



Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

ISSN: 0188-9834

noesis@uacj.mx

Instituto de Ciencias Sociales y Administración
México

Montijano Ruiz, Juan José

Del Bululú a la varieté. Aproximación a los teatros ambulantes (de repertorio y variedades) en la España del siglo XX

Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, vol. 24, núm. 48, julio-diciembre, 2015, pp. 172-196

Instituto de Ciencias Sociales y Administración
Ciudad Juárez, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85938024007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

RESUMEN

Vamos a intentar acercar al lector a aquellas manifestaciones parateatrales, que recorrieron, desde el primer tercio del siglo xx, gran parte de las poblaciones españolas, permitiendo llevar el teatro a aquellos lugares en donde la temporada teatral era escasa o prácticamente nula.

Palabras clave: teatro ambulante, variedades, teatro de repertorio.

ABSTRACT

Through this work, we will have to explain how were the travelling theatre that travelled all Spain from the 20th century to take its plays to small villages around the country.

Keywords: travelling theatre, variety show, repertory theatre.

**Del Bululú a la varieté.
Aproximación a los teatros
ambulantes
(de repertorio y variedades)
en la España del siglo XX**

**From Bululú to varieté. Approach to the
travelling theaters (repertory and varieties)
in the twentieth-century Spain**

Juan José Montijano Ruiz¹

-
- 1 Nacionalidad: española. Grado máximo de estudios: doctor en Filología Española por la Universidad de Granada. Especialidad Teatro de humor contemporáneo. Adscripción institucional: profesor en el Aula Permanente de Formación Abierta de la Universidad de Granada. Correo: jjmontijano@yahoo.es

Fecha de recepción: 24 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 3 de abril de 2014

Frente a los teatros denominados “estables”, entiéndanse como tal aquellos que se refieren a un edificio arquitectónico con todos los requisitos subsiguientes que ello conlleva, surgieron los denominados “teatros portátiles” o ambulantes (también denominados “carpas” o “chinos”) para satisfacer a todos los espectadores que no podían presenciar una función en las grandes ciudades. Estos llegaban a los lugares donde las grandes compañías no podían ofrecer su espectáculo y recorrían durante muchos años, las ferias y fiestas de todos los pueblos de España.

Su origen puede remontarse incluso a las raíces del propio teatro occidental cuando el actor y autor Tespis realizó en Grecia la primera representación dramática conocida y asume distintos roles corporizando personajes que el coro, su interlocutor, convoca. Ello sucedía dentro de las grandes fiestas dionisiacas, esto es, ritos campesinos que se efectuaban en el tiempo de cosechar la uva, simbolizando y festejando la resurrección anual de la vida en la naturaleza y la fertilidad.

Sin embargo, esta audaz novedad no fue bien vista en Atenas; Tespis fue acusado de fingir y mentir, y la influencia de personajes importantes hizo que debiera alejarse de la ciudad. Salió, entonces, a recorrer los caminos con una especie de escenario móvil provisto de ruedas (“el carro de Tespis”) y se dedicó a dar funciones en los pueblos.

Considerando a Tespis como el primer cómico ambulante, esta forma trashumante de ir recorriendo pueblos y ciudades con un repertorio de obras, tuvo como primera figura notable, en España, a Lope de Rueda, con cuya compañía recorrió el país, aproximadamente, desde 1540 hasta su muerte en 1565. Con ella no solo actuó en los comedores de los palacios de la nobleza, sino también en escenarios improvisados como patios de posadas o plazas públicas (Montijano Ruiz, 2010: 818).

Detengámonos por unos instantes en la figura primordial de Lope de Rueda, quien es considerado por críticos y especialistas como el padre del teatro ambulante en España.

Los orígenes de este teatro habría que verlos no solo en la influencia italiana, factor importante pero que se ha exagerado en ocasiones, sino también en la tradición española. En esta línea, Manuel Diago (1990)

considera que el drama religioso será el punto de partida, “con sus tramas basadas en vidas de santos o en historias del Antiguo o el Nuevo Testamento, con sus episodios cómicos entremezclados con una acción seria, con sus personajes-tipo perfectamente establecidos” (53).

Y añade más adelante:

Ésta será la escuela de aprendizaje para nuestros primeros actores-autores. Sus artífices serán en un principio preferentemente cortesanos vinculados a algunos de los gremios que tenían a su cargo las representaciones del Corpus, que poco a poco irán profesionalizándose. Dichas representaciones paulatinamente generarán un nuevo público, ya no específicamente cortesano, y determinarán la progresiva laicización del drama religioso (Diago, 1990: 56).

Pero, además, Lope de Rueda añadió como fuente de inspiración la observación de la realidad cotidiana, de donde recogió tipos y costumbres. Tuvo, además, una gran sensibilidad lingüística hacia el habla de la calle, que utilizó en sus obras: prevaricaciones idiomáticas, errores, sintaxis desenvuelta, exclamaciones, refranes...

En tanto que profesional de la escena, Lope de Rueda actuó con su compañía frente a numerosos públicos: para las clases medias urbanas (por ejemplo, con sus comedias o sus representaciones para las fiestas del Corpus), para los estamentos eclesiásticos (representó ante el arzobispo de Valencia), para la burguesía y nobleza urbana (con representaciones particulares en sus casas) y para la monarquía (representó varias veces ante la reina Isabel de Valois). Desde finales del siglo XVI, la nueva generación dramática de la Comedia Nueva, en un proceso de construcción de una trayectoria teatral y de una identidad estética propia, difundió una imagen de Lope de Rueda como iniciador (casi en exclusiva) de la tradición teatral autóctona: autores como Cervantes o Lope de Vega, por ejemplo, lo presentaron como el verdadero fundador del teatro nacional español.

La mejor relación de sus actividades la dio Cervantes, quien, hablando a propósito de una conversación sobre comedias en el prólogo

a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (Schevill y Bonilla, 1915: 5), afirma:

Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. [...] En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guardamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábalas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno, que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacían lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.

Esta explosión de vida que representan las “compañías ambulantes de teatro” alcanza su máximo exponente durante los Siglos de Oro con la aparición de los “cómicos de la legua”, quienes actuaban en mesones, patios, corrales, tabernas, plazas... y obtenían la misma respuesta del público que vivía lo que sucedía en el escenario y reaccionaba con pasión ante cualquier representación teatral protagonizada por alguno de los diferentes tipos de compañías existentes y que ya caracterizara Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* (Forni, 1973: 79-82):

El bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla el cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa; que junte al barbero y sacristán y se la dirá, porque le den alguna cosa para pasar adelante. Juntanse estos, y él súbese sobre un arca y va diciendo: “Agora sale la dama y dice esto y esto”, y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio. Ñaque es dos hombres [...]: estos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo [...]. Gangarilla es compañía más gruesa ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de la oveja perdida, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja. [...] Cambaleo es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; estos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa que se le puede llevar una araña; llevan a ratos a la mujer a cuestras y otras en silla de manos; representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de berzas; cobran en los pueblos a seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero (sin que se deseche ripio); están en los lugares cuatro o cinco días [...] Compañía de garnacha son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda; llevan un arca don dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer tiritaña. Estos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses; el arca en un pollino, la mujer a las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás arreado. [...] En la bojiganga van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aun suelen ganar muy buenos disgustos [...] Estos traen a seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hato de la comedia y otra de las mujeres; alquilan cuatro jumentos, uno

para las arcas y dos para las hembras, y otro para remudar los compañeros a cuarto de legua conforme hiciere cada uno la figura y fuerte provecho en la chacota [...] Farándula es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros, y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados) [...] En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas, entreban cualquier costura, saben de mucha cortesía, hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo); traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta [...] Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos.

El tipo de teatro ambulante, anteriormente mencionado y sostenido por los “cómicos de la legua”, aparece perfectamente recreado en la cinematográfica novela *El viaje a ninguna parte* (1985), de Fernando Fernán Gómez, que refleja el ocaso de la compañía de Iniesta-Galván por los pueblos de una semidesértica Castilla-La Mancha durante la posguerra. Así, poblaciones como Zarzamala, Hinojera, Trescuevas, Medinilla, Navaseca, Revuelta, Pozochico o Navahonda (si bien son nombres ficticios), se asemejan a aquellas inhóspitas poblaciones adonde llegaban las compañías ambulantes para actuar en el café, casino o Salón Mercantil de la localidad en cuestión.

Estas compañías, también denominadas “de repertorio” porque solían ofrecer hasta treinta obras en tres actos y otras tantas en uno solo, se componían, por término medio, de cinco actores más dos actrices (muchas veces casadas con aquellos). Solían viajar en coche, tren o carro y llevaban escaso equipaje entre sus pertenencias: algunos trajes, telones de papel pintados y remendados múltiples veces, y elementos de atrezzo como un jarrón u otros elementos decorativos. Su repertorio

estaba formado, fundamentalmente, por comedias, sainetes, dramas románticos o folletines decimonónicos, que suscitaban el interés del público; si bien es cierto que cada noche solían cambiar de obra y, en no pocas ocasiones, de lugar de actuación.

Las representaciones acontecían durante las grandes fiestas religiosas como Pascua, Navidad o Corpus Christi, llegando, incluso, a disminuir o desaparecer durante la Cuaresma y Semana Santa, y a alcanzar un verdadero aumento durante las ferias y fiestas de pueblos y villas (Amorós y Díez Borque, 1999: 142).

El enorme auge de las “compañías de repertorio” no deja de llamar la atención si tenemos en cuenta que una gran parte de los habitantes de las poblaciones en las que solían representar, era analfabeta y tenía en el teatro un verdadero vehículo lúdico y festivo, que atraía considerablemente un buen número de espectadores.

Hoy en día, olvidando esos controvertidos orígenes de los teatros ambulantes, el simbólico carro es admitido como la esencia misma del teatro occidental. Desgraciadamente, no se repara con el mismo interés en los grupos de actores que mantienen la llama viva de una experiencia dramática similar recorriendo con sus vehículos y armando sus escenarios por todos los rincones del país (véase el ejemplar caso de La Barraca o el Teatro del Pueblo), que aquellos otros que poseen cierta estabilidad al poder actuar en un edificio teatral estable.

La propia historia se ha encargado de que críticos y especialistas olviden dentro de sus trabajos un aspecto importantísimo para la difusión del arte dramático, como el de los teatros ambulantes, auténtico germen y cantera de actores y actrices fraguados en los inhóspitos caminos de multitud de poblaciones españolas, que han hecho de este “teatro popular” el hilo conductor de un arte tradicionalmente desterrado por la investigación académica y capaz de mantenerse a flote gracias a la expectación que generaba la llegada de las diferentes compañías a las poblaciones más recónditas de nuestro país.

El fenómeno de las compañías ambulantes tuvo su punto más álgido durante la posguerra española mediante los denominados teatros o carpas portátiles, puesto que, gracias a ellos, las compañías recorrían

los barrios de las capitales y pueblos donde escaseaba o era nula la temporada teatral.

Su constitución obedecía a la establecida por las compañías de “repertorio” y fueron un auténtico semillero de actores y actrices sin más escuela que la enseñanza de lo que veían de sus mayores sobre el escenario, así como la práctica y experiencia diarias. Familias como los Enguítanos, Tejela o Rossi cultivaron este tipo de teatro.

Solían pagar al ayuntamiento de la localidad un canon, aquel les otorgaba la electricidad y montaban su escenario con decorados ingenuos, salones que repetían en decenas de obras y algunos elementos decorativos como sillas, mesas o cuadros, que en no pocas ocasiones solían pertenecer al vecindario, quien, gentilmente, colaboraba en el atrezo de la obra que iba a representarse.

Como compañía de “repertorio” permanecían poco más de un mes en una localidad concreta. Sus componentes se alojaban en pensiones o cuartos alquilados con derecho a cocina cercanos al teatro (Fernández Montesinos, 2008: 28-29) y lo mismo montaban a Benavente, Muñoz Seca, Zorrilla o Lope de Vega que óperas y zarzuelas de escasa escenografía, debido a los contados medios de los que podían disponer.

Entroncando, pues, con la más pura tradición clásica de los “cómicos de la legua” surgen en nuestro país las denominadas “compañías ambulantes de variedades” como un vehículo más de diversión frente al “teatro de verso” o “serio” cultivado fundamentalmente por muchas compañías de cómicos ambulantes.

El problema de este tipo de compañías de variedades, era que solían estar compuestas por una abultada nómina de componentes y, en algunos casos, de animales, que habían de subsistir; de ahí que con la llegada a una población en fiestas permanecieran diversos días ofreciendo dos o más funciones diarias e incluso, cambiando de función cada dos o tres días. Estas, con el paso del tiempo y el cambio en los gustos del público, incluirían números de *striptease* y pequeños *sketches* cómicos salpicados de “dobles intenciones”, que harían las delicias de los espectadores. Posteriormente, y para “calentar al respetable”, se incluía algún número musical subido de tono, especialmente cuplés como “La pulga” o “La llave”, interpretadas por una pequeña orquesta

(de tres o cuatro maestros —en algunas compañías solían contratar a los músicos de entre los aficionados del pueblo—), que acabaría convirtiéndose en la popular “música enlatada” o *playback*, que tanto daño ha procurado al género frívolo.

Ahora las compañías de variedades continúan actuando en salones y tabernas, pero también en teatros estables y barracones de feria, donde, junto a divertidas y, en ocasiones, sorprendentes atracciones como exposiciones de muñecos de cera, laberintos de espejos o túnel de terroríficas criaturas (generalmente especímenes muertos o disfrazados), que hacían las delicias de toda la chiquillería de la época, aquellas que poseían cierta viabilidad económica montaban una pequeña carpa para ofrecer su espectáculo previamente anunciado por un eficaz aparato publicitario.

El cansancio del público por el género de las variedades irá paulatinamente decreciendo a favor de la revista de libreto o *sketch*, para volver a tener su punto más álgido durante los años cuarenta cuando el despegue del folclore patrio y la copla española permita que en muchos teatros portátiles se incluyan números protagonizados por estrellas de la canción e incluso, del cine. Más adelante, los teatros portátiles ya no solo incluirán variedades, sino que muchas de ellas se mezclarán con *sketches* cómicos salpimentados por chispeantes números musicales hasta desembocar, incluso, en auténticas revistas de libreto protagonizadas por actores y actrices destacados dentro del género, como Juanito Navarro, Florinda Chico, Andrés Pajares, Fernando Esteso o Rubén García.

La aparición de la televisión en España en 1956 va a motivar que estos teatros portátiles incluyan entre sus espectáculos a estrellas consagradas dentro del medio, como un eficaz reclamo publicitario para atraer al mayor número posible de espectadores. Así, algunos programas de éxito, como el célebre concurso *Un, dos, tres... responde otra vez*, van a propiciar la incorporación de muchos de sus humoristas a esta clase de teatros, como Antonio Ozores, Juanito Navarro, Fedra Lorente, Beatriz Carvajal, *Arévalo* o *Bigote Arrocet*..., e incluso, la popularidad alcanzada por este tipo de compañías ambulantes llevará a que muchos artistas posean su propio teatro con mayor o menor éxito

como Bárbara Rey, con un espectáculo más cercano a las variedades circenses que a las propiamente dramáticas.

Detengámonos por unos instantes en este aspecto, ya que el mundo del circo constituye un punto de inflexión en la constitución de los teatros ambulantes de variedades.

Gracias a los esfuerzos de William Parrish y de Thomas Price, Madrid y Barcelona compitieron con las mejores capitales europeas en el ámbito circense rivalizando en ofrecer ambas a los mejores artistas de este tipo de espectáculos.

Pero paralelamente a los circos que tuvieron locales permanentes surgen los itinerantes o ambulantes, para llevar sus diversos espectáculos a las distintas localidades españolas, que generalmente por feria o fiestas solían recibirlos. Así, circos ambulantes como Feijoo y Corzana, Alegría, Segura, Hernán Cortés, Atlas de los Hermanos Tone-tti, Americano de Castilla, Price viajero de Feijoo-Castilla con Mary Santpere, Berlín de la familia Cristo-Papadópolos (de origen magiar y griego, padres y tíos, respectivamente, del domador Ángel Cristo)... entre otros muchos, comienzan su andadura en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil.

Tras la consiguiente ruptura que supuso el desastroso conflicto bélico y, consecuentemente, la pérdida de los circos estables de Madrid y Barcelona, un empresario de variedades, Juan Carcellé, decide hacerse cargo del Circo de Madrid y de una serie de diversas carpas que comienzan a deambular por toda España. El sagaz empresario toma bajo su tutela a Arturo Castilla, un joven estudiante de Bellas Artes encargado de la dirección del Circo Americano, que tendrá su época dorada durante los años sesenta al introducir en España un nuevo concepto circense: el circo a la americana con un gran despliegue publicitario, numerosas atracciones internacionales, un parque zoológico propio y tres pistas con números variados.

Las grandes ferias son visitadas por hasta cuatro circos simultáneamente, reforzando, en no pocas ocasiones, sus atracciones los empresarios de los mismos (Amorós y Díez Borque, 1999: 526-527).

Es este un factor primordial que incidirá en los teatros ambulantes de variedades, ya que muchos de ellos comenzarán su andadura como

teatros-circo al ofrecer espectáculos circenses y una amplia gama de variedades selectas; véanse, sin ir más lejos, los casos del Teatro-Circo Chino de Manolita Chen, Teatro-Circo Imperial de Holanda, Teatro-Circo de los Hermanos Segura o el Teatro-Circo Estambul.

La riqueza y variada amplitud de números que el mundo del circo ofrece constituirán un hecho recurrente para que los distintos empresarios de los teatros ambulantes de variedades echen manos de los mismos. Es más, algunas empresas circenses, como las de la familia Aragón o el circo musical de Teresa Rabal, incluyen, entre sus atracciones, múltiples números musicales y variadas atracciones, que oscilan desde el cante y el baile hasta la aparición de populares personajes televisivos; fenómeno este igualmente incluido por los ambulantes Lido o Capri.

El mundo del circo, por tanto, irá unido paralelamente a los teatros ambulantes por varias razones:

- 1.^a Su estructura transportable, generalmente compuesta por un armazón metálico recubierto por una gigantesca lona, sus sillas de madera o sus bancos en las gradas, así como la pista o el escenario son factores comunes en ambas modalidades.
- 2.^a El carácter trashumante de ambos hace que coincidan en múltiples ocasiones en una misma localidad y por las mismas fiestas.
- 3.^a La oferta de números es muy amplia y variada, tanto en una modalidad como en otra, mezclándose artistas de una y otra. Así, los teatros-circo poseerán malabaristas, magos, equilibristas... y los circos, actuaciones de cantantes de variedades, ventrílocuos, *sketches* cómicos protagonizados por payasos o actores cómicos, etcétera.
- 4.^a Los empresarios de teatros ambulantes poseían también un circo o viceversa, o bien este acaba por desembocar en un teatro ambulante como consecuencia de las múltiples compañías existentes; no debemos olvidar, por ejemplo, que Juan Carcellé fue productor de variedades y se hizo con el Circo de Madrid y otras carpas itinerantes, tal y como anteriormente afirmábamos.

- 5.^a La denominación inicial de muchos teatros portátiles es la de teatro-circo, gracias a la inclusión de numerosas atracciones circenses.
- 6.^a El punto álgido del circo itinerante tiene lugar a partir de los años cuarenta hasta bien entrada la década de los sesenta, coincidiendo con un periodo en el que los espectadores deseaban acudir a espectáculos que les sirvieran de bálsamo a tanta penuria económica. Junto a ello, vivirán unas décadas de franca decadencia a partir de los años setenta y ochenta, debido al tremendo auge de la televisión y las retransmisiones deportivas; caso este que también incluye la grabación de algunos programas circenses, como los realizados por la familia Aragón (Gaby, *Fofó* y *Miliki*; posteriormente, *Fofito*, *Milikito* y *Rody*), quienes, a medida que las décadas avancen, continuarán con la tradición familiar llevando su circo propio en su forma más tradicional.
- 7.^a En ambos casos, el aparato publicitario obligaba a ofertar numerosas atracciones para llamar la atención del público. Junto a ello, la rebaja en algunas localidades (ya fueran en silla o en grada) y la inclusión de la calefacción en invierno y del aire acondicionado en verano, tanto en carpas como en teatros, fueron alicientes suficientes para llenar todo el aforo de las carpas que los cobijaban.
- 8.^a Finalmente, la desaparición de circos y teatros ambulantes, impulsada por el cambio en los gustos del público, el auge de los medios de comunicación (especialmente en lo referido a la televisión), la pérdida de muchos de sus artistas y la escasa o nula presencia de nuevos valores, motivó subastas y venta a particulares o coleccionistas del mobiliario, atrezzo y demás elementos que los constituían hasta prácticamente desaparecer del panorama actual, a excepción de algunos casos, que, como los circos, aún continúan en su deambular por los pueblos y provincias de España, frente a la extinción completa de los teatros ambulantes de variedades.

Las carpas o “teatros chinos” (término popularizado gracias al éxito alcanzado por el Teatro-Circo Chino de Manolita Chen en los años cuarenta) eran teatros móviles o portátiles de lona con estructura de hierro directamente instalada sobre el suelo de tierra, con sillas de madera plegables, pequeñas e incómodas, que hacían las veces de patio de butacas, y dos laterales de bancos sobre una tarima: “el gallinero”.

El fenómeno y la naturaleza de este tipo de teatros portátiles, es descrito por M^a Victoria Sotomayor (1998: 108), atendiendo las condiciones dadas por los mismos:

Montados y desmontados a la manera de un circo, con una maquinaria teatral inexistente y un escenario con los mínimos elementos y sin posibilidades, condicionan por su propia estructura la clase de obras que en ellos se podían representar; obras donde todo debía fiarse a la palabra, el efecto cómico del gesto y el diálogo, y nada a la puesta en escena o a efectos extraverbales [...]. Las dificultades señaladas, que eran mayores en el caso de las piezas musicales por la imposibilidad de contar con una orquesta que la ejecutara, no impedían que la mayor parte de estas compañías se identificaran, precisamente, por su dedicación al arte lírico.

Atendiendo, pues, a la morfología y estructura de estos teatros portátiles, podemos distinguir dos variedades:

- a) Teatros portátiles de repertorio dramático, ya vistos anteriormente y que empleaban las más pudientes “compañías de repertorio”.
- b) Teatros portátiles de variedades, revistas y variedades arrevistadas, cuyas diferencias, aparentemente, se ajustaban a los gustos del público.

Así, en las carpas de este tipo de teatros portátiles trabajaban compañías que incluían un pequeño *ballet* (generalmente de no más de seis bailarinas), una o dos chicas guapísimas que hacían las veces de *vedette*, uno o dos cómicos populares con divertidos y ocurrentes monólogos

de elevadas connotaciones sexuales, un imitador de famosos, en ocasiones un mago, un transformista, un contador de chistes, un cantante de grandes éxitos de la canción de ayer y hoy, una folclórica con gigantesca bata de cola...

No llevaban decorados: bastaba un telón trasero y los focos justos. Tampoco poseían orquesta; aunque al principio se bastaban con los músicos del lugar más dos o tres maestros, que iban con la compañía y que eran los que marcaban la melodía principal del espectáculo. Posteriormente, la “música enlatada” solucionaría el problema y los micrófonos y altavoces le darían una dimensión desconocida a las carpas.

Las estrellas del espectáculo se podían permitir pernoctar en el hostel más próximo o tenían *rulot*, pero los demás artistas se alojaban en casas del pueblo donde les alquilaban una habitación con derecho a un plato de comida.

El ritmo de trabajo era increíble. Después de comer, los ensayos; tras los ensayos, la primera función de la noche (generalmente a las ocho y media o nueve); otra a las once o doce y, si la ocasión era buena, otra a la una, dos o, incluso, tres de la madrugada. Salían de la carpa con el tiempo justo para dormir, levantarse, comer y volver a la carpa. Así un día y otro hasta que la feria del pueblo se acababa y se desmontaba todo el tinglado para volver a levantarlo en otra feria, y después en otra y en otra, hasta que se acababan las fiestas, tras cinco o seis meses sin descanso, hasta el año siguiente.

Las carpas eran la principal atracción de las ferias en pueblos grandes y ciudades pequeñas. Cada año se esperaba con expectación “a ver qué traía la compañía” y cada año se formaban colas eternas para conseguir entradas. En primera fila, pasillo central, se sentaban los hombres coloradotes por el sol del campo, con su boina, su camisa blanca reservada para ir a las fiestas y la cartera, atada con un cordel o gomita, repleta de billetes tras la venta de la cosecha o la mula del apero. Se sentaban bien cerca del escenario, lo máximo posible, porque igual había suerte y “bajaba la *vedette*”.

Que “bajaba la *vedette*” quería decir que una chica despampanante, como “de otra galaxia”, apenas vestida con lentejuelas y plumas, abandonaba el escenario por una escalera preparada para ello y se sentaba

sobre las rodillas del campesino, mientras le soltaba unas picardías que las mozas decentes no podían ni imaginar. Y las *vedettes*, que se las sabían todas, que estaban curtidas en todas las batallas y alguna más, tenían un sexto sentido desconocido para elegir a sus víctimas entre los que más juego podían dar. El respetable se partía de risa viendo encenderse la cara del elegido, quien se llevaba un recuerdo imborrable y maravilloso, y que accedía, aunque fuese por unos segundos, al tacto y a la vista de una mujer imposible. Finalmente, la *vedette* volvía al escenario entre vítores y aplausos, y redondeaba su número musical mientras los espectadores esperaban ansiosos un bis de la orquesta para volverla a ver.

De entre los múltiples teatros portátiles dedicados a las variedades ambulantes, las revistas y las variedades arrevistadas sobresale, sin lugar a dudas, el Teatro Chino de Manolita Chen, quien produjo una auténtica ósmosis entre público y artistas imitada por otra serie de teatros, como el Cirujeda, Radio Teatro, Lido, Argentino, Capri, Monumental, Encinas, Montecarlo, Olimpia o Rex Condal.

Su incansable actividad solía tener momentos de verdadero paroxismo durante las navidades y fiestas de pueblos y ciudades para disminuir el nivel de trabajo durante Cuaresma y Semana Santa, y remontar nuevamente hacia la primavera con el inicio de las fiestas del Corpus Christi. Ofrecían funciones diarias (llegaban en ocasiones hasta siete) y combinaban atracciones de variedades con números circenses; de hecho, muchos de los teatros portátiles comenzaron su andadura con la denominación de teatro-circo... e incluso, también ofrecieron en determinadas ocasiones producciones cinematográficas: fueron los llamados teatro-cine.

Anexo de teatros ambulantes (de repertorio y variedades)

1. Radio Teatro. Anunciado como “plataforma de estrellas”, ofrecía una variada y amplia selección de “variedades y circo españoles internacionales en pistas y escena”. Fue concebido para ofrecer suntuosos espectáculos y atrayentes atracciones con una enorme capacidad para albergar público. Los responsables de su organización, la pareja Guillem-Hervás, incluían en su

programación atracciones de todo el mundo pertenecientes al *music hall*, circo, varietés y revista con múltiples artistas sobre escena. Ello y el eficaz aparato publicitario tejido en torno a él, hicieron que fuese uno de los más queridos, populares y deseados por el público de cualquier localidad. Así, algunas de las fórmulas empleadas para anunciar sus espectáculos eran “30 artistas sobre pista-escena a la americana”, “bellas mujeres”, “graciosísimos cómicos”, “atrayente espectáculo en relieve”, que aparecían en enormes carteles de llamativos colores. Por su escenario pasaron *vedettes* como Merche Bristol o Diana Lys.

2. Teatro Apolo. Pariente cercano del Teatro Argentino y Teatro Chino por las revistas que en él se ofrecían, alcanzó un gran auge durante los años setenta y ochenta, y sus espectáculos combinaban los números típicamente arrevistados con claras connotaciones picantes y variedades selectas protagonizadas por estrellas de la televisión, la radio, la canción o la revista. Su decadencia tuvo lugar durante la temporada 1988-1989, tras vender el propietario del teatro una gran cantidad de entradas anticipadamente y desaparecer la compañía, dejando a deber en un hostel de Alicante la cantidad de doscientas cincuenta mil pesetas: “Los jóvenes que desmontaron toda la instalación explicaron que ellos mismos se quedaron sin cobrar, no teniendo más remedio que pasar la Nochevieja junto a una pequeña hoguera. Ayer no tenían nada para comer” (García Ferrón, 1996: 53).
3. Teatro Arbolé. Heredero de la más clásica tradición del títere de cachiporra, este teatro ambulante ofrece obras fundamentalmente de marionetas emparentadas con los célebres “cristobicas” lorquianos.
4. Teatro Argentino. Fue, según su propietario, el bilbaíno Manolo Llorens, el primer teatro ambulante que recorrió España. Su origen se remonta a 1930 y hacía 35 representaciones diarias de 15 minutos de duración al precio de 10 céntimos la entrada (de pie), pasando con los años de ser un barracón sin asientos

a ser un local sobre ruedas para 1400 personas con un público incondicional de las variedades arrevistadas:

Nació en Madrid ofreciendo sus espectáculos en las verbenas, y lo que entonces era un barracón de cinco metros de ancho por diez de largo, donde el público permanecía de pie, acabó convirtiéndose en una gran instalación de 25 por 45 metros con bar, cafetería, guardarropas, taquillas y vivienda para la compañía. Una pequeña ciudad rodante, sobre siete grandes vehículos a motor y capacidad para 1400 personas sentadas, que disfrutaban de un sistema de calefacción a base de gasoil, generado por dos motores que proporcionaban 80.000 y 100.000 calorías respectivamente (Ródenas Cerdá, 2011: 392).

En él y, durante muchos años, fue estrella indiscutible la *vedette* Pola Cunard, una gallega, de profesión maestra, que cantaba, sobre todo, los grandes éxitos de Celia Gámez. Junto a ella, también compartió estrellato la *vedette* Eva Miller, quizá demasiado sofisticada para un teatro de estas características. Por el Argentino pasaron muchas *vedettes* y muchos cómicos; el más famoso, sin duda, fue *Linarín*, aunque también trabajaron en él Mary D'Arcos, *Lita Claver* "La Maña", Esperanza del Real, *Tono*, Manolo de Vega, María Jiménez, Angelita Font, Florinda Chico, *Arévalo*, los *Hermanos Calatrava*, Pajares y Estesos...

Sus orígenes los explica el hijo de su propietario en una entrevista realizada para el diario alicantino *La Verdad* (16/x/1976):

¿Qué cómo empezó el negocio? Todo esto empezó en un pequeño barracón de feria hace ya cuarenta y tantos años, en el que mi padre hacía un número de gaucho; aquello (un sitio donde el público asistía de pie) se llamaba Pabellón "El argentino", aunque mi padre era asturiano; luego... pues, como vienen estas cosas, se va agrandando, agrandando y... (García Ferrón, 1996: 53).

5. Teatro Arniches. Propiedad del actor Luis Marcet y de su mujer, Charo Diánez, esta carpa ambulante fue el resultado de toda una saga dedicada al mundo del teatro.

El bisabuelo de Luis Marcet fue don Luis Paris, director de ópera y “fundador” del Teatro Real de Madrid; de ahí que sus propios abuelos salieran cantantes de ópera y zarzuela y sus padres, consiguientemente, actores. Con unos decorados de tela (uno de “casa rica” y otro de “casa pobre”) que se mueven al pasar, el Teatro Arniches contaba con la presencia de la primerísima actriz Manolita Campos, llevando, además, en su repertorio obras como *La malquerida*, *La ciudad no es para mí*, *Guárdame el secreto*, *Lucas*, *Bajarse al moro*, *Enseñar a un sinvergüenza...* haciendo extensiva la máxima lopesca de “la manta y la pasión”.

6. Teatro Benavente. Última denominación de la carpa propiedad de la familia Romero Gaona y cuya andadura prosigue hasta nuestros días realizando numerosísimas giras por toda España y el norte de Marruecos, con un repertorio en el que figuran obras de los más variados autores, tanto nacionales como extranjeros: Frederick Knott, Alejandro Casona, Alfonso Paso, Benavente, José de Lucio, Pedro Mario Herrero... En la actualidad es gestionado por Luis Miguel y Aurora Romero, hijos de los fundadores de la Compañía Lara-Yuki.
7. Teatro Bretón. Artistas como los Moretty, Mario del Río, Amparín Abel, Pepita Gamón, Pepe Paredes o Lucy Gadea, cultivadores de la canción y el baile español o las variedades en sus más diversas manifestaciones, recorrieron la España de los años cincuenta y sesenta sin que su ardua labor fuera recordada más allá de la mera función teatral. Artistas fervorosamente aclamados en su momento y rápidamente olvidados por un público no siempre conocedor de la constante lucha diaria que presidía una vida trashumante como la llevada a cabo por estos teatros.
8. Teatro Candilejas. Propiedad de la familia Romero Gaona, inicialmente denominada como Compañía Lara-Yuki, recorrió durante varios años distintas poblaciones españolas ofreciendo en su repertorio obras fundamentalmente cómicas de autores como Antonio Paso, García Álvarez, Joaquín Abati, Arniches

- o Muñoz Seca, definiéndose como una carpa auténticamente heredera de las compañías áureas del siglo xvii.
9. Teatro Capri. A semejanza del Teatro Lido, el Olimpia o el Rex Condal, ofrecía espectáculos arrevistados con célebres estrellas del género, como Florinda Chico, *Manolo* Cal, los *Hermanos Calatrava* o las hermanas Loreto y Marta Valverde. Su andadura fue muy efímera y duró tan solo unos años, llegando a alcanzar una discreta popularidad durante el principio de los años noventa. Una de las revistas que ofreció fue *¡¡¡Mucho másss!!!*, en 1992, producida por Juan Ruiz Navarro.
 10. Teatro Chino de Antonio Encinas. Propiedad del empresario citado en el título, no se alejaba demasiado de su pariente más cercano, esto es, el Chino de Manolita Chen, surgido a su sombra y, en ocasiones, confundido con aquel. De hecho, muchos de los artistas que actuaron bajo su carpa, previamente lo hicieron en la empresa fundada por Chen Tse-Ping y viceversa. Entre ellos destacan Pola Cunard, Diomny, *Kito*, *Kelo*...
 11. Teatro Chino de Manolita Chen. El más importante y afamado portátil, que recorrió España desde finales de los años cuarenta hasta bien entrada la década de los ochenta.
Su nombre obedecía a la mujer de su propietario, Manuela Fernández Pérez, una agraciada madrileña nacida en 1927, que, tras entrar a trabajar como bailarina en el Circo Price, conoció a uno de los integrantes de la *troupe* circense Che-Kiang, Chen Tse-Ping, con el que contrajo matrimonio en 1944. Desde entonces no solo unieron sus vidas sentimentalmente, sino profesionalmente, ya que fundaron una carpa ambulante en la que incluían toda clase de géneros: flamenco, copla, circo, parodistas, humoristas, imitadores... De entre los artistas que pasaron su arte bajo su estructura metálica sobresalieron Marifé de Triana, Juanito Valderrama, Dolores Abril, *Rafael Farina*, *El Príncipe Gitano*, *Perlita de Huelva*, *Las Paquiras*, los *Hermanos Calatrava*, Fernando Estesó, Andrés Pajares, etcétera.
 12. Teatro-Cine Farrusini. El nombre de este teatro hacía referencia a su propietario, un empresario italiano de espectáculos

ambulantes muy popular a comienzos de siglo, y que solía recorrer las ferias y fiestas de ciudades y poblaciones con sus fascinantes variedades. Su teatro solía instalarse en la calle San Miguel de Zaragoza en un destartalado solar, donde ofrecía, junto a diversas estrellas de la canción y variedades atrevidas, algunos filmes mudos explicados por un hombre que solía comentar las incidencias de las películas.

13. Teatro-Circo Atenas. Otra carpa ambulante que fue dirigida por Juan Álvarez Donaldson, descendiente de artistas circenses de origen anglo-español, ofreciendo bajo su lona múltiples atracciones. Durante muchos años estuvo en ruta por las islas Canarias.
14. Teatro-Circo Cirujeda. Este entrañable palacio de madera y lona hizo las delicias de múltiples niños, que acudían atraídos, indudablemente, por los payasos que solían animar al público delante de su fachada. Como muchos otros teatros portátiles, combinaba las variedades (baile, cante y humoristas, preferentemente) con todas las artes circenses: equilibristas, contorsionistas, malabaristas, funambulistas, trapecistas, magos, payasos...
15. Teatro-Circo Estambul. Otro teatro que combinaba atracciones circenses con variedades, que incluían desde el flamenco hasta la copla con artistas como *El Niño de Huelin* o Carmen Cortés. Instalado en el Pasillo de Santo Domingo, Málaga, su andadura fue tan efímera como muchos otros teatros portátiles de su época.
16. Teatro-Circo Francis. Recorrió durante algunos años las más célebres plazas españolas mostrando un espectáculo en "technicolor" compuesto de altas variedades con circo arrevistado y cante flamenco. De entre los artistas que trabajaron bajo su carpa sobresalieron Piedad de Cádiz, Pepita García, *Angelito*, *El Niño de Almendralejo* o los payasos *Paquín*, *Dorito* y *Teo*, entre otros muchos.
17. Teatro-Circo Hermanos Segura. Con unas atracciones más circenses que arrevistadas, el presente teatro portátil

estructuraba sus espectáculos con la presencia de canciones, bailes, payasos, alambristas, parodistas, contorsionistas, cante flamenco, baile español y *sketches* de corte humorístico. Recorrió España para presentar a artistas como Carmiña de Levante y su conjunto de Arte Español; los hermanos Moreno en el apartado de canción melódica; Perlita de África, “La Muñeca de la Canción”; Paquito Segura, “malabarista sobre pedestal”; Mary Soriano, “La Simpatía hecha Canción”; Syllivan, “temerario trapecista”; Carmina Olivares, “genial maquetista”; Anita de Málaga, “belleza circense”; *Pepón*, “genial humorista”; *Joselito*, “formidable equilibrista”, entre otros. Las funciones que ofrecía combinaban el circo y las variedades; no obstante, los hermanos propietarios del teatro procedían del mundo de la carpa y solían intervenir en algunos *sketches* cómicos, o bien, tocaban el saxofón, el acordeón o la guitarra como payasos.

18. Teatro-Circo Holanda. Alcanzó su esplendor durante los años sesenta del siglo pasado con los Espectáculos Carasso-Moretty, al unirse el astro de la canción Jorge Carasso, “La Voz de Oro”, con el popular dúo cómico Los Moretty. Entre las atracciones que solía ofrecer destacaban las de la “sugestiva *supervedette*” Carmen Climent, los conjuntos orquestales de Alberto Martínez y sus Muchachos u Octavio Ferrer y sus Muchachos, los malabaristas Mery and Richard, la formidable pareja de baile Carmen y Antonio, las cantantes Aurorita Cardiel, Lolita Madrigal o Lolita de Málaga; Finita Lozano, “exquisita artista de la canción moderna” o la bailarina Aurorita Sanz, entre otros, en espectáculos como *Ven a verme* (*¡Estoy como nunca!*) (1965), *Lección de twist* (1965) o *Las chicas de la Yenka* (1965). Con el tiempo pasaría a denominarse Teatro-Circo Imperial de Holanda, para, finalmente, desaparecer de sus espectáculos las atracciones circenses y ver una última etapa de su trayectoria como Teatro Imperial de Holanda.
19. Teatro Club. Segunda denominación que poseyó el Teatro Candilejas, ya avanzados los años, propiedad de la familia Romero Gaona.

20. Teatro Lido. “El más grande y moderno teatro desmontable de Europa”, fue el resultado de la reconversión que poseyó el popular Radio Teatro. Bastante más grande y elegante en las formas y en la selección de artistas que aquel, bajo su lona trabajaron, entre otros, Lilian de Celis, Rubén García, Tony Garsan, *Arévalo*, Fernando Esteso, Beatriz Carvajal, *Manolo Cal*, *Manolo de Vega*, *Bigote Arrochet*, *Martes y Risa*, Tony Antonio, *Kito*, Les Kalbris y sus increíbles saltos mortales, despampanantes *ballets* de bellísimas chicas en espectáculos como *Te vas a poner morao* (1979), *La risa por delante* (1990) o *Cacao cachondeao* (1991), etcétera. Célebres fueron las invitaciones de papel que solía repartir entre el público de cualquier feria o fiesta, para descontar, bien en silla, bien en grada, un porcentaje del total de la entrada. Una de las *vedettes* más célebres que lo capitaneó fue Mary Mistral, una habitual de El Molino barcelonés, que inmediatamente se “metía” al público en el bolsillo a las primeras de cambio.
21. Teatro Maylui. Heredado de sus padres, su actual director y propietario, el vallisoletano Luis San José, aún continúa su andadura teatral recorriendo las comunidades de Castilla y León, Asturias, País Vasco o Cantabria en su incesante deseo de llevar el teatro a las más recónditas poblaciones españolas.
22. Teatro Montecarlo. Cosechó su época más fecunda durante los años cincuenta con espectáculos como *Caravana de arte* (1959); ofrecía toda clase de modalidades de cante y baile con artistas como Pepe Luis Almenara, “el Ruiseñor de Levante”; la “moderna figura de la canción española”, Mari Milagros; el humor de Los Moretty, Lita Walter, Manolo Díaz, Carmina Segarra, Adela Martí, Encarnita Torén, María de Monterrey, Amparito del Carmen, etcétera.
23. Teatro Mundial. Ofrecía artistas de talla internacional y de “arrolladora simpatía”, bailes y ritmos modernos, canciones de ayer y hoy “presentados dentro de un marco distinguido”, tal y como rezaba su publicidad. Algunas de las atracciones que

- solían llevar eran las de Ysanta, “la Supervedette más Bella que Pisa la Escena”; el trío Los Cumbia; los “selectos concertistas de acordeón” *Soly Mar*; la bailarina Pilar Santacren; *Caste Conse*, “exótica de la danza”; las cuatro hermanas Alcaide, “sugestivas y bellas declaradas reinas de la televisión” o Miguel d’Miguel y Las Infantas, “bella atracción afrocubana”, entre otras.
24. Teatro Olimpia. Sin más pretensiones que las de divertir y hacerle olvidar a sus espectadores los acuciantes problemas de la realidad que les circundaban, sus funciones no distaban mucho más de las ofrecidas por otros tantos teatros portátiles de su época.
 25. Teatro Príncipe. Su máximo atractivo consistía en poseer como cabecera de cartel a uno o varios artistas folclóricos “en horas bajas”, que rescataban algunos de sus grandes éxitos como *El Príncipe Gitano* o Luisa Linares, y hacía las delicias del público, a la par que ofrecía las típicas atracciones de estos teatros: malabaristas, humoristas, bailarinas, etcétera.
 26. Teatro Rex Condal. Ofrecía espectáculos de revista con la tipología de artistas típicas del género como una o dos *supervedettes*, galán cantante, cómicos afeminados, vicetiples... Durante años fue una habitual de este teatro la *vedette* Mary Santander, quien solía conectarse muy bien con el público y no solo por su físico, sino también por la desbordante simpatía que la caracterizaba.
 27. Teatro Scala Monumental. Esta carpa tuvo como principal estrella a la *vedette* Bárbara Rey, acompañada por otras como Melissa, así como humoristas y cómicos, entre los que cabe citar a *Manolo Cal* y *Arévalo*, en espectáculos de corte frívolo como el denominado *Una noche... Bárbara*. Su andadura fue muy efímera, ya que hemos podido ubicarlo en la década de los años ochenta, perdiendo su pista a finales de la misma.
 28. Teatro Talía. Otro coliseo ambulante que recorrió buena parte de nuestra orografía nacional llevando múltiples obras en su repertorio, tanto cómicas, las más frecuentes, como dramáticas.

Referencias

- Amorós, Andrés y José M^a. Díez Borque (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1915-1922). *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*. Madrid: R. Schevill y A. Bonilla.
- Diago, Manuel (1990). “Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional”. *Criticón* (50): 41-65.
- Fernández Montesinos, Ángel (2008). *El teatro que yo he vivido. Memorias dialogadas de un director de escena*. Madrid: ADE Teatro.
- García Ferrón, Eva (1996). “El teatro en Alicante entre 1996 y 1993”. Tesis de Doctorado. Universidad de Alicante.
- Montijano Ruiz, Juan José (2010). “Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)”. Tesis de Doctorado. Universidad de Granada.
- (2011). *De la carreta a la carpa. Apuntes sobre los teatros ambulantes de variedades en España*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- (2012a). *Manolita Chen y su Teatro Chino: “¡Piernas, mujeres y cómicos para todos ustedes, simpático público!”*. Almería: Círculo Rojo.
- (2012b). *Manolita Chen y su Teatro Chino: “¿Te mido la temperatura, chato?”*, 2 tomos. Almería: Círculo Rojo.
- Ródenas Cerdá, Juan (2011). “La revista y su presencia en el Teatro Principal de Alicante (1941-1975)”. Tesina de Doctorado. Universidad de Valencia.
- Rojas y Villandrando, Agustín de (1973). *El viaje entretenido*. Madrid: Ferni.
- Sotomayor, M^a Victoria (1998). *Teatro, público y poder. La última obra teatral de Carlos Arniches*. Madrid: Ediciones de la Torre.