

ESTUDIO HISTÓRICO DE LA REUTILIZACIÓN DE LOS TEATROS ROMANOS DE ESPAÑA¹

VASILEIOS BALASKAS

v.balaskas@uma.es

Universidad de Málaga

Resumen

El descubrimiento, restauración y reutilización de espacios teatrales romanos en España fue una actividad cultural que siguió la tendencia europea de finales del siglo XX. Su interés en el ámbito de la filología clásica y las humanidades descansa en su utilidad como estudios de caso independientes que sirven para analizar, comparar y reflexionar sobre diferentes tradiciones artísticas y culturales. Estas tendencias tienen especial importancia, además, considerando que se trata de la reelaboración de obras teatrales grecolatinas que se adaptaron para ser presentadas al público español de la época. Desde las primeras representaciones en el teatro romano de Mérida hasta la consolidación del festival de esta ciudad y el uso sistemático de los teatros romanos de Sagunto y Málaga, estas tradiciones teatrales aproximaron la sociedad española a la cultura clásica. Este artículo ofrece una visión general de la historia de los teatros romanos en España, así como un análisis de su valor social y cultural dentro del marco de los estudios clásicos. Se pretende una aproximación al teatro antiguo como complemento en el estudio de la cultura clásica y su rol en la sociedad moderna.

Palabras clave

Teatro romano, Mérida, drama grecolatino, cultura clásica, filología clásica.

Abstract

The discovery, restoration, and reuse of roman theatres in Spain was a cultural activity that followed the European trends of the late nineteenth century. Their interest in the field of classical philology and humanities lies in their elaboration as independent case studies that analyse, compare, and reflect on distinct artistic and cultural traditions. These trends are also particularly important, considering that they deal with the reworking of Graeco-Roman theatrical plays that were adapted to be staged for the Spanish public of the time. From the first performances in the Roman

¹ Una versión previa de este estudio fue presentada en las Jornadas de Teatro Clásico Grecolatino organizadas por la Asociación Cultural de Teatro Griego y Romano de Málaga el 17 de marzo de 2021.

theatre of Merida until the consolidation of its Festival and the systematic use of the Roman theatres of Sagunto and Malaga, these theatrical traditions brought Spanish society closer to classical culture. This article provides an overview of the history of Roman theatres in Spain and an analysis of their social and cultural value within the framework of classical studies. I, thus, approach ancient theatre as a complement to the study of classical culture and its role in modern society.

Keywords

Roman theatre, Merida, Graeco-Roman drama, classical culture, classical philology.

1. INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XX el legado de la antigüedad Grecolatina influyó en el trabajo de numerosos artistas e intelectuales españoles de diferentes disciplinas, produciendo un cambio hacia una percepción académica, teórica y política de la tradición clásica (Morenilla Talens 2005; González Delgado y González González 2007). Esta fue también una oportunidad de renovación y modernización de la escena teatral española que alinearía su expresión artística con tendencias europeas.

A pesar de esta corriente, el uso de teatros antiguos que se popularizó de manera extensa en Italia y Grecia en las primeras décadas del siglo XX, en España fue bastante limitado. Esto se debe principalmente a la falta de identificación colectiva con estos espacios como patrimonio nacional (Díaz-Andreu 2016). En cualquier caso, en todos los proyectos que se materializaron en el periodo examinado en este trabajo, hubo un claro compromiso sociopolítico al que los agentes responsables de la reutilización de estos espacios antiguos sirvieron.

Hasta los años treinta, los teatros romanos descubiertos en España eran siete: Sagunto, Mérida, Acinipo, Baello Claudia, Itálica, Segóbriga y Carteia. Durante la mayor parte del siglo XX, el teatro de Mérida fue el ejemplo más representativo, mientras los demás espacios no conocieron producciones hasta bastante más adelante. A lo largo de los años cincuenta se descubrieron tres teatros romanos más, los de Málaga, Alcudia y Clunia (Noguera Giménez et al. 2011/2012). Desde los años sesenta hasta los años ochenta, se hallaron los teatros romanos de Zaragoza, Bilibilis Augusta, Regina, Cádiz, y Cartagena (Noguera Giménez et al. 2011/2012). Finalmente, en los años noventa se localizaron cinco ejemplos más, los de Tarragona, Córdoba, Medellín, Guadix y Badalona (Noguera Giménez et al. 2011/2012).

Sin embargo, no todos estos teatros estaban en un estado adecuado de conservación para ser reutilizados. Por ejemplo, el teatro romano de Córdoba se conserva de manera muy fragmentaria y su localización bajo el museo arqueológico de la ciudad no lo hace apto para usos teatrales. Sin embargo, teatros como los de Málaga, Baello Claudia e Itálica se restauraron de manera adecuada y han conocido un redescubrimiento artístico con la organización de Festivales Juveniles de Teatro Grecolatino² en el siglo XXI. Estos Festivales ofrecen la oportunidad de crear nuevos vínculos entre estudiantes y la cultura clásica a través de la adaptación y representación de obras grecolatinas.

Analizando estas expresiones culturales en España, voy a reflexionar sobre las tradiciones teatrales que surgieron con el uso de teatros romanos y a examinar qué particularidades adquirió el teatro clásico y cuáles fueron sus elementos colectivos y sociales. En concreto, me centraré en la producción teatral de los tres teatros que se usaron sistemáticamente en España durante siglo XX hasta el fin de la dictadura franquista; los de Mérida, Sagunto y Málaga, con el fin de subrayar puntos de conexión entre ellos y analizarlos como complemento a la enseñanza de drama clásico. Entre ellos, destaca el teatro romano de Mérida, que conoció una historia teatral mucho más extensa que los otros dos.

De este modo, se podrán identificar ejemplos de pervivencia del mundo clásico en nuestros días y su conexión con la vida social de algunas ciudades españolas (Tejedor Cabrera, Linares Gómez del Pulgar y Galán Nogales 2015). La inclusión de la historia moderna de los teatros romanos en el estudio de la tradición clásica ofrecerá la oportunidad de redescubrir la dinámica social que les permite ser parte de la vida actual. Por ejemplo, en el caso de Málaga, la Asociación Cultural de Teatro Griego y Romano de Málaga (ACUTEMA) promueve el festival juvenil en el teatro romano de la ciudad conectando el teatro clásico con la sociedad local.

En este sentido, este artículo usa el material de una investigación de fuentes primarias y está diseñado metodológicamente como un estudio de casos múltiples (Stake 1998; Maxwell 2005). Su objetivo es identificar aspectos específicos en cada tradición teatral (de Mérida, Sagunto y Málaga) y proveer el contenido básico para un análisis más exhaustivo

² Organizados y promovidos por Prósopon, Asociación de Festivales de Teatro Grecolatino (<http://www.prosoponteatro.com/>).

de la realidad teatral en España al respecto de drama clásico. A la vez, se podrá reflexionar sobre el rol del drama representado en los teatros romanos de nuestros días comparándolo con su uso en la Grecia clásica y en el Imperio Romano. Para ello, se ha considerado fundamental recrear la historia del uso de los teatros romanos de España, una labor que incluye analizar brevemente las producciones más emblemáticas y señalar la conexión con las realidades sociales que pueden servir como base para debates académicos más extensos.

2. LA REUTILIZACIÓN DEL TEATRO ROMANO DE MÉRIDA

Con el inicio de la excavación del teatro romano de Mérida en 1910, su reutilización cultural se mostró como una oportunidad para atraer capital financiero a la región remota de Extremadura y para potenciar su producción cultural (Balaskas 2020). Por ello, intelectuales, arqueólogos y periodistas ofrecieron propuestas para revivir el teatro romano, bien con espectáculos sociales, bien con representaciones teatrales (Morenilla Talens 2006: 431–84; González-Vázquez 2015; González-Vázquez 2016: 109). Así hasta principios de los años treinta, se celebraron en el teatro romano de Mérida eventos regionales, charlas educativas, juegos florales y obras teatrales a pequeña escala, casi siempre a iniciativa local y sin continuidad (González-Vázquez 2015). Sin embargo, las noticias de festivales europeos como los de Orange en Francia, Siracusa en Italia y Delfos en Grecia llegaban cada vez con más intensidad y, a finales de los años veinte, favorecieron el uso del teatro romano como capital simbólico de la modernidad y del legado grecolatino.

El primer intento coordinado para el uso sistemático del teatro romano de Mérida tuvo lugar en los años treinta, siendo una evolución natural del uso esporádico de los años anteriores y de las tendencias europeas. El proyecto de renacimiento del teatro se llevó a cabo por agentes alineados con la Segunda República. En particular, fueron el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Fernando de los Ríos, el director artístico Cipriano de Rivas Cherif y la actriz Margarita Xirgu quienes desarrollaron la labor de usar el teatro como espacio para drama clásico en 1933 (Monleón 2004: 61-75; *Crónica* 02/07/1933: 20). En concreto, fue Xirgu quien eligió *Medea*, una obra que podría

representar la transformación social que estaba teniendo lugar en esos años (Balaskas 2020).



Fig. 1. Fotografía de la representación de *Medea* por la compañía Xirgu-Borrás en 1933.
© Archivo Histórico Municipal de Mérida

Además, la elección de la *Medea* de Séneca (fig. 1), en vez de la de Eurípides supone la alusión a las aspiraciones identitarias del proyecto. El novelista y periodista republicano Juan Chabás reclamó con bastante nitidez que la *Medea* de Eurípides:

no representaría tan exactamente como la versión de Séneca la esencial cualidad de nuestra tradición literaria y dramática [...]. Esas cualidades están presentes en el estilo de Séneca [...] cualidades andaluzas [...] que luego hemos de ver con plenitud de expresión lograda en nuestro teatro (*Luz* 13/06/1933, 6).

Los orígenes cordobeses de Séneca se convirtieron así en instrumentos con los que cargar el teatro con valores nacionales (*Crónica* 02/07/1933: 20). Los ideales de la España republicana que produjeron estas expresiones artísticas procedían de un círculo intelectual que ejecutó proyectos pedagógico-culturales con la implementación de

las Misiones Pedagógicas, que tenían por objetivo la reducción del analfabetismo en centros periféricos y la propagación de una cultura popular (Monleón 2004: 61-75).

El proyecto del teatro romano de Mérida se hizo realidad gracias a la concesión del Teatro Español de Madrid a la compañía Xirgu-Borrás con Rivas Cherif como director, un núcleo teatral que permitió la producción de *Medea* (Aguilera y Aznar Soler 1999: 185-9; González-Vázquez 2015: 496-7). Se trató de un proyecto de cultura popular y un acto ideológico nacional del nuevo régimen, al que asistió una multitud de políticos, intelectuales y población local. Séneca podría ser identificado con la transformación ideológica e intelectual de la República, a pesar de que al final la reutilización del teatro romano no consiguió una identificación colectiva que conectara al pueblo con un pasado nacional de manera simbólica.

El año siguiente el Festival se volvió a celebrar, con el nombre de *Semana Romana* (Monleón 2004: 76-82). Ese año, además de *Medea*, se representaron *Elektra* de Hoffmannsthal y danzas clásicas, con una orientación tanto local como nacional. La elección de *Elektra* fue una decisión práctica de Xirgu que la había representado en el Retiro, en una fiesta con motivo de la proclamación de la República (Rodrigo 1974: 179-80) y en la Tribuna Monumental del bosque de Chapultepec en la Ciudad de México. Así, las obras representadas encajaron con las premisas clásicas del teatro romano, identificándolo como un espacio cultural que satisfizo los preceptos estéticos del régimen republicano (*El Heraldo de Madrid* 13/09/1934: 4).

Después de la celebración del Festival de 1934, la continuidad del evento parecía garantizada y una serie de representaciones ya se estaban contemplando para 1935. Sin embargo, el cambio de gobierno en la alcaldía de Madrid provocó la cancelación de la concesión del Teatro Nacional a la compañía Xirgu-Borrás, algo que dificultó la labor del festival (Sánchez Matas 1991: 79-84; López Díaz 2011: 340-4). Además, el arquitecto y representante de la Academia de Bellas Artes, Anastasio Anasagasti, en una inspección en el teatro romano, detectó unos daños que conectó con su uso durante el festival y requirió el cese inmediato de cualquier actividad artística (*Madrid Científico* 1935: 6).

Inmediatamente después del final de la guerra civil española, en 1939, se representó *Aulularia* de Plauto en el teatro romano, la primera

representación teatral del nuevo régimen (González-Vázquez 2015). La producción fue organizada por el Carro de Farándula, grupo teatral que dependía de la Sección Femenina de la Falange. Esta iniciativa, en el espíritu de una *romanitá* imperial, refleja la identificación fascista de la Falange (Vázquez Astorga 2004). La prensa de la época expuso claramente las premisas de la *romanitá* de la actuación. La selección de la obra fue sobre todo cuestión de recepción filológica, ya que la *Aulularia* había conocido una amplia historia de traducciones. La representación en sí no reunió a un gran número de público, pero su repetición en Madrid unos meses después fue un éxito (*Hoja del Lunes Madrid* 11/12/1939: 3).

Durante la década siguiente el teatro romano de Mérida se utilizó para representaciones dramáticas a pequeña escala, principalmente autos sacramentales. Así, el régimen franquista evocaba grandes periodos del pasado católico, cuando un imperio unido y poderoso representaba los valores tradicionales y cristianos de la España del Siglo de Oro (*Hoja del Lunes Madrid* 29/09/1947: 6; *ABC Madrid* 10/10/1947: 16). La orientación de los autos sacramentales reflejaba el intento del régimen franquista de encarnar el nuevo totalitarismo conservador en el escenario teatral. Así, los autos fueron ampliamente utilizados como herramienta didáctica representando una unidad religiosa, política y nacional, que estuvo visible hasta el fin del régimen (Wulff Alonso 2003: ch. 7).

3. EL FESTIVAL DE MÉRIDA

Unos años después, en la década de los cincuenta, observamos un aumento de los Festivales culturales con los que el régimen franquista buscaba amenizar el verano español con actuaciones al aire libre (Pack 2006: cap. 3). Para controlar este fenómeno, se organizaron por primera vez los Festivales de España en 1954, por parte del Ministerio de Información y Turismo. Uno de los motivos fue el éxito que estaba teniendo el Festival de Santander desde 1952 (Ferrer Cayón 2016: 167-269) y que nos encontramos en un periodo en el que la España franquista intentaba presentar una fachada más liberal mientras era readmitida en instituciones y organismos internacionales (Calvo-González 2007). En términos artísticos, debemos tener en cuenta que, aunque el régimen proclamaba la necesidad de elevar el nivel cultural de la población, varios de los festivales periféricos mostraban un espectáculo mediocre,

producto de una sociedad reprimida con mecanismos de (auto)censura y puritanismo institucional.

Hay que tener en cuenta también que hubo otros proyectos a menor escala que sirvieron de inspiración para estas iniciativas estatales. Por ejemplo, la representación de *Fedra* en el teatro romano de Mérida en 1953 por parte del Teatro Popular Universitario (*ABC Madrid* 11/11/1953: 19), o las representaciones de comedia y tragedia antiguas en 1955 y 1956 por parte de la compañía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Sus proyectos artísticos aficionados sirvieron como inspiración para que las autoridades locales organicen espectáculos de gran alcance que pudieron tener una visibilidad nacional (*ABC Madrid* 02/04/1955: 4; Sánchez Matas 1991: 87-104).

Hasta los años setenta la organización de espectáculos clásicos en Mérida dependió, en gran medida, de la voluntad y compromiso de tres personas: José Tamayo como director teatral y José María Pemán y Francisco Sánchez-Castañer como traductores de obras antiguas. Pemán y Sánchez-Castañer trabajarían en colaboración para la producción de numerosas representaciones de teatro clásico. En cuanto a Tamayo, su participación ininterrumpida en el Festival durante una década, hasta 1964, y su posterior presencia esporádica, marcaron el carácter de la puesta en escena clásica en España (Kasten 2016)³. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos, la lejanía de Mérida de cualquier gran centro urbano tuvo como consecuencia la falta de desarrollo del Festival como un espectáculo internacional a la altura de Siracusa o Epidauro, que fueron sus modelos artísticos. Además, las traducciones casi poéticas de Pemán resultaban a veces prácticamente ininteligibles para el público.

Tamayo organizó diversos espectáculos en la periferia española para los Festivales de España durante todo el periodo de la dictadura y hasta los años ochenta. A través de sus sucesivas giras nacionales e internacionales, desplegó una imagen de guardián diplomático de la producción artística española, y aseguró, con su afinidad al régimen, la postura favorable del Estado (Kasten 2016). Además, la falta de conexión identitaria del pueblo español con la antigüedad clásica y la

³ Durante el mismo periodo aproximadamente Tamayo fue también director del Teatro Español y lo utilizó tanto para ensayar como para trasladar allí las representaciones después de su estreno en Mérida, de una manera similar a lo que había hecho en su día la compañía Xirgu-Borrás.

voluntad de estos directores, traductores e intelectuales de ofrecer un espectáculo despojado de su rigidez antigua, le permitió poner en escena representaciones actualizadas y adaptaciones libres.

Así consiguió introducir en España una gran variedad de dramas: clásicos grecorromanos, clásicos españoles e ingleses del Siglo de Oro y autos sacramentales fueron elegidos para concentrar a las masas en el exterior de catedrales, plazas famosas, monumentos medievales y escenarios clásicos o modernos al aire libre. Se ofrecía así una percepción de lo clásico que se ajustaba armónicamente a un discurso nacional. Su planteamiento populista no sólo llevó los espectáculos de masas hasta los lugares más recónditos del país, sino que fomentó la idea de la unidad nacional.

Lo que une a los espectáculos de Pemán y Tamayo en Mérida y Sagunto es la elección de obras que tratan el tema del poder o del abuso del mismo: *Edipo*, *Julio César*, *Tiestes*, *Otelo*, *Orestíada*, *Calígula*, fueron puestos en escena siguiendo esta temática común. Teniendo en cuenta el tradicionalismo cultural español durante el franquismo y la idiosincrasia política de la posguerra, su obra ponía en escena la cuestión de la autoridad, algo que tenía un papel central en la realidad histórica de la época.

Otro elemento que suele encontrarse en las producciones en teatros romanos de Tamayo y Pemán es el intento de cristianización de los dramas clásicos. Los principios universales que se suponían para la antigüedad clásica hacían que estas representaciones, a pesar de su carácter pagano, conectaran con los círculos conservadores. Asimismo, la monumentalidad, los multitudinarios figurantes que abarrotaban el escenario romano y la flamante escenografía de Sigfrido Burman eran características permanentes de la puesta en escena de Tamayo (Tamayo 1961).

La primera producción teatral de Tamayo y Pemán, *Edipo*, en el teatro de Mérida fue en cierto modo programática y marcaría las pautas para el futuro del Festival (Monleón 1985: 123-6; Sánchez Matas 1991: 105-9). La representación correspondió a la percepción de monumentalidad del recinto que, además, se convertiría en un espacio ritualista. A través de un planteamiento moralista de los sufrimientos de los personajes, la obra mostraba la adscripción de Pemán al conservadurismo católico. La difusión del teatro clásico como deber nacional llevó la representación

de *Edipo* a otros espacios al aire libre intentando dotar de un cierto rigor histórico a la obra. Uno de ellos fue en Granada, donde la obra se representó en el palacio renacentista de Carlos V de la Alhambra, donde las columnas medievales ofrecían un entorno clásico adecuado.



Fig. 2. Fotografía de la representación de *Julio César* por la Compañía Lope de Vega en 1955.
© Museo Nacional de Arte Romano (Archivo Fotográfico MNAR) 55-XIX-21

El año siguiente, en 1955, se representó *Julio César* de Shakespeare, con un carácter único que introduciría una tradición teatral exclusiva en Mérida (fig. 2). Esta fue la utilización tanto del teatro romano como del anfiteatro dentro de la misma obra, particularidad que a partir de entonces se repetiría durante varios años. Los dos monumentos están situados de forma contigua en el yacimiento arqueológico. Tamayo decidió dividir la acción en dos partes. Los dos primeros actos tuvieron lugar en el teatro y el tercero exhibe una espectacular invasión a caballo en el anfiteatro, junto con varios incendios en la arena (*Informaciones* 14/06/1955: 8). Para algunas escenas, los soldados utilizaron también las gradas del monumento, mientras que los espectadores se sentaron en la parte delantera de las gradas, tras haberse trasladado allí al final del segundo acto. El espectáculo realzaba así su carácter monumental y, a pesar de las escenas caóticas que parecen crear una imagen desordenada, el carácter espectacular de la obra probablemente impresionó al público (Sánchez Matas 1991: 112). Al mismo tiempo, el aspecto turístico del Festival ya había aparecido y se hizo posible a través de la propaganda

nacional, mientras que el público estaba constituido tanto por locales como por espectadores de toda España y de Portugal.

En 1959 Tamayo representó en Mérida una adaptación de Pemán y Sánchez-Castañer de la *Orestíada* de Esquilo. Según los organizadores, el núcleo de la obra era la transformación de las Erinias y su trascendencia espiritual hacia una sociedad civilizada (*ABC Madrid* 19/06/1959: 62-3). Por ello, *Euménides* la tercera obra de la trilogía, se trasladó de nuevo al anfiteatro. Esta especial atención a la tercera obra da fe de otra realidad cultural: el conflicto moral de Orestes, el juicio y el perdón apoteósico final podrían encajar perfectamente en la estructura general de un auto sacramental (*El Correo Catalán* 17/07/1959). Aunque comparaciones entre la religiosidad de Esquilo y Calderón se habían publicado décadas antes, esta particularidad en Mérida introduce una nueva visión. Los organizadores prestaron especial atención al carácter religioso de la pieza, de modo que los crímenes paganos, la venganza y los instintos fatales de la primera parte pudieran ser claramente borrados mediante la justicia de la catarsis sagrada final.

Ese mismo año otra representación acabaría el monopolio de Tamayo en el teatro de Mérida. Se trata de la primera representación de Nuria Espert como *Medea*, en la versión de Séneca, con el director Armando Moreno (Sánchez Matas 1991: 120). Esta breve, pero significativa, presencia de Espert tuvo un especial impacto en la construcción simbólica del teatro de Mérida, teniendo en cuenta el legado de Xirgu. A partir de ese momento, Espert se conectó con el teatro romano y se convirtió en una Medea ‘diacrónica’ (*La Vanguardia* 10/09/1959: 21).

En 1960 parece que se planteó y se programó un proyecto diferente para Mérida y su futuro recorrido. Pemán sugirió que el Festival se convirtiera en un espectáculo según el modelo de Siracusa o Atenas, pero nacionalizado, con obras de carácter no grecorromano, sino del Siglo de Oro, para ‘reavivar y traer a nueva actualidad los mejores títulos del teatro clásico español’ como afirmó (*ABC Madrid* 27/03/1960: 113). Esto crearía una excepcionalidad española en la percepción del teatro romano. Aunque el proyecto no prosperó ese año, sí que se puede apreciar en algunas de las siguientes ediciones un cierto cambio de orientación que alejaba la temática de los clásicos grecolatinos. Por ejemplo, en el año 1961, en el Festival de Mérida se representó la obra *El Cerco de Numancia*, actualizada y adaptada de nuevo por Pemán y Sánchez-

Castañer bajo la dirección de Tamayo. Para justificar su elección los organizadores declararon que se trataba de “una obra de grandes vuelos, cercana en sus raíces a las tragedias griegas, espectacular, terrible” y que Sagunto y Numancia “siguen siendo dos universos de la vida española” (Compañía Lope de Vega 1961).

Representar el *Cerco de Numancia* en un teatro romano implicaba el reverso de la realidad histórica, que muchos críticos esta vez mencionaron: “La grandeza del marco se debe al vencedor y a su espíritu, no a los vencidos. Estas piedras mutiladas, estos ámbitos inmensos dicen lo contrario de ‘La Numancia’” (*Arriba* 18/06/1961). Lo que se menciona aquí es que, en términos históricos, los teatros romanos donde se representó la obra fueron monumentos construidos por los romanos, invasores de Numancia y no por los celtíberos. Sin embargo, esta cuestión identitaria se superó a través de las cualidades civilizatorias de la expansión romana que contrarrestan la voluntad ancestral de libertad y resistencia. En la práctica, la monumentalidad del recinto romano acabó proporcionando a la obra un carácter auténtico que legitimó el lugar como de particular simbolismo nacional.

La búsqueda de renovación temática que se había iniciado se experimenta sobre todo a partir de 1965, con un concierto de la Orquesta Sinfónica de Radio y Televisión Española y la obra *Rómulo el Grande* por Friedrich Dürrenmatt (*La Vanguardia* 17/06/1965: 9). En 1966 las autoridades decidieron poner en escena una cantata catalana, *Atlántida*, de Manuel de Falla y Ernesto Halffter, y la ópera *Julio César*, de Haendel, a cargo de la compañía de ópera italiana. A la representación asistieron varios intelectuales y personalidades de la alta sociedad y el director de la Ópera de Roma (*ABC Madrid* 18/06/1966: 120). Esta tendencia puede explicarse en parte por un intento sociocultural de la España de la época: fusionar la música y el teatro y establecer un diálogo internacional con otras culturas europeas, especialmente en una época en la que España intentaba abrirse al turismo exterior. La *Atlántida* representaba de nuevo un mito hispano. La obra fusionaba elementos mitológicos y hechos históricos, desde la batalla entre Hércules y Gerión, el Jardín de las Hespérides, los Atlantes y los Titanes, hasta Isabel I de Castilla, Cristóbal Colón y sus expediciones a América, en un marco glorioso que identificaba América con la Atlántida (Weber 2014).

Esta tendencia diversificadora en la tradición teatral se vio interrumpida momentáneamente cuando en 1969 la Diputación canceló el Festival porque las únicas obras propuestas eran *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Medida por Medida* de Shakespeare, que no se consideraron adecuadas a la naturaleza del teatro romano. Esto demostró que en el fondo se seguía queriendo mantener viva la vinculación del teatro romano y sus orígenes culturales grecolatinas. El festival volvió el 1971 con *Antígona* de Pemán, dirigida por José Luis Alonso Mañes y la compañía del Teatro Nacional de María Guerrero (*Diario de Burgos* 27/07/1971: 17). El extraordinario éxito de las representaciones, tanto para el público como para la crítica teatral, hizo que se alzaran voces en defensa de la necesidad de la creación de un festival internacional a gran escala, a pesar de que la censura nacional seguía estando presente en la realidad artística (*ABC Madrid* 21/07/1971: 3).

A partir de los años ochenta, el Festival siguió sus intentos de internacionalizar su producción y presentar un producto cultural. Al margen de las producciones españolas y extranjeras, se organizaron conferencias con participación de los directores teatrales correspondientes y la etapa del director del Festival, José Monleón (1984-1989), se demostró muy fructífera (Sánchez Matas 1991: 161-180).

4. TEATRO ROMANO DE SAGUNTO

A pesar de unos primeros intentos de la compañía Xirgu-Borrás de organizar representaciones teatrales en el teatro de Sagunto en los años treinta, junto con las producciones de Mérida, su uso fue interrumpido por trabajos de restauración requeridos para la seguridad y consolidación del monumento (Lara Ortega 1991: 60-4). En 1948 nos encontramos con la primera representación teatral moderna en el teatro romano de Sagunto. En concreto, para la conmemoración del 400 aniversario de Miguel de Cervantes, se decidió representar su obra *El Cerco de Numancia*, una tragedia patriótica que exalta la voluntad nacional de libertad, resistencia y sacrificio. Se utilizó el teatro romano como lugar de exaltación de los valores ideológicos de la obra y del héroe nacional, Viriato (Wulff Alonso 2003: 229).

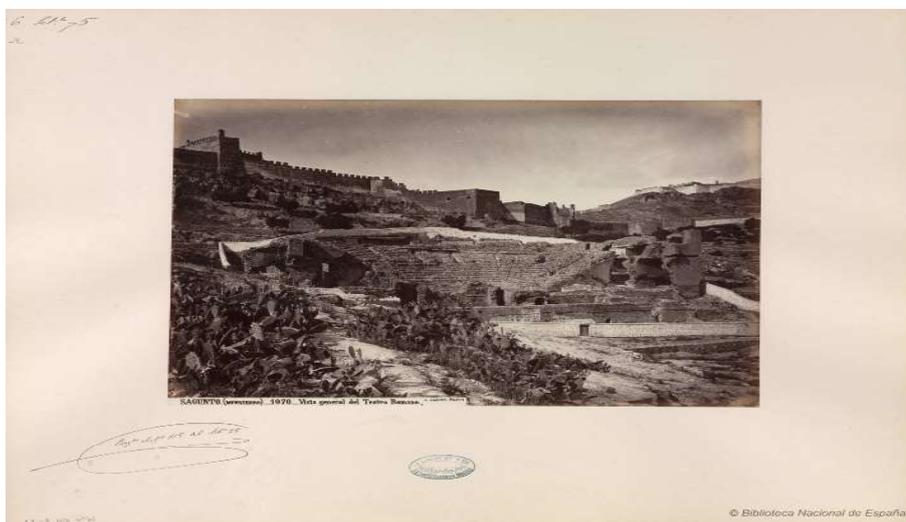


Fig. 3. Vista General del teatro romano de Sagunto y el castillo medieval aproximadamente en 1870. © Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.

La adaptación corrió a cargo de Francisco Sánchez-Castañer, catedrático de la Universidad de Valencia, que parece haber intervenido también para hacer posible la representación. Director de la obra fue Cayetano Luca de Tena y la escenificación se realizó en un montaje inverso: los espectadores se sentaron en la escena romana y la obra se representó en las gradas. Esto se debió a dos razones principales: la mala conservación del proscenio, que causaría que la representación tradicional fuera “antiteatral” (Sánchez-Castañer 1976) y, además, el paisaje de detrás de las gradas proporcionaría a los espectadores así situados un decorado natural (fig. 3). El castillo medieval construido en la colina detrás del teatro representaba de forma realista un escenario épico para la obra de Cervantes. Se trataba de una puesta en escena local, que proporcionaba la fusión de un mito nacional con las antigüedades clásicas con el objetivo de cargar la obra de autoridad y prestigio.

Durante la década de los cincuenta y los sesenta, la reutilización del teatro romano de Sagunto fue la contrapartida del Festival de Mérida (Sánchez-Castañer 1959). A menudo a su sombra, solía acoger muchas obras estrenadas allí y una serie de representaciones locales. Así el teatro de Sagunto propició una mayor vinculación de la población local, adoptando un discurso más mediterráneo de la tradición clásica. Además, se produjeron una serie de espectáculos a pequeña escala, como

Juegos Florales. Al mismo tiempo, tras las primeras representaciones teatrales se hizo notar el movimiento turístico que estaba surgiendo en la periferia española.

La particularidad de la conservación de su proscenio provocó que algunas de las representaciones se hicieran al revés, como acabamos de ver en el *Cerco de Numancia* en 1948. Otro ejemplo, lo tenemos en 1954, cuando Tamayo puso en escena allí la obra *La Destrucción de Sagunto*, escrita por Pemán y Francisco Sánchez-Castañer. No se basaba en una obra antigua sino en el hecho histórico de la toma de Sagunto, la batalla entre romanos y cartagineses que desembocaría en la Segunda Guerra Púnica. La batalla había ocupado diacrónicamente una posición especial en la narrativa nacional, como una defensa heroica frente a la ofensiva del invasor.

La decisión de Pemán de representar su adaptación de la batalla en el teatro romano de la misma ciudad, con participación de saguntinos, fomentaba la conexión de los locales con la representación (*ABC Madrid* 06/06/1954: 67). La representación seguía de nuevo la combinación de monumentalidad con temas de sacrificio y moralismo cristiano. Pemán exaltaría la prevalencia de la historia de Sagunto sobre Numancia en cuanto a la identidad europea que la Hispania romana forjó e imprimió en el devenir patriótico. Reproducía de esta manera el discurso de la historiografía franquista de que la península española había impuesto su tradición cultural y social produciendo una hispanización de Roma (Duplá Ansuátegui 2002: 182). En *ABC Madrid* leemos:

Centenares de saguntinos se prestaron a ensayar y a actuar gratuitamente, representando a sus antepasados, históricos, a los de Túrbula, al Ejército de Cartago [...] Tamayo les arengaba por el micrófono: “Pensad —decía— que mucho más hicieron vuestros antepasados; que sois descendientes de uno de los pueblos más heroicos de España, que la Patria y la Historia os contemplan” (*ABC Madrid* 10/06/1954: 9).

Tras varios años de representaciones teatrales, los valores nacionales serían exaltados en Sagunto el año 1972, cuando se eligió la tragedia *Minotauro* de José Camón Aznar para los Festivales de España (*ABC Madrid* 01/07/1972: 67). Se trata de una obra inspirada en el mito popular griego de Ariadna y Teseo que identifica la matanza del

Minotauro como la victoria de la civilización y la razón frente a lo bárbaro y primitivo (*ABC Madrid* 01/07/1972: 67). La representación de *Minotauro*, sin embargo, fue utilizada como un espectáculo nacional que, no sólo reconstruía el mito antiguo, sino que aludía directamente a la tauromaquia, dándole a Teseo el rostro de toreros famosos de la época. Esta innovación demuestra las nuevas posibilidades que el teatro ofrecía en la reapropiación y remodelación de mitos antiguos y, además, lo hacía utilizando un símbolo frívolo —pero ideológicamente poderoso— de héroe nacional.

5. FESTIVAL DE TEATRO GRECOLATINO DE MÁLAGA

Fue en 1951 cuando, construyendo unos jardines en el exterior de la entonces Casa de la Cultura de Málaga, se descubrió oficialmente el teatro romano de la ciudad (Casamar Pérez 1963). El eco del descubrimiento se extendió a la prensa nacional hablando de la “nueva Mérida”. Después de varios años de excavación y descubrimientos parciales, en 1958 se empezó a hablar de su futuro uso como espacio de representaciones (*Diario Sur* 10/10/1958). En una época en la que las compañías teatrales malagueñas representaban una comunidad semi-profesional, la creación de un festival anual sería un gran éxito.



Fig. 4. Fotografía de la restauración en el teatro romano de Málaga en 1964, donde aparece también la Casa de la Cultura. © Archivo Municipal de Málaga.

La primera edición del festival se celebró en 1959 con *Las Nubes*, y con el edificio de la Casa de Cultura todavía en pie provocando arduas disputas (*ABC Madrid* 25/07/1959: 11). Fue un espectáculo independiente financiado principalmente por Ángeles Rubio-Argüelles, directora de la compañía teatral ARA y promotora de los espectáculos, y el Ayuntamiento de Málaga. Aunque las relaciones de la organizadora con el Ayuntamiento fueron inestables, inicialmente el espectáculo contó con el apoyo de la corporación municipal. Durante los Festivales que siguieron desde 1959 hasta 1984, se llevaron a escena muchos estrenos nacionales de teatro clásico, mientras que la falta de ambición nacional o internacional permitió una mayor libertad en la elección de las obras, por ejemplo, con la puesta en escena de muchas adaptaciones que serían impensables en Mérida (Torán Marín 2016, 51-5).

En la primera década, la comedia clásica dominó el teatro de Málaga como con *Formion* de Terencio en 1960 y *Dyskolos* de Menandro en 1961 (*Diario Sur* 16/07/1960: 4), mientras la primera tragedia puso en escena en 1962 con *Medea*, que acompañó ese año *Menaechmi* de Plauto (*ABC Madrid* 06/07/1962: 9). Los festivales se llevaban a cabo al tiempo que continuaba la excavación del teatro, y así, en 1962 se habían descubierto solamente los 2/3 de las gradas (fig. 4). Su paulatina revelación permitió una mayor asistencia de público, pero las dificultades técnicas con la Casa de la Cultura cubriendo gran parte de la escena hasta los años noventa condicionaron las representaciones.

A partir de 1964 el Festival Grecolatino de Málaga pasa a ser un evento más consolidado, mientras se organizan más espectáculos anuales con variedad de directores. Tanto en 1967 como en 1968 se ofrecieron un gran número de obras clásicas y modernas que daban un carácter variado al festival (*Diario Sur* 07/07/1967: 4; Palomo Tobío 2016: 167). El creciente éxito comenzaría a estancarse en 1969, cuando, a pesar del estreno de seis obras, el público no respondió como otros años. Además, aunque el festival de 1970 contó con la autorización del Ayuntamiento, una serie de acontecimientos perturbaron las relaciones con las autoridades locales. Una de las obras seleccionadas, *Lex Flavia Malacitana*, escrita por la propia Rubio-Argüelles, aludía a la política del momento de la ciudad con tintes cómicos. La comedia incluía comentarios y críticas a los concejales del ayuntamiento por su actitud contra la demolición de la Casa de la Cultura, y fue la primera vez que

se escuchó la famosa consigna “Abajo la Casa de la Cultura” (Óscar Romero 2001: 96).

Aunque el festival se había inscrito también en los Festivales de España, el estado deteriorado del teatro durante el resto del año, y las complicaciones que generó el conflicto de competencia entre el Ministerio y las autoridades municipales sobre su conservación, provocaron muchas tensiones. La disputa de los organizadores con las autoridades y la policía estalló en 1973 y 1974, cuando las representaciones se consideraron peligrosas para el orden público, debido a la aparición de un falo y las complicaciones con la censura de una de las obras representadas (Óscar Romero 2001: 101-2 y 255-7). Simbolismo político tuvo también la representación de 1975, cuando, a pocos meses de la muerte de Franco, se representó *Antígona*.

CONCLUSIONES

Se puede constatar que la vida moderna de los teatros romanos ofrece una pluralidad de contenido que incluye influencias políticas, diferentes modelos de aproximación a la antigüedad grecorromana, estilos y motivos artísticos distintos y una interpretación variada del *corpus* del drama antiguo conservado. Este desarrollo dinámico de la cultura clásica ofrece un paradigma claro para su significado social en el siglo XX y permite elaborar comparaciones tanto con otras celebraciones culturales como con otros periodos.

Junto con el drama grecolatino, que se representó adaptándolo a las realidades históricas de cada momento, se incluyeron de manera sistemática otros géneros teatrales que se podían ambientar en la época clásica. Además, las particularidades de escenificación que se contemplan en Sagunto y Mérida proporcionaron una excepcionalidad teatral, fusionando de manera singular el entorno del teatro con el propio escenario. Aun así, las tradiciones teatrales de drama clásico no llegaron al grado de construcción de identidad nacional, o de popularidad e internacionalidad de otros países.

Desde los espectáculos modernizadores republicanos hasta la *romanité* imperial y fascista y el compromiso nacionalcatólico, populista de Pemán, transcurre un intento de creación de una cultura popular en Mérida y de difusión de las premisas políticas de cada régimen. Al mismo

tiempo, en los festivales periféricos en Sagunto y Málaga se constata la existencia de expresiones teatrales que no se alinearon estrictamente con la cultura nacional, sino que adoptaron una identificación local o regional. Así, lo clásico en España asumió múltiples roles más allá de la tradición grecolatina e incluyó una variedad de expresiones teatrales que podrían llegar al público español con más facilidad.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA, J. & AZNAR-SOLER, M. (1999), *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1897-1967)*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.

BALASKAS, V. (2020), “Collective Memory and Spanish Cultural Politics: The Revival of the Roman Theatre of Merida (1910-1935)”, *Classical Receptions Journal* 12.4, 470–85.

CALVO-GONZÁLEZ, O. (2007), “American Military Interests and Economic Confidence in Spain under the Franco Dictatorship”, *Journal of Economic History* 67.3, 740–67.

CASAMAR PÉREZ, M. (1963), *El teatro romano y la Alcazaba*, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, Málaga.

COMPAÑÍA LOPEZ DE VEGA, (1961), *Numancia: Teatro y anfiteatro romano de Mérida*, n.p.

DÍAZ-ANDREU, M. (2016), “Romanità in Spain? The Contacts Between Spanish and Italian Classical Archaeologists during the Dictatorship of Primo de Rivera (1923–1930)”, en G. Delley, M. Díaz-Andreu, F. Djindjian, V. M. Fernández, A. Guidi & M. A. Kaeser (coord.), *History of Archaeology: International Perspectives*, Archaeopress Publishing Ltd., Oxford, 35-49.

DUPLÁ ANSUÁTEGUI, A. (2002), “El franquismo y el mundo antiguo: Una revisión historiográfica”, en C. Forcadell Álvarez & I. Peiró Martín (coord.), *Lecturas de la historia: Nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 167-90.

FERRER CAYÓN, J. (2016), *El Festival Internacional de Santander (1932-1958): Cultura y política bajo Franco*, Libargo Editorial, Granada.

GONZÁLEZ DELGADO, R. & GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2007), “Primeras traducciones de los trágicos griegos en lengua castellana”, *Florentia Iliberritana* 18, 69-112.

GONZÁLEZ-VÁZQUEZ, C. (2015), “The Performances of Greco-Roman Plays in Spain (1933-1945)”, *Classical Receptions Journal* 7.3, 491-515.

GONZÁLEZ-VÁZQUEZ, C. (2016), “Un recorrido con los clásicos griegos y romanos por la escena española (1900-1950)”, *ADE Teatro* 159, 105-17.

KASTEN, C. (2016), “José Tamayo in Spanish America, 1949-1951”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales* 30, 1-42.

LARA ORTEGA, S. (1991), *El teatro romano de Sagunto: Genesis y construcción*, Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

LÓPEZ DÍAZ, J. C. (2011), *Mérida y la II República: Historia de un tiempo y sus protagonistas*, Ayuntamiento de Mérida, Mérida.

MAXWELL, J. A. (2005), *Qualitative Research Design: An Interactive Approach*, Sage, Londres.

MONLEÓN, J. (1985), *Teatro romano de Mérida 1933–1985: Debate e historia*, Centro de Documentación del Festival, Mérida.

MONLEÓN, J. (2004), *Mérida: Los caminos de un encuentro popular con los clásicos grecolatinos*, Consorcio Patronato del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Mérida.

MORENILLA TALENS, C. (2005), “La tragedia griega en la renovación de la escena”, en F. de Martino & C. Morenilla Talens (coord.), *Entre la creación y recreación*, Levante Editori, Bari, 387-429.

NOGUERA GIMÉNEZ, ET AL. (2011/2012), “Teatros romanos de Hispania: Introducción a su estado de conservación y criterios de restauración”, *Arché* 6/7, 383-390.

ÓSCAR ROMERO, J. (2001), “Los festivales grecolatinos en el teatro romano de Málaga”, *Ateneo del Nuevo Siglo* 2, 96-104.

PACK, S. D. (2006), *Tourism and Dictatorship: Europe's Peaceful Invasion of Franco's Spain*, Palgrave Macmillan, Nueva York.

PALOMO TOBIO, R. M. (2016), *Ángeles Rubio Argüelles perfil humano y artístico* (tesis doctoral), Universidad de Málaga, Málaga.

RODRIGO, A. (1974), *Margarita Xirgu y su teatro*, Editorial Planeta, Barcelona.

SÁNCHEZ-CASTAÑER, F. (1959), “El teatro romano de Sagunto: Sede de festivales internacionales”, *ARSE* 4, 33-4.

SÁNCHEZ-CASTAÑER, F. (1976), “Representaciones teatrales de ‘La Numancia’ de Cervantes en el siglo XX”, *Anales Cervantinos* 15, 3-18.

SÁNCHEZ MATAS, J. L. (1991), *El Festival de Teatro Clásico de Mérida*, Patronato del Festival de Teatro Clásico de Mérida, Mérida.

STAKE, R. (1998), *Investigación con estudio de casos*, Ediciones Morata, Madrid.

TAMAYO, J. (1961), “Teatro español popular”, *Primer Acto* 26, 20-1.

TEJEDOR CABRERA, A., LINARES DEL PULGAR, M. & GALÁN NOGALES, G. (2015), “El uso escénico de los teatros clásicos (A propósito del I Foro Internacional Teatros Romanos de Andalucía)”, *Ph Investigación* 4, 77-103.

TORÁN MARÍN, R. A. (2016), *Estudio crítico y comparado del desarrollo teatral en Málaga (1950-1980)* (tesis doctoral), Universidad de Málaga, Málaga.

VÁZQUEZ ASTORGA, M. (2004), “Celebraciones de masas con significado político: Los ceremoniales proyectados desde el departamento de plástica en los años de la guerra civil española”, *Artigrama* 19, 197-226.

WEBER, E. (2014), “‘Colón - el Cristoforus’: Manuel de Falla, la guerra civil y su cantata escénica *Atlántida*”, *Quodlibet* 55.1, 132-47.

WULFF ALONSO, F. (2003), *Las esencias patrias: Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Crítica, Barcelona.