forma continua a partir de una acción de descubrimiento, con posible proyección a largo plazo. Finalidad de desarrollar la habilidad, la motricidad, la autoconfianza y el trabajo en equipo.*

[Traducido de *L'estat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatiu*, 2010, p.28]

Al tratarse de una base de aprendizaje, se puede considerar la posibilidad de tener una mayor presencia dentro de la formación reglada, en los niveles de educación infantil y primaria, dentro del propio currículum educativo que incluye tanto destrezas motrices, como otras de carácter cultural, creativo o de desarrollo personal del individuo. Habría que decir que el informe incluye no únicamente esta opción, sino que realiza propuestas concretas y globalizadas, separadas en distintas fases en las que se incluye la asistencia a espectáculos que permitan ampliar el bagaje cultural, la creación de circuitos de circo para escolares o encuentros entre escuelas, entre otras propuestas.

- **Conocimiento**

- **Educación Reglada (Secundaria y Bachillerato):** Se plantea su intervención en dos fases.

En la primera de ellas se buscaría la visualización de instituciones y experiencias que llevan a cabo estas actividades, al mismo tiempo que se ampliaría la oferta de formación con la intención que dichas experiencias lleguen al mayor número de docentes, lo que podría implicar una mayor presencia del circo en las aulas.

En la segunda fase, se debería unificar la oferta formativa de forma institucional, con apoyo de la administración, para equiparar criterios e introducir el circo de manera coordinada, argumentada y estructurada, pudiendo ampliarse con otra serie de propuestas que permitan el conocimiento de las diferentes disciplinas circenses.

- *Bachillerato artístico: Formación que permite a los jóvenes en edad escolar iniciar una formación en las artes del circo. Esta formación comprendería las materias obligatorias así como una sólida preparación física y una formación técnica y artística de las diferentes disciplinas del circo y la escena. La opción de un bachillerato artístico de circo, nada más es posible con una futura renovación de la actual ley de educación que reconozca el circo como formación artística. La actual no lo permite, ya que nada más considera como enseñanzas artísticas, el teatro, la danza, la música y el diseño.*
- *Ciclos formativos de grado medio: Formación que permitiría a los jóvenes en edad escolar iniciar una formación de las artes del circo con la obtención de un título de formación profesional de grado medio. Esta formación comprendería una sólida preparación física y una formación técnica y artística de las diferentes disciplinas del circo y la escena. Actualmente la única opción de reglar la formación de circo dentro del marco del actual sistema educativo es*

por la vía de los ciclos profesionales, que admiten incorporar otras formaciones artísticas relacionadas con las artes escénicas.

- *Escuela preparatoria: Formación preparatoria de las artes del circo para aquellos que quieran formarse y conocer diferentes técnicas de circo, con la opción de dar continuidad a su formación en el campo del dominio. Esta formación comprende una sólida preparación física y una formación técnica y artística de las disciplinas del circo y la escena.*
- *Formación de adultos: Formación de adultos (a partir de los 18 años) interesados en conocer determinadas técnicas de circo con diferentes finalidades.*

[Traducido de *L'èstat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatiu*, 2010, pp.36-38]

En esta fase de conocimiento, aumentaría la presencia en niveles de la formación oficial. Respecto a la educación secundaria, ya se están realizando prácticas en muchos centros de España, pero en la mayoría de los casos queda en manos del docente la inclusión de estos contenidos o no, condicionándose por lo general al dominio propio que se tenga en este ámbito. Por ese motivo, la referencia a la formación del profesorado resulta interesante, ya que con esta base formativa se podría ampliar el tiempo dedicado al conocimiento del circo y a la práctica de algunas de sus disciplinas.

Por otro lado, el bachillerato artístico relacionado con el circo, sería posible su inclusión en la ley educativa, como ya ocurre con otras disciplinas artísticas. La estructuración de contenidos giraría en torno a un desarrollo artístico global que pudiera definirse más adelante, centrándose en aspectos físicos, técnicos y artísticos. Igualmente sucedería con los ciclos formativos de grado medio, donde podría tener cabida el circo, dentro de las formaciones relacionadas con la formación de las artes escénicas.

La escuela preparatoria para aquellas personas que quieran dar continuidad a su formación para llegar a un nivel de dominio sería otra de las vías que se abren, al igual que la formación de adultos, donde se podría posibilitar la obtención de créditos que se pudieran convalidar en otros centros de formación reglada.

- Dominio

- *Especialidad: Formación de uno o dos años de duración para aquellos que quieran profundizar en el dominio de una técnica específica de circo. Creación de un número profesional con una técnica específica para facilitar su inserción en el mercado laboral.*
- *Formación continua y reciclaje: programas educativos destinados a aquellos que ya son profesionales o tienen un elevado conocimiento de técnicas de circo y que necesitan o desean aumentar este bagaje para mejorar su calidad desde un punto de vista artístico o bien por motivos pedagógicos.*
- *Formación profesional:*
 - *Ciclos formativos de grado superior: Formación de grados superior equivalente a un título de ciclo formativo de grado superior donde el alumno pueda profundizar y desarrollar sus capacidades aprendidas en otros ámbitos o campos de aprendizaje (autodidacta, ciclo formativo de grado medio, otros centros de formación, etc...) e iniciar una vida profesional con inserción en el mercado laboral.*
 - *Formación profesional título propio: Formación profesional reconocida por el Departamento de Educación de la Generalitat de Catalunya sin los consentimientos inherentes al sistema educativo estatal. Con un alto grado de flexibilidad en sus programas pedagógicos donde el alumno pueda profundizar y desarrollar sus capacidades aprendidas en otros ámbitos o campos de aprendizaje (autodidacta, ciclos formativos de grado medio, formación preparatoria,*

otros centros de formación, etc...) e iniciar una vida profesional con inserción en el mercado laboral.

[Traducido de *L'estat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatiu*, 2010, pp39 - 43]

Alcanzado el nivel de dominio, se propone la especialidad, basada en una formación entre uno o dos años en la que se trabajase una técnica concreta con el objetivo de desarrollar un número profesional, lo que de algún modo, permitirá concretar aprendizajes de base, en los que se aporta una generalidad de habilidades y técnicas circenses, considerando esta formación como un espacio de perfeccionamiento que permitiese la incursión en el mercado laboral con una propuesta de calidad. Igualmente se consideran programas formativos abiertos o flexibles, en los que personas que tengan experiencia en el ámbito circense, pretendan mejorar su rendimiento artístico o pedagógico.

Respecto a la formación profesional, se articulan dos posibles opciones. Por un lado el desarrollo de un ciclo formativo de grado superior, que supondría una profundización en aprendizajes anteriores o la de formación profesional con título propio, expedido en el caso de Cataluña por la Generalitat, con la intención de tener mayor autonomía y capacidad de acción al no depender directamente del sistema educativo estatal.

- **Virtuosismo**
 - *Transmisión familiar: es el tipo de saber que se transmite de padres a hijos o por otros miembros de la familia, ya sea de circo tradicional o contemporáneo. [...]*
 - *Otras formaciones especializadas: Formaciones altamente especializadas con maestros de reconocido prestigio por su trayectoria artística o pedagógica.*
 - *Escuela superior: Formación de nivel superior equivalente a una diplomatura o licenciatura equiparable a otras artes escénicas*

(correspondería a un nivel 4-5 dentro de las cualificaciones profesionales) donde el alumno pueda profundizar y desarrollar sus capacidades aprendidas en otros campos de aprendizaje e iniciar una vida profesional con inserción en el mercado laboral.

[Traducido de *L'estat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatiu*, 2010, pp.44 -48]

Dentro del virtuosismo, se desarrollarían aprendizajes de un alto grado de perfeccionamiento. En ellos se recogen enseñanzas desarrolladas a lo largo de años, incluso de generación en generación, en esa transmisión de conocimientos que de algún modo ha permitido al circo seguir perdurando hasta nuestros días. Del mismo modo, la actual situación del sector invita a la especialización, investigación y búsqueda continua dentro de este terreno, lo que hace que muchos profesionales sigan realizando una formación continua donde a través de maestros de reconocida valía, comparten sus conocimientos y experiencias. Por último, en el nivel de virtuosismo se incluiría la formación de la escuela superior, con una titulación equivalente a diplomatura o licenciatura.

Para finalizar, el informe entregado a la Generalitat de Catalunya, incluye una referencia a la necesaria formación de formadores, para cada una de las etapas educativas señaladas. Cada una de ellas demandará un tipo de conocimientos, tanto técnicos o artísticos como pedagógicos, ya que la población a la que se dirige tiene perfiles, necesidades e intereses diferenciados, por lo que es evidente, que la formación de formadores se tendría que adaptar a cada uno de los posibles contextos de desempeño.

Con la intención de delimitar el término, se define la formación de formadores como la *“formación dirigida a aquellas personas que trabajan o quieran trabajar como docentes, con la finalidad de obtener herramientas pedagógicas y metodológicas para desarrollar su tarea formativa, así como intercambiar conocimientos de técnicas y dinámicas para la organización y la*

gestión de la práctica educativa en las artes del circo.” [Traducido de *L’estat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatiu*, 2010, p.52]

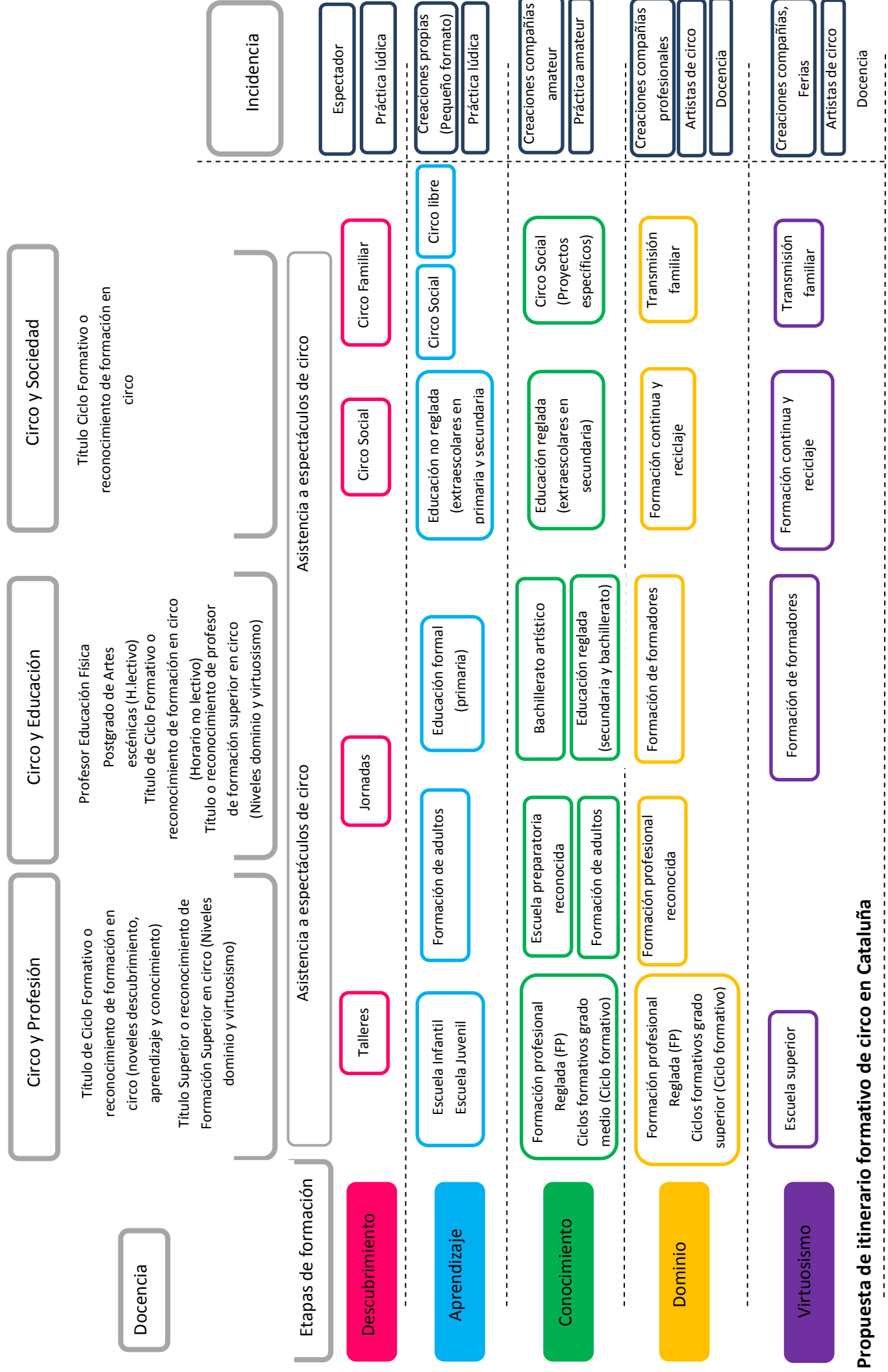
Además de citarse posibles opciones dentro de su comunidad autónoma donde se podría llevar a cabo esta formación, se hace referencia a diversos documentos elaborados por la FEDEC, donde se analiza de forma específica las características de la formación de formadores, aportando interesantes reflexiones para su puesta en práctica.

V. 7. LA REALIDAD LEGISLATIVA DE LA FORMACIÓN

A modo de conclusión, las propuestas de itinerarios formativos realizadas en el documento *“L’estat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatius”* ofrecía un esquema en el que se hace más visible la organización de los diferentes niveles. (Esquema 1).

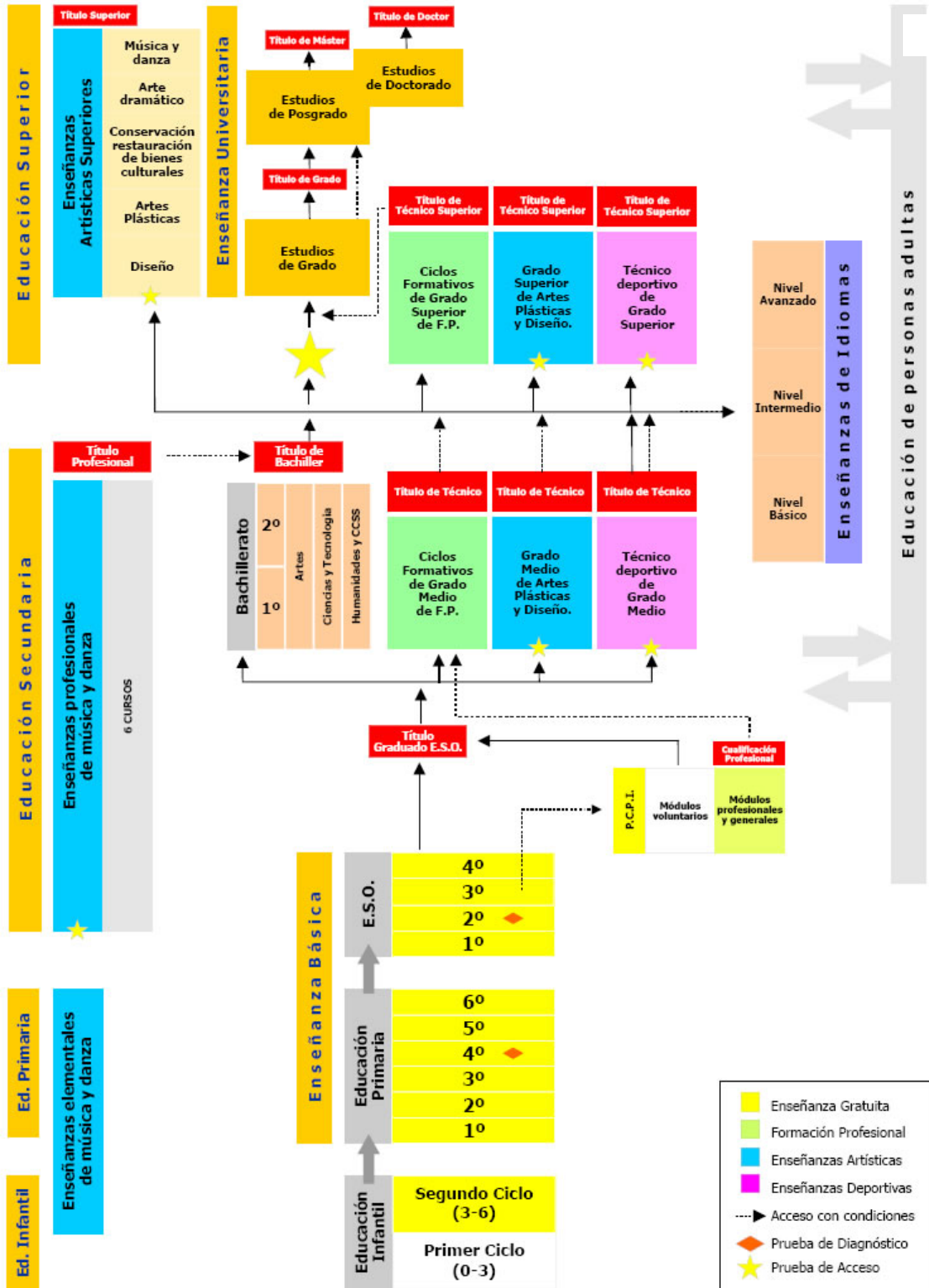
Como referencia obligada respecto a esta propuesta, debemos señalar que fue realizada en el año 2010, momento en el que en España el sistema educativo se regía por la Ley Orgánica de Educación (LOE) siendo los itinerarios existentes los recogidos en el Esquema 2.

El 28 de noviembre de 2013 se aprobaba en el Congreso de los Diputados el Proyecto de Ley Orgánica para la mejora de la calidad educativa, que si bien entraba en vigor el 3 de enero de 2014, no comenzó a implantarse hasta el comienzo del curso 2014 - 2015, con un calendario de aplicación que se extendía a lo largo de dos cursos escolares más, para concretar su desarrollo en los diferentes niveles educativos.



Propuesta de itinerario formativo de circo en Cataluña

Esquema 1. Recogido en *L'èstat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatiu, 2010.*



Esquema 2. Obtenido de: <http://ficus.pntic.mec.es/dprm0001/Sistema%20educativo.htm>

En esta Ley Orgánica para la mejora de la calidad educativa (LOMCE), aparecen modificaciones respecto a la ley educativa anterior, sin observarse referencias a la inclusión de un plan de estudios para el circo en ninguna de las etapas educativas.

Dicha ley, nació con el rechazo de la mayoría de la comunidad educativa, que se evidenció en dos huelgas generales en el sector y diferentes manifestaciones a lo largo de todo el país. Respecto a los apoyos políticos, salvo la abstención del grupo UPN (Unión del Pueblo Navarro) el resto de grupos políticos mostró su oposición a la LOMCE, siendo muchas las voces críticas que diagnosticaban su derogación una vez finalizara el mandato del Partido Popular, entonces en el poder político con mayoría absoluta.

Considerando el nulo consenso que tuvo la LOMCE y los múltiples cambios que ha sufrido las diferentes leyes educativas en nuestro país desde la **Ley General de Educación (LGE)** vigente hasta 1980, un total de siete cambios, hace imprevisible conocer el alcance de esta ley, hoy en vigor.

A la **LGE** le siguió la **Ley Orgánica por la que se regula el Estatuto de Centros Escolares, LOECE 1980**, propuesta por el primer gobierno democrático de la UCD, que no llegó a ver la luz tras un recurso del PSOE ante el Tribunal Constitucional el cual falló a su favor.

En el periodo pendiente para su modificación el país sufrió el intento de golpe de estado el 23 de febrero de 1981 y la llegada al poder del PSOE un año después, evitando de este modo su entrada en vigor.

En 1985 aparece la **LODE, Ley Organiza del derecho a la Educación**, en 1990 la **LOGSE, Ley de Ordenación General del Sistema Educativo** y en 1995 la **LOPEG, Ley Orgánica de Participación, Evaluación y Gobierno**

de los Centros Docentes, todas ellas bajo el gobierno socialista, siendo esta última la que más críticas recibió.

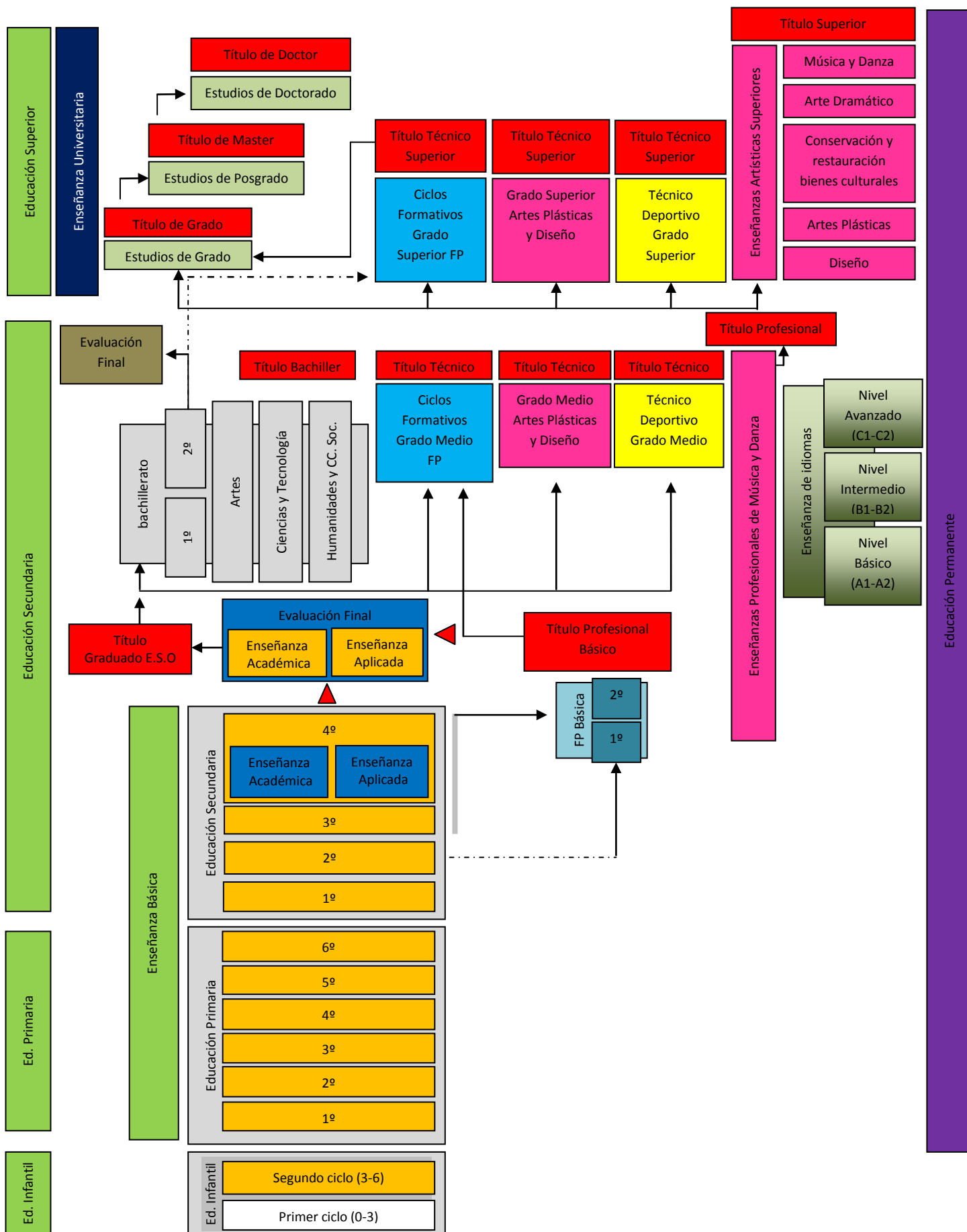
En 2002, con el Partido Popular en el gobierno, se promulgó la **LOCE, Ley Orgánica de Calidad de la Educación**, aunque al realizarse en el último periodo de la segunda legislatura, no llegó a implantarse por un nuevo cambio político al frente del país. De nuevo el PSOE tomó esta responsabilidad e introdujo la **LOE, Ley Orgánica de Educación**, que sí contó con el apoyo de algunos grupos parlamentarios y que finalizó su andadura con una nueva llegada del Partido Popular que puso en funcionamiento la nombrada **LOMCE**. (Esquema 3)

De este modo, hacer en la actualidad una propuesta excesivamente cerrada en relación a la formación circense podría resultar un error, ya que los itinerarios podrían variar antes de su implantación.

La propuesta recogida en el estudio entregado a la Generalitat de Catalunya con el título *“L’estat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatius”* y expuesto en las páginas anteriores, podría servir de referencia general sobre la que concretar futuras acciones, siempre que exista una clara intencionalidad por parte de la administración educativa de incorporar al circo en su sistema formativo.

Entre otros muchos aspectos que se han ido refiriendo a lo largo de esta investigación, como la formación circense como elemento esencial para la perdurabilidad de este arte, la necesidad de dar respuesta a una demanda profesional del mercado y la multiplicidad de ámbitos que el circo cubre en una sociedad (económico, cultural, social...), hay algunos aspectos cercanos, prácticos, que aparecen cuando se entra en contacto con formadores y alumnos de escuelas de circo.

Esquema 3. Estructura LOMCE. (Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa)



La consideración del circo dentro de la enseñanza oficial, permitiría al alumnado equiparar su formación a la de otros países europeos, obtenido un reconocimiento que posibilitara la continuidad de estudios en estos países o desarrollar su desempeño laboral bajo el amparo de esta titulación. Podemos pensar que para participar como artista en un espectáculo propio o de otra compañía, ningún empleador del sector, solicita el título obtenido, pero como se ha mostrado anteriormente, muchos de estos alumnos de escuelas circenses acaban desarrollando tareas de docencia, de circo social o familiar, donde sí es importante una acreditación. Al mismo tiempo, la oficialidad de la formación permitiría el acceder a ayudas al estudio, becas, intercambio internacionales,..., permitiendo de algún modo la total democratización de esta enseñanza que en la actualidad, en nuestro país, pasa por el pago de cantidades que en ocasiones no son posibles sufragar a lo que se le añade la carencia de certificación académica, lo que implica que muchos jóvenes interesados por esta forma de expresión, que podrían ser futuros artistas, acaben optando por otra formación gratuita.

Igualmente, la regularización de esta formación, aseguraría una base de calidad y seguimiento de la enseñanza recibida, enmarcándose dentro de una estructura normativa que, a pesar de poder tener cierta flexibilidad dada las características del sector, sí se desarrollaría dentro de unos parámetros pedagógicos, artísticos y creativos concretos y en unas instalaciones seguras y adecuadas a las actividades, al mismo tiempo que permitiría el acceso a materiales y recursos menos limitados que en la actualidad, donde todos los costes son asumidos por las propias escuelas, haciendo verdaderos esfuerzos personales para su mantenimiento.

La regulación de la formación circense implicaría la creación de una sólida estructura que posibilitara el avance en muchos ámbitos, como la creación de redes de aprendizaje, itinerarios de formación continua, puentes con el

mercado laboral, nuevas salidas profesionales o la ampliación del tejido empresarial y cultural del país, entre otras posibles ramificaciones.

Continuando con el análisis de algunos de los documentos existentes que nos sirvan para conformar un cuerpo teórico, encontramos más cercano en el tiempo el Plan General de Circo (PGC), promovido y coordinado desde el INAEM con la intención de dar respuesta a las demandas del sector y para abordar aspectos enmarcados tanto en la resolución del Parlamento Europeo del 13 de octubre de 2005, en la que se insta a los estados miembros a desarrollar medidas concretas para el reconocimiento del circo como elemento de cultura europea o dentro de un ámbito de carácter nacional, como a algunos de los temas incluidos en la Proposición no de ley para el fomento, preservación y difusión del sector del circo, aprobada por la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados el 15 de septiembre de 2010, relacionados con los objetivos del Ministerio de Cultura con respecto al circo, puestos de manifiesto en diferentes foros públicos.

Para la elaboración de este Plan, se llevaron a cabo diferentes fases en las que se analizaron y diagnosticaron las diferentes realidades y necesidades del sector, con la participación de un gran número de agentes implicados en el desarrollo del circo, donde se buscaron espacios comunes a través de la reflexión conjunta. Finalmente, los días 7 y 8 de noviembre de 2011 se consensuó el Plan General de Circo en el Foro Estatal del Circo formado por representantes del sector y la Administración Pública, en la que se detallan diferentes objetivos a alcanzar en los años siguientes a su publicación.

En la parte inicial de este documento, se realiza un breve análisis del circo en España, encontrando algunas valoraciones que ya habían sido identificadas años anteriores:

- Se identifican los cinco principales formatos de exhibición de circo en nuestro país:
 - **Circo en carpa:** espectáculo circense desarrollado en el interior de una carpa que cuenta con una pista y estructuras de asiento para el público, mayoritariamente con carácter itinerante.
 - **Circo estable:** En este caso el espectáculo se desarrollaría en un espacio circular acondicionado para exhibiciones circenses, pero de carácter permanente.
 - **Salas de teatro:** Salas de teatro que acogen espectáculos circenses, generalmente, del denominado nuevo circo, cuyas necesidades técnicas son fácilmente abarcables por este tipo de espacios escénicos.
 - **Espacios polivalentes:** Lugares para la creación, investigación, producción, formación,..., verdaderos espacios de encuentro de las diferentes disciplinas circenses.
 - **Circo de calle:** Formato de espectáculo callejero, muy extendido en nuestro país, con reconocidas compañías y festivales destinados a este formato.

Como dificultad, se continúa señalando la ausencia de datos reales del sector. Desconocer el número real de compañías, de artistas de circo, espectáculos que se realizan o la recaudación anual, hace compleja las propuestas hacia un colectivo con poca visibilidad social. Se recoge aquí un dato, el 8,2% de la población participante de una encuesta de hábitos culturales realizada en 2011 por el Ministerio de Cultura reconocía haber asistido al menos una vez al año a un espectáculo circense, aunque podemos pensar que en muchas ocasiones la técnica circense está incluida en otro tipo de espectáculo como el teatro de calle o el cabaret y el

espectador puede no identificar ese espectáculo como circo, incluso, dependiendo de su conocimiento, llegar a identificar el circo únicamente con el espectáculo de carpa.

Aportaremos algunos otros datos en este punto, no recogidos en el Plan General de Circo, sino en un informe realizado en 2013 por la Associació de Professionals de Circ de Catalunya, donde en cálculos estimados se apuntaba a un número de 90 compañías de circo en Cataluña que daban trabajo a unos 900 profesionales. En este cálculo aproximado, tomando como referencia la facturación aportada por 32 compañías, en la que se estimaban unos ingresos de 3.286.538,46 €, sólo en esta comunidad autónoma, por lo que una generalización al contexto nacional podría dar importantes cifras a tener en cuenta.

Otra de las dificultades detectadas es la no existencia en todo el Estado español de formación profesional regulada, tal y como sucede en el resto de artes, existiendo algunos centros de formación de titularidad privada de carácter preparatorio, lo que obliga a los alumnos, tras recibir esa formación inicial a continuar sus estudios fuera de nuestro país, siendo muchos los que ya no regresan, desarrollando su carrera profesional fuera de nuestras fronteras. Lo anterior, unido a la profesionalización del aprendizaje de las técnicas circenses, que de forma general han dejado de pasar de generación en generación como ocurría en el circo clásico, hace necesaria su formación para mantener un buen nivel artístico y preservar esta forma de expresión.

Se señala igualmente la falta de vertebración del circo en algunas comunidades autónomas y la falta de asociacionismo, que permita la defensa de sus intereses ante la administración, especialmente si se considera el escaso reconocimiento institucional hacia el circo.

Como aspecto a considerar, se refiere a la carencia de estructuras empresariales solventes y de un régimen laboral adecuado, que se adapte a las características del sector.

De acuerdo a estas debilidades detectadas y a la valoración de otros muchos aspectos recogidos en las reuniones mantenidas para realizar este Plan, se aportan un total de nueve objetivos estratégicos para realizar entre los años 2012 y 2015:

1. *Potenciar la creatividad e innovación artística en las artes circenses.*
2. *Establecer un sistema de titulaciones oficiales para el circo e impulsar su presencia en todos los niveles educativos.*
3. *Favorecer y consolidar la producción, distribución y exhibición nacional e internacional de los espectáculos circenses.*
4. *Clarificar el régimen laboral y profesional de los trabajadores circenses.*
5. *Facilitar la itinerancia de los circos de carpa.*
6. *Profundizar en el conocimiento y desarrollo de los públicos del circo y alcanzar una mayor visibilidad y reconocimiento social de las artes circenses.*
7. *Fomentar el acceso de los proyectos circenses a las fuentes de financiación públicas y privadas.*
8. *Contribuir a la vertebración del sector del circo y avanzar en su reconocimiento institucional.*
9. *Impulsar la protección, preservación y difusión del patrimonio circense.*

(Plan General de Circo, 2012.)

Para cada uno de los objetivos señalados, se recogen algunas medidas, presentando a continuación únicamente aquellas que tienen relación directa con la formación circense:

- Objetivo 1. Potenciar la creatividad e innovación artística en las artes circenses.*

- 1.1. *Priorizar la calidad artística, la innovación de lenguajes y la fusión de disciplinas en el desarrollo de los números y espectáculos circenses.*
- 1.2. *Poner en marcha programas, ayudas e infraestructuras específicas – centros de creación, investigación e innovación- para profundizar en el desarrollo de nuevos lenguajes, entrenamiento de artistas, formación continua y la realización de residencias artísticas en el ámbito del circo.*
- 1.3. *Reforzar la figura del director artístico en los espectáculos de circo.*

Respecto a este objetivo y en relación con lo expuesto hasta ahora en relación a la formación circense, se ha insistido en varias ocasiones en la necesidad de que las escuelas aporten al alumnado una formación inicial multidisciplinar que posteriormente se vaya especializando, lo que permitiría conocer las diferentes técnicas circenses así como las distintas realidades del mercado laboral, lo cual entroncaría perfectamente con la idea de calidad, innovación y fusión de disciplinas. Igualmente, la escuela como espacio de aprendizaje de la técnica, desarrollo físico, pero también como espacio de creatividad, nos conduce a esos espacios de investigación donde no únicamente se persigue la reproducción de un número, sino despertar el sentido artístico en un sentido más amplio.

Unido a lo anterior, la formación continua, es uno de los criterios señalados específicamente en algunos de los documentos referidos con anterioridad, donde se pretende que el artista pueda disponer de un espacio de encuentro y perfeccionamiento continuo para seguir dotando de mayor calidad a sus creaciones.

Objetivo 2. Establecer un sistema de titulaciones oficiales para el circo e impulsar su presencia en todos los niveles educativos.

- 1.1. *Establecer la educación superior en el ámbito del circo, proponiendo al Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas la creación de un grado en circo.*
- 1.2. *Promover ante el Instituto Nacional de Cualificaciones la creación de cualificaciones profesionales específicas para circo, de cara al establecimiento de :*
 - *Títulos oficiales de Formación Profesional de grado medio y de grado superior en el ámbito del Ministerio de Educación.*
 - *Certificaciones profesionales en el ámbito del Ministerio de Trabajo e Inmigración.*
- 1.3. *Introducir el circo en la educación secundaria a través del bachillerato en Música y Artes Escénicas, creando asignaturas específicas sobre el circo.*
- 1.4. *Facilitar el acercamiento al circo en todos los niveles educativos, convirtiéndolo en un elemento transversal de los programas curriculares.*
- 1.5. *Consolidar la presencia del circo en las enseñanzas técnicas del espectáculo en vivo, mediante la celebración de cursos específicos con la colaboración y asesoramiento de las escuelas de tecnologías del espectáculo.*
- 1.6. *Asegurar la formación continua de los profesionales del circo.*
- 1.7. *Impulsar la formación de formadores circenses dotándoles de las correspondientes competencias pedagógicas.*
- 1.8. *Aprovechar el conocimiento de los profesionales experimentados en la formación de nuevos profesionales de circo.*
- 1.9. *Mantener las ayudas a la escolarización.*
- 1.10. *Establecer becas y ayudas a la formación en el ámbito del circo.*

El segundo de los objetivos recogido en el Plan General de Circo, recoge de forma específica las medias a realizar para su consecución. De modo explícito se habla de una formación de circo oficial, regulada por el estado y equiparable a otras formaciones artísticas. Se plantean diferentes vías de desarrollo, recordando aquí la aportación realizada en Cataluña con unos

itinerarios definidos que recogían todos los aspectos señalados en este punto. Conforme uno profundiza en este terreno, encuentra más inexplicable que no haya habido significativos avances en este sentido, ya que se dan muchas de las condiciones necesarias para dar el empuje definitivo a la formación circense en nuestro país, encontrándose avalada por la legislación internacional y nacional y contando con especialistas cualificados para la definición, concreción y desarrollo de los planes de estudios oficiales. El citado informe "*L'estat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatius*" define un posible itinerario formativo. Dicho documento se entregó a finales del año 2009, dos años aproximadamente antes de la realización de este Plan, por lo que habría sido un posible punto de partida para poder definir esta intervención, en lugar de volver a señalarse objetivos o pretensiones globales.

En referencia a la formación de formadores, podemos encontrar parámetros definidos para este perfil, tanto en la parte final del documento de la Generalitat de Catalunya como en estudios de la FEDEC, por lo que encontramos material de referencia para avanzar en esa línea.

De forma más concreta, bajo el título "*Réflexions sur les compétences de la profession d'enseignant / professeur en arts du cirque et sur les besoins en formation continue*", la FEDEC publicaba en 2010 un documento donde se recogían algunas de las competencias necesarias para los formadores de circo, recogidas a través de un grupo de reflexión y discusión de miembros de las escuelas de la federación, los cuales realizaron unas encuestas entre los profesores intentando definir parámetros comunes entre los docentes, acerca de esta figura, dejando abierto su trabajo para nuevas revisiones durante el periodo 2011-2013.

Como aspecto reseñable de los trabajos de la FEDEC es la variabilidad de contextos que ofrece en sus estudios, ya que cuenta con escuelas asociadas

en diferentes países del mundo, lo que permite una visión amplia con la que generar nuevas reflexiones de carácter más local. Sin profundizar excesivamente en este ámbito, si se recogen algunas aportaciones:

- Cada centro definirá los modelos de enseñanza de acuerdo a su ideario y el equipo docente.
- No existe un modelo único de docente/formador
- Las escuelas, a través de sus docentes tendrán que ofrecer variedad de enfoques educativos, artísticos y técnicos con la intención de aportar a su alumnado múltiples expresiones de la creación artística.
- Debe tener en cuenta que el alumno es un artista en construcción.
- Se definen 7 competencias clave:

1. Competencia en pedagogía de las artes del circo:

- Capacidad para establecer metas educativas adecuadas a las posibilidades del grupo y de cada alumno de forma particular:
- Organizar y planificar el trabajo.
- Ser un buen transmisor de sus conocimientos, habilidades comunicativas, entusiasmo,...
- Ayudar al estudiante tanto de forma grupal como individual a sacar su máximo potencial.
- Establecer procedimientos de seguimiento del proceso de aprendizaje.

2. Competencia para el acompañamiento del estudiante durante su formación:

- Colaborar en su desarrollo artístico y personal.
- Tener capacidad de observación y escucha para poder valorar los progresos y potencial del alumnado.

- Mantener la motivación y utilizar el refuerzo apropiado para la consecución de los fines.
- Desarrollar la responsabilidad, la autonomía y la autoconfianza del estudiante y del grupo.
- Gestionar las posibles dificultades con una actitud de escucha y comprensión.
- Generar una relación de confianza con el estudiante que permita su integración social y cultural.

3. Competencia para trabajar en equipo (dentro de equipo pedagógico):

- Reconocerse dentro de un proyecto educativo compartido.
- Ser capaz de comprender la estructura y funcionamiento de un equipo docente.
- Actitud comunicativa, de escucha, participativa, con capacidad de para llegar a acuerdos sobre aspectos propios de la tareas docente compartida, dentro de un proyecto educativo común.
- Trabajar de forma cooperativa, complementando las diferentes enseñanzas.
- Buscar la coherencia y continuidad del proyecto educativo.
- Adaptabilidad a las características de las diferentes promociones de alumnado y así como de posibles cambios en el programa educativo.

4. Competencia en técnicas específicas de circo:

- Conocimiento, experiencia y maestría en una o más técnicas de circo.
- Saber transmitir sus conocimientos y evaluar el proceso.
- Facilitar progresivamente al alumnado el dominio de la técnica.
- Perfeccionamiento continuo de la técnica circense y pedagógica.

5. Competencia artística:

- Conocimiento del arte circense y de otras formas artísticas, así como de las técnicas de transmisión de estos saberes.
- Fomentar la expresión personal, la sensibilidad y la creatividad artística del alumnado.
- Posibilitar al alumnado la experiencia de creaciones colectivas, desarrollando las posibilidades individuales dentro de un trabajo grupal.
- Promover el pensamiento crítico.
- Ayudar al alumnado a definir un lenguaje artístico propio en cada disciplina, que le permita la creación e interpretación.
- Proporcionar al alumnado los elementos necesarios para desarrollar su práctica artística de un modo autónomo.

6. Competencia en el conocimiento de las reglas de seguridad y de las diferentes etapas de producción.

- Asumir las responsabilidades de seguridad durante las diferentes etapas del trabajo.
- Controlar y guiar al alumnado para la evolución de su trabajo dentro de los necesarios parámetros de seguridad física.
- Evaluar y reducir los riesgos
- Controlar los elementos de seguridad necesarios para el aprendizaje de un modo seguro.
- Conocer y actualizar sus conocimientos sobre buenas prácticas, elementos y reglamentación.

7. Competencias complementarias:

- Conocer las competencias complementarias para la formación necesaria de los jóvenes artistas.
- Ser capaz de despertar en los estudiantes el interés por la historia del circo, por la historia del arte en general y por el

conocimiento de otras técnicas artísticas como la danza, el teatro, la música, la escenografía,...

- Conocer la práctica artística, sus características y la cultura en la que se surgió, transmitiendo este arte vivo a través de la creación profesional o amateur.
- Orientar al estudiante en los diferentes contextos profesionales.

De este modo, el informe elaborado por la FEDEC incluye estas siete posibles competencias sobre las que reflexionar y trabajar para definir el perfil del docente en el arte circense.

En el documento aportado a la Generalitat, se añaden aspectos específicos como la creación de una titulación específica para los futuros formadores de circo, la creación de programas formativos con expertos de las diferentes etapas educativas donde aportar recursos para la práctica, formación de los formadores en relación con otras áreas como la danza o la medicina deportiva entre otras, la creación de un censo de actividades formativas que se desarrollan para adecuar los perfiles según las necesidades reales del sector o partir de documentos, experiencias o intercambios con otras escuelas internacionales con mayor bagaje en esta materia.

Tras estas aportaciones y regresando a los objetivos recogidos en el Plan General de Circo, encontramos otra referencia específica a la formación del arte circense.

Objetivo 4. Clarificar el régimen laboral y profesional de los trabajadores circenses

4.1. Facilitar el reciclaje de los profesionales, dotándoles de competencias en el ámbito de la formación, la gestión y la producción, la dirección artística, etc.

En este sentido, se recogen a lo largo de este documento aportaciones y referencias respecto a la necesidad de formación continua por parte de los profesionales de circo, que les sirva para perfeccionar sus creaciones artísticas e investigar en nuevos espacios creativos.

Objetivo 6. Profundizar en el conocimiento y desarrollo de los públicos del circo y alcanzar una mayor visibilidad y reconocimiento social de las artes circenses.

6.9. Favorecer iniciativas comunitarias donde el circo se muestre como portador de valores, factor de inclusión y herramienta de transformación social a través de la formación en el tiempo libre, con especial atención a la formación de formadores en el ámbito del circo social.

Si bien, cualquier aspecto relacionado con la visibilidad del arte circense se puede relacionar con la propuesta de incorporación del circo a lo largo de todas las etapas educativas, lo que permitiría su integración en la vida cotidiana, su aspecto social, inclusivo y de valores que se señala en uno los puntos, enlaza directamente con el ámbito del circo social, como reconocida herramienta para la consecución de logros en este terreno.

Igualmente, el resto de objetivos, podrían relacionarse con la formación circense, ya que todo aquello que favorezca al sector y amplíe su presencia en la sociedad, revertiría indiscutiblemente en el desarrollo de dicha formación como elemento base para el mantenimiento de este arte.

Como conclusión de este Plan General de Circo se incluyen aspectos para su ejecución, seguimiento y evaluación, en los cuales se tendrá en cuenta a modo de indicadores, el grado de implementación de cada una de las medidas de forma porcentual.

En el mismo año que comenzó a desarrollarse este Plan General de Circo en España, 2012, se publicaba en Cataluña el II Plan integral del Circo definiendo su vigencia hasta el año 2015.

En este segundo Plan y tomando como punto de partida el anterior, se pretende establecer acuerdos concretos con diferentes instituciones (Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, departamento de Enseñanza de la Generalitat de Catalunya, Instituto Ramón Llull, Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes) para alcanzar intervenciones estratégicas en torno al circo, con la intención de que vean la luz tanto nuevas propuestas de acción como aquellas que no se han logrado durante el desarrollo del primer plan.

La implicación de estas distintas entidades junto a otros representantes del sector, muestran una clara intencionalidad de afrontar el desarrollo del circo desde diferentes estancias políticas, económicas y sociales, algo fundamental para que tenga un avance real, funcional y generalizado.

En la introducción de este documento, hay un reconocimiento explícito por parte de Ferran Mascarell, Conseller de Cultura de la Generalitat, a la superación del primer reto que se plantea cuando se habla de formación circense, que no es otro que la asunción, por parte de la clase política, en este caso catalana, de la fuerza, creatividad e idiosincrasia del circo como disciplina fundamental de las artes escénicas del país. En esta comprensión del mundo del circo, de sus particularidades, de su valor histórico, social, económico y artístico, junto a la voluntad de normalización de esta expresión artística por parte de la clase política en colaboración con entidades y especialistas del sector, está la base de futuros logros en este terreno.

En esta misma introducción se concreta la importancia de apoyar y estructurar la formación circense, entendiendo que *la formación de hoy es la cultura de mañana*, instando a los departamentos de Cultura y Enseñanza a trabajar conjuntamente para dar mayor impulso a *la alfabetización circense*,

la regulación y reconocimiento de estudios de circo en todos los niveles de formación continuada, infantil, juvenil, preparatoria o superior y a la mejora de las infraestructuras. (Mascarell, 2012, p.70).

El II Plan Integral de Circo, señala 10 objetivos estratégicos a alcanzar en el periodo 2012 – 2015:

1. *Impulsar y reforzar la investigación y la innovación.*
2. *Promover la creación y la producción.*
3. *Crear circuitos.*
4. *Reforzar la proyección y difusión estatal e internacional.*
5. *Estructurar y regular la formación.*
6. *Dar apoyo a los equipamientos y entes específicos del sector.*
7. *Potenciar la profesionalización y especialización.*
8. *Difundir y promover el circo entre la sociedad civil.*
9. *Dotar a la profesión de un marco legal.*
10. *Dotar al Plan Integral del Circo de una financiación apropiada.*

En el desarrollo de cada uno de estos puntos, se encuentran algunas referencias directas a la formación:

- *Objetivo estratégico 1. Impulsar y reforzar la investigación y la innovación.*
- *Objetivo 3. Promover la creación y divulgación de un corpus teórico de las artes del circo.*
- *Plan de acción 3.1. Mantener, en las becas para proyectos de investigación y creación en el ámbito de la danza, el teatro y el circo, las ayudas para investigadores, pensadores, críticos, historiadores, comisarios, etc..., que desarrollen un trabajo teórico en el ámbito del circo con la finalidad de hacerlo público.*

(II Plan Integral del Circo, 2012, p.74)

El escaso material de investigación existente en el contexto nacional, en el que se aborde el circo desde el plano académico hacen necesarias estas ayudas para, como bien recoge el Plan Integral del Circo, generar un corpus teórico que sirva de base a futuras investigaciones y documentos generales sobre el circo.

- Objetivo estratégico 5. Estructurar y regular la formación.

Objetivo general 1. Organizar el sector

- *Plan de acción 1.1. Valorar positivamente la creación de un ente representativo y vertebrador del sector de la formación del circo en las líneas de ayudas apoyadas desde el Departamento de Cultura.*
- *Plan de acción 1.2. Trabajar con el sector para colaborar y orientar en su vertebración en materia de formación, participación en redes formativas y promoción de proyectos.*
- *Plan de acción 1.3. Dar apoyo a la creación de un censo actualizado de los distintos centros de formación de circo.*
- *Plan de acción 1.4. Dar apoyo a la Reactivación de la Mesa de Formación como espacio de diálogo con las administraciones y entidades de formación competentes.*
- *Plan de acción 1.5. Proporcionar asesoramiento externo a la Mesa de Formación.*
- *Plan de acción 1.6. Crear una comisión de trabajo para recopilar y gestionar recursos pedagógicos y documentación relativa al circo.*
- *Plan de acción 1.7. Aprovechar las herramientas 2.0 del Departamento de Enseñanza para hacer difusión de materiales pedagógicos y documentación relacionada con el circo.*

Uno de los aspectos reseñados a lo largo de esta investigación, ha sido la dispersión del sector, que dificulta la representatividad de todos los agentes y acuerdos y acciones conjuntas que aporten mayor relevancia a las propuestas que se desarrollan en el ámbito circense. Crear una estructura vertebradora que sea capaz de unificar criterios podría ser un elemento primordial para optimizar esfuerzos. La necesidad de crear un censo actualizado de los diferentes centros de formación, permitiría conocer la realidad de la formación circense en nuestro país, posibilitando la estructuración de propuestas concretas que pudieran atender y dar respuesta a las diferentes necesidades. En el caso de Cataluña, la existencia de una mesa de formación, con diferentes representantes tanto del ámbito circense como de la administración, posibilitó un trabajo continuado, del que surgieron interesantes aportaciones para la mejora del circo en distintos niveles de intervención.

Unido a lo anterior, contar con variadas plataformas y soportes para la difusión de los materiales elaborados, resulta importante para dar mayor visibilidad al trabajo que se lleva desarrollando durante años y que gran parte de la sociedad desconoce.

Objetivo general 2. Mantener y mejorar los proyectos y ayudas ya existentes

- *Plan de acción 2.1. Promocionar las ayudas para las homologaciones y mejora de infraestructuras y equipamientos ya existentes dedicados a la formación de circo: [...]*
- *Plan de acción 2.2. Definir los espacios mínimos necesarios para impartir enseñanzas no regladas de circo.*

- *Plan de acción 2.3. Participar de los programas de ayudas establecidos y reglados en el sistema educativo, una vez establecidos los Ciclos Formativos de Grado Medio y Grado Superior correspondientes.*

- *Plan de acción 2.4. – Mantener y promover ayudas destinadas a la formación de artistas, formadores y estudiantes de circo*
 - *Mantener las becas para alumnos en el extranjero*
 - *Promover ayudas para clases magistrales*
 - *Promover ayudas para formación de formadores.*

- *Plan de acción 2.5. Promover ayudas para fomentar el intercambio entre escuelas de circo.*

Resulta necesario contar con ayudas para el mantenimiento y mejora de instalaciones, infraestructuras y equipamientos. En la actualidad, en el panorama nacional, las escuelas de formación circense, reciben en algunos casos ayudas esporádicas, sin previsión de continuidad y con cuantía variable, por lo que resulta complejo realizar una planificación a medio-largo plazo. La mayor parte de los costes de mantenimiento, mejoras de instalaciones, materiales, etc, corren a cargo de la propia escuela, todas ellas de carácter privado.

En el caso de la escuela granadina CAU (Centro de Artes Urbanas), no cuenta siquiera con algún tipo de cesión de terrenos o espacios para su ubicación, siendo un elemento completamente externo a la gestión cultural municipal y de la comunidad autónoma. Las diferentes escuelas continúan funcionando gracias al empeño de un grupo de personas que siguen considerando necesaria esta formación para el mantenimiento y desarrollo del circo, tratándose más adelante, de forma más detallada, las características individuales de cada una de ellas.

En el caso de una formación en circo regulada oficialmente, se podrían aprovechar muchos de los espacios que actualmente se encuentran en funcionamiento y readaptar otros de titularidad pública.

Igualmente, como se señalaba anteriormente, las ayudas y becas al estudio, la posibilidad de intercambios o estancias en otras escuelas nacionales o internacionales y la gratuidad de la enseñanza del circo, equipararía esta formación a otras disciplinas artísticas, democratizando el acceso a la educación, derecho fundamental recogido en nuestra constitución.

Objetivo general 3. Regular y estructurar la formación

- Objetivo 3.1. Enseñanzas no regladas (de ámbito público o privado).
- *Plan de acción 3.1.1. Promover una red entre centros de formación, polideportivos y centros educativos, culturales y sociales municipales para compartir y optimizarlas infraestructuras ya existentes, a partir de convenios de colaboración.*

La implicación de las diferentes entidades y administración posibilitaría acuerdos de uso de instalaciones para optimizar los recursos ya existentes, haciendo asequible la incorporación y desarrollo de la formación y práctica circense de un modo más generalizado.

- Objetivo 3.2. Enseñanzas profesionales.
- Objetivo 3.2.1. Desarrollar las enseñanzas de circo en el ámbito de la formación profesional (marco catalán)
 - *Plan de acción 3.2.1.1. Redactar el título correspondiente al Ciclo Formativo de Grado Medio: Animación en circo.*

- *Plan de acción 3.2.1.2. Publicar la calificación y redacción del título del Ciclo Formativo de Grado Superior: Técnico especializado en las artes del circo.*

- *Plan de acción 3.2.1.3. Estudiar la creación de una cualificación profesional de grado superior en pedagogía de las artes del circo en los ámbitos de descubrimiento, aprendizaje y conocimiento.*

- *Plan de acción 3.2.1.4. Estudiar las necesidades de espacios para impartir en el Ciclos Formativos Grado Medio y el Ciclos Formativos Grado Superior.*

- *Plan de acción 3.2.1.5. Estudiar el mapa educativo actual para la implantación de los Ciclos Formativos de circo en centros existentes.*

- *Objetivo 3.3. Enseñanzas artísticas superiores.*
 - *Plan de acción 3.3.1. Estudiar el encaje de las artes del circo en las enseñanzas artísticas de grado y los itinerarios formativos que ofrece el sistema actual.*

La estructuración teórica de los posibles itinerarios formativos, se encuentra muy estructurado en Cataluña, siendo una comunidad de referencia para el resto del estado español, gracias a la implicación y predisposición de las instituciones, que si bien, siempre podemos considerar mejorable, muestra una diferencia respecto al inmovilismo de otras administraciones.

Unido a este itinerario definido, existen experiencias dentro de esta comunidad y otras de carácter internacional que permitirían la concreción de los diferentes planes de estudios para las distintas etapas educativas, debiendo definir la temporalización y estructuración de la implementación de los programas.

Este aspecto resulta primordial para realizar un proceso formativo coherente y coordinado entre los distintos niveles, con estructuras que permitan la evaluación continua del proceso de aplicación, para poder realizar los ajustes y mejoras necesarias, dentro de una visión global de la enseñanza del arte circense

Objetivo general 4. Regularizar el profesorado

- Objetivo 4.1. Estudiar las titulaciones específicas para los formadores en cada ámbito formativo, a través de la creación de currículos pedagógicos por niveles.
- *Plan de acción 4.1.1. Dar apoyo a la realización de un estudio sobre la estructuración de la formación de formadores, en función de las necesidades formativas de los distintos ámbitos.*
- *Plan de acción 4.1.2. Llevar a cabo un proceso de acreditación de competencias para profesionales del circo en activo.*
- *Plan de acción 4.1.3. Determinar el perfil de profesorado que impartirá los futuros Ciclos Formativos Grado Medio y Ciclo Formativo Grado Superior de acuerdo con la normativa vigente de la Formación Profesional y teniendo en cuenta la situación de partida.*
- Objetivo 4.2. Impulsar la formación de formadores y el reciclaje profesional en el ámbito de la formación
- *Plan de acción 4.2.1. Hacer propuestas de formación de circo para el profesorado en el Plan de formación permanente del Departamento de Enseñanza.*
- Objetivo 4.3. Incentivar los intercambios y las colaboraciones con escuelas de otros países.

- *Plan de acción 4.3.1. Plantear proyectos de circo en los programas oficiales de movilidad para las enseñanzas regladas.*

Unido al objetivo anterior, que hacía referencia a la implementación de la formación circense en los diferentes niveles formativos, resulta necesario definir los perfiles del profesorado que desarrollaría su labor docente en cada uno de ellos, pudiendo ser este un aspecto importante a la hora de concretar una planificación de actuación. Posiblemente, para las primeras promociones se debería tener en cuenta la homologación de experiencia profesional en el ámbito circense y pedagógico, según la labor a desempeñar, diseñando a medio plazo, nuevos parámetros para la incorporación del profesorado, acorde a la demanda de la normativa existente para otras titulaciones.

Objetivo general 5. *Alfabetizar el circo en los ámbitos de descubrimiento y aprendizaje*

- Objetivo 5.1. *Trabajar con el Departamento de Enseñanza para incluir la formación de circo dentro de los programas escolares en primaria y secundaria y determinados ciclos formativos y enseñanzas superiores*

- *Plan de acción 5.1.1. Difundir, a través de las herramientas 2.0 del Departamento de Enseñanza, los proyectos que impulsen el acercamiento del circo a los centros formativos de primaria y secundaria.*

- *Plan de acción 5.1.2. Recoger información y documentación de las iniciativas y proyectos de circo vinculados a los centros educativos de primaria y secundaria [...] a través de los canales de difusión del Departamento de Enseñanza.*

- *Plan de acción 5.1.3. Ofrecer formación en las artes del circo al profesorado de primaria, secundaria obligatoria, ciclos y posobligatoria que imparte materias del currículo oficial a través de los Planes de formación permanente.*

- *Plan de acción 5.1.4. Estudiar la incorporación de contenidos de circo en determinados Ciclos Formativos como la Animación sociocultural, etc.*
- *Plan de acción 5.1.5. Estudiar la incorporación de contenidos de circo en determinados Grados de enseñanzas artísticas superiores.*
- *Plan de acción 5.1.6. Estudiar la incorporación de contenidos de circo en determinados Grados universitarios.*
- *Objetivo 5.2. Trabajar con el Departamento de Cultura y Juventud para integrar la formación en circo en los programas de educación no formal y en el tiempo de ocio*
- *Plan de acción 5.2.1. Incentivar y dar apoyo a la realización de proyectos formativos realizados fuera del horario escolar en centros culturales y de educación en el ocio.*

Desarrollar el concepto de alfabetización en circo, en los niveles de descubrimiento y aprendizaje, podría resultar relativamente asequible a medio plazo, ya que en la actualidad se desarrollan prácticas en este sentido, aunque muchas de ellas por la propia iniciativa del profesorado.

Desde el ámbito motriz, existen docentes que desarrollan unidades didácticas en torno al circo, principalmente trabajando equilibrios, acrobacias simples o malabares, lo que podría ser ampliable a otras situaciones si la normativa educativa recogiese este recurso y se ofreciese al profesorado espacios de aprendizaje y reciclaje a través de los departamentos de educación de las diferentes comunidades.

Igualmente la adquisición de materiales básicos por parte de los centros educativos para el desempeño de estas actividades, resultaría fundamental para incluir el circo en las etapas educativas señaladas.

Del mismo modo, esta práctica podría venir acompañada de otras propuestas pedagógicas desde distintas áreas, a través de materias artísticas, lingüísticas o sociales que actualmente se desarrollan en los centros educativos.

Como sucede con el resto de aprendizajes, el aislar la práctica o conceptualización de un conocimiento al espacio escolar no resulta significativo, por lo que este proceso de alfabetización debería venir acompañado de otro tipo de propuestas como visitas a espectáculos circenses, mayor presencia del circo en las ofertas cultural, creación de circuitos, festivales,..., de forma que el circo tuviese mayor presencia en la vida cotidiana.

En lo que concierne a las propuestas de la inclusión del circo en programas educativos no formales, en espacios de ocio y tiempo libre, centros culturales, etc..., al igual que lo expuesto anteriormente necesitaría de un proceso de formación básico para los agentes que posteriormente desempeñaran esta labor formativa, así como la disponibilidad de espacios y materiales necesarios para el desarrollo de esta actividad de un modo seguro y motivador.

Objetivo general 6. Potenciar el circo social en los ámbitos de descubrimiento y aprendizaje.

- *Objetivo 6.1. Fomentar el circo social, entendido como un proceso de enseñanza y aprendizaje de técnicas de circo, para favorecer la inclusión de personas en riesgo de exclusión social.*

- *Plan de acción 6.1.1. Incentivar y dar apoyo económico a entidades sin ánimo de lucro que impulsen proyectos de enseñanza/aprendizaje de circo en coordinación con entidades que trabajen para la inclusión social de personas en situación de riesgo social.*

- *Plan de acción 6.1.2. Facilitar ayudas económicas para la realización de proyectos de investigación, difusión y/o intervención educativa en circo social.*
- *Plan de acción 6.1.3. Adjudicación de becas y ayudas para alumnos en riesgo de exclusión social, que participan en proyectos de circo social y quieren acceder a otros tipos de formación en circo.*
- *Objetivo 6.2. Incluir el circo social dentro de los programas y proyectos de las administraciones, en los ámbitos de la infancia, juventud, servicios sociales y culturales.*
- *Plan de acción 6.2.1. Creación de una plataforma para la coordinación de los diferentes agentes que trabajan en el ámbito del circo social y las administraciones locales y autonómicas, con competencias en los ámbitos de la infancia, la juventud, los servicios sociales, etc.*
- *Objetivo 6.3. Aumentar el reconocimiento y consolidación de los proyectos de circo social.*
- *Plan de acción 6.3.1. Incorporar contenidos de circo en las enseñanzas de educación social, pedagogía, magisterio, etc. e incentivar las acciones específicas de formación de formadores en Circo Social.*

El circo social ocupa un importante lugar en la sociedad catalana donde proyectos reconocidos como Payasos Sin Fronteras o el Ateneu Popular Nou Barris son una muestra de la incidencia que ha teniendo el circo como elemento de movilización social.

La práctica de la actividad circense es un recurso utilizado con éxito para la inclusión de personas en riesgo de exclusión social, lo que anima a diseñar estructuras que permitan generalizar la oferta y consolidar actuaciones en este terreno. Las cualidades inherentes al circo, más allá del propio sentido

artístico o creativo, como puede ser la constancia, el compromiso personal y grupal, la exigencia en el trabajo, el desarrollo de la autoestima o la empatía, entre otras muchas, convierten al circo en una interesante herramienta de trabajo en este tipo de contextos.

Objetivo general 7. Promocionar y difundir los proyectos formativos en todos los ámbitos

- *Objetivo 7.1. Aumentar la difusión de las diferentes propuestas formativas, en cada uno de los ámbitos, que ya se están haciendo en Cataluña.*
- *Plan de acción 7.1.1. Dar apoyo y fomento a la exhibición de espectáculos preprofesionales o de fin de promoción, para aumentar y revalorar las artes circenses emergentes en la sociedad.*

Se haría de nuevo incidencia en la importancia de abordar la promoción, difusión y visualización del circo desde diferentes ámbitos y sectores, para que la integración tanto en su práctica como en su disfrute como espectador se desarrolle dentro de un marco general.

- *Objetivo estratégico 7. Potenciar la profesionalización y especialización.*
- *Objetivo general 6. Fomentar la especialización en circo.*
- *Plan de acción 6.1. Dar apoyo a las conferencias y ciclos específicos en posgrados y másteres de gestión cultural, de artes escénicas y periodismo que se impartan desde el sector para introducir el circo como una oportunidad de especialización y profesionalización.*
- *Plan de acción 6.2. Introducir créditos de libre elección específicos de circo en los grados universitarios de artes escénicas [...], Historia del Arte, Periodismo y otras carreras susceptibles de relacionarse con el circo.*

- *Objetivo general 7. Impulsar, fomentar y desarrollar la profesionalización de las compañías de circo en el ámbito de la internacionalización.*
- *Plan de acción 7.1. Organizar jornadas de formación en las compañías centradas en cómo afrontar la internacionalización (estrategias y herramientas).*

Además de la regularización de la formación circense en las diferentes etapas educativas reconocidas en la legislación, se realiza una ampliación de la propuesta a otros espacios educativos, en los que de algún modo pueda tener cabida el aprendizaje de contenidos afines al circo. Esta propuesta resultaría sencilla en el caso de existir programas oficiales de formación circense, pudiendo disponer de créditos de libre elección o itinerarios de aprendizaje compartidos.

De este modo, estas, junto a otras aportaciones de carácter más local, definen un ambicioso plan de circo, que toma como referencia el trabajo y estudios realizado años anteriores. En ellos, se daba una cifra aproximada de 28.000 personas en toda Cataluña que tenían algún tipo de experiencia formativa en circo. A pesar de la especificidad de algunas de las intenciones recogidos tanto en el II Plan General del Circo como en otros documentos elaborado por entidades y organismos catalanes, si se podría realizar una extrapolación de muchas de ellas a la realidad de España.

Durante el curso académico 2014 - 2015, el Instituto Catalán de las Cualificaciones Profesionales (ICQP), adscrito orgánicamente al Departamento de Educación y que actúa como órgano técnico de apoyo al Consejo Catalán de la Formación Profesional y el Servicio de Ocupación de Cataluña, reconoció en su Catálogo de Cualificaciones Profesionales de Cataluña y Catálogo Modular Integrado de Formación Profesional, dentro de la familia profesional de las artes y artesanías, en el área profesional de

las artes escénicas, diferentes unidades de competencia relacionadas de forma directa con el circo.

El Catálogo se organiza en familias profesionales y niveles. Así, se han definido 26 familias profesionales - atendiendo a criterios de afinidad de la competencia profesional de las ocupaciones y puestos de trabajo detectados- y cinco niveles de cualificación, de acuerdo al grado de conocimiento, iniciativa, autonomía y responsabilidad precisa para realizar dicha actividad laboral. (INCUAL. Instituto Nacional de Cualificación http://www.educacion.gob.es/educa/incual/ice_catalogoWeb.html)

Las constantes demandas sociales y del mercado laboral hacen que este catálogo esté en continua revisión, para incluir aquellos cambios que se estimen necesarios, pudiendo variar en el tiempo el número de cualificaciones aprobadas por el Consejo de Ministros, que el 2014 eran de 664 cualificaciones.

Atendiendo a estos niveles, dentro del Catálogo de Cualificaciones Profesionales de Cataluña y Catálogo Modular Integrado de Formación Profesional, con **Nivel 2** se encuentra la Cualificación Profesional denominada **Animación en Circo**.

- Como competencia general se especifica:

Aplicar las técnicas de circo para realizar actividades de animación y para actuar en público en números de circo no especializados o colaborando con otros artistas de nivel superior, con criterios de calidad y seguridad.

- En el ámbito profesional aparece:

Trabjará de forma autónoma o para otros integrándose en compañías de circo y grupos de animación desarrollando actividades relacionadas con las artes escénicas y con el uso de técnicas de circo.

- Respecto a los sectores productivos

Se ubica en el sector de artes escénicas y en el de servicios a personas en el ámbito de la animación

- Como unidades competenciales encontramos:

- *Incorporarse al sistema de vida del circo.*
- *Preparar números sencillos de circo.*
- *Actuar en un espectáculo de circo en un número no especializado o como colaborador.*

- Módulos formativos

- | | |
|---|-----------|
| - <i>Autogestión en el circo.</i> | 125 horas |
| - <i>Preparación de números sencillos de circo.</i> | 465 horas |
| - <i>Actuación en un espectáculo de circo en un número no especializado como colaborador.</i> | 105 horas |

Tras este primer acercamiento, es en el curso 2015- 2016, dentro de la familia profesional de enseñanzas artísticas, encontramos el título de Técnico en animación en circo, formación con una duración de 2000 horas, donde los estudiantes pueden capacitarse para la realización de actividades de animación y para actuar en números de circo no especializado o en colaboración con otros artistas de nivel superior, con criterios de calidad y seguridad.

V.8. ESCUELAS DE CIRCO EN ESPAÑA: MADRID, BARCELONA Y GRANADA

En la actualidad, en nuestro país, están funcionando tres escuelas circo en Madrid, Barcelona y Granada. Otra de ellas, ubicada en Navarra, lleva varios años sin poder ofrecer programas formativos, por la imposibilidad económica de sacar adelante el proyecto. A continuación se aborda el

histórico de estas escuelas, su evolución, sus peculiaridades, y se analizan sus diferentes planes de estudios, para seguir concretando las opciones formativas de circo dentro de nuestras fronteras.

V.8.1. ESCUELA CARAMPA. MADRID

En el año 1988, un grupo de amigos que se reunía en el parque para hacer malabares, deciden organizarse como asociación, para tener entidad jurídica y poder realizar proyectos en diferentes ámbitos, bajo el nombre de Asociación de Malabaristas (A.M.), dando cierta presencia a sus actividades, que pretendían ser una plataforma viva para todas aquellas personas que quisieran aprender e intercambiar conocimientos y experiencias sobre el circo.

Entre sus objetivos, intentaron agrupar a todos los aficionados y profesionales del ámbito circense, para convertirse en un lugar de encuentro, abierto y participativo. Al mismo tiempo se perseguía la difusión del circo a través de distintos programas dirigidos a todo tipo de público, así como la creación de una escuela de técnicas circenses para la formación de nuevos artistas o la colaboración con varias organizaciones sociales, entre otros fines.

Una vez constituida, la asociación comienza a ganar prestigio, gracias a la calidad de sus actividades y a la profesionalidad y seriedad de su trabajo.

Poco a poco va generando un currículum que avala su labor y le permite acceder a subvenciones y contar con espacios, gracias al reconocimiento que empieza a tener su nombre.

Uno de los eventos que organizan es el Festival de Malabaristas en Aranjuez en el año 1993, ciudad que en aquel momento no disponía de infraestructura suficiente para albergar dicha actividad, por lo que se

tuvieron que alquilar carpas. Durante la realización de las gestiones, la asociación considera la posibilidad de adquirir una de estas carpas en propiedad, contando con los ingresos propios de la organización del festival para sufragar una parte su coste, siendo conscientes de que debían generar actividades con las que lograr ingresos para abordar el resto del pago.

Afortunadamente, ese mismo año, tan sólo unos meses después, con motivo del Festival de Otoño de Madrid, la Comunidad Autónoma ofrece a la asociación la realización de actividades circenses durante tres fines de semana, en la Casa de Campo, en el enclave que dejaría disponible el circo ecuestre de Bartabás, que finalizaba en ese momento su estancia en la ciudad. (Figura 705)

Festival de Teatro de Otoño

CARPA-EXPLANADA DEL LAGO DE LA CASA DE CAMPO

- Francia en el Festival de Otoño. **Opera ecuestre.** Compañía Zíngaro. Concepción y dirección: Bartabas, hasta el 3 de octubre, a las 21 horas; domingo, a las 18 horas. Precios especiales para grupos.
- **Asociación de malabaristas.** Del 8 al 24 de octubre. **¡Carampa!** Viernes 8, 15 y 22, y lunes 11, función a beneficio de Payasos sin Fronteras, a las 21 horas. **Menú.** Sábado 9, 16 y 23, a las 21 horas. **¡Circo seis, siete!** Domingos 10, 17 y 24, y martes 12, a las 19 horas. **Taller de técnicas circenses.** Miércoles 13, de 17-20 horas y miércoles 20, de 17-20 horas y 21 horas.

Figura 705. Anuncio Festival de Otoño 1993 en periódico ABC. Obtenido de: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1993/10/02/083.html>

Trabajando gratis, de forma altruista, se termina de cerrar un espectáculo colectivo que tenían preparado, el cual se representa a lo largo de la semana, realizando viernes y sábados un cabaret. Gracias a la aceptación

del público, se logran los ingresos necesarios para sufragar el resto del pago de la carpa.

Semanalmente la asociación se reunía en el Albergue Juvenil Richard Schirrmann, ubicado en la propia Casa de Campo, solicitando permiso para aparcar en los espacios exteriores el camión en el que se guardaba la carpa y poder montarla y desmontarla periódicamente, para desarrollar diferentes actividades, talleres, espectáculos, encuentros,...

Progresivamente, en la vida del albergue se introduce una convivencia normalizada con la asociación, el circo y todo lo que envuelve a la actividad que se realiza en el recinto de esta instalación.

La Comunidad de Madrid, propone entonces a la asociación la realización de unos talleres para jóvenes con una duración aproximada de un mes, por lo que se considera conveniente la instalación de la carpa para desarrollar en ella dichas actividades. Se conceden los permisos para su montaje, con el compromiso de su retirada si en algún momento se interfiriese en el funcionamiento del albergue. La instalación de la carpa implica a su vez la gestión de otros aspectos propios de este tipo de actividad como seguros, instalaciones eléctricas, tomas de agua o vigilancia continua, que suponen la adecuación de espacios para que algunas personas pudieran vivir durante un tiempo allí.

Finalizados estos talleres, se logra permiso para prolongar en el tiempo las actividades a desarrollar, aunque los acuerdos son provisionales, dado que la gestión del albergue pertenecía a la Comunidad de Madrid y la Casa de Campo al Municipio y en ese momento, ambas instituciones se encontraban al frente de partidos políticos diferentes, con la complejidad propia de llegar a acuerdos. A lo anterior, se le sumaba que en ese

momento, los convenios de cesión de los espacios entre las instituciones vencían y se tenían que firmar nuevos acuerdos.

Mientras se realizan estas gestiones, la asociación sigue con la carpa instalada. El dinero del festival realizado un año y medio antes en Aranjuez con el que se contaba para el pago inicial de dicha carpa no llegaba y los miembros de la asociación tienen que hacer frente de forma personal, con sus escasos ingresos y con ayuda del Elefante Blanco (tienda madrileña de malabares, relacionada con la asociación), al pago de las letras del crédito solicitado para la compra.

Finalmente, en las Navidades del 1993, se tiene que desmontar la carpa, por la imposibilidad de su mantenimiento, retomando la actividad en 1994, a partir del mes de febrero, fecha en la que se cobra finalmente el festival, logrando con muchos esfuerzos, desde ese momento, estabilizar su funcionamiento hasta la actualidad.

Superada así esta primera etapa, desde la primavera de 1994, la carpa se instala de forma permanente, ubicada en el recinto del albergue, pero en un espacio más cómodo. Se logra al mismo tiempo, una ayuda económica por parte de la Comunidad de Madrid para la inversión en material. La asociación se plantea entonces nuevas metas. Por un lado, siguen pensando que el espacio debe ser un lugar abierto, gratuito, donde las personas puedan realizar todos los días actividades circenses. Por otro lado, existen gastos de mantenimiento, personal, seguros, consumo eléctrico, agua,..., lo que supone una necesidad de replantear su funcionamiento ya que las exigencias y responsabilidades son diferentes a las inicialmente definidas.

Así pues, se proyectan actividades que sean rentables y puedan permitir la pervivencia del espacio. Se comienzan a desarrollar actividades en dos grandes áreas: espectáculos para grupos escolares y cursos.

Los primeros cursos eran de carácter interno, para las personas que tenían relación con la asociación, lo cual, en poco tiempo, evidenció la necesidad de contar con profesores más cualificados que posibilitasen a los participantes la adquisición de nuevas técnicas.

La providencia toma en este momento un papel fundamental. Frente a esta necesidad de personal cualificado, aparece Helena Lario. La joven argentina vendía las camisetas que pintaba un amigo junto al Estadio Calderón con la pareja de Donald B. Lehn, miembro fundador y actual director de la escuela Carampa, uno de los pilares fundamentales sobre los que gira este proyecto.



Figura 706. Donald B. Lehn, con su "Malo, el malísimo", en una actuación callejera. Obtenido de: <http://www.festivaldelcirculo.com/PARTICIPANTES.html>

En alguna conversación compartida Helena comentaba su imposibilidad de poder realizar estas ventas por tener que asistir a competiciones de gimnasia artística con un grupo de niñas que dirigía. Aprovechando sus conocimientos sobre esta materia, se le propone la realización de algún curso sobre gimnasia, manipulación de objetos, acrobacias,...

Ante la reticencia inicial de Helena, considerando que sus orígenes deportivos y no artísticos podían de algún modo influir, logran animarla y entrega su currículum a la asociación descubriendo entre otras muchas facetas sus destacados logros como deportista en argentina, su cualificación como jueza olímpica o su formación para poder formar a otros profesionales. De este modo comienza su colaboración con la asociación, que evoluciona en el tiempo hasta llegar a convertirse durante muchos años en docente y jefa de estudios de la escuela.

Al mismo tiempo apareció Vasily Protsenko, artista formado en la Escuela Estatal de Artes Circenses y Variedades de Moscú, donde se graduó en 1984 como excéntrico y payaso, para trabajar después en la Compañía Estatal de Circo de Moscú durante una década, hasta 1995, disfrutando de los años dorados del circo en la antigua URSS, donde esta expresión artística era considerada como un arte mayor.



Figura 707. Vasily (con boina) junto a algunos de sus compañeros y profesores del Club de Circo. Yalta, 1981. Obtenido de: <http://www.malabaresensutinta.com/2014/07/el-circo-es-el-unico-arte-verdadero.html>

El año 1994, mientras se encontraba en Lisboa junto a su mujer Larisa con la que tenía un número de payasos, contactó con él un agente para informarle de que en el Gran Circo Mundial del empresario José María González, necesitaban artistas con sus características.

Por aquella época, tanto Vasily como Larisa, al haber nacido en Yalta (Crimea), tuvieron que cambiar su nacionalidad a Ucraniana, lo que podía haber dificultado la renovación de su contrato con el Circo de Moscú. Esto, junto al cambio que sufrió la valoración del circo, hizo que la pareja se decidiera a presentar un número en el que también ofrecían malabares, equilibrios, monociclo, instrumentos musicales,... De este modo, comenzaron a trabajar en el Circo Mundial, teniendo que ir superando distintas complicaciones administrativas en cuanto a contratos o residencias de trabajo entre otros.



Figura 708. Vasily y Larisa en una actuación con el Circo Mundial en 1995. Obtenido de: <http://www.malabaresensutinta.com/2014/07/el-circo-es-el-unico-arte-verdadero.html>

Durante su estancia en el Mundial, entablaron amistad con Rafael de Carlos, habitual de la carpa de la asociación, con el que llegaron para solicitar un espacio para poder ubicar su caravana mientras buscaban nuevos contratos. Pasadas unas semanas comienzan a colaborar voluntariamente en el mantenimiento de la instalación y unos meses más tarde se les ofrece un contrato para realizar clases con niños.

Desde ese momento, sus vidas se unen al movimiento circense que se generaba en la carpa, convirtiéndose Vasily, con el paso del tiempo en profesor de verticales, equilibrios y clown de la Escuela de Circo Carampa, que tomaría forma unos años después.



Figura 709. Vasily y Larisa en una visita de niños a la carpa de Carampa en 1996. Obtenido de: <http://www.malabaresensutinta.com/2014/07/el-circo-es-el-unico-arte-verdadero.html>

Otro de los artistas que se incorpora a estos primeros cursos es el cubano Roberto Gasca, que si bien, posteriormente se desliga del proyecto, permite realizar unos primeros cursos de aéreos, que junto a los conocimientos que aportaban Helena y Vasily, así como otros miembros de la asociación, logran desarrollar un programa de cursos en horario de tarde, al mismo tiempo que la asociación iba adquiriendo experiencia en la gestión de esta

nueva línea de actuación, que a pesar de haberse iniciado años antes, parecía tomar ahora mayor entidad.

Poco a poco se va encontrando un modelo con sentido pedagógico y artístico propio, con una organización que podía permitir la sostenibilidad económica del proyecto.

Progresivamente se va haciendo necesario disponer de una persona que se dedique en mayor medida a aspectos administrativos, contar con profesorado cualificado de forma estable, contratado, publicitar las actividades, organizar diferentes programas... En este crecimiento progresivo, encontramos el nombre de Carampa, con el que se identificará la escuela profesional de circo, cuyo nombre se toma de un juego de palabras entre dos conceptos claves para este proyecto, por un lado la palabra Carpa y por otro las siglas AM identificativas de la Asociación de Malabaristas, quedando Car - am - pa.

De este modo, la escuela Carampa, va adquiriendo relevancia. De los primeros cursos trimestrales, se pasa a formatos en los que se ofrece la posibilidad de cursar un paquete de cinco módulos, con un descuento del 20%, de los cuales, uno tenía que ser una técnica escénica. De algún modo, se evidenciaba el interés por poder ofrecer y recibir una formación más completa, tanto por parte de los profesores como por parte de los alumnos.

El buen funcionamiento de la escuela y el contacto con algunas prestigiosas escuelas europeas, les anima en el curso 2000- 2001 a embarcarse en un ambicioso proyecto formativo anual.

Este primer curso es un éxito en cuanto a los resultados, pero inviable económicamente, lo que obliga a solicitar algún tipo de subvención como escuela taller, para que fuese posible una nueva edición. Tras la elaboración de un minucioso proyecto se aprueba esta ayuda, lo que

posibilita que fuese gratuito para los estudiantes y contar con una aportación económica para materiales.

Durante varios cursos se desarrolla este tipo de programas, consolidándose pedagógicamente un plan de estudios específico, que servía claramente como puerta de acceso al mercado laboral.

Los contenidos contemplados en la normativa se estructuraban en torno al ámbito del espectáculo circense. Las propuestas teóricas se entrelazaban con las sesiones vivenciales y prácticas reales.



Figura 710. Alumnos entrenando en la escuela Carampa. Obtenido de: <http://carampa.com/>

Durante este periodo, algunos profesores se estabilizan en la escuela y otros nuevos se incorporan, buscando perfiles acordes a un ideario general y que permitían la optimización del esfuerzo y calidad de los resultados. Dada la creciente cualificación de los docentes, se considera la creación de

un curso que se llama posgrado, con la intención de acompañar a estudiantes que habían cursado este primer curso en la escuela y habían formado pequeños grupos artísticos. Con ellos se comenzó a trabajar de forma específica, junto a un especialista, la técnica elegida acompañada de otras materias complementarias para su proceso creativo.

El número de alumnos que deciden continuar con esta formación es alto, por lo que la escuela ve la opción de dotar de contenido a un segundo año formativo, donde se perfeccionase y profundizase en esta línea.

De este modo se lleva a cabo, de forma experimental, un segundo año, que al igual que en los inicios, supone pérdidas económicas pero un éxito educativo, que permite definir las bases de este segundo curso. A lo largo de esta evolución, la estructura formativa varía según el curso, ya que en ocasiones tienen la concesión de escuelas taller, en otra no o en ocasiones comparten la formación con programas híbridos en primer y segundo año.

En estos años, concretamente en 1999, se cambió la primera carpa que había adquirido la asociación, la cual, a pesar de contar con todas las medidas de seguridad necesaria, presentaba algunas limitaciones. Poco después, algunas de las aulas cedidas por el albergue para los cursos teóricos se destinan a otros usos, por lo que se compra otra nueva carpa a dos aguas con cien metros cuadrados, que posibilita un nuevo espacio polivalente donde realizar clases de danza o teatro.



Figura 711. Imagen de la nueva carpa adquirida e instalada en el recinto de la casa de campo. Obtenido de : <http://carampa.com/>

Su crecimiento continuo, reflexivo, compartido y abierto a los movimientos internacionales, permite a Carampa desarrollar desde sus inicios un programa formativo sólido, que convierte a la escuela en un espacio de referencia tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

En la actualidad, el proyecto comenzado hace más de veinte años, sigue alcanzando nuevas metas. Al premio Nacional de Circo de circo recibido en 2011 en reconocimiento a su labor en la formación de especialidades circenses y producción de proyectos de creación, se le une el lugar que ocupa la escuela tanto en España como en el resto del mundo, siendo avalado su trabajo en el contexto internacional, donde participa activamente y con un papel importante en el debate europeo sobre enseñanzas de las artes del circo.

Igualmente ha sido, a lo largo del tiempo, motor de inspiración de proyectos de formación circense en todo el territorio nacional así como en América latina, donde esta escuela y su equipo son altamente valorados.

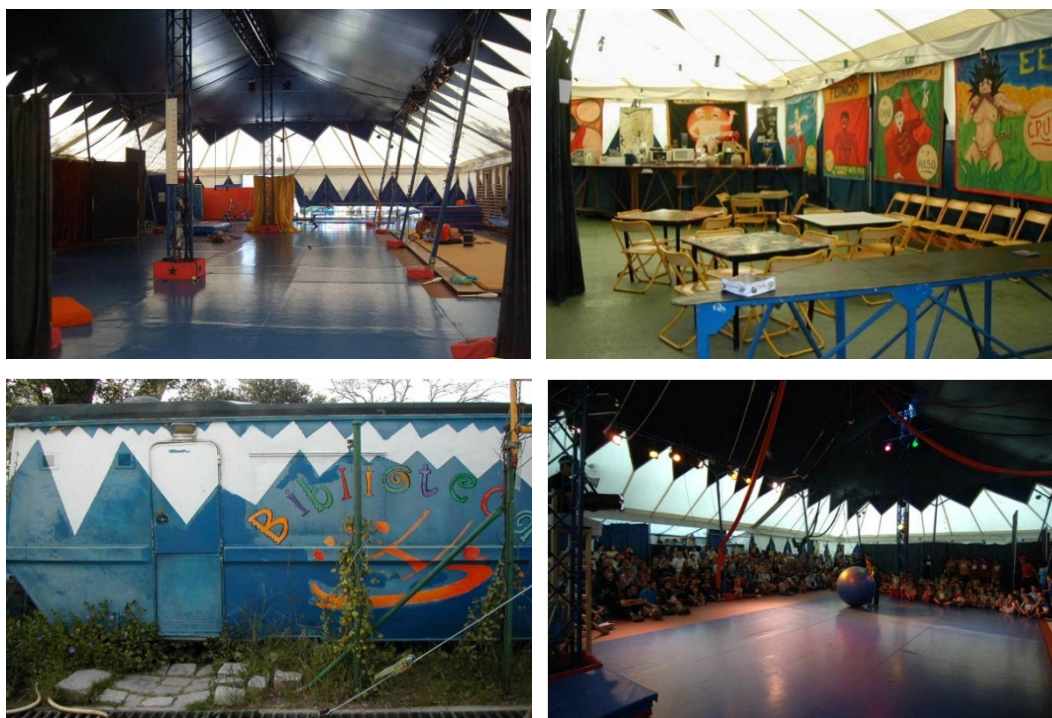


Figura 712. Instalaciones escuela Carampa. Obtenido de: <http://carampa.com>

Durante el curso 2014 - 2015, la escuela tuvo que renegociar los términos del acuerdo respecto a la cesión y uso de espacios, lo que supuso nuevos acuerdos, que si bien le permiten momentáneamente seguir utilizando el lugar para el desarrollo de su labor docente, social y cultural, lo hacen con renovadas exigencias por parte de las instituciones y por un periodo que se podría pensar corto, dada la envergadura del proyecto.

En muchas ocasiones, este tipo de negociaciones quedan en manos de gestores administrativos y de variables políticas, que como en el malogrado proyecto del Centro de Creación de las Artes de Alcorcón, puede quedar difuminado en cualquier momento.

El prestigio de Carampa, viene respaldado por muchos años de experiencia en el sector, siendo en muchos aspectos punta de lanza de otras propuestas formativas que has surgido con el tiempo a lo largo del país. La escuela madrileña, no es únicamente una escuela de formación en las artes circenses, sino que es parte fundamental de la historia de este arte en nuestro país.



Figura 713. Alumnos entrenando en la escuela Carampa. Obtenido de: <http://carampa.com/>

De aquel proyecto de escuela compartido, comunitario, que fue surgiendo poco a poco de aquel grupo de jóvenes que hace más de veinte años se reunía para hacer malabares, conserva la ilusión, el compromiso, la profesionalidad y calidad de sus propuestas. El tiempo transcurrido, los múltiples cambios y adaptaciones que ha ido realizando la escuela, le ha dado un carácter vivo, abierto, dinámico, que le ha permitido, junto al rigor de su trabajo y capacidad de gestión convertirse en un referencia mundial en la formación de circo.

Actualmente, la escuela desarrolla sus planes de estudios de dos años de duración, ostenta la presidencia de la Federación Europea de Escuelas de Circo Profesionales (FEDEC), continúa sus cursos de tarde, los intensivos, dispone de un programa de actividades dirigido a escolares y niños y niñas que quieran conocer y disfrutar de la actividad circense, produce espectáculos, lidera el proyecto CRECE relacionado con la creación de circo contemporáneo, colabora con diferentes colectivos en el ámbito de circo social, ofrece talleres para empresas donde el circo aporta aspectos como la organización, el trabajo en grupo, el autoestima, el compromiso, la superación personal y continúa publicando su revista el Ambidiestro en formato digital.



Figura 714. Cartelería del proyecto CRECE de diferentes años. Obtenido de : <http://proyectocrececarampa.blogspot.com.es/>

Igualmente desarrolla estudios de grado universitario en colaboración con la Universidad Rey Juan Carlos, encontrándose en el periodo en el que se realiza esta investigación en su segundo año de su primera promoción.

Todo ello permite ver la envergadura del proyecto Carampa, convirtiéndose en una utopía muy real, que sigue creciendo con el tiempo.

V.8.2. ESCOLA ROGELIO RIVEL. BARCELONA

En el año 1970, en una zona periférica de la ciudad de Barcelona, donde la precariedad económica y social se hacía evidente, los vecinos del distrito de Nou Barris (Nueve Barrios), históricamente muy combativos y autoorganizados comienzan a dar forma a un proyecto que pretendía lograr unas condiciones de vida digna.

En una antigua zona de arrabales, se amontonaban poblados de barracas y chabolas. El transporte público no llegaba, pues las autoridades consideraban las calles inaccesibles, muchas de las precarias viviendas únicamente disponían de un grifo en la cocina, haciendo imposibles las duchas, el suministro de agua era deficitario, así como el alcantarillado. Carencia en servicios mínimos como centros educativos o de salud. La droga se cebaba con los más jóvenes en un entorno que presagiaba una vida sin futuro.

Comenzaba así una lucha vecinal, que poco a poco veía cómo era posible la transformación del barrio. Dentro de todo aquel despropósito, se había instalado un espacio industrial destinado a la producción y almacenamiento de alquitrán destinado a las rondas en construcción. Cercana a los bloques de Trinitat Nova se encontraba aquel enclave pestilente, sucio, cuyo cierre se había prometido en el plan de urbanismo de 1974.

Tras años de infructíferas protestas y manifestaciones, una mañana soleada de domingo, el 9 de enero de 1977, doscientos personas desbordaron al control de entrada de la planta asfáltica y con mazas y cuerdas lograron desmontar los depósitos y las instalaciones. Nunca más volvería a tener un uso industrial.



Figura 715. Manifestación contra la planta asfáltica. 1977. Foto: Arnaldo Gil. Font: Arxiu Històric de Roquetes/Nou Barris y 30 hores de l'Ateneu Popular 9 barris. Juny 1977. Foto: Miquel Vallès. Font: ArxiuHistòric de Roquetes/NouBarris. Obtenido de: <http://barcelonaespaisescenics.blogspot.com.es/2012/01/experiencies-esceniques-alguns-espais.html>

A partir de ese momento se convertiría en el Ateneu Popular de Nou Barris, teniendo desde el inicio el apoyo de los sectores progresistas y personalidades de la cultura como Juan Goytisolo, José Antonio Labordeta, El Cabrero o Lluís Llach, así como el respaldo de gran parte de la sociedad catalana, como lo demuestra la cifra de cincuenta mil personas que según la prensa asistió en junio de 1977 a la celebración de la fiesta de las treinta horas.



Figura 716. Primera Actividad del Ateneo. Obtenido de :
<https://redesinstituyentes.wordpress.com/category/2012-investigacion-osci/practicas-e-iniciativas/cataluna/ateneu-popular-9-barris/>

Desde su inicio comienza a haber un movimiento circense por el Ateneu, acróbatas, malabaristas... Una de las personas que se acerca dentro de ese colectivo es Rogelio Rivel, miembro de la famosa dinastía circense.

Su formación provenía del circo tradicional, en el que los conocimientos pasaban de padres a hijos, pero en este caso, esta transmisión se realiza de forma diferente ya que se lleva a cabo en otro tipo de contexto. Él, como otros artistas, comienza a compartir sus conocimientos y su forma de entender el circo con las personas que por aquellos años se acercaban al movimiento cultural del Ateneu.

Se rompe así de algún modo ese modelo tradicional de aprendizaje del circo, reservado a los miembros de dinastías circenses o incorporados al circo de carpa, introduciendo el que con el tiempo sería un proceso normalizado de profesionalización de la enseñanza de las técnicas circenses, lo que supone, en cierto modo la democratizando de este aprendizaje reservado anteriormente a unos pocos.



Figura 717. Rogelio Rivel, fallecido en 2001. Obtenido de:
<http://www.anaportnoy.com/photo/344/>

Son estos alumnos de Rogelio, los que más adelante deciden hacer talleres para continuar extendiendo lo aprendido, comenzando así una cadena que se prolongaría en el tiempo, tomando diferentes formas.

Inicialmente se realizaron talleres regulares o monográficos en el propio ateneo, hasta que se decide intentar la realización de un primer curso piloto de escuela profesional, en el año 1999, más de veinte años después de la ocupación de la planta asfáltica.

Las experiencias vividas hasta el momento, el movimiento cultural que experimentaba la ciudad y el propio ateneo impregnan al barrio de una sensibilidad especial hacia este arte.

En esta situación, comienza la andadura del primer curso, cuyos alumnos son personas semiprofesionales, que encuentran en esta formación una posibilidad de perfeccionamiento.

Los resultados obtenidos y los niveles de satisfacción animan a profundizar en este ámbito, recibiendo, a través de un acuerdo tácito con el ayuntamiento, la cesión de unos terrenos muy cercanos al propio ateneo, apenas unos metros, en el entorno del parque natural de Collserola para uso exclusivo de escuela de formación circense, en los cuales se encuentra la Escuela Rogelio Rivel en la actualidad.

El Ateneu Popular Nou Barris y la escuela de Circo, toman entonces caminos diferentes. El primero continúa una línea de circo social, de inserción desde un plano pedagógico, con talleres, actividades para el barrio, producciones propias,... y la escuela retoma un proyecto más centrado en la formación de una escuela profesional de circo.

La Escuela Rogelio Rivel, se constituye como asociación cultural sin ánimo de lucro, en la que se crea una junta directiva, con un marcado carácter pedagógico, ya que está formada mayoritariamente por los profesores de la escuela. Esta junta directiva marca de algún modo las líneas de actuación general que posteriormente se consensuan con el claustro pedagógico, encargado principalmente del diseño y ejecución de los planes de estudios. Igualmente la escuela dispone de una sección administrativa que se encarga de los aspectos propios de la gestión.

Si bien parte del personal de la escuela ha ido variando, existe una estructura general con más de una década de antigüedad en la propia escuela, que asegura tanto la continuidad como la solidez del proyecto.

De este modo en el año 2000, se imparte el primer curso de esta formación profesional de dos años, bajo una carpa de segunda mano que se instala como espacio de trabajo. Más adelante, en 2005, esta carpa es sustituida por la actual, tras un gran esfuerzo económico y el crédito otorgado por la

Banca Ética, que permite hacer frente a este coste. Más adelante, en el año 2010, se adquiere una nueva carpa, en este caso no el clásico chapitó circense, sino a dos aguas, con cien metros cuadrados, que permite hacer creación, sin necesidad de utilizar el espacio central dedicado a tela, acrobacias, o cualquier otra técnica, disponiendo así de mayor versatilidad de espacios.

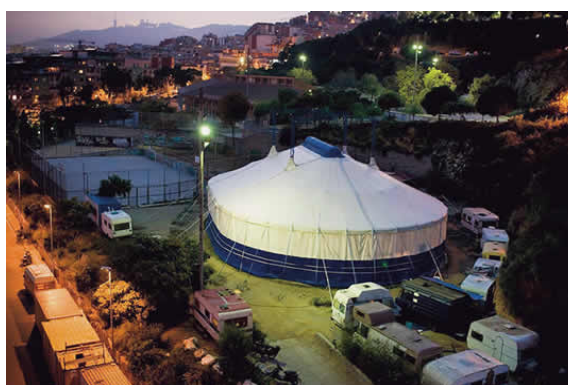


Figura 718 -719. Imagen instalaciones actuales Escola Rogelio Rivel. F.719. Obtenido de: http://www.zirkolika.com/premiscircatalunya/speaker-lineup/escola_rogelio_rivel/ y F. 720 . Obtenido de: http://elpais.com/diario/2007/01/21/eps/1169364414_850215.html

Desde su nacimiento, dadas las características propias del circo y de la formación, es fácil presuponer cierta complejidad y la necesidad de mucho empeño, constancia e ilusión para sacar adelante el proyecto. En cálculos aproximados, el 60% - 70% de los gastos de la escuela, tienen que ser sufragados por su propio funcionamiento, siendo la cantidad recibida por las subvenciones una parte mucho más pequeña, en la mayoría de los casos variable y últimamente con tendencia a la reducción de ayudas.

Parte de estas ayudas que han recibido, se han utilizado para reducir el precio de las matrículas de la escuela profesional, intentando con ello minimizar el coste del alumnado, manteniendo la misma calidad y aumentando el número de horas de formación.



Figura 720. Primera carpa Escola Rogelio Rivel. Imagen archivo cedida por Escuela Rogelio Rivel

En la actualidad, la escuela cuenta con una plantilla estable de siete personas, cuatro docentes y tres personas en tareas administrativas. A ellos se suman diferentes especialistas contratados como docentes y otros profesionales con los que se cuenta para impartir monográficos específicos. Si realizamos una breve revisión del profesorado encontramos entre otros a la responsable del área de danza, Anne Morín que atesora una larga experiencia en este terreno, tanto en su formación personal con estudios de danza y música en diferentes escuelas europeas, como en su bagaje profesional como artista o dentro del ámbito pedagógico. Por otro lado, en Acrobacia Tere Celis, une su formación en gimnasia deportiva y rítmica con otros conocimientos como los de imagen y sonido o la acrobacia adquiridos en centros reconocidos como el Circus Space de Londres o l'École Fratellini de París. Su experiencia como artista y directora en diferentes compañías o el tiempo dedicado a la docencia como profesora de acrobacia permiten ofrecer desde la enseñanza de la técnica propia de la especialidad, una visión general de los ejercicios que posteriormente se

transforman en piezas artísticas. Sonia Domínguez, relacionada inicialmente con el terreno deportivo tanto por su práctica personal como por sus estudios de INEF, recalca en 2001 en la escuela, tras haber recibido méritos deportivos a lo largo de su carrera desarrollada en un ámbito nacional e internacional, pasando a hacerse cargo de los ejercicios de trampolín, su especialidad. En cuerdas y aéreos encontramos a Antonia Ruíz, que si bien comienza su formación en el instituto de teatro de Barcelona y diferentes escuelas de danza, toma contacto con el trapecio fijo, para ir adentrándose progresivamente con otras técnicas de aéreos como mástil o aro, aunque profundiza en cuerda lisa, dobles trapecios y telas. Muy cercana desde siempre a la escuela Rivel, completa su formación con cursos en diferentes países del mundo, ampliando su cualificación gracias a la experiencia profesional con distintas compañías.

Otros nombres como el de su profesor de acrobacias Alberto Feliciate, muy relacionado con el cine como actor especialista en escenas de acción, Pili Serrat en aéreos, artista que desde sus inicios en la gimnasia deportiva, lleva más de veinte años formando futuros artistas circense, así como asesorando a diferentes compañías profesionales o aportando sus conocimientos en escuelas de artes escénicas o el artista Enric Petit en verticales, son algunos de los especialistas que conforman un cualificado equipo docente.

Habría que remarcar, que en los últimos años, muchos de los profesores que imparten clases en la escuela (tanto asignaturas obligatorias, como optativas y/o talleres monográficos) son exalumnos. La mayoría de ellos, son personas que después de su paso por la Escuela Rogelio Rivel han proseguido sus estudios en escuelas superiores en diferentes centros de Europa, regresando posteriormente para combinar su vida artística con la formativa.



Figura 721. Antiguos alumnos de la Escuela. Archivo Escuela Rogelio Rivel

Como sucede en otras escuelas nacionales de circo, los materiales con los se cuenta, que van desde los propios elementos circenses específicos, hasta material de escalada, pasando por aparatos de atletismo o gimnasia deportiva, deben encontrarse en perfecto estado para el desarrollo de la práctica circense con la calidad y seguridad necesaria, suponiendo un alto coste a la hora de su adquisición, mantenimiento y renovación.

Las mejoras realizadas en la instalación han sido continuas, a pesar que el acuerdo de cesión que tenían con el ayuntamiento no se concretó oficialmente, sobre papel hasta el año 2014. Las últimas adecuaciones, persiguen, además de dotar de mayor calidad al espacio, adaptarse a las demandas de la formación profesional oficial en la que desde hace algunos años se viene trabajando y que por temas políticos y administrativos, parecen no llegar nunca.



Figura 722. Instalaciones Escola Rogelio Rivel. Fotografías Luis Montero. Obtenido de: <http://www.escolacircrr.com/cat/>

Otras de las muchas potencialidades de la Escuela Rogelio Rivel, es la diversidad de su alumnado que proviene de países como Albania, México, Suecia, Chile, Italia o Francia entre otros. Algunos de ellos disponen de ayudas estatales ofrecidas por su país de origen, algo que resulta curioso, si pensamos que un alumnado de cualquier rincón de España o de la propia ciudad de Barcelona, no tiene opción a ningún tipo de beca, al no ser todavía unos estudios reconocidos oficialmente con una titulación regulada.

La experiencia formativa de todos estos años, les permite tener una interesante visión global del panorama formativo tanto desde un punto de vista local, como nacional e internacional. Son muchas las personas que han salido de la escuela durante este tiempo, ramificándose las opciones laborales según los propios intereses del alumnado. Desde la formación en actividades circenses o el circo social, a la continuidad de estudios en otras

escuelas europeas, pasando por la incorporación en alguna compañía o la creación de compañías propias son en general las opciones mayoritarias.

Durante el curso 2015 - 2016, tras varios años de gestiones, la escuela logró introducir la enseñanza del circo dentro de los programas de cualificación profesional de la Generalitat de Catalunya, para la obtención del título de grado medio denominado Técnico o técnica de animación en circo.

V.8.3. CENTRO DE ARTES URBANAS (CAU). GRANADA

La Escuela Internacional de Teatro de Calle CAU de Granada, nace de la compañía de teatro urbano Animasur, como dice su director, por una casualidad o por una necesidad artística.

En la década de los noventa, se encuentran en esta ciudad andaluza, jóvenes de diferentes lugares que cursaban principalmente estudios relacionados con la docencia y la actividad física. Todos ellos tenían en común un modo diferente de entender la vida y una pasión por el mundo del teatro y el arte callejero. En la ciudad, por entonces, daba sus últimos coletazos aquello que anteriormente había sido un bullicioso ambiente cultural, siendo todavía fácil encontrar músicos ambulantes, grupos de jóvenes haciendo malabares en cualquier parque o programaciones de café teatro y conciertos en pequeñas salas, muchas de ellas desaparecidas en la actualidad.

De este modo, comienzan los primeros acercamientos a este arte por parte de algunos de los miembros de la que sería posteriormente la compañía, siendo la animación callejera, las acrobacias, los malabares y sobre todo los zancos los elementos que más llamaron su atención y que con el tiempo se convertirían en una de las señas de identidad de Animasur, unido a un carácter desenfadado y transgresor.

Después de transitar durante un tiempo como empresa de teatro de calle y animación para grandes eventos, acaban centrándose en las actuaciones callejeras, considerándolo como un teatro urbano, en el que incluyen el concepto de intervención pública de modo consciente, como elemento transformador.



Figura 723. Miembros de la compañía mostrando sus habilidades sobre zancos. Obtenido de: <http://www.caugranada.com/>

Si bien los miembros de la compañía no descendían de familias circenses, siempre había existido un interés por este arte, casi de un modo innato, ya que en sus inicios, actuaban sin mayores pretensiones que disfrutar del arte y la creación.

Eran tiempos en los que con el coche prestado por algún amigo o familiar, se escapaban a Madrid al Elefante Blanco, importante tienda de malabares, a la librería La Avispa, especializada en textos teatrales o a los encuentros de malabares, que por entonces organizaba en Alcorcón la Asociación de Malabaristas de Madrid. Era también el tiempo de curiosas lecturas del

periódico mensual de grandes dimensiones El Ambidiextro, que publicaba la misma asociación madrileña y que llegaba a casa por correo, de las largas horas en furgoneta para ver Festivales de Teatro de Calle con el de Tarrega, donde entre cabezada y cabezada en una tienda de campaña, se podía disfrutar de los mejores artistas del panorama nacional e internacional.

De este modo, fue tomando forma la compañía, que se instala en una zona céntrica de Granada en un local amplio y de techos altos, algo inusual en una ciudad poco industrial. En torno a él, comienzan a darse cita personas relacionadas con las acrobacias, los malabares, el clown,..., que lo convierten en poco tiempo en un lugar de encuentro para cualquier persona con inquietudes artísticas. El talante abierto de los miembros fundadores de la compañía, hicieron que se creara un concepto peculiar en la forma de entender tanto la propia compañía, como su local de ensayo.



Figura 724. Algunos de los miembros de la compañía Animasur. En el centro de la imagen José Antonio Pascual, director de la compañía y del CAU. Obtenido de: <https://sites.google.com/site/animasurycau/>

Cuando uno revisa el histórico de Animasur, no encuentra una estructura semi-cerrada propia de las compañías, sino que comienzan a aparecer nombres, uno tras otro, Toni, Marco, Xtixto, Marimar, Mamem, Alberto, Willy, Belga, Bolo, Chusky, Pedro, Paloma, Susana, Ventura... centenares de ellos que han tenido y tienen de un modo u otro un importante peso en el proyecto, pues fueron parte de una forma de entender el arte y la vida y siempre al frente tanto de la compañía, como de la escuela CAU, su incansable director José Antonio Pascual.



Figura 725. Imágenes de algunas de las primeras acciones de la compañía Animasur. Obtenido de. <https://sites.google.com/site/animasurycou/>

A lo largo de su existencia como compañía, han creado más de una quincena de espectáculos entre sala y calle. Desde Lokura Cibernética en 1998 hasta Farsantes en 2010, han visto la luz entre otros Nómadas Mammalíturki, Circo Volante I, II y III, Kermesse para Lokos, Clan de Clownes, Maquinaquina, Clan Zapping, El Mejor de los Mundos Posibles, El Circo de los Miserables, Familia Mounchanussen, 55 Lenisteph, Ferdinand Personne o Billy Bob, estos tres últimos de sala.

La calidad de sus espectáculos les ha llevado a participar en más de una treintena de festivales nacionales e internacionales como la Fira de Teatre al Carrer de Tarrega, la Feria de Teatro en el Sur de Palma del Río, el Festival Internacional de Teatre de Carrer de Vila Real, El Festival Internacional de la Infancia de Essen (Alemania) o el Festival Internacional de Teatro da Rua de Sta. M^a da Feira, Portugal, entre otros muchos.



Figura 726. Espectáculos de la compañía Animasur. Obtenido de:
<https://sites.google.com/site/animasurycou/>

De forma paralela a sus espectáculos, abren una puerta hacia las acciones sociales, colaborando en zonas desfavorecidas de la ciudad donde tienen su sede o en países en vías de desarrollo como Marruecos, Brasil o Cabo Verde.

En una de estas experiencias, se aventuran junto a otras productoras, en la grabación del documental musical *Kontinuasom*, un largometraje grabado en lengua Kreola, que viaja a través de la música caboverdiana y recoge al mismo tiempo su realidad social y cultural, con el que son reconocidos y premiados en diferentes festivales.



Figura 727. Documental *Kontinuasom*, CAU. Obtenido de: <http://asad.es/aluguer-documental-sobre-la-realidad-cultural-y-social-caboverdiana-kontinuasom/>

Observando la propia evolución de *Animasur*, resulta más fácil comprender las características y peculiaridades propias de su escuela.

Retomando los años iniciales de la compañía, se señala 1996 como año de su primer curso de formación impartido en una localidad cercana a Granada y sin grandes pretensiones, cuyo principal objetivo no va más allá de un mero intercambio de conocimientos acerca de diferentes técnicas circenses. A lo largo de unos años este tipo de cursos, en uno u otro formato se van repitiendo. Al mismo tiempo, algunos de los artistas que comenzaban a profesionalizar su trabajo, demandaban una formación que les permita dar un mayor impulso a sus carreras.

De este modo, la compañía decide aprovechar el espacio del que dispone, al que se le realizan algunas mejoras para adaptarlo a las necesidades de la actividad formativa circense.

Se elimina la oficina, la zona de almacén, el vestuario y taller de la compañía, trasladándolo todo a un local contiguo, en el que se centraliza todo el tema de gestión y almacenaje

Comienza entonces, en el año 2009 lo que denominan “Año 0” de la escuela. Se conforma un primer equipo docente, que inicialmente cuenta con artistas o directores tan prestigiosos como Miguel Moreno “Bolo” o Emilio Goyanes, director de la reconocida compañía Lavi e bel, que aparecía uno y otro año en la listas de nominados a los premios Max de teatro, que finalmente conseguiría en varias ocasiones.



Figura 728. Directores de prestigiosas compañías de Circo, Danza o Teatro que se incorporan como docentes en los primeros cursos del CAU. Obtenido de: <http://www.caugranada.es/instalaciones/>

Durante ese primer curso, el alumnado está casi en su mayoría formado por profesionales cercanos a la compañía. Al surgir de una necesidad formativa, no se tiene muy en cuenta otros programas de formación existentes, pero sin duda, es el año que más tarde definirá un plan de estudios consolidado.

Tras este año 0, la compañía va experimentando diferentes programas formativos, siendo en el año 2011, donde decide finalmente separar formalmente la compañía de la escuela, a la que denominan CAU, Centro de Artes Urbanas, y dejar que esta última tenga entidad propia, con un modelo de gestión específico que le permita crecer dentro del panorama nacional.



Figura 729. Imágenes CAU curso 2010/2012 en la primera instalación de la escuela, todavía en aquel momento sede de la compañía Animasur. Obtenido de:
<http://www.caugranada.es/instalaciones/>

El equipo docente nota el cambio en esta forma de entender la escuela, ve claramente la maduración del proyecto y su evolución, haciéndose de algún modo tangible este espacio centrado en la formación circense y de artistas callejeros.

El CAU se traslada a una nave industrial en la población de Ogíjares apenas unos kilómetros de la ciudad, a la que siguen unidos ya que

algunas de las clases de interpretación y danza se desarrollan inicialmente en la sala donde se cursó el año 0 y posteriormente en la sala La Expositiva. El nuevo espacio supone un enorme esfuerzo económico para dotarlo de todas las comodidades y elementos necesarios para la práctica circense de un modo seguro y de calidad. Igualmente implica el aumento del profesorado, de las horas de dedicación y de docencia ya que desde ese momento se ofrece un programa de formación de dos años. El CAU toma otra fuerza distinta y esa inercia positiva es en gran parte el motor de muchos de sus logros.

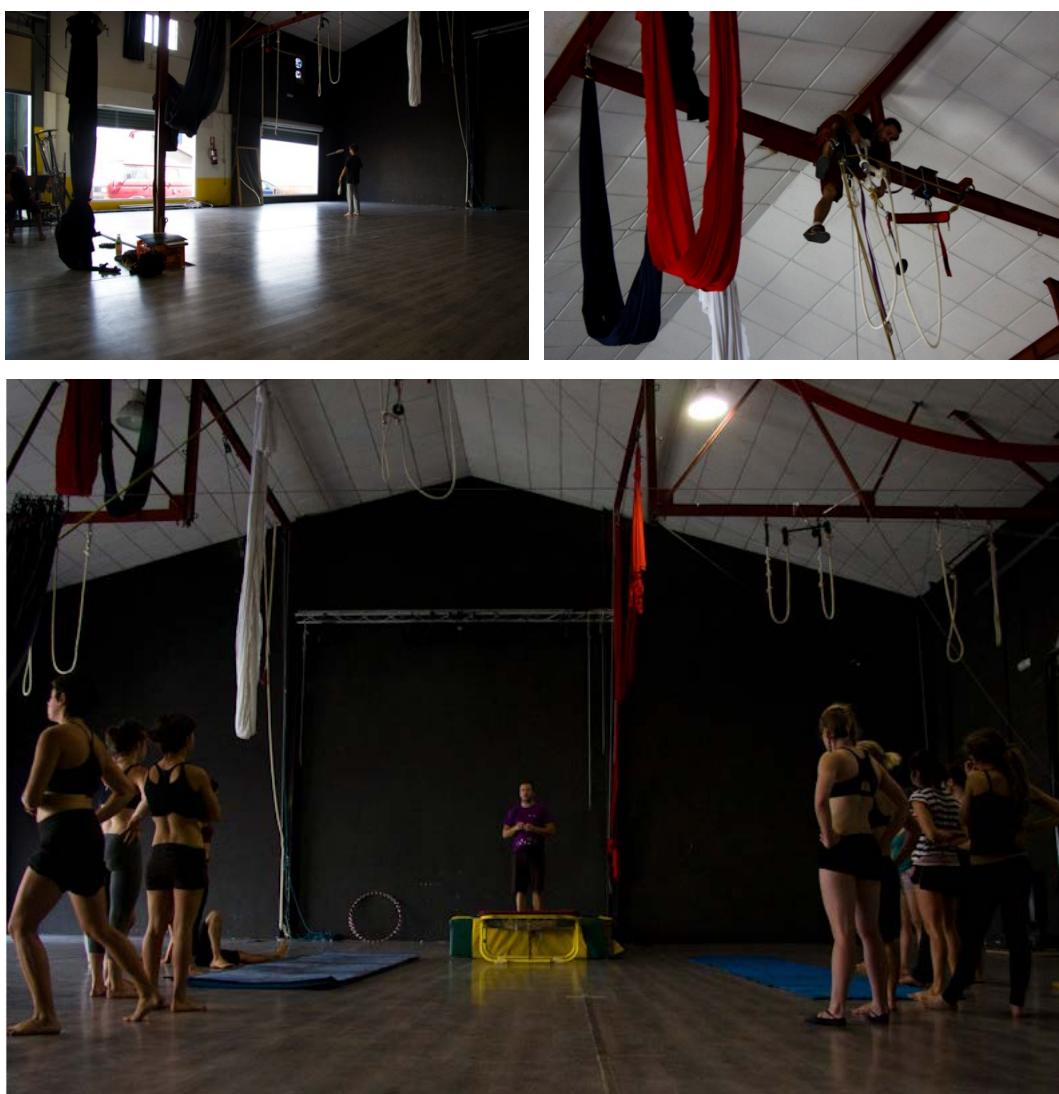


Figura 730. Instalaciones CAU en Ogijares (Granada). Imágenes matthiaslavigne. Obtenido de: <http://matthias-lavigne.fr/arts-2/arts-de-la-rue/un-jour-au-cau/>

En muy poco tiempo comienza a ser reconocida, no únicamente en Andalucía sino en el panorama nacional, gracias en gran medida a la proliferación de artistas y grupos que surgen de la propia escuela, como Tresperte o Vol e Temps.

A pesar de no nacer del circo, de no disponer de carpa, sí se respira en el espacio todo el ambiente circense y del artista callejero, aspecto este último que la escuela nunca ha querido olvidar, ya que es una de sus señas de identidad.

Igualmente, habría que destacar, que otro de los aspectos reseñables de la escuela, es que ninguno de los docentes se dedica en exclusividad a la docencia, lo que en palabras de su director es un valor del CAU, ya que les da a los alumnos un punto de vista real, cercano al mundo profesional.

Si damos un vistazo, además de los docentes, incluye su programa 2014-2015 y encontramos artistas reconocidos o directores de compañía profesionales en todas sus áreas.

Omar Meza, director de reconocida compañía DATE danza, imparte dicha especialidad, en portes acrobáticos encontramos a Miguel Moreno “Bolo” director de Vaivén Circo-Danza, uno de los grupos más exitosos de la actualidad dentro de su ámbito. En malabares José Luis Ruiz “Belga”, director de La Güasa Circo-Teatro, compañía propia con la que finalmente ha despuntado y está siendo premiado en diferentes festivales; Víctor Sánchez, director de Circo Vito es el profesor de equilibrios; el Gran Dimitri, Antonio Jesús Gómez, es el profesor de clown y así una larga lista de profesionales que dotan al CAU de una peculiar calidad artística y forma de ver el espectáculo.



Figura 731. Jose Luíz Ruíz “Belga”. Obtenido de:
<http://sevilla.abc.es/cordoba/20130627/sevi-guasa-circo-teatro-201306270910.html>



Figura 732. Antonio Jesús Gómez. Obtenido de:
<http://conpequesenzgz.com/2012/10/pilar-2012-el-gran-dimitri/>

Unido a todos ellos, la incorporación hace unos años de Pablo Carazo, director y actor de la histórica compañía Vagalume, con más de treinta años de existencia, continúan aumentando la valía de esta escuela que dirige José Antonio Pascual, un animador callejero de mente inquieta que entiende la negación como un modo de crecimiento y de dinamización de los procesos.

En sus planteamientos trasgresores y desenfadados sobre muchos de los aspectos de la vida, José Antonio Pascual, llega a afirmar que quizá el CAU es algo que no pretende ser, destacando desde su personal visión de las relaciones artísticas, que las sinergias creadas entre el alumnado y el

profesorado acaba convirtiendo el espacio en un centro de investigación, al que sería un error pretender ponerle límites.



Figura 733 Pablo Carazo (imagen tratada de original de <http://matthias-lavigne.fr/>) y Figura 734 José Antonio Pascual. Obtenido de: <https://sites.google.com/site/animasurycou/>

V.8.4. OTROS CENTROS DE FORMACIÓN

Las escuelas Carampa, Rogelio Rivel y CAU, disponen de programas consolidados de formación profesional y son miembros de la FEFPAC (Federación Española de Formación Profesional en el Arte del Circo), constituida junto a la Escuela Navarra de Circo Oreka, en Pamplona el 10 de octubre de 2010. Igualmente son miembros, en su mayoría, de la FEDEC (Federación Europea de Escuela de Circo). Durante el año 2015, las tres escuelas primeras, han proyectado un estudio pormenorizado en colaboración con el INAEM, donde poder diseñar un mapa de formación circense en España, en el que recoger aquellos centros y espacios en los que se desarrolla este tipo de actividad en sus diferentes niveles.

En la actualidad, resulta imposible conocer y cuantificar las acciones formativas que se llevan a cabo en torno al circo, pudiendo encontrar

proyectos como Circo Nove en Santiago de Compostela, La Escuela de Circo de Valladolid, La Escuela de Circo Diverso fundada en Tres Cantos (Madrid) por un grupo de jóvenes y con un marcado carácter de inclusión, la Escuela de Circo MSB del municipio Canario de Santa Lucía de Tirajana y un extenso listado que nos permitiría conocer un movimiento artístico prácticamente invisible.

V.9. INFORMACIÓN BÁSICA SOBRE NUEVAS LÍNEAS FORMATIVAS EN MADRID Y BARCELONA

Como queda expuesto en páginas anteriores, gracias al compromiso, trabajo continuo y proyección de futuro de las escuelas más consolidadas de nuestro país, actualmente existen nuevas líneas formativas circenses en el panorama nacional que desarrollan planes de estudio profesionales.

Algunas de estas propuestas fueron expuestas en el Primer Congreso Nacional de Formación y Circo, celebrado en Granada los días 13 y 14 de enero de 2016. Dicho congreso, organizado por la FEFPAC (Federación Española de Formación Profesional en el Arte del Circo) y el Departamento de Didáctica y Organización Escolar de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, con la subvención del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), la colaboración de la ACA (Asociación de Circo de Andalucía) y la FEDEC (Federación Europea de Escuelas de Circo Profesionales), abordaba distintos aspectos de relevancia entorno a la realidad de la formación circense en nuestro país; el camino recorrido hasta la fecha, su presente y la proyección de futuro. De las distintas intervenciones que allí se produjeron, se pudieron extraer algunas ideas clave a partir de las cuales las escuelas han logrado desarrollar sus planes de formación, al amparo de instituciones públicas, que hoy pueden servir de vía para la definitiva normalización y equiparación formativa con otras enseñanzas artísticas de esta forma de arte que es el circo.

V.9.1. CARAMPA Y LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Desde que en el año 2000-2001, el Instituto Universitario de Danza Alicia Cano obtuviese su carácter universitario al adscribirse a la Universidad Rey Juan Carlos (centro público) viene desarrollando grados universitarios en Artes Visuales y Danza, grados superiores en Danza, máster en Artes Escénicas, máster en Gestión y Liderazgo de Proyectos Culturales, así como trabajando en distintas líneas de investigación del doctorado en Arte de la Universidad Rey Juan Carlos, los títulos propios de máster en Estudios Indios o el curso de Especialista en Danzas Tradicionales.

La expansión de este centro en los últimos años ha sido destacable hasta el punto de convertirse en un centro europeo de referencia. Por este motivo ha recibido distintos reconocimientos, no únicamente como institución (Premio Nacional a la Mejor Institución Docente de Enseñanzas Artísticas Superiores) sino también otros de carácter más personal, como los premios recibidos por sus estudiantes de niveles superiores de danza a través del Ministerio de Cultura y Deportes, que muestran la calidad del trabajo realizado.

Fue a partir del curso 2014-2015 cuando comenzaron a ofrecerse nuevos itinerarios dentro de dos de sus grados, concretamente en el grado de Artes Visuales y Danza (AVD) y el grado de Pedagogía en Artes Visuales y Danza (PAVD), en los que se incluyen respectivamente el grado de Artes y Técnicas Circenses y el grado de Pedagogía de las Artes y Técnicas Circenses. Para su creación se tomaron como referencia los documentos elaborados por distintas administraciones públicas, tanto de carácter europeo como nacional, referidos a lo largo de esta investigación, donde se instan a la realización de esta formación por parte del Estado, así como todas aquellas normativas educativas bajo las que se desarrolla este programa.

Desde el inicio de este Plan de estudios, el Instituto Universitario de Danza Alicia Cano cuenta con la participación de especialistas y docentes de la escuela Carampa

que colaboran para dar forma a este proyecto a través de la coordinación y aportación del profesorado de las materias específicas de artes y técnicas circenses. En la actualidad, la implicación de la escuela circense es máxima, si bien no olvidan el resto de programas formativos que se continúan realizando en su sede de Casa de Campo, así como nuevos y sugerentes proyectos que esperan poner en marcha próximamente.

En estos primeros años de programa que se desarrollan en el Campus de Fuenlabrada, una de las cinco sedes que esta universidad tiene en la Comunidad de Madrid, se van adaptando contenidos, espacios y tiempos, consiguiendo desde el primer momento despertar el interés del alumnado. Si bien inicialmente aparecen nomenclaturas genéricas para las materias englobadas en los bloques existentes en los grados (AVD y PAVD), en su desarrollo sí existe un ajuste más pormenorizado de los contenidos específicos de circo.

La mayoría de sus aspectos estructurales son acordes a otros estudios de grado de nuestro país, como el llamado Plan Bolonia; la duración de cuatro años, la carga lectiva de 240 créditos o los requisitos de entrada a este nivel de estudio son ejemplos de ello. Por otra parte, existen elementos diferenciadores como las necesarias pruebas de acceso específicas donde, además, es necesario presentar: un ejercicio de expresión corporal-danza, una improvisación sobre una temática dada por el tribunal, la presentación de un número, la realización de pruebas físicas, una entrevista personal y la participación en talleres de circo, no tanto para examinar la habilidad o destreza del alumnado en este ámbito sino con el objetivo de conocer su perfil, intereses y posibilidades.

Al no existir una estructura de formación previa en el ámbito circense, dentro de unos itinerarios educativos oficiales, el dominio inicial de estas técnicas por parte del alumnado matriculado es, en la mayoría de los casos, deficitario; esta deficiencia en la formación podría paliarse si las políticas educativas, como

especificaba el Plan General de Circo, facilitasen su inclusión en las diferentes etapas educativas.

Para el desarrollo de las competencias y contenidos de aprendizaje, la organización a través de módulos ha sido clave, incluyéndolos en materias que ya existían con una asignación de créditos concreta. Así, la cantidad de horas de dedicación queda definida para cada una de las técnicas circenses incluida en cada uno de los módulos.

De forma general, podemos decir que los dos primeros años de ambos grados son similares, teniendo asignaturas troncales comunes a otros grados y a los propios itinerarios de circo. Es a partir del tercer curso cuando la diferenciación se hace más significativa, encontrando mayor variabilidad en el programa entre los que optan por una opción más artística (AVD) de los que buscan otra de marcado carácter pedagógico (PAVD).

Si bien, analizando los programas formativos y los créditos, podemos pensar *a priori* que tienen mayor cantidad de horas teóricas que prácticas, en realidad esto no es así: dentro del propio marco organizativo que permite el Plan Bolonia y dadas las características de este tipo de formación, algunas horas de las inicialmente destinadas al trabajo autónomo, no presencial, se dedican a la práctica de técnicas circenses en el propio espacio universitario, algo lógico si contamos con que gran parte de los elementos específicos que necesitan para su práctica (colchonetas, trapecios, bolas de equilibrio, trampolín, etc.) están únicamente disponibles en instalaciones especializadas, multiplicando de este modo la cantidad de horas de actividades prácticas.

Como aproximación a la organización, estructuración y tratamiento de los contenidos que se realizan en estos estudios de grado, tomaremos la referencia de los dos primeros cursos que se ofrecen dentro del grado de Artes Visuales y Danza (AVD) y su concreción en el grado de Artes y Técnicas Circenses.

PRIMER CURSO DE GRADO EN ARTES VISUALES Y DANZA (AVD)

Módulo	Horas semanales	Horas anuales	ECTS (Créditos)	Nombre de la asignatura	
Acrobacia	3	90	9	DANZA I	Preparación corporal y movimiento
Trampolín	2	60			
Preparación física	3	90			
Acrodanza	1,5	45			
Ballet/Danza contemporánea	7	210			
Malabares	1,5	45	6	METODOLOGÍA Y DIDÁCTICA I	Procesos metodológicos y desarrollo de técnicas circenses básicas
Técnicas aéreas	2	60			
Equilibrios/aparatos	2	60			
Equilibrio de manos (verticales)	1,5	45			
Portes acrobáticos	2	60			
Metodología de la voz	2	60			
Repertorio (Cultura circense)		10			
			6	REPERTORIO	
Teatro	2	60	3	TALLERES I	Taller de interpretación. Preparación de espectáculo
Ensayos					
Presentaciones					
	4	60 (1Q)	6	Composición, Percepción visual y color	
	4	60 (1Q)	6	Diseño como autor	
	4	60 (1Q)	6	Evolución de las artes escénicas y visuales	
	4	60 (1Q)	6	Música	
	4	60 (2Q)	6	Análisis de la evolución cultural	
	4	60 (2Q)	6	Arte por ordenador	
	4	60 (2Q)	6	Derecho de autor y propiedad intelectual	
			66		

Tabla 4. Resumen de distribución de Horas, créditos y organización de bloques de primer curso de Grado en Artes Visuales y Danza, en su itinerario de grado de Artes y Técnicas Circenses

SEGUNDO CURSO DE GRADO EN ARTES VISUALES Y DANZA (AVD)

Módulo	Horas semanales	Horas anuales	ECTS (Créditos)	Nombre de la asignatura	
Acrobacia	3	90			Preparación corporal y movimiento
Trampolín	2	60			
Preparación física	3	90			
Acrodanza	1,5	45			
Ballet/Danza contemporánea	6	180			
			9	DANZA II	
Composición coreográfica	6	90 (2Q)	4,5	COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA I	
Malabares	1,5	45			Procesos metodológicos y desarrollo de técnicas circenses básicas
Técnicas aéreas	2	60			
Equilibrios/aparatos	2	60			
Equilibrio de manos (verticales)	1,5	45			
Portes acrobáticos	2	60			
Metodología de la voz	2	60			
Repertorio (Cultura circense)		10			
			6	METODOLOGÍA Y DIDÁCTICA II	
			6	REPERTORIO II	
Teatro	2	60			Taller de interpretación. Preparación de espectáculo
Ensayos					
Presentaciones					
			3	TALLERES I	
	2	30 (1Q)	3	Anatomía, Nutrición y Fisiología del movimiento	
	4	60 (1Q)	6	Danzas históricas y de carácter	
	2	30 (1Q)	3	Ilustración como ensayo visual	
	4	60 Anual	6	Idioma moderno (inglés/francés)	
	4	60 (2Q)	6	Estudios de performance	
	2	30 (2Q)	3	Danza contemporánea	
	4	60 (2Q)	6	Fotografía básica	
			61,5		

Tabla 5. Resumen de distribución de Horas, créditos y organización de bloques de segundo curso de Grado en Artes Visuales y Danza, en su itinerario de grado de Artes y Técnicas Circenses

A medida que se van desarrollando cursos, los programas se van consolidando al tiempo que se comienza a abrir un camino para la homologación definitiva de la formación circense en nuestro país, a través de un itinerario definido que abarque a los diferentes niveles educativos. Su incorporación dentro de estas opciones de grado permitiría al alumnado el acceso gratuito a esta formación, la posibilidad de becas o la obtención de una certificación académica aunque, lamentablemente, son todavía muchas las metas a lograr en el reconocimiento estatal de la formación en circo.

V.9.2. ESCUELA ROGELIO RIVEL Y EL TÍTULO DE TÉCNICO O TÉCNICA DE ANIMACIÓN EN CIRCO DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

A lo largo de esta investigación, se ha señalado en diversas ocasiones el trabajo que desde Cataluña se está realizando a través de especialistas del sector, colectivos relacionados con el circo y su formación y administraciones públicas, que poco a poco van dilucidando avances en la línea de la formación circense entre otras actuaciones dentro de este ámbito.

Con fecha del 2 de junio de 2015, aparecía en el *Decreto 84/2015 de la Generalitat de Catalunya*, la creación del título de Técnico o técnica en circo, estableciéndose en este mismo documento tanto el currículum a desarrollar como otras consideraciones.

En su preámbulo se señalaba la necesidad detectada acerca de este tipo de cualificación profesional, tal y como se recogía en el *II Plan Integral de Circo*, elaborado en esta comunidad, y la inviabilidad de desarrollar otro tipo de formación, dada la inexistencia de un título que responda a esta demanda por parte del estado central. De aquí deriva su creación dentro del Catálogo de Cualificaciones Profesionales de Cataluña, materia en la que sí tienen competencia para desarrollar títulos propios.

En el artículo 8, este decreto especifica que el título obtenido en esta formación no tendrá efectos académicos, sin perjuicio que, de acuerdo con la normativa vigente, pueda ser objeto de reconocimiento o convalidación académica. También se expone que, para su acceso, se requiere de la posesión de un título de graduado en Educación Secundaria Obligatoria o equivalentes a efectos académicos o haber superado la prueba de acceso a los ciclos formativos de grado medio. Unido a ello, dadas las características de la formación, se realizarán pruebas específicas de acceso con validez para el curso correspondiente a la realización de la prueba.

Este título pretende, a lo largo de 2000 horas impartidas en dos años académicos, dotar al alumnado de las competencias profesionales, personales y sociales necesarias para el desarrollo de actividades de animación y para actuar en público en números de circo no especializados o en colaboración con otros artistas de nivel superior, con criterios de calidad y seguridad. Al mismo tiempo, deberá adquirir otras capacidades transversales, transferibles a otros contextos y situaciones.

Esta cualificación queda estructurada en tres unidades de competencia, las cuales se organizan a su vez en diez módulos profesionales de diferente duración desarrollados a través de Unidades Formativas. De este modo, dentro de las unidades de competencia, encontramos:

- 1.- Actuar en un espectáculo de circo en un número especializado o como colaborador
- 2.- Preparar números sencillos de circo
- 3.- Incorporarse al sistema de vida del circo

Los Módulos Profesionales, duración y Unidades formativas que lo componen quedan organizadas del siguiente modo:

Módulo profesional 1: Colocación corporal, conocimiento del cuerpo, preparación física y entrenamiento	Duración: 264 horas
Unidades formativas que la componen:	
UF 1. Colocación y conciencia corporal. Conocimiento del cuerpo y de la persona: 132 horas UF 2. Preparación física y entrenamiento: 132 horas	
Módulo profesional 2: Herramientas para la creación	Duración: 264 horas
Unidades formativas que la componen:	
UF 1. Técnicas de danza u otras técnicas de movimientos: 144 horas UF 2. Técnicas de expresión: 120 horas	
Módulo profesional 3: Acrobacia en tierra: principios y elementos básicos	Duración: 264 horas
Unidades formativas que la componen:	
UF 1. Acrobacia en tierra: principios y elementos básicos: 264 horas	
Módulo profesional 4: Acrobacia sobre aparatos: principios y elementos básicos	Duración: 198 horas
Unidades formativas que la componen:	
UF 1. Acrobacia sobre aparatos: principios y elementos básicos: 198 horas	
Módulo profesional 5: Parada de manos: principios y elementos básicos	Duración: 165 horas
Unidades formativas que la componen:	
UF 1. Parada de manos: principios y elementos básicos: 165 horas	
Módulo profesional 6: Profundización en las técnicas de circo. Itinerarios optativos*	Duración: 330 horas
Unidades formativas que la componen:	
UF 1. Profundización en acrobacia de tierra: 165 horas UF 2. Profundización en acrobacia sobre aparatos: 165 horas UF 3. Profundización en parada de manos: 165 horas UF 4. Profundización en equilibrios acrobáticos: 165 horas UF 5. Profundización en equilibrios con y/o sobre objetos: 165 horas UF 6. Profundización en técnicas aéreas: 165 horas UF 7. Profundización en manipulación de objetos: 165 horas	
*El alumnado debe elegir dos unidades formativas y el centro ha de ofrecer dos o más	

Módulo profesional 7: Proyecto y representación	Duración: 118 horas
Unidades formativas que la componen:	
UF 1. Crea un número de circo propio, individual o colectivo, se prepara para la actuación y actúa, con criterios de seguridad y fiabilidad: 118 horas	

Módulo profesional 8: Formación y orientación laboral	Duración: 66 horas
Unidades formativas que la componen:	
UF 1. Marco legal: 22 horas	
UF 2. Incorporación al trabajo: 22 horas	
UF 3. Empresa e iniciativa emprendedora: 22 horas	

Módulo profesional 9: fase de prácticas en empresas, estudios o talleres	Duración: 100 horas
Módulo profesional 10: lengua extranjera (inglés)	Duración: 66 horas
Unidades formativas que la componen:	
UF 1: lengua extranjera (contexto técnico): 66 horas	
Horas de libre disposición: 165 horas	

Cada una de estas Unidades Formativas, tiene definidos los resultados de aprendizaje que se esperan, contenidos y criterios de evaluación. Este desglose pedagógico muestra la solidez de este tipo de aprendizajes y así como el trabajo que se lleva realizando desde hace años, adaptando los programas a las distintas demandas educativas de ámbito europeo.

Junto a este programa formativo, se ha trabajado en la redacción de un documento sobre la Formación Profesional de nivel superior, que sería el equivalente a un Bachillerato más dos años de formación que, esperan, pueda ser publicado a lo largo del año 2016, con el fin de que su puesta en marcha no se demore más allá del curso 2018-2019.

CAPÍTULO VI

METODOLOGÍA

VI.1. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de la investigación se han tenido en cuenta los objetivos marcados inicialmente, seleccionando la metodología más adecuada para dar respuestas a todos ellos. Estos objetivos eran los siguientes:

- Dar respuesta desde el ámbito científico a una necesidad recogida en diferentes planes, programas y leyes estatales.
- Creación de un marco teórico-histórico referencial sobre el circo en España.
- Hacer visible el mundo del circo en nuestro país y su relevancia en el desarrollo cultural, social y económico.
- Realizar un diagnóstico de la situación del circo en España y su formación en las escuelas profesionales.
- Concretar las aportaciones recogidas en diferentes estudios internacionales y nacionales sobre la formación circense, con la intención de definir un cuerpo teórico que sirva de orientación para la creación de un plan de estudios circenses oficiales en España
- Analizar la realidad de las escuelas de formación de circo en nuestro país, sus planes de estudios y las materias e itinerarios a seguir en una futura formación oficial en circo.

La peculiaridad del tema en cuestión, ha hecho que a lo largo del proceso se realizasen las adecuaciones necesarias para alcanzar los objetivos previstos.

Principalmente, podemos señalar la dispersión de las fuentes o la excesiva especialización y concreción de las mismas como la principal limitación para abordar su tratamiento, ya que imposibilita una visión general sobre la que contextualizar el proceso de investigación.

De este modo, la metodología se ha ido construyendo progresivamente, dando respuesta a los distintos espacios de incertidumbre que iba apareciendo.

La búsqueda continua de estrategias de resolución adaptadas a las diferentes situaciones, han permitido adentrarnos y profundizar en el tema, creando, al mismo tiempo que se investigaba, un cuerpo teórico propio que sustentara los materiales resultantes, los cuales, al mismo tiempo, pasaban a convertirse en base teórica.

Como se recoge en los puntos iniciales, mi historia de vida, interés, motivación y conocimientos acerca de la materia, han posibilitado, a pesar de los retos que iban surgiendo, poder desenvolverme con cierta soltura a la hora de encontrar soluciones creativas y veraces para continuar el proceso de investigación.

Es justamente este aspecto, el que me lleva a utilizar en algunos momentos de esta investigación la primera persona a la hora de desarrollar los procesos seguidos, ya que como señalan Lincoln y Guba (1999), la voz del investigador queda reflejada en el texto, al igual que la voz de los que participan en ella, pretendiendo de este modo evidenciar mi posicionamiento de un modo transparente, considerándolo un elemento positivo en este tipo de investigación.

En líneas generales, podemos enmarcar esta investigación dentro de una metodología mixta (Johnson & Onwuegbuzie, 2007; Jonstone, 2004). Los marcos de referencia serán cualitativo, narrativo, histórico, interpretativo y cuantitativo, afrontando cada una de las partes del trabajo con mayor o menor incidencia de alguno de estos ámbitos, aunque de forma general, todos ellos han determinado las características metodológicas globales de la propuesta.

De forma más específica, hay algunos aspectos propios de la metodología cualitativa, que se han seguido para poder estructurar y planificar la investigación.

Partiendo de la experiencia y conocimientos personales sobre el tema por mi propia historia de vida, se generó un guión básico de trabajo, recogiendo los elementos que consideraba más importantes para poder fundamentar el proceso a seguir. Este marco inicial ha ido reestructurándose, según las necesidades detectadas, especialmente en aquellos espacios en blanco, que obligaban a reconducir la búsqueda para dotarlos de contenidos.

Con la intención de definir de forma más concreta este marco metodológico seguido en la investigación, se recogen, aportaciones de algunos autores que permiten teorizar sobre el trabajo realizado.

Por un lado Sandín (2003) considera la **investigación cualitativa** como una actividad sistemática orientada entre otros aspectos a la comprensión profunda de fenómenos educativos y sociales, a la toma de decisiones, al descubrimiento y al desarrollo de un cuerpo organizado de conocimientos.

Strauss y Corbin (1990, p. 17) la definen como:

Cualquier tipo de investigación que produce resultados a los que no se ha llegado por procedimientos estadísticos u otro tipo de cuantificación. Puede referirse a investigaciones acerca de las personas, historias, comportamientos y también al funcionamiento organizativo, movimientos sociales o relaciones e interacciones. Algunos de los datos pueden ser cuantificados, pero el análisis en sí mismo es cualitativo

En esta misma línea, Pérez Serrano (1994a, p.46) señala que “La investigación cualitativa se considera como un proceso activo, sistemático y riguroso de indagación dirigida, en el cual se toman decisiones sobre lo investigable en tanto se está en el campo de estudio”.

Todas estas definiciones, guardan relación directa con los procesos seguidos durante gran parte de la investigación, principalmente en los procesos de reconstrucción histórica de la evolución del circo tanto desde una visión internacional, como en su concreción en nuestro país.

Guba y Lincoln (1994) realizan algunas aportaciones respecto a la características generales de la investigación cualitativa (en Albert, 2006, p. 148) donde señalan diferentes niveles de análisis comunes a la diversidad de enfoques y tendencias, reconociendo un nivel *ontológico*, en el que se especifica la forma y naturaleza de la realidad social y natural, considerando a esta como dinámica, global y construida por la propia interacción. Por otro lado, el nivel *epistemológico* hace referencia a criterios que determinen la *validez y bondad del conocimiento*, partiendo de una realidad concreta para teorizar a partir de los datos que esta le ofrece.

Dentro del *nivel metodológico*, hacen referencia las diferentes formas de investigación en torno a la realidad, destacando en los diseños de investigación cualitativa su carácter emergente, construyéndose a medida que se avanza en el proceso de investigación. En el *nivel técnico-instrumental*, entrarían todas las técnicas, instrumentos y estrategias de recogida de información que permiten la recopilación de datos en torno al objeto de investigación. Por último, en el *nivel de contenido*, los autores consideran que la investigación cualitativa cruzaría todas las ciencias y disciplinas. Esto último entronca con la idea de que este modelo de investigación incluiría múltiples enfoques, debiendo buscar el más adecuado al objeto de estudio.

Estas consideraciones, pueden verse de forma explícita a lo largo de la investigación, desarrollándose su influencia, de forma más concreta, en los siguientes puntos.

Por otro lado, otro de los modelos referenciales ha sido el **biográfico-narrativo**, donde “el significado de los agentes se convierte en foco central de la investigación” (Bolívar, Domingo, Fernández, 2001, p.52).

En este sentido, se ha concretado en la indagación de vida del informante clave a través de entrevistas biográficas semiabiertas, cuyas vivencias tanto en el ámbito personal como profesional han permitido abrir diferentes frentes de investigación y encauzar los procesos de búsqueda de información.

Otras biografías han sido abordadas desde el método histórico, a través de documentos bibliográficos de memorias propias o autorizadas de grandes artistas o relevantes empresarios de circo

Estos mismos autores plantean el sentido multidisciplinar de la investigación narrativa, donde interaccionan diferentes ciencias humanas y sociales como la teoría lingüística y literaria, la antropología social y etnográfica, la sociología, la historia oral, la retórica, la psicología narrativa y la filosofía hermenéutica, dando así muestra de su riqueza y complejidad.

Reforzando esta idea inicial (Albert, 2006, p.197) señala:

A través del método biográfico, se pretende mostrar el testimonio subjetivo de una persona en el que se recojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia, lo cual se materializa en una historia de vida, [...].

Desde un punto de vista científico, podemos decir que el método biográfico estudia una realidad concreta concediendo al sujeto individual todo el protagonismo mediante la búsqueda de lo particular para detallarlo. Este enfoque nos presenta una aproximación humanística proporcionándonos un conocimiento directo de las situaciones sociales.

Como más adelante se recordará, en el caso de esta investigación, la aportación individual no es el fin en sí misma, sino el constructo para contextualizar una realidad, que nos permita entender y generar un marco

general del desarrollo y evolución del circo. En relación a este sentido más global encontramos algunas reflexiones:

La narratividad se inscribe, además en la recuperación del sentido comunitario frente al individualismo liberal de la modernidad. Pues son las historias y relatos comunes, transmitidos por tradiciones culturales, las que crean comunidades de sentido y creencias, en las que se inscribe cada persona. (Bolívar, Domingo, Fernández, 2001, p.94)

Podemos considerar que es este sentido comunitario y de transmisión cultural sobre el que focalizaremos nuestro interés, valorando que puede alcanzar no únicamente aspectos de la persona sino también estructuras sociales. Según Bolívar, Domingo y Fernández (2001, p.95) “Las prácticas humanas sociales, como las instituciones, tienen historias y los significados de estas prácticas sólo pueden ser entendidos dentro de la unidad narrativa de la vida”.

En líneas generales, podemos decir, que la reconstrucción histórica de la evolución del circo en nuestro país, que se convierte en base teórica sobre la que se fundamenta la investigación, se crea a partir de la interrelación de la información adquirida a través de fuentes documentales, biografías de vida de artistas o narración de acontecimientos, confluyendo en un marco general que nos pueda ayudar a comprender la importancia de este modo de expresión en la historia de nuestro país.

La información recogida, cuenta como criterios de validez y confiabilidad, la propia credibilidad y coherencia interna de los relatos, buscando espacios de convergencia con otros datos obtenidos. La triangulación de perspectivas o de la información extraída de distintas fuentes, nos permitió concretar un marco común desde el que conocer, la realidad histórica de nuestro circo, desde diferentes puntos de vista.

Partiendo de este **marco histórico**, encontramos algunas referencias que nos ayudan a fundamentar los procesos seguidos. Cohen y Manion (1990, p. 75) nos orientan en esta línea:

... la revisión de la literatura que se le exige para acometer al investigador histórico es en sí misma un tipo de estudio histórico, ya que se reconstruye lo que se hizo en el pasado en un cierto aspecto, luego los principios de la investigación histórica tienen algo que enseñar al menos en parte de su trabajo.

En relación a ese proceso de reconstrucción, los mismos autores consideran la importancia de conocer lo acontecido, para comprender nuestro presente y de este modo realizar acciones en base a un criterio justificado.

La investigación histórica tiene aún un papel significativo que representar en la educación, un papel que nos capacitará para emplear el pasado con objeto de entender y explicar el presente más satisfactoriamente. [...] Una de las diferencias principales entre la investigación histórica y las otras formas de investigación es que la investigación histórica debe tratar con datos que ya existen. (Cohen y Manion, 1990, p.83)

El hecho de trabajar a partir de datos existentes de diferente índole, algunos generados a partir de experiencias personales, implica una **interpretación** de los mismos por parte del investigador, que supone una reconstrucción continua de conocimiento, que persigue concretarse en información significativa.

Existen al respecto, aportaciones que nos aproximan a los parámetros considerados durante esta investigación:

La teoría no debería preceder a la investigación sino seguirla. El investigador trabaja directamente con la experiencia y el entendimiento para edificar su teoría sobre ellos. Los datos así producidos se mejorarán con los significados y propósitos de aquellas personas que son su fuente. Posteriormente, la teoría así generada debe tener sentido para aquellos a quienes se aplica. (Cohen y Manion, 1990, p.69)

En este caso, la no existencia de un cuerpo teórico inicial, obligó a la generación del mismo durante el propio proceso de investigación. El material creado, se convertía así en conocimiento y fuente de nuevos planteamientos de búsqueda, cuyo sentido último, no era el de constatar

únicamente una serie de sucesos o acontecimientos históricos, sino, dotar de una justificación consistente sobre la que proyectar actuaciones sobre la realidad actual.

Desde una perspectiva interpretativa la esperanza de una teoría universal que caracteriza la perspectiva normativa da paso a imágenes polifacéticas del comportamiento humano tan variadas como las situaciones y contextos que las apoyan. (Cohen y Manion, 1990, p.69)

Es este sentido polifacético del comportamiento humano, el origen y fin de la investigación y las acciones que en él se determinan, como refuerzan otros autores:

Su objetivo es lograr imágenes multifacéticas del fenómeno que hay que estudiar tal como se manifiesta en las distintas situaciones educativas y contextos implicados. Desde esta perspectiva se contempla el mundo subjetivo de la experiencia humana. (Arnal, Rincón y Latorre, 1992, p.86)

Como señalábamos con anterioridad, en esta concreción sobre la experiencia humana, se busca la comprensión de una realidad amplia, global, que si bien puede partir entre otras de experiencias personales, se tiene que entroncar necesariamente en un contexto más general que permita llegar a definir un marco común.

... el investigador [...] se interesa por la comprensión global de las situaciones y personas; utiliza la vía inductiva, los conceptos, comprensiones e interpretaciones se elaboran a partir de los datos; el investigador crea un marco de referencia adecuado para que las personas puedan responder fielmente sobre el mundo según sus experiencias y vivencias; tiene en cuenta la idiosincrasia de los fenómenos y contextualiza las situaciones.

Utiliza diseños de naturaleza flexible que llevan a un enfoque progresivo; la metodología está al servicio del investigador y no a la inversa. Tiende a utilizar técnicas cualitativas, como la observación participante, entrevistas, notas de campo, relatos. Interpreta los conceptos de validez, fiabilidad y

objetividad propios de la metodología empírico- analítica. Se apoya en los procesos de triangulación y contrastación intersubjetiva.

La finalidad de la investigación será comprender cómo los sujetos experimentan, perciben, crean, modifican e interpretan la realidad educativa en la que se hallan inmersos (Arnal, Rincón y Latorre, 1992, p.86)

Esta aportación de Arnal, Rincón y Latorre, recoge en gran medida muchos de los conceptos clave considerados durante la investigación, que nos ayudan a seguir definiendo la línea de acción seguida. La riqueza y exactitud de términos incluidos (*comprensión global, vía inductiva, comprensión e interpretación, marco de referencia...*), concretan muchos de los criterios sobre los que se diseñaron las actuaciones a lo largo de todo el proceso.

Para concluir, las aportaciones de González (2007), refuerzan las ideas recogidas anteriormente por otros autores, identificando ciertos atributos propios de la investigación cualitativa como la defensa del *carácter constructivo-interpretativo del conocimiento, la legitimización de lo singular como instancia de producción de conocimiento científico y la comprensión de la investigación en las ciencias antropológicas como proceso de comunicación,*

En la primera de estas afirmaciones el autor (González, 2007, p.4) concreta la idea del siguiente modo:

La realidad es un dominio infinito de campos interrelacionados independientemente de nuestras prácticas, sin embargo, cuando nos aproximamos a ese complejo sistema a través de nuestras prácticas, en este caso la investigación científica, formamos un nuevo campo de realidad donde tales prácticas son inseparables de los aspectos de la realidad estudiada que son sensibles de ellas. Son precisamente éstos los aspectos susceptibles de ser significados en nuestra investigación.

El sentido de conocimiento como continuo proceso de construcción de nuevos saberes por medio de la confrontación de hechos y pensamientos, convierte de este modo al propio proceso en un elemento dinámico y vivo regenerador de nuevas vías de indagación.

Respecto al segundo de los atributos señalados González (2007, p.8) señala:

La legitimación de lo singular como fuente del conocimiento implica [...] la consideración de la investigación como producción teórica, comprendiendo lo teórico como la construcción permanente de modelos de inteligibilidad que le den consistencia a un campo o un problema en la construcción del conocimiento. O sea, que lo teórico no se reduce a las teorías que constituyen fuentes de saber preexistentes en relación con el proceso de investigación, sino que está referido de forma muy particular a los procesos de construcción intelectual que van acompañando a la investigación.

La singularidad, tendría por tanto valor en las ciencias antropológicas, ya que nos ayuda a comprender el global, la relación existente que configura un ámbito más general, en muchas ocasiones de una complejidad excesiva para ser abordado desde su totalidad.

Por último, en referencia a la tercera de las aportaciones realizadas por González, se resalta la permanente relación de comunicación del individuo con el espacio social en el que se desenvuelve, siendo por un lado vía de construcción de conocimiento y por otra parte, quizá más cercana a los intereses de esta investigación, relacionado con el análisis diferenciado de sujetos que comparten un evento o condición social, para a partir de la aparente subjetividad de sus aportaciones, recrear una realidad común y contextualizada.

Si bien, con todo lo anterior, queda definido el marco sobre el que se basó de forma mayoritaria la investigación. Pero habría que señalar que en su

parte final, nos apoyamos en el **método descriptivo** (Cohen y Manion, 1990) ubicado en la tradición cuantitativa. Para el tratamiento de los datos extraídos de las encuestas realizadas al alumnado de las escuelas de circo, se recurrió a técnicas de análisis de datos estadísticos para validar el propio cuestionario y realizar un análisis descriptivo, comparativo y diferencial, el cual se explicita con mayor detalle en los siguientes puntos.

Como resumen de los instrumentos y métodos empleados para indagar en los objetivos que hemos propuesto, presentamos la siguiente tabla:

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN		
Objetivos	Método	Instrumento
Dar respuesta desde el ámbito científico a una necesidad recogida en diferentes planes, programas y leyes estatales.	Histórico	Fuentes documentales
Creación de un marco teórico-histórico referencial sobre el circo en España.	Histórico	Fuentes documentales
Hacer visible el mundo del circo en nuestro país y su relevancia en el desarrollo cultural, social y económico.	Histórico	Fuentes documentales
Realizar un diagnóstico de la situación del circo en España y su formación en las escuelas profesionales.	Biográfico	Entrevistas Sistemas conversacionales
Concretar las aportaciones recogidas en diferentes estudios internacionales y nacionales sobre la formación circense, con la intención de definir un material que sirva de orientación para la creación de un plan de estudios circenses oficiales en España	Histórico	Fuentes documentales
Analizar la realidad de las escuelas de formación de circo en nuestro país, sus planes de estudios y las materias e itinerarios a seguir en una futura formación oficial en circo.	Método descriptivo	Cuestionario

Tabla 5. Resumen de instrumentos y métodos empleados en la investigación

La dispersión de fuentes, el poco material elaborado existente o la excesiva especialización y fragmentación de la información ha dirigido gran parte de las acciones de búsqueda con una indagación sistemática en la red, entrevistas abiertas con informantes clave y cuestionarios a los estudiantes de circo, para ir progresivamente conformando y completando esta estructura inicial.

VI.2. FUENTES DOCUMENTALES ANALIZADAS

En numerosas ocasiones, una misma fuente de información nos ha permitido acceder a datos que daban respuesta a diferentes cuestiones, abordadas en esta investigación en temas independientes pero interrelacionados en la estructura general diseñada.

Por ese motivo, resulta complejo definir con exactitud el número de elementos consultados que pertenecen específicamente a cada uno de los temas, pudiendo hacer una estimación general de las fuentes consultadas, que de algún modo dimensionen el trabajo realizado.

Esta aproximación orientativa, se puede ver reflejada en el siguiente cuadro:

FUENTES CONSULTADAS	Nº general aproximado
Imágenes (Cartelería de circo, entradas, programas de mano)	24.000
Hemeroteca (Artículos prensa y periódicos de la época digitalizados)	120
Documentos (estudios, publicaciones, artículos, biografías)	265

Audiovisuales (Documentales, entrevistas, debates, programas documentos radiofónicos y audiovisuales)	60
Links	800

VI.3. MUESTRA/PARTICIPANTES

INFORMANTES	Nº general aproximado
Entrevistas a informante clave	12 sesiones x 3 h
Sistemas conversacionales	30 conversaciones x 20 participantes

CUESTIONARIOS	Nº general aproximado
Estudiantes de circo	64 participantes de una población total de 90.

A. PARTICIPANTES: ENTREVISTA Y CONVERSACIONES

Uno de los elementos fundamentales para el desarrollo de esta investigación ha sido contar con un *informante clave* y sus entrevistas. Algunos autores, nos muestran la importancia que puede tener en este tipo de investigaciones:

La técnica de la entrevista con el informante clave es una variable de la entrevista general con la condición especial de que se realiza con un individuo que posee conocimientos, destrezas o experiencias únicos o especializados dentro de una organización, o está dispuesto a compartirlos con el investigador. (Goetz y LeCompte, 1984 y Zeldirh,1962, citados en McKernan, 1999, p.152)

Los informantes clave se escogen porque tienen tiempo y conocimiento especial para proporcionar relatos y comentarios determinados y perspicaces que a menudo los diseños distribuidos al azar niegan al investigador. Es prudente e instructivo advertir que los informantes clave a menudo son atípicos y tienen que elegirse con cuidado para asegurarse representatividad. Los informantes clave están enterados de las cuestiones y las tareas por su experiencia y fondo cultural. Debido a que están en

posiciones clave, a menudo tienen una elevada educación y destrezas de reflexión que pueden producir hipótesis y líneas adicionales de indagación para el investigador. (McKernan, 1999, p.152).

Lo anterior, se puede completar con una afirmación de Balcázar, en referencia a los informantes clave, que en mi opinión recoge cómo me he sentido durante las entrevistas realizadas:

Estos apadrinan al investigador en el escenario y son fuentes principales de información, ya que proporcionan una comprensión profunda del escenario. [...]Puesto que la investigación de campo está limitada en tiempo y alcances, los informantes claves narran la historia del escenario y completan los conocimientos del investigador sobre lo que ocurre mientras él no se encuentra presente.(Balcázar,2005, p.47)

Los aspectos aquí recogidos, se han tenido en cuenta a la hora de seleccionar al informante clave, siendo consciente de que era necesario que su perfil profesional y experiencia diera un carácter de credibilidad y validez a sus aportaciones, que en el caso del informante clave seleccionado, no ha sido únicamente profesional, ya que a través de las entrevistas mantenidas, he podido comprender la lucha de muchos profesionales por mantener vivo el arte del circo, cómo sienten este y lo complejo que resulta en ocasiones mantener intacto este ánimo y constancia que siempre parecen tener, lo que sin duda ha influido positivamente en mi compromiso y motivación acerca de este trabajo de investigación, esperando que una vez finalizado, pueda repercutir directamente en la mejora de sus condiciones laborales y profesionales, devolviendo de algún modo todo el apoyo recibido.

Para la elección del informante clave, logré contactar con Donald B Lehn, director de Escuela de Circo de Carampa de Madrid. La escuela de circo más antigua de nuestro país que desde 1994 viene desarrollando una labor de formación circense, por donde anualmente, según datos del Ministerio de Cultura, pasan más de 10.000 personas para descubrir, practicar, investigar, perfeccionar y crear espectáculos de circo.

La calidad y experiencia de sus docentes, su gestión dinámica y abierta, su forma de entender la formación, su rigor pedagógico y la seguridad y excelencia en el trabajo artístico en equipo, le han llevado a un reconocimiento tanto nacional como internacional, que se puede ver reflejado en la concesión, el 6 de octubre de 2011, del Premio Nacional de Circo, *en reconocimiento a su labor en la formación de las especialidades circenses, así como la producción de nuevos proyectos de creación.*

Donald B. Lehn, nacido en Nueva York en 1952 y graduado en 1975 Magna cum Laude en Literatura Inglesa y Francesa en la State University of New York, se sintió atraído desde siempre por el mundo del espectáculo, al cual llegó después de formarse en pantomima y malabares. Tras una juventud inquieta que le hacía pensar en nuevas emociones y horizontes, llega a España como artista callejero cuando la democracia en nuestro país estaba en pleno crecimiento, encontrando en nuestras fronteras el clima y ambiente perfecto para desarrollar su labor como artista. A partir de ahí y tras innumerables actuaciones en diferentes formatos, junto a un grupo de amigos constituyen en 1988 la Asociación de Malabaristas de Madrid, de la que unos años más tarde saldría la Escuela de Circo Carampa.

Su trabajo, constancia, serenidad y actitud afable, le han convertido en un referente de la vida del circo de nuestro país, alejado de grandes titulares, carteles o focos, pero desarrollando una fundamental labor de base como es la formación.

A su prestigio nacional como artista, se le suman los años al frente de la Dirección de la Escuela Carampa, la Dirección de la Escuela Municipal de Alcorcón, sus ponencias en jornadas, congresos, encuentros nacionales e internacionales sobre malabares y circo o sus diferentes publicaciones, a las que hay que añadir su papel como Presidente de la FEDEC (Federación Europea de Escuelas de Circo Profesional), una red de 42 escuelas de circo

profesional y trece organizaciones de arte circenses situados en 26 países diferentes.

De este modo, contar con la colaboración de este informante, ha sido y es elemento fundamental para el desarrollo de mi trabajo de investigación, no únicamente por su conocimiento del desarrollo del circo en los últimos años, de la información actualizada en torno al tema de estudios o por las posibilidades de ampliar perspectiva de visión ante diferentes temas, al servir como enlace con personas y organismos tanto nacionales como internacionales u otras muchas aportaciones que puede realizar, sino por su sensibilidad hacia el mundo del circo y predisposición a la colaboración, entendiéndolo que su “lucha” es “mi lucha”, su esfuerzo es mi esfuerzo y su sueño de ver un reconocimiento y apoyo por parte de las instituciones públicas a la formación circense, es mi sueño y el de otros muchos.

Junto a las entrevistas con el informante clave, habría que señalar *conversaciones informales* mantenidas con distintos representantes del sector que han ayudado a tomar consciencia de un modo directo la realidad sobre la que se realizaba el estudio. González (2007) abre una línea de reflexión acerca de este tipo de fuentes de información:

La ruptura con la epistemología estímulo-respuesta hace que reivindicamos en nuestra metodología los sistemas conversacionales, los que permiten al investigador descentrarse del lugar central de las preguntas para integrarse en una dinámica de conversación, que va tomando diversas formas y es responsable de la producción de un tejido de información que implique con naturalidad y autenticidad a los participantes. Los elementos que nos indican la calidad del clima en que la información aparece tienen, dentro de esta perspectiva, un mayor valor para juzgar la legitimidad de la información que los procedimientos operacionales asociados a la construcción del instrumento.

La consideración de la conversación espontánea como vía importante del trabajo científico tiene antecedentes valiosos en las ciencias antropológicas. (González, 2007,p.32).

Las conversaciones informales mantenidas durante la investigación abarcan desde gestores de circos itinerantes de prestigio en nuestro país

como el Circo Mundial, artistas a directores de compañías profesionales de circo como Miguel Moreno “Bolo” o Antonio Jesús Gómez “Gran Dimitri”, pasando por un número de siete docentes, tres jefes de estudios y una quincena de alumnos y alumnas de las tres escuelas de mayor reconocimiento en nuestro país o técnicos y representantes relacionados con la actividad circense.

B. MUESTRA: CUESTIONARIOS

Los cuestionarios realizados iban dirigidos al alumnado de primer y segundo curso de las tres escuelas nacionales de circo que desarrollan programas de formación profesional en curso de dos años y que son miembros de la Federación Española de Formación Profesional en el Arte Circense (FEFPAC), todas ellas con una amplia experiencia en el sector circense y formativo.

El número de alumnado aproximado entre los dos niveles de las tres escuelas fue de noventa, debiéndose esta imprecisión en la cifra a que al no tratarse de una formación reglada y tener una peculiaridad en cuanto al perfil de alumnado, organización y proyección profesional, en algunos casos, en fechas determinadas, tienden a priorizar compromisos laborales, por lo general dentro del ámbito circense y del espectáculo, teniendo espacios de tiempo justificados de no asistencia a su formación.

De ese total de alumnos y alumnas matriculados, realizaron el cuestionario 64 participantes, no existiendo variación significativa entre el número de alumnado por escuela, lo que de algún modo nos asegura que los datos recogidos, no muestran la tendencia particular de ninguna de ellas, en caso de que este pudiera haber sido un motivo que pudiera condicionar el resultado. Igualmente existía equidad respecto al sexo de los participantes siendo treinta el número de mujeres y treinta y cuatro el de hombres, así

como en la franja de edad, diferenciándose dos grandes grupos con porcentaje similar para la franja de los quince a los veinticinco años por un lado y de los veinticinco a los treinta y cinco por otro.

VI.4. INSTRUMENTOS

Dentro de la investigación, podemos considerar los instrumentos como aquellos medios utilizados para la obtención de información, que deberán producir datos significativos y válidos para el objeto de estudio. (Goetz y LeCompte, 1988).

Durante su desarrollo hemos de seleccionar aquellos instrumentos que más se ajusten a las necesidades y peculiaridades de nuestro trabajo.

A. INSTRUMENTO: FUENTES DOCUMENTALES

Dadas las características propias de la investigación, las fuentes documentales consultadas han sido numerosas y variadas, al no existir a priori un cuerpo teórico sobre el que basar el proceso de indagación.

El contrastar gran número de fuentes y extraer los espacios comunes, nos ha permitido alcanzar conclusiones que pudieran ser guías de nuevos procesos de búsqueda, al mismo tiempo que se iba conformando un contenido teórico de rigor sobre el que construir los siguientes pasos.

De forma general, estas fuentes documentales recogían sucesos pasados, convirtiéndose en un proceso de reconstrucción histórica en el que enmarcar el desarrollo del circo en el panorama nacional.

Muchos de los documentos de búsqueda, pertenecen a la hemeroteca de *periódicos y prensa* de la época, algunos de ellos digitalizados por la Biblioteca Nacional para preservar su existencia. Igualmente algunos

medios de comunicación han realizado este proceso de digitalización, quedando sus archivos abiertos a la consulta.

Por otro parte, respecto a las publicaciones, sí se dispone de referencias bibliográficas suficientes para documentar el proceso de investigación en su aspecto formal, ya que estas publicaciones recogen aspectos teóricos sobre el propio proceso de investigación. En referencia al tema de estudio, esta bibliografía se disminuía considerablemente, quedando reducida mayoritariamente a pequeñas publicaciones de entidades públicas o privadas, asociaciones, colectivos, pequeñas editoriales de poca difusión o de autoedición.

Igualmente, los textos que se incluían en ellas, pertenecían generalmente a historias narradas en primera persona por artistas o amantes del mundo del circo, donde intentaban recoger lo acontecido en un periodo de su historia.

Otras de las publicaciones existentes para recopilar la información han sido las *revistas y publicaciones especializadas*, donde se incluyen artículos y monográficos sobre el tema de estudios. Estas aportaciones, suelen estar avaladas por nombres reconocidos del ámbito circenses que a lo largo de los años, su pasión por el circo, les ha llevado a conocer de primera mano este arte y lo acontecido en el tiempo.

Gran parte de estas publicaciones especializadas se desarrollan en la actualidad en formato on line, identificando entre ellas, pequeños estudios o publicación de actas recogidas por colectivos nacionales e internacionales de encuentros o jornadas realizadas en relación al circo y su formación.

Algunas de ellas han contado con el soporte institucional de la administración, lo que ha facilitado su difusión.

Algunas entidades (públicas y privadas) editan *estadísticas e informes* como parte principal (o complementaria) de su actividad. La *validez y fiabilidad* de estas fuentes es algo que el investigador deberá comprobar contrastándola, por ejemplo, con la información que recabe de dichos organismos mediante otras fuentes. (Cea, 2001)

Dentro de la variedad de fuentes, centradas en la investigación histórica (Cohen y Manion, 1990) señalan que se pueden diferenciar de forma general en primarias, en la que incluye aquellas que han tenido relación directa con los hechos y secundarias, como aquella que no implican una relación física directa con el suceso estudiado. Las segundas pueden utilizar para suplir datos primarios como mayoritariamente se ha hecho en esta investigación, para reforzar y corroborar datos primarios buscando una mayor validez y fiabilidad. De este modo, se han trabajado con manuscritos, leyes, archivos y actas oficiales, memorias, biografías, catálogos, periódicos, revistas, mapas, películas, informes de investigación así como artículos de prensa, crónicas, fotografías, objetos de antigüedades, grabados, pinturas, grabaciones de archivo o noticiarios.

De entre esta diversidad de fuentes, dentro la investigación que nos ocupa, los *elementos audiovisuales* han resultado de gran utilidad.

Por un lado, todo lo concerniente a publicidad de circo, programas de mano, cartelería, entradas, postales,..., han aportado tras su análisis una gran cantidad de datos con alto grado de veracidad. Igualmente, otros recursos audiovisuales como entrevistas radiofónicas, televisivas, noticias, documentales o debates han permitido disponer de información de difícil acceso.

B. INSTRUMENTO: ENTREVISTA Y SISTEMAS CONVERSACIONALES

Otro de los instrumentos utilizados para la obtención de información ha sido las entrevistas con informante clave, las cuales, a lo largo de las distintas sesiones, han permitido una continua orientación de la investigación hacia los objetivos marcados, haciéndolo de un modo dinámico y fluido.

Para estas entrevistas, se han seguido pautas definidas por autores como Bolívar, Domingo y Fernández (2001), creando un clima distendido, de confianza, sin actitudes invasora por parte del investigador, sino de escucha, fluidez, colaboración, credibilidad...

Una vez expuestos los objetivos e intereses de la investigación, la utilidad de la entrevista y las condiciones de su desarrollo, de un modo distendido se comenzaba hablar de cualquier aspecto cercano y significativo para el informante clave, como podría ser su propia historia de vida, la situación de la formación de circo en España desde un punto de vista personal o con un carácter algo más generalizado, recogiendo las ideas de los miembros de la escuela que dirige, el estado de gestiones que se estaban llevando a cabo desde el ámbito circense con entidades y organismos relacionados con la formación, como podía ser el fallido Centro de Creación de las Artes de Alorcón o cualquier otro aspecto que nos sirviese para romper el hielo e introducir progresivamente otras temáticas más específicas en torno a número de horas, programas, materias que imparten...

Dado el carácter abierto y afable del entrevistado, este tipo de cuestiones eran completamente distendidas y surgían de forma directa, por la propia interacción personal.

Progresivamente la entrevista se iba centrando en aspectos más específicos que pudieran dar respuesta a cuestiones abiertas en la investigación como la existencia de documentos de jornadas o encuentros que recogiesen las opiniones, preocupaciones y acciones que se habían llevado a cabo desde el sector, actualización de los procesos y logros conseguidos en esta línea por las diferentes escuelas nacionales, situación de otros países del entorno, entidades de referencia, material bibliográfico...

Todo ello, posibilitaba la obtención de información de difícil acceso dada la peculiaridad del tema abordado, así como otorgar una visión global sobre percepciones y acontecimientos que se iban desarrollando en esta línea, pudiendo con ello ir fundamentando los pasos a seguir dentro de la investigación para alcanzar los objetivos marcados.

Si bien la estructura general de las entrevistas tenía un formato similar, las cuestiones abordadas variaban dependiendo del momento en el que se encontrase la investigación. A pesar de que las entrevistas biográficas componen un ciclo de tres (Bolívar, Domingo y Fernández, 2001), nosotros hemos superado dicha secuencia, pues hemos ido adaptando los tópicos sobre los que hablar.

En palabras de Goetz y LeCompte (1988) los informantes clave son elegidos porque tienen acceso a datos inaccesibles para el investigador, pudiendo facilitar información imposible de obtener de otra forma.

En el caso particular de la investigación, no únicamente el informante disponía de estos datos privilegiados, sino que se convertía en puente de unión con el ámbito circense tanto desde un plano formativo, al ser director de una escuela de circo, como a nivel teórico, histórico o documental, favoreciendo la posibilidad de mantener un contacto directo

con el campo de trabajo, su realidad, sin alterar con ello los datos que aportaba.

De este modo, las entrevistas con el informante clave, han servido como referencia en cuanto a las acciones de investigación realizadas y objetivos marcados, pudiendo conocer en todo momento la realidad y necesidades del sector de un modo general y acceder a informes y documentos internos que de otro modo no habría sido posible conocer.

La periodicidad de estas entrevistas posibilita la continua actualización de los proyectos que desde distintas entidades y organismos se iban realizando en el ámbito de la formación circense, la mayoría de ellos de carácter restringido al ser un tema minoritario y de poca difusión.

Partiendo de algunas cuestiones o dudas surgidas durante la investigación, se desarrollaban diferentes temas orientados a la resolución de estas cuestiones y a la apertura de nuevas líneas de indagación a tener en cuenta.

Igualmente, partiendo de la idea recogida por González (2007) acerca de los sistemas conversacionales como fuente relevante de información, se realizaron diversos encuentros informales, acordados o fortuitos, con distintos agentes del sector, lo que permitió conocer su punto de vista de la realidad del circo y su formación en nuestro país, posibilitando una visión más amplia del ámbito de estudio. Si bien, estas conversaciones no eran estructuradas ni registradas al no considerarse elementos propios de la investigación, sirvieron de orientación y conocimiento en primera persona de las necesidades y preocupaciones de los profesionales que desarrollan su labor profesional dentro del ámbito circense.

La mayoría de estos encuentros, se iniciaban con comentarios acerca de espectáculos de circo a los cuales se había asistido como público y que de algún modo habían propiciado el encuentro, derivando hacia distintas temáticas dependiendo de las características de los participantes, sus conocimientos y experiencias. En el caso de directores de compañías circenses, era fácil derivar, de forma general, a tratar temas relacionados con sus propias producciones, las dificultades que encontraban, la problemática del sector, cómo se encontraba el mercado, cómo seleccionaban a los artistas de las compañías o su relación profesional con las escuelas de circo. Este tipo de planteamientos eran similares a los tratados con empresarios y artistas. En el caso de tratarse de alumnado de las escuelas, la conversación solía versar sobre su punto de vista acerca de la formación que recibían, las instalaciones, profesorado, materias, así como en sus experiencias previas a esta formación y sus expectativas profesionales.

C. INSTRUMENTO: CUESTIONARIOS

En palabras de Cea (2001, p.240), la encuesta puede definirse como:

Aplicación de un procedimiento estandarizado para recabar información (oral o escrita) de una muestra amplia de sujetos. La muestra ha de ser representativa de la población de interés; y, la información se limita a la delineada por las preguntas que componen el cuestionario precodificado, diseñado al efecto.

El mismo autor, realiza una aclaración de términos respecto a los conceptos de encuesta y cuestionario:

En la investigación mediante encuesta, el instrumento básico para la recogida de información lo constituye el cuestionario (estandarizado). Pero el cuestionario no es una técnica de obtención de datos exclusiva de la encuesta. Puede también aplicarse en otras estrategias de investigación (como el experimento o el uso de fuentes secundarias -para el vaciado de la información contenida en informes o expedientes, por ejemplo-), de forma aislada, o complementando otra técnicas de recogida de información.

El cuestionario consiste en un listado de preguntas estandarizadas (leídas literalmente y siguiendo el mismo orden al entrevistar a cada encuestado). Su formulación es idéntica para cada encuestado. (Cea, 2001, p.254).

Después de analizar la información de las fuentes documentales y los datos recabados en las entrevistas, como parte final de la investigación se pasó un cuestionario al alumnado de las escuelas de circo de nuestro país, considerando las aportaciones de algunos autores, que señala que “en las investigaciones etnográficas, las encuestas se basan en informaciones reunidas previamente con métodos más informales y menos estructurados”. (Goetz y LeCompte, 1984, p. 135).

Esta idea, se puede completar con algunas consideraciones acerca del uso de este recurso como *instrumento de confirmación* de otros datos existentes, como *instrumento de análisis de los constructos de los participantes*, logrando puntos de acuerdo entre los participantes o como *instrumento proyectivo*, para suscitar opiniones o reacciones inobservables en un escenario natural.

De este modo, el objetivo principal del cuestionario, era conocer el punto de vista de los estudiantes de circo sobre los programas de formación circense que se ofertan en nuestro país, recogiendo sus puntos de vista acerca de la idoneidad de las materias que incluyen estos planes de estudios en relación a sus aspiraciones personales y profesionales. Del mismo modo, se pretendía definir el grado de carga lectiva que consideraban debería tener cada una de las materias y el mejor modelo de formación en caso de que esta se ofreciese desde la administración pública con un reconocimiento oficial.

Hombre	Mujer	EDAD		De 15 a 25	De 25 a 35	De 35 a 45	De 45 a 60	Más de 60
SECTOR	Estudiante	Formador	Artista	Empresario	Otro	Especificar:		
TIEMPO EXPERIENCIA		De 0 a 5 años	De 5 a 10 años	De 10 a 15 años	Más de 15 años	Inactivo		
En caso de pertenecer a más de un sector, especificar cuáles de ellos y tiempo de experiencia en cada uno								

De este modo, el cuestionario se estructuró del siguiente modo:

1. En la parte inicial se recogía los datos de los participantes, con intención de conocer las características de la muestra.

2. Posteriormente aparecía un bloque relacionado con las materias que consideraban que debían recibir a lo largo de su formación circense denominado “Organización de los Aprendizajes”. Dichas materias, habían sido previamente recogida de los distintos planes de estudios de las tres escuelas nacionales donde se desarrollan programas de formación profesional de dos años de duración, siendo agrupadas según aparece en dichos planes de estudios. Inicialmente, el alumnado debía señalar si incluiría o no esa materia en su formación. En caso afirmativo, debería decidir si consideraba que esta debía desarrollarse de forma obligatoria u optativa. Más adelante, tenía que señalar cuál consideraba que debería ser la carga lectiva de la materia, sin concretar en número de horas o créditos, pero sí asignado una valoración del uno al cuatro, siendo uno la carga lectiva menor y cuatro la máxima. Finalmente se dejaba un espacio abierto por si querían realizar algún tipo de aclaración respecto a esa materia.

ORGANIZACIÓN DE APRENDIZAJES									
Inclusión		Asignatura			Créditos				Nota aclaratoria
Si	No	OBL	OPT	APRENDIZAJES					
					1	2	3	4	
TÉCNICAS BÁSICAS									
				Preparación Física					
				Danza					
				Teatro					
				Acrobacia					
				Estilos Teatrales					
				Trampolín					
				Verticales					
TÉCNICAS CIRCENSES									
				Equilibrio sobre objetos					
				Técnicas aéreas					
				Malabares y manipulación					
				Portes Acrobáticos					
				Payaso					
				Equilibrios					

FORMACION PEDAGOGICAS									
				Pedagogía					
				Práctica de la enseñanza					
CONOCIMIENTOS GENERALES									
				Anatomía					
				Técnicas de Seguridad					
				Historia del Circo					
				Teoría Teatral y Dramaturgia					
				Nutrición e higiene					
				Primeros auxilios					
				Maquillaje					
				Técnicas de Iluminación y Sonido					
				Teoría y Metodología del entrenamiento					
				Biomecánica					
				Vestuario					
				Espacio Escénico					
				Producción					
				Orientación Laboral					
				Informática					
				Comunicación - Publicidad					
				Inglés (Segundo Idioma)					
PRACTICAS									
				Preparación y Presentación Espectáculo final de Curso					
				Preparación y Presentación espectáculo individual/colectivo					
				Prácticas en espectáculos, galas, eventos					

SEMINARIOS									
				Charla de especialistas - Master <u>Class</u>					
				Visitas de interés					
OTRAS									
				Teatro de calle					
				Monográficos (Créditos Libre Configuración)					
				Psicología- Sociología					

3. En la tercera parte del cuestionario, los participantes debían señalar la opción que consideraban más adecuada para desarrollar un plan de formación circense oficial, pudiendo elegir, de forma general entre dos itinerarios, formación universitaria o formación no universitaria, abriéndose de nuevo dos opciones de elección en cada uno de ellos.

TIPO DE FORMACIÓN (Seleccionar una de las dos opciones y completar sus subdivisiones)			
Formación Universitaria			
		Grado de 4 años + 1 año Master/especialización (4+1)	
		Grado de 3 años + 2 años Master/especialización (3+2)	
Formación no Universitaria			
		Enseñanzas Propias	
		Familia profesional	

4. Para concluir se ofrecía un espacio abierto donde los participantes podían incluir algún tipo de aspecto que considerasen importante y un glosario de términos, para poder consultar en caso de tener alguna duda a la hora de completar el cuestionario.

OBSERVACIONES:

CONCRECCION DE TERMINOS

INCLUSIÓN	Señalar SÍ o NO, según considere necesario la inclusión de cada una de las distintas materias/aprendizajes en la formación circense.
ASIGNATURA	OBL = Obligatoria / OPT = Optativa. Elegir una de las dos opciones según considere que la materia/aprendizaje debe realizarse de modo obligatorio u opcional.
CRÉDITOS	El apartado CRÉDITOS, hace referencia al tiempo que habría que dedicar a cada uno de los aprendizajes, siendo 4 el tiempo máximo y 1 el tiempo mínimo.
NOTA ACLARATORIA	Incluir cualquier aclaración que se considere necesaria
FORMACION	<p>Elegir el tipo de formación que se considere más adecuado, entre las opciones Formación Universitaria y Formación no Universitaria. Una vez seleccionada, elegir una de sus subdivisiones.</p> <p>En Formación Universitaria, los estudios se desarrollarían durante cinco años, con posibilidad de estructurarse en dos modalidades.</p> <p>En Formación no Universitaria, aparecen dos nuevas opciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Enseñanzas Propias: Se desarrollaría una organización de la titulación específica para circo, con un itinerario formativo concreto • Familia Profesional: estudios organizados como carrera profesional, donde se dispondría aproximadamente de 2000 horas para una formación por bloques o módulos.

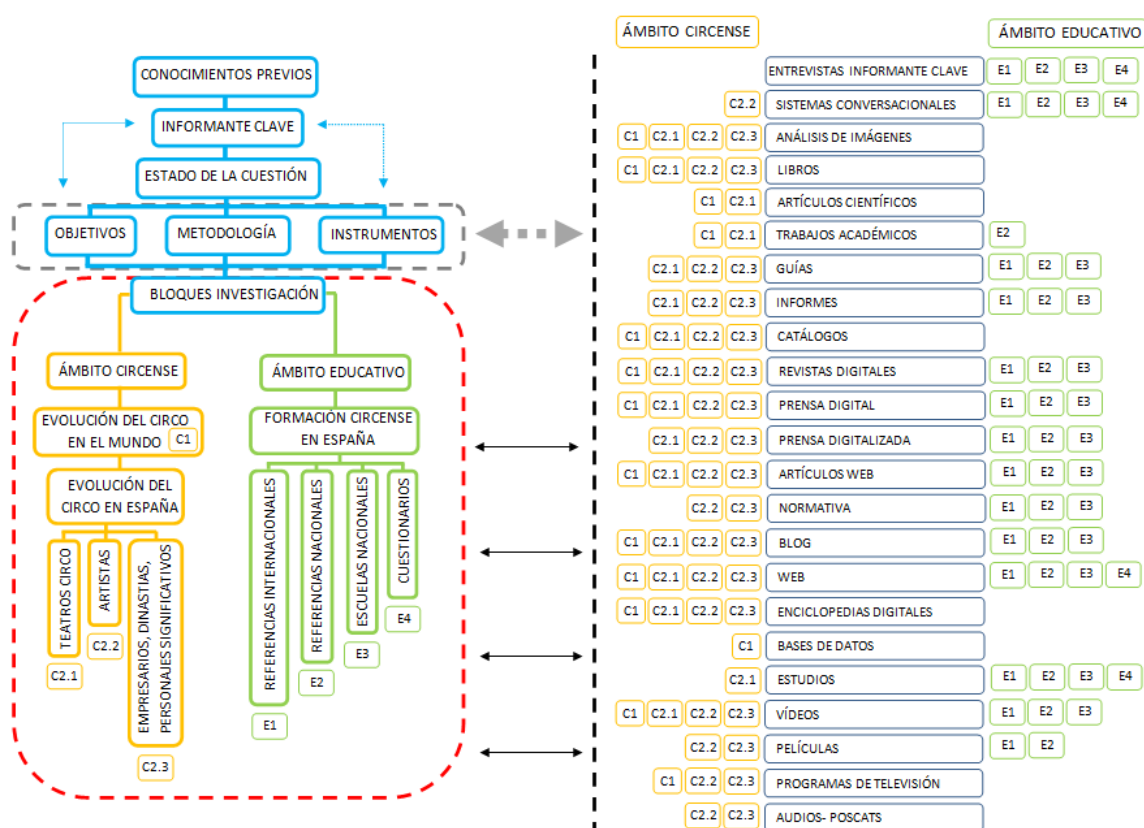
VI.5.PROCEDIMIENTO

Para el desarrollo de la investigación, se han seguido diferentes fases con la intención de dar respuesta a los objetivos marcados inicialmente, siendo el propio material elaborado, la base teórica sobre la que fundamentar nuevos conocimientos. El proceso ha estado marcado en gran medida por la temática que se abordaba en cada uno de los capítulos, reajustando continuamente los instrumentos de búsqueda de información, conforme avanza la investigación.

A medida que las fuentes de información se iban ampliando, el manejo de datos posibilitaba su trabajo de forma no parcializada.

En líneas generales, a modo de organización interna, se estructuró en dos grandes bloques. Uno de ellos, se basaba principalmente en mostrar la importancia del circo en el desarrollo social, político, económico y cultural desde un contexto mundial hasta concretarlo en nuestro país. Otro de los bloques se centraba en la revisión de materiales internacionales y nacionales en torno a la formación oficial de circo, evidenciando la situación de nuestro país e indagando en diferentes líneas a seguir para la consolidación de este tipo de formación con la regulación del Estado.

Esquema 4. Organización proceso de búsqueda de información.



■ Conocimientos base en continua revisión para generar nueva líneas de investigación.

■ Bloques ámbito circense ■ Bloques ámbito educativo ■ Fuentes de información

C + número La letra C indicaría que pertenece al ámbito circense y el número al bloque concreto para el que se ha extraído información.

E + número La letra E indicaría que pertenece al ámbito educativo y el número al bloque concreto para el que se ha extraído información.

De este modo, como resumen de este proceso se recoge el esquema anterior que estructura, de forma general, los pasos seguidos, señalando por un lado los bloques sobre los que se ha organizado el trabajo y por otro los instrumentos utilizados de forma mayoritaria en cada uno de ellos, pudiéndose observar su relación.

Habría que señalar la relevancia del informante clave como elemento que permitía una continua validación del proceso por parte del investigador, así como la actualización periódica de lo acontecido en la realidad circense, que en ocasiones propiciaba algún tipo de reajustes para adaptarse a las nuevas necesidades que iban apareciendo.

A. PROCEDIMIENTO: FUENTES DOCUMENTALES

Durante el desarrollo de la investigación, las fuentes documentales han sido el primer instrumento utilizado para la recogida de información.

La documentación a través de **soporte digital** ha permitido ampliar el campo de análisis, ya que ha posibilitado extraer información de diferentes formatos, como documentales de televisión, entrevistas radiofónicas, artículos de prensa actuales y de hemeroteca, publicaciones especializadas, web de organismos e instituciones públicas y privadas, análisis de imágenes, carteles de espectáculos circenses, entradas, folletos o biografías y sobre todo las valiosas aportaciones por parte del informante clave de materiales de referencia como estudios internacionales o borradores de proyectos de entidades nacionales y mundiales en torno al circo.

Todos ellos han sido, entre otros elementos de información, los que me han permitido conocer las características y evolución del circo en el mundo, contextualizar y reconstruir el contexto histórico del circo en nuestro país en los últimos años, recuperar la importancia de los teatros circo en las

ciudades donde eran edificados, descubrir los circos que han recorrido el territorio nacional y sacar de nuevo a la luz los nombres de muchos de los artistas, empresarios o apasionados del circo que de un modo u otro han posibilitado engrandecer este arte.

Como aspectos a señalar, destacaré por un lado, la relevancia que la **lectura y análisis de imágenes** han tenido para poder definir el cuerpo teórico sobre el que basar el posterior trabajo de tesis.

Para desarrollar esta labor de análisis de imágenes, no se ha hecho de un modo subjetivo o interpretativo, sino recogiendo aspectos físicos concretos, evidencias visuales o de texto para extraer información de ellas.

En este sentido, Marquès (2000), señala diferentes puntos de vista sobre los que afrontar el análisis de las imágenes, que a su vez se subdividen en nuevas dimensiones a considerar. De forma inicial considera los aspectos morfológicos, sintácticos, semánticos, estéticos y didácticos, siendo los primeros, los que se han tenido en cuenta de forma mayoritaria en esta investigación. Dentro de su carácter morfológico, en relación con la iconicidad o abstracción de la imagen, se ha centrado en planteamientos figurativos, como es el caso de la fotografía, que trata de representar fielmente la realidad, independientemente de otros factores como el encuadre o la luz, que no resultan condicionantes para la información que se necesita extraer, ya que se busca su carácter informativo y testimonial.

A lo anterior, habría que añadir las consideraciones de Ardèvol y Muntañola (2004), donde se refieren a las imágenes de objetos o edificios como símbolos significativos pues poseen significaciones por medio de las mismas formas visuales. Estas fotografías analizadas son preexistentes, no se han realizado durante la investigación y es justamente su valor histórico

y documental el que nos interesa más allá de otras valoraciones contextuales.

Estos planteamientos de extracción de información a partir de lectura de imágenes están cada vez más generalizados en la investigación social, especialmente en las de carácter histórico y/o antropológico, apareciendo cada vez con más fuerza y mejor estructurada y organizada en prácticas cotidianas con la denominación de *antropología de los media*. (Ardèvol y Muntañola, 2004, pp.17-18)

El profesor de Historia Cultural de la Universidad de Cambridge, Peter Burke, tiene diversas publicaciones relacionadas con estas formas de indagación y rastreo de datos, en las que podemos encontrar un concepto que describe la intención del trabajo desarrollado, cuando habla de “análisis de la cultura material a través de sus imágenes”.

Sobre este mismo autor podemos señalar algunas afirmaciones que sustentan la gran aportación realizada desde este terreno a la investigación:

Más o menos durante la última generación; los historiadores han ampliado considerablemente sus intereses, hasta incluir en ellos no sólo los acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las estructuras sociales, sino también la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo, etc. No habrían podido llevar a cabo sus investigaciones sobre estos campos relativamente nuevos, si se hubieran limitado a las fuentes tradicionales, como, por ejemplo, los documentos oficiales producidos por las administraciones y conservados en sus archivos. (Burke, 2005, p. 11).

La idea señalada refuerza la necesidad de ampliación de elementos de análisis especialmente en aquellas investigaciones que por diversos motivos no disponen de un discurso teórico, claro, definido, bien por su novedad o por otros factores que hayan condicionado esta situación.

Su planteamiento se ve reforzado por otros autores como Nóvoa (2003) o Sanchidrián (2011), que reivindican las posibilidades de poder incluir la

imagen dentro la investigación, especialmente en un momento histórico donde está tan entroncada en nuestra vida diaria.

El historiador del siglo XIX se negó a entrar en el juego de las imágenes, de las interpretaciones múltiples y de las narrativas controvertidas. No acepta la polisemia, la pluralidad de puntos de vista. No examina las imágenes como “productoras de significados”, sino únicamente como un simple “registro de hechos” o un “retrato de la realidad”. Esta actitud es difícil de mantener en la actualidad. (Nóvoa, 2003, p.72)

Esta idea se puede completar con la siguiente conclusión:

Los cambios más llamativos que se han producido en los últimos años en la investigación en historia de la educación tienen que ver, sobre todo, con las fuentes utilizadas. La incorporación de fuentes orales y visuales, como objeto de estudio o como fuente histórica, gracias en gran parte a las nuevas tecnologías, nos ha permitido ampliar los temas estudiados y ha cambiado, al menos aparentemente, nuestras investigaciones. (Sanchidrián, 2011, p. 297)

En 1897, el National Photographic Record Association, dedicaba parte de sus esfuerzos, en la realización de fotografías para crear un inventario de edificios y manifestaciones de la cultura material tradicional del país, que eran archivadas en el Museo Británico, lo que evidencia, que el uso de la imagen como elemento de información no es algo nuevo, si bien, el avances de las tecnologías de la información y la comunicación han posibilitado mayor accesibilidad. Sanchidrián (2011, p.299) afirma que “Las imágenes, como toda fuente, hablan a quien sabe preguntarles”.

De este modo, para la elaboración de los primeros bloques de esta investigación, señalaré la observación de fotografías de la época sobre la construcción de teatros circo de nuestro país, recopilada por coleccionistas, o recogidas por cualquier motivo en documentos de archivo (artículos de prensa, estudios de arquitectura, archivos municipales,...), como elemento primordial para reconstruir las características de la edificación, tanto interior como exterior.

El análisis de la cartelería de los espectáculos que se desarrollaban en ellos, posibilitaba en ocasiones conocer el aforo, su distribución interna, las características de la escena, los empresarios que lo habían gestionado o artistas que pisaron sus tablas, así como la transformación de muchos de ellos, con el paso del tiempo, en salas de cine.

Igualmente, el resto de documentos analizados, han servido para definir cada uno de estos espacios escénicos, después de un proceso de indagación, organización de la información y reconstrucción.

En Flick (2007, p. 147-179), podemos encontrar muchas otras referencias sobre la relevancia del uso de la imagen y datos visuales dentro de la investigación cualitativa, recogiendo a lo largo de dos capítulos de su libro, reflexiones y experiencias prácticas sobre estos métodos.

En el mismo sentido Sanchidrián señala:

En mi opinión no podemos usar imágenes porque todos las usan, hacer entrevistas porque está de moda y hablar de historias de vida porque es lo que se lleva. Así no lograremos que nuestro trabajo valga, tenga un valor intrínseco y sea socialmente reconocido. Partiendo de aquí, podemos y debemos usar todas las fuentes a nuestro alcance. (Sanchidrián, 2011, p.298)

Retomando este planteamiento que invita a la incorporación de nuevas fuentes y procesos para alcanzar los objetivos necesarios que nos permitan avanzar en la investigación y con la intención de mostrar la minuciosidad de la secuencia seguida en este trabajo se recogen, de forma general y a modo de orientación, los pasos seguidos para recopilar datos acerca del Teatro Circo del Ensanche en Bilbao.

Partiendo de una cita acerca del Teatro Circo de Bilbao, por parte de una revista digital especializada, comienza un proceso de búsqueda que me lleva a conocer un documento del profesor de la Universidad del País Vasco e investigador Xabier Sáenz de Gorbea, relacionado con la historia

del arte y la escultura funeraria en el cementerio de Bilbao. En él, se hace referencia a un panteón levantado en memoria de los fallecidos el 24 de noviembre de 1912, tras un trágico incendio en el Teatro Circo del Ensanche. Disponer de una localización, de un nombre, de una fecha significativa y de un suceso que conmocionó a la población, me posibilita indagar en la hemeroteca de los principales periódicos de la época que me ofrecen información morfológica y testimonial sobre las características físicas del edificio, el suceso, espectáculos realizados en él, disposición internada de espacio escénico, imágenes de su exterior,..., datos estos que posibilitan u orientan hacia nuevas opciones de búsqueda hasta conformar la información necesaria.

Habría que señalar que para definir el momento en el que se da por concluida la búsqueda de información acerca de un tema, se han considerado diferentes factores como la saturación de las fuentes, redundancia de la información, imposibilidad de avance y principalmente la relevancia global de la información que se aporta en el total de la investigación.

Como se recogía con anterioridad, los primeros temas que aborda la investigación, tratan de definir un marco general, que permita conocer la evolución del circo en nuestro país, para poder comprender su historia y tomar posteriormente decisiones argumentadas.

Al igual que el análisis de imágenes, la *indagación sistemática en la red*, ha sido otro de los elementos clave de la metodología seguida.

Dada la diversificación de fuentes y especificidad de las mismas, la necesidad de recabar información de diversos lugares del mundo o de la geografía española y el no disponer de bibliografía de referencia, me han llevado a encontrar en la red un aliado inestimable para la búsqueda de información.

Como se señaló anteriormente, para que estas fuentes tuviesen mayor fiabilidad, se ha partido de documentos digitales recogidos en páginas de instituciones públicas o privadas relacionadas con el tema en cuestión, así como de publicaciones on-line o en soporte papel, que han sido digitalizadas y abiertas a los usuarios a través de diferentes servidores, pudiendo acceder tanto a libros reconocidos como *Introducción a la Investigación Cualitativa* de U. Flick, o algunos más específicos como *La historia del circo* de Beatriz Seibel o el *Diccionario Akal de Teatro* de Manuel Gómez García.

Unido a ello y a la cantidad de imágenes a las que se ha tenido acceso, que como ya se recogió anteriormente, han aportado una inestimable información, la red ha favorecido la consulta de artículos de prensa, cuya hemeroteca ha sido digitalizada, al igual que ocurre con algunos valiosos documentos virtuales de La Biblioteca Nacional o la Generalitat de Cataluña, haciendo especial mención al trabajo realizado por este último organismo, que ha puesto a disposición de los usuarios revistas especializadas de circo, publicadas mensualmente desde el año 1956 hasta 1961.

Este trabajo de indagación sistemática en la red ha posibilitado ampliar los elementos de referencia, buscando cualquier dato que fuese relevante, aportara información o pudiera ayudar a continuar el rastreo, recurriendo a diferentes soportes audiovisuales como documentales, entrevistas radiofónicas o debates de expertos, donde el material disponible para consulta, escucha, visualización y descarga de la página de Radio Televisión Española y Radio Nacional de España, ha sido un interesante recurso para la investigación, ya que recogía sucesos acontecidos en los últimos cincuenta años.

De este modo, a través de esta indagación multidireccional con un punto de referencia común y la búsqueda de evidencias convergentes en las diferentes fuentes, he logrado contrastar datos e informaciones e ir construyendo el discurso teórico del trabajo de investigación con el adecuado grado de credibilidad.

El partir de esta diversificación y singularidad de las fuentes implicaba un proceso de análisis de contenido amplio, flexible, generando una estructura base de conocimientos mínimos a incluir, pero abierto a posibles hallazgos que repercutieran positivamente en el global de materiales elaborados.

Algunas de las dimensiones consideradas dentro del análisis de contenidos han sido entre otras, nombres de artistas reconocidos en diferentes disciplinas circenses, Premios Nacionales de Circo, artistas desconocidos, empresarios, fechas significativas, acontecimientos históricos o anecdótico y curiosidades de la vida bajo la carpa, entre otros aspectos que permitieron conformar y estructurar una realidad compleja.

B. PROCEDIMIENTO: ENTREVISTA

Las sesiones de trabajo con el informante clave, se han desarrollado en la propia escuela de circo, en unos carrromatos que rodean la carpa central, que permiten impregnarse del ambiente de circo, más allá del propio discurso verbal.

Se han realizado diferentes *entrevistas biográficas*, semiabiertas, como caracterizan Bolívar, Domingo y Fernández (2001), donde he podido contrastar puntos de vista e información referida a la investigación, a partir de la cual he ido redirigiendo la propuesta hasta adaptarla a lo que consideraba más adecuado para fundamentar el posterior trabajo de tesis.

Estas entrevistas, a modo de diálogo, cuya estructura básica se ha recogido en puntos anteriores, me han permitido entrar progresivamente en el cuerpo de la investigación, ampliar puntos de referencia y acceder a materiales específicos existentes que daban respuesta a las cuestiones planteadas, muchos de ellos, pertenecientes a estudios o documentos internos de otras escuelas o asociaciones, que me han abierto nuevos caminos a seguir, conociendo fortalezas y debilidades de la situación actual del circo y más exactamente de la formación circense, buscando continuamente espacios en blanco sobre los que realizar aportaciones.

Dada la gran cantidad de información que se manejaba durante las entrevistas con el informante clave, estas han sido grabadas con el consentimiento expreso del informante, para poder recuperar datos que pudieran resultar de interés para la investigación. Al mismo tiempo, el no tener que realizar anotaciones durante el proceso hacía más fluido y continuo el discurso.

Para su realización se ha tenido en cuenta aportaciones de autores como Kvale (2011), que definen múltiples aspectos a considerar a la hora de realizar estas entrevistas como aspectos éticos, de diseño y estructuración previa, tipo de preguntas, análisis o evaluación, entre otros. Las entrevistas realizadas no han sido transcritas como material de la investigación (aunque sí han sido recogidas en archivo sonoro adjunto a este trabajo para su consulta en el caso que se considere necesario), ya que desde el primer momento no se pretendía la obtención de datos específicos para la elaboración de teoría o análisis, sino se buscaba acceder a información general que sirviese de guía y referencia al investigador para validar los procesos seguidos, orientar y proyectar nuevas líneas de trabajo y sobre todo acceder a material bibliográfico específico, al cual hubiese sido imposible acceder de otro modo y conocer de manera directa y actualizada

los pasos que se iban dando en el panorama nacional e internacional respecto al tema en cuestión.

C. PROCEDIMIENTO: CUESTIONARIOS

Con el objetivo de conocer las opiniones de los estudiantes de las escuelas de circo de nuestro país acerca de las materias que se impartían en los diferentes planes de estudios, la adecuación a sus intereses y expectativas laborales y su prioridad respecto a un hipotético itinerario oficial de estudios en este ámbito se realizaron unos cuestionarios para recoger y analizar sus puntos de vista.

Para el diseño de dichos cuestionarios, se realizó un análisis previo de los programas formativos de circo que se imparten en las tres escuelas nacionales miembros de la FEFPAC (Federación Española de Formación Profesional en las Artes del Circo), de reconocido prestigio nacional e internacional y con planes de estudios consolidados dentro del marco europeo. En este trabajo se recopiló información acerca de las materias que aparecían en sus programas de forma explícita y de aquellas que lo hacían incluidas en otras asignaturas. Partiendo de la organización general de las tres escuelas, se organizaron en diferentes bloques temáticos, en los que se agrupaban todas las asignaturas.

Tras estructurar y diseñar los cuestionarios, fueron entregados a los equipos pedagógicos de las distintas escuelas para que realizasen una revisión y aportasen de forma fundamentada las propuestas de mejora que considerasen, definiéndose finalmente un modelo adaptado a la realidad de la formación circense nacional, que diese respuesta a los objetivos marcados inicialmente. Del mismo modo, a lo largo de todo el proceso de elaboración, se contó con el apoyo de personal del ámbito universitario experto en el terreno de la investigación, que asesoró en su estructuración.

El cuestionario quedó formado mayoritariamente por preguntas de carácter cerrado, donde los participantes debían en algunos casos elegir entre dos opciones de respuesta (únicas posibilidades de respuesta en la práctica) o en otros, dar una respuesta numérica en un rango del 1 al 4.

En la mayoría de los casos, para una misma cuestión se planteaban tres preguntas a resolver de forma ordenada. Dependiendo de las respuestas de cada una de ellas, se podía seguir avanzando en la respuesta o no. A modo de aclaración, recogeremos un ejemplo:

Al alumnado de las escuelas se le preguntaba si consideraban que una asignatura debería estar incluida en un plan de estudios de circo, en el caso de considerar que sí, se le abría una nueva pregunta donde tenía que optar por si esta materia tenía que ser impartida, según su opinión, de forma obligatoria u optativa. Si el alumno hubiese optado inicialmente por no incluir la materia en el plan de estudios, esta segunda pregunta, no necesitaba respuesta, ya que no existiría la posibilidad.

Los datos obtenidos, eran principalmente de carácter cuantitativo, ya que se buscaba la comparación de las respuestas para llegar a definir opiniones mayoritarias respecto al objeto de análisis.

Además de la información incluida, se tuvieron en cuenta aspectos de formato, tomando como referencia a autores como Cea (2001), que realiza minuciosas orientaciones acerca de cómo formular las preguntas, su disposición en el cuestionario o su codificación, entre otras aportaciones.

Con el cuestionario definitivo, se visitó las escuelas, explicando a miembros del equipo directivo (Dirección y Jefatura de estudios) la estructura del mismo. Su diseño claro, simplificado, concreto y cómodo de responder, facilitó que en dos de las tres escuelas decidieran asumir la

responsabilidad de su administración al alumnado en el espacio temporal más adecuado dentro de su rutina de trabajo. En otra de ellas se realizó con la supervisión de la jefatura de estudios y con la presencia del investigador, para resolver cualquier duda que pudiera surgir, no encontrando ninguna dificultad o cuestión a resolver.

El cuestionario se completó a lo largo del tercer trimestre, considerando que en este periodo todo ellos habían desarrollado un tramo formativo suficiente para conocer las materias que se impartían, aunque aparecieron algunos condicionantes que disminuyeron el grado de participación ya que, de un número aproximado de noventa personas que asistían a la formación en las tres escuelas, algunos de ellos, dada la cercanía del periodo estival, se habían incorporado a trabajos relacionados con su formación circense, bien como artistas en compañías existentes o en espectáculos de producción propia, pasando por trabajos para parques temáticos o cruceros.

VI.6. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

A. ANÁLISIS. FUENTES DOCUMENTALES

Para el análisis de la información recopilada desde las distintas fuentes, ha sido una constante tener en cuenta los elementos que dieran respuesta a nuestros objetivos de estudio, centrando nuestra atención en conceptos clave, dimensiones e indicadores que contribuyeran a su clarificación.

Con todo lo anterior, podemos considerar que se ha seguido un *proceso de bola de nieve*, no en lo referido a la selección de personas para el estudio, sino al proceso de búsqueda de información, que se iba regenerando y ampliando por sí mismo, proporcionando, de forma conjunta a la investigación, nuevas pistas o elementos de estudio con los que conformar el cuerpo teórico.

Para los diferentes temas abordados en la primera parte de la investigación, se han ido definiendo cada uno de estos aspectos, pensando siempre en el resultado global del trabajo, centrando la atención en elementos tales como fechas y sucesos significativos, personajes y circos relevantes, técnicas circenses peculiares, características o diferenciadoras entre países, tradición histórica del circo en una cultura concreta o intercambios artísticos entre países.

Igualmente, se ha dado especial importancia a hitos relevantes en el desarrollo general del circo, como la incursión de aspectos de marketing en la gestión empresarial de los espectáculos o la incorporación de la carpa como espacio escénico móvil e itinerante, que ha permitido a grandes y pequeñas compañías recorrer todo el mundo.

Para completar de algún modo, la idea que quiero expresar, podría incluir la aportación que realizan Báez y de Tudela (2007), en relación a la concepción epistemológica del término investigar y que considero recogen la idea básica del proceso seguido.

De manera general podemos afirmar, que investigar es seguir la pista, seguir la huella, el rastro. En nuestro caso, este seguir la pista, lógicamente, es para tratar de averiguar algo sobre lo que no se tiene el conocimiento suficiente. Y posee un valor puramente instrumental: se hace para buscar informaciones que contribuyan a encontrar las soluciones a problemas que presentan las organizaciones. (Báez y de Tudela, 2007,p. 35)

Dentro de estos procesos de búsqueda de datos, especialmente en un tema de estudio tan amplio como desestructurado como el que nos ocupa, en cuanto a la información disponible, resulta necesario tener clara, la amplitud y profundidad con la que se va a abordar, al igual que sucede con los propósitos de muestreo.

Es fundamental conocer como investigador hasta qué punto y sobre qué campo de análisis se va a indagar y qué elementos serán necesarios tratar,

pues serán estos, en mi caso particular, los que acaben configurando cada uno de los capítulos de la investigación. La delimitación de elementos de búsqueda, nos permite no caer en un proceso de análisis ilimitado que pudiese acabar sin dar una respuesta funcional a los objetivos marcados.

Con estas referencias, se ha pensado siempre en el objetivo final de la investigación y el conjunto global del material a elaborar, pensando en un todo consistente, como construcción de cada una de las partes.

Recogiendo las ideas de Flick (2007), deberemos intentar cubrir un campo lo más amplio posible, pero realizando un análisis profundo.

Además de la búsqueda de información en diferentes tipos de documentos (bibliografía, soporte on line, revistas especializadas, hemeroteca,...), como se señalaba anteriormente, la consulta de imágenes han tenido un peso importante en la investigación.

Reiteraríamos aquí la idea señalada anteriormente de que el análisis de imágenes no se ha afrontado desde un perfil interpretativo, sino extrayendo datos objetivos que se aparecían en ellas. A modo de ejemplo, en el capítulo dedicado a los teatro circos, poder disponer de imágenes de los espacios escénicos a través de fotografías, postales, imágenes en prensa o diseño de planos, posibilitaba la reconstrucción y descripción del edificio en un periodo concreto, pudiendo observar en algunos casos, si existía constancia visual de diferentes épocas, los cambios experimentados.

En otros capítulos relacionados con la historia del circo en el mundo y con artistas y empresarios circenses de nuestro país, la revisión de programas de mano, entradas y cartelera, nos ha posibilitado realizar una reconstrucción histórica. Analizando su diseño, el uso de colores, la grafía del texto, la aparición de imágenes de animales, de artistas reconocidos,

incluso el propio tamaño del cartel, entre otros aspectos, nos permitía poder saber la tendencia empresarial del circo, especialmente, si se perseguía una estética estadounidense tras la influencia del marketing o se trataba de un circo de carácter más familiar. Este aspecto, se podía observar igualmente, analizando los artistas que aparecían en su programas, los empresarios que gestionaban el circo, los lugares que visitaban en su giras (zonas concretas de España, todo el país o recorridos internacional europeos o intercontinentales).

Unido a lo anterior, en la reconstrucción bibliográfica de la vida de algunos artistas, las imágenes personales y de archivo, han resultado de apoyo para la elaboración del material resultante.

Estos serían pues, entre otros, algunos de los aspectos que nos ha facilitado el análisis de imágenes, considerando que el tratamiento que se ha realizado de la información, tenían un alto grado de veracidad u objetividad al recoger datos tangibles y por tanto comunes en caso de revisión de los mismos.

B. ENTREVISTA Y SISTEMAS CONVERSACIONALES

Las entrevistas con el informante, se realizaron con la periodicidad que demandaba la propia investigación. Más que solicitar datos específicos, que de algún modo podían haber sido parcializados por la propia opinión, se desarrollaban aspectos generales del propio proceso de búsqueda, permitiendo en la interacción con el informante, tener acceso a otras fuentes de información, que por la especificidad de las mismas no hubiese sido posible obtener de otro modo.

Como ejemplo, algunos de los documentos aportados por el informante clave pertenecían a la FEDEC (Federación Europea de escuelas de Circo),

organismo del cual era miembro del equipo directivo y en los que se recogían las aportaciones de escuelas de distintos países del mundo, algunos de estos documentos no publicados.

Por otro lado, el informante facilitaba el acceso a bibliografía especializada bien por préstamo directo de material personal de archivo o aportando datos acerca de la existencia de estos materiales y la forma de conseguirlos.

Dada la relevancia del informante clave y su perfil desinteresado a la hora de compartir la información, se disponía de datos actualizados de todo lo que estaba sucediendo en torno a la formación circense tanto en el ámbito nacional como internacional.

Podemos considerar pues, que el informante clave ha sido una guía continua sobre la que ir reconduciendo la investigación, posibilitando abrir progresivamente nuevos cauces de acceso a datos sobre los que basar y fundamentar el trabajo.

Como ampliación a las aportaciones del informante clave, las opiniones recogidas a través de los sistemas conversacionales, posibilitaban contextualizar la realidad del circo desde diferentes puntos de vista.

Al igual que sucedía con las entrevistas, no se pretendía extraer información para la elaboración de un cuerpo teórico, ni material para dar respuestas a los problemas de investigación, sino profundizar de forma directa en un sector desconocido para la sociedad y con cierto hermetismo al desarrollarse en ámbitos minoritarios. Por tanto, para ninguno de los dos instrumentos se ha procedido a la fase reducción de la información a través del análisis de contenido (Tesch, 1990). Como ya aclaramos en un apartado anterior, se trata de recopilar información que alumbre otros procesos de intervención en la investigación global.

Estas conversaciones resultaban un medio valisísimo para acceder al ámbito circense, conocer opiniones personales, puntos de vista, cómo era su día a día y poder de este modo conocer de primera mano el contexto en el que se desarrolla su labor profesional.

C. ANÁLISIS: CUESTIONARIOS

La información recogida con los cuestionarios fue sometida a tratamiento estadístico con el programa “Statistical Package for the Social Sciences” (SPSS), v20. Aplicamos estadística descriptiva, pues para nuestro objetivo de investigación, era la que procedía y calculamos la media, la mediana, la desviación típica, las frecuencias y porcentajes de cada variable tanto para describir la muestra como para obtener una visión de global de los datos y su forma de distribución.

VI.7 CRITERIOS DE RIGOR EN LA INVESTIGACIÓN

En cuanto a los criterios de rigor ético, los hemos considerado. Todos los participantes en la investigación siempre han estado informados del proceso y fase en la que colaboraban. Y fueron conocedores de los fines que tendrían la recogida de información y la participación en la investigación.

Por otro lado, sobre los criterios de rigor científico, como reconocen algunos autores como Albert (2006) a pesar de la dilatada historia de la investigación cualitativa dentro de las ciencias sociales, parece que hay algunos aspectos que no están completamente asumidos, siendo uno de ellos la credibilidad de los métodos cualitativos.

En muchas ocasiones, utilizamos el término validez, como línea que define la legitimidad de la investigación, a pesar de ser un concepto que ha ido reformulándose según la evolución de la propia investigación cualitativa.

Erickson (1986) y Zabala (1991) (en Anguera, 2010, p.520) señalan diversos marcos de exigencia respecto a las condiciones de legitimidad metodológica. Por una parte, plantean la *validez semántica*, que hace referencia a la *representatividad, relevancia y plausibilidad* de los datos, lo que implicaría una correcta contextualización, la identificación de las diversas perspectivas de significación y la constatación objetiva de los sucesos presentados. Para ello, se propone grosso modo, distintas condiciones como la ampliación del contexto de análisis, para permitir así la inclusión de todas las variables realizando triangulación entre distintas modalidades de recogidas de datos para complementar las posibles carencias de cada una de ellas. La descripción del proceso seguido, sería otra de las propuestas a realizar. Partiendo de la valoración inicial de la investigación cualitativa como poco estandarizada en cuanto a sus procesos y su carácter deliberativo, concretar cómo se planificó y desarrolló cada uno de los pasos tomados, puede ayudar a comprender, valorar y ser replicados en otros contextos. Por último, respecto a la validez semántica, se plantea la necesidad de configurar la investigación como un proceso de búsqueda deliberativa, donde la simplificación de la información no implique una pérdida de datos relevantes.

Estos mismos autores hacen referencia a la *validez hermenéutica de la investigación*, en relación con la *fundamentación teórica de la investigación y de los análisis e interpretaciones que incluye*, algo que sin duda dotará de mayor solidez a las interpretaciones que se realicen, basadas en preconcepciones existentes que se pueden ir modificando y ampliando en cada nuevo proceso de conocimiento.

Finalmente, en la *validez pragmática*, se incluyen esencialmente las cuestiones referidas a las condiciones metodológicas, optimización de los procesos que se estudian y salvaguarda de los derechos de las personas participantes en la investigación.

En esta línea Gimeno y Pérez (1989) y Albert (2006) recogen y desarrollan las aportaciones de Guba y Lincoln, donde señalan cuatro aspectos a tener en cuenta respecto al rigor en la investigación cualitativa, *valor de la verdad o credibilidad, aplicabilidad-transferibilidad, consistencia-dependencia y neutralidad-confirmación*.

Abordándolos de forma específica, encontramos el *valor de la verdad o credibilidad*, entendida como el isomorfismo de los datos recogidos y la realidad, lo que persigue demostrar la pertinencia y exactitud de la investigación, realizando comprobaciones continuas de los datos. Para ello se puede recurrir a técnicas como la *observación persistente, la triangulación (de tiempo, de espacio, de teorías, de investigadores, metodológicas o de datos entre otras), el juicio crítico de colegas, la recogida de material de adecuación referencial o las comprobaciones con los participantes*. Albert (2006)

En la investigación que nos ocupa, como ya se ha demostrado en los puntos anteriores, los datos aportados recogidos de las múltiples fuentes documentales consultadas, guardan una coincidencia argumental, lo que permite confirmar su veracidad. La *triangulación* continua de estos datos obtenidos por diferentes procedimientos, junto con el *juicio crítico de especialistas* como el informante clave o las aportaciones extraídas de la realidad práctica a través de los sistemas conversacionales con agentes del sector, han constituido un cuerpo teórico sólido sobre el que fundamentar el trabajo.

A lo anterior, se incluiría el proceso seguido en relación con la *recogida de material de adecuación referencial*, existiendo diversos soportes como vídeos, grabaciones de audio, imágenes o fotografías, para constatar los descubrimientos e interpretaciones realizadas.

Por otro lado, encontraríamos el *criterio de transferencia*, el cual hace referencia a la posibilidad de aplicación de los descubrimientos en otros contextos. Partiendo de los planteamientos de Cronbach (Gimeno y Pérez, 1989) en los que considera que en este tipo de investigaciones la generalizaciones no son posibles ya que los fenómenos están directamente relacionados al momento y el contexto en el que se desarrollan, sí se pueden utilizar técnicas como el *muestreo teórico*, que busca recoger la mayor información posible que permita comparar escenarios para definir aspectos comunes y específicos de cada uno de ellos.

En este sentido, se ha contado con el mayor número de fuentes de información posible (publicaciones, actas, estudios, prensa, hemeroteca, informes, documentos legislativos, consultas on line, material audiovisual,...), intentando con ello, recabar gran cantidad de datos de calidad y significatividad, definiendo claramente los procesos seguidos para su obtención. Igualmente, salvando las limitaciones señaladas por Cronbach respecto a la influencia del momento y contexto exacto en cuanto a los fenómenos analizados, la descripción exhaustiva de los escenarios de intervención, podría ayudar al proceso de trasferibilidad adecuándolo a las distintas situaciones posibles.

Como tercer criterio señalado por Guba y Lincoln encontraríamos el de *consistencia o dependencia*, que hace referencia al grado en el que se volverían a dar los resultados en caso de repetir la investigación. Se partiría del hecho de que los instrumentos deben producir resultados estables y significativos, existiendo inevitablemente una parte de inestabilidad al tratar con elementos de una realidad dinámica, cambiante, debiendo crear estrategias que permitan la explicación de estos cambios.

Para ello, en la investigación cualitativa se puede recurrir a estrategias como el *establecimiento de pistas de revisión*, *la auditoría de dependencia*, *la réplica paso a paso* o *los métodos solapados*.

Respecto a este criterio, los pasos seguidos a lo largo de esta investigación, señalados a lo largo de todo el capítulo, nos pueden confirmar de algún modo la consecución de este valor de consistencia. Además de la exposición de los procesos de decisión seguidos en la elaboración de teorías y supuestos que han guiado dichas decisiones, se han identificado y descrito las técnicas y procedimientos de análisis y recogidas de datos empleadas y se ha mostrado minuciosamente los escenarios y características de los participantes.

Finalmente, el último de los criterios recogidos, sería el de *neutralidad o confirmación*, que en el caso de la investigación cualitativa recae no en la neutralidad del investigador o de sus métodos, sino en la confirmabilidad de los datos producidos. A través de *auditoría de confirmabilidad*, donde un auditor externo analiza la correspondencia entre información, interpretación y conclusiones, el uso de *descriptores de baja frecuencia* (registro precisos del fenómeno) o *ejercicios de reflexión* que muestren los supuestos epistemológicos sobre los que se basa la investigación, se pretende alcanzar esta neutralidad.

En este caso, el uso de grabaciones de las entrevistas con el informante clave cuya autorización queda recogida en la propia grabación, el uso de cuestionarios que voluntariamente y de forma anónima se realizaron entre el alumnado de las escuelas y la reflexión sobre citas directas de otros materiales bibliográficos, garantiza la neutralidad de los resultados de la investigación y los datos que en ella aparecen.

Para concluir, de un modo más general, se especifican algunos de los aspectos tenidos en cuenta respecto al rigor de la investigación, que refuerzan lo expuesto anteriormente e incluyen referencia a criterios seguidos en el análisis de datos de los cuestionarios.

Dada la peculiaridad de la temática y fuentes de información a las que se ha recurrido, se ha realizado una continua triangulación para lograr validez, confiabilidad y credibilidad tanto de los datos recogidos, como del material resultante. Podemos hablar de triangulación secuencial, recogiendo la definición de Morse quien señala que “se habla de triangulación secuencial cuando los resultados de una estrategia de obtención de datos son esenciales para planificar o llevar a cabo el siguiente; es decir, uno precede o sigue al otro” (Morse, 1991, p.120)

Este proceso nos lleva a la triangulación de datos donde, a partir de la variedad de fuentes, información o informantes, respecto a un determinado problema o hecho, se busca la concordancia o discrepancia de las fuentes para llegar a un consenso.

Señalaría también, dentro de los diferentes tipos de triangulación, la metodológica y especialmente la dialéctica (Cohen y Manion, 2002; Colás y Buendía, 1992; Flick, 2004; Johnstone, 2004), que me ha permitido ir contrastando continuamente los avances y hallazgos realizados desde un planteamiento historiográfico, con el intercambio de información con el informante clave, a través de entrevistas abiertas, las cuales, dado su conocimiento, prestigio y dominio de la temática, han posibilitado una validación continua del proceso y dotar a los materiales resultantes de un sentido funcional.

En una investigación atípica, en un tema minoritario o con grandes espacios en blanco, resulta necesario idear formas creativas de búsqueda de la

información que puedan seguir la rigurosidad de los procesos de investigación, pero adaptándolas a las necesidades y limitaciones de la cuestión de estudio. Como ejemplo, puedo citar la revisión inicial que se realizó de fuentes como Eric o Teseo, encontrando poco material real, que pudiera analizarse para la búsqueda de nueva información, algo que no suele ocurrir con otros temas que se encuentran más incorporados en temáticas de estudio.

De forma general, se han seguido procesos propios de historiografía, como son la recogida de datos, evaluación e interpretación, elementos necesarios para comprender hechos del pasado y actuales y tomar decisiones a partir de ellos, considerando al mismo tiempo el contexto. De forma conjunta se han desarrollado otros propios de las ciencias sociales, más habituales en las investigaciones cualitativas.

En todo momento, se ha perseguido alcanzar criterios objetivos de credibilidad, determinados en gran medida por los procesos de triangulación y fiabilidad y el prestigio de las fuentes que mayoritariamente se han utilizado.

Igualmente, la cantidad de información cotejada ha permitido comparar, examinar, ver correspondencias y llegar a conclusiones transferibles a otros contextos, pudiendo ser tratados en mayor o menor medida en otras situaciones, aportando, al mismo tiempo, nuevos datos que han enriquecido la propia búsqueda con el adecuado grado de dependencia, pudiendo afirmar que en caso de realizarse una replica de la investigación, se obtendrían los mismos resultados, los cuales podrían ser ampliados y mejorados, pero no negados.

Centrándonos en el proceso de cuestionario, junto a los aspectos referidos en cuanto a su elaboración y diseño, referir su fiabilidad a través de la

consistencia interna calculada con el coeficiente de Alpha de Cronbach global, en el que se incluían todas las variables de información.

Podemos decir, que la validez de un instrumento se refiere al grado en que el instrumento mide aquello que pretende medir. Recurrimos a la validación de jueces (Cohen y Manion, 2002; McMillan y Schumacher, 2005), entre los que se encontraron dos profesores titulares y expertos en metodología de investigación pertenecientes a la Universidad de Granada, un docente del sistema público de niveles no universitarios y los tres equipos directivos de las escuelas de circo nacionales concedores del sector, quienes valoraron el instrumento. Las modificaciones que apuntaron fueron desde un punto de vista formal, pero no modificaron el fondo de las cuestiones.

Por otra parte, la fiabilidad del instrumento, siguiendo a Bisquerra (1987) ha sido calculada aplicando el Alpha de Cronbach. Se obtuvo un coeficiente de 0.82 que nos informaba que el cuestionario era fiable, pues alcanzando un valor superior a 0.70, en palabra de McMillan y Schumacher (2005) un instrumento es fiable de forma satisfactoria.

CAPÍTULO VII

RESULTADOS

VII.1. RESULTADOS

VII. 1.1. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE LAS FUENTES DOCUMENTALES

Los resultados del análisis de las fuentes documentales, constituyen los cuatro primeros capítulos de esta investigación. Se han presentado inicialmente dentro de una estructura lógica que permitiese justificar la importancia y relevancia del tema así como para que sirviesen de cuerpo teórico sobre el que fundamentar este trabajo.

Como se ha señalado anteriormente, no existían documentos de referencia abordados desde el ámbito académico y de la investigación, por lo que el material generado, se convierte en sí mismo en la base teórica de esta y otras investigaciones que se pudieran desarrollar en el futuro sobre el tema en cuestión.

VII. 1.2. ANÁLISIS DE ENTREVISTAS Y SISTEMAS CONVERSACIONALES

El análisis de entrevistas y sistemas conversacionales, se mencionan en este apartado de resultados, si bien, no han sido tratados en ningún momento como tal, sino más bien, como elementos que servían de guía y motor para llegar a nuevos datos a través de diferentes vías. Las características de la formación circense y la idiosincrasia del circo y los profesionales que desarrollan su labor en este campo, obligaban a buscar cauces que permitiesen adentrarse en un peculiar mundo y acceder a información y documentación que de otro modo hubiese resultado mucho más complejo.

VII. 1. 3. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Antes de pasar a comentar los resultados de nuestro estudio, queremos aportar algunos datos. Tras el análisis de los documentos existentes en España sobre la formación circense así como de otros materiales de referencia en el ámbito internacional, la concreción de la metodología seguida en esta investigación y las reseñas históricas realizada de las tres escuelas que desarrollan programas de formación circense en nuestro país, se aborda también el análisis de datos recogidos en los cuestionarios realizados a los estudiantes de dichas escuelas, partiendo de una *comparativa de los planes de estudios* que se desarrollan en ellas, con la intención de ir señalando parámetros comunes que puedan definir el panorama nacional respecto a este ámbito.

Inicialmente son tres los aspectos generales comparados: la duración o cantidad de horas que comprende la formación, la cantidad económica en la que está valorada y las materias que la componen. En un segundo momento, también nos interesó comparar los datos sobre: la inclusión de las materias, su obligatoriedad y el número de créditos.

En primer lugar, realizada una media de horas de formación impartidas entre las tres escuelas, obtenemos un promedio de 2206h totales para los programas bienales, repartidas a su vez en 1063h para el primer curso y 1143 para el segundo. Sin embargo, es importante señalar que todas las escuelas coinciden en que el alumnado trabaja más tiempo del que aparece reflejado oficialmente en sus programas ya que resulta complejo cuantificar el tiempo dedicado que acarrearán entrenamientos personales, ensayos o montajes desarrollados en los tiempos de pista o sala abierta.

Por otra parte, el coste medio de esta formación para un alumnado nacional, quien en la actualidad no tiene acceso a ningún tipo de ayuda o beca para su formación, es de 6443 € repartidos estos en dos pagos: 3355€ para el primer

curso y 3088 para el segundo. Si a esta inversión añadimos el coste que, personalmente, puede suponer para aquellos que se encuentren fuera de su domicilio familiar (vivienda, alimentación, materiales, desplazamientos, etc.), la posibilidad de optar a estos estudios artísticos queda reducida sólo a aquellos jóvenes cuyas familias puedan realizar este significativo desembolso económico.

En otros casos, su posibilidad de estudios depende del ajuste de precios que puedan hacer las escuelas o la precariedad que estén dispuestos a soportar para adaptarse a los requerimientos precisados para hacer de su vocación personal una formación profesional. Pero las contrariedades no se encuentran sólo en el ámbito económico, la ausencia de un reconocimiento oficial una vez finalizados los estudios es otra de las grandes carencias de la formación circense que evidencia un agravio comparativo en relación con el resto de formación artísticas que sí se encuentran bajo el amparo estatal.

Por último, la comparativa entre las materias de formación que componen la programación de cada escuela muestra técnicas o contenidos coincidentes que permiten trazar una línea única marcada por los aspectos e intereses fundamentales de las escuelas de circo. Para el análisis de dichas materias se realizó un listado donde quedaban incluidas todas las recogidas por cada escuela y se les asignaron valores que definiesen la presencia en cada una de las programaciones con el fin de descubrir las coincidencias o divergencias. Así, los valores definidos para dicho análisis fueron: 0 para aquellas materias que no se desarrollan en las escuelas; 1 para aquellas que, a pesar de no aparecer específicamente en los programas de formación, sí son desarrolladas dentro de otro bloque o materia; 2 para las que sí estaban incluidas de forma específica.

Los resultados obtenidos indican que las materias cuya valoración se encuentre en un rango comprendido entre 5 -6 son las que más peso tienen en la formación ya que su valor indica la presencia específica en todas las programaciones. Sin embargo, esta inclinación de los datos podría llevar a conclusiones erróneas si se

entendiese que aquellas materias cuyo valor se encuentra entre 3-4 no tienen el mismo peso que las anteriores (valor entre 5-6) ya que el comportamiento de estos valores depende en algunas ocasiones de circunstancias concretas. Esto es, por ejemplo, lo que sucede en el caso de la Técnica de Trampolín que no se incluye en uno de los planes de estudios y cuyo valor de resultado no es tan alto (4) como el de otras a pesar de la constancia de la importancia por no disponer aquella escuela de los medios económicos suficientes para la adquisición del material (de coste muy elevado).

Para la concreción de cuestiones específicas como esta, una vez realizado el listado de materias, fue enviado a los responsables de las distintas escuelas de circo para que pudieran incluir aquellos aspectos que considerasen necesarios para la observación y análisis de cada una de sus realidades.

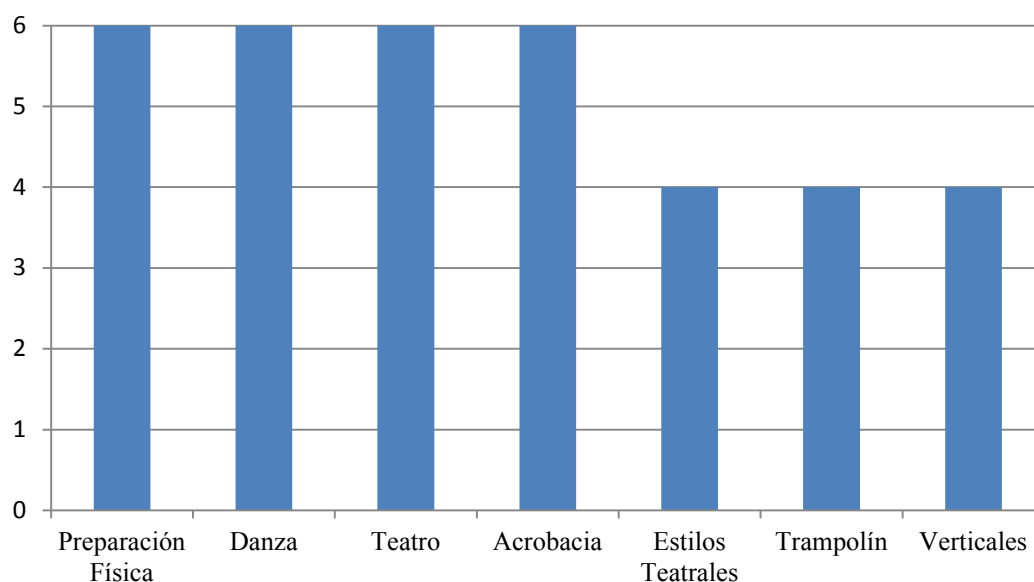
Los bloques generales de organización de materias recogidos en los planes de estudios sirvieron como estructura guía para definir un cuestionario sobre este mismo asunto que fue completado por el alumnado de las escuelas que más adelante será analizado.

Son siete bloques los que organizan las materias: Técnicas Básicas, Técnicas Circenses, Formación Pedagógica, Conocimientos Generales, Prácticas, Seminarios y Otros. El primero de ellos, las Técnicas Básicas incluye aquellas materias cuyos contenidos manifiestan conocimientos fundamentales para el desarrollo de la actividad circense. El segundo, de Técnicas Circenses tiene un carácter más específico de la formación y engloba contenidos concretos con un carácter más específico. Por otro lado, la Formación Pedagógica recoge materias con aspectos más pertinentes al formador de técnicas circenses. En el bloque de Conocimientos Generales se hace referencia a aquellos conocimientos complementarios que pueden ser de utilidad para el desarrollo profesional del alumnado. Finalmente el bloque denominado Prácticas recoge tanto la creación y presentación de espectáculos propios como la participación en otros

espectáculos. En Seminarios se tienen en cuenta todas las acciones formativas complementarias como Master Class o visitas, mientras que un último bloque denominado Otras se ocupa de algunas propuestas que aparecen en algunos de los planes de estudios en espacios menos relevantes y pueden considerarse complementarios a la cuestión formativa.

Los resultados del análisis de los planes de estudios muestran los siguientes datos referidos al primer bloque: **Técnicas Básicas** donde se incluyen las materias Preparación Física, Danza, Teatro, Acrobacia, Estilos Teatrales, Trampolín, Verticales.

Gráfico 14. Técnicas Básicas en los planes de estudios

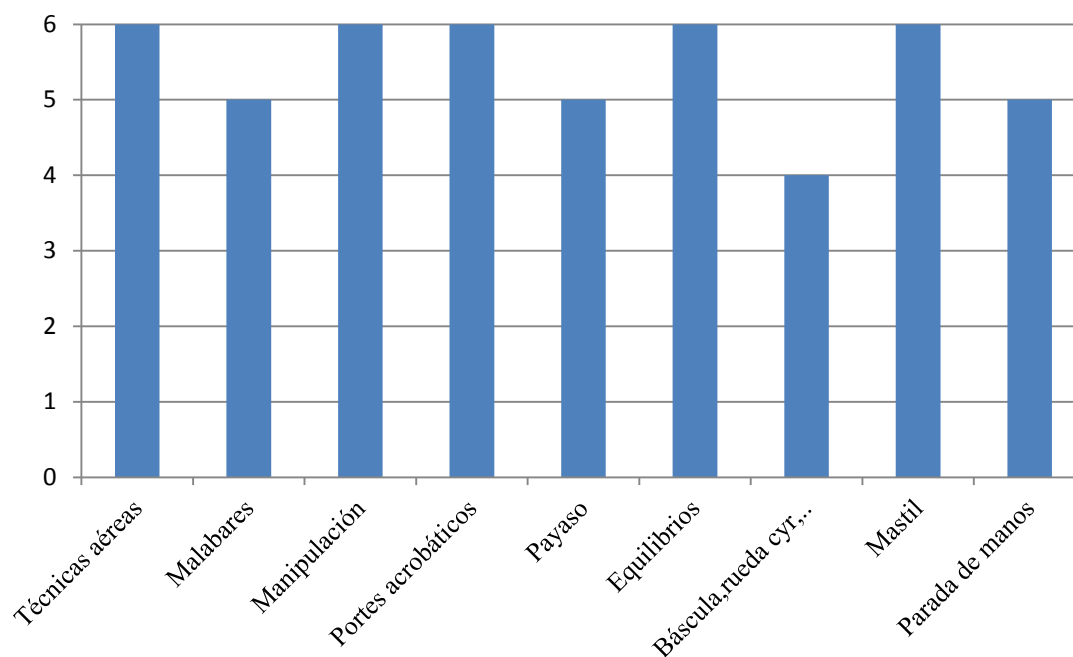


Valores por escuela: 0= materia no incluida, 1= materia incluida no específicamente, 2= materia incluida específicamente. Valores totales: 0-6

Las materias Preparación Física, como Danza, Teatro y Acrobacia ocupan un papel relevante en los tres planes de estudios mientras que Trampolín y Verticales, son incluidos en los programas de dos escuelas de forma específica y excluido por otra. Los motivos de esto, señalados con anterioridad, tienen su origen en la problemática económica de una de las escuelas. Además, cabe recordar que en todos los casos, como se muestra en el histórico de las escuelas, surgen como iniciativas de particulares o colectivos que tienen que correr con todos los gastos de instalación, materiales, mantenimiento..., lo cual hace

complicado en muchos casos desarrollar íntegramente el programa deseado. El caso de Estilos Teatrales es diferente. Esta vez sí se trata de un criterio artístico que hace que la materia se incluya explícitamente en el programa de una escuela y aparezca incluida como parte de otras materias en las otras dos.

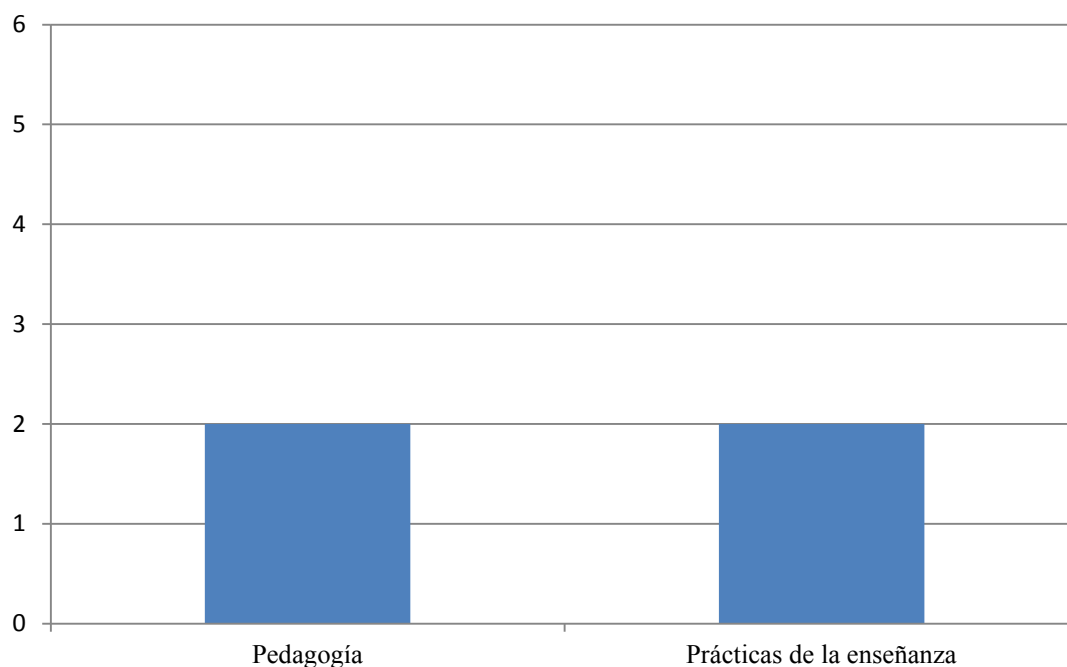
Gráfico 15. Técnicas Circenses en los planes de estudios



Valores por escuela: 0= materia no incluida, 1= materia incluida no específicamente, 2= materia incluida específicamente. Valores totales: 0-6

Las **Técnicas Circenses** la componen Técnicas Aéreas, Malabares, Manipulación, Portes Acrobáticos, Payaso, Equilibrios, Báscula, mástil, rueda Cyr, Mástil y Parada de Manos. En este caso los resultados son mayoritariamente homogéneos con valores comprendidos entre 5-6 en la mayoría de las materias. Las diferencias de valoración en este caso tienen más que ver con especificidades de la nomenclatura de la materia que de los propios contenidos en sí. El caso de Báscula, mástil y rueda Cyr sí puede considerarse diferente dado que son materias cuyos elementos no están disponibles en dos de las escuelas.

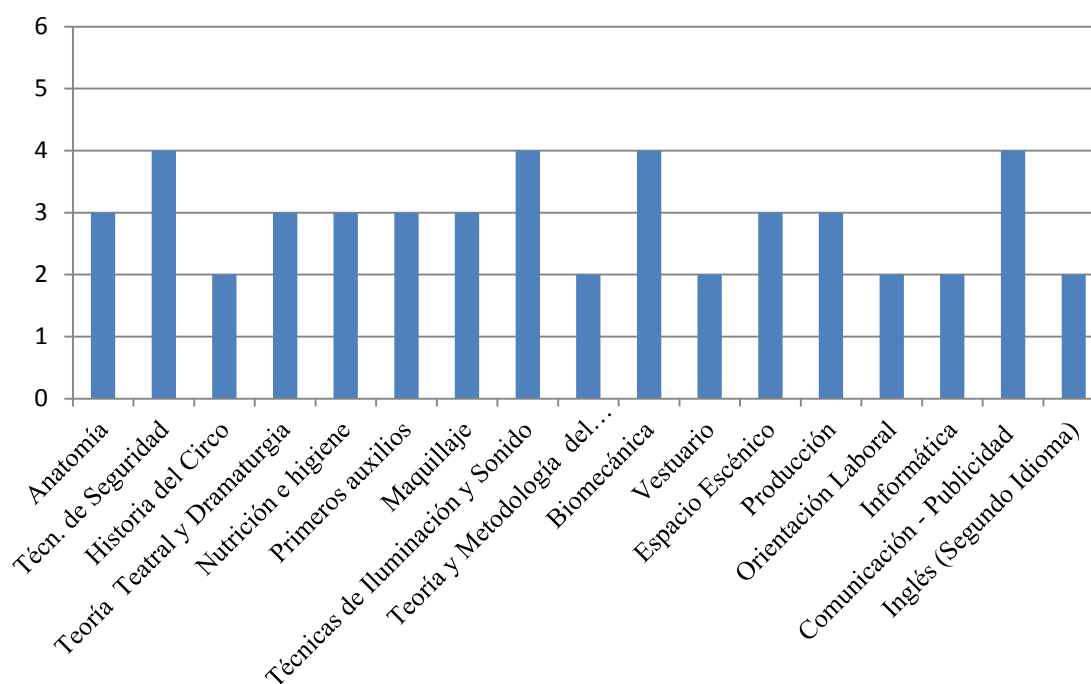
Gráfico 16. Formación Pedagógica en los planes de estudios



Valores por escuela: 0= materia no incluida, 1= materia incluida no específicamente, 2= materia incluida específicamente. Valores totales: 0-6

Respecto a la **Formación Pedagógica**, únicamente una escuela recoge materias referidas de forma explícita en su plan de estudios. Esta escuela ha participado durante algunos años en programas formativos dependientes de organismos públicos que han solicitado su inclusión. Igualmente, este tipo de materias posibilitan una formación paralela al propio desarrollo profesional que, tal y como se veía en los estudios internacionales, facilita en muchas ocasiones la incorporación en el mercado laboral, dentro de otras actividades relacionadas con el circo.

Gráfico 17. Conocimientos Generales en los planes de estudios

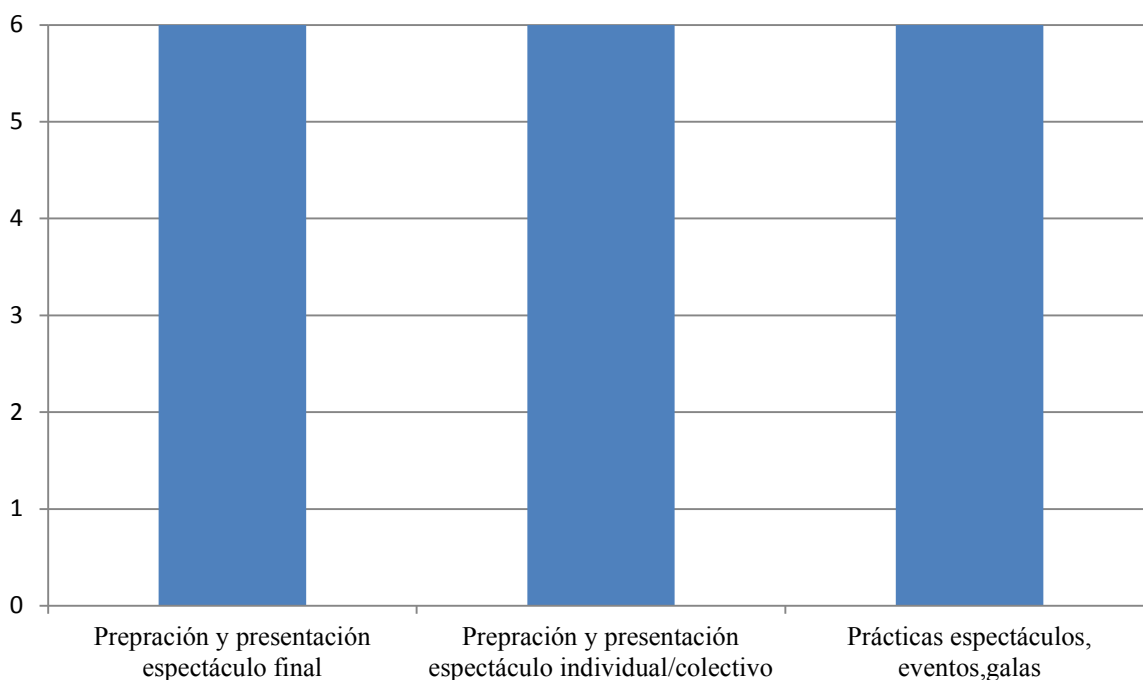


Valores por escuela: 0= materia no incluida, 1= materia incluida no específicamente, 2= materia incluida específicamente. Valores totales: 0-6

El bloque de **Conocimientos Generales** alberga mayor disparidad. Las materias que obtienen mayor valoración son Técnicas de Seguridad, Técnicas de Iluminación y sonido, Biomecánica y Comunicación y Publicidad. Todas ellas se imparten en las tres escuelas bien de forma específica o dentro de otras materias.

De las que logran una valoración media (3), Maquillaje y Espacio Escénico se desarrollan en los tres centros como parte de otras materias, siendo todas las demás desarrolladas únicamente en dos escuelas de las escuelas. Aquellas con valores más bajos- Teoría y Metodología del Entrenamiento y Vestuario- son desarrolladas dentro de otras materias en dos de las escuelas mientras que Historia del circo, Orientación laboral, Informática, Segundo idioma que se desarrollan únicamente en una de las escuelas.

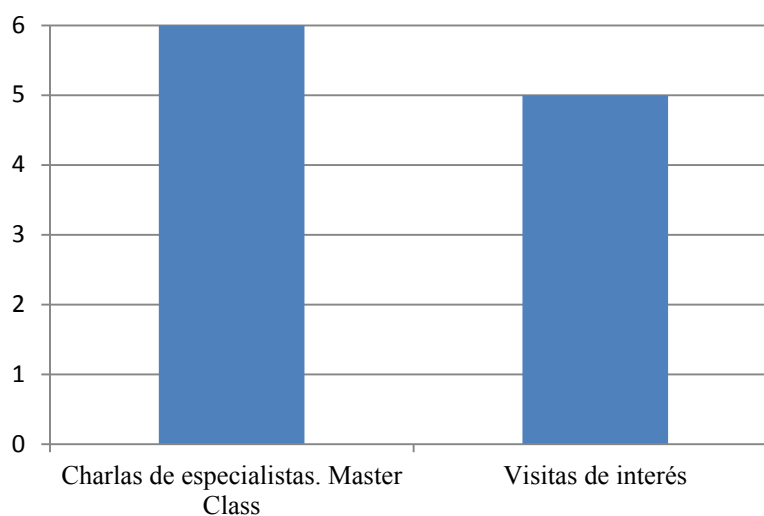
Gráfico 18. Conocimientos Generales en los planes de estudios



Valores por escuela: 0= materia no incluida, 1= materia incluida no específicamente, 2= materia incluida específicamente. Valores totales: 0-6

En relación a la realización de **Prácticas** todas escuelas dan resultados altos, siendo estas materias un elemento primordial en la formación artística de su alumnado, al igual que sucede con la realización de los seminarios: charlas por parte de especialistas, Master class, visitas de interés, etc. tienen una presencia similar en las tres escuelas.

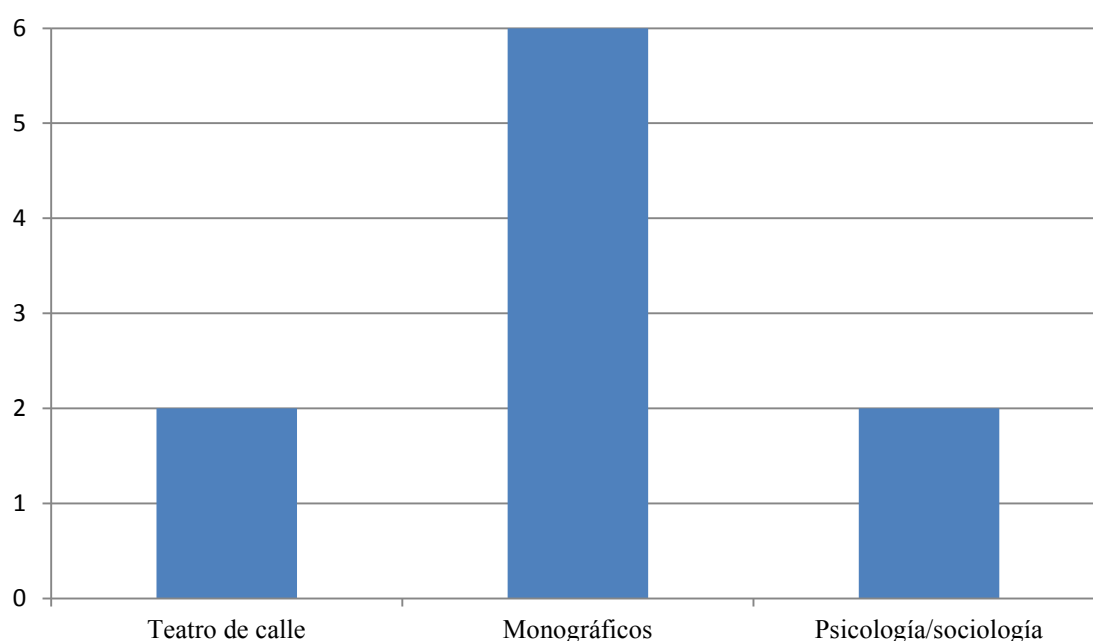
Gráfico 19. Seminarios en los planes de estudios



Valores por escuela: 0= materia no incluida, 1= materia incluida no específicamente, 2= materia incluida específicamente. Valores totales: 0-6

Por último, el bloque de materias **Otros** está confeccionado con elementos coincidentes de los programas formativos que aparecen fuera de las categorizaciones anteriores. Este sería el caso de Creación, Trabajo Personal, Pistas Abiertas y Ensayos, que tienen un peso importante en los planes de estudios. Otros como Teatro de Calle solo aparecen en uno de los planes de las escuelas mientras o Psicología o Sociología que son materias abordadas de forma transversal en una de las escuelas.

Gráfico 20. Otros en los planes de estudios



Valores por escuela: 0= materia no incluida, 1= materia incluida no específicamente, 2= materia incluida específicamente. Valores totales: 0-6

Así, del análisis de las tablas y datos anteriores nos invita a afirmar que existen grandes coincidencias en los distintos programas de formación circense especialmente en lo que se refiere a los bloques de Técnicas Básicas, Técnicas circenses y Prácticas y en acciones formativas tales como Creación, Trabajo Personal, Pistas abiertas y ensayos. En los casos en los que aparece algún tipo de diferencia se debe principalmente a la limitación económica de alguna escuela para poder adquirir el material necesario para su realización o las características del espacio, que necesita un acondicionamiento especial para según qué prácticas. Para comprender el peso otorgado al resto de materias, habría que

relacionarlos con el propio origen y evolución histórica de las escuelas, peculiaridades estas que definen de algún modo las características individuales de cada una de ellas y su forma de entender, no únicamente la formación, sino el desarrollo de futuros artistas y creadores de circo.

En un segundo momento, también con un análisis comparativo, nos referimos a la organización de los aprendizajes presentando los datos sobre la inclusión, la obligatoriedad y el número de créditos de las Técnicas Básicas, Técnicas Circenses, Formación Pedagógica, Conocimientos Generales, Prácticas, Seminarios y Otras asignaturas.

Se realizó durante el curso 2013-2014 un cuestionario que fue completado por el alumnado de primer y segundo año de las tres escuelas de formación circense que desarrollan programas bienales, todas ellas, miembros de las Federación Española de Formación Profesional en el Arte Circense (FEFPAC) y con una amplia experiencia en este campo.

Tomando como referencia el primer bloque del cuestionario referido a los aspectos personales de los sujetos y teniendo en cuenta las variables *sexo, edad, sector y tiempo de experiencia*, la observación de los datos responde con una participación de un 47% mujeres y el 53% restante hombres, variación que no supone un elemento condicionante de los resultados, de edades distribuidas similarmente en los porcentajes 56% de jóvenes de entre 15 y 25 años y el 44% entre 25 y 35 años, de los cuales un 70% se identifica únicamente como estudiante, el 22% como estudiante y artista, un 3% únicamente como artista y el 5% restante no contesta esta pregunta. Resulta significativo que un porcentaje del 25% se incluya en su perfil el rol de artista, bien porque de algún modo han actuado con otras compañías o bien de forma individual en pequeños espectáculos dejando constancia de ese sentido personal de identidad o convicción propia de que la formación va unida al carácter artístico y creativo. En lo que al tiempo de experiencia se refiere es significativo señalar que casi una

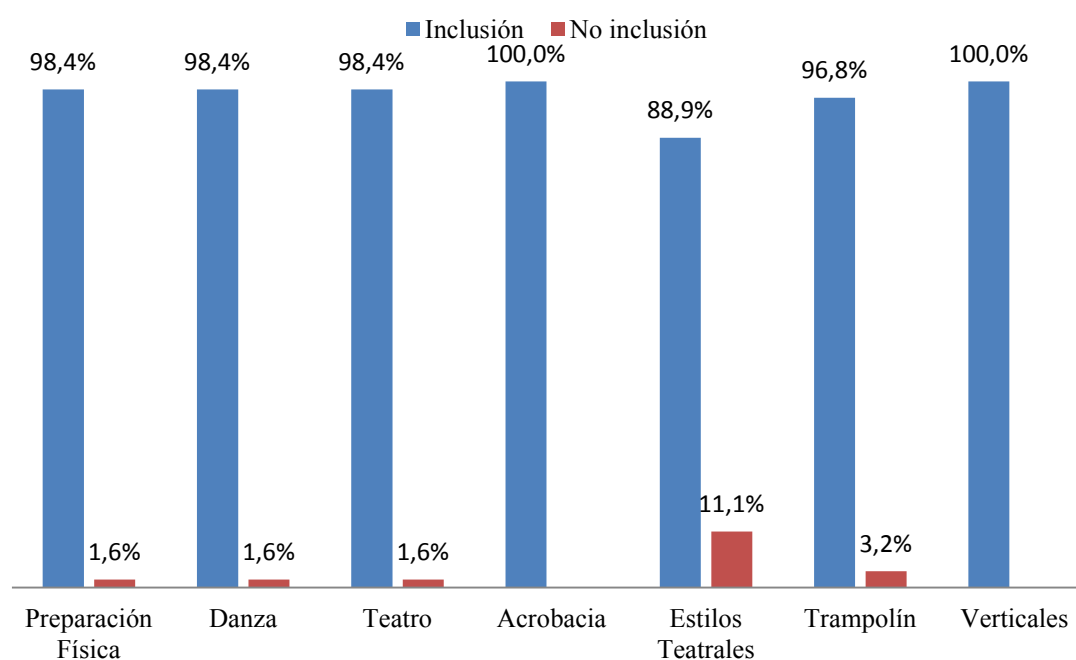
cuarta parte del alumnado indica contar con más de cinco años en los que ha desarrollado algún tipo de actividad relacionada con el sector circense lo que muestra una peculiar situación inicial de la formación en comparación con otras.

Hechas estas aclaraciones, pasamos a comentar la organización de los aprendizajes, es decir, su inclusión, su obligatoriedad y su peso:

TÉCNICAS BÁSICAS

Se puede observar una gran coincidencia de los resultados, especialmente en lo relacionado con la necesidad de inclusión de las materias recogidas dentro de este ámbito en su formación.

Gráfico 21. Inclusión Técnicas Básicas



El menor porcentaje obtenido corresponde a la materia Estilo Teatrales y lo hace con un 88,9% de alumnos que consideran necesaria su inclusión en la formación de circo. El resto de materias rozan el valor absoluto con porcentajes entre el 96,8% y el 98,4%, siendo Acrobacia y Verticales las que obtienen un 100% de aceptación por parte de los alumnos en su inclusión en los planes de formación. Observando lo anterior se puede considerar que las materias incluidas en este

bloque de técnicas básicas son consideradas únicamente conocimientos generales sino más bien necesarios para el propio alumnado consciente de la importancia de su adquisición para futuros aprendizajes.

Tabla 5. Carácter materias Técnicas Básicas

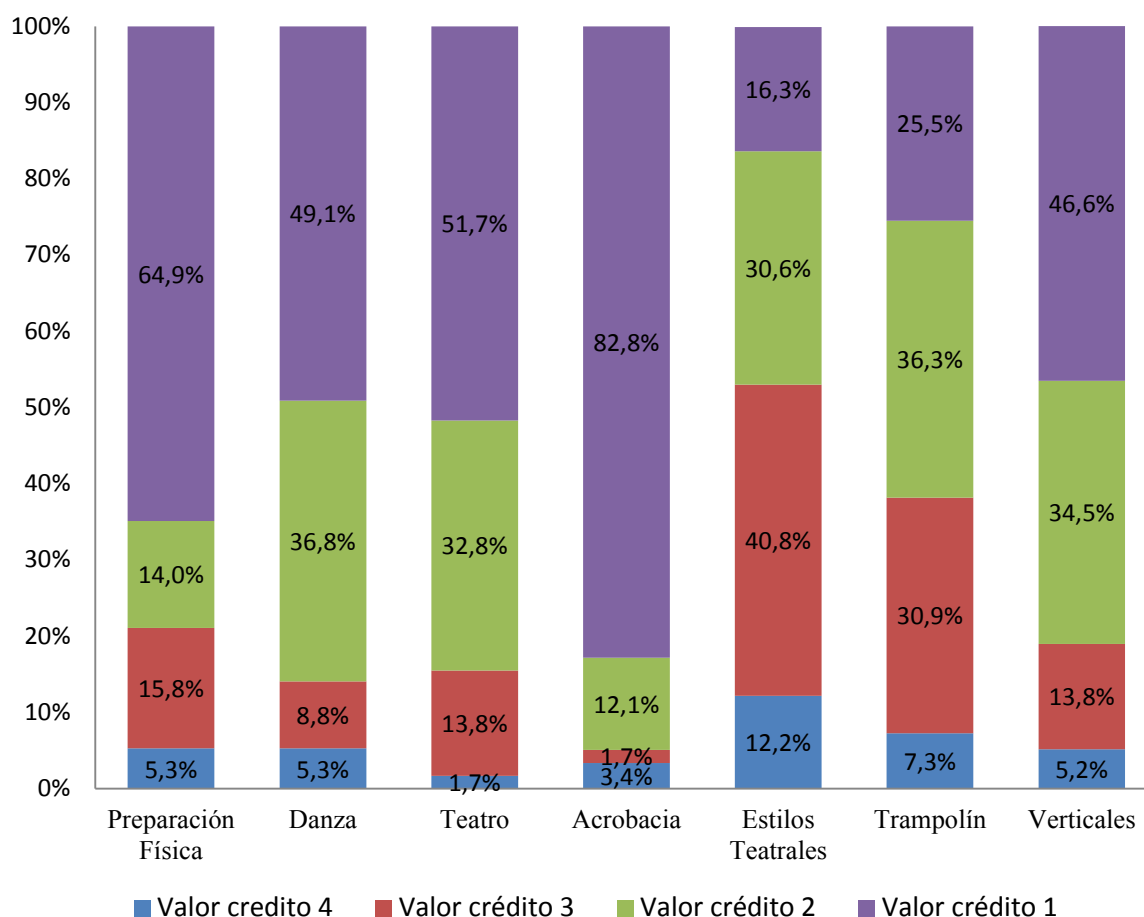
TÉCNICAS BÁSICAS		
	TIPO MATERIA	
MATERIAS	OBLIGATORIA	OPTATIVA
Preparación Física	97,6%	2,4%
Danza	94,4%	5,6%
Teatro	96,1%	3,9%
Acrobacia	94,6%	5,4%
Estilos Teatrales	50%	50%
Trampolín	67,5%	32,5%
Verticales	87,9%	12,1%

La homogeneidad de las respuestas en cuanto a la inclusión de las materias nos indica que estas son consideradas de gran relevancia dentro de la formación, no quedando ninguna de las materias por debajo del 50% respecto a su inclusión como materia obligatoria. La mayoría de ellas (Preparación Física, Teatro, Acrobacia y Danza) se encuentran por encima del 90%. Muy cercano a este porcentaje estaría Verticales con un 87,9%.

Los resultados menores son para Trampolín con un 67,5% de los participantes que consideran que debería ser una materia obligatoria y Estilos Teatrales, que se encuentra al 50%. Observando estos resultados, habría que señalar, como ya se mencionó anteriormente, que una de las escuelas no dispone de infraestructura para poder desarrollar la asignatura de trampolín, lo cual puede incidir en que parte del alumnado no conozca en profundidad esta técnica.

Igualmente, el resultado de la materia de Estilos Teatrales, pueda deberse a que muchos de ellos no la diferencian de los contenidos incluidos en Teatro, siendo esta concreción especificaciones propia de cada una de las escuelas.

Gráfico 22. Técnicas Básicas. Valoración créditos por materia



Rango valoración.1= menor carga lectiva, 4= mayor carga lectiva

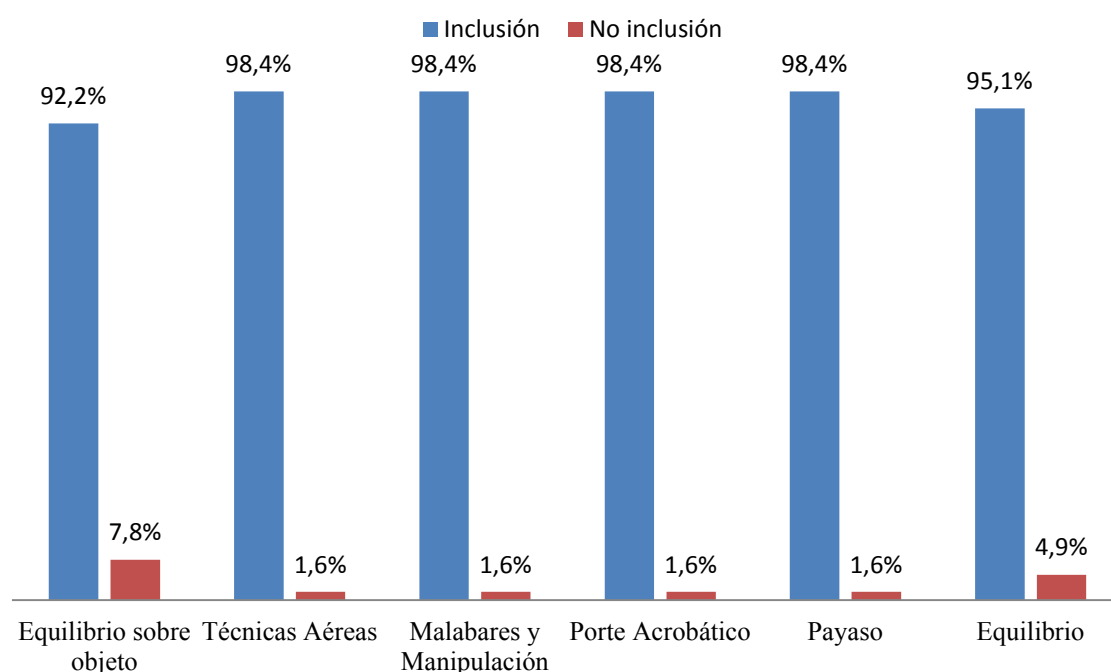
Otro criterio que fue tomado en cuenta en la elaboración de los cuestionarios es el de la carga lectiva de las materias por lo que se solicitó a los alumnos que valorasen entre 1-4 el número de horas que les asignarían, estando 1 relacionado con el menor número de horas y 4 con el máximo. En ese sentido observamos cómo Acrobacia es sin duda la materia a la que otorgan mayor relevancia. Las siguientes materias tienen resultados oscilantes, el porcentaje varía aunque gran parte de la valoración oscila entre tres y cuatro. Las que notoriamente obtienen resultados más bajos, vuelven a ser Trampolín y Estilos Teatrales, encontrando

este último un 40,8% de valor 2 y 12,2% de valor uno, sumando entre ambas unas décimas más del cincuenta por ciento que le asignaría estos valores bajos en cuanto al peso académico.

TÉCNICAS CIRCENSES

Continuando el análisis, en el bloque denominado Técnicas Circenses, ninguna de las materias baja del 92,2% en relación a su necesidad de inclusión como materia, lo que nos da un elevado grado de concordancia de resultados, aunque curiosamente, existe mucha más disparidad en lo referente a la obligatoriedad y optatividad de estas materias dentro de los planes de estudios.

Gráfico 23. Inclusión Técnicas Circenses



Como se puede observar en el cuadro siguiente, excepto Payaso, el resto de materias tienen unos porcentajes elevados para ser materias optativas. A priori, estos resultados nos podrían resultar confusos ya que al tratarse de las materias específicas de circo y al estar consideradas con unos altos porcentajes para su inclusión en la formación, podría no parecernos coherente que la mayoría de

ellas, con valoraciones por encima del 73%, se desarrollaran dentro de un plan formativo como materias optativas.

Tabla 6. Carácter materias Técnicas Circenses

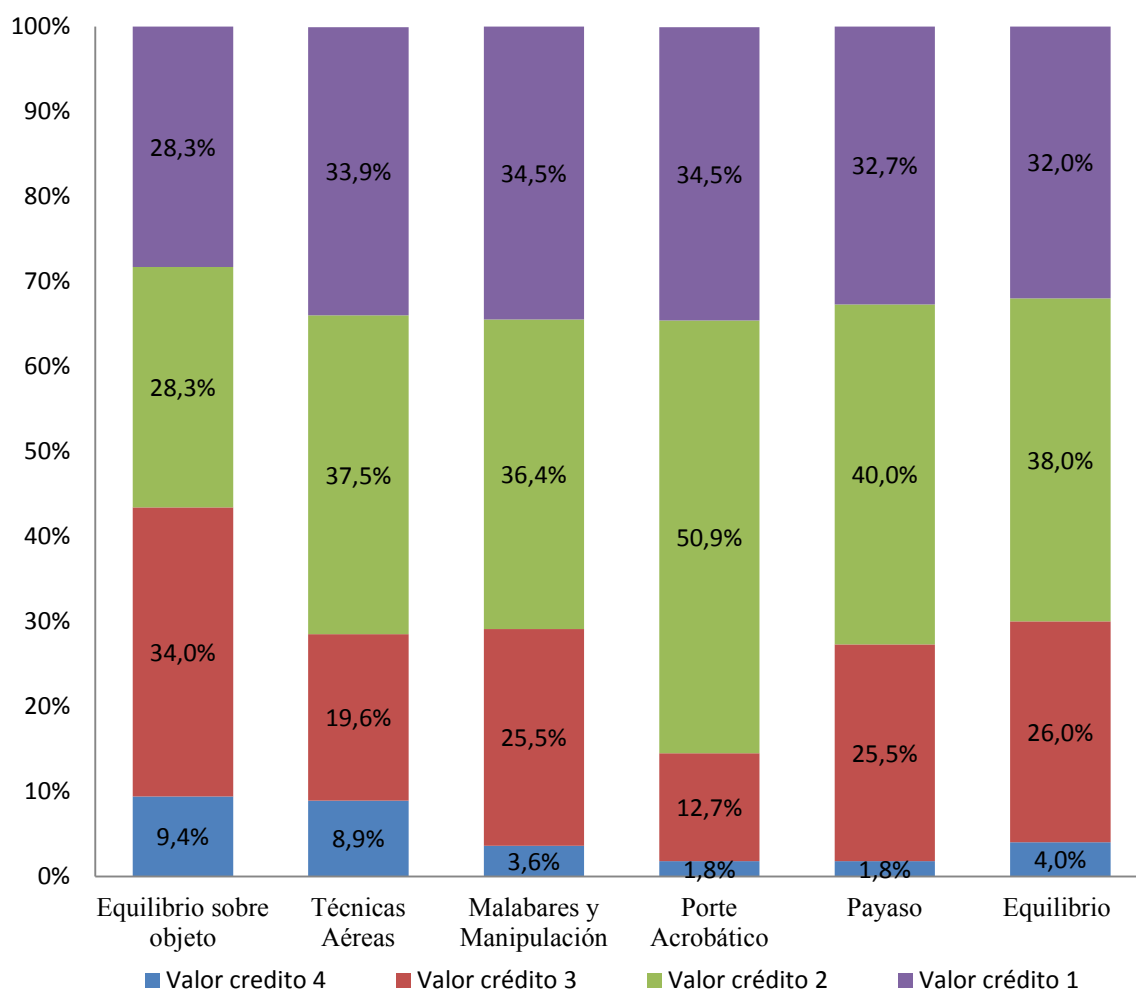
TÉCNICAS CIRCENSES		
	TIPO MATERIA	
MATERIAS	OBLIGATORIA	OPTATIVA
Equilibrios sobre objetos	17,2%	82,8%
Técnicas Aéreas	18,3%	81,7%
Malabares y Manipulación	21,8%	78,2%
Porte Acrobático	26,6%	73,4%
Payaso	56,5%	43,5%
Equilibrio	25%	75%

En gran medida, estos resultados tienen relación con las características propias del alumnado, con su formación y experiencias en el ámbito circenses previas a su entrada en las escuelas y con su proyección profesional.

Como se recogía del análisis de datos personales, un porcentaje alto del alumnado comenzaba su formación habiendo tenido experiencias anteriores, lo que en muchos casos, ya le había ayudado a definirse en mayor o menor medida por una técnica, por lo que consideran que al ser únicamente dos años de los que disponen para formarse en estas escuelas, cuanto mayor tiempo puedan dedicar el desarrollo y perfeccionamiento en una o dos técnicas, mayor incidencia podrá tener en su posterior desarrollo profesional. Esta tendencia se ve claramente reflejada a la hora de elegir entre un modelo de formación en el que se destine uno o dos años a la especialización, siendo mayor el número de alumnos que consideran que la opción que les posibilita dedicarse dos años al perfeccionamiento de una o dos técnicas es la mejor opción.

En contraposición a lo anterior, la materia en la que reciben formación como payaso, si bien obtiene resultados que rondan el 50%, se puede ver de algún modo como una formación más genérica para muchos, por lo que tienen una visión diferenciada ante ella.

Gráfico 24. Técnicas Circenses. Valoración créditos por materia



Rango valoración.1= menor carga lectiva, 4= mayor carga lectiva

Respecto al peso de las materias dentro del programa de formación, todas ellas superan el porcentaje del 50% del alumnado que le ha otorgado los valores superiores de 3 y 4, si bien, no alcanza cifras tan elevadas como sucedía con las técnicas básicas, debiéndose a la variabilidad de intereses respecto a cada una de las técnicas específicas. El porcentaje de valoración más alto lo consigue Porte Acrobático que entre los dos valores superiores alcanza el 85,4%.

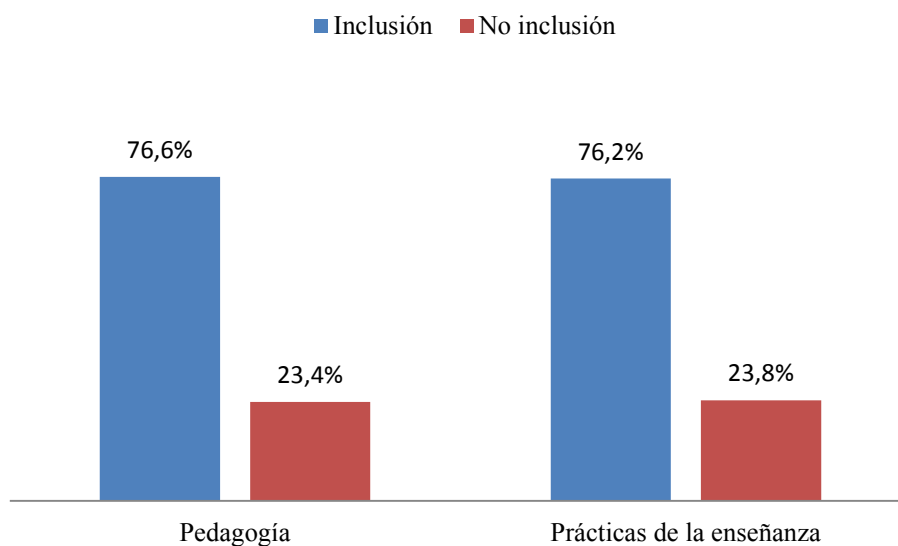
Ya en el bloque referido a la Formación Pedagógica, nos referimos no tanto a un perfil teórico, sino a la relación directa de la enseñanza del arte circense, considerando la posibilidad de que el alumnado adquiriera competencias para poder formar a otras personas en esta materia. Inicialmente la mayoría de los jóvenes entran en la escuela pensando en una proyección artística pero muchos de ellos, como hemos visto en informes europeos, utiliza esta capacitación pedagógica finalmente como fuente de ingresos durante su formación.

Igualmente, algunos de ellos tras continuar su formación en diferentes escuelas del mundo y adquirir experiencia en espectáculos, regresan a alguna de estas escuelas como formadores, algo que podemos ver claramente en los tres centros formativos que se encuentran en la actualidad en nuestro país. En ellos, también observamos cómo un alto número de docentes, comparte su labor de enseñanza con su desarrollo profesional artístico, encontrando en muchos casos en las escuelas no únicamente una fuente de ingresos o un espacio donde exponer sus conocimientos, sino un lugar donde compartir inquietudes en torno al circo, donde experimentar, investigar y profundizar en un ambiente multidisciplinar, creativo y dinámico.

Tampoco hay que olvidar, la gran exigencia física que suponen muchas de las técnicas circenses, teniendo en ocasiones que readaptar la carrera profesional, por una lesión o por exigencias de la edad, siendo la formación una posibilidad donde aplicar toda la experiencia y conocimiento adquirido a lo largo del tiempo.

FORMA FORMACIÓN PEDAGÓGICA

Gráfico 25. Inclusión Formación pedagógica



Comprobando los resultados obtenidos se observa que más del 75% del alumnado considera necesaria la inclusión de esta formación a lo largo de sus años de estudios. Realizando una comparativa entre los resultados de las tres escuelas, se distingue que según los perfiles de cada una de ellas esta tendencia está más marcada, logrando en uno de estos centros resultados muy cercanos a valores absolutos del 100%. En otro de ellos alcanza un resultado elevado y por último, en la tercera escuela, los resultados son cercanos al 50%.

Gráfico 26. Comparativa resultados Formación Pedagógica por escuela.

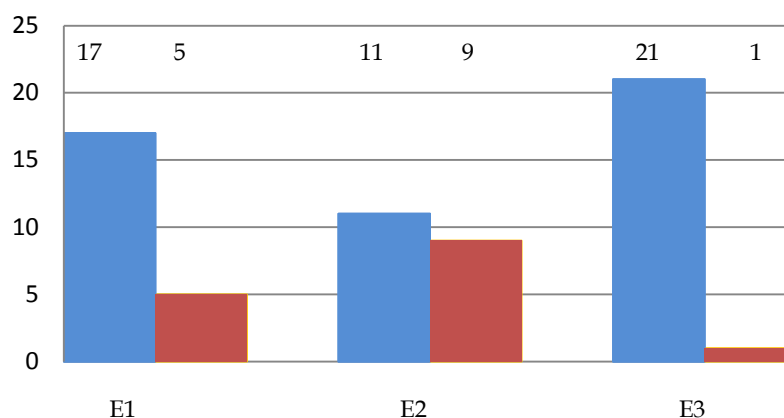
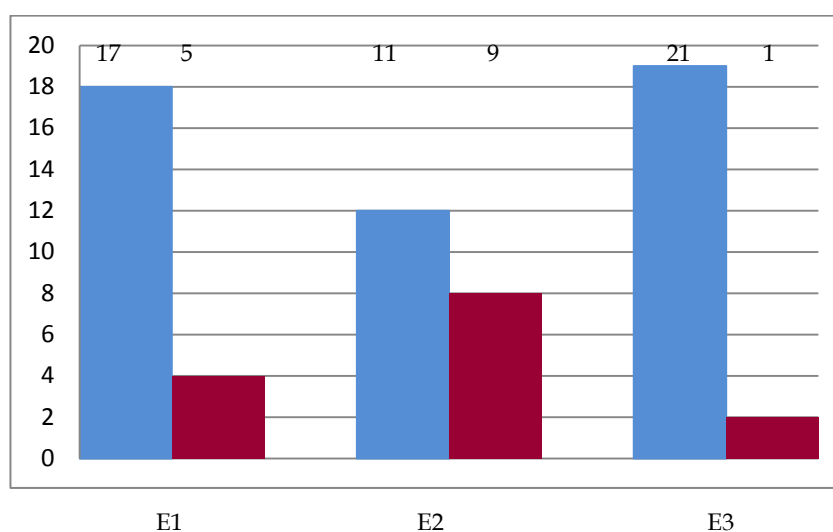


Gráfico 27. Comparativa resultados Prácticas de la Enseñanza por escuela.



Estos resultados referidos a la inclusión o exclusión de las prácticas pedagógicas tienen relación directa con los programas formativos de las escuelas. Así, se manifiesta mayor aceptación en aquellos cuestionarios respondidos por alumnos cuya escuela ya tiene incluida en su programa de forma específica este tipo de materias y a la inversa con las que no.

Tabla 7. Carácter materias Formación Pedagógicas

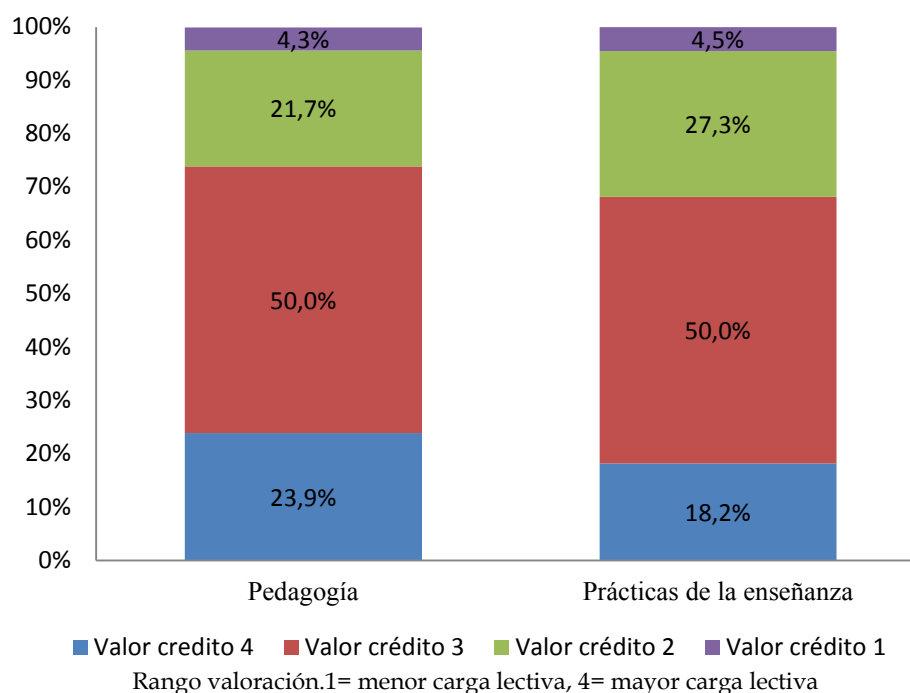
FORMACIÓN PEDAGÓGICA		
MATERIAS	TIPO MATERIA	
	OBLIGATORIA	OPTATIVA
PEDAGOGÍA	35,4%	64,6%
PRÁCTICA DE LA ENSEÑANZA	29,8%	70,2%

En relación con el tipo de materia, más del 60% de las personas que consideraron que debería incluirse en los planes de estudios, se decantaron por la optatividad de la misma, lo que marca de algún modo la diferenciación que el alumnado hace de los intereses individuales y proyección inicial de sus estudios.

Igualmente en relación con la valoración en cuanto al peso que estas materias deben tener, los valores son bajos, encontrado entre el 68,2% para prácticas de la

enseñanza y 73,9% para pedagogía los alumnos que han señalado valores mínimos, entre 1 y 2, para ambas asignaturas.

Gráfico 28. Formación Pedagógica. Valoración créditos por materia

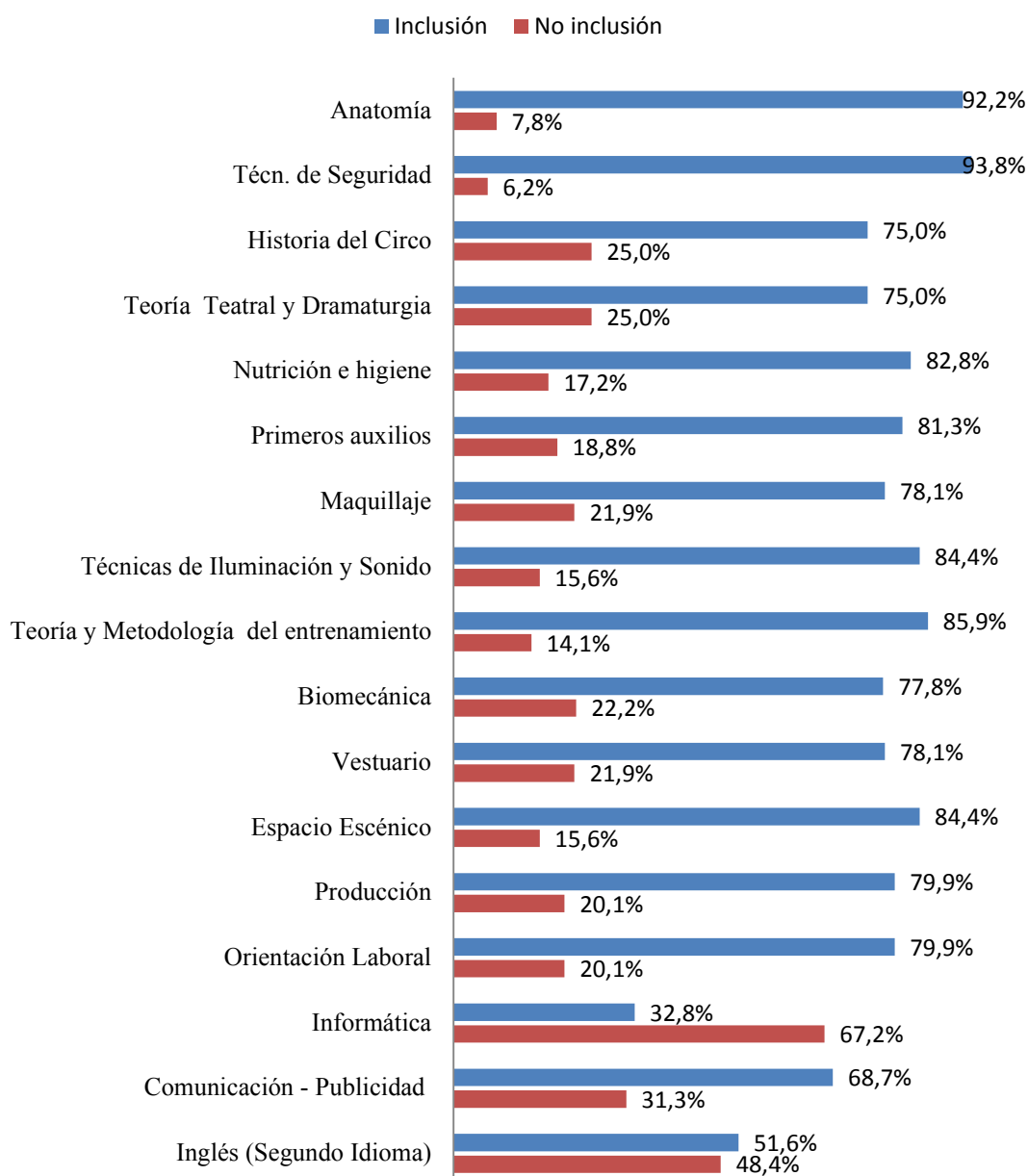


CONOCIMIENTOS GENERALES

En el bloque de Conocimientos Generales, donde habían quedado recogidas una serie de materias que aparecían de forma heterogénea en los distintos planes de estudios de las escuelas de circo, se presentó, entre otros, lo siguiente: Anatomía, Técnicas de Seguridad, Historia del Circo, Teoría teatral y dramaturgia, Nutrición e Higiene personal, Primeros auxilios, etc.

Algo que las caracteriza a todas es la inclusión o el tratamiento que se hace de las mismas, lo que sin duda, permite definir peculiaridades en la forma de entender el desarrollo del alumnado.

Gráfico 29. Inclusión Conocimientos Generales



A pesar de la cantidad de materias de carácter específico que se incluyen en este grupo, excepto una de ellas, todas superan el 50% de valoración para ser incluidas en un plan de estudios circenses. Anatomía (92,2%) y Técnicas de Seguridad (93,8) logran puntuaciones elevadas. La primera de ellas complementaría la formación y desarrollo físico del alumnado, aspecto fundamental para el artista de circo, tanto para la realización de los ejercicios como para el conocimiento y cuidado del propio cuerpo.

Por otro lado, las Técnicas de Seguridad resultan relevantes en la práctica circense, especialmente para aquellas técnicas que demandan un alto nivel de exigencia físico, que se desarrollan en altura, que implican un riesgo o que necesitan del correcto uso de aparatos.

El resto de materias recogidas, se encuentran entre el 70%- 90%, encontrando el segundo idioma con la cifra más baja de las asignaturas que se incluirían con un 51,6%. Si bien, podemos considerar que es un porcentaje relativamente bajo en comparación con el resto de materia, cabría tener en cuenta, que la mayoría de los alumnos de la escuela son de países extranjeros, dominan generalmente inglés, español y en algunos casos otra lengua de origen.

Como señalaban los análisis europeos mencionados a lo largo de este capítulo, las características propias del alumnado de las escuelas de circo y su movilidad durante el periodo de formación, los dotan de una capacitación respecto al dominio de diferentes lenguas.

Tabla 8. Carácter materias Conocimiento General

CONOCIMIENTO GENERAL		
	TIPO MATERIA	
MATERIAS	OBLIGATORIA	OPTATIVA
Anatomía	78,6%	21,4%
Técnicas de Seguridad	91,4%	8,6%
Historia del Circo	53,2%	46,8%
Teoría Teatral y Dramaturgia	44,7%	55,3%
Nutrición e higiene	74,0%	26,0%
Primeros auxilios	84,3%	15,7%
Maquillaje	59,2%	40,8%
Técnicas de Iluminación y Sonido	40,4%	59,6%
Teoría y Metodología del entrenamiento	66,0%	34,0%
Biomecánica	55,3%	44,7%

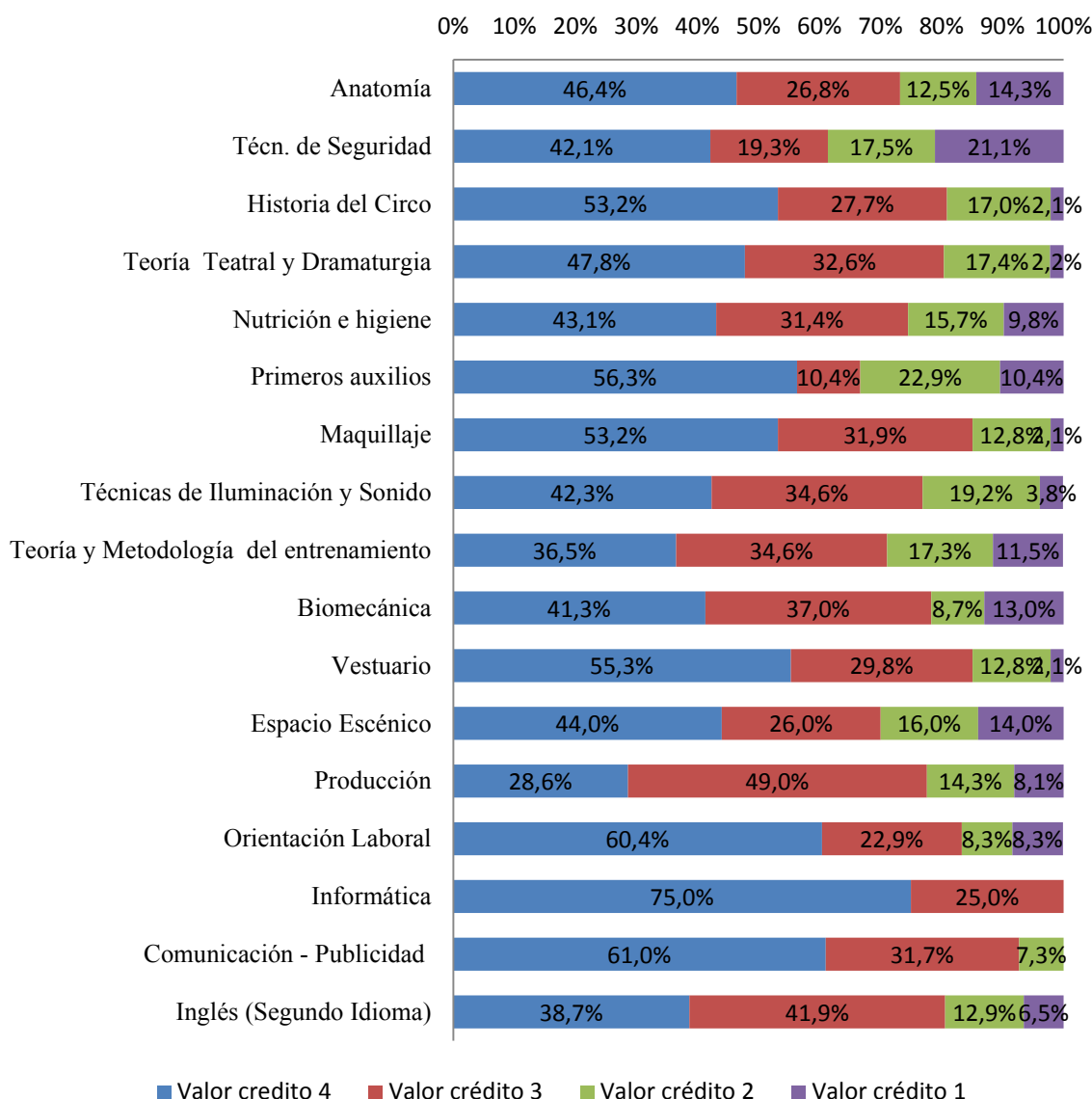
Vestuario	44,9%	55,1%
Espacio Escénico	73,1%	26,9%
Producción	44,0%	56,0%
Orientación Laboral	40,0%	60,0%
Informática	14,3%	85,7%
Comunicación - Publicidad	37,2%	62,8%
Inglés (Segundo Idioma)	18,8%	81,2%

Considerando las aportaciones realizadas en torno al tratamiento que deberían tener cada una de las materias, de nuevo las asignaturas dirigidas al desarrollo físico, el cuidado del cuerpo y la seguridad, son los que aparecen con porcentajes más altos, para ser impartidas de forma obligatoria. De este modo la valoración quedaría repartida del siguiente modo: Técnicas de Seguridad (91,4%), Anatomía (78,6%), Primeros Auxilios (84,3%), Nutrición e Higiene (74,0%), Teoría y Metodología del Entrenamiento (66%) y Biomecánica (55,3%).

Otras de carácter artístico general como Espacio Escénico (73,1%), Maquillaje (59,2%) e Historia del Circo (53,2%) también obtienen porcentajes por encima del 50% para ser tratadas en los programas como materias obligatorias. El resto de materias, aparecen como optativas, destacando de nuevo Segundo idioma (81,2%) e Informática (85,7%), que alcanzan estos porcentajes para ser desarrolladas en el formato de optatividad.

En relación al peso de cada una de las materias dentro de los planes de estudios, todas las asignaturas recogidas en el apartado de conocimientos generales, tendrían los mayores porcentajes en los valores 1 y 2, lo cual se traduce en que el alumnado considera que el número de horas que tendrían que tener en los programas de estudios, no debe ser especialmente relevante.

Gráfico 30. Conocimientos Generales. Valoración créditos por materia



Rango valoración.1= menor carga lectiva, 4= mayor carga lectiva

En otro de los parámetros analizados donde aparece un alto grado de coincidencia, es el denominado Prácticas en Espectáculos. Dentro de él, se incluyen tres aspectos diferenciados, por un lado estaría la preparación y presentación de un espectáculo final, donde exponer lo aprendido a lo largo del curso o durante los dos años de formación.

Por otro lado, encontramos la preparación y presentación de un espectáculo individual y/o colectivo. Ambas propuestas cuentan en todo momento con el

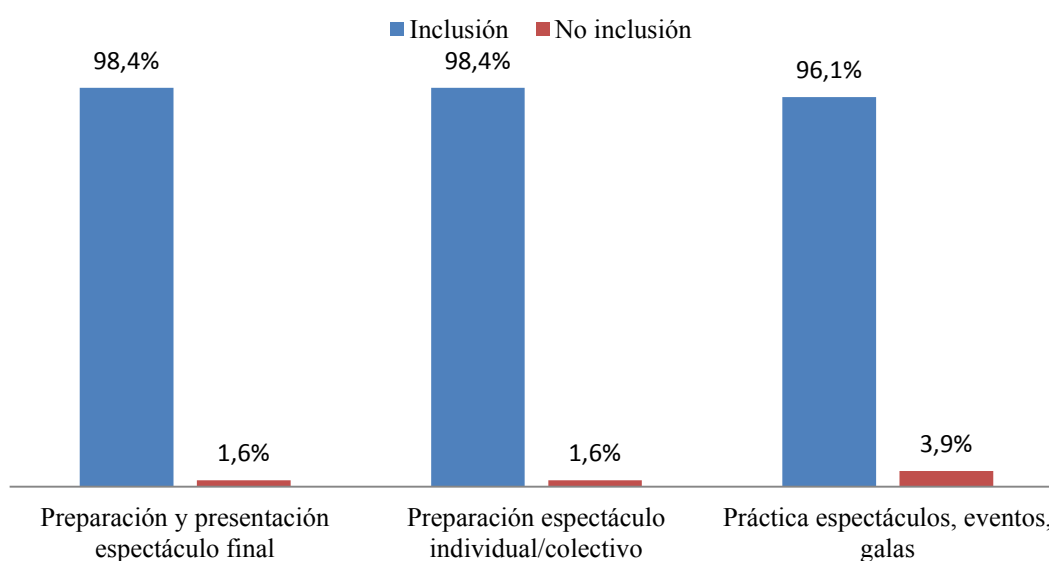
asesoramiento de los docentes de las escuelas, que colaboran con el alumnado a poner en escena sus ideas. Como elemento significativo, respecto a la segunda de las propuestas donde se trabaja sobre la creación de un número individual y otro de carácter colectivo, habría que recordar dos aspectos importantes señalados anteriormente en los análisis de documentos europeos, donde se exponía la necesidad de formar a los estudiantes en la creación de un ejercicio personal, ya que en muchas ocasiones es el recurso más común para las pruebas de selección de las escuelas preparatorias o superiores, al igual que para la selección de artistas por parte de algunas compañías.

Del mismo modo, el trabajo en un espectáculo colectivo, favorece en el alumnado valores como la empatía, el compañerismo, el compromiso, la tolerancia y otras muchas cualidades de la personalidad necesarias para el trabajo en el ámbito circense.

PRÁCTICAS EN ESPECTÁCULOS

La última de las propuestas dentro de este terreno, serían las prácticas en espectáculos, eventos o galas donde puedan poner en práctica sus conocimientos en situaciones reales.

Gráfico 31. Inclusión Prácticas en espectáculos



Los porcentajes en torno a la inclusión de estas materias son muy elevados, superando todos ellos del 96% de aprobación, lo que muestra la importancia que se le otorga en los planes de estudios y el interés que despierta en el alumnado.

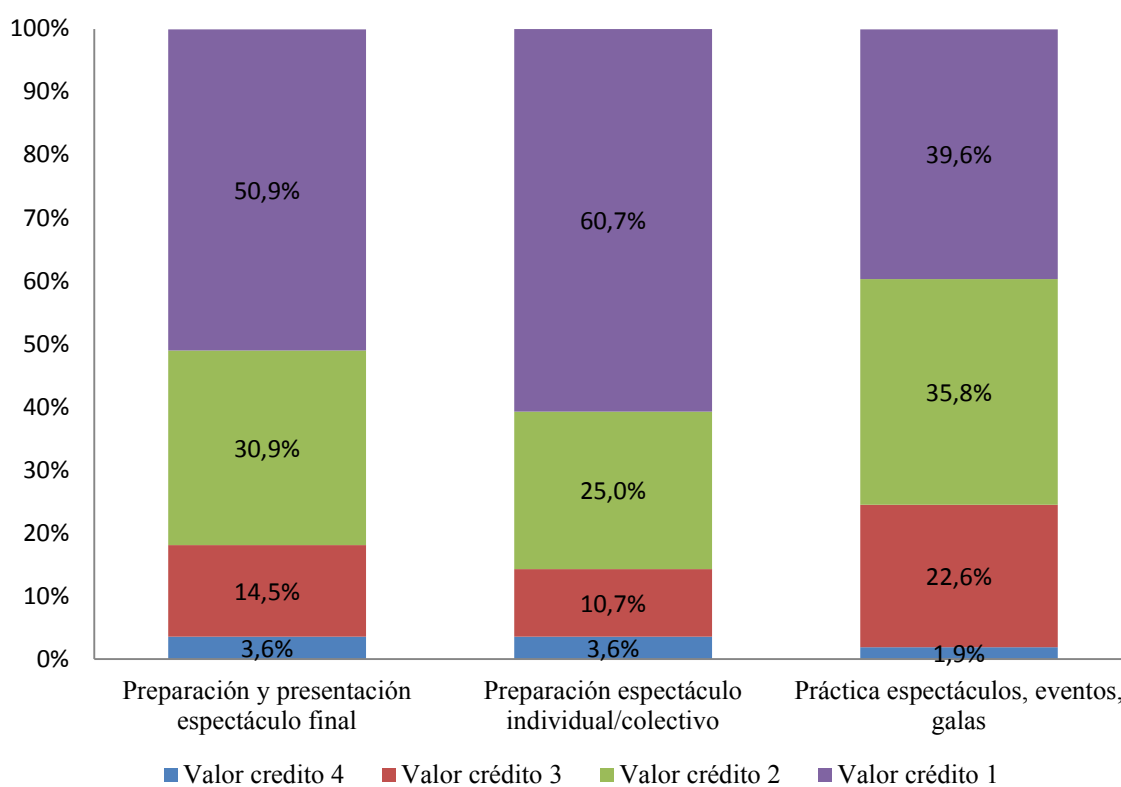
Tabla 9. **Carácter materias Prácticas en espectáculos**

PRÁCTICAS		
	TIPO MATERIA	
MATERIAS	OBLIGATORIA	OPTATIVA
Preparación y presentación espectáculo final	88,7%	11,3%
Preparación Espectáculo individual/colectivo	87,3%	12,7%
Prácticas en espectáculos, eventos, galas	65,6%	34,4%

Respecto al tipo de materia todas son elegidas mayoritariamente para ser impartidas de forma obligatoria. Las que guardan relación con la preparación y presentación de espectáculos individuales, colectivos y finales, alcanzan un porcentaje superior al 87%. Las prácticas en espectáculos, eventos, galas... logran un 65%. Si bien el porcentaje es aceptable hay una variabilidad con las anteriores, pudiendo deberse a que en este último aspecto, en algunos casos, las prácticas no se realizan únicamente desempeñando un rol artístico, sino cualquier función necesaria para el desarrollo de un espectáculo, por lo que disminuye ligeramente el interés de parte del alumnado.

Los resultados en cuanto a la carga lectiva (Ver gráfico 32), muestran que todas las materias consiguen porcentajes altos en los valores 3 y 4 que se relacionan con el número de horas de las que deben disponer dentro del programa formativo. De este modo la creación de espectáculos se encuentra por encima del 85% y las prácticas en distintos eventos en 75,4%.

Gráfico 32. Prácticas en espectáculos. Valoración créditos por materia



Rango valoración.1= menor carga lectiva, 4= mayor carga lectiva

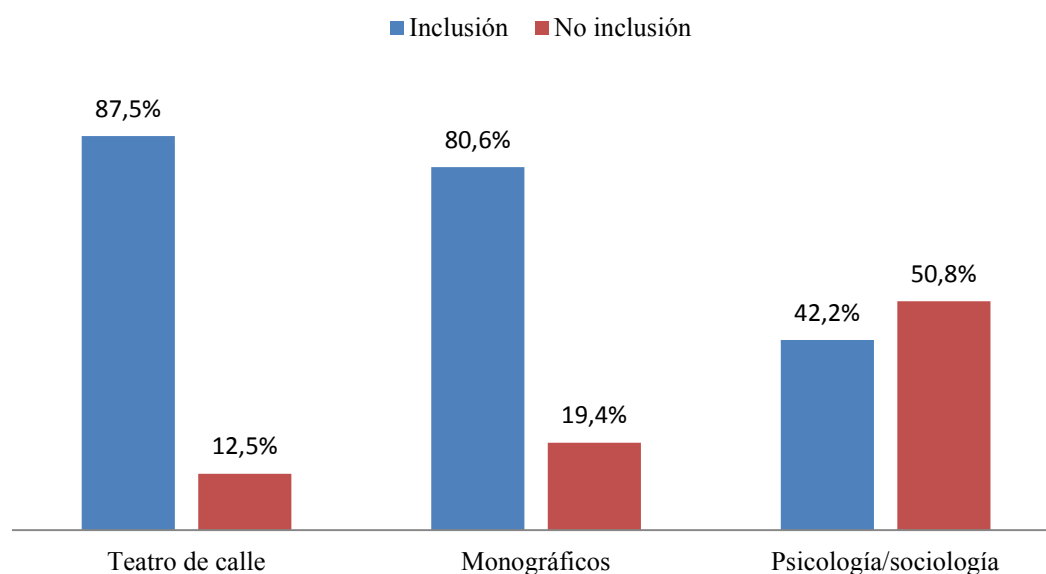
Estos resultados son muy similares a los que presenta las materias denominadas Seminarios, que incluyen actividades complementarias a la formación como charlas, *master class* o visitas de interés. La gran mayoría del alumnado, más del 82% considera necesaria su inclusión en un plan formativo, otorgándole mayor consideración como materias optativas. En cuanto al peso dentro del programa, las visitas un 68% de personas le asignan un valor 1 o 2, es decir, que ese porcentaje son los que le darían poco peso. Sin embargo, en resto de propuestas se encuentran muy equilibradas, siendo un 51% los que se decantan por los valores 3 y 4.

OTRAS MATERIAS

El último de los bloques que se considera engloba todas las materias incluidas dentro del grupo Otros que se imparten en una única escuela o que no se agrupan en los bloques anteriores. Observando los resultados, resulta

significativo que una de las materias que únicamente imparte una de las escuelas de forma específica en su programa, Teatro de Calle, cuenta con un porcentaje del 87,5% de alumnado que considera que debería incluirse en su formación. Con un 80,6% encontraríamos los monográficos, que sí se llevan a cabo en todas las escuelas y con un porcentaje muy ajustado 49,2% (inclusión) frente a 50,8% (no inclusión) en las materias de Psicología y Sociología.

Gráfico 33. Inclusión Otros



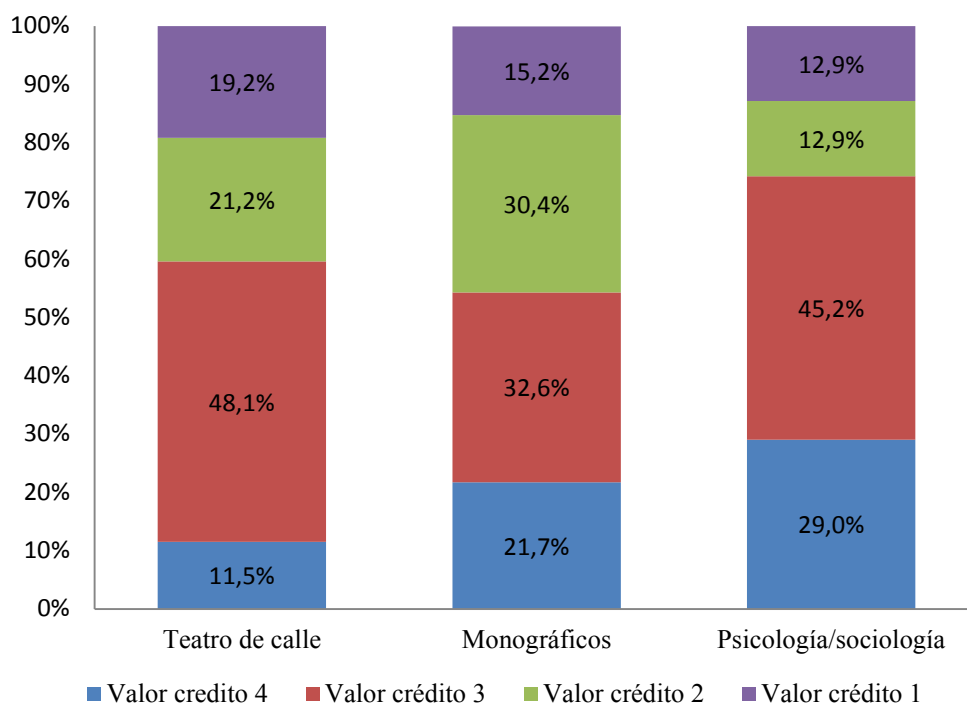
En todos los casos se considera a estas materias optativas con una valoración inversamente proporcional a los resultados del gráfico de inclusión, es decir, la materia que tenía un porcentaje inferior para ser incluida en el plan de estudios, Psicología-sociología logra en esta ocasión un porcentaje mayor al 80% para desarrollarse de forma optativa y el caso de Teatro de Calle, recibe el 62%.

Tabla 10. Carácter materias. Otros

OTRAS		
	TIPO MATERIA	
MATERIAS	OBLIGATORIA	OPTATIVA
Teatro de Calle	37,7%	62,3%
Monográficos	22,4%	77,6%
Psicología/Sociología	19,4%	80,6%

El peso específico que los alumnos otorgan a estas materias en un plan de estudio es reducido ya que la mayoría de ellos le otorga el valor 1-2.

Gráfico 34. Otros. Valoración créditos por materia



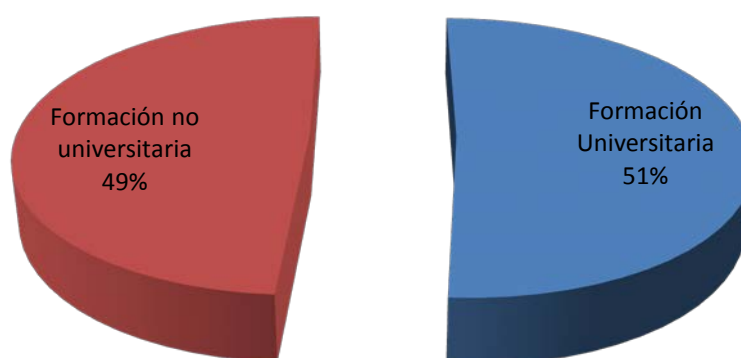
MODELOS FORMATIVOS

El análisis de los diferentes planes de estudios de las escuelas de formación circenses y la valoración de los distintos bloques y materias por parte del alumnado, nos permite definir un marco orientativo de la realidad, propuestas existentes e intereses en torno a este ámbito. Como parte final del cuestionario realizado por el alumnado de las tres escuelas de circo, se les preguntaba por los modelos formativos que consideraban más adecuados para este tipo de estudios artísticos. Se le ofrecía la posibilidad de elegir entre formación universitaria o no universitaria. Dependiendo de la opción elegida se le abrían dos nuevas posibilidades de elección en cada uno de ellas. Así pues, si la opción seleccionada era la formación universitaria, podría concretar entre un modelo de Grado de 3 + 2, donde los tres primeros cursos fueran generales y los dos

últimos de especialización o un modelo de Grado 4 + 1, que ampliaba un año más la formación general y reducía en un año la específica. En caso de decantarse por la formación no universitaria, podría elegir entre Enseñanzas Propias o Familia Profesional.

Analizando los resultados, se puede observar como la valoración inicial en cuanto al modelo universitario o no universitario eran muy equilibrados. Con una diferencia mínima entre ambos.

Gráfico 35. Porcentajes tipo de formación



Como dato significativo, del porcentaje de alumnado que optó por la Formación Universitaria, el 100% se decantó por un modelo formativo de Grado 3 + 2. Este dato resulta llamativo en un periodo en el que existe un debate general respecto a la estructuración de formación universitaria en el panorama nacional en relación al marco europeo, donde en muchos casos se relaciona un modelo u otro con planteamientos económicos y de coste para el alumnado. Habría que pensar, que los estudiantes de las escuelas de formación circense, parten de una situación de notoria desventaja respecto a otras formaciones artísticas, ya que en la actualidad, no existe ningún tipo de apoyo estatal para la formación circense, no hay posibilidad de acceso a becas ni certificación oficial de estudios, por lo que existen otras prioridades mucho más básicas, a los cuestionamientos generales planteados desde otras instancias universitarias.

Igualmente, el pensar en una futura homologación de estudios superiores sería sin duda un gran logro para la formación circense. Pensando en la propia idiosincrasia de los procesos de aprendizaje de la disciplina de circo, el contar con varios años de especialización, puede permitir al alumnado perfeccionar una o dos técnicas con las que lograr resultados más óptimos con los que enfrentarse en mejores condiciones al mercado laboral, de ahí su tendencia hacia un modelo formativo universitario concreto.

Respecto al alumnado que se decidió por la Formación no Universitaria, los resultados se decantan claramente hacia un formato de Enseñanzas Propias, que pretenden de algún modo desarrollar un programa de formación específico para el circo, que pueda respetar las características propias de este arte.

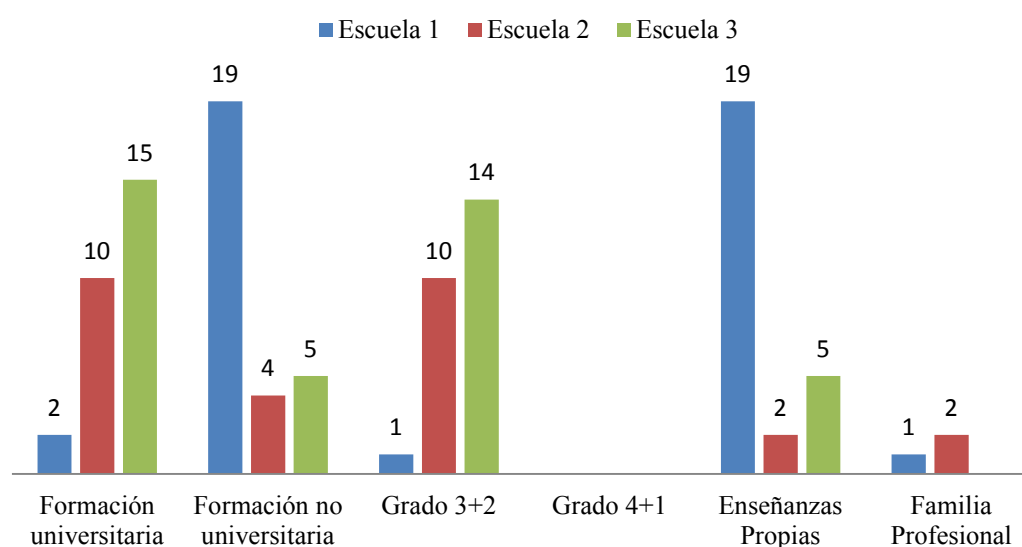
Gráfico 36. Porcentajes enseñanza no universitaria



Considerando la homogeneidad de resultados, se realizó un análisis comparativo entre las diferentes escuelas, para valorar si los modelos formativos elegidos por el alumnado, guardaban de algún modo relación con la tendencia y proyección hacia el futuro seguida por cada una de ellas. Si bien, en los resultados del gráfico se omite el nombre de los centros, podemos observar

como la escuela E1, se orienta claramente hacia el modelo de Enseñanzas Propias, la escuela E2 y E3 se decantan por una formación universitaria de grado 4+1, siendo por tanto el modelo formativo de mayor reconocimiento para la mayoría de los alumnos de las escuelas.

Gráfico 37. Preferencias de modelo de formación por escuelas



VII. 1. 3. 1 DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS DEL ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Al hablar de Técnicas Básicas, encontramos que a pesar de su relevancia, hay una escuela que no incluye alguna de las materias en su plan de formación, cuya causa principal es la dificultad económica para acceder a este tipo de material especializado de coste elevado. Hay que recordar, que todas las escuelas surgen como iniciativas de particulares o colectivos que tienen que correr con todos los gastos de instalación, materiales, mantenimiento..., lo cual hace complicado en ocasiones desarrollar íntegramente el programa deseado. En el caso de Estilos Teatrales es diferente ya que su tratamiento específico o incluido en otras materias se debe más a un criterio artístico. Las asignaturas incluidas en este bloque son consideradas necesarias para el desarrollo artístico del alumnado, siendo fundamentales para la adquisición de nuevos conocimientos, pudiendo

servir como eje vertebrador sobre el que estructurar un plan de estudios, asignándole un peso importante, especialmente en los primeros años de estudio, para ir posteriormente especializándose.

Igualmente, las Técnicas Circenses ocupan un lugar relevante en la formación, aunque curiosamente nos encontramos que el alumnado mayoritariamente considera que estas materias deben desarrollarse de forma optativa. Esta tendencia, guarda relación con las características propias del alumnado y con su formación y experiencias en el ámbito circense, previas a su entrada en las escuelas, así como a su proyección profesional. Se observa cómo un porcentaje alto del alumnado comienza su formación habiendo tenido experiencias anteriores en el ámbito circense, lo que en muchos casos, ayuda a definirse prematuramente por una o dos técnicas. Al disponer en nuestro país de poco tiempo para su formación, intentan especializarse lo antes posible, pensando en una salida profesional, aspecto este que podría corregirse en el caso de disponer de un itinerario formativo estructurado y más amplio en el tiempo, con el respaldo estatal.

Con la Formación Pedagógica, sucede algo parecido, ya que los resultados pueden estar condicionados por la no regulación de la formación circense en nuestro país, lo que deriva, inicialmente, en que los estudiantes focalicen su aprendizaje hacia el espectáculo. Posiblemente si existiese esta regulación, algunos alumnos podrían decantarse por la docencia como medio de vida. En informes realizados por la FEDEC o en estudios y actas de jornadas desarrolladas en nuestro país (APCC, 2007; Circostrada, 2013; FEDEC, 2011,2008; Fina, 2007; Jané y Puig, 2008), encontramos cómo son muchos los casos donde se acaba utilizando esta capacitación pedagógica como fuente de ingresos durante su formación incluso una vez finalizada. Según se observar en muchas escuelas internacionales, así como en los tres centros nacionales de formación circense, muchos antiguos alumnos acaban regresando a estos como formadores, tras haber adquirido conocimientos y experiencia en diferentes países. En otros

casos, los docentes simultanean la tarea formativa con el desarrollo artístico profesional, compatibilizando ambos ámbitos, ya que consideran las escuelas un espacio donde compartir, experimentar, investigar y profundizar en un ambiente multidisciplinar, creativo y dinámico.

Del mismo modo, la gran exigencia física que suponen la mayoría de técnicas circenses obliga en algunos casos a readaptar una carrera profesional por diferentes motivos como la edad, la condición física o posibles lesiones, siendo en este caso la formación una salida laboral a medio largo plazo.

Respecto a los Conocimientos Generales, si bien pueden parecer muy heterogéneos, guardan una lógica interna, propia de cada una de las escuelas. Las materias relacionadas con aspectos físicos o de cuidado personal, aparecen en todos los programas y son del interés del alumnado, ya que de algún modo, sirven como complemento formativo a las materias incluidas en el bloque de Técnicas Básica y Técnicas Circenses. El tratamiento que se realiza de otras materias, viene determinado en gran medida por el histórico de estas escuelas, las cuales han ido reflejando en su plan de estudio su evolución, así como su sentido pedagógico y artístico. El mayor grado de coincidencia lo encontramos en la petición del alumnado respecto a que las materias de este bloque sean optativas.

Las Prácticas en Espectáculos, resultan muy importantes en el desarrollo artístico, profesional y personal del alumnado, ya que supone la aplicación en un contexto real de lo aprendido, no únicamente desde un sentido técnico, sino con un carácter más global (Herman, 2009; Jacob, 2002). Valores como la empatía, el compañerismo, el compromiso, la tolerancia o el trabajo en equipo entre otros y el hecho de conocer de primera mano las exigencias de este modo de vida, posibilitan, según recogen algunos informes internacionales, una mejor adaptación al mercado laboral. Cabe recordar que el recurso más común para las pruebas de selección de las escuelas preparatorias o superiores, al igual que

para la selección de artistas por parte de algunas compañías sigue siendo la presentación de un número por lo que necesitarán de esta formación. Una de las ideas que se refuerza desde las escuelas es su misión de formar artistas-creadores en contraposición a lo que podría ser la figura del intérprete que se fomenta desde otros ámbitos artísticos. Algunos alumnos se muestran reacios a las prácticas en espectáculos donde no tengan que desarrollar un rol artístico y ocupan alguna otra función propia del espectáculo, quedando abierta la reflexión de la idoneidad y funcionalidad de estas experiencias en los niveles de formación inicial, para obtener una visión más amplia de la posible realidad laboral a la que se tengan que enfrentar.

Respecto a los Seminarios y Master class, son un estímulo muy positivo tanto para el alumnado como para el profesorado y el ambiente general de las escuelas, ya que en un ámbito tan parcializado como el circo, poder contar con la presencia de un experto es siempre una fuente de aprendizaje y motivación inestimable.

En el bloque denominado Otras, se encuentran aquellas materias que se imparten en una única escuela o no se incluyen en las agrupaciones anteriores. Resulta llamativo el caso de la asignatura de Teatro de Calle, que se desarrolla en una única escuela, y sin embargo, resulta del interés de la mayoría del alumnado, quizá conocedores, de que la opción de espectáculos de calle de autoproducción o la participación en pequeñas compañías es en muchas ocasiones una posibilidad directa de obtener ingresos económicos.

En lo referido a los itinerarios formativos que el alumnado de las escuelas de circo existentes en España considera más adecuado para su formación, existen dos claras tendencias dirigidas hacia una formación universitaria de Grado 3+2 como modelo prioritario o la opción de un itinerario de Enseñanzas Propias.

La idiosincrasia de los procesos de aprendizaje de las disciplinas de circo y la tendencia a dos años de especialización se puede entender por la necesidad del

alumnado de disponer de mayor tiempo para perfeccionar una o dos técnicas con las que lograr resultados óptimos de cara al mercado laboral, equiparando esta formación a modelos europeos existentes.

Por otro lado, el itinerario de Enseñanzas Propias, podría de algún modo respetar las características de este arte, donde a la estructuración de estudios debe acompañarle la creatividad y flexibilidad necesaria que no encorsete esta forma de expresión artística.

CAPÍTULO VIII

**CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y LÍNEAS
FUTURAS**

VIII.1. CONCLUSIONES

Las conclusiones de esta investigación se encuentran organizadas en función a los objetivos propuestos inicialmente; intentando, de forma general, englobarlas dentro de los capítulos en los que han sido abordadas de manera más específica.

Así pues, en respuesta a los objetivos “Creación de un marco teórico-histórico referencial sobre el circo en España” y “Hacer visible el mundo del circo en nuestro país y su relevancia en el desarrollo cultural, social y económico”, tras el análisis de los cuatro primeros capítulos, podemos concluir que:

- El circo es un arte milenario, intrínseco al ser humano, que nace de su necesidad de expresión y superación personal.
- Las representaciones circenses están estrechamente unidas a la evolución y el desarrollo del ser humano a lo largo de la historia.
- A pesar de su carácter universal el circo es entendido de diferentes formas en las distintas culturas, impregnándose de su idiosincrasia y adaptándose a la realidad social, cultural, política y económica de cada momento histórico.
- Por diferentes motivos (empresariales, personales, guerras, dificultades económicas, ambición artística...) siempre ha existido un continuo intercambio geográfico de artistas de todos los países, lo que ha generado un progresivo enriquecimiento cultural, posibilitando la continua evolución y desarrollo del circo.
- El circo ha sido y es un espectáculo para todos los estratos sociales, con un alto potencial histórico y antropológico, que va más allá de su valor como expresión artística o elemento de ocio, y además está cargado de influencias

de las distintas culturas y acontecimientos históricos que se han desarrollado en ellas.

- El Circo ecuestre de Philip Astley, que dio lugar a la pista circular, la incursión del marketing y la publicidad en el circo y los macro espectáculos americanos de empresas como los del Circo Ringling Bros and Barnum & Bailey han sido grandes hitos en el desarrollo del circo moderno. En la actualidad, circos como el Cirque du Soleil, marcan las tendencias del llamado nuevo circo, en un continuo proceso de dinamización e innovación artística.
- Las levas chinas, las colonias inglesas, las guerras mundiales, el intervencionismo del gobierno leninista en el circo como elemento propagandístico, la llegada del ferrocarril, los procesos de industrialización de las ciudades y las demandas de ocio de los nuevos ciudadanos, son sólo una muestra de la estrecha relación entre la evolución histórica del ser humano y del circo como modo de expresión artística nacida del pueblo.
- El circo es una expresión cultural con mucho arraigo en nuestro país, siendo variable el reconocimiento y tratamiento que se le ha dado a lo largo de su historia.
- En el último siglo, en el periodo de migración a las grandes ciudades de nuestro país para el desarrollo de un trabajo más industrializado, un signo de bonanza era la construcción de teatros circos, con la intención de cubrir las necesidades de ocio de sus ciudadanos. De este modo el papel del circo, dentro de la sociedad, estaba directamente ligado a su desarrollo y evolución, dejando a lo largo de toda la geografía española vestigios de su existencia.

- Desde los primeros barracones hasta nuestros días han existido en España multitud de espacios estables dedicados a las representaciones circenses.
- Algunos teatros circos como el Price de Madrid o el teatro circo de Albacete, entre otros muchos, continúan siendo referentes nacionales e internacionales, no solamente por su historia sino también por su presente.
- A lo largo de su historia, el circo nacional, al igual que ha sucedido en todo el mundo, ha tenido que superar dificultades de todo tipo para poder seguir perviviendo como arte, siendo insignificante el apoyo recibido desde instituciones gubernamentales de nuestro país.
- Analizando la evolución del circo en España, podemos constatar que no ha sido únicamente un medio de expresión artística o recurso de ocio para la población, sino que ha tenido una relevancia cultural en la vida de muchas generaciones.
- De nuestro país han surgido muchos artistas de circo que han tenido un amplio reconocimiento internacional.
- Los espectáculos de circo y artistas nacionales han ayudado a difundir el nombre de España por todos los rincones del mundo a través de su arte.
- La actividad circense ha estado poco regularizada en España y no ha tenido el mismo apoyo y reconocimiento institucional que otras artes como la música, la danza o el teatro.
- El mundo del circo supone un complejo entramado empresarial y económico que afecta a diferentes sectores de producción cuya importancia no ha sido considerada a lo largo de la historia, a pesar de su aportación a la sociedad.

- Algunos artistas o dinastías circenses han marcado toda una época en nuestro país, siendo referente para varias generaciones que han crecido viendo sus números. Nombres tan significativos como el de la trapecista Pinito del oro, el domador Ángel Cristo, el payaso Charlie Rivel, el Circo de los Muchachos del Padre Silva o la familia Aragón son sólo una muestra de la aportación del circo a la memoria histórica del país.

Respecto a otro de los objetivos recogidos en esta investigación, “Realizar un diagnóstico de la situación del circo en España y su formación en las escuelas profesionales”, podemos tomar como referencia principal las aportaciones del quinto capítulo, donde se desarrollaba con mayor detenimiento el ámbito de la formación circense en nuestro país, el cual nos puede ayudar a definir conclusiones para otro de los objetivos: “Analizar la realidad de las escuelas de formación de circo en nuestro país, sus planes de estudios y las materias e itinerarios a seguir en una futura formación oficial en circo”. Algunas de estas conclusiones serían:

- Por diferentes motivos, el modelo de circo tradicional ha ido cambiando, dando paso al denominado circo contemporáneo o nuevo circo. Uno de los aspectos que ha supuesto esta gran transformación ha sido el modelo de formación de nuevos artistas. Si bien antes eran conocimientos basados en el aprendizaje generacional de padres a hijos, en la actualidad se hace necesario un aprendizaje externo, en escuelas profesionales, que permitan seguir produciendo artistas de calidad en el sector del circo y perseverar, de este modo, este tipo de expresión artística. No hacerlo significaría abocarlo a una desaparición a medio largo plazo o a una subsistencia marginal, sin olvidar la continua salida de artistas de circo españoles, que abandonan nuestro país para desarrollar sus carreras profesionales en el extranjero, donde las condiciones del sector son mucho más favorables y cuenta con una regulación.

- Los países europeos que han sabido dar una respuesta a este cambio de paradigma respecto a la formación circense cuentan con circos, artistas, festivales y circuitos de gran calidad, obtenido reconocimiento internacional al mismo tiempo que proyectan, en los cinco continentes y a través de espectáculos circenses, su modo de entender la cultura.
- Las diferentes artes (Danza, Música, Teatro, Pintura...) disponen de un amparo gubernamental para desarrollar su formación de forma reglada a través de distintos planes de estudios específicos según la peculiaridad de cada una de ellas, incluyendo además ayudas al estudio, títulos homologados, instalaciones, profesorados, etc, algo que no sucede con la formación circense en España.
- La formación circense está regulada en los países europeos con mayor desarrollo como Francia, Alemania, Bélgica, Dinamarca, Finlandia, Hungría, Países Bajos, Portugal, Reino Unido o Suecia, siendo nuestro país una excepción en este sentido.
- Según los datos recogidos en esta investigación, en numerosas ocasiones se han promulgado en España, promovido por distintos gobiernos, documentos oficiales donde se recogía de forma específica, entre otras propuestas, la necesidad de regulación de la formación circense, la cual, hasta el momento, sigue sin ser una realidad, más allá de los planes que ofrecen, de forma totalmente privada y sin ningún tipo de acreditación académica, las tres escuelas que actualmente desarrollan planes de estudio continuados en este ámbito.
- Como puede observarse en otros países del mundo, los espectáculos circenses pueden convertirse en motor de iniciativas culturales, económicas y laborales, especialmente para aquellos gobiernos, empresarios y artistas

que han sabido ver una oportunidad de desarrollo en este cambio de paradigma respecto a la forma de entender el circo.

- Muchos de los jóvenes formados en las escuelas privadas de España, acaban emigrando a otros países para completar su formación de una forma oficial, desarrollando posteriormente en ellos sus carreras artísticas y profesionales, lo cual supondría una continua pérdida de artistas y, por ende, una disminución del potencial social, artístico y económico del país.
- La profesionalización de la enseñanza del arte circense con el apoyo estatal es una necesidad actual.
- Desde el año 2005, existe una resolución del Parlamento Europeo donde se insta a los estados miembros a desarrollar las medidas concretas para el reconocimiento del circo como elemento de la cultura europea.
- Además de otros documentos anteriores, desde ese mismo año 2005, existen documentos oficiales de carácter nacional y autonómico donde se concretan planes de actuación que incluyen explícitamente la necesidad de regulación del sector así como de protección, fomento y difusión de la actividad circense, destacando entre otras propuestas la creación de un plan de estudios oficiales para el circo, sin que hasta la fecha se hayan materializado.
- Existen propuestas autonómicas específicas desarrolladas en grupos de trabajo con diferentes agentes del sector y otros especialistas, donde se recoge el desarrollo de un plan formativo para el circo que va desde la formación básica hasta estudios superiores, pasando por los diferentes niveles educativos de educación tanto formal como no formal.
- Existen escuelas de formación circense en nuestro país con una amplia experiencia y reconocimiento internacional en este terreno, que disponen de

planes de estudios, programaciones, contenidos, profesorado y estructuras pedagógicas acordes a las tendencias europeas más actualizadas.

- Dentro del circo, es necesaria una mayor cultura asociativa que sirva para ejercer sus reivindicaciones con más fuerzas, en un sector que por sus características propias y evolución histórica lo dotan de cierto individualismo.
- El artista de circo no es un mero reproductor que interpreta, debe ser un creador, por lo que resulta fundamental desarrollar este perfil a lo largo de su formación.
- Los primeros años se debe dotar al alumnado de la formación técnica necesaria para futuros aprendizajes sin que esto vaya en detrimento de la creatividad. No se pretende obtener productos, sino artistas en el amplio sentido de la palabra, por lo que la formación inicial se deberá basar en los procesos, siendo el medio, y no en el fin, donde se centrarán los aprendizajes.
- La estructura de la formación circense debe definir claramente su recorrido, su itinerario de estudios, teniendo una estructura piramidal con una base amplia respecto a los aprendizajes, que vaya poco a poco definiéndose en una mayor especialización. POR AQUÍ
- En la actualidad, existe un debate abierto sobre el modo de adaptación de la formación circense al marco educativo en vigor, ya que, si bien este camino posibilitaría mayor agilidad en los procesos de homologación de los estudios, podría igualmente llevarnos hacia un encajonamiento en estructuras académicas que coartaran las peculiaridades y necesidades propias de este arte, siendo necesario encontrar un equilibrio entre ambas estructuras.

- Resulta necesaria la coordinación entre diferentes administraciones y entidades, debiendo existir una importante presencia del sector, para poder poner en funcionamiento un Plan Formativo en circo coherente, funcional y real, que se ajuste a las necesidades del propio arte y del mercado laboral. Todo ello tomará como referencia las demandas europeas respecto a educación, debiendo formular líneas comunes de actuación, dentro de un calendario concreto para su implantación.
- Debe existir una relación directa entre el ámbito educativo y el sector profesional del circo tanto desde el punto de vista artístico como empresarial, para un enriquecimiento bidireccional que dé sentido a la formación y a las posibles salidas laborales.
- Desde diferentes ámbitos se señala, como elemento fundamental en la formación, la capacitación del alumnado de las escuelas circenses tanto para la realización de números individuales como para el trabajo colectivo, ya que ambas cualidades serán necesarias para su posterior inserción profesional.
- La profesión circense presenta múltiples y variadas ramificaciones dentro del mercado laboral, por lo que una base multidisciplinar, junto al dominio de varias técnicas específicas, podría ser de gran funcionalidad para el alumnado. La selección de uno u otro perfil por parte del contratante se suele relacionar, de forma general, con el tipo de producción y elemento artístico, profesional y personal que necesite para él.
- Las empresas consideran importante que el alumnado formado en escuelas de circo pueda tener contacto con el estilo de vida del circo, motivo en muchas ocasiones de desajustes a la hora de incorporarse al mundo laboral, por lo que puede resultar interesante, en un plan de formación reglado, incluir un espacio de prácticas en un contexto real y durante un periodo de tiempo que permita conocer las exigencias del día a día del artista de circo. A

lo largo de esta investigación se indican tres aspectos fundamentales en este sentido: saber hacer, saber estar y saber vivir.

- La libertad creativa, la experimentación, la rigurosidad en el trabajo, una sólida base física, técnica y el desarrollo de una personalidad acorde a las exigencias de este tipo de vida, resultarán elementos fundamentales en su formación.
- La mayoría de empresas del sector destacan del alumnado seleccionado proveniente de escuelas de circo, la calidad de su formación, sus habilidades artísticas, su técnica, sus conocimientos básicos sobre los que seguir cimentando su carrera y su capacidad creativa.
- El alumnado de las escuelas de circo muestra un alto grado de satisfacción respecto a su formación una vez incorporado al mercado laboral, considerando que su tiempo de estudios le ha aportado las competencias necesarias para su desarrollo profesional, evidenciando este mismo dato algunos estudios comparativos que muestran una considerable coherencia entre los contenidos incluidos en los programas de enseñanza y las competencias demandadas por los empleadores.
- Los programas de formación circense deben incluir el trabajo personal en producciones artísticas tanto individuales como colectivas.
- Las escuelas de circo existentes en España, que desarrollan un plan de estudios acorde a las exigencias europeas, recogen en su histórico la evolución de la formación circense en nuestro país, siendo un modelo educativo de referencia, además de un ejemplo de trabajo, esfuerzo, superación y pasión por el circo.

Finalmente, la información obtenida del análisis de cuestionarios nos permiten definir conclusiones en referencia a dos de los objetivos marcados. Por un lado, “Dar respuesta desde el ámbito científico a una necesidad recogida en diferentes planes, programas y leyes estatales” y por otro lado, “Concretar las aportaciones recogidas en diferentes estudios internacionales y nacionales sobre la formación circense, con la intención de definir un material que sirva de orientación para la creación de un plan de estudios circenses oficiales en España”. En este sentido, podemos decir que:

- Todas los agentes (docentes, alumnado, profesionales del sector y empleadores) coinciden en resaltar la importancia de las Técnicas Básicas para la adquisición de futuros aprendizajes y desarrollo artístico del alumnado: Preparación Física, Danza, Teatro, Acrobacia, Trampolín y Verticales.
- Las Técnicas Circenses quedan igualmente definidas en los planes de estudios aunque estas encuentras mayores limitaciones para su realización, en algunos casos por motivos económicos o de adecuación de instalaciones. Entre ellas se encuentran: Técnicas aéreas, Porte acrobáticos, Equilibrios, Malabares, Manipulación, Parada de manos, Mástil, Payaso, Báscula, Rueda Cyr, Escalera... (La definición específica o agrupación de contenidos puede variar según la escuela, pero esta podría ser una estructura general de referencia).
- Además de las Técnicas Básicas y Técnicas Circenses, en los programas de formación en circo se incluyen otro tipo de materias que pretenden complementar las anteriores o ampliar el repertorio de competencias del alumnado respecto a su futura inclusión en el mercado laboral.
- Las tres escuelas de circo españolas, con planes regulares de formación, tienen una estructura formativa común y es en las actividades

complementarias donde aparece mayor divergencia. A pesar de ello la propia idiosincrasia de cada una de ellas, su histórico y su forma de entender la formación y el circo, marcan las peculiaridades de cada una de ellas.

- El perfil del alumnado de las escuelas de circo de nuestro país estaría definido por jóvenes entre 20 y 30 años, con experiencia anterior en actividades circenses y dominio de varios idiomas. Proviene de diferentes países de Europa y América, donde sí existen y pueden acceder a algún tipo de ayuda para la formación, algo que no ocurre con los alumnos nacionales.
- Prácticamente la totalidad del alumnado de las escuelas consideran que ambos bloques (Técnicas Básicas y Técnicas Circenses) debería tener una relevante carga lectiva en su aprendizaje, si bien valoran que las técnicas circenses, tras su conocimiento, tendrían que ofrecerse como materias optativas, ya que en su pensamiento está la salida laboral y consideran que cuanto antes puedan especializarse en un apartado o técnica concreta, mayor grado de perfeccionamiento alcanzarán. Habría que tener en cuenta que, en la actualidad, los programas existentes disponen únicamente de dos años de formación (en algunos casos ampliables a un tercero de perfeccionamiento), pero en el caso de estructurarse la enseñanza en un periodo más amplio o en diferentes tramos, esta percepción en cuanto al tiempo de aprendizaje podría variar.
- El alumnado de las escuelas considera interesante poder recibir formación pedagógica de forma optativa, para aquellos alumnos o alumnas que quieran tener la posibilidad de ejercer como docentes en el ámbito circense, aunque deberíamos considerar que, actualmente, en ningún centro formativo se pide cualificación pedagógica para impartir docencia, ya que la formación circense no se encuentra reglada. Es posible que el número de alumnos interesados en este tipo de formación pedagógica aumentase en el caso de que se convirtiese en requisito indispensable para ejercer como formador en

circo en los diferentes niveles educativos. Respecto a la carga lectiva que solicitan no es muy elevada, ya que la mayoría del alumnado piensa, inicialmente y partiendo de la realidad actual, en un desarrollo profesional artístico.

- De los contenidos de formación complementarios el alumnado reconoce como importantes a aquellos que guardan relación con su preparación física y cuidado personal tales como Anatomía, Biomecánica, Teoría y Metodología del entrenamiento, Técnicas de seguridad, Primeros auxilios o Nutrición e higiene, por lo que, desde su punto de vista, sería necesaria su inclusión en un plan de estudios, de forma optativa y con una carga lectiva moderada. A este bloque de materias, le seguirían en valoración las relacionadas con recursos técnicos, escénicos y de interpretación como Técnicas de iluminación y sonido, Espacio escénico o Maquillaje. Junto a ellas, otras materias relacionadas con el mercado laboral como la Orientación laboral, Comunicación y publicidad o Producción y otra de conocimiento general del sector como la Historia del circo. Igualmente apuestan por un formato de optatividad y con poca carga lectiva.
- Todos los agentes consideran fundamental la preparación y presentación de espectáculos tanto individuales, como grupales, quedando recogido a lo largo del último capítulo de esta investigación como un elemento esencial para la formación global del futuro artista circense.
- Los monográficos o Master Class son un complemento específico de calidad y especialización a lo largo de la formación.
- El Teatro de Calle, materia impartida de forma específica por una única escuela, cuenta con el apoyo de la gran mayoría del alumnado, como materia a ser incluida en los planes de estudios. Sería conveniente recordar que, en muchas ocasiones, una de las salidas laborales del alumnado es la

participación en espectáculos de calle, ya sea de autoproducción o de compañías existentes. Una de las características que suelen tener en los últimos años muchas de estas producciones es la versatilidad para ser representadas tanto en espacios interiores (Carpa, teatros, salas...), como en calle, ampliando de este modo el mercado de trabajo.

Recogidas las diferentes conclusiones en relación a los objetivos de investigación, podemos considerar funcional, la concreción de todas ellas, para de este modo, poder tener una visión general de la investigación.

En ese sentido, podemos concluir diciendo que el ámbito de la educación circense encuentra cierto desamparo institucional en nuestro país. Si pensáramos en la posibilidad de que nuestro sistema educativo no incluyese ni Conservatorios de Música y Danza, ni Facultades de Bellas Artes ni Escuelas de Artes y Oficios, nos parecería una aberración incomprensible. Ese es el sentimiento del sector circense respecto a su formación, que ve como a duras penas subsiste gracias a la implicación de personas o colectivos minoritarios.

Entre otras razones, el tratamiento que se ha realizado históricamente de parte de su problemática lo ha relegado a una zona de indefinición que se puede explicar con pocas palabras. Simplificándolo diremos que cuando se habla de circo, las instituciones educativas consideran que es un tema que se debe abordar desde el ámbito de la cultura y desde este terreno, al centrarse parte de las reivindicaciones en la creación de un plan de estudios, derivan su tratamiento al sector educativo.

Existe numerosa documentación que certifica la presencia del circo a lo largo de la historia del ser humano y su influencia en el desarrollo social, económico y cultural de las distintas civilizaciones y en diferentes periodos. Encontramos normativa Europea, nacional y, en algunos casos, autonómica que insta a las instituciones públicas al desarrollo de estos planes de estudios. Existe igualmente

un Plan Nacional de Circo, que finaliza el año 2015, donde explícitamente se recoge como objetivo estratégico la formación circense. Disponemos de materiales elaborados desde el propio sector donde se detalla pormenorizadamente distintos niveles educativos para su desarrollo y los agentes responsables en cada uno de ellos; están definidas etapas de intervención, perfiles de los formadores, itinerarios a seguir de acuerdo con nuestro sistema educativo y el marco europeo, instalaciones, recursos materiales y humanos, especialistas, docentes con amplia experiencia, personas de todas las edades que de un modo u otro realizan prácticas circenses, escuelas con amplio bagaje y reconocido prestigio internacional... Podemos, por tanto, asegurar que existe un sólido entramado base que espera desde hace años el compromiso real e implicación institucional.

Respecto a la información recogida en los cuestionarios, se evidencia cierta homogeneidad en los diferentes planes de estudios realizados en las tres escuelas nacionales, todos ellos en concordancia con otros modelos europeos, encontrando algunas diferencias motivadas principalmente por el propio histórico de la escuela, la limitación espacial o económica o su propia forma de entender el circo.

Si bien se pueden llegar a conclusiones más pormenorizadas a partir del análisis de los resultados expuestos anteriormente, se pueden ampliar con otras consideraciones, como la importancia que el alumnado otorga a la especialización temprana durante su formación en una o dos técnicas circenses específicas.

Junto a un itinerario de carácter artístico, una línea formativa con alto componente pedagógico podría ser igualmente una posible salida profesional futura, independiente de su carrera artística. Como valor destacado y fundamental, encontraríamos la necesidad de incluir en los planes de estudios la preparación y prácticas en el espectáculo y todo el trabajo previo que conlleva.

Finalmente, el resto de materias que se incluyan en un plan de formación oficial, pueden adaptarse a las necesidades de las escuelas o intereses del alumnado. Esto podría ser un elemento diferenciador entre ellas lo que podría llevar a decantar las diferentes líneas de formación en cada una de las escuelas. A la hora de elegir los itinerarios formativos, podemos destacar la marcada tendencia hacia dos modalidades, encontrando por un lado la opción de un modelo universitario de Grado 3+2 o la de una vía no universitaria a través de programas de enseñanzas propias.

VIII.2. LIMITACIONES

En el desarrollo de esta investigación se han encontrado algunas limitaciones, determinadas en gran medida por las propias características del tema de estudio. Entre ellas, podemos señalar algunas como la dispersión de las fuentes de información en torno a la realidad circense dado su carácter minoritario, no estando recogida en documentos de carácter científico. No existe en nuestro país ningún estudio o base teórica sobre el que fundamentar inicialmente el trabajo, por lo que ha sido necesaria su creación dentro de la propia investigación.

Otra de las limitaciones encontrada ha sido el complejo entramado de relaciones que se crean en un sector poco regularizado, que dificulta en ocasiones la obtención de información. Respecto a los cuestionarios realizados, si bien el número de participantes ha sido alto y significativo, no se ha podido llegar a la totalidad del alumnado por encontrarse muchos de ellos en espacios de paralización de su formación académica por compromisos profesionales.

El último de los aspectos a señalar sería el poco interés desde el terreno científico y académico hacia el estudio del circo lo que, en ocasiones, puede restar importancia y relevancia al tema, al existir un desconocimiento del mismo o percepciones simplistas adquiridas en el imaginario colectivo.

VIII.3. IMPLICACIONES FUTURAS

Valorando la prospectiva de este trabajo, se puede considerar el único material existente hasta el momento desde el ámbito científico que aporta un detallado estudio respecto al circo y su formación en nuestro país, el cual puede servir de referencia para futuros estudios, así como para aquellas administraciones, organizaciones, colectivos o particulares que deseen fundamentar futuros proyectos con carácter oficial de estudios sobre la formación en el ámbito circense.

- El diseño de un plan de estudios oficial, permitiría al alumnado equiparar su formación a la de otros países europeos, obtenido un reconocimiento que posibilitara la continuidad de estudios sin necesidad de abandonar nuestro país o desarrollar su desempeño laboral bajo el amparo de esta titulación.
- La oficialidad de estudios circenses democratizaría el acceso a este tipo de formación ya que los elevados costes que supone en la actualidad para un alumno resultan excluyentes para muchos de ellos.
- La regularización de los estudios de circo posibilitaría una estructuración normativa, artística, pedagógica y administrativa de los centros, amparada por el Estado. Si bien las características del sector obligarían a cierta flexibilidad, existirían parámetros concretos que de alguna forma asegurarían la calidad de esta formación.
- La formación inicial debe ser multidisciplinar, desarrollando la base de futuros aprendizajes.
- Existen materiales acerca de las competencias que debe tener el formador en circo, lo cual, nos ayuda a definir este perfil y planificar en los planes de estudios materias para aquellos que opten a lo largo de su aprendizaje por esta salida laboral.

- Dada la dejadez que ha tenido el sector por parte de la administración, sería necesario un proceso de alfabetización respecto a este arte, que poco a poco se ha ido relegando a un segundo plano. Para un desarrollo real, no bastaría únicamente con generar un plan de estudios formativos estatal sino que habría que diseñar otro tipo de ayudas desde diferentes sectores, que incluyesen su difusión a través de giras, circuitos estables, celebración de festivales o simplemente materializar las intenciones recogidas en los Planes Generales de Circo realizados en algunas comunidades autónomas y por el propio gobierno central, donde proponen intervenciones concretas que abarcan un amplio abanico de acciones que buscan impulsar la protección, preservación y difusión del patrimonio circense.

BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1. LIBROS**
 - 1.1. CAPÍTULOS DE LIBRO**
- 2. ARTÍCULOS CIENTÍFICOS**
- 3. TRABAJOS ACADÉMICOS**
- 4. ESTUDIOS**
- 5. GUÍAS**
- 6. INFORMES**
- 7. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y PROGRAMACIONES**
- 8. ARTÍCULOS DE REVISTAS DIGITALES**
- 9. ARTÍCULOS PRENSA DIGITAL**
- 10. PRENSA DIGITALIZADA**
- 11. ARTÍCULOS WEB**
- 12. NORMATIVA**
- 13. WEB**
 - 13.1. BLOGS**
 - 13.2. BASES DE DATOS**
 - 13.3. ENCICLOPEDIAS DIGITALES**
- 14. AUDIOVISUALES**
 - 14.1. VÍDEOS**
 - 14.2. PELÍCULAS**
 - 14.3. PROGRAMAS DE TELEVISIÓN**
 - 14.4. AUDIOS-PODCAST**

1. LIBROS

- Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. (2004) *Libro blanco. Título de Grado en Bellas Artes/Diseño/Restauración*. Madrid: ANECA. Recuperado el 7 de diciembre de 2010 de http://www.aneca.es/var/media/150332/libroblanco_bellasartes_def.pdf
- Albert, M.J. (2006). *La investigación educativa: claves teóricas*. Madrid: McGraw Hill.
- Alberich Sarmiento, A. (2000). *El Circo que yo he visto: 50 años de circo*. Madrid: La Avispa
- Anguera, M.T.; Arnau, J.; Atom.; Martínez, M. R.; Pascual, J. y Vallejo, G. (2010). *Métodos de investigación en Psicología*. Madrid: Síntesis.
- Arias, F.G. (1999). *El proyecto de investigación. Guía para su elaboración* (3ª Ed.). Caracas: Epistema
- Ardèvol, E. y Muntañola, N. (Coord).(2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona. UOC
- Armero, J. M. y Pernas, R. (1986). *Cien años de Circo en España*. Madrid: Espasa Calpe
- Armiñán, J. (1958). *Biografía del circo*. Barcelona: Escelicer
- Arnal, J.; Rincón, D. y Latorre,A. (1992) *Investigación educativa : fundamentos y metodologías* . Barcelona. Labor
- Avanzi, R y Tamaoki, V. (2004). *Circo Nerino*. Sao Paulo: Pindorama circus
- Bacigalupe, C. (2007). *Arturo Castilla. Que soñaba circos*. Bilbao: Muelle de Uribitarte Editores
- Bacigalupe, C. (2010). *Carmelo Larrea (1907-1980). Compositor de boleros universales*. Bilbao: Colección BizKaiko Gaiak. Editado por bbk.

- Báez y Pérez de Tudela, J. (2007). *Investigación Cualitativa*. Madrid: ESIC Editorial
- Balcázar Nava, P., Gonzalez-Arratia, N. I., Currola Peña, G. M y Moyesén, A. (2005) *Investigación cualitativa*. Toluca: UAEM
- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata
- Barrera, M. (2006). *Animal de Circ: Retrat de Tortell Poltrona*. Barcelona: Dau.
- Bell, J. (2002). *Cómo hacer tu primer trabajo de investigación: guía para investigadores en educación y ciencias sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Bernstein, G. (2000). *Sarrasini. Entre la fábula y la epopeya*. Buenos Aires: Biblos
- Bisquerra, R. (1987). *Introducción a la estadística aplicada a la investigación educativa. Un enfoque informático con los paquetes BMDP y SPSS*. Barcelona: PPU.
- Bolívar, A., Domingo, J. y Fernández, M. (2001). *La investigación biográfico-narrativa en educación. Enfoque y metodología*. Madrid: La Muralla.
- Buendía, L., Colás, P. y Hernández, F. (1998). *Métodos de investigación en Psicopedagogía*. Madrid: McGraw-Hill
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica
- Cambronero, C. (1896). *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: España Moderna.
- Carrasco, J.B. y Calderero, J.F. (2000). *Aprender a investigar en educación*. Madrid: Rialp.
- Castilla, A. (1988). *Presente y futuro del circo en Europa*. Madrid: La Avispa
- Cea D'Ancona, M.A. (2001). *Metodología cuantitativa: estrategias y técnicas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
- Cohen, L. y Manion, L. (1990). *Métodos de Investigación Educativa*. Madrid: La Muralla

- Cook, T.D. y Reichardt, Ch. S. (1986). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Morata.
- Colás, P. y Buendía, L. (2002). *Investigación Educativa*. Sevilla: Alfar
- Delgado, J.M. y Gutiérrez, J. (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales*. Madrid: Síntesis.
- Denzin K. y Lincoln, Y.S. (2011) (eds.). *The Sage Handbook of qualitative research*. California: Thousand Oaks.
- Diccionario de la Lengua Española*. (2004). Barcelona: Espasa
- Diccionario de uso del Español* Maria Moliner. (1990). Madrid: Gredos
- Diez, E. (2003). *Historia Social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- Dubatti, J. [et. al.] (2008). *Historia del actor: de la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Colijue.
- Elias, J. (1962). *Diálogos en el Circo*. Barcelona: Ediciones CIRCO
- Elias, J. (1968). *Pinito del Oro: una vida en el trapecio*. Barcelona: Ediciones CIRCO
- Feixa, C. (Dir.) (2006). *Jóvenes 'latinos' en Barcelona: Espacio público y cultura urbana*. Barcelona: Anthropos Editorial. Recuperado el 20 de abril de 2012 de <https://books.google.es/books?id=aWGkll1zddUC&printsec=frontcover&dq=j%C3%B3venes+latinos+en+barcelona+espacio+publico&hl=es&sa=X&ei=XCqMVbmDD8WsU7eQgegI&ved=0CCAQ6AEwAA#v=onepage&q=j%C3%B3venes%20latinos%20en%20barcelona%20espacio%20publico&f=false>
- Fernández López, J. A. (2003). *Historia del Campo de Concentración de Miranda de Ebro (1937-1947)*. Miranda de Ebro: del autor
- Flick, U. (2004/2007). *Introducción a la Investigación Cualitativa*. (1ª Reimpresión). Madrid: Morata

- Flick, V. (2011). *Introducing research methodology. A beginner's guide to doing a research project*. Londres: Sage.
- Fouchert, A. (2006). *Las artes circenses: una aventura pedagógica*. Buenos Aires: Stadium
- Fox, D.J. (1987). *El Proceso de investigación en educación*. Pamplona: EUNSA.
- García, M., Ibáñez, J. y Alvira, F. (1989). *El Análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gimeno,S y Pérez, A. (1989). *La enseñanza: su teoría práctica*. Madrid: Akal
- Goetz, J. P y LeCompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata
- Gómez de la Serna, R. (1917). *El circo*. Madrid: Imprenta Latina.
- Gómez García, M. (1998). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal
- González Cueto, D. y Vidal Ortega, A. (1992). *La fotografía como documento histórico. El rescate de la memoria visual del siglo XX en el Caribe colombiano*. Colombia: Universidad del Atlántico. Recuperado el 22 de octubre de 2011 de http://ylang-ylang.uninorte.edu.co/MemoriaVisual/doc_mvu.pdf
- González Rey, F.L. (2007). *Investigación cualitativa y subjetividad: los procesos de construcción de la información*. México: McGraw-Hill
- González, S. (1999). *Una vida apasionante en la barra del trapecio*. Madrid: J. García Verdugo
- Higuera Guimerá, J. F. (1998). *El circo en España y el circo Price de Madrid*. Madrid: García Verdugo
- Hiriart, H. (2002). *Circo Callejero*. México: Ediciones Era
- Jané,J. y Minguet, J.M. (1998). Sebastià Gasch, el gust pel circ (Antología de textos). Tarragona: Eñ Mèdol

- Kemmis, S y McTaggart, R. (1988). Cómo planificar la investigación acción.
Barcelona: Alertes
- Kerlinger, F.N. (2001). *Investigación del comportamiento: métodos de investigación en ciencias sociales*. México: McGraw-Hill.
- Kreimerman, N. (2003). *Métodos de investigación para tesis y trabajos semestrales*. México: Trillas
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Madrid: Morata
- La Nona, S y Discépolo, A. (2008). *El grotesco criollo: Discépolo- Cossa (2ª Ed.)*.
Buenos Aires: Colihue
- Mañas, L. (2007). *Mislata cuna de grandes artistas*. Mislata: Ajuntament de Mislata
- Mauclair, D. (2003). *Historia del circo: Viaje extraordinario alrededor del mundo*. Lleida:
Milenio
- McKernan, J. (1999). *Investigación – acción y curriculum (1ª Ed.)*. Madrid: Morata
- McMillan, J. H y Schumacher, S. (2005). *Investigación educativa: una introducción conceptual*. Madrid: Pearson Addison Wesley
- Moreno, R. (1975). *Los teatros de Cádiz*. Jerez: Gráficas del exportador
- Morse, J.M., (2005). *Asuntos críticos en los métodos de investigación cualitativa*.
Alicante: Universitat d'Alacant. Recuperado el 25 de julio de 2012 de
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=320392>
- Nelly, A.E., Lesh, R.A., Baek, J. Y. (2008). *Handbook of design research methods in education*. London: Routledge.
- Outhwaite, W. y Turner, S.P. (2007). *The SAGE handbook of Social Science Methodology*. London: Sage Publications.
- Palacio, J. (2011). Premios Nacionales de Circo 1945-2011. Madrid: U.P.A.A.C

- Pellettieri, O (Dir). (2002). *Historia del teatro argentino: la emancipación cultural 1884-1930*. Buenos aires: Galerma
- Pellettieri, O (Dir). (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerma
- Pérez Serrano, G. (1994a). *Investigación Cualitativa. Retos e interrogantes*. Madrid: La Muralla
- Pinito del Oro (1957). *Cuentos del Circo*. Madrid: Reus Editorial
- Pinito del Oro (1967). *Trapecio: Conocimiento y Técnica*. Madrid: Reus Editorial
- Pinito del Oro (1971). *Nacida para el circo*. Valencia: Prometeo
- Pinito del Oro (1974). *La víspera*. Madrid: Editorial Gráficas Espejo.
- Pinito del Oro (2010). *Love Story Circu. Biografía Novelada de Lillian Leitzel y Alfredo Codona*. Madrid: Ediciones Javier Sáinz Moreno
- Pinito del Oro (2012). *Memorias de una trapecista*. Madrid: Promociones y Publicaciones Universitarias
- Prados, L. (2008). *De Madrid al circo*. Madrid: Spainfo
- Ramírez Arriola, R. (2005). *Vivir en el Circo*. México: Castillo
- Ramos Altamira, I. (2010). *El mejor ventrílocuo del Mundo. Paco Sanz en los teatros madrileños (1906-1935)*. Alicante: Editorial Club Universitario. Recuperado el 12 de diciembre de 2012 de <https://books.google.es/books?id=6jd4U1m4cSgC&pg=PA48&lpg=PA48&dq=cuesta+de+Santa+B%C3%A1rbara+Circo+de+Col%C3%B3n&source=bl&ots=aHSbLueN1I&sig=DoXzcrUZOA03xAUPqYBfXyGCXTw&hl=es&sa=X&ei=7XE7VM34AtDoaNa2gMgM#v=onepage&q=cuesta%20de%20Santa%20B%C3%A1rbara%20Circo%20de%20Col%C3%B3n&f=false>
- Rey de Gido, C y Guido, W. (1989). *Cancionero Rioplatense (1880 - 1925)*. Caracas: Ayacucho

- Rey de Gido, C y Guido, W. (2008). *Historia del actor: De la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Colihue
- Ricci, C.H. (2009). *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Rodríguez, C., Pozo, T. y Gutiérrez, J. (2006). La triangulación analítica como recurso para la validación de estudios de encuesta recurrentes e investigaciones de réplica en Educación Superior. *Relieve*, (12), nº 2, pp.289-305.
- Rodríguez Gómez, G. Gil Flores, J y García Jiménez, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Archidona, Málaga: Ediciones Aljibe
- Rodríguez, I. (2006). *Técnicas de investigación documental*. Sevilla:MAD.
- Rueda Hernanz, G. (2006). *España 1790-1900: sociedad y condiciones económicas*. Madrid: Ediciones Istmo. Recuperado el 20 de abril de 2011 de https://books.google.es/books?id=d7ru5LZZP5kC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Ruiz, O. (2007). *Metodología de investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Sáinz, J. (2011). *Ensayos sobre circo*. Madrid: Javier Sáinz Moreno
- Sánchez J. A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha. Col. Monográficas, nº 16.
- Sánchez, J. A. (dir.); Abellán, J. [et al.](2006). *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Recuperado el 23 de junio de 2013 de http://catalogo.rebiun.org/rebiun/doc?q=msstored_mlt147%3A%22Teatro%22&start=3&rows=1&sort=score%20desc&fq=msstored_mlt155&fv=B-UMO&fo=and
- Sánchez, J.J. (1995). *Manual de análisis de datos*. Madrid: Alianza Editorial.

- Sánchez Llaca, J. L. (2003). *El circo español ante el tercer milenio*. Madrid: La Avispa
- Sandín Esteban, M.P. (2003): *Investigación cualitativa en educación: fundamentos y tradiciones*. Madrid. McGraw-Hill
- Sanmartín, R. (2003). *Observar, escuchar, comparar, escribir: la práctica de la investigación cualitativa*. Barcelona: Ariel.
- Santos, M. A. (1990). *Hacer visible: lo cotidiano. Teoría y práctica de la evaluación cualitativa de Centros Escolares*. Madrid: Akal
- Scribano, A. O. (2008). *El proceso de investigación social cualitativo*. Argentina: Prometeo Libros. Recuperado el 22 de julio de /07/2012 de https://books.google.es/books?id=YR0tjqk8my4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Segura, C. (2010). *Pinito del Oro. Memorias de una trapecista. Autobiografía*. Barcelona. Más difícil todavía.
- Seibel, B. (2005). *Historia del Circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol
- Sepúlveda, E. (1892). *El Teatro del Príncipe Alfonso*. Madrid: Velasco, R. Impresor
- Sierra, R. (1985). *Técnicas de Investigación social. Teoría y ejercicios*. Madrid: Paraninfo.
- Strauss & Corbin (1990) - *Basic Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*. California: Sage.
- Taylor, S. y Bogdam, R. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Argentina: Paidós.
- Tesch, R. (1990). *Qualitative research: analysis types and software tools*. London: Falmer
- Tójar, J.C. (2006). *Investigación cualitativa: comprender y actuar*. Madrid: La Muralla.

- Vallés, M. S. (2000). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Vera, J. L. (1988). *Primer Congreso Internacional de Amigos del Circo*. Madrid: J. García Verdugo
- Villa, A., Álvarez, M. y Ruiz, J.I. (Coords). (2003). *Técnicas de triangulación y control de calidad en la investigación socioeducativa*. Bilbao: Mensajero.
- VV. AA. (1981-1087) *AIC: Análisis e Investigaciones Culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura

1.1. CAPÍTULOS DE LIBRO

- Colás, M.P. (1992a). *Los métodos descriptivos*. En M.P. Colás y L. Buendía (1992). *Investigación Educativa*. (pp. 177-199). Sevilla: Alfar.
- Colás, M.P. (1992b). *Los métodos de investigación en educación*. En M.P. Colás y L. Buendía (1992). *Investigación Educativa* (pp. 43-67). Sevilla: Alfar.
- Colás, M.P. (1992b). *La metodología cualitativa*. En M.P. Colás y L. Buendía (1992). *Investigación Educativa* (pp. 249-288). Sevilla: Alfar.
- González de Tejada, J. (1832). El circo de Price. En *La nueva España*. Madrid: S. Landaburu. Recuperado el 20 de marzo de 2012 de <https://books.google.es/books?id=wM9BDx7tJsEC&printsec=frontcover&dq=la+nueva+espa%C3%B1a+gonz%C3%A1lez+de+la+tejada&hl=es&sa=X&ei=pimMVbqJOYXxUMaFgYAB&ved=0CCAQ6AEwAA#v=onepage&q=la%20nueva%20espa%C3%B1a%20gonz%C3%A1lez%20de%20la%20tejada&f=false>
- Guba, E. G. (1983). Criterios de credibilidad en la investigación naturalista. En J. Gimeno y B. Pérez Gómez (Comp.). *La enseñanza: su teoría y su práctica* (pp.148-165). Madrid: Akal

Morales, A. O. (2008). Fundamentos de la investigación documental y la monografía. En *Manual para la Elaboración y Presentación de la Monografía*. Venezuela: Universidad de los Andes. Recuperado el 12 de marzo de 2012 de: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/16490/1/fundamentos_investigacion.pdf

Nóvoa, A. (2003). *Textos, imágenes y recuerdos*. Escritura de nuevas historias de la educación. En Th. S. Popkewitz, B.M. Franklin y M. Pereyra (Comp.), *Historia cultural y educación* (pp. 61-84). Barcelona: Pomares

2. ARTÍCULOS CIENTÍFICOS

Armero, J.M. (1986). ¿Qué puede hacerse con el circo?. *Análisis e Investigaciones Culturales*, (27), 61- 68. Madrid: Ministerio de Cultura

Castilla, A. (1986). Gloria y muerte del mayor espectáculo del mundo. *Análisis e Investigaciones Culturales*, (27), 13- 32. Madrid: Ministerio de Cultura

Gómez, D.(2003). Los fotógrafos de la ciudad de Almería. Una historia desde el siglo XIX. *Revista de humanidades y ciencias sociales*, (19), 281- 314. Recuperado el 26 de febrero de 2013 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1371740>

Jané, J. (2005). Per què ens cal una llei de circ?. *TRACES*. Barcelona. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 de <http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av03583.pdf>

Johnson, B. & Onwuegbuzie, A. (2007). Mixed methods research: a research paradigm whose has come. *Educational Research*, 33 (7), 14-26.

Johnstone, P. L. (2004). Mixed Methods, Mixed Methodology in Health Services Research. *Practice Qualitative Health Research*, 14, 259-271

- Lara, M.P.(1996). El Teatro- Circo de la Merced (Príncipe Alonso o Libertad). *Isla de Arriarán: Revista Cultural y Científica*, (7), 117-120. Recuperada el 22 de julio de 2012 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=81148>
- Lara, M.P. (1998). El edificio del Teatro-Circo de la Victoria. Deterioro y Demolición. *Isla de Arriarán: Revista Cultural y Científica*, (11), 339-348. Recuperada el 20 de julio de 2012 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2571347>
- Marquès,P. (2000). La alfabetización audiovisual. Introducción al lenguaje audiovisual. *Departamento de Pedagogía Aplicada, Facultad de Educación, UAB*. Recuperado el 21 de mayo de 2012 de <http://www.peremarques.net/alfaaudi.htm>
- Morse, Janice (1991). Approaches to qualitative-quantitative methodological triangulation. *Nursing Research*, 40 (2), 120-123
- Pernas, R. (1986). Retrato social del artísita de circoen España. *Análisis e Investigaciones Culturales*, (27), 35- 43. Madrid: Ministerio de Cultura
- Rodríguez Ruiz, O. (2005) La triangulación como estrategia de investigación en ciencias sociales. *Revista de Investigación en Gestión de la Innovación y Tecnología*, (3). Recuperado el 26 de mayo de <http://www.madrimasd.org/revista/revista31/tribuna/tribuna2.asp>
- Sánchez, J.A. (1994).Tradición y modernidad en la arquitectura del espectáculo. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, (7). 419-436. Recuperado 16 de mayo de 2013 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=152121>
- Sanchidrián Blanco, C. (2011). El uso de imágenes en la investigación históricoeducativa. *Revista de Investigación Educativa*, 29 (2), 295-309
- Vallejo, R., Finol de Franco Mineira (2009).La triangulación como procedimiento de análisis para investigaciones educativas. *REDHECS*. (7), Año 4. Recuperado el

26 de mayo de 2012 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3063110>

Vicente-Mariño, M. (2011). Herramientas informáticas para el análisis cualitativo de la imagen audiovisual. *Nuevos recursos para la investigación en comunicación*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Recuperado el 14 de agosto de 2010 de http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/339.pdf

Villa del Río, J. (1986). El Circo: historia y cultura. *Análisis e Investigaciones Culturales*, (27), 47-57. Madrid: Ministerio de Cultura

3. TRABAJOS ACADÉMICOS

Baroni Silveira, J. F. (2006). *Circo Girassol: O saber circense incorporado e compartilhado*. (Tesis doctoral) Porto Alegre: Escola de Educação Física. Recuperado el 22 de julio de 2012 de <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/8587>

Belmonte, T. (2010). *Programa de Professionalització per al sector del circ*. (Projecte Profesional Master Gestió Cultural). Barcelona: Universitat de Barcelona

Cervelló Español, C. (2009). *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro principal y Teatro Circo Barcelonés)*. (Tesis doctoral) España: Universidad nacional de educación a distancia. Recuperado el 6 de mayo de 2012 de <https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=836532>

Cortes, E (1991). *El Teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (Tesis doctoral). Universidad de Educación a Distancia. Madrid. España

Dal Gallo, F. (2009). *Da rua ao picadeiro: Escola Picolino, arte educação na performance do circo social*. (Tesis doctoral) Salvador: Universidade federal da Bahia. Recuperado el 3 de agosto de 2013 de <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9624>

De Sousa, J. (2008). *Mixórdia no picadeiro. Circo, circo-teatro e circularidade cultural na Sao Paulo das décadas de 1930 a 1970*. (Tesis doctoral) Sao Paulo: Universidade

- de Sao Paulo. Recuperado el 22 de julio de 2012 de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-14092009-180741/pt-br.php>
- Fina, X. (2007). *Estudi comparatiu de sistemes formatius i escoles de circ en l'ambient internacional: Pla Integral del Circ a Catalunya*. (Estudio comparativo) Barcelona: ICC Consultors Culturals. Recuperado el 4 de noviembre de 2014 de <http://cercles.vtlseurope.com/lib/item;jsessionid=D0C86BD5D4D02C23727D12B810727F11?id=chamo:9053&theme=CERC>
- Garcès Pérez, D. V. y Pérez Levy, G. (2007). *Prometeo, el circo como camino de vida. (Documental sobre la Escuela de Malabares y Artes Circenses Prometeo)*. (Trabajo especial de grado) Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. Recuperado el 3 de agosto de 2013 de <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAR1229.pdf>
- García-Borrón Martínez, M. D. (2003). *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China*. (Tesis doctoral) Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Recuperado el 3 de agosto de 2013 de <http://www.tdx.cat/handle/10803/8599;jsessionid=1FBCD57ECB33069D8484E6DD5213B5A8.td>
xl
- García Ferrón, E. (1996). *El teatro en Alicante entre 1966 y1993*. (Tesis doctoral) Universidad de Alicante. Recuperado el 4 de agosto de 2012 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-en-alicante-entre-1966-y-1993-0/>
- Jané, J. y Puig, M. (2008). *Estudi sobre la formació circense a Catalunya*. (Estudio) Barcelona: Associació de Professionals de Circ de Catalunya. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 de http://www.apcc.cat/files/file_101.pdf
- Ocampo, E. (2001). *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879 - 1915* (Tesis doctoral). España: Universidad de Educación a Distancia
- Ochando, E.(1998). *La vida escénica en Albacete (1924 - 1936)*(Tesis doctoral). España: Universidad Nacional de Educación a Distancia

- Pérez Daza, M.A. (2008). *El circo social; como herramienta de intervención comunitaria para la prevención de conductas de riesgo psicosocial: un estudio cualitativo a partir de las vivencias de adolescentes y jóvenes del programa Previene-Conace de circo social de la comuna de Maipú*. (Tesis para optar al grado de licenciado) Bogotá: Universidad de Santo Tomas. Recuperado el 15 de febrero de 2015 de http://www.apcc.cat/media/upload/pdf/circo_social_tesi_perez_daza_editora_14_31_1.pdf
- Pimenta, D. (2009). *A dramaturgia circense: conformação, persistencia e transformações*. (Tesis doctoral) Campinas: Universidades Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Recuperado el 22 de julio de 2012 de <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471119>
- Reginald Bolton, B. A. (2004) *Why circus works. How the values and structures of circus make it a significant developmental experience for young people*. (Tesis doctoral) Perth: Murdoch University. Recuperado el 21 de marzo de 2013 de <http://researchrepository.murdoch.edu.au/401/>
- Reus Boyd-Swan, F. (2012) *El teatro en Alicante 1901-1910*. (Tesis doctoral) España: Universidad Nacional de Educación a Distancia
- Salazar Gómez, C. C. (2008) *Ensayo fotográfico del Circo Atayde Hermanos "Damas y Caballeros"*. (Trabajo de Grado) Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. Recuperado el 5 de mayo de 2013 de <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAR3513.pdf>
- Sánchez Menchero, M. (2005). *En el centro de los prodigios. El circo y otros espectáculos en Madrid 1808-1885*. (Tesis doctoral) Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 6 de mayo de 2012 de <https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=391989>
- St. Leon, M. (2007). *Circus & nation: a critical inquiry into circus in its Australian setting, 1847-2006, from the perspectives of society, Enterprise and culture*. (Tesis doctoral) Sidney: University of Sidney. Recuperado el 22 de julio de 2012 de <http://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/1702>

Valentine, M. (2006). *A critical inquiry into circus in its Australian setting, 1847 – 2006, from the perspectives of society, enterprise and culture*. (Tesis doctoral) Sydney: Universidad de Sydney. Recuperado el 10 de octubre de 2010 de <http://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/1702>

4. ESTUDIOS

Circostrada (enero 2013). *Fresh Circus # 2. European seminar on the sustainable development of circus arts. Synthesis of discussions*. Circostrada Network. Recuperado el 2 de junio de 2013 de http://www.circostrada.org/IMG/pdf/Fresh_2-eng-2.pdf

Farinha, C. (s.f.). *Public policies supporting circus & outdoor arts in europe, 8 european profiles*. París. Circostrada Network. Recuperado el 6 de marzo de 2014 de http://circostrada.org/IMG/pdf/Public_Policies.pdf

FEDEC (2011). *Réflexions sur les compétences de la profession d'enseignant/professeur en arts du cirque et sur les besoins en formation continue*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 28 de noviembre de 2013 de http://issuu.com/fedecpro/docs/fed_savoirs00_fr_web?e=12051196/8234879

FEDEC. (2008). *Répertoire des centres de formation aux arts du cirque*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 23 de noviembre de 2013 de http://issuu.com/fedecpro/docs/fedec_directory_web_en?e=12051196/11610568

Floch, Y. (Coord).(s.f.). *European capitals of culture and circus arts*. París. Circostrada Network. Recuperado el 12 de marzo de 2014 de <http://circostrada.org/IMG/pdf/ECOC-4FR.pdf>

- Floch, Y. (marzo 2007). *Artistes de la rue en Europe*. París. Département thématique Politiques structurelles et de Cohésion. Parlement Europeen, Direction générale Politiques de l'Union. Recuperado el 9 de abril de 2013 de http://www.circostrada.org/IMG/pdf/Street_Artists_FR.pdf
- Floch, Y.(Coord).(septiembre 2007). *Actas del coloquio Diversity of Street Arts in Europe*. Circostrada Network. Recuperado el 11 de abril de 2013 de http://www.circostrada.org/IMG/Tarrega_ES.pdf
- Floch, Y.(Coord).(febrero 2008). *La Circulation des oeuvres de rue et de cirque en Europe. Enquete auprs d'un échantillon de companies artistiques*. Circostrada Network. Recuperado el 14 de abril de 2013 de http://www.circostrada.org/IMG/circulation_FR.pdf
- Floch, Y.(Coord).(julio 2008). *Les Arts en espace public: la création contemporaine comme outil*. Circostrada Network. Recuperado el 15 de abril de 2013 de <http://www.circostrada.org/IMG/ArtastoolFRbd.pdf>
- Floch, Y.(Coord).(septiembre 2008). *Fresh Circus, séminaire européen pour le développement du cirque contemporain*. Circostrada Network. Recuperado el 18 de abril de 2013 de http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Fresh%20Circus_FR.pdf
- Floch, Y.(Coord).(noviembre 2008). *Université nomade européenne des arts de la rue, première édition Aurillac aout 2008*. Circostrada Network. Recuperado el 26 de abril de 2013 de http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Aurillac_FR_bd.pdf
- Floch, Y.(Coord).(octubre 2009). *Arts Writers & Circus Arts*. Circostrada Network. Recuperado el 29 de abril de 2013 de <http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Residence%20cirque%20BD.pdf>
- Floch, Y.(Coord).(Agosto 2010). *Arts Writers & Circus Arts (vol.2), focus on circus bodies*. Circostrada Network. Recuperado el 20 de mayo de 2013 de

<http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Arts%20Writers%20&%20Circus%20Arts%202%20-%20BD.pdf>

Floch, Y., Gonon, A. y Le Brun-Cordier, P. (julio 2010). *Arts de la rue: la diffusion est morte, vive la diffusion!*. Eurobrunstorming 2010, Chalon dans la Rue. Circostrada Network. Recuperado el 13 de mayo de 2013 de http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Eurobrunchstorming_FR.pdf

Floch, Y. & Gonon, A. (junio 2011). *Street Arts Winter Academy, la formation aux arts de la rue*. Circostrada Network. Recuperado el 24 de mayo de 2013 de <http://www.circostrada.org/IMG/SAWA-fr.pdf>

Floch, Y. y Gonon, A. (febrero 2012). *The circulation of street arts and circus artworks in Europe-2011*. Circostrada Network. Recuperado el 27 de mayo de 2013 de http://www.circostrada.org/IMG/pdf/Circulation_of_works.pdf

Floch, Y. y Seidl, V. (octubre 2012). *Street Arts Winter Academy #2. La pratique artistique comme recherche*. Circostrada Network. Recuperado el 30 de mayo de 2013 de <http://www.circostrada.org/IMG/pdf/sawaII-fr-net.pdf>

Gonon, A y Floch Y. (Coord.).(s.f.). *Street arts winter academy #3 vers un cadre de reference*. París. Circostrada Network. Recuperado el 6 de marzo de 2014 de http://www.circostrada.org/IMG/pdf/SAWA_3_publication_FR.pdf

Herman, Z.(2009). *Analyse des compétences clés des artistes de cirque professionnels*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 25 de noviembre de 2013 de http://issuu.com/fedecpro/docs/fedec_miroir2_fr_web?e=12051196/10919664

Jacob, P. (2008). *L'artiste de cirque aujourd'hui, analyse des compétences clés*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 6 de noviembre de 2013 de http://issuu.com/fedecpro/docs/fedec_key_competences_fr?e=12051196/8234813

5. GUÍAS

Arendasova, D., Demey, S. & Fasoli, G.(Coord.).(2010). *Manuel Pédagogique. Sangles Aériennes*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 16 enero de 2013 de <http://issuu.com/fedecpro/docs/fedec-sangles-fr-web?e=12051196/10919296>

Demé, P. y Sánchez, G. (Coord).(marzo 2011). *Cirque et arts de la rue: Lieux de résidences*. Circostrada Network. Recuperado el 21 de marzo de 2014 de http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Lieux%20R%C3%A9sidences_France.pdf

Demey, S. y Wellington, J. (2010.). *Manuel Pédagogique. Théoria, conseils & bonnes pratiques pour l'entraînement*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 8 enero de 2013 de http://issuu.com/fedecpro/docs/fedec_chap1_entrainement_fr_web_201?e=12051196/8234679

Demey, S. (Coord.).(2010). *Manuel Pédagogique. Roue Cyr*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 16 enero de 2013 de http://issuu.com/fedecpro/docs/fedec_rouecyr_fr_version_2013?e=12051196/8234694

Floch, Y. (Coord).(agosto 2010). *Cirque et arts de la rue: Lieux de résidences*. Circostrada Network. Recuperado el 19 de marzo de 2014 de <http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Lieux%20de%20r%C3%A9sidences%20en%20Belgique.pdf>

Floch, Y. y Barghouthi, S. (Coord).(febrero 2010). *Street Arts and Circus. Professional organisations in Europe*. Circostrada Network. Recuperado el 15 de marzo de 2014 de <http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Professional%20organisations%20in%20EU.pdf>

- Floch, Y. y Barghouthi, S. (Coord).(junio 2010). *Circo y Artes de calle: valorización de proyectos europeos de cooperación*. Circostrada Network. Recuperado el 17 de marzo de 2014 de <http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Projets%20EU%20ES.pdf>
- Floch Y. y Peltier, E. (Coord).(2013).*Cirque et arts de la rue 2013. Valorisation des projets européens de coopération*. París. Circostrada Network. Recuperado el 12 de marzo de 2014 de http://www.circostrada.org/IMG/pdf/Projets_EU_2013_FR.pdf
- Floch Y. y Peltier, E. (Coord).(s.f.). *Uk artistic residency centres*. París. Circostrada Network. Recuperado el 16 de marzo de 2014 de http://www.circostrada.org/IMG/pdf/Residencies_UK-2.pdf
- Floch, Y. y Seidl, V. (Coord).(julio 2011). *Street Arts and Circus: Professional Organisations in Europe*. Circostrada Network. Recuperado el 28 de marzo de 2014 de http://circostrada.org/IMG/pdf/Professional_Organisations_2011.pdf
- Floch, Y. y Seidl, V. (Coord).(julio 2011). *Cirque et arts de la rue. Valorisation des projets européens de coopération*. Circostrada Network. Recuperado el 30 de marzo de 2014 de http://circostrada.org/IMG/pdf/ProjetsEU_FR_2011-2.pdf
- Floch, Y. y Seidl, V. (Coord).(junio 2012).*Street Arts andCircus. Professional organisations in Europe*. Circostrada Network. Recuperado el 6 de mayo de 2014 de http://circostrada.org/IMG/pdf/orgspros_2012.pdf
- Floch, Y. y Seidl, V. (Coord).(junio 2012).*Cirque et arts de la rue. Valorisation des projets européens de coopération*. Circostrada Network. Recuperado el 7 de mayo de 2014 de http://circostrada.org/IMG/pdf/ProjetsEU2012_fr.pdf
- Gonon, A. y Perrin, S. (Coord).(julio 2009). *Bibliographie européenne des arts de la rue*. Circostrada Network. Recuperado el 11de marzo de 2014 de

http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Biblio%20rue%20Ok2/Biblio%20rue%20FR_BD.pdf

Goudard, P. y Libong, M. (Coord).(septiembre 2009). *Bibliographie européenne des arts du cirque*. Circostrada Network. Recuperado el 11de marzo de 2014 de http://www.circostrada.org/IMG/file/PUBLICATIONS/Biblio%20cirque%20Ok2/Biblio%20cirque%20FR_BD.pdf

Guillot,G.(Coord).(abril 2011). *European Charter for Hosting Circuses in Towns*. Circostrada Network. Recuperado el 27 de marzo de 2014 de <http://www.circostrada.org/IMG/EuropeanCircusCharter.pdf>

Rubio, J. (Coord).(diciembre 2009). *Organiser un événement artistique dans l'espace public*. Circostrada Network. Recuperado el 13 de marzo de 2014 de <http://www.circostrada.org/IMG///Organiser%20un%20evenement%20artistique%20dans%20l%27espace%20public.pdf>

6. INFORMES

APCC (2007). Actas de las Jornadas sobre Formación de Circo 2007. *El circo catalán debate su modelo formativo*. Barcelona: Jordi Jané. Recuperado el 4 de noviembre de 2014 de http://www.apcc.cat/files/file_651.pdf

CRAC (2010). *Memoria 2009*. Barcelona. Centre de Recerca de les Arts del Circ.

FEDEC (s.f.). *Notes d'info #1. Partenariats stratégiques pour la formation professionnelle*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 29 de mayo de 2014 de http://www.fedec.eu/wp-content/uploads/2015/02/FEDEC_notesinde-1-FR.pdf

FEDEC (s.f.). *Notes d'info #2. Erasmus+: Enseignement supérieur*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 29 de mayo de 2014 de http://www.fedec.eu/wp-content/uploads/2015/02/FEDEC_notesinde-2-FR.pdf

FEDEC (s.f.). *Notes d'info #3. Partenariats stratégiques Coopération en matière d'innovation et d'échanges de bonnes pratiques*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 30 de mayo de 2014 de http://www.fedec.eu/wp-content/uploads/2015/02/FEDEC_notesdinfo-3-FR.pdf

FEDEC (s.f.). *Notes d'info #4. Europe Creative- Cultura*. Bruselas. Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles. Recuperado el 6 de junio de 2014 de http://www.fedec.eu/wp-content/uploads/2015/02/FEDEC_notesdinfo-4-FR.pdf

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2013). *Anuario de estadísticas culturales 2012*. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado el 6 de abril de 2014 de <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/naec/2012.html>

Trapezi (agosto 2011). *Estudi sobre l'impacte econòmic de la Fira Trapezi. Informe de resultats*. Reus. Ceres investigació sociològica i de mercats. Recuperado el 28 de septiembre de 2013 de http://www.apcc.cat/media/upload/pdf//informe_impacte_trapezi_desglossat_editora_14_12_1.pdf

7. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y PROGRAMACIONES

De la Banda Ledrado, S. (2014). *Programación Festival Internacional de circo de Albacete*. Albacete: Ayuntamiento de Albacete. Recuperado el 20 de febrero de 2014 de <http://www.teatro-circo.com/corps/culturalalbacete/data/resources/file/2014/REVISTA%20FESTIVAL%20CIRCO%202014.pdf>

Díaz, J., Bonet, J.M., Rodríguez, F., Zlotescu, I., Ávila, A., McCulloch, J. & Pérez, C. (2002). *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid. SEACEX y Museo Reina Sofía. Recuperado el 28 de octubre de 2013 de <http://www.accioncultural.es/es/publicaciones/ismos>

Diputació de València – Museu Valencià D’etnologia (2006). *Pasen y vean*. Valencia:
Diputació de València – Museu Valencià D’etnologia

Eguizábal Maza, R. (Comisario). (11 de septiembre -3 de noviembre de 2002).
*Carteles de circo. Setenta y cinco carteles diferentes, numerados del 1 al 75. Memoria
de la seducción: carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca
Nacional de España. Recuperado el 8 de julio de 2012 de
[http://exposicionesvirtuales.bne.es/interactivosBNE2010/int02_
memorias/descargas/seducccion-exposicion_1.pdf](http://exposicionesvirtuales.bne.es/interactivosBNE2010/int02_memorias/descargas/seducccion-exposicion_1.pdf)

Fernández-Ardavín (col.).(23 de enero - 1 de marzo de 2009). *El Circo*. Huesca.
Diputación de Huesca. Recuperado el 12 de julio de 2012 de
[http://www.dphuesca.es/pub/documentos/documentos_Dossier_El_Circo
_351bd938.pdf](http://www.dphuesca.es/pub/documentos/documentos_Dossier_El_Circo_351bd938.pdf)

Peláez, A. y Quintana, I. (2011). *Imaginando el circo. El circo en las colecciones estatales*.
Ciudad Real: Gobierno de Castilla la Mancha.

VV.AA. (1987). *Homenaje al circo*. Madrid: Banco Bilbao

8. ARTÍCULOS DE REVISTAS DIGITALES

Albert, J. C. (s.f.) Boletín Ramón. Ramón Gómez de la Serna. Madrid. Recuperado
el 12 de octubre de 2013 de
<http://www.ramongomezdelaserna.net/Abc6.boletinRAMON.htm>

Alcántara,A. (septiembre-noviembre 2007). Circo y educación, circo transformados.
Zirkolika, Revista de las Artes Circenses, (14), 8. Barcelona. Recuperado el 8 de
junio de 2011 de [http://issuu.com/
zirkolika/docs/zrk14cast](http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk14cast)

Alcántara,A.(marzo-mayo 2012).Creatividad sin barreras. *Zirkolika, Revista de las
Artes Circenses*, (32), 34-35. Barcelona. Recuperado el 26 de julio 2012 de
http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_32

- Alcántara, A.(septiembre-noviembre 2012).El formador de circo social. Una profesión en auge. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (34), 42-34. Barcelona. Recuperado el 8 de enero 2013 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_34
- Arazuri, J.J., (1962). Pamplona hace 90 años. *Príncipe de Viana*, (88-89), 473-488, Pamplona: Gobierno de Navarra. Recuperado el 14 de abril de 2014 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2256202>
- Arribas, F. (1995). Do teatro-circo gran Teatro: Historia cinematográfica. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, (7),1 (1995-1996). Recuperado el 26 de junio de 2013 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1294527>
- Ayuso, A. (2008). Félix Malleu, domador de leones y hombre del guiñol. *Fantoche*, (2), 5 - 23. Octubre. Barcelona: Unima Federación España. Recuperado el 23 de marzo de 2012 de http://www.unima.es/spip/fantoche_2.pdf
- Ayuso,A.(marzo-mayo 2010).felix Malleu, apoteosis y ocaso de un domador de leones. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (24), 40-42. Barcelona. Recuperado el 6 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_24
- Ayuso,A.(junio-agosto 2010).Félix Malleu, del látigo de las fieras a la estaca del guiñol. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (25), 40-41. Barcelona. Recuperado el 6 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_25
- Badiou,M.(diciembre 2011-febrero 2012).Viaje al tiempo de la mitología. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (31), 32-35. Barcelona. Recuperado el 4 de abril 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_31
- Barral i Altet,X. (2002). Reivindicació del circ en la cultura. *Revista del Centre de Lectura de Reus*, nº 3 setena época, 2º trimestre. Recuperado el 20 de enero de 2015 de www.raco.cat/index.php/RevistaCLR/article/view/28669

- Barral,X.(diciembre 2012- febrero 2013).Paralelo de circo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (35), 32-33. Barcelona. Recuperado el 17 de mayo de enero 2013 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_35
- Barrera,M. (septiembre-noviembre 2006). Sobre los Premios Nacionales de Circo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (10), 18-19. Barcelona. Recuperado el 24 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk10cast>
- Barrera,M. (junio-agosto 2007). El estado del circo a debate. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (13), 8. Barcelona. Recuperado el 6 junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk13cast>
- Barrera,M.(septiembre-noviembre 2008).Charlie Rivel en el olvido. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (18), 8-9. Barcelona. Recuperado el 13 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk18>
- Barrera,M.(septiembre-noviembre 2010).La carrera de la formación. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (26), 8. Barcelona. Recuperado el 10 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_26
- Bautista,A.(diciembre 2013 - febrero de 2014). Tortell Poltrona, Premio Nacional de Circo 2013. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (39), 34-35. Barcelona. Recuperado el 13 de junio de 2014 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_39
- Bech, R. (marzo-mayo 2007). Artistas del Roncalli (II): La historia de los Picasso. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (12), 24-25. Barcelona. Recuperado el 30 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk12cast>
- Bech, R. (diciembre 2007-febrero 2008). Tony Alexis. Toda una vida de dedicación. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (15), 22-23 . Barcelona. Recuperado el 13 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk15>
- Bech,R.(septiembre-noviembre 2008).Gil Vicente Alegría, creador del Circo Ecuestre. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (18), 2-3. Barcelona.

- Recuperado el 13 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk18>
- Bech,R.(marzo-mayo 2009).El Circ Olympia (1924-1947). *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (20), 22-23. Barcelona. Recuperado el 15 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk20>
- Bech,R.(marzo-mayo 2010).El Circo Olympia (1924-1947). *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (24), 38-39. Barcelona. Recuperado el 6 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_24
- Belmonte,T.(diciembre 2010- febrero 2011).Carrera de fondo hacia la profesionalización. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (27), 6-7. Barcelona. Recuperado el 10 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_27
- Bernal, K. y Llarch, A.(julio-agosto 2004.). Bajo la lona del Circ Cric. Tortell Poltron, un Augusto catalán. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (1), 5. Barcelona. Recuperado el 28 de abril de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk1>
- Bilbao, M. (2012).Arquitectura teatral en Bilbao entre los siglos XIX y XX. De los lugares para la memoria a los espacios recuperados. *Revista Bidebarrieta*, (23), 37-52. Recuperado el 30 de agosto de 2013 de <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Bidebarrieta>
- Burgos, E. (s.f.). Monroe “El loco del rulo”. *Infocirco*. Recuperado el 26 de enero de 2015 de <http://infocirco.com/articulo.php?id=61>
- De Diego, E. (2007) Memorias desde el trapecio. Límites, fronteras, afueras. Quintana. *Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, (6), 65-83. Recuperado el 28 de abril de 2012 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323956006>

- De Pagoeta, J. (s.f.). Teatro Portugalete. El Popular “teatrillo” (1908-1966). *Tesoros Portugalujos*.(5). Ayuntamiento de Portugalete. Recuperado el 7 de julio de 2013 de http://bibliotecadigitalportugaluja.blogspot.com.es/2015_01_01_archive.html
- De Ritis,R.(septiembre-noviembre 2011).El círculo y la carpa. Arquetipos, mitos e historia del espacio circense. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (30), 34-36. Barcelona. Recuperado el 21 de diciembre de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_30
- Díaz- Faes, F. (2002). Ojos del pequeño gran circo. *La Ratonera*, (5). Mayo. Recuperado el 15 de abril de 2013 de http://www.la-ratonera.net/numero5/n5_ojos.html
- Digne, J. (2009). Terrains d’aventures [Ecrire por et avec le territoire]. *Stradda. Le magazine de la création hors les murs* (3) Julio. France: Horslesmurs. Recuperado el 4 de septiembre de 2014 de <http://www.circostrada.org/nos-publications/archives-97/?lang=en>
- Digne, J. (2009). Paroles d’artistes. *Stradda. Le magazine de la création hors les murs* (4) Octubre. France:Horslesmurs. Recuperado el 4 de septiembre de 2014 de <http://www.circostrada.org/nos-publications/archives-97/?lang=en>
- Digne, J. (2009). Au-delà des murs, le son. *Stradda. Le magazine de la création hors les murs* (4) Julio. France: Horslesmurs. Recuperado el 4 de septiembre de 2014 de <http://www.circostrada.org/nos-publications/archives-97/?lang=en>
- Digne, J. (2010). Dancer l’espace. *Stradda. Le magazine de la création hors les murs* (6) Febrero. France: Horslesmurs. Recuperado el 4 de septiembre de 2014 de <http://www.circostrada.org/nos-publications/archives-97/?lang=en>
- Digne, J. (2010). Magie Nouvelle. Un art contemporain. *Stradda. Le magazine de la création hors les murs* (7) Abril. France: Horslesmurs. Recuperado el 4 de septiembre de 2014 de <http://www.circostrada.org/nos-publications/archives-97/?lang=en>

- Digne, J. (2010). Parle-moi de cirque. *Stradda. Le magazine de la création hors les murs* (9) Diciembre. France: Horslesmurs. Recuperado el 5 de septiembre de 2014 de <http://www.circostrada.org/nos-publications/archives-97/?lang=en>
- Domènech, M. (septiembre-noviembre de 2005). L'APCC i el Parlament treballen junts pel reconeixement del circ. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (6), 5. Barcelona. Recuperado el 10 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk6>
- Enrich, F. (1985). Sobre l'antiguitat del nom Clavé en el teatre a ell dedicat a Mataró. En *Sessió d'estudis Mataronins*, (2), 73-79. Recuperada el 4 de enero de 2013 de <http://www.raco.cat/index.php/SessioEstudisMataronins/issue/view/9137/showToc>
- El circense (s.f). Recuperado el 2 de Abril de 2001 de <http://elcircense.com/>
- Escobedo, L. (junio- agosto 2013). Escuela de Circo Carampa. Circo de actualidad. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (37), 42. Barcelona. Recuperado el 23 de noviembre de 2013 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_37
- Escobedo, L. (junio- agosto 2013). Escuela de Circo Rogelio Rivel (Barcelona). La 13ª promoción del año 13. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (37), 43. Barcelona. Recuperado el 23 de noviembre de 2013 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_37
- Escobedo, L. (junio- agosto 2013). Escuela Internacional de Circo y Teatro de Granada, el CAU. Juventud y apoyo a los estudiantes. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (37), 44. Barcelona. Recuperado el 23 de noviembre de 2013 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_37
- Elias, Q. (junio-agosto 2005). El Circ Olympia. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (5), 23. Barcelona. Recuperado el 7 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk5>

- Elias,Q.(diciembre2005-febrero 2006). Circ “art-educatiu per a joves tutelats”. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (7), 16. Barcelona. Recuperado el 13 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk7>
- Elias,Q. (marzo-mayo 2006). El Gran circ nacional xinès Yin Yang. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (8), 12-13. Barcelona. Recuperado el 15 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk8>
- Elias, Q.(marzo-mayo 2007).Manel “Toto” Vallès, galardonado con el Nas d’Or honorífico en el último Festival de Pallasos de Cornellà. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (12), 28-29. Barcelona. Recuperado el 30 de mayo 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk12cast>
- Fernández, F. (2002). El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación. Ciencias Sociales. *Revista de la Universidad de Costa Rica*, (96), 35-54. Recuperado el 27 de septiembre de 2010 de <http://www.revistacienciasociales.ucr.ac.cr/el-analisis-de-contenido-como-ayuda-metodologica-para-la-investigacion/>
- Fernández, R. (2002). En una rulot del Circo Apolo. *La Ratonera*, (6). Septiembre. Recuperado el 21 de abril de 2013 de http://www.la-ratonera.net/numero6/n6_rulot.html
- García, A. (2012). El circo y sus artistas en la Navidad. *Sesenta y más*. (316), 14-17. Madrid: Instituto de Mayores y Servicios Sociales. Recuperado el 20 de octubre de 2013 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4103947>
- Gilabert,L.(septiembre-noviembre 2008).El circo social en Brasil. Educación a través del arte. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (18), 21-22. Barcelona. Recuperado el 13 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk18>

- Gilabert, L. (diciembre 2009-febrero 2010). Circo Transformador en el Ateneu de Nou Barris. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (23), 6-7. Barcelona. Recuperado el 22 de junio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_23
- González Hernández, D. (2005). Más allá de un manual de introducción a la metodología; diversidad y unidad en el campo de investigación cualitativa [Reseña del libro: Introducción a la investigación cualitativa]. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 7 (2). Recuperado el 22 de noviembre de 2011 de <http://redie.uabc.mx/vol7no2/contenido-gonzalez.html>
- Herman, Z. (2009). Miroir Project. Análisis of key skills of young professional circus artists. Bélgica: FEDEC
- Ibarra, R. (2008). Bilbao en el siglo XX (cont.). Capítulo 15. La villa de Bilbao, su historia, proyectos, recorridos, etc... Recuperado el 7 de mayo de 2011 de <https://sites.google.com/site/bilbaometropoli/capitulos/capitulo-15>
- Infocirco (s.f.). Los Olímpicos Segura, los hijos de Atilina. *Infocirco*. Recuperado el 30 de diciembre de 2014 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=48>
- Infocirco (s.f.). El Circo Criollo, Los Podestá y Pepino el 88. *Infocirco*. Recuperado el 12 de febrero de 2015 de <http://infocirco.com/articulo.php?id=60>
- Infocirco (s.f.). La verdadera historia del circo Sarrasani. *Infocirco*. Recuperado el 30 de enero de 2015 de <http://infocirco.com/articulos.php>
- Infocirco (2012). Los carteles del Museo Josep Vinyes de Berga. *Infocirco*. Febrero. Recuperado el 2 a julio de 2013 de <http://infocirco.com/noticia.php?id=1598>
- Infocirco (2012). Agencias artísticas en España: Yolanda Castilla. *Infocirco*. Febrero. Recuperado el 5 de septiembre de 2012 de <http://infocirco.com/noticia.php?id=86>
- Jané, J. (2002). Catalunya i el circ del segle XXI. *Revista del Centre de Lectura de Reus*, nº 3 setena época, 2n trimestre. Recuperado el 24 de enero de 2015 de www.raco.cat/index.php/RevistaCLR/article/view/28504

- Jané, J.(junio-agosto 2007).Berta Sureda.El impulso del Pla Integral. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (17), 10-11. Barcelona. Recuperado el 13 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk17>
- Jané, J. (2008). Circo oriental y circo occidental: ¿multiculturalidad o criollización? *Estudis escènics: quaderns de l'Institut de Teatre*,(33-34), 451-457. Recuperado el 28 de marzo de 2014 de <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252499/338913>
- Jané,J.(junio-agosto 2009).Conversando con Tortell Poltrona, payaso y empresario. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (21), 14-16. Barcelona. Recuperado el 18 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk21>
- Jané,J.(marzo-mayo 2010).II jornadas Nacionales de Circo en Albacete. El INAEM se compromete a un Plan General de Circo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (24), 10-11. Barcelona. Recuperado el 6 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_24
- Jané,J.(diciembre 2011-febrero 2012).Kirman, referente del faquirismo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (31), 30-31. Barcelona. Recuperado el 4 de abril 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_31
- Jiménez,J.(marzo-mayo 2010).Daja-Tarto en la gran pantalla. Un faquir dispuesto a todo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (24), 44-45. Barcelona. Recuperado el 6 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_24
- Jiménez,J.(diciembre 2011-febrero 2012).Rings around Miss Mara. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (31), 44-45. Barcelona. Recuperado el 4 de abril 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_31
- Jiménez, J.(2011).Buffalo Bill. *Circo Méliès*. Febrero. Recuperado el 5 de abril de 2012 de http://www.circomelies.com/2011/02/william-f-cody-buffalo_bill.html
- La Jiribilla.(s.f.).*La Jiribilla. Revista de cultura cubana*. La Habana. Recuperado el 6 de junio de 2011 de <http://www.lajiribilla.cu/>

- La Ratonera. (Septiembre de 2004). Libros y Revistas. *La Ratonera*, (12). Recuperado el 30 de abril de 2011 de http://www.la-ratonera.net/numero12/n12_libros.html
- La Vorágine (2007). Manual de circo. *La vorágine*, (10), Septiembre. Recuperado el 8 de julio de 2019 de <http://www.revistalavoragine.com.ar/numero%2010/circo.html>
- Leal,A. (junio-agosto 2007). Alcorcón apuesta por la cultura e incluye al circo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (13), 26. Barcelona. Recuperado el 6 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk13cast>
- Lecat, J.G y Ramon, A. (s.f.). El Teatre Apol.lo, Vilanova i la Geltrú. Recuperado el 27 de abril de 2013 de <http://espaciosescenicos.org/Teatre-Circ-Apolo-Vilanova-i-la-Geltru>
- López, F.J. (junio 2005). El fondo de Miranda de Ebro en el archivo General Militar de Guadalajara. *Boletín informativo Sistema Archivístico de la Defensa* (9), 9-12 <http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos/>
- López, V. (junio-agosto 2005). Granada. El Circo del Arte. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (5), 4. Barcelona. Recuperado el 7 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk5>
- Llarch,A. (marzo-mayo 2006). Escola Rogelio Rivel, cent en popa. Aquest curs l'Escola de Circ estrena un nou pla d'estudis i, de cara el proper, redueix la quota de matriculació. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (8), 8. Barcelona. Recuperado el 15 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk8>
- Llarch,A. (diciembre2005-febrero 2006). Circ Cric.Un Circ amb física i química. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (7), 14-15 . Barcelona. Recuperado el 13 de mayo de 2011 de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk7>

- Llorca, V.(diciembre 2004-Febrero 2005). Jornadas del Circo. Los profesionales del circo se organizan. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (3), 11. Barcelona. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk3>
- Llorca, V.(marzo-mayo 2005).Hacia una normalización del circo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (4), 6 . Barcelona. Recuperado el 4 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk4>
- Llorca,V.(diciembre 2011-febrero 2012).La voz del Circo, Plan General del Circo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (31), 8. Barcelona. Recuperado el 4 de abril 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_31
- Marfil,D.(julio-agosto 2004.). Historia del Circo. Buscando en el fondo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (1), 15. Barcelona. Recuperado el 28 de abril de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk1>
- Marfil,D.(Septiembre-noviembre 2004.).L'Escola de Circ Rogelio Rivel. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (2), 7 .Barcelona. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk2>
- Marfil,D. y Sáchez,R.(diciembre 2004-Febrero 2005).pinito del Oro.Una estrella Nacional importada del cielo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (3), 10. Barcelona. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk3>
- Marfil,D.(marzo-mayo 2005).Josep Andreu i Lasarre, "Charlie Rivel". *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (4), 10. Barcelona. Recuperado el 4 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk4>
- Marfil,D.(marzo-mayo 2005).Desde China. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (4), 11. Barcelona. Recuperado el 4 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk4>
- Martín, F. (2001). Los Quirós. ¿Estrellas del circo Rongling con apellido asturiano? *La Ratonera*, (2). Mayo. Recuperado el 20 de marzo de 2011 de http://www.la-ratonera.net/numero2/n2_quiros.html

- Martín, F. M^a, (s.f.). Los Quirós. *Infocirco*. Recuperado el 23 de diciembre de 2013 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=20>
- Martín, F. M^a, (s.f.). Graziella Galán, vuelos bajo la cúpula. *Infocirco*. Recuperado el 26 de diciembre de 2013 de <http://infocirco.com/articulo.php?id=29>
- Martín, F. M^a, (s.f.). Enrique Romero, maestro de rola rola. *Infocirco*. Recuperado el 30 de octubre de 2013 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=42>
- Martín, F. M^a, (s.f.). Mi hermana trapecista. *Infocirco*. Recuperado el 27 de noviembre de 2013 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=22>
- Martín, F. (2002). Los Raluy. Circo a la antigua. *La Ratonera*, (5). Mayo. Recuperado el 20 de abril de 2013 de http://www.la-ratonera.net/numero5/n5_raluy.html
- Martín, F. (2005). Circo Gran Fele, circo con encanto. *La Ratonera*, (14). Mayo. Recuperado el 1 de octubre de 2010 de http://www.la-ratonera.net/numero14/n14_fele.html
- Martín, F. (2007). Festival de payasos de Cornellá. *La Ratonera*, (19). Enero. Recuperado el 20 de abril de 2013 de http://www.la-ratonera.net/numero19/n19_payasos.html
- Martín, F. (2007). Los Trinidad. El trapecista asturiano y su familia. *La Ratonera*, (21). Septiembre. Recuperado el 16 de agosto de 2011 de http://www.la-ratonera.net/numero21/n21_trinidad.html
- Martín, F. (2009). La amistad de dos genios del circo. *La Ratonera*, (27). Septiembre. Recuperado el 8 de octubre de 2012 de http://www.la-ratonera.net/numero27/n27_circo.html
- Martín, F.M^a y Matabosch,G. (s.f.). La española Consuelo Reyes, máximo exponente del antipodismo. *Infocirco*. Recuperado el 5 de febrero de 2014 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=14>

- Martín, F. (2006). Roncalli, la magia del duende. *La Ratonera*, (17). Mayo. Recuperado el 9 de septiembre de 2011 de http://www.la-ratonera.net/numero17/n17_circo.html
- Martín, F. (2010). Procedente del Circo Ringling Bros and Barnum & Bailey. *La Ratonera*, (28). Enero. Recuperado el 21 de octubre de 2011 de http://www.la-ratonera.net/numero28/n28_circo.html
- Martín, F. (2007). Una original apuesta por el circo contemporáneo. Circo del Mar. *La Ratonera*, (20). Mayo. Recuperado el 22 de noviembre de 2010 de http://www.la-ratonera.net/numero20/n20_circo.html
- Martín, F. (2008). El Circo Pinder. Lo que hay detrás de un gran espectáculo. *La Ratonera*, (23). Mayo. Recuperado el 2 de diciembre de 2010 de http://www.la-ratonera.net/numero23/n23_circo.html
- Martín, F. (2007). Carta de Pinito del Oro a los Tonetti. *La Ratonera*, (21). Septiembre. Recuperado el 12 de enero de 2010 de http://www.la-ratonera.net/numero21/n21_tonetti.html
- Martín, F. (2004). De actuar en la calle al estrellato. *La Ratonera*, (10). Enero. Recuperado el 6 de marzo de 2010 de http://www.la-ratonera.net/numero10/n10_circo.html
- Martín, F. (2004). El Circo Nacional Chino. Zensation. Exquisito ballet acrobático. *La Ratonera*, (11). Mayo. Recuperado el 8 de abril de 2010 de http://www.la-ratonera.net/numero11/n11_circo_chino.html
- Martín, F. (2008). La familia Fernández. “20 aniversario del Circo Holiday. *La Ratonera*, (22). Enero. Recuperado el 27 de marzo de 2010 de http://www.la-ratonera.net/numero22/n22_holiday.html
- Martín, F. (s.f.). La “Madona” del circo. Entrevista a Rosamari Segura. *La Ratonera*, (33). Recuperado el 1 de abril de 2012 de <http://www.la-ratonera.net/?p=1228>

- Martín, F. (2000). La familia Fernández. Cirque deu Soleil. El deslumbrante Circo du Soleil o el arte sin explicación. *La Ratonera*, (1). Noviembre. Recuperado el 25 agosto de 2010 de <http://www.la-ratonera.net/numero1/soleil1.html>
- Martín, F.M^a. (s.f.) Atilina Segura, Medalla de Oro. *Infocirco*. Recuperado el 17 de abril de 2013 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=47>
- Martín, F.M^a. (s.f.). Umbrales de esperanza: circo y escuela. *Infocirco*. Recuperado el 20 de diciembre de 2014 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=27>
- Martín, F. (2003). El domador de cocodrilos. *La Ratonera*, (9). Septiembre. Recuperado el 5 de mayo de 2011 de http://www.la-ratonera.net/numero9/n9_domador.html
- Martínez,C. (junio-agosto 2007). Una regulación ordenada y eficaz (o no). *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (13), 20. Barcelona. Recuperado el 6 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk13cast>
- Martínez,C.(marzo-mayo 2008).Presentado el Plan Integral del Circo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (16), 2-3. Barcelona. Recuperado el 13 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk16>
- Martínez,C.(junio-agosto 2008).la central del circ, una nueva plataforma en Bcn. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (17), 2. Barcelona. Recuperado el 13 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk17>
- Martínez,C.(marzo-mayo 2011).¡La Central del Circ definitiva!. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (28), 6. Barcelona. Recuperado el 10 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_28
- Martínez,C.(marzo-mayo 2011).Pinito del Oro: Hay que ser noble o no ser nada. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (28), 22-23. Barcelona. Recuperado el 10 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_28
- Martínez,C.(junio-agosto 2011).La educación infantil de circo, en presente. Encuentro de escuelas en el Ateneu Popular de Nou Barris. *Zirkolika, Revista*

- de las Artes Circenses*, (29), 6-7. Barcelona. Recuperado el 23 de octubre de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_29
- Martínez,C.(septiembre-noviembre 2011).Martini: La triangulación del círculo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (30), 26-29. Barcelona. Recuperado el 21 de diciembre de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_30
- Martínez,C.(diciembre 2011-febrero 2012). La oscura Carampa, Premio Nacional. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (31), 12. Barcelona. Recuperado el 4 de abril 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_31
- Martínez, F.A. (2010). Publicidad y turismo: la industria del forastero en la Exposición Regional de Valencia de 1909. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, (19), 161-182. Recuperada el 27 de febrero de 2013 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3442102>
- Matabosch,G. (2011) . 300 años de Circo y Feria de Albacete. *Infocirco*. Recuperado el 26 de septiembre de 2012 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=36>
- Matabosch,G. (1998). Museo Raluy, historia de una dinastía. *Factoría*, (5). Febrero-Mayo. Recuperado el 2 de abril de 2011 de <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=88>
- Matabosch,G. (2004). El Circo en el cambio de siglo. *Factoría*, (34). Junio-Septiembre. Recuperado el 26 de marzo de 2011 de <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=265>
- Matabosch,G. (2009). El Circo, permanente foro de culturas. *Factoría*, (39). Marzo-Abril. Recuperado el 26 de marzo de 2011 de <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=449>
- Matabosch,G. (2003).El Teatro-Circo en España: apuntes. *Factoría*, (19). Octubre-Enero. Recuperado el 4 de abril de 2011 de <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=219>

- Matabosch,G. (s.f.). Juan M. Carcellé, vida de un gran empresario. *Infocirco*. Recuperado el 28 de marzo de 2013 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=44>
- Matabosch,G. (2004). El Circo en el cambio de siglo. *Factoría*, (24). Junio-Septiembre. Recuperado el 27 de abril de 2011 de <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=265>
- Matabosch, G. (s.f.). Circos "Made in Spain". *Infocirco*. Recuperado el 14 de septiembre de 2013 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=39>
- Matabosch,G. (s.f.). Juan M. Carcellé, vida de un gran empresario. *Infocirco*. Recuperado el 25 de febrero de 2013 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=44>
- Matabosch,G. (s.f.). Los gotys, el humor con elegancia. *Infocirco*. Recuperado el 28 de noviembre de 2014 <http://infocirco.com/articulo.php?id=32>
- Matabosch,G. (s.f.). Picaso Jr., el arte de los malabares. *Infocirco*. Recuperado el 2 de diciembre de 2014 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=13>
- Matabosch,G. (s.f.). El Teatro-Circo en España: apuntes. *Infocirco*. Recuperado el 22 de diciembre de 2014 de <http://infocirco.com/articulo.php?id=1>
- Matabosch,G. (s.f.). Volando bajo la cúpula. Prólogo a "Pinito del Oro. Memorias de una trapecista". *Infocirco*. Recuperado el 6 de enero de 2015 de <http://infocirco.com/articulo.php?id=46>
- Mogas,P. (s.f.). Entrevista a Tortell Poltrona. El somriure és la distancia més curta entre dues persones. *Espai Obert*. Recuperado el 27 de diciembre de 2014 de <http://www.raco.cat/index.php/Lauro/article/viewFile/183500/236219>
- Moreno,M.(diciembre 2009-febrero 2010).Familia Popey. Premio Nacional 2009. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (23), 16-17. Barcelona. Recuperado el 22 de junio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_23

- Narváez, D y Cerón, J.F. (2001). Inicios del cinematógrafo en Valencia y Murcia. *Revista Artigrama*, (16), 133-153. Recuperado el 30 de julio de <https://bddoc.csic.es:8180/detalles.html?id=446181&bd=ISOCART&tabla=docu>
- Ochando, E. (1998). Albacete (1924-1936). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (12), (2003). Recuperado el 25 de mayo de 2013 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/albacete-1924-1936/>
- Orive, J. (2009). Teatro Cuyás 10 años. Artes escénicas en el cabildo de Gran Canaria. Diez años que son cien. *Revista de las Artes Escénicas Artez*. Abril. Recuperado el 17 de junio de 2011 de <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez144/Suplemento/diezanossoncien.htm>
- Ortega,I.(2005). Crónica social del cine en Almería, 1896-1936. *Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja*. Málaga. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=260709>
- Paliza, M. (2010). El mausoleo de las Víctimas de la tragedia del Teatro Circo del Ensanche de Bilbao. Interacciones entre la escultura conmemorativa y la funeraria a principios del siglo XX. LIÑO, *Revista Anual de Historia del Arte*, (16). Recuperado el 26 de marzo de 2013 de http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai:servipub.unioviado.es:article/139&oai_iden=oai_revista1382
- Pantoja, A.(2008). Las fuentes de la memoria. La fotografía como documento histórico. Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea. IX Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, 2423-2438. Recuperado el 12 de marzo de 2013 de <http://www.ahistcon.org/PDF/congresos/publicaciones/Murcia.pdf>
- Pernás, R.(diciembre 2012- febrero 2013).El último payaso. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (35), 12-15. Barcelona. Recuperado el 17 de mayo de enero 2013 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_35

- Piedrahita, M. (junio-agosto 2005). Escola infantil y juvenil de circ de L'Ateneu Popular 9 Barris. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (5), 22. Barcelona. Recuperado el 7 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk5>
- Puente, D. (junio-agosto 2011). Maneras de enseñar. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (29), 34-35. Barcelona. Recuperado el 23 de octubre de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_29
- Puente, D. (diciembre 2011-febrero 2012). Las arenas movedizas del Centro de Creación de las Artes de Alcorcón. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (31), 11. Barcelona. Recuperado el 4 de abril 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_31
- Ramón, A. (2010). Teatros en riesgo. De la ciudad al espacio escénico. *Bitácora*, (20), 34-39. México. Recuperado el 27 de abril de 2013 de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/25170>
- Ramón, A. (2008). Observatorio de teatros en riesgo. *Revista ADE Teatro, revista de la asociación de directores de escena de España*. (120), 193-198. Recuperado el 24 de enero de 2013 de <http://espaciosescenicos.org/Antoni-Ramon-Graells>
- Ramos, C. (2008). Notas sobre el teatro en Sevilla durante la Exposición Iberoamericana del año 1929. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (17). Recuperado el 2 de abril de 2013 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/notas-sobre-el-teatro-en-sevilla-durante-la-exposicin-iberoamericana-del-ao-1929-0/>
- RdE10 (2010). Carampa y Crece, un año más. Centro de Documentación Teatral. *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. Recuperado el 28 de julio de 2013 de http://teatro.es/contenidos/RDE2010/elAltavoz_Carampa-Crece.html
- René, M. y Fernández, J. (junio-agosto 2005). Payasos sin Fronteras. Una risa vale más que mil palabras. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (5), 20-21. Barcelona. Recuperado el 7 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk5/20>

- Revolledo, J. (2006). El circo en la cultura mexicana. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*. (4), 13-22. Recuperado el 22 de junio de 2010 de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2540904>
- Rodríguez, J. (2004). Tonetti en su paraíso. *La Revista de Cantabria* (enero -marzo de 2004), (114), 40-45. Recuperado el 16 de octubre de 2013 de http://fundacioncajacantabria.es/revista/doc_download/47-no-114.
- Salinas, N. (2011). Señor Wences, el tío oculto de José Luis moreno. *Revista Interviu*. Abril. Recuperado el 13 de octubre de 2012 de <http://www.interviu.es/reportajes/articulos/senor-wences-el-tio-oculto-de-jose-luis-moreno>
- Sánchez, R. y Llarch, A. (marzo-mayo 2005). Circo Raluy, 35 anys de tradició i espectacle. Entrevistem Lluís Raluy. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (4), 4-5. Barcelona. Recuperado el 4 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk4>
- Sánchez, N. (junio-agosto 2009). El circo andaluz se une. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (21), 2. Barcelona. Recuperado el 18 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk21>
- Sánchez, N. (septiembre-noviembre 2010). Granada se abre al circo. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (26), 9. Barcelona. Recuperado el 10 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_26
- Sánchez, N. (septiembre-noviembre 2010). Vientos de cambio en Andalucía. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (26), 10-11. Barcelona. Recuperado el 10 de julio de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_26
- Sánchez, N. (junio-agosto 2011). El sur, por fin, también enseña circo. La escuela de Granada se consolida. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (29), 8-9. Barcelona. Recuperado el 23 de octubre de 2011 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_29

- Sánchez, N.(diciembre 2011-febrero 2012).Ahora sólo queda una cosa: crear. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (31), 14-15. Barcelona. Recuperado el 4 de abril 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_31
- Sánchez, N.(diciembre 2011-febrero 2012).La compañía granadina Vaivén Teatrto Circo presenta su nuevo espectáculo: Do not disturb. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (31), 24. Barcelona. Recuperado el 4 de abril 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_31
- Sánchez, N.(marzo-mayo 2012).El circo en Andalucía crece. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (32), 42 Barcelona. Recuperado el 26 de julio 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_32
- Sánchez, N.(diciembre 2012- febrero 2013).Un circo andaluz de sobresaliente. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (35), 42.Barcelona. Recuperado el 17 de mayo de enero 2013 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_35
- Sánchez, N.(marzo- mayo 2013). Gran Dimitri: El torbellino de la palabra. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (36), 16-17.Barcelona. Recuperado el 2 de julio de 2013 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_36
- Sánchez,N.(septiembre- noviembre 2013). El circo se ha hecho fuerte con la crisis. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (38), 28-30. Barcelona. Recuperado el 3 de enero de 2014 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_38
- Serrano, F.(junio-agosto 2007).Historia del circo en México (I). *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (13),28-29. Barcelona. Recuperado el 6 de junio de 2011 de <http://www.zirkolika.com/?seccion=revistaN&revista=23>
- Serrano, F.(septiembre-noviembre 2007).historia del circo en México (II). *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (14), 25-26. Barcelona. Recuperado el 8 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk14cast>
- Severo, R. (1999). Señor Wences, Ventriloquist Who Was a TV Regular, 103. *The New York Times*. Abril. Recuperado el 27 de marzo de 2011 de

<http://www.nytimes.com/1999/04/21/arts/senor-wences-ventriloquist-who-was-a-tv-regular-103.html>

Stacey, D.(junio-agosto 2012).El padre Silva, un gallego visionario. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (33), 32-34.Barcelona. Recuperado el 12 de octubre 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_33

Tramullas,G.(marzo-mayo 2012).El debut matemático de Lluíz Raluy" Lluïset". *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (32), 38-39. Barcelona. Recuperado el 26 de julio 2012 de http://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_32

Zirkolika. (diciembre 2004-Febrero2005).Historia. Remontando hacia el pasado. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (3), 12. Barcelona. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk3>

Zirkolika. (diciembre2005-febrero 2006). Tony Tonito, Premio Nacional de Circo 2005. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (7), 8. Barcelona. Recuperado el 13 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk7>

Zirkolika. (Junio-agosto 2006). Granada: más movilizaciones por el Circo del Arte. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (9), 3. Barcelona. Recuperado el 19 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk9>

Zirkolika. (Junio-agosto 2006). Rogelio Rivel. Intercanvi entre escoles de circ. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (9), 18 . Barcelona. Recuperado el 19 de mayo de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk9>

Zirkolika. (marzo-mayo 2007). Plan integral para el circo en Cataluña. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (12), 3. Barcelona. Recuperado el 3 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk12cast>

Zirkolika.(junio-agosto 2007). Escuelas de circo 2007/2008. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (13), 27. Barcelona. Recuperado el 6 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk13cast>

Zirkolika.(septiembre-noviembre 2007).La APCC organiza las Jornadas sobre formación circense en noviembre. *Zirkolika, Revista de las Artes Circenses*, (14), 2. Barcelona. Recuperado el 8 de junio de 2011 de <http://issuu.com/zirkolika/docs/zrk14cast>

Zirkolika [en línea], Barcelona, Revista trimestral de las artes circenses, Anuario. Recuperado el 19 de septiembre de 2013 de <http://www.zirkolika.com/>

9. ARTÍCULOS DE PRENSA DIGITAL

Acosta, A. (2002) De los Acróbatas prehispánicos a la integración social. En *La Jornada*. México. Recuperado el 10 de abril de 2011 de <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/11/03an1cul.php?origen=cultura.html>

Ahram Online (13 de octubre de 2013). Mawred once again brings international circus acts to Cairo. En *Ahram Online*. Recuperado 26 de diciembre de 2013 en <http://english.ahram.org.eg/News/112948.aspx>

Amado, M. (27 de febrero de 2008).Viaje a través de los circos de Madrid. EnABC. Recuperado el 30 de mayo de 2010 de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-02-2008/abc/Madrid/viaje-a-traves-de-los-circos-de-madrid_1641680969151.html

Antón, J. (27 de febrero de 2011). El desencuentro de Buffalo Bill. En *El País Archivo*. Recuperado el 26 de marzo de 2012 de http://elpais.com/diario/2011/02/27/catalunya/1298772446_850215.html

Armero, J.M. (9 de agosto de 1981). El faquir Daja-Tarto y la intentona del 10 de agosto de 1932. En *ABC*.p.65. Recuperado 29 de abril de 2010 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/08/09/065.html>

- Arrieta, J. (18 de noviembre de 2012). Cuarenta y cuatro ataúdes blancos. En *El Correo*. Recuperado el 26 de marzo de 2013 de <http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20121118/vizcaya/cuarenta-cuatro-atades-blancos-20121118.html>
- Baragaño,R. (20 de noviembre de 2010). Teatro música y pintura en el Avilés de 1925. En *La voz de Avilés*. Recuperado el 13 de enero de 2011 de <http://www.elcomercio.es/v/20101120/aviles/teatro-musica-pintura-aviles-20101120.html>
- Barceló, J. (1962).El teatro Romea y otros teatros de Murcia. En *Revista Murgetana*, nº 18. Recuperado el 7 de abril de 2012 de http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N019/N019_001.pdf
- Benito, C. (23 de abril de 2012). La vida excitante de Manolita Chen. En *Hoy*. Recuperado el 30 de julio de 2012 de <http://www.hoy.es/v/20120423/sociedad/vida-excitante-manolita-chen-20120423.html>
- Botías,A. (9 de octubre de 2011). El moderno teatro de la calle Caravija. En *La verdad*. Recuperado de 28 de mayo 2012 de <http://www.laverdad.es/murcia/v/20111009/murcia/moderno-teatro-calle-caravija-20111009.html>
- De la Fuente, M. (7 de noviembre de 2004). Escuela de Circo Carampa: diez años haciendo juegos malabares. En *ABC*. Recuperado el 4 de abril de 2011 de <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-07-11-2004/abc/Madrid/escuela-de-circo-carampa-diez-a%C3%B1os-haciendo-juegos-malabares-963306925808.html>
- De Armiñán, J. (8 de enero de 2010). Leones, tigres y panteras. En *El Comercio*. Recuperado el 29 de octubre de 2012 de <http://www.elcomercio.es/20100108/cultura/leones-tigres-panteras-20100108.html>
- D. N. (10 de agosto de 2010). Fallece Eusebio Gorraiz, el trapecista navarro que dobló en los 50 a Charlton Heston. En *Diario de Navarra*.p.46.Recuperdo el 6

de mayo de 2012 de <http://www.diariodenavarra.es/edicionimpresa/indice.asp?seccion=culturaysociedad&dia=20100810>

El Correo (enero 1988). El Circo. Un espectáculo del mundo. En *El Correo*. Recuperado el 12 de abril de 2011 de http://www.unesco.org/ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=77050&set=0055978188_3_322&gp=1&lin=1&ll=1

El Mundo Magazine. (s.f.). Entrevista. Pinito del Oro. En *El Mundo Magazine*. Recuperado el 27 de noviembre de 2013 de <http://www.elmundo.es/magazine/m96/textos/pinito1.html>

Esteban, I. (4 de febrero de 2004). Barracones de la humillación. En *La verdad*. Recuperado el 6 de marzo de 2011 de <http://servicios.laverdad.es/guiaocio/previa/reportajes/reportajes040204-1.htm>

Europapress (26 de abril de 2007). Las I Jornadas Nacionales de Circo concluyen con el compromiso de crear una Asociación de empresas circenses. En *Europapress*. Recuperado el 4 de septiembre de <http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-jornadas-nacionales-circo-concluyen-compromiso-crear-asociacion-empresas-circenses-20070426173517.html>

Europapress (12 de marzo de 2008). La Generalitat crea el Pla Integral del Circ que inyecta 2,4 millones de euros para "diginificar" el sector. En *Europapress*. Recuperado el 4 de noviembre de 2014 de <http://www.europapress.es/cultura/noticia-catalunya-generalitat-crea-pla-integral-circ-inyecta-24-millones-euros-diginificar-sector-20080312142720.html>

Europapress (3 de marzo de 2010). El nuevo circo de Vietnam llenará de teatro, acrobacias, artes marciales y música en directo el teatro Circo Price. En *Europapress*. Recuperado el 6 de abril de 2013 de <http://www.europapress.es/cultura/noticia-nuevo-circo-vietnam-llenara-teatro-acrobacias-artes-marciales-musica-directo-teatro-circo-price-20100303074139.html>

Europapress (30 de junio de 2010). Un libro recoge la historia del Teatro Cuyás en Las Palmas de Gran Canaria desde su apertura como circo. En *Europapress*. Recuperado el 29 de abril de 2012 de <http://www.europapress.es/cultura/noticia-canarias-libro-recoge-historia-teatro-cuyas-palmas-gran-canaria-apertura-circo-20100630185821.html>

Europapress (18 de mayo de 2011). Objetivo: Resucitar El Circo. En *Europapress*. Recuperado el 8 de noviembre de 2014 de <http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-objetivo-resucitar-circo-20110518155614.html>

Europapress (18 de mayo de 2011). Cultura reúne a profesionales del sector. Objetivo: recuperar el circo. En *Europapress*. Recuperado 6 de agosto de 2012 de <http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-objetivo-resucitar-circo-20110518155614.html>

Europapress (03 de enero de 2014). La LOMCE entra en vigor este viernes, aunque comenzará a implantarse en el curso 2014-2015. En *Europapress*. Recuperado el 12 de diciembre de 2014 de <http://www.europapress.es/cantabria/noticia-lomce-entra-vigor-viernes-comenzara-implantarse-curso-2014-2015-20140103100153.html>

El Cultural (25 de octubre de 2010). Los hermanos Álvarez ganan el Premio Nacional de Circo. En *El Cultural*. Recuperado el 4 de noviembre de 2012 de <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Los-hermanos-Alvarez-ganan-el-Premio-Nacional-de-Circo/982>

Escribano, P. (9 de septiembre de 2009). El PP subasta como “chatarra” el Circo del Arte. En *La Opinión de Granada*. Recuperado el 28 de marzo de 2010 de <http://www.laopiniondegranada.es/>

F.M. (19 de diciembre de 2009). Pepín León, medio siglo como fabricante de risas. En *Las Provincias*. Recuperado el 30 de abril de 2011 de <http://www.lasprovincias.es/20091219/gente/pepin-leon-medio-siglo-20091219.html>

- García, A. (18 de julio de 2008). Titiriteros del s XXI. En *El Mundo*. Madrid. Recuperado el 30 de junio de 2011 de <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/07/17/madrid/1216291408.html> Consultado 25/07/2012
- García, P. (22 de enero de 2010). El pasado se abre al futuro. En *La verdad*. Recuperado el 24 de diciembre de 2011 de <http://www.laverdad.es/murcia/20100122/cultura/pasado-abre-futuro-20100122.html>
- González, L. (6 de octubre de 2011). La Escuela Carampa, Premio Nacional de Circo. En *El Mundo*. Recuperado el 27 d diciembre de 2012 de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/06/cultura/1317906091.html>
- Hernando, S. (25 de mayo de 2012). Esta escuela es un circo. En *El País*. Recuperado el 28 de septiembre de 2012 de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/24/madrid/1337886818_979841.html
- La Cerca (17 de febrero de 2010). Inauguradas las II Jornadas Nacionales de Circo. En *La Cerca*. Recuperado el 8 de noviembre de 2014 de http://www.lacerca.com/noticias/espana/inauguradas_ii_jornadas_circo-55425-1.html
- Lamas, J. (16 de junio de 2010). Feijoo celebra sus bodas de oro. En *La Voz de Galicia*. Recuperado el 20 de marzo de 2011 de http://www.lavozdegalicia.es/vigo/2010/06/16/0003_8552923.htm
- La Voz de Galicia (9 de junio de 2010). Cafés, musicales, teatros, cines y la periódica visita del Gran Circo Feijoo completaban la oferta de la ciudad. En *La Voz de Galicia*. Recuperado el 8 de marzo de 2011 de http://www.lavozdegalicia.es/vigo/2010/06/09/0003_8537661.htm
- Lorenci, M. (16 de mayo de 2012). "Miliki", un payaso legendario en el trapecio de las letras. En *ABC*. Recuperado el 19 de septiembre de 2013 de <http://www.abc.es/20120516/cultura/rc-miliki-payaso-legendario-trapecio-201205161925.html>

- Marín, L. (3 de febrero de 2005). L' Ajuntament de Vilanova recuperarà l' estructura de l' històric Teatre Apolo. En *Eix Diari*. Recuperado el 25 de noviembre de 2011 de <http://www.eixdiari.cat/societat/doc/10705/lajuntament-de-vilanova-recuperara-lestructura-de-lhistoric-teatre-apollo.html>
- Martín, M. (6 de octubre de 2004). Barcelona contra el circo. En *ABC*. Recuperado 17 de diciembre de 2004 de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-10-2004/abc/Opinion/barcelona-contra-el-circo_9624018487868.html
- Monrosi, L. (27 de marzo de 2011) Teresa Rabal: Hay una competencia desleal entre circos que no me gusta. Sevilla. En *El Correo Web*. Recuperado el 30/07/2012 de <http://elcorreoweb.es/teresa-rabal-hay-una-competencia-desleal-entre-circos-que-no-me-gusta-EAEC357157>
- Muñoz, M. (17 de marzo de 2011). El resurgir del circo en España. En *La República Cultural*. Recuperado el 28 de diciembre de 2012 de <http://www.larepublicacultural.es/article3987.html>
- Olivares, K. (22 de septiembre de 2009). Nace en Venezuela la Compañía Nacional de Circo. En *SIBCI Sistema Bolivariano de Comunicación e Información*. Recuperado el 10 de abril de 2011 de http://www.alopresidente.gob.ve/obras/6/1379/nace_en_venezuela.html
- Pato, A. (28 de enero de 2007). El "Novo Circo pide pista". En *El País Archivo*. Recuperado el 30 de febrero de 2011 de http://elpais.com/diario/2007/01/28/galicia/1169983104_850215.html
- Peñalver, A. (25 de enero de 2007). Familias de estrellas. En *Diario Ideal Almería*. Recuperado el 28 de marzo de 2012 de http://www.ideal.es/jaen/prensa/20070125/vivir/familias-estrellas_20070125.html
- Pérez, J. (5 de diciembre de 2010). Larga vida al señor Wences. En *El País*. Recuperado el 30 de octubre de 2011 de http://elpais.com/diario/2010/12/05/catalunya/1291514844_850215.html

- Pérez, J. (24 de agosto de 2002). Entrevista: Pepita Hervás, ex empresaria circense. En *El País Archivo*. Recuperado el 29 de enero de 2011 de http://elpais.com/diario/2002/08/24/cvalenciana/1030216682_850215.html
- Portell, S. (10 de abril de 2011). Castro no encuentra desenlace feliz para su proyecto de cines. En *El correo*. Recuperado el 23 de marzo de 2012 de <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110410/vizcaya/castro-encuentra-desenlace-feliz-20110410.html>
- Primo, J.J. (11 de diciembre de 2011). Antonio Cabrera y el Teatro Duque de Rivas. En *ABC Andalucía*. Córdoba. Recuperado el 23 de septiembre de 2011 de <http://sevilla.abc.es/20111211/cordoba/sevi-antonio-cabrera-teatro-duque-201112111102.html>
- Santamaría, J. (20 de enero de 2010). Los Popey, Premio Nacional de Circo. En *Culturamas*. Recuperado el 27 de noviembre de 2012 de <http://www.culturamas.es/blog/2010/01/24/los-popey-premio-nacional-de-circo/>
- Seoane, P. (11 de mayo de 2014). El legado e Benposta se diluye en disputas de los “muchos”. En *La Voz de Galicia*. Recuperado el 29 de noviembre de 2014 de http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ourense/2014/05/11/legado-benposta-diluye-disputas-muchachos/0003_201405O11C9992.htm
- Soriano, L. (22 de octubre de 2014). Las sagas valencianas de payasos, contorsionistas y equilibristas. En *Las Provincias*. Recuperado el 2 febrero de 2014 de <http://www.lasprovincias.es/valencia/20080105/cultura/familias-circo-20080105.html>
- Tapia, M. (15 de noviembre de 2007). Otros tres circos en Madrid. En *El Mundo*. Recuperado el 4 de junio de 2012 de <http://www.elmundo.es/metropoli/2007/11/15/ninos/1195124615.html>

- Torres, R. (23 de febrero de 2011). El Circo busca su esplendor perdido. En *El País*. Recuperado el 5 de marzo de 2012 de http://cultura.elpais.com/cultura/2011/02/23/actualidad/1298415604_850215.html
- Troya, M.J. (11 de julio de 2007). Ensoñación el circo. En *El Correo*. Recuperado el 20 de marzo de 2010 de <http://www.elcorreo.com/alava/20070711/cultura/ensonacion-circo-20070711.html>
- Vázquez, S. (14 de septiembre de 2008). La memoria del circo se apaga en una lonja de Trapagaran. En *El Correo*. Recuperado el 17 de mayo de 2010 de <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20080914/vizcaya/memoria-circo-apaga-lonja-20080914.html>
- Zabaleta, A. (14 de Julio de 2010). El Cuyás ya tiene quien cuente su historia. En *La Provincia diario de las Palmas*. Recuperado el 29 de septiembre de 2010 de <http://www.laprovincia.es/cultura/2010/07/14/cuyas-cuenta-historia/310333.html>

10. PRENSA DIGITALIZADA

- ABC. (26 de Mayo de 1907). Sección: Madrid al día. *ABC*, p.1. Recuperado el 28 de febrero de 2011 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1907/05/26/001.html>
- ABC. (25 de noviembre de 1912). Horrenda catástrofe en Bilbao. *ABC*, pp. 5-7. Recuperado el 12 de mayo de 2013 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1912/11/25/005.html>
- ABC. (25 de Julio de 1927). Informaciones y Noticias de Madrid. Lo que cuenta el domador herido por un león. *ABC*, p. 21. Recuperado el 17 de agosto de 2011 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1927/07/25/021.html>

- ABC. (11 de Enero de 1930) Información de espectáculos, Teatros, Conciertos y circo. *ABC*, p. 34. Recuperado el 13 de mayo de 2014 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1930/01/11/034.html>
- ABC. (12 de Abril de 1936) Inauguración de la temporada en el circo de Price. *ABC*, p. 59. Recuperado el 2 de julio de 2013 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1936/04/12/059.html>
- ABC. (6 Abril de 1944). Programación espectáculos. *ABC*, p. 81. Recuperado el 17 de agosto de 2011 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1944/04/06/028.html>
- ABC.(7 de octubre de 1947). Programación de espectáculos. *ABC*, p. 10. Recuperado el 1 de abril de 2012 de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1947/10/07/010.html>
- ABC. (12 de abril 1956). Inauguración de la temporada en el circo de Price. *ABC*, p.59. Recuperado el 21 de julio de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1936/04/12/059.html>
- ABC. (31 de Julio de 1956). Tras el Incendio del Circo Estambul. *ABC*, p. 43. Recuperado el 5 de abril de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/07/31/043.html>
- ABC. (4 de agosto de 1956). El festival a beneficio del Circo Estambul. *ABC*, p. 37. Recuperado el 5 de abril de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/08/04/037.html>
- ABC. (14 de agosto 1956). ABC en Ciudad Real: Graves incendios en la Mancha. *ABC*, p.27. Recuperado el 1 de julio de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/08/14/027.html>

- ABC. (5 de Diciembre de 1956). Ayer fueron adjudicados los Premios Nacionales de Teatro. *ABC*, p.53. Recuperado el 15 de marzo de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/12/05/053.html>
- ABC. (10 de Mayo de 1958) Informaciones Teatrales y Cinematográficas. Presentación del Circo Americano de Feijoo y Castilla. *ABC*, p.63. Recuperado el 5 de octubre de 2010 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/05/10/063.html>
- ABC. (24 de abril de 1964). Programación de espectáculos. *ABC*, p. 60. Recuperado el 6 de abril de 2012 de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1964/04/24/060.html>
- ABC. (14 de abril de 1966). El gran circo de Francia ha llegado a Sevilla. *ABC*. p.71. Recuperado el 17 de julio de 2012 de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1944/06/07/002.html>
- ABC. (5 de Octubre de 1988). Teresa Rabal denuncia cantando la situación del circo. *ABC*, p. 92. Recuperado el 5 de agosto de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1988/10/05/092.html>
- ABC. (13 de noviembre de 1996). Muere Arturo Castilla. Historia del circo en España. *ABC*, p.103-105. Recuperado el 21 de julio de 2011 de <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1996/11/13/103.html>
- Armiñán, J. (13 de Abril de 1993). Payasos, Augustos, Clowns. *ABC.*, p. 3. Recuperado el 7 de abril de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1993/04/13/003.html>

Asta Régia. (11 de Octubre de 1880). Asta Régia. *Semanario de Ciencias, Letras Artes e Intereses locales*, nº 38, p.8. Recuperado el 2 de diciembre de 2011 de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004156640&search=&lang=es>

Bacigalupe, C(2006). Arturo Castilla, el bilbaíno que soñaba circos. *Bilbao Aldazkaria* (2006ko azaroa), nº 34. Recuperado el 27 de septiembre de 2012 de https://www.bilbao.net/cs/Satellite?c=BIO_Publicacion_FP&cid=3000062828&language=eu&pageid=1279097863535&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Publicacion_FP%2FBIO_GrupoPublicacion

Bacigalupe, C.(2006). Triunfal visita del transformista Leopoldo Frégoli. *Bilbao Aldizkaria* (2006ko abendua),nº 34. Recuperado 2 de marzo de 2013 de http://www.bilbao.net/cs/Satellite?c=BIO_Publicacion_FP&cid=3000062814&language=eu&pageid=1279097863535&pagename=Bilbaonet%2FBIO_Publicacion_FP%2FBIO_GrupoPublicacion

Castilla, A. (14 de Junio de 1987). Del Royal Astley al Price de Madrid. *ABC*, p. 26. Recuperado el de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1987/06/14/026.html>

Castilla, A. (12 de noviembre de 1989). El futuro del circo ha comenzado. *ABC*, p.112. Recuperado el 27 de marzo de 2011 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/11/12/112.html>

Circo.(noviembre de 1956).Revista Mensual Circo,nº1. Barcelona.URL: <http://trencadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42221#diba:42221>

Circo.(diciembre de 1956).Revista Mensual Circo,nº2. Barcelona.URL: <http://trencadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42222#diba:42222>

- Circo.(enero de 1957).Revista Mensual Circo,nº3. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42223#diba:42223>
- Circo.(febrero de 1957).Revista Mensual Circo,nº4. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42224#diba:42224>
- Circo.(marzo de 1957).Revista Mensual Circo,nº5. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42225#diba:42225>
- Circo.(abril de 1957).Revista Mensual Circo,nº6. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42226#diba:42226>
- Circo.(mayo de 1957).Revista Mensual Circo,nº7. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42227#diba:42227>
- Circo.(junio de 1957).Revista Mensual Circo,nº8. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42228#diba:42228>
- Circo.(julio de 1957).Revista Mensual Circo,nº9. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42229#diba:42229>
- Circo.(agosto-septiembre de 1957).Revista Mensual Circo,nº10. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42230#diba:42230>
- Circo.(octubre de 1957).Revista Mensual Circo,nº11. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42231#diba:42231>

- Circo.(noviembre de 1957).Revista Mensual Circo,nº12. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42232#diba:42232>
- Circo.(diciembre de 1957).Revista Mensual Circo,nº13. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42233#diba:42233>
- Circo.(enero de 1958).Revista Mensual Circo,nº14. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42234#diba:42234>
- Circo.(febrero de 1958).Revista Mensual Circo,nº15. Barcelona. URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42235#diba:42235>
- Circo.(marzo de 1958).Revista Mensual Circo,nº16. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42236#diba:42236>
- Circo.(abril de 1958).Revista Mensual Circo,nº17. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42237#diba:42237>
- Circo.(mayo de 1958).Revista Mensual Circo,nº18. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42238#diba:42238>
- Circo.(junio de 1958).Revista Mensual Circo,nº19. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42239#diba:42239>
- Circo.(julio- agosto de 1958).Revista Mensual Circo,nº20. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42240#diba:42240>

- Circo.(septiembre de 1958).Revista Mensual Circo,nº21. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42241#diba:42241>
- Circo.(octubre de 1958).Revista Mensual Circo,nº22. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42242#diba:42242>
- Circo.(noviembre de 1958).Revista Mensual Circo,nº23. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42243#diba:42243>
- Circo.(diciembre de 1958).Revista Mensual Circo,nº24. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42244#diba:42244>
- Circo.(abril de 1959).Revista Mensual Circo,nº25. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42245#diba:42245>
- Circo.(mayo de 1959).Revista Mensual Circo,nº26. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42246#diba:42246>
- Circo.(junio de 1959).Revista Mensual Circo,nº27. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42247#diba:42247>
- Circo.(julio de 1959).Revista Mensual Circo,nº28. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42248#diba:42248>
- Circo.(agosto de 1959).Revista Mensual Circo,nº29. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42249#diba:42249>

- Circo.(septiembre de 1959).Revista Mensual Circo,nº30. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42250#diba:42250>
- Circo.(octubre de 1959).Revista Mensual Circo,nº31. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42251#diba:42251>
- Circo.(noviembre de 1959).Revista Mensual Circo,nº32. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42252#diba:42252>
- Circo.(diciembre de 1959).Revista Mensual Circo,nº33. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42253#diba:42253>
- Circo.(febrero de 1960).Revista Mensual Circo,nº34. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42254#diba:42254>
- Circo.(abril de 1960).Revista Mensual Circo,nº35. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42255#diba:42255>
- Circo.(mayo de 1960).Revista Mensual Circo,nº36. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42256#diba:42256>
- Circo.(junio de 1960).Revista Mensual Circo,nº37. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42257#diba:42257>
- Circo.(julio de 1960).Revista Mensual Circo,nº38. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42258#diba:42258>

- Circo.(agosto de 1960).Revista Mensual Circo,nº39. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42259#diba:42259>
- Circo.(octubre de 1960).Revista Mensual Circo,nº40. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42260#diba:42260>
- Circo.(noviembre de 1960).Revista Mensual Circo,nº41. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42261#diba:42261>
- Circo.(diciembre de 1960).Revista Mensual Circo,nº42. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42262#diba:42262>
- Circo.(febrero de 1961).Revista Mensual Circo,nº43. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42263#diba:42263>
- Circo.(abril de 1961).Revista Mensual Circo,nº44. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42264#diba:42264>
- Circo.(junio de 1961).Revista Mensual Circo,nº45. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42265#diba:42265>
- Circo.(julio de 1961).Revista Mensual Circo,nº46. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42266#diba:42266>
- Circo.(agosto de 1961).Revista Mensual Circo,nº47. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42267#diba:42267>

- Circo.(septiembre de 1961).Revista Mensual Circo,nº48. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42268#diba:42268>
- Circo.(octubre de 1961).Revista Mensual Circo,nº49. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42269#diba:42269>
- Circo.(noviembre de 1961).Revista Mensual Circo,nº50. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42270#diba:42270>
- Circo.(diciembre de 1961).Revista Mensual Circo,nº51. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42271#diba:42271>
- Circo.(febrero de 1962).Revista Mensual Circo,nº52. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42272#diba:42272>
- Circo.(abril de 1962).Revista Mensual Circo,nº53. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42273#diba:42273>
- Circo.(mayo de 1962).Revista Mensual Circo,nº54. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42274#diba:42274>
- Circo.(junio de 1962).Revista Mensual Circo,nº55. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42275#diba:42275>
- Circo.(agosto de 1962).Revista Mensual Circo,nº56. Barcelona.URL:
<http://trecadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42276#diba:42276>

- Circo.(octubre de 1962).Revista Mensual Circo,nº57. Barcelona.URL:
<http://trencadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42277#diba:42277>
- Circo.(diciembre de 1962).Revista Mensual Circo,nº58. Barcelona.URL:
<http://trencadis.diba.cat/catalog/diba:42220/viewer?file=diba%3A42278#diba:42278>
- De Armiñan, J. (13 de abril de 1993). Payasos, augustos, “clowns”. ABC. p.3.
Recuperado el 7 de diciembre de 2011 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1993/04/13/003.html>
- De la Fuente, M. (24 de marzo de 1990). Pinito de loro, premio Nacional de Circo .
“Pensé que era una broma”. ABC. Recuperado el 29 de agosto de 2013 de
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/03/24/137.html>
- Del Arco (20 de octubre de 1956).Mano a Mano. Luis Corzana. *La Vanguardia Española*.p.16 Recuperado el 12 de abril de 2012 de
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1956/10/20/pagina-16/32782928/pdf.html>
- Eco Artístico. (25 de Enero de 1910). *Eco Artístico*, nº 10. Recuperado el 23 de marzo de 2012 de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003432009&search=&lang=es>
- Eco Artístico. (25 de julio de 1916). *Eco Artístico*, nº241. Recuperado el 24 de marzo de 2012 de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003548982&search=&lang=es>
- El Clamor Público.(14 de julio de 1847). *El Clamor Público*, nº 971. Recuperado el 21 de mayo de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002651498&search=&lang=es>

El Defensor de Granada (2 de Agosto de 1910). *El Defensor de Granada: diario político independiente*, nº 8188. Recuperado el 3 de agosto de 2012 de http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/publicaciones/listar_numeros.cmd?busq_mes=8&busq_infoArticulos=true&busq_dia=2&busq_id_Publicacion=&busq_anyo=1910&posicion=

Elías, J. (13 de mayo de 1960). Atilina, alambrista. *El Mundo Deportivo*, p. 7. Recuperado el 5 de mayo de 2012 de <http://hemeroteca.mundo-deportivo.com/preview/1960/05/13/pagina-7/651217/pdf.html>

El País. (4 de marzo de 1986). Juanito Moreno, payaso. *El País*. Recuperado el 4 de marzo de 2011 de http://elpais.com/diario/1986/03/04/agenda/510274802_850215.html

Galindo, C. (14 de febrero de 1988). El I Congreso Internacional de Amigos del Circo avanza en sus preparativos. *ABC*, p. 107. Recuperado el 14 de mayo de 2011 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1988/02/14/107.html>

Galindo, C. (4 de octubre de 1988). Los amigos del circo de todo el mundo se reúnen hoy en Congreso en Madrid. *ABC*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1988/10/04/093.html>

Galindo, C. (5 de octubre de 1988). José Manuel Garrido: El circo está llamando a la puerta y vamos a abrirla. *ABC*, p. 92. Recuperado el 30 de julio de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1988/10/05/092.html>

La correspondencia de España. (26 de enero de 1872). *La correspondencia de España*, nº 5174. Recuperado el 28 de agosto de 2012 de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000140502&search=&lang=es>

- La Dinastía. (15 de mayo de 1884). *La Dinastía, diario político, literario y mercantil*, nº 342. Barcelona. Recuperado el 30 agosto de agosto de 2012 de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001349324&search=&lang=es>
- La España Moderna (1913). *La España Moderna*, nº 292. Madrid. Recuperado el 26 de octubre de 2011 de <http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/verNumero.cmd?idNumero=6001723#>
- La Vanguardia Española (16 de octubre de 1947). *La Vanguardia Española*.p.13 Recuperado el 12 de abril de 2012 de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1949/10/16/pagina-13/32823909/pdf.html>
- La Vanguardia Española (26 de octubre de 1947) ¡Barcelona ya tiene circo!. *La Vanguardia Española*.p.10 Recuperado el 12 de abril de 2012 de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1947/10/26/pagina-10/33099938/pdf.html>
- La Vanguardia Española (28 de octubre de 1947). *La Vanguardia Española*.p.9 Recuperado el 12 de abril de 2012 de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1947/10/28/pagina-9/33099953/pdf.html>
- López, L. (28 d diciembre de 1985). Cien años de Circo en España. *ABC*. Sábado Cutural.p46. Recuperado el 9 de mayo de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/12/28/046.html>
- Marquerie, A. (7 de junio de 1944). Sección: Cosas de circo. Ha muerto Chita. *ABC*. Recuperado el 17 de julio de 2012 de <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1944/06/07/002.html>
- Marquerie, A. (22 de octubre de 1960). Pinito del Oro dice adiós a la pista. *ABC*. Reportaje. Blanco y negro, pp.41-47. Recuperado el 2 de abril de 2013 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1960/10/22/041.html>

- Martínez, A. (29 de noviembre de 1969). Ramper y Pinito del Oro fueron los reyes de la pista. *ABC*. p. 81. Recuperado el 6 de diciembre de 2010 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1969/11/29/081.html>
- Niño, A. (18 de diciembre de 1995). Los viejos magos no se jubilan. *El País*. Recuperado el 3 de enero de 2013 de http://elpais.com/diario/1995/12/18/madrid/819289473_850215.html
- Pita, Elena (1996). Conversaciones íntimas con Pinito del Oro. *El Mundo Magazine*. Recuperado el 15 de diciembre de 2012 de <http://www.elmundo.es/magazine/m96/textos/pinito1.html>
- San Martín, C. M. (14 de Agosto de 1956). ABC en Ciudad Real: Graves incendios en la Mancha. En *ABC*, p.27-28. Recuperado el 5 de abril de 2012 de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/08/14/027.html>
- Torres, R. (27 de octubre de 1989). Profesionales del circo denuncian su situación límite. *El País*. Recuperado el 27 de noviembre de 2011 de http://elpais.com/diario/1989/10/27/cultura/625446010_850215.html
- Ullan, J.M. (28 de noviembre de 1980). Ángel Cristo, zar del Circo Ruso. *El País Archivo*. Recuperado el 29 de octubre de 2011 de http://elpais.com/diario/1980/11/28/cultura/344214016_850215.html
- Ullan, J.M. (11 de enero de 1981). Montaje y desmontaje de un circo ambulante. *El País Archivo*. Recuperado el 1 de octubre de 2011 de http://elpais.com/diario/1981/01/11/cultura/348015609_850215.html

11. ARTÍCULOS WEB

Ajuntament de la Vila Joiosa (2010). Noticias Centenarias - hoy hace cien años...

Una comisión municipal iniciaba los estudios pertinentes acerca de la viabilidad de la continuidad de la instalación del teatro Circo en la playa de la Vila Joiosa. Ajuntament de la Vila Joiosa. Recuperado el 29 de diciembre de 2011 de http://www.villajoyosa.com/cultura/certamenes/centenario/noticias/ver_noticia.php?item=3487

Andréu, J. (s.f.). Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión Actualizada.

Recuperado el 20 de junio de 2013 de <http://www.public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>

AsiaLIFE (7 de abril de 2015) Asociación de circo social asiático. AsiaLIFE.

Recuperado el 25 de junio de 2015 de <http://www.asialifemagazine.com/vietnam/asian-social-circus-association/>

Aucirque (s.f.). Le cirque de Pyongyang. Aucirque. Recuperado el 18 de abril de

2013 de <http://www.aucirque.com/actus.php?num=12399&comp=yes>

Carballo, J.M. (1988). Arquitectura teatral en Lugo: del teatro municipal al teatro

circo. Universidade da Coruña. Recuperado el 12 de enero de 2013 de <http://ruc.udc.es/handle/2183/5171>

Comesaña, J.A. (1988). El teatro circo de Vigo. Boletín Académico. Escola Técnica

Superior de Arquitectura da Coruña, nº 9. pp 48-53. Universidade da Coruña. Recuperado el 24 de septiembre de 2012 de <http://ruc.udc.es/handle/2183/5174>

Conaculta (3 de octubre de 2008). Acrobacia Prehispánica. Instituto Nacional de

Antropología e Historia. México. Recuperado el 19 de noviembre de 2011 de <http://www.inah.gob.mx/boletin/8-investigaciones-y-estudios-historicos/2373-acrobacia-prehispanica>

Cordero, J. M. (30 de mayo de 2011). El regreso de Vietnam a Circuba. Cubarte, el

portal de la Cultura Cubana. Recuperado el 26 de enero de 2012 de

<http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/noticias/el-regreso-de-vietnam-a-circuba/154417.html>

Dauto, A. (3 de septiembre de 2011). Ha muerto Jesús Silva, fundador de la Ciudad y del Circo de los Muchachos. Atrio, lugar de encuentro. Recuperado el 20 de abril de 2014 de <http://www.atrío.org/2011/09/ha-muerto-jesus-silva-fundador-de-la-ciudad-y-circo-de-los-muchachos/>

De la Madrid, J.C. (s.f.). El espectáculo cinematográfico en Asturias (1896-1915). Recuperado el 6 de marzo de 2013 de <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/100454/151033>

Gridneff, Y. (s.f.). The History of the Circus Early days. Blackpool Circus School. Recuperado el 12 de mayo de 2012 de <http://www.blackpoolcircusschool.co.uk/circus-history/>

Institute for Advanced Technology in the Humanities (2004). Circuses. The Circus in America. Recuperado el 18 de mayo de 2012 de http://www.circusinamerica.org/public/corporate_bodies/public_list

Institute for Advanced Technology in the Humanities (2004). Circus in America Timeline pre 1793. The Circus in America. Recuperado el 18 de mayo de 2012 de <http://www.circusinamerica.org/public/timelines?date1=1700&date2=1792>

Institute for Advanced Technology in the Humanities (2004). Circus in America Timeline 1793- 1800. The Circus in America. Recuperado el 18 de mayo de 2012 de <http://www.circusinamerica.org/public/timelines?date2=1800&date1=1793>

Institute for Advanced Technology in the Humanities (2004). Circus in America Timeline 1800- 1824. The Circus in America. Recuperado el 18 de mayo de 2012 de <http://www.circusinamerica.org/public/timelines?date1=1801&date2=1824>

Institute for Advanced Technology in the Humanities (2004). Circus in America Timeline 1825- 1871. The Circus in America. Recuperado el 20 de mayo de 2012 de <http://www.circusinamerica.org/public/timelines?date1=1825&date2=1871>

Institute for Advanced Technology in the Humanities (2004). Circus in America Timeline 1872- 1905. The Circus in America. Recuperado el 20 de mayo de 2012 de <http://www.circusinamerica.org/public/timelines?date2=1905&date1=1872>

Institute for Advanced Technology in the Humanities (2004). Circus in America Timeline 1906- 1940. The Circus in America. Recuperado el 20 de mayo de 2012 de <http://www.circusinamerica.org/public/timelines?date1=1906&date2=1940>

Lehn, D. (14 de diciembre de 2010). El incertidumbre nos guiará. Circonteúdo. Recuperado el 2 de mayo de 2012 de http://www.circonteudo.com.br/~circonte/index.php?option=com_content&view=article&id=2939:el-incertidumbre-nos-guiara&catid=227:donald-carampa&Itemid=544

Lehn, D. (2 de Junio de 2010). El Plan Pedagógico y la Tortilla Española. Circonteúdo. Recuperado el 4 de mayo de 2012 de http://www.circonteudo.com.br/~circonte/index.php?option=com_content&view=article&id=2801:el-plan-pedagogico-y-la-tortilla-espanola&catid=227:donald-carampa&Itemid=544

Martín, E. (26 de enero de 2014). El Teatro Polo de Benalúa. Asociación cultural Alicante en vivo. Recuperado el 29 de febrero de 2014 de <http://www.alicantevivo.org/search?q=TEATRO+POLO&x=0&y=0>

Parodos (s.f). Breve storia del circo. Parodos. Recuperado de 3 de julio de 2011 de <http://www.parodos.it/news/circo.htm>

Pérez, R, Ferreiro, J., Landry, I, & Esclapés, F.J. (2010). Del teatro al cinematógrafo, documentación gráfica, barrio de Benalúa de Alicante". X Congreso Internacional de Expresión Gráfica Aplicada a la Edificación, Apega 2010, alicante 2-4 de diciembre de 2010: libro de acta. Alcoy: Marfil, Alicante: Universidad de Alicante, Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía, 2010, pp. 893-904. Recuperado el 29 de marzo de 2013 de <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/16687>

Rodríguez, J.G. (s.f.). Teatro Circo de Marte. Algunos retazos históricos de otra joya de Santa Cruz de la Palma. Iniciativas de Gestión Cultural Siglo XXI S.L. Recuperado 12 de enero de 2012 de http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/escudero/Teatro_Circo_Marte.asp

Rodríguez, V. (1988). Los circos de madera en La Coruña: cronología de su construcción. Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña, nº 9. pp 38-40. Universidade da Coruña. Recuperado el 4 de septiembre de 2012 de <http://ruc.udc.es/handle/2183/5168>

Sáez, X. (s.f.). Escultura Funeraria en el Cementerio de Bilbao. Recuperado el 27 de mayo de 2013 de http://www.bilbao.net/servfuncont/referencia_historica/p/escultura.pdf

Tomé, P. (1988). Breve historia del teatro-circo Emilia Bazán de La Coruña. Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña, nº 9 ,pp.41-47. Universidade da Coruña. Recuperado 15 de agosto de 2013 de <http://ruc.udc.es/handle/2183/5172>

12. *NORMATIVA*

Cataluña. Generalitat de Catalunya.(2005) Resolució 302/VII del Parlament de Catalunya, de reconeixement i foment del circ. Barcelona: Comissió de Política Cultural. Recuperado el 12 de septiembre de 2014 de <http://www.parlament.cat/document/bopc/50681.pdf>

- Cataluña. Generalitat de Catalunya. (2008). *I Pla Integral del Circ*. Barcelona: Consell Nacional de la Cultura i de les Arts. Recuperado el 21 de enero de 2012 de http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/000/593/original/Pla_integral_del_circ.pdf Consultado 19/04/2011
- Cataluña. Generalitat de Catalunya. (2012). *II Pla Integral del Circ*. Barcelona: Consell Nacional de la Cultura i de les Arts. Recuperado el 30 de octubre de 2011 de http://www.apcc.cat/media/upload/pdf/ii_pla_integral_del_circ_2012-15-web_editora_14_16_1.pdf
- Cataluña. Generalitat de Catalunya. (2013). *El perfil del formador de circ a Catalunya*. Informe elaborat per l'Àrea de Coneixement del Consell Nacional de Cultura i de les Arts (CoNCA) a partir de la informació recollida per l'Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC). Barcelona: Consell Nacional de la Cultura i de les Arts. Recuperado el 1 de abril de 2014 de http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/003/834/original/20150127_El_Perfil_del_formador_de_circ_DEFinitiu.pdf
- Cataluña. Generalitat de Catalunya. (2012). *L'estat actual de la formació de circ a Catalunya. Propostes de recorreguts formatius*. Barcelona: Consell Nacional de la Cultura i de les Arts. Recuperado el 4 de octubre de 2014 de http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/002/869/original/Layout_Informe_circ_online.pdf
- Cataluña. Generalitat de Catalunya. (2013). *Enquesta de companyes de circ. Resultats a la Trobada d'artistes i companyies del 28 de novembre de 2013*. Barcelona: Associació de Professionals de Circ de Catalunya. Recuperado el 14 de agosto de 2014 de http://www.apcc.cat/media/upload/arxius/Documentacio-persons/2014/Resultats_Enquesta_Companyies_circ_2013.pdf
- Cataluña. Generalitat de Catalunya. (2015). *Decret 84/2015, de 2 de juny, pel qual es crea el títol de la Generalitat de tècnic o tècnica d'animació en circ, i se n'estableix el currículum*. Recuperado el 23 de octubre de 2015 de <http://dogc.gencat.cat/>

ca/pdogc_canals_interns/pdogc_resultats_fitxa/?action=fitxa&mode=single&documentId=695484&language=ca_ES

Comunidad de Madrid. Convenio colectivo de profesionales de la danza, circo, variedades y folklore. *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid*, Núm. 134, 7 de junio de 2007. Recuperado el 23 de marzo de 2011 de http://www.madrid.org/cs/Satellite?c=CM_InfPractica_FA&cid=1114194283904&idConsejeria=1142697631805&idListConsj=1109266100973&idOrganismo=1109266228548&pagenome=ComunidadMadrid/Estructura&pv=1132040489931

España. Ministerio de Educación. Orden de 12 de enero de 1990 por la que se establece la normativa de ayudas de circo. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 21, 24 de enero de 1990, p. 2236-2238. Recuperado el 8 de noviembre de 2014 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1990-1797

España. Ministerio de Educación. Orden de 11 de enero de 1993 por la que se regulan los órganos de asistencia y asesoramiento del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 22, 26 de enero de 1993, p. 1958-1960. Recuperado el 8 de noviembre de 2014 de <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1993-1772>

España. Ministerio de Educación. Orden de 29 de noviembre de 1995 por la que se modifica la de 9 de enero de 1995, por la que se establecen las normas reguladoras de las ayudas del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 296, 12 diciembre de 1995, p. 35693-35693. Recuperado el 21 de junio de 2013 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1995-26829

España. Ministerio de Educación. Resolución de 17 de marzo de 1994, del Instituto nacional de las Artes Escénicas y de la Música, por la que se convoca la concesión de ayudas a festivales, congresos y certámenes musicales y coreográficos durante 1994, *Boletín Oficial del Estado*, núm.70, 23 de marzo

1994, p. 9515-9515. Recuperado el 8 de noviembre de 2014 de <http://www.boe.es/boe/dias/1994/03/23/pdfs/A09515-09515.pdf>

España. Ministerio de Educación. Orden de 18 de noviembre de 1992 por la que se establecen las normas reguladoras de las ayudas del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, en el ámbito de la música las artes escénicas, la danza y el circo. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 304, 19 de diciembre de 1992, p. 43253-43255. Recuperado el 9 de noviembre de 2014 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1992-28164

España. Orden, de 11 de enero, por la que se regulan los órganos de asistencia y asesoramiento del instituto nacional de las artes escénicas y de la música. *Boletín Oficial del Estado*, 26 de enero de 1993. Recuperado el 5 de marzo de 2011 de <http://www.mcu.es/archivoswebmcu/LegislacionConvenio/legislacion/orden%2011-1-1993.pdf>

España. Orden, de 10 de septiembre, por la que la comisión de circo pasa a denominarse consejo de circo y se modifica la composición de dicho órgano de asesoramiento, *Boletín Oficial del Estado*, 18 de septiembre de 1997, número 224, p. 27522-27523. Recuperado el 28 de febrero de 2011 de <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1997-20047>

España. Ministerio de Educación y Cultura. REAL DECRETO 1463/1999, de 17 de septiembre, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas del grado superior de Danza y se regula la prueba de acceso a estos estudios, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 233, 29 septiembre 1999, p. 34662-34670. Recuperado el 7 de diciembre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1999-19446

España. Senado de España. (2001) *Boletín Oficial de las Cortes Generales*. Serie I. Núm. 185. 25 de abril de 2001.

España. Ministerio de Educación. Ley Orgánica 5/2002, de 19 de junio, de las Cualificaciones y de la Formación Profesional, *Boletín Oficial del Estado*, núm.

- 147, 20 junio 2002, p.22437-22442. Recuperado el 12 de febrero de 2011 de <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2002-12018>
- España. Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 106, 4 de mayo 2006, p. 17158-17207. Recuperado el 7 diciembre de 2010 de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-7899>
- España. Ministerio de Educación. Real Decreto 806/2006, de 30 de junio, por el que se establece el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo, establecida por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 167, 14 de julio de 2006, p.26488-26494. Recuperado el 9 de diciembre de 2010 de <http://www.mec.es/files/rd-primaria-y-anexos.pdf>
- España. Ministerio de Educación. Resolución de 6 de septiembre de 2006, de la Secretaría General de Educación, por la que se modifican algunas condiciones de incorporación del alumnado a los programas de diversificación curricular en la etapa de educación secundaria obligatoria, en el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Ciencia, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 220, 14 de septiembre de 2006, p.32461. Recuperado el 4 de mayo de 2011 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2006-16006
- España. Ministerio de Educación y Ciencia. Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 20 de enero de 2007, núm. 18, p. 2853-2900. Recuperado el 12 de diciembre de 2010 de <http://www.adideandalucia.es/normas/RD/RD%201577-2006%20Musica%20Profesionales.pdf>
- España. Ministerio de Educación y Ciencia. Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 13 de febrero de 2007, núm. 38, p.6249-

6262. Recuperado el 13 de diciembre de 2010 de <http://www.boe.es/boe/dias/2007/02/13/pdfs/A06249-06262.pdf> Consultado el 07/12/2010

España. Ministerio de Educación y Ciencia. Real Decreto 276/2007, de 23 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de ingreso, accesos y adquisición de nuevas especialidades en los cuerpos docentes a que se refiere la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, y se regula el régimen transitorio de ingreso a que se refiere la disposición transitoria decimoséptima de la citada ley, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 53, 2 marzo 2007, p. 8915-8928. Recuperado el 15 de febrero de 2011 de <http://www.boe.es/boe/dias/2007/03/02/pdfs/A08915-08938.pdf>

España. Ministerio de Educación y Ciencia. Real Decreto 365/2007, de 16 de marzo, por el que se regula el Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, *Boletín Oficial del Estado*, 4 abril 2007, núm. 81, p. 14669-14671. Recuperado el 11 de diciembre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-7115

España. Ministerio de Educación y Ciencia. Real Decreto 596/2007, de 4 de mayo, por el que se establece la ordenación general de las enseñanzas profesionales de artes plásticas y diseño, *Boletín Oficial del Estado*, 25 de mayo de 2007, núm. 125, p. 22691-22697. Recuperado el 02 de octubre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-10487

España. Ministerio de Educación y Ciencia. Orden ECI/2755/2007, de 31 de julio, por la que se regulan los programas de cualificación profesional inicial que se desarrollen en el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Ciencia, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 231, 26 septiembre 2007, p. 38921-39044. Recuperado el 11 de febrero de 2011 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-16897

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 1485/2009, de 26 de septiembre, por el que se modifica el Real Decreto 365/2007, de 16 de marzo, por el que se regula el Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas. *Boletín Oficial del Estado*,

núm. 250, 16 de octubre de 2009, p. 87388-87389. Recuperado el 7 de diciembre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2009-16481

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 259, 27 de octubre de 2009, p.89743-89752. Recuperado el 8 de diciembre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2009-17005

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 1953/2009, de 18 de diciembre, por el que se modifican el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, el Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, y el Real Decreto 1467/2007, de 2 de noviembre, en lo relativo al cálculo de la nota media de los alumnos de las enseñanzas profesionales de música y danza, *Boletín Oficial del Estado*, núm.15, 18 enero 2010, p.4181-4183. Recuperado el 9 de diciembre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-728

España. Ministerio de Educación y ciencia. Real Decreto 497/2010, de 30 de abril, por el que se regulan los órganos de participación y asesoramiento del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 124,, de 21 de mayo de 2010, p- 44481-44488. Recuperado el 8 de noviembre de 2014 de <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2010-8122>

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 303/2010, de 15 de marzo, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que impartan enseñanzas artísticas reguladas en la ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 86, 9 de abril de 2010, p. 32100-32114. Recuperado el 10 de diciembre de 2010 de <http://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-5662-consolidado.pdf>

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 303/2010, de 15 de marzo, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que impartan enseñanzas artísticas reguladas en la ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 86, 9 de abril de 2010, P.32100-32114. Recuperado el 11 de diciembre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-5662

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 137, 5 de julio de 2010, p. 48480-48500. Recuperado el 12 de diciembre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-8955

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 137, 5 de junio de 2010, p. 48501-48516. Recuperado el 11 de octubre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-8956

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 633/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Diseño establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 137, p. 48415-48533. Recuperado el 28 de noviembre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-8957

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 634/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Artes Plásticas en las especialidades de Cerámica y Vidrio establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, núm.137, 5 junio 2010, p. 48534-48547. Recuperado el 30 de

octubre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-8958

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 635/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 137, 5 de junio de 2010, p.48548-48564. Recuperado el 26 de noviembre de 2010 de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-8959

España. Ministerio de Educación. Real Decreto 898/2010, de 9 de julio, por el que se modifica el Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, *Boletín Oficial del Estado*, núm.169, 13 de julio de 2010, p. 61461-61462. Recuperado el 20 de octubre de 2010 de <http://www.boe.es/boe/dias/2010/07/13/pdfs/BOE-A-2010-11090.pdf>

España. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. (2011). Plan general del circo. Madrid: Autor

España. Ministerios de Educación, Cultura y Deporte. (2011) *Plan General del Circo*. Madrid: INAEM. Recuperado el 18 julio de 2012 de <http://www.mcu.es/artesEscenicas/docs/PlanGeneraldelCirco.pdf>

España. Ministerio de Educación. Ley Orgánica 08/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 295, 10 de diciembre de 2013, p. 97858-97921. Recuperado el 14 de diciembre de 2014 de <http://www.boe.es/boe/dias/2013/12/10/pdfs/BOE-A-2013-12886.pdf>

España. Ministerio de Educación y Ciencia. RESOLUCIÓN de 6 de septiembre de 2006, de la Secretaría General de Educación, por la que se modifican algunas condiciones de incorporación del alumnado a los programas de diversificación curricular en la etapa de educación secundaria obligatoria, en el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Ciencia, *Boletín Oficial del*

- Estado, núm. 220, 14 septiembre 2006, p. 32461. Recuperado el 7 de diciembre de 2010 de <http://www.boe.es/boe/dias/2006/09/14/pdfs/A32461-32461.pdf>
- España. Ministerio de trabajo e inmigración. Real Decreto 1373/2008, de 1 de agosto, por el que se establecen tres certificados de profesionalidad de la familia profesional Imagen personal que se incluyen en el Repertorio de certificados de profesionalidad, Boletín Oficial del Estado, núm. 214, 4 septiembre 2008, p. 35840-35915. Recuperado el 26 de febrero de 2011 de <http://www.boe.es/boe/dias/2008/09/04/pdfs/A35840-35915.pdf>
- España. Ministerio de Educación. Real Decreto 806/2006, de 30 de junio, por el que se establece el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo, establecida por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación; Boletín Oficial del Estado, núm. 167, 14 de julio 2006, p. 26488-26494. Recuperado el 22 de diciembre de 2010 de <http://www.boe.es/boe/dias/2006/07/14/pdfs/A26488-26494.pdf>
- España. Ministerio de Educación. Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, Boletín Oficial del Estado, núm. 259, 27 de octubre 2009, p. 89743-89752. Recuperado el 6 de febrero de 2015 de <http://www.boe.es/buscar/pdf/2009/BOE-A-2009-17005-consolidado.pdf>
- España. Ministerio de Educación. Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 137, 5 de junio de 2010. Recuperado el 5 de septiembre de 2014 de <http://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-8955-consolidado.pdf>
- España. Ministerio de Administraciones Públicas e Instituto Nacional de Administración Pública. Boletín Oficial del Estado. (2002). Panorama jurídico

de las administraciones públicas en el siglo XXI. Madrid: Rodríguez-Arana Muñoz, J y Guayo Castiella, I (Coords.)

España. Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Empleo. (2012). RESOLUCIÓN de 14 de marzo de 2012, de la Dirección General de Trabajo, sobre registro, depósito y publicación del convenio colectivo del Sector de Profesionales de la Danza, Circo, Variedades y Folklore, suscrito por la Asociación de Empresarios de Ocio Nocturno de la Comunidad de Madrid y UGT

España, Departamento de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya. (2008). Pla integral del circ. Generalitat de Catalunya: Autor

Parlamento Europeo. (2005). *Resolución del Parlamento Europeo sobre los nuevos desafíos del circo en cuanto elemento de la cultura de Europa*. Bruselas: Parlamento Europeo. Recuperado el 4 de julio de 2012 de <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2005-0386+0+DOC+XML+V0//ES>

Unión Europea. (2007). *Competencias clave para el aprendizaje permanente. Un Marco de Referencia Europeo*. Luxemburgo: Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas. Recuperado el 7 de diciembre de 2014 de: <http://www.mecd.gob.es/dctm/ministerio/educacion/mecu/movilidad-europa/competenciasclave.pdf?documentId=0901e72b80685fb1>

Unión Europea. (2012). Recomendación del consejo de 20 de diciembre de 2012 sobre la validación del aprendizaje no formal e informal (2012/c 398/01). Recuperado el 6 de abril de 2014 de <https://www.sepe.es/LegislativaWeb/verFichero.do?fichero=09017edb800cfa6a>

13. WEBS

1884. Teatro- Circo Chapí jpg (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 7 de mayo de 2011 de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1884._Teatro-Circo_Chap%C3%AD.jpg

AA.VV. La Arena (s.f.). Historia del Barrio. Gijón. La Arena Asociación de vecinos. Recuperado el 8 de junio de 2013 de <http://www.avlarena.com/nuestrobarrio/historia.php>

Abasolo, P. (s.f.). Circo en Pamplona antiguo. Escuela Navarra de Circo. Navarra. Recuperado el 12 de mayo de 2012 de <http://escuelanavarradecirco.com/eu/node/160>

Acrobats of China. (s.f.). Acrobats of China.China. Recuperado el 27 de septiembre de 2011 de <http://www.acrobatsofchina.com/>

Afghan Mobile Mini Circus for Children (s.f.). Afghan Mobile Mini Circus for Children. Afganistan. Recuperado el 26 de mayo de 2013 de <http://www.afghanmmcc.org/>

Aircraft Circus.(s.f.). Aircraft Circus. Londres. Recuperado el 2 de octubre de 2012 de <http://aircraftcircus.com/>

Akademiet For Utaemmet Kreativitet.(s.f.). Akademiet For Utaemmet Kreativitet. Copenhagen. Recuperado el 6 de octubre de 2012 de <http://www.afuk.dk/>

Alfonso Aragón Bermúdez (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 20 de marzo de 2012 de https://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso_Aragón_Bermúdez

Alfonso Aragón Sac (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 4 de marzo de 2011 de https://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso_Aragó_Sac

Alfredo Codona (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 29 de diciembre de 2011 de https://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Codona

- Alta mar. (s.f.). El antiguo Teatro Lírico de Palma. Alta mar. Recuperada el 24 de abril de 2011 de <http://fabian.baleaerweb.net/post/25133>
- American Circus. (s.f.). American Circus. Italia. Recuperado el 4 de agosto de 2011 de <http://www.american-circus.com/>
- American Youth Circus Organization (s.f.). American Youth Circus Organization. Recuperado el 4 de mayo de 2014 de <http://www.americanyouthcircus.org/>
- Andreu, J. (s.f.). La Saga Andreu Rivel. Recuperado el 29 de enero de 2014 de <http://www.andreu-rivel.com/index.html>
- Ángel Cristo (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 24 de noviembre de 2011 de https://es.wikipedia.org/wiki/Ángel_Cristo
- Appleton, S. (s.f.). Nepali Circus Girls. Samantha Appleton. Recuperado el 5 de marzo de 2013 de <http://www.samanthaappleton.com/#/nepali-circus-girls/nepal003>
- Arana, J. (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 24 de abril de 2011 de https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Arana
- Artezblai (s.f.). El Periódico de la Artes Escénicas. Recuperado el 3 de marzo de 2011 de <http://www.artezblai.com/artezblai/Circo/>
- Asociación de Circo de Andalucía.(s.f.). Asociación de Circo de Andalucía. Recuperado el 22 de julio de 2014 de <http://asociaciondecircodeandalucia.com/>
- Associació de Professionals de Circ de Catalunya (s.f.). Associació de Professionals de Circ de Catalunya. Sant Adrià del Besós. Recuperado el 2 de abril de 2011 de <http://www.apcc.cat/>
- Associació Valenciana de Circ. (s.f.). Associació Valenciana de Circ. Recuperado el 25 de Julio de 2013 de <http://espaidecirc.com/>

- Association Francaise de Cirque Adapté (s.f.). Association Francaise de Cirque Adapté. Francia. Recuperado el 4 de octubre de 2012 de <http://www.afca-cirqueadapte.net/>
- Associazione giocolieri e dintorni (s.f.). Associazione giocolieri e dintorni.Italia. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.jugglingmagazine.it>
- Aucirque (s.f.). Aucirque. Recuperado el 2 de abril de 2011 de <http://www.aucirque.com/index2.php>
- Australian Circus & Physical Theatre association (s.f.). Australian Circus & Physical Theatre association. Recuperado el 12 de diciembre de 2014 de <http://acapta.org.au/>
- Ayuntamiento de Puente Genil (s.f.). Monumentos de interés. Excmo. Ayuntamiento de Puente Genil. Recuperado el 26 de agosto de 2012 de <http://www.puentegenil.es/monumentos-2>
- Balthaz, centre des arts du cirque.(s.f.). Balthaz, centre des arts du cirque. Francia. Recuperado el 12 de octubre de 2012 de <http://www.balthazar.asso.fr/>
- Barnum, P. (s.f.). Barnum Family Genealogy. 1350 to the present. Recuperado 2 de julio de 2011 de <http://www.barnum.org/intro.html>
- Barts, Barcelona Arts os Stage (s.f.). En viquipèdia. Recuperado el 30 de abril de 2012 de https://ca.wikipedia.org/wiki/BARTS,_Barcelona_Arts_on_Stage
- Benidorm Circus (s.f.). Circus Story. Recuperad oel 4 de marzo de 2013 de <http://www.benidormcircus.es/new-page.html>
- Benposta Nación de Muchachos. (s.f.). Benposta en el mundo. Colombia. Recuperado el 29 de julio de 2013 de <http://www.benpostacolombia.org/es/benposta.html>
- Biblioteca CIDE (s.f.). Centro de Investigación y Docencia Económicas.Mexico. Centros públicos de investigación del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.URL:<http://biblioteca.cide.edu/>

- Biblioteca Fages de Climent (s.f.). Cartells i Programes de circ 1925 - 1950.Figueres. Recuperado el 26 de abril de 2013 de <http://www.bibliotecadefigueres.cat/CLocal/CLColDigitalInfo.aspx?OID=12>
- Biblioteca Nacional de España (s.f.). Hemeroteca Digital. Madrid. Recuperado el 20 de febrero de 2010 de <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (s.f.). La Veu de l'Empordá. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado el 1 de octubre de 2012 de <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=4358>
- Biblioteques de Barcelona (s.f.). Biblioteques de Barcelona. B. Nou Barris. Barcelona. Diputació Barcelona. Recuperado el 29 de abril de 2012 de http://w110.bcn.cat/portal/site/Biblioteques/menuitem.95987d47df85c50972e072e0a2ef8a0c/?vgnextoid=b98c3e215454a310VgnVCM10000072fea8c0RCRD&vgnnextchannel=b98c3e215454a310VgnVCM10000072fea8c0RCRD&lang=ca_ES
- Big Brothers Circus (s.f.). Big Brothers Circus.Brasil. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de <http://www.bigbrotherscirkus.com.br/>
- Bindlestiff Family Cirkus (s.f.). Bindlestiff Family Cirkus.EE.UU. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://www.bindlestiff.org/>
- Boswell Wilkie Circus (s.f.). Boswell Wilkie Circus.Sudafrica. Recuperado el 27 de septiembre de 2011 de <http://www.circus.co.za/>
- Buffalo Bill (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 12 de abril de 2013 de https://es.wikipedia.org/wiki/Buffalo_Bill
- Campos, C. (s.f.). Carlos campos Arquitectura.Teatro Circo de Albacete. Valencia. Recuperado el 12 de mayo de 2012 de http://www.carloscampos-arquitectura.com/proyectos/rehabilitaci%C3%B3n/1996-teatro_circo.html

- Carampa Escuela de Circo (s.f.). Carampa Escuela de Circo. Madrid. Recuperado el 3 de noviembre de 2011 de <http://carampa.com/>
- Carson & Barnes Circus (s.f.). Carson & Barnes Circus.EE.UU. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://www.carsonbarnescircus.com>
- Castilla espectáculos (s.f.). Artista de circo. Recuperado el 5 de febrero de 2012 de <http://www.castillaespectaculos.com/>
- Castillejos, R. (s.f.). *El desván de Rafael Castillejos*. Zaragoza. Recuperado el 15 de marzo de 2013 de <http://www.rafaelcastillejo.com/>
- Centre d'Enseignement et de Valorisation des Arts du Cirque (s.f.). Centre d'Enseignement et de Valorisation des Arts du Cirque.Francia. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.cevac-france.com/>
- Centre de Arts du Cirque (s.f.). Centre de Arts du Cirque.Francia. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.arc-en-cirque.asso.fr>
- Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (s.f.). Hemeroteca Digital, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del teatre. URL: <http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/index.jsp>
- Centre de documentation et d'archives du Cirque (s.f.). Centre de documentation et d'archives du Cirque. Bélgica. Recuperado el 24 de junio de 2011 de <http://www.circusnet.info/>
- Centre de documentation et d'archives du Cirque (1998) Centre de documentation et d'archives du Cirque. Recuperado el 1 de abril de 2011 de <http://www.circusnet.info/>
- Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel (s.f.). Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel. Barcelona. Recuperado el 18 de diciembre de 2012 <http://www.escolacircrr.com/>

- Centre des Arts du Cirque de Toulouse (s.f.). Centre des Arts du Cirque.Toulouse.
Recuperado el 5 de mayo de 2014 de <http://www.circolido.fr/Bienvenue.html>
- Charlie Rivel (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 19 de mayo de 2012 de https://es.wikipedia.org/wiki/Charlie_Rivel
- Centre National des arts du cirque (s.f.). Centre National des arts du cirque. Francia. Recuperado el 27 de noviembre de 2012 de http://www.cnac.fr/page_accueil.php?rec=1
- Centre Régional des Arts du Cirque (s.f.). Centre Régional des Arts du Cirque. Francia. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de <http://www.centreregionaldesartsducirque.com/>
- Centro de Artes Urbanas (s.f.). Centro de artes Urbanas CAU. Granada. Recuperado el 3 de noviembre de 2011 de <http://www.caugranada.es/>
- Centro de Documentación Teatral (s.f.). *Centro de Documentación Teatral*. Madrid: Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España. Recuperado el 23 de noviembre de 2013 de <http://teatro.es/es/cdt/presentacion>
- Centro Nacional de Escuelas de Arte (s.f.).Centro Nacional de Escuelas de Arte. Ministerio de Cultura de la República de Cuba. Recuperado el 29 de abril de 2013 de: <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=instituciones&cont=cneart>
- Centro Radostev of Cirus Arts (s.f.). Centro Radostev of Cirus Arts. Rusia. Recuperado el 20 de diciembre de 2012 de <http://www.permcircus.ru/>
- Chapito. (s.f.). Chapito, Escola Profissional de Artes Oficios do Espectáculo. Lisboa. Recuperado el 30 de amy de 2013 de:<http://chapito.org/>

- Cifuentes, E. (2005). Turismo y cultura en Ciudad Real. Ciudad Real. Siete siglos a través de sus calles y plazas (3) Ciudad Real. Recuperado de 19 de marzo de 2013 de <http://www.ciudad-real.es/historia/golderos/golderos03.php>
- Cifuentes, E. (2005). Turismo y cultura en Ciudad Real Calle Alarcos. Ciudad Real. Recuperado de 16 de marzo de 2013 de <http://www.ciudad-real.es/historia/comercio/alarcos.php>
- Circ Cric. (s.f.) Cric Cric. Barcelona. Recuperado el 19 de octubre de 2014 de <http://circcric.com/ca/el-circ>
- Circ Raluy (s.f.). Circ Raluy. Recuperado el 6 de marzo de 2013 de <http://www.raluy.com/>
- Circo Aéreo (s.f.). Circo Aéreo. Recuperado el 29 de marzo de 2013 de <http://www.circoaereo.net/>
- Circo Alegría (s.f.). Circo Alegría On ice. Recuperado el 12 de agosto de 2014 de <http://www.circoalegria.es/español>
- Circo Americano (s.f.). Gran circo Americano. Recuperado el 26 de diciembre de 2013 de <http://www.circoamericano.com/index.php>
- Circo Atayde Hnos (s.f.). Circo Atayde Hnos.Mexico. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de <http://www.circoatayde.com/>
- Circo Bellucci (s.f.). Circo Bellucci.Italia. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.acquaticobellucci.it/>
- Circo Coliseo (s.f.). Circo Coliseo. Recuperado el 28 de marzo de 2012 de <http://circoliseo.es/>
- Circo Dallas (s.f.). Circo Dallas.Portugal. Recuperado el 24 de agosto de 2011 de <http://www.circodallas.com/>
- Circo de Barcelona (s.f.). Circo de Barcelona.Italia. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.circodibarcellona.com/>

- Circo de los Horrores (s.f.). Circo de los Horrores. Recuperado el 9 de octubre de 2013 de <http://www.circodeloshorrores.com/prehomeEs.html>
- Circo de Mente (s.f.). Circo de Mente. México. Recuperado el 22 de octubre de 2012 de <http://cirkodemente.com.mx/>
- Circo de Napoli (s.f.). Circo de Napoli.Brasil. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de <http://www.circodinapoli.com.br/>
- Circo del Sol (s.f.). Circo del Sol.Argentina. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de <http://www.circodelsol.com.ar/>
- Circo di Mosca (s.f.). Circo di Mosca.Italia. Recuperado el 4 de agosto de 2011 de <http://www.circodimosca.it/>
- Circo Florilegio (s.f.). Circo Florilegio.Italia. Recuperado el 4 de agosto de 2011 de <http://www.florilegio.com/>
- Circo Gran Fele (s.f.). Rafael Plá "El Gran Fele". Recuperado el 26 de abril de 2012 de <http://www.circogranfele.com/granfele>
- Circo Hermanos Gasca (s.f.). Circo Hermanos Gasca.Mexico. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de http://www.circohermanosgasca.com/cw_site/1/
- Circo Maccheroni (s.f.). Circo Maccheroni.Italia. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.circomaccheroni.it/swf/home.html>
- Circo Medrano (s.f.). Circo Medrano.Italia. Recuperado el 4 de agosto de 2011 de <http://www.medrano.it/>
- Circo Nando Orfei (s.f.). Circo Nando Orfei.Italia. Recuperado el 4 de agosto de 2011 de <http://www.circonandoorfei.com/>
- Circo Quirós (s.f.). Circo Quirós. Recuperado el 5 de abril de 2013 de <http://www.circoquiros.com/circo-quiros.html>
- Circo Togni (s.f.). Circo Togni.Italia. Recuperado el 4 de agosto de 2011 de <http://www.circotogni.it/>

- Circo Vargas (s.f.). Circo Vargas.Brasil. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de <http://www.caramico.com.br/circovargas>
- Circo Victor Hugo Cardinali (s.f.). Circo Victor Hugo Cardinali.Portugal. Recuperado el 24 de agosto de 2011 de <http://www.victorhugocardinali.com/>
- Circo (s.f.).CircoItalia. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.circo.it/>
- Circomedia (s.f.). Circomedia, Centre for Contemporary Circus With Phisical Teatre. Bristol. Recuperado el 24 de octubre de 2012 de <http://www.circomedia.com/>
- Circomix (s.f.). Circomix, Centro di circo, teatro e apprendimento attivo. Italia. Recuperado el 26 de noviembre de 2012 de <http://www.circomix.it/>
- Circonteúdo (s.f.). Circonteúdo o portal da diversidade circense. Recuperado 6 marzo de 2012 de <http://www.circonteudo.com.br/>
- Circos (s.f.). En Madripedia. Recuperado el 24 de abril de 2011 de <http://madripedia.wikis.cc/wiki/Circos>
- Circostrada. (s.f.). Circostrada Network.Paris. Recuperado el 26 de mayo de 2013 de <http://www.circostrada.org/?lang=en>
- Circuba (s.f.). Circuba. Circo Nacional de Cuba. Recuperado el 2 de abril de 2012 de <http://www.circonacionaldecuba.cu/>
- Círculo (s.f.). Círculo, Artes escénicas. Ecuador. Recuperado el 16 de diciembre de 2012 de <http://www.circulo-artesescenicas.com/>
- Circus Aramant (s.f.). Circus Aramant. Alemania. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://www.aramant.de/>
- Circus Balloni (s.f.). Circus Balloni.Suiza. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.circusballoni.ch/>

- Circus Belly Wien (s.f.). Circus Belly Wien. Alemania. Recuperado el 24 de junio de 2011 de <http://www.bellywien.nl/>
- Circus Belly (s.f.). Circus Belly. Alemania. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://www.circus-belly.de/>
- Circus Bonanza (s.f.). Circus Bonanza. Alemania. Recuperado el 19 de junio de 2011 de <http://www.circus-bonanza.de/>
- Circus Calibastra (s.f.). Circus Calibastra. Alemania. Recuperado el 17 de junio de 2011 de <http://www.calibastra.de/>
- Circus centrum (s.f.). Vlaams Centrum voor Circuskunsten vzw. Recuperado el 30 de enero de 2014 de <http://www.circuscentrum.be/>
- Circus Flic Flac (s.f.). Circus Flic Flac. Alemania. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://flicflac.de/>
- Circus Friends (s.f.). Circus Friends. Reino Unido. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.circusfriends.co.uk/>
- Circus Hecker (s.f.). Circus Hecker. Alemania. Recuperado el 17 de junio de 2011 de <http://www.circus-hecker.de/>
- Circus Jonny Casselly (s.f.). Circus Jonny Casselly. Alemania. Recuperado el 19 de junio de 2011 de <http://www.casselly.de/>
- Circus Krone (s.f.). Alemania. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://www.circus-krone.com/de/>
- Circus Laforte (s.f.). Circus Laforte. Alemania. Recuperado el 19 de junio de 2011 de <http://www.circus-laforte.de/>
- Circus Land (s.f.). Circus Land. Rusia. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://circusland.ru/>
- Circus Luna (s.f.). Circus Luna. Alemania. Recuperado el 17 de junio de 2011 de <http://www.zirkus-luna.de/>

- Circus Mondeo (s.f.). Circus Mondeo. Alemania. Recuperado el 19 de junio de 2011 de <http://www.circus-mondeo.de/>
- Circus Mongolia Khadгаа (s.f.). Circus Mongolia Khadгаа. Mongolia. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://www.circusmongolia.mn/>
- Circus Monti (s.f.). Circus Monti. Suiza. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.circus-monti.ch>
- Circus Museum (s.f.) Recuperado el 1 de Abril de 2012 de <http://www.circusmuseum.nl/>
- Circus Oz (s.f.). Circus Oz. Australia. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de <http://www.circusoz.com/>
- Circus Posters (s.f.). Circus Posters in the Princeton University Library. Recuperado 27 de Agosto de 2011 de http://libweb5.princeton.edu/visual_materials/Circus/TC093.html
- Circus Probst (s.f.). Circus Probst. Alemania. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://www.circus-probst.de/>
- Circus quaiser (s.f.). Circus-quaiser. Alemania. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://www.circus-quaiser.de/>
- Circus Renz Berlin (s.f.). Circus Renz Berlin. Alemania. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://www.circus-renz-berlin.de/>
- Circus Rio (s.f.). Circus Rio. Alemania. Recuperado el 17 de junio de 2011 de <http://www.circusrio.de/>
- Circus Romano (s.f.). Circus Romano. Alemania. Recuperado el 17 de junio de 2011 de <http://circus-romano.de/>
- Circus Romanza (s.f.). Circus Romanza. República Checa. Recuperado el 24 de agosto de 2011 de <http://www.czechcirkus.cz/>

- Circus Ronaldo (s.f.). Circus Ronaldo. Bélgica. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <http://www.circusronaldo.be/>
- Circus Rotjeknor (s.f.). Circus Rotjeknor. Rotterdam .Recuperado el 4 de junio de 2013 de <http://www.circusrotjeknor.nl/>
- Circus Royal (s.f.). Circus Royal.Suiza. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.circusroyal.ch/>
- Circus Royal (s.f.).Circus Royal.Holanda. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.circusroyal.nl/>
- Circus Royale (s.f.). Circus Royale.Australia. Recuperado el 27 de septiembre de 2011 de <http://www.circusroyale.com/>
- Circus Sambesi (s.f.). Circus Sambesi. Alemania. Recuperado el 17 de junio de 2011 de <http://www.circus-sambesi.de/>
- Circus Traber (s.f.). Circus Traber. Alemania. Recuperado el 24 de junio de 2011 de <http://www.circustraber.de>
- Circus Vargas (s.f.). Circus Vargas.EE.UU. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://www.circusvargas.org/>
- Circus Viva (s.f.). Circus Viva.Suiza. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.circusviva.ch/>
- Circus Voyage (s.f.). Circus Voyage. Alemania. Recuperado el 19 de junio de 2011 de <http://www.circus-voyage.de/>
- Circus Zanzara (s.f.). Circus Zanzara.Holanda. Recuperado el 24 de agosto de 2011 de <http://www.theatrecircus.com/>
- Circus Zaretti (s.f.). Circus Zaretti. Alemania. Recuperado el 19 de junio de 2011 de <http://www.zaretti.de/>
- Circusweb (s.f.). Circusweb. Dünzelbach. Recuperado el 27 de septiembre de 2011 de <http://www.circusweb.de/frame.htm>

- Cirkus Andres (s.f.). Cirkus Andres.Republica Checa. Recuperado el 24 de agosto de 2011 de <http://www.cirkusandres.cz/>
- Cirkus Arli (s.f.).Circus Arli. Dinamarca. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <http://www.arli.dk/>
- Cirkus Baldono (s.f.).Cirkus Baldoni. Dinamarca. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <http://www.baldoni.dk/>
- Cirkus Bella Donna (s.f.).Cirkus Bella Donna. Dinamarca. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <http://www.bella-donna.dk/>
- Cirkus Brazil Jack (s.f.). Cirkus Brazil Jack.Suecia. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.cirkusbraziljack.se/>
- Cirkus Carini (s.f.). Cirkus Carini.Republica Checa. Recuperado el 24 de agosto de 2011 de <http://www.carini.cz>
- Cirkus Charlie (s.f.). Cirkus Charlie. Dinamarca. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <http://www.cirkuscharlie.dk/>
- Cirkus Cirkor (s.f.). Cirkus Cirkor.Suecia. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de <http://cirkor.se/>
- Cirkus i Danmark (s.f.). Cirkus i Danmark.Dinamarca. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.cirkus-dk.dk/>
- CirKus Kombetar (s.f.). CirKus Kombetar.Albania. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://cirkukombetar.gov.al/>
- Cirkus Krone (s.f.). Cirkus Krone. Dinamarca. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <http://www.cirkuskrone.dk/>
- Cirkus Maximum (s.f.). Cirkus Maximum.Suecia. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.cirkusmaximum.se/>
- Cirkus Olympia (s.f.). Cirkus Olympia.Suecia. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.cirkusolympia.se/>

- Cirkus Skandinavia (s.f.). Cirkus Skandinavia. Dinamarca. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.cirkusskandinavia.dk/menu03.htm>
- Cirque Alexandre Klising (s.f.). Cirque Alexandre Klising. Francia. Recuperado el 30 de junio de 2011 de <http://www.cirque-klising.com/>
- Cirque Amar (s.f.). Cirque Amar. Francia. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <http://cirqueamar.free.fr/>
- Cirque d'hiver de Paris Bouglione (s.f.). Cirque d'hiver de Paris Bouglione. Francia. Recuperado el 17 de junio de 2011 de <http://www.cirquedhiver.com/>
- Cirque d'hiver Roermond (s.f.). Cirque d'hiver Roermond. Holanda. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.cirque-dhiver.nl/>
- Cirque de la lune (s.f.). Cirque de la lune. Bélgica. Recuperado el 24 de junio de 2011 de <http://www.cirquedelalune.be/>
- Cirque Diana Moreno Bormann (s.f.). Cirque Diana Moreno Bormann. Francia. Recuperado el 30 de junio de 2011 de <http://www.cirque-diana-moreno.com/>
- Cirque du Soleil (s.f.) Recuperado el 25 de junio de 2014 de <https://www.cirquedusoleil.com/es-ES/home/shows.aspx>
- Cirque du Soleil (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 9 de Abril de 2011 de https://es.wikipedia.org/wiki/Cirque_du_Soleil
- Cirque Éloize (s.f.). Cirque Éloize. Canada. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de <http://www.cirque-eloize.com/>
- Cirque Franconi (s.f.). Cirque Franconi. Francia. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.cirquefranconi.com/>
- Cirque Helvetia (s.f.). Cirque Helvetia. Suiza. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.cirque-helvetia.ch/>

- Cirque Magnifique (s.f.). Cirque Magnifique.Holanda. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.cirquemagnifique.nl/>
- Cirque Maximum (s.f.). Cirque Maximum. Francia. Recuperado el 30 de junio de 2011 de <http://www.cirque-maximum.com/>
- Cirque Plume (s.f.).Cirque Plume. Francia. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de <http://www.cirqueplume.com/>
- Cirque Star (s.f.). Cirque Star. Francia. Recuperado el 30 de junio de 2011 de <http://www.cirquestar.com/>
- Cirque Zuma Zuma (s.f.). Cirque Zuma Zuma.EE.UU. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.africanacrobats.com/>
- Clownplanet. (s.f.). Clownplanet. Recuperado el 20 de octubre de 2014 de <http://clownplanet.com/>
- Clownplanet. (s.f.). Payasos Tradicionales. Clownplanet. Recuperado el 1 de diciembre de 2014 de <http://clownplanet.com/payasos-tradicionales/>
- Clownplanet. (s.f.). Payasos, clowns, excéntricos y cómicos de ayer y siempre. Clownplanet. Recuperado el 26 de octubre de 2013 de <http://clownplanet.com/docs/antiguaweb/clownsayer.htm>
- Club Amici del circo (2007). Recuperado el 6 de marzo de 2011 de <http://www.amicidelcirco.net/>
- Club de Payasos Españoles y Artistas de Circo. (s.f.). Club de Payasos Españoles y Artistas de Circo. Madrid. Recuperado el 27 de octubre de 2014 de <http://www.clubdepayasos.es/>
- Comercios Donostiarras (s.f.). Pastelería La Mallorquina. Comercios Donostiarras. Recuperado el 12 de abril de 2012 de http://www.comerciosdonostiarras.com/establecimientos_detalle.php?lang=es&cRuta=0&idCategoria=1&idSeccion=0&idComercio=66

- Community Circus Arts Corporation (s.f.). Community Circus Arts Corporation.EE.UU. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://www.ycircus.org/>
- Comunidad de Madrid. Formación Profesional de la Comunidad de Madrid. Madrid. Recuperado el 26/02/2011 de <http://www.madrid.org/fp/>
- Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Orihuela (s.f.). Teatro Circo. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Orihuela. Recuperado el 30 d marzo de 2012 de <http://culturaorihuela.es/tc/index.html>
- Concejalía de Cultura Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma. (s.f.). Teatro Circo de Marte. Recuperado el 28 de enero de 2013 de <http://www.santacruzdelapalma.es/circodemarte/>
- Conde, J. (s.f.). Exposición tesoros del ayer. Recuperado el 2 de febrero de 2010 de <http://www.tesorosdelayer.com/exposiciones/html/index.htm>
- Conde, J. (s.f.). Exposición. Recuerdos del circo. Tesoros del ayer. Recuperado el 29 de octubre de 2012 de <http://www.tesorosdelayer.com/exposiciones/html/EXPOSICION%20RECUERDOS%20DEL%20CIRCO/fotos.htm>
- Cuadros, J. (2009). Fassman,¿farsante o científico?. Recuperado el 12 de julio de 2013 de <http://www.hipnologica.org/index.php/articulos-1/cuestiones-generales/64-fassman-cientifico-o-farsante>
- Cuba escena (s.f.).Consejo Nacional de Aretes Escénicas.Cuba. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.cubaescena.cult.cu/>
- Culpepper Merriweather Circus (s.f.). Culpepper Merriweather Circus.EE.UU. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://www.cmcircus.com/>
- Cultura Albacete (s.f.). Pepe Tonetti, el pintor. Recuperado el 28 de marzo de 2014 de http://www.culturalalbacete.com/?url=2&lang=es&mode=view&corp=culturalalbacete&arg_id=829

Culturcat (s.f.). Cómo se organiza el mundo del circo. Generalitat de Catalunya.

Recuperado el 4 de abril de 2014 de http://www.gencat.cat/culturcat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/es_ES/index809a.html?vgnextoid=c381d5e5d74d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=c381d5e5d74d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=detall2&contentid=0486f63ca2378210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=es_ES

Culturcat. (s.f.). Publicaciones periódicas de circo, ilusionismo, danza y títeres.

Generalitat de Catalunya. Recuperado el 4 de septiembre de 2014 de http://www.gencat.cat/culturcat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/es_ES/indexb9b1.html?vgnextoid=c381d5e5d74d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=c381d5e5d74d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=detall2&contentid=f193459dc2378210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=es_ES

Cyrk Korona (s.f.). Cyrk Korona.Polonia. Recuperado el 24 de agosto de 2011 de

<http://cyrk-korona.com.pl/>

Der Zauberwald (s.f.). Der Zauberwald. Alemania. Recuperado el 2 de mayo de

2011 de <http://www.zauberwald.de/>

Deutscher Nationalcircus Carl Busch (s.f.). Deutscher Nationalcircus Carl

Busch. Alemania. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://www.circus-carl-busch.de/>

Diccionario de la Lengua Española (2014). Real Academia Española. 22ª edición.

Recuperado el 22 de abril de 2015 de <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

Diputación de Albacete. Archivo. (s.f.).Parateatro en Albacete(1884-1900). Por

Emilia Cortés Ibáñez, artículo publicado en el Boletín Informativo" Cultura Albacete", noviembre de 1991, nº56. Albacete. Recupero el 23 de octubre de 2014 de http://www.dipualba.es/archivo/estudios/parateatro_en_albacete.htm

- Dresdner Weihnachts-Circus (s.f.).Dresdner Weihnachts-Circus. Alemania. Recuperado el 2 de mayo de 2011 de <http://www.dresdner-weihnachts-circus.de/index.html>
- Ebay. (s.f.). Carteles Circo. Ebay. Recuperado el 12 de mayo de 2011 de http://www.ebay.es/sch/i.html?_from=R40&_trksid=m570.11313&_nkw=carteles+circo&_sacat=0
- Ebay. (s.f.). Postales circo. Ebay. Recuperado el 18 de mayo de 2011 de http://www.ebay.es/sch/i.html?_odkw=carteles+circo&_osacat=0&_from=R40&_trksid=m570.11313&_nkw=postales+circo&_sacat=0
- École Nationale de Cirque (s.f.). École Nationale de Cirque. Montréal. Recuperado el 27 de mayo de 2014 de <http://ecolenationaledecirque.ca/fr>
- Editorial Club Universitario (s.f.). El Mejor ventrílocuo del Mundo. Paco Sanz en los teatros madrileños (1906-1935). Editorial Club Universitario. Alicante. Recuperado el 4 de diciembre de 2014 de <http://www.editorial-club-universitario.es/libro.asp?ref=3731>
- Eduardo Cardenal (s.f.). En wikipedia. Recuperado el 6 de junio de 2012 de https://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Cardenal
- El Circo del Mundo (s.f.).El Circo del Mundo. Chile. Recuperado el 3 de diciembre de 2012 de <http://www.elcircodelmundo.com/>
- El Círcol (s.f.). Història de El Círcol. Recuperado el 28 de abril de 2013 de <http://www.elcirdedereus.cat/circol/historia.php#txt>
- Escuela de Circo Charivari (s.f.). Escuela de Circo Charivari. Madrid. Recuperado el 13 de diciembre de 2012 de <http://escueladecirco-charivari.com/es/inicio>
- España es Cultura (s.f.). Los Quirós. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado 7 de diciembre de 2013 de http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/los_quiros.html

España es Cultura (s.f.). Manuel Feijóo Sánchez. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado 12 de marzo de 2013 de http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/manuel_feijoo_sanchez.html

España es cultura. (s.f.). Atilina Segura. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/atilina_segura.html

European Circus Association (2015) Recuperado el 29 de junio de 2015 de <http://www.europeancircus.info>

Federación Europea de Escuelas de Circo Profesionales (s.f.). Federación Europea de Escuelas de Circo Profesionales. (Bruselas). Recuperado el 20 de febrero de 2010 de <http://www.fedec.eu/>

Fédération Française des Écoles de Cirque (s.f.). Fédération Française des Écoles de Cirque. Montreal. Recuperado el 20 de marzo de 2014 de <http://www.ffec.asso.fr/>

Fédération Mondiale du Cirque (2015). Recuperado el 25 de junio de 2015 de <http://www.circusfederation.org/>

Fédération Suisse des écoles de cirque (s.f.). Fédération Suisse des écoles de cirque. Recuperado el 30 de octubre de 2013 de <http://www.fsec.ch/web/>

Ferrol antiguo (s.f.). Teatros. Ferrol antiguo. Recuperado el 24 de abril de 2011 de <https://sites.google.com/site/ferrolantigo2/teatros>

Festival de Circo de Albacete (2011). Festival de Circo de Albacete. Edición homenaje a los payasos. Recuperado el 24 de mayo de 2012 de <http://www.circosensaciones.com/>

Festival Européen du Cirque (s.f.). Festival Européen du Cirque.Francia. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://festivalducirque.free.fr>

- Festival International d'artistes de Cirque (s.f.). Festival International d'artistes de Cirque. Tournai. Recuperado el 27 de septiembre de 2011 de <http://www.lapisteauxespoirs.com/fr/la-piste-aux-espoirs>
- Flying Fruit Fly Circus. (s.f.). Flying Fruit Fly Circus. Australia. Recuperado el 2 de diciembre de 2012 de <http://fruitflycircus.com.au/>
- Formation Supérieure d'Art en Espace Public. (s.f.). Formation Supérieure d'Art en Espace Public. Francia. Recuperado el 12 de diciembre de 2012 de <http://www.faiar.org/>
- Fuerza Bruta (s.f.). Fuerza Bruta. Argentina. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://fuerzabruta.com.ar/>
- García Brothers Circus (s.f.). García Brothers Circus. EE.UU. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://garciabroscircus.com>
- Gasch, S. (s. f.). Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Barcelona. Recuperado el 5 de diciembre de 2013 de http://www.escriptors.cat/autors/gaschs/pagina.php?id_sec=2711
- Generalitat de Catalunya. Catálogo de Cualificaciones Profesionales del departamento de Enseñanza de la Generalitat de Catalunya. Barcelona. Recuperado el 26 de octubre de 2014 de http://aplitic.xtec.cat/e13_cfp_dogc/gestioRepertoriUC.do?do=detall&idCompetencia=2136
- Generalitat de Catalunya. *Consell Nacional de la Cultura i de les Arts*. Barcelona. Recuperado el 30 de octubre de 2014 de <http://www.conca.cat/es>
- Generalitat de Catalunya. *Instituto Catalán de las Cualificaciones Profesionales*. Barcelona. Recuperado el 27 de octubre de 2014 de <http://srvcnpbs.xtec.cat/icqp/?lang=es>
- Golem (2007). La muñeca del espacio. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.golem.es/lamunecadelespacio/>

- Gran circo Holiday (s.f.). Gran Circo Holiday. Recuperado el 6 de septiembre de 2014 de <http://www.grancircoholiday.com/>
- Gran Circo Mundial (s.f.). Gran Circo Mundial. Recuperado el 2 de abril de 2011 de <http://www.grancircomundial.com/>
- Gran Circo Nevada. (s.f.). Gran circo Nevada. Recuperado el 26 de abril de 2014 de <http://grancirconeveda.jimdo.com/>
- Gravity Circus Centre (s.f.). Gravity Circus Centre. Londres. Recuperado el 2 de diciembre de 2012 de <http://www.gravitycircuscentre.com/>
- Guateque (s.f.) Curiosidades y personajes. Manolita Chen VS. Manuel Saborido. Recuperado el 6 de marzo de 2014 de <http://www.guateque.net/personajes50manolitachen.htm>
- History Magazine (s.f.). Step Right Up! Bob Brooke present the history of the circus in America. History Magazine. Recuperado el 6 de marzo de 2013 de <http://www.history-magazine.com/circuses.html>
- Imperial Circus (s.f.). Imperial Circus.China. Recuperado el 27 de septiembre de 2011 de <http://www.imperialcircus.com/>
- Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (s.f.). Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Diputación Provincial de Alicante. Recuperado el 8 de abril de 2013 de <http://www.dip-alicante.es/ga/gilalbert/pub/publi/salt3.asp?c=15>
- Instituto Universitario de Danza "Alicia Alonso". (s.f.). Nuevos itinerarios en artes y Técnicas Circenses y Pedagogía de las Artes y Técnicas Circenses. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid. Recuperado el 14 enero de 2014 de <http://www.isdaa.es/index.php/la-institucion/anuncios/item/337-nuevos-itinerarios-en-artes-y-tecnicas-circenses-y-pedagogia-de-las-artes-y-tecnicas-circenses.html>

- Jemeres rojos (s.f). En Wikipedia. Recuperado el 22 de marzo de 2011 de https://es.wikipedia.org/wiki/Jemeres_rojos
- Junta de Castilla y León. Portal de educación. Ciclos Formativos. *Educacyl*. Recuperado el 19/04/2011 de <http://www.educa.jcyl.es/es>
- Kdcirk (s.f.) Cia. Kd Cirk. Barcelona. Recuperado 29 de julio de 2013 de <http://www.kdcirk.com/>
- Kelly Miller Circus (s.f.). Kelly Miller Circus.EE.UU. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://www.kellymillercircus.com/>
- Kinoshita Circus (s.f.). Kinoshita Circus.Japón. Recuperado el 27 de septiembre de 2011 de <http://www.kinoshita-circus.co.jp/>
- Knie (s.f.).Knie,Schweizer National Circus.Suiza. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.knie.ch/>
- L'académie Fratellini (s.f.). L'académie Fratellini. Saint-Denis. Recuperado el 2 de agosto de 2012 de <http://www.academie-fratellini.com/index.php>
- L'Aléa des possibles (s.f.). L'Aléa des possibles. Madagascar. <http://www.aleadespossibles.fr/>
- L'ateneu popular 9 barris (s.f.). L'ateneu popular 9 barris. Barcelona. Recuperado el 2 de enero de 2015 de <http://www.ateneu9b.net/>
- L'École National des Arts de Cirque de Rosny-sous-Bois (s.f.). l'École National des Arts de Cirque de Rosny-sous-Bois.Francia. Recuperado el 2 de diciembre de 2012 de <http://www.enacr.com/>
- L'École Supérieure des Arts du Cirque (s.f.). L'École Supérieure des Arts du Cirque. Belgica. Recuperado el 20 de diciembre de 2012 de <http://esac.be/lecole/presentation/>
- La Central del Circ (2014). La Central del Circ. Recuperado el 26 de junio de 2014 de <http://www.lacentraldelcerc.cat/la-central-del-circ/presentacio/>

- La Famille Morales (s.f.). La Famille Morales. Francia. Recuperado el 17 de junio de 2011 de <http://www.lafamillemorales.com/>
- La Guía de San Sebastián. Todo San Sebastián a tu alcance. (s.f.). Raíces históricas. Recuperado el 28 de mayo de 2013 de <http://www.descubresansebastian.com/raices-historicas.html>
- Le Club du Cirque (s.f.). Le Club du Cirque. Recuperado el 30 de mayo de 2011 de <http://www.clubducirque.com/>
- Le Pole National des Arts du Cirque Mediterranee (s.f.). Le Pole National des Arts du Cirque Mediterranee. Francia. Recuperado el 30 de junio de 2011 de <http://pole-cirque-mediterranee.com/pole-national-des-arts-du-cirque-mediterranee/>
- Le site du cirque (s.f.). Le site du cirque. Recuperado el 12 de febrero de 2012 de <http://pg.pagesperso-orange.fr/cirque/livre.htm>.
- Magyar Cirkusz és Varieté-Maciva (s.f.). Magyar Cirkusz és Varieté-Maciva. Hungría. Recuperado el 14 de diciembre de 2012 de <http://www.maciva.hu/>
- Malabart (s.f.). Malabart. Recuperado el 28 de noviembre de 2014 de <http://www.malabart.com/>
- María Cristina del Pino Segura Gómez. (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 4 de junio de 2013 de https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Cristina_del_Pino_Segura_G%C3%B3mez
- Marín, J. (s.f.). Puente Fenil. Casi II siglos de historia. Recuperado 27 de febrero de 2012 de <http://www.puente-genil.es/historia.htm>
- Martínez, J. (2002). Se llamaba Trinitario. Alcazar de San Juan. Asociación Cultural de Moros y Cristianos "Al-kasar". Recuperado el 27 de abril de 2013 de http://www.geocities.ws/alcazar_myc/recuerdo07.html

- Matabosch,G. (s.f.). Volando bajo la cúpula. Prólogo a “Pinito del oro.Memoria de una trapecista”. Infocirco. Recuperado el 23 de abril de 2011 de <http://www.infocirco.com/articulo.php?id=46>
- Merano Norges National Cirkus (s.f.). Merano Norges National Cirkus.Noruega. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.merano.no/>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (s.f.). Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Recuperado el 12 de enero de 2010 de <http://bvpb.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (s.f.). Lista de premiados anteriores a 1978. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España. Recuperado 26 de febrero de 2012 de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/premios/antiores-78.html>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (s.f.). Ministerio de educación, Cultura y Deporte. Madrid. Gobierno de España. Recuperado el 20 de diciembre de 2012 de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (s.f.). Premio Nacional de Circo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de España. Recuperado 1 de mayo de 2012 de <http://gl.www.mcu.es/premios/nacionales/CircoPremiados.html>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. TodoFP. Madrid: Fondo Social Europeo. Recuperado el 12/02/2011 de <http://www.todofp.es/>
- Ministerio de Educación. Animación de actividades físico-deportivas. Recuperado el 26 de junio de 2010 de <http://www.educacion.gob.es/educa/incual/pdf/2/AFD%20para%20internet.pdf>

Ministerio de Educación. Arte dramático. Recuperado el 1 de mayo de 2011 de <http://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/sistema-educativo/enseñanzas/enseñanzas-artisticas/arte-dramatico/educacion-superior/titulo-superior.html>

Ministerio de Educación. Catálogo Nacional de Cualificaciones Profesionales. Madrid: INCUAL. Recuperado el 13 de diciembre de 2011 de <https://www.educacion.gob.es/iceextranet/bdqAction.do>

Ministerio de Educación. Enseñanzas Artísticas de música. Recuperado el 2 de diciembre de 2010 de <http://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/sistema-educativo/enseñanzas/enseñanzas-artisticas/musica.html>

Ministerio de Educación. Enseñanzas Artísticas Superiores de Danza. Recuperado el 6 de enero de 2010 de <http://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/sistema-educativo/enseñanzas/enseñanzas-artisticas/danza/educacion-superior/titulo-superior.html>

Moira Orfei (s.f.). Moira Orfei.Italia. Recuperado el 4 de agosto de 2011 de <http://www.moiraorfei.it/>

Mongolia Contortion Paradise (s.f)..Mongolia. Recuperado el 27 de septiembre de 2011 de <http://www.mongolianfascination.de/d/menue.html>

Morillo, J.M (enero 2010). 025. Nabucodonosorcito. Payaso. Puerto de Santa María. Recuperado el 20 de mayo de 2012 de <http://lalineadelaconcepcion.gentesde.com/?m=201001&paged=2>

Moscow Circus (s.f.). Moscow Circus.Rusia. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.moscowcircus.biz/>

Muzeum 3000 (s.f.). Stali se zaměstnanci ve vlastním cirkusu.República Checa. Recuperado el 27 de noviembre de 2013 de <http://muzeum3000.nm.cz/aktuality/stali-se-zamestnanci-ve-vlastnim-cirkusu>

- Musée de Cirque (s.f.). Musée de Cirque.Francia. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.musee-du-cirque.com/>
- Národní Cirkus (s.f.). Národní Cirkus.Republica Checa. Recuperado el 24 de agosto de 2011 de <http://www.narodnicirkus.cz>
- National Centre for Circus Arts (s.f.). National Centre for Circus Arts. Londres. Recuperado el 4 de mayo de 2013 de <http://www.nationalcircus.org.uk/home>
- National Institute of Circus Arts Australia (s.f.) National Institute of Circus Arts Australia. Australia. Recuperado el 7 de diciembre de 2012 de <http://www.nica.com.au/>
- Navarra y el cine (s.f.). Inicios del cinematógrafo en Navarra (1896-1930). Recuperado el 3 de agosto de 2013 de http://www.cfnavarra.es/prm/navarra_cine/2.html
- Nederlands National Circus Herman Renz (s.f.). Nederlands National Circus Herman Renz.Holanda. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.hermanrenz.nl/>
- Niglos Circus (s.f.). Niglos Circus. Francia. Recuperado el 30 de junio de 2011 de <http://niglocircus.free.fr/>
- Nuevo Circo de Teresa Rabal (s.f.). Nuevo Circo teresa Rabal. Recuperado el 30 de agosto de 2013 de <http://www.circoteresarabal.com/>
- Observatorio de Espacios Escénicos. (s.f.). Observatorio de Espacios Escénicos.Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona-Universidad Politécnica de Cataluña. URL: <http://espaciosescenicos.org/>
- Offenburger Weihnachts Circus (s.f.). Offenburger Weihnachts Circus. Alemania. Recuperado el 24 de junio de 2011 de <http://www.offenburger-weihnachtscircus.de/startseite/>

- Oreka (s.f.). Oreka. Nafarroako Zirko Eskola. Oricain. Recuperado el 24 de octubre de 2012 de <http://escuelanavarradecirco.com/>
- Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (s.f.). Recuperada el 16 de abril de 2012 de <http://www.unesco.org/>
- Pammy Boltini (s.f.). Pammy Boltini.Holanda. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.boltini.nl/>
- Payasos sin Fronteras (s.f.). Payasos sin Fronteras. Recuperado el 21 de diciembre de 2013 de <http://www.clowns.org/>
- Phare Ponleu Selpak (s.f.). Phare Ponleu Selpak.Camboya. recuperado el 4 de diciembre de 2012 de <http://www.phareps.org/>
- Picaso Jr. (s.f.). Picaso Jr. Recuperado el 5 de noviembre de 2013 de <http://www.picasojr.com/>
- Pinterest (s.f.). Arte circense. Pinterest. Recuperado el 21 de abril de 2013 de <https://es.pinterest.com/explore/arte-circense-910189501999/>
- Pinterest (s.f.). Carteles del circo de la época. Pinterest. Recuperado el 21 de abril de 2013 de <https://es.pinterest.com/explore/carteles-del-circo-de-%C3%A9poca-937038234940/>
- Pinterest (s.f.). Cirque du Soleil. Pinterest. Recuperado el 21 de abril de 2013 de <https://es.pinterest.com/explore/cirque-du-soleil/>
- Piste d'Azur (s.f.). Piste d'Azur, Centre Régional des Arts du Cirque. Francia. Recuperado el 6 de diciembre de 2012 de <http://www.pistedazur.org/>
- Plataforma de Artes Escénicas. Proyecto de Ley: artes escénicas. Chile. Recuperado el 26/04/2011 de <http://leyartesesencnicas.com/>
- Pompoﬀ, Thedy y Emig. (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 9 de enero de 2012 de https://es.wikipedia.org/wiki/Pompoﬀ,_Thedy_y_Emig

- Prospectos de Cine de Paco Moncho (2006). Fotografías de salas de cine. Recuperado el 23 de abril de 2011 de http://www.prospectosdecine.com/?nav=listaespeciales&buscar=&nomtabla=FOTOGRAFIAS_DE_SALAS_DE_CINE
- Real Centro Universitario Escorial María Cristina. (s.f.). Programa de ilusionismo Wenceslao Ciuró. Real Centro Universitario Escorial María Cristina. Recuperado el 19 de diciembre de 2015 de <http://www.rcumariacristina.com/oferta-educativa/programa-universitario-de-ilusionismo-wenceslao-ciuro/>
- Rede escolas de circo (s.f.). Rede escolas de circo. Recuperado 14 de julio de 2012 de <https://redeescolasdecirco.wordpress.com/author/redeescolasdecirco/>
- Región de Murcia digital. (s.f.). El teatro en Totana. Región de Murcia. Recuperado 26 abril de 2012 de http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,96,c,373,&r=ReP-12773-DETALLE_REPORTAJES
- Región de Murcia digital. (s.f.). Toros en Totana. Región de Murcia. Recuperado 28 abril de 2012 de http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,96,c,373,&r=ReP-25255-DETALLE_REPORTAJES
- Retrovisor Pop (s.f.). El Circo Atlas de los Hermanos Tonetti. Retrovisor Pop. Recuperado el 28 de mayo de 2010 de <https://retrovisorpop.wordpress.com/2008/09/08/el-circo-atlas-de-los-hermanos-tonetti/>
- Revistes Catalanes amb Accés Obert (s.f.). Revistes Catalanes amb Accés Obert. Recuperado el 6 febrero de 2013 de <http://www.raco.cat/index.php/raco>
- Richasi's (s.f.). Richasi's Damain. Recuperado 2 de marzo de 2012 de <http://www.richasi.com/>
- Ringling Bros and Barnum & Bailey (s.f.). Ringling Bros and Barnum & Bailey.EE.UU. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://www.ringling.com/>

- Rodríguez, B. (2 septiembre de 2009). Joan Montanyès, "Monti". Clownbaret. Tv. Recuperado el 30 d agosto de 2012 de <http://clownbaret.tv/joan-montanyes-monti/>
- RTVE (4 de mayo de 2010). Una vida bajo la carpa. RTVE. Recuperado 6 de abril de 2011 de <http://www.rtve.es/noticias/20100504/vida-bajo-carpa-del-circo/329938.shtml>
- RTVE (s.f.). Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Radio Televisión Española. URL: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>
- Ruta Europea del Modernisme (2009). Reus. Recuperado el 26 de julio de 2013 de <http://www.artnouveau.eu/es/city.php?id=45>
- Sáez, J. A. et al. (s.f.). Geografía e Historia de Donostia-San Sebastián. Equipamiento comunitario. Recuperado el 23 de marzo de 2013 de <http://www.ingeba.org/liburua/donostia/54ssinfr/544com/544sscom.htm>
- San Román, J (s.f.). Señor Wences. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.senorwences.com/>
- Santos, A. (s.f.). Nuevo Teatro Circo. Cartagena. Nuevo Teatro Circo. Recuperado el 23 de abril de 2011 de <http://www.nuevotatrocirco.com/?teatro>
- Santus Circus (s.f.). Santus Circus. Reino Unido. Recuperado el 30 de junio de 2011 de <http://www.santuscircus.co.uk/>
- Shrine Circus (s.f.). Shrine Circus. EE.UU. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://shrine-circus.com/>
- Silver Circus (s.f.). Silver Circus. Australia. Recuperado el 27 de septiembre de 2011 de <http://www.silverscircus.com.au/>
- Skomoroj (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 26 de marzo de 2011 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Skomoroj>

- Skyscrapercity (s.f.). Fotografía. Arquitectura perdida. Recuperado el 16 de junio de 2012 de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=560513&page=22>
- Skyscrapercity (s.f.). Remember València (I). Recuperado el 17 de septiembre de 2012 de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=370996&page=211>
- Stankowich Circo (s.f.). Stankowich Circo.Brasil. Recuperado el 13 de septiembre de 2011 de <http://www.stankowich.com.br/fotos.html>
- Stey Traditions Zirkus (s.f.). Stey Traditions Zirkus.Suiza. Recuperado el 6 de septiembre de 2011 de <http://www.zirkus-stey.ch/>
- Stiftung Historische Friedhoefe (s.f.). Ernst Jakob Renz(1815-1892). Stiftung Historische Kirchhöfe und Friedhoefe in Berlin - Brandenburg.Alemania. Recuperado el 2 de julio de 2012 de <http://stiftung-historische-friedhoefe.de/ernst-jakob-renz-1815-1892/>
- Teatre Circ de Reus (s.f.). En viquipèdia. Recuperado el 22 de junio de 2011 de https://ca.wikipedia.org/wiki/Teatre_Circ_de_Reus
- Teatre Circ Olympia (s.f.). En viquipèdia. Recuperado el 2 de julio de 2013 de https://ca.wikipedia.org/wiki/Teatre_Circ_Olympia
- Teatro Circo Apolo (s.f.). En viquipèdia. Recuperado el 26 de julio de 2012 de https://ca.wikipedia.org/wiki/Teatro_Circo_Apolo
- Teatro Circo de Albacete (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 22 de abril de 2011 de https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Circo_de_Albacete
- Teatro Circo de Albacete (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 22 de abril de 2011 de https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Circo_de_Albacete
- Teatro Circo de Murcia (s.f.). Historia. Teatro Circo de Murcia. Recuperado el 26 de mayo de 2013 de <http://www.teatrocircomurcia.es/historia.php>

- Teatro Circo Murcia (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 23 de abril de 2011 de https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Circo_Murcia .
- Teatro Circo Price. (s.f.). El Price. Madrid. Recuperado el 2 de enero de 2011 de <http://www.teatrocircoprice.es/web/index.php/elprice/historia/1>Teatro Jovellanos (s.f.). Historia. Ayuntamiento de Gijón. Gijón. Recuperado el 29 de julio d 2014 de <http://www.teatrojovellanos.com/page/6393-historia>
- Teatro Circo. (s.f.). Teatro Circo. Ayuntamiento de Albacete. Recuperado el 22 de abril de 2011 de <http://www.teatro-circo.com/>
- Teatro Price. (s.f.). Teatro Price. URL: <http://www.teatrocircoprice.es>
- Teatro Principal de Alicante (s.f.). El Teatro. Fuentes documentales. Ayuntamiento de Alicante. Recuperado el 21 de julio de 2014 de <http://www.teatroprincipaldealicante.com/elteatro.php?s=teatro&ss=historia&id=1>
- The Barnum Museum (s.f.).The Barnum Museum. Recuperado el 29 de abril de 2012 de <http://www.barnum-museum.org/>
- The Circus Arts Conservatory (s.f.). The Circus Arts Conservatory. Sarasota. Recuperado el 18 de septiembre de 2011 de <http://circusarts.org/>
- The Circus Diaries (s.f.).A critical exploration of the circus world. Recuperado el 3 de febrero de 2015 de <http://thecircusdiaries.com/>
- The Circus of Horrors (s.f.). The Circus of Horrors.Reino Unido. Recuperado el 30 de junio de 2011 de <http://www.circusofhorrors.co.uk/>
- The Moscow State Circus (s.f.). The Moscow State Circus. Recuperado el 4 de agosto de 2011 de <http://www.moscowstatecircus.com/contact-us.asp>
- The School of Acrobatics & New Circus Arts (s.f.). The School of Acrobatics & New Circus Arts. Seattle. Recuperado el 19 de diciembre de 2012 de <http://sancaseattle.org/>

- Todo colección (1997). Programa de mano del Circo Continental (Hermanos Amorós- Silvestrini) 1950. Zoconet, S.L. Recuperada el 23 de mayo de 2011 de <http://www.todocoleccion.net/cartel-espectaculos/programa-mano-circo-continental-hermanos-amoros-silvestrini-tamano-quartilla-ca-1950~x46642473>
- Todo colección (1997). Tarjeta Postal. Palma de Mallorca. Teatro Lírico. Años 20. Zoconet, S.L. Recuperada el 23 de mayo de 2011 de <http://www.todocoleccion.net/postales/tarjeta-postal-palma-mallorca-teatro-lirico-anos-20~x18706971>
- Touregypt (s.f.).Giovanni Belzoni Circus Giant. Touregypt. Recuperado el 30 de septiembre de 2011 de <http://m.touregypt.net/featurestories/belzoni.htm>
- Trencadís (s.f.). Trencadís. Fons locals digitalitzats Xarxa de Biblioteques Municipals. Barcelona. Diputació de Barcelona. Recuperado el 12 de febrero de 2014 de <http://trencadis.diba.cat/catalog/diba:42220>
- Turismo de Puente Genil. (s.f.). Arquitectura Civil. Portal de Turismo del Ayuntamiento de Puente Genil. Recuperado el 29 de agosto de 2012 de <http://www.turismopuentegenil.es/turismo/que-visitar/arquitectura-civil>
- Ukiyo-e Prints (sf). Washington. Japanese Prints. Recuperado el 25/03/2011 de http://www.printsofjapan.com/Yoshiharu_circus.htm
- Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circense (s.f.). Revista Comentarios de Chapito. Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circense. Madrid. Recuperado el 2 de diciembre de 2013 de <http://issuu.com/comentariosdechapito/docs/portadaweb>
- Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circense (s.f.). Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circense. Madrid. Recuperado el 27 de octubre de 2012 de <http://www.amigosdelcirco.com/index.html>
- Universidad del País Vasco. Grado en Arte. Recuperado el 17 de octubre de 2011 de <https://www.ehu.eus/es/web/bellasartes/arteko-gradua>

- Universoul Circus (s.f.). Universoul Circus.EE.UU. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.universoulcircus>.
- Vaiven Circo (s.f.). Vaiven Circo. Granada. Recuperado 2 de diciembre de 2013 de <http://www.vaivencirco.com/>
- Valathar (s.f.).Valathar. Circo, arte y concepto escénico. Bogota. Recuperado el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.valathar.com/>
- Vietnam Circus Federation. (s.f.). Vietnam Circus Federation 1956. Vietnam. Recuperado el 12 de octubre de 2011 de <http://www.vietnamcircus.com/gioi-thieu.html?language=eng>
- Villena. Fortaleza Mediterránea. (s.f.). Teatro Chapí. Ayuntamiento de Villena. Consejería de Turismo. Recuperado el 24 de abril de 2011 de <http://www.turismovillena.com/chapi-theatre>
- Voladores de Papantla (s.f.). Voladores de Papantla, los hombres pájaro de México. Mexico. Recuperado el 21 de febrero de 2013 de http://voladoresdepapantla.com/index_esp.htm
- Webers Circus (s.f.). Webers Circus.Italia. Recuperado el 9 de agosto de 2011 de <http://www.weberscircus.com/>
- Weihnachts Circus (s.f.). Alemania. Recuperado el 24 de junio de 2011 de <http://www.passauer-weihnachtscircus.de/>
- Wiener Circus (s.f.). Wiener Circus. Bélgica. Recuperado el 24 de junio de 2011 de <http://www.wienercircus.com>
- Winter Circus (s.f.). Winter Circus.Holanda. Recuperado el 24 de agosto de 2011 de <http://www.wintercircusapeldoorn.nl/>
- Wisconsin Historical Society (s.f.).Let's Gin To the Circus!. Image Gallery Essay. Wisconsin Historical Society. Recuperado 9 de julio de 2012 de <http://www.wisconsinhistory.org/Content.aspx?dsNav=N:4294963828-4294963805&dsRecordDetails=R:CS3870>

Zip Zap Circus School (s.f.). Zip Zap Circus School. Ciudad del Cabo. Recuperado el 19 de diciembre de 2012 de <http://www.zip-zap.co.za/>

Zippos Circus (s.f.). Zippos Circus.Reino Unido. Recuperado el 4 de agosto de 2011 de <http://zippos.co.uk/wp/>

Zirkupädagogik (s.f.). Zirkupädagogik. Recuperado 12 abril de 2013 de <http://www.zirkusnetzwerk.at/>

Zirkus Charles Knie (s.f.). Zirkus Charles Knie. Alemania. Recuperado el 17 de junio de 2011 de <http://www.zirkus-charles-knie.de>

Zirkus des grauens (s.f.). Zirkus des grauens. Austria. Recuperado el 24 de junio de 2011 de <http://www.zirkusdesgrauens.at/>

Zirkus Frank (s.f.). Zirkus Frank. Alemania. Recuperado el 19 de junio de 2011 de <http://www.zirkus-frank.de/>

Zirkus Nemo (s.f.). Zirkus Nemo. Dinamarca. Recuperado el 28 de junio de 2011 de <http://www.zirkus-nemo.dk/>

Feliú, y Jiménez, J. *Circo Méliès*. Recuperado el 23 de marzo de 2011 de <http://www.circomelies.com/>

13.1.BLOGS

Albherto´s Blog (2 de marzo de 2010). Ramper, la risa y el dolor. Albherto´s Blog. Recuperado el 30 de julio de 2013 de <https://albherito.wordpress.com/2010/03/02/ramper-risa-y-el-dolor/>

Alpha. (17 de Noviembre de 2011). Manuel Vallés. “Hermanos Totó”. Feliz mundi. Recuperado el 5 de mayo de 2012 de <http://blog.felizmundi.com/?p=122>

Amigos del circo. (s.f.) Amigos del circo. Recuperado el 24 de enero de 2014 de <http://amigosdelcirco.mforos.com/1043559/5633508-circos-que-han-actuado-en-espana-1-827-1-979/>

- Andreu,J. (s.f.). Andreu-Rivels-Encyclopedia. Alemania. Recuperado el 12 de abril de 2013 de <http://johnny-rivel.blogspot.com.es/>
- Arbonés, G. (22 de julio de 2008). Manuela Rojas. La Maga Violeta. Un cajón revuelto. Recuperado el 12 de septiembre de 2011 de <http://uncajonrevuelto.com/?p=532>
- Asociación el Laud. (1 de noviembre de 2011). Popey, el ilustre payaso de Isla Cristina (por Vicente López Márquez). Asociación el Laud. Recuperado el 30 de agosto de 2012 de http://el-laud.blogspot.com.es/2011_11_01_archive.html
- Bar.cel.on.uta (7 de noviembre de 2010). Teatro Circ Olympia (1924-1947). Barcelofilia. Recuperado el 9 de octubre de 2011 de <http://barcelofilia.blogspot.com.es/2010/11/teatro-circo-olympia-1924-1947.html>
- Blog de Historia de las Artes del Espectáculo (14 de junio de 2009) Más circo. Blog de historia de las artes y espectáculos. Recuperado el 2 de abril de 2011 de <http://blogdehistoriadelasartesyespectaculos.blogspot.com.es/2009/06/mas-circo.html>
- Camiones clásicos (25/01/2015). Circos, atracciones de feria y otras atracciones ambulantes. Camiones clásicos.Recuperado el 12 de mayo de 2015 de <http://www.camionesclasicos.com/FORO/viewforum.php?f=101>
- Carrers D´Alacant (28 de diciembre de 2010). La calle del Alférez Díaz Sánchez y el desastre de Annual. Recuperado el 26 de julio de 2012 de <http://carrers1.rssing.com/chan-6214523/latest.php>
- Cine invisible (23 de febrero de 2012). Circo, España 2010. Cine-Invisible. Recuperado 3 de junio de 2013 de <http://cine-invisible.blogspot.com.es/2012/02/23/circo-espana-2010/>
- Circo y más (31 de julio de 2012). Los Quiros, funambulistas de “Kooza” de Cirque du Soleil. Circo y más. Recuperado el 20 de abril de 2013 de <http://circoymas.blogspot.com.es/2012/07/los-quiros-funambulistas-de-kooza-del.html>

- Clown Evolution (5 julio de 2013). Los hermanos Díaz. Clownevolution. Recuperado el 27 de diciembre de 2013 de <http://clownevolution.blogspot.com.es/2013/07/los-hermanos-diaz.html>
- Cob, J. (22 de agosto de 2013). Los hermanos Díaz. Valencia Blanco y Negro. Recuperado el 29 octubre de 2013 de <http://valenciablancoynegro.blogspot.com.es/2013/08/los-hermanos-diaz.html>
- Cob, J. (24 de diciembre de 2013). Tardes de Circo y Feria. Valencia Blanco y Negro. Recuperado el 23 de febrero 2014 de <http://valenciablancoynegro.blogspot.com.es/2013/12/tardes-de-circo-y-feria.html>
- Cob, J. (26 de enero de 2015). Una plaza de toros, el “Circo Olimpico”. Valencia Blanco y Negro. Recuperado el 3 de febrero 2015 de <http://valenciablancoynegro.blogspot.com.es/2015/01/una-plaza-de-toros-el-circo-olimpico.html>
- Cob, J. (31 de agosto de 2013). El Teatro Principal. Valencia Blanco y Negro. Recuperado el 12 octubre de 2013 de http://valenciablancoynegro.blogspot.com.es/2013_08_01_archive.html
- Cob, J. (31 de enero de 2015). El Teatro Circo de la Plaza de la Aduana. Valencia Blanco y Negro. Recuperado el 24 de febrero 2015 de http://valenciablancoynegro.blogspot.com.es/2015_01_01_archive.html
- De la Fuente,M. (18 de diciembre de 2009). Un viaje por la magia y la ilusión del circo. Gente con duende. Recuperado el 12 de diciembre de 2012 de <https://genteconduende.wordpress.com/2009/12/18/un-viaje-por-la-magia-y-la-ilusion-del-circo/>
- Desde Cantabria (18 de diciembre de 2007). Los Hermanos Tonetti. Desde Cantabria. Recuperado el 2 de agosto de 2010 de <http://desdecantabria.blogspot.com.es/search?q=LOS+HERMANOS+TONETTI>
- Elias, Q. (s.f.). Els escrits circenses de Quin Elias. Quim Elias. Recuperado 6 abril de 2011 de <http://quimelias.blogspot.com.es/>

- El Sáuco Cullar. (27 de febrero de 2012). Familia Arriola, una familia de circenses. El Sauco. Recuperado el 6 de marzo de 2013 de <http://elsaucocullar.blogspot.com.es/2012/02/familia-arriola-una-familia-de.html?q=arriola>
- Figno, L. (10 de junio de 2013). Li-Chang, el demonio amarillo. Recuperado el 7 de marzo de 2014 de <https://louisfigno.wordpress.com/2013/06/10/1916-li-chang/>
- Historias de Moral Zarzal (14 de agosto de 2013). El ilusionismo se llamó Manuela Rejas, nació en Moralzarzal y era violeta. Historias del Moralzarzal. Recuperado el 28 de diciembre de 2013 de <http://historiasdemoralzarzal.blogspot.com.es/2013/08/la-ilusion-se-llamaba-manuela-rejas-y.html>
- Jajejijoju (s.f). Daja- Tarto, el Fakir de Cuenca. Jajejijoju. Recuperado el 30 de abril de 2012 de <http://jaje-jijoju.blogspot.com.es/2011/04/daja-tarto-el-fakir-de-cuenca.html>
- Jiménez, J. (11 de agosto de 2010). Wenceslao Moreno, señor Wences. Circo Meliés. Recuperado el 8 de Junio de 2011 de <http://www.circomelies.com/2010/06/las-personas-que-tienen-o-parecen-tener.html>
- Jiménez, J. (11 de agosto de 2014). La otra cara del Cirque du Soleil. Circo Meliés. Recuperado el 29 de Septiembre de 2014 de <http://www.circomelies.com/2014/08/la-otra-cara-del-cirque-du-soleil.html>
- Jiménez, J. (13 de octubre de 2014). Alma de circo. Circo Meliés. Recuperado el 26 de Noviembre de 2014 de <http://www.circomelies.com/2014/10/alma-de-circo.html>
- Jiménez, J. (14 de mayo de 2010). Eduardini. Circo Meliés. Recuperado el 2 de julio de 2012 de <http://www.circomelies.com/2010/05/eduardini.html>
- Jiménez, J. (20 de junio de 2008). Fumadero de opio. Circo Meliés. Recuperado el 19 de Julio de 2011 de <http://www.circomelies.com/2008/06/fumadero-de-opio.html>

- Jiménez,J. (21 de julio de 2008). Daja-Tarto en el cine. Circo Meliés. Recuperado el 29 de agosto de 2012 de <http://www.circomelies.com/2009/07/el-circo-de-moscú-en-espana-en-1970.html>
- Jiménez,J. (28 de diciembre de 2007). El verdadero Jumbo: Phineas T Barnum. Circo Meliés. Recuperado el 16 de noviembre de 2010 de <http://www.circomelies.com/2007/12/el-verdadero-jumbo.html>
- Jiménez,J. (30 de julio de 2009). El Circo de Moscú en España en 1970. Circo Meliés. Recuperado el 23 de marzo de 2012 de <http://www.circomelies.com/2009/07/el-circo-de-moscú-en-espana-en-1970.html>
- Jiménez,J. (4 de septiembre de 2008). La Mara. Circo Meliés. Recuperado el 4 de septiembre de 2011 de <http://www.circomelies.com/2008/09/la-mara.html>
- Jiménez, J. (25 d febrero de 2010). Los Rudi - Llata. Circo Meliés. Recuperado el 26 de marzo de 2011 de <http://www.circomelies.com/2010/02/los-rudi-llata.html>
- Jiménez, J. (28 de Junio de 2008). Ramper. Circo Meliés. Recuperado el 26 de abril de 2013 de <http://www.circomelies.com/2008/06/ramper.html>
- Jiménez, J. (24 de julio de 2010). Los recuerdos de Miliki. Circo Meliés. Recuperado el 5 de octubre de 2011 de <http://www.circomelies.com/2010/07/libro-de-memorias-de-miliki-uno-de-los.html>
- Jiménez, J. (21 de julio de 2008). Una vida insólita. Circo Meliés. Recuperado el 18 de noviembre de 2012 de <http://www.circomelies.com/2008/07/una-vida-inslita.html>
- Jiménez, J. (21 de julio de 2008). Más de Daja- Tarto. Circo Meliés. Recuperado el 11 de abril de 2010 de <http://www.circomelies.com/2008/07/ms-de-daja-tarto.html>

- Jiménez, J. (20 de junio de 2008). Fumadero de opio. Circo Meliés. Recuperado el 9 de noviembre de 2010 de <http://www.circomelies.com/2008/06/fumadero-de-opio.html>
- Jiménez, J. (14 de mayo de 2010). Eduardini. Circo Meliés. Recuperado el 29 de octubre de 2011 de <http://www.circomelies.com/2010/05/eduardini.html>
- Jiménez, J. (21 de julio de 2008). Daja- Tarto en el cine. Circo Meliés. Recuperado el 21 de mayo de 2012 de <http://www.circomelies.com/2008/07/daja-tarto-en-el-cine.html>
- La Voz de Raudive. (6 de diciembre de 2012). Memorial de Frakson 2012. Recuperado el 5 de julio de 2013 de <http://lavoździeraudive.com/2012/12/06/memorial-frakson-2012-2/>
- Latorre,J.A. (s.f.). La historia del “Amorós- California”. Almoradí 1829. Almoradí. Recuperado el 8 de mayo de 2013 de <http://almoradi1829.blogspot.com.es/2012/09/la-historia-del-amoros-california.html>
- Latorre,J.A. (2009). Con ustedes: el Gran Cugatti. Almoradí 1829. Almoradí. Recuperado el 23 de mayo de 2013 de <http://almoradi1829.blogspot.com.es/2009/07/con-ustedes-el-gran-cugatti.html>
- Latorre,J.A. (s.f.). Un acontecimiento único: Los Bordini en Almoradí. Almoradí 1829. Almoradí. Recuperado el 24 de mayo de 2013 de <http://almoradi1829.blogspot.com.es/2013/09/los-bordini-en-almoradi.html>
- La Voz de Raudive. (6 de diciembre de 2012). Memorial de Frakson 2012. Recuperado el 5 de julio de 2013 de <http://lavoździeraudive.com/2012/12/06/memorial-frakson-2012-2/>
- M. Henry,I. (19 de diciembre de 2014). Bailey Bros Circus. Recuperado el 20 de enero de 2015 de <http://www.thecircusblog.com>

- Maolleta (2 de febrero de 2011). El linaje de los Hervás de Catarroja. Recuperado el 26 de abril de 2013 de <http://catarrojagentesdelayer.blogspot.com.es/2011/02/el-linaje-de-los-hervas-de-catarroja.html>
- Mariscal,A. (2009). El archivo teatral de Onofre González Quijano. Jerez de la Frontera. Recuperado el 26 de mayo de 2011 de <http://antoniomariscaltrujillo.blogspot.com.es/2009/12/el-archivo-teatral-de-onofre-gonzalez.html>
- Mir,M. y Braga,A. (s.f.). Fassman, un hombre de Sort. Recuperado el 22 de diciembre de 2012 de http://fassman-mmir.blogspot.com.es/2006_11_01_archive.html
- Moreno, E.A. (8 de octubre de 2009). Mestizo es el circo venezolano. Recuperado el 30 de abril de 2011 de <http://elespectadorvenezolano.blogspot.com.es/2009/10/mestizo-es-el-circo-venezolano.html>
- Orgambides, F. (30 de julio de 2011) Barcelona Cabaret. Recuperado el 12 de abril de 2012 de <http://www.fernandoorgambides.com/2011/07/30/barcelona-cabaret/>
- Payasos Populares callejeros mexicanos (4 de marzo de 2013). Rutinas de payaso, historia, concursos y tips,y más....Recuperado 8 de enero de 2014 de <http://rutinasdepayasotachelonmx.blogspot.com.es/2013/03/mas-rutinas-entrada-4-cuatro.html>
- Pérez,M. (3 de febrero de 2011). Jerez, agosto de 1880. Recuperado el 26 de marzo de 2012 <http://www.papelesflamencos.com/2011/02/jerez-agosto-de-1880.html>
- Poveda, M.B. (22 de julio de 2011). Circo, familias Alegría Biatore Jarque. Recuperado el 30 de septiembre de 2012 de <http://circoecuestrealegria.blogspot.com.es/>

Rafus (23 de noviembre de 2014). "Somos una escuela de arte". Entrevista a Donald B. Lehn. Malabares en su tinta. Madrid. Recuperado el 12 de diciembre de 2014 de <http://www.malabaresensutinta.com/search?q=carampa>

Rafus (31 de julio de 2014). "El circo es el único arte verdadero". Entrevista a Vasily Protsenko. Malabares en su tinta. Madrid. Recuperado el 12 de diciembre de 2014 de <http://www.malabaresensutinta.com/2014/07/el-circo-es-el-unico-arte-verdadero.html>

Rafus (s.f.). Malabares en su tinta. Madrid. Recuperado el 24/02/2011 de <http://www.malabaresensutinta.com>

Rancaño, G. (5 de enero de 2012). El teatro y el obrero. Recuperado el 20 de junio de 2011 de <http://historiasdelabuelo.scoom.com>

Regalate magia (s.f.) Relatos de magia (2): Un faquir a lo Carpanta. Regálate magia. Recuperado el 12 de febrero de 2014 de <http://regalatemagia.com/blog/?p=182>

Roldán, M. (25 de mayo de 2008). Puente Genil. Pontanenses Ilustres. Recuperado 14 abril de 2014 de <http://pontanensesilustres.blogspot.com.es/>

Tausiet, A. (s.f.). Los Payasos de la tele. Recuperado en 12 junio de 2012 de <http://seronoser.free.fr/payasos/intro.htm>

Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circenses (s.f.). Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circenses. Recuperado el 28 de septiembre de 2010 de <http://unionamigosdelcirco.blogspot.com.es/>

13.2. BASES DE DATOS

ERIC (s.f.). Education Resources Information Center. Institute of Education Sciences. Recuperado de <http://eric.ed.gov>

TDR (s.f.). Tesis Doctorales en Red. Consorci de Serveis Universitaris de Catalunya. Recuperado de <http://www.tdx.cat/>

TESEO (s.f.). Base de Datos de Tesis Doctorales. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do>

13.3. ENCICLOPEDIAS DIGITALES

Dominique, J. y Forcey, C. (s.f.). Arturo Castilla. *Circopedia. The Free Encyclopedia of the International Circus*. New York: Big Apple Circus. Recuperado el 20 de abril de 2014 de http://www.circopedia.org/Arturo_Castilla

Dominique, J. y Forcey, C. (s.f.). Ángel Cristo. *Circopedia. The Free Encyclopedia of the International Circus*. New York: Big Apple Circus. Recuperado el 26 de mayo de 2014 de http://www.circopedia.org/Angel_Cristo

Dominique, J. y Forcey, C. (s.f.). Charlie Rivel. *Circopedia. The Free Encyclopedia of the International Circus*. New York: Big Apple Circus. Recuperado el 2 de diciembre de 2012 de http://www.circopedia.org/Charlie_Rivel

Dominique, J. y Forcey, C. (S.f.). Miss Mara. *Circopedia. The Free Encyclopedia of the International Circus*. New York: Big Apple Circus. Recuperado el 27 de noviembre de 2013 de http://www.circopedia.org/Miss_Mara

Dominique, J. y Forcey, C. (sf). Giuseppe Chiarini. *Circopedia. The Free Encyclopedia of the Internacional Circus*. New York: Big Apple Circus. Recuperado el 02/04/2011 de http://www.circopedia.org/Giuseppe_Chiarini

Dominique, J. y Forcey, C. (sf) Cirque d'Hiver. *Circopedia. The Free Enciclopedia of the Internacional Circus*. New York: Big Apple Circus. Recuperado el 03/04/ 2011 de http://www.circopedia.org/Cirque_d'Hiver

Dominique, J. y Forcey, C. (sf). Philip Astley. *Circopedia. The Free Encyclopedia of the Internacional Circus*. New York: Big Apple Circus. Recuperado el 27/03/2011 http://www.circopedia.org/Philip_Astley

Dominique, J. y Forcey, C. (s.f.). Pinito del Oro. Circopedia. *The Free Encyclopedia of the Internacional Circus*. New York: Big Apple Circus. Recuperado el 23/07/2012 de http://www.circopedia.org/Pinito_del_Oro

Eusko Ikaskuntzaren (2002). Teatro circo Labarta. En Eusko Entziklopedia. *Euskomedia Fundazioa*. Gipuzkoa: Fundación de Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos. Recuperado el 29 de marzo de 2011 de <http://www.eus8konomia.org/aunamendi/139215?&idi=en>

Eusko Ikaskuntzaren (2002). Teatro Circo del Ensanche. En Eusko Entziklopedia. *Euskomedia Fundazioa*. Gipuzkoa: Fundación de Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos. Recuperada el 26 de abril de 2011 de http://www.euskomedia.org/galeria/A_21130

Unsain, J. (1985). El cine y los vascos. En Eusko Entziklopedia. *Euskomedia Fundazioa*. Guipuzkua: Fundación de Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos. Recuperado el 16 de mayo de 2011 de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/01/01019355.pdf>

14. AUDIOVISUALES

14.1. VÍDEOS

[Juanmairena]. (24 de abril de 2014). Pinito del Oro despedida [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fdpm8uTimQU>

AFPTV [afpes]. (26 de febrero de 2010). La escuela de vida del circo de Camboya [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=XwJbKf_Hvyg

[Agustín Miranda Armas]. (16 de junio de 2013). Pinito del Oro en el Madison Square Garden de Nueva York, documental de 1956 [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=q65W62SfDns>

- [Aitor Echeve]. (8 de septiembre de 2013). Trailer A RAAs de Cielo español [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SeIGl7jLCg>
- [anabelenplaza]. (4 de junio de 2011). Teatro Circo de Murcia [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zFzURt1MTZU>
- [Animasur Teatro Urbano]. (15 de junio de 2011). Escuela Internacional de Circo y Teatro CAU [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LT0aR9sjFGU>
- [BaksCircus]. (9 agosto de 2011). Grock / Грок / son Grand Numero (1931) Le Français (deutsche Untertitel) [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FN9CWQCZFpU>
- [Barcelona cat]. (8 de julio de 2008). BCN en 16:9. L'Escola de Circ Rogelio Rivel [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=N6YVBKxlm0I>
- [Barcelona.cat]. (23 de octubre de 2014). L'Escola de Circ Rogelio Rivel, mes a Prop d'ofrir el Grau Mitjà de FP [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Zl5NQMibOco>
- Bollorino, F.[Francesco Bollorino]. (28 de agosto de 2012). Los voladores, Papantla Mexico [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0JyLCtOnaLU>
- [Carlos Díaz Jubete]. (8 de junio de 2013). Entrevista a David Larible [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=dKQd_TqqOro
- [Carlos Díaz Jubete]. (28 de septiembre). Hermanos Tonetti, Alma de Circo [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1YZlZlE8cSY>
- [Circolombia]. (17 de julio de 2012). Especiales Pirry de Colombia. Circolombia y Circo para todos [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ianecsj656A>

- Circus Krone. [Circus Krone]. (28 de julio de 2012). Circus Krone History [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BNjs84VM6p0>
- Cirque du Soleil. [Cirque du Soleil]. (27 de julio de 2011). It all starts here - Welcome to our Creation Studio.[Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_NIZO4_TIKc#t=100
- [Diario TuZonaEs]. (14 de abril de 2012). El Circo Rody Aragón visita Getafe[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p0jbDLVLDM4>
- [educacciontv]. (18 de mayo de 2012). Escuela de Circo - Canal Sur[Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=BQr_DpGDCEY
- [El Correo]. (10 de junio de 2014). Tonetti, el payaso bilbaíno nacido cántabro [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gQ0RBVTQCXk>
- [El Herald]. (8 de agosto 2011). “Circo para todos”, Fundación que apoya el talento de jóvenes colombianos [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_NnlLfmZNuk
- [Festival Mondial du Cirque de Demain]. (18 de febrero de 2015). 36e Festival Mondial du Cirque de Demain [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ct7ae-fQOLo>
- [Gellért Szabó]. (17 de julio de 2014). Festival International du Cirque 2012[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VgKe5cZ0uk0>
- [Historia del Circo]. (4 agosto de 2013). Historia del Payaso- historia del circo[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aByuJ41t1A0>

- .[HuntleyFilmArchives]. (13 de febrero de 2013). Magician performing tricks, 1930's - Film [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=50cIWR7gcac>
- .[InformativosTvc]. (13 de junio de 2011). Rody Aragón, entrevista en 30 Minutos [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UkNdERIYHW0>
- .[Jorge Gonzalvo]. (7 de mayo de 2010). Pinito del oro- No-Do-1956[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wUDwikgqfzA>
- .[Juankar Moreno]. (31 de octubre de 2012). Profesor Fassman, mostrando sus habilidades [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aVsnOxwex9U>
- .[quisocjo]. (28 de noviembre de 2008). Charlie Rivel, el número de la cantante d'òpera (Eurovisó 1973)[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AfVF1R4joAY>
- .[KabarettKanal]. (26 de julio de 2013).Charlie Rivel- Portrait eines Clowns [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ezUQ4gBEGpM>
- Kristel, N.[sfinksmixed]. (4 agosto de 2009). Circo Camboya [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RT-jLRgF4HA>
- .[Manolovik Films]. (23 de enero de 2008). El Señor Rogelio (1ª parte)[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=K5WkUpsmymst=296>
- .[Manolovik Films]. (23 de enero de 2008). El Señor Rogelio (2ª parte)[Archivo de vídeo]. Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=7-C0COpqqNo>
- .[Manolovik Films]. (23 de enero de 2008). El Señor Rogelio (3ª parte)[Archivo de vídeo]. Recuperado https://www.youtube.com/watch?v=SFtECy6mM_0

- [Manolovik Films]. (23 de enero de 2008). El Señor Rogelio (final)[Archivo de vídeo]. Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=p5kJR79wTBY>
- [Matthias Tempette]. (10 de febrero de 2013). Escuela de circo Carampa 11-13.1[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=M1Vro0zBZiY>
- [Max Hirzel]. (25 de febrero de 2014). Palestinian Mobile Circus [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1dRT51F3zEY>
- [Lana Keller]. (4 de marzo de 2015). Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus Train - The Longest Privately-owned Train in the World [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=bolP8phc_RQ
- [Lane Talburt]. (19 de julio de 2011). Cole Bros. Circus: Cping with Tornadoes, Local Regs[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZVS-nrZyZG4>
- [Lane Talburt]. (17 de noviembre de 2013). Brian Misers fiery crossboww liftoff [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2DOtwGIPCQ8>
- [Lane Talburt]. (19 de noviembre de 2013). Circus Trainmaster: moving the show [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=S-Off-zlGyg>
- [lavidademiliki]. (20 de septiembre de 2014). Entrevista a Miliki en Argentina (1999)[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=u266FDBJO2U>
- [meminpinguin41'schannel]. (3 de agosto). El Circo Atayde Hermanos/La historia detrás del mito 2.[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=i9cTz6460yI>
- [Mickey Kuyo]. (30 de diciembre de 2009). Cirque Eloise Nebbia[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=P8xv3Z7i0LE>

- [Milenio 3]. (19 de mayo de 2015). Milenio 3 - Un hombre llamado Fassman [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tYv23up2Kxw>
- [mimahuhu]. (13 de marzo de 2012). Symbolic Anthropology: danza de los Voladores [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=L8BeK7UiOdQ>
- [Paco Bautista]. (21 de diciembre de 2012). Entrevista a Manolita Chen sobre la Casa Museo Arcos de la Frontera 2012 [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8R8y0R3FYgI>
- [Pascal Piot]. (3 de noviembre de 2011). Grock(la vie d'un grand artiste) [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SNm4JJDYipY>
- [Rai Dermon]. (13 de marzo de 2014). Joyas de la magia - Frakson [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XKwzSv1WAT8>
- Rebolledo,J.[circogasca]. (14 de mayo de 2009). Circo Gasca presenta: La historia de la familia Fuentes Gasca [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MnKqZ4QNhhY>
- [sargentocubata]. (13 d diciembre de 2010). Manolita Chen [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IHdKOxeHs1c>
- [Salvitonito]. (9 de noviembre de 2007). Miss mara - the flying tonitos [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qB2LVy-tqDo>
- [Selyna Bogino]. (3 de julio de 2009). Tito Reyes 1971 [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LCILBCEQ6qk>
- [Sergej sweschinski]. (6 septiembre de 2008). Antuan&Aurora [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hUHHEh2TlQI>

- [Sergio Pla]. (13 de febrero de 2013). Clown festival (1979) [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gfpn4l8sCZ0>
- [Siirahhh]. (13 de octubre de 2009). Documental Carampa CES [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tcbovLTHKso>
- [Som Sobirans]. (1 agosto de 2013). Carlie Rivel l'home i la llegenda [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GWQSOCPaa5A>
- [Som Sobirans]. (2 de agosto de 2013). Comicitat i tragedia. Charlie Rivel ha d'actuar a l'aniversari del Führer [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4msU3ZgrDvQ>
- Tajín, C. [UNESCO]. (25 de septiembre de 2009). Ritual ceremony of the Voladores [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DINkrYj3GpY>
- [The Esther Benjamins Trust - a charity for Nepalese children]. (27 de noviembre de 2012). [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=x_ftCM5esUw
- [TxarangoOficial]. (19 de diciembre de 2013). S'enlaira- Txarango i Circ Cric [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BQ88QUOXksU>
- [Terry Clark]. (19 de abril de 2012). Dance of the Flyers- Voladores at Teotihuacan, México [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qGHBSsjrLX0>
- [Tiempo Real]. (6 de junio de 2014). Circo para todos - "Creatividad" (bloke 3)- Tiempo Real, de verdad!- Cali, Colombia [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xr3V-ibXqvk>

[Trama Audiovisual]. (22 de mayo de 2015). La muñeca del espacio (estreno documental) [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7WbZm3XMMKg>

[TV3]. (8 julio de 2014). TV3 - Els Matins- El Doctor Fassman, molt més que un mentalista [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KKrsypvjIMA>.

[Xarxadeparcs]. (18 de mayo de 2011). Entrevista a Montserrat Trias i Jaume Mateu (Tortell Poltrona, del Circ Cric)[Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JDyHNvTE54Q>

14.2.PELÍCULAS

Jing, G. y Dingding, K. (Productores). (2008). Circus School. Global Perspectives Collection. URL: <http://itvs.org/films/circus-school>

Moncasi, D. (Productor). (2006). La muñeca del espacio.España. Golem distribución SL y Estación Central de Contenidos SL.URL: <https://vimeo.com/22467517>

14.3.PROGRAMAS DE TELEVISIÓN

RTVE (16 de marzo de 2011). El Circo. Madrid. Para todos la 2. Radio Televisión Española. Recuperado 20 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-circo/1046938/>

- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (9 de abril de 1974). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 21 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-dia-tren-1974/2190950/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (27 de abril de 1974). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 22 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-1974/2154070/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (4 de mayo de 1974). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 23 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve/2128618/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (7 de junio de 1974). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 24 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-1974/2208469/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (5 de diciembre de 1974). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 25 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-indios-vaqueros/2142827/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (4 de enero de 1975). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 26 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-1975/2214108/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (25 de enero de 1975). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 27 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-1975/2179278/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (1 de noviembre de 1975). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 28 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/payasos-tele-1975/1562902/>

- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (8 de noviembre de 1975). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 29 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-1975/2319652/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (14 de febrero de 1976). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 30 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/payasos-tele-1976/1581205/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (25 de septiembre de 1976). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 6 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-25-09-1976/2414137/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (9 de octubre de 1976). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 7 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-9-10-76/2425515/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (30 de octubre de 1976). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 8 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-30-10-76/2451955/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (9 de abril de 1977). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 9 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-9-4-1977/2479624/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (24 de junio de 1978). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 10 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-24-6-78/2572227/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (1 de julio de 1978). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 12 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-1-7-78/2835106/>

- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (4 de octubre de 1979). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 14 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-4-10-79/2693476/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (11 de octubre de 1979). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 15 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-11-10-79/2617453/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (25 octubre de 1979). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 16 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-25-10-1979/2633355/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (1 de noviembre de 1979). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 17 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-1-11-79/2835306/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (29 noviembre 1979). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 21 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-29-11-79/2693662/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (6 de diciembre de 1979). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 22 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-6-12-79/2693393/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (13 de diciembre de 1979). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 24 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-13-12-79/2693528/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (20 diciembre de 1979). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 25 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-20-12-79/2693347/>

- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (27 diciembre 1979). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 25 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-27-12-1979/2536077/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (3 enero de 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 26 de agosto de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-3-1-1980/2598014/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (10 de enero de 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 3 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-10-1-80/2923701/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (17 de enero de 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 6 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-17-01-1980/2984271/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (24 de enero de 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 7 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-24-01-80/3058282/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (31 de enero de 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 8 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-31-1-1980/3062868/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (7 de febrero de 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 9 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-7-2-1980/3078270/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (14 de febrero de 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 10 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-14-2-80/3110002/>

- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (21 de febrero de 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 10 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-21-2-80/3125644/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (28 de febrero de 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 11 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-28-2-80/3145498/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (6 de marzo 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 13 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-6-3-80/3156673/>
- RTVE (s.f.). El Gran Circo de Televisión Española (20 de marzo de 1980). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 14 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-gran-circo-de-tve/gran-circo-tve-20-3-80/3183723/>
- RTVE (17 de mayo de 2011). Escuela social de circo. Madrid. Para todos la 2. Radio Televisión Española. Recuperado 20 de julio de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-escuela-social-circo/1103790/>
- RTVE (19 de noviembre de 2012). La huella de Miliki. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 18 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/telediario/huella-miliki/1583591/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 7A (15 de febrero de 1943). En el Circo Price de Madrid, el periodista Alfredo Marquerie entra en la jaula de los leones (06:15 - 07:30) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 30 de octubre de 2012 <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-7/1466995/>
- RTVE (s.f.). NODO N°316A (24 de enero de 1946). Circo (07:53 - 10:10) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 2 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-316/1467184/>

- RTVE (s.f.). NODO N° 568A (23 de noviembre de 1953).Circo (05:49 - 07:30) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 13 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-568/1480514/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 576A (18 de enero de 1954).Circo (07:01 - 07:46) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 6 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-576/1485923/>
- RTVE (s.f.). NODO N°725A (26 de noviembre de 1956).En el Circo Price de Madrid, espectáculo de fuerza y equilibrio (02:57 - 04:37) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 30 de octubre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-725/1487241/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 755A (24 de junio de 1957).Rodando en la jaula (06:16 - 07:46) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 4 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-755/1487522/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 781A (23 de diciembre de 1957).Circo (06:36 - 07:56) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 5 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-781/1486242/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 809A (7 de julio de 1958).Homenaje en el circo (05:48 - 07:06) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 6 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-809/1486105/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 855A (25 de mayo de 1959).Artistas conocidos (05:08 - 06:13) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 30 de octubre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-855/1484728/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 992A (8 de enero de 1962).Circo (08:02 - 09:28) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 2 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-992/1487251/>

- RTVE (s.f.). NODO N°1048A (4 de febrero de 1963). Los restos de Ramón Gómez de la Serna al panteón de los hombres ilustres (00:16-02:12). Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 28 de octubre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1048/1472857/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1086A (28 de octubre de 1963).Rodaje de la película “El Circo” en Barcelona (00:17 - 01:46) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 4 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1086/1469004/>
- RTVE (s.f.). NODO N°1119A (15 de junio de 1964).El circo al aire libre en la Plaza de Cataluña en Barcelona (01:55 - 03:24) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 5 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1119/1475493/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1134A (28 de septiembre de 1964).El padre Schoenig, párroco en el circo (04:40 - 06:17) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 5 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1134/1470016/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1231A (8 de agosto de 1966).Circo juvenil en la Plaza de Cataluña, “La Ciudad de los Muchachos” de Orense, en la ciudad condal. (01:30 - 03:30) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 19 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1231/1474467/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1425A (27 de abril de 1970).Circo (06:58 - 07:57) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 6 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1425/1486643/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1433A (22 de junio de 1970).Circo (07:08 - 08:41) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 26 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1433/1486509/>

- RTVE (s.f.). NODO N° 1444A (7 de septiembre de 1970). Circo (04:46 - 08:17) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 4 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1444/1470178/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1477A (26 de abril de 1971). El nuevo circo en Budapest (02:57 - 04:57) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 4 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1477/1487627/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1512A (27 de diciembre de 1971). Circo (04:36 - 07:47) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 26 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1512/1486698/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1523A (13 de marzo de 1972). El Circo Coreano actúa en Sofía (Bulgaria) (07:25 - 08:37) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 4 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1523/1486767/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1591A (2 de julio de 1973). El arte y el movimiento de los artistas chinos quedan plasmados en la exposición de esculturas clásicas y las representaciones de circo en París (03:49-05:43) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 28 de octubre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1591/1470624/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1668A (30 de diciembre de 1974). Circo coreano de Pyongyang (04:04 - 05:47) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 18 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1668/1479221/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1677A (3 de marzo de 1975). El Circo de la Ciudad de los Muchachos, en San Sebastián, regreso tras siete años de ausencia (00:17 - 01:48) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 13 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1677/1468363/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1874A (25 de diciembre de 1978). El circo por dentro (00:17-02:50) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 30 de octubre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1874/1465500/>

- RTVE (s.f.). NODO N° 418B (8 de enero de 1951).En el circo (04:53 - 06:11) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 5 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-418/1487460/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 472B (21 de enero de 1952) Recuerdo de Ramper (00:28-02:16). Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 28 de octubre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-472/1469704/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 729B (24 de diciembre de 1956).Circo (00:29 - 01:53) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 18 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-729/1487054/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 783B (6 de enero de 1958).Cabalgata circense(01:40 - 02:41) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 13 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-783/1486250/>
- RTVE (s.f.). NODO N°784B (13 de enero de 1958).Festival Mundial del Circo (05:38 - 06:49) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 2 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-784/1486248/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 885B (21 de diciembre de 1959).Festival de caridad (07:31 - 14:33) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 6 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-885/1486011/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 935B (5 de diciembre de 1960).Circo (06:24 - 07:01) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 4 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-935/1468810/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 943B (31 de enero de 1961).En el mundo del circo (07:50 - 09:35) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 6 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-943/1468911/>

- RTVE (s.f.). NODO N° 988B (11 de diciembre de 1961).Circo (07:36 - 09:20) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 5 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-988/1470456/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1054B (18 de marzo de 1963).Circo (07:48 - 09:39) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 6 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1054/1472821/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1337B (19 de agosto de 1968).(08:03 - 10:10) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 30 de octubre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1337/1486395/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1340B (9 de septiembre de 1968).Pinito del Oro en sus noches triunfales (01:53 - 03:04) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 26 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1433/1486509/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1344B (7 de octubre de 1968).IV Congreso Internacional del Circo en Barcelona (02:54 - 04:52) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 4 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1344/1486414/>
- RTVE (s.f.). NODO N°1403B (24 de noviembre de 1969).El circo de la Ciudad de los Muchachos (00:54 - 02:15) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 5 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1403/1486675/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1429B (25 de mayo de 1970).(05:48 - 07:39) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 30 de octubre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1429/1486543/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1452A (2 de noviembre 1970).Demolición del Circo de Price (01:10 - 03:00) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 18 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1452/1487492/>

- RTVE (s.f.). NODO N° 1500B (4 de octubre de 1971). Festival Mundial del Circo 1971, extraordinario espectáculo en la barcelonesa plaza de toros de la Arenas (06:29 - 08:41) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 13 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1500/1468823/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1514B (10 de enero de 1972). Festival Mundial de Circo (03:39-07:10). Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 30 de octubre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1514/1487629/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1642B (1 de julio de 1974). Circo acuático en México (04:05 - 05:01) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 7 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1642/1465382/>
- RTVE (s.f.). NODO N°1700B (11 de agosto de 1975). El circo es siempre noticia (01:46 - 04:34) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 2 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1700/1468584/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 1720B (10 de enero de 1976). Circo (03:51 - 06:24) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 5 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1720/1465430/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 928C (10 octubre de 1960). Circo (08:08 - 09:25) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 27 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-928/1469775/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 930C (31 de octubre de 1960). Circo (05:59 - 07:06) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 19 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-930/1469763/>
- RTVE (s.f.). NODO N° 936C (19 de junio de 1961). Circo (04:32 - 05:59) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 7 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-963/1470961/>

RTVE (s.f.). NODO N° 954C (17 de abril de 1961).Circo (03:34 - 05:24) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 4 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-954/1487395/>

RTVE (s.f.). NODO N° 992C (8 de enero de 1962).El mundo del circo (05:34 - 07:10) Noticiarios y documentos cinematográficos 1943-1981. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 4 de noviembre de 2012 de <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-992/1487255/>

RTVE (s.f.). Muere Emilio Aragón "Miliki", el famoso payaso de la televisión. Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 16 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/noticias/20121118/fallece-emilio-aragon-miliki-famoso-payaso-television/575201.shtml>

RTVE (s.f.). ¿Te acuerdas?. Muere fofo (22 de junio de 2008). Madrid. Radio Televisión Española. Recuperado 15 de septiembre de 2012 de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/te-acuerdas/acuerdas-muere-fofo/995681/>

14.4. AUDIOS-POSCATS

Ares, N. (1 de marzo de 2015). Ser Historia. 06 Historia del circo. [Audio podcast]. Cadena Ser. Recuperado el 16 de junio de 2015 de http://cadenaser.com/programa/2015/02/27/ser_historia/1425058350_018981.html

Ares, N. (10 de mayo de 2015). Ser Historia. Giovanni Battista Belzoni. [Audio podcast]. Cadena Ser. Recuperado el 16 de junio de 2015 de http://cadenaser.com/programa/2015/05/07/ser_historia/1430995649_011039.html

Bañuelos, J. (30 de junio de 2014). Reportaje de la Tarumba, un circo para escapar de la marginalidad. Cadena Ser. Recuperado el 17 de octubre de 2014 de http://cadenaser.com/ser/2014/06/30/sociedad/1404094405_850215.html

Cadena Ser (29 de diciembre de 2005). Entrevista con los directores de circo José María González (Gran Circo Mundial), Carlos Raluy (Circo Raluy) y Rafael Pla (Circo Gran Fele) en La Ventana. Cadena Ser. Recuperado el 22 de octubre de 2014 de http://cadenaser.com/ser/2005/12/29/audios/_1135810809_660215.html

Cadena Ser (15 de diciembre de 2013). Genís Matabosch: “En España no tenemos muchos ejemplos de circo clásico en ruta”. Cadena Ser. Recuperado el 22 de octubre de 2014 de http://cadenaser.com/_programa/2013/12/15/audios/1387077214_660215.html

Cadena Ser (7 de noviembre de 2005). Hablamos con Tony Tonino, Premio Nacional de Circo 2005, en La Ventana. Cadena Ser. Recuperado el 22 de octubre de 2014 de http://cadenaser.com/ser/2005/11/07/_audios/1131318016_660215.html

Cadena Ser (31 de octubre de 2006). Escuche la charla sobre las escuelas de circo y aquellos que quieren ganarse la vida bajo la carpa. Cadena Ser. Recuperado el 26 de octubre de 2014 de http://cadenaser.com/_ser/2006/10/31/audios/1162249216_660215.html

Cadena Ser (30 de septiembre de 2007). En “A vivir” visitamos el circo. Cadena Ser. Recuperado el 26 de octubre de 2014 de http://cadenaser.com/_programa/2007/09/30/audios/1191103204_660215.html

Cadena Ser (24 de octubre de 2014). Merche Ochoa, Premio Nacional de Circo. Cadena Ser. Recuperado el 28 de octubre de 2014 de http://cadenaser.com/_programa/2014/10/24/hora_25/1414183675_128759.html

Cadena Ser (4 de mayo de 2010). El programa “Radio Revista” en la Cadena Ser dedicado a Ángel Cristo (1977). Cadena Ser. Recuperado el 30 de octubre de 2014 de http://cadenaser.com/ser/2010/05/04/sociedad/_1272939205_850215.html

Piñero, L. (10 de noviembre de 2011). Reportaje sobre la última gran diva del circo Paulina Schumann. Cadena Ser. Recuperado el 17 de octubre de 2014 de http://cadenaser.com/programa/2011/11/10/hoy_por_hoy/1320879601_850215.html