

# CADMO

---

REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA  
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

34



CENTRO DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA  
2025



**CADMO**

REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA  
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY



**CADMO**  
REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA  
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

**34**

Editor Principal | Editor-in-chief  
Nuno Simões Rodrigues



Centro de História da Universidade de Lisboa

2025



**CADMO**  
REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA  
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

**Editor Principal | Editor-in-chief**

Nuno Simões Rodrigues

**Editores Adjuntos | Co-editors**

Agnès García-Ventura (Universitat Autònoma de Barcelona), Breno Batistin Sebastiani (Universidade de São Paulo), Maria de Fátima Rosa (Universidade de Lisboa), Rogério Sousa (Universidade de Lisboa).

**Assistentes de Edição | Editorial Assistants**

Catarina Madeira, Joana Pinto Salvador Costa, Matilde Frias Costa

**Revisão Editorial | Copy-Editing**

Catarina Madeira, Joana Pinto Salvador Costa, Matilde Frias Costa

**Investigadores História Antiga | Ancient History Researchers**

Bruno Marques dos Santos, Martim Aires Horta, Violeta D'Aguiar

**Redacção | Redactional Committee**

Abraham I. Fernández Pichel (Universidade de Lisboa), Agnès García-Ventura (Universitat Autònoma de Barcelona), Ana Catarina Almeida (Universidade de Lisboa), Armando Norte (Universidade de Coimbra), Breno Batistin Sebastiani (Universidade de São Paulo), Cláudia Teixeira (Universidade de Évora), Elisa Sousa Muccioli (Universidade de Lisboa), Francisco Borrego Gallardo (Universidad Autónoma de Madrid), Francisco Gomes (Universidade de Lisboa), José das Candeias Sales (Universidade Aberta), João Paulo Galhano (Universidade de Lisboa), Maria Ana Valdez (Universidade de Lisboa), Maria de Fátima Rosa (Universidade de Lisboa), Nelson Ferreira (Universidade de Coimbra), Nuno Simões Rodrigues (Universidade de Lisboa), Rogério Sousa (Universidade de Lisboa), Saana Svärd (University of Helsinki), Susan Deacy (University of Bristol), Suzana Schwartz (Universidade de São Paulo), Telo Ferreira Canhão (Universidade de Lisboa)

**Comissão Científica | Editorial and Scientific Board**

Amílcar Guerra (Universidade de Lisboa), Antonio Loprieno (Jacobs University Bremen), Delfim Leão (Universidade de Coimbra), Eva Cantarella (Univeristà degli Studi di Milano), Giulia Sissa, (University of California, Los Angeles), John J. Collins (Yale University), Johan Konings (Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia de Belo Horizonte), José Augusto Ramos (Universidade de Lisboa), José Manuel Roldán Hervás (Universidad Complutense de Madrid), José Ribeiro Ferreira (Universidade de Coimbra), Juan Pablo Vita (Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Madrid), Judith P. Hallett (University of Maryland), Julio Trebolle (Universidad Complutense de Madrid), Ken Dowden (University of Birmingham), Lloyd Llewellyn-Jones (Cardiff University), Luís Manuel de Araújo (Universidade de Lisboa), Maria Cristina de Sousa Pimentel (Universidade de Lisboa), Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra), Marta González González (Universidad de Málaga), Monica Silveira Cyrino (University of New Mexico), Sandra Boehringer (Université de Strasbourg).

**Conselho de Arbitragem para o presente número | Peer reviewers for the current issue**

Abraham I. Fernández Pichel (Universidade de Lisboa), Guilherme Borges Pires (Universidade Nova de Lisboa), Isabel Araújo Branco (Universidade Nova de Lisboa), Isabel Gomes de Almeida (Universidade Nova de Lisboa), José Carlos Quaresma (Universidade Nova de Lisboa), José das Candeias Sales (Universidade Aberta), Katia Maria Paim Pozzer (Universidade Federal de Rio Grande do Sul), Marcel Paiva do Monte (Universidade Nova de Lisboa), Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra), Nelson Ferreira (Universidade de Coimbra), Rodrigo Banha da Silva (Universidade Nova de Lisboa).

**Editora | Publisher**

Centro de História da Universidade de Lisboa | 2025

**Concepção Gráfica | Graphic Design**

Bruno Fernandes

Periodicidade: Anual



ISSN: 0871-9527

eISSN: 2183-7937

Depósito Legal: 54539/92

Tiragem: 150 exemplares

P. V. P.: €15.00

**Cadmo - Revista de História Antiga | Journal for Ancient History**

Centro de História da Universidade de Lisboa | Centre for History of the University of Lisbon

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | School of Arts and Humanities of the University of Lisbon

Cidade Universitária - Alameda da Universidade, 1600 - 214 LISBOA / PORTUGAL

Tel.: (+351) 21 792 00 00 (Extension: 11610) | Fax: (+351) 21 796 00 63

cadmo.journal@letras.ulisboa.pt | <https://cadmo.letras.ulisboa.pt>



This work is financed by national funds through FCT – Foundation for Science and Technology, I.P. in the scope of the project UID/4311/2025. Centre for History of the University of Lisbon. DOI: <https://doi.org/10.54499/UID/04311/2025>.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

# SUMÁRIO

## TABLE OF CONTENTS

### 07 AUTORES CONVIDADOS

*GUEST ESSAYS*

- 09 EL USO MODERNO DEL TEATRO ROMANO DE MÁLAGA:  
*PERIODIZACIÓN Y APROXIMACIÓN DRAMÁTICA DE LOS FESTIVALES (1959-1987)*  
Vasileios Balaskas

### 25 ESTUDOS

*ARTICLES*

- 27 “ONDE ESTÁ A PRINCESA DA CIDADE?”  
Uma Análise Comparativa entre uma Eršema a Bau e as Lamentações  
pelas Cidades  
“WHERE IS THE PRINCESS OF THE CITY?”  
*A Comparative Analysis between an Eršema to Bau and the City Lamentations*  
Gustavo Fernandes Pedroso
- 47 AUTORIDADE FEMININA NA PRÁTICA DE CURA NA ANTIGA ÁSIA OCIDENTAL:  
O caso da “Mulher Sábia” nos textos mágico-medicinais hititas  
(séculos XIV-XIII a.C.)  
*FEMALE AUTHORITY IN HEALING PRACTICES IN ANCIENT WESTERN ASIA:  
The case of the “Wise Woman” in Hittite magical-medical texts  
(14th–13th Centuries BCE)*  
Ana Satiro
- 71 BINARISMO Y FLUIDEZ SEXUAL DEL CREADOR EN LA DECORACIÓN DE  
LA FACHADA PTOLEMAICA DEL TEMPLO DE ESNA (ESNA VARIA 2)  
*BINARISM AND SEXUAL FLUIDITY OF THE CREATOR IN THE DECORATION OF THE  
PTOLEMAIC FAÇADE OF THE TEMPLE OF ESNA (ESNA VARIA 2)*  
Abraham I. Fernández Pichel
- 93 METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE STUDY OF ARCHITECTURAL  
MONUMENTS OF ANTIQUITY IN THE WORLD HISTORIOGRAPHY  
Tatiana V. Portnova

111 NOTAS SOBRE UM PROJECTO DE COMUNICAÇÃO DE CIÊNCIA:  
O caso do podcast Três Egiptólogos entram num Bar  
*NOTES ON A SCIENTIFIC DISSEMINATION PROJECT:  
The Três Egiptólogos entram num bar podcast*  
Inês Torres, Guilherme Borges Pires & Luiza Osorio G. Silva

**153 NOTAS E COMENTÁRIOS**

*COMMENTS AND ESSAYS*

**163 RECENSÕES**

*REVIEWS*

**285 IN MEMORIAM**

**293 POLÍTICAS EDITORIAIS E NORMAS DE SUBMISSÃO**

*JOURNAL POLICIES AND STYLE GUIDELINES*



**AUTORES CONVIDADOS**  
GUEST ESSAYS

# EL USO MODERNO DEL TEATRO ROMANO DE MÁLAGA:

## PERIODIZACIÓN Y APROXIMACIÓN DRAMÁTICA DE LOS FESTIVALES (1959-1987)<sup>1</sup>

Vasileios Balaskas

Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad de Málaga  
v.balaskas@uma.es |  <https://orcid.org/0000-0003-2537-0414>

**Abstract:** The discovery of the Roman theatre of Malaga in 1951 sparked a major cultural revival that culminated in the *Graeco-Roman Theatre Festival of Málaga*. Led by Ángeles Rubio-Argüelles, the festival turned the monument into a vibrant local stage where classical tragedies and comedies mingled with modern adaptations. Over nearly three decades, productions mirrored both Málaga's artistic life and the political realities of Franco's dictatorship and Spain's democratic transition. Despite technical limitations and bureaucratic conflicts, the festival became a regional landmark, premiering rare plays and fostering dialogue between antiquity and modern artistic production. After Rubio-Argüelles's death, the city's international festival took over and the Roman theatre no longer served as its main venue, marking a new era of professionalization and international collaboration.

**Keywords:** Roman Theatre of Malaga; Graeco-Roman Festival; Ángeles Rubio-Argüelles; Classical Drama; Spanish Theatre; Classical Reception; Local Heritage.

**Resumen:** El descubrimiento del teatro romano de Málaga en 1951 impulsó un importante movimiento cultural que culminó con el *Festival de Teatro Greco-latino de Málaga*. Dirigido por Ángeles Rubio-Argüelles, el festival transformó el monumento en un espacio local activo, combinando tragedias y comedias clásicas con adaptaciones modernas. A lo largo de casi tres décadas, las producciones reflejaron tanto la vida cultural local como las realidades políticas del franquismo y de la transición democrática. Aunque marcado por limitaciones técnicas y conflictos burocráticos, el festival fue un referente teatral regional que introdujo obras inéditas y promovió el diálogo entre la antigüedad y la producción artística moderna. Con la muerte de Rubio-Argüelles y el auge del festival internacional dirigido por el Ayuntamiento y el teatro romano dejó de ser sede principal, consolidando una nueva etapa más profesional y abierta a corrientes internacionales.

**Palabras clave:** Teatro romano de Málaga; Festival Greco-latino; Ángeles Rubio-Argüelles; Drama clásico; Teatro español; Recepción clásica; Patrimonio local.

---

<sup>1</sup> Este artículo se publicó en el marco del proyecto de investigación "Tradición grecolatina y patrimonio local: el descubrimiento y puesta en valor del teatro romano de Málaga (1951-1984)" financiado por la Universidad de Málaga (JA.B1-25, II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica, B.I. Ayudas para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores).

## El uso del teatro romano de Málaga en el siglo XX

El descubrimiento del teatro romano de Málaga en 1951 generó una expectación enorme sobre las posibilidades turísticas y culturales que se abrían para la ciudad. A pesar de que se encontraba debajo del, todavía en construcción, Palacio de Archivos Bibliotecas y Museos, popularmente conocido como Casa de la Cultura,<sup>2</sup> la ambición de cierta parte de intelectuales a nivel local y nacional lo consideró como un gran hallazgo equiparable al teatro de Mérida.<sup>3</sup> A la vez, se abrió un gran camino de conflictos burocráticos, políticos y sociales que no terminarían hasta mediados de la década de los noventa, cuando se derrumbó la Casa de la Cultura.

A pesar de que la impresión que dejó el uso dramático y artístico del teatro a partir de su descubrimiento apenas queda hoy en la memoria y consciencia local de la ciudad de Málaga, durante casi tres décadas, desde 1959 hasta 1987, producciones teatrales y musicales, principalmente el Festival de Teatro Greco-latino de Málaga y después el Festival Internacional de Teatro de Málaga, generaron un núcleo cultural complejo y heterogéneo, que osciló desde representaciones semiprofesionales hasta espectáculos de artistas nacionales e internacionales.

La realidad artística de la ciudad, por lo menos en los primeros años del festival, se limitaba a conciertos de música de grupos aficionados, fiestas populares que incluían espectáculos de danza, música y ópera. La producción teatral se limitaba a pequeñas compañías, sobre todo de teatro aficionado, que presentaban sus obras teatrales para un público más amplio. Por ello, la aparición de una nueva compañía que pondría en escena otro género teatral desconocido para los locales representó un desafío. El primer y más longevo festival que se celebró en el teatro romano fue el Festival de Teatro Greco-latino de Málaga, inspirado y dirigido por la aristócrata local Ángeles Rubio-Argüelles y Alessandri, quien invirtió una gran parte de su vida y su fortuna en el uso del teatro romano, a través de su compañía ARA.

El festival empezó como una iniciativa local para redescubrir artísticamente el teatro antiguo, su único espacio teatral. Rubio-Argüelles aprovechó su posición

---

2 Casamar 1963; Camacho Martínez et Morente del Monte 1989.

3 Corrales 2007, 58-64; 2010.

y sus vínculos políticos para recibir financiación local y estatal, aunque solo para un periodo determinado. Además, la adquisición de un teatro cerrado, donde representaba otros espectáculos, la presencia de una compañía teatral con cierta estructura interna y la regularidad en la puesta en escena de obras teatrales en el teatro romano le dio la oportunidad de crear una tradición artística bastante distinguida que, a pesar de obstáculos como la limitación escénica del teatro romano y el estatus semiprofesional de la compañía, tuvo un impacto local y regional bastante amplio.

Salvo pocas excepciones, la compañía ARA de Rubio-Argüelles fue la única que participó en el festival hasta los años 80. Esta realidad cultural convirtió el uso del espacio público en un privilegio exclusivo de una compañía que se lo apropió sistemáticamente del teatro romano.

El festival fue una iniciativa que puso de manifiesto las contradicciones de la gestión del monumento por la administración local y la iniciativa privada dentro de la dictadura franquista y los primeros años de la transición. A pesar del un supuesto carácter independiente y anticonformista que quiso presentar Rubio-Argüelles, el festival, desempeñó un papel ideológico y de legitimación del régimen.<sup>4</sup> La dirección de Rubio-Argüelles se inscribía a menudo en el sistema de relaciones de poder y clientelismo bajo el paraguas sociopolítico de la dictadura, que incluía agentes privados, locales y nacionales, e instituciones que influían drásticamente en el curso de los festivales.<sup>5</sup> Rubio-Argüelles se sumaba al interés del régimen, contribuyendo a preservar diferencias sociales y de clase en beneficio de una idea centralista del Estado.

## **Programación teatral de los festivales (1959-1987)**

A pesar de que la periodización arbitraria de un evento puede tergiversar su realidad sociocultural, llegando a seccionar un conjunto de manera injustificada, en este artículo se emplea una división periódica del festival para enfocar

---

4 Balaskas 2025.

5 Torán Marín 2015, 63-64; Burguera Nadal 2022, 1-7.

en las relaciones dinámicas que surgieron en períodos concretos y que tuvieron un impacto fundamental en la percepción de este por su organización y por el público. Reconociendo esta concepción de la periodización, se defiende que dicha división en etapas más o menos concretas ofrece un marco transparente que permite reconocer cambios, relaciones de poder, tendencias culturales y artísticas. En concreto, en este caso de estudio, se pueden apreciar la evolución y alteración de tendencias que siguieron los cambios artísticos, teatrales, culturales y sociopolíticos de la época.

La percepción generalizada del festival desde su inicio fue que el público moderno, en concreto el de Málaga, era incapaz, especialmente por el contacto limitado con la cultura grecolatina, de entender las obras antiguas sin que estas fueran adaptadas, modernizadas o sin que los directores ofrecieran algún tipo de explicación de los sucesos anteriores de la obra o de los registros culturales de su mitología.<sup>6</sup> Por ello, gran parte de las obras representadas en el teatro romano de Málaga fueron adaptaciones que a menudo omitían, añadían y transformaban escenas, frases, personajes y la trama.

#### *Primera etapa 1959-1966*

Durante esta primera etapa, el festival obtuvo financiación del ayuntamiento y desde una iniciativa muy limitada del primer año, llegó a tener quizás su máxima expansión (aunque faltan datos exactos) bajo la dirección de Rubio-Argüelles. Lo que caracterizó estos años fue una producción limitada de espectáculos, los cuales, casi en su totalidad, fueron versiones de dramas grecolatinos escritas por el escritor y periodista Alfredo Marquerié. Además, en la gran mayoría de las producciones, fue Humberto Pérez de la Ossa quien asumió la dirección. Solo en una ocasión, en *Fedra* de 1965 el director fue Salvador Salazar. De las diecisiete producciones de este período, dieciséis fueron dramas clásicos grecolatinos y solo una, en 1964, una obra moderna. Las comedias fueron las más populares con diez producciones: seis de comediógrafos griegos (Aristófanes y una producción de Menandro) y cuatro de Terencio y Plauto.

---

6 *Diario Sur* 1976, 19 de agosto, 5.

El inicio del festival se hizo con *Las nubes* de Aristófanes el 23 de julio de 1959, un acontecimiento que la prensa local caracterizó como histórico para el patrimonio arqueológico y artístico de la ciudad.<sup>7</sup> Fue una modesta reutilización del teatro, en un espacio todavía muy reducido, con la Casa de la Cultura formando parte del escenario y la puesta en escena “sobre la bóveda del parodoi del teatro”.<sup>8</sup>

A pesar de las dificultades, la percepción idealizada de la iniciativa marcó una respuesta creativa de la prensa, que teatralizó el evento del uso artístico del teatro, resucitando las piedras del monumento como si fuesen partes orgánicas de la representación, excitadas de ver de nuevo la luz después de siglos bajo tierra.<sup>9</sup> *Diario Sur* aplaudió la representación afirmando que “Marquerié ha hecho una versión de ‘Las Nubes’ muy acomodada al aire escénico actual, seguida la acción, limpió el diálogo de ciertas crudezas, pero sin quitarle su gracia, su intención y su picaresca filosofía”.<sup>10</sup>

En 1960 y 1961, se eligieron *Formión* de Terencio y *El Dyskolos* de Menandro, ambos estrenos nacionales en versión de Marquerié, siguiendo la tradición establecida en la primera producción. La prensa presentó una realidad eufórica, con un público numeroso que aplaudía con satisfacción la excelente representación.<sup>11</sup> Para la puesta en escena de 1961 el *Diario Sur* comentaba que el festival traía “toda la sal de Grecia en la Málaga de Roma”.<sup>12</sup> La innovación que conllevaba la producción de *El Dyskolos* es significativa, considerando que la obra se redescubrió en un manuscrito en 1952 y no se publicó hasta 1958, tres años antes de su producción en Málaga. Un análisis de la obra de Menandro y sus personajes lo hizo el propio Marquerié en *ABC Madrid*, poco antes del estreno, para familiarizar el público con el comediógrafo.<sup>13</sup>

La cuarta sesión del festival, en 1962, en la que se adoptó el nombre del evento por primera vez, se introdujo la primera tragedia, *Medea*. Esta elección

---

7 *Diario Sur* 1959, 21 de julio, 3 y 13; Vázquez Otero 1959.

8 Romero 2001, 97.

9 *Diario Sur* 1959, 21 de julio, 3 y 13.

10 *Diario Sur* 1959, 24 de julio, 4.

11 *Diario Sur* 1960, 16 de julio, 4; 2 de julio, 4 y 8. El conocimiento limitado de la tradición literaria clásica, por parte de la prensa local se ve a la hora de describir la pieza teatral, caracterizándola como “la farsa” (2 de julio, 8).

12 *Diario Sur* 1961, 25 de junio, 4.

13 *Diario Sur* 1961, 15 de junio, 17.

siguió una larga tradición de representaciones de la obra en España.<sup>14</sup> Además, se llevó a escena *Los gemelos* de Plauto. Mientras avanzaba la intervención arqueológica en el teatro, se podía utilizar una mayor parte de este y acoger a un público más amplio,<sup>15</sup> aunque mucho menos que la impensable cifra de 6.000 espectadores que erróneamente recoge *ABC Madrid*.<sup>16</sup>

En 1963, aparte de la repetición de *Los gemelos*, tenemos otra obra célebre con gran significado en España, *La Orestíada*. Puesta en escena en el festival de Mérida en 1959 y 1960, la obra había tenido una gran repercusión desde entonces. Eligiendo una pieza con la que el público nacional estaba familiarizado, Marquerié, consiguió atrapar el público malagueño, recibiendo el elogio de la prensa local.<sup>17</sup> En la puesta en escena de *Ajax* de Sófocles se elogia la presencia del alcalde de Málaga, Francisco García Graná, quien fue aplaudido por el público; no obstante, se mencionó el tráfico de la calle Alcazabilla, detrás del teatro, que obstaculizó la acústica de la obra.<sup>18</sup>

El año siguiente fue aquel en el que el festival de Málaga participó en los Festivales de España, la red de festivales organizada, controlada y financiada por fondos públicos.<sup>19</sup> En ese año, se celebró lo que la dictadura denominó “25 Años de Paz”, con motivo del veinticinco aniversario desde la victoria de las fuerzas nacionalistas en la guerra civil y el establecimiento del régimen dictatorial de Francisco Franco. En esta peculiar circunstancia, asistió al festival el embajador de Irlanda para presenciar la puesta en escena de la obra *Deirdre de los pesares* (*Deirdre of the Sorrows*) del dramaturgo irlandés John Millington Synge, también en versión de Alfredo Marquerié. La crítica teatral ensalzó la obra, aunque no omitió mencionar que la heroína de Synge “está lejos de poseer la grandeza épica (casi viril) de las heroínas griegas” y que el decorado fue de mala calidad.<sup>20</sup> Las otras tres producciones fueron comedias de Aristófanes (una de ellas la repetición de la obra que inauguró el festival en 1959, *Las nubes*). La celebración del festival de

---

14 Baldwin 2022, 1-30.

15 Romero 2001; Fernández-Baca et Tejedor Cabrera 2007.

16 *ABC Madrid* 1962, 6 de julio, 9.

17 *Diario Sur* 1963, 20 de julio, 5.

18 *Diario Sur* 1963, 21 de julio, 5.

19 Ferrer Cayón 2016.

20 *Diario Sur* 1964, 15 de julio, 18 y 20.

ese año llegó también a la prensa nacional.<sup>21</sup> Por primera vez, dos de las comedias griegas fueron adaptaciones de otros autores, *Lisístrata* de Rubio-Argüelles y *Pluto* de Luis Miguel Méndez. La escenificación de las comedias, el aprovechamiento del escenario y la vestimenta recibieron críticas al ser poco sofisticadas y creativas.<sup>22</sup> En *Lisístrata*, la prensa local se limitó a criticar la naturaleza de la mujer, lo que, según el autor, impidió al director presentar una obra de calidad. En el artículo se repitieron estereotipos misóginos y se alabó la belleza de las actrices al detrimento de su calidad artística.<sup>23</sup>

Los otros dos años de esta primera etapa reciclaron temas y orientación ya probadas en los primeros años con mayor éxito. Aparte de *Ifigenia* de Eurípides y *La paz* de Aristófanes, en 1965 se homenajeó el XIX centenario de la muerte de Séneca con la puesta en escena de su tragedia *Fedra*.<sup>24</sup> Con *El fanfarón* de Plauto y la repetición de *La Orestíada* de Esquilo, en 1966, el festival alcanzó quizás a su mayor éxito, con elogios de la prensa y una asistencia ciudadana muy amplia en el reducido escenario del teatro romano.<sup>25</sup>

### *Segunda etapa 1967-1981*

A partir del ciclo teatral de 1967, se puede constatar un cambio de orientación y percepción del espectáculo en el festival. A nivel social, Rubio-Argüelles mantuvo una disputa constante con el nuevo alcalde de Málaga, Antonio Gutiérrez Mata, desde la toma de posesión de este en septiembre de 1966.<sup>26</sup> A pesar de ello, los primeros tres años, 1967, 1968 y 1969 se observa un aumento considerable de número de obras producidas y representadas en el teatro, que fueron seis, cinco y seis, respectivamente. Ampliando la percepción de lo clásico, desde 1967 varias de las producciones representadas fueron obras modernas, habitualmente con temas relacionados con la antigüedad grecolatina.

21 *ABC Madrid* 1964, 22 de julio, 12; 31 de julio, 10.

22 *Diario Sur* 1964, 17 de julio, s.n.

23 *Diario Sur* 1964, 17 de julio, 16.

24 *Diario Sur* 1965, 17 de julio, 5.

25 *Diario Sur* 1966, 19 de julio, 4; 20 de julio, 10.

26 Uno de los principales motivos de disputa fue la Casa de la Cultura, que, para una parte de la población local, incluida Rubio-Argüelles, debía ser demolida, algo que las autoridades municipales negaron, provocando tensiones que tuvieron un impacto significativo en el transcurso cultural del Festival.

Este fenómeno sigue de cerca la tradición del Festival de Mérida, que desde 1957 y más regularmente desde 1961 empezó a incluir semejantes obras en su programación. En Mérida encontramos *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes (1961), *Calígula* de Albert Camus (1963), *Eulalia* de José María Saussol (1964), *Julio César* de William Shakespeare (1964), *Rómulo el grande* de Durrenmatt (1965), *Julio César en Egipto*, ópera de Haendel (1966) y *La Atlántida* de Manuel de Falla y Ernesto Halffter (1966), algunas de ellas representadas más tarde también en Málaga por otros directores. La adaptación de estas obras para el público español funcionó como una forma de acercar el mundo grecolatino desde una fuente más moderna, actualizando los espacios antiguos con temas actuales.

En el caso del festival de Málaga, en 1967 se eligieron *Edipo abandonado* de José L. López Cid, *Antígona* de Jean Anouilh y *Roma se divierte* de José Juan Cadenas, obras que completaron la programación junto con dos repeticiones de dramas clásicos, *Ifigenia* de Eurípides y *Lisístrata* de Aristófanes y una comedia nueva, *El mercader* de Plauto. Sobre la opereta *Roma se divierte*, leemos en *ABC Madrid* “disculpándose la organizadora de incrustar este ‘divertimiento’ en el Festival, lo que ella misma considera atrevimiento, del que no pudo sustraerse por la gracia y agradables melodías de la opereta”.<sup>27</sup> Este año, por primera vez, se incluyeron obras de otra compañía, el Grupo Valle-Inclán de Orense. Con su *Edipo abandonado* y *Antígona* se ofreció una aproximación distinta a la saga tebana en comparación con la tradición teatral de la compañía ARA.

La mezcla entre tragedia y comedia y entre lo antiguo y lo contemporáneo continuó en 1968. Dos producciones anteriores, *Medea* y *Ajax* se completaron con *El persa* de Plauto y dos obras posteriores, *No habrá guerra de Troya* de Jean Giraudoux y *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare. Ese año se notan las primeras consecuencias de la disputa de la directora con las autoridades. La concesión del teatro se autorizó tarde, por lo que se pospuso la inauguración de festival unos días.<sup>28</sup> A pesar de ello, todas las obras fueron aplaudidas por la prensa local, que

27 *ABC Madrid* 1967, 25 de julio, 52.

28 Palomo Tobío 2016, 170.

eligió apoyar a Rubio-Argüelles, sugiriéndole que “no se deje vencer por los obstáculos, las dificultades y, lo que es peor, por la indiferencia de algunos”.<sup>29</sup>

El 1969 el ciclo de festival incluyó la repetición de solo una obra, *Fedra* de Séneca (con innovaciones) en una programación que duró unos catorce días. Las demás producciones fueron una mezcla de géneros. Como novedad, por primera vez, estuvo ausente el director principal de casi todas las obras anteriores, Huberto Pérez de la Ossa. La audiencia de ese año se disminuyó y hubo reacciones negativas por parte del público, sobre todo en la obra *Macbeth* de Shakespeare.<sup>30</sup>

Desde 1970 y hasta el fin de la dictadura el número de obras producidas en el festival se redujo de nuevo y osciló entre dos y tres, con un total de quince obras en todo ese periodo. Entre ellas, casi la mitad, siete, fueron obras modernas con tema clásico y ocho obras de autores griegos o latinos.

La puesta en escena de la obra *Lex Flavia Malacitana*, en 1970, escrita y dirigida por la propia Rubio-Argüelles, empeoró drásticamente su relación con el ayuntamiento, ya que la obra era una sátira contra los concejales del Ayuntamiento y su incapacidad, según la directora, para resolver el problema de la Casa de la Cultura. La comedia incluía comentarios satíricos y críticas que molestaron las autoridades locales.

En 1971, la obra *Anfitrión 38* de Jean Giraudoux, a pesar del éxito del primer día,<sup>31</sup> sufrió censura, porque el director añadió partes que habían sido censuradas en la solicitud inicial de la obra al Ministerio.<sup>32</sup> La otra obra elegida, que inauguró ese año el festival fue *Tiestes* de Séneca, en versión de José María Pemán. Otra producción de la obra se había puesto en escena en el festival de Mérida en 1956, con una relación identitaria profunda por el origen cordobés de Séneca. Esto mismo se refleja en el *Diario Sur*, que afirma que *Tiestes* es “como rendir homenaje al autor y teatro españoles en la obra de un español universal” y que es “en el teatro latino, más que una leyenda o un simple drama palaciego.”<sup>33</sup>

---

29 *Diario Sur* 1968, 25 de julio, 20.

30 *Diario Sur* 1969, 16 de julio, 37; 23 de julio, 45.

31 *Diario Sur* 1971, 15 de julio, 32.

32 Puesto que los organizadores debían enviar el texto previamente al Ministerio, donde se examinaba y se devolvía con una serie de cambios, según la opinión del censor que seguía las pautas establecidas, como no se siguieron las correcciones, la representación se canceló el segundo día (Romero 2001, 100).

33 *Diario Sur* 1971, 13 de julio, 24.

Una vez más, el ruido de los vehículos de la carretera detrás del teatro provocó obstáculos en el seguimiento de las obras.

Para los años 1972 y 1973 se conserva poca información sobre las obras representadas. Sabemos que los problemas escénicos y políticos se consolidaron a tal punto que las autoridades municipales no permitieron el uso de electricidad en el teatro, por lo que las puestas en escena se realizaron con velas. Dos de las obras representadas también se habían visto anteriormente en Mérida en otras producciones: *Edipo rey* de Sofocles y *Rómulo el grande* de Durrenmatt. El 1972 fue, además, el último año que se usó una versión de Marquerie, puesto que, después de su muerte en 1974, sus adaptaciones no volvieron a aparecer en el festival.

En el ciclo de 1974 se produjeron problemas con la policía a raíz de *Arquitectura del Silencio* de Pedro Vicente Cabrera Ganoza debido a su mensaje político. Con el paso de los años, la figura del antiguo actor, Oscar Romero, empezó a adquirir mayor relevancia, hasta el punto de dirigir obras completas y poner en escena versiones propias de piezas clásicas. Este fue el caso de *Las tesmoforias* y *Las aves* de Aristófanes representadas en 1974 y 1975 respectivamente. Los objetivos didácticos de los organizadores en estos años se describen con bastante claridad en la siguiente frase de *Diario Sur* que afirmaba que el festival trataba “de llevar al malagueño de hoy la riqueza cultural y filosófica...de este testimonio cultural de la lejana cultura griega”.<sup>34</sup>

Con la transición, nuevos grupos teatrales iniciaron la apertura hacia propuestas estéticas innovadoras que posibilitaron el desarrollo de nuevas corrientes y tendencias en el teatro malagueño. A la vez, se inició el proceso de profesionalización de las compañías teatrales de la ciudad, algo que sobrepasó las posibilidades de ARA. Los problemas empezaron a aparecer y, debido a la falta de personal en la compañía, actores y actrices de otras compañías se incorporaron a las representaciones en el teatro romano.<sup>35</sup>

En un intento de reinventarse en esa nueva etapa, la compañía ARA emprendió nuevos experimentos artísticos, como en 1976, cuando se decidió poner en escena una obra de cada autor trágico griego y una de Aristófanes. Las piezas

34 *Diario Sur* 1975, 27 de julio, 9.

35 *Diario Sur* 1975, 24 de julio, 9.

representadas fueron *Los acarnienses* de Aristófanes, *Los siete sobre Tebas* de Esquilo, *Antígona* de Sófocles y *Las troyanas* de Eurípides. Además, el tema antibelicista de estas obras resultaba muy acorde con la realidad social de España en aquel momento, apenas unos meses después de la muerte del dictador Franco y el fin de la dictadura.<sup>36</sup> Esto quiso reflejar el autor de la adaptación de *Los siete sobre Tebas*,<sup>37</sup> utilizando un lenguaje y una versión actualizada de la obra.<sup>38</sup>

La *Antígona* fue la primera de las versiones de Pemán utilizadas en ese período para las producciones de Málaga. Además, se eligieron *El cerco de Numancia* de Cervantes y *Julio Cesar* de Shakespeare, las tres presentadas anteriormente en Mérida. La popularidad de las obras y del autor y adaptador volvió a llenar el teatro durante esas puestas en escena.<sup>39</sup>

También se quiso transmitir un mensaje político a través de *Hércules en el establo de Augias* de Durrenmatt en 1977. El tema de la responsabilidad común para mejorar una sociedad dominada por una política egoísta y corrupta, que planteaba la obra, se alineó con el sentimiento popular del momento en España.<sup>40</sup> Sin embargo, la asistencia de espectadores ya se había reducido y el festival, con escasos fondos, había perdido su impulso.<sup>41</sup>

Aun así, en 1978 se celebró el vigésimo ciclo del festival con un balance positivo. Los organizadores quisieron destacar su compromiso con la cultura en una ciudad con poca actividad teatral, la escasa ayuda económica recibida y la notable cantidad de espectáculos producidos en un espacio con aforo y posibilidades limitada, a causa de la Casa de la Cultura.<sup>42</sup> Ese año se representaron *Las fenicias* de Eurípides y *Rómulo el Grande* de Durrenmatt.

En 1979 y 1980 se hizo más evidente la falta de personal en la compañía, por lo que actores y actrices de otros grupos fueron de nuevo contratados para la realización de las obras. Las producciones de esos años fueron variadas, aunque, como venía ocurriendo desde 1977, no se representó ninguna comedia. Además,

---

36 *Diario Sur* 1976, 20 de agosto, 15

37 La obra fue traducida así, en vez de *Los siete contra Tebas*.

38 *Diario Sur* 1976, 22 de agosto, 3.

39 *Diario Sur* 1980, 17 de julio, 16; *ABC Madrid* 1980, 13 de julio, 55.

40 *Diario Sur* 1977, 27 de julio, 13.

41 *Diario Sur* 1977, 29 de julio, 14; Balaskas 2025.

42 *Diario Sur* 1978, 25 de agosto, 12.

una de las dos o tres obras elegidas cada año correspondía a producciones anteriores de la compañía, algo que refleja su situación crítica.

### *Tercera etapa 1981-1987*

Desde 1981 la realización del festival cambió por completo, con la Delegación Municipal de Cultura coorganizando por primera vez, junto con la compañía ARA, el vigésimo tercero ciclo. Con el regreso de la comedia al teatro, gracias a *Las tesmoforias* de Aristófanes y la repetición de *Julio Cesar* de Pemán, comenzó una nueva era en el uso del teatro romano. En los años 1982 y 1983, se produjo, además, una separación más drástica, pues se celebraron dos festivales distintos: uno organizado por la compañía ARA<sup>43</sup> y otro por el Ayuntamiento.<sup>44</sup> La diferencia de la dinámica de los dos eventos fue evidente, especialmente en el segundo año, ya que el Ayuntamiento realizó una inversión considerable en el festival.

En esos dos últimos años, la compañía ARA se limitó a producir una sola obra nueva, *La mosca ateniense*, una adaptación de la obra de Franz Arnold y Ernst Basch, *The Spanish Fly*, que se representó en ambos ciclos. La otra producción de 1982 fue, nuevamente, *Tiestes*, en versión de Pemán. En 1983 sería el último año en que la compañía ARA participó como tal, puesto que su fundadora y directora, Rubio-Argüelles, falleció unos meses después.

De esta manera, a partir de 1983, el Festival Internacional de Málaga introdujo una nueva concepción de la escena teatral. Siguiendo la tendencia artística más abierta y extrovertida del momento, atrajo artistas y compañías extranjeras de diversos géneros musicales y teatrales, y se alejó parcialmente de su carácter exclusivamente grecolatino. El primer director en esa nueva etapa del uso del teatro fue el propio Óscar Romero. Ese año, en lo que respecta al teatro clásico, se pusieron en escena la obra inaugural del festival de Rubio-Argüelles, *Las nubes*, y, de nuevo, *Antígona*. Las otras siete producciones, la mayoría extranjeras, pertenecían a géneros variados.

43 Denominados XXIV Festival de Teatro Greco-latino de Málaga en 1982 y XXV Festival de Teatro Greco-latino de Málaga en 1983.

44 Denominados I Festival Municipal de Teatro de Málaga en 1982 y I Festival Internacional de Teatro de Málaga en 1983.

A partir de 1984, la desvinculación del festival respecto al teatro grecolatino se hizo aún más evidente con la elección de nuevos escenarios, entre ellos el Cine Alameda y el recién adquirido y renovado por parte del Ayuntamiento, Teatro Cervantes.<sup>45</sup> Quizás 1986 fue uno de los más espectaculares para el teatro romano, pues se incluyeron en el programa célebres producciones, algunas también presentadas en el marco del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, que atrajeron al público malagueño. *El arbitraje* de Menandro por la compañía griega Amphi-Theatro y *Antígona* de Salvador Espriu, producida por el Festival Internacional de Mérida y la Diputación de Valencia y Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dieron un último aliento al festival.<sup>46</sup> A partir de 1988, el festival dejó de celebrarse en el teatro romano de Málaga y, desde entonces, su sede principal pasó a ser el Teatro Cervantes.

## Conclusiones

En conclusión, las producciones de los festivales de Málaga celebrados en el teatro romano introdujeron tradiciones artísticas independientes, que dialogaron tanto con otras tendencias socioculturales del momento, como la programación del festival de Mérida, como con tendencias nacionales y las realidades sociopolíticas de España y del mundo.

Aunque los espectáculos de la compañía ARA fueron unas producciones semiprofesionales, sin ánimo de alcanzar una proyección nacional, lograron mantener el interés del público durante décadas y reflejar una dinámica social que difícilmente habría existido en Málaga de otra manera. Estrenos nacionales, comedias poco representadas en España y Europa, obras españolas con temas grecolatinos y diversos géneros artísticos formaron una tradición pluralista que, a pesar de los obstáculos sociopolíticos en el uso del teatro romano, impulsó una nueva forma de hacer teatro. Todo ello constituyó, a nivel local y con menor ambición, un fenómeno comparable al de otros festivales europeos.

---

45 *ABC Madrid* 1983, 4 de septiembre, 31.

46 *ABC Madrid* 1986, 26 de julio, 67; 28 de julio, 59; 31 de agosto, 65.

Cuando el privilegio de la compañía ARA se vio superado por la nueva realidad social de España a principios de los años ochenta, el Ayuntamiento, poco convencido durante años sobre la utilidad del festival, asumió la organización del espectáculo, inaugurando una nueva etapa, más alineada con las tendencias teatrales nacionales del momento.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- ABC Madrid*. 1961-86. Madrid: Prensa Española.
- Balaskas, Vasileios. 2025. "Networks of Power in Local Politics: The Graeco-Roman Theatre Festival of Malaga (1959-1983)." *IJCT* 32: 319-38.
- Baldwin, Oliver. 2022. *Seneca's Medea and Republican Spain: Performing the Nation*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Burguera Nadal, María Luisa. 2022. "La nostalgia en tiempos de crisis: Ángeles Rubio Argüelles y Alessandri." In *Mundos del hispanismo una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*, eds. Ruth Fine, Florinda F. Goldberg et Or Hasson, vol. 2, 1-7. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial/Vervuert.
- Camacho Martínez, Rosario, et María Morente del Monte. 1989. "El edificio de archivos, bibliotecas y museos: casa de la cultura de Málaga." *Boletín de Arte* 10: 329-47.
- Casamar Pérez, Manuel. 1963. *El Teatro Romano y la Alcazaba*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga.
- Corrales Aguilar, Manuel. 2007. "El teatro romano de Málaga: evolución de un espacio." *Mainake* 29: 53-76.
- . 2010. "El teatro romano de Málaga: su recuperación como impulso de la ciudad moderna." In *La ciudad dentro de la ciudad: la gestión y conservación del patrimonio arqueológico en ámbito urbano*, ed. Rafael Hidalgo Prieto, 155-86. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Diario Sur*. 1959-80. Málaga: Cadena de Prensa del Movimiento/Medios de Comunicación Social del Estado.
- Fernández-Baca Casares, Román et Antonio Tejedor Cabrera. 2007. "Conservación y uso de los teatros romanos: el caso del teatro romano de Málaga." *Mainake* 29: 77-101.
- Ferrer Cayón, Jesús. 2016. *El Festival Internacional de Santander (1932-1958): Cultura y Política bajo Franco*. Granada: Libargo Editorial.
- Romero, Óscar. 2001. "Los festivales grecolatinos en el teatro romano de Málaga." *Ateneo del Nuevo Siglo* 2: 96-104.
- Palomo Tobio, Rosa María. 2016. *Ángeles Rubio Argüelles: perfil humano y artístico*. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga.
- Torán Marín, Rafael. 2015. *Estudio crítico y comparado del desarrollo teatral en Málaga (1950-1980)*. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga.
- Vázquez Otero, D. 1959. "El 23 del actual, en las ruinas del Circo Romano, se va a poner en escena 'Las nubes', de Aristófanes." *Ideal*, 21 de julio, s.n.



**CADMO**

**REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA**

JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

Editor Principal | Editor-in-chief

Nuno Simões Rodrigues

## OBJECTIVOS E ÂMBITO AIMS AND SCOPE

A *Cadmo – Revista de História Antiga* publica anualmente estudos originais e ensaios relevantes de “estado da arte” em História Antiga e de culturas da Antiguidade. Além disso, tem como objectivo promover debates e discussões sobre uma ampla variedade de temas relacionados com a História Antiga, e aceita propostas relacionadas com o mundo do Próximo-Oriente Antigo (Egipto, Mesopotâmia, Pérsia, corredor Siro-Palestinense, Mundo Bíblico e e Anatólia) e com o Mundo Clássico (Grécia, Roma e Mediterrâneo Antigo, incluindo a Antiguidade Tardia). São ainda considerados estudos sobre a recepção da Antiguidade e dos seus legados, historiografia e investigações com enfoque em outras sociedades antigas (como as culturas indianas, extremo-asiáticas e mesoamericanas). A *Cadmo – Revista de História Antiga* não considera o conceito de “Antiguidade” como exclusivo da civilização ocidental, mas uma construção historiográfica essencial para a compreensão da História Global. Recensões críticas de obras recentes serão também consideradas para publicação, bem como propostas de dossiers temáticos a publicar em números regulares da revista ou números temáticos a publicar em suplemento.

*Cadmo – Journal for Ancient History* yearly publishes original and peer-reviewed studies and findings, as well as relevant “state of the art” review essays, on Ancient History and the study of Ancient cultures. It aims to promote debate and discussion on a wide variety of subjects and welcomes contributions related to the Ancient Near-Eastern World (Egypt, Mesopotamia, Persia, Syro-Palestine area and Anatolia) and to the Classical World (Greece, Rome and the Ancient Mediterranean, including Late Antiquity). Studies on the reception of Antiquity and its cultural productions, historiography of the Ancient World, as well as submissions focusing on other Ancient societies (such as the Indian, Asian or Mesoamerican cultures) are also accepted. This journal does not consider the concept of Antiquity to be a notion restricted to western civilisation and its heritage, but an essential historiographic construct for our understanding of Global History. Reviews of recently published works on the aforementioned subjects are also welcome, as well as proposals for thematic dossiers to be published in regular issues or of thematic issues to be published as a supplement.

CH  
-UL

CENTRO DE  
HISTÓRIA  
UNIVERSIDADE  
DE LISBOA