



TEATROS ROMANOS DE HISPANIA

CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR

J. FRANCISCO NOGUERA GIMÉNEZ
JUAN MARÍA SONGEL GONZÁLEZ
VIRGINIA NAVALÓN MARTÍNEZ

EDITORES CIENTÍFICOS



PROYECTO DE INVESTIGACIÓN TEATROS ROMANOS DE HISPANIA:
PUESTA EN COMÚN DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN,
CRITERIOS DE RESTAURACIÓN
Y PUESTA EN VALOR DE CARA A SU USO

EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



TEATROS ROMANOS DE HISPANIA
CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR

Teatros romanos de Hispania. Conservación, restauración y puesta en valor

Primera edición: Valencia, 2016

Editores científicos:

J. Francisco Noguera Giménez

Juan María Songel González

Virginia Navalón Martínez

Equipo investigador: J. Francisco Noguera Giménez,
José Luis Baró Zarzo, Federico Iborra Bernad,
Francisco Juan Vidal, Salvador Lara Ortega,
Maryland Morant González, Miguel Noguera Mayén,
Juan María Songel González, M^a José Viñals Blasco
Técnico Superior: Virginia Navalón Martínez
Colaboradores externos: Elena Ruiz Valderas,
Guillermo Guimaraens Igual

Diseño y maquetación: Virginia Navalón Martínez

Edita: Editorial Universitat Politècnica de València

www.lalibreria.upv.es Ref. 6308_1_1_1

© De los textos: sus autores

© De las imágenes: sus autores

ISBN:978-84-9048-490-6 (versión impresa)

Depósito Legal: V-460-2016



PROYECTO DE INVESTIGACIÓN BIA2012-37063



TEATROS ROMANOS DE HISPANIA

CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR



PROYECTO DE INVESTIGACIÓN TEATROS ROMANOS DE HISPANIA:
PUESTA EN COMÚN DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN,
CRITERIOS DE RESTAURACIÓN
Y PUESTA EN VALOR DE CARA A SU USO

EQUIPO INVESTIGADOR: JUAN FRANCISCO NOGUERA GIMÉNEZ, JOSÉ LUIS BARÓ ZARZO, FEDERICO IBORRA BERNAD, FRANCISCO JUAN VIDAL, SALVADOR LARA ORTEGA, MARYLAND MORANT GONZÁLEZ, MIGUEL NOGUERA MAYÉN, JUAN MARÍA SONGEL GONZÁLEZ, M^a JOSÉ VIÑALS BLASCO
TÉCNICO SUPERIOR: VIRGINIA NAVALÓN MARTÍNEZ. COLABORADORES: ELENA RUIZ VALDERAS,
GUILLERMO GUIMARAENS IGUAL

EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ÍNDICE

Presentación	9
Teatro romano de Itálica: intervención en la <i>scaenae frons</i> <i>José María Guerrero Vega</i>	13
El teatro romano de Clunia. De la investigación a la Restauración <i>Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría</i>	43
El teatro romano de Colonia Iulia Gemella Acci (Guadix, Granada) <i>Antonio López Marcos</i>	75
El teatro romano de Zaragoza <i>Francisco de Asís Escudero Escudero, M^a Pilar Galve Izquierdo</i>	97
El teatro de Bilbilis Augusta <i>J. Carlos Sáenz Preciado, Manuel A. Martín-Bueno</i>	143
El teatro romano de Cartagena: de la investigación a la puesta en valor <i>Elena Ruiz Valderas, Antonio Murcia Muñoz, Sebastián Ramallo Asensio</i>	197
La recuperación y puesta en valor del teatro romano de Medellín (Badajoz) <i>Santiago Guerra Millán</i>	239
El trazado geométrico del teatro romano de Medellín <i>Manuel Viola Nevado</i>	269
Teatros romanos de Hispania: criterios de restauración <i>Juan Francisco Noguera Giménez</i>	349
Herramientas de puesta en valor para la visita pública de los teatros de la Hispania romana <i>María José Viñals Blasco, Maryland Morant González</i>	391
Teatros romanos de Hispania: implantación, evolución y decadencia de una tipología edilicia <i>Guillermo Guimaraens Igual, Virginia Navalón Martínez</i>	407

Presentación

La actual publicación surge de las investigaciones y actividades realizadas en el marco del Proyecto de Investigación BIA2012-37063 de la Universitat Politècnica de València (UPV), con el título *Teatros Romanos de Hispania: puesta en común del estado de conservación, criterios de restauración y puesta en valor de cara a su uso*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El objetivo de la investigación ha sido, por un lado, el de constatar el estado actual de la conservación de los teatros romanos en el ámbito geográfico de España y Portugal, la antigua Hispania romana; por otro lado, el de analizar las diferentes intervenciones llevadas a cabo, especialmente las que han contribuido a la configuración actual de los teatros, con la finalidad de promover unas reflexiones sobre los criterios de restauración con los que intervenir en el futuro prestando especial atención a la puesta en valor de cara al uso.

Con esta nueva publicación se pretende complementar el primer volumen publicado en 2015 con el título *Teatros romanos de Hispania. Estado actual de conservación*. En aquella primera publicación se trataba de plasmar en un formato perdurable los contenidos de la exposición homónima realizada en la UPV -entre el 15 de diciembre de 2014 y 15 de enero de 2015-, fruto de las investigaciones realizadas hasta dicha fecha. Se trataba también de exponer el estado de conocimiento alcanzado sobre el conjunto de teatros romanos de Hispania, como base de datos de la que partir, con los artículos que acompañaban el contenido de la exposición. A finales de 2015 se reunió a los técnicos que en los últimos años han trabajado -y en bastantes casos siguen trabajando- en la conservación y restauración de varios de los más trascendentales teatros romanos objeto de nuestra investigación, de manera que fuesen ellos mismos los que expusieran sus intervenciones y estudios realizados.

El motivo principal de esta segunda publicación es, por consiguiente, dejar constancia a la comunidad científica de lo mostrado y debatido en las jornadas de conferencias y trabajo realizadas los días 27 y 28 de noviembre de 2015 en la UPV, a las que asistieron como conferenciantes los arquitectos y arqueólogos que han intervenido en los últimos años –o siguen interviniendo– en los teatros romanos de *Italica* en Santiponce, *Clunia* en Peñalba de Castro, *Acci* en Guadix, *Zaragoza*, *Bilbilis* en Calatayud, Cartagena y Medellín, y algunos de los miembros del equipo de investigación que se ocuparon de mostrar el estado actual e intervenciones recientes en el resto de teatros romanos hispanos, hacer una reflexión sobre los criterios de restauración y mostrar una metodología de puesta en valor. La presente publicación reúne el contenido de dichas conferencias junto con algunas nuevas aportaciones.

Quiero agradecer su generosidad, dedicación y buen hacer a los participantes de las jornadas y de esta publicación: José María Guerrero Vega, Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría, Antonio López Marcos, Francisco Javier Brao González, Francisco de Asís Escudero Escudero, M^a Pilar Galve Izquierdo, J. Carlos Sáenz Preciado, Manuel A. Martín-Bueno, Elena Ruiz Valderas, Antonio Murcia Muñoz, Sebastián Ramallo Asensio, Carlos García Cano, Santiago Guerra Millán y Manuel Viola Nevado; espero seguir contando con su colaboración. También a los compañeros María José Viñals Blasco, Maryland Morant González, Virginia Navalón Martínez y Guillermo Guimaraens Igual, por su trabajo y contribución a esta publicación, y al resto de compañeros que han hecho posible que este Proyecto de Investigación se realizara con éxito. Estoy muy agradecido a Juan María Songel González por haberme relevado recientemente como Investigador Principal del mismo con motivo de mi jubilación, en un momento de complicada gestión de cierre del Proyecto, y un agradecimiento especial a Virginia Navalón Martínez por su generosa dedicación.

J. Francisco Noguera Giménez

Teatro romano de Itálica: intervención en la *scaenae frons*

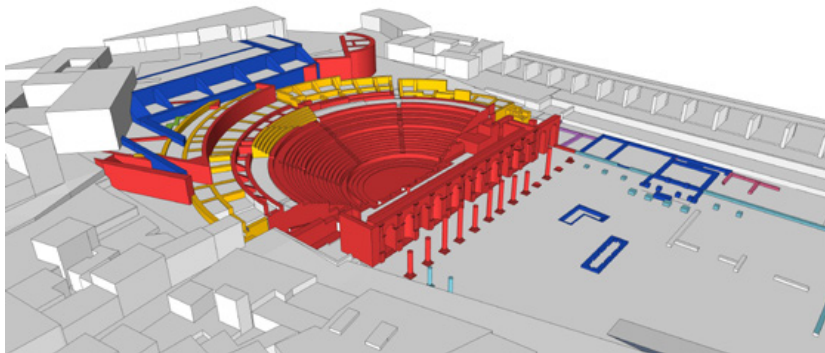
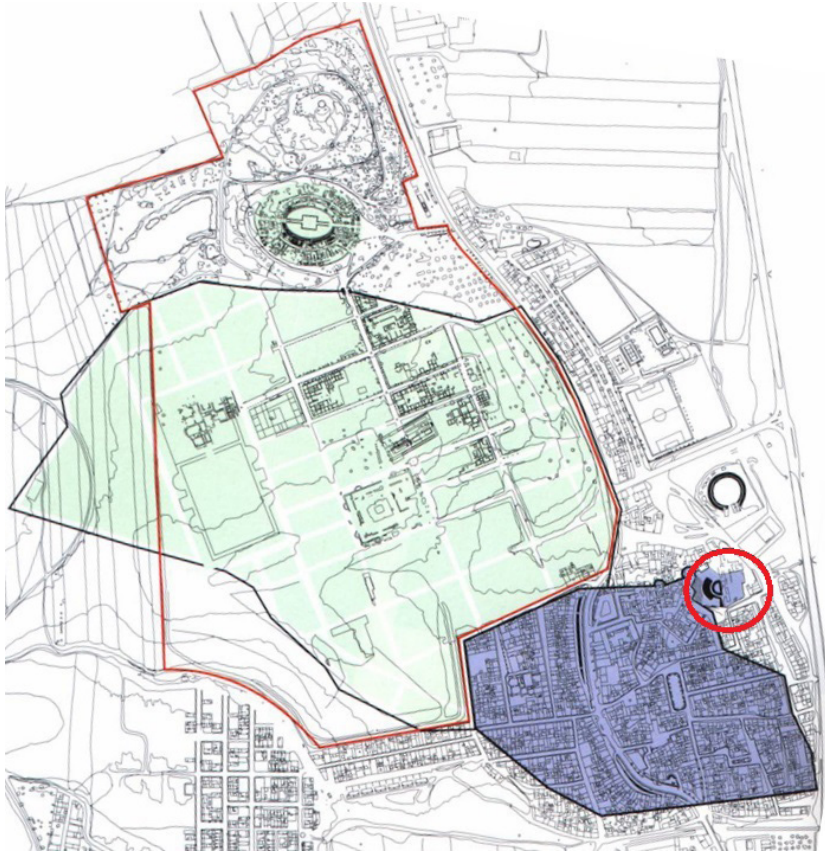
José María Guerrero Vega

Arquitecto. Universidad de Sevilla

Tras la victoria sobre los cartagineses en la batalla de *Iliipa* (206 a.C.), el general Publio Cornelio Escipión estableció un destacamento de legionarios sobre una suave elevación en la orilla derecha del bajo Guadalquivir, donde ya desde finales del siglo V o inicios del IV a.C. existía un núcleo de población turdetano. Este hecho marcaría el origen de la ciudad romana de Itálica, que se convirtió en el primer asentamiento romano de carácter permanente en la Península Ibérica y, desde una posición privilegiada, desempeñó un papel determinante en la romanización del valle del Guadalquivir. La ciudad adquirió el estatuto de municipio en la segunda mitad del siglo I a.C. y en época de Augusto fue objeto de importantes mejoras urbanísticas, entre las cuales destaca la construcción del teatro. Su mayor esplendor, sin embargo, coincidió con los gobiernos de los emperadores Trajano y, muy especialmente, Adriano quienes acometieron importantes actuaciones edilicias, entre las que destaca la ampliación de la ciudad con la construcción de un área residencial donde se levantaron importantes edificios de carácter privado y público. En esta misma época Itálica obtiene el estatuto de colonia, con el cual quedaba equiparada administrativamente a la metrópoli (HERNÁNDEZ DE LA OBRA y RODRÍGUEZ DE GUZMÁN SÁNCHEZ 2014: 140-142).

El desarrollo de la ciudad a lo largo del período de dominación romana discurrió en paralelo a la historia constructiva del teatro. A día de hoy el trabajo de referencia para su conocimiento lo constituye la tesis doctoral de la profesora Oliva Rodríguez (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004), aunque las últimas investigaciones (JIMÉNEZ SANCHO y PECERO ESPÍN 2011; JIMÉNEZ SANCHO 2012) se han presentado como decisivas para una precisa definición de su proceso evolutivo.

El edificio inicial, cuya construcción se fecha en torno a la segunda mitad del siglo I a.C., probablemente en época augustea, aprovechó parcialmente la ladera oriental del cerro de San Antonio. Sobre la pendiente



- FASE I. TARDOAGUSTEO
- FASE II. TIBERIANO
- FASE III. 2ª MITAD SIGLO I
- FASE IV. ADRIANEO
- FASE V. SIGLOS II-III

Fig. 1. Planta general de Itálica. Santiponce (Sevilla). Ubicación del teatro.

Fig. 2. Cronología de los elementos del teatro (Según Álvaro Jiménez Sancho).

natural se tuvieron que acumular enormes cantidades de tierra para crear una ladera artificial con una pendiente más suave que acogiera el graderío (JIMÉNEZ SANCHO 2012: 113). Un potente muro de contención delimitaba una calle perimetral que rodeaba la fachada del graderío y una escalera monumental en la zona sur servía de conexión directa entre el edificio y la ciudad. El graderío quedaba dividido en cuatro cuñas de gradas por cinco escalerillas radiales y tres niveles diferenciados por los correspondientes *praecincciones*, mientras que mediante dos *itinera* abovedados se accedía a la *orchestra* desde los accesos laterales. El edificio escénico, de ordenación recta y con elementos en piedra y estucados, se dividía por las puertas en cuatro tramos diferenciados. La parte trasera del muro de la escena se articulaba mediante unas exedras semicirculares y rectangulares en correspondencia con las columnas de la galería occidental del pórtico, única levantada en ese momento.

El conjunto inicial se vio afectado de manera sustancial por sucesivas iniciativas que lo ampliaron y completaron. Así en el primer tercio del siglo I d.C., en época de Tiberio (14 a 37 a.C.), se llevó a cabo una importante reforma destinada a aumentar el graderío que tuvo como consecuencia la eliminación de la fachada de la parte alta, el corredor y la referida escalera monumental, modificando los accesos superiores. Además se reformaron los *itinera* laterales al escenario, sustituyendo las entradas axiales originales por sendos accesos en recodo, pues la ampliación de las gradas supuso una prolongación del diámetro del semicírculo que definía la planta del graderío (JIMÉNEZ SANCHO 2012, 116).

En la segunda mitad del siglo I d.C. se levantaron las galerías restantes de la *porticus post scaenam* y entre finales de este siglo e inicios del II, se llevó a cabo una importante reforma en el centro de la galería septentrional. Aprovechando la puerta central tripartita de este sector norte, se levantó el *Iseum* acompañado de varios elementos distribuidos por el área central en torno al eje que marca el propio templo. Además a comienzos del siglo II d.C. y, muy posiblemente, debido al emperador Adriano (117-138 d.C.) se llevó a cabo una importante y profunda reestructuración urbanística sobre el cerro de San Antonio que transformó las conexiones entre el teatro y su entorno urbano (JIMÉNEZ SANCHO, RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ e IZQUIERDO DE MONTES 2013: 280). Parece que el teatro se continuó usando durante el siglo III y su estructura era visitable hasta mediados del siglo IV hasta que una avenida del río Guadalquivir la cubrió dando paso a un largo período de abandono y expolio (JIMÉNEZ MARTÍN 1982, 280).

Conocimiento e investigación

El descubrimiento en 1937 de varias gradas en el corral de una de las casas que ocupaba la ladera del cerro de San Antonio supuso la localización del teatro de Itálica (COLLANTES DE TERÁN 1941). Sin embargo no fue hasta el año 1971 cuando dieron comienzo los primeros trabajos sistemáticos de investigación. Las campañas de excavaciones arqueológicas estuvieron dirigidas en un primer momento por Diego Ruiz

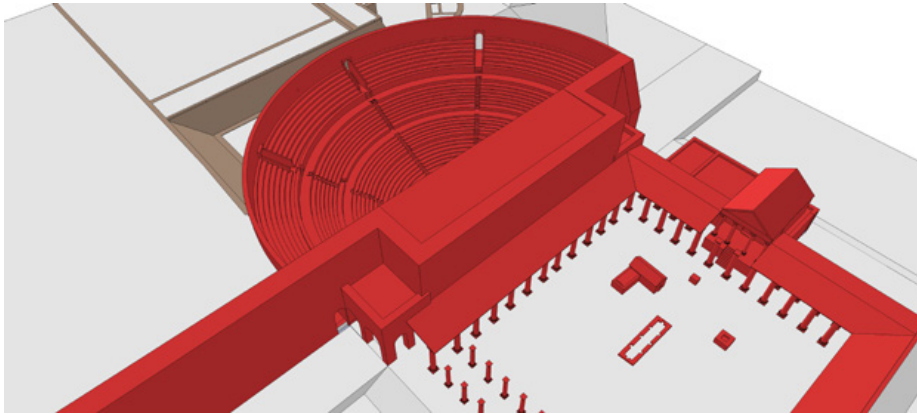
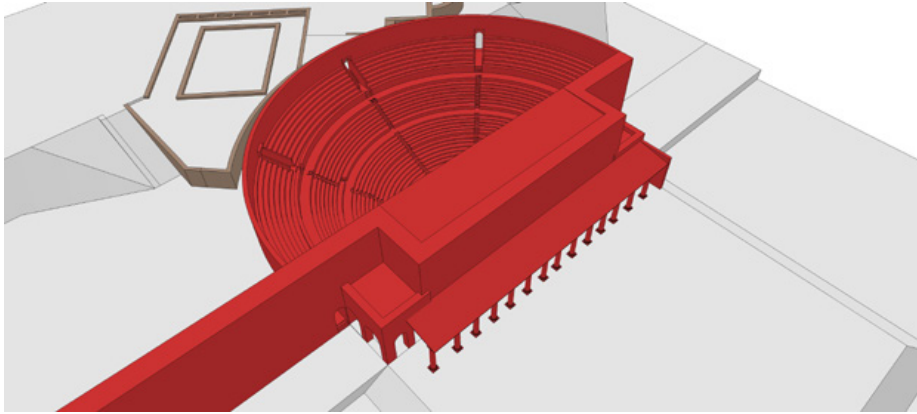
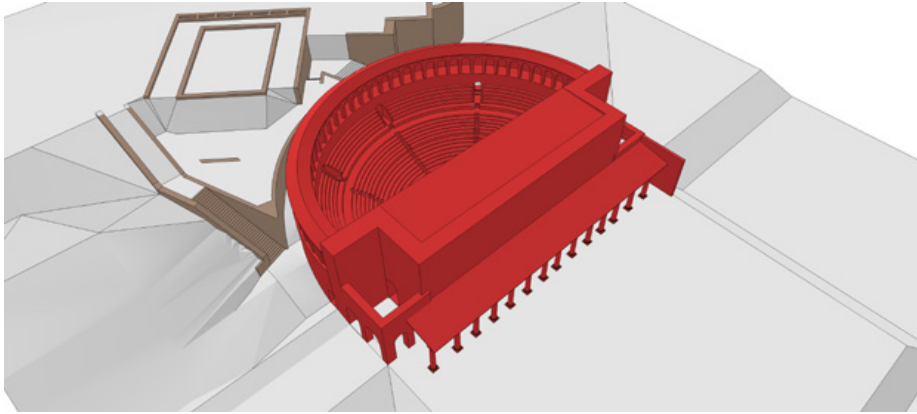


Fig. 3. Hipótesis gráfica de las fases constructivas del teatro. Fase I. Tardoaugustea.

Fig. 4. Fase II. Tiberio

Fig. 5. Fase IV. Adriano (Según Álvaro Jiménez Sancho)

Mata y más tarde por José María Luzón Nogué. Se paralizaron en 1973, reanudándose dos años más tarde, bajo la dirección de Luzón, Bendala y Ramón Corzo (JIMÉNEZ MARTÍN 1982: 279).

A principios de 1980, tras las excavaciones anteriores que habían dejado al descubierto los restos principales de la *cavea* y escena, comenzó la primera de una serie de campañas de obras, que fueron actuando de manera parcial tanto en el edificio teatral como en sus límites con la ciudad. Este proceso de recuperación del monumento, que se prolongó hasta 1995, fue llevado a cabo por los arquitectos Alfonso Jiménez y Pedro Rodríguez, a los que se incorporó posteriormente Francisco Montero (JIMÉNEZ MARTÍN 1982 y 1989).

Las obras de restauración se solaparon con excavaciones arqueológicas. En 1988 dieron comienzo las dirigidas por Ramón Corzo en las que se completó la excavación del graderío y se descubrió la mayor parte de la *porticus post scaenam*, así como toda la franja norte del recinto. En los años 1991 y 1995, bajo la dirección de Ana Romo se concluyó la delimitación de la *porticus* por el lado oriental. Más tarde, en 1999, Manuel Vera Reina dirigió una excavación puntual, a raíz de pequeñas obras de conservación, en la zona de los *itinera*, en la que se pudo reconstruir la configuración inicial sobre todo del acceso sur y sus transformaciones (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ y VERA REINA 1999). En definitiva el conjunto de intervenciones configuraron la imagen definitiva del monumento aunque en algunos aspectos como la restitución del edificio escénico o la delimitación completa del recinto su estado inconcluso era evidente.

La propuesta de recuperación y uso público del teatro de Itálica quedó recogida en el Plan Director del Conjunto Arqueológico de Itálica. Ya desde los primeros momentos de su redacción se programaron una serie de actuaciones que pretendían responder a tres objetivos principales. En primer lugar, conservar los restos exhumados hasta ese momento en los anteriores trabajos de investigación arqueológica. Además se trataba de facilitar su uso tanto al público general, formando parte del recorrido de la visita habitual al conjunto arqueológico, como para el desarrollo de espectáculos, correspondientes tanto a los actuales Festival de Teatro Greco-latino y Festival de Danza (RODRÍGUEZ DE GUZMÁN SÁNCHEZ 2011: 128).

La decisión de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía de atender la petición de la Diputación Provincial de Sevilla para que el Festival Internacional de Danza de Itálica, con periodicidad bianual, se desarrollase ya desde 2011 en el propio ámbito del teatro marcó de manera decisiva la intervención en el monumento. En este contexto se redactó el documento *PROSCÆNIUM*, cuya misión fue establecer las directrices de un marco general en el que concretar y definir los diferentes proyectos arquitectónicos necesarios para abrir el monumento a la visita pública y proseguir con el proceso de recuperación del edificio (JIMÉNEZ MARTÍN 2009). Esta planificación revisaba todo lo realizado hasta el momento sobre este edificio en cuanto a investigación, restauración y conservación, identificaba sus patologías más importantes, analizaba la viabilidad de su apertura para la visita turística y su utilización para la celebración de eventos

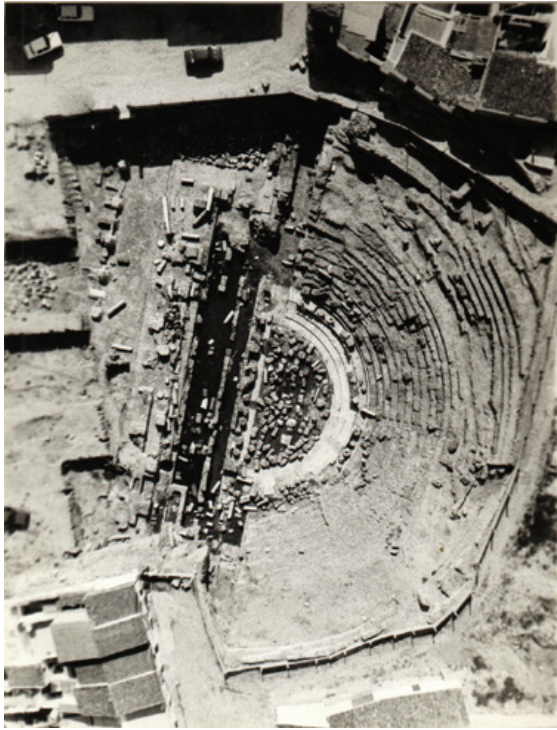


Fig. 6. Vista aérea del teatro de Itálica. 1988. (Archivo del Conjunto Arqueológico de Itálica).

Fig. 7. Estado de las excavaciones del teatro de Itálica en 1988 (Archivo del Conjunto Arqueológico de Itálica).

culturales. El documento se concretaba además en una planificación de actuaciones a desarrollar mediante otros proyectos concretos de mayor definición fijando ámbitos, contenidos, criterios de intervención, protocolos de actuación en materia de conservación y plazos.

Se establecieron una serie de ámbitos de actuación considerados homogéneos por sus necesidades de actuación, la naturaleza de sus problemas, requerimientos y soluciones, cuyos proyectos técnicos de intervención se encomendaron a diferentes profesionales: acceso desde el ángulo sur-oeste; infraestructuras y protección de todo el ámbito del teatro; adecuación del graderío para la asistencia del público tanto a la visita pública o turística como a los espectáculos; adecuación de la escena y *orchestra* para representaciones y espectáculos; centro de recepción de visitantes; y la construcción de un edificio en la pérgola norte para alojar usos tanto temporales vinculados a los espectáculos como permanentes vinculados a la administración del conjunto arqueológico y al centro de visitantes¹. Por diferentes motivos la intervención y tratamiento del pórtico, la creación de un acceso al teatro desde el mirador situado por encima de este así como el diseño de la iluminación para el uso de la visita nocturna se aplazaron para otro momento (FERNÁNDEZ NARANJO 2014: 121-122).

Las intervenciones quedaron definidas a nivel de proyecto de ejecución salvo la actuación en el escenario y frente de escena que, al implicar decisiones desde el punto de vista de la intervención en el patrimonio histórico bastante comprometidas, quedó definida a nivel de proyecto básico antes de someterlo a la evaluación de la Comisión Provincial del Patrimonio Histórico de Sevilla².

Es necesario señalar que independientemente de la división de la labor proyectual en diferentes equipos siempre se entendió esta actuación como una intervención única. Esto dio pie a un sistema de trabajo en el que se sucedieron las sesiones de trabajo conjunto con la participación de los distintos equipos y el grupo coordinador en las que se exponían el desarrollo de los distintos proyectos y se intercambiaban opiniones de manera participativa (FERNÁNDEZ NARANJO 2014: 127).

1 La redacción de los referidos proyectos se encargaron respectivamente al arquitecto Roque Angulo Fornos; al estudio EDARTEC (a cargo del arquitecto Eduardo Martínez Moya); al arquitecto Francisco Reina Fernández-Trujillo; al equipo formado por los arquitectos Francisco Pinto Puerto y José María Guerrero Vega; al equipo formado por los arquitectos Francisco Montero Fernández y Ana Belén Sánchez Cobos; y al equipo formado por las arquitectas Ana Domínguez Martos y Marta Villanueva Romero. La coordinación y seguimiento de los distintos trabajos estuvo a cargo de Sandra Rodríguez de Guzmán, directora del Conjunto Arqueológico de Itálica; Juan Antonio Fernández Naranjo, arquitecto jefe del departamento de conservación del Patrimonio Histórico de la Delegación Provincial en Sevilla de la Consejería de Cultura y Alfonso Jiménez Martín, autor del documento de planificación *PROSCÆNIUM*.

2 Todos los proyectos contaron en su momento con el informe favorable de dicho organismo.



Fig. 8. Proceso de construcción de la anastylis actual. 1991.
(A. Jiménez, F. Montero, P. Rodríguez).

Fig. 9. Estado previo del teatro de Itálica. 2009.

Propuesta de intervención en la escena

En la intervención prevista en la escena y *orchestra*, se planteaba desde el referido documento de planificación la anastilosis de su frente escénico, una compleja estructura columnaria de la que se conservan un buen número de fragmentos que, por fortuna, habían sido estudiados y analizados en profundidad con anterioridad. La primera propuesta de intervención, a cargo del arquitecto Francisco Pinto Puerto y de quien suscribe, quedó definida en el citado proyecto básico, sin embargo parece oportuno comenzar planteando algunas de las consideraciones previas que nos hicimos al desarrollar y profundizar en este proyecto, y que han condicionado tanto el método de trabajo como los criterios adoptados³. Entre estas consideraciones estuvieron muy presentes, como no podía ser de otra manera, las reflexiones y análisis sobre otras experiencias similares, especialmente el todavía reciente y controvertido proyecto de restauración del teatro de Sagunto, cuya crítica ha sido recopilada y extractada en varios documentos (LARA 2003). Con estas reflexiones pretendemos delimitar el territorio conceptual y metodológico en el que se desenvuelve este proyecto.

Consideraciones previas

Partimos de la consideración de que la ruina arqueológica del teatro de Itálica que hoy podemos observar, y lo que de la misma podemos conocer, es el resultado de una continua atención arqueológica desde sus primeras excavaciones hasta nuestros días. En el transcurso de este tiempo el teatro se desprendió de la trama urbana que lo ocultaba, desvelando su magnitud y complejidad como unidad arquitectónica. Todas estas actuaciones han construido su propia historia como ruina, desvelando su origen así como su evolución formal y constructiva. Siguiendo por tanto el art. 2, título II de la actual Ley Andaluza de Patrimonio, el actual estado de los restos arqueológicos era para nosotros el punto de partida.

En la consideración de estos fragmentos se plantea una disyuntiva, común a este tipo de intervenciones, entre el valor de los mismos como partes de una unidad arquitectónica, y su valor como documentos en sí mismos, a veces como simple soporte de una información epigráfica. Lo primero nos llevaría a plantear la necesidad de recuperar las estructuras arquitectónicas a las que pertenecieron con la suficiente garantía de autenticidad. Así lo postulan los diversos documentos sobre criterios de intervención, desde la Carta de Atenas hasta las más recientes declaraciones que han ido matizando y completándola: «En el caso de

3 Además de los citados arquitectos colaboraron en la redacción del citado proyecto básico (marzo de 2010) los arqueólogos Oliva Rodríguez Gutiérrez (apoyo en la identificación de piezas) y Álvaro Jiménez Sancho (prospección puntual del edificio en esta fase); el arquitecto Manuel Calzada Pérez y el escenógrafo Fernando Bulnes García (asesoramiento en arquitectura escenográfica); Jesús M. Serrano Rodríguez (Restaurador de GARES) en las técnicas de restitución de piezas; Ana García Bueno y Víctor J. Medina Flórez, miembros de la Facultad de Bellas Artes de Granada (autores del informe previo para la consolidación de pinturas murales).

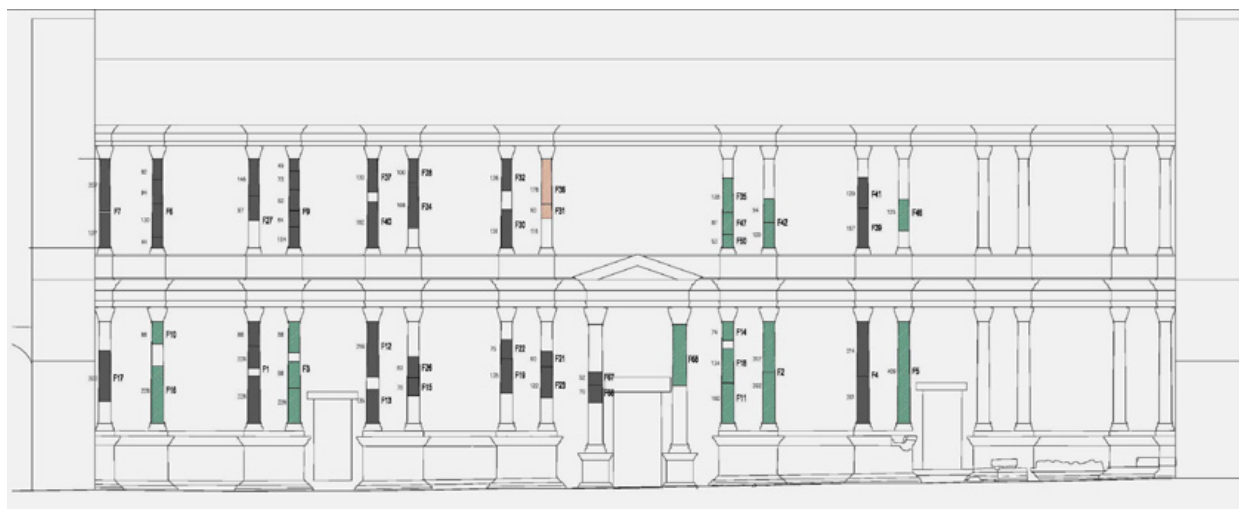


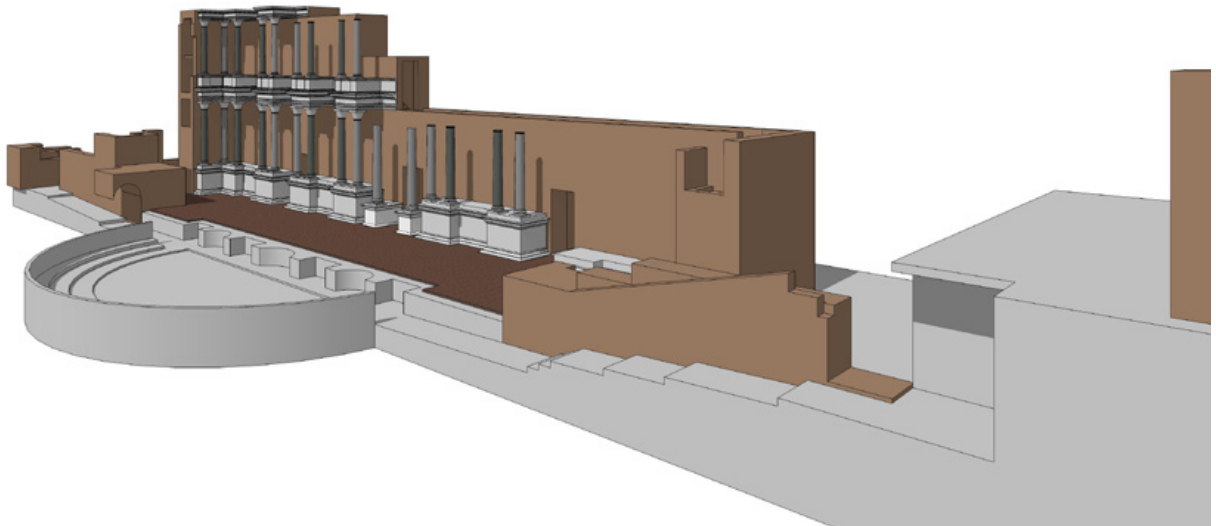
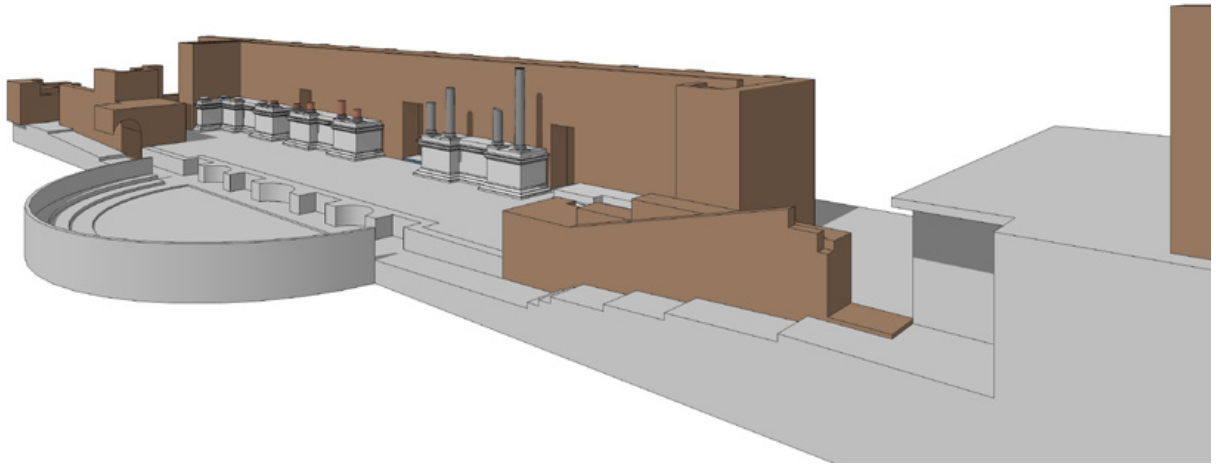
Fig. 10. Identificación de fragmentos de fuste de la anastilosis.

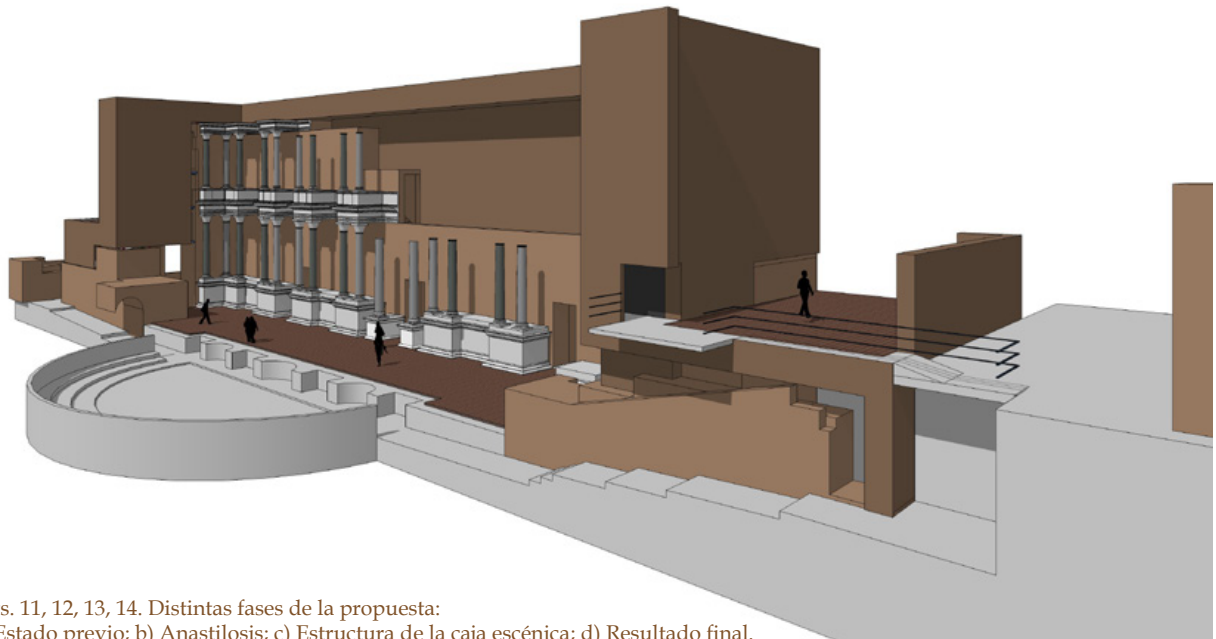
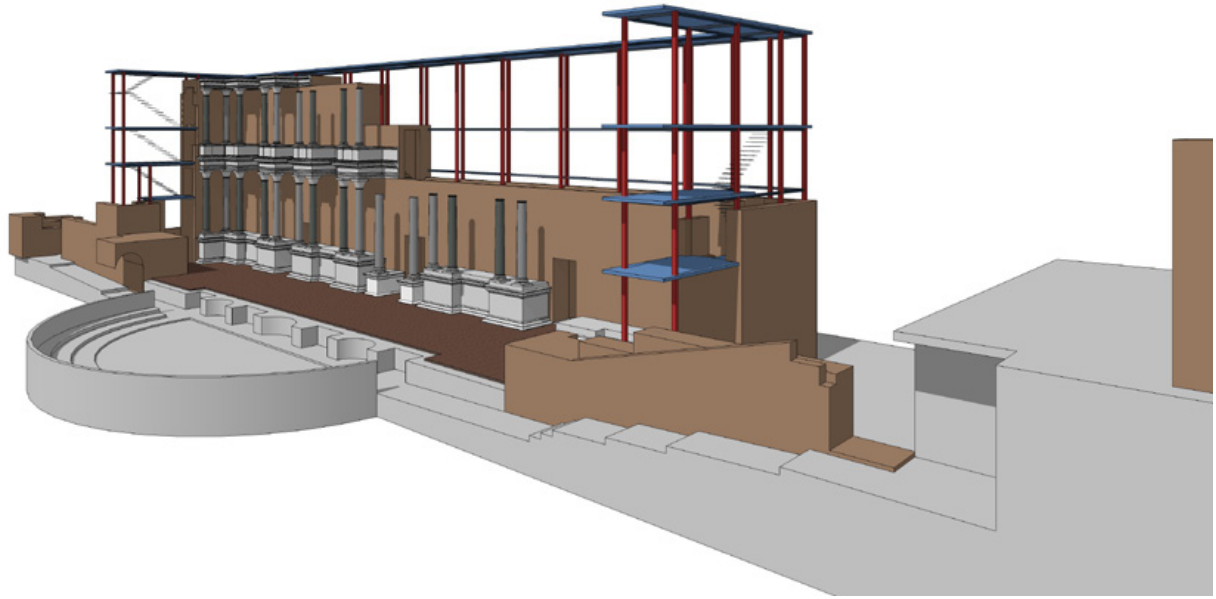
ruinas es necesaria la escrupulosa conservación y, siempre que sea posible, se deben adoptar los pasos para reinstaurar los fragmentos originales que puedan ser recuperados (anastilosis)» (Carta Atenas 1931, IV). Respecto al valor del fragmento como documento, una cuestión inseparable de su propia realidad arqueológica como hallazgo, no se trata de un valor original del objeto, sino contemporáneo e inherente al propio hecho de la exhumación. Intentar establecer un equilibrio entre ambas cuestiones nos parece, aún con dificultades, lo más oportuno.

La consideración de las fases constructivas y las reformas de la *scaenae frons* constituye otro problema a considerar. A estas alturas podemos asegurar la existencia de varias fases distintas en la historia del edificio teatral, desde su construcción hasta el momento en el que se abandona su uso como teatro. Los fragmentos exhumados nos informan fundamentalmente de la última de esas etapas, y de los restos que fueron conservándose de las anteriores. Es decir, contamos con un conjunto que, manteniendo su estructura general, ha ido sufriendo lo que viene a denominarse «asimetría histórica» (JIMÉNEZ MARTÍN y PINTO PUERTO 2003: 139), que debe ser recogida como un aspecto más a comprender y percibir en la intervención, evitando así la idea de unidad formal inalterable que ofrecen muchas de las restituciones que vemos en la actualidad.

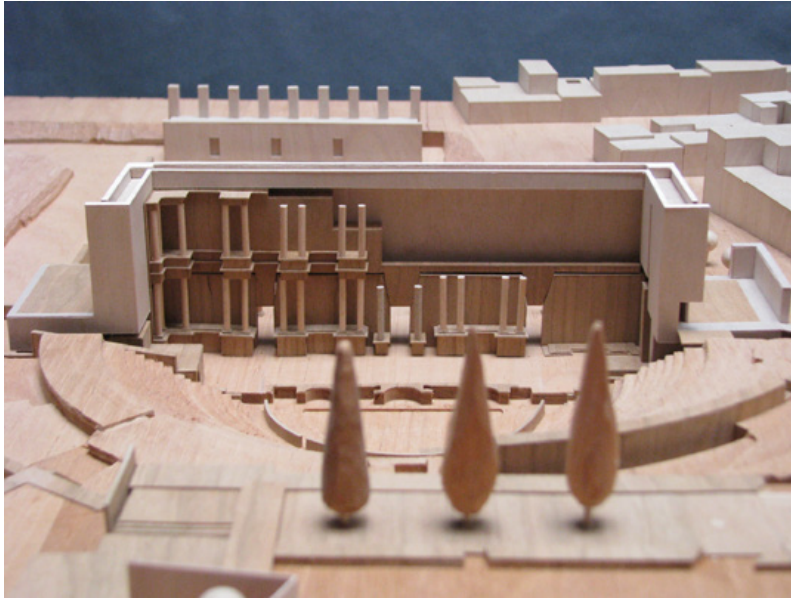
Ante la posibilidad de proyectar una ruina, hay que tener en cuenta que la ruina se construye a medida que se excava, pues este acto acompañado de una adecuada metodología determina lo que permanece y lo que desaparece, lo que se conserva y lo que no. El estado natural de los restos es el de formar parte del sustrato del terreno y al ser exhumados se altera esta condición para pasar a otra nueva, que debería contar ineludiblemente además con una cierta intervención para su conservación. Se incorpora entonces a la ruina un valor ajeno al de su origen, un valor de culto al monumento, conmemorativo, que siempre se produce desde el presente. En este sentido, la ruina se conforma desde cada excavación, aunque su objetivo no es construir una realidad acabada, sino desvelar lo oculto en etapas que no siempre quedarán completas. Esta condición temporal es coherente al proceso de investigación arqueológica, pero cambia en el momento en que se agota ese proceso y pasa a constituirse en realidad acabada. En ese instante la ruina se proyecta, pues se prevé su futuro mediante las acciones encaminadas a la conservación, al mantenimiento, incluso a su uso. Como parte de estas acciones se contempla la anastilosis, y es aquí donde surge el problema, pues al intentar restituir los fragmentos a su lugar original se puede acabar construyendo una versión de su devenir histórico, una «falsa ruina». Aunque esta cuestión, recibida con emoción en el siglo XIX —«la evocadora ruina romántica»—, es aún hoy celebrada por un sector de la sociedad, creímos necesario evitar esta idea en nuestra propuesta de intervención.

De igual manera, la necesidad de responder a las exigencias de reversibilidad debería estar presente en este tipo de proyecto, sobre todo si consideramos que la intervención siempre se hace desde los valores actuales, contemporáneos, sobre el monumento. Entendíamos también que asumir el concepto de





Figs. 11, 12, 13, 14. Distintas fases de la propuesta:
 a) Estado previo; b) Anastilosis; c) Estructura de la caja escénica; d) Resultado final.



Figs. 15, 16. Maqueta de la propuesta de intervención.

reversibilidad como objetivo sustancial del propio proyecto de intervención supone hacerlo de su doble carácter: material y conceptual (LARA 2003: 109). Material, procurando que los procesos de construcción previstos en la anastilosis puedan ser invertidos para devolver el edificio al estado inicial, entendiendo este como el que tiene en el momento actual. Conceptual, tratando de responder a la idea de que lo que ahora hacemos es, y siempre será, una interpretación, que por muy documentada, analizada y metodológica que sea, siempre puede ser motivo de revisión en el futuro. Tener presente estas consideraciones tiene una consecuencia fundamental: la reivindicación del valor documental de la ruina, esto es, la capacidad de explicarse a sí misma sin necesidad de más mediadores. De esta forma, se puede observar tanto la realidad inicial como la nueva, estableciendo cuantas comparaciones sean precisas, del mismo modo que podemos recuperar la visión y la percepción de lo desaparecido hasta donde conocemos o tenemos certeza. Este sería otro aspecto considerado en el propio diseño de la intervención.

Por otra parte, la posibilidad de devolver el uso extinguido a un edificio se presenta de forma sumamente compleja. A pesar de ello, la propia conservación de la ruina y su contemplación son ya un nuevo valor de uso que afecta al edificio, por muy esenciales o mínimas que sean las acciones que emprendamos para hacerlas posibles. Pero en el caso del teatro se trata de una actividad, que con las oportunas matizaciones, se ha conservado en el tiempo, y que hoy día sigue viva y vinculada funcionalmente a la arquitectura con la que nació y evolucionó. Teniendo presente las diferencias entre las representaciones escénicas actuales y las del teatro romano, la tradición del drama y la comedia, de la danza, la interpretación e incluso de la música, estaban presentes en este edificio, y pasados dos mil años, siguen estando entre nosotros actualizadas, redefinidas. Se plantea así, una nueva disyuntiva entre el valor instrumental o de uso, y el valor de antigüedad, que ya nos anunciara Alois Riegl (1987: 73). La posibilidad de buscar lugares de encuentro como instrumento para preservar y fomentar de forma activa su memoria es otro de los objetivos que se pretendían recoger en esta propuesta.

Criterios arquitectónicos, compositivos, históricos, funcionales y técnicos considerados en el proyecto

La propuesta de proyecto partía de establecer una clara diferenciación entre los dos tipos de actuaciones a realizar en el edificio escénico, siguiendo las pautas ya anunciadas en el documento *PROSCÆNIUM* (JIMÉNEZ MARTIN 2009). Por una lado, la ejecución de la anastilosis de la *scaenae frons*, por otro, la estructura necesaria para enmarcar la anterior recuperando el espacio de la escena y hacer posible la recuperación del valor de uso del edificio, lo que vinimos a llamar «caja escénica contemporánea». Esta diferenciación tiene su origen en las consideraciones anteriores, y determinan una serie de criterios de intervención: reinstaurar los fragmentos de la escena hasta donde se tengan datos objetivos y documentados, completando lagunas, que deben adoptar una equilibrada relación entre la figura —el resto arquitectónico original—, y el fondo —la laguna—, persiguiendo la idea de unidad; así como adoptar técnicas reversibles claramente

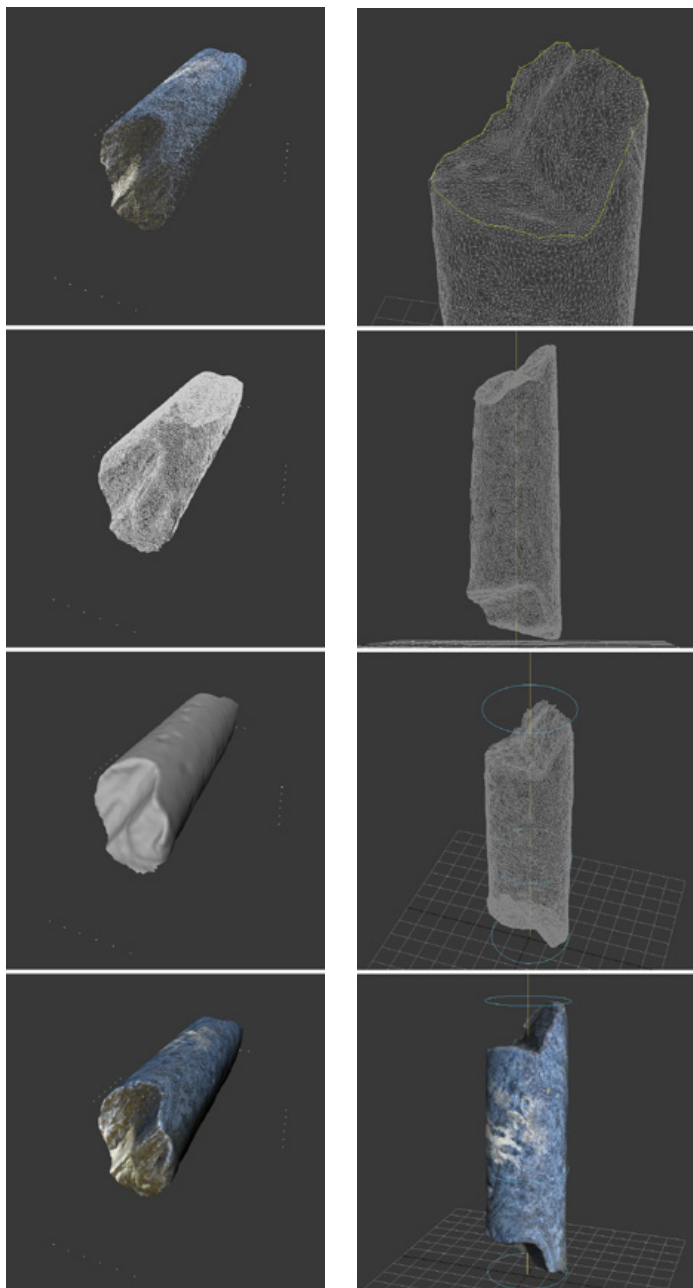


Fig. 17. Proceso de escaneado de fragmentos: nube de puntos - triangulación - mallado - texturizado (Roque Angulo Fornos).

Fig. 18. Ichnographía. Análisis geométrico de la pieza.

reconocibles como contemporáneas, allí donde se planteen hipótesis o donde sea necesario recuperar espacios conocidos sin materia original. La dimensión y amplitud de cada una de estas dos intervenciones anastilosis y «caja escénica», respondía a parámetros distintos. Unos dirigidos a establecer el mayor rigor y objetividad en la configuración de los restos y la correcta ubicación de cada pieza, otros a determinar de forma abstracta aquellos valores del edificio de los que no existen restos, pero sí certidumbres suficientes para su interpretación.

La anastilosis tiene como objetivo contextualizar las piezas y permitir su musealización en el lugar más cercano al de su hallazgo. Parte de considerar el valor del lugar y la vivencia directa del objeto como aspectos necesarios para su comprensión. Aunque no sea, hoy por hoy, el único modo de hacerlo —reconstrucciones virtuales, infografías, realidad virtual o realidad aumentada se presentan como alternativas— sigue siendo el que aporta más posibilidades sensoriales que completan su percepción, destacando la comprensión de la escala, y la espacialidad. El número de piezas conservadas es notable, y la decisión de mantenerlas en su sitio un criterio actualmente en vigor. En este caso ha quedado demostrada la necesidad de conservar unos restos que llevan más de treinta años almacenados, muchos de ellos a la intemperie, y sin un futuro cierto.

Nuestra propuesta partía de la íntegra conservación de lo ejecutado con anterioridad en la *scaenae frons*, pues para nosotros formaba ya parte consustancial de la ruina que recibimos, y por tanto, parte de su propia historia. El volumen que se proyectaba levantar debía ser coherente y proporcional al conjunto de piezas con las que contamos. Por esta razón, la introducción de nuevos elementos que permitieran la contextualización de los restos debía ser el mínimo imprescindible para garantizar su lectura y estabilidad. La lectura de cada pieza parte de los resultados de los numerosos trabajos de investigación antes citados. En este sentido, y siguiendo a Alfonso Jiménez, considerábamos especialmente relevantes los fustes para determinar la composición principal, tanto por su tamaño como por la abundancia de elementos conservados (JIMÉNEZ MARTIN 1989). La ubicación de cada pieza respondería a la clasificación realizada en estos trabajos, procurando que cada elemento esté en la posición más cercana posible al lugar donde fue hallado, en el caso de que esto se conozca y se tenga certeza. Para ello contamos con el trabajo desarrollado por Oliva Rodríguez, y la sistemática planimetría realizada por Alfonso Jiménez del teatro durante sus campañas, recogiendo y signando cada una de las piezas halladas. Este trabajo minucioso ha permitido tener un registro visual adecuado de los numerosos restos exhumados, cuando aún la metodología arqueológica era deficitaria, subsanando algunas, aunque no todas, las lagunas documentales.

Se consideró el valor documental de algunos de estos fustes al conservar datos epigráficos, marcas del proceso constructivo, u otras huellas de interés, tal como han sido reseñados en los catálogos elaborados por Oliva Rodríguez (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2004; CONDE LEÓN 1994), por lo que se nos planteaba la disyuntiva de priorizar el valor que pudieran tener integrados en el conjunto escénico o el que tienen como soportes de documentos. En estos casos, entendemos que el valor documental de estas huellas es excepcional respecto

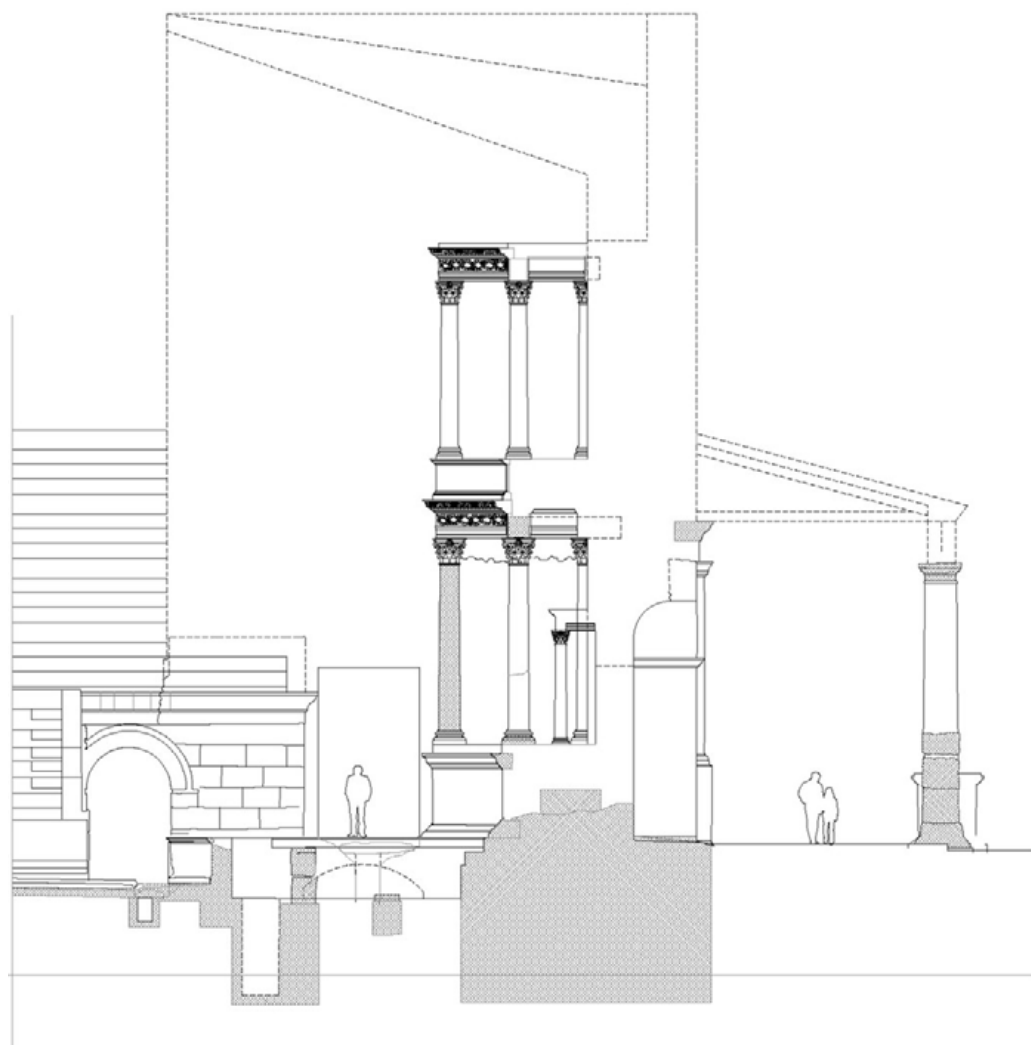


Fig. 19. Hipótesis de configuración del edificio escénico original. Sección transversal.

al arquitectónico o constructivo que los caracteriza, desplazándolas a espacios donde puedan exponerse para ser estudiadas en proximidad. Casi todas las piezas tienen algún valor como *ichnographia* (JIMÉNEZ MARTÍN 1994: 64), así, casi todas las que conservan el imoscapo o el sumoscapo contienen líneas o trazados incisos para facilitar su ejecución mientras que sólo unas cuantas tienen cartelas, letras o símbolos. Por tanto, de todos los elementos identificados con esta peculiaridad, reservamos los de un valor documental determinante.

En las primeras propuestas las columnas se agruparon hacia el flanco norte atendiendo a dos motivos fundamentales: por un lado, en los dibujos conservados de las excavaciones se observa una mayor concentración de derrumbe de columnas en este lado, por otro pretendíamos respetar los restos del pedestal del lado sur, que muestra el estado de los restos originales tras la excavación, respondiendo así a la premisa de mantener y conservar la intervención anterior. Esto supone, que atendiendo a estos elementos, un buen porcentaje de columnas podrían ser restituidas en su sitio, siendo menores las lagunas que las partes conservadas. Si consideramos las restantes piezas que componen los órdenes pertenecientes a la *columnatio*, pudimos ajustar el volumen a la altura de lo conocido y a la necesidad de contextualizarlos y mantenerlos estables siguiendo los criterios que hemos planteado. De este modo estimamos un volumen aproximado que estará limitado superiormente por una línea quebrada.

Esta opción ya supondría la construcción de un número importante de elementos para permitir elevar las piezas más importantes, y servir en el futuro de soporte para aquellas más menudas cuyo conocimiento aún no es preciso. En la propuesta se contemplaba un recerido en altura y anchura del muro de la escena un cincuenta por ciento menor al realizado hasta entonces, lo suficiente para poder ubicar todas las piezas conservadas de los órdenes. También se planteaba una leve modificación de la altura de la anastilosis actual. La mitad sur quedaría elevada unos cincuenta centímetros respecto a la altura actual con objeto de alcanzar, al menos, el nivel de apoyo del primer cuerpo de cornisa, es decir, planteamos completar el primer nivel de paramentos de los muros hasta la primera discontinuidad longitudinal.

El montaje hacia la parte norte es, por tanto, una decisión en relación a la acumulación de datos de las excavaciones realizadas a lo largo de la historia de sus exhumaciones. La forma de determinar el corte del muro si es una decisión exclusivamente compositiva, aunque también responde a parámetros formales, pues no olvidemos que las zonas reconstruidas en este y otros edificios tienden a completar masas allí donde son necesarias para facilitar su lectura, o se necesita equilibrar la apariencia de la ruina para su correcta interpretación como un todo, tal como ha sucedido en Mérida (GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA 1994: 134) o Cartagena. En este sentido pretendemos seguir el proceso integrador de los restos ya iniciado en el teatro, donde la zona norte de la ruina se descubrió mucho más arrasada que la sur debido al propio desnivel del terreno, que desciende desde el sur hacia el noreste de la ciudad. Esta circunstancia provocó, por ejemplo, que la reconstrucción de las gradas a este lado fuera más contundente. La elevación de los

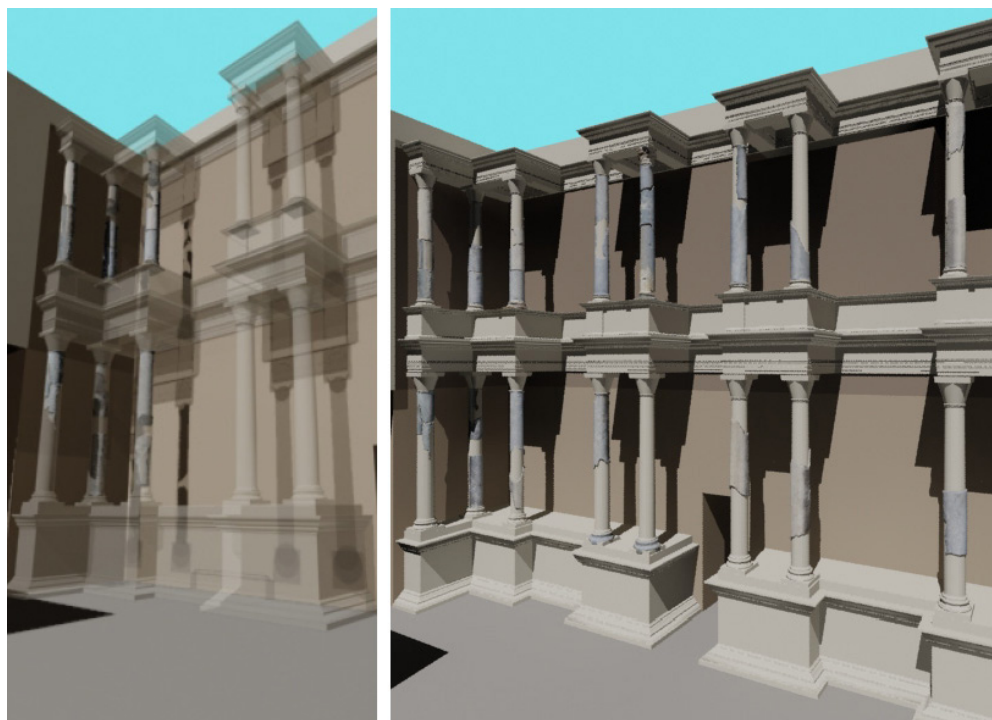


Fig. 20. Ensamblaje de piezas, ubicación y análisis métrico.

Figs. 21, 22. *Anaparastasis*. Ubicación de piezas sobre modelo virtual teórico (izq.) y modelo virtual resultante (der.)

muros que limitan el pórtico posterior a la escena, incluso la construcción de la pérgola en el cerramiento norte, ha pretendido este objetivo en intervenciones anteriores. Por esta razón, al levantar el muro en este ángulo, se compensaría nuevamente el perfil de la ruina. Pero no lo olvidemos, se trataría sólo de una cuestión formal que concreta el volumen que ya tenemos definido por la existencia de los restos conservados.

La elevación del muro se había previsto con la misma técnica constructiva de la parte ya ejecutada, pues entendíamos que respondía bien al principio de diferenciación⁴. También conseguimos con esto diluir las roturas entre fases de las anastilosis antigua y actual, formando así la frontera material que sirve de fondo natural a la *columnatio*. Para evitar el efecto actual del muro de la escena, áspero y policromo, se trataría superficialmente con una jabelga de mortero de cal, previa limpieza de la fábrica actual. Con esto se pretendía uniformar y suavizar la apariencia visual de la fábrica, que debía quedar como fondo compositivo neutro.

En el caso de las columnas, por su carácter seriado y homogéneo en forma y dimensiones, la ubicación definitiva de cada pieza responde a la clasificación realizada por Oliva Rodríguez (2004). El tamaño nos determina su pertenencia al orden alto o al bajo, mientras que el tipo de material y su color, así como su lugar de hallazgo determinan su posición en horizontal. A este respecto, debemos considerar la complejidad para determinar esto último, pues parte de las piezas de la ruina pueden haber rodado de zonas más altas como el foro o el pórtico que culminaba la *suma cavea*. Por ello, se decidió adoptar como criterio la ubicación en la excavación, el ajuste al orden y la composición por colores.

Determinado el volumen de la *scaenae frons* vimos pertinente la recuperación de dos espacios laterales de gran significado para la comprensión del edificio y la determinación del volumen edificado del teatro: los *parascaenia*. En muchos teatros, estos espacios se mantienen libres y abiertos, formando amplios rincones que van ocupándose y evolucionando para ofrecer una estructura portante de apoyo a la escena a través de la *versura*. En el caso italicense estos espacios, aunque discretos —9,00 x 6,60 m—, estaban cerrados en sus cuatro lados: dos que corresponden a la *versura* y al testero de la *cavea* —muy macizos y compactos—, y los otros dos muy abiertos. Esta idea quedaría reforzada si consideramos que el muro de fondo de la escena no tiene espesor suficiente para contener los tradicionales espacios de servicio como camerinos o cuartos para los actores. Planteamos, por tanto, su cubrición permanente mediante la instalación contemporánea, que se mantendría separada y diferenciada de los restos existentes, procurando un espacio protegido adecuado para colocar aquellas piezas con valor epigráfico que aconsejaban mantenerlas más próximas a

4 Para diferenciar las fábricas originales de sillares de piedra, las partes reconstruidas se habían levantado mediante una fábrica de mampostería de piedra calcarenita.

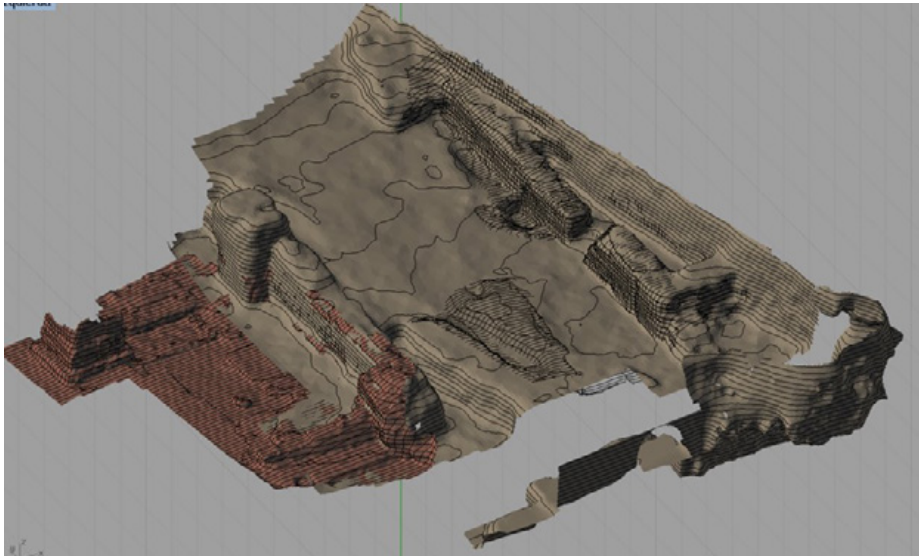
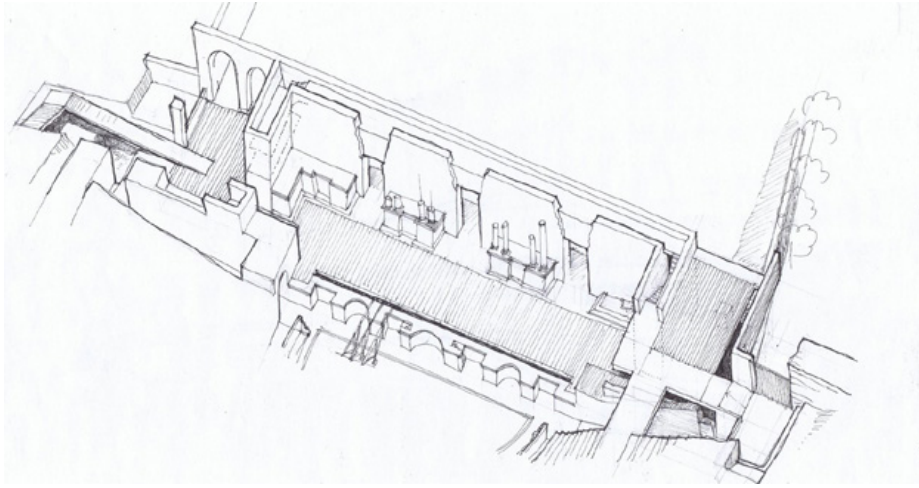


Fig. 23. Propuesta de la intervención correspondiente al proyecto de ejecución (Dibujo de Francisco Pinto Puerto).

Fig. 24. Alzado de las estructuras de fábrica del *hyposcaenium*.

Fig. 25. Registro de los restos arqueológicos aparecidos junto al *parascaenium* sur.

la vista directa del público. Además de este uso, que puede ser el cotidiano, se plantea su incorporación a la actividad escénica en los momentos de representación, procurando que las piezas quedaran ubicadas en las paredes para dejar libre la zona central de estos espacios.

La *scaenae frons* quedaría como fondo permanente y dominante en las representaciones, aunque con la posibilidad de establecer cuantas matizaciones se deseen durante las representaciones mediante entelados o fondos efímeros parciales. Si conseguimos una composición bien argumentada y medida, donde los elementos y motivos compositivos de la anástilosis queden limitados a su volumen, ofreceríamos un escenario que impondría su presencia. Pero era necesario crear un marco adecuado que podría oscilar entre la total consideración efímera, hasta la reconstrucción de una hipótesis volumétrica del total. Esta dualidad entre la anástilosis planteada, y la adecuación escenográfica, nos lleva a plantear la relación entre dos objetos superpuestos: el primero sería el contenido a exponer, el segundo la caja que lo contiene. El primero como objeto que contextualiza los fragmentos para recuperar la apariencia y escala de su configuración original, el segundo como fondo neutro y abstracto que se ajusta a su escala y dimensión, siguiendo así las premisas del artículo 39.2 de la ley de 1985 y las cartas y declaraciones al respecto (Atenas 1931; Venecia 1964), y permite el necesario acondicionamiento acústico. Esta caja funcionaría como contenedor del frente escénico levantado, evitando así la imagen de ruina reconstruida sobre el paisaje de fondo. La idea de fragmento quedaría delimitada, encerrada, por la caja contemporánea, que contiene y completaría de forma abstracta el volumen conocido.

Metodología de trabajo para el diseño de la anástilosis

El proyecto de anástilosis de la *scaenae frons* del Teatro Romano de Itálica se planteó como un proceso de investigación abierto que partía de un estado de conocimiento sobre la ruina muy avanzado. Se puso en práctica una metodología que intentaba aunar el análisis arqueológico y arquitectónico, y que se desarrolló mediante la aplicación de nuevos recursos tecnológicos a la captura métrica y construcción gráfica (PINTO PUERTO, GUERRERO VEGA y ANGULO FORNOS 2012).

En primer lugar, con el objetivo de gestionar la información sobre las piezas originales pertenecientes a la escena se elaboró un inventario de las mismas. Dada la falta de información, en muchas ocasiones, para la ubicación segura de las piezas se han incluido todas aquellas en las que se ha considerado «posible» –atendiendo a criterios estilísticos, funcionales y métricos– su integración en la escena original. Han quedado fuera del mismo aquellos elementos pertenecientes a otras zonas del teatro como el pórtico o la *cavea*. El fin del inventario fue eminentemente práctico por lo que se incluyó la información imprescindible para la identificación y descripción de las piezas con el fin de definir la anástilosis de la escena.

A partir de la documentación gráfica facilitada por el Conjunto Arqueológico de Itálica se elaboró una planimetría estándar del edificio que incluía secciones del conjunto, tanto en planta como en elevación, siguiendo los criterios previamente establecidos para la institución (PINTO PUERTO *et al.* 2011). Estos dibujos pretendían recoger todos los volúmenes y espacios que afectarían a la futura intervención sobre la escena, como el muro de San Antonio, las gradas, el pórtico posterior a la escena y el acceso al norte. A los planos topográficos de partida se incorporó una fotogrametría de la escena, y más recientemente un escaneado digital tridimensional del área de la *cavea* y la escena.

La propuesta de anastilosis debía partir de un conocimiento exhaustivo de los fragmentos arquitectónicos existentes. El tamaño, peso e irregularidad en las roturas de muchas de las piezas que se conservan de la *scaenae frons* –agravadas en muchas ocasiones al quedar almacenadas a la intemperie en el pórtico posterior a la escena durante años–, hizo necesario contar con algún medio que permitiera analizar su configuración formal y los posibles solapes. La técnica actualmente más precisa y versátil es el escaneado digital tridimensional de cada una de estas piezas.

En nuestro caso trabajamos mediante técnicas de fotogrametría digital convergente que permitían generar modelos tridimensionales virtuales derivados de nubes de puntos de tamaño muy controlado con atributos visuales suficientes –color, textura, marcas...–. Esta captura era más básica que la realizada con equipos de escaneado avanzados como el usado posteriormente para el conjunto del edificio, pero mucho más económica y adaptable a nuestro ritmo de trabajo. Mediante este sistema obtuvimos superficies tridimensionales texturadas que pudimos manipular en un programa de dibujo asistido, realizando cuantas mediciones, registros y comprobaciones deseamos para obtener la composición de las piezas más adecuada sobre las hipótesis previas.

Se identificaron las piezas más importantes que permitirán construir la estructura arquitectónica principal de la *columnatio* de la *scaenae frons*: casi todos los fustes y basas almacenados en el espacio central de la *porticus postscenam*, el capitel y los nueve fragmentos de cornisa del almacén del teatro. El escaneado fue progresivo, es decir, desde las piezas más importantes y enteras a las más fragmentadas, quedando fuera de este trabajo los múltiples trozos de pequeñas dimensiones que afectaban menos a la composición de la anastilosis.

Gracias al escaneado anterior se pudo realizar un análisis pormenorizado de las piezas, comprobando los datos métricos propuestos en los referidos trabajos de Alfonso Jiménez (1989) y Oliva Rodríguez (2004). Entendíamos necesaria esta verificación por la complejidad a la hora de medir piezas que ofrecen numerosas irregularidades, por lo que el tratamiento digital de las mismas permitía avanzar en su conocimiento. El método desarrollado consistió en trabajar en software de modelado digital con el material obtenido de los escaneados, construyendo sobre ellos lo que viene a denominarse su *ichnographia* (JIMÉNEZ MARTÍN

1994: 64): generatrices, directrices, ejes de simetría..., que servían para la propia labra de la pieza y su montaje dentro del conjunto arquitectónico (CONDE LEÓN, 1994: 125). Finalmente estas piezas referenciadas geoméricamente se ubicaron en un modelo infográfico tridimensional.

Las propuestas anteriores de cómo pudo haber sido el frente escénico del teatro de Itálica se tomaron como punto de partida con objeto de determinar los elementos a montar y la envergadura de la anastilosis. Los elementos que constituyen el edificio de la escena habían quedado suficientemente descritos en ellas. La forma y características materiales de esta caja muraria vienen determinadas por extrapolaciones de otros teatros coetáneos, pero sabemos que sobre este orden de columnas era constante, la existencia de un programa arquitectónico o escultórico de remate formado por frontones curvos o triangulares, o por esculturas respectivamente. Además, sobre él es también frecuente la gran estructura de madera en voladizo del tornavoz. Por tanto, la cubierta de la escena, y la elevación del edificio para albergar su estructura portante quedaron recogidas como hipótesis gráficas a nivel informativo, es decir, como *anaparastasis*, pero no se incorporó a la propuesta de anastilosis.

La captura métrica y el análisis pormenorizado de las distintas piezas conservadas, permitió establecer con mayor exactitud las dimensiones de los órdenes arquitectónicos. Se identificaron además algunas piezas pétreas originales de la estructura de la *columnatio*, con restos de un revestimiento original de cal amortizado posteriormente por aplacados de mármol recibidos mediante fijaciones metálicas. De esta forma se verificó la reforma ejecutada en el frente escénico al tiempo que se obtienen nuevos datos sobre los sistemas constructivos empleados (PINTO PUERTO y GUERRERO VEGA 2012).

A partir de toda esta información se ha realizado un modelo infográfico tridimensional del conjunto, que nos permitía plantear cuantas hipótesis de montaje estimamos, a modo de *anaparastasis* del conjunto completo (PINTO PUERTO, GUERRERO VEGA y ANGULO FORNOS 2012). Este modelo sirvió tanto para realizar la presentación del objeto al equipo de coordinación de los proyectos, como para trabajar en la identificación y ubicación de las piezas. Facilitaba además el ensamblaje de los fragmentos, permitiendo comprobar las diversas posibilidades de uniones entre ellos, aportando una medición más precisa del mismo. En un futuro, el modelo permitiría ir más allá de la anastilosis finalmente proyectada, pudiendo ubicar todas aquellas piezas que se vayan incorporando, editando cuantas comprobaciones se requieran. Sin embargo hasta ahora el modelo sólo incluye aquellos elementos que hemos determinado como necesarios para definir la estructura de la *columnatio* del frente escénico.

En la selección final de las piezas se consideraron dos tipos diferentes: las que formarían parte de la anastilosis, y las que se expondrán en los espacios habilitados de los *parascaenium*. Las restantes quedarían alojadas en varias estancias del interior de lo que denominamos «caja escénica», equipadas de manera que sirvan de lugares de almacén y estudio de las piezas en condiciones adecuadas.



Figs. 26, 27, 28, 29. Imágenes del estado final tras la intervención. 2012.

Intervención

A finales de 2009 los recortes económicos derivados de la actual crisis económica hicieron que el programa, calendario y prioridades previstas inicialmente para la recuperación del teatro de Itálica quedaran en suspenso. Finalmente, las administraciones públicas promotoras decidieron que del conjunto de proyectos redactados, se ejecutaran solamente los imprescindibles para la celebración del Festival Internacional de Danza: el relativo a las infraestructuras y protección, la adecuación del graderío, así como la intervención en la escena y orquesta. Además se redujo de forma considerable el alcance —y presupuesto— de los mismos. En el caso de nuestra actuación, se renunció tanto a la construcción de la «caja escénica» como a la anástilosis⁵.

Los trabajos consistieron en la consolidación de los restos arqueológicos conservados, con especial incidencia en los revestimientos del *murus pulpiti*, que presentaban patologías derivadas del desgaste, la erosión y el envejecimiento de las soluciones paliativas adoptadas en su momento. Se construyó una losa de hormigón armado en la parte superior de la reconstrucción del muro de la escena, prevista para la instalación de las estructuras metálicas efímeras destinadas a servir del soporte del aparato lumínico y de sonido necesario para los espectáculos. Este elemento estructural se diseñó a su vez, para recibir en un futuro los elementos constituyentes de la anástilosis. Se llevaron a cabo distintos trabajos de infraestructuras necesarias para paliar los problemas de inundación de la escena y el *hyposcaenium*, así como las preinstalaciones necesarias para un uso escénico actualizado.

Además se sustituyó el tablero de la escena, formado por un forjado de viguetas metálicas con graves problemas de conservación, por una nueva estructura que permitiera además hacer visitable, al menos para labores de conservación el espacio inferior. Esto permitió registrar y documentar los restos existentes en el *hyposcaenium*.

Por último se ejecutó un nuevo muro de contención en el límite del *parascaenium* sur, que sirvió de apoyo del teatro desde la vía pública en ese punto. La solución formal permitió la investigación arqueológica del área y el hallazgo tanto de la antigua calzada por la que se accedía al teatro como de los restos de la esquina de un edificio residencial. Se procedía así a la recuperación espacial del *parascaenium* y del acceso original del teatro en ese punto. En estos trabajos la toma de datos fotográfica permitió un registro exhaustivo de cada etapa de la excavación que posteriormente, tras su procesado digital, originó visualizaciones tridimensionales de cada una de estas etapas que posibilitaron además una verificación métrica y una localización exhaustiva referenciada espacialmente a nivel local y global de los restos exhumados.

5 Con estas nuevas condiciones se redactó en enero de 2011 un nuevo proyecto básico y de ejecución. Las obras se desarrollaron en dos etapas diferentes entre las cuales, durante el verano de ese mismo año, se celebró la edición del Festival Internacional de Danza de Itálica.

Se cerraba así una intervención, desde nuestro punto de vista parcial, en el monumento que venía a solventar algunas necesidades para la recuperación de su uso, tanto escénico como el relacionado con la visita de la ciudadanía. Se presenta por tanto esta experiencia, con la esperanza de que no quede aquí la recuperación material y el avance en el conocimiento del conjunto teatro romano de Itálica.

Bibliografía

- COLLANTES DE TERÁN, F. (1941). "Trabajos en Itálica". *Archivo Español de Arqueología*, 42: 235-238.
- CONDE LEÓN, E. (1994). "Dibujos geométricos en el Teatro Romano de Itálica". *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2: 125-128.
- FERNÁNDEZ NARANJO, J. A. (2014). "El teatro de Itálica como paradigma metodológico". *Teatros romanos en España y Portugal: ¿patrimonio protegido?* Huelva: Universidad de Huelva. 113-136.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M.V. (1994). "Reconstrucción de la escena del teatro romano de Mérida. La intervención de Antonio Gómez Millán". *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2: 129-135.
- HERNÁNDEZ DE LA OBRA, J. Y RODRÍGUEZ DE GUZMÁN SÁNCHEZ, S. (2014). "El Teatro Romano de Itálica: propuesta de uso público". *Teatros romanos en España y Portugal: ¿patrimonio protegido?* Huelva: Universidad de Huelva. 137-158.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1982). "Teatro de Itálica. Primera campaña de obras". *Excavaciones arqueológicas en España*, 121: 279-290.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1989). "Las columnas del Teatro de Itálica". *Estudios de Geografía e Historia*, 3 (Homenaje al Profesor Antonio Blanco Freijeiro): 277-318.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1994). "El arquitecto en Roma". *Artistas y artesanos en la Antigüedad clásica. Cuadernos Emeritenses*, 8. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano BA 391/1994: 29-71.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2009). *PROSCÆNIUM. Bases para la puesta en valor del teatro de Itálica*. Conjunto arqueológico de Itálica. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. y PINTO PUERTO, F. (2003). *Levantamiento y Análisis de Edificios. Tradición y futuro*. Sevilla: IUCC, Universidad de Sevilla.
- JIMÉNEZ SANCHO, A. (2012). "Nuevas aportaciones sobre la construcción y evolución del graderío del Teatro de Itálica: los resultados de las campañas de excavación de 2009 y 2011". *Itálica. Revista de Arqueología Clásica de Andalucía*, 2: 99-125.
- JIMÉNEZ SANCHO, A. y PECERO ESPÍN, J. C. (2011). "El Teatro de Itálica. Avance de resultados de la campaña 2009". *El Theatrum Balbi de Gades. Actas del seminario «El teatro Romano de Gades. Una mirada al futuro» (Cádiz 18-19 noviembre de 2009)*. Cádiz: Universidad de Cádiz. 373-385.

- JIMÉNEZ SANCHO, A., RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. y IZQUIERDO DE MONTES, R. (2013). "Novedades arqueológicas adrianeas en el teatro de Itálica y su entorno". *Roma, Tibur, Baetica. Investigaciones adrianeas*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 271-291.
- LARA ORTEGA, S. (2003). *Análisis crítico y Reversibilidad del Teatro Romano de Sagunto*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad de Valencia.
- PINTO PUERTO, F., ANGULO FORNOS, R., CASTELLANO ROMÁN, M., GUERRERO VEGA, J. M^a. y PASTOR GIL, F. (2011). "Construcción de una base cartográfica activa para el Conjunto Arqueológico de Itálica", *Revista PH*, 77: 116-119.
- PINTO PUERTO, F. y GUERRERO VEGA, J.M. (2012). "The Scaenae Frons of the Roman Theatre of Itálica: Notes on the Construction Process". *Nuts & Bolts of Construction History*. París: Picard. 3, 21-27.
- PINTO PUERTO, F., GUERRERO VEGA, J.M. y ANGULO FORNOS, R. (2012). "Metodología y recursos empleados en la propuesta de anastilosis de la scaenae frons del teatro romano de Itálica". *Itálica. Revista de Arqueología Clásica de Andalucía*, 2: 77-83.
- RODRÍGUEZ DE GUZMÁN SÁNCHEZ, S. (ED.) (2011). *Plan Director del Conjunto Arqueológico de Itálica. Documento de Avance*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2004). *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueo-arquitectónico*. Madrid: Diputación Provincial de Sevilla.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. y VERA REINA, M. (1999). "Nuevas intervenciones en el Teatro Romano de Itálica: algunas apreciaciones sobre su evolución constructiva y su sistema de acceso". *SPAL*, 8: 189-205.
- RIEGL, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor.

El teatro romano de Clunia. De la investigación a la Restauración

Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría

Arquitecto. Universidad de Valladolid

Las primeras noticias documentadas del teatro de Clunia fueron dadas a conocer a finales del S. XVIII por Juan Loperráez, quien publicó el primer plano conocido de la ciudad y del teatro (Loperráez, 1788). En 1915 Ignacio Calvo excavó en la parte Norte del edificio entre la escena y el parascenio (Calvo, 1916). En 1965 y 1966 Pedro de Palol realiza excavaciones en la mitad Norte del teatro trabajando en la cimentación del frente escénico, y la entrada del hiposcenio, continuando entre 1972 y 1975 en el parascenio Norte (Palol, 1982). Desde este momento el teatro no había sido objeto de estudio hasta 1997, cuando retomamos las intervenciones con la puesta en marcha de un nuevo Plan director y bajo una nueva dirección científica.¹

Desde 1997 hasta 2010 se han realizado en el teatro un conjunto de intervenciones con la finalidad de comprenderlo mejor, acondicionarlo para su visita y permitir su uso ocasional para determinados espectáculos, compaginando el mantenimiento del valor arqueológico de los restos con la posibilidad de albergar espectadores en el espacio de la cávea. Todo ello ha requerido la realización de sucesivas excavaciones, que han permitido conocer mucho mejor distintos aspectos sobre el conjunto del teatro.

El primer proyecto de adecuación contempló una primera restitución de la orquesta, para identificar la geometría del teatro y drenar las aguas de escorrentía que circulaban por el teatro, así como habilitar un

1 En 1994 la Diputación Provincial de Burgos designa a Francesc Tuset y a Miguel Ángel de la Iglesia codirectores del Yacimiento Arqueológico de Clunia; redactores del Plan Director del mismo por encargo de la Junta de Castilla y León entre 1993 y 1996. Los trabajos aquí presentados son fruto de varios años de excavación y estudio con la participación de numerosos investigadores, especialmente los arqueólogos Gerardo Martínez, Rosa Cuesta y Javier Irujo y las Profesoras Eva Subías(URV), Rosario Navarro(UB) y M^aÁngeles Gutiérrez(UVa).



Fig. 1. Vista del Teatro después de los trabajos del 1982.

Fig. 2. Restos de los elementos de la escena, tal y como quedaron después del último saqueo. Excavado en 2003.

Fig. 3. Vista general del Teatro de Clunia. Fotografía E. Ciccomartino.

Fig. 4. Vista del *postscenium* excavado en 2008.

paso para los visitantes al final de la cávea, excavada en la roca, que recuperara, de forma aproximada, el pórtico superior. Los sondeos previos a la construcción de dicho paso localizaron restos de estructuras del pórtico superior y una primera aproximación a la delimitación de esta parte del teatro.

A partir del año 2000 se decide buscar el emplazamiento exacto de la escena y de la cávea inferior y así poder recuperar una planta y sección más exacta del interior del teatro y, por el exterior, se plantean excavaciones para conocer como se había resuelto el parascenio Sur, el postcenio y en conjunto la fachada y accesos al teatro por su lado Este. Estos trabajos han proporcionado abundante información sobre el proceso de construcción, las características en planta y alzado del teatro, las transformaciones y la ruina del edificio y suficientes restos de material arquitectónico para plantear una restitución de la configuración de las diferentes etapas de la vida del edificio.

El teatro se construyó aprovechando una pequeña vaguada del Alto de Castro sobre el que se asienta la ciudad. El pórtico superior, las calles que lo rodean y sus alcantarillas, se construyeron sobre la roca y dentro de un primer gran recorte triangular que inscribe el semicírculo del teatro. Estas alcantarillas discurren pegadas a los cortes en la roca que delimitan los lados del triángulo y expulsan las aguas, procedentes del Alto, por el exterior del teatro. La cávea superior y parte de la media se construyeron excavando las gradas en la roca y la parte restante de cávea, al coincidir con estratos de yesos y de arcillas, debió realizarse en obra cementicia. Coincidiendo con el final de la placa de roca y a la altura de los estratos de yesos, se dispuso otra alcantarilla, que recogía las aguas del freático y de lluvia y las sacaba al exterior, a la altura de los dinteles de las puertas de los parascenios con una manifiesta voluntad de monumentalización. La excavación de dichos estratos para asentar la cávea, implicó alterar el freático en esta zona y dio salida a una serie de manantiales que, sin duda, representaron un obstáculo para los constructores. Para atajar este problema, al iniciar los trabajos de construcción del edificio, tuvieron que disponer canales de tablas de madera sobre tijeras, también de madera, hasta poder disponer de un muro de contención, entre las puertas de los dos *adituum*, que recogía el agua de todos los manantiales y la vertía a la gran alcantarilla, dispuesta en el eje del teatro que, a su vez, recogía en el centro del semicírculo de la orquesta el agua de lluvia. Dicho muro de contención y la orquesta se construyeron sobre un nuevo estrato de roca sobre el que se asienta toda la obra restante del teatro. En el momento en que estuvo construido el drenaje del muro de contención semicircular y la alcantarilla, las canalizaciones de madera dejaron de ser necesarias y fueron aplastadas, quedando selladas bajo el pavimento de la orquesta.

La excavación en la cávea inferior, orquesta y escena, puso de manifiesto que a mediados del s. II se realizaron grandes obras en el edificio para transformar el teatro en una suerte de medio anfiteatro. Para ello se desmontó la cávea inferior, a partir del muro de contención entre las puertas de los *aditi*, la orquesta y toda la escena. Con objeto de cerrar el nuevo espacio se dispuso de sendas talanqueras, con una gran puerta en el centro, como prolongación de las puertas del *aditus*, hasta el muro de la escena y perpendicular



Fig. 5. Fragmentos de los capiteles que componen la fachada escénica.

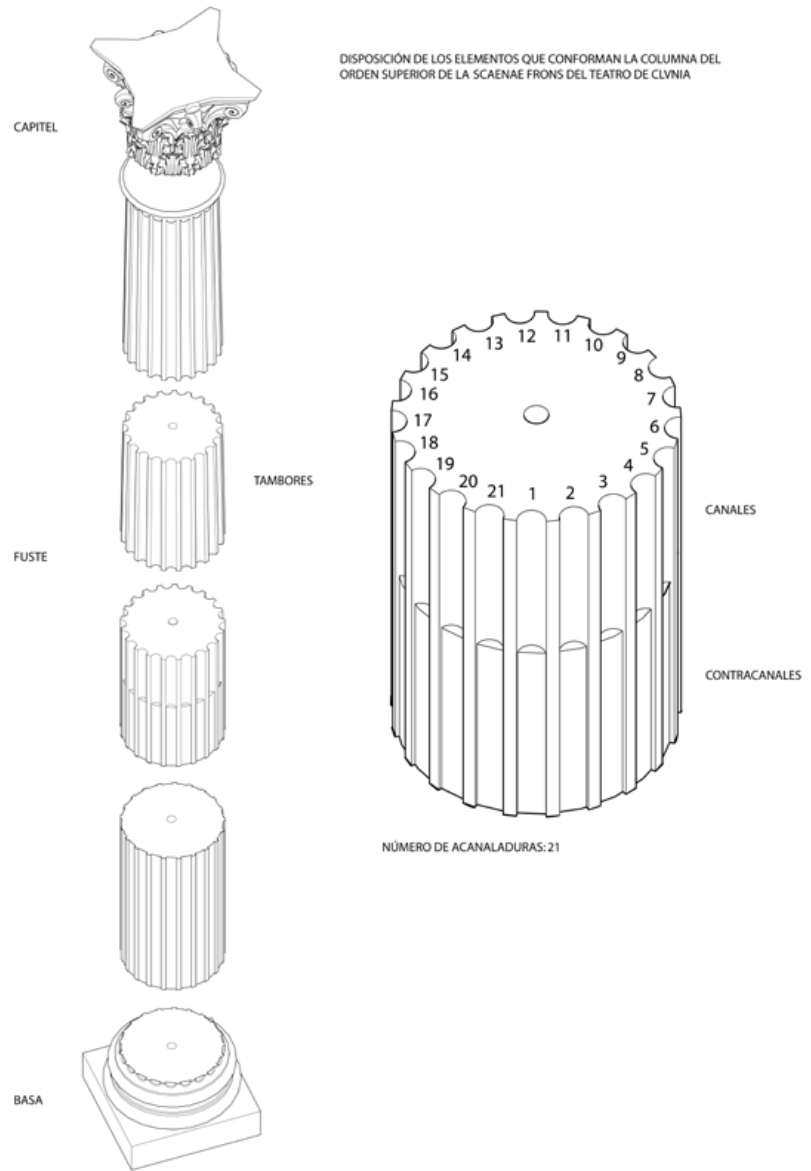


Fig. 6. Partes de una columna del teatro de Clunia.

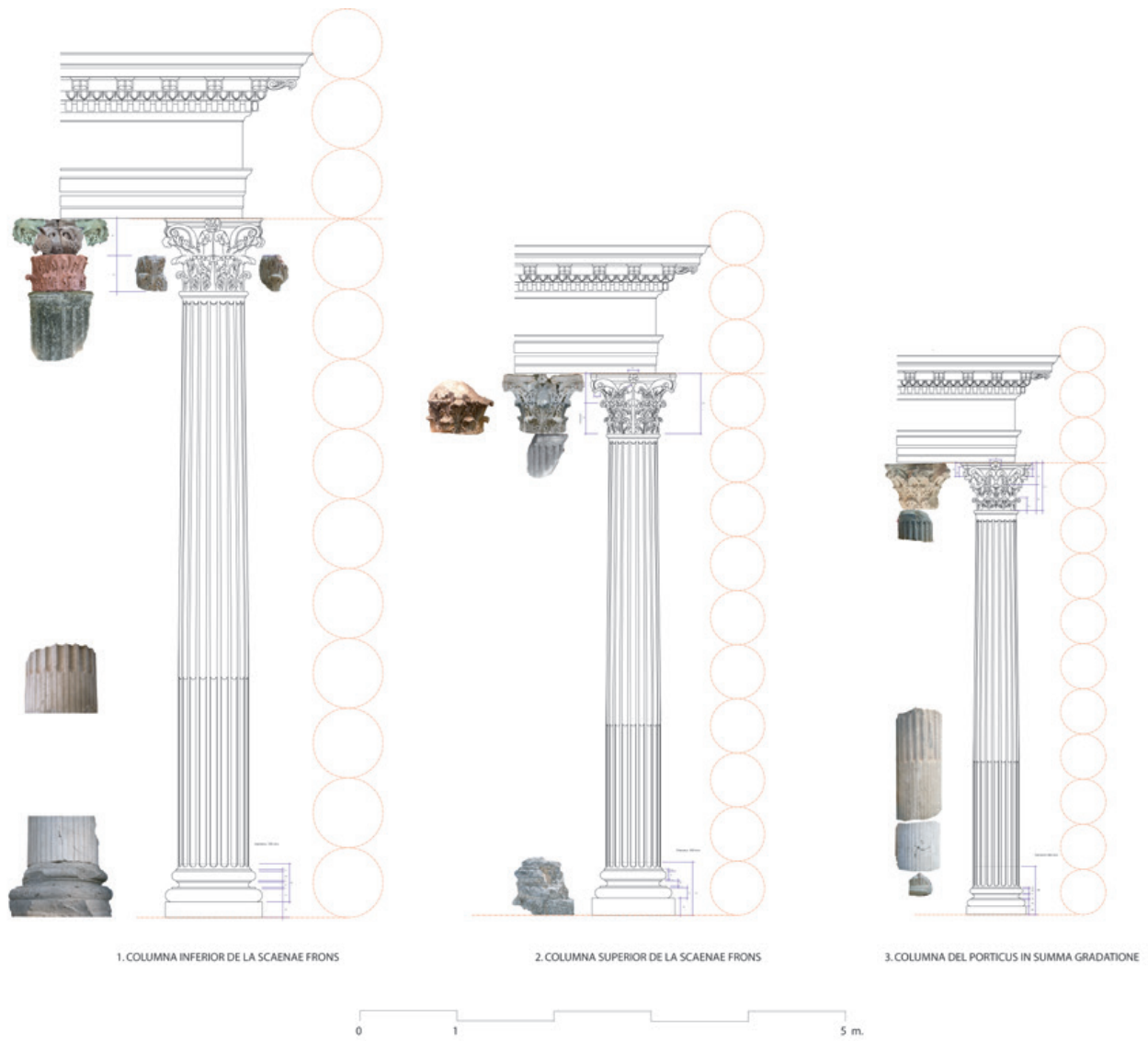


Fig. 7. Los órdenes del teatro de Clunia.

al mismo. Todo este nuevo espacio se regularizó con tierra, generando una arena. La operación se completó y sancionó con la colocación, en el centro, aproximado, del nuevo espacio semicircular, de un gran sillar con una argolla en el centro y con una inscripción en la que consta el edil que hizo la obra y los cónsules del 169 d.C. (de la Iglesia, Tuset, 2010).

La transformación del 169 d.C. supuso la total desaparición de cávea, orquesta y podio de la escena. Todo quedó arrasado hasta las puertas de los *aditi* que, a juzgar por los restos encontrados, siguieron en uso, junto con las talanqueras, delimitando el nuevo espacio para juegos.

En el espacio correspondiente a la escena, por el momento sólo se ha excavado hasta el nivel de la nueva arena, la intervención del 169 d.C. se limitó a desmontar el podio y los sillares que configuraban los anclajes de los postes del *aulaeum* y a una acumulación de tierras hasta conseguir el mismo nivel que en la zona de la primitiva orquesta. Con lo excavado hasta ahora, no parece que pueda hablarse de la existencia de un gran espacio para el hiposcenio, al aparecer la roca, junto al parascenio Norte, a la misma cota que en la orquesta. Sobre la arena se ha podido constatar una serie de pequeños estratos a modo de lentejones que en algunos casos cubrían agujeros para palos o postes. Estos estratos aseguran una frecuentación de la arena por lo menos hasta el siglo XV. A partir de ese momento el muro de la escena actúa como dique y retiene las tierras precedentes del lavado de la plataforma del alto generando un estrato de tierra con mucha materia orgánica, sobre el que se deposita un gran estrato de restos de *opus caementicium*, argamasa y piedras generado por la caída de los parascenios que, a su vez, es cubierto por un nuevo estrato de tierras de aluvión que acaban de colmatar todo el interior del teatro. A partir de ese momento, el teatro ya no retiene las aguas de lluvia y estas pueden circular libremente hacia el llano, retomando el natural proceso de erosión pero ahora contra el obstáculo que representa la ruina del teatro.

En la parte posterior del teatro se ha podido constatar la existencia de un gran espacio, bajo el piso del *postscaenium*, al que se accede desde las dos esquinas de la escena por medio de tramos de rampa y escalones con un sólido pretil. El espacio dispone de tragaluces en el lado Este, es decir, desde la fachada y son dichos tragaluces los que nos permiten aproximar la cota a la que estuvo dispuesto el piso del *postscaenium*. Todo este gran subterráneo fue utilizado como escombrera con las transformaciones del 169 d.C. hasta cubrir los restos de los tragaluces. Sobre estos rellenos que se extendían por el exterior de la fachada, a finales del s. V o VI se situó una pequeña necrópolis que, al recuperarse la circulación superficial de las aguas, fue cortada por el barranco.

En relación a la cronología del teatro disponemos, por el momento, de algunos indicios para aproximar su momento de construcción. En el relleno del extradós de la bóveda de la gran alcantarilla en el tramo que discurre bajo la orquesta y por debajo de los restos de mortero del suelo de la misma, se encontraron algunos fragmentos de Terra Sigillata Hispánica. De igual forma en los rellenos de *opus caementicium* de la escalera

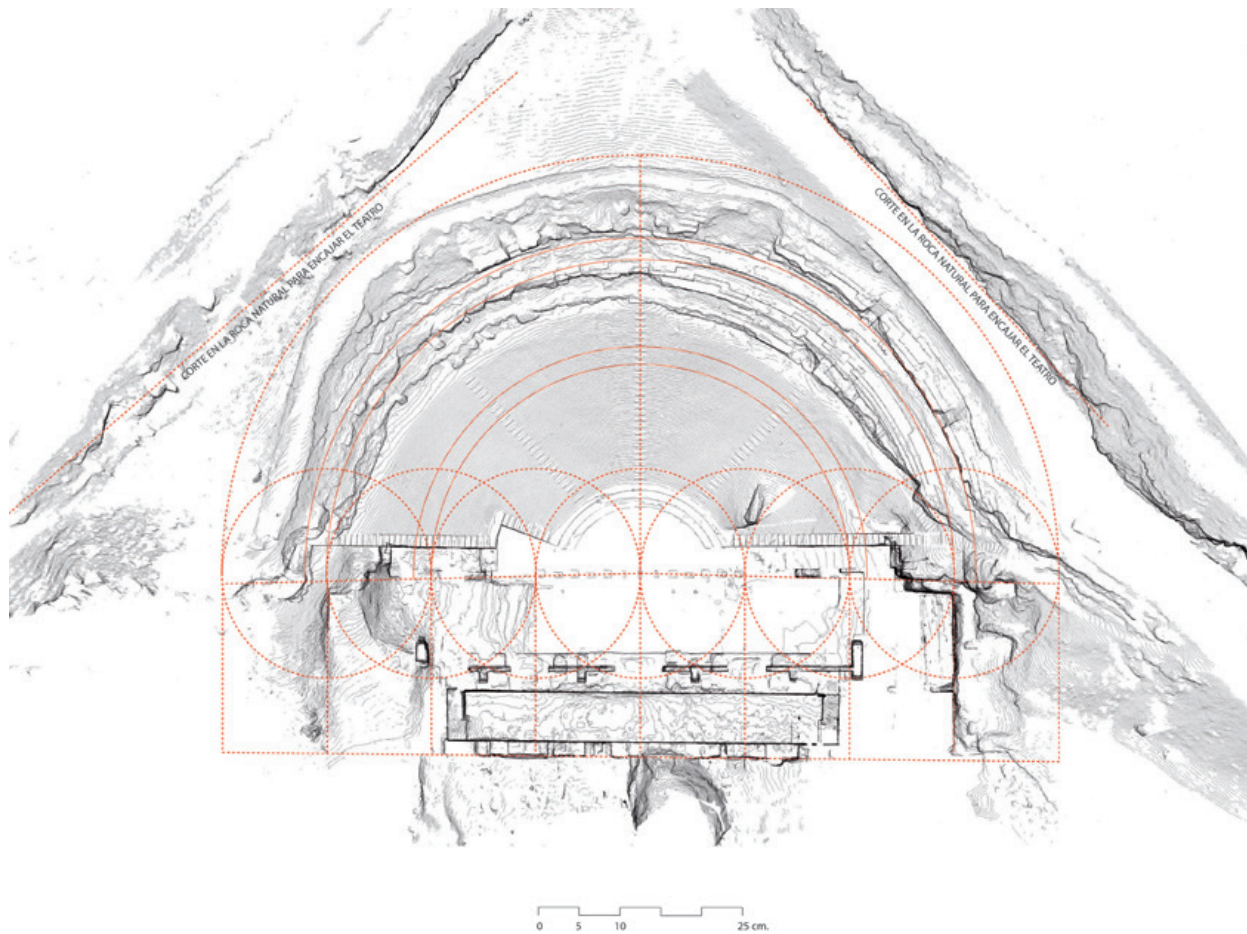


Fig. 8. Planta del teatro después de la campaña de 2008, con la geometría básica.

Norte bajo el *postscaenium* se hallaron algunos fragmentos de Terra Sigillata Sudgálica, e Hispánica junto con una moneda de Domiciano. Esto nos hace suponer que la construcción del teatro frente a las primeras suposiciones se llevó a cabo en los últimos años del Siglo I d.C. Bajo el *postscaenium* sólo aparecieron sillares y fragmentos de tambor de semicolumnas y muy pocos fragmentos de piezas decoradas junto con una cantidad considerable de carbones y clavos de todas las medidas, entre 5 y 60 cm y cantidades ingentes de trozos de *imbricis*, ninguno entero y tan sólo dos fragmentos de *tegulae*. En cuanto a la decoración escultórica han aparecido algunos fragmentos en la escena y en el espacio inferior del *post scaenium*, aparecieron varios trozos y fragmentos de una misma escultura de un personaje femenino, que hemos identificado con fortuna.

Así pues puede considerarse que un primer saqueo del edificio se produjo antes o con la reforma del 169 d.C. y solo debió afectar a la decoración, las cubiertas y las estructuras de madera, de forma que la estructura del edificio permaneciera estable y no representara un peligro su utilización. Con posterioridad al siglo XV se retomó el saqueo de los restos de decoración y de los sillares encastrados en la obra cementicia. Esto último dejó desprotegida dicha obra y dio paso a su paulatina disgregación y a la ruina definitiva del conjunto. Con posterioridad a Juan Loperráez y, posiblemente, a partir de la Desamortización de Mendizábal se produjeron algunos saqueos que se documentan junto al muro de la escena y que intentan llevarse los últimos sillares citados.

Las recientes excavaciones permiten tener una visión bastante completa no solo de su configuración sino, también de su proceso constructivo. Una visión más detallada del mismo y después de una documentación precisa de su configuración arquitectónica nos presenta un edificio mucho más complejo en su concepción así como en su relación con el lugar en el que se implanta. Su colocación no es exactamente en una ladera adaptada a la pendiente, como se suele describir, sino interrumpiendo el desagüe de un cerro, a modo de dique de contención, provocando una dificultad constructiva, superior a la que se derivaría de colocarlo en plano, ya que el escaso ahorro que supone tallar parte de la cávea en la roca no se compensa con la cantidad de materia que se necesita para rellenar y estabilizar el resto del barranco sometido a la circulación de dos flujos de agua, las propias de la lluvia, más las procedentes de la ruptura del nivel freático sobre el que se encabalga todo el edificio. Así pues con excepción de parte de la cávea superior, en concreto la norte, pues la sur parece que fue montada mediante sillares sobre un soporte natural pero de inferior cota, y algo de la cávea media, el resto del edificio se tiene que construir a base de grandes masas de *opus caementicium*. Estas grandes moles de materia provocan una dificultad en su ejecución: fraguado, estabilización, presión hidrostática, a la que hay que añadir la de canalización de aguas naturales, más la del equilibrio estructural propio incrementado por su situación en pendiente. En definitiva, su construcción resulta mucho más costosa que la de un teatro sobre terreno llano, donde el sistema de circulación interno, pasillos abovedados, soportes, vomitorios, aligera mucho la masa del edificio cosa que no ocurre en el de Clunia. Por otro lado, la técnica del teatro cluniense se asemeja más a la de grandes obras civiles, tipo embalses o diques, que a la de edificios, tanto en sus solicitudes como en la organización de los trabajos.

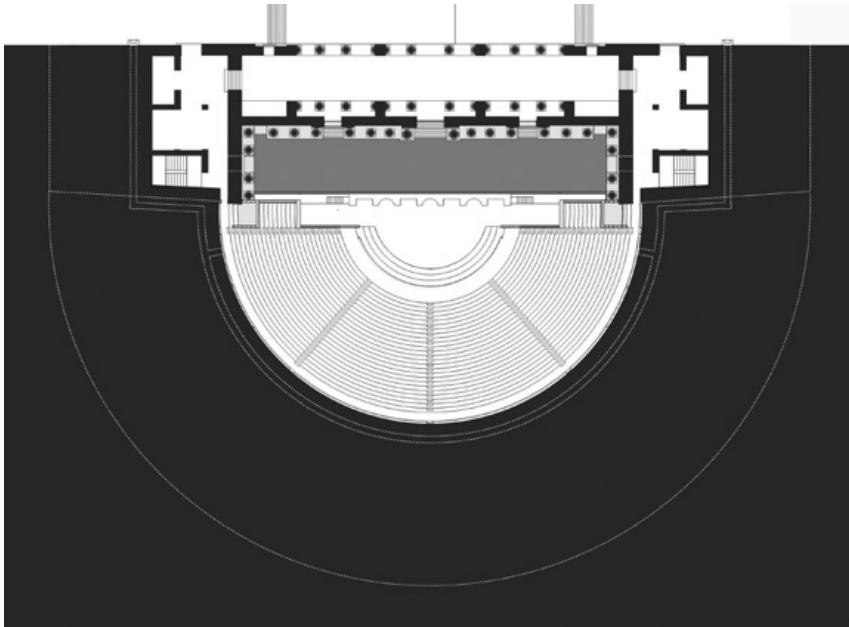
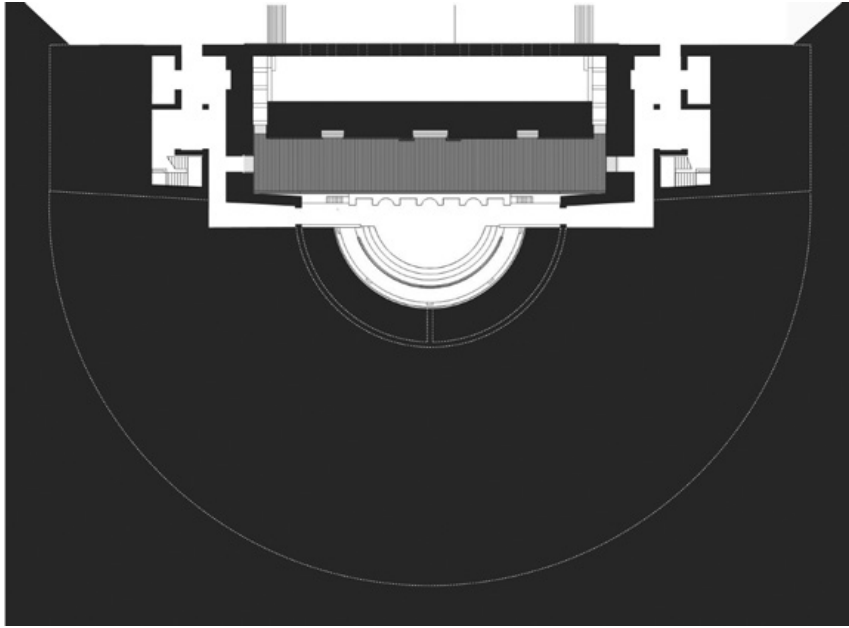


Fig. 9. Reconstrucción del Teatro.
Planta por la escena.

Fig. 10. Reconstrucción del
Teatro. Planta por la *ima cavea*.

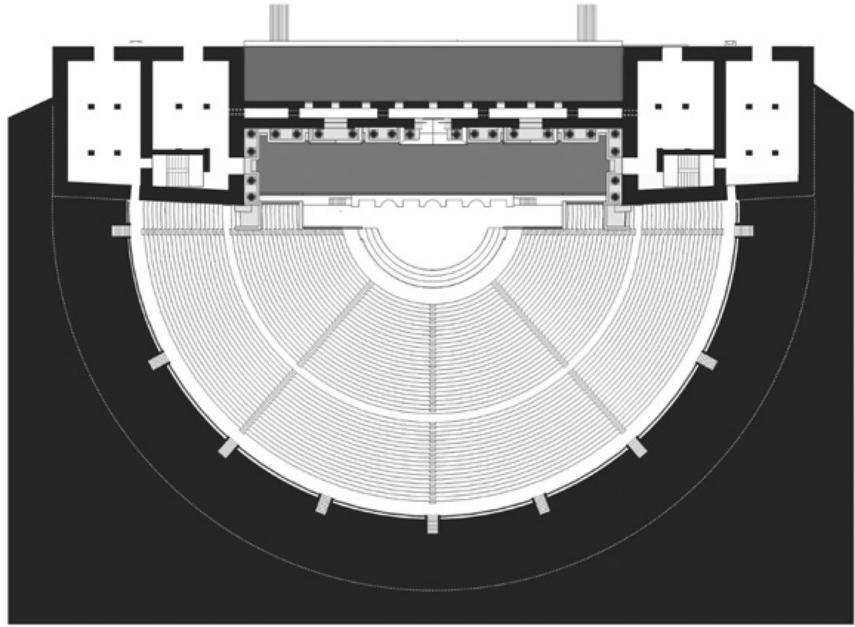


Fig. 11. Reconstrucción del Teatro. Planta por la *media cavea*.

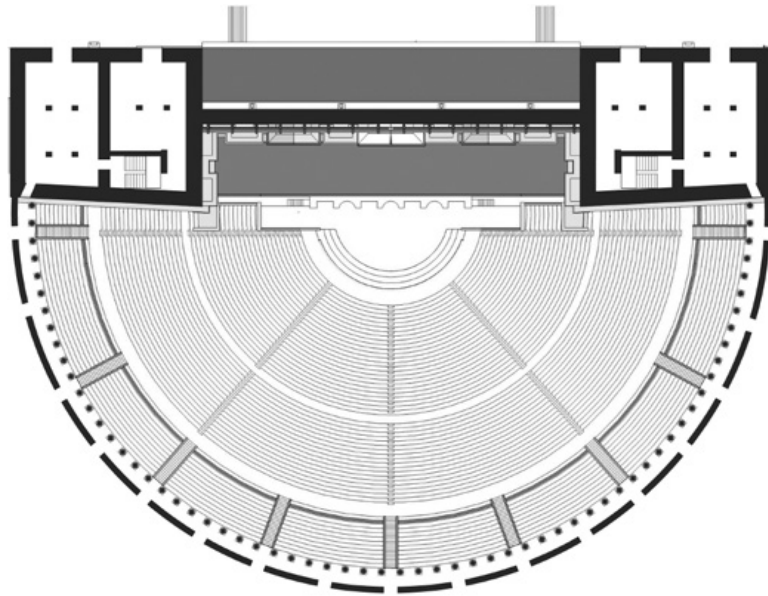


Fig. 12. Reconstrucción del Teatro. Planta por la *summa cavea*.

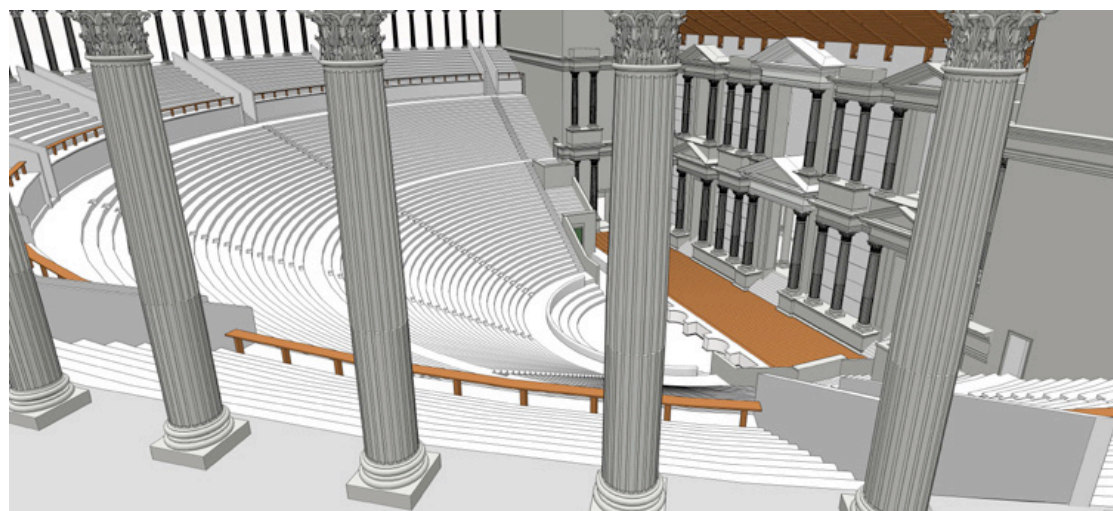
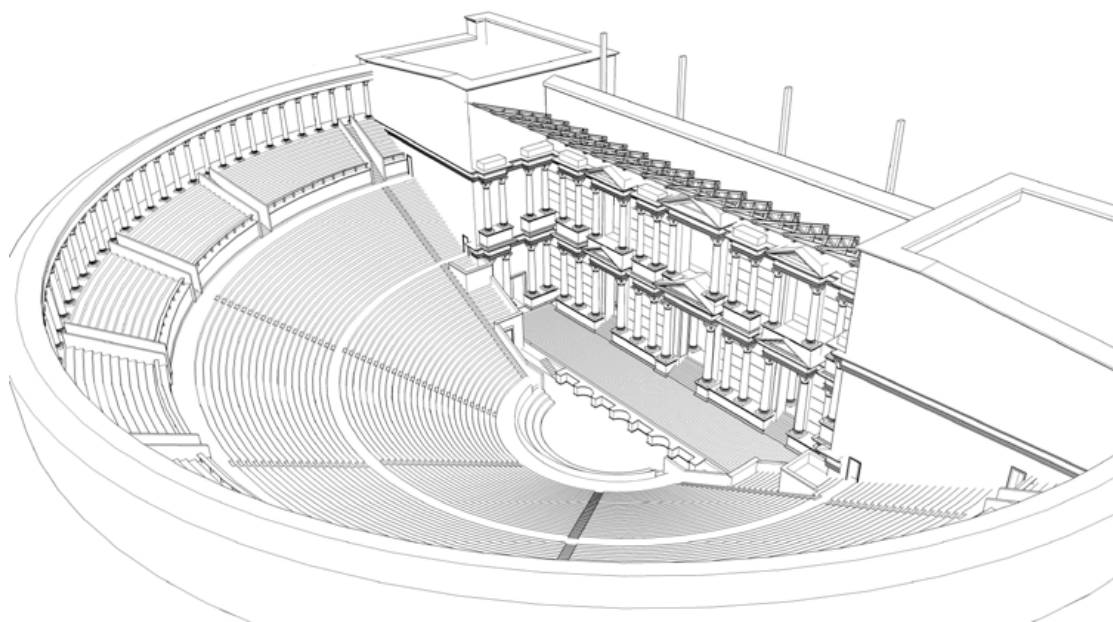


Fig. 13. Reconstrucción del Teatro. Vista general.

Fig. 14. Reconstrucción del Teatro. Vista desde el pórtico superior.

Así por ejemplo se ha descubierto en el teatro todo un sistema de entramado de madera colocado en el interior de los grandes rellenos de *opus caementicium*, en particular en aquellas masas contra la ladera que disponen de poca superficie de contacto con el aire y, por consiguiente, poca posibilidad de eliminar la humedad para facilitar el fraguado de los morteros, no se trata de elementos perdidos de los encofrados, sino de auténticas superficies lígneas, entre tongada y tongada, que además de favorecer la estabilidad de las grandes masas de hormigón cuando están frescas, seguramente aumenten la velocidad de curado del mismo. En el caso concreto de la fachada escénica, está construida a la manera de una presa que cierra un valle. Una gran zapata de *opus caementicium* de 16 pies (4,75 m. ca.) de base y profundidad variable, ajustada a la V del barranco sirve de apoyo del *scaenae frons*. Sobre ella se apoyan unas pilas de sillares que servirán de base para las columnas, entre dichas pilas se vuelve a encofrar y rellenar de calicanto para conformar los plintos de la base de todo el aparato escénico. A partir de estos plintos la fachada está compuesta por tres líneas estructurales que ocupan todo el grueso de la cimentación descrita. La primera es la fila de columnas que configuran la imagen del frente escénico, detrás se encuentra el muro con contrafuertes, donde se practican las valvas y ya en el *postscaenium* propiamente dicho otra fila de columnas, apoyadas sobre pilas de sillares de similares características a las del frente escénico. Esta fachada alcanza una altura considerable por lo que su estabilidad queda garantizada por la presencia de los parascenios que funcionan como los estribos de una presa encabalgándose en los laterales del valle. La forma rectilínea de la fachada se debe más a problemas de estabilidad que a adscripción cronológica, pues es evidente que una forma en planta mistilínea, no hubiera podido situarse en la cuenca del barranco.

En relación a la configuración del cuerpo escénico, disponemos de gran cantidad de fragmentos pertenecientes a las columnas que configuraban el espacio arquitectónico del teatro cluniense y en especial aquellas que conformaban la *scaenae frons* del mismo. En concreto hemos identificado tres series completas de columnas corintias de piedra caliza local, con basa, fuste y capitel, de las que podemos tomar sus medidas principales: diámetro, altura de la basa y altura del capitel. Amortizados ya por la transformación del 169 d.C. hemos hallado fragmentos de un cuarto capitel ligeramente mayor que el mayor de la serie antes descrita. No disponemos de partes de fuste ni de basa de este orden mayor.

Estilísticamente homogéneos en sus líneas principales, tienen un grado diferente de acabado en función de su tamaño, siendo mucho más delicados y precisos en su talla y detalles aquellos que pertenecen a un orden mayor y más esquemáticos los pertenecientes a la columna pequeña. No se trata por tanto de tres variantes de ejecución como se apuntó en un principio, (Gutierrez, de la Iglesia, Tuset y Subías, 2006, 298) al respecto de las volutas, sino de tres niveles distintos de detalle de un mismo modelo de capitel, en función de su tamaño y de la distancia desde la que se perciben. Dos de los órdenes presentan capitel de una sola pieza, mientras que los dos mayores están configurados con dos de igual altura con la junta por encima de la orla del caulículo.



Fig. 15. Vista general del teatro hacia la escena.

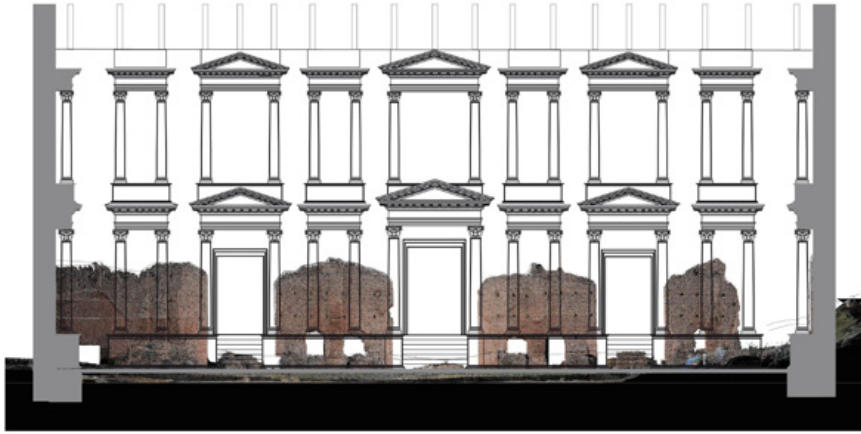
Las basas encontradas son todas de tipo ático canónico con plinto. En los dos órdenes mayores incorporan el imoscapo del fuste, mientras que en el orden más pequeño forman parte del mismo bloque la basa con una parte mayor de fuste.

Los fustes presentan acanaladuras rematadas en digitaciones en las cercanías del sumoscapo y contracanales en su tercio inferior. Como particularidad específica de las columnas del teatro de Clunia destacamos la extraña circunstancia de que dichos fustes cuentan con 21 acanaladuras, cuando lo habitual suele ser 24, que por tratarse de un múltiplo de 4 permite situar las cuatro caras del capitel en relación con el fuste. El número 21, sin embargo, no sólo es más complejo de ejecutar sino que dificulta la relación entre ambos elementos al desajustarse la relación de los ejes de simetría de las caras de los capiteles con respecto a las acanaladuras del fuste.

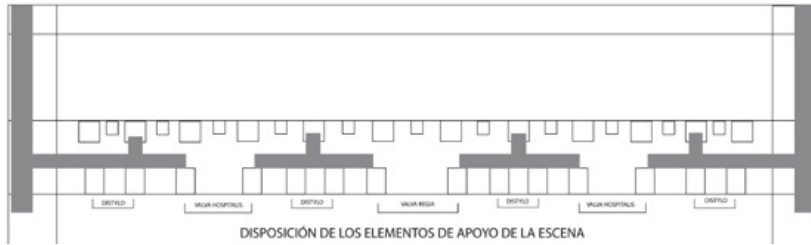
La mayoría de los elementos encontrados pertenecen a las columnas, apenas hay fragmentos de otros elementos, como cornisas, entablamento o frontones. Sí que han aparecido fragmentos pertenecientes a los podios sobre los que se apoyan las series de columnas, así como un pequeño fragmento de la jamba de una puerta, muy deteriorada y con decoración a base de roleos de hojas y racimos de vid.

Finalizadas la excavaciones y documentado todo el conjunto, podemos aproximarnos con mayor precisión a la comprensión del teatro de Clunia, habida cuenta que disponemos de información más abundante y precisa. Por otra parte la lectura realizada desde un equipo pluridisciplinar ha permitido formular nuevas preguntas y responder a cuestiones antiguas, así como aventurar nuevas hipótesis. Esto ha permitido hacer una restitución gráfica del monumento describiendo con detalle toda su configuración arquitectónica.

Con respecto a la geometría esencial del teatro, queremos hacer una serie de consideraciones que cambian la concepción formal del teatro, tal y como se había entendido hasta nuestros días. Dichas consideraciones han sido motivadas por una mayor precisión en la lectura de sus dimensiones así como por la observación de muchos de sus elementos que se encontraban camuflados en el momento en el que fue expuesta la planimetría que hasta ahora había circulado. El plano difundido por P. de Palol desde 1982 (Palol. 1982) situaba el centro generador del teatro, es decir, el centro de las semicircunferencias que configuran la orquesta, las cáveas, etc., en la línea formada por el muro externo del *aditus* contra la grada, resultando una orquesta semicircular. Por consiguiente, las cáveas *media* y *summa*, tendrían una forma ultrasemicircular al avanzar por encima del *aditus* hasta entregarse contra los muros que configuran el parascenio.



ALZADO DE LA ESCENA



DISPOSICIÓN DE LOS ELEMENTOS DE APOYO DE LA ESCENA

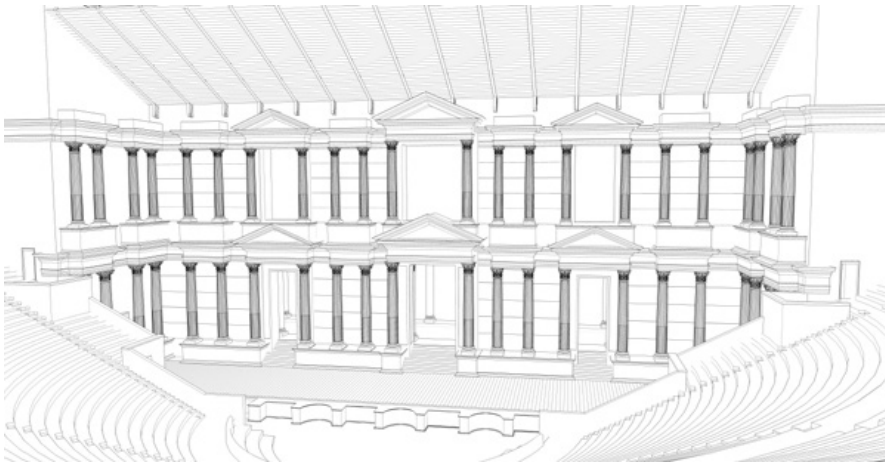


Fig. 16.
Disposición de
los elementos de
la escena sobre
los restos.

Fig. 17.
Reconstrucción
del Teatro.
Frente escénico.



Fig. 18.
Reconstrucción
del Teatro. Vista
desde la escena.

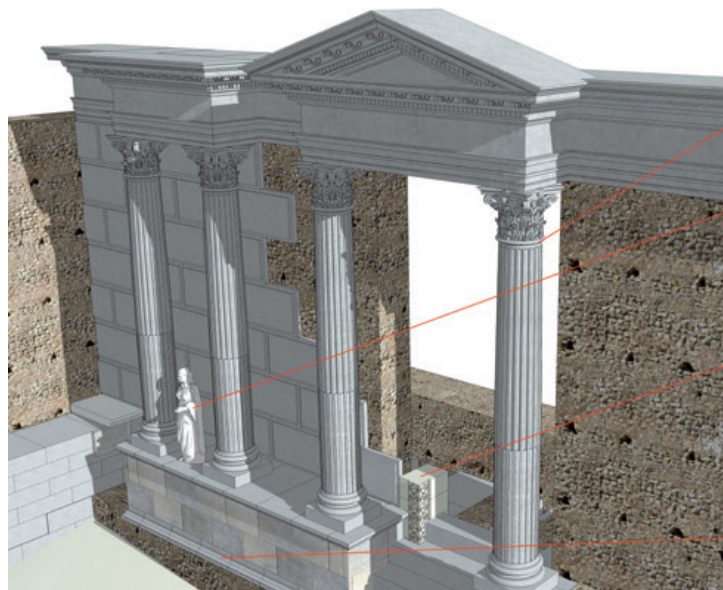


Fig. 19. Detalle
constructivo con
la disposición
de los diferentes
elementos
encontrados.



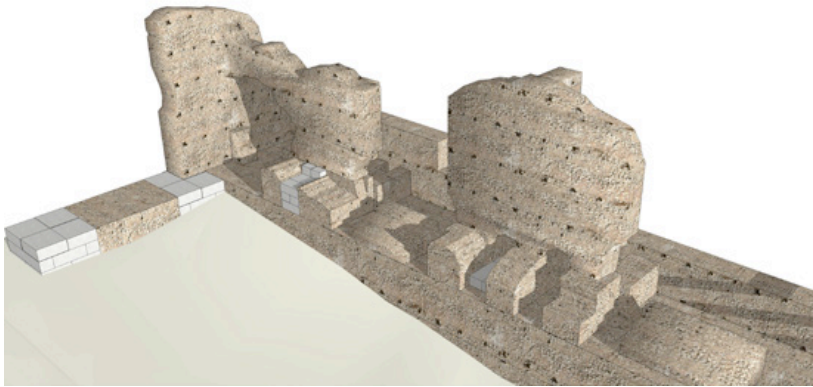
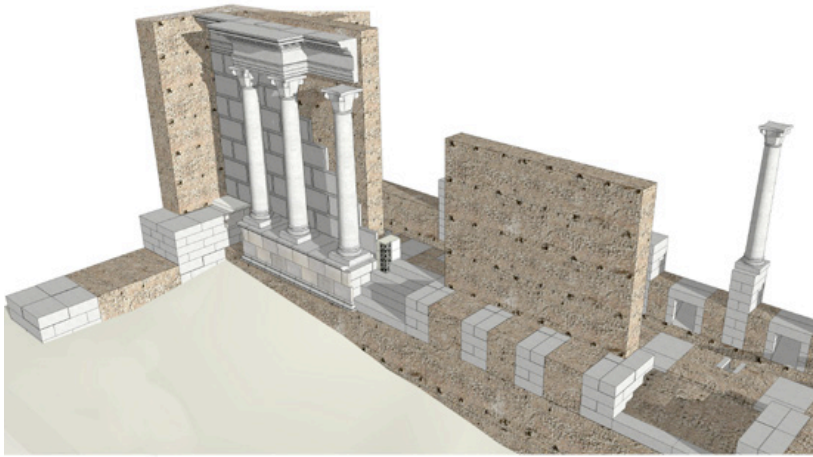
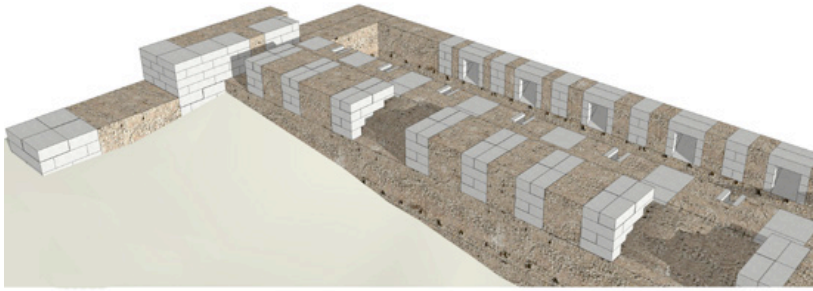


Fig. 20. Secuencia constructiva y de saqueo del frente escénico del teatro.

La realización de un levantamiento gráfico nuevo² de todo el teatro (De la Iglesia, 2005), así como la excavación del sector sur del mismo, ha permitido situar con más precisión este punto al poder contar con un arco de circunferencia suficientemente completo. El centro se sitúa en la línea del frente del púlpito, al que converge la línea de las caras exteriores de los parascenios, que no son paralelas al muro de la escena, recogiendo de forma perpendicular los arcos de las gradas que exceden del semicírculo. Los accesos del *aditus* cortan parte del graderío inferior dibujando un semicírculo incompleto.

Con respecto a la dimensiones de las cáveas, si bien, queda patente la existencia de los tres niveles, *ima*, *media* y *summa*, quedan desdibujados los límites de las mismas. Con una excepción en el cambio de la *summa* a la *media* pues se produce mediante un salto de 6 pies aprox., de modo que la *praecinctio* en la cota superior de la cávea media sirve para la distribución de ésta, así como para conducir el flujo de espectadores de las escaleras de la *summa* (en número superior) a las de la *media*.

Las escaleras que abastecen de espectadores a las dos cáveas inferiores, desde arriba, cortan a la superior, en ocho *cunei*, ya que la pendiente de las mismas es mayor que la de las gradas y por consiguiente, no se establece relación posible entre estas escaleras y la cávea en la que se encuentran, resultando los *cunei*, independientes, con un único posible acceso superior y sin posibilidad de comunicación con las cáveas inferiores, debido al salto. Precisamente para proteger de caídas entre los dos niveles, se hace necesaria la presencia de una protección, cancel o antepecho, al borde de la cávea *summa*. Existen a este fin unas marcas para empotrar elementos verticales a lo largo del último nivel de la cávea, que se encuentran muy cercanos al escalón que constituye el asiento de los espectadores, lo que anula la posibilidad de que se trate de un elemento macizo, tipo cancel, antepecho o balaustrada, ya que no quedaría sitio para poner los pies. Se trata con toda probabilidad de un apoyabrazos que discurre paralelo al último asiento, y que se construye mediante pies derechos verticales encastrados en los orificios existentes, dejando bajo el apoyabrazos libertad para el movimiento de los pies. De esta forma, se garantiza la seguridad frente a las caídas a la vez que se facilita la comodidad del espectador que puede disfrutar del espectáculo, con los codos apoyados sobre un elemento cercano al cuerpo.

La cávea *media* y la *ima* quedan divididas en cuatro *cunei*, por las escaleras de distribución que a diferencia de las de la cávea *summa*, discurren con la misma pendiente que las gradas permitiendo el acceso a todos los niveles del graderío así como la relación entre *cunei*. De los límites de estas dos zonas no contamos con datos físicos precisos. La parte superior de la cávea *media* comienza en la *praecinctio* descrita, desdibujándose

2 En 2001, 2003 y 2004 se han venido realizando mediciones y dibujos nuevos del teatro, al hacerse más reconocible su forma después de los trabajos de puesta en valor. Este levantamiento se ha realizado en colaboración con el Laboratorio de fotogrametría arquitectónica de la Universidad de Valladolid.

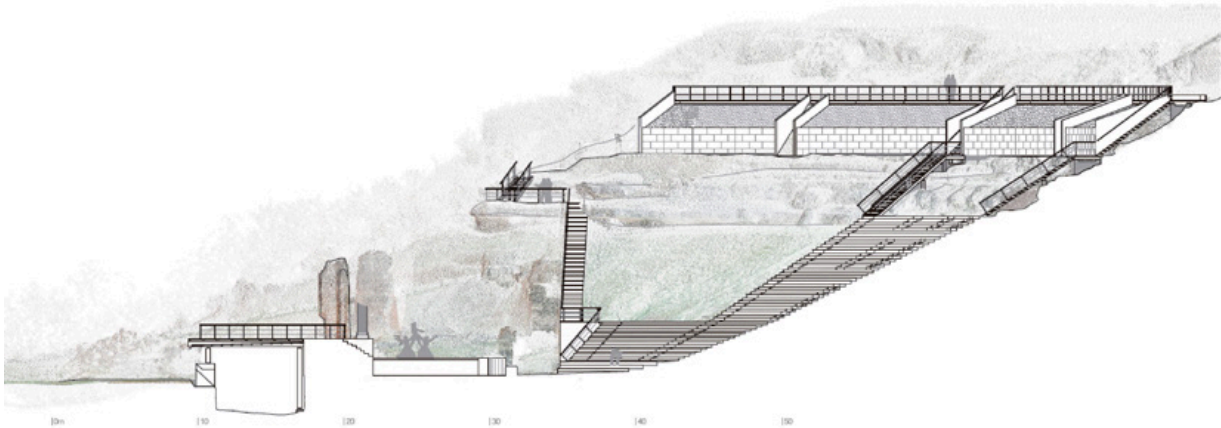
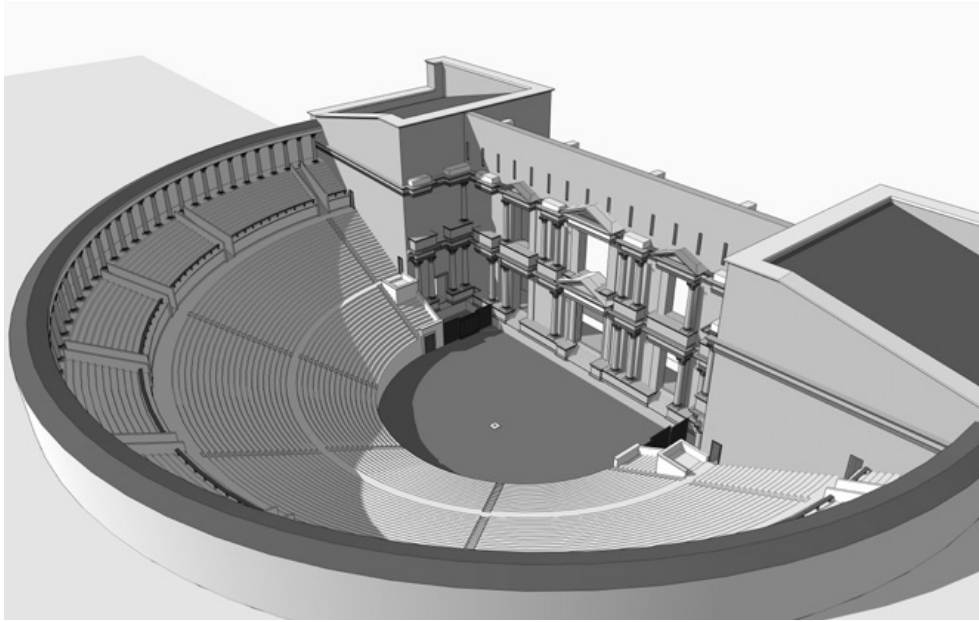


Fig. 21. El teatro tras la transformación del 169 d.C.

Fig. 22. Sección del proyecto de restauración.

en su límite inferior al desaparecer la roca caliza sobre la que estaba tallada. Esta característica geológica y el hecho que en unos metros el frente se encuentra tallado en aparente forma regular habían hecho suponer que en este punto se hallaba el final de la *cávea*. Sin embargo, es precisamente aquí donde aparece uno de los escalones tallados que indica la continuidad de la escalera hacia abajo y no su interrupción por la necesaria *praecinctio* que dividiría las dos zonas. Por otra parte si analizamos la geometría de la planta, parece lógico pensar que la *cávea* media, descendería hasta encontrarse con su *praecinctio* en el límite del *parascenio*, como suele ser habitual, permitiendo el acceso a las tribunas que se sitúan en los laterales, sobre el *aditus* una vez librado el *parascenio* y rematando la *cávea ima*. Así estas tribunas estarían en situación de privilegio permitiendo la visualización completa de la escena.

Se ha preferido reconstruir una única *praecinctio* de separación entre las dos *cáveas*, evitando el salto entre ellas como ocurre entre la *summa* y la *media*. Esta solución habitual (Leptis Magna, Cartago Nova), parece más lógica debido al modo en que se disponen las escaleras con pendiente acoplada a las *cáveas* (Caputo, 1987). De haber salto entre ellas se haría necesaria la presencia de una doble *praecinctio* y de un sistema de conexión entre las dos, más antinatural, perdiendo más espacio del necesario. Esto, sin embargo, no ocurre en el salto de la *cávea summa* sobre la *media*, precisamente por la disposición de la escalera y por la eliminación del corredor en el final de la *cávea* donde como hemos visto se dispone de un apoyabrazos.

En el límite superior se supone la presencia de un pórtico *in summa gradatione*, en nuestro caso obligado, debido a la necesidad de acceder por esta parte al teatro. Sus dimensiones se deducen de suponer espacio suficiente para la función que desempeña después de la grada. Este límite, por el interior del pórtico, se deduce por el encuentro entre la pendiente de la *cávea summa* y la de la escalera. Al exterior, el límite viene a encajar en las dimensiones totales del teatro suponiendo que el *parascenio*, aún no excavado en sus límites exteriores, viene configurado por dos cuerpos, a distinta altura, de dimensiones iguales de forma que la dimensión total del teatro, es el resultado de duplicar la longitud de la escena. Tal y como hemos comentado la aparición una columna completa, fuste, basa y capitel, en una posición que implica su caída desde la parte superior de la grada, corrobora esta hipótesis; sus dimensiones, mucho más pequeñas que las del cuerpo escénico, también apoyan esta teoría. Del mismo modo, el límite inferior del graderío se ha definido en el encuentro de la pendiente de la grada con el plano de la orquesta, perfectamente definido por el sumidero encontrado en el centro de la misma. Las improntas de la *proedria* saqueada en el 169, confirman esta geometría.

En lo que se refiere a la configuración de la *scaenae frons*, la reinterpretación de los cimientos y restos de la obra cementicia de esta parte del teatro de Clunia, permite señalar con precisión el lugar de apoyo de las columnas que conforman esta gran fachada monumental lo que nos permite aventurar una solución plausible dentro de la configuración arquitectónica general de edificio, que ahora conocemos con más exactitud.

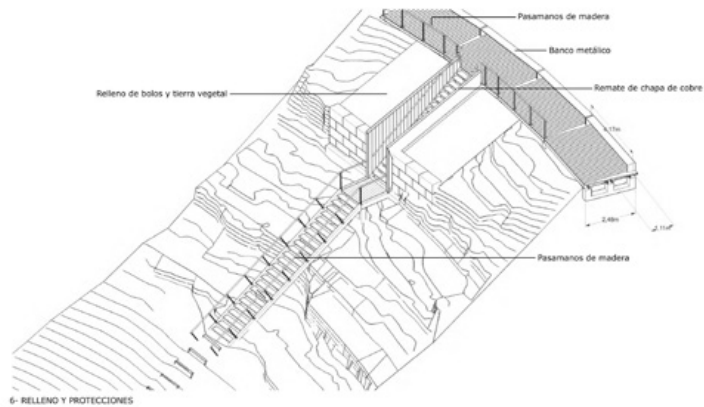
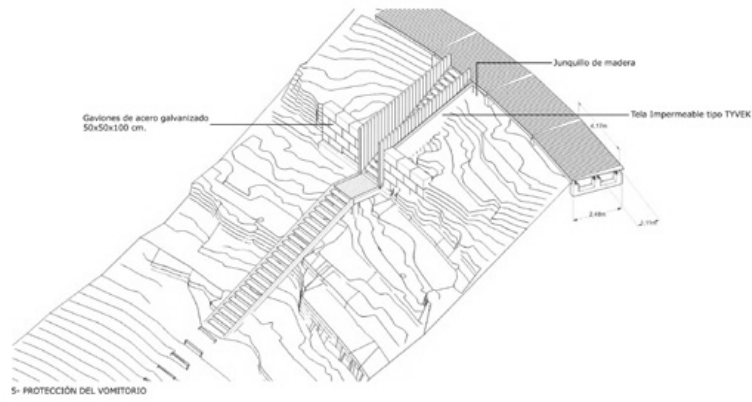
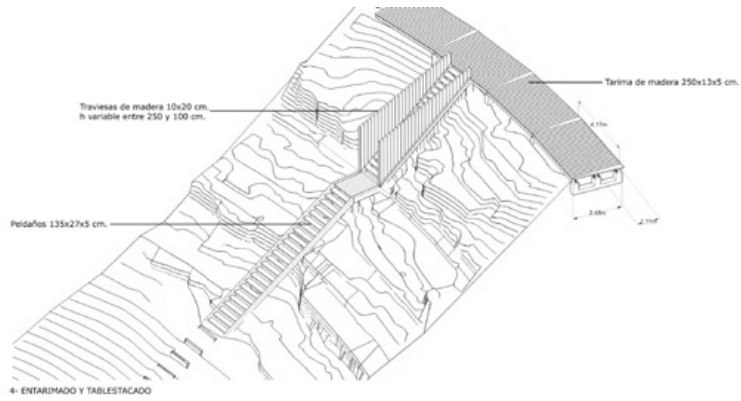


Fig. 23. Secuencia constructiva de las escaleras.

Lo que sí es perceptible es que las columnas exentas de la misma, se distribuirían apoyadas en cuatro podios ocupando una escena que mide 51 m de longitud sin revestimientos, lo que podrían ser 170 pies entre acabados. Sobre los dos podios centrales, se apoyan cuatro columnas, las dos de los extremos flanquean las valvas, mientras que las centrales configuran un elemento formado por un par de columnas que denominaremos *distylo*, sobre los podios de los extremos se apoyan tres columnas, la que completa el acceso a la valva y las que configuran el *distylo*. De esta manera se crea una secuencia de pares de columnas de la siguiente forma: *distylo - valva hospitalis - distylo - valva regia - distylo - valva hospitalis - distylo*, volviendo a reproducirse la misma secuencia en el segundo piso. La excavación del lado sur de la escena ha permitido aclarar algunas dudas sobre la configuración de los rincones de la misma, que se encontraban más saqueados en el lado norte. Parece que las puertas de acceso al parascenio, están a su vez flanqueadas por dos pares de columnas, dejando en los rincones de la escena, entre podios, dos pequeños accesos que descienden al espacio que existe bajo el *post scaenium* y que hemos documentado en las excavaciones recientes. Como hemos anticipado el conjunto de fragmentos de columnas, capiteles, fustes y basas permite de momento identificar al menos tres órdenes distintos para la composición de la escena, coherentes entre sí y estilísticamente, manteniendo características y proporciones. La columna más pequeña, de las mismas características, se situaría, como hemos anticipado, en el pórtico que corona la cávea superior del teatro. De hecho una de ellas prácticamente completa apareció en la parte inferior de la cávea, seguramente después de rodar por toda ella desde el pórtico superior, cuando éste fue saqueado. Con estos elementos de composición se puede sugerir una propuesta de restitución bastante coherente con los modelos de teatros conocidos.

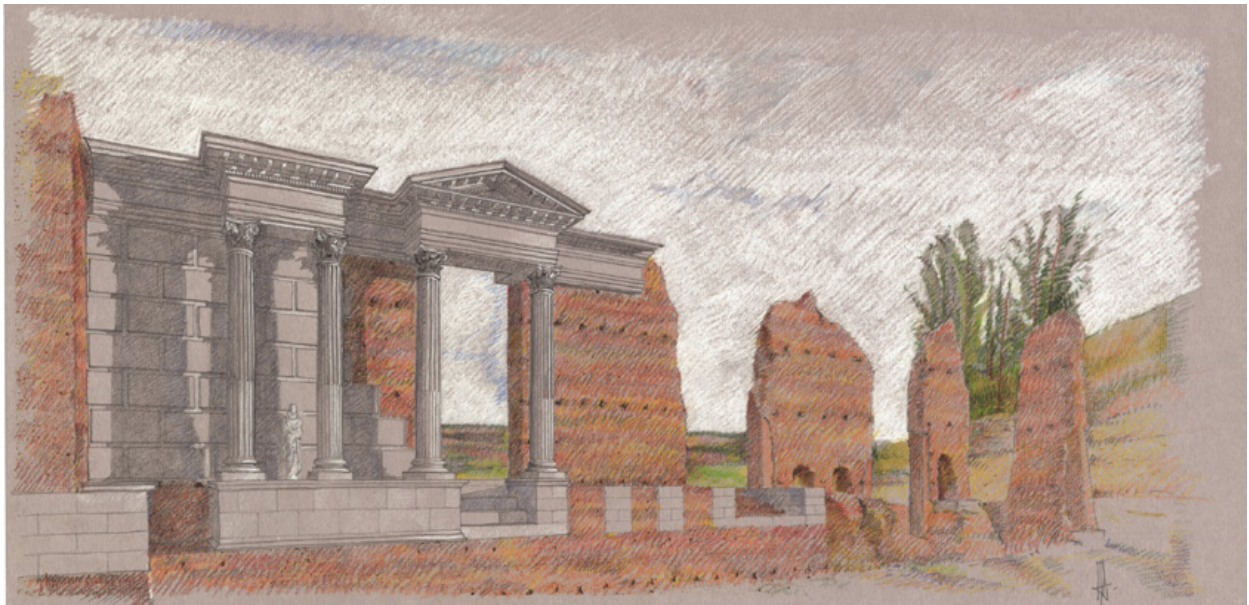
Se supone un frente compuesto por dos órdenes superpuestos, sobre plintos, configurados por las dos columnas de la serie estilísticamente coherente, alcanzando tal altura que al añadirle el espacio del tornavoz alcanza una altura que supera la general del conjunto del teatro. Dicha altura total queda definida al colocar el orden menor documentado conformando el pórtico *in summa gradatione*. Esta solución obligaría a un perfil trapezoidal de los frentes de los parascenios, con objeto de enlazar la altura del pórtico con la de la escena. Solución que aparece con idénticas características en el Teatro de Orange. El orden ligeramente mayor se coloca flanqueando la valva regia, aumentando la altura de ésta con respecto a la línea de entablamiento general. No disponemos de mucha información acerca de los acabados de los muros que conforman la escena, el pequeño fragmento de jamba de puerta o ventana decorado con roleos y algunos restos de aplacados de piedra caliza nos indican que todo el *opus caementicium* estaba protegido mediante un chapado de piedra que se remataba contra los elementos principales, entablamentos, cornisas, jambas de huecos, etc. Muchos de los fragmentos de capiteles conservan restos de pintura por lo que hay que suponer que todo el conjunto escénico estaba posteriormente pintado o patinado³, algo absolutamente

3 También se han encontrado restos de estucos y algún fragmento de mármol de espejón, entre los materiales de derrumbe de la escena, su escasa cantidad no nos permiten suponer su presencia masiva en el edificio, si acaso estucos en la decoración del frente del púlpito y mármol en alguna reforma puntual.



Fig. 24. Vista general de la intervención. Fotografía E. Ciccomartino.

Fig. 25. Propuesta de anastilosis de la escena.



necesario para sellar las fisuras naturales de la piedra local y evitar el rápido deterioro que provoca su exposición a la intemperie.

Con respecto a la geometría general del edificio, en la última campaña de excavación realizada en verano de 2009, han aparecido los elementos que configuran el cierre del teatro en su parte superior, es decir, el límite del pórtico semicircular que remata la cávea del mismo. Este dato, si bien lo suponíamos, ha confirmado un aspecto relativo a la forma del teatro que resulta muy interesante. El sistema Geométrico con el que se ha generado el teatro es bien sencillo, algo necesario, dada la dificultad de la implantación topográfica del edificio. Con la medición precisa del límite del teatro ya hemos delimitado el diámetro total, precisamente 102 m (340 pies aprox.), o lo que es lo mismo, exactamente el doble del tamaño de la escena que como hemos indicado medía 170 pies. Hemos podido comprobar que el tamaño de la orquesta (no la podemos medir con precisión pues fue saqueada) viene a ser la mitad de la escena, con lo que se podría aventurar que esta unidad, el diámetro de la orquesta, constituye el elemento base de la geometría del teatro y que basta sólo ella para establecer, de forma sencilla, todas las demás dimensiones de los elementos del teatro, parascenios, valvas, etc.

La escena es el doble de la orquesta, los parascenios vuelven a medir lo mismo que el diámetro de la orquesta, el total del teatro es cuatro veces esta medida, y si la subdividimos en dos nos aparecen los ejes de las valvas hospitales y la división interna de los parascenios, así como los *praecinctio* de las cáveas. Todo realizado con una cuerda y una única medida. Es evidente que la utilización del diámetro de la orquesta como elemento de partida queda reflejado en la descripción de Vitruvio, pero aparte de la dimensión de la escena (dos veces la orquesta) el resto del procedimiento vitruviano queda simplificado sobremanera. El sistema utilizado en Clunia, no deja de ser un mecanismo muy práctico y fácil de realizar, dando un resultado compositivo tan efectivo como el complejo sistema de triángulos que Vitruvio propone y que tantos autores han intentado encontrar, sin conseguirlo. En el siglo aproximado que transcurre entre la publicación del manual y la construcción del teatro cluniense se ha desarrollado la tipología teatral por todo el imperio, y es lógico que se hayan encontrado y depurado mecanismos geométricos para su trazado, generándose múltiples maneras que fueran, fundamentalmente, fáciles de ejecutar. Este oficio práctico en el trazado del teatro no debería extrañarnos a la vista de la calidad constructiva del mismo, pues refleja la naturalidad con la que estos edificios se construyen ya en este período, desmitificando el carácter casi religioso que el arquitecto de Augusto quería transmitir. Baste observar cómo en la disposición de las escaleras que delimitan los *cunei* del teatro, se practica una corrección en la dirección de las intermedias con objeto de equilibrar el número de espectadores que da cabida cada cuña, ya que las laterales, por la presencia del *aditus*, quedarían muy desequilibradas. Esta desviación de la dirección de las escaleras perdiendo el centro geométrico se puede observar en varios teatros, especialmente en aquellos que disponen su centro geométrico en el frente del púlpito (Cartago Nova). Respecto a la relación que se produce entre la planta y el alzado de la escena no encontramos relación pues la orquesta mide 85 pies de diámetro y el orden del primer cuerpo 24 pies, no guardando la relación 1:4 que define el tratado vitruviano, lo que vendría a corroborar la obsolescencia de este tipo de normas.

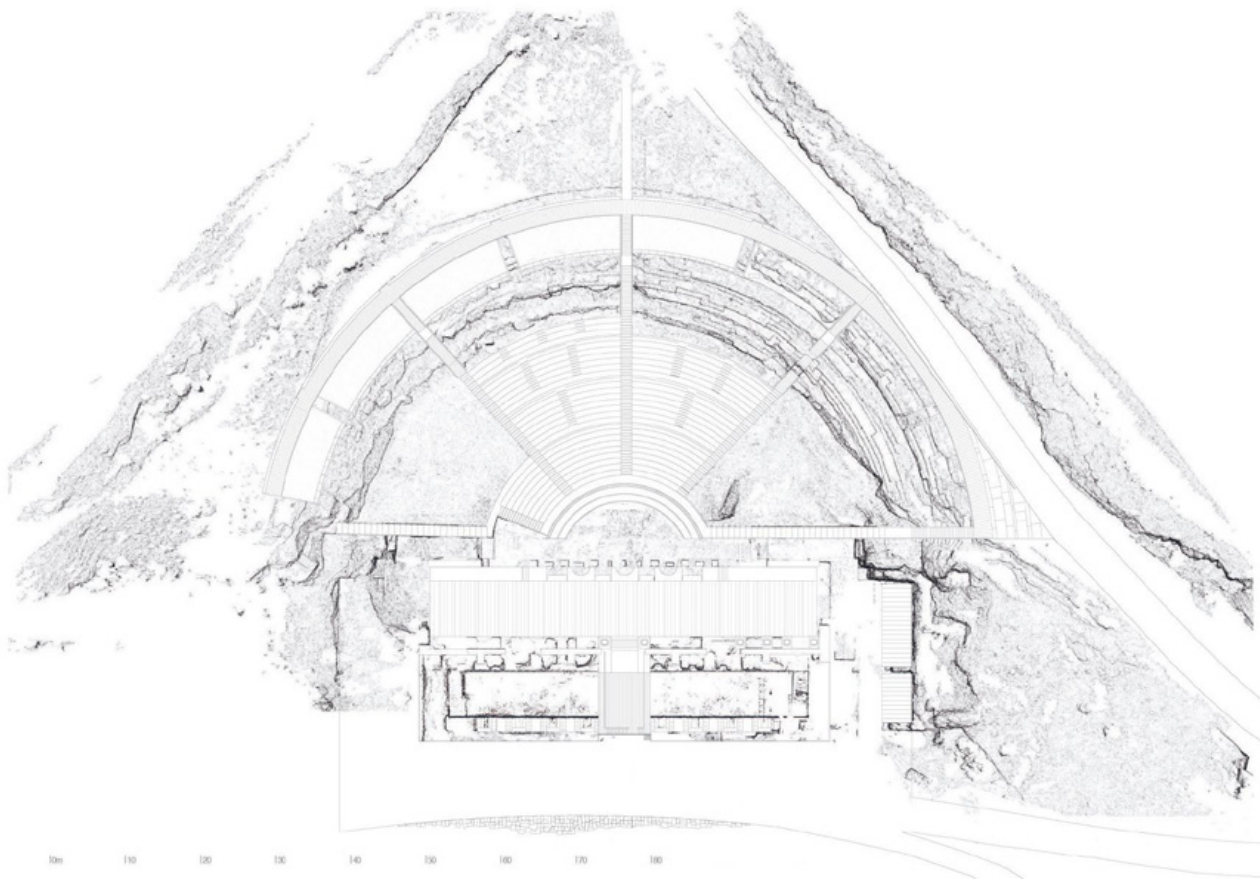


Fig. 26. Planta del teatro después de la campaña de 2008.

En definitiva el teatro de Clunia constituye un ejemplo característico de la arquitectura teatral romana desarrollada durante el siglo I, realizado con gran dominio de la técnica edilicia y configurado mediante trazados sencillos. Su fachada escénica es elegante, su factura de calidad superior a la del resto de la arquitectura de la ciudad. Está realizada con pocos recursos, pero hábilmente utilizados lo que le dota de una gran monumentalidad. Una vez comprendido, a grandes rasgos, la configuración del teatro y su proceso constructivo, no podemos evitar rendirnos ante la capacidad creativa y técnica de los arquitectos y constructores que lo llevaron a cabo. (de la Iglesia, Tuset, 2010)

La sucesión de trabajos de investigación llevados a cabo en el teatro se realizaron de manera coordinada y desde la visión de posiciones disciplinares diferentes; arquitectos, arqueólogos, historiadores, etc. forman parte de un equipo que trabaja de forma simultánea sobre el yacimiento. Las diferentes teorías para su reconstrucción se han ido formando en el proceso de excavación y documentación, realizándose las primeras actuaciones de consolidación en un proceso continuo y consensuado.

Finalizada la excavación y la consolidación de los elementos más inestables como las paredes que conformaban los *aditi* o los restos de la escena, se ha realizado una serie de intervenciones en el teatro, cuyo objeto es el de dibujar una nueva imagen. Esta imagen es el resultado de un debate rico, realizado durante años entre los responsables científicos del yacimiento, los responsables de la Excma. Diputación Provincial de Burgos de la cual depende el Yacimiento Arqueológico de Clunia y los técnicos de la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León. Por tanto es fruto de un acuerdo entre todos los agentes que participan en la tutela de este preciado edificio que sorprende por su calidad arquitectónica y por la capacidad de sus restos de transmitir la presencia culta de nuestros antepasados romanos.⁴

Es evidente que este acuerdo pasa por entender las diferentes funciones que el teatro juega en la actualidad. La necesaria presencia material de sus restos como testimonio del pasado y su posibilidad de ser visitado, la capacidad evocadora de un espacio aún útil en la función para la que fue diseñado, la necesidad de su puesta en valor de manera que se pueda transmitir lo que los investigadores han descubierto de su aspecto original, son algunas de las cuestiones que se trata de conciliar en el conjunto de la intervención.

Con el fin de articular el teatro con la trama urbana antigua y con la carretera actual en su parte posterior se ha realizado una pequeña plataforma de acceso al conjunto del teatro que sirve para acceder al mismo por su eje principal y sobre todo para poner en relación el aparcamiento de eventos puntuales con el teatro permitiendo el control de entradas al mismo.

4 El proyecto de restauración del teatro de Clunia ha sido realizado en el seno del Laboratorio para la investigación e intervención en el paisaje arquitectónico, cultural y patrimonial de la Universidad de Valladolid. Redactado por Darío Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia y Francesc Tuset, con la colaboración de Flavia Zelli, Sagrario Fernández, Carlos Rodríguez y Gerardo Martínez.

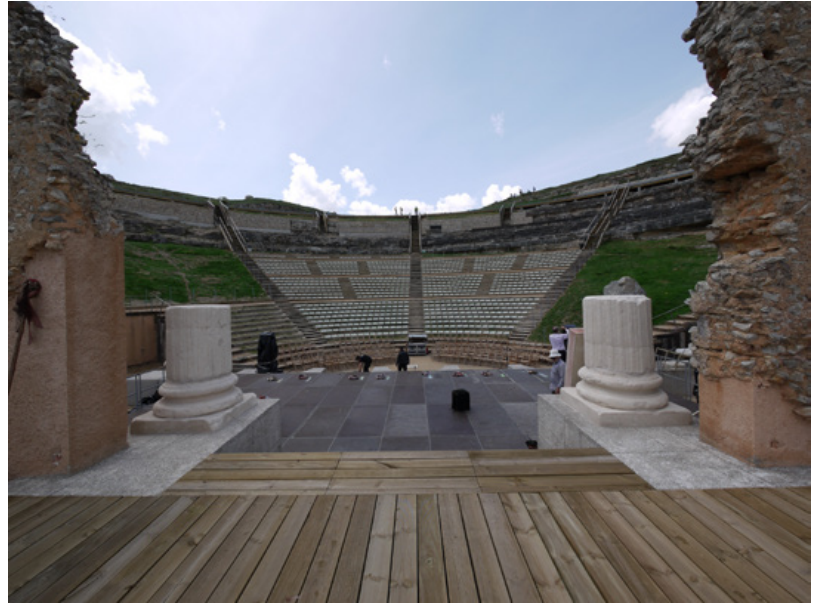


Fig. 27. Vista del remate de la pasarela superior hacia el paisaje. Fotografía E. Ciccomartino.

Fig. 28. El teatro con la disposición eventual para una actuación.

Fig. 29. Edipo Rey en el Teatro de Clunia. Verano de 2015.

Delimitando el Teatro en su parte superior se ha dispuesto una pasarela semicircular allí donde se situaba el pórtico superior del antiguo edificio. Por un lado recompone la totalidad de la geometría del teatro, por otro permite la visita del monumento sin pisar las ruinas originales del teatro y por último sirve para la instalación bajo ella de un drenaje semicircular que evita que las aguas de escorrentía bajen por el teatro como han venido haciéndolo hasta ahora desde su abandono, ocasionando su enterramiento. Constituye un excelente balcón mirador por donde se puede disfrutar de la visión del teatro en su totalidad, permite a su vez su completa accesibilidad ya que la pasarela entronca a nivel, en un punto de la carretera donde convenientemente se ha dispuesto una plaza de parada con dimensión suficiente para vehículo adaptado.

Con el fin de evitar el deterioro del material original del teatro se pretende alojar a los visitantes y en su caso a los espectadores del teatro, fuera de la cávea superior y parte de la media que aún se conservan. Se dispone a tal efecto un graderío realizado mediante tablón y tierra en el espacio donde faltan las gradas originales, dando continuidad al espacio con el fin de recomponer la unidad arquitectónica del edificio. Esta instalación facilita la posible utilización de un teatro a la antigua, pero no garantiza todas las necesidades propias de la afluencia de gente, que dependerá de cada tipo de espectáculo que allí se monte y a los que corresponderá disponer de las instalaciones complementarias para el mismo en función de sus características, aforo, horario (nocturno, diurno, etc) de acuerdo con las normativas existentes en su momento.

La intervención en el conjunto de la escena es la parte más ambiciosa de la intervención, ya que constituye un elemento arquitectónico añadido, necesaria para la protección de todo aquello que ha aparecido en el lugar y necesaria para la realización de las funciones representativas de temporada.

El espacio que delimita la *orchestra* contra el escenario propiamente dicho, denominado *frons pulpiti* ha sido recuperado mediante la disposición de piezas prefabricadas, evocando la forma original y alcanzando la altura que permita la instalación de escenarios provisionales para las representaciones artísticas.

Las excavaciones pasadas así como las futuras están dando una cantidad importante de material perteneciente a la configuración de la escena del teatro. La monumentalidad de las piezas así como de la composición del frente escénico, son de una calidad excepcional. Si bien el material exhumado presenta ciertas dificultades de conservación a la intemperie, dado el clima cluniense, se ha propuesto la realización de algunas copias de estas piezas para ser colocadas en su posición original, con el objeto de dar una aproximación más real del espacio del teatro. En la actualidad se han colocado dos fragmentos de columnas flanqueando la valva regia, con objeto de ir ensayando las posibilidades de una recomposición más completa del cuerpo inferior de la fachada escénica a modo de anastilosis. También se ha recuperado la forma del umbral de esta puerta principal de la escena del teatro mediante la instalación de los escalones y los plintos sobre los que se apoyan las columnas citadas.

Esta anastilosis futura tenderá a dar una información cierta de los datos que se han obtenido de las campañas de excavación, colocando solo aquello que se considere esencial para reconocer la posible situación de alguno de los elementos encontrados, manteniendo el poder evocador del monumento en su estado actual. Las copias realizadas tendrán el mismo aspecto que los fragmentos originales en el momento de su hallazgo, evitando la imagen de reconstrucción ideal, pues su objetivo es dar información cierta. El hecho de colocar copias atiende a un criterio de conservación del material original ya que la calidad material de los restos no permite su exposición al duro clima del yacimiento.

En definitiva, la recuperación del teatro de Clunia, supone un ejercicio de equilibrio entre aquello que conocemos de su formalización arquitectónica original, y el carácter evocador de la ruina, enriquecido por el protagonismo que ésta adquiere en el paisaje actual. Los diferentes trabajos de reconfiguración del Teatro, se realizan de forma coordinada con los de excavación y atienden a dos aspectos, principalmente. Por un lado la intervención, pasa por reconstruir elementos necesarios para consolidar una mínima imagen que permita una lectura del monumento, aportando materia suficiente para garantizar la estabilidad y conservación del resto material, siempre de acuerdo con los principios de respeto establecidos en la legislación de patrimonio, como la diferenciación de lo contemporáneo frente a lo original, o su condición de reversibilidad, y atendiendo a la necesaria coherencia constructiva entre ambas partes. Por otro lado se asume el papel nuevo que el resto arqueológico ha adquirido en el paisaje, y la valoración que desde nuestra cultura hacemos de esta nueva relación.

El espectador romano no podía ver el paisaje desde el interior del teatro pues su arquitectura estaba diseñada para centrar la atención sobre la soberbia fachada de la escena y las evoluciones que los actores realizaban en ella. Nosotros, sin embargo, hemos descubierto, al contemplar los fragmentos del teatro, una nueva composición en la que la figura (los restos) y el fondo (el paisaje) adquieren un valor nuevo, la intervención, no solo respeta esta condición, sino que la potencia, considerándola una de las características más relevantes del teatro en la actualidad.

Por último podríamos decir que el hecho de que actualmente ya se puedan realizar determinadas actuaciones teatrales o musicales en un espacio concebido en origen para tal fin, hace que el teatro de Clunia continúe siendo un edificio vivo, asumiendo la declaración de Segesta, en donde, al amparo de la UNESCO, se animaba a mantener el uso escénico en los antiguos teatros clásicos, siempre y cuando esto sea compatible con la conservación del valor arqueológico del mismo, como es el caso de Clunia.

Bibliografía

- AA VV, 2011: "Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. Lo próximo, lo necesario", Madrid.
- CALVO, I., 1916: "Excavaciones en Clunia", Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Volumen 3.
- CAPUTO, G., 1987: *Il Teatro Augusteo di Leptis Magna, Scavo e Restauro, Monografie di Archeologia Libica*, III, Roma.
- DE LA IGLESIA, M.A. et alli, 2005: "The roman theatre of Clunia: hybrid strategies for applying virtual reality on laser scanning 3d files", *The international Archives of the photogrammetry, remote sensing and spatial information sciences*, Vol. XXXVI, Part: 5/W.17 P: 33-41. Venecia.
- DE LA IGLESIA, M.A., TUSET, F. Y ELKIN, M., 2009: "Roman Failure, Archaeological Marvel", *World Archaeology Magazine*, 32. Diciembre, enero 2009, 18-25.
- DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A., TUSET, F., 2010: "La Restitución de la Scaenae Frons del Teatro Romano de Clunia"; En *La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana*; Cartagena. Universidad de Murcia, pp. 269-287.
- DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A., TUSET, F., 2012: *COLONIA CLVNIA SULPICIA. Ciudad Romana*; Burgos.
- DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A., TUSET, F., 2013: "Arquitectura de Clunia: Investigación y Puesta en Valor", en *Actas del Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológicos y Patrimonio: "Arqueología, Patrimonio y Paisajes Históricos para el Siglo XXI"*, Toledo 2013, pp. 441-451
- DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M.A., TUSET, F., 2013: *El Proyecto del Foro de Clunia*; en *Anejos de Archivo Español de Arqueología LXVII*; CSIC, Mérida; pp. 97-110.
- GIULIANI, C. F., 1990: *L'Edilizia nell'Antichità*, Roma.
- GROS, P., 1996: *L'architecture romaine : du debut du III sieccle av. J.-C. a la fin du Haut-Empire. 1, Les monuments publics*. Paris.
- GUTIÉRREZ, M.A., DE LA IGLESIA, M.A., TUSET, F. Y SUBÍAS, E., 2006: "El Teatro de Clunia. Nuevas aportaciones", *Jornadas sobre Teatros Romanos en Hispania*, (C. Márquez y A. Ventura, eds.), Córdoba, 291-310.
- LOPERRÁEZ, Juan., 1788: *Descripción Histórica del Obispado de Osma*, Vol. II, Madrid.
- PALOL, P. de, 1994: *Clunia. Historia de la ciudad y guía de las excavaciones*, Burgos.
- PALOL, P. de., 1966-67: *Notas en torno al teatro romano de Clunia*. Archivo de Beja, 22-24, 261-279.
- PALOL, P. de., 1982: "El teatro romano de Clunia", *El teatro en la Hispania Romana*, Mérida 1980, Badajoz, 327-339.
- TAYLOR, R., 2006: *Los constructores romanos. Un estudio sobre el proceso arquitectónico*, Madrid.
- WILSON JONES, M., 2003: *Principles of Roman architecture*, New Haven, Yale University Press.
- ZELLI I, F., 2013: *Interpreting the ruins: the restoration of the Clunia Roman Theatre*. In *CONSERVAZIONE E VALORIZZAZIONE DEI SITI ARCHEOLOGICI: APPROCCI SCIENTIFICI E PROBLEMI DI METODO*, Arcadia Ricerche srl. Venezia, pp. 503-514.
- ZELLI I, F., 2012: *Restauro del Teatro Romano di Clunia tra ricerca archeologica e progetto di architettura*. In *LA RIVISTA DI ENGRAMMA* N°103. Gennaio/Febbraio 2012. N°. Temático "Archeologia e Progetto". pp. 26-40.

El teatro romano de Colonia Iulia Gemella Acci (Guadix, Granada)

Antonio López Marcos

Arqueólogo

Guadix es una ciudad privilegiada tanto por su ubicación geográfica como por su riqueza monumental y su casco histórico constituye uno de los conjuntos monumentales más importantes de Andalucía, acorde con sus casi 4000 años de historia. La actividad arqueológica en la ciudad ha sido hasta el momento relativamente escasa, por lo que los restos de la población prehistórica, ibérica e incluso de la colonia romana, son puntuales. La ciudad hispanomusulmana está mucho más presente en los restos arquitectónicos visibles (Alcazaba, Muralla, Torreón del Ferro, etc.) y también en el propio entramado urbano del casco antiguo. Esta superposición de culturas no es casual sino consecuencia de su situación geográfica, en el paso natural entre el Levante y Andalucía, en la llamada Hoya de Guadix, una fértil depresión regada por el río Guadix y el río Fardes. Su situación a los pies de Sierra Nevada, con nieves casi perpetuas, garantiza la riqueza hídrica de los arroyos, complementada con los acuíferos durante la estación seca veraniega. Esta abundancia de agua se materializa en una rica agricultura y unos pastos frescos y abundantes para el ganado. A esto debemos añadir la riqueza minera del subsuelo de la falda septentrional de Sierra Nevada, explotada desde la prehistoria, que debió ser un factor más a la hora de instalar en este punto una colonia romana, controlando así una explotación que desde hacía más de dos siglos se estaba acometiendo de forma intensiva como lo demuestra la red de recintos fortificados mineros indígenas de finales del siglo III-II a.C. como los de La Calera (Dólar) y el Cardal (Ferreira) (González Román et al., 2001) o el romano del Peñón de Arruta (Jerez del Marquesado) (ídem, 1997), cuyo principal periodo de actividad aconteció en el siglo I a.C.

La *deductio* o fundación de la colonia romana de Guadix algunos autores la atribuyen a César en el 45 a.C. tras el fin de las guerras con los partidarios de Pompeyo (Santero Santurino, 1972), mientras que otros la retrasan hasta una fecha cercana al 27 a.C., atribuyéndosela a Octaviano, en tiempos del triunvirato, pero inspirándose en las directrices marcadas por César (González Román, 1992). En cualquier caso, lo que está consensuado es que fue para establecer en ella a los veteranos de dos legiones: la *legio prima uernacula* y la *legio secunda*. Sólo durante los primeros años estuvo adscrita a la provincia senatorial de la *Baetica*, pasando a formar parte de la *Tarraconensis* tras la nueva división de Augusto (del año 7 al 2 a.C.), en la que se amplían los límites de esta provincia a expensas de la *Baetica* y la *Lusitania*.

La fundación de la colonia romana llevó implícito un programa edilicio de tal calibre que forzosamente debió restos arqueológicos de consideración. A lo largo de las intervenciones arqueológicas desarrolladas en Guadix en los últimos veinticinco años se ha comenzado a vislumbrar elementos de la urbanística de la ciudad romana y parte de sus edificios monumentales. El hecho de que la colonia se asentara sobre un *oppidum* ibérico preexistente implicó la reestructuración del espacio y el arrasamiento de los niveles ibéricos, menor donde las construcciones romanas eran de carácter doméstico y mayor en las zonas donde se instalaron los grandes edificios monumentales. En relación con niveles fundacionales de la colonia se encontraron en la calle Palacio, actual Carlos Ros, en 1997 los restos de una galería semisubterránea, o posible criptopórtico, que estaría cubierta con una bóveda de medio cañón con una luz aproximada de 6 m. En este caso, las estructuras íberas precedentes habían sido arrasadas hasta los cimientos.

Aunque aún está pendiente de precisar la situación del foro de la colonia, la importancia de los restos excavados así como la notoriedad de algunos hallazgos hacen intuir que se encontraría en una zona próxima a la Plaza Conde Luque, en pleno Barrio Latino. Cerca de allí, en la colindante calle Benavides se excavó en 1991 los cimientos de una gran estructura que podría estar relacionada o formar parte de uno de los baluartes anexos a una de las puertas de entrada de la ciudad romana. En ese mismo solar, dentro de una fosa de relleno bajoimperial, se encontró una cabeza de mármol blanco de 43 cm de altura del emperador Trajano. También destaca por su monumentalidad, un capitel corintio de 120 cm de ábaco y 75 cm de diámetro en tambor, que nos hace pensar en un edificio público cercano, quizás un templo, con columnas de gran tamaño.

Dentro de ese programa constructivo también se abordó la instalación de infraestructuras públicas como la cloaca aparecida en el antiguo Hospital Real (calle Santa María del Buen Aire) en 1994. El tramo excavado tenía una longitud de algo más de 15 m. Prácticamente embutida en la arcilla natural, estaba construida de *opus caementicium* sobre una base de piedras, con una anchura y altura total semejantes, 1,25 m. Los brazos de la conducción tienen una media de 0'35 m y la altura interna, hasta el vértice de la bóveda apuntada, 0,87 m. Tanto del relleno de la fosa de cimentación como del nivel de cobertura se recuperó numerosa cerámica de sigillata sudgálica, que permitió fechar la construcción de la canalización

en el 2º ¼ del siglo I d.C., con las formas características representadas en las seriaciones de sudgálicas en el sur peninsular (Drag. 15a, Drag. 17a, Drag. 24/25, Drag. 27 y Drag. 29). El interior de la canalización se encontraba prácticamente colmatado con arcillas/limos procedentes de filtraciones y arrastres una vez que dejó de utilizarse, aunque en la base aún podía verse un estrato sedimentario de unos 10 cm de espesor, típico nivel de uso de una cloaca (restos de materia orgánica, cerámica, vidrio, fragmentos de metal...) Esta colmatación era homogénea, salvo en los tres registros excavados, donde aparecía gran cantidad de material de construcción (mármol, estuco pintado, *tegulae*) unido a la cerámica. Cuando se produjo la entrada por las bocas de este tipo de materiales, la cloaca ya no estaba funcionando. La cerámica recogida en su interior (hispanicas, africanas clara A y africanas de cocina) fechaba la amortización de la cloaca en la 2ª ½ del siglo II d.C. Atravesando tangencialmente bajo la cloaca se encontró una conducción de plomo de 10 cm de diámetro por la que, curiosamente, aún circulaba agua.

Otras estructuras hidráulicas aparecieron en la calle Benavides, donde se excavó un sistema de canalizaciones de casi diez metros, con una anchura media de 50 cm y construidas con base de *opus signinum* y laterales de *opus caementicium*. La pendiente del ramal principal hace pensar en una entrada de agua procedente del otro lado de la rambla de San Miguel que serviría para abastecer a las termas aparecidas en abril de 2015 en la plaza del Conde Luque, durante los trabajos de mejora de la red pública de saneamiento y abastecimiento de agua. De estas termas, se ha descubierto parte del *frigidarium* (estancia fría) y del *tepidarium* (estancia templada). Del *frigidarium* se conserva la solería de mármol original y parte del recubrimiento de mármol de las paredes. Algunas de las losas de mármol, de distintos colores con predominio de rosados, son de gran tamaño (más de un metro de largo por medio de ancho). Los muros son de mampostería con ligazón de mortero de cal. El muro principal tiene 11,90 m de longitud x 0,70 m de anchura mientras que los muros medianeros de ambos extremos de la habitación tienen 0,60 m de ancho. De la habitación se conserva 1,40 m de altura, coincidiendo su arrasamiento prácticamente con la cota de la plaza actual. La cerámica recuperada durante los trabajos de excavación permite datar la construcción de las termas a principios del siglo I d.C.

Por lo que respecta a la arquitectura doméstica, restos de casas romanas se han encontrado en distintas partes del casco histórico. En un solar cercano al teatro, en la intersección de los callejones Villalegre y Atahona, se excavó en el año 2000 un conjunto de habitaciones pertenecientes a una o más casas de grandes dimensiones que en su construcción reutilizaron como refuerzo de esquinas y en el centro de los muros restos de sillares de arenisca. En la calle Concepción también se encontraron viviendas romanas altoimperiales superpuestas a casas de época ibérica, al igual que en el solar que ocupa el Teatro Municipal Mira de Amescua o bajo la actual Oficina de Turismo, ambos en la Plaza de la Constitución. En la Placeta Osario, algo más alejada del centro de la ciudad romana, también se ha excavado recientemente (noviembre 2015) parte de una gran *domus* romana cuyos muros aún conservaban parte de los frescos que la decoraban.



Fig. 1. Cloaca romana descubierta bajo el antiguo Hospital Real, hoy oficinas del SAE (octubre de 1994).

Fig. 2. Solería de mármol del *frigidarium*, perteneciente a las termas aparecidas en la Plaza del Conde Luque en abril de 2015.

Fig. 3. Vista aérea de la parcela del teatro tras la intervención arqueológica preventiva de 2008 donde se puede ver la distribución de los sondeos (foto: Ikarum.com)

Fig. 4. Cimentación de la *scaenae frons*.

En todas las excavaciones arqueológicas de Guadix donde se ha documentado secuencia estratigráfica de época romana se evidencia idéntico comportamiento: un momento constructivo relacionado con la implantación y desarrollo de la colonia en la primera mitad del siglo I d.C., un posterior momento de abandono o reforma de ciertas estructuras a finales del siglo II d.C. y la escasa entidad de los niveles del siglo III-IV d.C. Algo, que como veremos más adelante, también ocurre con el teatro romano.

Descripción de las intervenciones arqueológicas realizadas en el teatro romano

El Teatro Romano se sitúa dentro del casco histórico de Guadix, junto a la zona de extramuros nororiental de la medina islámica, dentro de una parcela de referencia catastral 7986202VG8278F0001AH con una superficie de 12.980 m². El solar conforma una manzana con fachadas a la Avenida Mariana Pineda (norte), la calle San Miguel (oeste) y Paseo Ismael González de la Serna (sur y oeste). El hallazgo del teatro se produjo en los primeros días del mes de julio de 2007. El día 4 de dicho mes, el Ayuntamiento de Guadix paralizaba la construcción de un aparcamiento público subterráneo de 600 plazas en la conocida como Huerta de los Lao, una de las últimas huertas extramuros que aún perviven en la ciudad desde época musulmana. El motivo fue la aparición de un muro de hormigón de grandes dimensiones y que los posteriores trabajos arqueológicos identificarían como el frente escénico del teatro de la colonia romana. A partir de ahí se pondrían en marcha los trámites administrativos que posibilitaron el inicio de los primeros sondeos arqueológicos en marzo de 2008 y la excavación del escenario y parte de la orquesta hasta bien entrado el mes de agosto. Desde el mismo momento en que terminó la excavación arqueológica preventiva, el Ayuntamiento de Guadix, preocupado por la conservación, recuperación y rehabilitación del patrimonio de la ciudad, contempló la recuperación integral del teatro romano. En esta línea, en mayo de 2011, el consistorio accitano formalizó la compra de los terrenos por un valor de 572.500 €. Pero la situación de crisis sufrida en los últimos años en nuestro país, paralizó los proyectos iniciales y no sería hasta seis años después cuando resultó posible abordar la musealización de los restos visibles del teatro, gracias a la subvención concedida por el Grupo de Cooperación Provincial de Desarrollo Rural de Granada, en el marco de la categoría de gasto 58 (Protección y Conservación del Patrimonio Cultural) del Programa Operativo FEDER de Andalucía 2007-2013.

1. Excavación arqueológica preventiva en la Huerta de los Lao (marzo-agosto de 2008)

Inversión: 68.000 €. El proyecto de intervención arqueológica fue presentado en la Delegación Provincial de Cultura en Granada el 27 de septiembre de 2007 siendo informado favorablemente con fecha 16 de noviembre de 2007, aunque el inicio de los trabajos no se produjo hasta el 25 de marzo de 2008. El 14 de abril, los promotores del aparcamiento subterráneo (Promociones Puerto Lobo S.L.) decidieron unilateralmente no seguir sufragando los costes derivados de la intervención arqueológica retirando



Fig. 5. Elementos arquitectónicos caídos en el *hyposcaenium*.

Fig. 6. Excavando la *orchestra* (julio de 2008).

Fig. 7. Zona de transición entre el *aditus* occidental y la *orchestra* en proceso de excavación, con el registro de captación (centro) de la galería de drenaje (a la izquierda).

Fig. 8. Vista cenital del teatro en agosto de 2008 (foto: Ikarum.com).

auxiliares y maquinaria, en tanto no se clarificaran algunos aspectos con el Ayuntamiento de Guadix y la Delegación Provincial de Cultura. El día 29 de abril de 2008 tuvo lugar una reunión en la Delegación Provincial de Cultura a la que asistieron promotores, representantes de los grupos políticos municipales del Ayuntamiento de Guadix y su alcalde, el Delegado Provincial de Cultura, el jefe del Servicio de Conservación junto con los arqueólogos de la Delegación y la dirección de la intervención arqueológica. En dicha reunión se concluyó la necesidad de terminar los sondeos arqueológicos proyectados con objeto de valorar la realidad arqueológica del solar y determinar si sería viable o no la construcción del aparcamiento subterráneo. El 21 de mayo se retomaron nuevamente los trabajos arqueológicos que se prolongarían hasta el 8 de agosto, momento en que se comunicó a la Delegación Provincial de Cultura la finalización de la fase de sondeos, aunque los trabajos de documentación se prolongarían hasta el 14 de septiembre.

Por la aparente y desigual importancia de las zonas del solar en la intervención arqueológica se planteó una triple estrategia o tres niveles de excavación. El primero de estos niveles, sondeo 1, se centraba en la documentación del gran muro aparecido con lo que se planteó un sondeo de 8 x 80 m siguiendo su trazado. El segundo nivel venía representado por el sondeo 2, de 5 x 30 m, junto al perfil sur donde eran visibles algunas fosas con material ibérico final y sillares de arenisca (que resultaron pertenecer al *parascaenium* oriental). En un tercer nivel se agruparon un total de 7 sondeos de 5 x 30 m, paralelos y distantes entre sí 15 m, cuya objeto era precisar la existencia o no de otras estructuras dispersas. Por último, el sondeo 10 que se planteó al sudoeste del sondeo 1, con el que quedó englobado al comprobar que ambos se encontraban sobre la escena y la *orchestra* del teatro; sucesivas ampliaciones de los sondeos 1+10 concretaron una superficie de excavación de 1.135 m².

2. Intervención de cubrimiento y conservación de las estructuras del teatro romano (29 de junio/22 de julio de 2009)

Inversión: 10.000 €. Aunque durante la campaña de 2008 se realizó alguna conservación de emergencia, fue en julio de 2009 cuando se abordó en firme una campaña específica para adoptar las actuaciones de conservación preventiva imprescindibles, que consistieron en:

- la evacuación permanente de la capa freática dándole salida a las aguas que se acumulan al final de la galería de drenaje con la instalación de una bomba freática;
- el tratamiento preventivo con fungicida de la *scaenae frons* y del *frons pulpiti*, que paralizara el ataque biológico a los restos de las pinturas existentes;
- la retirada de algunos de los elementos arquitectónicos acumulados en la zona del *hyposcaenium* antes de la cubrición de la *scaenae* y la *orchestra* con geotextil y árido en espera de actuaciones futuras; y, por último,
- el destierre parcial y de forma controlada de parte de los rellenos que existían junto a los perfiles que amenazaban con derrumbarse en el interior de la excavación.

3. Drenaje y evacuación de la parcela del Teatro romano de Guadix (enero-febrero 2014)

Inversión: 50.000€. El principal problema de conservación del teatro romano es el agua que aflora del nivel freático. Con la limpieza de la galería de drenaje subterránea romana en julio de 2009 se palió en parte ese problema evacuando el agua hasta una zona habilitada como estanque, alejada del teatro y a una cota más baja, desde donde se bombeaba al saneamiento público. Pero siendo como era una medida cautelar, se hacía necesario solucionar de forma definitiva el problema del agua antes de acometer cualquier intervención de restauración y conservación. Por tal motivo, el Ayuntamiento de Guadix encargó a un Gabinete de Ingeniería un informe sobre la problemática de evacuación de aguas y las posibles soluciones. De las cuatro alternativas aportadas en dicho informe, se consideró como la más idónea y viable la infiltración directa en el terreno por medio de tres pozos de drenaje que se completarían con zanjas en la parte oriental de la parcela. Al final se optó por una solución mixta de drenaje por gravedad y bomba freática que permitiera, en caso de colapso hídrico del subsuelo, bombear al saneamiento público el agua sobrante.

4. Puesta en valor del yacimiento arqueológico Teatro romano de Guadix (abril 2014-enero 2015)

Presupuesto: 306.388,23 €. Proyecto subvencionado por la Consejería de Agricultura, Pesca y Desarrollo Rural de la Junta de Andalucía y por la Unión Europea a través del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El proyecto contempló la restauración de los restos arqueológicos aparecidos en las excavaciones del 2008 adecuándolos para su visita pública. Las obras acometidas consistieron en:

A) Movimientos de tierra. Antes de actuar, la superficie del solar presentaba una topografía muy irregular dado que en la mayor parte de la zona central ya se habían rebajado las tierras cuando se comenzó a construir el aparcamiento subterráneo allá por el 2007. La retirada de los rellenos estériles arqueológicamente que cubrían el teatro romano con un estrato de 1,5 metros de espesor medio, permitió liberar gran parte de las estructuras del teatro romano.

B) Delimitación de la zona arqueológica con la instalación de una valla artística de 1,70 metros en todo el perímetro del parque arqueológico. En puntos opuestos del recinto se han dispuesto dos puntos de acceso. En la calle San Miguel, una puerta corredera de 5 m que se utiliza para labores de mantenimiento y servicio de entrada y salida de maquinaria necesaria para los trabajos de conservación, restauración y excavaciones arqueológicas; también puede usarse como aparcamiento puntual con motivo de celebraciones, eventos o acciones de difusión. En el extremo este de la Avenida Mariana Pineda, otra puerta corredera de 6 m sirve para acceder a la zona de recepción de visitantes (ángulo noreste del parque arqueológico). Esta pequeña área de recepción de visitantes queda separada del resto del yacimiento con una valla de idéntica factura a la anterior pero de 1,40 cm de altura máxima. En un punto central se dispone el acceso peatonal a la zona arqueológica.

C) Acondicionamiento del recorrido arqueológico. Para la visita de los restos del teatro se ha habilitado un recorrido de 2 m de ancho y una longitud total de 188 m con dos zonas didácticas: una principal frente al *porticus post scaenam*, de 140 m², donde se han instalado dos pantallas multitáctiles para que el visitante pueda conocer aspectos referentes a los teatros romanos y ver la reconstrucción del teatro de Guadix a partir de los datos con los que contamos actualmente; y, una segunda, casi al final del recorrido, de 30 m², donde se ha colocado una tercera pantalla multitáctil para ver la reconstrucción virtual del interior del teatro accitano. Tanto el itinerario como las zonas de interpretación tienen un pavimento blando de alpañata (arcilla roja, cal y cemento mezclado en seco) delimitado a ras de suelo con perfiles de acero corten de 5 mm de grosor. En el lateral del recorrido más cercano a las estructuras arqueológicas se ha dispuesto un cerramiento de cuerda cableada de sisal de 20 mm con postes de madera de sección cuadrangular de 9x9 cm y una altura de 1 m, con dos taladros para pasar la cuerda. De esta forma se delimita al visitante una zona de acceso restringido. En previsión de poder hacer visitas nocturnas, se han instalado pequeños proyectores lineales de leds.

D) Accesos. En el ángulo noreste de la zona arqueológica se encuentra el área de recepción de visitantes, en la que se ha dispuesto en parterres de forma ordenada todos los elementos arquitectónicos recuperados en el *hyposcaenium*. De esta forma, todas las cornisas, capiteles, fustes, basas,... permanecen dentro del recinto monumental y no descontextualizadas en una sala de museo.

El día 27 de enero de 2015, próxima la inauguración del parque arqueológico, el muro de contención del paseo que está sobre el teatro se colapsó en el tramo que coincidía con la *cavea*, derrumbándose cuarenta metros lineales sobre la *orchestra*. A partir de ese momento, los trabajos acometidos en el teatro a los largo de 2015 y los que están previstos en el 2016, tienen la consideración de obras de emergencia con un doble objetivo: reforzar el muro de contención y recuperar e incorporar la zona de la *cavea* al teatro, segregándola de la vía pública.

5. Sondeos arqueológicos en el Paseo Ismael González de la Serna (febrero 2015)

Inversión: 9.500 €. Los sondeos en la zona de la *cavea* se realizaron del 6 al 26 de febrero de 2015, tras el derrumbe del muro de contención del paseo. La distribución de los mismos se hizo de forma que obtuviéramos respuesta a dos interrogantes:

- si aún quedaban restos del graderío del teatro romano, para lo cual se plantearon cinco sondeos sobre el trazado hipotético de las gradas 15-16 (sondeos 1, 4, 5, 6 y 7); y
- si las estructuras de hormigón existentes en la base del Torreón del Ferro pertenecían al anillo perimetral del teatro, para lo cual se trazaron los sondeos 2 y 3.



Fig. 9. Capitel corintio en uno de los nichos del *murus pulpiti*.

Fig. 10. Panorámica de la *orchestra*.

Fig. 11. Detalle de la plataforma de sillares de la *orchestra* e inicio de una *scalaria* (foto: mapoyatos).

Figs. 12, 13. Interior de la galería de drenaje durante su excavación (julio de 2009) y una vez limpiada y de nuevo en uso (fotos: F.J. Brao).

Al acabar esta catas se planteó la necesidad de conocer la relación estructural entre la muralla islámica y el recorte del terreno natural que habíamos documentado en los sondeos de las gradas 15-16 y si podían quedar restos del anillo que separaba la *media* de la *summa cavea*, que hubiera servido de cimentación a la fortificación medieval. Para ello se trazaron dos sondeos transversales a la *cavea* desde los sondeos 4 (sondeo 9) y 5 (sondeo 8). En el primero de ellos, la presencia de una tubería de saneamiento y un cable de alta tensión nos impidió llegar hasta la muralla por lo que solo pudimos documentar qué ocurría entre las gradas 15 y 20. Por el segundo (sondeo 8) sabemos que a partir de la grada 20, el terreno arcilloso está recortado de forma escalonada, quizás para servir de asiento a las gradas superiores.

Los sondeos 1 y 4 a 9 han evidenciado que el graderío se encuentra totalmente expoliado, quedando sólo el recorte de dos plataformas, que coincidirían con las dos terceras partes de la *ima* y la *media cavea* y el citado recorte escalonado a partir de la grada 20. Los sondeos 2 y 8 han mostrado la cimentación de la muralla islámica y como en el punto más cercano al Torreón del Ferro (sondeo 2) carece de cimentación, encontrándose ‘flotando’ sobre los rellenos de amortización del expolio del graderío. Por contra, en el sondeo 8, sí se encuentra embutida en el terreno natural aunque sólo unos 20 cm. En todo caso, está claro que la muralla árabe no se encuentra cimentada sobre estructuras precedentes del teatro romano, arrasado por completo antes de que se construyera ésta en el siglo XII.

La arquitectura del teatro: descripción del estado actual

A pesar que aún queda mucho por excavar, las intervenciones que se han llevado a cabo hasta la fecha nos dan una imagen muy aproximada de cómo debió ser el *theatrum* de Guadix, un conjunto monumental de casi 6.000 m² organizado en dos terrazas o plataformas en las que se disponían las distintas estructuras. El núcleo central (*scaena* y *orchestra*) se dispone en una terraza, mientras que a una cota inferior se encuentra la zona ajardinada o *porticus post scaenam*. El graderío (*cavea*) quedaría bajo el Paseo Ismael Gómez de la Serna, cuyo trazado discurre a 7 metros sobre el nivel de la *orchestra*, y bajo las construcciones de las edificaciones situadas al interior de la muralla islámica.

La cantera que abastecía de bloques de arenisca la construcción del teatro se encuentra a 10 km al oeste de Guadix, cerca de la actual presa Francisco Abellán. Desde allí llegarían sin devastar para ser labrados o recortados en función de las necesidades de la obra. Con el detritus generado se compactó un estrato cubriendo el terreno natural a modo de aislante y sobre él se instaló la plataforma de la *orchestra* y se elevó el *pulpitum*. Como medida añadida se construyó una galería de drenaje que permitía mantener estable y aislada del agua la estructura del edificio. Aunque el estudio de la cerámica recuperada durante la excavación aún está por completar, los escasos fragmentos de cerámica sudgálica recuperados en la fosa de cimentación de la galería de drenaje y en el estrato formado por el detritus nos permite avanzar, en

espera de mayor precisión, que la construcción del mismo se produce en el segundo cuarto del siglo I d.C., en tiempos de Tiberio.

La primera estructura en definirse y la más imponente es la *scaenae frons*. Tiene una longitud de 48,80 m (165 pies romanos) y una anchura de 5,63 m, que en la base de la cimentación es de 7,10 m. Desde la base de la cimentación, la altura máxima conservada es de 3,06 m. La cimentación (hiladas 1 a 3) se construyó poniendo sillares longitudinales a modo de encofrado que a veces se encajaban con otros transversales (algo que podemos ver en los puntos en que aflora la tercera hilada como el ángulo exterior noroeste y centro y extremo sudeste de la cara interna) antes de rellenar el interior con hormigón. A partir de la cuarta hilada los sillares se disponen a soga y tizón con una fila de sillares intermedios en las alas laterales. Los sillares de la cuarta hilada, dispuestos a tizón, resultan especialmente llamativos por sus dimensiones de 1,70 m de longitud por una anchura de 0,5 m. Antes de colocar esta hilada, los constructores habían marcado en los sillares de la tercera fila la línea a partir de la cual debían ponerse, lo mismo que en la cuarta marcaron las líneas donde se pondrían la quinta. A partir de ahí los sillares se colocan con idéntica alineación. Se conservan en total seis hileras de sillares. La profundidad que alcanzan los cimientos de la *scaenae frons* obligó a bombear continuamente la capa freática (en invierno el nivel freático se estabiliza a 1,5 metros sobre la cota base de la cimentación) mientras se iba levantando la estructura. Actualmente el *scaenae frons* se encuentra arrasado hasta la cota de las puertas (*valva*) aunque el umbral de dichas puertas puede llegar a determinarse por las improntas en el hormigón de los sillares expoliados.

El *proscenium* (escenario) tiene una longitud de 38,16 m (129 pies) y una anchura de 9,43 metros, incluyendo los 1,93 m del *murus pulpiti*. El *frons pulpiti* está articulado en planta por un nicho semicircular central y tres nichos rectangulares a cada lado. Las dimensiones de esta composición decorativa son, de oeste a este: rectangular (2,20 m), rectangular (2,23 m), rectangular (2,28 m), semicircular (2,38 m de diámetro), rectangular (2,10 m), rectangular (2,22 m) y rectangular (2,18 m). Los muros de estos nichos tienen una anchura de 45 cm, excepto los dos de los extremos que es de 60 cm, y conservan una longitud que oscila entre 0,76 y 1,23 m. Las escaleras para acceder desde la *orchestra* al escenario se sitúan en la cara interna de los dos muros extremos y a ambos lados de la exedra central (en ambos casos se conservan tres peldaños de 20 cm de huella aunque diferente contrahuella pero con una altura acumulada similar de 72 cm). El *frons pulpiti* conserva en todos sus habitáculos restos de las pinturas que lo decoraban. Se han identificado tres pinturas superpuestas, dos más antiguas de similares características y una más reciente, que correspondería a la reforma de finales del siglo II. El nicho semicircular conserva restos de las pinturas del nivel más antiguo y del más reciente; el nivel intermedio solo es posible identificarlo por restos del mortero de base, ya que fue repicado casi por completo cuando se hizo la preparación para las últimas pinturas. Los dos primeros niveles se ejecutaron, casi con seguridad, con técnica mixta aplicando al fresco una base pictórica en tono crema para después completarse la decoración con negros y rojos en seco. El mortero del enlucido de la tercera pintura es más grosero, la superficie menos bruñida y la decoración se

articula en dobles casetones de color rojo que enmarcarían, da la sensación, temas de índole paisajístico en los que predominarían los tonos verdosos y rosáceos.

El *murus pulpiti*, más arrasado en la mitad oeste, conserva en algunos puntos prácticamente todo su alzado (1,06 m). De 60 cm de ancho, se construyó con doble hilada de encofrados de hormigón (cuyos mechinales son visibles en la cara interna -zona del *hyposcaenium*-) y rematado por cornisas de 50 cm de altura, 30 cm de ancho y una longitud de 87 cm, con dos encajes de sección cuadrangular de 13,5 cm de anchura y 12 cm de profundidad en la cara interna donde encajarían las vigas que soportaban la tablación del escenario. Estos encajes separados entre sí por 30 cm estaban labrados a 15 cm del borde, por lo que al unir varias cornisas la separación de las vigas sería siempre la misma, 30 cm. Si sumamos los 50 cm de la cornisa a la elevación visible del *frons pulpiti*, tenemos que la altura del *pulpitum* sería de 1,57 m (algo menos si consideramos que falta el pavimento de mármol de la *orchestra*). Casi todo el frente corrido de cornisas se han recuperado en el relleno del *hyposcaenium* y ahora pueden verse alineadas en un parterre de 24 m de largo en la zona de recepción de visitantes del parque arqueológico.

Bajo el nivel del escenario estaría el *hyposcaenium*, una especie de sótano destinado a la tramoya y mecanismos que servirían para subir y bajar el telón. Aunque el suelo del mismo está arrasado, en la cara interna del *frons pulpiti* se conserva huellas del mismo. Con este dato y sabiendo la cota a la que estarían las vigas que aguantarían el escenario sabemos que la altura útil de este espacio era 1,40 m. Cuando se excavó en el 2008, se encontraba colmatado por casi un centenar de elementos arquitectónicos (basas, capiteles, fustes, basas, cornisas, mármoles y una fuente), así como algunos sillares que también muestran similares encajes a los de las cornisas y que estarían puestos en la cara interna de la *scaenae frons*, para el encaje de las vigas que soportaban el tablado de madera. Como elementos reseñables destacamos un capitel corintio y otro jónico. Un desagüe en la base del nicho semicircular evacuaba el agua que podía acumularse en este semisótano.

A finales del siglo II d.C. el escenario del teatro se reforma a causa del rehundimiento del *murus pulpiti* por la inestabilidad del subsuelo (reblandecido por la presencia de la capa freática). En ese momento se construyeron dos grandes muros longitudinales con cajones de hormigón de 60 cm de anchura en el *hyposcaenium* y se instaló junto a la cara interna del *murus pulpiti* nuevos bloques para los mástiles del *aulaeum*. Se han definido encastrados en el subsuelo arcilloso cuatro bloques de 96 x 70 cm con huecos cuadrangulares de encaje de 26 cm, distribuidos de forma regular a 3,70 m. Todo apunta a que serían siete los bloques existentes pero hasta que no se complete la excavación del *hyposcaenium* no lo sabremos.

A ambos lados del escenario existían dos habitaciones (*parascaenia*) que permitían integrar espacialmente el graderío con el escenario. Aún no se ha completado la excavación de las mismas por lo que poco podemos decir de ellas. Sólo en el caso de la situada más al este se ha excavado los cimientos del muro



Fig. 14. Restos de las pinturas que decoraban uno de los nichos rectangulares del *frons pulpiti*.

Fig. 15. Perspectiva de la galería de drenaje.

Fig. 16. Perspectiva general del *porticus post scaenam*.

Fig. 17. Tramo cubierto del canal del *porticus post scaenam*.

Fig. 18. Trincheras de expolio árabe en la cara externa de la *scaenae frons*.

de cierre norte, en línea con la fachada externa del escenario, con una longitud de 12 m. Considerando las dimensiones de las *parascaenia* y la longitud del cuerpo escénico, tendríamos una fachada externa de 72,80 m de longitud. Dado el expolio sistemático, incluso de cimientos, llevado a cabo por los musulmanes, no sabremos si fueron más grandes hasta que no se excave la occidental, mejor conservada.

La *orchestra* tiene un diámetro de 19,82 metros y está construida con base de sillares de calcirudita de unos 600 kg de peso perfectamente encajados entre sí dispuestos sobre una gruesa capa de gravas, que los aíslan del terreno natural y que facilita el drenaje de la capa freática cuando aflora. Sobre esta plataforma de sillares se dispondrían las losas de mármol y otros materiales suntuosos que conformarían el acabado final. Que existía una solería de mármol lo prueban los fragmentos dispersos de losas de mármol que se han recuperado en los estratos del nivel de abandono de la *orchestra*, el *rudus* de grava y cal sobre el que irían puestas que se conservaba lagunariamente junto al nicho semicircular, que la base de los enlucidos del *murus pulpiti* se encuentran a diferente cota que la de la *orchestra* y, por último, lo poco erosionada que está la superficie de los sillares, que evidencia que siempre estuvieron cubiertos. También se han recuperado mármoles de la *proedria*, como una remate de lateral con pata y garra de animal y dos gruesas lajas de mármol.

De los dos *aditus* por los que se accedía a la *orchestra*, sólo se ha excavado el occidental. La particular disposición transversal de los sillares que servirían de plataforma al muro lateral del *aditus* indica el trazado que seguiría y su alineación podemos concretarla por las marcas talladas sobre estos sillares. Con estos datos y la teórica prolongación del *murus pulpiti* podemos determinar que la anchura del *aditus* sería de 2,60 metros. Bajo el nivel de circulación de este pasillo lateral discurre una galería con bóveda de medio cañón de 40 cm de anchura y 1,82 m de altura máxima, que serviría para el drenaje de la capa freática y la evacuación del agua de la lluvia (junto a la *scalaria* vemos un canal tallado en los sillares que canalizaría el agua de lluvia acumulada sobre la *orchestra* hasta el registro de captación). Si tenemos presente la cota superior de la bóveda de la galería y que en el punto que ésta gira hacia el noreste, buscando la salida, el terreno natural está 70 cm más alto que el nivel de circulación de la *orchestra*, podemos concretar que el acceso al teatro sería mediante una rampa ligeramente descendente. De esta forma el *aditus* juega un papel trascendental al ser eje visual que pone en comunicación directa los espacios y luces de la *orchestra* con los del exterior del edificio sin dejar ver desde fuera.

Durante la explanación del área que ocuparía la *orchestra* y la construcción de los cimientos del *scaenae frons*, los constructores se encontraron con el problema de la capa freática que en la actualidad alcanza un nivel máximo a escasos 20 cm de la superficie de la *orchestra*. Para solventar este problema se construyó la galería de drenaje antes aludida, que cuenta con tres registros de limpieza y uno, en la parte inmediata a la *orchestra* de captación de agua. La profundidad de esta galería es suficiente para evacuar con total efectividad la capa freática. En el primero de los registros vemos como existe una mina lateral que llegaría hasta la base de la *scalaria* para drenar una pequeña surgencia. Esta zona, antesala a la *orchestra*, carecería de

solería de mármol, deducible por el desgaste que presentan los sillares, propio de un espacio de circulación. Existen evidencias de que el *aditus* estaría separado de este espacio por una puerta o estructura de cierre.

La *cavea* tenía un perímetro exterior de 72,80 metros de diámetro. El fuerte expolio al que fue sometido el teatro tras su abandono (y que llegó hasta el terreno natural) borró gran parte del graderío. Hasta ahora se ha podido excavar casi la totalidad de la primera grada, y un tramo de tres metros de la segunda, dispuesta parcialmente sobre la primera y sobre un anillo de hormigón que la circundaría. Por éstas sabemos que la anchura de cada *gradus* era 74 cm con una tabica o contrahuella de 38 cm. El teatro de Guadix optó por una *cavea* dividida en cuatro sectores o *cunei* delimitados por cinco escaleras, de las cuales se conservan una de la extremas (junto al *aditus* occidental), la central y otra intermedia. Tanto la *ima* como la *media cavea* se apoyaban directamente sobre el terreno natural, recortado en dos plataformas. La naturaleza blanda y arcillosa de la ladera donde se distribuía el graderío hace que las gradas no se puedan tallar directamente sobre el terreno por lo que se levantaron apoyadas sobre las inferiores y sobre anillos de *opus caementicium*, al menos en la parte inferior de la *ima cavea*. Por encima de la segunda terraza, el recorte del cerro se hizo de forma escalada para albergar las últimas gradas de la *media cavea*. La parte superior del graderío (*summa cavea*) se dispondría sobre una subestructura de hormigón que no se conserva ya que fue desmantelada durante la construcción de la muralla islámica (falta por concretar si los restos que aparecen bajo el Torreón islámico del Ferro son parte de estas *substructiones*). Es posible que la *cavea* estuviera rematada por un *porticus in summa gradatione* pero no tenemos pruebas concluyentes.

El *porticus post scaenam* es la parte mejor conservada de todo el conjunto monumental y se descubrió en julio de 2014 en el transcurso de los trabajos de puesta en valor del teatro romano de Guadix. Tendría 49,10 m de longitud (166 pies romanos) y una anchura, aún por concretar, de al menos 29,6 m (100 pies), lo que configura un espacio de 1.450 m². En el caso de Guadix, este espacio es excepcional ya que, al estar construido en una terraza inferior a la del teatro, conserva una altura de 5,20 metros. La puerta occidental para acceder a este espacio tiene una luz de tres metros y una altura de tres metros y medio. El sondeo realizado en el umbral de ella muestra como este espacio se abandonó de forma violenta en la segunda mitad del siglo I d.C. a causa de una fuerte inundación que lo colmató con cuatro metros de barro. De este espacio se ha excavado parte del alzado exterior del muro oeste, el muro sur (por encima de la cota de inundación), la cara externa de la puerta occidental y parte del canal construido sobre el muro de contención de la terraza donde se encuentra el *theatrum*, que servía para abastecer de agua los jardines además de evacuar el agua de lluvia y la del nivel freático. Tenía un cauce de 0,70 m de anchura y todo su recorrido era a cielo abierto, salvo en los extremos de la zona ajardinada que se encontraba cubierto. Tras atravesar el *porticus post scaenam*, recogía el agua de la galería subterránea que drenaba la *orchestra*. Actualmente podemos ver cómo la galería que viene desde la *orchestra* atraviesa el canal del pórtico y continúa su trazado hacia el norte. Este tramo se construyó a finales del siglo I, para dar salida hacia el río al agua drenada cuando el *porticus* quedó destruido.

El abandono y la construcción de una *domus* a finales del s. III d.C.

Tras el abandono del teatro y la pérdida de monumentalidad del espacio, se construye una casa junto a él y, parcialmente, sobre el espacio que antaño ocupó el *porticus post scaenam*. Quizás el expolio de la solería del mármol de la *orchestra* a finales del siglo III-inicios del siglo IV podría guardar relación con la construcción de esta casa. En la segunda mitad del siglo IV esta casa se abandona, quizás de forma traumática, como evidencia el derrumbe de algunos muros. Hasta que no se defina totalmente en planta, resulta muy aventurado hablar de la superficie total que ocuparía, aunque orientación, sistema constructivo y cronología de varios muros existentes junto al ángulo nordeste del teatro y sobre el *porticus* nos hablan de una gran *domus* de más de 500 m².

De esta casa, hasta ahora sólo se han excavado parte de tres estancias. No podemos saber la longitud de estas habitaciones aunque sí el ancho (5,48 m para las estancias 12601 y 12602; 5,12 m en el caso de la estancia 12603). En las dos primeras habitaciones, comunicadas por una puerta de 1 m de vano, se ha llegado al nivel de ocupación. Aunque el mobiliario encontrado es escaso, en el estrato de abandono se han recuperado numerosas monedas, con una cronología que va desde el 270 al 360. En la tercera de las estancias, la 12603, no se ha completado la excavación porque el nivel de abandono se encuentra bajo el derrumbe del muro occidental de la habitación. Cuando el muro se desplomó, se separaron los cajones de hormigón con los que estaba construido (hormigón de cal y gravas hecho con encofrado de 60 cm de ancho, 60 cm de alto y 1,80 m de longitud). Una de las caras del muro está erosionada, pero la que permanece oculta se encuentra intacta y podría conservar aún los frescos decorativos en el caso de que los tuviera; si esto fuera así, nos encontraríamos ante una pared decorada con una altura de 4,80 m (se contabilizan ocho hiladas de cajones derrumbados).

El teatro convertido en cantera

A partir del siglo V no se documenta ninguna ocupación ni actividad en el área del teatro romano. Arqueológicamente, el periodo conocido como Antigüedad tardía es el gran desconocido en el contexto de la ciudad; por lo general, los niveles adscribibles a los siglos V-VIII están ausentes o son de escasa entidad. La continuidad de la ciudad en estos siglos queda patente por el hecho de ser Guadix sede episcopal, el renombre de algunos de sus obispos como el obispo Félix, presente en el Concilio de Elvira (principios del siglo IV) y por la presencia de materiales visigodos en distintas excavaciones.

Tampoco se tiene mucha más información de los primeros momentos de la ocupación musulmana. Los niveles arqueológicos no muestran cambios sustanciales ni importantes transformaciones urbanísticas hasta el siglo X, momento a partir del cual se construye la Alcazaba. A partir del siglo XI, la fortificación



Fig. 19. Zona de recepción de visitantes del parque arqueológico, donde se han expuesto los elementos arquitectónicos recuperados en el *hyposcaenium*.

Fig. 20. Panorámica general del parque arqueológico del teatro romano, incoado BIC con la tipología de Zona Arqueológica el 3 de febrero de 2015 (foto: mapoyatos).

Fig. 21. Ortofoto con el estado actual de las excavaciones del teatro (foto: TOPOSUR Proyectos y Topografía S.L.).

Fig. 22. Detalle del escenario y la orchestra (foto: mapoyatos).

de la medina se continúa con la construcción de la muralla que hoy día vemos en la calle San Miguel. Un edificio de la entidad del teatro romano aún debía ser visible en este momento, a pesar del expolio continuado que estaba sufriendo desde el siglo IV. En una fotografía del Torreón del Ferro tomada en julio de 1901 por Leopoldo Soler y Pérez (se aprecia como la cimentación y base de dicha torre árabe está construida con sillares rectangulares de arenisca de similares dimensiones a los que quedan aún en la cara norte de la *scaenae frons*).

Evidencias del expolio las hemos encontrado en la propia excavación del teatro. Tras desmontar todo el graderío, las paredes del *aditus*, el frente escénico y alcanzar el nivel base del teatro, se continuó con los cimientos de la *scaenae frons*. Para los andalusíes no constituyó ningún problema que los sillares de los cimientos se encontraran bajo el duro hormigón; cuando esto ocurría, se limitaban a cortarlos dejando parte de ellos dentro del *opus caementicium*, como podemos ver en la trinchera de expolio de la cara externa. De los estratos de cubrición de este expolio se han recogido numerosos materiales de fina factura, entre los que encontramos vidriados andalusíes y restos de azulejos de cuerda seca, que nos permite fechar este momento en la segunda mitad del s. XI-primeras del s. XII.

Ahora bien, ¿qué fue lo que motivó que los sillares que aún restan no se extrajeran también? Resulta paradójico que fuera precisamente el río, cuyas avenidas tantas veces debió amenazar al teatro, el que lo salvara de su definitivo fin. Una fuerte inundación desde la colindante rambla de San Miguel convirtió el área del teatro en zona pantanosa interrumpiendo con ello el expolio sistemático de sillares al cubrir las estructuras del teatro que aún pervivían con una capa de limos y barro de casi dos metros de espesor. A partir de ese momento este espacio extramuros se convirtió en zona de huertas hasta principios de los años 90 del pasado siglo cuando, después de rellenar y nivelar la antigua Huerta de los Lao, se habilitó su uso para recinto ferial y otras actividades de índole social.

Actuaciones de restauración realizadas en el monumento

Hasta la fecha se han realizado tres campañas, aunque solo la acometida en el año 2014, entre los meses de julio y octubre en el marco del proyecto de puesta en valor del yacimiento, puede considerarse restauración propiamente dicha, ya que las dos primeras (2008 y 2009) fueron más bien trabajos preventivos y consolidación de emergencia. La dirección del equipo técnico siempre ha corrido a cargo de la restauradora Isabel Cambil Campaña. El criterio seguido es el de mínima intervención, teniendo en cuenta tanto las características específicas de los materiales, como su futuro como monumento visitable. Se han aplicado siempre los criterios de actuación reconocidos y recomendados que prevalecen a nivel internacional en cuanto a conservación y restauración de obras de arte se refiere, utilizando materiales inocuos que no produzcan alteración o deterioro sobre los originales.

Los materiales utilizados deberán permanecer el mayor tiempo posible inalterables. Por eso se han utilizado exclusivamente materiales de los que se conoce su eficacia en trabajos similares y que se adaptan a los criterios de restauración. Para la fabricación de los morteros se ha recurrido a áridos de la zona, concretamente a los de las canteras de Darro y Gor, así como a gravas del río Guadix. Se ha evitado añadir cualquier material que pueda dar lugar a errores o falsificación del original. Siempre que se ha utilizado un material ha sido debidamente documentado para su posible localización.

Los trabajos de restauración y consolidación se plantearon de la siguiente forma:

1. Aplicación de biocida BIOTIN T mediante pulverización con sulfatadora de gran capacidad.
2. Limpieza previa superficial. Para determinar el alcance de los daños y facilitar los tratamientos, se realizó en primer lugar una limpieza físico-mecánica con brocha de pelo suave, cepillos de cerda blanda, escalpelos, etc., para eliminar todos los restos de barro y demás suciedad adherida. Una vez realizada esta primera limpieza se pudo determinar las zonas (mortero, piedra) que precisaban una pre-consolidación debido a la disgregación y peligro de derrumbe.
3. Consolidación previa con silicato de etilo mediante pulverización e impregnación, tras la cual se procedió a la limpieza completa de todas las estructuras, que en el caso de la pintura mural incluyó la retirada de restos mediante hisopos impregnados en agua desmineralizada y la desalación en zonas puntuales de las sales solubles que habían aparecido en superficie (eflorescencias).
4. Consolidación mediante mortero de inyección en muros de hormigón de cal. Se consolidaron todas las superficies de piedra, muro, morteros y revestimientos, mediante la aplicación por aspersión, inyección y/o impregnación (silicato de etilo) en estado puro. Se protegió además la zona superior de coronación de los muros, ahora sometida a las inclemencias del tiempo como lluvia, viento, heladas, erosión, radiaciones solares, etc. Se reforzó de igual modo el mortero de la canalización. Se consolidaron además todas las grietas y fisuras que presentaban las superficies de los revocos originales, principalmente mediante inyección. Se consolidaron también las capas de preparación de pintura mural, fijadas directamente sobre el muro. El grado de separación de estas capas al muro y la humedad que presentaba, determinó la utilización de mortero líquido a base de cal, agua de cal o silicato de etilo. Asimismo, se realizaron analíticas para conocer el estado y composición del mortero genérico de la estructura, del mortero asociado a las pinturas y de cada uno de los colores presentes (rojo, ocre, negro, verde y blanco) por Difracción de Rayos X, en el caso de los morteros, y por SEM (Microscopía Electrónica) para las pinturas. Tras el tratamiento y debido a la continua exposición de las pinturas a las heladas del invierno y las radiaciones solares del verano, se han protegido con acristalamiento Planilux 6 + 6 mm con capa Cool-Lite ST 150 y película PVB standard 0,38 mm.

Bibliografía

ADROHER AUROUX, A. M. et altr. (2001). "Excavación arqueológica de urgencia en la calle Palacio s/n (Guadix, Granada)" en *Anuario Arqueológico de Andalucía 1997/III*, pp. 285-292.

GÓNZALEZ ROMÁN, C. (1992). "La Colonia Iulia Gemella Acci y la evolución de la Bastetania" en *Dialoghi di Archeologia*, 1-2, pp.155-164.

GÓNZALEZ ROMÁN, C. Y ADROHER AUROUX, A. M. (1993). "Guadix 4000 años de historia. Un yacimiento que hunde sus raíces en la Edad del Bronce" en *Revista de arqueología*, 148, pp. 16-21.

GÓNZALEZ ROMÁN, C. et altr. (1997). "El Peñón de Arruta (Jeres del Marquesado, Granada): una explotación minera romana" en *Florentia Iliberritana*, 8, pp. 183-213.

GÓNZALEZ ROMÁN, C. et altr. (1997). "Excavación arqueológica de urgencia en el nº 5 de la Calle Concepción (Guadix, Granada)" en *Anuario Arqueológico de Andalucía 1993/III*, pp. 258-264.

GÓNZALEZ ROMÁN, C. et altr. (2001). "El Cardal (Ferreira), una explotación minera de los siglos III y II a.C. en las laderas septentrionales de Sierra Nevada" en *Florentia Iliberritana*, 12, Granada, pp. 199-220.

SANTERO SANTORINO, J. M. (1972). "Colonia Iulia Gemella Acci" en *Habis*, 3, pp. 203-222.

El teatro romano de Zaragoza

Francisco de Asís Escudero Escudero

Arqueólogo. Ayuntamiento de Zaragoza

M^a Pilar Galve Izquierdo

Arqueóloga. Ayuntamiento de Zaragoza

El teatro de *Caesaraugusta* se hallaba en el interior del recinto amurallado, perdurando en la actualidad en una extensa zona del corazón de una ciudad de setecientos mil habitantes. Está entre los más grandes de Hispania con un diámetro superior a los cien metros. Comenzada su construcción en el reinado de Tiberio, fue reformado en época flavia y abandonado en el siglo III, como tantos otros teatros en el Imperio. El edificio presentaba el aspecto de teatro *in planum*, siguiendo el prototipo de los de Pompeyo y Marcelo en Roma, con la fachada porticada de diferentes órdenes por la que acceder a la localidad asignada. Sin embargo, esta construcción no es del todo horizontal ya que se adaptó a un desnivel de escasa pendiente. Así, si la *summa cavea* apoyaba en cámaras abovedadas, la *media cavea* lo hacía sobre un recrecimiento del terreno natural y la *ima cavea* en un rebaje del mismo. Construido casi todo en hormigón, solamente la fachada de la *cavea*, la arquitectura escénica y el enmarque de los *aditus maximi* se construyeron con sillería de alabastro. El de Zaragoza es caso excepcional por presentar una entrada central, característica poco habitual que lo acerca a un conjunto de teatros italianos, entre los que sobresale el de Ostia.

Se conservan restos de la *cavea* y de la escena protegidos por una cubierta traslúcida cuya altura evoca el volumen original. El propio museo custodia los restos del pórtico tras la escena, a la par que actúa de centro de interpretación y exposición de los hallazgos más relevantes encontrados durante su excavación municipal, comenzada en 1998 y concluida con la inauguración del *Museo del Teatro de Caesaraugusta* en 2003. Desde entonces entró a formar parte de la «Ruta Romana» de la ciudad de Zaragoza, convirtiéndose en uno de sus puntos clave.

En Hispania, solo el teatro de Córdoba permite comparaciones con el de Zaragoza. Su tamaño, su construcción sobre cámaras y su entrada central, si no son iguales, al menos plantean ciertas similitudes (VENTURA 2006, 115).

La ciudad clásica

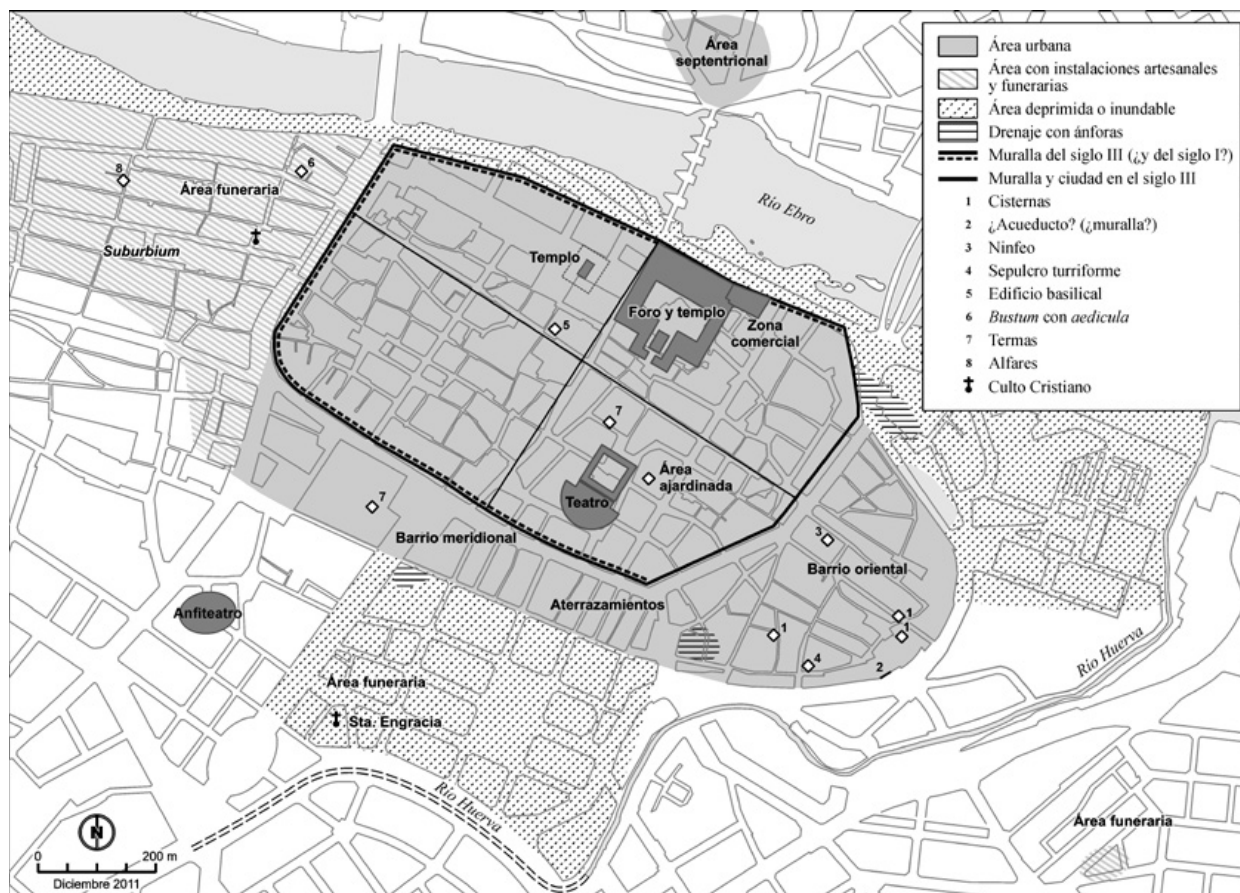


Fig. 1. Plano esquemático de *Caesaraugusta* (ESCUADERO Y GALVE: *Las cloacas de Caesaraugusta*. Zaragoza 2013, 469).

La colonia *Caesaraugusta* fue fundada hacia el 15 a.C. sin desvincularse de los ejes marcados por la ciudad de *Salduie* que ocupaba parte del solar de la nueva colonia, organizándose metódicamente la trama urbana y sus infraestructuras. Podemos suponer que el *pomerium* primitivo abarcaba el espacio comprendido entre la avenida César Augusto, el Coso y el río Ebro. Poco tiempo después, quizá a partir de que se acometieran grandes obras monumentales en la ciudad, y esta fuera haciéndose más importante, el núcleo urbano se extendió hacia el este y, posiblemente, hacia el sur, aunque esta última zona es arqueológicamente más

confusa. A partir de la segunda mitad del siglo III, la situación general del Imperio hace necesaria la fortificación de las ciudades, reduciéndose los perímetros en muchos casos para facilitar la defensa. En esta dinámica entra claramente *Caesaraugusta*, cuya muralla de piedra se yuxtapone a la anterior de hormigón.

El teatro comenzó a construirse en época de Tiberio en una zona ya urbanizada que hubo que arrasar, lo que ya es indicio de que la obra no estaba planificada en origen. Es en este reinado cuando la ciudad adquirió su definitiva personalidad. Entonces se crea un eje urbanístico monumental cuyo extremo septentrional lo constituía el foro y el meridional el teatro, quedando en el centro las grandes termas públicas. El teatro se integra en la red viaria de la colonia con su eje diametral (136.43 g de azimuth) orientado en la dirección de los *decumani*.

El descubrimiento. Primeras campañas

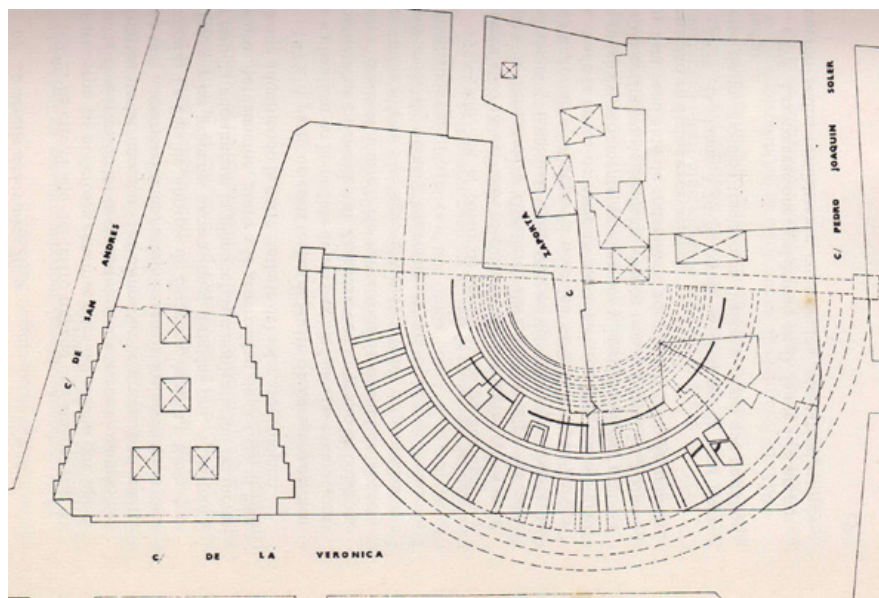


Fig. 2. El diario HERALDO DE ARAGÓN del 30 de abril de 1972 da cuenta del hallazgo.

Fig. 3. Plano publicado por A. Beltrán en 1976. (BELTRÁN 1976, 258)



Fig. 4. El teatro después de la campaña del Museo de 1992. (BELTRÁN y otros 1992, 179)



Fig. 5. El teatro bajo la nieve en los años 80. (U. Ramón)

Se descubrió de manera fortuita en 1972 en un solar ubicado en pleno corazón de la ciudad. El estruendo de las máquinas intentado romper los muros y cimentaciones de hormigón romano alertaron a la ciudadanía. La intervención de la Universidad de Zaragoza, personificada por Antonio Beltrán Martínez, catedrático de Prehistoria y Arqueología, fue crucial para encontrar una rápida y definitiva solución. Se realizó la incoación del expediente de declaración de Bien de Interés Cultural quedando protegido el solar hasta que a través del Decreto 209/2001 de 18 de septiembre del Gobierno de Aragón, el Teatro Romano de Zaragoza se declaró Bien de Interés Cultural, en la Categoría de Monumento. Ya había sido objeto de campañas sistemáticas a raíz de su descubrimiento, primero llevadas a cabo por la Universidad y luego por el Ministerio de Cultura, y el Gobierno de Aragón con un equipo del Museo de Zaragoza bajo la dirección de Miguel Beltrán (1984-1992). La extensión del solar y la temporalidad de las campañas dificultaban su finalización hasta que el Ayuntamiento decidió su puesta en valor, incorporando nuevas superficies mediante adquisición y previo derribo de las casas que seguían ocultando parte del edificio teatral.

El hallazgo de un monumento de este tipo produce, durante el proceso de su recuperación, un cambio importante en la fisonomía de la ciudad, debido especialmente al considerable espacio que ocupa, siendo en el caso del teatro romano de Zaragoza de siete mil metros cuadrados. Es sin duda el descubrimiento arqueológico más espectacular de todos los hallados hasta el día de hoy, que entre los romanos se encuentran el foro, templos, numerosas cloacas, necrópolis, termas, murallas y viviendas, además de otros ibéricos, musulmanes o modernos. Sus ingentes restos habían permanecido en silencio, ocultos por la superposición de fases de ocupación que fueron depositándose sobre ellos a lo largo de muchos siglos, y que en sí mismas constituyen, cada una de ellas, páginas inéditas de la historia de una ciudad viva y en progreso, con todo lo que ello conlleva.

La excavación municipal



Fig. 6. Limpieza del terreno en 1998, paso previo al comienzo de las excavaciones municipales. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

Fig. 7. Año 2001. Excavando casas de época islámica en el solar de la c. San Jorge 12-14. Debajo se encontraba la *porticus postscaenam*. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

Fig. 8. Año 2000. Personal municipal excavando en la zona del solar de la c. San Jorge enterramientos, carentes de ritual, de época bajomedieval. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

La puesta en valor del solar que lo albergaba, y que figuraba en el Plan Integral del Casco Histórico, iba encaminada a solucionar el lamentable estado de los restos y su exposición al público, requiriendo una completa y definitiva excavación previa. Las campañas acometidas y subvencionadas por el Ayuntamiento estuvieron dirigidas por los arqueólogos municipales que firman este trabajo, mediante sucesivos permisos de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón. En esta etapa fue necesario añadir nuevos terrenos a lo programado en el punto inicial del proyecto, sobresaliendo en particular la adquisición del solar situado en la c. San Jorge, nº 12-14. En esta vasta superficie y, tras la demolición de la casa que lo ocupaba (de la que se conservó su fachada por estar catalogada de Interés Arquitectónico) se iban a edificar viviendas, de hecho parte del solar ya había sido excavado de forma particular, pero afortunadamente la reiterada solicitud de los directores de la excavación y el decidido interés y buen hacer de la arquitecta municipal Úrsula Heredia, propició la superficie en la que se iba a construir el *Museo del Teatro de Caesaraugusta*. No cabía duda de que la consecución de este gran espacio era absolutamente necesario, además de por los restos que albergaba en su subsuelo (como bien se demostró), porque se trataba del lugar idóneo para la ubicación del edificio museístico y para la debida contemplación del monumento. Así, en lugar de un pequeño recinto que albergaría un modesto centro de interpretación como se había previsto, se conquistó un lugar excelente para la ubicación del museo actual. Y sin duda esto benefició enormemente el conocimiento de la parte del monumento que ocultaba y que se sacó a la luz con su excavación (nada menos que el ángulo suroeste del pórtico tras la escena).

Los trabajos arqueológicos comenzaron en 1998 con una primera fase de limpieza necesaria, dado el estado en que se encontraban los restos, y continuando en campañas sucesivas, casi sin interrupción, hasta su final en 2003, al mismo tiempo que la inauguración del propio museo. Hay que destacar la continuidad casi absoluta en la que se realizaron las excavaciones arqueológicas, circunstancia que era necesaria para la correcta marcha de los trabajos, ya que su paralización hubiera repercutido negativamente en la conservación de estructuras y niveles.

El plano



Fig. 9. Plano general del teatro enmarcado en el solar. Sobre la *porticus postscenae* se construyó el edificio del Museo del Teatro de Caesaraugusta. (Escudero y Galve, dibujo de A. Blanco)

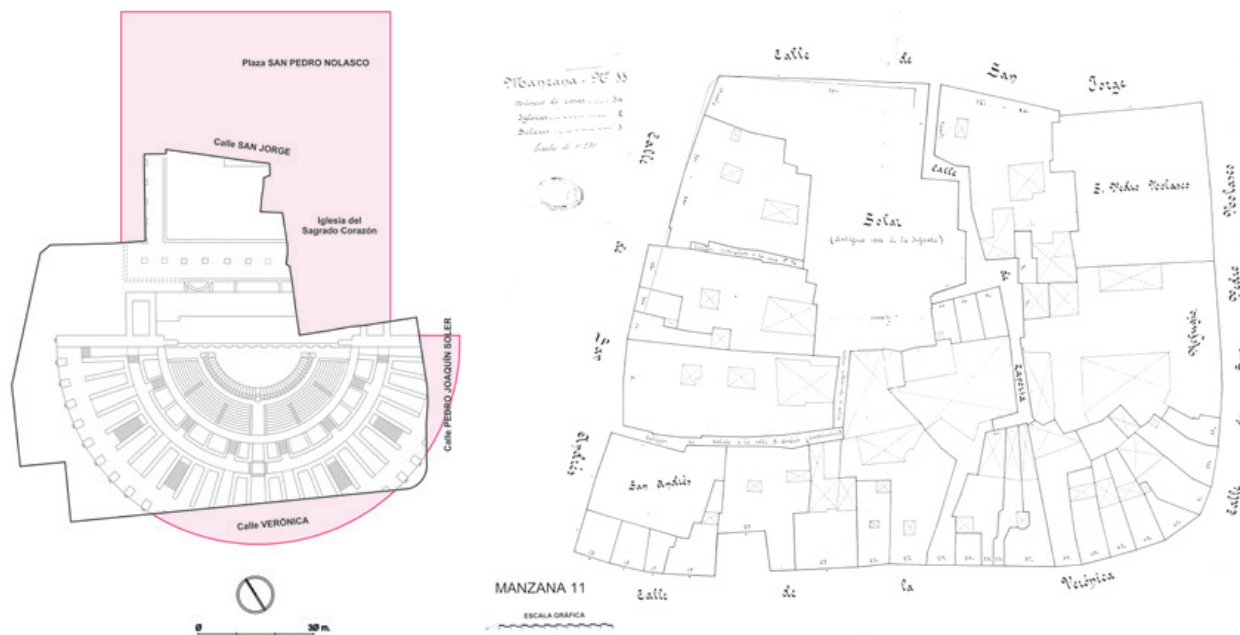


Fig. 10. En rosa figuran las partes del teatro sin excavar. En este plano se ha supuesto una geometría cuadrada para la *porticus postscenae*. (F. Escudero, dibujo de A. Blanco)

Fig. 11. La manzana donde se localizaba el teatro en 1911, plano parcelario de Dionisio Casañal. (Archivo Municipal de Zaragoza)

Al observar el plano del teatro destaca su gran tamaño, 104/105 m de diámetro, lo que lo situaría en el tercero más grande de Hispania. A partir de los trabajos de planimetría, aún no concluidos del todo, se comprobó que su orientación se corresponde perfectamente con el patrón geométrico de la colonia, cuyo *decumanus* está orientado a 136.43 g. Ya se ha dicho que se descubrió por casualidad en 1972 sin que nadie hubiera sospechado su localización, entre otras cosas porque en aquella fecha –cuando se estaba iniciando la arqueología en esta ciudad– ni siquiera se especulaba con la existencia o no de un teatro. Y sin embargo, un observador avezado podía haber intuido años antes su existencia observando que los planos donde se dibujaran las casas de la manzana –como el parcelario de 1911 de Dionisio Casañal– presentaban la anomalía que suponía una distribución de las casas formando una estructura radial. Es más, en aquel plano, el cón. Zaporta, que avanzaba hasta el núcleo del teatro, ya estaba desvelando la existencia de la peculiar entrada central.

En la actualidad, excavado todo lo que hasta hoy se podía excavar, mucho más de lo que supuso el hallazgo inicial, los restos alcanzan un porcentaje muy elevado del edificio total: casi toda la estructura

teatral y una tercera o cuarta parte del que sería la *porticus postscenam*; lo suficiente para que todas las partes del teatro estén generosamente representadas. Sin embargo aún hay pequeñas parcelas que permanecen, o debajo de alguna vía pública o de algún edificio. Así el saliente posterior de la *cavea* está bajo la c. Verónica y el extremo oriental bajo la de Pedro Joaquín Soler. En un caso queda oculto el inicio de la entrada central del teatro y en el otro la del *aditus* oriental. La iglesia del Sagrado Corazón, iniciada su construcción en 1930 con estructura de hierro, y que acoge hoy la exposición del «Rosario de Cristal», está sobre la parte oriental del conjunto escénico y de la esquina sudeste de la *porticus postscenam*. El norte de dicho pórtico está bajo la plaza. San Pedro Nolasco, y en este caso sí oculta información desconocida para nosotros, como la forma y dimensión de dicho pórtico y el significado del potente podio que lo centraba.

Después de los sondeos realizados sabemos que las calles Verónica y Pedro Joaquín Soler ocultan los restos que faltan para completar el diseño de la *cávea*, y es muy posible también que bajo la solera de la iglesia del Sagrado Corazón también esté intacto lo que falta de la plataforma escénica, sobre todo si atendemos a la consistencia de tales restos y al tipo de construcción que ha sucedido. Algo bastante diferente es el caso de la c. San Jorge y de la plaza. San Pedro Nolasco, donde sondeos geomagnéticos no aclararon el problema; en esta zona la actividad en el subsuelo ha podido ser bastante mayor y los restos que se pueden encontrar, la *porticus postscenam*, mucho menos consistentes.

El teatro desde el aire



Fig. 12. Vista general de la *cávea* desde el norte. Desde la grúa.
(Archivo Arqueología. F. Bernad)



Fig. 13. Vista general de la cávea desde el oeste. Desde la grúa. (Archivo Arqueología. F. Bernad)

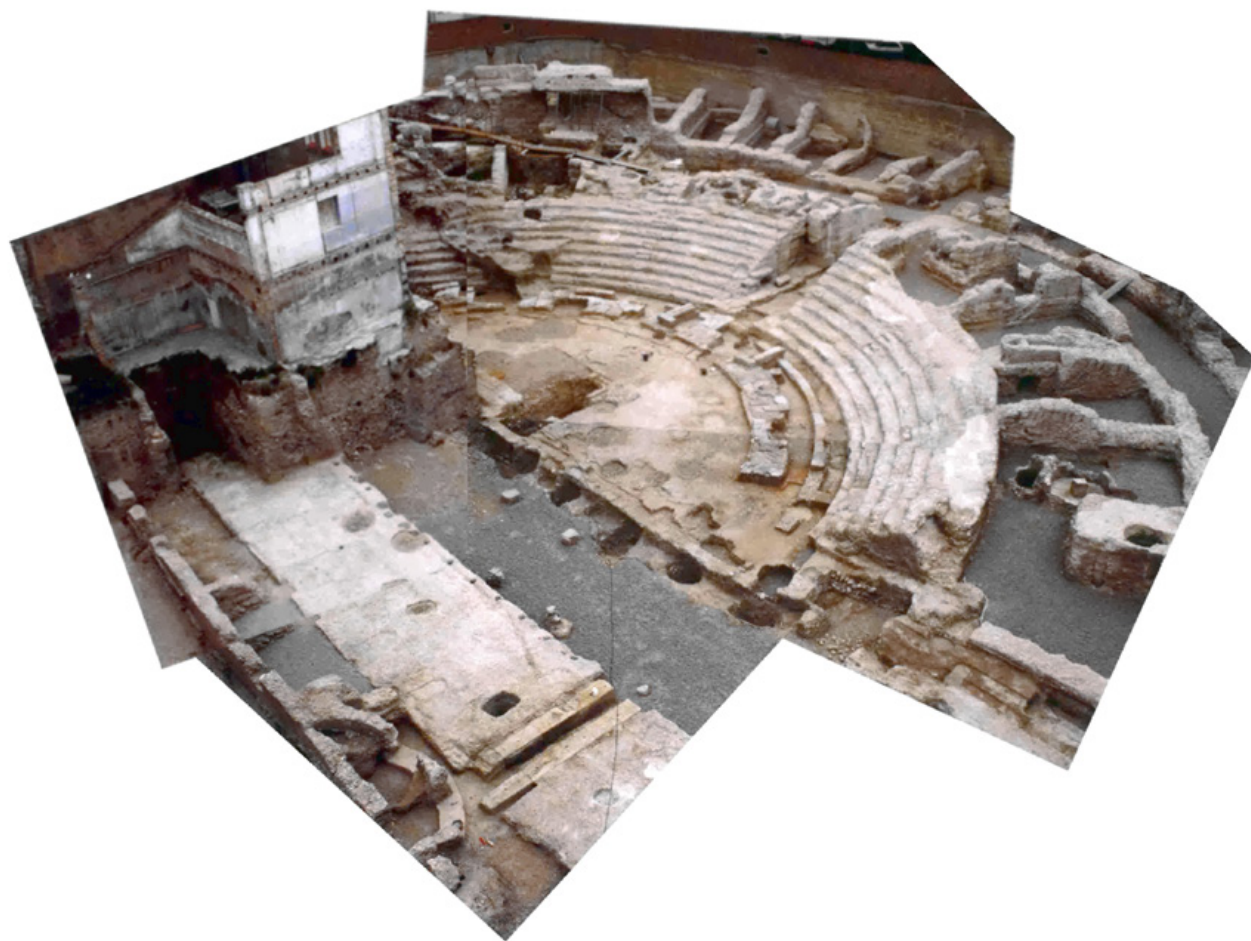


Fig. 14. Composición. (Archivo Arqueología. F. J. Gutiérrez)

El de *Caesaraugusta* es uno de los pocos teatros españoles que está construido en llano, aunque no del todo, pues se recuesta sobre una de las pocas alturas que tiene la ciudad. El desnivel –de hecho adentrarse en el teatro es descender paulatinamente de los 203.56 m.s.n.m de la galería exterior a los 199.8 m de la *orchestra*–, aunque escaso, sirvió para poder prescindir de toda infraestructura en la *ima cavea* y simplificar la construcción de la *media cavea*. Como otros muchos, cuenta con una *porticus postscaenam*, que resulta de generosas dimensiones aún por determinar.

Dos aspectos son especialmente significativos. Primero la existencia de una entrada central que se añade a los *aditus*; segundo que el cuerpo de la escena, sumado a los *parascaenia*, tiene una longitud bastante menor al diámetro de la cávea, 70 m frente a 105 m, situación por la que se crean dos volúmenes claramente diferenciados por profundos entrantes: la cávea por una parte y el edificio de la escena, al que se le suma el pórtico posterior ajustado a sus medidas, por otra. Una tercera singularidad se puede apreciar también desde el aire. Se trata de una profunda fosa rectangular existente en el eje del teatro, en la parte delantera de la *orchestra*, con escasísimos paralelos, aunque ninguno igual.

Por lo demás, la infraestructura de la cávea es bastante convencional, salvo por el imperativo debido a la entrada central. Se articula por potentes anillos semicirculares y muros radiales. Los cuatro anillos exteriores forman, dos a dos, la galería porticada del exterior y la *crypta* de la zona media. Los dos anillos interiores, mucho más livianos, contienen el terreno natural donde se apoya la gradería de la *ima cavea*. El conjunto de muros radiales complementa la malla de su infraestructura. A diferencia de los radiales exteriores (26) que sujetan la carga de bóvedas, los de la zona media (4) solo tienen la misión de evitar los desplazamientos laterales de los rellenos artificiales de esquirras de piedra de yeso y capas de tierra y grava sobre los que se asienta la gradería de la *media cavea*. Simétricamente dispuestos entre estos muros se encuentran los tres cubos escalera por las que se asciende desde la *crypta* a la *praecinctio* entre la *ima* y la *media cavea*.

Una circunstancia llama la atención en una vista aérea de nuestro teatro: la total desaparición de cualquier resto de los grandes muros que limitan la galería exterior y los *aditus*. Son los muros que estaban contruidos con piedra sillar, desmontados en fecha tan temprana como el s. III.

El espacio y la circulación interna

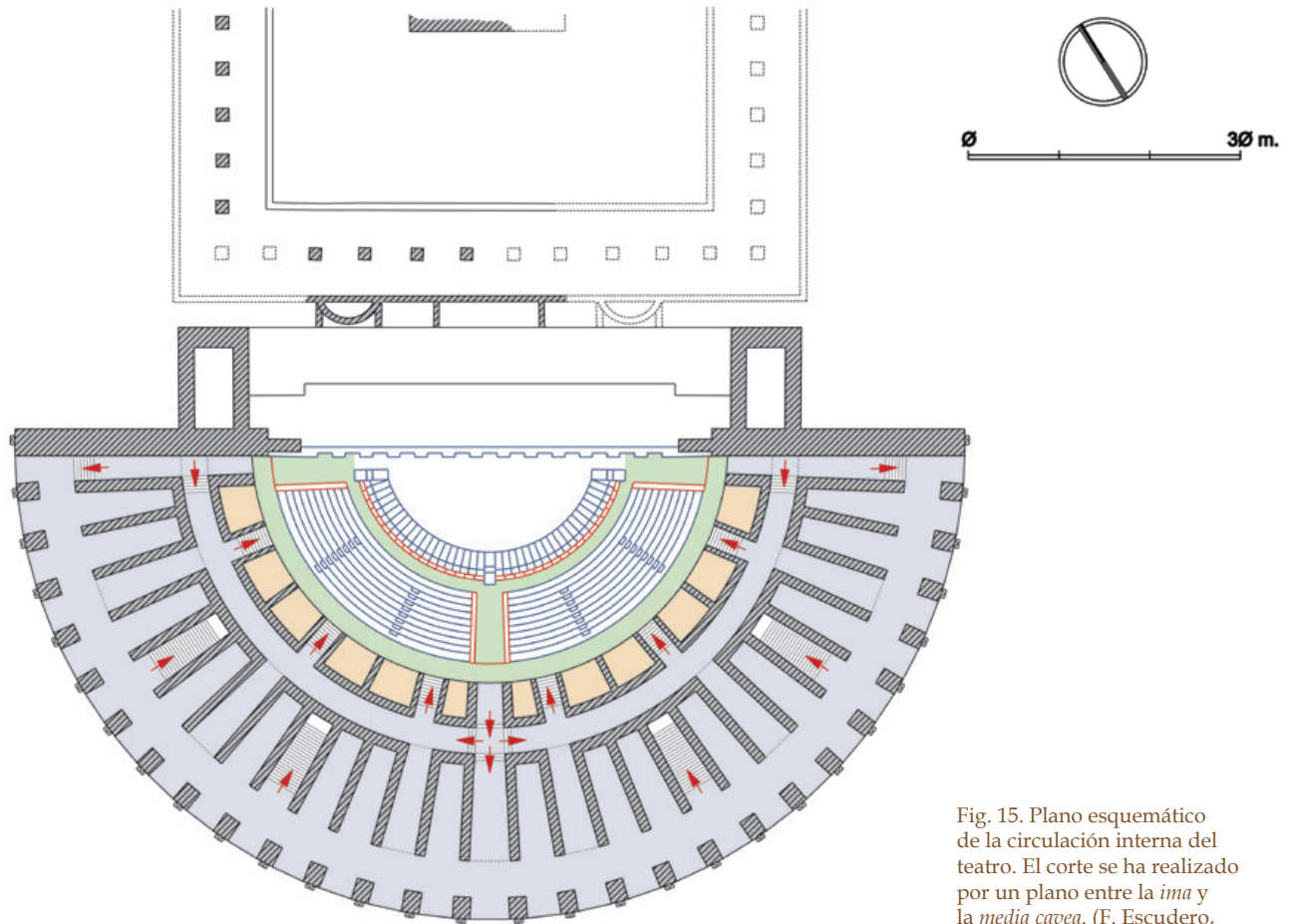


Fig. 15. Plano esquemático de la circulación interna del teatro. El corte se ha realizado por un plano entre la *ima* y la *media cavea*. (F. Escudero, dibujo de A. Turón)

La galería semicircular comunicaba con el exterior por una teoría corrida de arcos de medio punto (4.3/4.6 m es la luz de los arcos y 2.4 m su profundidad). Es posible que el arco central estuviera singularizado arquitectónicamente al tener mayor luz que los demás y ser el inicio de una entrada fundamental que comunicaba directamente el exterior con la *orchestra*.



Fig. 16. Cámaras exteriores. De izquierda a derecha: cámara de paso, cámara ciega y cámara de escalera (Archivo Arqueología. G. Bullón)

Fig. 17. La parte oriental de la *crypta* y su entorno. En el ángulo inferior derecho está el cruce de la *crypta* con el paso central. (Archivo Arqueología. G. Bullón)

Fig. 18. Extremo occidental de la cávea. Se aprecia el marcado entrante entre el edificio escénico y el bloque de la cávea. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Fig. 19. Una de las escaleras de paso desde la *crypta* a la *praecinctio* entre la *ima* y la *media cavea*. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

Traspasada la fachada por uno de sus 29 arcos, el visitante se situaría en la galería anular que sigue la curva de la *cavea*. Es el origen de todos los caminos que llevan tanto al graderío como a la *orchestra*. Este espacio tenía por límite interno otra teoría de arcos correspondientes a los de la fachada, y por cuyos vanos se daba acceso a los tres *aditus* (los *aditus maximi* y el *aditus* central) y a las 26 cámaras, unas ciegas, otras con escaleras y otras más constituidas como pasillos que enlazaban con la *crypta* interior. Conforme se adentra en el edificio se va descendiendo, de la galería exterior a la *crypta* y de esta a la *orchestra*. Son en cambio horizontales los suelos de las cámaras ciegas y las escaleras ascendentes.

Seis cámaras son pasillos que comunican las dos galerías semicirculares. Están distribuidos de forma regular, de manera que cada uno se encuentra abocado a la escalera que partía de la *crypta* y desembocaba en la *praecinctio*. Así, para alcanzar directamente una sección de la *ima cavea*, había que atravesar un determinado arco del porche exterior y descender por una rampa hasta la *crypta*, desde la que partían las escaleras ascendentes de los vomitorios, a cielo abierto, hasta la *praecinctio*. Las bóvedas de estas cámaras-pasillo eran rampantes de medio cañón en consonancia con el suelo en pendiente.

Atravesando también un arco determinado de la galería se podía acceder a la *media cavea* mediante anchas escaleras que abarcaban toda la cámara correspondiente. El ascenso concluía por encima de la bóveda anular de la *crypta*, donde se situaba la *praecinctio* intermedia entre la *media* y la *summa cavea*. La cubierta de estas cámaras era con bóveda rampante de fuerte pendiente, aunque menor que la de la escalera, de forma que la altura disminuía a lo largo del ascenso.

Estas escaleras, cuando en su ascenso superaran la altura del trasdós de la bóveda de la cámara contigua, continuarían su ascenso en sentido contrario hasta alcanzar el piso superior de la galería externa. Y desde esta, quizá por escaleras adosadas a la pared interior, se alcanzaría la *praecinctio* superior de acceso a la *summa cavea*. Prolongar hacia lo alto esta reconstrucción es especular (para cuyo ejercicio hay muchos modelos): habría que alcanzar una previsible *porticus in summa gradatione*, posiblemente a través de escaleras yuxtapuestas a los muros; el segundo piso también se abriría al exterior por medio de una galería, en la que apoyaría ya el muro ciego que había de cerrar al exterior el tinglado de madera de la últimas gradas. La secuencia de las cámaras para la mitad de la planta es: Al-Cc-Cc-Cp-Cc-Ce-Cc-Cp-Cc-Ce-Cc-Cc-Cp-Cc-Ac (Al: *aditus* lateral, Ac: *aditus* central, Cc: cámara ciega, Ce: cámara de escalera y Cp: cámara de paso).

Los arcos extremos y central del porche eran inicio de los *aditus*. Estos largos corredores llegaban hasta la *orchestra* por rampas, incluyendo también descansillos y algunos escalones, y comunicándose con la *crypta* a medio camino. Discurrían entre paredes de sillería, al contrario que el paso central que debía mostrar el hormigón visto. Los tres se cubrían con bóvedas de medio cañón en pendiente, que concluían a cielo abierto antes de alcanzar la *orchestra*. Los *aditus* juegan un papel trascendental, tanto para la comunicación como en la creación de ejes visuales que relacionan inmediatamente los espacios y luces de la *orchestra* con el exterior.

Restitución del alzado

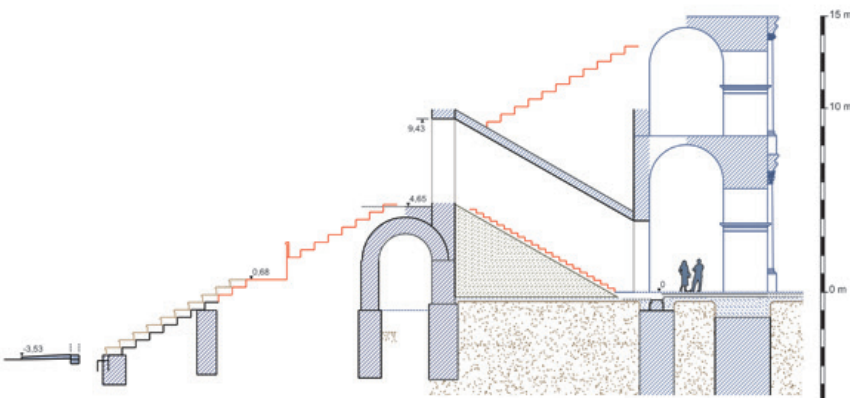
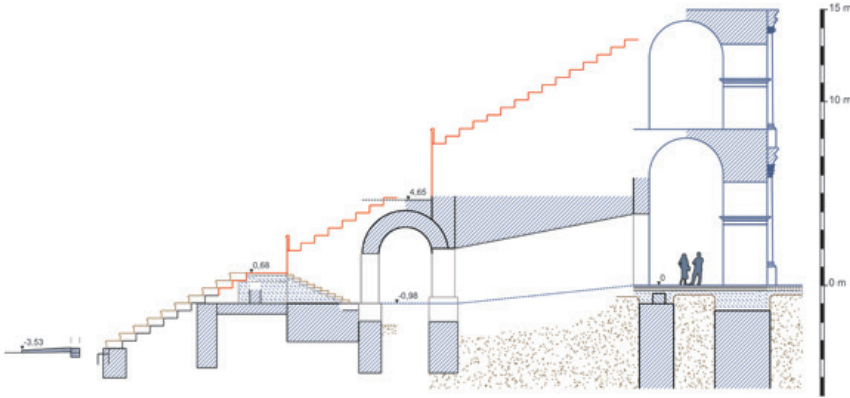
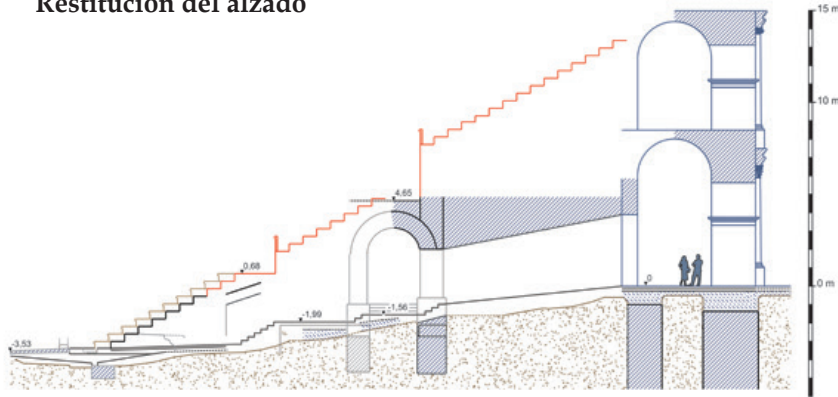


Fig. 20. Sección de la cávea por el paso central.¹ (F. Escudero, dibujo de A. Blanco)

Fig. 21. Sección de la cávea por una cámara de paso. (F. Escudero, dibujo de A. Blanco)

Fig. 22. Sección de la cávea por una cámara de escalera. (F. Escudero, dibujo de A. Blanco)

1 Estas reconstrucciones son solo documentos de trabajo sin completar.

La fortuna de conocer el plano completo de las infraestructuras y del hallazgo de diversos elementos claves de los suelos, ha posibilitado rescatar la posición en altura de las diversas partes del teatro, dicho de otra forma: reconstruir el alzado de la *cávea*. Entre estos hallazgos fue básico el de la cota del pavimento del pórtico exterior, cuya construcción es interesante explicar. Terminados los dos anillos exteriores donde se iba a apoyar, fueron cubiertos por algo más de 1 m de relleno hasta dejarlos bajo tierra y, a continuación, excavados nuevamente solo donde debían levantarse los pilares de la arquería (enfrente de cada muro radial). La suerte ha querido que se hayan encontrado algunos metros cuadrados de estos rellenos intactos al sudeste del teatro con la impronta de uno de los pilares y con la superficie del piso, a falta solo del mortero y la solera. A partir de esta cota (203.56 m.s.n.m. = 0 m en los dibujos que se acompañan), y de algunas más, se ha ido dando forma a las diferentes secciones. Entre otros datos conocemos la pendiente y el arranque de algunas de las escaleras de acceso a la *praecinctio* entre la *media* y la *summa cavea*, por lo que no resulta difícil deducir su posición en planta y en alzado aunque nada haya quedado de ella. Otros ejemplos de estos trabajos podría ser la reconstrucción altimétrica de la *orchestra* julio-claudia –toda vez que fue rebajada con la reforma flavia– a partir de las pendientes de las rampas antiguas de los *aditus*, que en pequeños tramos se conservan, o la del suelo de la *crypta* a partir de los arranques de las escaleras que llevan a la *praecinctio* entre la *ima* y la *media cavea*.

Las partes con mayor altura que han perdurado se encuentran al sudeste del teatro, entre ellas se halla una cámara que conserva su bóveda de cañón y una parte del volteo de la bóveda anular de la *crypta* a lo largo de escasos metros.

La *orchestra* y la reforma

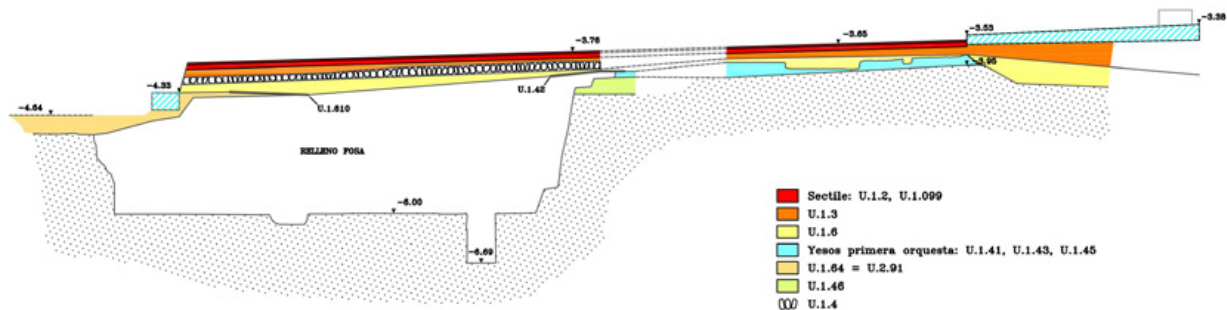


Fig. 23. Sección de la *orchestra* por el eje de simetría. Se ve la fosa y las diferentes capas de preparación de las dos fases, julio-claudia y flavia. (F. Escudero, dibujo de A. Blanco)



Fig. 24. El pavimento de *opus sectile* de la *orchestra* flavia. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

Fig. 25. El mármol del pavimento. (Archivo Arqueología. P. Lapuente)

Fig. 26. La mitad occidental de la *orchestra*. El *balteus* y la *proedria*. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Fig. 27. Los restos de la *orchestra* julio-claudia: surcos y perforaciones. La *proedria* es de la fase flavia. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Fig. 28. La *orchestra* con una de las capas de preparación de la segunda fase. Delante el *hyposcaenium* con los pozos y los pilares del *pulpitum*. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

La *orchestra* tal como hoy la vemos responde íntegramente a una restauración parcial del teatro realizada en época flavia. En el extremo inferior de la gradería había una *praecinatio* limitada interiormente por un *balteus* de sillería del que se conservan la hilada inferior y dos sillares de la segunda hilera; representa una forma bastante alejada del *balteus* convencional de lajas hincadas. Una cesura en el eje permitía desembocar la entrada central directamente en la *orchestra*. En el *balteus* apoyaba una *proedria* de 2.6 m de anchura que podría albergar hasta tres filas de asientos móviles. Estaba formada por grandes losas de caliza que constituían dos arcos semicirculares escalonados y en pendiente.

Dentro del semicírculo de 32 m de diámetro de la *orchestra*, el pavimento ocupaba un sector de círculo (no alcanza el semicírculo) de 24.2 m de diámetro con una superficie de 185 m², de la que sólo se ha conservado una cuarta parte. Es el único elemento decorativo del teatro que ha llegado hasta hoy in situ: una *opus sectile* de placas rectangulares de mármol de tamaños, colores y procedencias diversas. De la *frons pulpiti* solo se encontró parte de la cimentación e improntas de sillares que han permitido distinguir una articulación en entrantes y salientes, pero nada del alzado.

La reforma de fines del s. I parece ser la única importante que vivió nuestro teatro, y afectó al entorno de la *orchestra*. Así, los tramos inferiores de los muros que limitaban los *aditus* fueron modificados para que al desembocar en la *orchestra* aparecieran revestidos de sillería. Las alteraciones del pasillo central fueron más drásticas al rehacerse completamente los muros y la bóveda. Las losas de caliza que debían forrar la gradería original fueron sustituidas por sillares, en los que se tallarían las *scalae*. La cota del pavimento de la *orchestra* bajó medio metro y, en consecuencia, se alteraron las pendientes de las rampas de los *aditus* y del paso central. Se cegó el *hyposcaenium* y se anuló el *auleum* –con lo que esto supone para la parte operativa de las representaciones– y se cambiaron los pilares de sustentación del *pulpitum*.

De la *orchestra* julio-claudia han subsistido escasos indicios, entre ellos el extremo oriental de la *frons pulpiti* y, en la zona central, lo que fue el relleno en que apoyó el pavimento. En este han quedado las improntas de dos surcos concéntricos (distantes 0.86 m) y seis hoyos ($\varnothing = 12$ cm) dispuestos en función de los surcos, huellas que serían encastres para elementos como la *proedria*, asientos o lastras. Otro grupo más de improntas del lado oriental habría podido servir para fijar pedestales, aras o epígrafes.

Las aguas de la *orchestra* julio-claudia eran recogidas por un canal en U que se iniciaba en el extremo noroeste del pavimento, seguía bajo el *aditus*, cruzaba de forma sesgada la esquina del *parascaenium* para, posteriormente, continuar hacia el norte paralelo al muro exterior del mismo. El canal no se sustituyó con la reforma, pero del hecho que el nuevo pavimento estuviera medio metro por debajo del original para el que había sido diseñado, hace muy difícil que en la nueva situación pudiera cumplir su misión correctamente. Sin embargo es un hecho que toda la nueva *orchestra* basculaba hacia la boca de este canal y que nunca existió otro simétrico.

Seguramente con la reforma se ampliaría el programa decorativo del teatro para dar entrada a los ideales de la nueva dinastía en el poder, y cabe que se renovase la parte decorativa de la escena e incluso la propia arquitectura escénica.

El aspecto del teatro cambió radicalmente cuando a finales del s. III se desmontó la sillería. Desaparecieron el pórtico perimetral y los *aditus*, y se desmontó toda la arquitectura escénica, convirtiéndose *orchestra* y escena en un amplio y único ámbito que enlazaba con el área ocupada por el pórtico septentrional. Desconocemos el uso que se le dio entonces a este espacio.

La fosa de la *orchestra*

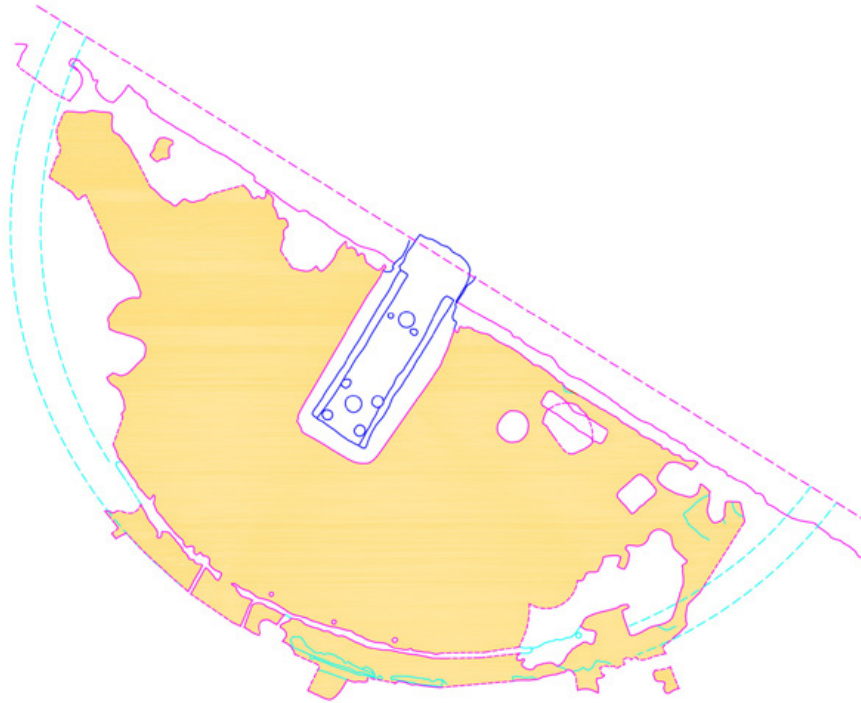


Fig. 29. Planta de los restos conservados de la primera *orchestra*. La fosa en el centro. (F. Escudero, dibujo de A. Blanco)



Fig. 30. La fosa con las capas de relleno y de preparación de la *orchestra*. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

Fig. 31. El fondo de la fosa escénica con sus diferentes huellas. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

Horadada en el terreno natural, se escondía en el centro de la primera *orchestra* la que hemos llamado «fosa de la *orchestra*», un departamento subterráneo situado en el eje de simetría del edificio. Su parte superior acababa lindando con el frente recto de la *orchestra* y se introducía ligeramente en el espacio del *hyposcaenium* (por debajo de la *frons pulpiti*) por donde seguramente tendría su acceso habitual: a pie llano desde el *hyposcaenium* y a media altura de la fosa. De planta rectangular y paredes en talud, tenía 1.65 x 5.8 m de superficie inferior y 3.2 m de profundidad.

Cuando se encontró, su suelo correspondía a un nivel de arena en el que había unos rebajes que quizá puedan algún día desvelar el cometido de la fosa. Por una parte una acanaladura en cada lado largo, de unos 20 cm de ancho y 5/7 cm de profundidad, que podrían ser el encaje de algún forro de madera. En el extremo sur hay cinco hoyos distribuidos en quincunce, el central es bastante profundo y grande, con forma de tronco de cono invertido de 0.7 m de profundidad y diámetro superior de 0.45 m. Los de las esquinas son cuadrangulares (20 cm de lado y 5/9 cm profundidad) y casi tangentes a las acanaladuras. En el extremo norte hay otro grupo de tres hoyos, uno central más grande y otros dos que dibujan un triángulo isósceles poco acusado. El hoyo central de este grupo es similar al del otro, aunque menos profundo, 15 cm.

Por razones desconocidas, la cámara fue anulada en época de Claudio o Nerón, antes incluso de la reforma flavia, mediante el relleno con capas sucesivas que no difieren en cuanto al material arqueológico. El relleno no fue suficientemente compactado por lo que el pavimento de la segunda *orchestra* se encontraba rehundido cuando se excavó, circunstancia que sólo llegó a explicarse cuando se descubrió la fosa.

Sin paralelos claros, su función resulta oscura; no obstante, las huellas sugieren la presencia de algún tipo de maquinaria, quizá vinculada a algún tipo de plataforma. De lo que no cabe duda es que la fosa constituye un elemento escénico muy importante en el teatro de *Caesaraugusta*, sorprendente porque la *orchestra* teatral romana, en general, no esconde otras infraestructuras que no sean drenajes. Cámaras comparables podrían ser las de los teatros griegos de Dion, Segesta o Siracusa, y la de Leptis Magna, único ejemplo en un teatro romano; con todas ellas la de Zaragoza mantiene no obstante diferencias. Todas son de controvertido significado que va desde su consideración como un elemento ritual hasta su utilización como escondite de músicos y cantores.

La entrada central y los *aditus*



Fig. 32. La entrada central y la fosa de la *orchestra* en el eje del teatro. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Fig. 33. El *aditus* oriental. La parte rehundida es la base del muro de sillería, la rampa está más elevada a la derecha. (Archivo Arqueología. G. Bullón)



Fig. 34. Vista cenital del *aditus* occidental. El mogote más elevado es el resto conservado de la rampa. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Fig. 35. *Aditus* occidental. Las dos fases la rampa se ven a la derecha de los operarios, delante está la cimentación del gran muro de sillería que cerraba el teatro por el noroeste. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

Uno de los elementos más característicos de este teatro es la existencia de una entrada central, un tercer *aditus* en el eje de simetría, que está dentro de una tipología de teatro italiano (Ostia, Benevento, *Libarna*, *Albanum*, Turín, Anzio, *Helvia Ricina*, *Grumentum*...) de la que aún habría que extraer toda su significación. Es de notar que fuera del núcleo italiano (con una decena de ejemplos) sólo se da uno en Argelia (*Madauros*), otro en Inglaterra (Colchester), un tercero en Suiza (*Augusta Raurica*) y los de Córdoba y Zaragoza.

La entrada central es un pasillo de 36 m de longitud que a diferencia de los *aditus* laterales está flanqueado por muros de hormigón. Está dividido por la *crypta* en dos secciones bien definidas, creándose en la intersección un espacio singular con pilares de sillería en las esquinas y en el suelo un descansillo -rehundido y con escalones con relación al pavimento de la *crypta*- en lo que venía siendo una rampa, que

debía salvar una altura de 3.8 m desde el exterior hasta la *proedria*. Por otra parte, en ese cruce de vías no hay cruce de bóvedas, porque la del eje central se abre a la pared sur de la *crypta* y se vuelve abrir en la norte, sin ni siquiera interrumpir con lunetos la dominante bóveda anular.

La sección entre la *crypta* y la *orchestra* tiene una longitud de 14.9 m, que se reparten entre abovedados, 8.2 m, y al aire libre, 6.7 m. Las dos embocaduras del tramo cubierto son de sillería: la de la *crypta* debía tener cerca de un metro de grosor y la del exterior 0.52 m. A partir de este arco, las paredes del pasillo, gradualmente decrecientes en altura, son también de sillería y ocultan detrás los costados de la gradería.

El *aditus* central tiene un carácter marcadamente abocinando, más ancho al comienzo (≈ 4 m) que al final (≈ 1.8 m). Esta característica es consecuencia de la estructura radial del teatro, y de ella también participan los *aditus* laterales, aunque en bastante menor medida, pues los muros radiales de los extremos se desvían ligeramente en su orientación al centro. En planta, la primera parte del pasaje central parece una cámara más, pero en realidad es algunos decímetros más ancha y, por tanto también su arco es más ancho y más alto, aunque no por ello podemos deducir que el arco correspondiente estuviera significado en la arquería exterior.

Una consecuencia inmediata de la existencia de una entrada central es la falta de concordancia entre los elementos radiales de la semicorona exterior (muros de las cámaras) y los de la semicorona intermedia (muros y vomitorios). Así, para una misma sección angular (media *cavea*), en la parte correspondiente a la corona exterior hay 12 elementos (muros) y en la correspondiente al interior 5 (tres escaleras y dos muros), resultando una relación irreductible que tiene como resultado, entre otros, que en 4 de los 6 accesos a los vomitorios, el eje *cámara de paso - vomitorio* resulte quebrado, rompiendo la deseable regularidad.

De los *aditus maximi* solo se ha conservado parte de las rampas y las cimentaciones de hormigón una vez desaparecida la sillería, caso similar al de la galería exterior. Hoy resalta de forma muy marcada el escalonamiento de estas cimentaciones, 1.6 m más altos los 3.8 m iniciales que el resto (datos del *aditus* occidental), debido a la preparación previa del terreno, y que tiene que ver con el diseño de esta parte del teatro. Todo ello hace que al visitante le resulte difícil interpretar estas estructuras del edificio, cuando los muros de hormigón (realmente cimentaciones) alcanzan una altura muy por debajo al de las rampas que debían enmarcar.

Desde que salen a cielo abierto, los extremos de las tres entradas fueron modificados durante la reforma flavia para darles mayor monumentalidad mediante revestimientos de sillería, pero igualmente fueron alteradas las rampas, y en este caso en toda su longitud, acomodándose al descenso de cota del pavimento de la *orchestra*. Estas de los *aditus* y de la entrada central son las alteraciones más llamativas que se han encontrado durante las excavaciones, a veces no del todo sencillas de entender.

El *hyposcaenium* y el *auleum*



Fig. 36. La *orchestra* y el *hyposcaenium* en proceso de excavación. Los pozos telonarios a lo largo de la base de la *frons pulpiti* (Archivo Arqueología. F. J. Gutiérrez)

El *hyposcaenium* tuvo escasa vigencia al ser ya cegado durante la reforma flavia. De planta rectangular, tiene una longitud de 53 m (una tercera parte aún está debajo de la iglesia del Sagrado Corazón), una anchura de 7.5 m (con estrechamientos en los extremos) y una superficie de 328 m². Fue excavado en las gravas, habiéndonos llegado solo las huellas confusas de esa excavación. Limitado por potentes cimentaciones, como son el podio escénico, los *parascaenia* y los *aditus*, no serían necesarias paredes por esos lados, pero sí por el de la *orchestra*. Para dividir los departamentos interiores se habría utilizado madera, ya que no se han encontrado otro tipo de restos.

El *aulaeum* pertenece al sistema llamado de pozos. Inmediatamente detrás de la *frons pulpiti* se han encontrado 9 pozos telonarios de los 10 que hubo, distantes 3.8 m entre sí. Se descubrieron unas oquedades en la grava natural, sin revestimiento conservado, con un sillar o losa en el fondo. Relacionados con los pozos había algunos postes de los que nos ha llegado un poco de madera encastrada en fuertes regatones de hierro y, entre pozo y pozo, unos rebajes semicilíndricos en las gravas que probablemente alojarían el telón enrollado.



Fig. 37. Vista de la parte occidental del teatro centrada por el *hyposcaenium* (relleno de grava) donde se aprecian los pozos telonarios y los pilarcetes del *pulpitum*. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Fig. 38. Uno de los pozos con su losa al fondo visto desde la *frons pulpiti*. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

Detrás de esta línea se desarrollaba el resto del *hyposcaenium*, que contaba con dos líneas paralelas de apoyos para el *pulpitum*, de los que tres se han conservado. En los extremos laterales, más allá de la línea de los pozos, había departamentos diferenciados por sus cotas del resto, y cada uno dividido en dos: el anterior un metro más bajo que el resto del *hyposcaenium* y el posterior solo 0.3 m.

Fuera cual fuese la razón, por cambios de gusto o por simplificación de los montajes escénicos, el caso es que, como sucedió en otros teatros, el *hyposcaenium* del teatro de *Caesaraugusta* se anuló tempranamente. Y aunque se rellenó con tierra, aún se construyeron unos toscos pilares de piedra inmersos en los rellenos para apoyo del *pulpitum*.

Para la conservación de los pozos, muy desdibujados, se han colocado unos cajones de madera tratada para conservar los respectivos negativos, posiblemente una forma no muy diferente a como debían estar en origen. No ha sido, sin embargo, acertada la instalación de una gran cabina de proyección para audiovisuales, muy poco respetuosa con el centro del *hyposcaenium* y con alguno de los pozos, y que, por

cierto, hace tiempo que no se utiliza. Un entarimado recrea el antiguo *pulpitum*, acoge a las visitas y a veces sirve de escenario en eventos o pequeñas representaciones.

Por último, en un momento tardío, los rellenos flavios del *hyposcaenium* se alteraron, y a ellos fueron a parar numerosos restos decorativos de la escena.

La escena y la decoración arquitectónica



Fig. 39. Vista desde la grúa de la *ima cavea*, la *orchestra*, el *hyposcaenium* y la plataforma escénica; detrás se estaba construyendo el museo. (Archivo Arqueología. F. Escudero.)



Fig. 40. La plataforma escénica con las marcas de los sillares; el *hyposcaenium* delante. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Fig. 41. La plataforma escénica con el paso que la corta. Detrás, cimentaciones del *postscaenium* (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Fig. 42. El paso de piedra inmerso en la masa de hormigón de la plataforma. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

De la arquitectura escénica no queda nada. Su basamento rectangular de hormigón tuvo 53 m de longitud, 6.2 m de ancho (7.15 m en los extremos) y 2.4 m de potencia. De todo ello se ha sacado a la luz únicamente el *parascaenium* occidental, 36.7 m de la plataforma escénica y los extremos meridionales del *parascaenium* oriental, el resto se encuentra bajo los suelos de la iglesia del Sagrado Corazón. Los cimientos de los *parascaenia* (14.3 m x 7.7 m) prolongan los costados de la plataforma y flanquean el *hyposcaenium*.

Sobre el hormigón habría varias capas de sillares hasta enrasar con la superficie del *pulpitum*, que en la segunda época del teatro podía encontrarse 1.68 m por encima de la plataforma. Estos sillares han dejado su impronta, alcanzando algunos de ellos unas dimensiones de 1.7 x 1.7 m de planta.

Dos líneas de sillares alargados de caliza (de hasta 1.6 m de longitud) encajados en el *caementicium* atraviesan la plataforma de norte a sur, a 9.5 m del *parascaenium* occidental, dejando en el centro un paso de 0.7 m de anchura. (Por simetría podría existir algo semejante en el otro lado que hoy se encuentra bajo la iglesia). Con toda seguridad este pasillo se desarrollaría también en alzado, entre las capas de sillares del *podium*, así que constituiría, probablemente, una comunicación subterránea entre el *postscaenium* y el *hyposcaenium* mientras éste existió.

En la parte delantera de la plataforma existen mechinales distribuidos en grupos de tres, abiertos hacia el *hyposcaenium*, y sirviendo quizá para asentar la estructura de vigas del primer *pulpitum*. Junto a ellos se alinean otra teoría de agujeros, a intervalos de 1.5 m, cuyas dimensiones de uno de ellos pueden servir de ejemplo: 24 x 25 x 44 cm. Algunos contenían restos de hierro y madera. Las dos secuencias se encuentran en la parte central, en el tramo que se enfrenta a la *orchestra*. Ahora bien, algunos de los agujeros caen dentro de los mechinales, por lo que hay que concluir que cada serie ha de relacionarse con una de las dos fases de la *orchestra*.

La *scaenae frons* debió de tener dos órdenes si atendemos a la altura que debía alcanzar la cávea, pero su forma y alzado nos son totalmente desconocidos. La mayor parte de los restos pétreos hallados en el *hyposcaenium* tuvo que pertenecer a la decoración de la escena, aunque no exclusivamente. El conjunto consta de varios centenares de elementos decorativos, en su mayoría muy fragmentados, entre los que destacan dos capiteles corintios y dos jónicos, cornisas rectas y curvas, casetones decorados, fustes de columnas acanaladas y lisas...

Reproducimos la opinión de M.^a A. Gutiérrez Behemerid como panorámica general que resume el estudio que está realizando sobre el material arquitectónico del teatro, perteneciera o no a la escena, pues aunque la mayor parte de los elementos aparecieron en el relleno del *hyposcaenium*, en su opinión algunos parece evidente que hay que buscarles otra ubicación.

Su cronología debería insertarse entre la época tiberiana –momento del inicio de su construcción– y la época flavia, época en la que se realiza una reforma importante que aumenta su monumentalidad. Si bien se trata de un conjunto de materiales muy amplio, es evidente también que la gran mayoría se encuentra muy fragmentado y deteriorado; son, por tanto, pocas las piezas que permiten extraer información tanto de carácter estilístico como cronológico. Llama igualmente la atención su variabilidad tipológica teniendo en cuenta el número reducido de las piezas analizadas. Así, dos capiteles jónicos, cada uno correspondiente a una variante tipológica distinta, corintios, corintizantes o un pequeño fragmento de hojas lisas. Con respecto a las cornisas se documentan asimismo tipos diferentes; es decir, se encuentran estilos, tradiciones y cronologías diferentes.

La decoración escultórica

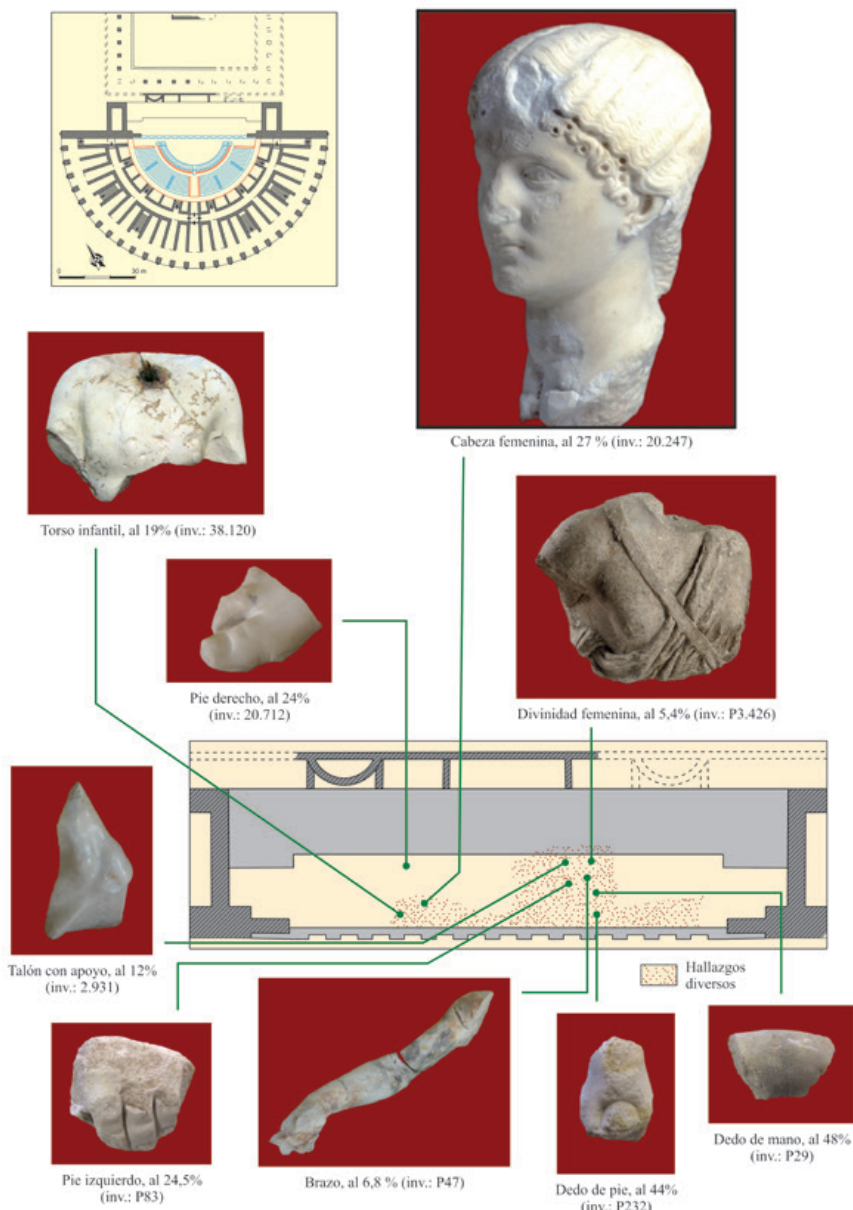


Fig. 43. Los restos escultóricos hallados en los rellenos del *hyposcaenium*. (KOPPEL 2008, 217)



Fig. 44. La diosa Roma volando sobre el teatro (Archivo Arqueología. Al-Mulk, s.l.)



Fig. 45. Princesa Julio-Claudia, posible Drusila. Mármol de Paros. (Archivo Arqueología. P. J. Fatás)

Fig. 46. Torso de la Dea Roma. Mármol de Saint-Béat. (Archivo Arqueología. G. Bullón)

Del ciclo estatuario de la escena nos han llegado escasos elementos y todos ellos se encontraron en el relleno del *hyposcaenium*. Se trata de alrededor de doscientos fragmentos, la mayoría de pequeño tamaño. Los más significativos son la cabeza de una princesa julio-claudia, los torsos de una diosa, probable *Dea Roma*, y de un infante, un brazo desnudo, varios fragmentos de pies desnudos también, dedos de manos...

El retrato femenino mide 31 cm de altura, 20 cm desde el mentón, y constituye la pieza escultórica más sobresaliente que puede contemplarse en el Museo del Teatro. Conserva la cabeza y el cuello, que estaría insertado en un torso independiente. El rostro pertenece a una mujer muy joven, con el semblante sereno, frente rectangular y ojos almendrados perfilados por gruesos párpados. La boca es pequeña y de labios gruesos. El cabello surge de una raya central y se distribuye a ambos lados de la cabeza mediante ondas crecientes y más marcadas en los laterales, y termina en una especie de trenza en la nuca. La zona en contacto con el rostro, frente y sienes, presenta mechones cortos y ensortijados con orificios circulares en

su interior, distribución típica de las emperatrices y princesas julio-claudias desde mediados del reinado de Tiberio. Puede ponerse en relación con los tipos denominados Caere-München 316 y Adolphseck 22-Formia, datando del período de Calígula. Algunos detalles en su ejecución indican un taller provincial, posiblemente *Tarraco*. Representaría a una de las dos hermanas mayores de Calígula, Agripina la Menor o Drusila [KOPPEL 2008, 219-20].

El hecho de su presencia en el teatro es un testimonio de la posible galería de retratos de la dinastía julio-claudia en la *fronscaenae*, como es habitual en los teatros. Si bien el culto a la personalidad se inicia al final de la República, el Culto Imperial se inaugura con el Principado como medio de cohesión y vinculación del ciudadano con el nuevo régimen, surgido como respuesta a los nuevos tiempos y a la magnitud adquirida por el Imperio. En este contexto, *Caesaraugusta*, colonia de ciudadanos romanos, fue una ciudad que desde su fundación mantuvo una especial relación con la Casa Imperial y lo que ella representaba. El programa iconográfico que podemos intuir en el teatro tenía gran tradición en las monedas de su ceca: sus alusiones a la Casa Imperial y a su culto son las más nutridas de las que figuran en las emisiones hispanas. *Caesaraugusta* honró a miembros de la familia confiriéndoles el duunvirato: Germánico lo tuvo en época de Augusto, y Calígula, Nerón y Druso en la de Tiberio. La ascensión de Calígula al Principado, vista con esperanza por ser hijo del amado Germánico, llevó a *Caesaraugusta* a erigir a Agripa, Germánico y Agripina –abuelo y padres de Calígula– protagonistas de los tipos monetales. El programa iconográfico del teatro no debía extrañar a los ciudadanos de la colonia por enlazar con el final de estas acuñaciones, confirmando sus relaciones con la Casa Imperial.

A pesar de ser los restos recuperados tan fragmentarios puede intuirse que el programa iconográfico mezclaba esculturas de diversa dimensión, acogiendo, además de la familia imperial, como el busto de la princesa, otras de tamaño mayor que el natural como la diosa Roma, de la que solamente perduró un busto acéfalo. (Hay que resaltar la asociación de *Roma* al culto imperial.) Este resto escultórico mide 73 cm de alto por 83 cm de ancho. Tiene roto el hombro izquierdo y le falta la cabeza y los brazos, que serían piezas aparte. El escaso trabajo de la parte trasera indica que fue hecha para ser vista de frente. Si en realidad se tratara de *Dea Roma*, su cabeza habría estado cubierta con casco. Se ha datado entre el segundo y tercer cuarto del siglo I. [KOPPEL Y RODÁ 2007, 111-13].

El material lapídeo identificado es mármol blanco griego para la cabeza de la princesa procedente de la isla de Paros, lujosa piedra utilizada para piezas relevantes como esta. El resto se compone de mármoles y brechas marmóreas del Pirineo, fundamentalmente de Saint-Béat, canteras de las que se acaba de terminar un estudio que tiene como base fundamental las piezas halladas en el teatro. Este último material, fue profusamente utilizado en los programas ornamentales de los monumentos públicos de *Caesaraugusta*, además del teatro, de cuyo uso ya se ha hecho referencia con motivo de la decoración arquitectónica.

La porticus postscaenam



Fig. 47. Vista desde la grúa de la plataforma escénica y la *porticus postscaenam* (Archivo Arqueología. F. Bernad)

Fig. 48. Vista de la esquina sudoeste de la *porticus postscaenam*. En la zona central en obras se construye el museo (Archivo Arqueología. Al-Mulk, s.l.)

Fig. 49. Vista del ala sur de la *porticus postscaenam* y de la plataforma de la escena (Archivo Arqueología. Al-Mulk, s.l.)

Fig. 50. Restos de la estructura que centraba la *porticus postscaenam*. Los pilotes pertenecen al recalde de la antigua fachada por donde se accederá al museo (Archivo Arqueología. M.^a P. Galve y F. Escudero)

Al norte del teatro, yuxtapuesto al *postscaenium*, estaba la *porticus postscaenam* de la que sólo se han conservado restos de las cimentaciones de las alas sur y oeste, y vestigios de suelos que, aunque mínimos, resultan sumamente importantes, para relacionar el pórtico con el resto del teatro ya que se encontraban a

una cota cercana a la del *pulpitum*. Los cierres laterales (oriental y occidental) estaban en la prolongación de las líneas exteriores de los *parascaenia*, lo que hacía resaltar más el contraste de volumétrico entre la cávea y la escena al prolongarse esta con el pórtico. Tenía galerías de 9.5 m de ancho y doble cruja, apeando la cubierta en una hilera de pilares (1.34 x 1.34 m y distantes 4 m) en el centro y en una cimentación corrida (0.8 m de ancho) hacia el patio, donde habían de apoyar columnas.

De los muros exteriores sólo perdura la cimentación que recaía al *postscaenium*, que a su vez hacía de cierre del pórtico por el sur, y que, muy posiblemente, comunicara mediante puertas la escena con el pórtico. Se añadía a este muro una cimentación curva que podría manifestarse en altura como una exedra en el interior del pórtico. Desconocemos el límite septentrional de este conjunto porticado, y si era cuadrado o rectangular. De ser cuadrado, el conjunto teatro-pórtico tendría una longitud (eje norte-sur) de 138 m.

En el espacio central, en el límite de la excavación, se hallaron restos de la esquina sudoeste de un *podium*, con una potente cimentación de *opus caementicium* y un alzado de sillería (sólo se llegaron a ver dos sillares). De establecer una simetría axial con este edificio en el eje, lo que parece lo más razonable, la longitud de su fachada meridional estaría próxima a los 18 m. ¿Estamos ante un edificio de significado cultural? Hoy por hoy la respuesta se encuentra bajo la c. San Jorge y la pza. San Pedro Nolasco. Los restos encontrados se encuentran in situ en una cámara en el interior del museo.

Materiales y técnicas constructivas



Fig. 51. Fragmento de bóveda del *aditus* oriental. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Fig. 52. Improntas de entibados (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Fig. 53. Debajo de la *media cavea*. Relleno para soporte de la gradería. (Archivo Arqueología. F. Escudero)



Fig. 54. Cámara de escalera al sudeste del teatro. Se aprecia perfectamente la roza de la correa de la escalera y el relleno que la soportaba (Archivo Arqueología. F. Escudero)



Fig. 55. Superficie de cantos bajo la obra de hormigón. (Archivo Arqueología. Foto excavación)

El teatro es básicamente de hormigón, como gran parte de las estructuras monumentales de *Caesaraugusta*. De hormigón son todas las cimentaciones, los muros radiales, los anillos semicirculares a excepción de los de la galería exterior –es decir, la mayor parte de los elementos de carga–, las bóvedas, el podio de la escena, los bloques de escalera que ascienden a la *praecinctio* entre la *ima* y la *media cavea* y muchos otros elementos menores. Las cimentaciones de los pocos muros que se erigieron en sillería, los de los *aditus* y los del pórtico semicircular, también fueron construidas con *opus caementicium*.

Los *caementa* de este hormigón son en su inmensa mayoría de piedra caliza, que a veces toman forma de laja y a veces de mampuesto, en todo caso siempre natural, siendo invariablemente el aglomerante el mortero de cal. Es interesante constatar que nunca se volverán a utilizar piedras calizas en los sucesivos hormigones –o sucedáneos– con que se construirá en la ciudad.

El enorme peso de la fachada de tres pisos, articulados mediante pilares y arcos de medio punto, se carga sobre una cimentación corrida de 3 m de anchura y varios metros de profundidad, siendo la estructura de hormigón romana más potente que conocemos en Zaragoza. También es de una potencia singular el podio de la *scaenafrons*, con 57 m de longitud, 6.2/7.3 m de anchura y 2 m de potencia. Las cimentaciones de los muros muestran siempre zarpa, incluso cuando la parte alzada es de sillería, y tienen debajo una capa de nivelación drenante formada de gruesos cantos colocados de formada sesgada.

Las grandes bóvedas del teatro son de medio cañón, anulares las de la galería exterior y la *crypta* y rectas las de las cámaras, unas horizontales y otras rampantes –las correspondientes a escaleras y *aditus*–, y en todo caso con un ligero abocinamiento en las cámaras. Los ejemplos que han subsistido muestran el trasdós inmerso en el hormigón que rellena los riñones, revelándose al exterior por un plano horizontal.

Del encofrado de madera para elevar los muros han quedado improntas de los tablones, de las cimbras, de los agujeros de los pasadores entre tablazones de ambos lados y de las diferentes capas de fraguado. En algunos casos también han quedado en las cimentaciones las huellas –y excepcionalmente la propia madera– de los entibados de las zanjas, zanjas que generalmente se ciñeron a la anchura de la cimentación, de manera que el hormigón fraguado bajo el terreno presenta sus caras rugosas, contrastando con las superficies lisas de los alzados elevados mediante encofrado.

Un elemento de gran importancia lo constituyen los rellenos estructurales, una masa dura y resistente formada por esquirlas de piedra yesífera mezcladas con polvo de ese material, a veces alternando con capas de tierra y grava. Su fin era elevar el terreno hasta alcanzar el nivel deseado de suelo. Se echan tanto sobre el terreno natural como sobre explanaciones previas o, incluso, sobre algunos elementos constructivos. Omnipresentes, sirven de soporte a la *media cavea*, a las escaleras de las cámaras, a las rampas de los *aditus* y a los suelos de las galerías anulares y las cámaras, y también constituye la preparación de la *orchestra* primitiva.

Ante la falta de piedra en la comarca, el alabastro, o mejor el yeso alabastrino, es el material tradicionalmente utilizado para la cantería de Zaragoza. Con sillares de alabastro se levantó la fachada semicircular de la *cávea* y su correspondiente muro interior, al igual que los muros que encuadraban los *aditus* y cerraban por el norte el teatro. La arquería paralela a la fachada era de sillería, con cada uno de los arcos embocando las correspondientes cámaras de hormigón. Aunque de la *scaena frons* solo han quedado fragmentos sueltos, podemos deducir que su parte arquitectónica sería también de sillería de alabastro; de hecho, los escasos capiteles conservados son de este material, al igual que muchas cornisas. En mucho menor volumen se utilizó la caliza gris en la *proedria*, la arenisca en el *balteus*, y una caliza fosilífera en la antigua gradería y en un pasadizo bajo la plataforma escénica.

Del mármol solo tenemos constancia de su uso como elemento constructivo en el rico pavimento de la *orchestra*, si bien este es un caso en que prima lo decorativo sobre lo constructivo.

Descontado el enlosado de la *orchestra*, prácticamente nada ha quedado de los diferentes pavimentos que tuvo el teatro. Solo contamos con dos ejemplos. Uno es una superficie muy reducida de losetas de cerámica halladas en una de las cámaras ciegas del extremo oriental; corresponden a la primera época y no sabemos si el ejemplo es generalizable. Un segundo ejemplo lo constituye un par de losas de alabastro del *aditus* oriental, pertenecientes a la primera época, que quedaron ocultas bajo la nueva rampa flavia.

Prácticamente toda la piedra del teatro se expolió en el siglo III, y presumimos que fue a parar a la muralla de entonces. A su vez, cuando la muralla perdió su utilidad en el s. XVI, los sillares se reutilizaron en zócalos de iglesias y palacios.

Ocupaciones posteriores



Fig. 56. Casa islámica de época taifal. (Archivo Arqueología. L. Navas)



Fig. 57. Una de las almazaras conservadas. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Al irse concentrando la población en el recinto amurallado, se produjo un importante aumento de densidad y el abandono del caserío exterior. Limitada la ciudad por la muralla, esta adquiere un protagonismo indiscutido al convertirse en el elemento urbano más característico. La situación se mantendrá hasta que se vuelvan a habitar arrabales y barrios periféricos y se erija una segunda muralla más amplia que los abarque, lo que no sucederá hasta el s. XI, en época de la taifa saraqustí.

A partir del s. IV, durante el s. V y comienzo del VI, se producen sucesivas elevaciones del nivel de la *orchestra* hasta llegar a igualarse con el de la quinta grada. Cada una de estas elevaciones llevaba aparejada la ampliación del espacio central, que debió ser en realidad la razón de estas elevaciones. (Muy posiblemente, este proceso temprano fue la causa de que se llegara a conservar el antiguo pavimento.) Se ha supuesto que

esta importante modificación obedeció al cambio de uso del edificio, probablemente convertido en arena donde celebrar juegos circenses y luchas gladiatorias.

Tras producirse el abandono total a mediados del s. VI, sus muros radiales y su graderío sirvieron de habitación. Posteriormente algunos espacios alojaron basureros, incluso fueron ocupados durante los siglos VIII y IX por un cementerio que posiblemente tuviera próximo un edificio de culto cristiano.

La época islámica está excelentemente representada por la presencia de alguna casa de patio y por numerosos pozos que han dado extraordinarios materiales de todo tipo, una parte representativa de los cuales puede contemplarse en vitrinas del museo. Tras la conquista cristiana de Zaragoza en 1118, quizá ya antes, la aljama judía figura asentada en una «judería cerrada» que tiene como límites las calles San Gil, San Jorge y el Coso, y la iglesia de la Magdalena, y que incluye el gran solar del teatro, en cuyo ángulo noroeste es posible que hubiera una sinagoga. En toda la época bajomedieval, el eje de esta judería interior fue la actual c. Verónica, al sur del teatro, pero ya en el s. XIV, con el aumento de la población, se extendió al otro lado del Coso, entre esta calle y la de san Miguel.

En las excavaciones arqueológicas donde aparecen restos de época moderna, es frecuente el hallazgo en Zaragoza de pequeñas almazaras domésticas, que representan la manifestación práctica de los extensos olivares que rodeaban la ciudad hasta su tala durante los sitios de Zaragoza de 1808-1809. En el teatro se han encontrado cinco en lo que fueron bodegas de las casas. Se trata de dos depósitos cilíndricos comunicados entre sí, el de mayor tamaño (de 1.5 y 2 m de diámetro) tiene un pilar de ladrillos en el centro para apoyo del brazo de la prensa y una vasija encastrada en el suelo para la limpieza de residuos. Se han conservado varias en la disposición final de las ruinas del teatro, en zonas profundas sin más restos o en el interior de cámaras, y pueden contemplarse con facilidad desde el circuito que utilizan los visitantes.

Hacia 1550, Gabriel Zaporta, rico banquero de ascendencia judía, construyó la casa que lleva su nombre, Casa Zaporta o de La Infanta, en la c. San Jorge, lindando con la de San Andrés y con el callizo sin salida llamado de Zaporta. Este edificio, del cual procede el famoso Patio de la Infanta –el más rico del renacimiento aragonés–, protagonista de una rocambolesca historia que comienza con el derribo en 1903 y concluye con la compra (y exposición permanente) por parte de la actual Ibercaja, estuvo asentado sobre el ala occidental del pórtico, la parte occidental de la escena y la esquina noroeste de la *cavea*.

Los pozos del teatro

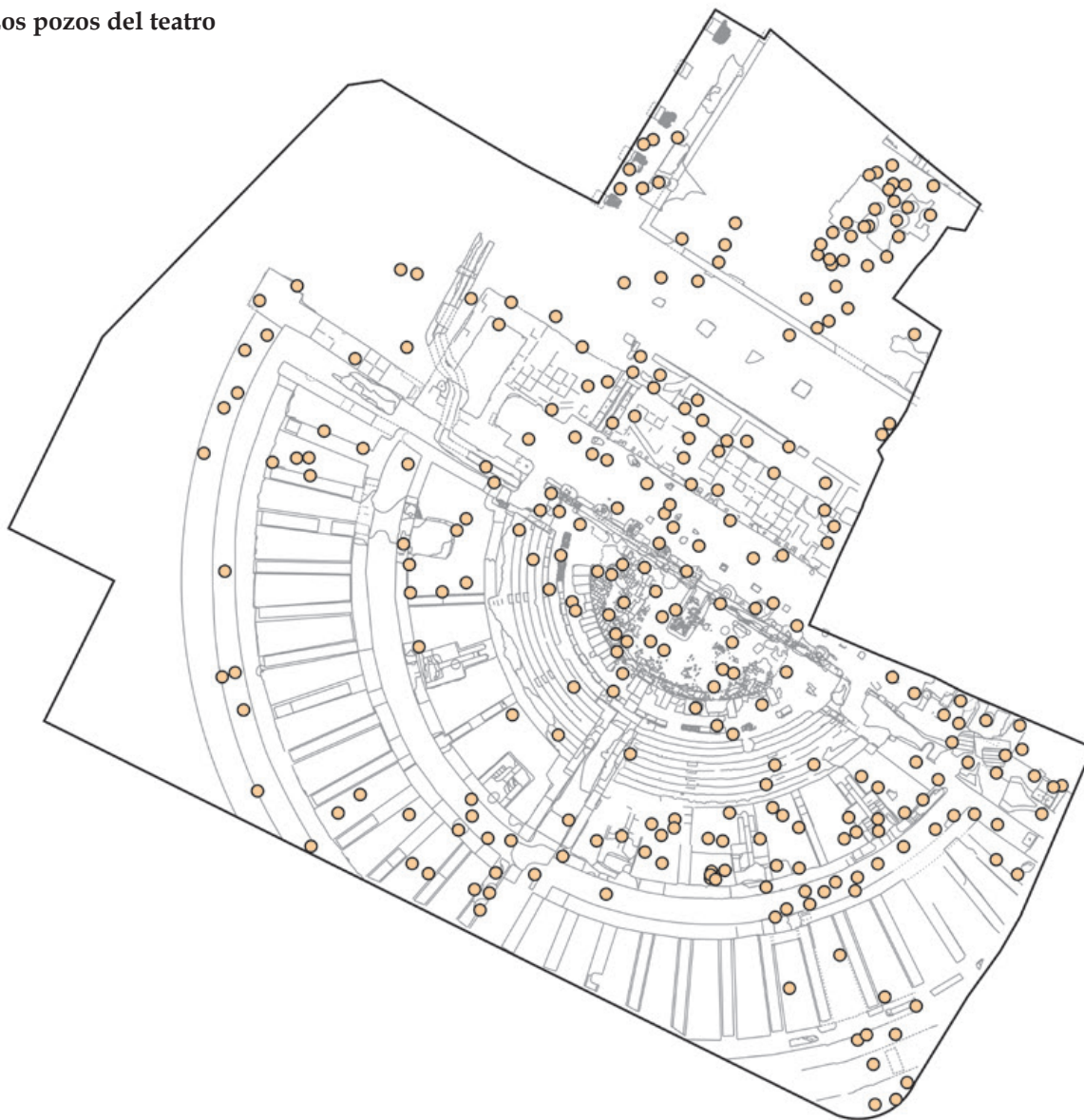


Fig. 58. Distribución de los pozos hallados en el teatro. El vacío al sur de la cávea se debe a la ausencia de datos, no a que no hubiera. (F. Escudero, dibujo de A. Blanco)



Fig. 59. Vaciando uno de los pozos ciegos al comienzo de las excavaciones municipales. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

No es habitual encontrar en una determinada superficie de índole urbana los testimonios de toda la actividad que ha tenido lugar en ella a lo largo de su dilatada ocupación. En un solar, existen épocas que casi no han dejado huellas, arrasadas por actividades posteriores, sobre todo si estas incluyen una amplia actividad constructiva. Ahora bien, queda un tipo de prueba que es difícil destruir, se trata de los pozos ciegos, o sépticos, que al profundizar a niveles naturales –en nuestra ciudad las gravas– no son afectados por las actividades posteriores, siendo de esperar que la mayor parte de los creados, en mayor o menor medida, hayan subsistido.

En Zaragoza estos pozos se generalizan a partir del s. XI, posiblemente ante el colapso definitivo de la mayor parte de la red de cloacas romanas (de la que sin embargo aun hubo algunas que siguieron en uso hasta el s. XIX). Temporalmente abarcan desde esa época de la taifa saraqustí hasta comienzos del s. XX, cuando se construye la red moderna de saneamiento. La razón de que alcancen la grava está en la necesidad de que filtren eficazmente la materia orgánica. Así, cuando dejan de filtrar, cuando un pozo colapsa, no hay más remedio que cegar para evitar las emanaciones de gases elevadamente tóxicos. El paso siguiente será perforar otro, que no estará muy distante del anterior al ser mínimo el espacio disponible en la vivienda. Se da el caso de que el pocero se tope con el duro hormigón romano, pero aún así continuara perforando a costa de un gran esfuerzo ante la falta de otro espacio disponible.

El elevado número de pozos ciegos existentes en el solar del teatro, más de 250 en 5148 m², da una relación de 1 pozo por cada 20.5 m² y un pozo cada 3.6 años, es una muestra de la alta densidad de población del barrio a lo largo del tiempo. Desgraciadamente aún no han podido ser estudiados en su conjunto, aunque ya se está realizando una tesis doctoral sobre los ejemplares musulmanes. Después de la conquista cristiana en 1118, la manzana formó parte de la judería aunque pocos elementos de cultura material la singularizan del resto de la ciudad. A partir de la expulsión en 1492 esta manzana fue una más, y seguía siendo una de las más compactas del núcleo de la ciudad, donde los muros radiales y semicirculares del teatro constituían la malla donde encajar las casas, sin muchas opciones para abrir nuevas vías.

La estérea



Fig. 60. Proyecto del museo y de la cubierta de protección. (Ayuntamiento. Úrsula Heredia)



Fig. 61. Montando la estérea. (Archivo Arqueología. U. Heredia)



Fig. 62. Perforando para instalar uno de los drenajes. (Archivo Arqueología. F. Escudero)

Conforme el proyecto del teatro iba adquiriendo forma, sus directores, Úrsula Heredia y Ramón Velasco, arquitectos municipales, indagaron la posibilidad de cubrir los restos para su mejor conservación, adoptando como solución una estructura metálica que sujeta un techo de policarbonato a 25 m de altura. Esta cubierta translúcida de color hielo permite el paso de la luz, evitando que el agua o los rayos ultravioletas puedan dañar las estructuras. Está sustentada por 21 postes metálicos tubulares, que se adaptan al perímetro del monumento y se asientan en las gravas, sin afectar a los restos arquitectónicos conservados. La evacuación del agua de lluvia de la cubierta se canaliza a través de cuatro tubos paralelos a los soportes que desembocan en pozos de drenaje. Una solución excelente que ha evitado el deterioro de las estructuras de *opus caementicium* y que también permitió la reposición del enlosado marmóreo de la *orchestra flavia* tras su restauración. A manera del *velum* que pudo tener el teatro, esta ligera techumbre, colocada a la altura orientativa en que pudo estar sobre la gradería, restituye en cierto modo el volumen sin afectar a los restos, protegiéndolos y a su vez creando un ambiente agradable al visitante.

Inmediatamente por debajo de la estérea, entre los pilares exteriores, se encuentran los montantes horizontales en los que se enrollan las ocho pantallas en las que se pueden proyectar audiovisuales, emitidos desde la cabina situada en el *hyposcaenium*. Se han utilizado en situaciones excepcionales y, aunque estéticamente son aceptables, ha primado más el espectáculo de luz y sonido que el respeto al monumento, pues la construcción de la cámara de proyección ha socavado la integridad del *hyposcaenium*.

El Museo del Teatro Romano de Caesaraugusta



Fig. 63. *Museo del Teatro Romano*. El teatro desde el mirador del cón. Zaporta. (Museo del Teatro. D. Marcos)

Fig. 64. *Museo del Teatro Romano*. El teatro y el museo al fondo, desde la c. Verónica (Museo del Teatro. F. Bernad)



Fig. 65. *Museo del Teatro Romano*. Pantallas para la proyección de audiovisual (Museo del Teatro. BICO BERMUDEZ)

Fig. 66. *Museo del Teatro Romano*. Representación teatral celebrada en la plataforma sobre el *hyposcaenium*. (Museo del Teatro. M.ª J. Pardo)

Fig. 67. *Museo del Teatro Romano*. Toda una sucesión de pisos en el diáfano interior del museo con la cristalera a la derecha. (Museo del Teatro. D. Marcos)



Fig. 68. *Museo del Teatro Romano*. Sala de la planta bajo calle. El suelo de cristal cubre un muro de la *porticus postscaenam*. (Museo del Teatro. D. Marcos)

El museo, proyecto de los arquitectos municipales Úrsula Heredia y Ramón Velasco, comprende tanto el propio monumento como el edificio que alberga los restos del pórtico norte y la exposición. La entrada principal conserva la fachada de una casa señorial del s. XVIII renovada en el s. XIX. El edificio consta de una planta en el subsuelo, planta calle, dos plantas más y terraza. En la planta inferior el discurso museológico se centra principalmente en la morfología y peculiaridades del teatro de *Caesaraugusta*, su sistema constructivo, los materiales empleados en su edificación y su circulación. Se conservan allí los restos de las alas oeste y sur del pórtico *postscaenam* protegidos casi en su totalidad por cubierta transparente en el suelo. Destaca aquí la exposición de restos escultóricos y arquitectónicos decorados, maquetas explicativas y materiales arqueológicos de época romana hallados en la excavación municipal. En este nivel se encuentra una sala donde se proyecta un audiovisual con la historia del teatro. Desde aquí se accede a la visita exterior del monumento. La planta calle acoge el acceso al museo desde la c. San Jorge. Aquí se encuentra el mostrador de recepción, un espacio que muestra el descubrimiento del teatro, la excavación y su historia, una sala utilizada para exposiciones temporales y la cafetería. Desde esta última puede contemplarse una atractiva vista del teatro que se aprecia también desde la terraza del cón. Zaporta, en la fachada oeste del edificio, callejón ahora ciego que actúa como balcón abierto a las ruinas. En la primera planta se ofrece información sobre la vida en el teatro y sobre los teatros romanos de la Península Ibérica; hay un teatro virtual en una salita oscura, y por último, lo más interesante, la recreación de tres cocinas (musulmana, judía y cristiana) con sus respectivos enseres, y vitrinas que contienen los hallazgos más afortunados de estas épocas. La zona superior es de uso restringido y alberga una zona de administración, aulas y una terraza abierta al monumento desde la que se ofrece una vista impresionante del mismo. La fachada posterior del edificio del museo es una gran cristalera corrida que ocupa las tres plantas visitables que permite ver también una panorámica del teatro, a la par que dota a las salas de gran luminosidad.

La visita exterior se lleva a cabo por una pasarela de madera al nivel original del tránsito, recorriendo la antigua *crypta* y una de las cámaras de acceso al pórtico exterior donde se pueden contemplar los tres tipos de cámaras y restos de este pórtico. Salvando el *aditus* oriental, se llega al *pulpitum*, también restituído en su cota original, desde donde se accede de nuevo al interior del Museo.

El Museo del Teatro romano se encuentra en el tercer puesto mejor valorado entre los monumentos de Zaragoza, tras la catedral de la Seo y la Aljafería. Forma parte de la «Ruta de Caesaraugusta» junto a los museos municipales del Foro, de las Termas y del Puerto Fluvial, a la que la evaluación *Herity (Heritage and Quality)* le ha otorgado la Placa de Plata. El recorrido de estos cuatro museos recibe múltiples visitas guiadas e individuales. Desde que se inauguró el Museo del Teatro ha aumentado en visitantes progresivamente hasta superar al Museo del Foro: en el año 2014 se han contabilizado cerca de 40.000 visitas, un 7% más que el año anterior.

Bibliografía

- M. BELTRÁN LLORIS: «El teatro de Caesaraugusta. Estado actual de conocimiento», en S. F. RAMALLO Y F. SANTIUSTE (coord.): *Teatros romanos de Hispania*. Cuadernos de Arquitectura Romana, 2. Murcia 1993, 93-118.
- M. BELTRÁN, J. A. PAZ, A. FERRERUELA, M. E. ORTIZ, P. SIMÓN Y J. M. VILADÉS: «Excavación en el Teatro romano de Caesaraugusta. Campaña de 1992», en *Arqueología Aragonesa 1992*. Zaragoza 1994, 175-182.
- A. BELTRÁN MARTÍNEZ: «Caesaraugusta», en *Symposion de Ciudades Augústeas*, I. (Zaragoza, 5-9 octubre de 1976). Zaragoza 1976, 219-271.
- R. ERICE Y C. AGUAROD: «Museos y colecciones», en F. BELTRÁN (ed.): *Las capitales provinciales 4. Zaragoza. Colonia Caesar Augusta*. «L'Erma» de Bretschneider. Roma 2007, 123-135.
- F. DE A. ESCUDERO Y M.^a P. GALVE: «Edificios de espectáculos», en F. BELTRÁN (ed.): *Las capitales provinciales 4. Zaragoza. Colonia Caesar Augusta*. «L'Erma» de Bretschneider. Roma 2007, 57-70.
- F. DE A. ESCUDERO Y M.^a P. GALVE: «El Teatro de Caesaraugusta. Espacios y formas», en I. RODA Y O. MUSSO (eds.): *El teatro romano. La puesta en escena*. Libro-catálogo de la exposición. (Zaragoza, La Lonja, abril-junio de 2003. Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, julio-agosto de 2003. Córdoba, Sala Vimcorsa, septiembre-noviembre de 2003.) Zaragoza 2003, 75-86.
- E. KOPPEL: «Retrato de una princesa Julio-Claudia procedente del teatro de Caesaraugusta», en E. LA ROCCA, P. LEÓN Y C. PARISI, (a cura de): *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a W. Trillmich*. Roma 2008, 215-222.
- E. M. KOPPEL Y I. RODÁ: «La escultura», en F. BELTRÁN (ed.): *Las capitales provinciales 4. Zaragoza. Colonia Caesar Augusta*. «L'Erma» de Bretschneider. Roma 2007, 109-122.
- Á. VENTURA: *La cavea del teatro romano de Córdoba: diseño, modulación y arquitectura*, en C. MÁRQUEZ Y A. VENTURA: *Jornadas sobre teatros romanos de Hispania. Córdoba 2002*. Actas del Congreso Internacional. (Córdoba, 12 a 15 de noviembre 2002). Córdoba 2006, 99-147.

El teatro de Bilbilis Augusta¹

J. Carlos Sáenz Preciado

Arqueólogo. Universidad de Zaragoza

Manuel A. Martín-Bueno

Arqueólogo. Universidad de Zaragoza

Introducción

En el siglo XX se produce el renacer de *Bilbilis*, el personalísimo paisaje del Cerro de Bámbola, loado constantemente por Marco Valerio Marcial (*Ep.* I,49; IV,40 y 41; X, 20, 96, 103 y 104; XII, 3, 18 y 21), atrajo el interés más allá del de los eruditos locales a los que posteriormente nos referiremos. Algunos momentos marcan a nuestro juicio esa inflexión, por un lado los trabajos que en 1917 encargó la *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades* al académico D. Narciso Sentenach y Cabañas quien realizó una corta campaña de excavaciones en *Bilbilis*, tanto en el templo, hoy foro, como en el teatro, que se vislumbraban tenuemente en el paisaje, pese a los numerosos expolios sufridos secularmente.

El segundo actor que consideramos de importancia fue sin duda el Conde de Samitier, D. Carlos Ram de Víu, que desde la atalaya de sus propiedades en la zona, tanto en Belmonte de Calatayud, siguiendo la estela de predecesores que habían reunido vestigios y materiales arqueológicos de *Bilbilis* y otros lugares, como los jesuitas y los mercedarios, hizo su propio acopio de ajuares domésticos y restos materiales que reunió en un pequeño museo constituido en su casa-palacio bilbilitano.

Hay que llegar a los años treinta para encontrarnos con nuevas investigaciones en el solar bilbilitano, esta vez de la mano de Adolf Schulten, profesor de la Universidad de Erlangen, acompañado por el general

1 La presente comunicación se inscribe dentro de las líneas de investigación del Grupo Consolidado de Investigación VRBS, CONSI+ID (Gobierno de Aragón) y del IUCA (Instituto Universitario de Investigación en Ciencias Ambientales de Aragón), así como del programa HAR2013-48456-C3-1-P.: *URBS III: Repertorios ornamentales públicos y privados en el NE de Hispania (MINECO)*.



Fig. 1. Reconstrucción hipotética de *Bilbilis* (según J.P. Golvín y Manuel Martín-Bueno).

retirado Lammerer del Servicio Cartográfico Imperial de Prusia. Ambos recorrieron el solar bilbilitano, en sus excursiones alrededor de Numancia, con un objetivo prioritario, documentar, estudiar emplazamientos y levantar algunos planos, por el momento ilocalizados, pero que seguramente debido a las posteriores guerras se hayan perdido irremisiblemente, suponiendo que el teatro fue uno de sus objetivos.

No nos cabe duda alguna que el teatro bilbilitano, al que ya se refirió Martínez de Villar en 1598 erróneamente como un coliseo, y poco después, ya perfectamente identificado por el cosmógrafo portugués Juan Bautista Labaña en 1611, quién nos dejó un primer esbozo de él, constituía la principal ruina visible de la ciudad. Expoliado de la mayor parte de sus elementos arquitectónicos, era en parte visible hasta época reciente, como se aprecia en el primer documento fotográfico conservado de él fechado en los años 20/30.

En esta artículo pretendemos plasmar la historia del teatro de *Bilbilis*, desde su descubrimiento y las gentes e investigadores que lo hicieron posible, hasta sus expectativas de futuro, tanto desde el punto de vista de la investigación hasta su uso social, al ser pieza básica de la puesta en valor del yacimiento, llamado a convertirse en uno de los principales elementos de dinamización de la comarca.

El municipium augusta bilbilis

La historia de las investigaciones

El solar de la antigua *Bilbilis*², enriscada en los cerros de Bámbola, Santa Bárbara y San Paterno, atrajo desde antiguo la atención de historiadores y eruditos locales (fig. 1). Su mención en las fuentes clásicas, y sobre todo el ser la cuna del epigramista Marco Valerio Marcial (ce 37/40 – 104 d.C.), inspiró desde antiguo a gran número de escritores. Escuela (1661), Pérez de Nueros (17??), Cos y Eyaralar (1845), entre otros, o viajeros de paso como Labaña (1611) le dedicaron, con mayor o menor fortuna, parte de su obra, en las que se mezcla la faceta humanista y romántica de los autores, dejándose llevar más por la imaginación que por una verdadera búsqueda del pasado, desembocando muchas de las veces en una alteración de la realidad empañada, la más de las veces, con noticias erróneas o falsas.

Del mismo modo, el nacimiento del coleccionismo, como un intento de rescatar el mundo clásico que tan insistentemente era perseguido en esta época, supuso la aparición de las primeras colecciones locales, de ahí que *Bilbilis* no pudiera permanecer ajena a este rescate de pasado. Entre 1750-1765, los jesuitas García

2 La bibliografía generada sobre *Bilbilis* es tan amplia que imposibilita citarla, aun someramente, en este trabajo, de ahí que nos remitamos a la guía del yacimiento para obtener una visión general sobre *Bilbilis* y los trabajos desarrollados: Martín-Bueno, M. y Sáenz Preciado, J.C., (2005): *Guía arqueológica del Municipum Augusta Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza. Diputación General de Aragón. Zaragoza.



Museo de Bilbilis (Calatayud), formado por el señor Conde de Samitier

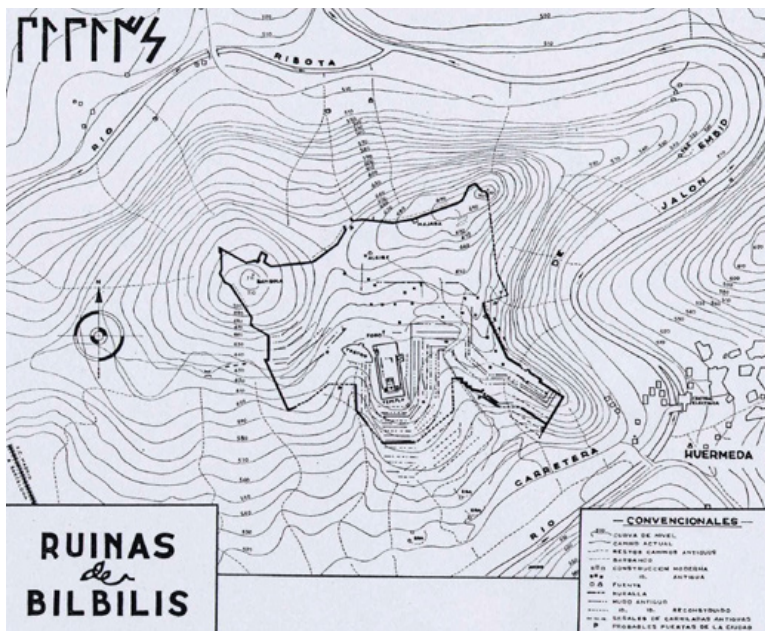
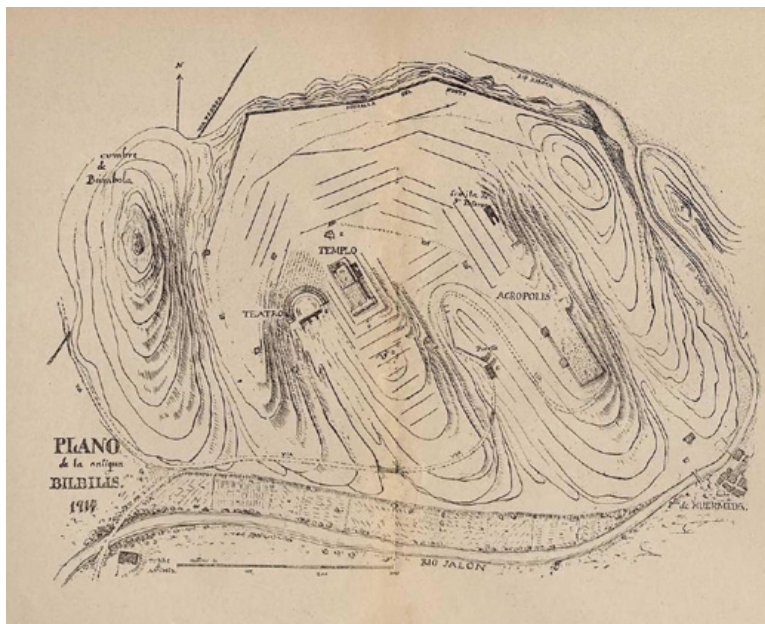


Fig. 2. Colección arqueológica de Carlos Ram de Viu, Conde de Samitier (Longinos 1922: 346).

Fig. 3. Retrato desaparecido de Druso perteneciente a la Colección Samitier (fotografía autor desconocido).

Fig. 4. Plano de *Bilbilis* publicado por N. Sentenach en 1918.

Fig. 5. Plano de *Bilbilis* publicado por Germán López Sampredro en 1968.



y Gasca crearon un pequeño museo, perdido tras su expulsión, con materiales, inscripciones y monedas recogidas en la comarca de Calatayud, sin que haya que descartar, aunque no hay constancia de ello, de que también realizasen algún tipo de excavación o búsqueda entre las ruinas más o menos intensa.

La creación de esta colección es pareja al desmantelamiento de la mayor parte de los edificios públicos de la ciudad. Así, gran parte de los sillares que se emplearon para edificar el foro bilbilitano terminaron formando parte de edificios jesuíticos de San Juan el Real, el Seminario de Nobles, actual sede de los Juzgados de la ciudad, o el Colegio de los Jesuitas, entre otros edificios de Calatayud. Con anterioridad, en el momento de la construcción y fortificación de la *Qal'at Ayyub* islámica, los sillares con los que se había construido el *scaenae frons* de teatro sirvieron para levantar las murallas de *Castillo de Doña Martina*, aspecto sobre el que incidiremos posteriormente.

Las primeras noticias que tenemos de trabajos en *Bilbilis* se remontan a Carlos Ram de Viu, Conde de Samitier, que entre 1900-1910 realizó una serie de búsquedas en puntos indeterminados de diversos yacimientos. Aunque no tenemos constancia de su actuación en la zona del teatro nada hace indicar lo contrario, lo que no sería de extrañar. Como fruto de éstas y de otras muchas actuaciones realizadas en la comarca, nacería una colección privada muy mermada por el paso del tiempo ya que tras su muerte se disgregó entre sus herederos, pasando una mínima parte al Museo de Zaragoza y al Museo Municipal de Calatayud (fig. 2)³.

Cabe afirmar que no está atestiguado que el Conde de Samitier realizara excavaciones en *Bilbilis*, ni en el teatro ni en ninguna parte, pero sí rebuscas continuadas y encargo a los agricultores para que le llevaran sus hallazgos. Sí que se le puede atribuir a él la denominación de “campo de los camafeos” para el espacio posterior al foro y el teatro, ante el elevado número de éstos que aparecían en el transcurso de las excavaciones, razón por la que durante algún tiempo se consideró pudiera haber allí un espacio público hoy descartado, aunque confirmamos que fue una zona comercial con *tabernae* que albergaron talleres artesanales por su proximidad al foro y al teatro siendo por lo tanto zona de paso obligado.

3 Conservamos una serie de fotografías de esta colección realizadas por el naturalista Longinos Navas que en un viaje de estudios realizó una parada en Calatayud para visitar a su antiguo alumno Carlos Ram de Viu quien le enseñó su colección, descrita por Longino como: “un museo bilbilitano, verdadero tesoro de antigüedades de Bilbilis, que pudo reunir su señor padre con prolijos e incansables afanes de muchos años” (Longinos 1922). Entre las piezas que conformaban la colección es de destacar un retrato de Druso (fig. 3) y la parte superior de una cabeza marmórea, ambos seguramente en *marmor lunense*. La cabeza incompleta pudo pertenecer por su tamaño y peinado a uno de los dos nietos de Augusto, seguramente Lucio, el menor de ellos, con lo que de *Bilbilis* procedería, una vez mas un repertorio escultórico familiar que albergaría el teatro, tanto en la *scaenae frons* como en el *sacellum in summa caeva*, junto a Livia, Agripina tal vez, Tiberio, Claudio y el propio Augusto que presidía casi con toda seguridad la *valva regia* del teatro.

De mayor relevancia fueron los sondeos efectuados por Narciso Sentenach en 1917 (1918). Pese a que estos trabajos fueron muy limitados en el tiempo, se pudo determinar la zona de Santa Bárbara como el lugar de ubicación del templo. Igualmente se excavó en la zona del teatro y en otros sectores de la ciudad, muralla y accesos, lo que le permitió establecer una serie de descripciones, algunas de ellas algo fantasiosas, de la organización de la ciudad, plasmadas posteriormente en un plano con grandes imprecisiones a la hora de ubicar en el terreno los principales edificios de la ciudad, así como el trazado de sus murallas (fig. 4), como también se puede apreciar en el plano posteriormente elaborado por Germán López Sampedro en 1968 (fig. 5).

A lo largo de 1933, Adolf Schulten (1934), junto al general Lammerer, efectuaron una serie de exploraciones, tal vez pequeños sondeos, de los que no quedó constancia, limitándose a una interpretación visual de los restos que afloraban por todo el yacimiento y a la repetición de los tópicos ya conocidos, sin que nos haya quedado documentación de las estructuras por él exploradas. Buena parte del tiempo que estuvo en la comarca lo dedicó a la recogida de materiales arqueológicos, destacando los numismáticos, hoy en paradero desconocido.

Con posterioridad a las excavaciones de Schulten no se tiene noticia de ninguna otra intervención arqueológica. Tan sólo se recogen comentarios de apariciones de objetos aislados durante las labores agrícolas que fueron a incrementar las colecciones de los eruditos locales de la época, poseedores de colecciones privadas, la mayor parte de ellas hoy desaparecidas.

La fase moderna de las excavaciones se inició en 1971 con los trabajos de Manuel Martín-Bueno⁴, que fueron precedidos por una campaña sistemática de prospecciones iniciadas en junio 1965 que culminaron en la redacción y presentación de la tesis de licenciatura sobre *Bilbilis* que constituyó el primer ensayo recopilatorio de documentación de archivo, cartografía, bibliografía y los materiales que se habían ido recuperando por diversos caminos y habían constituido algunas pequeñas colecciones que por lo general habían ido a parar a manos sensibles hasta que fueron entregados al Museo de Calatayud tras su creación en 1972⁵.

4 Los primeros trabajos se realizaron en el elevación de Santa Bárbara, a cuyo pie se sitúa el teatro, en donde se atestiguaron los trabajos de Sentenach de 1917 (1918) aunque no había dejado prueba documental de ello y ni siquiera una descripción adecuada de los trabajos realizados, solamente un plano de conjunto lleno de errores (fig. 5). Se pasó seguidamente a practicar sondeos en la ladera de Bámbola, sobre cota dominante en la ladera del teatro, que se denominó BC-1 (Bámbola Corte 1), siguiendo actuaciones en diversos puntos de la ciudad, desde la cumbre de Bámbola para determinar la existencia o no de una acrópolis indígena, diversos cortes en la muralla para precisar su cronología y sondeos varios en el interior de la ciudad para definir zonas de mayor interés y mejor grado de conservación así como de estratigrafías mas completas.

5 Hasta aquel año no se había prestado gran atención al solar bilbilitano salvo algunas menciones, más o menos extensas, de eruditos locales como López Landa (1934 y 1947), Rubio Vergara (1956), López Sampedro (1968) y los de Galiay Sarañana (1946) y Dolç (1954). Poco bagaje para tan importante pasado como había reflejado la monumental obra de Vicente de la Fuente (1880) y su *Historia de la*

El inicio de las excavaciones se produjo en 1971 gracias al apoyo decidido del Prof. Martín Almagro Basch, a la sazón Comisario General de Excavaciones en el Ministerio de Educación y Ciencia. A partir de este momento se puede decir que *Bilbilis* volvió a renacer de manera decidida, pero no sin altibajos.

Breve historia de la ciudad de Bilbilis

Bilbilis es una ciudad cuya ubicación nunca cayó en el olvido, estando siempre presente en el recuerdo de las gentes que la habitaron desde su fundación a inicios del siglo II a.C.. Fue primero un asentamiento celtibérico beneficiado de su ubicación en el estratégico cruce de caminos que se producía en el valle medio del Jalón⁶ que con el tiempo se convirtió en el centro neurálgico de un amplio territorio (fig. 6).

Bilbilis era la principal ciudad de la tribu celtíbera de los lusones, que ocupaban el valle medio del Jalón y el Jiloca, si bien otros autores la incluyen directamente entre las ciudades belas, estando esta tribu estrechamente emparentada con los belos y los titos, que eran sus vecinos más cercanos y tenían en *Segeda* su capital.

Evidentemente la *Bilbilis* romana es heredera directa de una población celtibérica indígena, si bien en su momento, ante la ausencia de restos celtibéricos significativos bajo las ruinas de la ciudad romana se llegó a pensar en una *transductio*, es decir, un traslado o cambio de lugar de una ciudad a otra, ubicándose la ciudad celtibérica en Valdeherrera⁷. No obstante, recientes hallazgos de estructuras urbanas fechadas en los siglos II-I a.C. en los cerros de Bámbola y San Paterno, bajo la ciudad romana, parecen asegurar que la *Bilbilis* celtíbera debió de situarse también en este lugar.

Desconocemos su participación, si la hubo, en los acontecimientos relacionados con la conquista romana y la *Primera Guerra Celtibérica* que depararía la pacificación del territorio por Tiberio Graco y un justo y

siempre Augusta y Fidelísima Ciudad de Calatayud, entre los más destacados eruditos bilbilitanos recopiladores de datos antiguos.

6 En sus inmediaciones confluye el río Jiloca que ponía en contacto estas tierras con la costa a través del valle de Turia, y al mismo pie de *Bilbilis* desemboca el río Ribota en el Jalón que la pone en contacto con la meseta norte y las riquezas mineras del Moncayo. El mismo Jalón aguas abajo comunica con el valle del Ebro y *Caesaraugusta* la capital del *conventus*, mientras aguas arriba se posibilita su contacto con la meseta.

7 Valdeherrera se sitúa en la confluencia del río Jiloca con el Jalón, distando unos 10 km de *Bilbilis*. Es un asentamiento de gran entidad de aproximadamente 35 ha con distintas fases de ocupación y destrucción. Presenta distintas fases de ocupación, siendo la más antigua un pequeño poblado de la edad del Bronce Final, si bien las más importantes son dos: una primera fase situada entre los siglos III y la *Segunda Guerra Celtibérica* que es la causante en su destrucción, y una segunda fase que se corresponde con la ciudad construida a partir del 133 a.C. y destruida en época de las guerras sertorianas. Sobre este yacimiento nos remitimos a nuestra reciente monografía: Sáenz Preciado, J.C. y Martín-Bueno, M. (2015): *La ciudad celtibero-romana de Valdeherrera (Calatayud, Zaragoza)*, ed. Dpto. de Ciencias de la Antigüedad - Universidad de Zaragoza, Monografías Arqueológicas 50, Zaragoza.

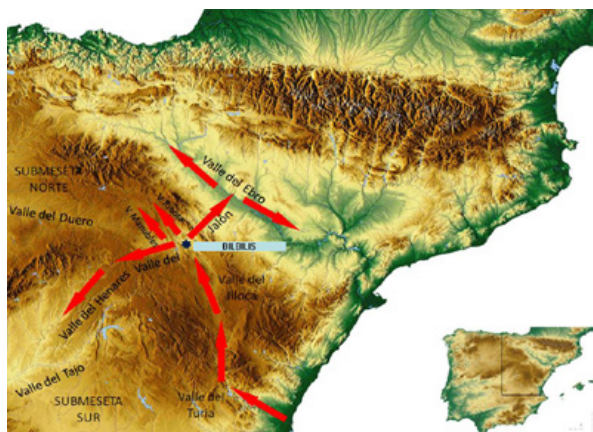


Fig. 6. Ubicación de *Bilbilis* en las rutas naturales de comunicación de la antigüedad

Fig. 7. Ubicación de *Bilbilis* rodeada por los ríos Jálón y Ribota. Su construcción en altura hace que la ciudad sea visible desde todo el territorio.

Fig.8. Vista aérea de *Bilbilis* con la señalización de los principales edificios de la ciudad.

generoso tratado de paz firmado en el 179 a.C. con el que concluyó la guerra. Si podemos intuir que *Bilbilis* tuvo un mayor protagonismo en la Segunda Guerra Celtibérica, definida por Polibio como una guerra de fuego (Polibio, III, XXXV, II) quien atribuye su origen al comportamiento de los gobernadores romanos que habían convertido la administración romana en insoportable para los indígenas. Bien es cierto que la excusa para su comienzo se produjo en el 154 a.C. con la ampliación de la fortificación de *Sekaisa*, capital de los belos y distante unos 10 km de *Bilbilis*, que el Senado romano consideró como una infracción de los acuerdos de Graco de 179 a.C. y una amenaza para sus intereses en *Hispania*. *Bilbilis* debió ser testigo del abandono de *Sekaisa* por sus habitantes en busca del refugio que les proporcionaban los arévacos ante la llegada del ejército consular de 30.000 hombres al mando de Quinto Fulvio Nobilior, lo que imposibilitaba permanecer ajena a estos acontecimientos.

Sometido el territorio, especialmente tras la toma de Numancia en el 133 a.C. con la que concluyó la tercera fase de la guerra, *Bilbilis* contempló cómo a su solar llegaron contingentes de itálicos que acompañaron a las tropas desde mediados del siglo II a.C. y que trajeron consigo los conflictos civiles, primero la guerra sertoriana de la que sabemos por Estrabon (III, 4, 13) que las cercanías de *Bilbilis* lucharon Metelo y Sertorio, y posteriormente, aunque de manera marginal, sería testigo de los nuevos enfrentamientos entre romanos en la guerra civil entre pompeyanos y cesarianos a mediados del siglo I a.C. que tuvieron como escenario principal los ríos *Hiberus* (Ebro) y *Betis* (Guadalquivir), batallas de *Ilerda* (49 a.C.) y *Munda* (45 a.C.) respectivamente.

La transformación en municipio de ciudadanos romanos, por Augusto, según cuenta Plinio (*NH* III 3, 24) y que con anterioridad debió disponer del derecho latino al menos desde Cesar, es el momento más relevante de su pasado, lo que le permite formar parte de esa reducida élite de ciudades hispanas que simbolizan la transformación urbana de *Hispania* a tenor de los cambios políticos y económicos producidos que la beneficiaron de manera decisiva.

Bien es cierto que en época de Cesar la ciudad sufre sus primeros cambios urbanos, posiblemente como consecuencia de su privilegiada situación tras su apoyo a la causa primero sertoriana y posteriormente a la cesariana. El apelativo *ITALICA* que recibe la ciudad en estos momentos y que se ve reflejada en sus acuñaciones monetales, nos indica la presencia de un fuerte contingente de población emigrada desde la Península Itálica que contribuiría notablemente a su reforma urbana (figs. 7 y 8).

Evidentemente, detrás de toda esta expansión de la ciudad se encuentra una privilegiada situación que no pasó desapercibida a Roma. Su ubicación en los accesos a la Meseta le permitió desarrollar a su alrededor una compleja red de comunicaciones con lo que ello conlleva de intercambios comerciales. Por ello, y ante el nuevo estatus privilegiado que ostenta, plasmará esta situación mediante la construcción de edificios monumentales de primer orden surgidos de la reorganización urbana llevada a cabo principalmente en

época de Augusto y Tiberio, lo que conllevó un complejo y costoso programa ornamental, especialmente en sus edificios públicos (Cancela y Martín-Bueno 2008: 235-245).

El precoz contacto con Roma debió facilitar notablemente la gradual adaptación a las costumbres, cultura y elementos materiales del mundo romano, que posibilitó que se viese como algo normal la gran reforma urbana realizada en la primera mitad del s. I d.C., fruto de la cual serán el foro y el teatro, momento en el que la ciudad alcanzó su máximo esplendor, manteniéndose cierto vigor a lo largo de todo él. Esta reforma se efectuó sobre la antigua ciudad celtibérica⁸ que fue “desmontada” para posibilitar el nuevo urbanismo que Roma pretendía implantar en el territorio, siendo *Bilbilis* el modelo: una ciudad “escaparate” para vender a los indígenas una nueva sociedad.

Pasada la euforia urbanizadora de la primera mitad del siglo I d.C., el advenimiento de la dinastía flavia y el periodo de paz que trajo consigo con la extensión del *ius latii* a todos los hispanos, marca una nueva etapa en la ciudad tras retomarse las reformas, o finalizar las anteriores, tanto en edificios públicos como en privados que evidentemente se evidenciaron en el teatro bilbilitano. La instauración de la nueva dinastía, permitió recuperar a la ciudad su pasada actividad económica y comercial, disponiendo de un nuevo y efímero momento de auge con los emperadores de la dinastía antoniniana, como se desprende de las importantes obras efectuadas en el foro en época del hispano Trajano, obras que seguramente contempló en su ejecución el mismo Marcial en los últimos años de su vida al morir el 104. Gracias a este nuevo impulso y bonanza económica se finalizará el foro y el teatro paralizados desde el siglo pasado, alguno de los espacios ya edificados son ampliados y modificados, las termas ampliadas y muchas de las *domus* privadas reformadas (Martín-Bueno y Sáenz Preciado 2005).

La decadencia del flamante municipio romano se produjo con relativa presteza. Sin duda fueron más los deseos que las realidades y la explotación económica no fue acorde con las inversiones realizadas y con la necesidad de seguir efectuando considerables dispendios para mantener sus infraestructuras. Entre estas, fundamentalmente el recinto murado y las de tipo hidráulico, red de cisternas y un acueducto sin terminar de construir, cuando aquellas resultaron insuficientes, así como los edificios públicos, teatro incluido. Todas estas obras requerían de un mantenimiento continuado y costoso que un pequeño municipio no siempre era capaz de asegurar.

8 La ciudad celtibérica de *Bilbilis* era famosa por la calidad del hierro que forjaba, así por la cría de caballos, siendo citada por autores clásicos como Estrabón (III.4.13); Plinio (*NH*.3.24 y 34.144), Ptolomeo (II.6.57), etc. Conocemos de forma vaga que el emplazamiento indígena existente en el lugar, hoy muy transformado y alterado por las obras posteriores de época augustea, debió situarse en las alturas del cerro de Bámbola y parte del de San Paterno extendiéndose el primitivo asentamiento por la zona central de la ciudad romana como se desprende de los materiales republicanos recuperados en el transcurso de las excavaciones arqueológicas.

El traslado de la ciudad cuyo abandono nunca fue completo, a un emplazamiento más cómodo, según las evidencias arqueológicas, se produce ya a finales del siglo II (García y Sáenz 2015), entrando en una progresiva y ya inexorable decadencia que se acelerará en los siglos siguientes hasta ser abandonada ya en ruinas, como se desprende de la correspondencia que mantuvieron entre los años 390-394, Ausonio y Paulino de Nola en la que junto a otras ciudades hispanas, como *Calagurris* e *Ilerda*, son citadas como inhóspitas, áridas y desoladoras, frente a ciudades como *Tarraco* y *Caesaraugusta* que todavía concentraban la actividad administrativa y económica con dignidad. (Ausonius *Ep.* X, 223-4 y XXIX 56-59).

Ausonio, no nos dice con precisión que el municipio bilbilitano fuera un lugar desértico, pero sí puede interpretarse que el emplazamiento del Cerro de Bámbola por el contrario sí que lo sería, como así se ha demostrado desde el punto de vista arqueológico.

Se puede afirmar que la población distribuida por las propiedades rurales y por el asentamiento principal debajo de la actual Calatayud, que había sido sede de poblaciones antiguas, recibió esa continuidad y la mantuvo en siglos posteriores, quedado ya en el recuerdo la ciudad julio-claudia que alguna vez calificamos por éste y otros ejemplos hispanos como “estrella fugaz”, en la que su teatro actuó como un gran foco de luz y romanización (Martín-Bueno 1999). Hasta época reciente manteníamos, por la ausencia de otros restos importantes en la comarca, que esa masa de población había sido absorbida por *Caesaraugusta*, la ciudad por excelencia del valle medio del Ebro, pero los recientes trabajos arqueológicos desarrollados en el casco antiguo de Calatayud, matizan este aspecto, al haberse descubierto un gran conjunto termal fechado en lo siglos II-IV⁹.

Las fuentes arqueológicas tanto de época visigoda como islámica y cristiana definen una edad media para la zona de gran relevancia, que no es momento para profundizar pero no hay que olvidarlo. El Renacimiento y siglos inmediatos marcarán esa presencia ciudadana como algo que ha continuado en el tiempo con alteraciones de ubicación, fundaciones y refundaciones, adaptaciones de población, lenguas culturas y religiones hasta llegar al siglo XIX y XX en que se recupera de un olvido áureo en el que había quedado sumido ese antiguo y orgulloso municipio romano.

La crisis de la ciudad, y la ausencia de recursos, hacen de la ciudad una cantera. A finales del siglo II y en el siglo III documentamos expolios de mármoles y presencia de caleras para ser quemados y obtener de ellos cal (García y Sáenz 2015). Estas actuaciones se repetirán durante el medievo, al ser *Bilbilis* una inagotable cantera de materiales constructivos, primero para la islámica *Qal'at Ayyub* y después para la

9 Las excavaciones más recientes realizadas en Calatayud (inéditas) han documentado una ocupación romana de menor entidad en época augustea que irá incrementándose a partir del siglo II, según se desprende de la aparición de un gran conjunto termal en la plaza Ballesteros de casi 3.000 m² que corresponde más a un complejo balneario vinculado a aguas terapéuticas que afloran en el lugar (Ruiz, Cebolla y Royo 2016 e.p.) produciéndose una ruptura ocupacional hasta la llegada de los musulmanes.

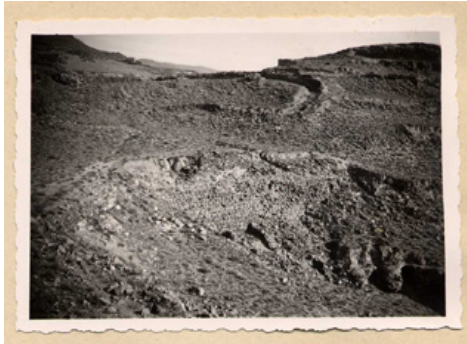
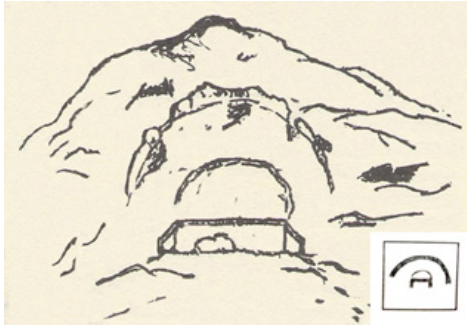


Fig. 9. Bocetos del teatro elaborados por Juan Bautista Labaña en 1611.

Fig. 10. Fotografía tomada en los años 20 ó 30 en la que se aprecia el teatro y posiblemente una de las trincheras de excavación abiertas por N. Sentenach en 1917 (autor desconocido).

Figs. 11 y 12. Primeros trabajos de excavación realizados entre 1975-1978. En la imagen superior se aprecia el sondeo realizado en su zona superior de la *ima cavea* y en la inferior el estado en el que se encontraba el podium del *scellum*

cristiana Calatayud tras su conquista por Alfonso I, si bien no será hasta el siglo XVIII cuando la orden de los jesuitas redescubran la antigua ciudad. Edificios como los ya mencionados de San Juan el Real, el Seminario de Nobles, el Colegio de los Jesuitas, hoy sede de la UNED, los portales de la Plaza de España, etc., permiten contemplar los restos de sillares, cornisas, columnas y molduras empleadas en su ejecución procedentes de los antaño altivos edificios bilbilitanos.

En las postrimerías del siglo XIX Bilbilis fue objeto nuevamente de un expolio de materiales de construcción especialmente de los sillares caliza procedentes de los edificios públicos bilbilitanos. En aquel caso su destino fue el anillo inferior de la Plaza de Toros de la ciudad del Jalón inaugurada en 1877 con un aforo de 9000 espectadores, siendo la segunda en dimensiones de los cosos aragoneses.

Una parte de esos bloques fueron recuperados aquí y allí en Bilbilis. No era la primera vez, pero sin duda eran del teatro y del foro que disponían de una apreciable fuente de suministro todavía en ese momento. Un triste destino el de esos vestigios históricos que no obstante siendo procedentes de un edificio de espectáculos de época romana terminaban formando parte de otro edificio de espectáculos, bien es cierto que más cruento, en la ciudad contemporánea.

El teatro de *Bilbilis*: historia de las investigaciones

Las primeras referencias escritas sobre el teatro bilbilitano se remontan al siglo XVI, cuando Martínez de Villar en 1598 lo identifica como un “coliseo”: “ (sic) *donde se ve oy parte del Coliseo, y otros edificios, y conductos costosísimos, por donde muy lexos trayan el agua a la ciudad, que manifiestan la grandeza, y opulencia suya y con quanta razon la celebra tanto Valerio Marcial Poeta famoso, y Ciudadano suyo hasta llamarla Augusta*”, si bien poco después, en 1611, el cosmógrafo portugués Juan Bautista Labaña¹⁰, interpretó los restos visible en su época como pertenecientes a un teatro, elaborando dos bocetos sobre él; “*también se ve el sitio donde estuvo el teatro de esta ciudad, conociéndose claramente los vestigios del perímetro, de la arena y del muro recto que cerraba el medio circulo*”[...] “*En una parte de este perímetro se ve una ruina del arco por el que parece que estaba la entrada al teatro: apoyado en el desnivel y que queda con la fachada hacia el oeste*” (fig. 9).

10 Labaña, en su visita a la comarca de Calatayud y concretamente a *Bilbilis* el 21 de febrero, inicia la descripción de las ruinas visibles de la siguiente manera: “ *A media legua de Calatayud – el río Xalon abajo donde la vega se estrecha mucho entre cerros altos y ásperos- hay un cerro en la misma parte izquierda del Xalon, cercado de un lado por este río y del otro por el río Ribota, que entran en el Xalon a su lado, en el que estuvo la antigua Bilbilis, a la que los contemporáneos llaman hoy “Baubala” (Bámbola), un poco desvirtuado del primen nombre. El monte es muy áspero para subir y andar, en él se ven en muchas partes restos de murallas antiguas...*”, posteriormente se refiere al teatro, las termas y a la abundancia de medallas (monedas) que aparecen y que algunas de ellas serán estudiadas por el mismo. El resto de la descripción se puede encontrar en: Labaña, B. (1611): *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza.

Sobre estas descripciones Vicente La Fuente menciona en su *Historia de la Siempre Augusta y Fidelísima Ciudad de Calatayud* publicada en 1880: “Si había esto á fines del siglo XVI hoy ya no queda nada de ello, ni aun vestigios. Si á los restos de la Acrópolis ó ciudadela llamaron coliseo tuvieron razón los Sres. Cos y Eyalalar en impugnar esa idea en el libro de las Glorias de Calatayud, pág. 83 y 84. Dice Latasa (Biblioteca antigua de escritores aragoneses, P. 1.º, pág.4), que el cosmógrafo Labaña, en su itinerario de Aragón, dibujó <los vestigios del teatro de Bilbilis> y otros edificios. El manuscrito está en la Universidad de Leiden, y se hacen diligencias para lograr una copia del dibujo de Labaña”¹¹.

De esta cita de Vicente La Fuente se desprende la transformación del paisaje y la desaparición de edificios en *Bilbilis* que se produjo a lo largo del siglo XVIII, época en la que no debemos olvidar se construye, por ejemplo, todas las edificaciones jesuíticas para las cuales se emplearon los sillares de los grandes edificios públicos bilbilitanos. De la misma manera debemos valorar el silencio de Mariano de Cos en sus *Glorias de Calatayud* publicadas en 1845 cuando relaciona el coliseo¹² mencionado por Martínez de Villar con los restos conservados todavía visibles del foro a los que presumiblemente debió añadir alguna de las estructuras teatrales aún visibles como el imponente muro que cerraba el barranco y sobre el que se levantó el *scaernae frons* del teatro interpretándolo todo como una fortaleza (Cos y Eyalalar 1845: 83-84). Es también significativo que en el plano que elaboró Eyalalar (1845: VI) de las ruinas de Bilbilis no se dibujase el teatro.

Los primeros trabajos arqueológicos que se desarrollaron en el teatro bilbilitano los realizó Narciso Sentenach en 1917 (1918) en la zona este del teatro¹³ y tal vez también por parte de Adolf Schulten en 1933-34 (1934) no suficientemente documentada, sin olvidar la mención que del teatro hace Mérida (1925): “*El teatro de Bilbilis, la patria de Marcial, cuyas ruinas se hallan a seis kilómetros de Calatayud, hállase por explorar; por sus restos y su figura acusada por la tierra, que casi por completo los cubre, se aprecia no fue pequeño*”. Las posteriores aportaciones fueron mínimas, volviéndose a los tópicos ya establecidos por los autores precedentes, como en el caso de las referencias de Galiay (1946), Rubio (1952; 1954), Dolç (1954) y López Sampedro (1968).

11 Las ruinas que contempló y visitó asiduamente la Fuente eran muy distintas a las en los siglos anteriores visitaron Martínez de Villar y Juan Bautista Labaña. El mismo La Fuente (1880: 23) nos presente el paisaje de la siguiente manera: “*Por lo demás no es fácil ya juzgar acerca de la población antigua por las escasas ruinas, que han respetado los siglos, el vandalismo, la codicia y la ignorancia. Las aguas torrenciales amontonaron escombros contra los muros, formado barrancos donde indudablemente hubo calles, descarnando por un lado, y formando por otro montículos de sedimentos con sus frecuentes aluviones*”. Bien es cierto que menciona la presencia de grandes cisterna y aljibes que al ser realizadas en *opus caementicium* muchos conservaban sus bóveda que todavía se mantienen hoy en día, restos de las murallas, etc. pero hay un silencio respecto al teatro, a pesar de conocer su existencia gracias él.

12 Aún hoy en día, algunos visitantes cuando contemplan el teatro de Bilbilis se refieren a él como parte de un coliseo del que se han perdido, podemos decirlo de esta manera “su otro lado”. Incluso, los *aditus*, perfectamente conservados, son identificados como el lugar de salida de las fieras. Evidentemente son casos excepcionales, pero son un ejemplo de la confusión que existe entre teatros, circos anfiteatros... siendo el coliseo flavio un modelo de definición que impera por extensión en los no entendidos

13 De los trabajos de Sentenach en el teatro se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (n.º inv. 35410) una antefija (Sentenach 1918: 3 y 20) similar a otras recuperadas en el transcurso de la excavaciones realizadas en los años 80.

Los trabajos modernos están estrechamente vinculados al inicio de la investigación en Bilbilis del prof. Manuel Martín-Bueno. Tras la excavación del foro de la ciudad iniciada en 1971, el teatro tomó forma en sucesivas campañas arqueológicas. De manera deliberada se había dejado atrás en las tareas de delimitación, situación, etc. de los conjuntos que pudieran definir con claridad el urbanismo de *Bilbilis*. La razón es bien simple, en todo momento se tenía la certeza de donde se ubicaba, tanto por la observación directa sobre el terreno como por las fotografías aéreas, o por los trabajos de Sentenach de 1917 que habían dejado huella todavía visible en dos sondeos, uno en el ángulo superior de la *cavea* que enlaza con el conjunto del foro y otro en el centro de la *orchestra*, aunque este era menos evidente (fig. 10). El plano general, mas bien un croquis muy rústicamente definido sin tan apenas apoyo topográfico que trazó Sentenach era de poca utilidad para los detalles, pero estaba bien ubicado en la vaguada entre Santa Bárbara y Bámbola aunque con una orientación equivocada ya que consideraba su eje paralelo al del templo, cosa que no es cierta como sabemos.

Las excavaciones modernas del teatro comenzaron en 1975, continuando durante los años ochenta de forma paralela a las del foro, poniendo al descubierto gran parte del mismo, exceptuando una zona del graderío cuyo estado de conservación, muy deteriorada y perdida, motivó el que se dejase sin excavar para su mejor conservación. Retomadas en el año 1997 prosiguen de manera interrumpida hasta la actualidad con estudios estratigráficos, reconstrucciones virtuales, etc.

Fase I (campañas de 1975-1978) y **Fase II** (campañas de 1982-1984):

Las actuaciones comenzaron como era previsible, por la parte superior en la que, tras ubicar las zanjas de Sentenach, se decidió dar explicación a una gran masa de *opus caementicium* que dominaba axialmente el conjunto en lo alto de la huella del graderío (figs. 11 y 12). En efecto, se delimitó un pasillo anular con una abertura central hacia la *cavea* y detrás esa masa de hormigón romano bastante poco cuidado, compuesto de material grueso. Sin embargo este macizado apareció revestido todavía en su parte inferior por bloques de caliza local de mala calidad, marcando incluso las molduras y pilastras de lo que era el basamento de un *sacellum in summa cavea*, que recordaba el modelo del Teatro de Pompeyo en Roma.

Las excavaciones permitieron determinar que el pasillo anular superior daba paso con una pequeña galería cubierta a las escalinatas laterales de acceso al *sacellum* por ambos lados y a la propia *cavea* por su escalera central en la posición frontal habitual. En sus proximidades se recuperaron dos fragmentos de una estatua femenina, posiblemente Livia y un gran togado, de Augusto o Tiberio, que a pesar de su deterioro y con señales de combustión, todavía conservaba restos de policromía (Cancela y Martín-Bueno 2008: 240, láms. 4 y 6).

También se realizaron sondeos en las zonas de la *orchestra*, *frons pulpiti* y *scaenae frons*, alcanzándose los niveles fundacionales. Las catas se efectuaron partiendo de lo que se presumía era el *scaenae frons* hacia la *orchestra*. Se documentó un amplio relleno de cerca de 8 m de potencia sin que se alcanzasen los niveles



Fig. 13. Trabajos realizados en los años ochenta en la zona de la orchestra en la que se aprecia el desplome de la *scaenae frons*.

Fig. 14. Detalle del desplome de columnas y capiteles de la *scaenae frons*

Figs. 15 y 16. Vistas generales del estado en el que se encontraba la excavación del teatro al finalizar la segunda fase en 1984.

fundacionales, si bien se encontraron diversos materiales constructivos y ornamentales relacionados con el derrumbe de la *scaena* sobre la *orchestra* para nivelar el terreno y los desniveles del barranco. Del mismo modo, sobre el desaparecido pavimento de la *orchestra*, cuyas losas habían sido arrancadas en su totalidad, se localizó una amplia acumulación de materiales constructivos y ornamentales pertenecientes a la ruina del edificio y las reocupaciones tardías.

Asimismo se procedió a excavar en esta fase el acceso central de los pasillos anulares de comunicación interior y el *itineraris* oriental de acceso a la *cavea*, situado en el centro mismo de la parte alta de la estructura. Se localizó, poniéndose al descubierto, parte del graderío, escaleras y accesos, la mayor parte tallados en la roca natural, aunque perdido su revestimiento. Igualmente se descubrió el acceso central de los pasillos anulares de comunicación interior y el *vomitorium* central que daba paso a la *cavea*, situado en la parte alta de la *media*. En la zona ocupada por los pasillos se documentaron reutilizaciones de época tardía, con accesos y pasillos tapiados.

Los trabajos se centraron en la mitad este del edificio, ocupándose del graderío, la *crypta*, con sus anexos y dependencias, y la *scaena* con todos sus elementos. En total se descubrió casi una quinta parte de la *cavea*, poniéndose en evidencia la distribución de las *scalae*, *tribunalia* este y *praecintio*.

La *scaena*, sin concluir su excavación, permitió conocer la totalidad de sus estructuras conservadas, de entre las que destacan el pasaje abovedado correspondiente al *itineraris* oriental que nos ha llegado en su práctica totalidad. En cuanto a la *crypta*, ésta fue descubierta en la mayor parte de su recorrido por la zona este del teatro, apreciándose reformas y compartimentaciones interiores que correspondían a estancias o viviendas medievales

En estas primeras actuaciones no se pasó de ahí¹⁴, máxime cuando en el primer sondeo en el interior del muro del *scaenae frons* que era evidente en su parte inferior, se llegó a una profundidad de más de cuatro metros por la parte inferior hasta aproximarse a la cimentación del mismo en un terreno muy compactado, con escasos materiales muebles pero rico en elementos decorativos de la caída del frente escénico suficientes como para albergar esperanzas que años más tarde se confirmaron (figs. 13 y 14). La falta de medios y recursos económicos hizo que se fuese prudente y se suspendiesen los trabajos.

Estos trabajos hasta años recientes, en que han sido realizados ya en codirección entre ambos firmantes, nunca fueron lo suficiente importantes para dejar expedito todo el teatro (fig. 15 y 16), pero fueron suficientes para reconstruir su imagen y etapas constructivas y vicisitudes históricas, de las ya queda poco por decir

14 Los resultados de estos primeros trabajos se pueden consultar en: Martín-Bueno, M. (1982) "El teatro romano de Bilbilis", *Simposio El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, 73-93.



Fig. 17. Vistas generales del estado en el que se encontraba la excavación en 2005.

Fig. 18. Vista aérea del teatro realizada en 2015 (fotografía Miguel Sobaberas - DRONE AYUD)

tras la realización de la tesis doctoral del Dr. Julio Núñez (1994) y otros trabajos posteriores publicados (Martín-Bueno 1992; Martín-Bueno y Nuñez 1993; 1996), siendo algunos aspectos de esta tesis matizados en trabajos posteriores derivados de los nuevos trabajos de excavación realizados con posterioridad¹⁵.

Fase III (campañas de 1997-1999): La excavación y adecuación del teatro, partía del hecho de que los trabajos desarrollados permitieron testimoniar su desigual estado de conservación. Los revestimientos de la *orchaesta* y de las gradas habían desaparecido antiguamente, la *scaenae frons*, así como la *valva hospitalis* este y la *valva regia* también esgtaban perdidas, quedando de ellas tan sólo sus respectivas cimentaciones. La erosión del terreno, con un fuerte abarrancamiento motivado por la importante recuperación de elementos constructivos, así como las transformaciones sufridas por las acciones agrícolas de aterrazamiento del terreno, contribuyó a la práctica desaparición de la zona central de la estructura de la *cavea*, en donde a simple vista se aprecia el afloramiento de la roca natural.

En 1997 los trabajos fueron mínimos, tan sólo de limpieza de lo ya excavado en fases anteriores, retomándose la excavación al año siguiente tras la retirada de terreras antiguas que tapaban varias zonas del teatro todavía por descubrir. Tras la eliminación del camino que cruzaba la parte central del teatro se excavó la zona occidental de la *scaenae frons* lo que permitió el descubrimiento de dos basas de columnas *in situ* pertenecientes a la decoración de la *valva hospitalis*. También se comenzó la excavación del *itineraris* occidental que se halló en perfecto estado de conservación con la bóveda completa. En sus proximidades, pero ya directamente sobre el nivel de abandono de la *orchestra* se recuperó una mano derecha de mármol a la que le faltaban los dedos, de dimensiones ligeramente superiores a la natural y un torso femenino, perteneciente a emperatriz Livia, como posteriormente veremos, que correspondía a la parte incompleta de la escultura hallada en 1983 en el transcurso de la excavación del *sacellum*. (Cancela y Martín-Bueno 2008: 240 y lám. 6)

La excavación de la zona oeste del *frons scaenae*, permitió atestiguar una zona de retalle de piedra en época moderna, desde donde se trasladarían los sillares extraídos del teatro a Calatayud, una vez trabajados y adaptados a su nuevo módulo. El nivel de lajas, fragmentos de sillares y desechos de talla presentaban una potencia de entre 2 y 2,5 m que cubrían parte de ladera existente tras el *frons scaenae*, así como la zona superior de la zona en donde se ubicaba el *itineraris lateralis*, lugar en el que en la campaña de 1999 se descubrieron potentes caídas de sillares y tambores de columnas procedentes del desmoronamiento del frente escénico hacia el interior del teatro, que cayó sobre el espacio del *proscenium* y la *orchestra*.

15 Principalmente: Martín-Bueno, M., Núñez Marcén, J. y Sáenz Preciado, J.C. (2006): "El teatro de *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza)", en: C. Márquez y A. Ventura (coord.) *Los teatros romanos en Hispania* (Córdoba, 2002), Córdoba, pp. 223-265; Martín-Bueno, M. y Sáenz Preciado, J.C. (2010): "La scaenafrons del teatro de *Bilbilis*. Una propuesta de reconstrucción", en S. Ramallo (ed.): *La scaena frons en la arquitectura teatral romana (Cartagena 2009)*, Murcia, 2010, pp. 243 - 268.

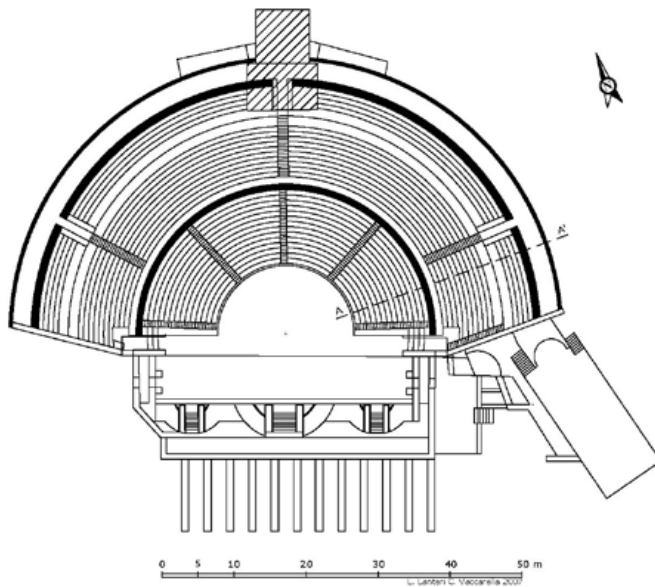
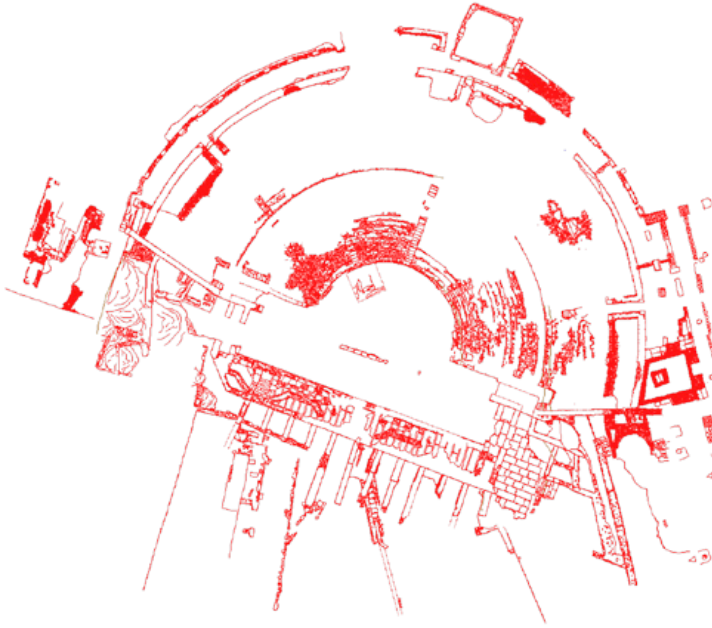


Fig. 19. Planimetría del teatro de Bilbilis una vez finalizados los trabajos de excavación en 2007. (Plano L. Lanteri y C. Vaccarella)

Fig. 20. Restitución del teatro de Bilbilis una vez finalizados los trabajos de excavación en 2007 (Restitución L. Lanteri y C. Vaccarella). La principal novedad respecto a restituciones anteriores (Martín-Bueno, Nuñez y Sáenz 2006: 234-235) es un nuevo planteamiento de la *ima cavea* que queda dividida en cuatro *cunei* por medio de cinco *scalae* y de la *media* que lo está en cuatro, siendo las dos central de mayor tamaño.

Fase IV (campañas de 2005-2009): esta fase iba a suponer el inicio de la recuperación del teatro, como preámbulo a un plan director para su consolidación y puesta en valor, primando el respeto a los preceptos y recomendaciones dispuestos en la *Carta de Verona* (Verona, Italia, 1997) y en la *Declaración de Segesta* (Segesta, Italia, 1995), en las que se establecen y recogen las normativas establecidas por el Consejo de Europa, la UNESCO e ICOMOS, para la restauración y adecuación de los edificios antiguos de espectáculos (fig. 17).

Los trabajos se centraron en lo que se había identificado en campañas pasadas como una posible *crypta* que recorría el teatro tras la *summa cavea*, siendo el resultado una zona porticada completamente abierta con una serie de modificaciones a finales del siglo I que la cerró, pasando en estos momentos a convertirse en una *crypta*. Además se delimitó la calle que circundaba el teatro que conservaba rodadas en su firme.

En esta fase se finalizó la excavación del *postcaenium* delimitándose una serie de estructuras muy expoliadas que pudieron corresponder a pórticos escalonados, similares a los presentes en la zona oriental situados en un nivel inferior. Del mismo modo se delimitó y abrió el *parascenio* occidental en el que se localizaron reformas y estructuras del siglo V vinculadas a una ocupación tardía del teatro en los momentos de abandono y crisis de la ciudad. También se terminó por descubrir la zona occidental de la *cavea*, con un graderío bastante deteriorado, si bien las *scalae* se hallaron en un aceptable estado de conservación alcanzando la *orchestra* que se descubrió en su totalidad de la que habían desaparecido el enlosado, conservándose la improntas que correspondía a grandes losas calizas, similares a las empleadas en la plaza del foro. Se pudo identificar la presencia de la *proedia* con una única grada.

Finalmente se procedió a la excavación del *hiposcaenium* delimitándose en su zona occidental la presencia de cimentaciones de un edificio anterior de época republicana con decoraciones pertenecientes al segundo estilo que fue demolido en el momento de la construcción del teatro. Igualmente se determinaron niveles estratigráficos en algunas zonas de las cimentaciones del lado oeste, que llegaron a los siete metros bajo la cota de superficie, con la presencia de un pequeño conjunto de materiales muebles que deben corresponder a una ofrenda fundacional en el inicio de la construcción. La presencia de estructuras arquitectónicas previas a la edificación del edificio público avala esa fase de ocupación romana de la *Bilbilis* poblada por gentes itálicas, sin duda la *Bilbilis Italica* que reflejan las monedas emitidas en ese momento.

En el *hiposcaenium* se localizaron los soportes de las estructuras del telón, así como un gran número de tambores de columnas y restos de capiteles corintios y basas. Junto a uno de estos soportes se descubrió un cabeza en mármol de emperador Augusto del modelo “*capite velato*” (Martín-Bueno, Sáenz y Godoy 2013) que debió presidir el frente escénico, así como el torso de una princesa julio-claudia sin identificar.

Fase V (presente): En estos momentos los trabajos se han paralizado ante la necesidad de desarrollar un urgente plan de consolidación de las estructuras descubiertas que se están degradando de manera

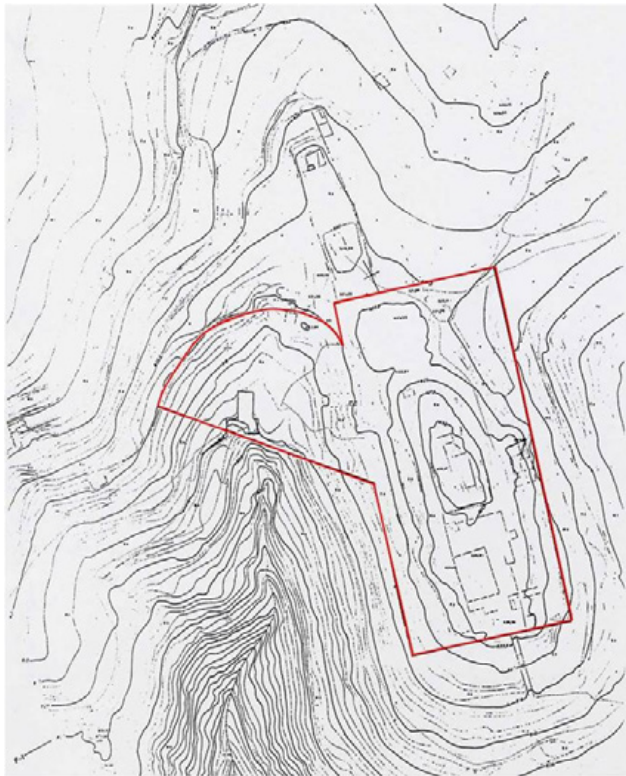


Fig. 21. Estructuras del siglo I a.C. amortizadas en el momento de la construcción del teatro en la zona del *hiposcaenium*.

Fig. 22. Conjunto monumental formado por el teatro y el foro adaptado a la orografía del terreno.

peligrosa. La única parte del teatro que queda por descubrir corresponde a la zona occidental de la *media cavea*, a expensas de un proyecto definitivos. Actualmente se está trabajando en el estudio de su arquitectura, estudios geológicos, recreaciones virtuales y realidad aumentada¹⁶, etc. (fig.18).

La arquitectura del teatro de *Bilbilis*

Para entender el teatro de *Bilbilis* hay que incidir primero en la fisonomía de la ciudad que ya nos fue descrita por Marcial con menciones como “*altam Bilbilim*” o “*pendula quod patriae visere tecta libet.*”, entre otras, junto a diversos comentarios dedicados a las herrerías, a las auríferas aguas del Jalón e incluso a la situación jurídica de la ciudad “*municipes Augusta [...] Bilbilis acri monte creat*”, lo que en cierto modo nos permiten imaginarnos el aspecto que tuvo la ciudad en época imperial (Marcial, *Ep.* I,49; IV,40 y 41; X, 20, 96, 103 y 104; XII, 3, 18 y 21).

El teatro de *Bilbilis* presenta algunas características singulares dentro de la tipología general de teatros en las provincias occidentales del Imperio Romano, siendo la principal su cronología, que lo sitúa entre los más antiguos de *Hispania* (figs 19 y 20). El teatro junto con el foro, forman parte inseparable de un único proyecto arquitectónico con el que el municipio, recién alcanzado ese estatus privilegiado en época de Augusto, quiere hacerse presente en la región que domina y administra.

Hemos de considerar que la ciudad ya tenía desde antiguo una larga tradición de contacto con Roma desde mediados del siglo II a.C. por haber sido testigo y partícipe de las guerras celtibéricas y en las guerras civiles romanas. Este precoz contacto debió facilitar notablemente la gradual adaptación a las costumbres, cultura y elementos materiales del mundo romano, que posibilitó que se viese como algo normal la gran reforma urbana realizada en la primera mitad del s.I d.C., fruto de la cual son el foro y el teatro y que supuso que la ciudad alcanzase su máximo esplendor (Sáenz 2014; Sáenz y Martín-Bueno 2015b).

Cuando se decide articular una nueva fisonomía para el municipio desde la base previa de la *Bilbilis Italica*, se establece que además de completar el recinto amurallado, se monumentalice su puerta principal situada junto al teatro. Igualmente se procede a articular la infraestructura hidráulica que condiciona sin duda el urbanismo de la ciudad al ser casi un centenar de grandes cisternas adaptadas a la orografía de

16 Disponemos de una excelente reconstrucción virtual realizada en primer lugar a cargo de los Drs. Luca Lanteri y Corrado Vacarella y continuada luego por un proyecto entre el Grupo URBS y el Grupo GIGA (Grupo de Informática Gráfica Avanzada) (Profs. M. Martín-Bueno y F. Serón Arbeloa, respectivamente), ambos de la Universidad de Zaragoza, que han dejado ya la visión definitiva del monumento a falta de algunos elementos complementarios y de detalle que actualmente se están perfilando para la publicación completa del monumento y de sus repertorios decorativos, ahora en estudio. Los resultados se visualizar en <https://www.youtube.com/watch?v=h9R7MOnTSJI> y <https://www.youtube.com/watch?v=0K9vOzcXONk>

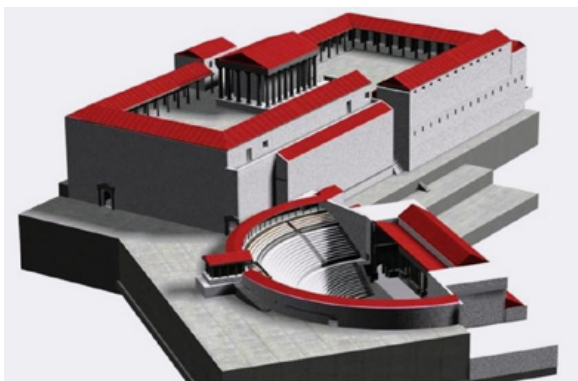


Fig. 23. Vista general del conjunto monumental formado por el foro y el teatro en el que se aprecia su integración en el paisaje.

Fig. 24. Reconstrucción hipotética del conjunto monumental formado por el foro y el teatro.

Fig. 25. Conjunto de pórticos escalonados que actúan de elemento transicional entre el foro y el teatro.

la ciudad (Martín-Bueno 1975) También hay que crear y monumentalizar el centro religioso y cívico de la ciudad, para lo que es imprescindible la erección del foro con todos sus elementos, plaza, pórticos, basílica y curia presidido por el templo. Finalmente erigir un teatro como equipamiento lúdico, especialmente valioso en ese momento como elemento propagandístico, que definía a las nuevas ciudades surgidas de esa política urbanizadora augustea ya diseñada para la propia Roma por su predecesor Cayo Julio César.

La inserción del teatro en el urbanismo de la ciudad

La existencia de conjuntos monumentales públicos de las características que presentan los aparecidos en *Bilbilis* debe de entenderse como una consecuencia de la amplia remodelación urbana que sufrió este municipio en época cesariana y principalmente a partir de Augusto. La realización de esta reforma viene unida, o mejor motivada, por la transformación jurídica de la ciudad con su elevación al rango de *municipium*.

El teatro de *Bilbilis* se traza por lo tanto en el mismo instante en que se amortizan edificios previos, incluso alguno monumental, para erigir el foro y el mismo teatro. Según los resultados de las excavaciones practicadas a lo largo de los años, tanto debajo del *proscenio hiposcaenium* del edificio (fig. 21), así como también debajo del ángulo este del foro, se documentan amortizaciones de construcciones compatibles con la época cesariana e incluso anterior, fechadas por los contextos cerámicos y las pinturas murales.

Otra de las singularidades de este monumento es que se trata de un edificio trazado directamente sobre un terreno difícil y complicado, en una vaguada que sin embargo favoreció la acústica, sin olvidar los costes de su edificación, a cambio de sacrificar algunas facilidades como la circulación de los usuarios, ya que al verse privados de las comunicaciones subterráneas propias de los teatros construidos en terreno llano, se efectuaba en su totalidad de superficie. Sin embargo una circulación epidérmica es más compleja. Retrasa los tiempos de acceso y evacuación, aunque es de suponer que aquello no constituyera dificultad insalvable para los arquitectos romanos y menos en una ciudad provinciana en la que podían ser permitidas ciertas licencias constructivas.

Este tipo de obra tiene ventajas que se deben considerar y resaltar. La totalidad del conjunto teatral se sitúa como se ha dicho en el terreno apropiado lo que, al tratarse de roca muy firme, esquistos paleozoicos, con escasos rellenos sedimentarios, permite afianzar directamente las cimentaciones sobre un terreno sólido, dándole una de las características de la construcción vitruviana, la *firmitas* ya que la *venustas* y la *utilitas* se sobreentendían, lo mismo que en el resto de las obras públicas.

Queda fuera de toda duda la existencia de un proyecto arquitectónico preconcebido que reestructuró la casi totalidad de la vieja ciudad dotándola de un nuevo aspecto, con una finalidad propagandística evidente.



Fig. 26. Detalle del muro de cierre del barranco sobre el que se levantó al el *frons pulpiti* y el *scaenaefrons*.

Figs. 27 y 28. Planta y alzado de la cloaca que drena el teatro y actúa también de colector de este sector de la ciudad.

En este proyecto se estableció como conjunto principal el complejo monumental formado por el foro, teatro y la puerta de la ciudad (fig. 22). El hecho de que este sector urbano quedase magníficamente resaltado en la vista panorámica que ofrece la ciudad desde la vía *Caesaraugusta Emerita* es una consideración que sin duda se tuvo en cuenta.

Estos edificios estarían estrechamente relacionados entre sí y su construcción correría paralela a la política de edificación de termas, ninfeos y fontanas que embellecieron el urbanismo de la ciudad, en el que mucho tuvieron que ver sus notables mediante contribuciones económicas como en el caso de *L. AEMILIVS* evergeta, que solo o con otros, pagó *ex testamento* las obras del foro, o parte de éstas, que serían las realizadas hasta el 27 d.C., fecha de la inauguración del recinto como prueba la inscripción marmórea dedicatoria a Tiberio colocada en un pedestal proximidades de la escalera monumental de acceso al templo (Martín-Bueno 1991: 224-254; Martín-Bueno y Navarro Caballero 1997: 205-239). El perfil de su línea de horizonte con el centro monumental de un blanco inmaculado recortándose sobre el fondo oscuro de la roca natural de la ciudad debía ser un espectáculo digno de verse. Estamos seguros de que influyó en la imagen poética que de su ciudad natal tenía Marco Valerio Marcial, aunque éste partió para Roma cuando el teatro estaba inaugurado pero todavía no finalizado en su totalidad.

El resultado obtenido en la zona monumentalidad era de una enorme teatralidad. Se pretendía integrar el conjunto en el propio paisaje conformado por las alturas de Bámbola y San Paterno, cimas de la ciudad, que ejercían de espectacular telón de fondo sobre el que resaltaba los edificios y sus revestimientos marmóreos, haciéndolos todavía más visibles desde la lejanía. Se obtenía esa sensación de teatralidad tan al gusto de Roma en su nueva concepción del urbanismo augusteo, que nos obliga a recordar ejemplos helenísticos o en la propia Italia republicana como precedentes singulares de nuestra ciudad. El viajero que ascendiese desde el valle del Jalón sin duda quedaría impresionado y sobrecogido por la magnífica mole que se alzaba frente a él presidida por el propio templo y el teatro en su *postcaenium* y pórticos (figs. 23 y 24).

Estamos asistiendo a uno de los más claros ejemplos de la teatralidad de la arquitectura romana, de su sentido del espacio, y de la visión de un arte al servicio del poder, siendo esta teatralidad herencia del helenismo en lo formal, pero creación rigurosamente romana en lo conceptual de su utilización.

La puesta en marcha de este proyecto urbanístico pudo ser realizado únicamente gracias a una costosa preparación del terreno; unas veces mediante aterrazamiento, como sucedió en el sector ocupado por las termas y otras con la confección de cajones o estructuras cerradas, macizadas con materiales varios, para la ampliación de la zona edificable como ocurrió en el foro o retallando finalmente la roca como en el caso del

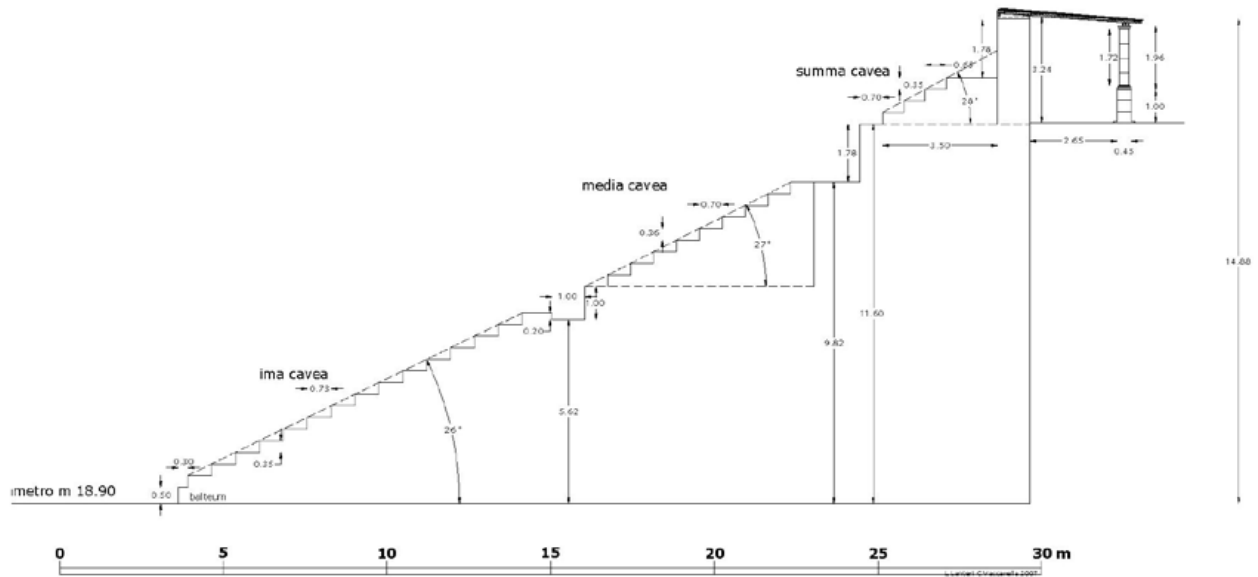


Fig. 29. Plano de una sección de la *cavea* con sus principales medidas (plano: L. Lanteri y C. Vaccarella).

Fig. 30. Detalle del graderío de la *ima cavea* occidental. Se aprecia su mal estado de conservación al haberse expoliado sus revestimientos ya en época antigua.

Fig.31. Reconstrucción de la *cavea* (Grupo GIGA de Ingeniería Informática- Universidad de Zaragoza sobre planos de L. Lanteri y C. Vaccarella).

teatro¹⁷. Esta complejidad del terreno, motivada especialmente por la afloración de la roca viva, será una de las causas principales por la que la zona del foro ha llegado hasta nosotros tan degradada, sin olvidar la actuación de los recuperadores y extractores de piedra que prácticamente desmantelaron los principales conjuntos monumentales de *Bilbilis*, a lo largo de los siglos hasta tiempos muy recientes como la segunda mitad del siglo XIX.

Nos encontramos ante un edificio de infraestructura mixta, en parte excavada o retallada en la roca, con rellenos para homogenizarlo, lo que supuso un aprovechamiento de los recursos naturales y técnicos para simplificar su construcción. No obstante, y pese a la evidente validez descriptiva de esta afirmación, clasificar el teatro de *Bilbilis* como una variante más del tipo de las *caveae* semiconstruidas no responde a la realidad, ya que la presencia de un pórtico periférico como elemento básico que posibilita la circulación y el acceso a la *cavea*, nos posibilita ponerlo en relación con un modelo en el que incluiríamos, por ejemplo, los hispanos de Málaga, Medellín, *Sagunto* o *Cartago Nova*, teatros con los que, además, comparte fechas de construcción muy próximas.

La elección de este punto concreto de la ciudad para ubicar el edificio teatral obligó a plantear circunstancias constructivas poco habituales en este tipo de edificios¹⁸, puesto que el teatro bilbilitano se iba a situar sobre el antiguo cauce de un profundo barranco que separa los promontorios de Bámbola y Santa Bárbara que distaba mucho de ofrecer un lugar idóneo para esta labor y planteaba dificultades importantes en la irregularidad de sus laderas, especialmente, en la zona central¹⁹.

Si bien la construcción se simplifica, como veremos, complica la adaptación de los espacios a las complicadas orografías, lo que explica que su orientación está desviada 37° hacia el oeste con respecto al

17 El ahorro innegable de mano de obra y materias primas en una construcción que apoyaba su graderío directamente en el terreno, obligaba a retallar las gradas y pasillos anulares, ya que solamente era necesaria la erección de los *moeniana*, las *escalae* y cubrir con losas de calizas locales dichas gradas. A cambio eliminaba las costosas bóvedas, rampas y escaleras del resto de los modelos edificados en llano. En cierto modo era un teatro bastante arcaico, como se desprende también de la presencia de frente escénico con tres *valvae* en vez de cinco, lo que aboga por esa mayor antigüedad según estudiaron y publicaron en su momento Núñez y Martín-Bueno (1996).

18 También para su propio funcionamiento esta posición, cerca de la entrada principal a *Bilbilis*, ofrecía ventajas para quienes se acercasen desde el resto de la comarca a los espectáculos que pudieran ofrecerse durante el tiempo que estuvo en uso, al menos durante los siglos I y II d.e. ya que a final de éste último dudamos que en *Bilbilis* hubiera cartelera programada, lo mismo que en muchas otras ciudades de occidente. El tiempo del teatro había pasado y sus edificios se van deteriorando e incluso dedicándose a otras actividades, hasta que finalmente son colonizados por ocupaciones espurias, como pudimos precisar especialmente en la parte alta, espinalmente en la zona de los pórticos, compartimentada para habitaciones.

19 El aprovechamiento de valles o barrancos para asentar grandes edificaciones no es desconocido para la arquitectura romana y de hecho fue un recurso utilizado con alguna frecuencia, como en el caso, por ejemplo anfiteatros, pero no parece la solución más adecuada para desarrollar una planta teatral debido a los problemas de adecuación (Martín-Bueno, Nuñez y Sáenz,, 2006: 231-233). De cualquier manera, el hecho de que la *cavea* de teatros como los de *Cartago Nova*, *Clunia*, *Segobriga*, *Saguntum*, entre otros, se asienten en todo, o en parte, en laderas, hace que no sea un hecho excepcional y si bastante habitual.



Fig. 32. *Porticus in summa cavea*. Se aprecian las basas de las columnas de sustentación del pórtico.

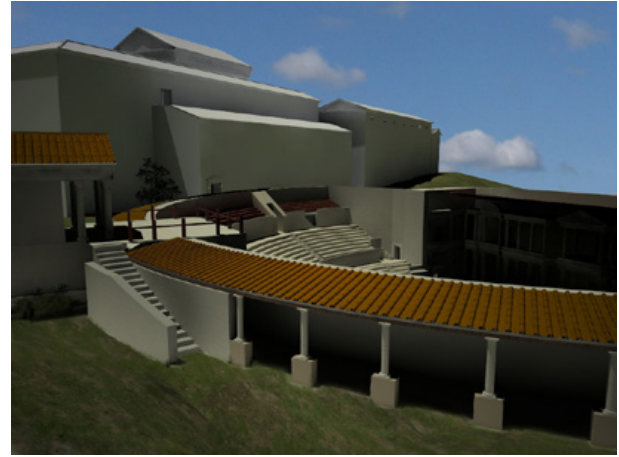


Fig. 33. Reconstrucción del *porticus in summa cavea* y del acceso occidental al *sacellum* (Grupo GIGA de Ingeniería Informática- Universidad de Zaragoza).



Fig. 34. *Podium* del *sacellum*.

riguroso eje de simetría del foro, la solución que pudo haber sido el retalle de las roca quedó descartado por su coste²⁰ (fig. 22). Esa misma articulación entre foro y teatro hizo que el pasillo cubierto exterior a la *porticus in summa gradatione*, fuese común al foro en sus pórticos exteriores de acceso y al propio teatro con la dificultad añadida de ajustar una planta curva a una estructura básicamente rectangular. De cualquier manera la percepción visual del edificio no aprecia esta desviación (fig. 25).

El barranco será cerrado de manera transversal por un gran muro de aparejo irregular a modo de dique de 5,3 m. de anchura y 7 m de altura desde el fondo, asentándolo directamente sobre la roca base, que apenas recibió algún tipo de preparación. Este muro cumplían una doble función: por un lado contener los rellenos vertidos sobre el barranco para obtener la cota necesaria de la *orchestra* (8 m. de rellenos), y por otro servir de apoyo sólido al *frons pulpiti* y la *scaenae frons* respectivamente (fig. 26).

Previamente fue necesario solucionar los drenajes de la zona, ya que la construcción del teatro suponía cortar el barranco, drenaje natural de toda la zona occidental de la ciudad, lo que a la larga hubiera podido producir problemas importantes en un edificio parcialmente sostenido por rellenos artificiales. La solución adoptada consistió en construir una gran cloaca²¹ que, ajustado al fondo del antiguo barranco, permitía drenar la zona y, además de actuar de colector de este sector de la ciudad (Martín-Bueno y Sáenz Preciado 2013: 366-368) (Figs. 27 y 28).

El segundo reto con el que los constructores del teatro bilbilitano se enfrentaron fue el de la adaptación de los laterales del edificio escénico, donde hubo de cortar un buen tramo de la roca natural para dar el espacio suficiente a las *versurae* y *parascaenia* y a la vez, permitir la instalación de unos *itinera* operativos entre las salas laterales del edificio escénico y la *orchestra*.

La ladera oriental, de pendiente más suave y continua, se acondicionó tallando directamente el graderío en las zonas en las que la roca lo permitía y rellenando las zonas deprimidas, rellenos que eran contenidos por los muros concéntricos de las *praecinctiones*, de manera que en este sector del graderío sólo el *tribunal* descansa sobre una construcción totalmente artificial.

20 Esta articulación llevó a soluciones imaginativas y prácticas como el propio acceso y una cisterna que abastecía a la fuente para las *aspersiones* de este lado del teatro en la *media cavea* que queda en el ángulo superior interior de la *summa cavea* y en cuyo interior encontramos un pilar, forrado de *opus caementicium* con revestimiento hidráulico que pertenecía al ángulo del pórtico de comunicación del teatro con el propio foro.

21 Las dimensiones de la cloaca son: 219 cm de altura, y una anchura de 45 cm en la boca, 90 en la parte central y 120 cm en el fondo. Únicamente los 49 cm superiores de fábrica que configura un *specus* han sido realizados mediante dos muros paralelos en *opus incertum* de 75 cm de anchura cada uno de ellos, sobre los que descansa la cubierta consistente en grandes bloques rectangulares a modo de losas irregulares con una media de 98/101 x 67/89 x 30 cm.

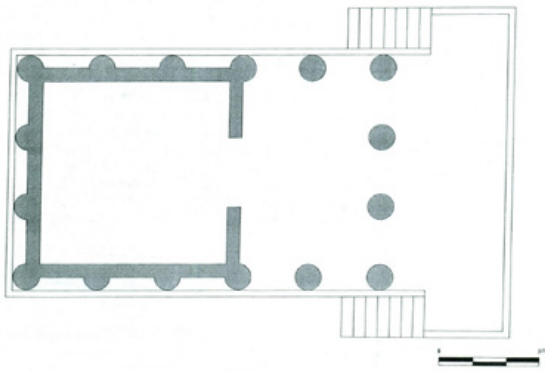


Fig. 35. Capiteles marmóreos recuperados en un calera pertenecientes al *sacellum*.

Fig. 36. Planta del *sacellum* (según Nuñez 1994).

La topografía de la ladera oeste, por el contrario, presentaba mayores dificultades al contar con dos configuraciones distintas: una zona alta de características similares a las de la ladera este y una zona baja caracterizada en este caso por una pendiente casi vertical. Obviamente, la zona alta se acondicionó utilizando los mismos recursos constructivos descritos, pero en la zona baja, para poder desarrollar la *ima cavea*, fue necesario recurrir a un sistema artificial de rellenos compartimentados por muros concéntricos y radiales.

Dentro de este esquema constructivo, plantear la implantación de un *postcaenium* funcional suponía salvar la diferencia de altura entre el fondo del barranco y el nivel de base del área escénica, problema que se solventó con la construcción de una serie de muros en *opus caementicun*, paralelos al discurrir del barranco y acomodados a la pendiente de sus laderas, que sostenían una estructura de madera. Bajo esta plataforma de madera, los espacios entre los muros fueron rellenos a diferentes alturas formando habitaciones cuya función concreta se nos escapa, aunque cabe relacionarlos íntimamente ligados a la actividades y necesidades escénicas.

La cavea y sus accesos

La *cavea* del teatro de *Bilbilis* presenta un diámetro máximo de 78,2 m con una peculiar disposición del graderío que se retrae 21° en ambos laterales, reduciendo sustancialmente el espacio que ocupa el graderío de la *media* y *summa cavea*. Esta peculiaridad del teatro bilbilitano no responde, sin embargo, a una tradición helenística como se ha apuntado en alguna ocasión (Pfanner 1990: 75 y ss.) sino que es una solución lógica a un problema particular derivado de la necesidad de articular la conexión del foro y el teatro. Con dicha reducción del desarrollo en planta del graderío se buscó simplemente evitar en lo posible el contacto entre la fachada curva del teatro y el desarrollo rectilíneo de los pórticos del foro, y simplificar los problemas técnicos que acarrea la conexión de ambos edificios con un acceso monumental.

El graderío en su mayor parte fue tallado directamente en la roca, si bien en la zona central se emplearon rellenos artificial de rellenos pata homogeneizar, Una de sus características es que su pendiente que no es homogénea al aumenta paulatinamente en cada *moenianum*, contraviniendo así la “norma” vitrubiana. La *ima* tiene 26°, la *media* 27° y la *summa* 28° (fig. 29). No obstante, esta forma de articular las pendientes del graderío resulta más frecuente de lo que pudiera parecer documentándose en *Hispania*, por ejemplo, en los teatros de *Segobriga*, *Saguntum*, *Malaca*, *Acinipo*, *Clunia* y *Cartago Nova*, todos ellos edificados en ladera.

Tradicionalmente se ha mantenido, con anterioridad a la finalización de la excavación de la *cavea* en los años 2005-2009 que en el graderío se delimitan claramente tres *moeniana* definidos por dos *praecinctiones* de 1 m de anchura, sectores que a su vez estarían divididos en seis *cunei* por medio de cinco *scalae*, a las que

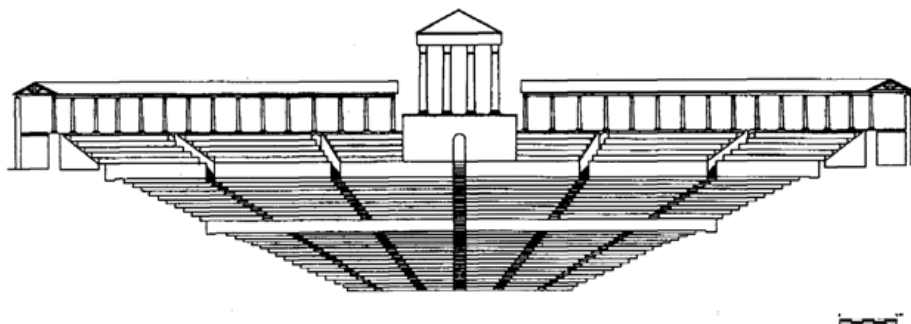


Fig. 37. Reconstrucción de la *cavea* presidida por el *sacellum* (según Nuñez 1994).

Fig. 38. Escultura atribuida a Livia y fragmento de torso atribuido a Augusto o Tiberio localizados al pie del *sacellum*.

cabría añadir las que ascienden por ambos laterales del graderío (Martín-Bueno, Nuñez y Sáenz 2006: 234-235). No obstante, los trabajos más recientes presentan una nueva división de la *ima cavea* dividida en cuatro *cunei* por medio de cinco *scalae* y la *media* en otras cuatro, si bien las dos centrales son mucho más anchas que las laterales ya que únicamente se cuenta con tres *scalae* de acceso desde pórtico-*crypta*, *deambulacro* periférico encargado de distribuir y dirigir al público hacia la *media* e *ima cavea* a través de los vomitoria.

Las gradas se encuentran muy deterioradas debido al intenso saqueo de materiales constructivos sufrido por el edificio. A pesar de ello ha sido posible establecer sus dimensiones medias que se situarían en los 0,75 m. de anchura y los 0,35 m. de altura, estando ausentes sus revestimientos (figs. 30 y 31) Con estas dimensiones, la *ima cavea* dispondría de quince gradas, la *media* con diez y la *summa*, cuyas gradas fueron construidas íntegramente en madera, tan sólo cinco. La *proedia* se dispondría en un único escalón. Estas treinta filas de asientos, utilizando un módulo de asiento de 0,38 m, lo que nos permite establecer un aforo aproximado de 4.600 espectadores²², capacidad muy respetable si lo comparamos con el de otros teatros pertenecientes a ciudades hispanas de mayor tamaño y *status*, por ejemplo, *Emerita* y *Caesaraugusta* con aforos de entre 5.500-6.000 y *Tarraco* con 4.000-4.700. No cabe duda que el planteamiento teatral y su aforo, va más allá de lo funcional para trascender a lo propagandístico.

El elemento esencial en el diseño de la circulación del teatro de *Bilbilis* es un pórtico columnado trasero abierto a la calle que circundaba el teatro y que posteriormente a finales del siglo I o inicios del siglo II fue cerrado (figs.32 y 33). Este pórtico perimétrico cuenta con una anchura de 2,65 m. y en su recorrido pueden diferenciarse diferentes tramos, destacando el primero que se correspondería con la zona de intersección del teatro con los pórticos del foro, desde los que se accedería directamente a través de un gran vano abierto en el muro del pórtico, vano que se encuentra situado frente a uno de los *vomitoria* conservados en el edificio.

El *porticus*, canalizarían la circulación de la mayor parte del aforo del teatro, al dirigir al público hacia la *media* e *ima cavea* a través de los *vomitoria* y sus correspondientes *scalae* función que se completaría con una serie de accesos dispuestos en los laterales de la *scaena*.

Paralelo al lateral sudeste del edificio encontramos un dispositivo de terrazas, comunicadas entre sí por tramos de escaleras, que desciende desde los pórticos del foro hasta el edificio escénico y gracias al que se alcanzan dos accesos secundarios. El primero de ellos, muy mal conservado, se abría en la parte trasera

22 Para el cálculo de la capacidad de este tipo de edificios la historiografía reciente ha manejado módulos de dimensiones muy distintas entre sí y no siempre con base real. El estudio de aforo que realizamos en otros trabajos (Martín-Bueno, Nuñez y Sáenz 2006: 234) lo efectuamos otorgando a cada *spectacula* una anchura equivalente a 0,38 m, dimensión constatada en el graderío del anfiteatro de *Tarraco*, edificio que por su cercanía geográfica nos parece más fiable, y que no difiere sustancialmente de otros módulos comprobados en edificios como el teatro de Pompeya (0,39 m.), el anfiteatro de Nîmes (0,40 m.) o el teatro de Dionisos en Atenas (0,33 m.) (Cortes y Gabriel 1983: 955 y ss.).



Fig. 39. Soportes de las estructuras del telón localizadas en el *hiposcaenium*.

Fig. 40. Reconstrucción del *scaenae frons* (Grupo GIGA de Ingeniería Informática-Universidad de Zaragoza sobre planos de L. Lanteri y C. Vaccarella).

del *tribunal*, justo sobre la *praecintio* que separa *media* y *summa cavea*, mientras que en el segundo caso se penetraba en el teatro a través de la *versura* oriental del edificio escénico, para después alcanzar la *orchestra* por el corredor abovedado del *iter*. Conocemos peor la articulación del lateral suroeste del teatro, zona que todavía se encuentra en fase de excavación, pero en lo documentado hasta el momento parece repetirse un esquema muy similar al descrito.

El sacellum in summa cavea

El *sacellum* que presidía el teatro bilbilitano se ubican en la zona alta del eje de la *cavea*, conservándose únicamente los restos corresponden a su *podium* que cuenta con dos cuerpos perfectamente diferenciados por una pequeña *crypta* que se vincula con el *porticus* perimetral del teatro circunstancia que puede observarse en teatros como el de Cherchel, Timgad, Vienne, Rusicade o Nicopolis.

El cuerpo que se proyecta hacia la *cavea* es el peor conservado ya que en la actualidad sus restos se reducen a dos grandes bloques de *opus caementicium* ligeramente desplazados de su ubicación, habiendo sufrido el saqueo de sus sillares de revestimiento. Este cuerpo delantero dividía en dos la *summa cavea* ya que su fachada se situaría aproximadamente sobre la *praecintio* que la separa de la *media* y en anchura alcanzaría una dimensión muy cercana a los 10 m. superando en 2,5 m. la anchura del cuerpo posterior. Esta diferencia de anchura entre los dos cuerpos del *podium* posibilitaba articular dos accesos laterales escalonados cuya función era la de comunicar el templo con el nivel de circulación del *porticus in summa gradatione*.

Los restos del cuerpo exterior del *podium* presentan una planta ligeramente rectangular de 7,5 m. de anchura y 7,85 m. de longitud que se sobresale hasta cinco metros hacia el exterior de la fachada exterior del teatro que actuaría de telón de fondo de una posible plaza existente en este lugar, si bien este aspecto está todavía por confirmarse (fig. 34).

El estado de conservación de la parte trasera de *podium* es aceptable estando realizado el núcleo interno de *opus caementicium* revestido al exterior con sillares de yeso bandeado. Esta fachada exterior se encontraba decorada mediante cuatro pilastras adosadas, que arrancan de una *kyma* reversa idéntica a la del zócalo del *podium*, separadas por un intercolumnio de 2,1 m. La zona conservada alcanzando los 3,6 m. de altura con respecto al nivel de circulación.

En cuanto al templo que coronaba esta construcción, la información de la que disponemos es sensiblemente más reducida, no obstante, la aparición durante el proceso de excavación de tambores y semicolumnas adosadas, de 0,7 m. de diámetro y 24 estrías, así como la posición de las pilastras que decoran el *podium* y de los diferentes elementos de sustentación inferiores, pueden plantearse algunas

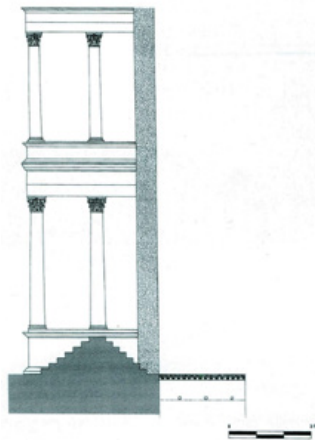


Fig.41. Detalle de las improntas conservadas del emparrillado de madera sobre el que se levantó la scaenae frons.

Fig.42. Alzado del scaenae frons (según Nuñez 1994).

Fig.43. Conjunto de capiteles corintios pertenecientes al piso segundo expuestos en el Museo de Calatayud.

propuestas sobre su morfología. También hay que mencionar la aparición en una calera próxima de unos fragmentos de capital de mármol que por modulación pudieron pertenecer a este templo (García y Sáenz 2015: 229, fig.4). (fig.35).

Teniendo en cuenta todo ello, la planta del templo sería de 11,5 m. de longitud y 7,5 m. de anchura, rodeado por una perístasis de 4 por 6 columnas de ritmo diástilo, en la que el problema de la fragilidad de los arquiteabes mencionado quedaría contrarrestado al tratarse de un edificio pseudoperíptero (fig. 36). En cuanto al orden utilizado en esta construcción no disponemos de datos concretos, sin embargo atendiendo al carácter y entorno arquitectónico del edificio, así como a la decoración arquitectónica presente en otros *sacella* de este tipo, parece bastante razonable proponer la utilización del orden corintio, manteniendo una unidad ornamental en todo el edificio, y como corroborarían, de ser esta su procedencia, los capiteles de mármol anteriormente mencionados.

El *sacellum* de *cavea*, pese a la notoriedad de su prototipo, el Teatro de Pompeyo del Campo de Marte, que podía marcar un criterio de prestigio a seguir, no es un modelo especialmente frecuente, ya que, hasta el momento, conocemos únicamente dieciocho teatros de los que sólo dos de ellos, *Saguntum* y *Bilbilis*, son hispanos, si bien es el teatro bilbilitano el que se por su proyección hacia el exterior de la fachada de la *cavea* el que se acerca más al prototipo pompeyano al articularse como un auténtico templo, tangente al teatro pero con entidad propia, lo que se ajusta mejor al concepto del modelo que, recordemos, utilizaba simbólicamente la *cavea* como escalinata monumental del santuario (Lugli 1983: 193 y ss.)²³ (fig.37).

Finalmente, en cuanto a la identificación de la deidad a la que se le rendía culto, contamos únicamente con una escultura femenina, de tamaño natural y ejecutada en mármol lunense que se ha identificado como Livia, cuya divinización fue especialmente marcada, y también atípica, en *Hispania* (Etienne 1958: 428 y ss.) donde no faltan testimonios en los que se le identifica con funciones sagradas concretas muy sugerentes. (Martín-Bueno, Núñez y Sáenz 2006: 238, fig. 20)²⁴. Tampoco podemos obviar la aparición también al pie del *sacellum* de un gran togado, en bastante mal estado de conservación ya que apareció quemada, que parece corresponder a Augusto o Tiberio, lo que nos permite pensar en un culto dinástico (Cancela y Martín-Bueno 2008: 240, lám. 6) como se ha corroborado con el culto a Augusto en el *sacellum*

23 En los teatros de Cherchel, Vienne, Sepino, Rusicade, Calama y probablemente Timgad, Dougga y *Carsulae*, la *cella* del *sacellum* se proyecta también hacia el exterior de la *cavea*, pero sólo en los casos de Cherchel, Sepino y, tal vez, Timgad y *Carsulae* puede hablarse de una auténtica proyección de la *cella* hacia el exterior del edificio. Desgraciadamente, la mala conservación, en unos casos, y la falta de estudios recientes, en otros, impiden en cualquier caso precisar más sobre su morfología original.

24 Es el caso, por ejemplo, de la cercana ciudad de *Turiaso* en cuyas acuñaciones Livia comparece asumiendo un papel próximo al de *Tyche* o Fortuna ciudadana que nos recuerda a lo observado en el culto del teatro leptitano. Sobre la identificación de esta escultura, así como su vinculación con personificación de Ceres se encuentra ampliamente desarrollada en: Martín-Bueno, Núñez y Sáenz 2006: 238.



Fig. 44. Reconstrucción del *parascaenia* oriental y accesos a la *versura*.

Fig. 45. *Versura* oriental.

Fig. 46. Detalle del *postcaenium* durante el proceso de excavación.

del Teatro de Volterra y, muy probablemente, en el del teatro de Vienne donde Formigue (1950: 9 y ss.) planteó, hace ya tiempo, la existencia de un culto apolíneo ligado inseparablemente a un programa de exaltación augustea. Se trataría por lo tanto, como bien señaló Gros (1990a: 381 y ss.) de una de las maneras más explícitas y evidencia el importante papel jugado por este tipo de edificios en la difusión y desarrollo del mismo (fig. 38).

La scaena: proscaenium y el hiposcaenium

Debido al fuerte saqueo de materiales constructivos de la zona escénica que se produjo desde el medievo, únicamente se han conservado tres grandes sillares de yeso bandeado del frente del *pulpitum*²⁵. La altura del *frons pulpiti* alcanzaría los 1,2 m. valor medio dentro de las alturas conocidas en los teatros de *Hispania* e idéntico al que presentan los teatros de *Acinipo* y *Olisipo*, alternándose exedras curvas y rectangulares, solución generalizada, por o tra parte, en todos los edificios hispanos que conservan restos de este elemento²⁶.

Los elementos y estructuras propios del *hiposcaenium* fueron totalmente expoliados por lo que sólo podemos comentar que a través de él, y gracias a una pequeña atarjea que atraviesa el grueso muro de asiento de la *scaenae frons*, discurría un sistema de drenaje superficial de la *orchestra* de los que se han encontrado parte de su trazo fosilizado en el mortero de preparación del enlosado de grandes placas de caliza que cubrían ésta. Una vez superada la base constructiva del frente escénico estos drenajes vertían en un pequeño canal hecho de *tegulae* que vertía más allá del *postcaenium*, si bien desconocemos la continuación de su trazado perdido por la erosión y abarrancamiento del terreno.

La excavación del *hiposcaenium* puso al descubierto en su zona occidental la cimentación de un edificio anterior de época republicana de funcionalidad indeterminada que fue demolido en el momento de la construcción del teatro (fig. 21). También se localizó los soportes de las estructuras del telón (fig. 39), así como un gran número de tambores de columnas y restos de capiteles corintios y basas. En el fondo, justo encima del pavimento que había desaparecido conservándose únicamente la preparación de la roca, se

25 Los trabajos arqueológicos han podido delimitar parte del trazado del *pulpitum* a través de las improntas dejadas en el mortero conservado que corresponden a un planteamiento de exedras curvas y rectangulares, corroborado por estudio de las molduras marmóreas aparecidas, actualmente en estudio.

26 El *pulpitum* se ceñiría únicamente al tramo central, coincidiendo con el diámetro de la *orchestra*. Los tramos rectos laterales que se prolongan hasta la zona abovedada de los *itinera* fueron pintados, circunstancia que se documenta también en teatros como los de *Baelo* e *Italica*, mediante paneles rojos y verdes alternos sobre los que se dispone una serie de líneas blancas y negras rematadas por una banda roja, color que, significativamente, tiñe algunas de las cornisas marmóreas mencionadas con anterioridad (Guiral y Martín-Bueno, 1996, 73, nº 109-119, figs. 27-28).

halló un cabeza en mármol de emperador Augusto del modelo “*capite velato*” (Martín-Bueno, Sáenz y Godoy 2013: 181-187), escondido en uno de los pozos del telarium del proscenium, seguramente por unas manos piadosas para evitar que terminase en un horno de cal, y en distinta cota, un torso de una princesa julio-claudia sin identificar.

La scaeanae frons

El *frons scaeanae* del teatro de *Bilbilis* presenta una planta mixtilínea, que combina tramos rectos con exedras ligeramente infrasemicirculares en cuyo fondo se abren las tres *valvae* remarcadas por adelantos columnados. Como es habitual, la exedra central y todos los elementos que componen la *valva regia* son de mayor tamaño que las laterales, siendo esta articulación relativamente frecuente dentro de la arquitectura teatral romana como se aprecia en los teatros de Corinto, *Leptis Magna*, *Sabratha* o *Brescia*, entre otros muchos.

Este diseño era propio de los teatros itálicos del siglo II d.C. siendo imitado después en el resto de las provincias (Courtois 1989: 296 ss.), si bien esta propuesta no encaja en los teatros hispanos, al estar presente ya en periodo augusteo, (Martín-Bueno y Núñez 1976: 127 ss.) como se aprecia en el del teatro de *Cartago Nova* que debió ser inaugurado entre los años 5 y 1 a.C (Ramallo 1992, 49 ss; 1996: 221 ss.) y julio-claudio como en *Saguntum* (Hernández *et alii* 1992, 42 ss). Por ello, ante las evidencias peninsulares no ha quedado más remedio que replantearse es hipótesis y reconocer la peculiaridad del caso hispano (Courtois 1998: 102).

El alzado de la *scaeanae frons* bilbilitana arranca de un *podium* de 1,63 m de altura alto perfectamente conservado en la zona occidental de la *scaena*. Construido en *opus vittatum* de caliza blanca²⁷ se reforzó mediante *opus quadratum* en adaraja coincidiendo con los puntos de apoyo de las columnas. Esta última circunstancia, unida al gran número de fragmentos de fustes y capiteles recuperados, así como gracias a las basas localizadas *in situ* en la zona occidental, han permitido plantearse una reconstrucción hipotética del alzado de la fachada escénica (Martín-Bueno y Sáenz 2010) (fig. 40).

El *podium* se levantó sobre un amplio entramado de vigas de madera, del que se han conservado sus improntas a modo de canalillos, así como restos bastante perdidos de la estructura lignea, que a modo

27 La procedencia de estos materiales calizos parece encontrarse en la cercana plana de Anchis, distante poco más de un kilómetro de *Bilbilis*, en donde se han conservado los restos de varios frentes de cantera. Su presencia en *Bilbilis* no se limita únicamente a los elementos estructurales del teatro (sillares, capiteles y fustes de columna), también se encuentran en las losas de la plaza del foro, así como en su rampa de acceso, siendo también habitual en algunos aparejos de las termas. Si bien estos elementos se corresponde con la facies de la cantera descubierta en el paraje de Anchis, en las proximidades de *Bilbilis* existen otras zonas con las mismas características, aunque sólo la Sierra de Los Arcos presenta microfacies semejantes (Aguilera, Cisneros y Gisbert 1995: 165-179).

de parrilla recorre toda la extensión del gran muro de contención del terreno al que nos referimos con anterioridad. Este entramado actuaría de elemento flexibilizador de la pesada *scaenae frons*, ya que sobre él se colocarían directamente los sillares que conformarían el frente escénico, las *valvae*, etc. (fig. 41)

La fachada, de 13,5 m de altura sin contar con los elementos de cubierta, se estructuró en dos pisos articulado con 22 columnas cada uno de ellos (fig. 42). El orden inferior presenta fustes estriados y capiteles corintizantes de motivo liriforme, mientras que en el superior los fustes son lisos y los capiteles iguales a los del piso inferior, pero de menor módulo (fig. 43). Estos capiteles, a pesar del aparente arcaísmo que presenta el tratamiento de las hojas de acanto con las trepanaciones y perforaciones triangulares perduran en Hispania hasta finales de la dinastía julio-claudia (Hernandez y Nuñez 1997: 289 ss.).

Finalmente, las *valvae* se abrían también sobre el podio, de manera que los actores descendían a la *contabulatio* por medio de escaleras flanqueadas por los edículos columnados que antes mencionábamos.

Los parascaenia, las versurae y los itinera

En los laterales del *proscænium* se abren dos amplias puertas, estando mejor conservada la oriental, que lo comunican directamente con los *parascaenia* que, en este caso, se reducen a dos estrechos pasillos de apenas 1,5 m de anchura por 6 m de longitud. Su función, habida cuenta de sus dimensiones, debió ser únicamente la de contener la caja de escalera de acceso a la zona alta de la *scaena* además de servir de paso entre las *versurae* y la *contabulatio* (fig. 44)

La *versura* oriental se configura como un gran espacio rectangular de 10,9 m. de longitud por 6 m. de anchura pavimentado con gruesas losas de caliza blanca procedente de las canteras de Anchís y similares a las que debieron cubrir la *orchestra* (fig. 45). A este espacio se accedía a través de un sistema de terrazas y escaleras diseñadas para ascender y unir el teatro con los pórticos del foro. Desde esta *versura* también se podía alcanzarse el *proscænium* o bien acceder a la *orchestra* por medio de los *itinera* que se abren a las *versurae* y a la *orchestra* mediante vanos arcados realizados en *opus quadratum* que dan paso a un corredor, de 1,8 m. de anchura por 6 m de longitud, cubierto por una bóveda rebajada de argamasa y dispuesta en esviaje hacia la *orchestra*. Esta bóveda presenta la peculiaridad de estar compuesta por grandes lajas dispuestas de forma radial, rasgo de aparente arcaísmo pero que se documenta en edificios de espectáculos hasta el final de la dinastía julio-claudia (Golvin 1988: 144 ss).

La *versura* occidental presenta similares características abriéndose a un *itiner* idéntico al oriental si exceptuamos las necesarias adaptaciones al teatro que hace que se retranque la esquina por los afloramientos



Fig. 47. Vista general occidental del teatro.

Fig. 48. Vista general oriental del teatro.

Fig. 49. Retrato *capite velato* del emperador augusto recuperado en el *hiposcaenium* que debió la hornacina central del *scaena frons*.

rocosos²⁸, que en a lo largo del siglo V fue tapiado, desconocemos su causa y su posterior funcionalidad, según se desprende de los materiales cerámicos aparecidos.

El postcaenium

La peculiar situación topográfica del teatro obligaba a disponer el *postcaenium* sobre el barranco que en su punto central alcanza los 7 m de profundidad. Para su construcción se levantaron trece de muros paralelos que son perpendiculares al muro de fundación del edificio escénico, variando la distancia entre ellos de 1,8 a 2,1 m. En estos muros, que alcanzaban la cota de base de la *scaenae frons*, se observan dos fases constructivas, según se desprende de las diferentes técnicas empleadas en su construcción: en una primera fase los muros son de *opus caementicium* y miden 3 m, mientras que en la segunda se prolongó la longitud del *postcaenium* hasta los 12 m mediante bloques irregulares de buen tamaño dispuestos a hueso (fig. 46)

Los muros de la primera fase servían de soporte a una estructura de madera que constituía el suelo del *postcaenium* y facilitaba acceder a las puertas sitiadas en las *valvae* y desarrollar las acciones teatrales y dar acceso a la escena. La segunda fase posibilitaba la creación de una zona de almacenes y zonas de servicio. El estado de conservación de los muros impide precisar si la altura de esta ampliación alcanzó la del pasillo, o si lo que nos encontramos es un *postcaenium* escalonado.

La secuencia cronológica del teatro

Las excavaciones efectuadas en el *hiposcaenium* han documentado la presencia de estructuras previas que vinculamos a la etapa republicana de la ciudad. Se trata de una serie de estancias de difícil identificación decorada con pinturas pertenecientes al *II estilo pompeyano*. Si bien no se documentaron niveles de abandono, si se hallaron en el relleno de estos espacios contextos cerámicos fechados en el siglo II y I a.C. Igualmente, por lo que respecta a los rellenos del *postcaenium*, los materiales recuperados en estas unidades ofrecen un panorama muy similar, pero se documentan ya algunos fragmentos informes de *TSI*. Sin duda

28 En el desarrollo de estos mismos trabajos se localizó un gran sillar de alabastro que debió formar parte de un relieve figurado de tipo polifásico que formaría parte de la decoración en friso (Martín-Bueno, Núñez y Sáenz 2006: 241, fig. 32). Si bien este sillar decorado se localizó en las proximidades de la *tribunalia*, todo parece indicar que se encuentra desplazado de su lugar original ya que la excavación de la zona no ha proporcionado otros sillares de caliza, no descartando que hubiese sido trasladado para ser retallado en vista de su reutilización en la cercana Calatayud, más cuando en esta misma zona se delimitaron grandes bolsas de lascas y desechos de talla, así como caleras. No obstante, tampoco descartamos que hubiese que ponerlo en relación con la decoración de la *versura* occidental y su *itiner* de acceso, o incluso de la misma *tribunalia*.

se trata de rellenos formados durante las labores de preparación necesarias para el desarrollo del centro monumental de la ciudad y, por ello, de deposición secundaria, por lo que parece prudente sugerir una cronología augustea o tiberiana temprana para este momento inicial de la construcción del edificio.

Las segunda fase está datada por los materiales aportados por las unidades correspondientes a la preparación de los pavimentos de la *crypta* y del *porticus in summa gradatione*, así como por la decoración pictórica de este último, presentando una cronología entre los años 35 y 45 d.C. (Guiral y Martín-Bueno 1996: 73) que es similar a la datación de los capiteles corintios de la *scaenae frons*.

La tercera fase corresponde a la prolongación de la anchura del *postcaenium*, cuya remodelación hubo de desarrollarse a finales del siglo I o inicios siglo II en un momento en el que el edificio se encontraba en plena actividad en el que se documenta también cierta actividad constructiva en foro.

A finales del siglo II o inicios del siglo III el teatro comenzó a ser despojado de sus mármoles, comenzando a ser saqueado en sus materiales constructivos. Es significativa la aparición sobre la segunda grada de la *ima cavea* de un sextercio de Antonino Pío fechado entre los años 145-161. El hecho de que la moneda se hallase directamente sobre el mortero de preparación parece indicar que ya en el tercer cuarto del siglo II el teatro, o por lo menos la *cavea*, carecía o estaba siendo ya despojado de sus revestimientos marmóreos.

Nos encontramos con una ausencia total de elementos materiales que podamos situar en el siglo III, siendo los únicos fragmentos cerámicos aparecidos de época posterior unos pocos fragmentos de *sigillata* tardía, cuencos H. 37 T. del segundo estilo aparecidos entre los restos del desplome del frente escénico, así como en la *versura* occidental, junto con otros recuperados en niveles superficiales y revueltos fruto de la erosión del terreno y de las remociones efectuados por los agricultores al abancar el terreno en época moderna.

Posteriormente, los pasillos y estancias anexas pasaron a compartimentarse y convertirse en viviendas durante el medievo, debiendo ponerse en relación con estructuras similares localizadas en el foro, correspondiendo a un pequeño asentamiento medieval que durante los siglos XII y XIII se situó en esta zona de la ya en ruinas y abandonada ciudad.

Conclusiones

El teatro ejercía de tarjeta de bienvenida para asombro de visitantes y orgullo de los bilbilitanos (figs. 47 y 48). Erigido al pie del conjunto del foro, que siempre destacaba sobre el resto de las edificaciones de la ciudad, buscaba impresionar por su monumentalidad. Por el contrario, desde la parte superior de la

ciudad apenas destacaba al encontrarse en un plano inferior, dejando el debido protagonismo al templo del foro, y al foro mismo, como estaba previsto.

La ubicación en altura de la ciudad favoreció una arquitectura dominadora del paisaje y perfecto escenario para realzar la monumentalidad de sus edificios públicos que no hay que olvidar que en el caso del foro y el teatro se diseñaron como un *unicum*, unidos mediante pórticos, escaleras y pasillos comunes que tuvieron que adaptarse a la complicada orografía del lugar.

Estos conjuntos debieron ser financiados por la elite municipal, pero la que ha día de hoy únicamente conocemos al ya mencionado *Aemilius*. No obstante, son el reflejo de la pujanza económica de la clase dirigente local que traían al municipio los costosas mármoles con fines claramente propagandísticos, reforzando su nivel social y su adhesión al Estado al adoptar, tanto la arquitectura oficial como el material que la caracterizaba, introduciéndolos también en la esfera privada para remarcar su *status* (Cisneros y Martín-Bueno 2006: 485-510).

Lógicamente, vinculado a este programa ideológico, encontramos el teatro, dotándosele desde su proyecto original de un *sacellum* dedicado al culto imperial, revistiéndose todo el conjunto de los mármoles más lujosos y prestigiosos del momento. Si bien en el transcurso de su excavación son pocos los fragmentos marmóreos recuperados, ante el sistemático expolio realizado de sus elementos constructivos y ornamentales desde el siglo III y acentuado en el medievo. A pesar de todo contamos con los suficientes elementos (placas y molduras) para poder hacernos una idea bastante aproximada de cómo fue su marmorización y especialmente la de la *scaenae frons* (Martín-Bueno y Sáenz 2010: 257-263, figs. 23, 28y 29) que no desmereció la de otros teatros hispanos.

La elección del lugar para el teatro, con una orografía complicada al ser edificado en una gran vaguada, supuso unas costosas obras de adaptación, pero compensadas por la innecesidad de construir en altura la *cavea*. Estaba primado más la imagen que la racionalidad, en pocas palabras, el espectáculo de una arquitectura en el que el tamaño (4600 espectadores, muy por encima de las necesidades de la ciudad) era un factor clave y su marmorización básica para remarca sus afectó. De esta manera se impulsaba la imagen del poder de Roma y el modelo a imitar, de ahí que en conjuntos dedicados al culto imperial, siendo el conjunto Foro-Teatro bilbilitano un claro ejemplo de ello, se utilizasen esencialmente los *marmora Numidicum, Luculleum, Phrygium Chium* y *Carystium* que formaron los soportes privilegiados del mensaje ideológico de Augusto (Rodà 2004: 415), a lo que hay añadir otros también documentados como los *Lunense* con el que se desarrolló la mayor parte, o parte importante, de los programas escultóricos oficiales, apreciándose la misma tónica que las del resto de ciudades de su entorno situadas en el valle medio del Ebro. Estos materiales aparecen empleados en la escenografía teatral desde época medio-augustea, a excepción del frigio que lo es desde la julio-claudia, dando lugar a una combinación característica.

Paralelo a estas importaciones se ponen en explotación las canteras locales de yeso alabastrino blanco y de caliza (Anchís y en la Sierra de Armantes) (Aguilera, Cisneros y Gisbert 1995) de donde procedería la ingente cantidad de piedra necesaria para los grandes edificios públicos con los que estaba dotándose *Bilbilis*.

Dentro de esta búsqueda de la creación de una “ciudad escaparate”, el teatro, y especialmente su *scaenae frons* destacó por su color básicamente blanco o claro, algo debidamente intencionado, por la elección de los estucados sobre los elementos arquitectónicos de caliza, así como al empleo del alabastro local, lo que atraería la atención del espectador, tanto en el interior como en el exterior del edificio que desde la distancia debió ser muy llamativo. Esta escena contrastaba con una *orchestra* pavimentada en caliza de Anchís y con un *frons pulpiti* en el que se combinarían placas de revestimiento con pinturas y molduras de *marmor Lunense* blanco en el programa original y repintados en rojo durante la reforma de finales del siglo I - inicios del siglo II.

La decoración del teatro se completaría con yesos alabastrinos blancos locales y calizas de Anchís revestidas de estuco en las columnas y cornisas de la escena y del *sacellum* y varios conjuntos pictóricos del III Estilo en la *orchestra* y el *sacellum* coetáneos a la construcción del teatro, a principios del siglo I d.e. y otras decoraciones constatadas en los pórticos superiores en los años 35-45 d.C. (Guiral y Martín-Bueno 1996: 67-91 y 450-453).

Como vemos, el teatro bilbilitano presenta una política constructiva similar a la del foro, especialmente en la marmorización, pero con ligeros desfases, ya que siempre primó el edificio cívico al ser básico para el desarrollo de la ciudad. El teatro como centro de ocio no podemos olvidar que también tiene su función cívica y religiosas con ceremonias indudablemente vinculadas con el *sacellum* dedicado culto imperial que presidía todo el conjunto, y como se desprende de sus programas escultóricos, de entre los que hay que destacar una estatua de Augusto “*capite velato*” que bien pudo estar es este templo o en la hornacina central en su *scaenae frons* (fig. 49).

Presente y futuro

El singular monumento no ha recibido nunca la atención debida por parte de las administraciones públicas responsables de su puesta en valor y conservación. Muy al contrario, parece como si el edificio más monumental con que contó el viejo municipio romano, fuera la cenicienta del lugar. Siempre se ha hablado mucho de él, en todo momento se ha reclamado y se ha pregonado la necesidad de su puesta en valor, incluso para darle un uso, seguramente desmedido para las posibilidades que ofrece, ya que no olvidemos que está muy degradado y los materiales con que se forró el graderío son de calizas y yesos muy deteriorados, lo mismo que los muros que quedan en pie. Incluso se incluyó ya hace años en el circuito de

la Red de Teatros Grecolatinos, pero la imposibilidad de utilizarlo con ese fin hizo que las representaciones se tuvieran que trasladar a un teatro moderno en Calatayud.

Resulta paradójico que en ningún momento se haya considerado seriamente la posibilidad de su consolidación, a toda luz imprescindible y una restauración parcial, con el montaje de un graderío limitado para poder disponer del mismo a los efectos de explotación cultural, turística y educativa. Los ejemplos hispanos y de fuera de la Península ofrecen muchas muestras en las que mirar para reflexionar. La singularidad del de Cartagena, con el que el bilbilitano comparte algunas características estructurales como el de la ausencia de pasillos interiores de circulación, sería un buen punto de referencia.

La decisión de reconstruir en alzado en un lateral de una sección en altura del *scaenae frons* fue una decisión acertada que podría repetirse en *Bilbilis* ya que contamos con todas y cada una de las piezas del rompecabezas necesarias para dicha anastilosis muy plausible y exacta. Hoy sin embargo debemos contentarnos con contemplar algunos de esos elementos arquitectónicos en el Museo de Calatayud, mientras que los que permanecen sobre el terreno se deterioran inexorablemente por la calidad de la piedra caliza sin ningún tratamiento de conservación.

A comienzo de siglo se encargó por el Gobierno de Aragón un Plan Director que se redactó y aprobó en el que figuraba lógicamente la recuperación del teatro para fines culturales, educativos y turísticos. El plan para diez años no se cumplió ni en su décima parte y por desgracia solamente en lo referente a la actuación científica, a la excavación y estudio, pero nada en la conservación y/o restauración.

En esa década se encargó por la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón un proyecto de adecuación para la visita con intervenciones en señalización, vegetación, senderos, “iluminación nocturna con paneles solares” y un centro de visitantes. El proyecto por un importe de 2.000.000,00 € iba con cargo al 1% Cultural con financiación estatal y autonómica a partes iguales. Inexplicablemente en el último momento previo a la adjudicación se anuló y los fondos se volatilizaron derivados al parecer a otros fines. Nunca se ha vuelto a saber de él, pero si que podemos afirmar que para la redacción solamente se contó con el equipo científico del yacimiento en el último momento ya que de lo contrario habríamos propuesto otra orientación mas acorde con las necesidades ya que la prioridad es la consolidación y restauración y no los “gastos suntuarios y de poca rentabilidad” como algunos de los propuestos.

Ahora, a comienzo del 2016, superada al parecer la parte más angustiosa de la crisis económica, debería ponerse en marcha un plan de recuperación del tiempo perdido y de los monumentos deteriorados, hasta extremos de ruina total como la ciudad romana de *Bilbilis* y en ella especialmente su teatro. Sin embargo, mucho nos tememos que si lo más duro de la crisis económica ha podido quedar atrás, no sucede lo mismo con la crisis endémica de ideas que parece cebarse de manera cruel con este lugar especialmente mimado

por la ciencia. pero no así por los gestores patrimoniales responsables de su mantenimiento. Podemos considerar que es falta de sensibilidad, pero también es cierto que la sociedad civil está muy insensibilizada ante los desafueros que por acción u omisión sufre el patrimonio y en especial el patrimonio arqueológico que, a la intemperie sufre mas que el resto.

Bilbilis en la actualidad es un lugar muy conocido desde el punto de vista científico pero absolutamente impropio para ser visitado, tal y como en la actualidad exigen las mas elementales normas de seguridad y de utilidad cultural para su aprovechamiento educativo y turístico. Ello va en detrimento de la economía y promoción de la Comarca de Calatayud y de Aragón que se ven privados de uno de sus recursos culturales más importantes.

Nos gustaría describir un panorama menos sombrío en el que se viera luz al final del túnel, pero no es posible. Estamos en vía muerta.

Bibliografía

AGUILERA ARAGÓN, I., CISNEROS CUNCHILLOS, M. y GISBERT AGUILAR, J. (1995): “Anchis (Calatayud, Zaragoza): una cantera de Bilbilis”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 22, Madrid, pp. 165-179.

CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M^a.L. y MARTIN-BUENO, M. (2008): “Los julio-claudios en Bilbilis”, *Escultura Romana en Hispania V* (J.M. Noguera y E. Conde edits), Murcia, pp. 235-245.

CISNEROS CUNCHILLOS, M. (1989): “Algunos materiales pétreos utilizados en BÍbilis (Calatayud, Zaragoza)”, *II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, pp. 61-63.

-(2002): “El mármol y la propaganda ideológica: el modelo del foro de Augusto”, en F. Marco, F. Pina y J. Remesal (eds.), *Religión y propaganda política en el mundo romano*, Barcelona, pp. 83-104.

CISNEROS CUNCHILLOS, M. y MARTÍN-BUENO, M. (1994): “El empleo del mármol en el *Municipium Augusta Bilbilis*. Aspectos cuantitativos y decorativos”, *XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Tarragona, pp.107-108.

-(2006): El programa decorativo marmóreo del *Municipium Augusta Bilbilis*”, El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar León (Vaquerizo, D. y Murillo, J.F. eds) Córdoba, vol.I, pp. 485-510.

CORTÉS, R. y GABRIEL, R. (1983): “Sobre el aforo del anfiteatro, teatro y circo de Taragona”, *XVI Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 1983, pp. 955 y ss.

COS, M. y EYARALAR, F. (1845): *Glorias de Calatayud y su antiguo partido*, Zaragoza.

COURTOIS, C. (1989): *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicilie. Étude chronologique et typologique*, Providence, Louvain-la Neuve, pp. 296 ss.

-(1998) : “Le bâtiment de scène des théâtres romains du Sud de la Gaule, des Provinces d’Espagne et d’Afrique du Nor. Étude comparée”, *Latomus*, p.102.

DOLÇ, M. (1954): “Semblanza arqueológica de Bilbilis”, *Archivo Español de Arqueología* 27, pp.179-211.

ESCUELA, J. (1661): *Elogium Bilbilitanorum*, 1661.

ESCUADERO ESCUADERO, F.de A. y GALVE IZQUIERDO, M.^a P. (2003): “El teatro de Caesaraugusta. Espacios y formas”, en *El teatro romano. La puesta en escena*, Zaragoza, pp. 75-86.

ETIENNE, R. (1958): “Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique” *BEFAR*, 191, Roma, 1958, pp. 428 y ss.

FORMIGUE, J. (1950): *Le théâtre romain de Vienne*, Vienne, pp. 9 ss.

GALIAY SARAÑANA, J. (1946): *La romanización en Aragón*, Zaragoza.

GARCÍA VILLALBA, C. y SÁENZ PRECIADO, J.C. (2015): “Municipium Augusta Bilbilis ¿paradigma de la crisis de la ciudad julioclaudia?, en : Samallo, S.; Brassous, L. Quevedo, A.: *¿Crisis urbana a finales del altoimperio?. La evolución de los espacios cívicos en el occidente romano (Cartagena 2012)*”, Madrid, pp. 221-236.

GOLVIN, J.C. (1988): *L’Amphithéâtre romain*, París, pp. 144 ss.

GROS, P. (1985) : “Le role de la scaenographia dans les projets architecturaux du début de l’empire romaine”, *Actes du Colloque d’Strasbourg*, Estrasburgo, pp. 231 ss.

-(1990a): “Théâtre et Culte Impérial”, *Stadtbil und Ideologie*, Munich, pp. 381 ss.

-(1990b): “Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique”, en W.Trillmich y P.Zanker (eds.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, Munich, pp. 381-390.

-(1996): *L’architecture romaine du début du III^e siècle av.J.-C. à la fin du Haut Empire. 1. Les monuments publics*, París.

GUIRAL PELEGRÍN, C. y MARTÍN-BUENO, M. (1996): *Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*, Zaragoza..

HERNÁNDEZ, E., LÓPEZ, M., PASCUAL, I. y ARANEGUI, C. (1992): “El teatro romano de Sagunto”, *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de arquitectura romana* 2, Murcia, pp. 25-42.

HERNÁNDEZ VERA, J. A. y NÚÑEZ MARCÉN, J. (1997): “Un nuevo capitel corintio procedente de Caesaraugusta”, *Zephyrus* 50, pp. 289 ss.

JIMÉNEZ SALVADOR, J.L. (1993): “Teatro y desarrollo monumental urbano en Hispania”, *Cuadernos de Arquitectura Romana* 2, pp. 225-238.

LABAÑA, B., 1611: *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza.

LA FUENTE, V. de (1880-1883): *Historia de la siempre augusta y fidelísima ciudad de Calatayud*, Zaragoza.

LONGINOS NAVAS, S.J. (1922): “Mis excursiones del verano de 1922”, *Ibérica*, año IX, t.2, vol.XVIII, n.º 455, 346-348.

LÓPEZ LANDA, J. M.^a (1947): *Historia sucinta de Calatayud. I Edad Antigua*, Zaragoza,

LÓPEZ SAMPEDRO, G. (1968): “Para la carta arqueológica del término municipal de Calatayud”, *Caesaraugusta* 31-32, Zaragoza, pp.156 ss.

LUGLI, G. (1942): “L’origine dei teatri stabili in Roma antica secondo i recenti studi”, *Dioniso*,XX, pp. 22 ss.

MARTÍN-BUENO, M. (1975): "El abastecimiento y distribución de aguas al Municipium Augusta Bilbilis", *Hispania Antiqua V*, Valladolid, pp. 205-222.

-(1981): "La inscripción de Tiberio y el centro religioso de Bílbilis (Calatayud, Zaragoza)", *Madrider Mitteilungen* 22, pp. 244-254.

-(1982): "El teatro romano de *Bilbilis*", *Simposio El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, pp. 73-93.

-(1985): "El componente urbanístico en el trazado urbanístico de *Bilbilis*", *Coloquio de Arquitectura Religiosa en la Hispania Romana*. Mérida.

-(1991): "La inscripción a Tiberio y el centro religioso de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza)", *Madrider Mitteilungen* 22, Madrid, pp. 224-254.

-(1992): "Utilización político-religiosa de los teatros romanos", *Spectacula II, Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, France, pp. 233 ss.

-(1993): "La ciudad hispanorromana en el Valle del Ebro", *La ciudad Hispanorromana*, Madrid, pp.109-127.

-(1999): "La ciudad julio-claudia. ¿Una estrella fugaz?", *II Congreso de Arqueología Peninsular T.IV*, (Zamora, 1996), Madrid, pp.117-126.

MARTÍN-BUENO, M. y CISNEROS CUNCHILLOS, M. (1986): "Aproximación al estudio de los materiales de construcción romanos de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza)", *XVII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, pp. 875-880.

MARTÍN-BUENO, M. y JIMENEZ SALVADOR, J.L. (1983): "*Municipium Augusta Bilbilis*: Un nuevo ejemplo de adopción de esquemas preconcebidos en la arquitectura romana altoimperial", *M.C.V. t.XIX.*, París, pp. 69-78.

MARTÍN-BUENO, M. y NAVARRO CABALLERO, M. (1997): "La epigrafía del *Municipium Augusta Bilbilis*", *Veleia* 14, Vitoria, pp. 205-239.

MARTÍN-BUENO, M. y NUÑEZ MARCEN, J. (1993): "El teatro del *Municipium Augusta Bilbilis*", *Cuadernos de Arquitectura de Hispania*, vol 2, Teatros Romanos de Hispania, pp.119-132.

-(1996): "La evolución del trazado del scaenae frons en los teatros de Hispania". *Homenaje al prof. E. Frezouls III*. KTEMA 21, Estrasburgo, pp. 127-149.

MARTÍN-BUENO, M., NUÑEZ MARCEN, J. y SÁENZ PRECIADO, J.C. (2006): "El teatro de *Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza)", en: C. Márquez y A. Ventura (coord.) *Los teatros romanos en Hispania* (Córdoba, 2002), Córdoba, pp. 223-265.

MARTÍN-BUENO, M. y SÁENZ PRECIADO, J.C. (2004): "Los programas arquitectónicos de época julio-claudia de *Bilbilis*", en S. Ramallo (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 257-273.

-(2005): *Guía arqueológica del Municipum Augusta Bilbilis* (Calatayud-Zaragoza. Diputación General de Aragón. Zaragoza, 2005.

-(2010): "La scaenae frons del teatro de *Bilbilis*. Una propuesta de reconstrucción", en S. Ramallo (ed.): *La scaena frons en la arquitectura teatral romana (Cartagena 2009)*, Murcia, 2010, pp. 243 - 268.

MARTÍN-BUENO, M., SÁENZ PRECIADO, J.C. y GODOY, C. (2013): "El Augusto *capite velato* de *Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza)", en F. Acuña, R. Casal y S. González (eds.) *Escultura Romana en Hispania VII (Santiago de Compostela 2011)*, Santiago de Compostela, pp. 181-187.

MARTÍN-BUENO, M. A. y SÁENZ PRECIADO, J. C. (2013): "*Bilbilis* (Calatayud, Zaragoza)", en F. Escudero y P. Galve (coord.): *Las cloacas de Caesaraugusta y elementos de urbanismo y topografía de la ciudad antigua*", Inst. Fernando El Católico, Zaragoza, pp. 366-368

MARTÍNEZ DEL VILLAR, M. (1598): *Tratado del patronato, antigüedades, gobierno y varones ilustres de la ciudad y comunidad de Calatayud y su Arcedianazo*, Zaragoza.

MÉLIDA, J. R. (1925): *Monumentos romanos de España*, Madrid, 1925.

NÚÑEZ MARCÉN, J. (1986): *El teatro romano de Bilbilis*, Zaragoza (memoria de licenciatura inédita).

-(1994): *El teatro romano de Bilbilis y la arquitectura teatral de época romana en Hispania*, Zaragoza (tesis doctoral inédita)

PFANNER, M. (1990): "Modelle römischer Stadtentwicklung am Beispiel Hispaniens und der Westlichen Provinzen", *Stadtbild und Ideologie*, Munich, pp. 75 y ss.

PÉREZ DE NUEROS, J. M. (17??): *Historia, antigüedad y grandeza de la muy Noble Augusta ciudad de Bilbilis en lo antiguo y en lo moderno la Fiel y Leal ciudad de Calatayud*, (Manuscrito en la Biblioteca Nacional, Madrid)

RAMALLO ASENSIO, S. (1992): "Inscripciones honoríficas del teatro de Cartago Nova", *AEA*, 65, pp. 49 y ss.

-(2004): "Decoración arquitectónica, edilicia y desarrollo monumental en Carthago Nova" en S.F.Ramallo (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Universidad de Murcia, pp. 153-218.

RAMALLO ASENSIO, S. y RUIZ VALDERAS, E. (1998): *El teatro romano de Cartagena*, Murcia.

RAM DE VIU, C. (1907): "Troballes del Comte de Samitier a Calatayud", *A.I.E.C*, Barcelona.

RODÀ, I. (1994): "Los materiales de construcción en Hispania", en *La ciudad en el mundo romano. Actas del XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica I*, Tarragona, pp. 323-334.

-(1997): "Los mármoles de Itálica. Su comercio y origen", en *Itálica MMCC*, Sevilla, pp.155-180.

-(2004): "El mármol como soporte privilegiado en los programas monumentales de época imperial", en S.F.Ramallo (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Universidad de Murcia, pp. 405-420.

RUBIO VERGARA, M. 1952: *Calatayud, historia, arte y costumbre*. Zaragoza.

-(1954): "La arquitectura en Bilbilis", *Caesaraugusta* 4, pp. 141-142.

RUIZ, F. J., CEBOLLA, J. L. Y ROYO, J. I. (2016 e.p.): "A propósito del hallazgo de un mosaico romano en el casco antiguo de Calatayud". *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos* (13-15 noviembre de 2015), Calatayud.

SÁENZ PRECIADO, J.C. (2014): "Del indigenismo a la municipalización en el valle del jalón (Aragón, España) en: XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica Mérida Centro y periferia en el Mundo Clásico (Mérida, mayo 2013), Mérida, 81-84.

SÁENZ PRECIADO, J.C. y MARTÍN-BUENO, M. (2015a): *la ciudad celtibero-romana de Valdeherrera (Calatayud, Zaragoza)*, ed. Dpto. de Ciencias de la Antigüedad- Universidad de Zaragoza, Monografías Arqueológicas 50, Zaragoza.

-(2015b): "Bilbilis de ciudad indígena a municipio romano, en: *II Congrès d'Arqueologia i Món Antic (Tarragona Biennial)* (Tarragona, noviembre 2014), Tarragona 2015, pp. 49-56

SCHULTEN, A. (1934): *Bilbilis la patria de Marcial*, Zaragoza.

SENTENACH, N. (1918): *Excavaciones en Bilbilis en 1917*, M.J.S.E.A.3, Madrid.

El teatro romano de Cartagena: de la investigación a la puesta en valor

Elena Ruiz Valderas

Arqueóloga. Museo Teatro Romano Cartagena

Antonio Murcia Muñoz

Arqueólogo. Museo Teatro Romano Cartagena

Sebastián Ramallo Asensio

Arqueólogo. Universidad de Murcia

El proceso evolutivo y de individualización arquitectónica del edificio teatral romano frente a su antecedente griego culminó en época de Augusto, momento en el que se construye el teatro romano de *Carthago Nova*, cuya fecha de inauguración se ha de situar de manera aproximada, entre los años 5 y 1 a.C. El edificio se convierte muy pronto en una pieza esencial del proceso de renovación urbana que experimenta la *Colonia Urbs Iulia Nova Carthago*, que se materializa en una intensa monumentalización de sus principales edificios públicos, a imagen y semejanza de los grandes complejos edilicios de Roma.

El teatro en la trama urbana

El teatro fue construido en el interior de la ciudad, en la vertiente noroccidental del Cerro de la Concepción, la más elevada de las cinco colinas existentes en el interior del área urbana y que, según las fuentes literarias estuvo coronada por un templo dedicado al dios Esculapio, ubicándose al mismo tiempo en las proximidades del área portuaria. Para su ejecución se amortizó una extensa área residencial de época tardorrepublicana, adaptándose a esa trama urbana preexistente de carácter octogonal aunque ajustándose a las peculiaridades topográficas de la ladera. Respecto a su orientación, todo parece indicar que el eje principal del complejo augusteo seguiría un trazado solsticial, al igual que sucede con el foro de la ciudad.

En la elección de la ubicación se tuvo especial interés por alejarse de la zona insalubre de la laguna, protegiéndose de los vientos dominantes de levante y, aprovechando la orografía del terreno para encajar

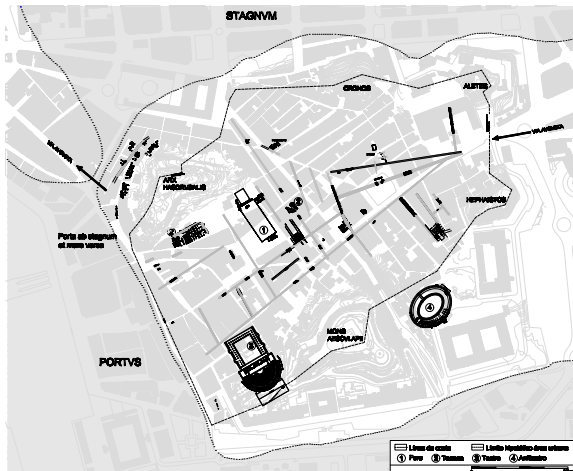


Fig. 1. Imagen virtual de *Carthago Nova*, en primer término cerca de las instalaciones portuarias el teatro romano. Fundación Integra/Región de Murcia Digital.

Figs. 2, 3. Plano y foto aérea de la ciudad con la restitución topográfica, en el plano se sitúan los testimonios arqueológicos más relevantes y la inserción del teatro en la trama augustea.

el graderío; y si el trazado de las *analemmas* de la *cavea* quedaba orientado al solsticio de verano, parece que el eje axial del edificio, teniendo en cuenta la elevación de la grada excavada en la colina, se dirige a la salida del sol en el solsticio de invierno, fenómeno que en tiempos de Augusto ocurría en la constelación de Capricornio¹.

También se tuvieron muy en cuenta en su diseño las indicaciones de Vitruvio: *“Es muy conveniente distribuir unos accesos anchos y espaciosos; los accesos o entradas hacia las gradas más altas estarán separados de los que están situados más abajo”*, así como de ubicar los pórticos *“Detrás del escenario deben disponerse unos pórticos para que el público pueda recogerse desde el teatro, si una lluvia repentina interrumpe las representaciones”*².

Con estas premisas el conjunto arquitectónico se desarrolló sobre una extensa superficie urbana cuyo eje longitudinal alcanzaba los 150 m y el perpendicular al menos 100 m, estando compuesto por un graderío de elevada capacidad cerrado por un monumental frente escénico, tras el cual se dispone un amplio espacio ajardinado delimitado por un pórtico con dos naves - la *porticus post scaenam* -, mientras que en el extremo opuesto, un conjunto de terrazas envolvía el anillo perimetral del graderío, facilitando la conexión con toda una serie de corredores externos que daban acceso a los diferentes sectores del edificio³.

La trama urbana contemporánea superpuesta a los restos del teatro mostraba una evidente continuidad respecto al urbanismo dieciochesco, caracterizándose por unos tipos arquitectónicos muy compartimentados y con desarrollo en altura, que con el paso del tiempo se había ido degradando de manera progresiva e irreversible, tanto social como urbanísticamente. Por ello el hallazgo del teatro romano de Cartagena ha sido uno de los descubrimientos más sorprendentes de la arqueología de la ciudad en estos últimos años ya que no existían referencias escritas a su existencia ni tampoco datos arqueológicos. Este silencio ha sido debido en buena medida a destacada superposición de fases culturales documentadas sobre el espacio del teatro, cuya estructura fue transformada en el siglo V en un complejo comercial, sobre el que posteriormente se instaló un barrio comercial de época bizantina, abandonado hacia el 625 y recuperado de nuevo como solar urbano desde época islámica hasta al siglo XX⁴.

1 Sobre las orientaciones astrales v. González-García et al., 2015, p. 155; dice Vitruvio que *“A partir de la Astrología el arquitecto conoce los puntos cardinales: oriente, occidente, mediodía y septentrión; y también la estructura del cielo, de los equinoccios, de los solsticios y de los movimientos orbitales de los astros”* Vitruvio, V, 3; en el mismo capítulo sobre la posición del edificio *“... cuidado en su orientación, de modo que no se vea castigado por el viento que procede desde el mediodía, pues a pleno sol sus rayos llenan por completo el perímetro del teatro y el aire encerrado u ocluido en la curvatura, al no poder expandirse libremente, se recalienta como consecuencia de su movimiento, se vuelve muy candente, llegando a quemar abrasadoramente, por lo que reduce la humedad de los cuerpos. Por esta razón, deben evitarse sobre todo los lugares insalubres y deben elegirse lugares salubres”*

2 Vitruvio V, 9

3 Para los accesos, v. Ramallo, Ruiz, 2002.

4 Sobre las fases de ocupación v. Ramallo, Ruiz, Murcia, Guillermo, 2015.



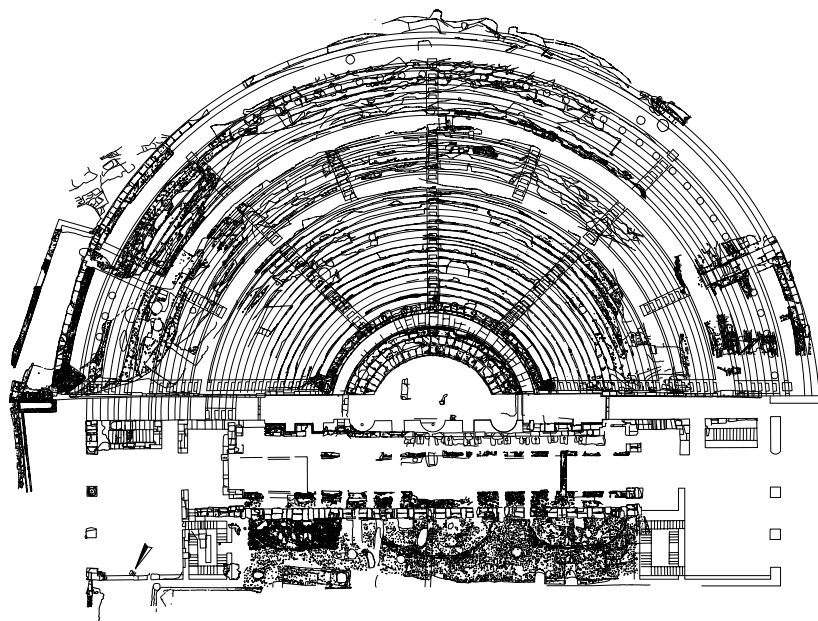
Figs. 4, 5, 6, 7. Evolución de los trabajos de recuperación del teatro romano. Años 1991, 1997, 2000 y 2006 respectivamente.

Desde los años 70 del siglo XX, el continuo desplazamiento de una gran parte de sus habitantes hacia las nuevas zonas de expansión situadas en la periferia, aceleró el proceso de degradación y abandono del casco antiguo. Así a mediados de los ochenta el distrito situado junto a la Iglesia Mayor (o Santa María la Vieja), heredero del “Barrio de Pescadores”, fue objeto de un Plan de Reforma Interior (PERI CA1) orientado para frenar ese proceso de degradación y revitalizar la zona. En este marco, las administraciones local y regional proyectaron la construcción de un Centro Regional de Artesanía en el solar que, previamente había ocupado la casa solariega de la Condesa de Peralta. Las excavaciones comenzaron en 1988, proporcionando una compleja superposición de estructuras y unos ricos elementos arquitectónicos que ya preludiaban la entidad de los hallazgos, los cuales por fin tomaron forma en la campaña de 1990, cuando se pudieron identificar los restos aún muy parciales del *frons pulpiti*, parte de la plataforma de la *scaena frons*, y la puerta del *aditus* occidental. La rápida adscripción de los restos por el arqueólogo y profesor de la Universidad de Murcia Sebastián Ramallo Asensio, y la propia gestión del arquitecto de la obra, Pedro San Martín Moro, motivaron, con gran suerte para el yacimiento y para la arqueología clásica, el cambio de ubicación del Centro de Artesanía Regional, a un nuevo emplazamiento situado en el ensanche de la ciudad. A ello también contribuyó, sin duda, el apoyo y gran entusiasmo de una ciudadanía afectada por una profunda crisis industrial, que conllevó el cierre de muchas empresas, por lo que el hallazgo vino a estimular una apuesta firme por la recuperación patrimonial como potencial recurso económico en el futuro modelo de la ciudad⁵.

Asumida la trascendencia del hallazgo para el patrimonio cultural de la ciudad, desde 1994 las excavaciones arqueológicas se han desarrollado con cierta continuidad, adquiriendo un ritmo programado a partir de la firma del Convenio de Colaboración suscrito en 1996 entre la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, el Ayuntamiento de Cartagena y la Fundación Cajamurcia. El convenio tenía como objeto el de recuperar de forma integral el Teatro Romano y crear un Museo para albergar su colección. Desde ese preciso momento se comenzó a trabajar de forma continuada tanto en los trabajos de campo como en inventario y catalogación, así como en el planeamiento general de las intervenciones. En paralelo se incoó el expediente de BIC en 1997 y se planteó la recuperación integral del edificio teatral que además de su interés histórico-arqueológico debía ayudar de forma decisiva a la regeneración de todo un amplio sector de la ciudad, situado en pleno centro histórico y junto a algunos de los monumentos más emblemáticos de la ciudad (Catedral Vieja, Palacio Consistorial, Castillo de la Concepción) y muy próximo al área portuaria.

A lo largo de estos años con el programa de intervenciones anuales se completó la excavación de casi todo el teatro, pudiéndose percibir en toda su grandiosidad y esplendor. Sin embargo, el proyecto de recuperación y puesta en valor necesitaba además la integración de sus restos en el tejido urbano así como una adecuada actuación orientada a su conservación y restauración. Siguiendo con estos objetivos se

5 Ramallo, Ruiz, Moneo, Murcia 2009, p. 23; Ramallo Asensio y Ruiz Valderas, 2010, pp. 149-162.



Figs. 8, 9. Plano y foto aérea del teatro romano, año 2000.

realizó el encargo del proyecto integral al arquitecto Rafael Moneo, con él se inicia, de forma conjunta con el equipo de arqueología y restauración, un proceso de estudio y discusión. La marcha de estos trabajos se vio de nuevo impulsada con la creación en el año 2003 de la Fundación del Teatro Romano de Cartagena, creada en el marco del convenio de 1996. Este modelo de gestión ha permitido ejecutar los distintos proyectos a buen ritmo y sin interrupciones hasta la inauguración del Museo y Teatro Romano el 11 de Julio de 2008, un proyecto que sin el interés y esfuerzo de estas instituciones no hubiera podido ultimarse.

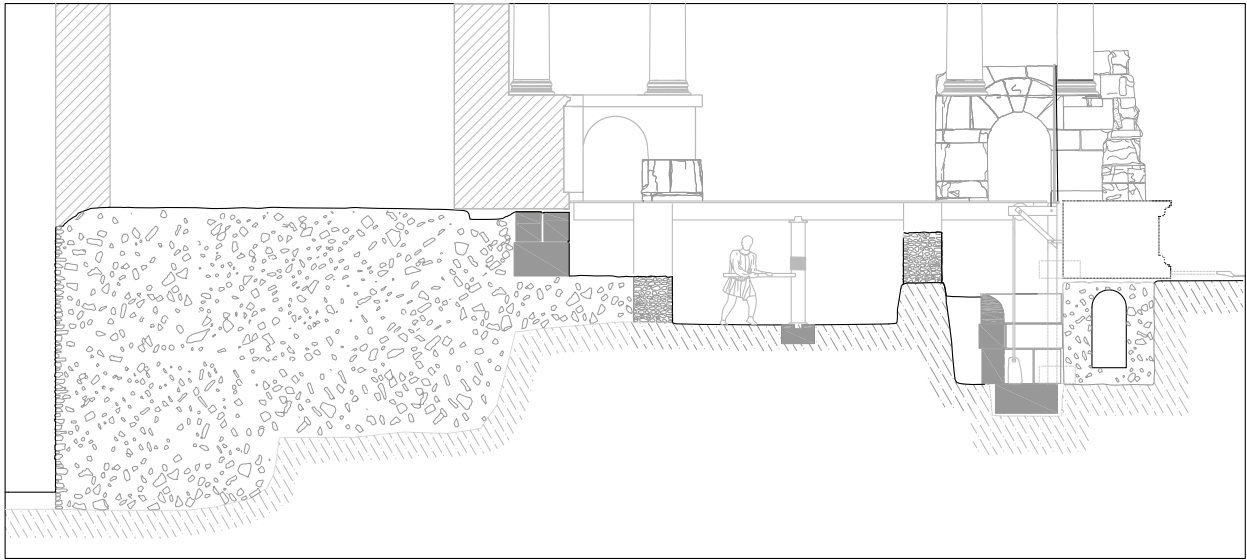
El edificio teatral

Las dos décadas de intervenciones arqueológicas realizadas en el teatro romano de Cartagena, han permitido definir la existencia de un proyecto arquitectónico complejo y uniforme que mantuvo sus líneas esenciales prácticamente inalterables a lo largo de todo su periodo de funcionamiento. Esta circunstancia no resulta óbice para que la edificación fuera objeto de remodelaciones o restauraciones de distinta envergadura, centradas fundamentalmente en la zona de la *orchestra*, el *hyposcaenium*, así como en la epidermis de la *scaenae frons*, cuyos elementos estructurales y arquitectónicos revelan las trazas de cambios sucesivos de los revestimientos decorativos.

De ese proyecto inicial que se materializa en los últimos años del siglo I a.C., observamos como la mayor parte de la *cavea* fue excavada en la propia roca de base, mientras que los flancos laterales de la *summa* se levantaban sobre muros anulares de *opus caementicium* que se proyectan hacia el eje central del teatro hasta alcanzar el sustrato rocoso. Con un aforo de 7.000 espectadores, tiene un diámetro máximo de 87 m, se articula longitudinalmente en tres sectores o *maeniana*, divididos a su vez transversalmente por escaleras radiales en *cunei*, cuatro en la *ima* y ocho en la *media* y *summa* *cavea*.

La *ima* *cavea*, está formada por 17 gradas que miden alrededor de 75/80 cm de fondo por 36/40 de cm de altura, unas dimensiones similares a las de otros teatros hispanos como los de Acinipo y Sagunto, encontrándose dentro de las prescripciones marcadas por Vitruvio. Sobre la última grada se sitúa la segunda *praecinctio* con un desnivel de casi siete metros respecto al primer corredor al pie de la *ima* *cavea*. El acceso a los asientos se realiza mediante cinco escaleras radiales que dividen el orden en cuatro *cunei*, que parten de la primera *praecinctio* a la que se accede directamente desde los *itinera*, sobre cuyas puertas de entrada se localizaban sendos dinteles con las dedicatorias a Lucio Caesar, en la oriental, y, probablemente, Caio Caesar, en la occidental. Las *scalae* del orden inferior están realizadas en un bloque de caliza gris, en cuya parte central se tallan dos escalones con una altura de 0,18 m, aproximadamente la mitad de cada grada.

La *media* *cavea* se encuentra situada entre la segunda y tercera *praecinctio*, y la componen cinco gradas organizadas en ocho *cunei*. A ella se accedía por dos vomitorios laterales, a los cuales se llegaba por sendas



Figs. 10, 11, 12. Sección del *proscenium* y foso del *aulacum*.

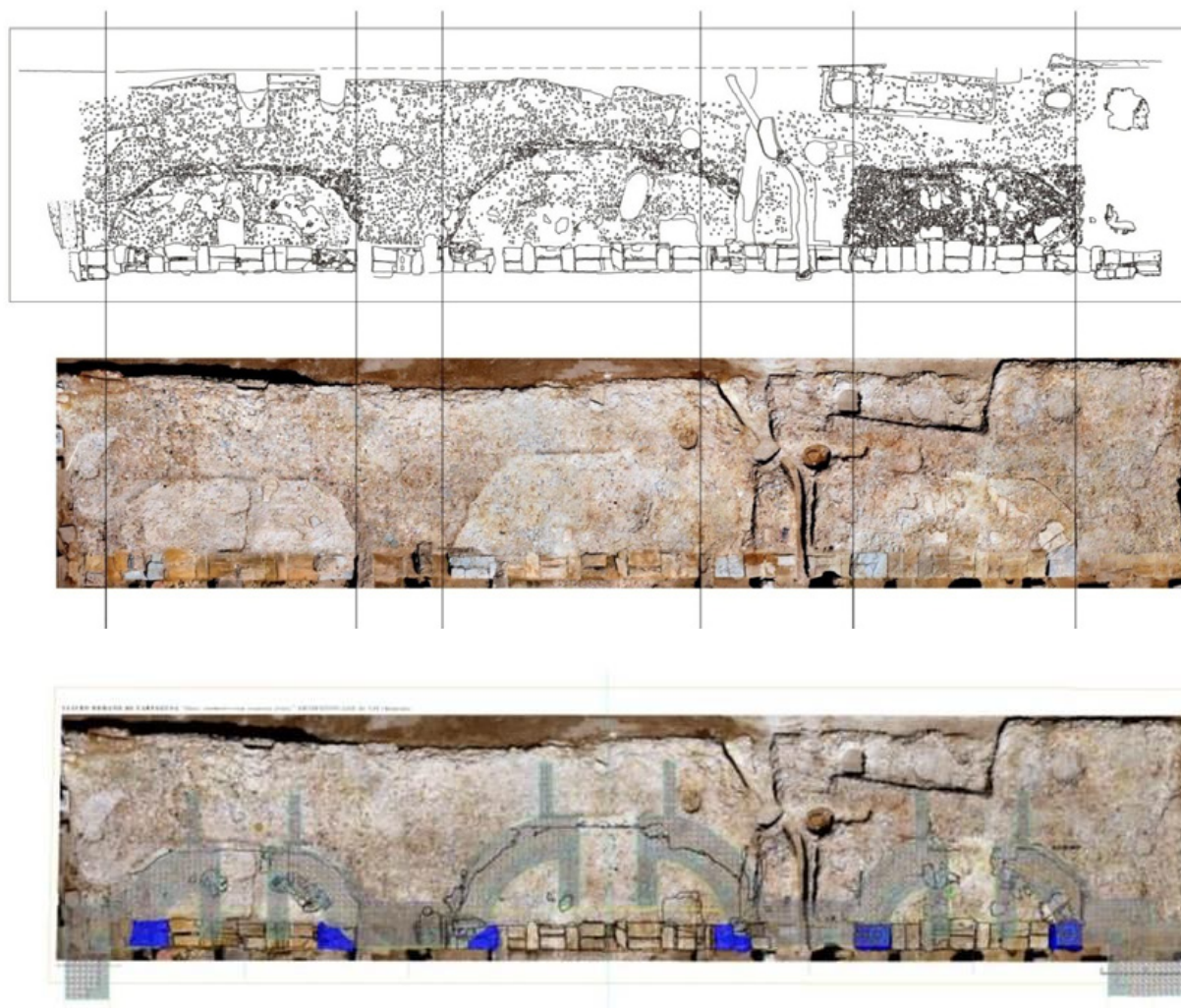
rampas externas cuyo punto final se encontraba a más de nueve metros de altura respecto al corredor inferior. Tanto el pavimento del corredor como las escaleras de este orden estaban realizados con bloques de arenisca, al igual que el elevado *balteus* de 2, 50 m de altura que separaba la *media* de la *summa*.

La *summa cavea* presentaba un grado de conservación más deficiente por la intensidad de las alteraciones antrópicas, estando compuesta por un total de seis gradas, excavadas en la parte central en el sustrato rocoso, mientras que en los extremos se levantaban sobre anillos concéntricos de *opus caementicium*, sin evidenciar en ningún caso improntas de las escaleras, ni del material lapídeo que las recubriría. A ellas se accedía por una rampa dispuesta en paralelo a la de la *media cavea*, salvando un desnivel de más de cinco metros entre ambas, y penetraba a través de dos puertas abiertas en el muro de cierre del graderío, levantado con sillares de arenisca.

Mucho más complejo resulta definir la configuración inicial de la *orchestra*, especialmente por la sucesión de reformas que la afectan. Con un diámetro de 21, 20 m - incluida la *proedria*-, se encontraba excavada en el sustrato rocoso, ejerciendo por su disposición y características, como fondo de una cuenca torrencial que en periodos de precipitaciones recogía los aportes de la totalidad de la *cavea*. Esta circunstancia implicaba la necesidad de desarrollar una red de drenaje capaz de evacuar los caudales hídricos. La solución comenzaba con la aplicación al pavimento de la primera *praecinctio* de una suave pendiente desde su eje central hacia los extremos, al final de los cuales se disponían sendos sumideros que conectaban con unas canalizaciones subterráneas de cubierta adintelada que cruzaban los itinerarios, desembocando en un canal central de mayor capacidad provisto de cubierta a base de bóveda de medio punto levantada con encofrado, que discurría en paralelo al *frons pulpiti*, donde coincidiendo con las exedras se localizaban otros tres sumideros que recogerían el agua de la parte central de la *orchestra* conducidas por la propia pendiente de su pavimento; de esta última conducción, a la altura del eje central del teatro, parte un ramal central de acusada pendiente que atraviesa tanto el *hyposcaenium* como la cimentación del frente escénico en dirección al pórtico, un recorrido muy similar a la evacuación de aguas del teatro de Sagunto⁶.

Del momento constructivo inicial de la *orchestra*, además de la mencionada red de drenaje, conocemos las trazas de su pavimentación correspondientes con un *opus sectile*, que ha podido ser documentado a partir de las improntas visibles en las lagunas del pavimento de *opus signinum* que se le superpone. En cuanto a las trazas de la *proedria* y el *balteus*, resultan más difíciles de datar, si bien ciertas relaciones y características constructivas señalarían su pertenencia a una fase posterior.

6 Hernández et al., 1993, p. 27



Figs. 13, 14, 15. Planta, ortofotoplano y restitución de la *scaena frons*.

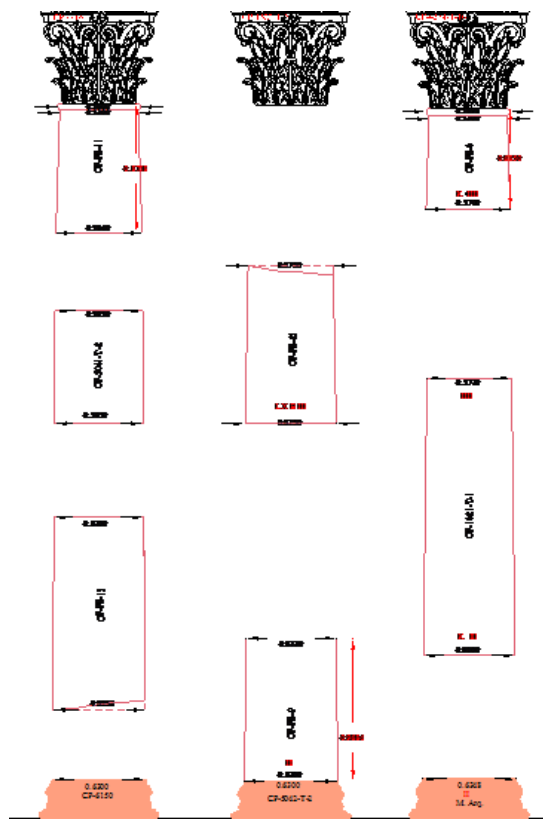
Esa pavimentación marmórea de la *orchestra* posiblemente pudo coincidir con la fase inicial del *frons pulpiti*⁷, constatándose mediante los restos de cimentaciones correspondientes a dos nichos rectos y uno curvo, dispuestos en una posición más adelantada respecto al *frons pulpiti* de la segunda fase, y que presentan en relación al mismo una coincidencia de articulación. De su decoración tan sólo contamos con una impronta sobre el mortero en la que se conservan algunos fragmentos *in situ* de placas de mármol, que estarían revistiendo la parte inferior del mismo.

En el foso del *hyposcaenium*, con una longitud de 43,66 m por 8,33 m de ancho, también se individualiza una primera fase constructiva, con una distribución interna tripartita definida a mediante dos muros longitudinales de mampostería que definen un foso central de 4,12 m de ancho y dos estrechos fosos longitudinales, a cada lado, el primero junto a la plataforma de la *scaena frons* y el otro junto al basamento del basamento del *frons pulpiti*. Ambas estructuras servirían de apoyo a las vigas transversales de madera que sostenían el *pulpitum*. El primer foso situado junto a la plataforma escénica tiene una anchura de 1,2 m y el fondo dispuesto a una cota de 1,3 m por debajo del *pulpitum*, su uso pudo estar relacionado con los telones de los decorados que podían acompañar a cada representación⁸. A continuación un foso central de 4,12 m de ancho y dos metros de profundidad donde se dispondrían las *machinae* de la tramoya. El último de ellos se disponía junto al *frons pulpiti*, que con unas dimensiones de 2,16 m de ancho y un nivel de circulación situado a 1,62 m por debajo del *proscenium*, serviría para alojar el telón o *aulaeum*, así como los mecanismos necesarios para su izado, tal y como evidencian las zapatas de arenisca del tipo I insertadas en el fondo del mismo.

La acusada pendiente de la ladera del cerro exigió la construcción de una plataforma artificial de *opus caementicium* para levantar el frente escénico. Su anchura y potencia se adapta al propio buzamiento de la roca de base, presentando una longitud máxima de 60,53 m, y una profundidad de entre 0,8 y 4,9 m. Su extremo meridional, que linda con el foso del *hyposcaenium*, se encuentra delimitado por un potente muro de sillares de arenisca colocados alternativamente a soga y tizón, en el que se insertan al menos seis zapatas de caliza gris que marcan el arranque de las exedras de la *scaena frons*; el dibujo de tales exedras se intuye en la superficie de la plataforma mediante un rebaje de la misma, acompañado en algunos casos por las lechadas de mortero para el asiento de los sillares pertenecientes a la primera hilada del pódium. Con los datos disponibles se puede restituir una planta articulada en tres exedras de lados curvos y fondo recto, separadas por dos tramos rectos que encuadrarían las tres puertas de la monumental fachada.

7 Sobre esta fase constructiva vid. Ramallo, Ruiz, Murcia, 2010, pp. 236-237.

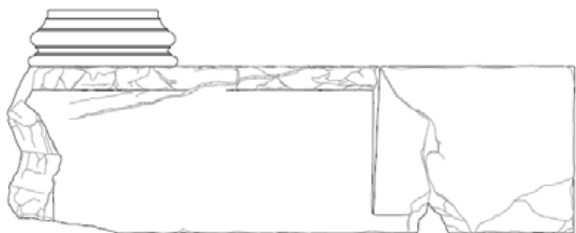
8 Vestigios de estos telones se han localizado en los teatros de Leptis Magna y Tarraco, v. Caputo, 1987; Mar, Roca, Ruiz, 1993, p. 20



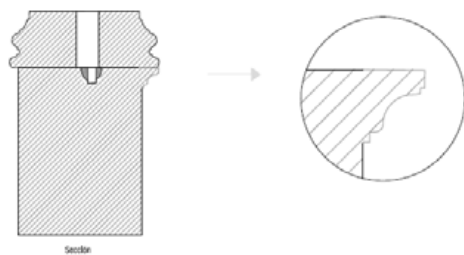
Figs. 16, 17, 18, 19, 20, 21. Elementos arquitectónicos del primer orden de la fachada escénica.



Plano



Alzado



Sección



Figs. 22, 23, 24, 25, 26. Elementos arquitectónicos del segundo orden de la fachada escénica.



Fig. 27. Capiteles de mármol de Carrara del primer y segundo orden de la fachada escénica.

Figs. 28, 29. Restos conservados de la galería exterior de la *posticus post scaenam*, la columnata estaría rematada con capiteles jónicos labrados en arenisca.

Fig. 30. Imagen virtual del pórtico. MTRC-Balawat.

En cuanto al alzado del pódium, este se conservaba en su totalidad en el cierre oriental de la fachada escénica, presentando una altura de 1,84/1,85 cm, estando construido con sillares de caliza gris. El sillar de coronación está rematado con una moldura, y conserva en la parte superior la impronta circular de apoyo de la basa, cuyo contorno y diámetro coincide con las basas halladas durante el proceso de excavación, ello ha permitido identificar un buen número de piezas de remate del pódium tanto de los frentes rectos como de las equinas con las *valvae*⁹.

Del primer orden se conservan un lote de unas dieciséis basas de mármol blanco de Luni, de tipo doble ático o corintio con una altura media de 27 cm., un diámetro inferior de 83-86 cm y uno superior de 62/63 cm, un buen número de tambores de columnas en travertino de color rosado, cuyas canteras de origen han sido localizadas en el area del Cerro de la Almagra (Mula), a unos setenta kilómetros de Cartagena. Estos fustes tienen unos diámetros que oscilan entre 56 y 63 cm, por tanto van relacionadas con las basas anteriormente descritas y con los magníficos capiteles corintios cuya superficie inferior de apoyo tiene entre 53-55 cm de diámetro. Los capiteles labrados en mármol de Carrara presentan una doble corona de hojas de acanto, entre las hojas de la segunda corona brotan los caulículos curvados de los que nacen a su vez hélices y volutas, entre ellas surge una pequeña roseta de cuatro pétalos. Estos capiteles reproducen los modelos desarrollados en la arquitectura oficial de la *Urbs*, en los años que preceden al cambio de Era¹⁰.

Respecto al segundo orden de la fachada debemos tener en cuenta que el propio desplome del edificio debió afectar sobre todo a las partes más elevadas, por ello el número de elementos arquitectónico es muy reducido. Aún así se conservan distintas piezas que se pueden adscribir al pódium superior, un pequeño lote de seis fragmentos de basas áticas realizadas en mármol del Cabezo Gordo, algunos tambores de fustes de travertino con diámetros ente 48/43 y cinco capiteles, también labrados en mármol lunense, tienen un modulo de 50 m, con una altura de 57/58 cm y un diámetro en la base de 42/43 cm. La labra trasera de estos capiteles aparece simplemente esbozada y aunque siguen el mismo patrón tipológico que el resto de capiteles, no presentan decoración sobre el ábaco, ni tampoco la pequeña roseta de cuatro pétalos entre helices y volutas.

A ambos lados del frente escénico se sitúan los *parascenia*, que sirven para enlazar arquitectónicamente el graderío con el escenario y en su interior se alojaban dos cuerpos: la *parascenia* propiamente dicho junto a la escena, de dimensiones reducidas y al servicio de las representaciones; y a continuación la *basilica* o vestíbulo, destinados a facilitar la circulación del público y su distribución hacia distintos sectores del edificio. A la *basilica* se accede desde calle exterior a través de un pórtico de tres vanos, desde el cual se puede distribuir

9 Para el estudio de la fachada escénica v. Ramallo, Ruiz, Murcia, 2010, pp. 203-243.

10 Ramallo, 1993, pp. 221-230

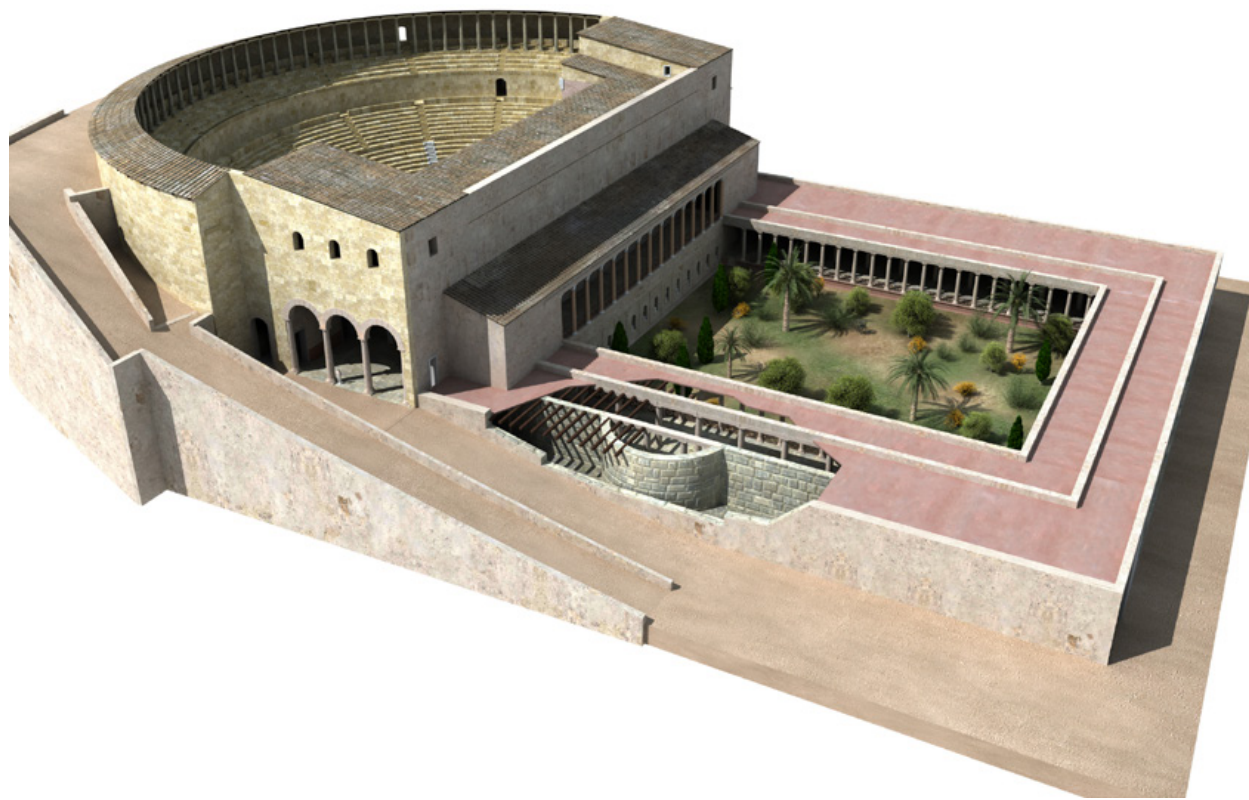


Fig. 31. Imagen virtual del teatro romano, accesos y *porticus post scaenam*. MTRC-Balawat.

a los espectadores bien hacia los *aditus* que conducen al graderío inferior, como por unas escaleras a las tribunas o palcos reservados para los organizadores de las representaciones o personajes ilustres.

En la parte posterior del teatro se desarrolla la *porticus post scaenam*, que ubicado a una cota inferior del cuerpo escénico se configura a través de dos sectores claramente diferenciados: una cripta adosada al paramento de cimentación de la escena, sobre el que se alzaba una galería porticada que dotaba a la escena de un frente posterior monumentalizado abierto hacia el jardín; y un pórtico de doble galería que rodeaba un amplio espacio ajardinado. En cada uno de los brazos de este pórtico se abrían dos exedras semicirculares precedidas por dos columnas. La galería interior estaba sustentada con basas áticas sobre plinto y capiteles corintios labrados en arenisca local y la columnata exterior con capiteles jónicos también de arenisca. La *porticus post scaenam* servía además de bisagra entre el edificio de espectáculos propiamente dicho y el centro de la ciudad. Un *decumanus* discurría ante la fachada septentrional, mientras que sendos *cardines* ascendentes, bien en rampas o con escaleras, flanqueaban el pórtico y permitían alcanzar los accesos diferenciados para cada sector del graderío¹¹.

Tal y como hemos mencionado anteriormente, durante el periodo de uso del edificio se suceden diversas reformas y restauraciones, en muchos casos difíciles de datar, y que se hacen especialmente patentes en el espacio comprendido entre la *orchestra* y el *hyposcaenium*.

De tal manera que las improntas pertenecientes al *balteus* y *proedria* podrían corresponderse con una reforma o reconstrucción de la *proedria* inicial, a la que se entregaría ese pavimento de *opus signinum* que amortiza las improntas del *opus sectile*, apareciendo contorneado por una franja de mármol blanco moldurado que marcaba la separación con los *itinera* y el *frons pulpiti*. Esta repavimentación pudo ser coetánea a la amortización del primer *proscenium*, que fue sustituido hacia finales del siglo I o los inicios del II por una nueva construcción en arenisca, retranqueada en relación con la anterior, invadiendo así parte del foso del *auleum*. Con una longitud de 38,30 m y una altura de 1,23 m, se encontraba articulado de la siguiente manera: en los tramos iniciales junto a las entradas de los *aditi* se inicia con un frente articulado en dos nichos cuadrangulares; a continuación y a partir de la *proedria* el frente aparece avanzado sobre la *orchestra* por medio de una banda de mármol blanco, a ambos lado de este cuerpo avanzado se sitúan las escaleras de acceso al *proscenium*. Este tramo central, que se conserva bastante arrasado, estaría decorado con tres exedras semicirculares, la central flanqueada por sendas escaleras, alternadas con dos cuadrangulares¹².

Su construcción debió ser contemporánea a la profunda reestructuración del *hyposcaenium*, en el que se evidencia una reducción de la anchura del foso del *auleum*, y la amortizando de las zapatas de fijación del

11 Ramallo, Ruiz, Moneo, Murcia, 2009, pp. 195-203

12 Una descripción pormenorizada se puede seguir en Ramallo, Ruiz, Murcia, 2012, pp. 236-238.



Fig. 32. Vista aérea del teatro romano en 2007.

Fig.33. Intervención en la cavea, 2008.

mecanismo de elevación del telón, insertándose otras nuevas; los dos grandes muros longitudinales de mampostería son reparados y reforzados con una obra de mortero y mampostería encofrada, mientras que los extremos del foso central son compartimentados, generando dos salas de maniobras.

Numerosos elementos arquitectónicos del frente escénico permiten intuir reestructuraciones decorativas que afectaron su superficie, caso de las sucesivas capas de pigmentación detectadas en capiteles y piezas de *podium*, o las posibles señales de grapas para revestimientos parietales. Pero también sobre ciertos elementos escultóricos de la fase inicial se aprecian actuaciones de restauración, como en las tres *arae* circulares procedentes de las inmediaciones de la *orchestra*, en las que resultan evidentes los cosidos mediante grapas de hierro de numerosos fragmentos pertenecientes a los remates, algo que también se aprecia en alguna pieza escultórica de bulto redondo documentadas en el interior del *hyposcaenium*.

La intervención en el monumento

De forma previa a la planificación de cualquier tipo de actuación, se ha producido un intenso proceso de debate interno encaminado a definir cuál iba a ser la función / uso del edificio¹³, una decisión que necesariamente habría de condicionar cualquier propuesta de restauración. Para ello se han tenido en cuenta los antecedentes más recientes en cuanto a la recuperación de espacios teatrales de la Antigüedad y el reto que suponía su restauración a inicios del siglo XXI. Tras este proceso de estudio y reflexión, ha primado la recuperación del teatro como un monumento visitable que retorna a la sociedad para su contemplación y disfrute en sí mismo, sirviendo como transmisor de las señas de identidad de la Cartagena romana.

Teniendo en cuenta esta premisa inicial, los trabajos de restauración¹⁴ se han orientado a facilitar la percepción, visita y lectura del edificio, y sobre todo a frenar la rápida erosión y deterioro del monumento. Los criterios de actuación directa se pueden resumir en tres puntos esenciales: la reversibilidad de las intervenciones, garantizando un futuro desmontaje sin perjuicio para los restos originales; una nítida distinción entre el original y la obra nueva, persiguiendo al mismo tiempo la minimización del impacto visual mediante el empleo de materiales y técnicas afines a los originales; y finalmente la consecución del carácter interdisciplinario¹⁵ de las soluciones. Tras una fase previa de caracterización de los materiales constructivos empleados en el edificio, así como de las patologías y sus agentes causantes, se procedió a la

13 Ramallo, Ruiz, 2003, p. 57.

14 La dirección técnica de restauración estuvo a cargo de nuestra compañera M^{ra} Isabel García-Galán Ruiz (†); sobre las actuaciones específicas de restauración, v. García-Galán, 2007.

15 Este término, tan usado y debatido a nivel teórico, creemos que continúa sin plasmarse de manera práctica en buena parte de las actuaciones patrimoniales, concibiéndose estas bien como una secuencia inconexa de intervenciones de arqueología, restauración o arquitectura, o bien como actuaciones únicas con primacía total de alguna de las disciplinas.



Fig. 34. Intervención en la zona de la *orchestra* y *proedria*.

Fig. 35. Imagen virtual con la restitución de la fachada escénica. MTRC-Balawat.

planificación de las actuaciones en base a la propia sectorización del edificio: *cavea*, *orchestra* y *scaenae frons*. Conscientes de que la minuciosidad de los trabajos de restauración arqueológica podrían aportar nuevos datos que variasen algunas premisas relativas a los aspectos arquitectónicos, constructivos o decorativos del edificio, se proyectó un trabajo simultáneo de documentación arqueológica con el fin de procesar y estudiar los nuevos datos, para transmitirlos a la comisión interdisciplinar que determinaría las soluciones, modificaciones o correcciones pertinentes.

La **cavea**, excavada en su mayor parte en un sustrato rocoso compuesto por esquistos cuarzosos y filitas de elevada fisilidad que favorecen una laminación progresiva, tan sólo conservaba los sillares de revestimiento de la primera grada, mientras que del resto tan sólo se ha preservado el propio recorte en la roca y en algunos casos las lechadas de mortero para el asiento de los sillares.

La intensa ocupación de este sector de la ciudad desde el final de la antigüedad hasta la actualidad, ha provocado la destrucción de algunas zonas del graderío por las actividades constructivas asociadas a las sucesivas tramas urbanas que se superponen: cimentaciones de edificios, apertura de calles, o el sinfín de infraestructuras que horadaban el subsuelo en cada momento, tales como pozos, cisternas, canalizaciones o fosas sépticas. Estos sectores destruidos han sido reintegrados mediante mampostería trabada con mortero de cal, que en el caso de las grandes faltas volumétricas existentes en los flancos occidental y oriental de la *cavea*, -provocadas respectivamente por la construcción de la cimentación de la Iglesia de Santa María y la apertura de la calle de acceso al templo en 1876-, presenta las caras frontales de paramento con mampostería vista dispuesta en hiladas horizontales, mientras que en el caso de las pequeñas lagunas volumétricas las caras presentan un acabado liso de mortero. Estas reintegraciones, construidas por debajo de la cota de conservación del recorte original de la grada con un mortero pigmentado de tonalidad acorde a la veta de la roca, permiten garantizar tanto la conservación de los sectores originales de la *cavea*, como la rápida distinción entre obra nueva y original, así como la lectura y comprensión de la misma.

Por el contrario, en todos aquellos puntos donde se conservaba el recorte original y escalonado del monte, se ha procedido a su consolidación mediante la aplicación manual de una delgada capa de mortero de cal pigmentado, que al tiempo que sirve de protección le protege de la erosión e inclemencias atmosféricas, revela el estado y las irregularidades del momento del hallazgo. En aquellos puntos de la *ima* y *media cavea* donde se conservaba el mortero original, se ha procedido a una intensa limpieza de restauración seguida de una consolidación mediante la aplicación de varias capas de silicato de etilo.

La intervención en el graderío se ha completado con los estudios y trabajos específicos centrados en los pasillos y escaleras radiales, con el fin de facilitar tanto el recorrido de los visitantes por el interior del monumento, como la comprensión de su sectorización. Mediante el análisis pormenorizado de cada uno de los peldaños de la *ima cavea* conservados *in situ*, así como de todos aquellos que aparecieron reutilizados

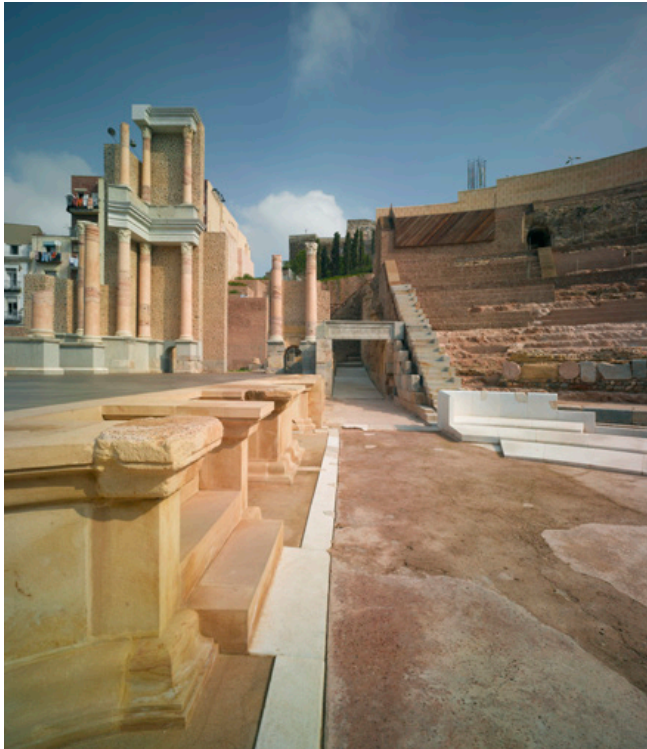
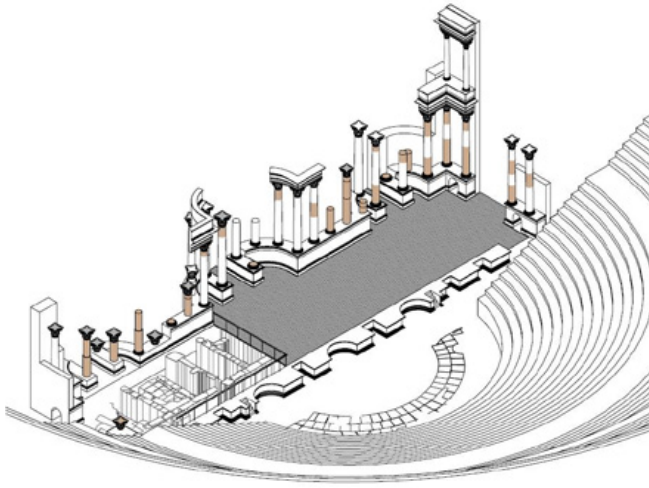


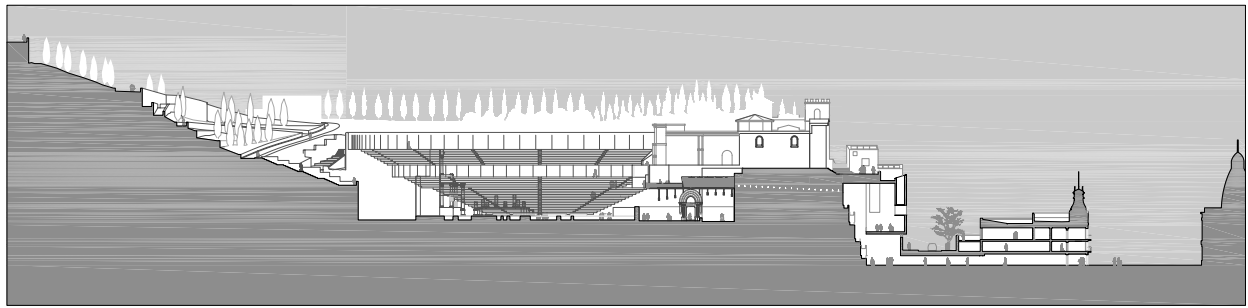
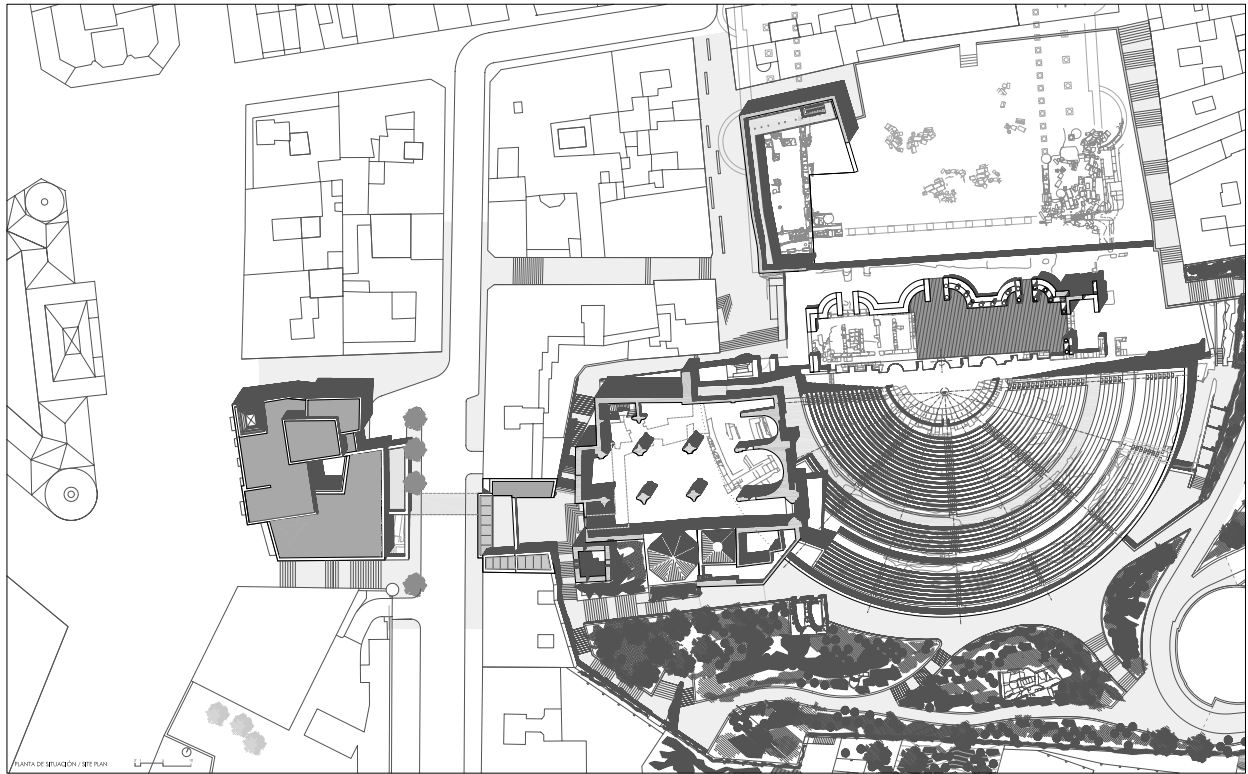
Fig. 36. Propuesta de restitución de la fachada escénica con la inserción de elementos originales.

Fig.37. Intervención en la fachada escénica con el levantamiento en el extremo oriental de los dos órdenes.

como material constructivo en diferentes edificios superpuestos al graderío, ha sido posible reintegrar un buen número de ellos en sus ubicaciones originales, atendiendo a sus dimensiones, orientación e improntas, mientras que para las lagunas se ha recurrido a piezas nuevas, labrada en una caliza marmórea de coloración similar, la “piedra del Cabezo Gordo”. En la *media cavea* tan sólo se conservaba una pieza de *scalaria in situ*, pero se advertían con claridad las improntas de las mismas, posibilitando su restitución teórica. En cuanto a los pasillos anulares, la primera *praecinctio* conservaba la mayor parte de su pavimento original, realizado con grandes losas de caliza gris local, restituyéndose las lagunas con piedra de la misma naturaleza; en cuanto a la segunda y tercera *praecinctio*, en origen se encontraban pavimentadas con losas trapezoidales de arenisca local, de las que se han conservado algunas piezas completas y diversos fragmentos, a partir de las que se ha elaborado un nuevo despiece de losas realizadas sobre una roca sedimentaria similar, con una cota de acabado igualmente situada por debajo del enlosado original.

La zona de la **orchestra** es quizás el espacio donde se manifiestan, de manera más evidente, las sucesivas reformas que se produjeron en el edificio a lo largo de su periodo de uso. Esto se traduce en una mayor variedad de técnicas y materiales constructivos y decorativos, no todos ellos sincrónicos, que han precisado de una minuciosa documentación y restauración arqueológica. De esta manera, en la zona de la *proedria* se conservaba buena parte de las improntas de las losas de mármol que conformaban las tres gradas destinadas para asiento privilegiado, cuyo estudio ha permitido definir el despiece original y restituirlo parcialmente, utilizando un mármol de características similares; del pretil o *balteus* que separaba la *proedria* y la primera *praecinctio*, también se conservaban parte de las improntas e incluso algunos fragmentos *in situ* de las lastras de mármol, lo que ha permitido la restitución de algunas de ellas, manteniendo en todo momento el criterio de retranqueo respecto a los originales. La parte central de la *orchestra* presentaba un pavimento de *opus signinum*, perdido en algunos sectores por la acción de fosas y pozos, lagunas que fueron empleadas en algunos casos para insertar una sencilla infraestructura de drenaje, cubierta por mortero asimilable al romano, provisto de una tonalidad por debajo de la del original. Todo este pavimento estaba contorneado por una franja compuesta de losas molduradas de mármol de Carrara, de la que se conservaban *in situ* varias piezas completas, así como otros muchos fragmentos que aparecieron durante el proceso de excavación, y que en muchos casos fueron restituidos.

Delimitando el espacio de la *orchestra* por el norte, sirviendo como elemento de conexión con el escenario, se situaba el *frons pulpiti*. Los restos conservados visibles pertenecen a esa remodelación de finales del siglo I/ inicios del siglo II, realizada a base de sillares y molduras de arenisca, con revestimiento de pintura mural. En muchos casos se conservaba *in situ* parte de la moldura inferior y en algunas zonas laterales incluso parte del alzado intermedio, así como un cierto número de piezas pertenecientes a las molduras superiores, que aparecieron reutilizadas en estructuras tardorromanas, datos que una vez analizados permitían restituir su articulación. Con el fin de facilitar su lectura y comprensión, así como garantizar el acceso al escenario, se planteó la reconstrucción de la parte central del mismo, empleando una roca de naturaleza igualmente



Figs. 38, 39. Plano y sección del proyecto Integral de Rafael Moneo.

sedimentaria (Piedra de Alcañiz), pero con una granulometría distinta, y de mayor dureza y resistencia a los agentes atmosféricos. Para garantizar una nítida distinción entre originales y obra nueva, además del retranqueo respecto a los originales *in situ*, se planteó un despiece más geométrico y de módulo inferior para las piezas nuevas, con un acabado superficial abujardado. Este levantamiento se combinó con una anástilosis de todos aquellos elementos moldurados originales que justificaban su articulación: molduras de las exedras curvas y cuadrangulares, o piezas pertenecientes a las escaleras de subida al *pulpitum*.

En cuanto a la **fachada escénica**, tras un proceso de inventario y análisis de todos los elementos arquitectónicos documentados en el transcurso de las intervenciones arqueológicas, debidamente contrastado con la información procedente de las improntas y los restos *in situ* del *podium* del primer piso, se han planteado y discutido diferentes propuestas de restitución. Con el fin de debatirlas y de diseñar una propuesta de restauración coherente y contrastada, se organizaron diversos seminarios monográficos con participación de arquitectos y especialistas en restauración monumental¹⁶. En este contexto de debate, se planteó y ejecutó una prueba de restitución del frente escénico, a escala 1:1, realizada con un material sintético (poliespan), pigmentado y dispuesto en la misma posición donde habría de hacerse la anástilosis.

Una vez definida la propuesta final se decidió el levantamiento de la parte del *pódium* comprendida entre la zona central de la valva regia, y la versura oriental, fijándose su cota más alta en el extremo oriental de la plataforma escénica, donde se conservaba “*in situ*” parte del alzado del *podium* y las improntas más claras para su restitución. A partir de este punto la fachada se degrada progresivamente en altura hasta desaparecer en la mitad occidental, donde se conservan visibles y restauradas las *tabernae* del complejo comercial superpuesto en la segunda mitad del siglo V a los restos del teatro. En los muros de cimentación de este complejo comercial se aprecia la reutilización de algunos de los elementos arquitectónicos originales de la fachada escénica, mientras que la mitad oriental del edificio tardorromano queda conservado bajo el entarimado de madera, que, además de evocar el escenario original, facilita la circulación y contemplación de los restos.

A continuación se iniciaron por parte del equipo de restauración, los trabajos de limpieza y consolidación de los elementos arquitectónicos seleccionados, y de forma simultánea analíticas a cada uno de ellos con el fin de profundizar en su estado de conservación y dictaminar si podían ser incluidos en la restitución. Estos estudios fueron llevados a cabo por un grupo de técnicos del Centro Tecnológico del Mármol, y consistieron en análisis con georadar y la aplicación de ultrasonidos.

En la restitución de la obra nueva del *pódium* del primer y segundo piso, así como de las columnas, se ha empleado una fábrica interna de ladrillo macizo con revoco de mortero pigmentado aplicado manualmente,

16 Balibrea et al., 2007, p. 82.



Fig. 40. Imagen aérea de la intervención del proyecto integral del Teatro Romano de Cartagena.



Figs. 41, 42, 43. Patio del edificio administrativo del Museo e inicio del recorrido museístico con el Corredor de la Historia del solar.



Fig. 44. Sala 1 del Museo Teatro Romano Cartagena.

Fig. 45. Sala 2 del Museo.

Fig. 46. Corredor arqueológico que conecta el Museo con el monumento bajo la Iglesia Santa María.

en un tono siempre inferior al de los elementos originales. El contacto entre la obra nueva y la superficie original de la plataforma escénica, se ha delimitado con fibras de geotextil, manteniendo siempre un retranqueo respecto a la parte original del pódium, así como con los elementos arquitectónicos restituidos. La integración de estos últimos en la obra nueva se ha realizado mediante un mortero de cal y varillas de titanio, con el fin de facilitar una futura extracción de los mismos y garantizar la reversibilidad de la actuación.

Con esta propuesta de restitución de la escena se ha pretendido ilustrar la magnitud y monumentalidad de la fachada escénica pero sin restituir todo su volumen, enfatizando en todo momento la lectura arqueológica de los restos, y expresando de forma simbólica la propia historia del edificio, si en el extremo oriental se evoca la majestuosidad del edificio a través de los dos órdenes levantados, en el flanco opuesto, la cimentaciones de las *tabernae*, nos hablan de otro proceso del edificio donde se reutilizan capiteles y columnas de esa misma fachada. En definitiva expresando la transformación del edificio de espectáculos y su sustitución por un complejo de marcada vocación comercial, reflejo de las profundas transformaciones socio-económicas de la propia ciudad a lo largo de los siglos.

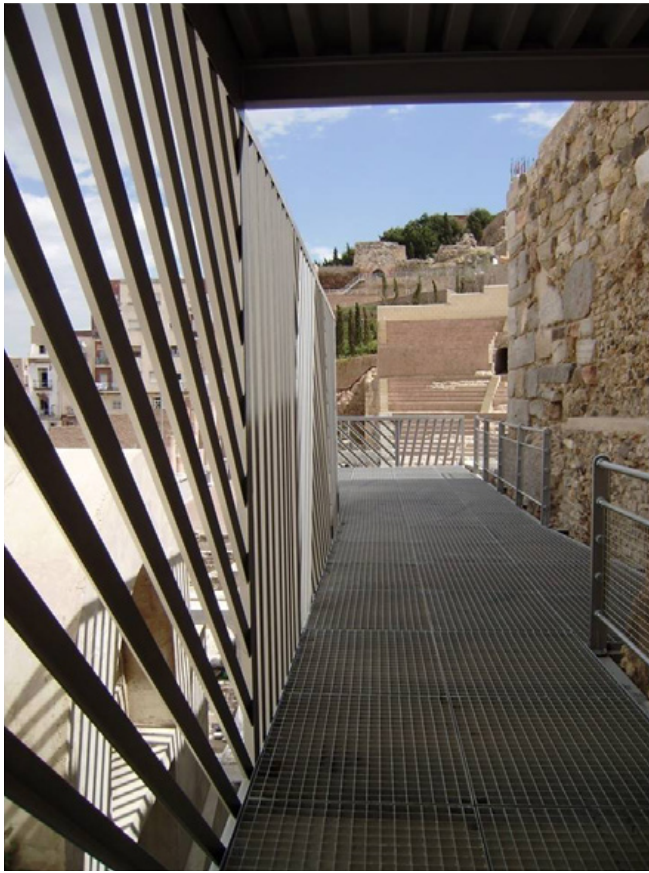
De forma que la restauración ha seguido unos criterios básicos orientados principalmente a una mejor comprensión del monumento, por lo que ha sido necesario reponer con obra nueva aquellos restos del graderío que habían desaparecido por completo, sin alterar en ningún momento su fisonomía, mientras que se ha consolidado y dejado visible toda la obra original. Se ha realizado una reposición de los accesos para garantizar la visita y recorrido por el interior del edificio y se ha restituido parcialmente la fachada escénica integrando elementos originales.

Por consiguiente, el Teatro Romano ha sido restaurado para el disfrute del visitante, así como para su conservación y exposición con fines didácticos y culturales. La salida desde el Museo al Teatro sitúa al visitante en el pasillo de circulación entre la *ima* y media *cavea*, recreando el espacio de la tribuna oriental, a partir de aquí se inicia el recorrido dentro del edificio romano por los pasillos de las *caveas*, y por las escaleras radiales, que permiten bajar al espacio de la *orchestra* y escenario, contemplar la restitución parcial de la fachada escénica y salir del recinto accediendo a los espacios públicos urbanizados con gran armonía con el entorno por el arquitecto¹⁷.

El proyecto integral

El Museo Teatro Romano en la brillante concepción del arquitecto Rafael Moneo, no sólo sirve de adecuado marco expositivo, sino que, conduce a los visitantes desde la Plaza del Ayuntamiento hasta el

17 Ramallo, Ruiz, Moneo, 2009, pp. 31-33



Figs. 47, 48, 49. Salida del corredor hacia el teatro romano.

interior del monumento, se articula en dos edificios distintos unidos por un corredor expositivo subterráneo, enlazando de forma ingeniosa los diferentes niveles topográficos de este sector de la ciudad. De manera que el Museo da pie a incorporar el Palacio de Pascual de Riquelme y la cripta arqueológica de la Iglesia de Santa María la Vieja en el conjunto, convirtiendo el Teatro en la última y más notable pieza del Museo¹⁸.

El recorrido museístico permite al visitante salvar una notable diferencia de cota entre el Puerto y el Teatro, en su itinerario se ha puesto gran interés en dar a conocer el proceso histórico, pues tras pasar las puertas del Museo, el visitante se encontrará con el Corredor de la Historia. En él se explica la evolución urbana del solar del teatro desde el siglo XXI al siglo I a.C., ilustrada tanto con una selección de objetos arqueológicos recuperados en la excavación como con documentación gráfica y audiovisual. El corredor de la Historia desemboca directamente en una gran sala de siete metros de altura, que sirve de extraordinario marco para la exposición de los elementos que configuran la arquitectura monumental del teatro de Cartagena. La altura de la sala ha permitido recrear el primer orden de la fachada escénica con los elementos originales.

A través de una escalera mecánica se llega a la segunda sala iluminada por la combinación de lucernarios y vanos en la fachada, que favorecen la exhibición de las piezas que configuran el programa epigráfico y ornamental del teatro. Esta sala permite al visitante adentrarse en el conocimiento de las funciones del Teatro en la Antigüedad, pues además de su función lúdica el edificio teatral constituyó el marco arquitectónico perfecto para la propaganda política y religiosa de la *domus* augusta.

Una vez recorridos los dos últimos tramos de las escaleras mecánicas, se alcanza el segundo corredor, que a modo de cripta discurre bajo la iglesia de Santa María la Vieja, con un trazado quebrado para adaptarse a las cimentaciones de la propia iglesia y a los diversos y múltiples hallazgos arqueológicos. Este corredor tiene además una misión fundamental para el arquitecto, la de preparar al visitante para la contemplación que tendrá al final de su recorrido: una visión completa del Teatro, tan magnífica como inesperada. En su recorrido se han integrado los restos arqueológicos de las distintas fases históricas constatadas en el espacio que actualmente ocupa el templo. La integración de ambos edificios- teatro y iglesia- acentúa el valor monumental de todo el complejo, realizado a su vez por la privilegiada situación topográfica.

La salida del corredor desemboca en una pasarela que enlaza directamente con el pasillo de circulación que separa la *ima* y media *cavea*. Desde este punto se tiene una visión completa del Teatro, cuya geometría se ve remarcada por la restitución del muro de cierre, que a su vez individualiza el recinto arqueológico de los espacios públicos y del Parque de la Cornisa, que sirve de fondo paisajístico al monumento. A partir

18 Sobre el proyecto integral v. Moneo, 2006, pp. 132-135; Ramallo, Moneo, 2009; Ramallo, Ruiz, 2010, pp. 149-162.

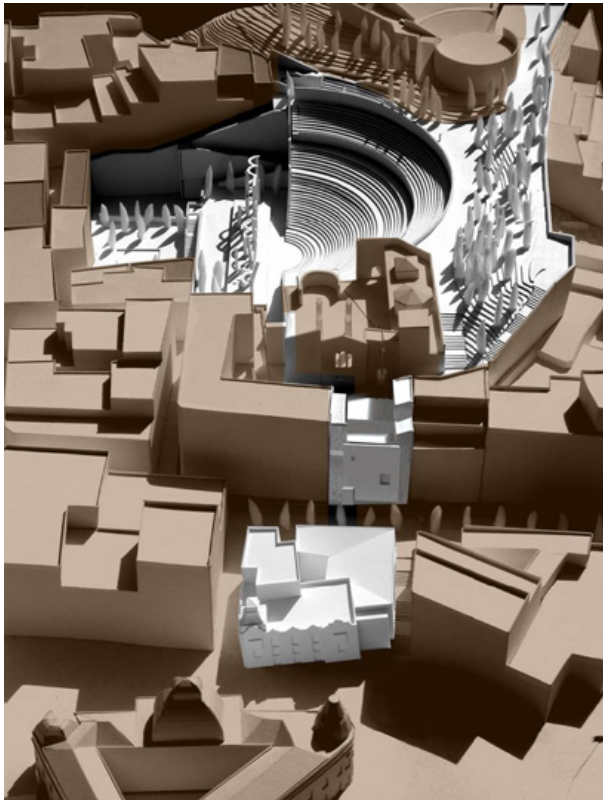


Fig. 50. Vista de la superposición de la Iglesia con el teatro Romano

Figs. 51, 52. Maqueta del proyecto integral de Rafael Moneo e imagen aérea de toda la intervención.

de aquí se inicia el recorrido dentro del edificio por los pasillos de la *cavea*, y por las escaleras radiales que permiten subir hasta las gradas de la *summa cavea* o descender hasta el escenario.

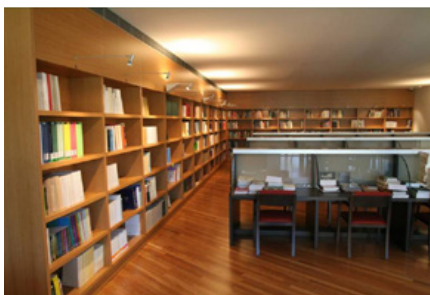
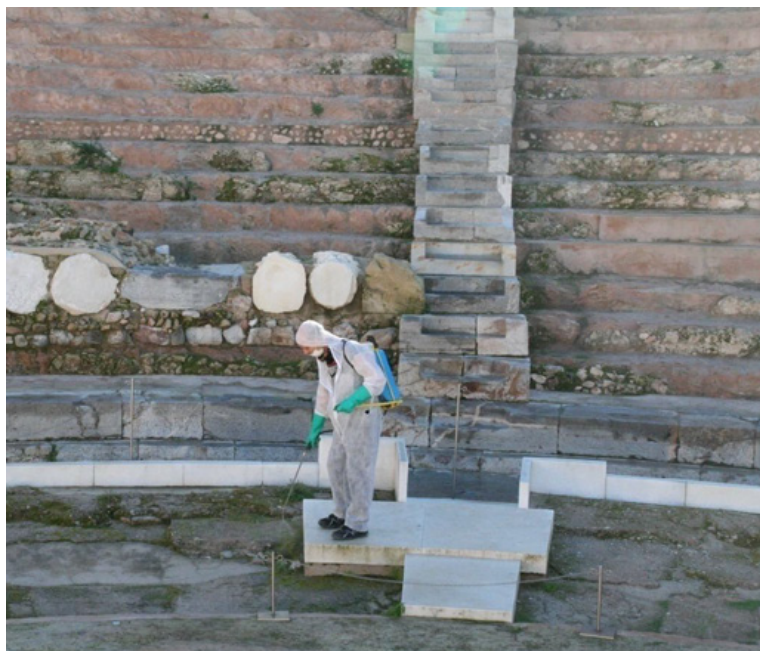
Completada la visita al monumento la salida se realiza por el *aditus* occidental que conecta directamente con la Plaza de la Condesa Peralta, cuya urbanización ha sido remodelada dentro del proyecto integral, en el que también se han integrado las fachadas de interés histórico caso de las de Tragaluz y subida de la Condesa Peralta, recuperadas ahora como pasarelas de conexión entre el teatro y el pórtico, permitiendo un filtro armónico entre el monumento y la trama urbana dieciochesca. En este sentido si bien se ha ultimado la ejecución del proyecto arquitectónico, queda pendiente la intervención en la *porticus post scaenam* que se plantea dentro de una segunda fase de actuación.

Gestión del monumento

El conjunto monumental se gestiona hoy en día a través de la Fundación Teatro Romano, que se ocupa de las actuaciones relativas para la conservación y el mantenimiento del monumento, así como de la gestión en sus aspectos culturales, administrativos, técnicos y económicos del Museo, cuya titularidad ostenta. Ocupándose además de la promoción de la oferta cultural del Museo, mediante exposiciones, publicaciones, certámenes, fomentando su difusión nacional e internacional. Así el Museo a lo largo de estos siete años de vida ha superado su fase inicial de puesta en marcha en un escenario complejo desde el punto de vista económico, y ha afrontado gracias a su fórmula de gestión el desarrollo paulatino de todas las áreas propias de la nueva Institución.

Respecto a la gestión económica los Gastos de Funcionamiento del Museo se cubren, en gran parte con fondos propios (un 68%), derivados fundamentalmente de los ingresos por entrada, tienda y alquileres de espacio, a los que se suma las necesarias aportaciones del Ayuntamiento de Cartagena, de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y la Fundación Caja Murcia (32%), con todo ello se hace frente al Plan de Actuaciones, cuyos objetivos, actividades y actuaciones se planifican anualmente y van encauzados al desarrollo de las funciones propias de un Museo. El Museo conserva, investiga, difunde y exhibe la cultura material en sus salas de exposición permanente, pero además como Museo de Sitio, el Museo del Teatro Romano participa de algunos rasgos propios de los parques arqueológicos, ya que integra no sólo el monumento del teatro romano (que está declarado BIC), sino también una serie de restos arqueológicos que también poseen una entidad histórica y cronológica, que hay que conservar y cuidar, siendo las partidas prioritarias las destinadas a este fin, que significan un 56 % en el presupuesto anual.¹⁹

19 Incluimos en este porcentaje todos los servicios de mantenimiento, limpieza y seguridad además de los gastos de luz, agua y teléfono.



Figs. 53, 54. Labores de mantenimiento en el museo.

Fig. 55. Biblioteca del Museo.

Figs. 56, 57, 58, 59. Actividades escolares, en familia y visitas nocturnas teatralizadas al Museo.



Por tanto, la conservación junto a la exhibición es una de las funciones primordiales, dichas tareas afectan tanto al propio monumento con una extensión de 5.000 m² como a los edificios del Museo y sus instalaciones (3.200 m²), así como de la colección arqueológica expuesta, y la que se conserva en el Almacén Arqueológico. Para abordar todos estos trabajos el Museo contrata en concursos anuales diferentes servicios, como el mantenimiento que se ocupa de todas las instalaciones de climatización, electricidad alta y baja tensión, pluviales y saneamiento mantenimiento de los Sistemas de Elevación: ascensores y escaleras mecánicas, protección contra Incendios y otros similares. El servicio de Seguridad y Vigilancia que se ocupa de la vigilancia del recinto las 24 horas, además de un controlador en el Teatro Romano para garantizar el buen uso de los visitantes del conjunto monumental y el de limpieza que se ocupa tanto del Museo como de distintos trabajos de mantenimiento el monumento, a ello se suma otros trabajos de conservación que se realizan con restauradores como el mantenimiento y revisión de morteros, areniscas y distintas obras de restauración.

El Museo realiza sus funciones de investigación a través del Centro de Estudios del Museo del Teatro Romano que se ocupa tanto de gestionar las solicitudes y atender a los investigadores, como de las tareas de ordenación y control de la documentación arqueológica y de los trabajos de restauración, dentro del Centro de Estudios el Departamento de Documentación²⁰, que constituye el núcleo informativo de gestión de los bienes culturales, así como de la localización e identificación de todos sus fondos, ya sean objetos, publicaciones, fotografías o documentos históricos o administrativos. Los aproximadamente veinte años de intervención arqueológica sobre el monumento y su entorno, más los cinco años de restauración y actuación arquitectónica, han generado un extraordinario volumen de información, la cual ha sido ordenada en los últimos años para garantizar en su espacio su depósito definitivo, garantizándose así la salvaguarda y perduración de esta documentación primaria procedente de las diferentes actuaciones. Además se trata de una fuente indispensable para todos aquellos trabajos de investigación y/o difusión del propio museo, y para su consulta por parte de investigadores acreditados.

Otra de las líneas de trabajo que se ha desarrollado estos años ha sido la formación y organización de la Biblioteca del Museo, especializada en Arqueología Clásica y en concreto en arquitectura romana, teatros romanos, restauración de monumentos clásicos... etc. Su andadura comienza con distintas estrategias de intercambios de publicaciones tanto a nivel nacional como internacional, a la vez que se ha incrementado con las donaciones, tanto privadas como públicas, entre ellas queremos destacar, el depósito de la Biblioteca de José María Luzón Nogué, con la entrega de más de 5.000 volúmenes, entre los que debemos resaltar; la colección completa de *Biblioteca Clásica Gredos*, centenares de monografías de Arqueología Clásica, así

20 Al frente de la organización del Departamento de Documentación y de la Biblioteca, Antonio Javier Murcia Muñoz, arqueólogo y miembro del equipo del teatro desde 1995, que cuenta con la ayuda de Martín Guillermo, también arqueólogo e investigador del equipo.

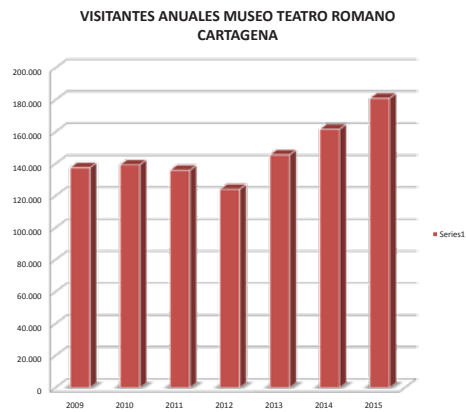


Fig. 60. Gráfico de visitantes anuales al Museo.

Fig. 61. Vista aérea del teatro al fondo la bahía natural del puerto de Cartagena.



como de Museos, Coleccionismo y Bellas Artes. Dicha donación ha permitido crear una Sección de Arte, y convertir la Biblioteca del Museo en una verdadera Biblioteca de Humanidades, que está prestando una asistencia de gran valor para los investigadores²¹.

En cuanto a la difusión científica, cultural, y educativa, ha sido la colaborando continua con distintas instituciones la que ha permitido sacar adelante importantes proyectos tales como la organización de congresos, cursos y conferencias en nuestro salón de actos, por citar algunos ejemplos con la Universidad de Murcia se han organizado varios Congresos Internacionales; en 2009 *“La scaenae frons en la arquitectura teatral romana”*, en 2011 *¿Crisis urbana a finales del Altoimperio?. Los espacios cívicos en las provincias del Occidente romano den los siglos II-IV d.C.* También se organizan de forma anual los Cursos de Verano con la Universidad Politécnica de Cartagena sobre Patrimonio Cultural y sus distintos aspectos, así como diversos seminarios y ciclos de conferencias anuales²².

Dentro de la difusión cultural se ha podido contar con un programa de exposiciones temporales unas de elaboración propia como *“Cartagena Medieval”*, otras gracias a la colaboración con las instituciones implicadas especialmente la local y autonómica, y también por la cooperación con otras fundaciones como la de Pedro Cano, González Beltrán, o la de Cristóbal Gabarrón, estas sinergias han permitido programar tanto exposiciones de contenido histórico arqueológico como la exposición de obras de arte contemporáneo de gran calidad.

El Museo también desarrolla un buen número de actividades dirigidas tanto a un público familiar como para los escolares²³, consciente del valor pedagógico del Museo y de los restos conservados en la ciudad, se ha trabajado en cooperación con el Centro de Profesores de Cartagena en la elaboración de materiales y recursos didácticos para mejorar el aprovechamiento del alumnado de primaria, secundaria y bachiller en su visita a la ciudad y al monumento. Con todo este material didáctico se han desarrollado una serie de talleres donde los alumnos de una forma práctica pueden adquirir una serie de conocimientos sobre nuestra ciudad en el mundo antiguo, unos abordan en sentido más amplio la urbe, *Carthago Nova*; otros talleres, están orientados al conocimiento del teatro en la antigüedad, y en especial sobre el Teatro Romano de Cartagena.

21 Con el depósito de fondos bibliográficos de José María Luzón hemos triplicado nuestros fondos respecto a 2010, llegando en la actualidad (2015) a casi 9.000 volúmenes.

22 Como los seminarios dedicados a *Iberos, Cartagineses y Romanos. El sureste español escenario de la Segunda Guerra Púnica*, o a *Augusto y su tiempo*

23 En estas líneas hemos desarrollado las actividades escolares pero a lo largo del año se programan distintas actividades en familia desde visitas guiadas, teatralizadas, aperturas nocturnas en verano...

En cuanto a la difusión y promoción, además de una estrecha colaboración con las administraciones local y autonómica, el Museo ha desarrollado una nueva web que permite bucear por toda la información necesaria tanto para llegar al Museo como para planificar la visita, pero también presta atención al usuario e investigador, informando de los servicios complementarios del Museo y de las modalidades de acceso a los mismos. La nueva web permite una rápida autogestión de los cambios y actualización de contenidos, incorpora los nuevos avances tecnológicos, y busca una conexión mucho más ágil con la sociedad a través de las redes sociales. El diseño del portal presenta una mayor accesibilidad y un mejor posicionamiento en red, en la actualidad cuenta con más de 300.000 visitas anuales²⁴.

Para la gestión de entrada y actividad turística se ha suscrito un convenio de colaboración de renovación anual con Cartagena Puerto de Culturas²⁵ que incluye el servicio de atención al público, tienda, recepción y guías, así como la promoción turística del conjunto monumental, así mismo queda integrado en los itinerarios turísticos de la ciudad creando paquetes y recorridos unificados, de manera que se facilite al usuario la información y la realización de los mismos, incorporándose a las estrategias turísticas y de desarrollo local, lo que implica que el Museo Teatro Romano trabaja para un público muy amplio, y se implica además en los distintos eventos culturales que se celebran en la ciudad.

Así las cosas, el Museo del Teatro Romano se ha convertido en sus siete años de vida en un importante referente cultural y turístico de la Región de Murcia, tanto por su número de visitantes como por los distintos reconocimientos que ha tenido tanto en el ámbito nacional como internacional, siendo el más destacado el Gran Premio Europa Nostra 2010, en la categoría de restauración. Desde su apertura han pasado más de 1.100.000 personas, siendo el año 2015, un año de cifras históricas con más de 180.000 visitantes. Respecto al público que nos visita un 72% lo hace forma individual y/o familiar, y un 28 % en grupo, dentro de los visitantes en grupo, destacan los escolares, viajes de Tercera Edad, visitas en grupos de extranjeros que en su mayoría procedente de los cruceros que atracan en la ciudad, y distintas Asociaciones y colectivos culturales.

En cuanto a la procedencia de los visitantes, un 52% son visitantes nacionales de los cuales 14% locales y regionales, y un 44% de otras provincias. Entre los visitantes nacionales destacan los procedentes de Madrid, Comunidad Valenciana, Andalucía y Cataluña. Los visitantes extranjeros este año han significado un 48% de los visitantes, de este porcentaje el 53% son ingleses, 13% franceses y un 6% de rusos y alemanes.

24 El enlace de la web es: www.teatroromanocartagena.org

25 Sobre el proyecto Cartagena Puerto de Culturas v. Ruiz, Martínez , Lechuga, 2005, pp. 197-202

Valoración final

Como valoración final debemos destacar que el Teatro Romano de Cartagena casi veinticinco años después de su descubrimiento, y siete años después de su apertura al público se ha convertido en estandarte del proceso de recuperación patrimonial que ha transformado Cartagena en la última década. La ejecución del proyecto en sus diferentes vertientes ha permitido recuperar para la ciudad moderna uno de sus barrios y uno de los monumentos más emblemáticos de su patrimonio arqueológico, ahora devuelto a la sociedad para su disfrute, pero también ha recibido el reconocimiento de los expertos y el aplauso de visitantes de todo el mundo, que dejan en las encuestas su alta satisfacción con la visita tanto por el contenido del discurso museístico como por el continente monumental como por la intervención en el monumento. Ellos, viajeros de diferentes nacionalidades, son presencias nuevas en la ciudad²⁶.

Además los servicios del Museo están dotando a la ciudad de un gran equipamiento cultural y científico, tanto su salón de actos, receptor de diversos eventos culturales como sus salas de investigación y biblioteca destinadas a desarrollar las funciones de Centro de Estudios de Arquitectura Romana y los convenios de colaboración con las Universidades, tienen por objeto impulsar este Centro como referente de la arqueología clásica. Quedan como retos futuros abordar las intervenciones en el pórtico tras la escena, y aumentar paulatinamente las partidas destinadas a personal, investigación y a la difusión cultural, acciones que sin duda quedan sujetas a una mejora económica global; entre tanto, la ciudad y el museo busca su consolidación como referente turístico, patrimonial y cultural en el Mediterráneo.

Bibliografía

BALIBREA AGUADO, V., MONEO VALLÉS, R., RAMALLO ASENSIO, S. F., RUIZ VALDERAS, E., 2007: "El teatro romano de Cartagena: un proyecto multidisciplinar para un espacio urbano de interés histórico". *IV Congreso Internacional sobre Musealización de Xacementos Arqueolóxicos*, Santiago de Compostela, pp. 75-89.

CAPUTO, G., 1987: *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro*. Monografie di Archeologia Libica, 3, Roma.

GARCÍA-GALÁN, M^a. I., 2007: "El teatro romano de Cartagena: proyecto de planificación global de Restauración". *III Congreso del CEIIC. La conservación infalible. De la teoría a la realidad*, Oviedo, pp. 291-301.

GONZÁLEZ-GARCÍA, A.C., NOGUERA CELDRÁN, J. M., BELMONTE AVILÉS, J. A., RODRÍGUEZ ANTÓN, A.,

²⁶ Cartagena se incorpora como escala de los cruceros en 2006 con unos 30.000 pasajeros anuales que se incrementan tras la apertura de museo a 105.000 en 2009, en la actualidad atracan en el puerto de Cartagena más de 130.000 cruceristas anuales.

- RUIZ VALDERAS, E., MADRID BALANZA, M. J., ZAMORA, E., BONNET CASCIARO, J., 2015: "Orientatio ad sidera: astronomía y paisaje urbano en Quart Hadast/Carthago Nova". *Zephyrus*, LXXV, pp. 141-162.
- HERNÁNDEZ, E., LÓPEZ, M., PASCUAL, I., ARANEGUI, C., 1993: "El teatro romano de Sagunto". *CuadArqRom*, 2, pp. 25-42.
- MAR, R., ROCA, M., RUIZ, J., 1993: "El teatro romano de Tarragona, un problema pendiente". *CuadArqRom*, 2, pp. 11-23.
- MONEO VALLÉS, R., 2006: "Museum of theater of Cartagena". *Global Architecture Document*, pp. 132-135.
- RAMALLO ASENSIO, S.F., 1993. "Capiteles corintios de Cartagena", *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica*, pp. 221-230.
- RAMALLO ASENSIO, S. F., RUIZ VALDERAS, E., 2002: "La articulación de los espacios externos en el Teatro Romano de Cartagena". En A. Ventura (coord.): *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania*. Córdoba, pp. 267-290.
- RAMALLO ASENSIO, S. F., RUIZ VALDERAS, E., 2003: "El teatro romano de Cartagena: un proyecto de recuperación integral". *II Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos*, Barcelona, pp. 53-60.
- RAMALLO ASENSIO, S. F., RUIZ VALDERAS, E., 2010: "Historia de un proyecto. Historia de un descubrimiento: la puesta en valor del Museo y Teatro Romano de Cartagena". *V Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos*, Cartagena, pp. 149-162.
- RAMALLO ASENSIO, S. F., RUIZ VALDERAS, E., MONEO VALLÉS, R., MURCIA MUÑOZ, A. J., 2009: *Museo Teatro Romano de Cartagena. Catálogo*.
- RAMALLO ASENSIO, S. F., RUIZ VALDERAS, E., MURCIA MUÑOZ, A. J., GUILLERMO MARTÍNEZ, M., 2015: "Aproximación a las fases de ocupación de Cartagena a partir del registro arqueológico obtenido en las intervenciones del teatro romano: breve síntesis de su evolución urbana". *AnMurcia*, vol. 29, pp. 23-56.
- RUIZ VALDERAS, E., MARTÍNEZ MOLINA, A., LECHUGA GALINDO, M., 2005, "Cartagena Puerto de culturas: una apuesta por el patrimonio de la ciudad", *III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos*, Zaragoza 2004, 197-202.

La recuperación y puesta en valor del teatro romano de Medellín (Badajoz)

Santiago Guerra Millán

Arqueólogo. Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura

Resumen

El teatro romano de Medellín ha sido siempre el edificio-guía que ha marcado la ubicación de la casi desaparecida Colonia *Metellinensis*. Las primeras excavaciones arqueológicas fueron realizadas en 1969-70 por D. Mariano del Amo y de la Hera. En 2007 se reanudan los trabajos arqueológicos, los cuales continúan en 2008 con la excavación del sector de la escena. En enero de 2009 se inicia la excavación del graderío y termina en junio de 2010. Desde 2010 y hasta 2013 se realizan actuaciones de restauración y puesta en valor que permiten abrir el monumento a la visita. Desde 2013 y hasta la actualidad se han desarrollado nuevas excavaciones y restauraciones. Así como otros trabajos de estudio e investigación, protección y gestión de este magnífico edificio romano.

Presentamos en este artículo una síntesis sobre el desarrollo de los principales trabajos que desde principios del siglo XX se han llevado a cabo con el fin de conocer y poner en valor este teatro romano.

Introducción

La localidad pacense de Medellín se localiza a unos 45 km al este de Mérida y a unos 8 km al oeste de Don Benito. La estratégica ubicación que disfruta esta villa, asentada sobre un elevado cerro desde el que se domina uno de los vados más importantes del río Guadiana, y la extraordinaria extensión de fértiles tierras que lo rodean, ha generado siempre una fuerte atracción para las poblaciones que han pasado por allí a lo largo de la historia.

Los trabajos arqueológicos realizados han sacado a la luz vestigios que demuestran que este enclave ha permanecido ocupado de forma continua desde la prehistoria hasta el tiempo presente. Destacan por su monumentalidad los restos patrimoniales de época romana, siendo el teatro el edificio más conocido de la antigua ciudad de *Metellinum*.

Este artículo busca presentar el resultado de los principales trabajos de investigación y recuperación que, hasta diciembre de 2015, se han realizado sobre dicho teatro romano. Este trabajo se estructura en 7 apartados, estando el primero de ellos dedicado a exponer desde cuando se conoce la existencia de este monumento; el segundo a reflejar los primeros trabajos que se realizaron en este teatro; el tercero al contexto que motivó la reanudación de las excavaciones; el cuarto a la campaña de excavación desarrollada entre julio y diciembre de 2008; el quinto a las excavaciones y trabajos de puesta en valor desarrollados entre enero de 2009 y marzo de 2011; el sexto a los trabajos de restauración y puesta en valor efectuados entre 2012 y 2013; el séptimo expone los trabajos desarrollados desde 2014 hasta la actualidad. Finalmente, se expresan unas consideraciones finales sobre el desarrollo y resultados de este proyecto de recuperación patrimonial.

Descubrimiento del teatro

Las fuentes grecolatinas no expresan datos sobre este teatro romano ni tampoco sobre la fundación de esta población, es por ello que, tradicionalmente, se ha relacionado el origen de *Metellinum* con el general silano *Quinto Cecilio Metelo*, quien establecería, en torno al 79 a.C., un emplazamiento romano en este lugar, quizás un *praesidium* o *castellum* (Salas Martín, 2001, p.101), que facilitará el desarrollo de las campañas militares contra el general rebelde Sertorio. Dicha hipótesis se basa en la costumbre romana de imponer el nombre del fundador a las nuevas poblaciones construidas en los territorios conquistados.

A pesar de lo ya mencionado, no podemos hablar de descubrimiento como tal, para el caso del Teatro Romano de Medellín, ya que parte, de sus estructuras murarias no llegaron a enterrarse completamente a lo largo de la Historia. Este hecho impidió que desapareciera del todo la Colonia que Plinio identificaba en sus escritos como *Metellinum*, una de las 5 colonias romanas que existían en la *Provincia Hispania Ulterior Lusitania* a mediados del siglo I d.C.

La referencia bibliográfica más antigua que, hasta la fecha tenemos sobre este edificio romano, pertenece al arcipreste de Medellín, (Solano de Figueroa, 1647, p.10). Dicho arcipreste escribió en 1647 la obra "Historia y Santos de Medellín", en uno de los apartados de ese libro Altamirano describía unas estructuras murarias ubicadas entre el Castillo y la Iglesia de Santiago identificándolas como pertenecientes al circo de esta colonia romana siendo en realidad estructuras del teatro.

Será ya a principios del siglo XX, cuando el párroco de la Iglesia de San Martín de Medellín (Rodríguez Gordillo, c.a. 1920) avance en su libro “Apuntes Históricos de Medellín”, qué las ruinas existentes entre la Iglesia de Santiago y el Castillo pudieran pertenecer a un teatro romano.

Los primeros trabajos realizados en este teatro

El primer estudio histórico-arqueológico que se realiza sobre las ruinas de este teatro romano, lo lleva a cabo D. José Ramón Mélida y Alinari, quien recoge en el Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz, una síntesis de la historia de Medellín y de sus principales monumentos, describiendo entre otros vestigios, las citadas estructuras romanas que él identifica con los restos del teatro de esta Colonia romana (Mélida, 1925, p. 367-371).

Dicha afirmación la fundamenta mediante la descripción de unos fragmentos y trozos de muros de hormigón romano que se localizaban a media ladera del Cerro del Castillo, dichos vestigios los identifica con los restos de la gradería superior. Gracias al estudio y medición de las estructuras que emergían del terreno consiguió elaborar un primer plano de esas ruinas en el que reconoció la planta de un pequeño teatro.

Los escasos restos visibles del graderío y la existencia, más al sur, de un muro de 36 m de longitud y 2,60 m de altura, con arquerías ciegas, que él identifica como parte de la fachada posterior de la escena, le impiden ubicar con precisión dónde se localizaría el sector del frente escénico de este teatro, que en el plano de su estudio, él sitúa bajo la Iglesia de Santiago de Medellín (Fig.1).

Tras el estudio de Mélida, se abandona por varias décadas la investigación sobre este teatro romano pero sí se detecta, que en la sociedad de aquellos años, se empieza a generar un cierto interés por visitar estas ruinas e incluso hacerse fotografías en las mismas. Prueba de lo anteriormente indicado, es la imagen que aparece en el número III de la revista “Tierra Extremeña” publicada en la década de los años 20 del siglo pasado (Fig. 2).

El año 1969 marcará un antes y después en el conocimiento histórico-arqueológico de este teatro, ya que en ese año se iniciaron las primeras excavaciones arqueológicas. Esas intervenciones fueron dirigidas por el arqueólogo D. Mariano del Amo y de la Hera. Dicho investigador pretendía realizar una tesis sobre teatros romano y ello le motivó a realizar estas primeras actuaciones en el teatro romano de Medellín.

La primera de sus dos campañas de excavaciones se llevó a cabo entre el 2 de noviembre y el 10 diciembre de 1969. En la misma participaron 14 peones y un capataz, D. Ricardo Martín, todos ellos vecinos del municipio de Medellín (Fig. 3).

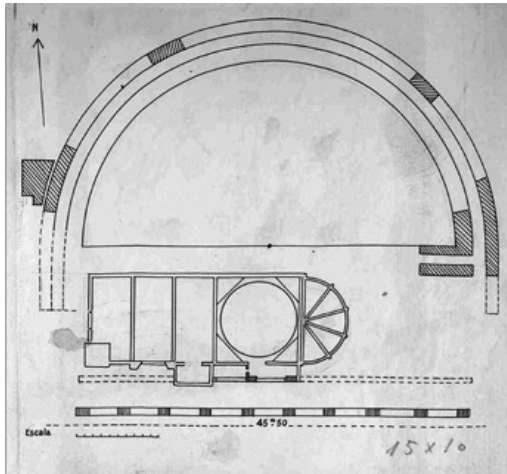


Fig. 1. Plano del teatro realizado por J.R. Mélida (1907-1910).

Fig. 2. Imagen de la puerta oeste del graderío del teatro romano (Publicada por R.A. Fernández de Sevilla Palomo, c.a. 1922).

Fig. 3. Imagen del equipo de trabajadores con el arqueólogo D. Mariano del Amo (1969).

Fig. 4. Imagen del inicio de las excavaciones en este teatro romano (Del Amo).

Fig. 5. Imagen de la zona excavada en 1969 (Del Amo, 1969).

En dicha campaña se realizaron una serie de catas arqueológicas en las estructuras que emergían en superficie en la parte suroeste de este edificio romano. Los trabajos arqueológicos se efectuaron siguiendo el método de excavación Wheeler, que era el que se desarrollaba en aquellos momentos. Este consistía en excavar mediante un sistema de cuadrículas, planteadas en el lugar de la intervención mediante dos ejes perpendiculares, quedando testigos de tierra entre las cuadrículas excavadas.

Del Amo inició sus trabajos realizando una primera cata en el lugar dónde iba a depositar toda la tierra que extrajera de su excavación. La cata se realizó en una zona al sureste del teatro pero claramente al exterior del mismo, en ella pudo localizar estructuras murarias medievales, huellas de un posible escalonamiento marcado en la roca de granito (geológico) y materiales arqueológicos, que le permitieron intuir la secuencia ocupacional de este yacimiento.

Tras esa primera cata para ubicar la terrera, Del Amo planteó la cuadrícula de su excavación. Esta presentaba una dimensión de 20 m en sentido este-oeste y 7,50 m en sentido norte-sur. La ubicó en la zona suroeste de este edificio, concretamente sobre unas estructuras de *opus caementicium* que evidenciaban la existencia del *aditus maximus* occidental y restos de los accesos laterales de la *cavea* (Fig. 4).

La zona de excavación se amplió posteriormente hacia el norte y este y después hacia el sur lo que conllevó la apertura de una zona de excavación de unos 500 m². En algunos puntos se llegó a excavar hasta 3 m de profundidad, localizándose materiales arqueológicos revueltos que evidenciaban ocupaciones humanas de este yacimiento en el Bronce Final, época ibérica, romana, musulmana, cristiana y moderna.

En cuanto a las estructuras murarias documentadas, si se observaban dos fases de ocupación del solar en el que se ubica el teatro. Una primera parecía pertenecer a época musulmana (posiblemente califal) y otra posterior, de época medieval cristiana, siendo menos los vestigios, aunque sí existen algunos de ocupaciones residuales en época moderna (Fig. 5).

Las estructuras romanas descubiertas pertenecían a una puerta de entrada lateral, que daba acceso a una escalera descendente y en recodo que conducía al vomitorio oeste y al *aditus maximus* occidental (Fig. 6).

La segunda campaña se desarrolló entre el 9 de marzo y el 4 de abril de 1970, en ella se amplió la zona ya intervenida el año anterior a otros puntos. Así, se realizó una importante actuación de limpieza y excavación de las estructuras de la parte alta de este edificio romano, exhumándose todo el muro exterior de la *cavea* y parte del muro paralelo que conformaba el *ambulacro* y delimitaba la parte superior de la media *cavea* (Fig. 7).



Fig. 6. Imagen del acceso excavado en 1969 (Del Amo, 1969).

Fig. 7. Imagen de los trabajos de excavación de 1970 (Del Amo, 1970).

Fig. 8. Plano general del teatro realizado por Mariano Del Amo (1970).

Fig. 9. Imagen de la excavación del sector de la escena en abril de 1970 (Del Amo, 1970).

Fig. 10. Imagen de las obras de consolidación de la bóveda del *aditus* occidental (Antonio García Álvarez, 1973).

Fig. 11. Imagen de las obras de consolidación realizadas en 1973 (Antonio García Álvarez, 1973).

La continuidad de los trabajos de excavación en la zona suroeste del teatro, permitió conocer la verdadera localización del frente escénico comprobando que esta estructura no se ubicaba bajo la Iglesia de Santiago como había indicado Mérida, sino más al noreste de dicha Iglesia (Fig. 8).

La excavación de la zona suroeste del teatro permitió exhumar algunos vestigios del *proscenium*, algunas estructuras del frons *scaenae* y recuperar dos capiteles con decoración estucada, uno de orden dórico y otro jónico. Al sur de *aditus* se pudo localizar parte del muro del frente escénico, en el que se detectaron restos de la *valva regia* y de la *valva hospitalia* occidental. En el *podium* del frente escénico se pudo observar la existencia de pinturas a bandas y con motivos vegetales realizados en color rojo vinoso sobre fondo amarillento que engalanaban dicho muro. También, se excavó el *parascaenium* occidental donde se localizaron varios trozos de fustes de columnas con recubrimiento de estuco, que evidenciaban la existencia de una *columnatio* delante de la fachada escénica de ese teatro.

La excavación concluyó agotando los niveles estratigráficos de época islámica que colmataban el espacio del *hyposcaenium*, permitiendo vislumbrar en algunos puntos de la excavación, evidencias de los derrumbes de estructuras romanas que se localizaban más abajo (Fig. 9).

Del Amo presentó el resultado de sus trabajos de campo y del estudio arqueológico, que llevó a cabo sobre los materiales y estructuras documentadas en sus intervenciones en el teatro romano de Medellín, en el Simposio que sobre el Teatro Clásico en la Hispania Romana, se celebró en Mérida, en 1980. Publicando un detallado estudio de este teatro en las actas de ese Simposio (Del Amo, 1982, p. 317-336), en el que afirmaba que este teatro se debía haber construido en el último cuarto del siglo I a.C., quizás en las mismas fechas en las que se construyó el teatro de Mérida, con el que guarda algunas semejanzas de tipo constructivo.

Tras finalizar las excavaciones de Mariano del Amo, la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia adquirió los terrenos donde se ubica este teatro romano. También, desarrolló un proyecto de obras de consolidación de las estructuras que se habían sacado a la luz en dichas excavaciones. El proyecto se redactó en el año 1972, por la sección de Exposiciones y Excavaciones Arqueológicas. Contó con una financiación de 250.000 pesetas, aprobada por Orden Ministerial de fecha 29 de noviembre de 1972 y librada dentro de la aplicación presupuestaria N° 18.08.621. De ese montante económico, 236.526,84 pesetas se destinaron a ejecución material, 10.865,45 pesetas, a pago de los honorarios del arquitecto por formación del proyecto y dirección de la obra y 2.607,71 pesetas, a honorarios del aparejador.

La obra fue dirigida por el arquitecto D. Manuel Cuadrado Isasa y realizada por el constructor de la ciudad de Mérida, D. Pedro García Moya.



Fig. 12. Imagen de un rebaño de ovejas pastando en las ruinas del teatro (Santiago Guerra, 2007).

Fig. 13. Imagen del teatro antes de iniciar las actuaciones (Santiago Guerra, 2007).

Fig. 14. Imagen de la parte baja del teatro antes de iniciar las actuaciones (Santiago Guerra, 2007).

Las obras consistieron en la recuperación de los muros del *postscaenium* y en la consolidación de los muros y bóvedas excavados y el *parascaenium* y las *valvae* (Figs. 10 y 11). También, se realizó un plano del monumento y fotografías de los trabajos realizados

La certificación final de esos trabajos se firmó el día 31 de diciembre de 1973 dándose por concluida esta obra.

Desde 1973 en adelante, este teatro deja de recibir financiación de las administraciones, lo que motiva que estas ruinas sean de nuevo olvidadas y abandonadas, sufriendo afecciones de expoliadores que incluso sustraen algunas de las piezas arquitectónicas que Mariano del Amo había sacado a la luz.

De este período de abandono, sólo merece la pena destacar, el estudio realizado por la historiadora local Dña. Salvadora Haba Quirós, quien realizó una importante investigación sobre el periodo romano de Medellín, compilando en su Tesis Doctoral todo el conocimiento que hasta ese momento se tenía de esa época histórica, desarrollando además nuevos estudios sobre la epigrafía, la numismática, el urbanismo, el territorio, las vías de comunicación, etc. También, recoge en su trabajo un apartado dedicado a este teatro (Haba Quirós, 1998, p. 257-264).

Reanudación de las excavaciones de este teatro

Ha sido ya en el siglo XXI, cuando las administraciones han vuelto a fijar su atención en el yacimiento de Medellín. Ello ha motivado una intensificación de los trabajos arqueológicos y de restauración con el fin de mejorar la puesta en valor de este importante enclave patrimonial. Así, se han desarrollado importantes proyectos de excavaciones arqueológicas, conservación y adecuación para la visita pública de monumentos como el Castillo, la Iglesia de Santiago, la Iglesia de Santa María del Castillo, Torre del Reloj y otros, aunque, por su especial repercusión científica y social, se debe destacar el proyecto de excavación y recuperación del teatro romano de esta localidad.

Dicho proyecto ha permitido transformar una ruina olvidada, dedicada al pastoreo del ganado (Fig. 12), en uno de los monumentos romanos más importantes de Extremadura, proporcionando además una notabilísima serie de datos sobre sus características constructivas y decorativas, unidas a una mejora sobre el conocimiento urbanístico de la ciudad romana de *Metellinum*.

El año 2007 marcará un antes y después en la recuperación del teatro romano de Medellín. Tras haber pasado 34 años de las obras de consolidación de estructuras de este edificio realizadas en 1973, se inician nuevas intervenciones en abril de 2007.



Fig. 15. Imagen del inicio del desbroce de vegetación del sector de la escena (Santiago Guerra, 2007).

Fig. 16. Imagen de la retirada de los testigos de la excavación realizada por Mariano del Amo (Santiago Guerra, 2007).

Fig. 17. Imagen del equipo de excavación del teatro del año 2007 (Santiago Guerra, 2007).

En esa fecha, la Mancomunidad Integral de Municipios del Guadiana empieza a realizar un Taller de Empleo-Casa de Oficio (TECO), cuyas actuaciones se centran en desarrollar el proyecto “Adecuación del Parque Arqueológico de Medellín”. Este TECO es uno de los 4 diseñados por el Servicio Extremeño Público de Empleo (SEXPE) de la extinta Consejería de Economía y Trabajo dentro de su “Proyecto Patrimonio Crea Empleo”. El convenio de colaboración creado entre ambas administraciones consistió en que el SEXPE financiaba con 1,5 millones de euros este proyecto y la Mancomunidad “Guadiana” contrataba a personas desempleadas para llevar a cabo las actuaciones. Dicha Mancomunidad realizó durante el desarrollo de este proyecto cerca de 90 contrataciones de trabajadores. Ese equipo estuvo dirigido desde inicio por un gestor D. Francisco Gallego Nieto, una Coordinadora de Obras, Dña. Ana Guerrero Búiza y un arqueólogo D. Santiago Guerra Millán.

Las actuaciones a desarrollar en ese TECO eran la Adecuación del Parque Arqueológico de Medellín”, ya que desde el año 2003 el Cerro del Castillo estaba incoado en esa categoría de Bien de Interés Cultural. Los trabajos a efectuar eran la limpieza y acondicionamiento de los caminos de dicho parque arqueológico, la limpieza de las llamadas “muralla sur”, “muralla romana oeste” y de la muralla de tapial de la ladera occidental, la creación de una senda de gravilla para poder acceder a la zona exterior norte del castillo y que permitiera entrar con vehículos dentro del patio de armas del castillo, el desescombro y consolidación de la Iglesia de Santa María del Castillo y del aljibe subterráneo situado bajo esta. Finalmente, se planteaban realizar unas intervenciones arqueológicas que permitieran mejorar el estado de total abandono que presentaba este teatro romano.

Reanudación de las excavaciones arqueológicas (2007-2008)

En abril de 2007, el aspecto de dicho monumento era calamitoso, los muros de la parte superior estaban cubiertos por higueras chumbas. En el espacio del interior del graderío había múltiples bloques de rocas y ripios que se habían caído de la ladera existente entre este edificio y el castillo. También, existían varios olivos, higueras y retamas, así como gran cantidad de vegetación que dificultaba el visitar esta zona del teatro (Fig. 13).

La parte inferior no presentaba una mejor situación, ya que las excavaciones realizadas por Del Amo, habían producido que en este espacio hubiera zonas excavadas a unos 3 m de profundidad. Además, había varios testigos de tierra que separaban las cuadrículas excavadas en los años 70, que amenazaban con desplomarse, lo que generaba peligros de caída a distinto nivel y posibles derrumbes para las personas que accedían a esta parte del teatro (Fig. 14). También, existía en esta zona una gran cantidad de vegetación y un enorme montón de piedras al sur del frente escénico.



Fig. 18. Imagen de los dos sectores de intervención separados por el eje de dibujo (Santiago Guerra, 2007).

Fig. 19. Imagen de la trinchera cortando el muro perimetral del teatro (Santiago Guerra, 2007).

Fig. 20. Imagen de una tumba de ladrillos cristiana que corta las estructuras de una casa musulmana documentada en el Sector 1 (Santiago Guerra, 2008).

El día 11 de mayo de 2007, el Director General de Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, D. Francisco Pérez Urban, autoriza la dirección de los trabajos arqueológicos de este proyecto al arqueólogo contratado por la Mancomunidad Guadiana, D. Santiago Guerra Millán.

Teniendo en cuenta, el lamentable estado que presentaba el solar de este teatro, fue necesario realizar trabajos de desbroce y limpieza de piedras antes de reanudar las excavaciones. Los trabajos de desbroce de la vegetación que allí existía comenzaron el día 19 de mayo de 2007 (Fig. 15).

Terminado el desbroce, se pasó a realizar la retirada de la vegetación cortada y la evacuación de las rocas y piedras sueltas que se acumulaban en el teatro. También, se iniciaron los trabajos de acondicionamiento de la zona de excavación. Así, se comenzaron a retirar los testigos de tierra que había dejado Del Amo cómo límites de sus catas (Fig. 16). El objetivo de estos trabajos era plantear una excavación en área abierta o extensión (sin testigos) siguiendo el sistema de documentación creado y normalizado por Edwar C. Harris.

Los trabajos de excavación se iniciaron a finales del mes de agosto de ese año. Estos se centraron en la zona suroeste del teatro, con el objeto de conseguir rebajar este espacio e igualarlo a las cotas que Mariano del Amo había dejado en sus catas. En el mes de septiembre, siguiendo las indicaciones de la Dirección Científica de este proyecto se incorporó otra arqueóloga¹, para reforzar el equipo de excavación (Fig. 17). Y se dividió la zona de excavación que comprendía toda la parte sur del teatro y las zonas de accesos exteriores (aprox. 620 m²), en dos sectores de intervención.

El Sector 1 comprendía el área suroeste, lugar dónde se habían de ubicar los accesos al *aditus*, a la *versura* occidental y al *postscaenium*. Esta zona presentaba más de 2 m de cota por encima del Sector 2. El segundo sector se desarrollaba por la zona sur y sureste de este edificio romano, área esta, donde se localizaban las estructuras del frente escénico, exhumado en 1970 por Del Amo (Fig. 18).

Durante el desarrollo de la excavación del sector 1 se consiguió retirar toda la secuencia estratigráfica de época contemporánea, en la que entre otros vestigios, se documentó parte de un tramo de la trinchera realizada por las tropas republicanas durante la Guerra Civil. Vecinos del pueblo nos confirmaron que se trataba de la trinchera que unía el casco urbano con el castillo. La zanja excavada subía ladera arriba del Cerro del Castillo de forma zigzagueante, cortando en su recorrido en dos puntos, al muro perimetral del graderío del teatro (Fig. 19).

1 La arqueóloga Dña. Yolanda Picado se incorporó tras la designación de D. Pedro Mateos Cruz (IAM) como director científico de los trabajos. También, se contó con la supervisión y asesoramiento de los técnicos de la Sección de Arqueología de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura.



Fig. 21. Imagen del estado que presentaba el Sector 2 al final de este proyecto (Santiago Guerra, 2008).

Fig. 22. Imagen del complicado proceso de extracción de la estatua que estaba oculta dentro de una de las fosas del *auleaum* (Sección de Arqueología, 2008).

Fig. 23. Imagen de la excavación del teatro en noviembre de 2008 (Sección de Arqueología, 2008).

Fig. 24. Imagen de la extracción de la parte superior de una estatua juvenil de mujer realizada por la restauradora Dña. Fátima Marcos (Sección de Arqueología, 2008).

Fig. 25. Imagen del momento del hallazgo del sileno de la parte oriental de la escena (Sección de Arqueología, 2008).

De la época moderna se localizaron estructuras y fosas relacionadas con reformas de la contigua Iglesia de Santiago. De la época medieval también se localizaron, en ambos sectores de excavación, abundantes vestigios, destacando los enterramientos de época cristiana (S. XIII y XIV) y las estructuras previas de las estancias de ocupación islámicas (Fig. 20).

Se llegó a exhumar al final de este proyecto en el Sector 2, parte de los niveles de destrucción de las estructuras del frente escénico que colmataban el espacio del *hyposcaenium* de este edificio. En esos trabajos se pudieron recuperar parte de las basas, fustes y capiteles estucados y algunas piezas escultóricas de las que conformaban en origen la *scaena frons* de este teatro (Fig. 21). También se documentó en esta intervención, parte de las estructuras murarias romanas que se conservan en dicha zona, así como otros materiales epigráficos y cerámicos que se publicaron en un interesante estudio (Mateos Cruz y Picado Pérez, 2011, p.373-410).

Campaña de excavación arqueológica (julio-diciembre 2008)

El hecho de que el proyecto TECO, ya mencionado anteriormente, terminara en el momento que se estaban exhumando las piezas de arquitectura decorativa de este teatro, motivó que se desarrollase una nueva campaña de excavaciones entre julio y diciembre de 2008, con el fin de terminar de excavar toda la zona ya intervenida.

También en este caso, se realizó mediante un convenio de colaboración entre administraciones. Dicho convenio fue firmado entre la Consejería de Cultura y Turismo, que aportaba una partida económica de 486.515 euros de financiación para desarrollar este proyecto, y la Mancomunidad Integral de Municipios "Guadiana", que era el organismo encargado de contratar el equipo humano que debía ejecutar dicha intervención arqueológica.

En este convenio se aumentó el número de trabajadores contratados para este fin, consiguiendo formar un equipo multidisciplinar. Así, se contrató un equipo técnico compuesto por 1 gerente, 1 coordinadora de obras, 3 arqueólogos codirectores, 2 topógrafas, 1 restauradora, 6 auxiliares de arqueología, un servicio externo de dibujo y 25 peones de excavación.

La codirección de esa intervención fue autorizada por la Directora General de Patrimonio Cultural, Dña. Esperanza Díaz García, recayendo ésta, en los arqueólogos D. Santiago Guerra Millán, Dña. Guadalupe Méndez Grande y Dña. Ana Belén Olmedo Grajera. En este proyecto la Dirección Científica anterior fue sustituida por una Dirección-Técnica de la propia Consejería de Cultura y Turismo, designándose para ello al Jefe de Sección de Arqueología de dicha administración, D. Hipólito Collado Giraldo. El Director-Técnico



Fig. 26. Imagen del arranque de uno de los olivos y al fondo el nuevo camino de acceso al teatro (Santiago Guerra, 2009).

Fig. 27. Imagen del proceso de evacuación de las tierras de la ladera (Santiago Guerra, 2009).

Fig. 28. Imagen del momento en el que se descubren los dos primeros sillares del graderío (PRM, 2009).

Fig. 29. Imagen del proceso de escaneado 3-D de las estancias excavadas (Santiago Guerra, 2009).

Fig. 30. Imagen de los sillares de la *media cavea* y continuación de la excavación de la *ima cavea* (Sección de Arqueología, 2009).

Fig. 31. Imagen del Director-Técnico explicando la excavación al Presidente y restos de personalidades (Sección de Arqueología, 2009).

se encargaba, entre otros asuntos, de supervisar el desarrollo de las excavaciones, asesorar y coordinar las actuaciones más complejas (Fig. 22) y al mismo, servía de enlace entre la administración ejecutora de los trabajos (Mancomunidad) y la administración financiadora (Consejería de Cultura y Turismo).

Durante el desarrollo de estos 6 meses de excavación se pudieron documentar las estructuras que aún se conservaban del cuerpo escénico, entre las que destacaríamos, los vanos de las *valvae hospitales* y *valva regia*, el *podium* del muro de la *frons scaenae*, parte del muro de sillares del *proscenium*, el *hyposcaenium*, en el que se conservan dos hileras de apoyos de granito que servían de sustentación de la *contabulatio*, así como una línea de fosas excavadas en la roca y vestigios de la maquinaria que servirían para subir y bajar el *auleaum* (Fig. 23).

Aparte de ello, es necesario resaltar, que durante esa campaña de excavación, también se recuperó una importante cantidad de material arqueológico y arquitectónico.

Entre el material arquitectónico, conviene destacar la recuperación de un trozo de la cornisa de ladrillos y acabado de estuco que debió servir, a modo de “entablamento” de separación, entre los dos pisos de columnas que tendría la fachada escénica de este edificio. También, se recuperaron numerosas piezas de la *columnatio* (basas, fustes y capiteles estucados) y casi 70 piezas arquitectónicas, que se acopiaron en una carpa que se instaló en una zona próxima del *postscaenium*, con el fin de que los restauradores las pudieran limpiar de tierra y consolidar sus estucos.

Uno de los hechos que más expectación generó durante este proyecto fue la recuperación del magnífico conjunto escultórico (Figs. 24 y 25), que junto con las pinturas del *podium* monumentalizaban y decoraban la fachada escénica de este teatro. Las estatuas descubiertas fueron mostradas a la población de esa Comarca en una exposición temporal que se hizo en el Centro de Interpretación de la Iglesia de Santiago. Después, dichas esculturas fueron entregadas al Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, donde fueron estudiadas (Griñó Frontera, 2009, p. 50-63) y formaron parte de la Exposición “Reflejos de Roma”, que fue vista en los meses de julio y agosto del año siguiente por más de 3.500 personas.

La excavación de las dos zonas exteriores permitió además, documentar parte del urbanismo contiguo al teatro. En la zona exterior sureste se pudo documentar el trazado de un canal (*euripus*) que evacuaba el agua de lluvia que se acumula en la parte baja del interior del teatro. Por su parte, en la zona exterior suroeste se pudo documentar las estructuras que conforman el muro norte y esquinas noreste y noroeste del posible templo romano que se localiza bajo la Iglesia de Santiago, también restos de dos puertas al oeste de la *versura* occidental, parte de una calzada empedrada con su cloaca, un canal de granito que evacuaba en dicha cloaca las aguas pluviales, parte de las columnas de un pórtico monumental y una estancia que parece ser resto de una taberna.

Campana de excavación arqueológica y trabajos de puesta en valor (2009-2011)

Los buenos resultados obtenidos en los proyectos realizados propiciaron que en enero de 2009 se firmase un nuevo convenio de colaboración entre las instituciones ya referidas, por medio del cual, se pretendía llevar a cabo la excavación arqueológica de toda la zona del graderío y el desarrollo de las primeras actuaciones de restauración y puesta en valor de este teatro.

La partida económica que aportó la Consejería de Educación y Cultura para financiar este Convenio fue de 1.999.766 euros, que al igual que los anteriores, estaba cofinanciado en un 70% con fondos FEDER. La Mancomunidad Guadiana contrató para desarrollar todos estos trabajos a un equipo humano compuesto por 11 técnicos y 36 peones.

La codirección arqueológica de esa nueva excavación fue autorizada, con fecha 3 de febrero de 2009, por la Directora General de Patrimonio Cultural, Dña. Esperanza Díaz García, recayendo esta en los arqueólogos D. Santiago Guerra Millán, Dña. María Martín Becerril, Dña. Guadalupe Méndez Grande, Dña. Ana Belén Olmedo Grajera y Dña. Eva Redondo Gómez, quienes a su vez, siguieron contando con el asesoramiento del Director-Técnico del yacimiento D. Hipólito Collado Giraldo.

Los trabajos comenzaron con la creación de un camino artificial por encima del muro perimetral del graderío, con el fin de poder acceder al interior de este, ya que al haber excavado la parte sur de este edificio no era posible entrar con vehículos desde la parte baja del mismo. Terminado este acceso se procedió a arrancar y transportar fuera del teatro todos los olivos que había en ese espacio (Fig. 26).

Una vez plantados esos olivos en los terrenos del parque arqueológico, se comenzó a limpiar y retirar todas las tierras que amenazaban con deslizarse de la parte de la ladera situada entre el teatro y el castillo. Este fue un trabajo muy complicado debido al riesgo de accidentes. Por ello, se hubo de instalar varias líneas de vida en las rocas situadas por encima del teatro y los operarios hubieron de trabajar con cinturones de seguridad sujetos a los cables de acero instalados. La tierra retirada de la ladera se acopió inicialmente en la zona del *ambulacro* y después, se evacuó mediante el uso de vehículos dumper (Fig. 27).

Las actuaciones de acondicionamiento del espacio a intervenir terminaron con la instalación de dos cintas transportadoras en la parte baja del teatro y la construcción, mediante sacas llenas de tierra, de un nuevo camino que cruzaba la zona del *hyposcaenium* ya excavado. Gracias a estas infraestructuras se mejoró notablemente los trabajos de evacuación de las tierras que colmataban el interior de este edificio.

La excavación del solar del graderío se dividió en 4 zonas de intervención, estando cada una dirigida por uno de los codirectores. Los trabajos comenzaron con la retirada de las tierras situadas en la parte

más alta. A los pocos días de excavación empezaron a exhumarse estructuras murarias de mampostería pertenecientes a ocupaciones medievales. En algunas de esas estancias se pudo documentar la existencia de reformas más tardías, localizándose en alguna de estas materiales de época moderna.

El día 11 de mayo de 2009, fue un día histórico para este proyecto ya que durante los trabajos de limpieza de un muro medieval se descubrió, que éste se asentaba o cimentaba sobre dos sillares de granito los cuales parecían estar *in situ* y pertenecer a una de las líneas de gradas de este teatro (Fig. 28). Los trabajos posteriores confirmaron que ambos sillares eran, en efecto, parte de las gradas de este edificio.

Los trabajos de excavación realizados permitieron sacar a la luz una intensa ocupación medieval de este espacio. En la parte oeste se localizaron varios silos excavados en la tierra, algunos de hasta 3 metros de profundidad que llegaban incluso a rebajar la roca de granito del geológico. En la zona central de la *cavea* se documentaron varias estancias superpuestas, todas ellas se adaptaban a las diferentes filas de gradas mediante estratos de nivelación.

Antes de retirar los vestigios de estas ocupaciones, se documentaron milimétricamente todas ellas, usando para ello un láser escáner con el que se realizó un escaneado 3-D de las mismas (Fig. 29).

La evolución de los trabajos de excavación fue sacando a la luz nuevas filas de gradas, así en noviembre de 2009 ya se habían descubierto las 8 filas que aún se conservaban de la media *cavea* (Fig. 30).

Los fantásticos resultados que estaban apareciendo durante la excavación motivaron que el teatro fuera objeto de numerosas visitas de investigadores y personalidades políticas. Prueba de ello, fue la visita institucional que se llevó a cabo el día 9 de noviembre de 2009, cuando el Presidente de la Junta de Extremadura, D. Guillermo Fernández Vara, la Consejera de Cultura y Turismo, Dña. Leonor Flores Rabazo (Fig. 31) y otras personalidades acudieron a Medellín a ver como estaban “emergiendo” de la tierra las gradas de este teatro romano.

La excavación arqueológica de la zona de la *proedria* y *orchestra* terminó en junio de 2010 (Fig. 32). En estos últimos trabajos de excavación se pudo recuperar, entre otros restos, las estructuras que conforman el *sacrarium* de este teatro y también, una espectacular estatua de una esfinge de mármol que remataría el extremo del *balteus* de mármol que delimitaba la parte superior de la *proedria*. Llama poderosamente la atención, la buena conservación que presenta el *aditus maximus* occidental, la *orchestra*, con sus numerosas placas y listeles de mármol, las 3 gradas de la *proedria*, en las que aún existen las improntas del forro de mármol que debieron tener y los más de 800 sillares originales que aún se conservan entre la *proedria*, *ima* y *media cavea*.



Fig. 32. Imagen del equipo de trabajadores al finalizar la excavación (Sección de Arqueología, 2009).

Fig. 33. Imagen del proceso de limpieza de los mármoles de la *orchestra* (Santiago Guerra, 2010).

Fig. 34. Teatro al terminar este Convenio (S. Guerra, 2010).

Fig. 35. Imagen de los trabajos de restauración del muro perimetral y del acondicionamiento de la ladera (Sección de Arqueología, 2012).

Fig. 36. Imagen de la entrega del Gran Premio Europa Nostra 2013 concedido al proyecto de recuperación del Teatro Romano de Mérida (Gobierno de Extremadura, 2013).

Tras finalizar los trabajos de excavación ya referidos, se iniciaron las primeras actuaciones de restauración y acondicionamiento del teatro, destacando entre otras, la instalación de una pasarela de madera en el ambulacro, la restauración de la bóveda del *aditus* occidental, la limpieza y consolidación de los sillares de las gradas, la restauración de los mármoles y del canal de la *orchestra* (Fig. 33), la reposición de las partes desplomadas del *frons pulpiti* y la instalación del entablamento de madera de la escena.

Estas actuaciones se desarrollaron durante los 3 primeros meses del año 2011, contando dichas intervenciones con la dirección del arquitecto D. Manuel Viola Nevado y la supervisión arqueológica de Dña. Carmen Pérez Maestro, quien también ha realizado posteriormente sondeos en el *postscaenium* y en otras zonas próximas a este. Al finalizar este Convenio el 31 de marzo de 2011, el teatro presentaba un estado bastante aceptable de acondicionamiento para la visita (Fig. 34) pero aún existían deficiencias que era necesario mejorar.

Trabajos de restauración y puesta en valor (2012- 2013)

Entre las deficiencias que presentaba este monumento, estaba el impedir que entrara el agua de lluvia que bajaba ladera abajo desde el castillo, mejorar la fijación de las tierras de la ladera para evitar desprendimientos y restaurar algunas de las estructuras del teatro que aún no se habían intervenido.

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte financió con 147.500 euros la realización de las obras recogidas en el nuevo proyecto de consolidación y restauración, elaborado por el arquitecto D. Manuel Viola Nevado. Con dichas obras se buscaba solucionar los problemas que impedían avanzar con la puesta en valor de este teatro.

Así, en la primavera de 2012, se iniciaron los trabajos de restauración del muro perimetral. Estos consistieron en extraer las sales a aquellas partes que presentaban esta patología, consolidar las grietas y rellenar los huecos y roturas que presentaban los muros intervenidos. En el caso de los huecos que presentaban la cara interna del muro perimetral, se determinó rellenar esas lagunas con un mortero liso hecho con argamasa de cal y ligeramente rehundido con respecto al careado original. En el caso de las reposiciones realizadas en el careado exterior de dicho muro perimetral, se optó por otro tipo de tratamiento ya que las zonas a restaurar eran mucho más profundas y se desarrollaban en amplias zonas. Teniendo en cuenta estos hechos, se efectuó una actuación que consistió en colocar una fila de lascas finas de pizarra para marcar el límite entre el original y la aportación y después se colocaron hiladas de piedras trabadas con mortero de cal.

También, se llevaron a cabo trabajos en la ladera que consistieron en la limpieza de ripios y tierras que amenazaban con deslizarse pendiente abajo, la instalación de geoceldas en las que se sembró vegetación con el fin mitigar la erosión mediante la fijación del terreno con las raíces de las plantas, así como la



Fig. 37. Imagen del interior del actual centro museográfico de Medellín (Santiago Guerra, 2013).

Fig. 38. Imagen del acto de apertura al público de este teatro (Gobierno de Extremadura, 2013).

Fig. 39. Imagen del teatro durante la representación de La Odisea (Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, 2014).

Fig. 40. Imagen actual del teatro y de las pilastras ya excavadas del pórtico del *postscenium* (Sección de Arqueología, 2015).

Fig. 41. Imagen de las nuevas señales que reflejan la distancia existente hasta llegar al teatro (Santiago Guerra, 2016).

construcción e instalación de varias líneas de canaletas que evacuaran el agua de la ladera por fuera del edificio del teatro romano (Fig. 35). Estas obras fueron efectuadas por una empresa con calificación K7 y contaron con la supervisión arqueológica del técnico D. César Marco Pérez García.

Aparte de los trabajos ya mencionados también se llevaron a cabo otras actuaciones como la limpieza de la parte superior de los dos muros más altos. Las improntas localizadas presentaban un cierto escalonamiento del *opus caementicium* que podrían corresponder con restos de los negativos de las gradas de la *summa cavea*. Estos vestigios fueron documentados con el máximo detalle mediante un láser escáner.

Durante el desarrollo de estas obras, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, las incluyó en su Programa de Visitas a Monumentos en Restauración. Las visitas, que se desarrollaban durante los fines de semana, eran guiadas por un técnico y se ajustaban a las zonas habilitadas para ese fin. A pesar de las limitaciones que conllevaba esta actividad, se consiguió un resultado exitoso ya que este teatro se convirtió en el monumento más visitado de todos los años en que se había realizado este programa, obteniendo más visitantes que la Catedral de Toledo, que había sido el más visitado en 2011.

En octubre de 2012, la Sección de Arqueología de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, elaboró una memoria sobre la puesta en valor de este teatro, que presentó al certamen de Premios Europa Nostra. Siendo seleccionado de entre los más de 200 proyectos presentados, obteniendo finalmente uno de los 3 grandes premios de la categoría de Conservación Patrimonial. Ese galardón fue recogido por la Consejera de Educación y Cultura, Dña. Trinidad Nogales Basarrate, en la gala de entrega de estos premios que se celebró en Atenas en junio de 2013 (Fig. 36).

En el año 2013, se desarrollaron nuevas actuaciones de mejora del acondicionamiento del teatro y de la musealización de este espacio, con el fin de poder abrirlo definitivamente a la visita pública. Así, se llevaron a cabo nuevas obras de restauración de estructuras (*aditus* oriental, *proscenium*, *proedria*, etc.), realización de varias intervenciones arqueológicas puntuales que fueron dirigidas por Dña. Carmen Pérez Maestro), la instalación de cartelería explicativa en el monumento, la reconstrucción con traviesas de madera de una parte de las gradas destruidas de la *ima cavea*, la instalación de un sistema de videovigilancia y de iluminación de este monumento, etc.

Mención aparte, merece la renovación del Centro de Interpretación que se localizaba en la contigua Iglesia de Santiago. El conocimiento histórico obtenido en las excavaciones arqueológicas puso de manifiesto que los contenidos museísticos que se mostraban en ese centro de interpretación no explicaban correctamente la Historia de este enclave. Ante esta situación se determinó instalar un mejor sistema de proyección en el que mostrar un nuevo audiovisual sobre la Historia de este lugar y un modelo 3-D de como debió ser este edificio romano. También, se elaboró una nueva panelería explicativa con contenidos en español e

inglés, en la que mediante códigos QR se accedía a más información del Portal Web que se creó de este yacimiento. En esa Web se muestra información de interés sobre la Villa de Medellín, el Teatro, cómo llegar, horarios de visita, la nueva guía de visita, recorrido virtual, etc. La dirección URL de este portal es: <http://medellinsitiohistorico.gobex.es/web/view/portal/index/standardPage.php?id=10>

En el montaje museográfico de este centro también se expusieron piezas originales como bases, fustes y capiteles estucados pertenecientes a las columnas recuperadas del frente escénico de ese teatro y réplicas a tamaño natural de las dos estatuas femeninas recuperadas en la excavación. La inclusión de piezas originales en este montaje museográfico buscaba separar lo mínimo posible esa arquitectura decorativa del inmueble al que pertenece. Al mismo tiempo se superaba el concepto de Centro de Interpretación (sin originales) aproximándolo más al que se utiliza actualmente para Museo de Sitio (Fig. 37).

Finalmente, el 24 de julio de 2013, el Presidente Autonómico, D. José Antonio Monago Terraza, inauguró las obras realizadas y abrió definitivamente a la visita este teatro (Fig. 38).

La televisión autonómica emitió ese día un programa especial dedicado a la puesta en valor del Teatro romano de Medellín, en él se entrevistaba a algunas de las personas que habían participado en su recuperación, se explicaban las diferentes estructuras que componen este edificio, se informaba de la relevancia internacional que había conseguido este proyecto patrimonial y de la repercusión que, la apertura de este enclave, supondría para dinamizar el turismo y la economía de esa comarca. La dirección URL de este documental es: <http://www.canalextramadura.es/alacarta/tv/videos/metellinum-tesoros-al-descubierto>.

Últimas actuaciones realizadas (2014-2015)

Tras la apertura al público de este monumento, las administraciones con competencias en este teatro han continuado trabajando en otros aspectos importantes tales como la protección, mantenimiento, investigación, gestión y uso del mismo.

En ese sentido, es muy importante resaltar el trabajo técnico y administrativo llevado a cabo desde la Dirección General de Patrimonio Cultural para crear una normativa de protección propia para el patrimonio histórico-artístico de Medellín. Las incoaciones de Bien de Interés Cultural realizadas en 1991 y en 2003, presentaban carencias y defectos de forma que impedían conseguir su efectiva declaración. Ante este hecho, se publicó en julio de 2014 una nueva incoación. La categoría utilizada fue la de Sitio Histórico ya que, aparte del conjunto arqueológico y patrimonial, también se han producido en este lugar hechos históricos trascendentales (lugar de nacimiento de Hernán Cortés, Batalla de Medellín, etc.), que era necesario reconocer y difundir.

La labor de concienciación sobre los valores que atesora el patrimonio llevada a cabo, estos últimos años, con la población de Medellín, favoreció el desarrollo de la tramitación de esta incoación. Así, hay que destacar que de las 733 notificaciones realizadas a los vecinos de ese municipio, sólo se recibió una alegación, que además solicitaba ampliar a más territorio el entorno de la zona de este Bien de Interés Cultural. La declaración definitiva de Medellín como Bien de Interés Cultural en la categoría de Sitio Histórico fue publicada en el Diario Oficial de Extremadura el día 28 de julio de 2014.

En 2014, también se creó un incipiente modelo de gestión patrimonial y turística de ese enclave patrimonial. Así, se firmó un convenio de colaboración entre las administraciones con competencias en algunos de los aspectos de gestión ya referidos. El convenio fue publicado en el número 105 del Boletín Oficial del Estado, de fecha 30 de abril de 2014.

Este Convenio fue suscrito entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, las Consejerías de Educación y Cultura y de Fomento, Vivienda, Ordenación del Territorio y Turismo de la Junta de Extremadura, el Ayuntamiento de Medellín y la Mancomunidad Integral de Municipios del Guadiana.

En dicho Convenio se recogieron los compromisos que cada una de esas administraciones asumían, con el objeto de mejorar la gestión arqueológica y turística de este Sitio Histórico. Entre esos compromisos se establecía la contratación, por parte del Ayuntamiento de esa localidad, de un operario que se encargara de la limpieza y mantenimiento del teatro y de guías de turismo que dieran un servicio profesional al visitante.

Una de las últimas actuaciones desarrolladas que más trascendencia ha tenido, ha sido la utilización de este teatro como espacio escénico. Las representaciones teatrales se contrataron por el patronato del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, convirtiéndose Medellín en una subselección de dicho Festival.

El reestreno de este edificio tuvo lugar la noche del 25 de julio de 2014, con la escenificación de la obra "Ajax" de la compañía extremeña Teatro de Noctámbulo; el 26 se representó "La Odisea" de Rafael Álvarez "El Brujo" y el 27 "Los Gemelos" de la formación Verbo Producciones. De todas esas representaciones se agotaron las entradas, disfrutando de ellas más de 2.400 espectadores (Fig. 39).

Desde el punto de vista de la investigación hay que destacar que en 2014 se publicó una actualización sobre el conocimiento histórico-arqueológico de este yacimiento. En él se expusieron algunas novedades sobre el urbanismo de esta Colonia romana, avances sobre el estudio del teatro, así como diferentes planos y secciones de este monumento (Guerra Millán, 2014, p. 195-221).

Las excavaciones arqueológicas realizadas en 2014, se centraron en la parte norte del *postscaenium* de este teatro. En el año 2015 también se ha llevado a cabo una nueva intervención en dicho *postscaenium*. Ambas intervenciones han sido dirigidas por el arqueólogo D. Ángel Carbajo López. En ellas se han documentado enterramientos y estructuras medievales cristianas, bajo las cuales se desarrollaban niveles y fosas islámicas que cortaban la estratigrafía y estructuras romanas y prerromanas.

Además, se han realizado otros trabajos de excavación en las estructuras monumentales que se localizan al sur del teatro y suroeste de la Iglesia de Santiago. Estos han sido dirigidos por la arqueóloga Dña. Montaña Luengo González y en ellos se han podido documentar niveles de ocupación medievales y modernos, que se adosaban y reutilizaban las estructuras de aterramiento de época romana que existen en esas zonas.

Los vestigios documentados en esas intervenciones nos reflejan que cuando se construye el teatro se lleva a cabo una importante modificación del urbanismo previo de esa zona de la Colonia romana. Una de las hipótesis en las que se trabaja, es que posiblemente se construyeran esas grandes estructuras de *opus incertum*, que delimitan por el sur el espacio actual del *postscaenium*, con la finalidad de generar un gran muro de contención que permitiera elevar la cota de suelo de la zona donde se construyó el *porticus post scaenam* de este teatro.

En 2015 el teatro ha vuelto a ser utilizado como sub sede del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, representándose en él tres nuevas obras (Coriolano, El Eunuco y Edipo Rey).

En cuanto a la realización de nuevos trabajos de restauración hay que destacar la ejecución en 2015 de un nuevo proyecto del arquitecto D. Manuel Viola Nevado. Este ha consistido en la integración de la zona destruida de la *ima cavea* y de dos zonas de la *media cavea*. Las cimentaciones realizadas en ningún caso han afectado a los niveles estratigráficos originales, sobre ellas se ha instalado una estructura metálica que ha sido forrada con madera tecnológica. La reposición de estas partes de las gradas ha aumentado el aforo de este monumento en unas 280 localidades.

En esta obra también se han colocado barandillas y se han instalado nuevas escaleras que han mejorado notablemente los accesos del interior de este edificio.

La madera instalada en estas nuevas gradas es “madera tecnológica”, que se fabrica mezclando madera triturada con resina polimérica. Este nuevo material cumple con el código técnico de la edificación para pavimentos exteriores. Presenta mejor comportamiento que otras maderas a la exposición a la intemperie, ya que es resistente al agua, a la radiación ultravioleta del sol, a las termitas, hongos, etc. Se ha elegido un color que se diferencia del original visto de cerca pero que al verlo desde una cierta distancia pasa desapercibido (Fig. 40).

La última actuación en la que se ha estado trabajando desde la administración autonómica ha sido la mejora de la visibilidad de este yacimiento. Así, se ha instalado una nueva señalética en las carreteras. Las nuevas señales se han instalado en la Autovía A-5, en la N-430 y en el acceso de entrada a Medellín. Estas señales muestran un pictograma que reproduce la imagen del graderío del teatro romano y por encima el castillo (Fig. 41).

Consideraciones finales

El día de la apertura al público de este teatro, tuvimos el placer de disfrutar de la visita del Crítico de Arte y Experto en Patrimonio, D. José María Ballester quien nos comentó que, los miembros del tribunal evaluador de los Premios Europa Nostra se quedaron atónitos cuando evaluaron la memoria presentada sobre la recuperación de este teatro romano porque según decía: “parecía que se había dado a un botón y había emergido un teatro romano”. Insistía Ballester en que a todo ese jurado les había asombrado gratamente la rapidez con la que se había transformado una ruina abandonada en un monumento de primer orden.

El éxito de este proyecto ha sido posible gracias a la implicación de las diferentes administraciones y al trabajo de muchas personas (peones, gestores, arqueólogos, restauradores, coordinadores de obras, administrativos, dibujantes, etc. También, ha tenido mucho que ver el buen hacer del capataz o encargado de obras, D. Antonio Monge que conseguía encontrar ingeniosas soluciones a los problemas que surgían durante el desarrollo de las actuaciones, así como también motivar al personal para conseguir realizar más actuaciones de las que inicialmente se había planificado en esos proyectos.

Sobre la rapidez de transformar dichas ruinas en un enclave de referencia, sí me permito indicar que se ha conseguido por el enorme esfuerzo invertido en ese objetivo. Sólo las personas que hemos trabajado en ese proyecto y nuestras familias saben la cantidad de horas de trabajo que se han destinado a conseguir ir materializando cada una de los muchos logros conseguidos con el fin de poner en valor este magnífico Teatro Romano de Medellín.

Además, de la espectacular visión que hoy día presenta este teatro, se han conseguido otros éxitos, que son dignos de recordar con el fin de animarnos a seguir adelante con la puesta en valor de este teatro y del yacimiento de Medellín. Destaco entre ellos los siguientes:

- La generación de empleo: ya que han sido muchas las personas que han conseguido salir del desempleo en el que se encontraban gracias al desarrollo de las excavaciones y trabajos realizados en este teatro romano.

· La educación y concienciación social: durante el tiempo que ha durado este proyecto se ha conseguido cambiar la mentalidad de los vecinos de esta localidad que, en un primer momento, veían con “malos ojos” que se invirtiera dinero en el patrimonio y que actualmente, se muestran a favor de que continúen dichas inversiones. Incluso se ha creado una Asociación Histórica que también trabaja para mejorar su patrimonio y avanzar en el conocimiento de su Historia.

· La colaboración entre administraciones: ha sido decisiva porque la suma de esfuerzos de las diferentes administraciones ha generado una fuerte sinergia que ha dado lugar a que este proyecto continuara adelante cada año.

· La dinamización del turismo: estos años de continuos y espectaculares hallazgos han generado una fuerte atracción de visitantes a Medellín. Así, de los poco más de 6.000 visitantes de 2006, se pasó a los 16.785 de 2009 o a los 12.961 turistas de 2014.

En definitiva, podemos decir que el proyecto de recuperación del Teatro Romano de Medellín es un ejemplo de como el patrimonio cultural puede convertirse en un modelo de desarrollo económico sostenible, el cual puede ser exportable a otros lugares que presenten características similares.

Agradecimientos

Aprovecho para expresar nuestro agradecimiento a todas aquellas personas que de forma anónima nos han ayudado y animado a seguir trabajando. También, quiero destacar la importante labor desarrollada por el difunto D. Mariano del Amo y de la Hera. Investigador que inició los trabajos de excavación de este teatro y a quien, después de mucho buscar, pude conocer en persona en el Museo de Palencia. Dicho arqueólogo me permitió disponer de una copia de la documentación que él había elaborado en sus trabajos de excavación en Medellín y con ella redacté un informe que entregué en la Dirección General de Patrimonio Cultural. Tras su muerte fueron sus hermanas quienes entregaron, a dicha administración, la documentación original que aún conservaban de los trabajos en el Teatro Romano de Medellín.

Bibliografía

DEL AMO Y DE LA HERA, M. (1982): "El teatro romano de Medellín, Badajoz". en Actas del Simposio El Teatro en la Hispania Romana, Mérida, 1980, Badajoz. Instituto Cultural Pedro de Valencia. p. 317-336.

GRIÑÓ FRONTERA, B. (2009). Reflejos de Roma. Selección de Escultura Romana del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Cáceres: Artes Gráficas Tajosalor. p. 50-63.

GUERRA MILLÁN, S. (2009). Informe sobre la documentación aportada sobre el Teatro Romano y otros yacimientos de Medellín por D. Mariano Del Amo y de la Hera. Coria: (inédito).

GUERRA MILLÁN, S. ET AL. (2014). "Metellinum: síntesis histórica y novedades arqueológicas de esta ciudad romana" en T. NOGALES BASARRATE Y M. J. PÉREZ DEL CASTILLO (Eds.). Ciudades Romanas de Extremadura. Stvdia Lusitana, Núm. 8. Badajoz: Artes Gráficas Rejas. p. 195-221.

HABA QUIRÓS, S. (1998). La Colonia Metellinensis (Medellín, Badajoz) y su territorio. Badajoz: Colección Arte/Arqueología. p. 257-264.

MATEOS CRUZ, P., PICADO PÉREZ, Y. (2011): "El Teatro Romano de Metellinum", Madrider Mitteilungen, Núm. 52. Herausgeber Deusthces Archäologisches Institut. Madrid. p. 373-410; Taffeln 13-23.

Medellín (c.a. 1922), Tierra Extremeña, Núm, 3. Don Benito (Badajoz): Fernández de Sevilla Palomo, R.A.

MÉLIDA ALINARI, J.R. (1925). "Colonia Metellinensis" en Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910), 3 tomos. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. p. 367-371.

RODRÍGUEZ GORDILLO, E. (c.a.1920): Apuntes históricos de la Villa de Medellín. Cáceres: Imprenta y Librería Santos Floriano. p. 19-20.

SALAS MARTÍN, J. (2001). "Fuentes antiguas para el estudio de la Colonia Metellinensis" en Norba, Núm.15, p. 101-116.

SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J. (1650): Historia y Santos de Medellín. Culto y veneración a San Eusebio, S. Palatino y sus nueve compañeros mártires. Madrid: Francisco Garcia y Arroyo, Impresor del Reyno. Madrid, p.10.

El trazado geométrico del teatro romano de Medellín

Manuel Viola Nevado

Arquitecto

Resumen

El objeto de este artículo es la determinación del trazado geométrico del Teatro Romano de Medellín. Este trazado se estudia en las partes conservadas, presentándose hipótesis sobre algunas de las partes desaparecidas. Tras el análisis del trazado geométrico se exponen las teorías matemáticas de proporción utilizadas para su determinación. También se estudian las relaciones diseño/número de espectadores, y diseño/proceso de acceso y salida de espectadores. Por otro lado se aborda la posibilidad de la existencia de un método proyectivo y su relación con las teorías de Vitruvio. Por último se aportan algunas notas sobre la relación del trazado geométrico del monumento con el trazado del entorno urbano conocido. Tratándose de un ejemplar adscrito al cambio de era, S.I (d.C.) resulta interesante conocer los métodos utilizados en esta época de intensa romanización de la provincia Lusitania.

Introducción

Las fuentes históricas

Las referencias a la Colonia Metellinensis son escasas y parcas¹. En ellas no existe ninguna descripción de la urbe ni mención alguna del teatro. Las menciones de la antigüedad serán recogidas por autores posteriores². Morales relaciona la fundación de la Colonia con la figura de Quintus Caecilius Metellus

1 Así las citas de (*Plinio, 1906*) Lib.4, Cap. 25., quien menciona a la colonia Metallinum como una de las 5 existentes en Lusitania dentro de la jurisdicción de Mérida. Ptolomeo (2.5.6 ó 2.5.8) quien la recoge como *Μετρίλινα*. Itinerario de Antonino (416.2). Ravennate (315.8. Ed. Parthey 4.44 p.315,8). (*Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado, 2014*)

2 Así *Ambrosio de Morales* (*Morales, 1575*) Lib.VIII. Cap.8, *Mariana. Historia General de España 1605* (Lib.3. Cap. 25), *Moreno de Vargas* (*Moreno de Vargas, 1633*) Lib. V. Cap. III. p 272. *Solano de Figueroa se menciona a continuación en el texto.*

Pius³ hacia 79 a.C.⁴ dándole su nombre. Se desconoce la evolución histórica del desarrollo urbano de la Colonia. El poblamiento se enmarca en un amplio horizonte diacronal. La ocupación humana comienza en los siglos XIV y XIII a.C.⁵, alcanza un punto álgido a mediados del s. VI a.C. conformando una ciudad conocida como Conisturgis⁶, y se extiende a lo largo de la época romana.

Posiblemente tras la etapa fundacional como pequeño núcleo castramental se produjo la declaración como Colonia. Una autora ha presentado la posibilidad de que se produjera una *deductio* en época cesariana tras el final de las guerras lusitanas hacia 61 a.C. y que fuera el momento fundacional de la Colonia con los veteranos del conflicto con Sertorio por parte de César⁷. Es posible que la urbanización de época romana se produjera bajo el modelo de dípolis situando los edificios en una terraza inferior a la acrópolis indígena situada en la cúspide del cerro que posiblemente recogería una *regia* y un santuario de importancia regional⁸.

El primero que aporta noticias sobre el teatro será Solano hacia 1650:

*“Demas que hafta hoy duran en lo alto de la Villa junto a Santiago unas ruynas de obra Romana, que fueron bouedas que baxauan hafta la uerta que oy llamna de Santiago en la plaça del Cofó, tan capazes, y altas (aunque por baxo tierra) que cabia dentro dellas un hombre a cauallo:”*⁹

3 (Morales, 1575) según cita de Solano (*Solano de Figueroa*, 1650) 5. Quintus Caecilius Metellus Pius (130 a.C.-63 a.C.), cónsul en 80 a.C. Posteriormente será enviado como gobernador de Hispania Ulterior en 79 a.C. Aparentemente en este año fundó un praesidium o castellum germen de la posterior Colonia en su guerra contra Sertorio. (*Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado*, 2014) 196. Hay que destacar la mención que hace Salustio (*Historiae*. 2.59) sobre Metellus: “Metellus se retiró a Hispania Ulterior al final del año, con gran gloria. En todas partes hombres y mujeres se juntaban a lo largo de las calles y en las casas para verlo pasar. Su quaestor C. Urbinus y algunos otros entendieron lo que deseaba, y cuando lo invitaban a cenar, eran más lujosos de lo habitual para los romanos o incluso para cualquier mortal. Decoraban sus casas con tapices y estatuas, y construían escenarios en los cuales los actores pudieran representar. Echaban azafrán por el suelo, y preparaban todo como si fuera un templo renovado. Además, cuando se sentaba una estatua de la victoria descendía sobre él, colgada de una cuerda, y le colocaba una corona en la cabeza mientras sonaba la imitación de un trueno; y cuando llegaba era recibido con incienso como un dios. Cuando se reclinaba, normalmente vestía una toga coloreada en lugar del manto. Las fiestas eran muy exóticas, con muchas clases de pájaros y animales desconocidos traídos no sólo de la provincia, sino también de Mauretania. Por tal comportamiento perdió en algo su gloria, especialmente a los ojos de los mayores y más virtuosos; pensaron que actuaba en una manera arrogante, ofensiva e indigna de la dignidad del poder romano”. Esta cita interesa por producirse estos hechos en Hispania durante su gobernación y estar relacionados con la recepción de homenajes y la representación.

4 (*Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado*, 2014) 196.

5 (*Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado*, 2014) 200. (*Almagro Gorbea M.*, 1990)

6 (*Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado*, 2014) 199.

7 (*Haba Quirós*, 1998) 406. Las razones de la autora para datar la declaración como Colonia como más plausible en la etapa cesariana es que la declaración en etapa augustea sería contradictoria con la fundación de Emérita Augusta por Augusto dada su cercanía geográfica, el cambio de la denominación geográfica detectada en las fuentes históricas así como la presencia de miembros de la tribu Sergia.

8 (*Haba Quirós*, 1998) 403, 410. (*Almagro Gorbea M. y.*, 1994)

9 (*Solano de Figueroa*, 1650) 7.

*“han quedado raftros del Circo que huuo en eſta Ciudad, donde fe hazian las fieftas Circenfes, y regozijos pulbicos; y oy fe ven fus fragmentos entre el Caſtillo, y Santiago: y aunque el fitio no daba lugar aq fueffe muy eſpaciofo, por fer cueſta arriba, el eſtriuo, y antepecho (que es obra de Romanos) perfuade vna baſtante plaça”*¹⁰

Los estudiosos de finales del s. XVIII recogerán tan sólo menciones epigráficas e históricas¹¹, criterio mantenido durante el s.XIX¹². Será Mérida, hacia 1904, quien definitivamente identifique el edificio y dé los primeros datos¹³, describiéndolo como un teatro pequeño de 55.85 m de diámetro exterior expresando algunos detalles de su forma. De manera coetánea será estudiado por Rodríguez Gordillo¹⁴.

Las excavaciones arqueológicas

Serán las excavaciones arqueológicas realizadas por Del Amo en 1969 y 1970 las que sacarán a la luz la estructura del edificio y una parte importante de los restos¹⁵. Estas excavaciones vinieron motivadas por

10 (Solano de Figueroa, 1650) 10.

11 Así Tomás López (Barrientos Alfageme, 1991) en 1786, o el Interrogatorio de la Real Audiencia de Extremadura que no hace ninguna mención de las ruinas.

12 Como Ceán-Bermúdez (Ceán Bermúdez, 1832), Cortés y López (Cortés y López, 1835), o Hübner (Hübner, 1869).

13 (Mérida y Alinari, 1925) Mérida desarrolla este trabajo dentro del Catálogo Monumental de España, Provincia de Badajoz, recogéndolo con el número 1540:

“...Un estudio detenido de tales ruinas me permitió reconocer en ellas los restos de un pequeño teatro romano, que medí y cuyo plano pude levantar. Como la mayoría de los teatros romanos fue este construido en la vertiente de la colina, vaciándola para asentar en ella la gradería inferior (ima cavea), hoy cubierta de tierra. Lo que de esta sobresale son los muros que la sustentaban, a mi juicio, la gradería superior que falta, así como la media. Pero la disposición de tales restos de fábrica permite transitar aun por algunos trozos de las galerías inferiores que daba salida a los vomitorios; y de uno de estos, a la derecha de la escena, se conserva una parte de la bóveda de medio cañón en esviaje, que lo cubría. El diámetro interior de lo visible es de 45.50 metros y el total de 55,85. También se conserva un buen trozo del muro y fachada posterior de la escena, con arquerías ciegas, en una longitud de 36 m y de 2,60 m de altura. Paralelamente corre detrás otro orden de arquerías de ladrillo del muro interior, lo que se advierte por los arcos de ladrillo en que asienta el muro meridional de la sacristía de la iglesia parroquial de Santiago, construida encima del escenario, y bajo la cual construcción asoman poco más que las claves. Era un teatro pequeño”

14 (Rodríguez Gordillo, 1922) ver (Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado, 2014) 1.97.

15 El trabajo de Del Amo es conocido a través de su diario de excavaciones estudiado por D. Santiago Guerra (Del Amo y de la Hera, Diario de Excavación Arqueológica Teatro Romano de Medellín. Campaña 2 noviembre-12 de diciembre 1969 9 de marzo -5 abril 1970, 1970) y de un artículo publicado sobre el edificio (Del Amo y De la Hera, 1982). La extensión de las excavaciones es la del parodos oeste y parte de la versura occidental, el paraescaenium occidental y la parte occidental del edificio de la scaena hasta la hospitalia descubriendo parcialmente la parte correspondiente del porticus postscaenam. También se excava gran parte del aditus maximus occidental salvo la parte ocupada por un tramo de bóveda suspendida. También realiza un trabajo de reconocimiento de la galería anular superior o crypta. Del Amo establece la estructura del teatro como compuesto por un edificio de la cavea y otro de la scaena. La cavea estaría compuesta por la orchestra, e ima cavea que no llega a excavar y la media cavea cuya parte superior reconoce levemente. Al final de la cavea un corredor anular cubierto por bóveda de cañón sostendría la suma cavea. Este corredor contó con cuatro entradas. Los parodoi tienen planta en recodo y estaban cubiertos por bóvedas rampantes. También describe una entrada lateral en la parte occidental o pylon. A través de la planta Del Amo relaciona la disposición del teatro con las reformas de época augustea realizadas en el Teatro Grande de Pompeya. También analiza las disposiciones constructivas estableciendo una relación clara con el teatro de Mérida. Igualmente aporta unas primeros datos sobre la decoración del frente escénico.

otras realizadas en las proximidades tras el descubrimiento de la necrópolis tartésica y junto con otras realizadas posteriormente por el profesor Almagro-Gorbea tuvieron como consecuencia la localización de la ciudad tartésica de Conisturgis en la misma zona en la que se asienta el teatro¹⁶.

La rehabilitación de la iglesia de Santiago como centro de interpretación dará lugar a nuevas excavaciones durante 2002-2003 realizadas por Bejarano y Saucedo que pondrán al descubierto partes del edificio pertenecientes al complejo urbano romano situado bajo la iglesia¹⁷. Desde septiembre de 2007 a septiembre de 2008 se producirán nuevas excavaciones bajo la dirección de Mateos que afectarán al edificio de la scaena y parte alta de la cavea¹⁸. La segunda campaña de excavaciones, realizada por Guerra, Méndez, y Olmedo se desarrolla entre julio y diciembre de 2008 descubriéndose las *valvae* del muro de la scaena, el *hypocaustium* y la *versura* occidental poniendo al descubierto un pórtico con *tabernae*¹⁹. De enero de 2009 hasta diciembre de 2010 se producirán nuevas excavaciones dirigidas por Collado y realizadas por Guerra, Méndez, Olmedo, Martín y Redondo, en las que se descubre todo el graderío del teatro desde la *orchestra* hasta la parte alta²⁰. En los primeros meses de 2011 se continuaron las excavaciones dirigidas por Collado y Guerra y realizadas por Pérez afectando al *postscaenium*²¹. Posteriormente han venido realizándose excavaciones dirigidas por Collado y Guerra y realizadas por Carbajo que han puesto al descubierto la totalidad del edificio del teatro y todos sus alrededores inmediatos y que últimamente en 2015 se han centrado en el *porticus postscaenam*²².

Datación

La primera datación establecida por Del Amo se basa en la comparativa con el Teatro Grande de Pompeya en sus reformas 3ª y 4ª que según el autor sirvió como modelo, lo que lleva a fechar el edificio

16 (Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado, 2014) 198.

17 Las excavaciones fueron realizadas por Doña Ana Bejarano Osorio y Doña Sofía Saucedo Rodríguez siendo recogidos en una publicación posterior (Bejarano Osorio, 2007)

18 Las excavaciones tuvieron como objeto el edificio de la scaena incluyendo las parascenia y el *pulpitum*, aunque parte de la fachada posterior quedó cubierta; los *paradoi* y la parte superior de la cavea y sus resultados fueron recogidos en un primer estudio. (Mateos & Picado, 2011). Las excavaciones tuvieron como director científico a Don Pedro Mateos Cruz, el director técnico fue Don Santiago Guerra y la cordirectora Doña Yolanda Picado.

19 Esta excavación fue realizada por D. Santiago Guerra Millán, Doña Guadalupe Méndez Grande, y Doña Ana Belén Olmedo Grajera. (Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado, 2014) 203.

20 (Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado, 2014) 203 A los arqueólogos anteriormente mencionados se unieron Doña María Martín Becerril y Doña Eva Redondo Gómez bajo el asesoramiento del Director Técnico Don Hipólito Collado Giraldo.

21 (Guerra Millán, Collado Giraldo, Pérez Romero, & Viola Nevado, 2014) 203. Las excavaciones de esta fase con la Dirección Técnica de Don Hipólito Collado Giraldo, fueron realizadas por Don Santiago Guerra y Doña Carmen Pérez Maestro.

22 Estas excavaciones han sido dirigidas por Don Santiago Guerra y realizadas por Don Ángel Carbajo López.

como procedente de la segunda mitad o finales del s. I. a.C.²³. Del Amo también compara al teatro de Medellín con el teatro de Mérida estableciendo claras coincidencias con las técnicas constructivas fijando que fueron coetáneos o con escasa diferencia de tiempo²⁴. Mateos y Picado datan el edificio a través de los restos conservados de la *columnatio* haciéndolos corresponder con la solución original del teatro de Mérida y estableciendo la fecha de las últimas décadas del s. I a.C. y las primeras del s. I d.C.^{25 26}.

Implantación general urbana

El teatro es parte de la trama urbana de la Colonia Metellinensis, de hecho constituye una de las partes más representativas. Sin embargo el nivel de conocimiento del trazado urbano es muy pobre actualmente. Aparentemente el teatro está estrechamente relacionado con el edificio situado bajo la iglesia de Santiago, ubicado al suroeste del teatro y muy próximo a él. El final occidental de la cara externa del muro interno de la *crypta* del teatro queda en línea con el eje de este edificio cuya fachada norte queda a tan sólo 2.60 m del muro del teatro. Este edificio presenta una anchura de 16.36 m según se observa en el podio en su dimensión este oeste y una longitud desconocida, si su fachada sur coincidiera con el muro sur de la iglesia de Santiago sería de una dimensión de unos 18.98 m.

De la versura oeste del teatro surge un pórtico con *tabernae* que se extiende hacia el oeste y que parece también guardar relación con el edificio bajo la iglesia de Santiago, creando un estrecho espacio de unos 3.67 m por la parte norte de este edificio y continuando más allá. Las *tabernae* aprovechan un fuerte desnivel del terreno y presentan 9.35 m de fondo y 3.60 m de ancho, su eje viene a diferir poco del eje longitudinal de

23 (Guerra Millán, Informe sobre la documentación aportada del Teatro Romano y otros yacimientos de Medellín por D. Mariano del Amo y de la Hera, 2009) p. 109.

24 (Del Amo y de la Hera, El teatro romano de Medellín, Badajoz., 1980) 324. En todas las excavaciones realizadas desde 2007 hay que destacar la participación de un equipo multidisciplinar de trabajadores cuya dedicación fue primordial.

25 (Mateos & Picado, 2011) 397.

26 Con respecto a actuaciones imperiales existen varias lápidas honoríficas-votivas de este tipo que podrían estar relacionadas con campañas constructivas que pudieran haber afectado al Teatro, y que en algunos casos recogen la presencia de legados imperiales, si bien las conocemos únicamente por menciones documentales así:

CL.CAESAR.TI.AVG.F.PONT.COS/PRINCIPI.IVVENTVTIS (Hübner, 1869) (Haba Quirós, 1998). De época tiberiana.

O.CAESARIAUG/IB.POTEST.VI.COS.D/F.CATO.LEG.CAES (Hübner, 1869) 608. (Haba Quirós, 1998) 126. De época claudia.

DRVSO.CAESARI/GERMANICI/CAESARIS.F/DIVI.AVGVSTI/PRONEPOTI/ (Hübner, 1869) 609 (Solano de Figueroa, 1650) (Haba Quirós, 1998), Florez, Ceán y Viu. hacia 33 d.C.

DIVO.CAESARIAVGVSTO.GERMANICO.PRINCIPI.IVVENTVTIS (Haba Quirós, 1998) 125 recogida por Rodríguez Gordillo.

L.CAECILIO.L.F./SCA.RVFO/LEG.PRO.PR (Haba Quirós, 1998) 128.

Las alusiones a los príncipes imperiales podrían hacer pensar en un escenario epigráfico unitario, como seguramente lo fue el Teatro. Así ocurre en Mérida, donde el anfiteatro fue un escenario epigráfico dedicado a Augusto, mientras que el Teatro de Mérida estuvo reservado a Agripa, aunque después se añadiera epigrafía relativa a los príncipes augusteos. O bien el Teatro de Cartagena dedicado a los príncipes augusteos Gaius y Lucius (Abascal, 2002)

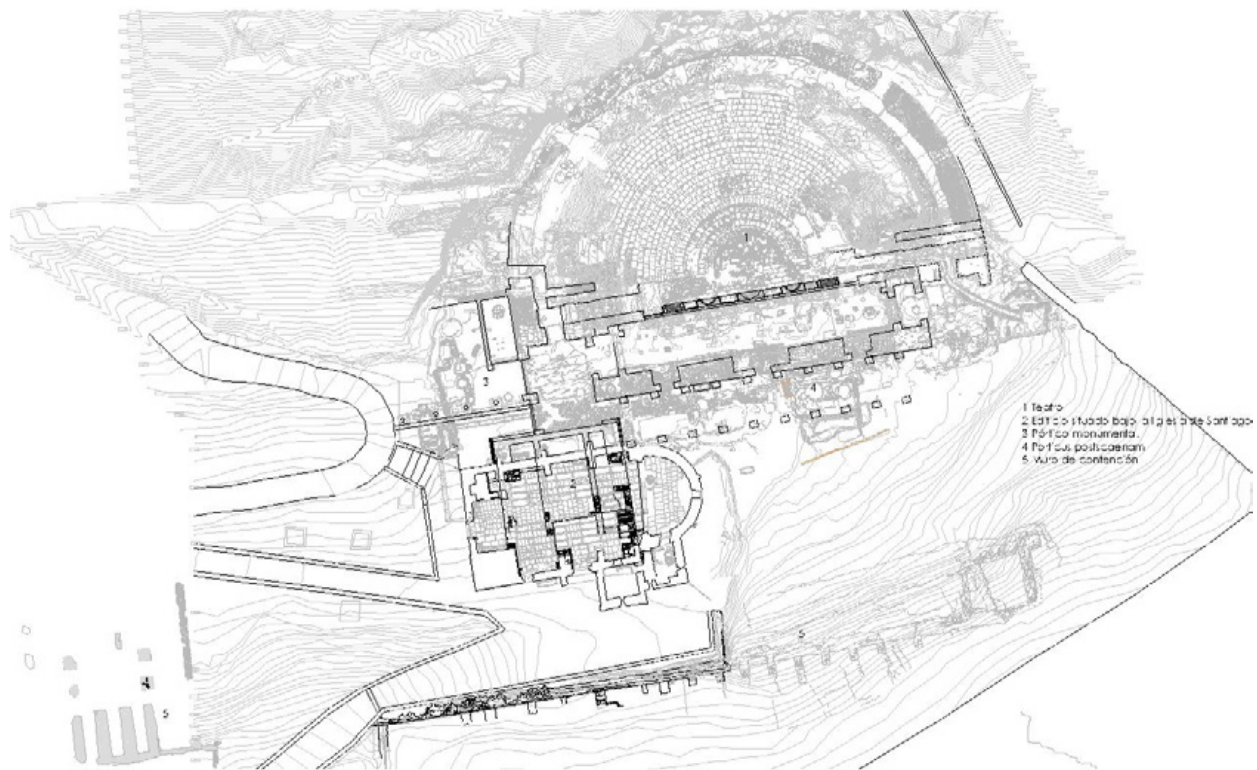


Fig. 1.

los parodoi del teatro. Frente a las *tabernae* un espacio columnado de unos 4.72 m de ancho con columnas monumentales con la separación del ancho de las *tabernae*. La columnata se sitúa sobre un potente *stilobatos* de dos peldaños. De este pórtico se han descubierto cuatro columnas y entrega por su lado oeste en la versura del teatro coincidiendo su eje exactamente con el eje del muro posterior del teatro.

Por último por detrás del teatro se sitúa el *porticus postscaenam* cuyas pilastras interiores se adosan al muro posterior del teatro y cuyas columnas parecen haberse abierto a un área abierta o peristilo. Las columnas se separan entre ellas constantemente unos 4.10 m y entre pilastras y columnas exteriores se crea un espacio cubierto de unos 6.38 m. Este pórtico se adosa al edificio situado bajo la iglesia de Santiago por su cara este. El espacio que conforma este pórtico, un posible peristilo, no tiene relación funcional con el teatro y de hecho tapia las *valvae* por lo que pudiera estar relacionado con un espacio dependiente del edificio situado bajo la iglesia de Santiago. Por el momento se desconocen los extremos de ambos pórticos y su desarrollo en planta y por lo tanto su funcionalidad urbana.

Los dos pórticos en conjunto con el edificio situado bajo la iglesia de Santiago y el propio teatro guardan relación con un sistema monumental de contención de tierras que paralelo a estas construcciones se desarrolla al sur a unos 37 m del muro sur del teatro, creando una plataforma artificial que quedaría a la altura del *porticus postscaenam*, edificio situado bajo la iglesia de Santiago, y pórtico situado al este del teatro. De este muro de contención monumental se observan los restos de unos 128 m no descubriéndose sus extremos en la actualidad. Aparentemente coincide con la proyección de la anchura del teatro, recoge la proyección del edificio situado bajo la iglesia de Santiago y continúa más allá presentando en la zona este unos restos destacables de la configuración interna de rigidización (fig. 1).

Esta plataforma parece haber recogido lo más representativo de la traza urbana dada la entidad e importancia del sistema de contención que rápidamente podemos relacionar con los ejemplos italianos republicanos del Santuario de Hércules Vencedor de Tibur, el Santuario de la Fortuna Primigenia de Praeneste, el Santuario de Juno en Gabii, o el Santuario de Júpiter Anxur en Terracina. En ellos además de obras ingentes de contención (menos importantes en Gabii) se combina el santuario con las instalaciones con planta teatral (salvo en Terracina). Estos ejemplos de santuarios tardo republicanos de influencia helenística tienen su paralelo en Hispania donde se combinan con la disposición típica de una ciudad, principalmente en Munigua donde es patente la organización en terrazas superpuestas con potentes muros de contención; Bilbilis en la que además de la disposición en terrazas se presenta el teatro inmediato al complejo forense; y Aeminium, donde aparentemente el foro quedaba sostenido en una plataforma artificial. Todas estas construcciones hispanas proceden de época augustea.

En la época de transición del sistema republicano al imperial el teatro sería el edificio civil por excelencia concretando la voluntad de la comunidad por dotarse de una infraestructura monumental permanente²⁷. Constituye el elemento urbano que da categoría a una ciudad frente a otras²⁸. Como pieza urbana presenta un carácter dual, por un lado constituye un microcosmos autónomo cerrado en sí mismo, contenedor de un mensaje ideológico expresado en su arquitectura y dentro de ella en la elaborada decoración, por otro se integra de manera orgánica y articula la traza urbana²⁹. Sirve también como potente dinamo de la vida urbana al actuar como edificio civil dotado de unas finalidades políticas y sociales muy definidas³⁰. Dentro de los objetivos políticos el teatro se presenta con una voluntad creciente de ruptura con la tradición republicana que se expresa en su definición como el objeto urbano más rico desde la perspectiva de la hermenéutica³¹.

Dada esta importancia urbana en los diferentes vectores de monumentalidad, introspección hermenéutica, lugar de encuentro para la expresión pública del orden social y de la voluntad política de la colonia, y articulador de la traza urbana; hay que de relacionar su situación con la parte más representativa de la *Colonia Metellinensis*.

Dentro de la topografía urbana el teatro se sitúa como transición entre la acrópolis superior y la plataforma artificial inferior. Así además aprovecha la ladera de roca para apoyar gran parte de la *cavea*. La ubicación del edificio situado bajo la iglesia de Santiago, y de la propia plataforma situada en la ladera sur de la elevación en la que se asentaba la acrópolis, hacen necesario que el teatro se orientara hacia el sur, otras orientaciones lo habrían alejado de la zona nuclear de la Colonia.

El teatro se superpone a la calzada que lo recorre por su parte posterior, y esta calzada se superpone al edificio situado bajo la iglesia de Santiago. Ello hace pensar que el teatro posiblemente se ubique sobre un trazado urbano hipodámico precedente. Este trazado previo posiblemente fijó la orientación del edificio. En las últimas excavaciones realizadas se observa como las bases del *porticus postscaenam* se superponen a una estructura urbana romana anterior.

El muro posterior de la *scaena* parece quedar lindante con uno de los *decumani* del hipotético trazado urbano, que invade en parte. Este *decumani* viene marcado por los restos de una calzada, dotada de cloaca, que discurre inmediata al *porticus postscaenam*. Así el muro posterior de la *scaena* y todo el edificio en el sentido longitudinal del escenario; presenta una orientación de 9,30° al norte del este. Es decir no se orienta

27 (Frezouls, 1983)

28 (Frezouls, *Le Theatre romain et la cultura urbane. La citta antica come fatto di cultura.*, 1983)

29 (Frezouls, 1983)

30 (Frezouls, 1983)

31 (Gros, 1985)

exactamente en la dirección este-oeste, sino ligeramente al norte del este y al sur del oeste. Esto no parece ser casual.

Es conocida la importancia de la determinación de los cuatro puntos cardinales en la celebración del *auguraculum* dentro de las labores fundacionales de las ciudades. Así Vitruvio³² recoge la determinación del meridiano mediante el uso del *gnomon* dentro de estos trabajos y ritos inaugurales. Magli³³ ha recogido ciudades italianas que presentan orientaciones similares. Así Parma y Tridentum están orientadas 8° al norte del este, y Aletrium y Hatria 7° al norte del este. Se trata de ciudades fundadas *ex nihilo* (Parma 183 a.C., Tridentum 23 a.C.) o bien impuestas en su trama sobre ciudades anteriores (Aletrium y Hatria) como ocurre con la Colonia Metellinensis. Si bien habría que realizar un trabajo de campo más detallado en Medellín, Magli asocia las orientaciones de la trama urbana de las ciudades citadas con la salida del sol entre el 10 y el 30 de abril. Por lo tanto con la celebración de festividades importantes para la colonia. La más atractiva para el caso de Medellín parece ser el 21 de abril, el día de la fundación de Roma para dar sentido a la sentencia de que las colonias debían de imitar a la metrópoli: *effigies parva simulaque populi romani*. Otras alternativas serían los *Ludi Cerealia* (12-19 de abril), en relación a las festividades anteriores el día de *Tellus-TerraMater* (*Fordicidia*) (15 de abril), *Parilia* (21 de abril) y los *Ludi Florales* al final del mes.

De esta forma podemos definir el asentamiento del Teatro en el medio urbano a través del establecimiento de la orientación hacia el sur para aprovechar la ladera en la que se ubicaba la colonia y en la determinación exacta de un evento astronómico con carácter religioso.

Medidas

Se han levantado planos en dos dimensiones (sistema diédrico) en planta, alzado y sección. Para ello se han usado diversas tomas realizadas con láser escáner, combinado con fotogrametría y ortofotografía. Se considera la medida del pie romano de 0.29624 m como la que mejor se adecúa a las medidas del monumento, no obstante se consideran los referentes de 28.96 cm en las baldosas del *opus sectile* de los nichos y exedras del *frons pulpiti*, y de 28.50 cm en la medida estadística de los ladrillos del *opus latericium*³⁴. Se considera el *actus* de 120 pies.

32 (Cap. VI. Lib.I)

33 (Magli, 2007)

34 Se tiene en cuenta la medidas de 0.296 m (Vázquez Queipo, 1859) (Cagnazzi, 1825) si bien se considera también las apreciaciones de (Soren, 1999) que recoge un rango de 0.2925 a 0.2970 m que puede tener efecto importante en medidas largas. Precisamente (Soren, 1999) se refiere a la regulación del sistema de medidas que realiza Marcus Vipsanius Agrippa en 29 a.C. Precisamente Agrippa fue el constructor del teatro de Emérita Augusta y por la coincidencia temporal y constructiva constituye un referente importante para el teatro de la Colonia Metellinensis.

El trazado según las fuentes clásicas y aportaciones posteriores

Coincidencias con el trazado vitruviano del teatro romano

En primer lugar se realiza un estudio de la aplicación de los métodos de trazado geométrico de Vitruvio³⁵. El tratado aborda los teatros en su libro V, que dedica a los edificios públicos y tras tratar del foro y los edificios que generalmente lo acompañan, la basílica, el tesoro, la prisión y el senado; aborda la construcción del teatro para “representar obras o celebrar festivales de los dioses inmortales”³⁶.

Vitruvio expresa unas características generales. La primera es que el teatro no se oriente al sur³⁷, cuestión incumplida abiertamente en el caso de Medellín. Como ya hemos visto a causa de la disposición urbanística es inviable la orientación hacia el norte. La segunda es la preferencia por la ubicación en una ladera, cuestión que se cumple. La demás prescripciones generales referidas a las características de las *praecinctions* y las entradas se verán más adelante. Tras una larga sección dedicada a la acústica, Vitruvio aborda el trazado geométrico³⁸.

Una vez determinado el centro del edificio y trazado el círculo de la *orchestra* se inscribirán cuatro triángulos equiláteros a distancias iguales y tocando la línea de borde del círculo³⁹. De esta forma se da una gran importancia al ángulo de 30° (360/12). No obstante Vitruvio no define cómo se determina el diámetro de este círculo ni tampoco qué se entiende realmente como *orchestra*⁴⁰ en un teatro romano de su época. A este círculo lo denominamos círculo regulador vitruviano C_{RV} y en Medellín presenta un diámetro de 16.57m≈56 p.⁴¹. Para determinar el tamaño de C_{RV} Hernández⁴² usa en su estudio la *orchestra* más las gradas senatoriales o *prohedria*; Röring⁴³ incluso incorpora al círculo regulador vitruviano la primera *praecinctio* tras el *balteus* de la *prohedria*.

La aplicación de este trazado vitruviano y la determinación del tamaño de C_{RV} al teatro de Medellín es inmediata ya que tomando el círculo que incluye la *orchestra*, la *prohedria*, y el *balteus* o muro de separación

35 Para el estudio del tratado de Vitruvio se utilizan cuatro ediciones, la primera es la traducción del presbítero español Don Joseph Ortíz y Sanz de 1787 (Ortiz y Sanz, 1787), la segunda es la recopilación de Krohn (Krohn, 1912), la tercera la traducción de Morris Hicky Morgan de 1914 (Morgan, 1914) y la última la traducción parcial (libros I al VI) comentada de Gordon Smith de 2003 (Gordon Smith, 2003)

36 (Gordon Smith, 2003) 156.

37 (Morgan, 1914) Vitruvius V, III, sect. 2.

38 (Gordon Smith, 2003) Vitruvius V, VI, 1.

39 (Morgan, 1914) Vitruvius V, VI, 1. Las referencias a la astrología se expondrá más adelante.

40 (Small, 1983) 58

41 p. representa el pie romano de 0.291 cm.

42 (Hernández, 1993) 28. Respecto al teatro de Sagunto.

43 (Röring, 2009). Con respecto al teatro de Augusta Emérita.

con la primera *praecinctio* e inscritos los 4 triángulos descritos, la base del que tendría el vértice hacia el eje central de la *cavea* coincide exactamente con la cara externa hacia la *orchestra* del *frons pulpiti* o frente escénico (línea A-B)(fig.2). Igualmente trazando una línea diametral por el centro de C_{RV} (línea C-D) esta define exactamente la *analema* generando un espacio libre entre el borde rectilíneo de la *cavea* o *analema* y la línea anterior del *frons pulpiti* denominado *itinera*⁴⁴.

Se trata por lo tanto de dos coincidencias completas, que confirman que el C_{RV} del teatro de Medellín desde el punto de vista vitruviano sería el que alcanzara la parte interior de la primera *praecinctio*, incluyendo *orchestra*, *prohedria* y *balteus*, y que en el trazado de estas dimensiones del teatro se siguió a Vitruvio o al menos hay una correspondencia exacta.

Más adelante Vitruvio se refiere al trazado de la *scaena* pero no da ninguna explicación sobre cómo determinar geoméricamente la profundidad de la misma. De hecho a partir de este momento se refiere a las líneas que unen el centro de C_r con el vértice de cada uno de los triángulos, 12 líneas a 30°. Las 7 superiores darían lugar a las *scalariae* de la *ima cavea* resultando 6 *cunei*⁴⁵. Sin embargo en Medellín no se sigue este sistema sino que se presentan 4 *cunei* ya que aparecen la *analema*, la línea central de la *cavea* y 2 líneas a 45°. Esta diferencia es importante porque aporta datos sobre el posible sistema de trazado geométrico utilizado. Después Vitruvio dice que de las restantes 5 líneas la central marca la *valva regia*, las situadas a izquierda y derecha de ésta marcan las *hospitalia* y las 2 líneas extremas restantes marcan la *itinera versurarum*⁴⁶. Tampoco esta parte se cumple en Medellín, aparte claro está de la *valva regia* lógicamente situada en el centro, las *hospitalia* se apartan claramente de la línea señalada y la dirección de la *itinera versurarum* viene a coincidir con cierto error (1.03) (fig.2).

Es evidente que en este caso el diseño de Medellín se aparta de las normas de Vitruvio, y utiliza otro método. Después Vitruvio indica que los asientos tendrán entre un pie y un palmo⁴⁷, y un pie y 6 dedos de altura; su profundidad estará entre 2,5 y 2 pies⁴⁸. De esta forma se fija el ángulo de la pendiente del graderío en 32°⁴⁹ ó 29°⁵⁰. En el caso de Medellín el alto de las gradas coincide con 1 pie y 6 dedos⁵¹ y el

44 (Morgan, 1914) Vitruvius V.VI.1

45 (Morgan, 1914) Vitruvius V.VI.3

46 (Krohn, 1912) Vitruvius V.VI.3

47 De acuerdo con (Vázquez Queipo, 1859) 1 pie + 1 palmo (4 dedos) = $1 + 4/16$ pies = $(.291 \times 1.25) = 0.363$ cm. 1 pie + 6 dedos = $(1 + 6/16) = (.291 \times 1.375) = 0.40$ cm. 2 pies = 0.582 m. 2.5 pies = 0.728 m.

48 (Morgan, 1914) Vitruvius V.VI.3

49 Primera inclinación en dedos alto (20/16) profundo (32/16) ángulo 32°.

50 Segunda inclinación en dedos alto (22/16) profundo (40/16) ángulo 29°

51 Las medidas en pies de las gradas dan diversos valores (1.34, 1.32, 1.36, 1.46, 1.34, 1.49, 1.33) en base a la deformación histórica y al desgaste un valor medio daría 1.37 pies lo que equivale a 1 pie y 6 dedos.

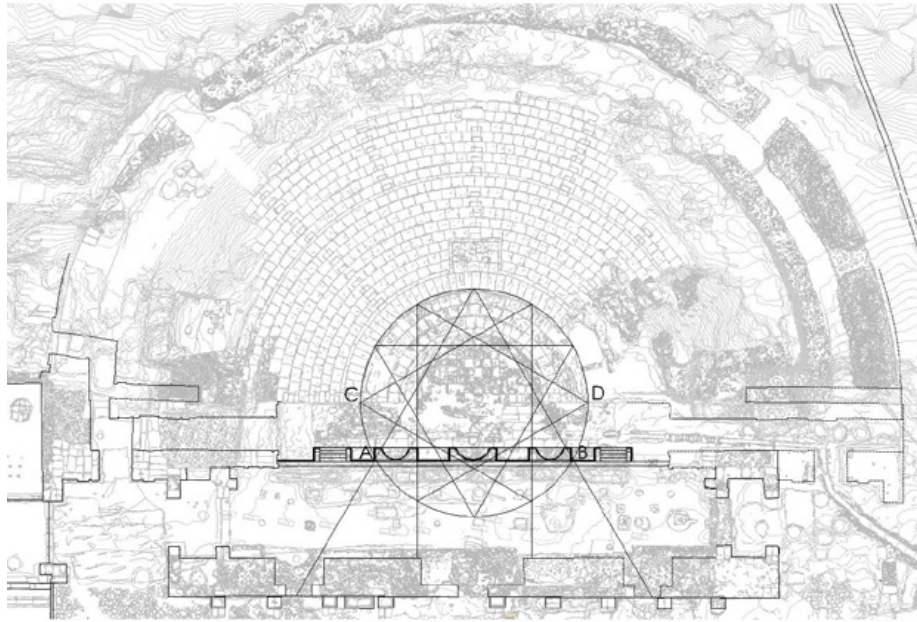


Fig. 2.

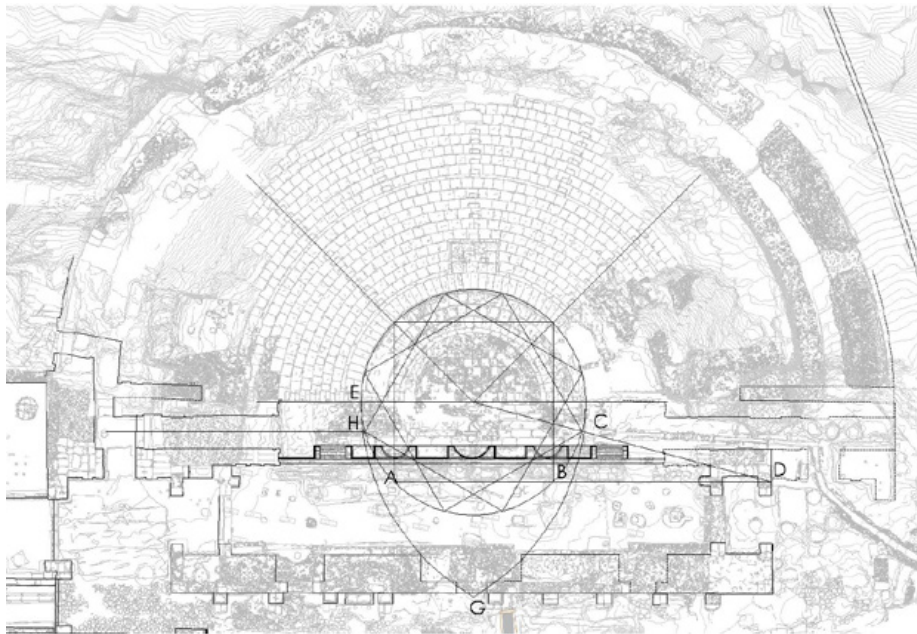


Fig. 3.

fondo con 2.5 pies lo que da un ángulo de 29° , es decir se sigue fielmente la norma vitruviana. Estos grados relacionan esta dimensión con el triángulo sagrado egipcio o triángulo perfecto⁵² de lados 3,4,5⁵³.

Más adelante Vitruvio establece la posición de los *aditi maximi* a través de limitar la altura a $1/6$ de la dimensión de la *orchestra*. Si el diámetro de C_{RV} , $\varnothing C_{RV}=(16.57m\approx 56p.)$ la sexta parte serán $56/6=9\ 1/3$ p., si cada grada tiene de alto $22/16$ pies esto equivale a $9\ 1/3/(22/16)=6.78\approx 7$ gradas. Esto sucede exactamente así en Medellín, contando 7 escalones verticales incluyendo el primer umbral de la *ima cavea* se define el círculo en el que se sitúan los *aditi maximi*, de nuevo una coincidencia completa con Vitruvio⁵⁴. Sin embargo se presenta una clara variación, Vitruvio establece que los *aditi maximi* han de ser realizados cortando las gradas lo que implica que deben situarse en el lado de la *cavea* es decir desde la línea diametral de C_R hacia el sentido opuesto a la *scaena*, sin embargo en Medellín se encuentran del lado de la *scaena*, como veremos esto es una característica de los teatros medianos que resultan con poco espacio en la *cavea* y contraviene la normativa vitruviana.

Tras ello indica que la longitud de la *scaena* ha de ser el doble que el diámetro de la *orchestra*. Esta dimensión es aprox. de $(35.21m/119p)$ y $119/56=2.12$ es decir es ligeramente superior al valor fijado, o bien la dimensión de la *scaena* se ha fijado siguiendo otro círculo regulador que tendría por diámetro $119/2=(59.5p/17.62m)$; este círculo pasaría exactamente por el medio de la primera *praecinctio*.

Posteriormente añade que las *praecinctio* deben ser dimensionadas de manera proporcionada a la altura del teatro haciendo posible que una cuerda tendida desde la parte baja a la parte alta del graderío toque en los bordes de las gradas⁵⁵. Esto se cumple exactamente así en el teatro de Medellín, lo cual según dice Vitruvio tiene como objeto la correcta acústica. También indica que las entradas han de estar separadas y dispuestas en línea recta sin ángulos⁵⁶. Las entradas en Medellín están separadas para cada zona, las de las partes superiores son rectas, pero los *aditi maximi* se componen en recodo. En resumen y con respecto al trazado del teatro romano de Vitruvio, se observa la presencia de una serie de coincidencias que obligan a pensar que se usó el tratado o bien las mismas normas recogidas en el tratado. Sin embargo el tratado presenta lagunas a la hora de ubicar elementos esenciales del teatro, como el edificio de la *scaena* ó el tamaño global de la *cavea*. También hay una diferencia en el número de *cunei*. Todo ello hace claro que se usó otro método más amplio supliendo las carencias y otras veces planteando cambios.

52 (Ghyka, 1983) 63

53 Los respectivos triángulos sagrados egipcios o triángulos perfectos serían $32/24/40$ y $30/40/50$ expresados en dedos.

54 (Morgan, 1914) Vitruvius V.VI.5.

55 (Morgan, 1914) Vitruvius V.III.4.

56 (Morgan, 1914) Vitruvius V.III.5.

Coincidencias con el trazado vitruviano del teatro griego

Vitruvio no se limita a señalar el modo de trazado del teatro romano sino que presenta también el método de trazado del teatro griego. Ello hace pensar que este tipo de trazado fuera utilizado también en los tiempos de Vitruvio. Aparte de que se preocupe de referir los antecedentes griegos de las normas que expone en cada parte de su libro, para darles una mayor autoridad, en este caso parece que puede entenderse como un método alternativo y válido. La intención de su tratado no es tanto la de recoger los métodos conocidos o antiguos⁵⁷, ni tampoco servir como un tratado de estética sino establecer los principios de la Arquitectura Moderna⁵⁸ de su tiempo, o los de la Arquitectura como arte liberal⁵⁹. Así las referencias estéticas son lo suficientemente amplias y abstractas para servir a una amplia gama de necesidades⁶⁰, es por ello por lo que posiblemente recoge este caso del teatro griego. Por otro lado hay que destacar su admiración por el arte jonio y como él mismo cita su admiración por los tratados perdidos de Hermógenes⁶¹ y Pytheos⁶² que pudieron incluir el trazado del teatro griego. Es posible que la inclusión del trazado griego responda a la idea de recuperar este trazado como más apropiado o al menos como un ejemplo de excelencia a seguir, frente al trazado romano; tal y como ocurre con su defensa y alabanza del orden jónico que establece como paradigma frente al corintio que terminará siendo usado de manera preferente en la época de Augusto.

Vitruvio⁶³ expone que el trazado del teatro griego se realiza inscribiendo 3 cuadrados en el círculo generador. Esto conduce a un polígono de 12 lados como veíamos en el método anterior, pero los ángulos que definen el trazado varían ya que en lugar de ser los lados de triángulos equiláteros como en el caso anterior, son ahora los lados de los cuadrados. Lo que resulta importante de este método de trazado es encontrar varias coincidencias en el caso del teatro de Medellín. Así si tomamos la base del cuadrado que queda paralelo al *scaenae frons* (A-B) (fig.3) ésta queda situada por detrás hacia el interior del *pulpitum*, si se prolonga esta línea hasta D, y se toma la línea del centro del C_r hasta el vértice del cuadrado inclinado en C y lo prolongamos coincide con la línea anterior en D que es el lugar que define el ancho total del edificio de la *scaena*. Un elemento interesante es el abatimiento que se plantea de la línea diametral E-F⁶⁴, haciendo

57 (Gordon Smith, 2003) 16 y él de (MacDonald, 1986) 248.

58 Así declara Vitruvio que su intención tras alabar a los autores del pasado y su pericia, apoyándose en ellos es aventurarse a producir nuevos sistemas de instrucción. (Morgan, 1914) Vitruvius VII, Prefacio, 10.

59 (Gordon Smith, 2003) 16 y el de (Brown, 1963) 107,102.

60 (Gordon Smith, 2003) 16

61 (Morgan, 1914) Vitruvius III.III.9. recogido de (Gordon Smith, 2003) 17 y él de (Tomlison, 1989)

62 (Morgan, 1914) Vitruvius I.I.15.

63 (Gordon Smith, 2003) Vitruvius V, VII.1.

64 (Morgan, 1914) Vitruvius V.VII.2. La mejor interpretación de este pasaje aparece en (Ortiz y Sanz, 1787) 124 que explica el procedimiento del abatimiento.

centro en E con radio EF y en F con el mismo radio se obtiene el punto G que con un error de 31 cm da la posición del fondo del edificio de la *scaena*. Una línea horizontal paralela a la *scaenae frons* por H el vértice de un cuadrado inclinado nos aporta la posición del centro del pasaje de los *aditi maximi*. Más adelante Vitruvio indica que las *scalariae* y la división en *cunei* de la *cavea* se realizan en este caso prolongando las líneas que unen los vértices de los cuadrados con el centro del C_r ⁶⁵. De esta forma se obtiene el trazado de la *scalaria* que se presenta en el teatro de Medellín a 45° lo que revela que se ha usado un sistema geométrico que usa cuadrados en su formación. Como puede comprobarse de esta forma se obtienen también puntos de coincidencia importantes, aún con cierto error, que prueban que este método fue también usado o que hay una coincidencia.

Posibles extensiones del sistema vitruviano

Volviendo al sistema de trazado del teatro romano propuesto por Vitruvio, partíamos de un círculo C_R con cuatro triángulos equiláteros inscritos $\emptyset C_{RV} = (16.57m \approx 56p.)$, la prolongación por AE del triángulo ABE, se encuentra con la prolongación DG del triángulo FDH en I, este punto marca con un error de 7 cm la posición del fondo del *pulpitum* y por lo tanto el frente del *scaenae frons*, así como la posición de la *hospitalia* con un error de 4 cm. Las prolongaciones verticales de los vértices H y J nos dan la apertura del nicho de la *valva regia* con un error de 36 cm y la prolongación vertical de los cruces entre triángulos K y L marcan la apertura de la *valva regia* con un error de 34 cm. La prolongación de lado BE del triángulo ABE hasta la línea del fondo del edificio de la *scaena* da la posición del centro de la *hospitalia* con un error de 33 cm.

Si obtenemos el punto N como habíamos obtenido el punto I a través de la prolongación de los lados contiguos de dos triángulos nos aporta exactamente la línea central de la segunda *praecinctio*. Resulta así un círculo de $(31.99m \approx 108 p.)$. En este círculo podemos volver a inscribir nuevos triángulos equiláteros que serán homólogos con los primeramente trazados, relacionados mediante una proporción de realizar la forma estrellada realizando la intersección entre cada dos triángulos iniciales anexos. Si ahora repetimos la operación y obtenemos una nueva forma estrellada con los nuevos triángulos inscritos en el círculo que pasa por el centro de la segunda *praecinctio* obtenemos un nuevo punto P que nos define exactamente la posición del círculo exterior del teatro o C_E este presenta $(61.49m \approx 207.5 p.)$. De forma que a través de este método de homología de obtener las formas estrelladas a través de los cuatro triángulos iniciales se consigue relacionar el tamaño del círculo regulador, con el que pasa por el centro de la segunda *praecinctio* y con el que define el perímetro exterior del edificio (fig. 4).

65 (Morgan, 1914) Vitruvius V.VII.2.

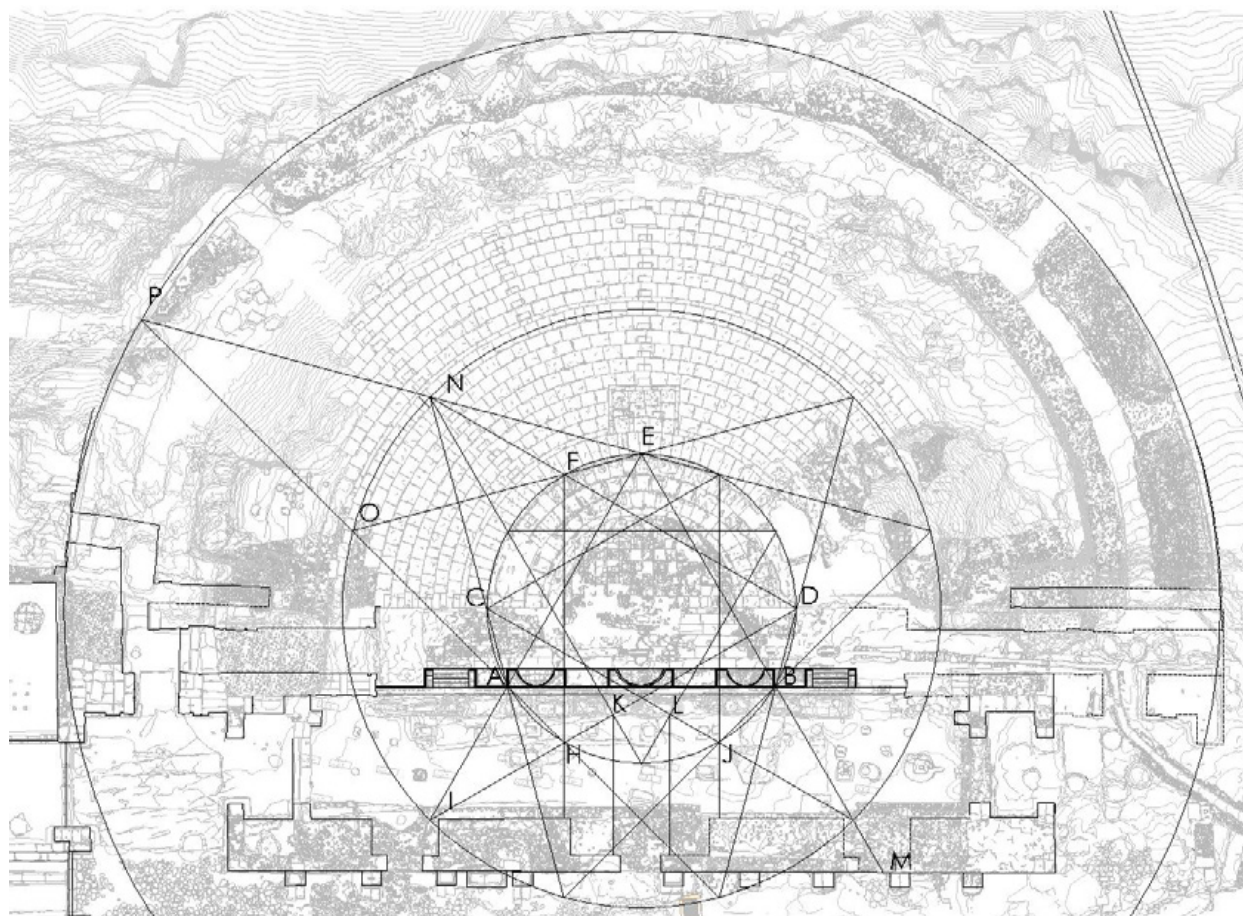


Fig. 4.

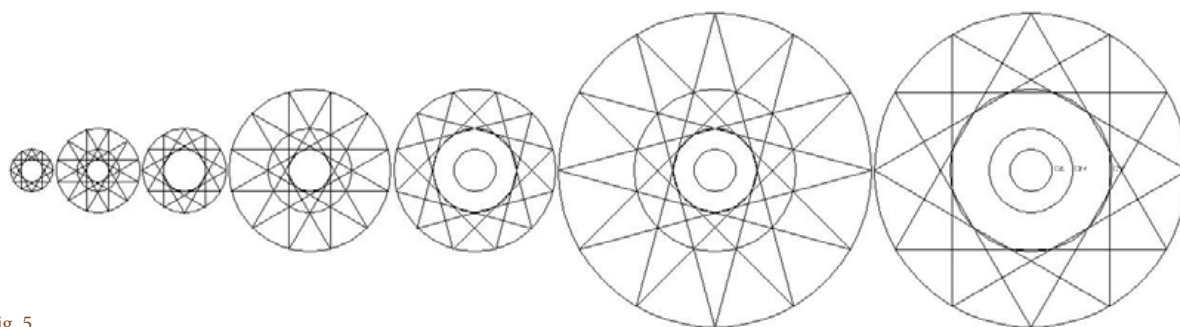


Fig. 5.

Esta forma de obtención de dodecágonos homólogos puede ser llevada ahora en el sentido inverso es decir reduciendo con respecto al C_R . Si hacemos esto y obtenemos un círculo con cuatro triángulos equiláteros inscritos cuya forma estrellada de lugar a C_R este círculo tendrá exactamente (7.99 m \approx 27p.) el diámetro de la *orchestra* o espacio que queda significado en el teatro romano de Medellín con un plano de forma semicircular con el pavimento en baldosas cuadradas de 2 pies separadas por estrechos filetes de 3 dedos. Este círculo queda separado de la *prohedria* por un umbral sobreelevado y así claramente definido (fig. 5).

Por lo tanto se pueden encontrar los círculos principales del teatro, *orchestra*, C_R o círculo regulador hasta el borde interior de la primera *praecinctio*, medio de la segunda *praecinctio* y perímetro exterior a través de la sucesiva formación de formas estrelladas creadas por 4 triángulos equiláteros y por lo tanto todos estos círculos serán homólogos y proporcionales entre sí.

nombre	símbolo	diámetro	área
círculo de la orchestra	C_O	(7.99 m \approx 27p.)	50.13 m ² / 571.22 p ²
círculo regulador vitruv.	C_{RV}	(16.57m \approx 56p.)	215.64 m ² / 2457.20 p ²
círculo mediano 2 ^a praec.	C_M	(31.99m \approx 108 p.)	803.74 m ² / 9158.58 p ²
círculo perimetral	C_P	(61.49m \approx 207.5 p)	2969.60 m ² / 33838.45 p ²

La proporción aproximada resultante es $\sqrt{14}/2$ para los diámetros. Claramente $\sqrt{14} = \sqrt{2} \times \sqrt{7}$. Siendo $\sqrt{2}$ obtenida como la diagonal de un cuadrado de lado 1, y uno de los temas fundamentales del trazado como veremos, y $\sqrt{7}$ obtenida como diagonal de un cuadrado de lado $\sqrt{3.5}$, o la de un rectángulo de base $\sqrt{6}$ y altura 1.

Problemas del trazado vitruviano

Como se ha visto anteriormente para el caso particular del teatro romano de Medellín, el trazado vitruviano aporta puntos importantes. Con ellos parece posible definir la estructura de la *cavea*, sin embargo la disposición de la *scaena* si bien aclarada en algunos puntos, en general queda indeterminada si se sigue la norma. El teatro presenta un trazado rectilíneo de la *scaenafrons*, tanto las *hospitalia* como la *regia* presentan un nicho rectangular, además carece de *proscenium*⁶⁶, *podia* o elementos que de alguna forma rompan esta disposición rectilínea. Esta disposición lo enlaza con los teatros de Ostia⁶⁷, Venafrum, Saepinum y Falerio Picensis, aunque particularmente con el de Olisipo con el que coincide en la disposición de los *parascenia*⁶⁸.

66 No aparecen en los restos conservados ningún vestigio de proscenium o salientes para recibir columnas.

67 (Neppi Modona, 1961)66, 183.

68 (Mateos & Picado, 2011) 395

A estos teatros cabría añadir los de Cassino⁶⁹, Taormina⁷⁰, Amiternum⁷¹, Saepinum⁷², y Aphrodisias⁷³. La ausencia de partes redondeadas en la *regia* relacionaría al teatro romano de Medellín con una fase inicial del periodo augusteo ya que los frentes escénicos rectilíneos con nichos rectangulares se asocian con el periodo tardorepublicano⁷⁴. Sin embargo este modelo parece extenderse hasta mediados del s. I. d.C.⁷⁵ ⁷⁶. Esta peculiaridad del frente rectilíneo con nichos rectangulares también lo relaciona con un teatro de Roma, el teatro de Marcelo.

Una primer intento de encontrar una variación al sistema vitruviano lo encontramos en Hammond⁷⁷ quien propone que las *hospitalia* se situaban en el cruce de la prolongación de los lados del triángulo AEB (fig.4) con la línea de la *scaenae frons* en I y su simétrica. En el caso de Medellín como veíamos este punto coincide además con uno de los vértices de la figura estrellada creada desarrollando los triángulos. Si bien sitúa con acierto la posición de la línea de la *scaenae frons* no lo hace con la posición de las *hospitalia* quedando fuera de su eje, y marcando con cierto error el inicio de su nicho.

Otro método será planteado por Small para quien la mayoría de los teatros romanos no se construyeron siguiendo el método de Vitruvio, el autor propuso un método que según él usaban los arquitectos romanos y que era aplicable a casi todos los teatros⁷⁸. Small establece que la forma curva del nicho de la *regia* y la posición desplazada de las *hospitalia* eran características no vitruvianas y en general abandona el estudio del trazado de la *cavea* expresando que salvo modificaciones infrecuentes el diseño de esta parte estaba claramente codificado desde la época altoimperial⁷⁹. Para los teatros de *scaenafrons* rectilínea como Medellín, Small concluye que los arquitectos usaron un sistema vitruviano modificado o bien otro sistema diferente. Recoge dos trazas importantes, la primera es que cuando los *aditus maximi* se sitúan del lado de la *scaena* como en Medellín, la línea del *scaenae frons* se sitúa fuera del círculo regulador como ocurre en este caso ya que de otra forma el *pulpitum* quedaría demasiado estrecho; la segunda es que en algunos de los teatros de *scaenae frons* rectilíneo la *cavea* no sigue el esquema de trazado de *cunei* vitruviano como también ocurre aquí (fig. 6).

69 (Pensabene & Nuccio, 2010)77, en su primera fase constructiva.

70 (Sear F. , 2006)153 en su segunda fase.

71 (Sear F. , 2006)150.

72 (Sear F. , 2006)153.

73 (Sear F. , 2006)328.

74 (Neppi Modona, 1961)183.

75 (Rodríguez Gutiérrez, 2000)125

76 (Martín Bueno & Núñez Marcén, 1996)

77 (Hammond, 1963)

78 (Small, 1983) (abstract).

79 (Small, 1983) 55.

La propuesta de Small parte de dibujar el círculo que define el nicho semicircular de la *regia*. Esto parece de entrada inviable en un teatro como el de Medellín que carece de ella por tener una *regia* con un nicho claramente rectangular donde no hay ningún vestigio de otro trazado⁸⁰. Sin embargo podemos tomar los puntos A,B,C (fig.6) sobre los extremos del nicho y el centro del vano y trazar un supuesto círculo en la *regia* que resulta con un diámetro (8.9m \approx 30p.) 3 pies superior a C_O presentando una proporción de 0.53 con respecto a C_{RV} . Ahora siguiendo a Small tomamos los dos puntos de intersección con C_{RV} D,E y sobre ellos trazamos C_{RV} con el mismo radio, los cuadrantes F y G de estos nuevos C_R desplazados nos dan exactamente la posición del centro de las *hospitalia* luego el método de Small funciona en el caso de Medellín a pesar de que la *regia* no sea curva sino rectangular, y la relación $\emptyset C_{regia} / \emptyset C_R = 0.53$ está dentro de los parámetros indicados por el autor⁸¹.

Otra revisión del método vitruviano se debe a Sear quien revisa la aportación previa de Small que hemos visto como válida para el teatro romano de Medellín y ofrece un método de relación con el sistema vitruviano. Destaca que la obra de Vitruvio fue fruto de su tiempo⁸² y no pretendía constituir una norma, desarrollándose además durante esta época una gran experimentación en el diseño. Posiblemente la obra de Vitruvio obedezca a cómo se trazaban los teatros en Italia central en el s. I a.C.⁸³ Sear establece varios sistemas de trazado, así los 4 triángulos equiláteros, los 3 cuadrados, 2 pentágonos, o 2 cuadrados que relaciona con el número de *cunei*. Las prolongaciones de cualquiera de estos métodos darían la posición de las *hospitalia*. En Medellín esto da una pista importante en cuanto a que si se presenta 4 *cunei* en la *ima cavea* el sistema posiblemente usado sea el de 2 cuadrados. Lo cual constituye un indicador esencial y una modificación a la norma vitruviana. Sin embargo las prolongaciones de estas direcciones radiales no marcan la posición de las *hospitalia* mientras que el sistema de Small si lo hace claramente en nuestro caso. De hecho la posición del centro de las *hospitalia* en la línea de la *scaena frons* no da como resultado ningún polígono regular. Esto varía si en lugar de considerar la línea interna de la *scaenae frons* se considera la línea media en cuyo caso sí es válido el sistema de Sear (fig. 7).

Aquí se hace interesante la observación de Lara quien examina lo anterior, indicando que la *scaena* debe seguir un trazado ortogonal, mientras que la *cavea* sigue un trazado radial, y que el elemento de transición entre los mismos son los *aditus maximi* de trazado ortogonal. Por lo tanto el trazado de la *scaena* debe seguir un sistema ortogonal o lineal y no radial⁸⁴. Además Lara plantea otro tema de gran interés como son las variaciones del trazado regulador en función de las modificaciones posteriores en el teatro.

80 (Small, 1983) El autor propone este método incluso para trazados rectilíneos de la *scaena frons* en pag. 67.

81 (Small, 1983) 63 tabla 3, coincide con la relación existente en Thubursicu.

82 (Sear F. , 1990)251. Según el autor el tratado fue publicado ente 27 y 23 a.C. Es decir justo al inicio del ascenso al poder de Augusto.

83 (Sear F. , 1990) 258.

84 (Lara, 1997)576

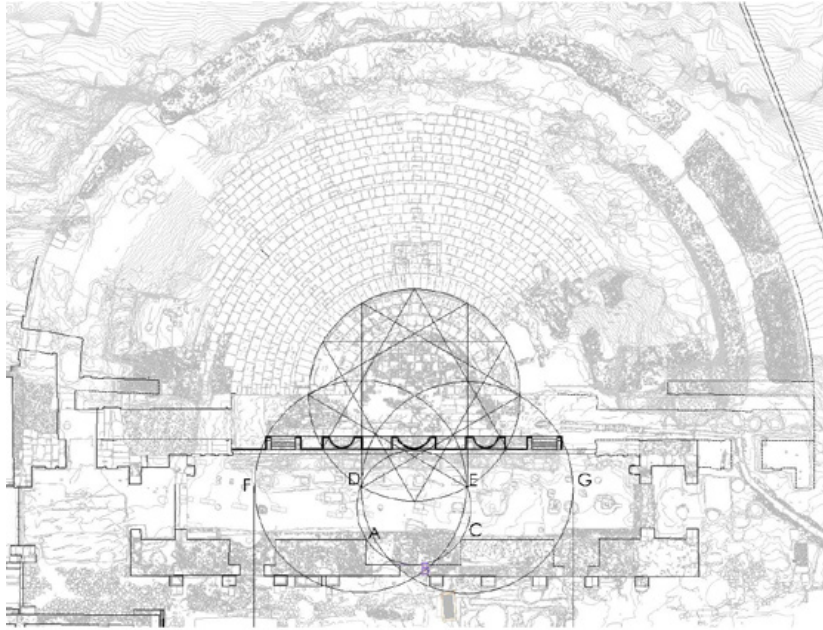


Fig. 6.

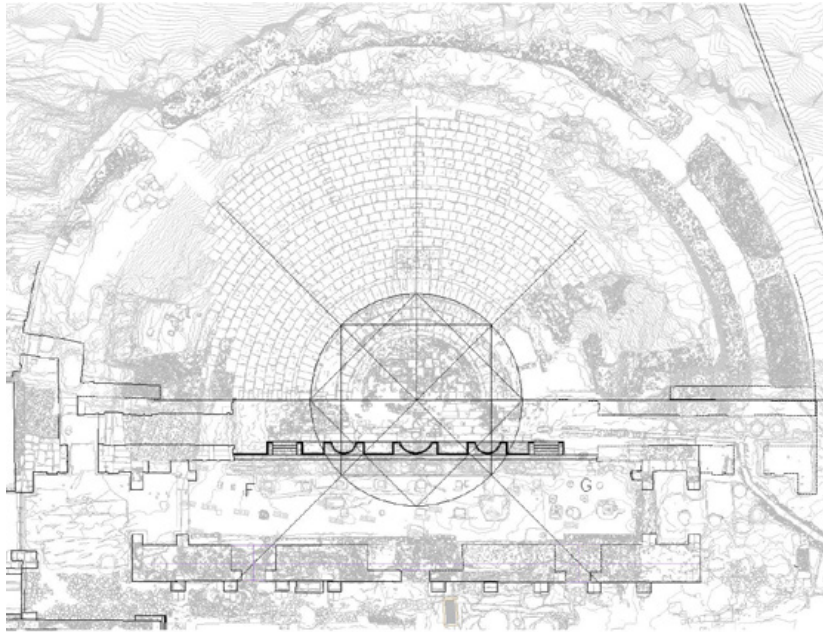


Fig. 7.

Su sistema parte de mantener el método vitruviano agrandando la escala del círculo de la *orchestra* según se va presentando la necesidad de ampliar el teatro, en su caso el de Sagunto⁸⁵. De esta forma las *hospitalia* siempre quedan en la posición vitruviana en la prolongación de los lados del triángulo que queda con el vértice hacia el eje central de la *cavea*, y la posición del *frons pulpiti* y del *scaenae frons* van retrasándose en función del crecimiento del edificio a través de agrandar la *cavea* por su perímetro (fig. 8).

En el caso del teatro de Medellín no se conoce la presencia de ampliaciones del edificio, que no son aparentes. Se podría pensar en que la *summa cavea* fuera un añadido a un teatro inicialmente menor pero la escasa entidad del muro interior del *ambulacro* o *crypta* y el hecho de que la cara externa de este muro bajo el nivel de uso de la *crypta* esté realizada de una manera muy descuidada hace entender que esta zona se edificó como la conocemos desde un principio. Otro argumento a favor de una posible ampliación es la disposición en recodo del *aditus maximus* occidental pero contra ello cabe argumentar que el oriental parece haber presentado tanto una entrada en recodo simétrica a la oriental como una en sentido longitudinal, así como la presencia de un pórtico monumental con *tabernae* por el lado occidental que impediría esta disposición por ese lado. Por lo tanto no parece aplicable este criterio del crecimiento por ampliaciones posteriores. Sin embargo es posible probar a disponer una línea a 60° en el centro de cada *hospitalia* A y B y así obtener el vértice C. Se puede ahora trazar un círculo con el mismo centro que C_R en cual inscribir los 4 triángulos equiláteros de Vitruvio, quedando las *hospitalia* situadas en la posición vitruviana. Este círculo pasa por la posición del fondo de la primera grada de la *ima cavea*. No existe en el teatro ninguna separación física ni vestigio de que existiera ninguna particularidad en esta zona. Se presentan sin embargo las siguientes coincidencias.

Este nuevo círculo pasa justamente por centro del *sacrarium* que ocupa la parte baja de la *ima cavea* en su zona central, si bien este *sacrarium* es posterior al inicial. Si hacemos una homología de dodecágono estrellado en relación entre este nuevo círculo y C_{RV} , y el círculo perimetral C_p el círculo correspondiente a C_{RV} ocupa exactamente la cara interna del muro interno de la *crypta*. Si se toma el motivo de dos triángulos entrecruzados DEF y GIH y se considera la distancia $DG=(10.63m\approx 36p)$ y la distancia IF o diámetro del nuevo círculo ($21.26m\approx 72p$). La distancia J-K es igual a IF y tomándola desde el otro extremo de la parte interior del *pulpitum* define exactamente el tamaño del nicho de la *regia*. La distancia LM es igual a DG y define el tamaño del nicho de la *hospitalia* una vez obtenido el tamaño de la *regia* y su posición. Por el exterior del muro posterior de la *scaena* la distancia entre la esquina del edificio de la *scaena* y el borde del vano de la *regia* NO es igual a IF, y la distancia entre el vano de la *regia* y el vano de la *hospitalia* OP es igual a DG. Además la distancia desde la parte externa del muro de la *scaena* y la cara interior del *aditus maximus* QR es igual a IF. Por lo tanto siguiendo el método de Lara, y aunque aparentemente no se aprecien fases de ampliación su método aporta coincidencias muy importantes que permiten definir con exactitud los nichos y los vanos de las *valvae*.

85 (Lara, 1997) El autor también indica la aplicación de su sistema a otros teatros.

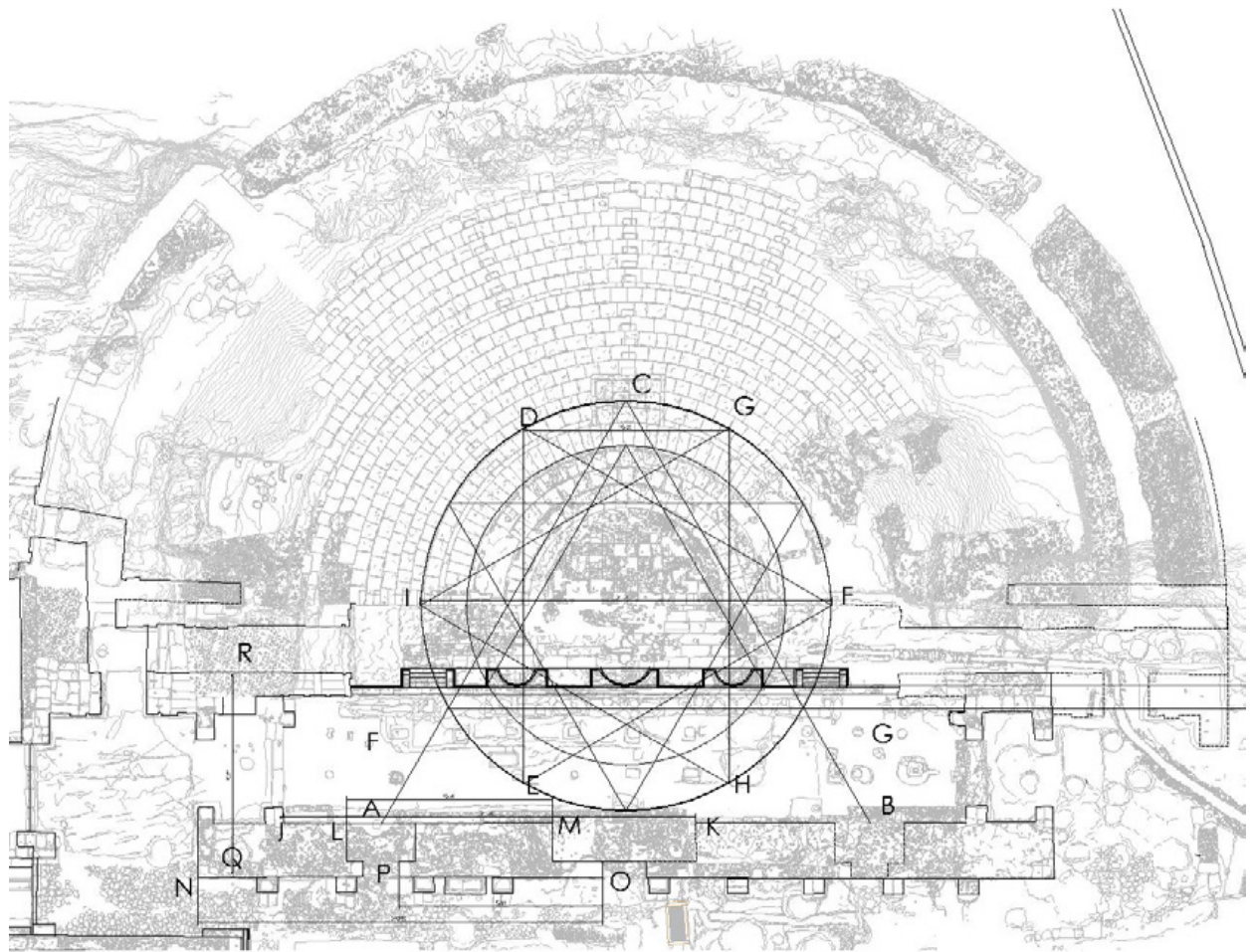


Fig. 8.

No obstante Sear⁸⁶ se muestra en desacuerdo con los modelos de aplicación del método de Vitruvio cuyo círculo regulador supere la primera *praecinatio* inmediata al *balteus* y gradas senatoriales. Opina que la propuesta de Hammond⁸⁷ es válida únicamente para el teatro de Petra⁸⁸ y expone que el método de Small⁸⁹ no es completamente válido. Sear⁹⁰ tampoco encuentra convincente el método de Lara⁹¹, ni el de Amucano⁹² de relacionar el círculo que a veces define la *valva regia* con el círculo regulador. No obstante a través del estudio realizado son innegables las coincidencias con Vitruvio, y con las extensiones planteadas por Small y por Lara revelando que formaban parte del método utilizado por el arquitecto del teatro romano de Medellín.

Proceso de ideación de la arquitectura

Proceso proyectivo

Partiendo ahora de la posición del aspecto original del proceso de ideación de la arquitectura del Teatro, un primer elemento a destacar es la escala del edificio, ya que aun usando un método geométrico es necesario conocer el tamaño del edificio y esto parece haberse hecho a través de la ocupación. En algunos casos es posible pensar que se tuviera en cuenta el impacto político y urbano del tamaño del edificio pero éste siempre tendría una relación con la ocupación esperada.

Sear aborda este tema en su estudio y aunque expone dos métodos para calcular la capacidad en función de las características geométricas, el de Moretti⁹³, y el de Forni⁹⁴, rechaza el primero y entiende que el segundo tiende a minusvalorar la capacidad⁹⁵. Así tiende a preferir los casos reales y establece una relación entre el diámetro total del teatro y la capacidad en función de la dimensión de las plazas individuales ya sean éstas de 40 o de 50 cm⁹⁶.

En todo caso se trata de métodos que fijan la ocupación en función de las características del teatro. Sin embargo me interesa recorrer ahora el proceso en sentido contrario usando un método proyectivo; así

86 (Sear F. , 2006, p. 29)

87 (Hammond, 1963)

88 (Sear F. , 2006, p. 29)

89 (Small, 1983)

90 (Sear F. , 2006)

91 (Lara Ortega, 1992)

92 (Amucano, 1991)

93 (Moretti, 1954)

94 (Forni, 1968)

95 (Sear F. , 2006, p. 26)

96 (Sear F. , 2006, p. 27)

conociendo la capacidad que se pretende para un teatro obtener las dimensiones generales del mismo. En el caso de Medellín para un diámetro exterior total de unos (61.49m/207.5p) puede compararse con el teatro de Acinipo de 61.85m que con 22 filas de asientos tendría para plazas de 50 cm una capacidad de 2.700 espectadores y para plazas de 40 cm una capacidad de 3.400 espectadores⁹⁷. La capacidad obtenida para el teatro de Medellín es de 3.267 por lo tanto semejante a la del teatro de Acinipo. Por lo tanto la fórmula original para esta ocupación debería dar un diámetro aproximado de 61.49 m. En base a la tabla ofrecida por Sear⁹⁸, y siempre dentro de unos márgenes muy generales, se puede proponer la fórmula hipotética que relaciona la capacidad con el ancho del teatro (con un valor medio de las localidades entre 40 y 50 cm). Así:

Diámetro total (en pies romanos)= $\sqrt{14}\sqrt{\text{capacidad}}$

En el caso de Medellín si fijásemos la capacidad el edificio en 3.267 espectadores tendríamos:

Diámetro total= $\sqrt{14} \sqrt{3.100} = 208.32 \text{ pr} \approx 61.71 \text{ m}$.

Recordando que $\sqrt{3.267} = 55.67 \text{ p}$. es muy próximo al diámetro del círculo regulador $\emptyset C_{RV} = (16.57 \text{ m} \approx 56 \text{ p})$ en pies. Por lo cual se podría indicar otra fórmula:

Diámetro del círculo regulador vitruviano= $\sqrt{\text{capacidad}}$.

Una vez fijado el diámetro externo total del edificio, y continuando en el proceso proyectivo, el siguiente paso del proceso sería definir el diámetro de la *orchestra*, teniendo en cuenta que será el círculo generador del diseño del teatro y que todas las proporciones dependerán de él. Sear expone que hay que considerar diversos diámetros, uno sería el de la *orchestra* propiamente dicha, otro el de la *orchestra* más las gradas senatoriales, hasta el muro del *balteus*, y otro sería el que incorporara la primera *praecinctio* hasta el umbral de la *ima cavea*⁹⁹. En este sentido ya he expuesto anteriormente la relación entre el círculo regulador C_{RV} , el círculo perimetral C_p y el círculo de la *orchestra* C_o a través de la homología entre las figuras estrelladas como extensión del proceso vitruviano. Ahora hemos visto cómo puede determinarse el diámetro del propio círculo regulador vitruviano.

Círculo de la orchestra

He definido al círculo que define la *orchestra* C_o , como círculo pavimentado y decorado en un mismo plano que queda definido por el borde más bajo de la *prohedria* y que si fuera extendido resultaría tangente a la cara externa del muro del frente escénico o *frons pulpiti* (la línea que recorre igualmente el fondo de las xedras y nichos del *frons pulpiti*), se presenta la relación: $C_o \approx C_p / 7$.

⁹⁷ (Sear F. , 2006) 27.

⁹⁸ (Sear F. , 2006) 27.

⁹⁹ (Sear F. , 2006, p. 27).

Así se puede comprobar que el diámetro del círculo de la *orchestra* C_o es aproximadamente de (7.99 m \approx 27p.) y el círculo perimetral C_p es aproximadamente de (61.49m \approx 207.5 p) y 61.49/7=8.78 m.

Segundo Círculo regulador

Se observa ahora la presencia de otro círculo regulador C_{R2} que en lugar de incluir el grosor del muro que soporta al *balteus* que separa la *prohedria* de la primera *praecinctio* se queda por la parte interior y por lo tanto. $\emptyset C_{R2}=(15.99\text{m}/54)$ que como vemos difiere de C_{RV} en que tiene un diámetro 2 p. menor que 2 veces el grosor del muro que sostiene el *balteus*. La razón de usar este segundo círculo regulador es su relación con el tamaño total del teatro.

Así en el interior de este segundo círculo regulador C_{R2} trazamos un cuadrado cuyo lado l sea igual al diámetro de este círculo de 15.99 m y situamos este cuadrado de manera que sus diagonales se crucen en el centro del Teatro. Colocamos otro cuadrado igual al lado de éste, uniendo así dos cuadrados y abatimos la diagonal del segundo cuadrado, obtenemos el diámetro general C_p .

Así si el cuadrado es de 15.99 m de lado, su diagonal será de $15.99 \cdot \sqrt{2}=22.61\text{m}$. Así con el cuadrado central flanqueado de otros dos cuadrados iguales cuyas diagonales se abaten se tendrá:

$$15.99 \times (1+2\sqrt{2})=61.21 \text{ m} \approx 61.49\text{m}.$$

Luego este círculo que roza la cara interna del *balteus* y contiene a la *orchestra* y gradas de la *prohedria* tiene una relación geométrica clara con el círculo perimetral (fig. 9).

Trazado general de la cavea

Se desarrollan una serie de relaciones geométricas que son comunes a las observadas en el Teatro de Sagunto por Hernández¹⁰⁰. Así si ahora se toma un círculo que tenga el doble del diámetro del círculo regulador $2\emptyset C_{R2}=(31.98\text{m}\approx 108\text{p})$. Este círculo coincide exactamente con la mitad de la *praecinctio* que separa la *ima cavea* de la *media cavea*, ya se había visto anteriormente en las extensiones del sistema vitruviano. Si ahora se toma un círculo que tenga el triple del diámetro del círculo regulador $3\emptyset C_{R2}=(47.99\text{m}\approx 162\text{p})$. Este círculo define exactamente la cara interior del muro interno de la *crypta* que sería el círculo donde comenzaría la *suma cavea*.

100 (Hernández, 1993, p. 28)

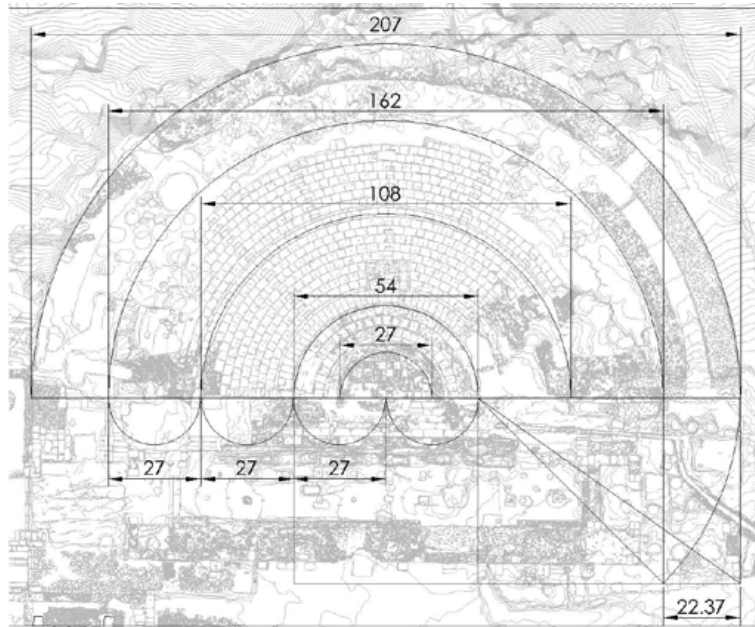


Fig. 9.

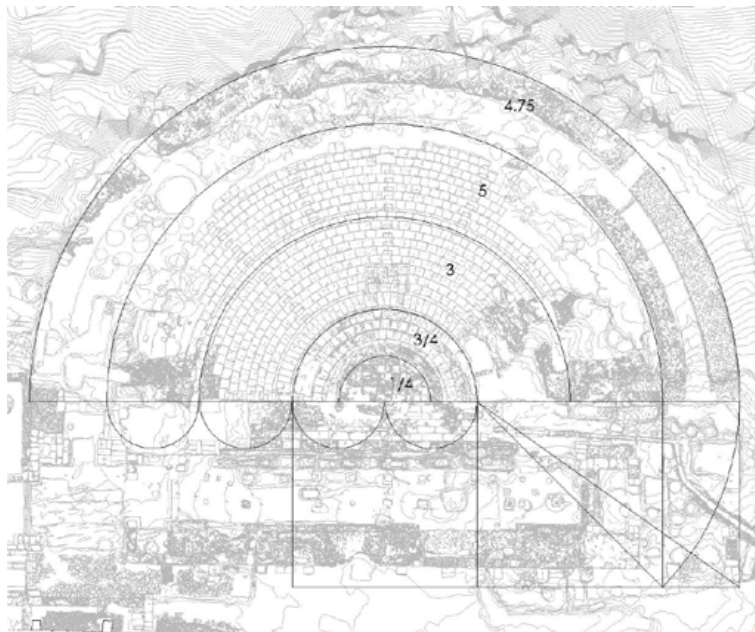


Fig. 10.

De esta forma además resulta que tanto la *ima cavea* más la mitad de la *praecinctio* de separación entre *ima* y *media cavea*; como la *media cavea* más la mitad de la *praecinctio* anterior, resultan ser dos anillos concéntricos al círculo regulador realizados a una distancia de $(7.99 \text{ m} \approx 27 \text{ p.}) = \varnothing C_o$ es decir el diámetro del círculo de la *orchestra*. Luego si se toma este círculo $\varnothing C_o$ aplicando un sistema de duplicación progresiva se conseguirán los demás. Así:

$2\varnothing C_o = 2 \times (7.99 \text{ m} \approx 27 \text{ p.}) = (15.98 \text{ m} / 54) = \varnothing C_{R2}$ segundo círculo regulador. (*ima cavea*+*balteus*)

$4\varnothing C_o = 4 \times (7.99 \text{ m} \approx 27 \text{ p.}) = (31.98 \text{ m} \approx 108 \text{ p.}) = 2\varnothing C_{R2}$ círculo medio de la segunda *praecinctio*.

$6\varnothing C_o = 6 \times (7.99 \text{ m} \approx 27 \text{ p.}) = (47.99 \text{ m} \approx 162 \text{ p.}) = 3\varnothing C_{R2}$ círculo límite de la *media cavea*.

Aplicando la relación anterior de los cuadrados y una diagonal abatida.

$2\varnothing C_o(1+\sqrt{2}) = (61.21 \text{ m} \approx 207 \text{ p.}) = C_p$ círculo perimetral.

Como veíamos anteriormente si ahora tomo un cuadrado que tenga de lado $L = \varnothing C_{R2}$ el diámetro del círculo regulador, el propio círculo regulador $\varnothing C_{R2}$ quedará inscrito en su interior. Ahora si pongo el mismo cuadrado a cada lado del original tendré que los cuadrados laterales quedan, lógicamente tangentes al círculo que limita la cara interna de la *suma cavea* $3\varnothing C_{R2}$. Si ahora abato la diagonal de este cuadrado $\varnothing C_{R2}\sqrt{2}$ y trazo un nuevo cuadrado que tenga como lado $\varnothing C_{R2}\sqrt{2}$ éste será tangente al borde externo del teatro C_p . Este nuevo cuadrado de lado $\varnothing C_{R2}\sqrt{2}$ tendrá como diagonal $2\varnothing C_{R2}$ y su área será el doble del área del cuadrado que tenía de lado $\varnothing C_{R2}$. La amplitud que por lo tanto se destina a la *suma cavea* será $\varnothing C_{R2}\sqrt{2} - \varnothing C_{R2} = \varnothing C_{R2}(\sqrt{2}-1) = (6.61 \text{ m} \approx 22.75 \text{ p.})$.

El espacio ocupado por la gradas senatoriales queda limitado en su parte exterior por $\varnothing C_{R2}$ como se había expuesto. Si se traza un círculo concéntrico hacia el interior a una distancia de una sexta parte del diámetro $\varnothing C_{R2}/6$, se obtiene el círculo que define la cara interior de las gradas senatoriales C_{GS} . Este círculo tendrá como diámetro $\varnothing C_{GS} = 4\varnothing C_{R2}/6 = (10.64 \text{ m} \approx 36.6 \text{ p.})$. Esta proporción inmediatamente trae a la memoria la escala musical de los pitagóricos. Ya que si se divide el diámetro del círculo regulador por el del círculo interno de las gradas senatoriales será igual a $\varnothing C_{R2} / \varnothing C_{GS} = 15.97 / 10.64 = 1.50 = 3/2$ que representa la proporción llamada diapente en la escala Pitagórica. Luego a través de este sistema pueden obtenerse las dimensiones esenciales del trazado de la *cavea*.

Consecuencias en las áreas

Es lógico pensar en las matemáticas clásicas asociando las magnitudes lineales con las áreas y éstas con los volúmenes. Por ello el trazado expuesto en planta siempre tendrá consecuencias en área y en volumen. Ya se ha visto anteriormente la relación de la duplicación del área del cuadrado que inscribe al círculo regulador $\varnothing C_{R2}$ por el empleo de la proporción $\sqrt{2}$.

Así partiendo de que el área del semicírculo que genera el segundo círculo regulador $A\emptyset C_{R2}/2 = (100.40 \text{ m}^2 \approx 1.183,08 \text{ p}^2)$. Donde p^2 . representa *pedes quadrati* o pies romanos cuadrados. Se observa lo siguiente:

-El área del semicírculo de la *orchestra* $A\emptyset C_o/2 = (25.03 \text{ m}^2 \approx 295.63 \text{ pr}^2)$ y $100.40/25.03 \approx 4.00$. El área del semicírculo de la *orchestra* es exactamente la cuarta parte del área del segundo círculo regulador. Por lo tanto el área que se destina a las gradas senatoriales $A\emptyset C_{GS}/2$, incluyendo el umbral de la primera grada es de $\frac{3}{4}$ del área del semicírculo del segundo círculo generador.

$$A\emptyset C_{GS}/2 = (1.1183 \text{ p}^2 - 295.63 \text{ p}^2) = (A\emptyset C_{R2}/2 - A\emptyset C_o/2) = (887.37 \text{ pr}^2 \approx 75.15 \text{ m}^2)$$

-El área del anillo circular de la *ima cavea*, desde donde acaba el segundo círculo regulador hasta la mitad de la *praecinctio* que separa la *ima* de la *media cavea*; es decir el anillo semicircular delimitado por el círculo $2\emptyset C_{R2}$ y el segundo círculo regulador $\emptyset C_{R2}$ (contiene el grosor del muro del *balteus*, la *praecinctio* inferior, las gradas de la *ima cavea* y la mitad de la *praecinctio* que separa *ima* de *media cavea* tiene un área de $A_{ICAV} = (300.56 \text{ m}^2 \approx 3549,34 \text{ p}^2)$. Este valor se obtiene del área del semicírculo $2\emptyset C_{R2}$, $A2\emptyset C_{R2}/2 = 400.74 \text{ m}^2$ de la que se resta el área del semicírculo del segundo círculo regulador de 110.18 m^2 , obteniendo así el valor anterior. Ahora bien $300.56/110.18 = 3$. Es decir el área destinada a la zona de la *ima cavea* es exactamente 3 veces el área del semicírculo regulador.

-Ahora considero el círculo que contiene a la *media cavea* y define la cara interior del muro interior de la *crypta* $3\emptyset C_{R2}$. El área de su semicírculo $A3\emptyset C_{R2}/2$ tendrá un valor de 901.68 m^2 . De este valor detraigo el área del semicírculo del círculo que contenía la *media cavea* $A2\emptyset C_{R2}/2 = 400.74 \text{ m}^2$ y obtengo el valor del área del anillo semicircular de la *media cavea* $A_{MCAV} = (500.94 \text{ m}^2 \approx 5.915,61 \text{ p}^2)$. Ahora bien $500.94/110.18 = 5$. Es decir el área del anillo semicircular que contiene a la *media cavea* es exactamente 5 veces el área del semicírculo regulador.

-Si ahora se considera del área contenida por el semicírculo definido por el perímetro exterior tendré $AC_p/2 = 1.468,43 \text{ m}^2$. Si de este valor detraigo el área del semicírculo definido por el círculo que limitaba la *media cavea* $A3\emptyset C_{R2}/2 = 901.68 \text{ m}^2$ obtengo un valor del área de la *suma cavea* $A_{SCAV} = (566.75 \text{ m}^2 \approx 6.692,76 \text{ p}^2)$. Al multiplicar el área del semicírculo regulador por $4\sqrt{2}$ se obtiene el mismo valor. Así $100.18 \cdot 4 \cdot \sqrt{2} = 566.70$. De nuevo se presenta el uso de la proporción de $\sqrt{2}$ (fig. 10).

-De manera que si se divide todas las áreas por el área del semicírculo regulador se tendrá la secuencia:

<i>Orchestra</i>	$\frac{1}{4} =$	0.25
<i>Prohedria</i>	$\frac{3}{4} =$	0.75
- <i>Ima cavea</i>		3
- <i>Media cavea</i>		5
- <i>Suma cavea</i>	$4\sqrt{2}$	5.65

-Si se toma, el área de la *ima cavea* $A_{ICAV}=3549,34 \text{ pr}^2$, el área de la *media cavea* $A_{MCAV}=5.915,61 \text{ p}^2$, y el área de la *suma cavea* $A_{SCAV}=6.692,76 \text{ pr}^2$ y de este último valor se resta el área ocupada por el muro de cierre superior de la suma cavea $A_{MC}=124.58 \text{ m}^2(\approx 1471.16 \text{ pr}^2)$ se obtiene un valor de $14.686, 54 \text{ p}^2$ muy próximo al valor del *actus quadratus* de $(120 \times 120 \text{ pr}^2)=14.400 \text{ pr}^2$ (Error 1.98%). Es decir que la suma del área que se destina a la *ima, media y suma cavea* es muy similar a la unidad del trazado urbano y rural componente del sistema oficial de medida.

-Esta correspondencia con las áreas implica un conocimiento de la cuadratura del círculo. Ésta era conocida a través de la aproximación de Arquímedes¹⁰¹ al valor de π como $3(1/7) < \pi < 3(10/71)$ que establecía un valor aproximado de $\pi=3.141851$ (Error de 0.008 %). Las teorías de Arquímedes eran bien conocidas por Vitruvio¹⁰² lo que nos demuestra que eran utilizadas por la cultura romana.

-Es notable que aparte de los aspectos geométricos proporcionales citados anteriormente el resultado de su aplicación es la obtención de áreas delimitadas y proporcionada entre sí; áreas que están destinadas a usos y funciones definidas.

-Ahora bien aceptando la posibilidad de intercambiar áreas de semicírculos por cuadrados con el mismo área, se pueden establecer diversas relaciones geométricas, que de nuevo aportan relaciones ocultas a primera vista que vienen a enriquecer el entramado del trazado geométrico proporcional, en este caso en relación a las superficies o áreas. Si se convierte el área del círculo regulador $A\emptyset C_{R2}/2 = 100.18 \text{ m}^2(\approx 1.183,08\text{pr}^2)$, en un cuadrado con el mismo área, se hará haciendo que su lado sea $\sqrt{100.18 \text{ m}^2}=10.00 \text{ m}$ ó bien $\sqrt{1.183,08\text{pr}^2}=34.39 \text{ p}$. Si en este cuadrado se traza la diagonal y en el espacio que resta se inscribe otro cuadrado que tendrá la cuarta parte del área, tendré el área del semicírculo de la orchestra $A\emptyset C_O/2=25.03 \text{ m}^2 (\approx 295.63\text{pr}^2)$. Si ahora se toma la diagonal del cuadrado $A\emptyset C_{R2}/2$ y se abate se obtendrá un rectángulo de proporción $\sqrt{2}$ que tendrá un lado $\sqrt{100.18}$ y otro $\sqrt{110.18}\sqrt{2}$. Ahora bien la diagonal de este cuadrado tiene una dimensión de 17.33m que es precisamente el producto de $\sqrt{100.18}\sqrt{3}$, si ahora se abate esta diagonal se obtiene un rectángulo de proporción $\sqrt{3}$. Este tiene por lados $\sqrt{100.18}$ y $\sqrt{100.18}\sqrt{3}$. Si se toma ahora la mitad de este rectángulo de proporción $\sqrt{3}$ con respecto al cuadrado realizado con el área del semicírculo generador, esa longitud será el lado del cuadrado que tiene el área de las gradas senatoriales o *prohedria* $A_{PRO}=(1.1183\text{p}^2-295.63\text{p}^2)$. Así $\sqrt{100.18}\sqrt{3}/2=\sqrt{75.88}=8.66 \text{ m}$.

Si ahora se convierte el rectángulo con proporción $\sqrt{3}$ en un cuadrado con proporción $\sqrt{3}$ con respecto al cuadrado inicial que recogía el área del semicírculo regulador es precisamente el cuadrado que recoge el área de la *ima cavea* $A_{ICAV}=300.56 \text{ m}^2 (\approx 3549,34 \text{ pr}^2)$. Así esta área ocupa exactamente un cuadrado de lado

101 (Aristóteles, *Kuklou metresis (Medida del Círculo)*, págs. 91-98)

102 (Vitruvius, *pág. Vit. Lib.1. Cap. 1. 7*), (Vitruvius, *pág. Lib.9. Int.10*)

$\sqrt{100.18}\sqrt{3}$. Por ello se ve que el área ocupada por la *prohedria* o gradas senatoriales es exactamente la cuarta parte del área destinada a la *ima cavea*.

Si ahora se vuelve a la figura del rectángulo con proporción $\sqrt{3}$ se tendrá que su diagonal mide 24.45 m que es precisamente el resultado de $\sqrt{100.18}\sqrt{5}$. Es decir aplicar la proporción $\sqrt{5}$ al lado de cuadrado inicial que contiene el área del semicírculo regulador $\sqrt{100.18}$. Si ahora se traza un cuadrado con este lado se tendrá exactamente el área de la media cavea $A_{MCAV}=500.94 \text{ m}^2 (\approx 5.915,61 \text{ pr}^2)$.

Por último si se toma ahora el cuadrado del área del semicírculo regulador y a su lado se dispone el mismo cuadrado y se abate su diagonal, se obtiene un cuadrado con la proporción $\sqrt{100.18}(1+\sqrt{2})$. Si se traza un cuadrado con este lado se tendrá el área ocupada por la *suma cavea* $A_{SCAV}=566.75 \text{ m}^2 (\approx 6.692,76 \text{ pr}^2)$. Aquí hay que recordar que el cuadrado creado con lado $\sqrt{100.18}\sqrt{2}$ tiene justo el doble del área del cuadrado de lado $\sqrt{100.18}$.

Ahora si se considera la parte del diámetro del círculo de la cavea C_o que ocupan las gradas senatoriales hasta la mitad del tramo sobre elevado de la *orchestra* de 3.24m. El tramo del mismo diámetro ocupado por la *ima cavea* y *media cavea* de 7.99 m en cada caso. Así como el tramo del mismo diámetro ocupado por las gradas de *suma cavea* de 6.62. Se obtendrá $3.24+7.99+7.99+6.62=25.84\text{m}$. Si ahora se divide esta dimensión por el diámetro del círculo regulador $(15.99\text{m}/54)=\varnothing C_{R2}$ se obtiene $25.84/15.99 \Phi=1.61$. Es decir la relación o proporción resultante es la *aurea*.

Es posible ahora, continuando con el proceso proyectivo definir cada una de las partes que componen el edificio del teatro, e incluso su contexto.

Trazado de la *prohedria*, “locus senatorius”

(Fig. 11) Si se traza la línea radial A-B desde el centro de la *orchestra* hasta el cuadrante exterior y se divide en 9 partes iguales, las 3 partes más externas son aproximadamente las 3 gradas senatoriales. Cada una de ellas tendrá por lo tanto $(54/2)/9=3$ p. Si ahora considero el punto C donde empieza la primera grada senatorial B-C será $1/3$ de la línea radial. El área destinada a esta parte será el triple del área de la *orchestra* como se ha visto. Un círculo concéntrico de 1 p. hacia el interior de la *orchestra* da la amplitud del reposapiés¹⁰³ de la primera grada senatorial, otro círculo concéntrico hacia el exterior desde la grada senatorial superior de grosor 1 p. dará el espesor del soporte del muro separador¹⁰⁴ del *balteus* (fig. 12).

103 Todas los conjuntos de gradas o *maenianum* del teatro (*prohedria*, *ima* y *media cavea* vendrán precedidas por un umbral que resuelve en sección la presencia de las *praecinctio* o separaciones para conseguir una línea inclinada continua.

104 La misión de este muro será también hace que la primera *praecinctio* sirva como *euripus* de desagüe de las aguas descendentes de la

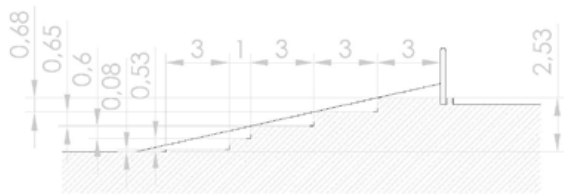


Fig. 14.

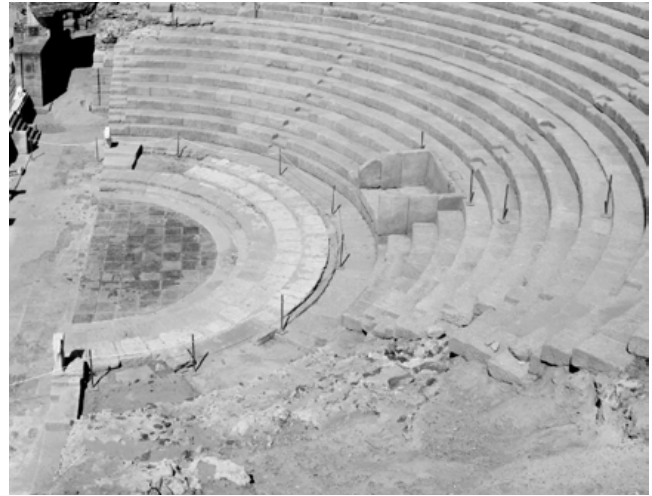


Fig. 15.

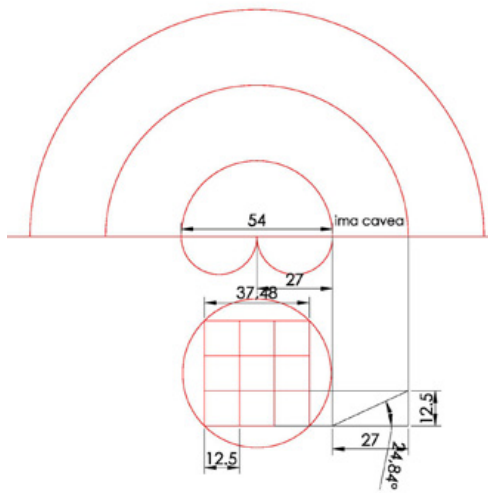


Fig. 16.

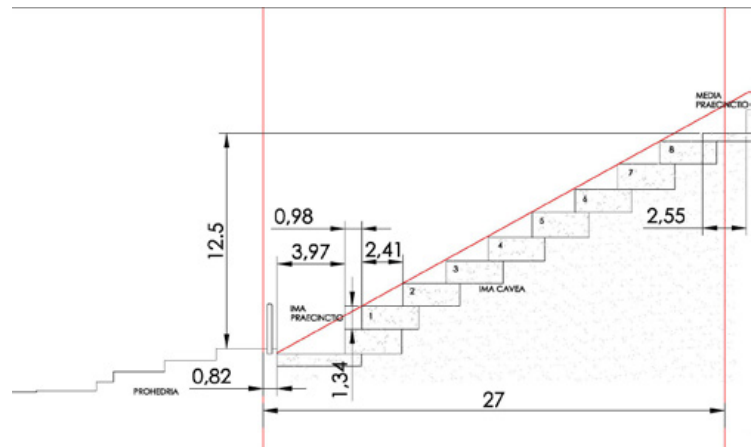


Fig. 17.

El trazado de la *prohedria* es perfectamente semicircular, el muro del *balteus* presentaba puertecilla¹⁰⁵s de 2 p. de ancho en los puntos F,G y H, prolongaciones del mismo sistema de distribución de las *scalariae* en la *cavea*. Posiblemente formaba parte de la *prohedria* un primer *sacrarium* existente en el centro de la primera *praecinctio* del mismo quedan los arranques de unos muros rebajados posteriormente al realizar el presente *sacrarium* situado inmediatamente más arriba. Este primer *sacrarium* tenía acceso a través de una puertecilla en el muro del *balteus* situando así la zona más importante de la *prohedria* en la línea transversal principal. En el suelo del mismo aparece inscrita la letra L, quizás numeral de 50. Estos muros laterales, rebajados posteriormente, crean un espacio de unos 6,5 pies de amplitud, lo que viene a ser $1/9$ del círculo regulador $(55/9)=6.11$. Los muros del posible *sacrarium* primigenio adoptaban un sentido radial a partir del muro del *balteus*. Si se trazan dos líneas desde el centro de la *orchestra* a los puntos en los que se intersectan los cuadrados girados y se divide este ángulo en 3 partes iguales, una de ellas da exactamente el tamaño del antiguo *sacrarium*. Estos muros no llegan hasta el muro del *balteus* sino que dejan un pequeño hueco de paso junto a éste, de un ancho más o menos de 1 p. (fig. 13).

En sección primero una pequeña elevación sobre el nivel de la *orchestra* de $1/12$ p. o *uncia* (2.46 cm), después un reposapiés o separación de 1 p. de 7 *uncia* ó 1 *septumx* (17.29 cm) y más adelante los 3 escalones de la *prohedria* de 9 *uncia* o 1 *dodrans* (0.22 cm) o 1 palmo mayor, que es la medida de una cabeza para que cada grada senatorial no perdiera la visión sobre la inferior. Se aplica así la sucesión $1/7/9$, una altura total de 2.5 p. y un ángulo de 13° aproximadamente es una proporción $2\sqrt{5}/1$ (fig. 14).

Trazado de la ima cavea

Una vez determinada el área asignada a la *ima cavea* su planta es perfectamente semicircular quedando limitada por la línea diametral. Queda precedida de un amplio *itinera* definido por la disposición del lado de la *scaena* de los *aditi maximi* (fig. 15).

La altura en sección de esta parte del teatro o *maeniaum* se obtiene de la relación entre el radio del segundo círculo regulador y el cuadrado inscrito que es de $l=2r/\sqrt{2}$. $l=(54/2)/\sqrt{2}=38.89$ y $38.89/3=12.96$ pr. que es la altura de la *maenianum* o plataforma horizontal que contiene a la *ima cavea*. La relación entre planta y altura es un ángulo de 25.26° o según la fórmula anterior y siendo *h* la altura de la primera *maenianum* $h=r\sqrt{2}/3$.

cavea. En este muro se aloja una hoja de mármol de 7 cm de espesor (4 dedos).

105 La presencia de las puertecillas se ve en que no hay interrupciones en la ranura que sostenía el murete de mármol del *balteus* en estas posiciones. Posiblemente también existieron dos puertecillas en las posiciones diametrales, zonas hoy desaparecidas del soporte del *balteus*.

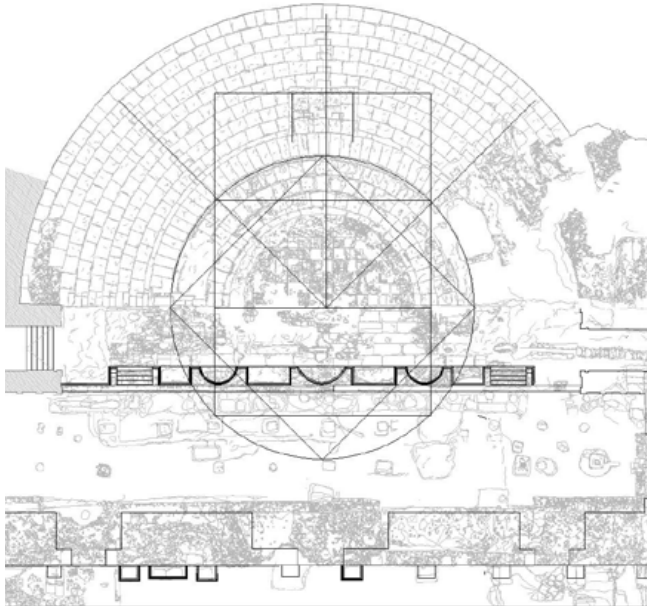


Fig. 18.



Fig. 19.

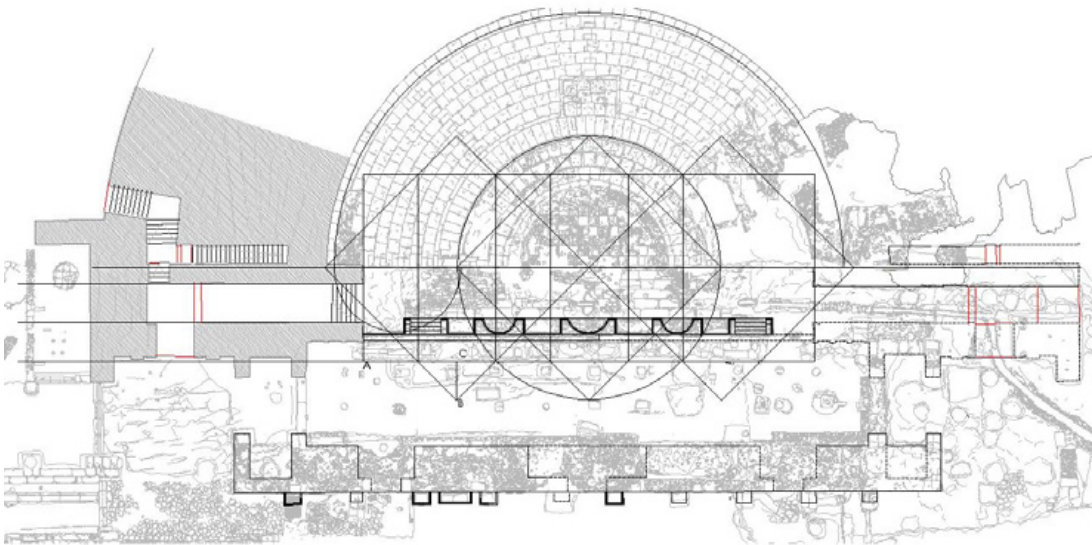


Fig. 20.

(Fig. 16) De nuevo se utiliza el método del $\sqrt{2}$. La aplicación de los métodos proporcionales a la sección llega a definir todos los elementos. Con un cuadrado de ≈ 27 pr de lado, se obtiene el cuadrado inscrito en él cuya proporción $\sqrt{2}$ produce el cuadrado de ≈ 20 pr; que equivale aproximadamente al espacio ocupado por las gradas, y el resto de ≈ 7 pr equivale al espacio ocupado por las *praecinctio*. Si se divide el espacio de ≈ 20 pr destinado a la gradas en ocho partes, se obtiene el espacio de $\approx 2,5$ pr. asignado a cada grada. Se cumple también la regla del cordel tirada desde el pie de la cara exterior de la pieza del *balteus* y pasando por los vértices de cada *gradu* relacionada con la propagación del sonido¹⁰⁶ (fig. 17).

La ima *cavea* queda dividida en cuatro *cunei* o sectores por la presencia de 5 *scalaria*. Dos se sitúan en las *analemmata*. Otras tres se disponen, una en el eje central, y otras dos a 45°. Moranta¹⁰⁷ ha relacionado el número de *cunei* con lo que denomina “densidad de evacuación”. Así establece un proporción de 34 a 32 espectadores por *scalarium* continua y de 17 a 19 espectadores por *scalarium* intermedia comprobando esta hipótesis en varios teatros. Igualmente relaciona el número de vomitorios con esta “densidad de evacuación”. Justifica esta propuesta en la idea de que la facilidad de llenar o vaciar el teatro fuera la misma, independientemente del tamaño del teatro. En la parte central se presenta una caja de altas paredes que interrumpe y ocupa las tres primeras gradas el *sacrarium*¹⁰⁸. Su posición procede de desplazar el cuadrado inscrito en el círculo regulador hasta que su lado hacia la *scaena* quede situado en el cuadrante hacia esta parte del círculo regulador; desde esta posición se realiza el trazado de $\sqrt{3}$ y coincide exactamente con la ubicación. Su ancho es la quinta parte del círculo regulador vitruviano $56/5 \approx 11$ pr. encontrándonos aquí en una reforma, de nuevo con los temas de las proporciones estudiadas¹⁰⁹ (fig. 18).

Trazado de los cunei y aditi maximi

La disposición de los *aditi maximi* en el lado de la *scaena* es normal en los teatro medianos o pequeños como Medellín para no restar espacio a la *cavea*¹¹⁰ igualmente en estos teatros se usan trazados de 4 y 5 *cunei*¹¹¹, la

106 Los valores de 0.408 m para la altura de la grada y 0.7406 m para su fondo se presentan normalmente en los teatros de la etapa augustea, siendo muy parecidas a las medidas de Acinipo o Pompeya, aunque también aparecen en teatros de época julio-claudia como Segóbriga, o Regina de época flavia de acuerdo con Sear (Sear F. , 2006) 30.

107 (Moranta Jaume, 2010)

108 Este *sacrarium* como se ha dicho es una reforma del original situado más abajo en la primera *praecinctio*. Interrumpe la *scalarium* central y su suelo y paredes son irregulares se pueden distinguir aún las gradas situadas bajo él.

109 El *sacrarium* ha sido descrito por Sear (Sear F. , 2006) como lugar para tronos de altos dignatarios, en Medellín se reconocen dos ranuras posiblemente pedestales de estatuas y que siguiendo a Trillmich (Trillmich, 1989-1990) y siguiendo el caso de Mérida probablemente tuvieron el uso de santuario y definen al *sacrarium* como lugar de culto imperial.

110 (Moranta Jaume, 2010) recoge esta disposición para teatros pequeños y añade que de esta forma se retrasa la posición de la *scaena frons*.

111 (Sear F. , 2006, p. 30)

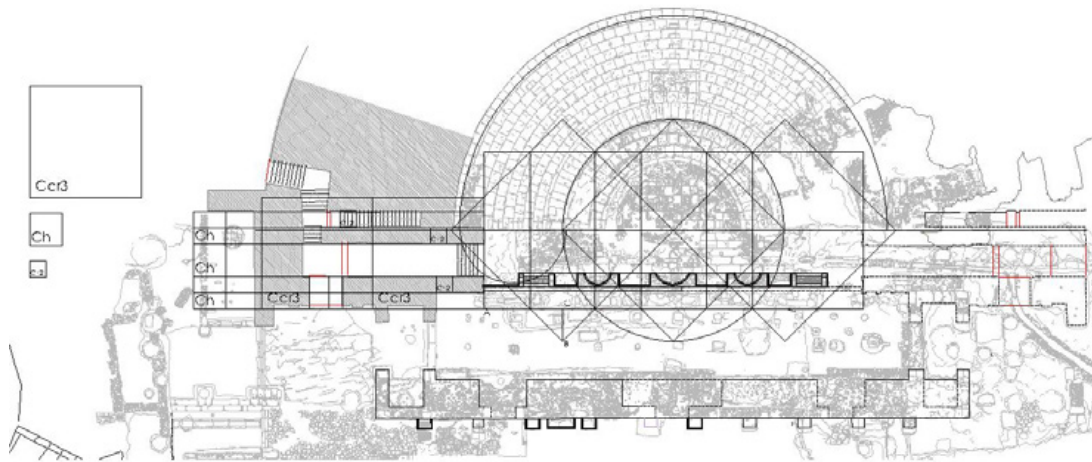


Fig. 21.

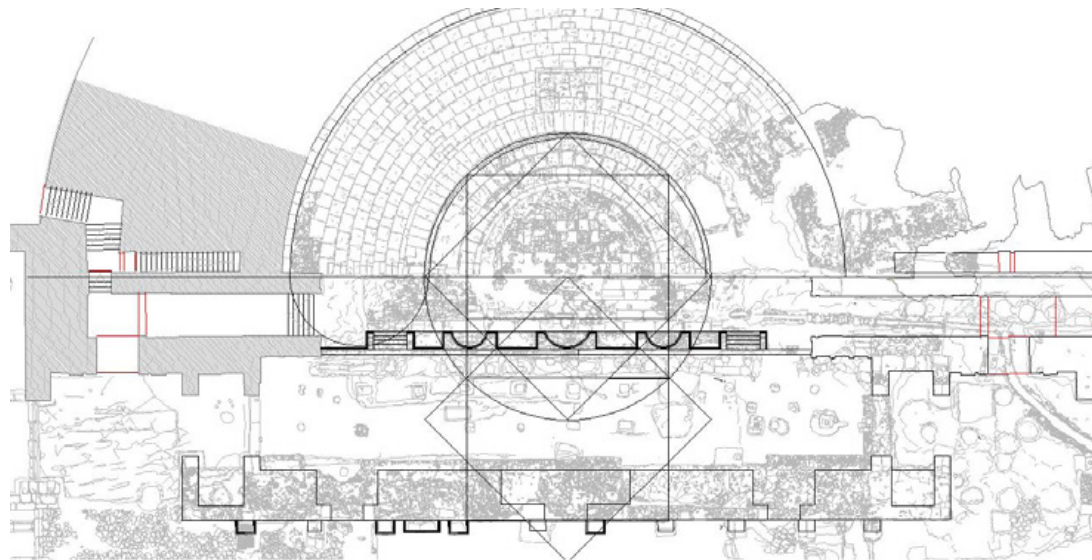


Fig. 22.

cantidad de *cunei* estará relacionada con la densidad de evacuación¹¹². Los *aditi maximi* dispuestos en esta posición suponen la ampliación del espacio frente a las *analemas* así como la planta ultrasemicircular en la *media y suma cavea*.

La presencia de los 5 *cunei* en la *ima cavea* del teatro de Medellín conduce al uso en el trazado de una figura octogonal mediante los dos cuadrados superpuestos como estrella octogonal en la que cada cuadrado resultará de unir cada dos puntos del octógono. La diagonal de cada cuadrado será el diámetro del círculo regulador y existe una relación entre el lado del cuadrado y el radio del círculo generador. Así si l es el lado del cuadrado y r el diámetro del círculo $l=2r/\sqrt{2}$. Por otro lado el área del círculo A_r también presentará una relación con el área del cuadrado A_c de manera que si $A_r=\pi \cdot r^2$ y $A_c=l^2$ y $l=r/\sqrt{2}$ se deduce que $r=l\sqrt{2}$ y que $A_r=\pi \cdot l^2 \cdot 2$ y por lo tanto $A_c=A_r/(\pi/2)$.

La intersección de los dos cuadrados permite fragmentar el cuadrado inicial por los puntos de intersección con el otro cuadrado que está girado 45° . Así dividido en columnas se obtiene una parte central de mayor tamaño y dos partes laterales menores. La razón entre estas partes vuelve a ser $\sqrt{2}$. La parte lateral menor tiene la propiedad de que si l es el lado del cuadrado, la parte pequeña $a=\sqrt{l}$, y la parte grande $b=\sqrt{l}\sqrt{2}$. Se pueden unir dos de estos octógonos haciendo coincidir el punto de intersección de los dos cuadrados girados con el vértice de otro octógono. La proporción resultante será $c=1+\sqrt{l}+(\sqrt{l}\sqrt{2})$ proporción muy semejante pero no igual a $\sqrt{3}$.

Se toma ahora el esquema regulador de los cuadrados girados 45° inscritos en el círculo regulador vitruviano, tomando el punto A donde se intersecan los dos cuadrados girados. Se toma un nuevo motivo de los cuadrados girados 45° y se hace coincidir el vértice del cuadrado de lados verticales y horizontales con estos puntos, o lo que es lo mismo se unen los vértices de los cuadrados girados 45° , los lados verticales de los cuadrados B nos dan exactamente la posición de la salida de los *aditi maximi* (fig. 20)

Esta proporción también se puede obtener tomando del cuadrado inscrito en el círculo regulador vitruviano ABCD, y trazando un arco de círculo con centro en C y radio CA, que corta a la diagonal CB en E. Tomando EF, se obtiene un nuevo cuadrado DGHI y si se dispone a cada lado del cuadrado inicial se obtiene igualmente la situación de la salida de los *aditi maximi*. La proporción entre los tres cuadrados procede de la aplicación de $\sqrt{2}$. Tomado el cuadrado más pequeño DGHI de lado 8.29 se obtiene su proporción $\sqrt{2}$ abatiendo la diagonal, con el cuadrado DJKL que es el cuadrado inscrito en el círculo regulador de lado 11.72 m, y si se vuelve a aplicar la proporción $\sqrt{2}$ abatiendo la diagonal de nuevo se obtiene el cuadrado

112 Un número superior de *cunei* sería innecesario ya que con un número menor es suficiente para asegurar la evacuación para la ocupación esperada. (Moranta Jaume, 2010).

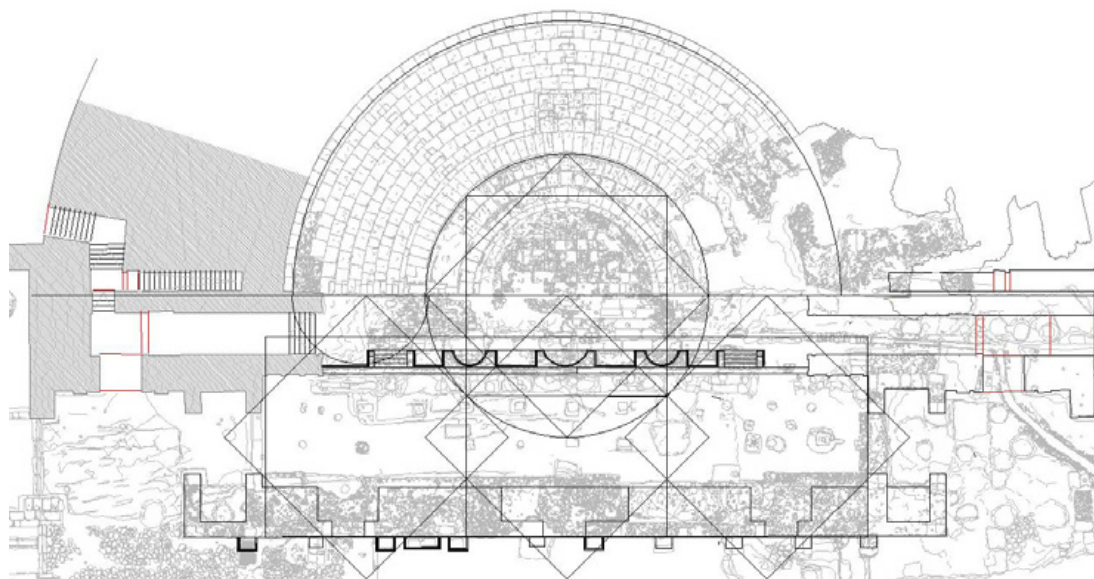


Fig. 23.

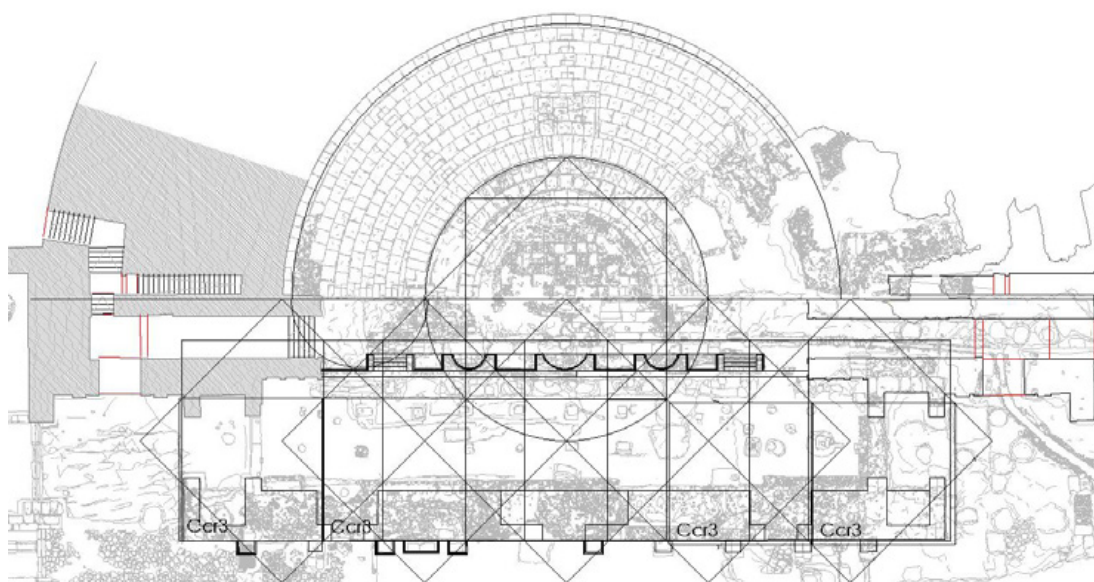


Fig. 24.

DONM de lado 16.57 que es el cuadrado en el que queda inscrito el círculo regulador. Figura que recuerda que el área del cuadrado JKLD inscrito dentro del círculo regulador de 11.72^2 es justo la mitad del área del cuadrado DONM en el que queda inscrito el círculo regulador de 16.57^2 , y que el área del cuadrado DGHI de 8.29^2 es justo la mitad del área del cuadrado JKLD y la cuarta parte del cuadrado DONM (fig. 21).

También si se toma el cuadrado DONM y se obtiene la proporción $\sqrt{3}$ es aproximadamente, con un error de unos 41 cm el espacio que marca la salida de los *aditi maximi*. A estos cuadrados los denomino C_{CR1} al de lado 16.57 m el que inscribe al círculo regulador, C_{CR2} al de lado 11.72 m el que queda inscrito en el círculo regulador y C_{CR3} al de lado 8.29 m que queda inscrito en el anterior.

Si se dispone el cuadrado C_{CR3} con su centro sobre el centro del círculo regulador proporciona exactamente la posición del *proskenion*. Además este cuadrado queda coincidente, lógicamente, con el cruce de los vértices de los cuadrados girados que he expuesto como base del diseño geométrico. Además los vértices inferiores de este cuadrado C_{CR3} definen los rincones de los nichos mayores del *frons pulpiti*. Dado que el cuadrado C_{CR3} es la cuarta parte, exactamente, del cuadrado C_{CR1} , implica que este espacio dado al *itinera* es la octava parte del cuadrado que inscribe al círculo regulador o la octava parte del diámetro del círculo regulador (fig. 22).

Si se dispone el cuadrado C_{CR3} por debajo del cuadrado C_{CR2} se obtiene exactamente el fondo del edificio de la *skene*. Si ahora se considera el cuadrado C_{CR2} y se sitúa con su lado inferior apoyado en el fondo del edificio de la *skene* en una posición central y se adosan dos cuadrados iguales a cada lado, se obtiene exactamente el tamaño del *pulpitum* o escenario. Pero si además al cuadrado C_{CR2} se le adosan dos cuadrados C_{CR3} se obtiene exactamente la amplitud del edificio de la *skene* incluyendo los *paraskenia* (figs. 23 y 24).

Sobre estas proporciones encontradas para los *aditus maximi* y *skene* podemos hacer una serie de observaciones. Así la distancia de 28.29 m ó ~97 pr que separa las salidas de los *aditus maximi* y define el área abierta de la *itinera* viene a ser con respecto al diámetro del círculo regulador de 16.57 m o 57 pr, $97/57=1.70$ similar al número áureo Φ (1.618). El tamaño total del edificio de la *skene* de 44.64 m ó ~151 pr viene a ser con respecto a la distancia que separa las salidas de los *aditus maximi* de ~97 pr, $153/97=1.57$ similar al número áureo Φ (1.618). La medida resultante para definir el fondo de la *skene* añadiendo un cuadrado C_{CR3} al cuadrado C_{CR2} inscrito en el círculo regulador por el punto de intersección de 19.9 m ó ~68 pr, con respecto al lado del cuadrado inscrito en el segundo círculo regulador de 11.72 m ó ~40 pr, viene a ser de $68/40=1.70$ similar al número áureo Φ (1.618). De nuevo las resonancias del trazado geométrico.

Habiendo situado la salida de los *aditus maximi* si prolongamos la base del cuadrado regulador obtenemos la posición de la fachada del teatro hacia las *versurae* como vemos desde el punto A. Además si al punto A adosamos dos cuadrados C_{CR2} nos aportan el tamaño total ocupado por los *aditi maximi* y la posición del límite del edificio de la *scaena* definiendo así el espacio destinado a las *versurae*.

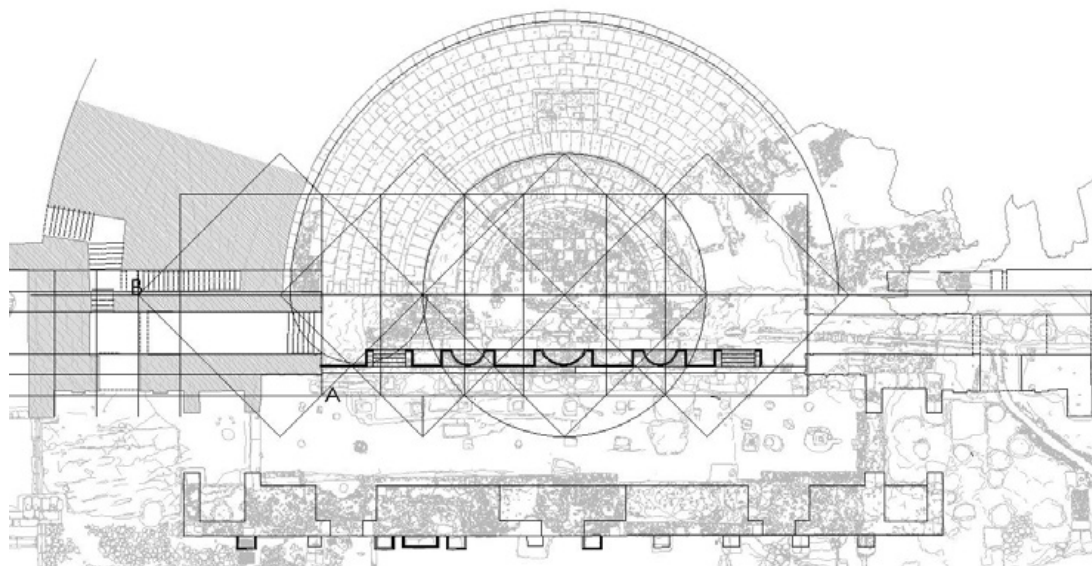


Fig. 25.

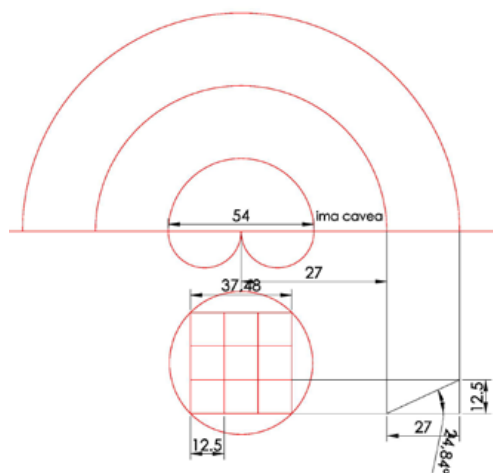


Fig. 26.

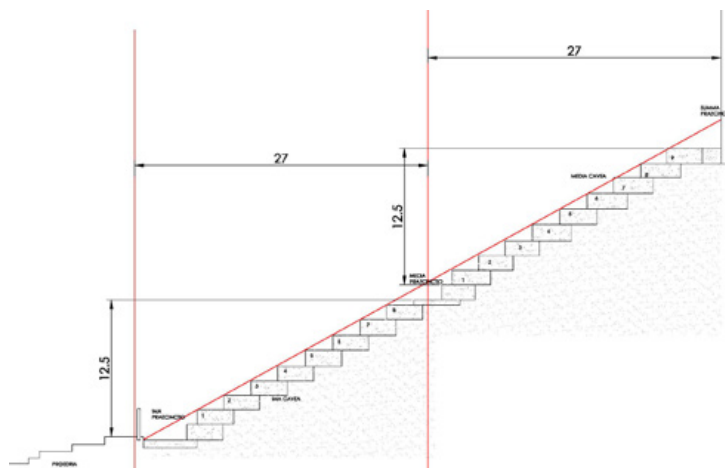


Fig. 27.

Si de los dos cuadrados reguladores tomamos la distancia BC ésta viene a ser de 2.43 m u 8.20 pr. Como vemos se trata de una proporción geométrica obtenida de los dos cuadrados reguladores, muy semejante al valor de la línea diametral partido por $3\sqrt{5}$. Con esto definimos un cuadrado que llamamos C_H . Si hacemos paralelas a la línea de base del cuadrado regulador que fija la fachada a las *versurae* quedan fijados el espesor total del muro que separa las *versurae* del pasaje de los *parodoi* y el propio ancho de la zona de las *conforncationes*, como vemos a través de la disposición de los cuadrados C_H . Si se hace otra paralela a la línea superior que delimita el ancho de las *conforncationes* con la distancia BC obtenemos el lateral de la escalera que sube a las *tribunalia*. Si tomamos la mitad de la distancia BC, lo que reflejamos en el cuadrado C_{H2} obtenemos el grosor de las paredes que delimitan las *conforncationes* y el ancho de la escalera que sube al *tribunalia* (fig. 25).

Si en el punto A que definía la posición de la salida de los *aditus maximi* disponemos de nuevo el motivo regulador de los dos cuadrados entrecruzados en el punto donde se cruzan ambos cuadrados, obtenemos el punto B en el vértice del cuadrado inclinado. Este punto nos da el lado derecho de la puerta de entrada, así como el arranque de la escalera del *tribunalia* y el inicio de la *conforncatio* en su tramo recto hacia la *orchestra*. Si hacemos una paralela con la distancia BC nos da el ancho de la puerta de entrada principal. Si trazamos una paralela a cada lado del vano de entrada nos resulta del ancho de la *versura*. A esto también podemos llegar añadiendo dos cuadrados C_{CR3} al punto A. Igualmente la obtención del eje de la entrada monumental puede obtenerse disponiendo un cuadrado C_{CR3} y dos cuadrados C_{CR4} a un cuadrado C_{CR2} situado en el centro. Además, de nuevo, podemos encontrar una relación con la proporción aurea, así si tomamos el cuadrado C_{CR1} que inscribe al círculo regulador y hallamos la proporción aurea Φ del mismo, situando este rectángulo de proporción Φ con un lado apoyado en la línea central del Teatro, obtendremos la situación del eje de la entrada monumental.

Disponiendo un cuadrado C_H en este eje y añadiéndole dos cuadrados a los lados obtenemos el ancho de la *versura*, igualmente un cuadrado C_H nos da la amplitud del hueco de entrada y el grosor del muro en el que se encuentra, así como el ancho del vestíbulo e *itineria*.

Trazado de la media cavea

Vistas anteriormente las dimensiones generales se observa que la *media cavea* quedaba dividida en 10 *cunei*. Estos procedían de que las cuatro *scalariae* de la *ima cavea* se duplicaban en este espacio según prescribe Vitruvio, y de que surgen dos nuevos tramos extremos sobre los *aditi maximi* que hacen que la



Fig. 28.

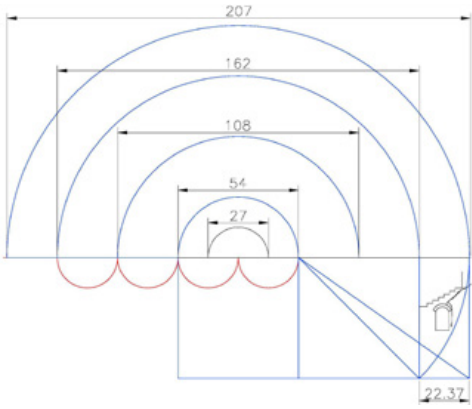


Fig. 29.

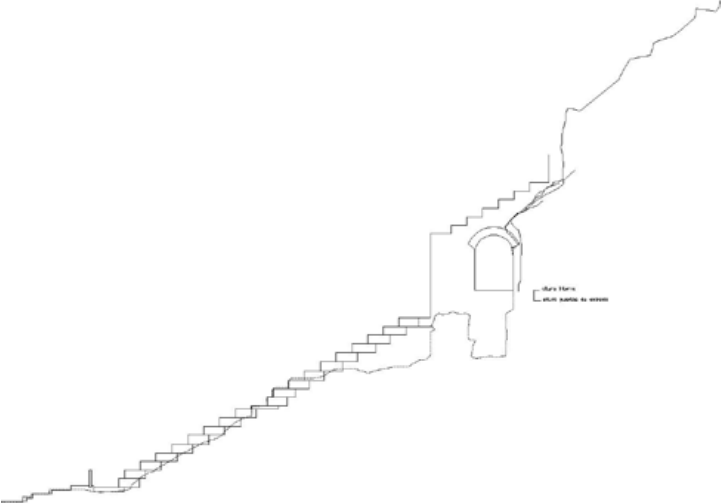


Fig. 30.

planta tome forma de herradura. Esta duplicación de las *scalariae* venía obligada por la idea de mantener la “densidad de evacuación”¹¹³ (fig. 26).

La *media cavea* alojaba las tribunas en sus partes extremas, así como las salidas de los *vomitoria* que subían de la parte inferior externa. Es posible que la *media cavea* contase con una *praecinctio* en su parte superior para facilitar el movimiento de los espectadores. Seguramente cada *scalariae* acabó en una portada realizada en el muro interior de la substrucción de la *suma cavea* que diese acceso a la *crypta* que servía como pasillo de distribución de acceso y salida de los espectadores a este espacio. Este *ambulacrum* o *crypta* cuenta con cuatro salidas exteriores. Debido a la implantación del edificio en la ladera, no es posible que se realicen salidas al exterior en la zona central, por lo que las cuatro salidas se sitúan en las zonas extremas. Las salidas exteriores están alineadas con las *scalariae* de la *ima cavea* (fig. 27).

El trazado es similar al de la *ima cavea*. El desarrollo de la sección se observa cómo continúa la misma línea inclinada y las mismas proporciones señaladas para la *ima cavea*. Es muy posible que la *media cavea* tuviera 9 gradas siendo la parte superior una *praecinctio*. En el trazado se siguen los mismos detalles ya vistos para la *ima cavea* como es la presencia del reposapiés en la base de la *maenianum*.

Trazado de la suma cavea

La *summa cavea* está muy mal conservada habiendo sido una parte arrasada del Teatro. Debido a que su posición constructiva era la más expuesta, se ha conservado de manera muy heterogénea y el expolio ha sido muy intenso. El graderío se situaba sobre el pasillo anular que hemos descrito, del que no se ha conservado ninguna sección completa. Lo conservado permite realizar una hipótesis sobre la disposición de esta parte con un fundamento correcto. Así en la parte oriental se ha mantenido la impronta de las gradas que descansaban sobre el muro exterior, y en la parte occidental incluso el vestigio del ancho del muro de cierre. También existen abundantes restos de la sección de la bóveda del *ambulacrum*, aunque sólo de un lado era posiblemente simétrica en su sección. No tenemos ningún dato sobre la sección que se extendía desde la mitad de la bóveda del *ambulacrum* o pasillo anular hasta la zona de la *cavea*. No obstante las hipótesis sobre la *media cavea* y los restos conservados de la base del graderío de la *suma cavea* permiten recuperar la sección hipotética de ésta, recuperando el muro vertical o *balteus* que la separaba de la *ima cavea*. Parece que la *suma cavea* no tuvo acceso desde la *media cavea* y que ambas partes quedaban separadas según las limitaciones de uso de la época¹¹⁴.

113 (Moranta Jaume, 2010)

114 La aplicación de la Lex Roscia Theatralis (Pociña Pérez, 1976)

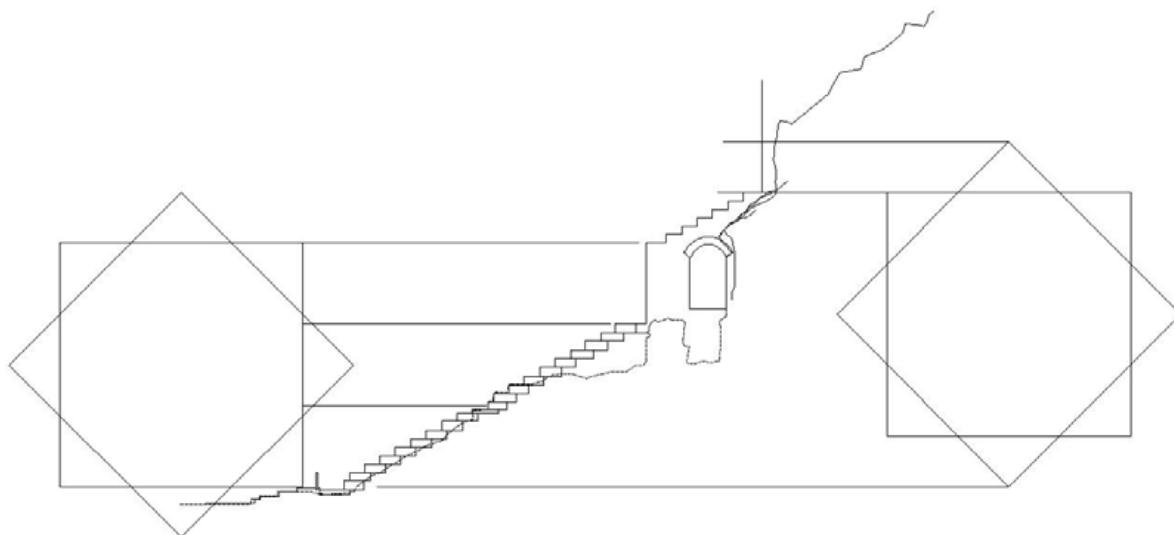


Fig. 31.

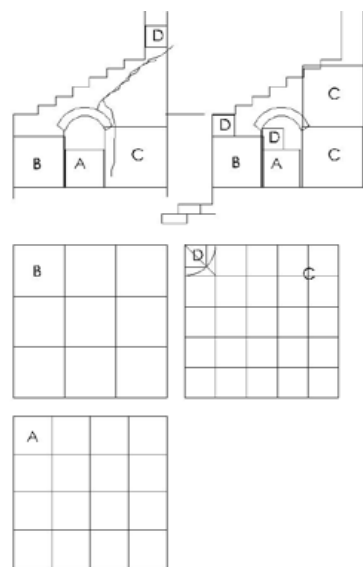


Fig. 32.



Fig. 33.

Es posible conocer la altura del muro de cierre, a través del rebaje en las rocas, que marcan una altura hasta la cual, al menos, llegó el muro. El muro alcanzaba esta altura para evitar la caída de fragmentos de roca de la ladera al interior del edificio. En esta zona de la parte central el espacio destinado al muro de cierre estaba tallado en la roca. Hipotéticamente el muro mantenía esta altura en las demás secciones de la *cavea*. Mayores dudas supone la presencia de un *porticus in summa cavea* de coronación del Teatro, la disposición de las entradas a esta parte¹¹⁵ y la presencia o no de una construcción en el eje central de la *cavea* sugerido por el mayor rebaje de la roca en la parte central (figs. 29 y 30).

La sección de la *summa cavea* realizada a través de las medidas tomadas evidenciaría una pendiente similar a las que tienen la *ima* y *media cavea*. Como lo sugiere la posición interna de la bóveda. El trazado geométrico ya expuesto se recoge en la figura previa. La sección se representa en la lámina anterior con los perfiles de lo conservado y de la roca (fig. 31).

Si se disponen los dos cuadrados entrecruzados inscritos en el segundo círculo regulador al nivel de la primera *praecinctio* y se dividen en tres partes el cuadrado no girado, el primer tercio da el nivel de la *praecinctio* intermedia, el segundo tercio da la altura de la situación hipotética de la *praecinctio* superior. Y la parte superior del cuadrado da la altura hipotética del muro interno de la substrucción de la *summa cavea*. Si se dispone el vértice del cuadrado girado, volviendo a tomar los dos círculos inscritos en el círculo regulador vitruviano, en el nivel de la *praecinctio* inferior, la parte superior del cuadrado recto da la altura hipotética de la *praecinctio* superior de la *summa cavea*. El vértice del cuadrado girado podría dar la altura hipotética del muro de cierre de la *cavea*. Con esta figura se puede observar la correspondencia existente entre el trazado geométrico en planta y en alzado. Quedando establecidas las *maeniana* en las divisiones en partes de los cuadrados reguladores relativos al segundo círculo regulador (fig. 32).

En la lámina anterior se puede ver la correspondencia de trazados de división del cuadrado inscrito en el primer círculo regulador y las proporciones de los diferentes elementos de la substrucción de la *summa cavea*. Así el espesor del muro interno del *ambulacrum* se corresponde con la 3ª parte del cuadrado inscrito en el primer círculo regulador. El ancho o amplitud del *ambulacrum* se corresponde con la 4ª parte del cuadrado inscrito en el primer círculo regulador. El espesor del muro de fondo y delimitador de la *cavea* se corresponde con 2/5 partes del cuadrado inscrito en el primer círculo regulador. El grosor del muro de cierre de la *summa cavea* en su parte superior se corresponde con la aplicación de una proporción

115 Las entradas pueden haber situadas por D. Santiago Guerra a través de los restos de caminos de acceso en la ladera y parecen haber sido 2 situadas cercanas a la zona central. La elevación de la *summa cavea* impide la presencia de más entradas.

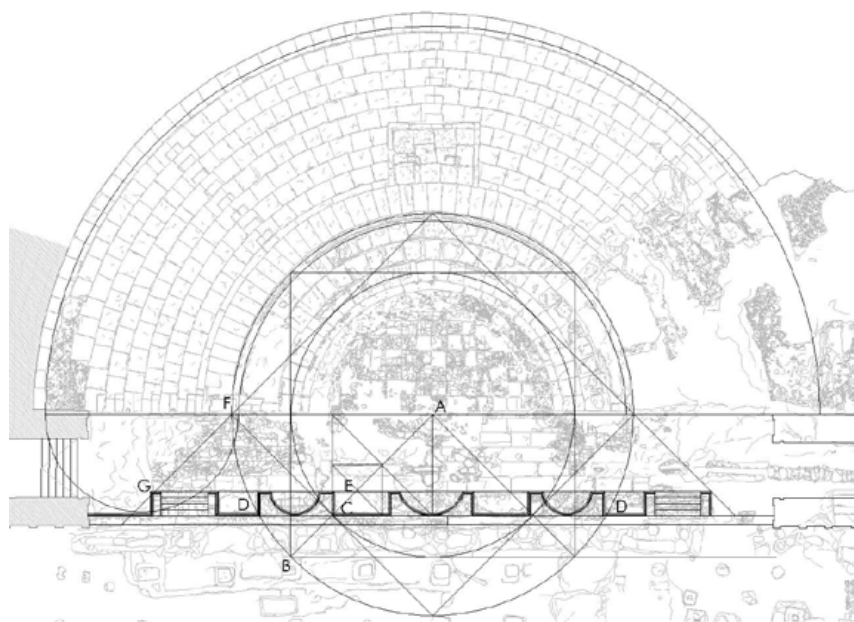


Fig. 34.

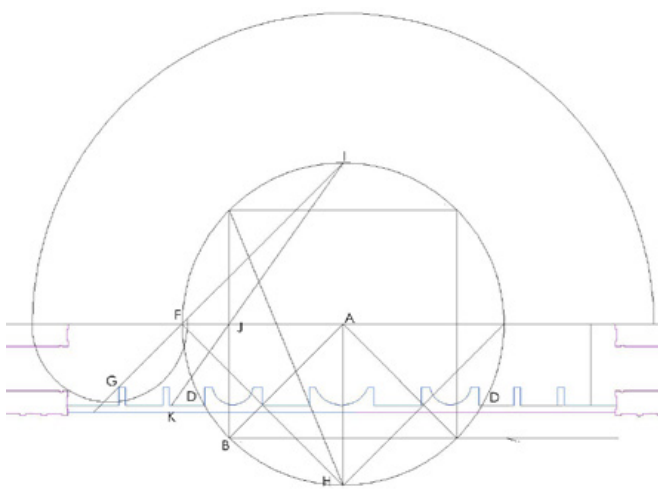


Fig. 35.

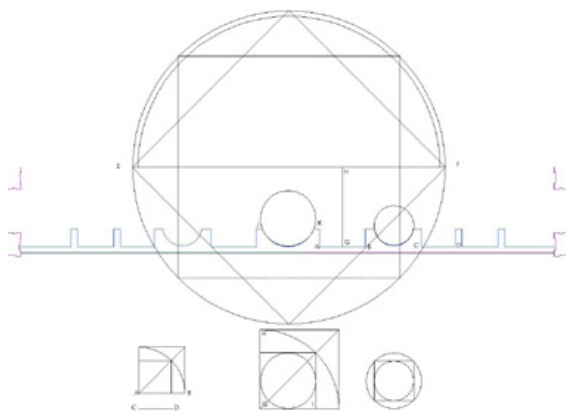


Fig. 36.

$\sqrt{2}$ al cuadrado de la 5ª parte del cuadrado inscrito en el primer círculo regulador. También se puede aplicar este principio en altura usando los diferentes cuadrados citados. Donde se observa cómo la altura del muro interior es igual a la acumulación de un cuadrado de 3ª parte y de un cuadrado de $\sqrt{2}$ de 5ª parte del cuadrado inscrito en el primer círculo regulador. O como la altura del *ambulacrum* es igual al cuadrado de 2/5 partes, o bien un cuadrado de 4ª parte más uno de $\sqrt{2}$ de 5ª parte del cuadrado inscrito en el primer círculo regulador. También la altura de la substrucción de la *suma cavea* es de dos cuadrados superpuestos de 2/5 partes del cuadrado inscrito en el primer círculo regulador. Como se observa la *suma cavea*, hipotéticamente presentaba una *praecinctio* en la parte inferior, y 6 gradas, la superior de las cuales seguramente sirvió también como *praecinctio superior*.

Si bien parece posible establecer una hipótesis razonable de la disposición en sección de la *summa cavea* es más complejo hacerlo para la planta, totalmente desaparecida en la actualidad, habiendo quedado únicamente restos de la substrucción de la misma. A ello puede ayudar la aparente presencia de accesos en la parte más alta de la ladera. Uno de éstos, el occidental se configura como un rebaje en la roca de la ladera y parece conducir a un punto del muro de cierre, conservado en esa parte a la altura de la parte superior de la *summa cavea*. En este punto aparece un sillar que podría corresponder hipotéticamente a la presencia de una puerta de acceso situada a esa altura. De ser así estaría situada en una posición intermedia respecto de las *scalaria* de la *media cavea* lo que podría indicar que en la *summa cavea* se doblaban el número de *cunei* con respecto a la *media cavea*, o bien que se alternaba su disposición. En el otro lado del teatro y dispuesto en forma simétrica se puede observar una situación parecida de un rebaje en la roca lo que podría indicar la presencia de una entrada simétrica como ocurre en los otros niveles inferiores. Sin embargo el grado de destrucción del muro hasta una cota mucho más baja impide saber si hubo o no entrada en este punto.

En base a observaciones realizadas sobre la capacidad se puede concretar que:

Capacidad del teatro.

Prohedria	75
Ima cavea	612
Media cavea	1286
Summa cavea	1294
Total	3267

Si se denomina Cp a la capacidad de la prohedria, Cic a la capacidad de la ima cavea, Cmc a la de la media cavea, Csc a la de la summa cavea y Ct a la capacidad total, podemos ver que: $Cmc \sim Csc \sim 2Cic \sim 16Cp \sim Ct/2.5$

Es decir que la capacidad que se ha calculado para la *suma cavea* y la *media cavea* son equivalentes. Que la capacidad asignada a la *imma cavea* es aproximadamente la mitad de la asignada a la *summa* y *media cavea*.

que la capacidad de la prohedría es 1/16 de la capacidad asignada a la *summa y media cavea*. Y por último que la capacidad asignada a la *summa y media cavea* es aproximadamente de 2/5 de la capacidad total. Lo que he recogido en la lámina adjunta.

Trazado del frons pulpiti

(Fig. 33) Una vez establecido el trazado de la *orchestra* y del *itinera* en sus dimensiones globales se pasa a estudiar el diseño del *frons pulpiti*, parte en la que se desarrolla un rico programa decorativo que arquitectónicamente se basa en la disposición de nichos y exedras además de contener las escaleras de acceso al *pulpitum*. Como ya había expuesto el área abierta del *pulpitum* hacia la *cavea* venía determinada por la disposición de los dos cuadrados girados a cada lado de los cuadrados centrales. Si ahora disponemos los dos cuadrados girados inscritos en el círculo regulador vitruviano, ya se había visto cómo obtener la posición del *proskenion* en el punto de intersección de las diagonales del cuadrado horizontal con los lados inferiores del cuadrado girado. Trazando desde el punto B dos diagonales hasta el centro A, se obtiene el punto C en el punto de intersección con el centro del lado del cuadrado girado. Este punto a su vez marca la posición de los extremos de los nichos grandes. El propio círculo regulador produce los puntos D donde corta a la línea del *frons scaenae* definiendo uno de los extremos de los nichos pequeños (fig. 34).

La profundidad en planta E de los nichos y exedras proviene de dividir el espacio C-A en cuatro partes iguales. Si desde F prolongamos el lado del cuadrado corta en G a la línea de profundidad en planta de exedras y nichos que se había determinado por el punto E. Siendo G el extremo de las figuras del *frons pulpiti*. Si desde H trazamos una línea hasta F nos dará el ancho del nicho grande. Si desde I trazamos una línea pasando por J nos da el punto K que es el ancho del nicho pequeño. Teniendo en cuenta que cada nicho y exedra están flanqueados por muretes de tamaño establecido de ~0.36 m ó un pie y 3 dedos. Este espesor es la apertura del nicho grande partido en 7 partes. Sólo nos queda por determinar los radios de los círculos de las exedras y la posición de sus centros (fig. 35).

Para ello he observado la relación que existe entre el nicho grande y el nicho pequeño. Así si trazo un cuadrado de lado AB y abato su diagonal obtengo CD. Es decir que entre ambos existe una relación $\sqrt{2}$. Si ahora tomo la línea diametral EF y la línea del *frons scaenae* A-D, puedo trazar la línea GH que define la distancia entre la línea del *frons scaenae* y la línea diametral de la *orchestra*. Si con esta línea trazo un cuadrado y abato su diagonal, obtengo el nuevo cuadrado GI. Si dentro de ese cuadrado inscribo un círculo este es justamente el círculo que define la exedra central. Dado que tengo los puntos de paso J y K, debido al espesor dado a los muros de separación, su trazado queda fijado. Para los círculos que definen las exedras pequeñas tomo el círculo de la exedra central e inscribo en su interior un cuadrado, dentro de ese cuadrado inscribo un círculo y ese es el círculo que define las exedras pequeñas (fig. 36).

Con lo que podemos ver las dependencias entre las diversas partes y el segundo círculo regulador y la profundidad y escrupulosidad del trazado geométrico que no deja nada al azar e interrelaciona unas partes con otras con acuerdo a unas proporciones que definen desde la parte más general a la más particular.

Trazado de la scaena

Hay que recoger unas desviaciones entre el edificio de la *scaena* y el de la *cavea*, que relaciono con la construcción del edificio. Así el ángulo del *proskenion* con respecto a la línea diametral de la *orchestra* presenta una desviación de $0,11^\circ$. El eje de la *cavea* presenta una desviación frente el eje de la *scaena* de 12.1 cm. Ya se había determinado el trazado del fondo de la *scaena*, el tamaño longitudinal del *pulpitum* y el tamaño longitudinal global de la *scaena*. Ya se ha visto anteriormente como el sistema vitruviano aporta una serie de puntos, y cómo los métodos de Small y de Lara aportan también importantes cuestiones. Pero como ya exponía Frezouls la *skene* era la parte más maleable del teatro¹¹⁶ lo que hace más difícil el estudio de su trazado.

Trazado mediante círculos proporcionales

(Fig. 37) Se toma el segundo círculo regulador, se divide el cuadrado inscrito en cuatro partes y se le añaden dos partes, lo que supondría una proporción *sesquiáltera*, y se traza el círculo C1, puede verse cómo éste da los puntos de corte del nicho de la *regia* sobre el *scaenae frons*. Este círculo también corta a los extremos de la serie de nichos y exedras que decoran el *frons pulpiti* y también define la parte posterior o final del *sacrarium* situado en la *ima cavea*.

Se toma el segundo círculo regulador y el cuadrado inscrito en su interior y se divide en tres partes y se añaden dos de estas partes, lo que supondría una proporción *superbipartienstertias*, se obtiene el círculo C2, que define la posición del fondo de la *regia* marcando el final de la líneas rectas que delimitan los laterales del nicho. Ahora si se sigue a Vitruvio en cuanto al trazado de los teatros griegos, desde la línea diametral, en su punto A, se abate el diámetro del segundo círculo generador AB en el círculo C3 que cortará a C2 en los puntos que definen el ancho del hueco exterior de la *regia*. La intersección de los dos círculos C3 da la posición del fondo del muro de la *scaena* en el punto C. Los círculos C3 al cortar de nuevo a la línea diametral en D definen el punto en el que acaban los vestíbulos de la *conforncationes* de los *aditus maximi* y comienzan los *itinerata* (fig. 38).

116 (Frezouls, *La construction du Theatrum lapideum et son contexte politique*, 1983)

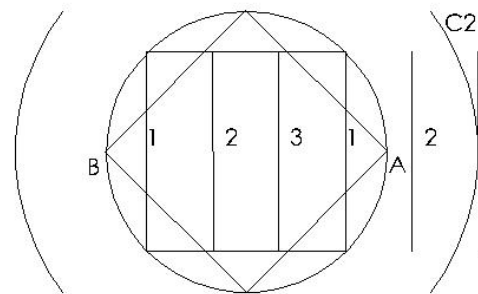
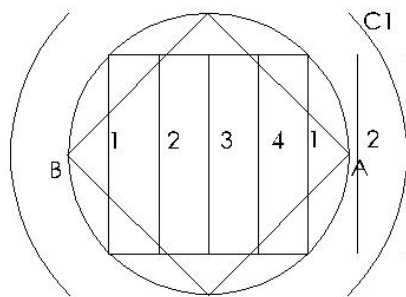
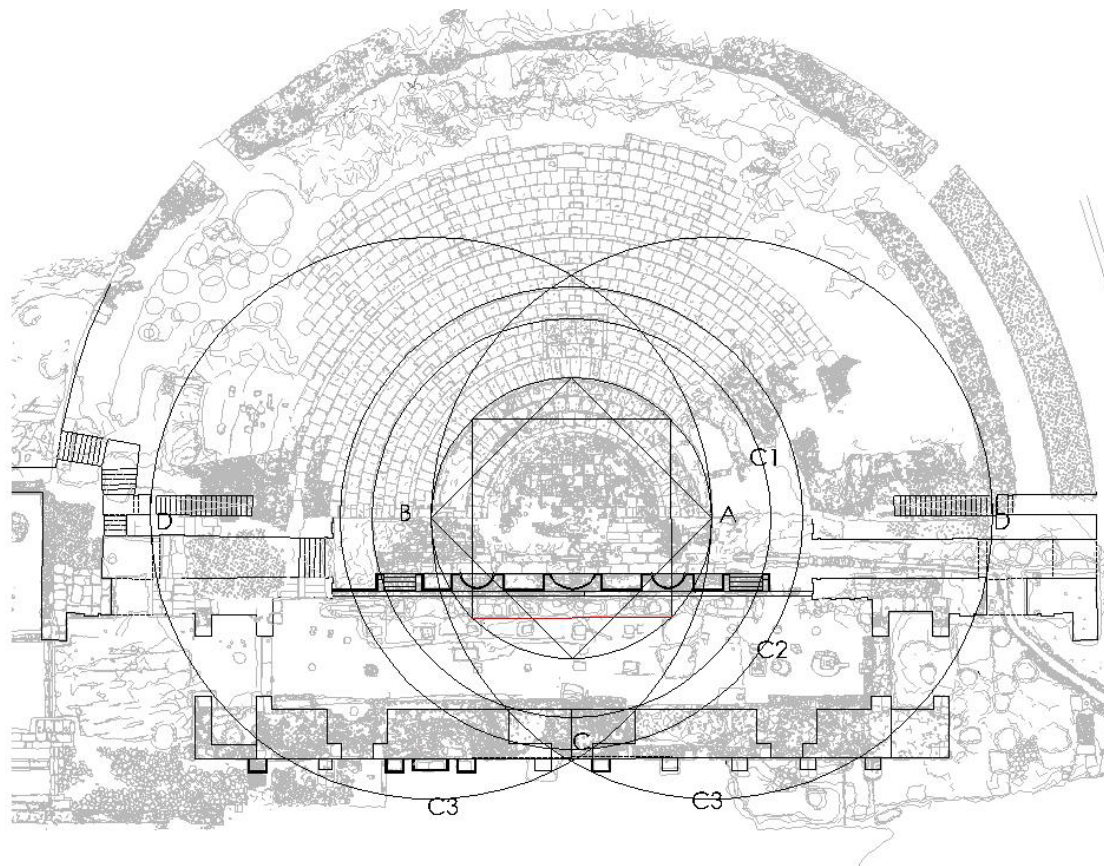


Fig. 37.

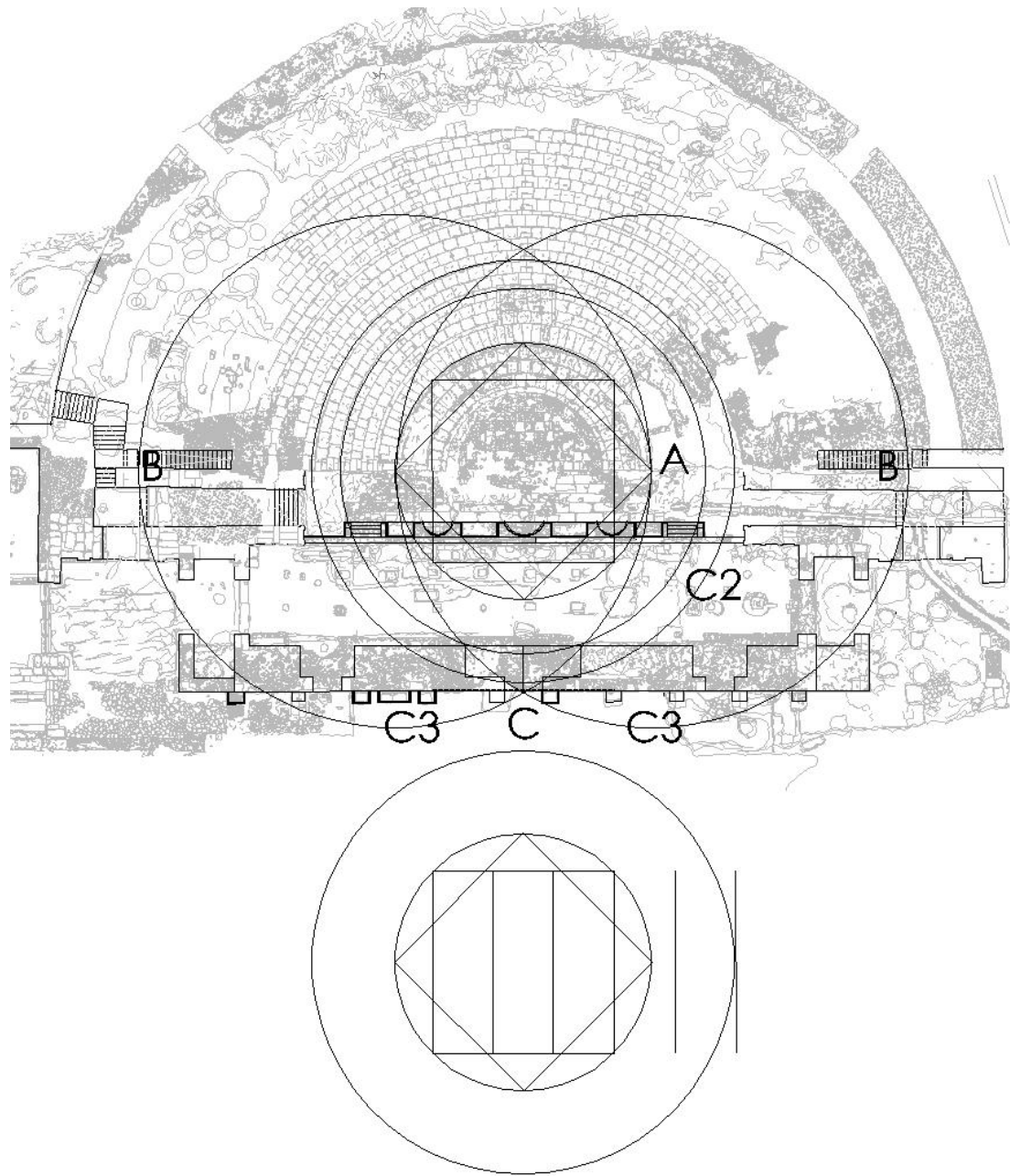


Fig. 38.

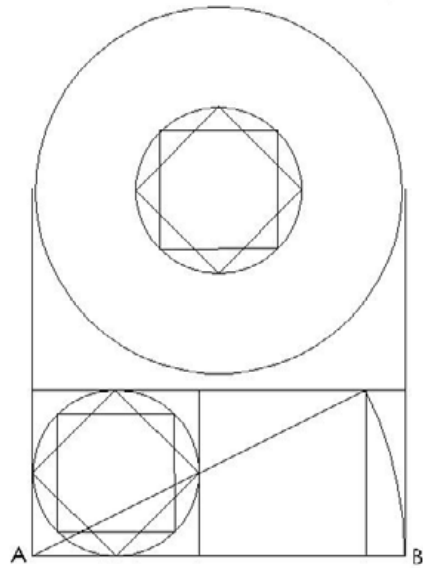
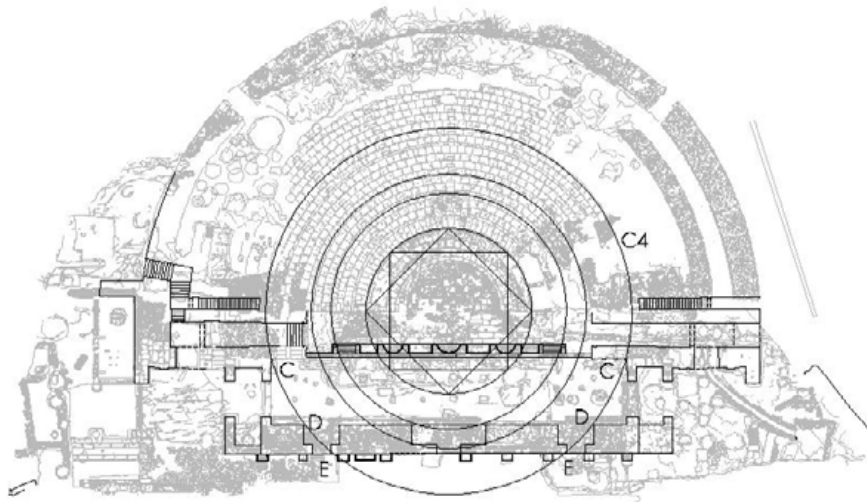


Fig. 39.

Se toma el círculo regulador vitruviano y se traza un cuadrado que lo inscriba, a este cuadrado se añade otro igual al lado y se traza la diagonal de este doble cuadrado. Esta diagonal será una proporción $\sqrt{5}$, abatiendo esta diagonal se obtiene una nueva proporción AB trazando un círculo con este diámetro, C4, y trasladándolo produce los puntos E del hueco exterior de la *hospitalia*, D del hueco interior de la *hospitalia* y C del extremo del *pulpitum* (fig. 39).

Se toma el círculo regulador vitruviano y del mismo se extrae el cuadrado inscrito interiormente y se dispone sobre el eje de la *orchestra* se sitúa otro cuadrado paralelo y se añade una cuarta parte del cuadrado resultando un rectángulo de 4x9, lo que sería una proporción *sesquicuarta* y se traza un círculo con este radio, C5, que define en A los extremos de la *scaena*, en B el centro de las puertas principales del teatro, y en C la situación de la cara interior de la *crypta* (fig. 40).

Trazado mediante cuadrados reguladores

(Fig. 41) Componiendo el motivo de los dos cuadrados entrecruzados inscritos en el círculo regulador vitruviano se obtenía el trazado general del espacio destinado al *pulpitum*, así como el área global del edificio de la *scaena*. Tomando este motivo y uniéndolo a los dos cuadrados entrecruzados centrados en la *orchestra*, usando para ello el vértice del cuadrado no girado, A, en el que se cruzan los dos cuadrados iniciales se obtiene la línea B que define exactamente el fondo el muro de la *scaena*.

Círculo regular vitruviano y cuadrado regulador

Como ya había expuesto $C_{RV}=(16.57m\approx 56p.)$. Cualesquiera de los cuadrados inscritos tiene un lado $l=2r/\sqrt{2}=(11.71m\approx 39,5p.)$. Este cuadrado regulador de lado l , queda dividido en tres partes, una central $b=\sqrt{l}\sqrt{2}$ y dos laterales $a=\sqrt{l}$. Al hacer coincidir los cuadrados entrecruzados en el punto A, la distancia desde el centro de la *orchestra* hasta el fondo del muro de la *scaena*, que es igual a la distancia entre el centro de la *orchestra* y la salida de los *aditus maximi*, es de $1+(\sqrt{l}/\sqrt{2})=14.12m\approx 47\frac{1}{2}p.$

Aplicando de nuevo el cuadrado entrecruzado al punto A, a cada lado se obtiene las líneas C que definen los laterales del *pulpitum*. Así la longitud del *pulpitum* será de $3l$, ó $11.71\times 3=35.13m\approx 118p.$). Se se prolongan los lados del cuadrado central se obtienen los puntos E aproximadamente el centro de dos de las pilastras que articulan el *porticus post scaenam*. Si se prolongan los laterales de los cuadrados exteriores se obtienen los puntos F que definen los centros de las pilastras extremas de esta decoración del *porticus post scaenam*, si bien podemos ver que la pilastra extrema de la parte occidental se desvía de esta esquema. Los vértices extremos de los cuadrados girados indican los puntos G que están situados justo en el centro del espacio interior de los *parascaenium*.

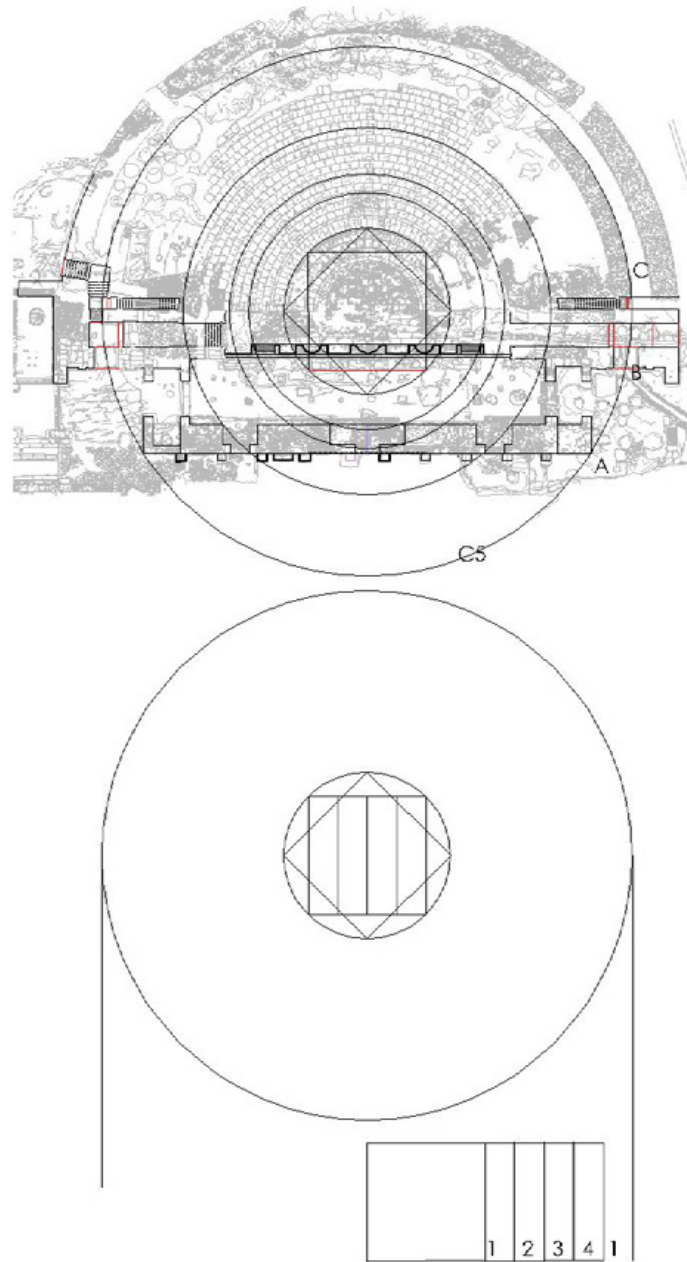


Fig. 40.

De nuevo tomando los cuadrados entrecruzados y dispuesto el motivo bajo el motivo generador haciendolos coincidir en el punto A. Luego tomando de nuevo el motivo y poniéndolo en el edificio de la *scaena* coincidiendo con el punto B, y de nuevo otro motivo en el punto C. Se tendrán así 5 motivos entrecruzados poniendo el vértice del cuadrado horizontal en el entrecruzamiento de los cuadrados del motivo previo, de esta forma se obtiene la amplitud del edificio de la *scaena*, esto equivale a 5 tramos centrales del motivo y 6 tramos laterales, como recordamos el tramo central $b=\sqrt{l}\sqrt{2}$ y los dos laterales $a=\sqrt{l}$, luego $5(\sqrt{l}\sqrt{2})+6(\sqrt{l})=44.8\text{m}$ que es aproximadamente la longitud del edificio de la *scaena* (fig. 42).

Volviendo al motivo de los cuadrados entrecruzados originales con los tres motivos inferiores unidos en A-A. Ahora tomando la diagonal del cuadrado horizontal del motivo lateral BC y abatiéndola se obtiene la distancia BD que presenta la relación $\sqrt{2}$ y que coincide aproximadamente con los extremos del edificio de la *scaena*. Por lo tanto la medida será $1+2(1\sqrt{2})=44.83$ m siendo el tamaño real 44.26 m ó 149 $\frac{1}{2}$ pr. Además la cara del cuadrado horizontal de uno de los motivos define claramente la posición de los *aditi maximi* (fig. 43).

Se considera ahora un nuevo círculo regulador, el tercero, tal que $\text{Ø}C_{R3}=(15.64\text{m}/53)$ un pie menor que $\text{Ø}C_{R2}$ el círculo regulador del diseño general de la cavea. Este círculo pasa medio hacia dentro del muro del balteus. Volviendo a disponer el motivo de los dos cuadrados entrecruzados reguladores, el lado de este cuadrado será $l=2r/\sqrt{2}=(11.06\text{m}\approx 37\text{p.})$. Esta medida es tal que $4l=(44.24\text{m}\approx 149\text{p.})$ exactamente el tamaño completo de la longitud del edificio de la *scaena*. Dividiendo este cuadrado en tres partes iguales, cada una de ellas $11.06/3=(3.68\text{m}\approx 12\frac{1}{2}\text{p.})$ y distribuido a lo largo del edificio de la *scaena* nos aporta exactamente el tamaño del nicho de la regia, la posición de la parte exterior del muro de la parascaenia en el paso del itinera versurarum y la posición del extremo de la *scaena*. En el otro sentido aporta exactamente el tamaño y la posición del vano de paso transversal a todo la parascaenia o itinera versurarum. Si ahora se fragmenta cada cuadrado procedente de la división en 3 del cuadrado inicial en cuatro partes resultan nuevos cuadrados de $(0.92\text{m}\approx 3\text{p.})$ que aportan las medidas de los muros del edificio de la *scaena* (figs. 44, 45, 46).

Para la posición de las *hospitalia* se traza la línea A-B por el centro o línea media del muro de fondo de la *scaena* y desde los dos cuadrados entrecruzados reguladores se prolongan las diagonales del cuadrado recto y se cortará a esa línea justo en el centro o eje de las *hospitalia*.

Tomado el cuadrado regulador a partir de $C_{RV}=(16.57\text{m}\approx 56\text{p.})$ con $(11.71\text{m}\approx 39,5\text{p.})$ y tomado el cuadrado que define el nicho de la regia de lado $(7,4\text{m}\approx 25\text{p.})$. Desde el centro de la base A hasta el vértice B se traza la recta AB y se abate obteniendo el punto C presentando una dimensión de 11.98 próximo al lado del cuadrado regulador. Esta operación es la usada para obtener el número áureo así $11.65/7.4=1.57\approx 1.61=\Phi$. Luego el nicho de la regia tendría una proporción aproximada del número áureo con respecto al cuadrado regulador. Para el hueco del vano de regia se tiene una medida de 2.47 m en base a la situación de los dos

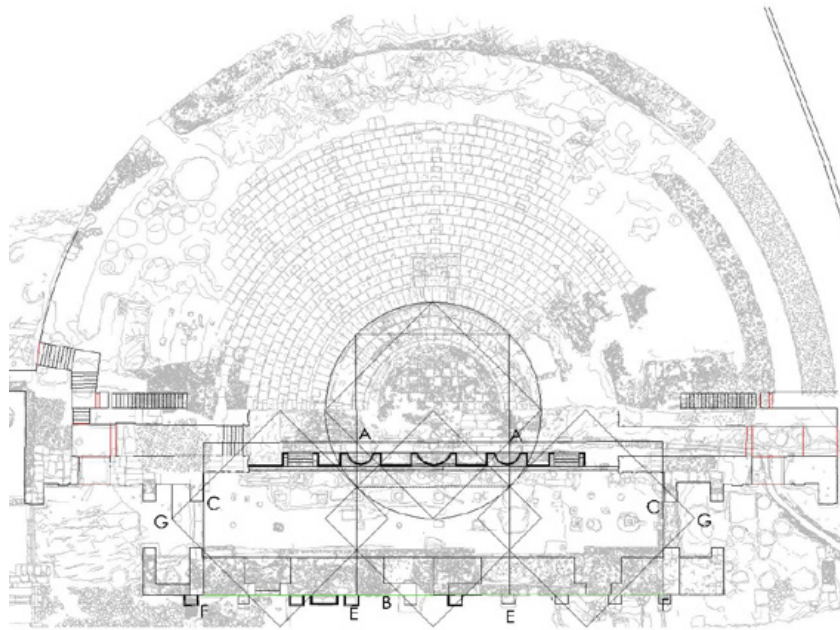


Fig. 41.

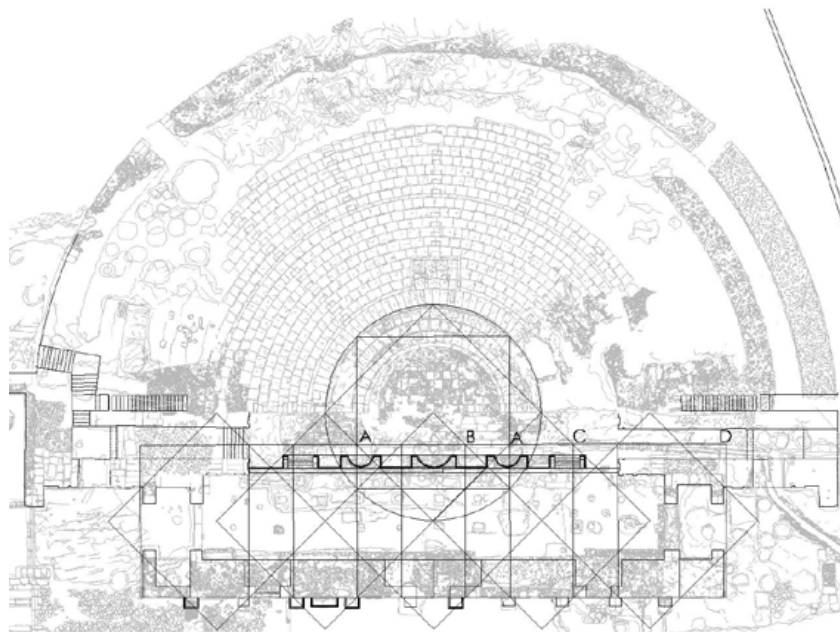


Fig. 42.

sillares que limitan el hueco por el exterior. Como se puede comprobar $7.4/3=2.46$ m. Es decir que el hueco del vano de la *regia* es exactamente un tercio del hueco del nicho.

Tomado ahora el nicho de las *hospitalia* de (3.54m≈12 pies) considerando el cuadrado regulador inscrito en C_{RV} . Si se divide entre cuatro cuadrados cada uno de ellos tendrá un lado de $11.65/2=5.825$ m y $5.825/3.54=1.64$ de nuevo un número próximo al número áureo. Es decir que el vano de la *hospitalia* estaría muy próximo a aplicar la proporción del número áureo al cuarto del cuadrado inscrito en C_{RV} . Para el vano de la *porta hospitalia* se tiene 1.88 m y se puede observar que $3.54/2=1.77$ m que es un valor que se aproxima mucho. Si se toma el tamaño del nicho de la *regia* 7.4 m y se divide entre cuatro $7.4/4=1.85$ m que es un valor muy semejante. Es decir que el hueco de la *hospitalia* es aproximadamente la mitad del hueco del nicho de la *hospitalia* o la cuarta parte del hueco del nicho de la *regia* (fig. 47).

Considerando el *pulpitum* como el espacio existente entre la cara anterior del *scaenae frons* y la cara interior del pasaje de los *aditus maximi* tiene (6.47m≈22 p.)x(35.21m≈119 p.). Esta figura podemos está compuesta por otras 3, así en el centro se sitúa un cuadrado y a cada lado de él, dos dobles cuadrados abatiendo su diagonal, obteniendo así doblemente una proporción $\sqrt{5}$. El área es de $227 \text{ m}^2 \approx 2.585 \frac{1}{2} \text{ p}^2$ y como recordamos el área de C_{RV} es de 1145.11 pr^2 y $1145.11 \times \sqrt{5} = 2.560.54 \text{ pr}^2$ (fig. 48).

Proporciones generales

Por último para reseñar otra proporción que no parece casual. Si se toma el área de la *cavea*, considerándola como un semicírculo (sin las extensiones ultrasemicirculares de los *aditus maximi*) a partir del diámetro $d=207 \text{ pr}$ ó 61,24 m. $A=(d/2^2 \times \pi) \times (1/2) = 16.826 \frac{3}{4} \text{ p}^2$ ó $1472,75 \text{ m}^2$. El área global del edificio de la *scaena* se puede obtener de su ancho total 44.26 m y la distancia existente entre la cara exterior del muro del fondo de la *scaena* (la que forma el *porticus post scaenam*) y la cara exterior (la que da hacia el *itinera*) del muro que delimita la unión entre *cavea* y *scaena* de 10.62 m como 470.04 m^2 ó $5364 \frac{3}{4} \text{ pr}^2$. La relación entre ambas áreas $16.826 \frac{3}{4} \text{ p}^2 / 5364 \frac{3}{4} \text{ pr}^2 = 3,14 \approx \pi$. Lo que además indica que seguramente hay una relación entre el volumen de la *cavea* y el volumen del edificio de la *skene*. Luego se establece de nuevo una importante relación matemática (fig. 49).

Otra cuestión que se aprecia es la proporción entre el segmento AB desde el vértice del cuadrado horizontal del motivo regulador hasta la parte exterior del muro de la *scaenae frons* y el segmento A'B' o lado del cuadrado del motivo regulador, se tiene: $19.91\text{m}/11.67\text{m}=1.706 \approx \Phi$, número áureo. El diámetro del círculo regulador vitruviano CD, frente a la amplitud de la apertura del *pulpitum* o distancia entre los *aditi maximi* C'D', y este frente a la amplitud total del edificio de la *scaena* C''D''; $28.17\text{m}/16.57\text{m}=1.70 \approx \Phi$ y $44.26/28.17=1.57 \approx \Phi$ (fig. 50).

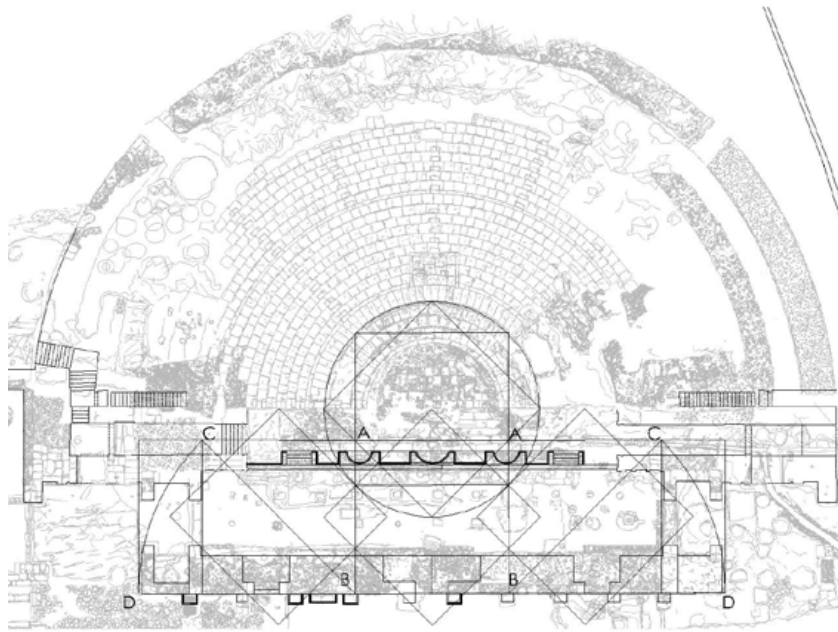


Fig. 43.

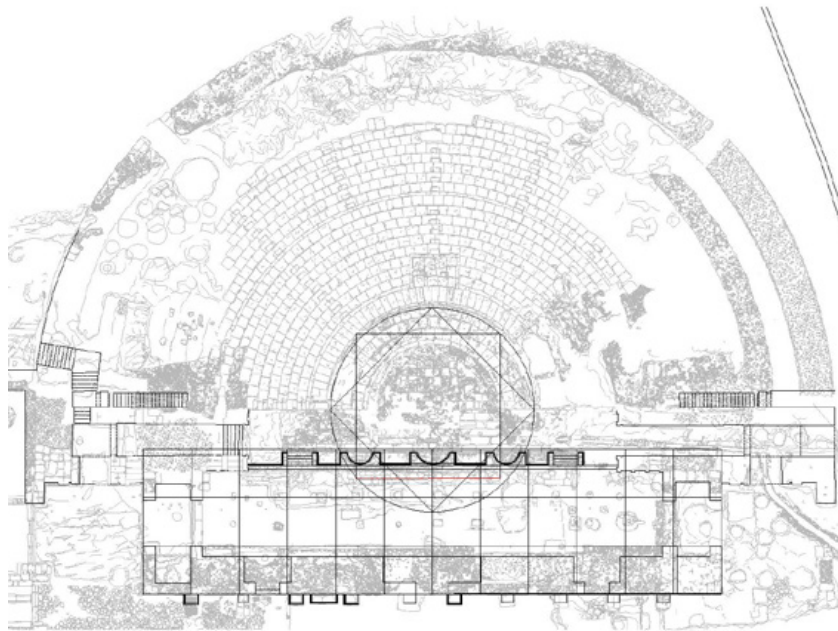


Fig. 44.

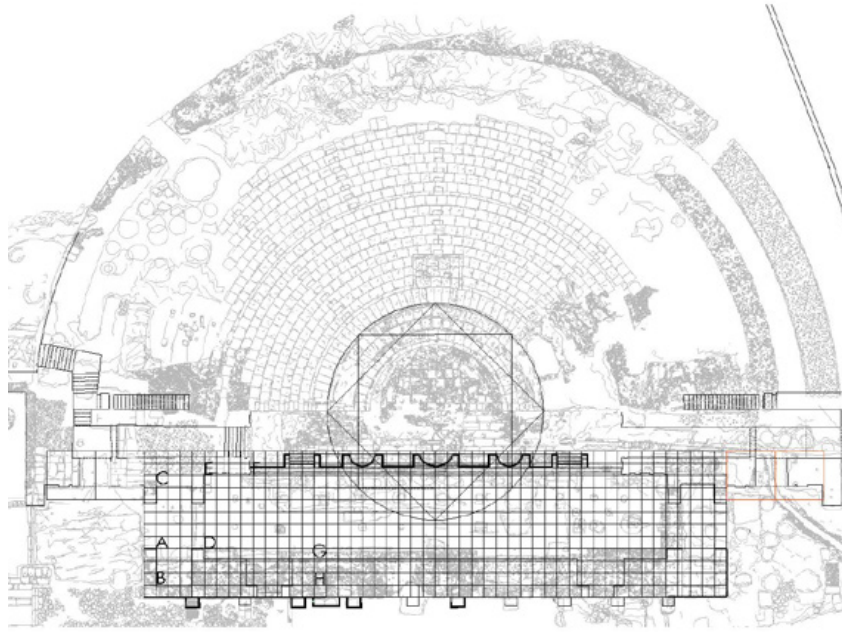


Fig. 45.

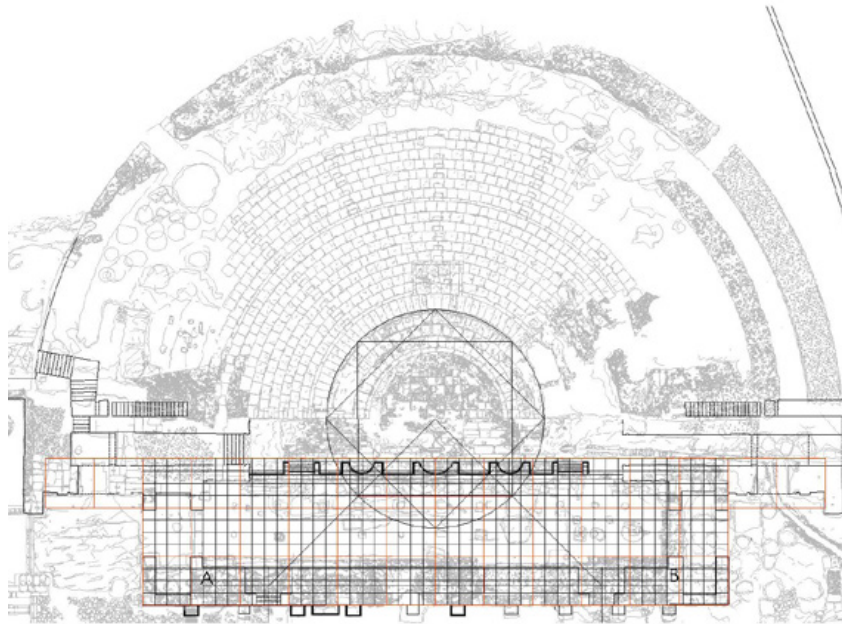


Fig. 46.

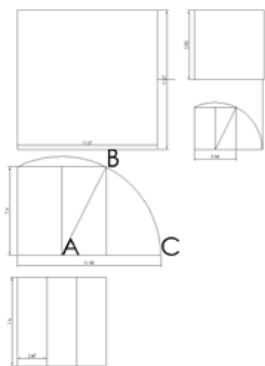


Fig. 47.

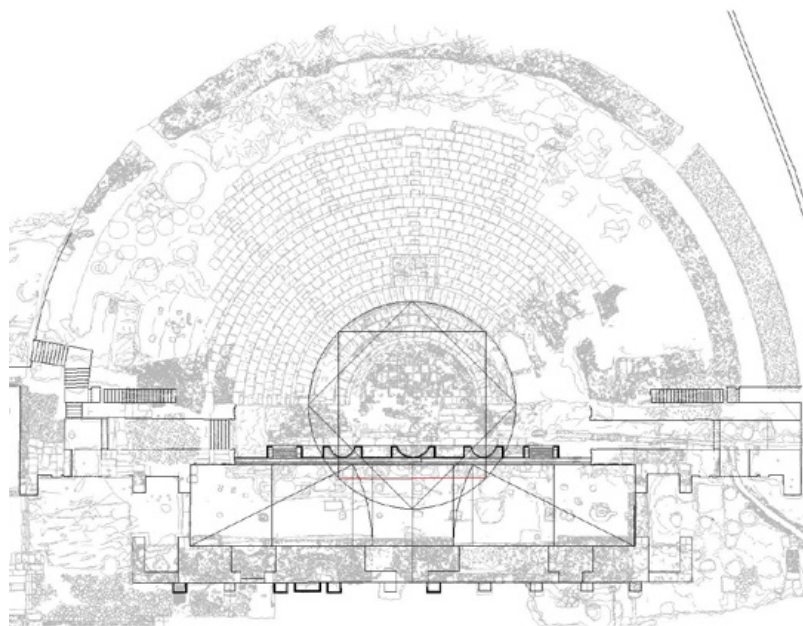


Fig. 48.

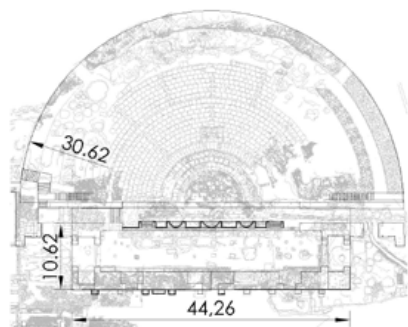


Fig. 49.

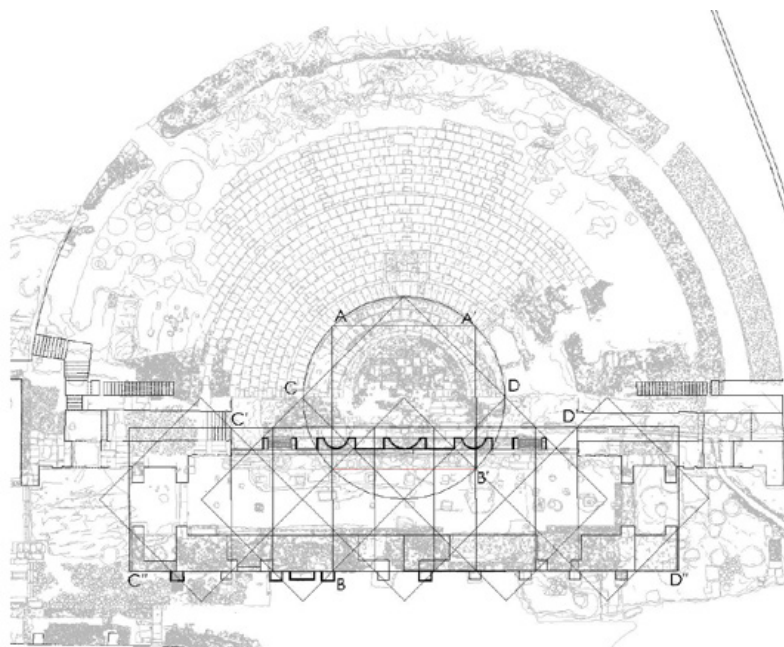


Fig. 50.

Tomado $C_{RV}=(16.57m\approx 56p.)$ y dividido por el número áureo $\Phi (1,618)$ se obtiene un nuevo círculo de radio 5.09 m que coincide con la parte externa del reposapiés de las gradas de la *prohedria*. Haciendo el producto $5.09m \times \sqrt{3}=8.81m$ círculo que pasa exactamente por la parte central de la primera *praecinctio*. Multiplicando este resultado por π se obtiene $8.81 \times \pi=27.67m$. Este círculo pasa dentro del teatro exactamente por la cara interior del muro de la *crypta*.

Posibles extensiones del trazado

Para terminar se examinan las posibles extensiones del trazado geométrico del teatro en planta a las estructuras que se han descubierto junto a él, tales como el pórtico monumental, el pórticus postscaenam y el edificio situado bajo la iglesia de Santiago. Se trata, de nuevo, de relaciones geométricas que no deben de ser casuales y que de hecho parece que son deliberadas. Ello evidenciaría el uso de un proyecto unitario que consideraba un módulo común usado para los distintos elementos, al menos en el entorno del teatro y unas relaciones geométricas entre ellas. Estas relaciones han sido halladas en diversos complejos de la antigüedad por citar algunos la Acrópolis de Pérgamo, el Santuario de Isis en la isla de Philae, la Acrópolis de Atenas, los Foros Imperiales de Roma, o Villa Adriana¹¹⁷.

El diámetro del círculo regulador vitruviano coincide exactamente con el ancho del edificio situado bajo la iglesia de Santiago, lo cual ya es muy revelador. Es lógico pensar que exista una relación entre el ancho y el largo del edificio situado bajo la iglesia de Santiago, y que esta proporción esté en función del círculo regulador y posiblemente de los cuadrados inscritos o circunscritos al mismo. No existen datos de ello ya que se desconoce la fachada sur del citado edificio. Sugiero que si trazo el cuadrado que resulta de inscribir en su interior el segundo círculo regulador y abato su diagonal me da exactamente la posición del muro sur de la antesacristía, pudiendo esto hacer suponer que el edificio tuviera un trazado $\sqrt{2}$. También se observa que la intersección entre los dos cuadrados inscritos en el círculo regulador estaría dando la situación de los ejes de los muros de la *cella* que puede suponerse hipotéticamente para el edificio del posible edificio (fig. 51).

El teatro y este edificio se relacionan a través del exiguo espacio (en comparación con la escala de ambos edificios) de la *versura*. Si se traza una línea vertical desde el punto A (vértice del cuadrado recto de los dos cuadrados inscritos en el segundo círculo regulador) pasará exactamente por el eje del muro del *parascaenae* occidental que define uno de los límites de la *versura*. Si se traza una línea desde el punto B situado donde hemos supuesto que hipotéticamente estuviera situado el muro de la *cella* del posible edificio vemos que pasa exactamente por el eje del muro que delimita la *versura* occidental por su parte oeste y que coincide

117 (Caliari, 2013)53-55

con la situación de la puerta de entrada al pórtico monumental y con el eje de muro que sobresale de la *cavea* del teatro. Luego parece ser que la posición en el eje x quedaría claramente fijada. De hecho este eje coincide con el punto medio de la prolongación del espacio de la *crypta*. Trazada una línea por el punto C situado exactamente en el eje de las puertas de las *parascaenia* o *itineraria versurarum*, y desplazado el círculo regulador a esta línea hasta el eje del edificio situado bajo la Iglesia de Santiago da exactamente la posición del muro norte del citado edificio (fig. 52).

Por lo que respecta al pórtico monumental ya se ha definido su posición en el eje x (horizontal) en relación a la *versura* occidental, la parte posterior de las *tabernae* excavadas en la ladera se sitúa aproximadamente en línea con la *analema* del teatro y el eje de la columnata exterior coincide con el eje del muro del *scaenae frons*. La dimensión de los diferentes elementos también puede explicarse usando el mismo círculo regulador del teatro. Trazada una línea horizontal desde el punto A en el vértice del cuadrado horizontal del motivo regulador y desplazado el motivo sobre esta línea hasta el punto B, puede verse cómo el espacio destinado al intercolumnio y ancho de cada *tabernae* es de la cuarta parte del círculo regulador. La posición del escalón de borde del pórtico coincide con el lado inferior del cuadrado recto de los dos cuadrados inscritos y la posición de las pilastras o puertas de entrada a las *tabernae* coincide con el eje de la figura (fig. 53).

En cuanto al *porticus postscaenam* y a pesar de que no tuvo, aparentemente relación física con el teatro tomado un fragmento del mismo con los puntos AB como las bases de las pilastras adosadas a la parte exterior del *porticus postscaenam* y CD como punto central de las cimentaciones exteriores halladas. Si se dibuja el cuadrado ABGF en función del ancho AB y se toma el punto medio E y se abate la diagonal EF nos dará el punto C, esto es el módulo del pórtico es el número áureo. Tomado el cuadrado ABGF y trasladado al motivo regulador HI puede verse que es exactamente un tercio. Por lo que respecta a la relación entre teatro y muro de contención posterior, definido el rectángulo ABCD, realizado el cuadrado CDFG y el punto medio de este E, y la diagonal EF abatida produce el punto B. Luego este espacio de separación entre teatro y muro posterior también parece estar proporcionado en función del número áureo. En los cuatro vértices del cuadrado CDFG se hace un círculo C5, trasladado al centro de la *cavea* define la cara externa del muro interno de la *crypta*. Luego como puede observarse esta parte también parece responder a un cuadrado general (fig. 54).

Relaciones con las matemáticas clásicas

Se puede afirmar que el teatro romano de Medellín presenta un sistema de referencias complejo. Aparecen varios métodos reguladores superpuestos que entretejen una trama de proporciones que parecen buscar una resonancia geométrica. Resulta difícil entresacar o definir los diferentes métodos de esta urdimbre que los interrelaciona de una intrincada manera. De esta forma podemos explicar las coincidencias entre los

diversos métodos. Estas constancias geométricas, estas insistencias en las mismas proporciones entendidas como ideales platónicos.

Parece que el perímetro externo del teatro como límite o epidermis de ese microcosmos complejo sea la referencia más clara, ya que cuando observamos el interior las referencias se entrelazan. Sin embargo, de esta serie de resonancias, parece evidenciarse un proceso que parte de lo que he llamado círculo regulador, que posteriormente se irá enriqueciendo con sucesivas implicaciones.

Proporciones entre el círculo de la orchestra y el círculo regulador

La determinación del diámetro del círculo de la *orchestra* resulta de aplicar la proporción 1/7 al diámetro global del edificio. El siete fue uno de los números más importantes para los pitagóricos, como indicó Aristóteles en *Metafísica*¹¹⁸. Filolao indica:

*"el Sol, dicen, está situado allí donde (o en referencia a) está el número siete, ya que (el Sol) tiene la séptima posición de los cuerpos que rodean la Tierra central"*¹¹⁹.

Es probable que en el proceso intelectual de diseño arquitectónico del teatro de Medellín estas teorías fueran conocidas. Y que la visión cósmica del universo de Filolao se aplicara al teatro como imagen del universo predecible y perfectamente aritmético y por ello planteado desde la ontología de lo sublime. El muro periférico del teatro sería el límite de ese cosmos cerrado, la *orchestra* sería la imagen de Hestia el fuego alrededor del que giran los demás cuerpos.

El conocimiento y uso de las teorías pitagóricas por parte de la cultura oficial romana podemos verlo en Varro (116-27 a.C.) quien dedica un amplio estudio al número 7 en el prólogo de su obra *Hedonades vel de imaginibus*¹²⁰. También Filón de Alejandría (15 a.C.-50 d.C.) recoge de los Pitagóricos, refiriéndose de nuevo a Filolao:

"Como dije, el siete es el único número cuya naturaleza ni genera (ningún otro número en la década) ni es generada. Por ello algunos filósofos lo comparan a la sin madre Victoria y Doncella (Atenea) pero los Pitagóricos lo comparan

118 *(Metaphysica (Metafísica), pág. 1093a)*

119 *(Kahn, 2001, pág. 28)*. Esta cita se extrae de los fragmentos que recoge Stobaeo en Eclogae (1.21.8) *(Wachsmuth & Hense, 1894)* de los escritos perdidos de Filolao y en particular de su cosmogonía teniéndolo Huffman por auténtico *(Huffman, 1993, pág. 226)*. Filolao continuador de la escuela como discípulo de Pitágoras desarrolla la visión cosmológica en su determinismo numérico.

120 *(Kahn, 2001, pág. 88)*

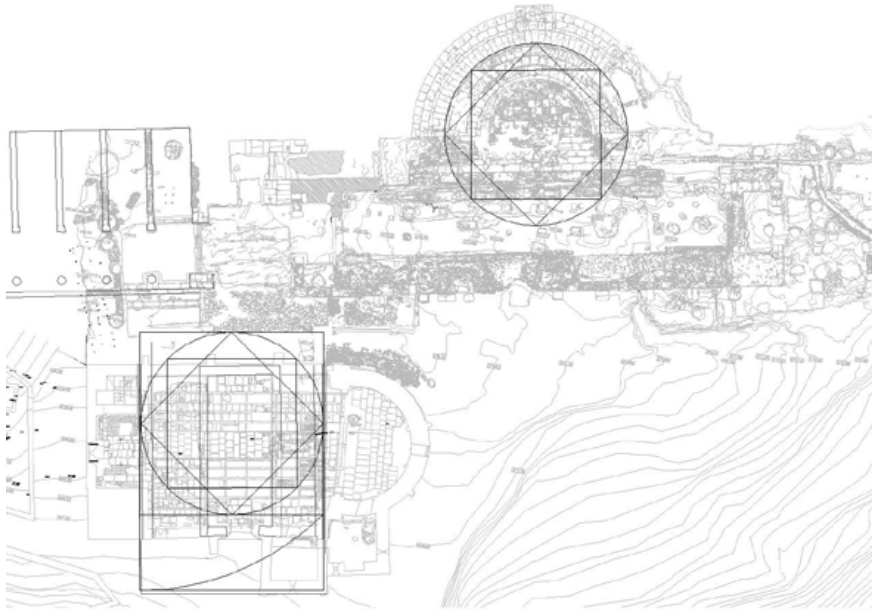


Fig. 51.

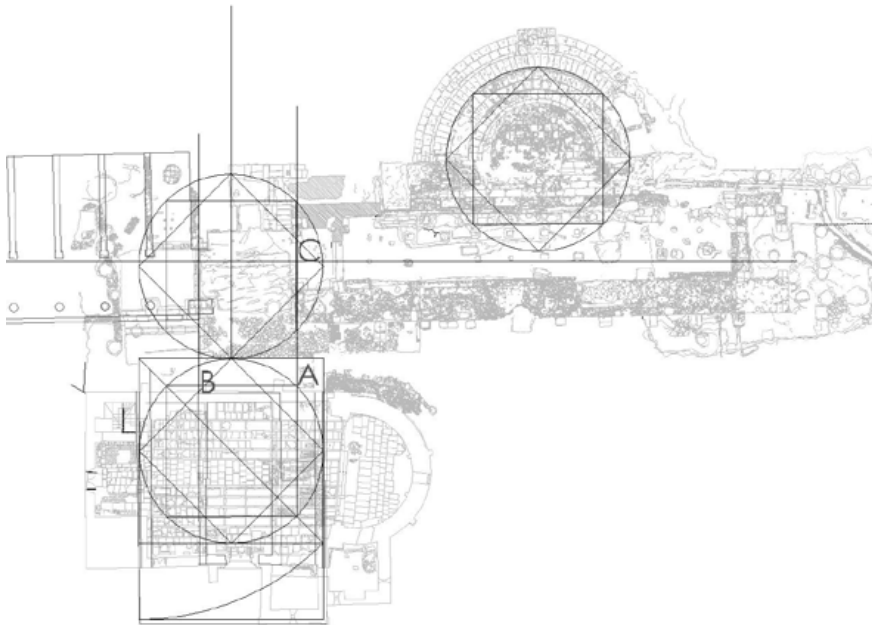


Fig. 52.

al que rige el universo...Mi testimonio queda confirmado por el de Filolao, quien dice: Un dios, que es para siempre, es príncipe, regidor de todas las cosas, estable, inmóvil, el mismo similar a sí mismo, diferente de los otros”¹²¹.

Vitruvio menciona a menudo a Pitágoras, lo cual evidencia el conocimiento de sus teorías. Así se conocen 5 menciones a lo largo de su tratado¹²².

El uso de los números irracionales

Como se ha visto en el trazado se usa la proporción $\sqrt{2}$ existente entre un cuadrado de lado unidad y su diagonal. Abatiendo esta diagonal se obtiene la proporción $1/\sqrt{2}$. Frente a los números naturales 1,2,3,4... y los fraccionarios $1/2$, $1/3$, $5/6$, etc; los números irracionales son aquellos que no pueden expresarse mediante una fracción. Por ejemplo 1.333 proviene de $4/3$, sin embargo es imposible encontrar una fracción para $\sqrt{2}=1.4142...$ Esto constituye un misterio para las matemáticas clásicas. Al igual que las raíces cuadradas de los números impares sucesivos $\sqrt{3}, \sqrt{5}$, etc. No obstante son fáciles de obtener por medios gráficos. Así la diagonal de un cuadrado de lado 1 será $\sqrt{2}$; manteniendo el lado vertical de dimensión 1 y haciendo un rectángulo de base $\sqrt{2}$, su diagonal será $\sqrt{3}$. Si ahora construimos un rectángulo de lado vertical 1 y base $\sqrt{3}$ su diagonal será $\sqrt{4}=2$. Y así sucesivamente se pueden obtener gráficamente todas las raíces cuadradas. El misterio que estas construcciones gráficas suponían para los pitagóricos, compiladores e investigadores de las matemáticas clásicas, radicaba en que estos números irracionales no eran enteros ni fraccionarios y por lo tanto eran inconmensurables, frente a los números conmensurables que podían ser comparados con una medida y quedar divididos en un número de partes concreto. La presencia de lo inconmensurable, de lo insondable, de lo inexplicable por la razón matemática que todo lo regía presuponía la presencia de lo divino, del Demiurgo y como tal el haber dotado a la arquitectura del teatro del carácter de lo sublime.

Dado que los pitagóricos fundamentaban su explicación de todas las cosas en los números enteros, la existencia de lo inconmensurable constituía una subversión a esta filosofía¹²³. La compleja cosmogonía pitagórica resumida en el artefacto intelectual del Tetractys parecía así puesta en crisis. Esta contradicción

121 (Kahn, 2001, pág. 101) la cita está recogida de la obra de Filo, Libellus de Opificio Mundi, (XXX-90) la primera y (XXXIII-100) la segunda (Filo).

122 Las menciones de Vitruvio a Pitágoras aparecen en el V, prefacio,3; VIII, prefacio,1; IX, prefacio, 2; IX,6,3. Vitruvio lo menciona como un referente en matemáticas y en ciencia. Recoge la importancia del Teorema de Pitágoras, y realiza una oscura mención a las propiedades del cubo que relaciona con la estructura de su tratado.

123 (Knorr, 1975, pág. 24)

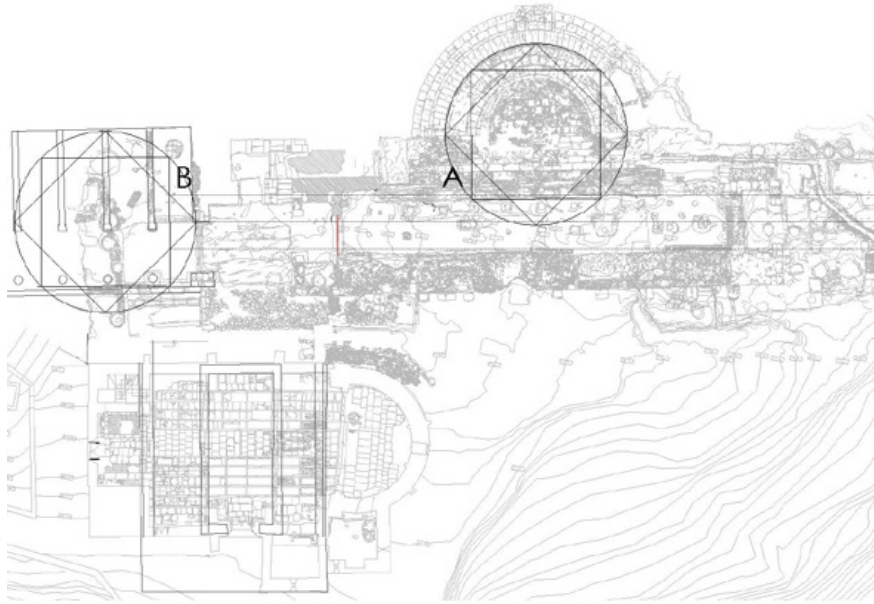


Fig. 53.

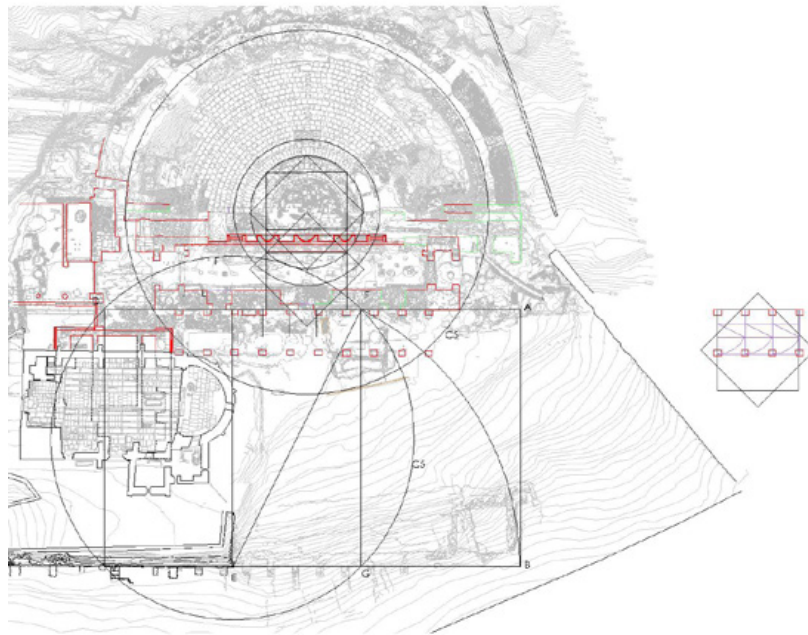


Fig. 54.

parece haber sido resuelta¹²⁴ descubriendo una razón para estos “inconmensurables” con la fabricación de la noción de magnitud, y los conceptos de número racional, irracional y diámetro racional (proporción entre la diagonal del cuadrado y su lado).

La contradicción que suponía $\sqrt{2}$ era evidente en el propio Teorema de Pitágoras, así un triángulo que tiene dos lados de valor 1 y una hipotenusa de valor $\sqrt{2}$ cumple igualmente el Teorema, ya que la suma de los cuadrados de los catetos $1^2+1^2=2$, es igual al cuadrado de la hipotenusa $\sqrt{2}^2=2$. Pero para los pitagóricos $\sqrt{2}$ no puede medirse, es decir no puede descomponerse en producto o fracción de números naturales. Como en otros casos, dado lo misterioso de su escuela, la solución se conoce por Platón, y a través del planteamiento de otro enigma: ¿cómo doblar el área de un cuadrado dado?

La solución es hacer un nuevo cuadrado cuyo lado será la diagonal del primero¹²⁵. De esta forma a través del área del cuadrado creado con la diagonal del cuadrado original se encuentra una expresión entera y medible del número anteriormente inconmensurable. Es lo mismo que si elevamos $\sqrt{2}$ al cuadrado y obtenemos 2. En la concepción arcaica de las matemáticas se mezclan magnitudes y números, así aquí un número natural 1, con otro irracional $\sqrt{2}$, y con las áreas de los cuadrados, números cuadrados¹²⁶. Esta prueba cumple también con el álgebra geométrica ofreciendo una solución gráfica al problema, cuestión ineludible en la matemática de la época.

De esta forma también se encontraba una explicación dentro del sistema matemático del mundo griego que para cualquier problema debía encontrar una solución gráfica usando únicamente la regla y el compás en lo que se denomina álgebra geométrica.. Platón recoge la investigación de los números irracionales, en su diálogo Theatetus, un discípulo del famoso maestro libio Teodoro de Cirene, recogiendo una conversación en la que Theatetus comenta a Sócrates los descubrimientos de Teodoro: “*Teodoro estaba aquí dibujando algunas figuras para nosotros para explicarnos las raíces, mostrándonos que los cuadrados que contienen tres pies cuadrados y cinco pies cuadrados no pueden medirse en longitud con la unidad del pie, y así, seleccionando cada uno por su turno hasta el cuadrado que contenía diecisiete pies cuadrados y allí se detuvo. Ahora nos ocurre que, desde que el número de raíces parece ser infinito, intentar unirlos bajo un nombre por el cual pudiéramos llamar todas las raíces*”¹²⁷.

Más tarde habla de los dos tipos de números que surgen de estos descubrimientos. Los equiláteros (que tienen el mismo lado) que pueden formarse por la multiplicación de factores idénticos con la forma de un

124 De acuerdo con las teorías y la “restauración” del pensamiento Pitagórico que realiza Knorr en base a los comentarios y aprovechamiento que de los conocimientos Pitagóricos realizan autores posteriores (Knorr, 1975, pág. 24)

125 (Menon (Meno), págs. 82b-85b)

126 (Knorr, 1975, pág. 25)

127 (Platón, Theatetus, pág. 147e)

cuadrado. Los oblongos por el contrario sólo pueden formarse por el producto de un número mayor por otro menor y su representación sería un rectángulo. El perímetro del cuadrado que representa los números equiláteros es denominado longitud, sin embargo la longitud de los lados del rectángulo que define a los números oblongos no puede medirse y es irreducible, aunque sí que puede medirse su área¹²⁸. El hecho de que Platón no recoja en su diálogo con Theatetus el caso de $\sqrt{2}$, parece evidenciar que ya en tiempos de Platón y posiblemente en los tiempos de Teodoro la solución geométrica de la irracionalidad de este valor fuera conocida.

Es posible que a pesar del ocultismo de los pitagóricos la noción de lo inconmensurable estuviera extendida¹²⁹. El origen del problema de lo inconmensurable, ejemplarmente contenido en $\sqrt{2}$, parece haber tenido su origen en el periodo 430-410 a.C.¹³⁰. Las teorías pitagóricas, serían recogidas por sus continuadores y transmitidas hasta llegar a Platón y Aristóteles¹³¹. Platón describirá la diferencia entre lo conmensurable y lo inconmensurable como uno de los problemas más importantes¹³². Aristóteles recoge también el asunto y plantea una posible solución a través de la diferencia entre número y magnitud, y entre aritmética y geometría¹³³. Euclides sistematizará todas estas enseñanzas dándoles una nueva expresión en su obra y exponiéndolas ampliamente detalladas y desarrolladas en su libro X¹³⁴. Sus enseñanzas fueron recogidas en la cultura romana y en la obra de Vitruvio.

A pesar de las teorías pitagóricas tenían como axioma que todos los fenómenos podían explicarse a través de los números enteros y sus fracciones, *arithmos*, ya en la época platónica este principio estaba en crisis.

128 (Platón, *Theatetus*, pág. 148)

129 *El secretismo pitagórico queda recogido a través del caso de Hippasus quien supuestamente habría muerto por revelar a profanos el secreto de lo inconmensurable, tal y como deducirse de los comentarios de Pappo (Thomson, 1930)64, o los informes contradictorios de Iamblico (Kießling, 1816). Su supuesta muerte en un naufragio fue interpretada como castigo de los dioses. Tal vez la ruptura de lo secreto fue la apertura de la escuela iniciática de Tebas, abierta a personas que no estaban preparadas moralmente según otros pitagóricos lo que produjo la expulsión de Hippasus de la escuela pitagórica, según recoge la carta de Lysis (Knorr, 1975)48. Otras pruebas del conocimiento de la noción de lo inconmensurable sería el manejo de esta idea por los filósofos presocráticos como queda recogido en la obra de Demócrito: " De las líneas y sólidos irracionales" (Knorr, 1975)38.*

130 (Knorr, 1975, pág. 40) Los comentarios de Hippasus, Demócrito y las investigaciones de Teodoro de Cirene parecen apuntar a esta datación.

131 (Knorr, 1975, pág. 50) *Las teorías de Pitágoras y los matemáticos que las desarrollaron; Hipócrates de Chios, ó Eurytus y Filolao (dentro de la línea atomista) y más adelante Teodoro, Theaetetus y Eudoxus fueron recogidas por Platón y Aristóteles*

132 Anteriormente se ha expresado el problema de doblar el área del cuadrado que recoge Platón en su obra Menón, la mención de la importancia del problema la recoge en su obra Nómoi. (Herz-Fischler, 1987)50, (Platón, *Nómoi (Leyes)*, 1968)820 c.

133 Aristóteles primero se refiere por vía de la reducción al absurdo del problema en lo inconmensurable a través de la diagonal del cuadrado, estimando que si la diagonal fuera conmensurable los números pares e impares serían iguales. (Aristóteles, *Analytica Priora*, 2012) I.23. Más adelante define número como discreto y dotado de una unidad indivisible; y magnitud que define como continua y sujeta a permanente posibilidad de división. Los números corresponderían a la aritmética, y las magnitudes a la geometría; iniciándose así una escisión entre ambas disciplinas hasta entonces unidas. Así una línea que es una magnitud geométrica se puede dividir indefinidamente en puntos. (Aristóteles, *Physica (Física)*, 1930) pag VI,1,23,231 a. (Bloch, 2011) 52.

134 (Euclides)

La postura pitagórica frenaba a otros filósofos plantear las incoherencias del sistema y la necesidad del concepto de continuidad como tendencia de la mayoría de los fenómenos. Así la división de un segmento podía ser vista desde la cuantificación con respecto a una unidad dentro de un sistema discreto y usando los números racionales (positivos), pero empezaba a ser puesta en duda frente al principio de que podía dividirse indefinidamente hasta aproximarse al cero pero sin llegar nunca a él lo que indicaba la existencia de un sistema continuo que por convención podía manejarse a través de un sistema discreto. Este sistema continuo implica el uso de los números irracionales¹³⁵.

En el prefacio de su libro noveno, Vitruvio cita el teorema que según él es de Platón referido a cómo doblar el área de un cuadrado. Así un lugar cuadrado de 10 pies de lado tendrá 100 pies de área. Ahora si queremos doblar el área, ¿Cuál será el lado del cuadrado?. Según Vitruvio esto no se puede realizar por aritmética. Así un nuevo cuadrado que tuviera por lado 14 nos daría un área 196 y un nuevo cuadrado con lados de 15 nos daría 225, ninguno de ellos tiene como área 200 pies cuadrados. El método que propone Vitruvio, siguiendo a Platón, es el gráfico, así se toma medio cuadrado de 10x10 de 50 pies cuadrados y uniendo 4 de estos triángulos tendremos el área del nuevo cuadrado de 200 pies cuadrados. Vitruvio insiste en que nadie puede hallar esto por medio de la aritmética: "*id autem numero nemo potest invenire*"¹³⁶. En realidad el problema es bien simple considerando la existencia de números irracionales. Ya que la diagonal del cuadrado de 10x10 pies será $10\sqrt{2}=14.14$ pies y tomando esta diagonal como lado del nuevo cuadrado este tendrá $14,14 \times 14,14$ pies=200 pies cuadrados. Esta opinión de Vitruvio precisamente sobre el problema del $\sqrt{2}$ ilustra claramente la aparente inexistencia para el cálculo de los números irracionales y la falta de reconocimiento de este concepto. En suma, la asunción del concepto de inconmensurable como tal. Además evidencia que en su época continuaban estas teorías y esta consideración de inconmensurable como un asunto de constante reflexión.

No deja de ser llamativa la forma en la que se emplea $\sqrt{2}$ en el trazado del Teatro. Así hemos de referirnos a Euclides¹³⁷ quien ya estudia las propiedades que relacionan al cuadrado con su diagonal recogiendo esta demostración de las fuentes que hemos visto. Es interesante la coincidencia del trazado del Teatro con la prueba que describe Proclo¹³⁸ citando a los pitagóricos.

Proclo nos describe cómo los pitagóricos habían hallado un método para relacionar el lado del cuadrado con su diagonal, precisamente en el caso de $\sqrt{2}$ en lo que llamaron razones entre lado y diagonal. Así si

135 (Merzbach & Boyer, 2011)

136 (Vitruvius, 1912, pág. Vitr.9.pref.4)

137 Euclides, pág. L.2.Prop.10)

138 (Herz-Fischler, 1987, pág. 49) Proclo recoge esta prueba en su comentario sobre La República de Platón. (Kroll, 1899, págs. vol.2,24,277 & vol.2.27)

tomo un cuadrado de lado 1, su diagonal será $\sqrt{2}$; si ahora trazo un nuevo cuadrado cuyo lado k sea igual a $1+\sqrt{2}$ es decir el resultado de sumar el lado y diagonal del cuadrado anterior entonces $k=1+\sqrt{2}$ y su diagonal será $k\cdot\sqrt{2}=(1+\sqrt{2})\cdot\sqrt{2}=\sqrt{2}+2$. El comentario de Proclo se refiere al pasaje de Platón que lo recoge en un ejemplo de la decadencia política en lo que se conoce como número nupcial¹³⁹. Esta proporción como se ha visto se usa en el trazado general del teatro.

También se presenta en las proporciones del teatro otra aproximación a lo inconmensurable tomado ahora por la segunda línea, el estudio de la proporción entre media y extrema razón o como se llamó desde el Renacimiento a partir de Pacioli¹⁴⁰, la proporción áurea. Este segundo estudio sobre lo inconmensurable ocupó, al igual que el primero, a los más importantes matemáticos de la época clásica comenzando por los pitagóricos.

Luciano¹⁴¹ explica cómo los pitagóricos usaban el pentagrama (trazado gráfico de la proporción de media y extrema razón) como símbolo secreto. Algunos autores¹⁴² recogen ejemplos del pentagrama en Egipto (tercer milenio a.C.) y en la Mesopotamia prehistórica en la misma época. Estos avanzarían durante las etapas sumeria y acadia que concluirían con la definición del área del pentágono hacia el 2^a milenio a.C. Existen referencias de pentagramas durante el Calcolítico en Palestina¹⁴³. De nuevo serán los matemáticos de la secta pitagórica quienes encuentren esta nueva expresión de lo inconmensurable. La definición de esta proporción es bien simple, tomado un segmento es el lugar en el que partido en dos partes diferentes sean tales que la parte mayor sea con respecto de la parte menor, lo que la parte mayor es con respecto del total.

La prueba de lo inconmensurable de esta dimensión se encuentra en el algoritmo denominado antifairesis, que será después recogido por Euclides¹⁴⁴. Así tomadas dos magnitudes homogéneas A y B , restamos la menor, B , de A resultando un resto C . Ahora o bien C es menor que B o bien es mayor pero volvemos a restar obteniendo un resto D . Continuando este proceso con números enteros obtendremos el máximo común divisor, sin embargo si lo hacemos con dos segmentos proporcionados de acuerdo con la media y extrema razón el proceso es infinito, siendo este descubrimiento atribuido a los Pitagóricos¹⁴⁵.

139 (Platón, *Politeia (La República)*, págs. 8,546b & 8,546c)

140 (Pacioli)

141 (Luciani, pág. 5)

142 (Herz-Fischler, 1987, pág. 5)

143 (Herz-Fischler, 1987, pág. 58)

144 (Knorr, 1975, pág. 31) Knorr no acepta la atribución de la prueba de antifairesis a los Pitagóricos, aludiendo a su ausencia en la redacción de (Euclides, págs. XIII,6) (Euclides, págs. XIII,11)

145 (Fritz, 1945)

El uso del pentagrama¹⁴⁶ y el descubrimiento de la construcción del dodecaedro^{147 148}, de cuyo conocimiento se deduce el de la proporción en media y extrema razón es atribuido a los pitagóricos por numerosos autores clásicos. El problema de lo inconmensurable sería tratado posteriormente con seguridad por Teodoro de Cirene¹⁴⁹. Será Platón quien recoja las enseñanzas previas así lo hace refiriéndose al dodecaedro^{150 151} y a otros aspectos que contienen la proporción en media y extrema razón. Todos estos conocimientos serán sistematizados en los *Elementos*.

Así aparece recogida por Euclides descrita como método de cortar una línea en medio y extrema razón¹⁵². La construcción gráfica la describe el mismo autor¹⁵³. Más importante aún es la relación que propone con el trazado del pentágono¹⁵⁴. En la misma expone que tomado un pentágono, si trazamos dos líneas rectas consecutivas que unan dos ángulos consecutivos ambas se cortarán creando la media y extrema razón y además el tramo largo de las mismas será igual al lado del pentágono. A lo largo de este libro, el 13, Euclides desarrolla una serie de proposiciones relativas a la media y extrema razón. Así la que dice que cortada una línea en media y extrema razón un cuadrado hecho con lado grande junto con la mitad del cuadrado completo es cinco veces el cuadrado de la mitad¹⁵⁵. La proposición segunda que es un desarrollo de esto¹⁵⁶. La proposición tercera que dice que una línea cortada en media y extrema razón, la suma de los cuadrados de la línea original y la pieza menor es tres veces el cuadrado de la pieza mayor¹⁵⁷. Y la proposición que dice que si a una línea cortada en media y extrema razón se le agrega un fragmento igual a la pieza mayor, entonces la línea original será la nueva pieza mayor de una nueva proporción en media y extrema razón¹⁵⁸.

Por lo que la proporción áurea o entre media y extrema razón constituía un tema de gran interés en las matemáticas de la época y era otro aspecto del problema de lo inconmensurable. Tras el “descubrimiento”

146 Así Luciano (ver 26)

147 (Friedlein, 1873, págs. Prologus II, G.19) (Herz-Fischler, 1987, pág. 65) Aquí Proclo se refiere a las “figuras cósmicas” (tetraedro, cubo, octaedro, icosaedro y dodecaedro). Sin embargo Herz-Fischler opina que gran parte del prólogo de Proclo está tomado del catálogo de Eudemos, y dado que Eudemos no se refiere a Pitágoras parece ser que tomó este material de Iamblico.

148 (Festa, 1891, pág. C.52.) (Herz-Fischler, 1987, pág. 65), otras menciones aparecen también en Iamblico, *De vita phytagorica* (Herz-Fischler, 1987, pág. 66)

149 (Herz-Fischler, 1987, pág. 77) Herz-Fischler recoge las teorías de Knorr (Knorr, 1975) y Mugler (Mugler, 1958) que teniendo como única fuente las referencias a Teodoro en *Theaetetus* teorizan sobre la probabilidad de los trabajos de Teodoro en este campo.

150 (Platón, *Phaedo* (Fedó), pág. 110b)

151 (Platón, *Timaeus* (Timeo), pág. 53c & 55c)

152 (Euclides, 2007) L.6.Def.2.

153 (Euclides, 2007) L.6.Prop.30.

154 (Euclides, 2007) L.13.Prop.8.

155 (Euclides, 2007) L.13.Prop.1

156 (Euclides, 2007) L.13.Prop.2

157 (Euclides, 2007) L.13.Prop.4

158 (Euclides, 2007) L.13. Prop.5

de esta proporción en el Renacimiento, particularmente a través de los estudios de Fray Luca Pacioli¹⁵⁹ quien la denominará “proporción áurea” o “número áureo”. Posteriormente Serlio recuperará parte de los métodos proporcionales utilizados en la antigüedad, pero tan sólo en su superficie. En su tratado recoge parte de la metodología clásica¹⁶⁰ y se dedica a estudiar las proporciones cuadrangulares que resume en las siguientes:

El cuadrado, definido como cuatro lados iguales y cuatro ángulos rectos.

La proporción *sesquicuarta*, consiste en dividir el cuadrado en cuatro columnas iguales y añadir una de ellas al cuadrado inicial. De esta manera el rectángulo resultante tiene una proporción 5/4 ó 1,25, número fraccionario.

La proporción *sesquitercia* supone dividir el cuadrado en tres columnas iguales y añadir una de ellas al cuadrado inicial. Resulta así un rectángulo de proporción 3/4 ó 0,75 número fraccionario.

La proporción *diagonal* que parte de abatir la diagonal del cuadrado, obteniendo así un número irracional, $\sqrt{2}$ ó 1,41.

La proporción *sesquiáltera* que supone añadir al cuadrado un medio cuadrado, lo que resulta en el número fraccionario 3/2 ó 1,5.

La proporción *superbipartienstertias* que supone dividir el cuadrado en tres columnas y añadirle dos, lo que supone una proporción 5/3 ó 1.66 número fraccionario.

Por último Serlio recoge la proporción dupla que consiste en unir dos cuadrados iguales o proporción 2 número natural. Sin embargo el contenido profundo, y la interrelación entre los diversos elementos se ha perdido.

Más adelante será objeto de profundas investigaciones en su relación al trazado de edificios y objetos de la época clásica por parte de Ghyka¹⁶¹ y Hambidge¹⁶².

El uso de los cuadrados trazados con las áreas de los semicírculos prueban que se utilizó la traslación entre áreas de semicírculos y cuadrados que contienen estas áreas y que no sólo se buscó que las áreas tuvieran una proporción numérica entre sí, sino que también los cuadrados que contenían sus áreas guardarán una serie de proporciones geométricas. Estas no son otras que retomar el tema de lo inconmensurable, en este caso desde el punto de vista de las diagonales de los cuadrados cuyas áreas son números enteros pero cuyas diagonales son números irracionales. Ahora no sólo se recoge este tema en $\sqrt{2}$, sino $\sqrt{3}$ y $\sqrt{5}$. Esto nos recuerda inmediatamente al pasaje de Platón en *Theatetus* ¹⁶³. Precisamente parece que el método de

159 (Pacioli)

160 (Serlio, 1600) L.I.19.

161 (Ghyka, 1983)

162 (Hambidge, 1920)

163 (Platón, *Theatetus*, pág. 147e)

Teodoro se basó en el uso de lo que se ha llamado la espiral de Teodoro, que concatena triángulos rectángulos cuyas hipotenusas son sucesivamente las raíces de los números naturales ya sean racionales o irracionales. Ghyka¹⁶⁴ se refiere a los estudios de Hambidge¹⁶⁵ quien tras estudiar este pasaje de Platón recoge la división de los rectángulos en dos clases. Así serán estáticos aquellos cuyo módulo (división de un lado por el otro) es un número entero o una fracción, por ejemplo los cuadrados de lado 1, 2 o 3, o bien los rectángulos de proporciones 3/2, 4/3 etc. Mientras que serán dinámicos aquellos cuyo módulo sea un número irracional, así los que tienen de lado $\sqrt{2}$ y 1 que tendrá un módulo $\sqrt{3}$, lados $\sqrt{4}$ y 1 con módulo $\sqrt{5}$, que se ha visto en el trazado del Teatro. También recoge la presencia de rectángulos ambiguos que son a la vez estáticos y dinámicos, así el cuadrado de lado 1 con módulo 1, o el doble cuadrado con módulo $\sqrt{4}=2$. Hambidge recoge en su extenso estudio un uso continuado de los rectángulos dinámicos en el trazado de los edificios griegos.

Además llegados al rectángulo cuya proporción es $\sqrt{5}$, como vemos visto al establecer la relación entre el cuadrado que contiene el área de la media cavea y el cuadrado que recoge el área del semicírculo regulador, Ghyka¹⁶⁶ nos descubre sus estrechas relaciones con el rectángulo de la proporción áurea o de media y extrema razón Φ . Así si tomamos el cuadrado del área del semicírculo regulador y desde el punto medio de la base trazamos una diagonal y la abatimos obtendremos un rectángulo Φ , pero si hacemos esto al otro lado y unimos ambos rectángulos Φ de forma que tenga como intersección el cuadrado del área del semicírculo regulador este rectángulo será el anterior $\sqrt{5}$. Esto se debe a la expresión $\Phi=(\sqrt{5}+1)/2$.

Conclusiones

A través de este estudio dedicado únicamente al teatro romano de Medellín se hace evidente que se siguió un método y que posiblemente existió un proyecto o plan¹⁶⁷. Existen claras coincidencias con el tratado de Vitruvio, lo cual es inexplicable sin concluir que el arquitecto tracista conocía el tratado, o bien que su contenido era de aplicación habitual en la práctica arquitectónica de la época de construcción.

Sin embargo el estilo abstracto del tratado y las lagunas que conscientemente deja abiertas como referente abierto a las aportaciones del proceso proyectivo individual han de suplirse con la existencia de un método geométrico cuya existencia es innegable tras el estudio realizado.

164 (Ghyka, 1983, p. 157)

165 (Hambidge, 1920)

166 (Ghyka, 1983, p. 189)

167 Von Simson describe la existencia durante el gótico de métodos a través de los cuales de unas dimensiones básicas se podían obtener todos los elementos del edificio así como las elevaciones desde los dibujos en planta (Von Simson, 1956) 36. . Si en la edad oscura se habían conservado estos métodos, hay que pensar en la existencia de métodos más complejos en la Antigüedad

Para tratar de explicar este método se han analizado las teorías recientes encontrándose coincidencias importantes con Small, Lara y Sear; sin embargo estas explicaciones no aportan el grado de detalle necesario para llegar a definir el proceso proyectivo del teatro, especialmente en la zona de la *scaena*. Por ello se ofrece un método alternativo que sólo aspira a ser válido en este caso y que se basa en el uso del motivo de las proporciones entre el círculo de la *orchestra* y las dimensiones de los diferentes sectores de la *cavea* y el trazado de dos cuadrados entrecruzados como motivo regulador y de sus sucesivas intersecciones y subdivisiones como proceso válido de diseño para las construcciones ortogonales de los *aditi maximi* y la *scaena*.

Se encuentra una clara relación entre el uso de este sistema y los cuestionamientos más importantes de las matemáticas de la época: los números irracionales, y la proporción entre media y extrema razón manifestaciones ambas del mito de lo inconmensurable y esto trasunto de lo sublime. Estos motivos se repiten en cada aspecto del trazado. Además desde la planta se trasciende al área, y del área a través de la altura al volumen que también aparecen claramente proporcionados. Esto produce una fuerte relación entre las diversas perspectivas: longitud, área y volumen. Se complementa con la imbricación geométrica con el contexto urbano, que aunque muy mal conocido en la actualidad, evidencia también un entramado de relaciones.

En fin revela la importancia del trazado geométrico y su minuciosidad, llevándolo hasta el extremo de constituir la razón de ser del proceso proyectivo del edificio y desarrollado hasta una complejidad intelectual que se desarrolla sobre el plano y el espacio y cuya última manifestación es la experiencia humana del edificio, hoy reducida a los hermosos despojos de las ruinas. Esta riqueza perdida de la arquitectura clásica recoge una de las bases definitorias de su belleza. Recuperada sólo parcialmente en el renacimiento esta exuberancia geométrica no será percibida en los estudios del s.XVIII, tan sólo lo será de manera lateral durante el s. XIX y finalmente será sólo superficialmente conocida por la Arquitectura Moderna. Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Louis Khan, o Carlo Scarpa sabrán recuperar cada uno en su maestría esencias de este saber perdido de lo clásico y lo trasladarán a su obra.

Bibliografía

- ABASCAL, J. (2002). La fecha de la promoción colonial de Carthago Noua y sus repercusiones edilicias. *Mastia* 1, 21-44.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1990). El periodo orientalizante en Extremadura, la cultura tartésica y Extremadura. *Cuadernos Emeritenses*, 85-126.
- ALMAGRO GORBEA, M. Y. (1994). La ladera norte del Cerro del Castillo, Castillos y oppida en Extremadura. *Complutum, Extra 4*, Madrid.
- AMUCANO, M. A. (1991). Criteri progettuali nel teatro romano: ipotesi per un nuovo metodo interpretativo. *Journal of Ancient Topography*. N^o. 1, 37-56.
- ARISTÓTELES. (1897). *Kuklou metresis (Medida del Círculo)*. (C. C. Sons, Ed., & T. Heath, Trad.) Glasgow: Cambridge University Press.
- ARISTÓTELES. (1930). *Physica (Física)*. (H. Milford, Ed.) Londres, Reino Unido: Oxford University Press.
- ARISTÓTELES. (1933). *Metaphysica (Metafísica)*. (W. Heinemann, Ed., & H. Tredennick, Trad.) Harvard University Press.
- ARISTÓTELES. (2012). *Analytica Priora*. (A. Jenkinson, Trad.) Adelaida, Australia: eBooks@Adelaide.
- BARRIENTOS ALFAGEME, G. (1991). *La provincia de Extremadura al final del s. XVIII*. Mérida: Asamblea de Extremadura.
- BEJARANO OSORIO, A. M. (2007). Proyecto de Rehabilitación de la iglesia de Santiago de Medellín: el edificio de época romana y su pórtico. *Caesaraugusta* 78, 535-544.
- BLOCH, E. D. (2011). *The Real Numbers and Real Analysis*. Nueva York: Springer Science+Business Media, LLC 2011.
- BROWN, F. E. (1963). *Vitruvius and the liberal art of architecture*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- CAGNAZZI, L. S. (1825). *Memoria su i valori delle misure e dei pesi degli antichi romani desunti dagli originalli nel Real Museo Borbonico di Napoli*. Nápoles: Dalla Tipografia di Angelo Trani.
- CALLIARI, P. F. (2013). *Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*. Roma: Edizioni Quasar.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1832). *Sumarios de las antigüedades romanas que hay en España*. Madrid.
- CORTÉS Y LÓPEZ, M. (1835). *Diccionario Geográfico-Histórico de la España Antigua*. Madrid: Imprenta Real.
- DEL AMO Y DE LA HERA, M. (1970). *Diario de Excavación Arqueológica Teatro Romano de Medellín. Campaña 2 noviembre-12 de diciembre 1969 9 de marzo -5 abril 1970*. Inédito.
- DEL AMO Y DE LA HERA, M. (1980). El teatro romano de Medellín, Badajoz. *Actas del Simposio El Teatro en la Hispania Romana*, (págs. 317-336). Mérida.
- DEL AMO Y DE LA HERA, M. (1982). El Teatro Romano de Medellín. *Actas del Simposio el Teatro en la Hispania Romana* (pp. 317-324). Badajoz: Institución Cultural Pedro de Valencia.
- EUCLIDES. (2007). *Elementos*. (I. H. Richard Fitzpatrick, Trad.) Austin, Texas, Estados Unidos: B.G. Teubner.

- FESTA, N. (1891). *Iamblichus De Communi Mathematica Scientia*. Leipzig: G. Teubner.
- FILO. (1889). *Libellus de Opificio Mundi*. (L. Cohn, Trad.) Bratislava: William Koebner.
- FORNI, G. (1968). L'intensita della popolazione nella regione augustea del Sannio. *Rivista Abruzzo*, 7/1.
- FREZOULS, E. (1983). La construction du *Theatrum lapideum* et son contexte politique. *Actes de Colloques du CRPOGA VII*, (p. 193). Estrasburgo.
- FREZOULS, E. (1983). *Le Theatre romain et la cultura urbaine. La citta antica come fatto di cultura*. Côme.
- FRIEDLEIN. (1873). *Procli Diadochi in Primum Euclidis Elementorum librum Commentarii*. Leipzig: G. Teubner.
- Fritz, K. v. (1945). The Discovery of Incommensurability by Hippasos of Metapontum". *Annals of Mathematics* 46, 242-264.
- GHYKA, M. C. (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidon.
- GORDON SMITH, T. (2003). *Vitruvius on Architecture*. New York: The Monacelli Press.
- GROS, P. (1985). La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne. *Lúrbis: espace urbain et histoire (Ier siècle av. J.C-IIIe siècle ap.l J.C.) Actes du colloque international de Rome* (pp. 319-346). Roma: Publications de l'Ecole française de Rome.
- GUERRA MILLÁN, S. (2009). *Informe sobre la documentación aportada del Teatro Romano y otros yacimientos de Medellín por D. Mariano del Amo y de la Hera*. Mérida: inédito.
- GUERRA MILLÁN, S., COLLADO GIRALDO, H., PÉREZ ROMERO, S., & VIOLA NEVADO, M. (2014). Metellinum: síntesis histórica y novedades arqueológicas de esta ciudad romana. *Stodia Lusitana* 8, 195-221.
- HABA QUIRÓS, S. (1998). *Medellín Romano, La Colonia Medellinensis y su Territorio*. Badajoz: colección arte/arqueología.
- HAMBIDGE, J. (1920). *Dynamic Symmetry: The Greek Vase*. New Haven, Connecticut and New York City: Yale University Press, Oxford University Press, Humphrey Milford.
- HAMMOND, P. (1963). *The excavations of the Main Theatre at Petra, 1961-1962*. Londres.
- HERNÁNDEZ, E. E. (1993). El Teatro Romano de Sagunto. *Cuadernos de Arquitectura Romana, Vol. 2, Teatros Romanos de Hispania*, 25-42.
- HERZ-FISCHLER, R. (1987). *A Mathematical History of Division in Extreme and Mean Ratio*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- HÜBNER, E. (1869). *Inscriptiones Hispaniae Latinae*. Berlin: Berolini apud Georgium Reimerum.
- HUFFMAN, C. A. (1993). *Philolaus of Croton, Pythagorean and Presocratic, A commentary on the fragments and testimonia with interpretative essays*. Nueva York: Cambridge University Press.
- KAHN, C. H. (2001). *Pythagoras and the Pythagoreans; A Brief History*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.
- KIESSLING, M. T. (1816). *Iamblichi Chalcidensis ex coele-syria De Vita Pythagorica*. Leipzig: Sumtibus F.C.G. Vogelii.
- KNORR, W. R. (1975). *The Evolution of the Euclidean Elements. A study of the theory of incommensurable magnitudes and its significance for early greek geometry*. Dordrecht, Holanda.: Reidel Publishing Company.

- KROHN, F. (1912). *Vitruvius Pollio. De Architectura*. Leipzig: B.G. Teubner.
- KROLL, W. (1899). *Procli Diadochi in Platonis Rem Publicam Commentarii*. Leipzig: G. Teubner.
- LARA ORTEGA, S. (1992). El trazado vitruviano como mecanismo abierto de implantación y ampliación de los teatros romanos. *Achivo Español de Arqueología Vol.65. nº 165-166*, 151-179.
- LARA, S. (1997). El trazado vitruviano y la evolución de los teatros romanos. *La tradición de la Antigüedad Tardía. Antig. Crist. (Murcia) XIV*, 571-589.
- LUCIANI, S. (1896). *Pro lapsus inter salutandum*. (K. Jacobitz, Trad.) Leipzig: G. Teubner.
- MACDONALD, W. L. (1986). *The Architecture of the Roman Empire II: An Urban Appraisal*. New Haven: Yale University Press.
- MAGLI, G. (2007 ѡϒϒ 23-abril). *On the orientation of Roman towns in Italy*. Retrieved 2001 from arxiv.org.
- MARTÍN BUENO, M., & NÚÑEZ MARCÉN, J. (1996). La evolución del trazado de la scaenae frons en los teatros de Hispania. *Ktema 21*.
- MATEOS, P., & PICADO, Y. (2011). El teatro romano de Metellinum. *Madridrer Mitteilungen. Herausgeber Deusthces Archäologisches Institut. Madrid.*, 375-412.
- MÉLIDA Y ALINARI, J. R. (1925). *Catálogo Monumental de España, Provincia de Badajoz, (1907-1910)*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- MERZBACH, U. C., & BOYER, C. B. (2011). *A History of Mathematics*. Hoboken, New Jersey: John Wiley and Sons, Inc.
- MORALES, A. D. (1575). *Las antigüedades de las ciudades de España*. Alcalá de Henares: Casa de Juan Íñiguez Lequerica.
- MORANTA JAUME, L. (2010 ѡϒϒ 15-05). *Propuesta de un diagrama para teatros latinos de cuatro cunei*. Retrieved 2011 ѡϒϒ 15-06 from Hipótesis de la existencia de un teatro romano en Palma de Mallorca: <http://palma.infotelecom.es/~moranta/teatro3.htm>
- MORENO DE VARGAS, B. (1633). *Historia de la Ciudad de Merida*. Madrid: Pedro de Taso.
- MORETTI, L. (1954). La capienza dei teatri e degli stadi di alcune città d'Anatolia. *Arch Class, VI*, 48-158.
- MORGAN, M. H. (1914). *The Ten Books on Architecture. Vitruvius*. London: Harvard University Press.
- MUGLER, C. (1958). *Dictionnaire historique de la terminologie géométrique des grecs*. Paris: Editions Klincksieck.
- NEPPI MODONA, A. (1961). *Gli Edifici Teatrali Greci e Romani*. Firenze: Leo S. Olschki.
- ORTIZ Y SANZ, J. (1787). *Los Diez Libros de Architectura de M. Vitruvio Polión*. Madrid: Imprenta Real.
- PACIOLI, F. L. (1889). *De Divina Proportione, versión de Constantin Winterberg*. Viena: Verlag von Carl Graeser.
- PENSABENE, P., & NUCCIO, M. D. (2010). Frontescene rettilinee nei teatri italiani: I casi de Roma (Teatro Marcello), Ostia, Cassino e Taormina. En S. F. Ramallo Asensio, & N. Röring, *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. (págs. 57-100). Murcia: Universidad de Murcia, Fundación Teatro Romano de Cartagena.
- PLATÓN. (1925). *Timaeus (Timeo)*. (W. Heinemann, Ed., & W. Lamb, Trad.) Londres: Harvard University Press.
- PLATON. (1967). *Menon (Meno)*. (W. Heinemann, Ed., & W. Lamb, Trad.) London, Reino Unido: Harvard University Press.

- PLATÓN. (1968). *Nómoi (Leyes)*. (W. Heinemann, Ed., & R.G.Bury, Trad.) Londres: Harvard University Press.
- PLATÓN. (1969). *Politeia (La República)* (Vol. 5 & 6). (W. H. Ltd., Ed., & P. Shorey, Trad.) Londres: Harvard University press.
- PLATÓN. (s.f.). *Phaedo (Fedó)*. (W. Heinemann, Ed., & H. N. Fowler, Trad.) 1966, Londres, Reino Unido: Harvard University Press.
- PLATÓN. (s.f.). *Theatetus*.
- PLINIO. (1906). *Naturalis Historia.C. Plini Secundi Naturalis historiae libri XXXVII v.1. Libri I-VI*. Leipzig: Mayhoff, Karl Friedrich Theodor.
- POCIÑA PÉREZ, A. (1976). Los Espectadores, la Lex Roscia Teatralis y la Organización de la Cavea en los Teatro Romanos. *Zephyrus* 26-27, 435-442.
- RODRÍGUEZ GORDILLO, E. (1922). *Apuntes Históricos de la Villa de Medellín*. Cáceres: Imprenta y Librería Santos Floriano.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2000). La Scaenae Frons del teatro de Italica. Ensayo de anaparastasis a través de sus elementos arquitectónicos. *Archivo Español de Arqueología* 73, 121-146.
- RÖRING, N. (2009). Nuevo Estudio Arquitectónico de la fachada escénica del Teatro Romano de Augusta Emérita. *Cartagena*, 163-172.
- SEAR, F. (1990). Vitruvius and Roman Theatre Design. *American Journal of Archaeology*, 249-258.
- SEAR, F. (2006). *Roman Theatres, an architectural study*. Oxford: Oxford Monographs on Classical Archaeology, Bennet/Boardman/Coulton/Kurtz/Smith/Steinby.
- SERLIO, S. (1600). *Tutte l'opere d'architettura et prrospectiva*. Venecia: Heredi di Francesco de Franceschi.
- SMALL, D. B. (1983). Studies in Roman Theater Design. *American Journal of Archaeology*. Vol. 87. No.1, 55-68.
- SOLANO DE FIGUEROA, J. (1650). *Historia y Santos de Medellín. Culto y veneración a San Eusebio, S. Palatino y sus nueve compañeros mártires*. Madrid: Francisco Garcia y Arroyo, Impresor del Reyno.
- SOREN, D. E. (1999). *A Roman Villa and a late Roman Infant Cemetery, Excavation at Poggio Gramignano*. Roma: L'erma di Bretschneider.
- THOMSON, W. (1930). *The Commentary of Pappus on Book X of Euclid's Elements*. Cambridge: Harvard University Press.
- TOMLISON, R. (1989). Vitruvius and Hermogenes. En H. Geertman, & J. de Jonq, *Munus non ingratum: proceedings of the international Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture, Leiden, 20-23 January 1987* (págs. 71-75). Leiden: Stichting Bulletin Antieke Beschaving.
- TRILLMICH, W. (1989-1990). Un sacrarium de culto imperial en el Teatro de Mérida. *Anas* 2-3.
- VÁZQUEZ QUEIPO, V. (1859). *Essai sur les Systèmes Métriques et Monétaires des anciens peuples depuis les premiers temps historiques...*. T. II. Paris: Chez Dalmont et Dunod.
- VITRUVIUS, P. (1912). *Vitruvius Pollio De Architecture*. (Krohn, Trad.) Leipzig: B.G. Teubner.
- VON SIMSON, O. (1956). *La Catedral Gótica*. New York: Bollingen Foundation Inc.
- WACHSMUTH, O., & HENSE, O. (1894). *Ioannis Stobaei Anthologium*. Berlin: Weidmann.



Fig. 1. Teatro romano de *Regina*, Casas de Reina (Badajoz).

Teatros romanos de Hispania: criterios de restauración

Juan Francisco Noguera Giménez¹

Arquitecto. Universitat Politècnica de València

Objetivo y método

La finalidad de este artículo es la de estudiar cómo se ha intervenido en la restauración de los numerosos teatros romanos desde el punto de vista de los criterios de restauración. Comparar las diversas restauraciones realizadas en diversas partes de los teatros, las gradas, frentes de escena, pavimento del escenario, *frons pulpiti*, ornamentación, etc. Realizar una mirada transversal, comparando lo realizado en diversas épocas y en diferentes teatros. Para ello conviene definir algunos aspectos de la metodología empleada. Primero delimitar el ámbito geográfico, y después definir lo que entendemos por criterios.

En cuanto al ámbito queda establecido a priori, impuesto por el Proyecto de Investigación al que obedece este artículo y que en la Presentación de este libro se hace referencia, es el ámbito de la Península Ibérica junto con las islas Baleares que conformaron las diferentes Provincias de la Hispania romana. Los teatros romanos hallados hasta la fecha y que al menos han sido objeto de excavaciones.

1 Juan Francisco Noguera Giménez, catedrático por la Universidad Politécnica de Valencia del área de Composición y Restauración. Ha sido Investigador Principal del Proyecto de Investigación con el título: "Teatros Romanos de Hispania: puesta en común del estado de conservación, criterios de restauración y puesta en valor de cara a su uso" financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.



Fig. 2. Mapa de la España Autónoma y Portugal con los teatros romanos.

Los teatros romanos utilizados para su análisis en este artículo son los siguientes:

Teatro romano de *Acinipo*, Ronda la Vieja (Málaga)
Teatro romano de *Baelo Claudia*, Bolonia (Cádiz)
Teatro romano de *Bilbilis Augusta*, Calatayud (Zaragoza)
Teatro romano de *Caesar Augusta*, Zaragoza
Teatro romano de *Carthago Nova*, Cartagena (Murcia)
Teatro romano de *Clunia Sulpicia*, Peñalba de Castro (Burgos)
Teatro romano de *Corduba*, Córdoba
Teatro romano de *Emerita Augusta*, Mérida (Badajoz)
Teatro romano de *Gades*, Cádiz
Teatro romano de *Italica*, Santiponce (Sevilla)
Teatro romano de *Malaca*, Málaga
Teatro romano de *Metellinum*, Medellín (Badajoz)
Teatro romano de *Pollentia*, Alcudia (Mallorca)
Teatro romano de *Regina Turdulorum*, Casas de Reina (Badajoz)
Teatro romano de *Saguntum*, Sagunto (Valencia)
Teatro romano de *Segobriga*, Saelices (Cuenca)
Teatro romano de *Tarraco Nova*, Tarragona

Para hablar de criterios de intervención en los teatros romanos se ha recurrido principalmente a algunas Cartas Internacionales y Nacionales de Restauración. Se han sintetizado los principios que dichas Cartas, como documentos aprobados por numerosos técnicos especialistas, han establecido a lo largo de casi un siglo, sobre la restauración de las obras de la Antigüedad. Las Cartas que por su interés se han consultado y utilizado son las siguientes:

Carta de Restauración de Atenas de 1931
Carta Italiana de Restauración de 1932
Carta de Venecia de 1964
Carta Italiana de Restauración de 1972
Carta Italiana de Restauración de 1987
Documento de Nara de la Autenticidad de 1994
Carta de Cracovia 2000

Los criterios que se han analizado para el estudio de las restauraciones llevadas a cabo en los teatros romanos de Hispania, son los siguientes:

CRITERIOS SOBRE LA AUTENTICIDAD

1. INTERVENCIÓN DE ANASTILOSIS
2. CONSERVACIÓN IN SITU
3. MÍNIMA INTERVENCIÓN Y REVERSIBILIDAD
4. IDENTIFICACIÓN DE LOS AÑADIDOS
5. COHERENCIA CONSTRUCTIVA
6. CONSERVACIÓN DE TODAS LAS FASES

El propósito u objetivo del artículo es por consiguiente, analizar comparativamente algunas de las restauraciones llevadas a cabo en dichos teatros romanos, especialmente en el *frons scaenae*, el *pulpitum*, la *orchestra* y la *cavea*, valorándolas desde el punto de vista de los criterios, haciéndonos reflexionar sobre hasta qué punto estos criterios siguen siendo válidos y si de alguna manera marcan una tendencia o nos pueden servir para futuras restauraciones. En definitiva, este es el fin último de esta investigación, plantear diversas cuestiones, partiendo de un análisis histórico, para intentar llegar a conclusiones sobre las maneras y los criterios con los que intervenir en el futuro.

Lo expuesto se lleva a cabo con una última advertencia. Los comentarios que siguen no pretenden abordar todas las circunstancias que rodean la excavación, restauración y puesta en valor de los teatros romanos, actuaciones de una complejidad extraordinaria y de una riqueza de matices que impide ser abordados en un modesto artículo. Tampoco, se pretende establecer cánones, que pienso no proceden y mucho menos sustituir a los numerosos artículos cuyos autores son los verdaderos artífices de muchas intervenciones y los que deben pronunciarse. En este volumen se reúnen varios de estos artículos cuyos autores dan numerosos datos sobre los teatros objeto de su estudio e intervención, de ellos es de los que verdaderamente debemos aprender. Lo que se pretende con este artículo es llamar la atención comparando maneras de hacer, a veces diferentes, reflexionar sobre las mismas con la intención de plantear debates que orienten en futuras intervenciones. No se trata tanto de informar, de ofrecer datos, para ello están los citados artículos, sino de establecer una mirada transversal, teniendo en cuenta además que no todos los teatros romanos se explican en el presente volumen.

Criterios de restauración en los teatro romanos de Hispania

El criterio de Autenticidad, es la base de la intervención en cualquier tipo de patrimonio, incluido por supuesto el arquitectónico. Según el Documento de Nara de 1994 “La autenticidad, afirmada en la Carta de Venecia, aparece como el factor esencial en el momento de la calificación de valores culturales”². En Nara se determinó que la autenticidad es fundamental en la planificación de la conservación y la restauración y en los requisitos para la inclusión en el registro de Patrimonio Mundial.³

La autenticidad se logra con una serie de requisitos, algunos de los cuales, citados anteriormente, intento exponer a continuación y comprobar su aplicación a la intervención en los teatros romanos.

Intervención mediante anastilosis. La recuperación de la scaenae frons

La anastilosis, es la técnica de intervención aceptada comúnmente en la totalidad de las Cartas de Restauración para los monumentos de la Antigüedad. Se define la anastilosis como “la reposición de partes caídas con el auxilio de elementos los mínimos indispensables”. Esta definición es la que se aprobó en la Carta italiana de 1932, en su artículo 3º, y perdura desde entonces. El año anterior, en la Carta de Atenas se reconocía la anastilosis como la técnica aceptada por distintas naciones cuando se trata de ruinas y se dice: “Deben conservarse escrupulosamente y cada vez que el caso lo permite, colocar en su lugar los elementos hallados” (Apartado IV). De la misma manera, en la Carta de Venecia se dice: “... tan sólo la ‘anastilosis’ o recomposición de las partes existentes pero desmembradas, puede tenerse en cuenta” al hablar de “excavaciones” (artículo 15).

Como se puede apreciar en dicho artículo de la Carta de Venecia, y en las otras Cartas, se deja bien claro que la anastilosis es la única técnica posible al tratarse de las ruinas o la arquitectura de la Antigüedad. La Carta de Venecia además, excluye a priori todo trabajo de reconstrucción y admite solo la anastilosis, -como hemos visto-, insistiendo en la identificación de los añadidos y en la condición de ser el mínimo necesario. La identificación de los añadidos y la mínima intervención, se van a convertir también en requisitos para salvaguardar la autenticidad, como más adelante expondré.

2 El Documento de Nara de la Autenticidad fue aprobado en la Conferencia de Nara en Autenticidad para la Convención del Patrimonio Mundial, realizada en Nara, Japón, del 1-6 de noviembre de 1994, por invitación de la Agencia para los Asuntos Culturales (Gobierno de Japón) y la Prefectura de Nara. La Agencia organizó la Conferencia de Nara en cooperación con UNESCO, ICCROM e ICOMOS.

3 “La comprensión de la autenticidad juega un papel fundamental en todos los estudios científicos del patrimonio cultural, en la planificación de la conservación y la restauración, así como en los procedimientos de registro de la Convención de Patrimonio Mundial y otros inventarios de patrimonio cultural”. Apartado 10 del Documento de Nara de la autenticidad.



Figs. 3, 4. Teatro romano de *Emerita Augusta*: Restauración de Antonio Gómez Millán (Archivo Histórico de Alcalá de Henares).

Fig. 5. Frente de escena del teatro romano de Mérida restaurado por Menéndez-Pidal.

Es importante la “exclusión a priori” de todo trabajo de reconstrucción” en la Carta de Venecia. En la italiana de 1932, también se había aprobado “la anastilosis como la única técnica aceptable para los monumentos de la Antigüedad, rechazándose para este caso toda recomposición” (Art. 3º). Las cartas italianas de 1972 y 1987 insisten en la anastilosis como técnica para la restauración de ruinas o monumentos de la antigüedad, lo que no dicen explícitamente que sea la única técnica posible.

Si contemplamos las restauraciones realizadas en el conjunto de teatros romanos de Hispania que estamos tratando, Cuando se restauran los frentes de escena, la anastilosis es la técnica utilizada siempre salvo la excepción del teatro romano de Sagunto. La *scaenae frons* es una de las partes más frágiles del teatro, habitualmente la primera en colapsar y la más propicia al saqueo por la riqueza de mármoles y restos. La anastilosis de un frente escénico, como bien dijo José María Luzón Nogué, “se acaba convirtiendo en un problema de medidas arquitectónicas, proporciones de los órdenes, encaje de elementos fragmentados, reconstrucción de los diversos órdenes decorativos y, finalmente, interpretación del programa o programas escultóricos que van a formar parte de la escenografía”⁴.

Las diversas intervenciones de anastilosis llevadas a cabo en el frente de escena del teatro de Mérida son las primeras en hacerse en un teatro en la Península, actuaciones que culminarán tras la intervención de Menéndez-Pidal, logrando recuperar el cuerpo de escena más completo hasta la fecha, por la cantidad de restos encontrados. Las excavaciones llevadas a cabo por Mérida entre 1910 y 1933 pusieron al descubierto una considerable cantidad de restos arquitectónicos, ornamentales y escultóricos. Entre los años 1921 y 1925 se lleva a cabo el levantamiento del primer orden del frente de escena por Antonio Gómez Millán, con criterios muy conservadores de estricta anastilosis. En esta época se colocan réplicas de las estatuas del teatro en la escena. Con posterioridad Mérida y Macías proyectan restituir el segundo orden, pero éste no se llevará a efecto hasta más tarde. Félix Hernández Giménez, como arquitecto conservador de monumentos de la Sexta Zona, redactó un Proyecto de restitución del teatro romano de Mérida con fecha de 1948 referido a obras de ampliación del primer cuerpo de la escena sin llegar a restituir el segundo orden, a pesar de que realiza una propuesta gráfica.

La configuración actual del teatro con los dos órdenes, muy completa aunque con algunas lagunas, se debe principalmente a José Menéndez-Pidal Álvarez (1963, 1966 y 1967). Las obras realizadas entre 1966 y 1967 en el frente escénico, consistieron en desmontar el entablamento del primer piso porque se menciona no era capaz de aguantar el segundo orden, se aprovecha para reordenar las piezas ornamentales, se refuerzan las columnas del primer orden y se completan con dos nuevas columnas cuyos fustes se despiezan en tres tambores para diferenciarlas, y se monta el orden superior a excepción de la puerta regia, dejando incompleto el entablamento superior.

4 Luzón Nogué, José María: *Reflexiones y propuestas sobre la scaenae frons de los teatros romanos en el simposio de Cartagena* en Ramallo, S.; Röring, N.: “La scaenae frons en la arquitectura teatral romana” p. 414, Universidad de Murcia, 2010.



Figs. 6, 7. Teatro de *Carthago Nova*. Frente de escena.

Fig. 8. Teatro romano de *Acinipo* en Ronda la Vieja. Muro del *scaenae-frons*.

Mérida, es un magnífico ejemplo especialmente por la relevancia de su frente escénico, el más completo sin duda en la Península. La investigación sobre el teatro de Mérida no está concluida, probablemente nuevos estudios aporten en el futuro datos seguramente muy interesantes⁵.

Puede argumentarse que la restauración de los frentes escénicos en los teatros de Hispania sea la asignatura pendiente. Indudablemente es una de las partes de los teatros con más dificultades para encontrar restos –los pocos que se encuentran se hallan a veces al excavar el *hiposcaenium*, pero están muy expoliados por lo general–, presentan dificultades para clasificarlos y en la mayoría de los casos, estos no están en condiciones mecánicas de ser utilizados para su reposición, ni permiten fácilmente su consolidación.

El teatro romano de *Carthago Nova* en Cartagena, sin embargo, es un ejemplo muy digno de lo que se puede hacer como operación de anastilosis, en este caso reconstruyendo el muro que da soporte a las pocas piezas conservadas que han podido restaurarse y consolidarse, permitiendo que una parte de los dos órdenes pudiese reconstruirse en un lateral, lo que permite dar una idea de la envergadura del *scaenae frons*. En el Simposio de Cartagena del año 2009⁶, los arqueólogos Sebastián Ramallo, Elena Ruiz y Antonio Murcia presentaron una propuesta de restitución de tres órdenes para el *scaenae frons* del teatro de *Carthago Nova*, a partir, principalmente, de las medidas de los capiteles y elementos con que se cuenta; esta propuesta se presentó como una hipótesis a confirmar y que no anula por el momento la otra hipótesis de dos pisos llevada a cabo en la restauración.

Esta propuesta nos conduce a un debate interesante. En la Hispania romana no tenemos constancia probada de teatros con tres niveles, sin embargo esta interpretación de S. Ramallo, E. Ruiz y A. Murcia, muy razonada, nos plantea el dilema sobre si los teatros romanos de Hispania eran todos de dos órdenes o pisos –como se ha defendido a veces y como parece confirmar los teatros conocidos–, o no. Si los teatros de Pompeyo y el de Marcelo y, los trazados vitruvianos, llegaron a influir en algún caso en las provincias occidentales del Imperio. Hay teatros como el de *Clunia* que se han encontrado en las excavaciones tres tipos de órdenes, comprobándose en este caso que el más pequeño corresponde a un pórtico que coronaba la parte superior de la *cavea* y no a un tercer piso, y habiéndose estudiado el sistema de trazado geométrico del teatro, éste, como otros muchos, no parece seguir los cánones de Vitruvio.

En el resto de teatros romanos hay serias dificultades para la restauración o reconstrucción del frente de escena, y en el caso de conservarse el muro soporte, este, por lo general carece de piezas ornamentales.

5 Röring, Nicole: “Nuevo estudio arquitectónico de la fachada escénica del teatro romano de *Augusta Emerita*” en Ramallo, S. y Röring, N.: *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Murcia 2010, p. 163.

6 El Simposio se celebró entre los días 12 y 14 de marzo de 2009, dando lugar a la publicación de 2010: Ramallo, S.; Röring, N.: “La scaenae frons en la arquitectura teatral romana” Universidad de Murcia, 2010. Véase en p. 203 y ss. el artículo de S. Ramallo Asensio, Elena Ruiz Valderas y Antonio Murcia Muñoz: *La scaenae frons del teatro de Carthago Nova*.



Fig. 9, 10. Teatro romano de *Regina* y restos esparcidos en su entorno.

Figs. 11, 12. Teatro romano de *Clunia Sulpicia*.

Figs. 13, 14. Restos almacenados en su entorno.

Este es el caso del teatro romano de *Acinipo* en Ronda la Vieja, que es un caso singular y muy importante de conservación casi íntegra del muro del *scaenae-frons*.

En 1967 se realizaron unas primeras excavaciones en el teatro de *Acinipo* dirigidas por Mariano del Amo de la Hera destinadas a conocer la planimetría completa, con todos sus elementos, y a conseguir los datos arqueológicos necesarios para establecer su fecha de fundación. *Acinipo* es un caso extraordinario de conservación del muro de la escena casi en su totalidad. Debe su configuración actual a la intervención de 1980 de Román Fernández-Baca Casares (entonces arquitecto de la Diputación de Málaga) y Félix Martín Alafont (colaborador), en la consolidación del muro del frente de la *scaena* y *postscaenium*, recreciendo algunas hiladas y reforzando las existentes con varillas de hierro horizontales y otras verticales en su interior, ancladas en la roca. Se excavó el *hiposcaenium* resolviendo el piso de la escena con rejilla metálica, según sus autores, para permitir la vista hacia su interior.

La mayoría de los teatros no han tenido tanta suerte de conservar un frente de escena reconocible, o no se han restaurado todavía todo lo que podría hacerse.

El teatro de *Regina Turdulorum* (casas de Reina, Badajoz) y el de *Clunia Sulpicia* (Peñalba de Castro, Burgos), han conservado suficientes fragmentos del muro del frente de escena como para ofrecer una vista potente del mismo, con restos originales, y en donde apoyar algunos de los pocos restos ornamentales conservados y restaurados. El punto débil en la conservación del muro de escena, está constituido por las tres puertas, la *regia* y las *hospitalia*. En ambos teatros citados se puede observar claramente.

En el caso del teatro de *Clunia Sulpicia*⁷, restaurado por Miguel Ángel de la Iglesia y Francesc Tuset con la colaboración de Darío Álvarez Álvarez⁸, se ha reforzado dicho muro en sus bordes y lagunas más débiles, distinguiendo claramente los añadidos. Este muro ofrece una idea potente del original, pero carece prácticamente de restos originales ornamentales colocados en su sitio, todavía. En la actualidad se han colocado únicamente dos fragmentos de columnas flanqueando la valva regia. En *Clunia* se han encontrado bastantes fragmentos de basas, fustes, capiteles de dos órdenes del *frons scaenae* y de podios donde se apoyaban las columnas. Aunque apenas hay fragmentos de otros elementos como cornisas, entablamento

7 Véase en este mismo volumen el artículo de Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría: "El teatro de Clunia. De la investigación a la restauración". También: De la Iglesia Santamaría, Miguel Ángel y Tuset Bertrán, Francesc: "La restitución de la Scaenae Frons del teatro de Clunia" en Ramallo Asensio, Sebastián y Röring, Nicole: *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana* Murcia, 2010, p. 269 y ss.

8 Miguel Ángel de la Iglesia y Francesc Tuset son los codirectores del Yacimiento Arqueológico de Clunia desde 1994, Redactores del Plan Director del mismo y autores de la restauración del teatro. El proyecto de restauración del teatro de *Clunia* fue realizado en el seno del Laboratorio para la investigación e intervención en el paisaje arquitectónico, cultural y patrimonial de la Universidad de Valladolid. Redactado por Darío Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia y Francesc Tuset, con la colaboración de Flavia Zelli, Sagrario Fernández, Carlos Rodríguez y Gerardo Martínez.



Fig. 15. Teatro romano de *italica*, frente de escena.

Figs. 16, 17, 18. Teatro romano de *Metellinum*. Escena.

o frontones, los numerosos hallados sobre columnas, podios y el estudio de las improntas en cimientos y obra cementicia, han permitido a los investigadores conocer y poder hacer una restitución gráfica del *frons scaenae* y del conjunto del teatro. Queda pendiente y convendría hacerlo, llevar a cabo algún tipo de recomposición o anastilosis de este frente de escena, lo que parece estar en estudio, con la intención declarada por los autores⁹ de hacerlo con réplicas de las piezas en el estado en el que se encontraron, justificado por la dureza del clima, y jugando con la mirada sobre los restos como figura y el paisaje como fondo. Esta última idea que resulta sugerente, puede resultar difícil de llevar a la práctica y de controlar que suceda así como se pretende, pues se corre el riesgo de que sea el paisaje el que se convierta en figura y los restos expuestos se desdibujen; en todo caso es muy loable el interés en restituir los restos a su lugar de origen recuperando en la medida que se pueda el *frons scaenae*, probablemente la parte más característica de la arquitectura teatral romana.

En *Regina*, -excavado y restaurado por José María Álvarez Martínez, Rafael Mesa Hurtado y Jesús Martínez Vergel-, se ha optado por dejar los bordes de los fragmentos del muro de escena conservados y consolidados en su estado original de rotura y desgaste. En este teatro se ha realizado una anastilosis con los restos originales conservados, fragmentos de fustes colocados sobre basas, consiguiendo recuperar dos columnas completas con sus capiteles correspondientes, pertenecientes al orden inferior. Este teatro, junto con el de Cartagena, a pesar de estar todavía lejos de lo conseguido en Mérida, son los que ofrecen una imagen más sugerente de lo que fueron. En el caso de *Regina* dada la cantidad de restos que se observan conservados y esparcidos en el suelo, parece que en vías de estudio, seguramente se podría conseguir una anastilosis más completa.

El teatro de *Italica* restaurado en los años ochenta por Alfonso Jiménez y Pedro Rodríguez, presenta el muro del cuerpo escénico reconstruido en su primera altura con fragmentos originales de algunas columnas sobre pedestal, correspondientes al primer orden en una operación de anastilosis con mínimos restos. *Italica* sigue en la actualidad investigándose, y sobre el frente de escena existe una propuesta en estudio presentada por el arquitecto José María Guerrero Vega en las Jornadas realizadas en noviembre de 2015 que han dado lugar a la presente publicación.

Baelo Claudia presenta restos del muro y está actualmente en estudio. Otros teatros como los de *Segóbriga* o *Metellinum*, han renunciado por el momento a cualquier reconstrucción del muro de escena y muestran algunos fragmentos de fustes colocados en la escena. En las Jornada referidas de Valencia, 2015, el arquitecto Manuel Viola presentó también una propuesta que está en estudio para completar el frente de escena del teatro de *Metellinum*, del que existen bastantes restos. En el caso de *Segóbriga*, se han expuesto

9 De la Iglesia Santamaría, Miguel Ángel: “El teatro de Clunia. De la investigación a la restauración” en este mismo volumen.



Figs. 19, 20, 21. Teatro romano de *Segobriga*. Escena y detalles.

Figs. 22, 23, 24. Teatro romano de *Sagunto*.

algunos fustes muy interesantes, con acanaladuras en forma salomónica que muestran pertenecer a una época tardo romana. Un caso parecido al del teatro de Medellín es el de *Bílbilis Augusta* que conserva bastantes restos pero deben terminar de clasificarse, restaurarse y colocarse. Es un teatro excavado y muy estudiado por los arqueólogos Manuel Martín Bueno y Jesús Carlos Sáenz Preciado¹⁰, que ahora requiere de intervenciones más restauradoras. El resto de teatros romanos no mencionados en este apartado carecen por completo de cuerpo escénico, por lo menos hasta el momento.

El teatro de Tarraco es un caso lamentable de despropósitos a lo largo de bastante tiempo¹¹. Existiendo numerosos fragmentos de fustes, capiteles, basas, cornisas, arquivadas, esculturas espléndidas de varios ciclos, ha sido bastante estudiado en diversas ocasiones pero ha sufrido primero, durante décadas, el olvido unido a un proceso de destrucción del hallazgo y después un abandono incomprensible. Recientemente se reanudaron los estudios sobre el mismo y parece que el interés de la Administración, pero que apenas se ha limitado hasta la fecha a un proyecto de adecuación del cerramiento y exposición de paneles explicativos y sondeos para la caracterización de la zona. Es un caso evidente de expoliación del teatro mediante traslado de las numerosas piezas encontradas al Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, aunque dado el abandono del teatro hasta la fecha, ha venido bien para conservar dichas piezas encontradas.

El caso del teatro romano de Sagunto y su última intervención por Giorgio Grassi y Manuel Portaceli -entre los años 1986 (Proyecto) y 1993 cuando se paralizan las obras por orden judicial-, es la excepción de la regla, en cuanto a la utilización de *anastilosis*. En este teatro, al carecer prácticamente de restos originales, lo que se hace es optar por la construcción de un cuerpo escénico nuevo que responda a la tipología de teatro romano, no en los ornamentos -de los que casi carece-, sino en los elementos o partes del mismo. La hipótesis que intenta justificar esta reconstrucción se sustenta en el concepto tipológico del teatro romano: las ruinas existentes al carecer de frente escénico, se dice que hacían parecer griego el teatro, que se sabe fue romano. La construcción de un cuerpo escénico intenta remediar el equívoco que la naturaleza o expolios provocaron. En cuanto a la intervención de reconstrucción de gradas que cubre un área muy extensa de las mismas, se sustenta en otra hipótesis: el -supuesto- carácter "artificial" de las ruinas originales, que habiendo sido muy intervenidas en el pasado¹², han perdido su carácter original y por consiguiente, su valor de autenticidad.

Estas extensivas y potentes reconstrucciones últimas en Sagunto van en contra del criterio general de mínima intervención mediante la técnica de *anastilosis*, que se ha visto se defiende en la Carta de Venecia y

10 Ver en este mismo volumen, Sáenz Preciado, J. Carlos y Martín Bueno, Manuel: "El teatro de *Bílbilis Augusta*"

11 Véase, Mar, R.; Ruiz, J.; Vivó, D.; Domingo, J. y Lamuá, M.: "La *scaenae frons* del teatro de Tarraco. Una propuesta de restitución". En Ramallo, S. y Röhring, N.: 2010, p. 173 y ss.

12 1917 PROYECTO DE J. L. FERRERES; 1930 PROYECTO DE MARTORELL; 1956 - 1969 PROYECTOS DE ALEJANDRO FERRANT (1ª Etapa) Arqueólogo: DOMINGO FLETCHER; Restaurador: FACUNDO ROCA; 1970 - 1974 PROYECTOS DE ALEJANDRO FERRANT (2ª Etapa); 1978 PROYECTO DE ANTONIO ALMAGRO



Fig. 25. Teatro de *Carthago Nova* con la escena descubierta en parte.

Fig. 26. Pavimento de rejilla en la escena del teatro romano de *Acinipo*.

Figs. 27, 28. Teatro romano de *Metellinum*: escena y vista del *hiposcaenium*.

documentos similares. Además, lo que ha resultado más grave desde un punto de vista jurídico, ha sido que dichas reconstrucciones contradicen lo afirmado en el artículo 39 de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985¹³, que prohíbe textualmente las reconstrucciones a no ser que se hagan con restos originales. Al margen de circunstancias jurídicas que no siempre benefician al patrimonio, se pueden plantear otras objeciones. No resulta descabellado pensar que un arquitecto italiano como Grassi estuviera influido por los principios de la “Restauración Crítica” en la versión dada por Pane y Bonelli¹⁴ acerca de la preocupación por los aspectos estéticos en menoscabo de los históricos si es preciso, planteando como objetivo la complección de los monumentos, eso sí, con arquitectura contemporánea para no caer en un “falso histórico”, partiendo la restauración de un acto o hipótesis crítica, cuya finalidad es recuperar la funcionalidad. Esto es precisamente lo que se hace en Sagunto. Cesare Brandi¹⁵ se preocupó por contradecir dicha versión de la “restauración crítica” dejando claro la importancia de la doble instancia histórica y estética, la unidad potencial de la obra de arte y el valor potencial del fragmento, poniendo en cuestión la necesidad de la complección de la obra de arte o arquitectura. La cuestión principal en Sagunto es que no se hace una restauración, en ningún caso se puede hablar de recuperación del teatro romano de Sagunto y menos de conservación al quedar el original prácticamente oculto. La construcción de un “modelo” del “tipo de teatro romano” no supone la restauración, ni siquiera la reconstrucción del original de Sagunto. Es algo inventado.

Una parte imprescindible de los teatros y muy importante a la hora de la restauración es la escena pisable, el *pulpitum* o *proscenium*, con el *frons pulpiti* y el *hyposcaenium*. La manera general de resolver el pavimento del escenario es mediante tarima de madera, rememorando el material con el que se solía construir. Prácticamente, la casi totalidad de los teatros restaurados, han empleado este material. El caso del teatro de *Carthago Nova* es un tanto singular, al cubrir solo con la tarima una parte del *hyposcaenium* y *pulpitum* con la intención de dejar vista la otra parte al descubrir en su fondo, en un extremo del mismo, unos restos arqueológicos tardeo romanos interesantes, unas *tabernae*. Un caso diferente es el teatro de *Acinipo* en el que Fernández-Baca empleó rejilla metálica como pavimento, parece que con la intención de dejar entrever el fondo del *hyposcaenium*. La excavación del foso que constituye el *hyposcaenium* a

13 Ley de Patrimonio Histórico Español, 1985, Artículo 39: *En el caso de los bienes inmuebles las actuaciones a las que se refiere el párrafo anterior irán encaminadas a su conservación, consolidación y rehabilitación y evitarán los intentos de reconstrucción salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda demostrarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento, las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas.*

14 Roberto Pane con los escritos “La restauración de los monumentos” (1944) y “El puente de Santa Trinita” (1946); y Renato Bonelli: “Principios y métodos en la restauración de los monumentos” (1947) Y *Restauración* en Enciclopedia Universale dell’Arte (1963)

15 Cesare Brandi (1906-1988) En 1939 fundó el *Istituto Centrale del Restauro* en Roma y fue su director de 1939 a 1959. En 1948 publicó su primer texto completo sobre teoría de la restauración (“El fundamento teórico del restauro”); en 1953 fue nombrado *Soprintendente* en la Antigüedades y Bellas Artes de Roma y en 1963 se publicó su texto más importante “Teoría del Restauro” *Roma, Edizioni di Storia e Letteratura*, 1963.



Figs. 29, 30. Escena con tarima de madera en los teatros de *Cesar Augusta* y *Malaca*.

Figs. 31, 32, 33. Museo Romano de Mérida, Museo del teatro de Zaragoza y Museo del teatro de Medellín en la Iglesia de Santiago.

veces ha deparado la agradable sorpresa de encontrar restos del *frons scaenae* entre los escombros y datos interesantes o restos de los soportes o de la maquinaria que movía el *auleaum*. La restauración de esta parte de los teatros es necesaria resolviendo el sistema de soporte del pavimento de la escena, y solucionando los problemas de inundación y desagüe, haciendo posible si se puede la vista del mismo. En ocasiones se encuentran parte de los pilares originales como en *Metellinum* o las cavidades donde se apoyaban las vigas de madera para aguantar el piso del *pulpitum*. El *frons pulpiti* es una de las partes de la escena generalmente restaurada por el papel casi imprescindible que tiene para entender el teatro junto con el *pulpitum*. La reconstrucción se hace a partir de los restos encontrados y trazas, en una especie de anastilosis que suele ser más libre que la realizada en el *frons scaenae*, en cuanto al número de añadidos necesarios, por la dificultad muchas veces de encontrar restos originales.

Conservación in situ. Importancia de los museos de sitio

La conservación in situ es una condición imprescindible para la anastilosis. Constituye otra de las recomendaciones importantes de las Cartas internacionales. La **Carta de Atenas** de 1931 consideraba “reprobable (...) desmontar la obra de ámbito para el que fue concebida”. Aconsejaba la conservación in situ excepto en aquellos casos en los que la conservación aconseje lo contrario, recomendando entonces realizar un duplicado.

La **Carta de Venecia** (art.7º) expone que el monumento es inseparable “del medio en el cual está situado”. Insiste en que “no debe ser tolerado el desplazamiento de todo o parte de un monumento, excepto en el caso de razones de conservación o de interés nacional o internacional”. En el artículo siguiente insiste en lo mismo respecto a los elementos de escultura, pintura o decoración. La **primera Carta italiana** de 1932 recomendaba clasificar las ruinas y estudiar la manera de proteger los hallazgos in situ, y **La Carta del Restauo de 1972** desaconseja en su art. 6º, apartado 3: “Remociones, reconstrucciones o traslados a emplazamientos distintos del original; a menos que vengan determinados por razones superiores de conservación”

Como puede apreciarse se tratan varios aspectos: por una parte el traslado completo de monumentos, reprobable completamente salvo casos excepcionales de peligro real del monumento. El otro aspecto es el traslado de partes parciales u ornamentales, que es el caso más frecuente en los teatros romanos mientras que traslados de un teatro completo afortunadamente no se ha dado ningún caso en el ámbito de nuestro estudio.

Aunque se recomienda conservar in situ todas las partes de un monumento, en nuestro caso, de un teatro, también se hacen excepciones por razones de conservación, es el caso de esculturas o partes ornamentales como capiteles. En Mérida tenemos un ejemplo claro de colocación en el teatro de réplicas de las esculturas encontradas, estando los originales en el próximo Museo Romano. También es el caso de algunas piezas



Fig. 34. Teatro romano de *Carthago Nova*: réplicas de restos arqueológicos en el lugar donde se encontraron.

Figs. 35, 36. Teatro romano de *Regina*.

Fig. 37, 38. Teatro romano de Mérida. *Orchestra* y gradas senatoriales.

conservadas en el Museo del teatro de Cartagena, colocándose algunas réplicas en el propio teatro. Respecto a este tema debe hacerse algunas consideraciones. Hay dos maneras de conservar in situ, una en el propio teatro, y otra en Museos o Centros de Interpretación inmediatos al teatro, colocando réplicas en su lugar cuando las condiciones de conservación lo aconsejen. Ambas posibilidades son legítimas dependiendo de circunstancias, lo que es mucho menos defendible es cuando se producen traslados de piezas a Museos Provinciales, que suelen ser museos arqueológicos, y que suelen estar alejados de los propios teatros. Creo que esta es una práctica a veces utilizada y reprochable, más aún cuando en la mayoría de los casos ni siquiera se sustituyen por copias.

Deben prevalecer dos maneras de conservar in situ, una es la propia de la anastilosis –que indudablemente es la deseable siempre que se pueda- y otra, cuando sea conveniente para la conservación, en un Centro o Museo del propio teatro, dejando en el mismo, las réplicas correspondientes¹⁶. Cuando se menciona centro de interpretación, hay que entenderlo como “museo de sitio”, lugar donde además de ofrecer las convenientes explicaciones se exponen restos arqueológicos del sitio. La anastilosis y la conservación en museos constituyen dos maneras de evitar el expolio, -mucho más fácil cuando las piezas están esparcidas- siempre que se tomen unas medidas mínimas de seguridad. No deberían en ningún caso, una vez acabadas las obras, dejarse esparcidos en torno a los monumentos fragmentos de fustes, capiteles, cornisas o cualquier otra pieza, como se observa en más de un teatro. Con demasiada frecuencia, muchas piezas quedan en almacenes a la espera de nuevos proyectos que permitan su clasificación y restauración, no obstante esto es mejor que dejarlas en las inmediaciones del teatro sin protección. Lo deseable es que todas las piezas ocupen su lugar de origen en el teatro mediante la anastilosis correspondiente. Salvo cuando el mal estado de las mismas –lo que resulta bastante frecuente- o problemas ambientales aconsejan una réplica. En el caso del teatro de *Carthago Nova* se puede contemplar, algunos fragmentos de fustes o réplicas de capiteles en el lugar y posición donde se encontraron; esta manera de exponer ofrece una información añadida muy interesante.

Mínima intervención y reversibilidad. La restauración de gradas

La mínima intervención y la reversibilidad son dos requisitos que favorecen la autenticidad, siempre han sido aconsejados. La **Carta italiana de 1931** en su artículo 7º dice que las adiciones sean las “mínimas posibles”, además de darles un carácter de “desnuda simplicidad”. Pero en razón de la mínima intervención lo que se pretende es proceder a realizar: “Labores de conservación o consolidación antes de cualquier

16 Sobre el papel de los Centros de Interpretación de teatros romanos en Hispania, véase: J. Fco. Noguera G.; María J. Viñals B. y Maryland Morant G.: “El Uso público y la gestión de los teatros romanos” en *Teatros Romanos de Hispania. Estado actual de conservación*. P. 145 Proyecto de Investigación Teatros Romanos de Hispania. Ministerio de Economía y Competitividad y Unión Europea. Ed. UPV 2015



Fig. 39. Teatro romano de *Caesar Augusta* en Zaragoza. *Orchestra*.

Fig. 40. Teatro romano de *Italica*. *Orchestra*.

Figs. 41, 42. Teatro romano de *Metellinum*. *Orchestra*.

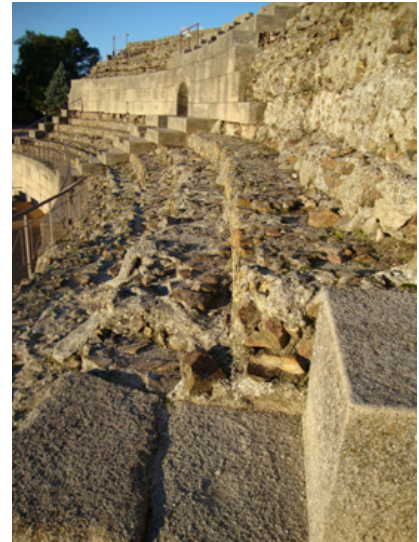
intervención restauradora y cuando ésta sea inevitable, que se proceda con la mínima intervención”. La **Carta de Venecia (1964)**, en su art. 9, recomienda: “La restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional. ... Se detiene en el momento en que comienza la hipótesis”. En cuanto al principio de reversibilidad, la **Carta del Restauo** de 1972 en el art. 8º, dice muy claramente que toda intervención “debe realizarse de tal manera y con tales técnicas y materiales que puedan dar la seguridad de que en el futuro sean posibles nuevas intervenciones de salvación o de restauración”.

Ambos principios pueden aplicarse a cualquier intervención en el patrimonio, tanto arqueológico como arquitectónico, pictórico, escultórico, etc. En el caso de los teatros romanos, se pueden aplicar a cualquier operación de restauración en cualquier parte del teatro, por supuesto a la anastilosis del cuerpo escénico, y a la restauración de la *cavea*, gradas, *orchestra*, columnas, o de cualquier otra parte. Tratándose de anastilosis, como dice la Carta de Venecia, esta debe detenerse cuando comienzan las hipótesis; y teniendo en cuenta la mínima intervención una fórmula que puede servir de orientación, es que los añadidos no superen a las partes originales, sabiendo no obstante que cualquier generalización puede tener excepciones en casos particulares. La intervención en el muro del cuerpo escénico del teatro romano de *Regina*, es un buen ejemplo de mínima intervención al limitarse a consolidar los restos originales, como ya se ha comentado anteriormente.

En el caso por ejemplo de pavimentos, pinturas, inscripciones, etc. lo que corresponde como se dirá más adelante, es dejar las lagunas de forma neutra, como se impuso a partir de los años cincuenta con el Instituto del Restauo Central de Roma siguiendo los criterios de su director Cesare Brandi. En el caso de los teatros romanos, un ejemplo de aplicación de este principio lo encontramos en muchos aspectos, por ejemplo, en la restauración de pavimentos de la *orchestra*, en Mérida, *Caesar Augusta* en Zaragoza, *Metellinum* en Medellín, *Italica* en Santiponce. En Mérida, la mínima intervención y el tratamiento neutro de lagunas se ha aplicado también en los aplacados ornamentales del entablamento, o en la recuperación de capiteles, en este caso con el volumen o “sólido capaz” como solución a la laguna o partes faltantes. Es preciso, en todos estos casos, cuidar la estética en las lagunas o añadidos, procurando como se comenta después, diferenciar lo añadido pero sin olvidar armonizar.

Las representaciones teatrales y la restauración de las gradas

La mínima intervención depende mucho de los objetivos y la habilidad para lograrlos. Las gradas y accesos constituyen una prueba de fuego en este sentido. La finalidad para la que se restaura un teatro romano condiciona enormemente el resultado. Se ha impuesto como un requerimiento casi indiscutible, la recuperación del uso como teatro, esto es, la realización de representaciones teatrales con el máximo aforo posible, en vías de la máxima explotación turística.



Figs. 43, 44. Teatro de Mérida: detalle de las gradas.

Figs. 45, 46. Teatro de *Regina*: detalle de las gradas.

El ejemplo de Mérida, como primer teatro en el que se ofrecieron espectáculos y donde se ha convertido en una tradición los festivales de verano, ha llevado consigo que muchas administraciones consideren estas representaciones veraniegas como un propósito irrenunciable, como un éxito, sin tener en cuenta, en muchas ocasiones, el daño que se está haciendo a este patrimonio, los riesgos a los que se le somete. En Mérida se resolvió primero reconstruyendo algunos sectores de gradas con piedra artificial o mampostería con mortero de cal, completándolos después con una zona de gradas reversibles de chapa tratada con resinas para simular la piedra envejecida, dejando partes del graderío en su aspecto natural.

Recientemente ha sido copiado este sistema en el teatro de Regina, con pésimo resultado como imagen. *Regina* es un teatro que conserva un buen número de gradas en la *ima* y *media cavea*, con algunas lagunas intermedias que se han reconstruido; con estas gradas el teatro podría celebrar representaciones; pero como se ha querido aumentar el foro, se ha recurrido a gradas reversibles en las zonas que carecían de originales, a la manera del vecino teatro de Mérida. Por una parte, la chapa de resinas que reproduce la forma escalonada de las gradas, se apoya en un armazón de cerchas metálicas sobre el terreno existente lo que puede ocasionar algunos daños, y por otra, el color de la chapa de las nuevas gradas contrasta fuertemente con las originales de piedra, acusando en excesivo su artificialidad produciendo un contraste desapacible y una falta de armonía. Estas gradas poseen la virtud de su reversibilidad, pero en la mayoría de los casos, acabada la temporada de representaciones, permanecen sin quitar.

La utilización de andamiajes metálicos para soportar gradas de chapa o plataformas de madera en donde colocar asientos para los espectadores, lo encontramos en otros teatros, como el de **Baelo Claudia o el de Italica**. La Junta de Andalucía, siguiendo el ejemplo de la Comunidad extremeña, parece perseguir como finalidad deseable la explotación turística mediante representaciones, pero a veces, en determinadas circunstancias de los teatros, las infraestructuras que acompañan a estas representaciones resultan como mínimo cuestionables. En ambos teatros las imágenes de la *cavea* hablan por sí solas, prácticamente ésta ha desaparecido bajo las pasarelas de madera, y el riesgo de daño de los armazones metálicos es más que probable, por lo pronto, la imagen del teatro es absolutamente impropia. Basta con comparar la imagen del teatro de *Baelo Claudia*, restaurado por Fernando Visado (2000-2002)¹⁷, con y sin el graderío artificial. Aunque estas gradas son afortunadamente reversibles, el peligro de daño es evidente, además, los recortes presupuestarios de los últimos años hacen que acabada la temporada de festivales se dejen de un año para otro sin quitar, con lo que el daño a la imagen del teatro permanece.

17 La configuración actual se debe al proyecto de Fernando Visado (2000-2002), quien realiza unas últimas intervenciones de impermeabilización y drenaje, y de consolidación y estabilización estructural. Desde 2003 está en marcha un estudio muy completo a cargo de la arquitecta Myriam Fincker que incluye levantamientos gráficos y anastilosis de algunas piezas.



Figs. 47 (procedencia Junta de Andalucía), 48, 49, 50. Teatro de *Baelo Claudia*: detalle de la *cavea* sin la instalación de gradas y con ella.



Figs. 51, 52, 53, 54. Teatro de Italica: *cavea* con la instalación de gradas y detalles restauración.



Figs. 55, 56, 57. Teatro romano de *Carthago Nova*: graderío.

Figs. 58, 59. Teatro de *Segobriga*: detalle de las gradas.

Figs. 60, 61. Teatro romano de Sagunto: detalles de la reconstrucción de gradas.

El caso de la Fundación del Teatro romano de Cartagena¹⁸ es un ejemplo de resistencia a este tipo de representaciones, concibiendo y limitando la puesta en valor o uso cultural a la visita al Museo¹⁹ a través de un corredor expositivo que desemboca en una vista espléndida sobre el propio teatro, continúa con la visita y disfrute del mismo, y se complementa con otros tipos de actividades culturales patrocinadas por la Fundación del Teatro. Un caso intermedio, a contemplar por su interés, es el del teatro de *Segobriga*, en el que se admiten representaciones teatrales realizadas eventualmente por alumnos de institutos o colegios en visitas programadas a tal efecto, pero sin la afluencia de público de otro tipo de representaciones y sin necesidad de infraestructuras superpuestas. Con un aforo limitado.

En el teatro de Cartagena, -como se expone con más detalle en el artículo aludido en la nota anterior- se realizan diferentes tipos de restauración de las gradas según las circunstancias de cada sector y el estado en el que se encuentra. En aquellas zonas más deterioradas, extremos occidental y oriental, que constituían grandes lagunas se restauran con mampostería vista dispuesta en hiladas horizontales en sus caras frontales. En las zonas con faltantes de menor identidad volumétrica, se restaura con un acabado liso con un mortero de cal con pigmentos del tono de la roca y en las gradas que conservan restos de mortero este se limpia y se consolida. También se ha procedido a restaurar muy acertadamente las escaleras radiales de la *cavea* con una caliza marmórea similar a los peldaños originales encontrados sobre todo de la *ima cavea*. La distinción es muy clara entre lo original y lo aportado.

La restauración de las gradas constituye uno de los aspectos más importantes que afectan a la autenticidad y a la imagen de los teatros, supeditado en la mayoría de los casos al uso, y que requiere de un debate en profundidad. La opción tradicional que venía siendo más empleada es la de proceder a recrecer la grada original envolviéndola con aglomerado de piedra artificial o mampuesto con mortero de cal, distinguiendo a veces el añadido del núcleo original, y realizando este tipo de reconstrucción en pequeñas lagunas situadas entre sectores mejor conservados, contrastando a veces con sectores dejados en su aspecto más original. Estas actuaciones resultan por lo general irreversibles. Es el caso por ejemplo del **teatro de Segobriga**, restaurado inicialmente por Martín Almagro Basch y terminada la *cavea* en 1983 por Antonio Almagro, de manera parecida a lo que se había hecho inicialmente también en Mérida. Solución que se repite en pequeños sectores en *Italica*. **En Sagunto** se construye un recrecido de mampuesto sobre la cota original para lograr la pendiente que se pretende y dar forma escalonada a las gradas sobre las que se coloca un aplacado de piedra como acabado; entre las gradas de mampuesto que existían y el recrecido se colocó una malla textil agujereada que

18 Sobre los hallazgos, la Fundación y el Museo: MVSEO TEATRO ROMANO DE CARTAGENA, Catálogo, Cartagena 2009

19 El Proyecto del Museo y de restauración del teatro se debe al arquitecto Rafael Moneo, junto con el equipo de arqueólogos mencionados. Sobre la puesta en valor en este teatro véase en esta misma publicación el artículo de Ruiz Valderas, Elena; Murcia Muñoz, Antonio y Ramallo Asensio, Sebastián: "El teatro romano de Cartagena: de la investigación a la puesta en valor".



Figs. 62, 63. Teatro de *Malaca*: detalles de reconstrucción de gradas.

Figs. 64, 65. Teatro romano de Medellín: Detalle primera reconstrucción de gradas.

Figs. 66, 67, 68. Reconstrucción año 2015 (Fotos cedidas por D. Santiago Guerra).

difícilmente permite la reversibilidad. En el caso de Sagunto, la mayor parte de la *cavea* está cubierta por estas gradas, dejando únicamente unos pequeños sectores del teatro original sin revestir.

Una solución interesante y algo diferente es la que se ha llevado a cabo en el teatro de Málaga, reconstruyendo algunas gradas de la media *cavea* mediante la superposición de sillares de travertino, añadido que resulta fácilmente reversible y que se identifica claramente aunque armoniza con el conjunto. El proyecto de restauración es del arquitecto Rafael Martín; en el teatro han trabajado los arqueólogos Manuel Corrales y Arturo Pérez Plaza y el arquitecto José Ramón Cruz del Campo.

Recientemente, se ha llevado a cabo intervenciones muy interesantes en los teatros de *Metellinum* y *Clunia Sulpicia*, en las que la restauración de las gradas se ha resuelto con acierto.

Metellinum es un teatro que cuando se inaugura en 2013²⁰ permite cualquier tipo de representación con un aforo suficiente, por la excepcionalidad de su *cavea*, formada por un graderío de sillares de piedra afortunadamente conservado casi en la totalidad de la *ima* y buena parte de la *media cavea*. El teatro se ha restaurado con gran acierto en los últimos años, en él han intervenido el arqueólogo Santiago Guerra y el arquitecto Manuel Viola autores de sendos artículos publicados en este volumen, y también a lo largo de sucesivas campañas desde 2007 a 2013 han intervenido numerosos técnicos²¹.

Inicialmente, habiéndose recuperado gran parte de los sillares originales de la *ima* y *media cavea*, especialmente toda la parte central, se había reconstruido únicamente una parte de las gradas en uno de los extremos de la *ima*, con traviesas de madera, totalmente reversibles. Dejando, con buen criterio, en ambos extremos del graderío, unos sectores de la *media cavea* con el terreno desbrozado y tal como se encontró en su estado original. Recientemente, año 2015, estos sectores se han reconstruido de parecida manera al primer pequeño sector de la *ima* restaurado, pero con “madera tecnológica”²² que ofrece una mejor resistencia a la intemperie, con un tono que las distingue pero trata de armonizar con el conjunto. Incluso las traviesas del primer sector restaurado, se han desmontado y sustituido por la “madera tecnológica”.

20 Fue Premio Europa Nostra de restauración en 2013

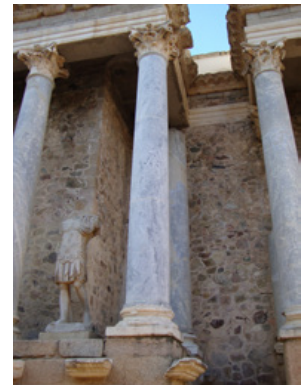
21 En 2007 comienza un taller de empleo con el arqueólogo Santiago Guerra Millán (que continuará a lo largo de diferentes campañas de intervención en el teatro). Ese mismo año, para dirección científica se designa al arqueólogo Pedro Mateos Cruz y se incorpora Yolanda Picado, arqueóloga. En 2008 la dirección científica recae en D. Hipólito Collado Giraldo (Director-Técnico del proyecto de puesta en valor del teatro) y en las excavaciones arqueológicas, 2009-11, exhumación de sillares de las gradas, también intervienen las arqueólogas María Martín Becerril, Guadalupe Méndez Grande, Ana Belén Olmedo Grajera, Eva Redondo Gómez y supervisión, Carmen Pérez Maestro. El Proyecto y obras de restauración se deben al arquitecto Manuel Viola, quien interviene sobre la *orchestra*, *frons pulpiti*, *pulpitum*, *hyposcaenium*, *aditi maximi*, adecuación de la *cavea* para visitas y centro de interpretación. Para más detalle véase el artículo en este mismo volumen del arqueólogo D. Santiago Guerra Millán sobre el teatro de Medellín.

22 Para más detalle técnico, véase en este mismo volumen el artículo del arqueólogo D. Santiago Guerra Millán: “La recuperación y puesta en valor del teatro romano de Medellín (Badajoz)”.



Figs. 69, 70, 71. Teatro de *Clunia Sulpicia*: conjunto y detalles de las gradas.

Figs. 72, 73, 74. Teatro de *Emerita Augusta*: detalles restauración columnas.



La razón de esta sustitución parece haber sido los inconvenientes que presentaban las traviesas por el tratamiento con creosota, producto tóxico actualmente prohibido en elementos de uso público. La intervención nueva de reconstrucción de gradas en los extremos, se juzga innecesaria porque el graderío recuperado con los sillares originales era ya de por sí excepcional, y las partes extremas de terreno sin sillares contribuían a acrecentar la autenticidad y originalidad del mismo. Se justifica la intervención por el aforo conseguido y por evitar las correntías de agua en ambos extremos de la *cavea*. Lo interesante, no obstante, es la reversibilidad de los añadidos y la solución técnica que estas nuevas gradas aportan.

El caso de *Clunia Sulpicia*, teatro restaurado como se ha dicho por Miguel Ángel de la Iglesia y Francisco Tuset con la colaboración de Darío Álvarez ha merecido varios premios. Con las dificultades de no contar con la existencia de gradas originales excepto en la *summa cavea*, se ha resuelto dejar estas en su estado original deteriorado y en el resto proceder de la siguiente manera, los sectores laterales se han dejado simplemente con el terreno en pendiente tal como se encontró y en los sectores centrales se ha procedido a reconstruir las gradas con tierra apisonada y aguantada por contrahuellas de tablonos de madera. En el caso de representaciones, sobre estas gradas se colocan unos asientos fácilmente reversibles. Esta solución cumple con los requisitos de mínima intervención, reversibilidad, diferenciación de los añadidos y coherencia constructiva.

Identificación de los añadidos y coherencia constructiva

A partir de la “Restauración Científica” y especialmente de los escritos de Camillo Boito²³, la necesidad de la conservación del documento histórico y por consiguiente la distinción de los añadidos se convierte en uno de los principios indiscutibles de cara a la autenticidad. Sin embargo los mentores de la “Restauración Crítica” Roberto Pane y Renato Bonelli ponen en cuestión el olvido del valor artístico y estético de dichos añadidos por las intervenciones al amparo de la restauración científica que valoran únicamente la autenticidad de lo histórico. Insisten en el valor estético de los mismos. La **Carta de Venecia** supone un adelanto importante en este punto pues plantea que los elementos nuevos deben integrarse armónicamente en el conjunto (art.12) pero distinguiéndose a fin de no caer en falsificaciones.²⁴ **La Carta del Restauo de 1972** en el anejo A.12 y en la Instrucción para la arquitectura da consejos sobre cómo proceder a la identificación de los añadidos, aunque esta identificación o diferenciación cada vez se hace más sutil obedeciendo al dicho de que se vea de cerca pero no se note de lejos.

23 Camillo Boito (1836-1914) presenta una comunicación en el *Congresso degli ingegneri ed architetti italiani* (Roma, 1883) y recoge sus ideas de forma conjunta en el texto *Questioni pratiche di Belle Arti* (1893)

24 La Carta de Venecia, 1964, art. 13: “Los agregados no pueden ser tolerados si no respetan todas las partes interesantes del edificio, su esquema tradicional, el equilibrio de su composición y su relación con el medio ambiente”. En el art. 15 volverá a insistir en los mismos puntos al hablar de la anastilosis.



Fig. 75. Teatro romano de *Italica*: reconstrucción de columnas.

Fig. 76. Teatro romano de *Sagunto*, reconstrucción de los órdenes.

Fig. 77. Teatro de *Carthago Nova*: detalles restauración columnas.

Figs. 78, 79. Teatro de *Acinipo*: detalles.

En Mérida, al restaurar alguno de los fustes y otras partes ornamentales, existe una preocupación evidente por diferenciar los añadidos pero se descuidó la estética de los mismos, así vemos como se completa una columna con hormigón o cemento armado, algo que fue excesivamente habitual y pernicioso en el pasado²⁵. En el mismo *scaenae frons*, otras columnas se hacen de mármol, partidas en dos o tres tambores para denotar su carácter no original, solución mucho mejor. Ha sido también bastante frecuente en la arquitectura romana reconstruir los faltantes en ladrillo, por ejemplo las gradas senatoriales en el teatro de Mérida o las columnas del *porticus postcaenam* en *Italica*, con un resultado bastante aceptable en este caso por el acierto en la elección del tipo entonado de ladrillo. Sin embargo en el **teatro de Sagunto**, los faltantes en la columna y entablamento reconstruidos del *scaena frons* son estucados en blanco identificándose claramente pero buscando un contraste más propio de nuestra estética actual que de la clásica.

En Cartagena, ante un caso similar de añadidos para completar fustes de columnas –también en las partes faltantes del pódium de ambos pisos–, se optó por armonizar el tono de las partes nuevas con las originales. Para ello se procedió a revestir el núcleo de ladrillo macizo de las nuevas partes de columnas reconstruidas, con un revoco dado a mano y pigmentado de color similar y tono algo inferior al travertino original rosáceo. El resultado es muy aceptable. Sin embargo extendido este tono a otros elementos del teatro, como el mortero dado con pigmentos en aquellas zonas en las que se conservaba el recorte de las gradas en la roca sin mortero original, en un principio ofreció una imagen un tanto artificial, que el sabido paso del tiempo y desgaste por el sol ha atenuado y llevado a una armonía claramente pretendida y conforme pasa el tiempo más acertada. La distinción entre lo añadido y lo original procurando una armonía o “minimización del impacto visual” era uno de los principios que los arqueólogos autores de la restauración confiesan haber tenido en cuenta desde el principio²⁶.

Esta armonía entre lo nuevo y lo viejo nos introduce a otro concepto, la coherencia constructiva. La **Carta del Restauro del 72** desaconseja materiales o métodos antiguos nocivos (art.9) pero se aconseja en la instrucción respetar y salvaguardar la autenticidad de los elementos constructivos. “En los monumentos antiguos y, particularmente en los prerromanos o clásicos, ha de evitarse la reunión de materiales distintos y anacrónicos en las partes restauradas, que resultan estridentes y ofensivos incluso desde el punto de vista cromático, mientras se puedan usar varios artificios para diferenciar el uso del mismo material en que fue construido el monumento y, que es preferible mantenerlo en la restauración”.

25 En la conferencia de Atenas de 1931, los asistentes ven con agrado la utilización de hormigón armado en la restauración que se estaba llevando a cabo en el Partenón por Nikolaos Balanos, hasta el extremo de aconsejar este material en el documento que se aprueba, la Carta de Atenas. Años después se pudieron comprobar los daños que esta intervención supuso.

26 Véase en este mismo volumen el artículo de Ruiz Valderas, Elena; Murcia Muñoz, Antonio y Ramallo Asensio, Sebastián: “El teatro romano de Cartagena: de la investigación a la puesta en valor”



Fig. 80. Teatro de *Segobriga*: reconstrucción de muro.

Fig. 81, 82. Teatro de *Clunia Sulpicia*: detalle de los muros reconstruidos.

Figs. 83, 84. Teatro de *Italica*: detalle de añadido en muro y muro nuevo de gaviones.

En *Acinipo* se utilizó una técnica de refuerzo del muro de la escena muy extendida en los años setenta y principio de los ochenta, mediante zunchos horizontales y verticales con inserciones de acero, hoy día como es sabido totalmente rechazada. Lo que sí hizo bien Ramón Fernández-Baca además del resto de la intervención, en este caso fue señalar la parte reconstruida superior de bloques con un zuncho horizontal indicando donde terminaba lo conservado en pie.

En la **reconstrucción de muros**, la manera de identificar los añadidos en el levantamiento de los mismos mediante bloques existentes esparcidos en el suelo o mampostería nueva, ha consistido tradicionalmente en la colocación de un geotextil o separador entre la parte original y la reconstruida. Ejemplos los encontramos en *Segóbriga* y en *Italica*. Geotextil también utilizado en Cartagena para separar la obra nueva de la superficie original de la plataforma escénica. En Medellín se utilizó una fila de delgadas láminas de pizarra para identificar y hacer reversible la parte de muro añadido.

El **estudio y empleo de las técnicas tradicionales** se fomentó a partir de los años ochenta, en un principio por el italiano Paolo Marconi y sus manuales del *Recupero* y después se ha extendido y aceptado. Respecto al empleo de técnicas modernas o tradicionales la **Carta de Cracovia de 2000** dedica el art. 10 a hablar de las técnicas modernas, su necesaria coherencia con las fábricas, su rigor y control. En el último párrafo del artículo se refiere a las técnicas tradicionales: “Se deberá estimular el conocimiento de los materiales tradicionales y de sus antiguas técnicas así como de su apropiado mantenimiento...”

En los **teatros de Clunia Sulpicia y de Metellinum** las gradas añadidas utilizando tablonces de madera o “madera tecnológica”, como ya se ha dicho, cumplen perfectamente con todos estos principios, diferenciación de los añadidos y empleo de materiales tradicionales fácilmente reversibles. En *Clunia* se ha empleado un recurso interesante en la construcción de muros de contención para diferenciarlos como nuevos, el empleo de jaulas de cabillas rellenas de mampuestos o piedras colocadas en seco. Esta solución armoniza con los materiales tradicionales empleados en muros y resulta reversible muy fácilmente.

Conservación de todas las fases

La conservación de todas las fases construidas históricas existentes en un monumento es uno de los principios indiscutibles desde Camillo Boito, Gustavo Giovannoni y anteriormente y con más radicalidad John Ruskin. Este principio ha estado presente en todas las Cartas y documentos de restauración.

En el caso de la Carta de Atenas se recomienda respetar la obra histórica y artística del pasado, sin proscribir el estilo de ninguna época. La Carta italiana de 1931, plantea en su art. 5º la conservación de



Figs. 85, 86. Teatro de *Itálica*:
detalles de diferentes fases.

Figs. 87, 88. Teatro de Málaga: bajo
la calle, almacén de salazones.

Fig. 89. Teatro de *Pollentia* (Alcudia):
detalles del graderío con las fosas.

todas las fases, de cualquier época y estilo²⁷. La conservación de todas las fases de un edificio es uno de los puntos importantes de la Carta de Venecia: en su art. 11 se refiere a ello explicando que la unidad de estilo no es el fin que se pretende alcanzar en una restauración. En las cartas italianas de 1972²⁸ y de 1987²⁹ se vuelve a insistir con matices en el mismo concepto.

En el caso de los teatros romanos este principio afecta con frecuencia a la complejidad de lo conservado históricamente, tanto como fases constructivas del propio teatro, como concernientes a otras edificaciones de importancia patrimonial. En los teatros de la Hispania romana que nos ocupan se pueden encontrar intervenciones acertadas con respecto a este punto. Es el caso por ejemplo, del **teatro de Italica** donde en la actualidad se está investigando sobre diferentes fases en la construcción del mismo, e intentando diferenciar las mismas con el tono de la gravilla colocada en las diferentes fases de la *cavea*. El caso de **Clunia** es también complejo al convivir una primera fase del teatro con la fase posterior tardía, 169 d.C., en la que se amplía y cubre la *orchestra* original, para convertir el teatro en una especie de anfiteatro.

Con frecuencia al proceder a las excavaciones surgen otro tipo de construcciones con las que conviene convivir aunque no sea fácil resolverlo, es el caso del **teatro romano de Málaga** en el que tras la escena y bajo la calle, se han dejado visitables las ruinas de un almacén de salazones, piletas de fabricación del famoso *garum* y pavimentos de una vivienda romana, que se pueden contemplar accediendo desde el propio teatro. Este teatro convive espléndidamente en un escenario excepcional al borde del cerro de la ciudadela árabe, coronado por la muralla de la Alcazaba, cuya entrada está situada inmediata a la salida de la visita al teatro.

Un caso singular es el del teatro de Pollentia en Alcudia, Mallorca, excavado en 1952³⁰. En este teatro se da la circunstancia de encontrarse en el propio graderío un número destacado de fosas trapezoidales, con disposición irregular, correspondientes a enterramientos de una necrópolis supuestamente tardoromana. Este teatro poco intervenido hasta la fecha y con un graderío bien conservado al estar construido en roca, la *ima* y parte de la *media cavea*, deberá restaurarse documentando y conservando dichas fosas.

27 Carta Italiana de 1932, art. 5º: "Sólo podrán eliminarse aquellos como los muros cegando ventanas, o intercolumnios de pórticos, que priven de importancia y significación a la construcción, representando un entorpecimiento inútil"

28 En la CR72 la referencia más clara a este aspecto está contenida en el anexo B, "Instrucción para la actuación de restauradores de arquitectura", donde habla de respetar los elementos añadidos y en el art. 8º dice que en el caso de remoción de añadidos, las partes removidas deberán ser conservadas.

29 En la CR87, art. 6º, apartado B, cita: "Se deberán rechazar: remociones o demoliciones que oculten el paso de la obra a través del tiempo a menos que se trate de limitadas alteraciones perturbadoras o incongruentes respecto a los valores históricos de la obra o de adiciones de estilo que la falsifiquen".

30 El teatro de *Pollentia* fue excavado por Martín Almagro, Luis Amorós y Antonio Arribas en 1952. Después es estudiado por Luis Moranta (1999) y los arqueólogos F. Tarongí y Mª. M. Estarellas. De 2000 a 2002 se realizan varias campañas a cargo de M. Orfila, L. Moranta, A. Puig y M. A. Cau.



Fig. 90. Teatro de *Gades* (Cádiz).

Fig. 91, 92. Teatro de *Metellinum*
con la iglesia de Santiago.

Fig. 93, 94. Teatro romano de Cartagena
con la iglesia de Santa María la Vieja.



El teatro romano de Gades descubierto en 1980, -excavado por Ramón Corzo a lo largo de los ochenta y restaurado a partir de los noventa por José L. Suárez Cantero y C. Sánchez Morate y recientemente por Emilio Yanes-, es objeto de los problemas que surgen al estar situado en pleno centro histórico de Cádiz, fundamentalmente el haber sido enterrado bajo edificaciones y en el presente tener que convivir con alguna de ellas patrimonio arquitectónico como la importante Iglesia de Santa Cruz o Catedral Vieja situada sobre parte del graderío. Esta histórica edificación enriquece el conjunto, no así, otras edificaciones sin valor arquitectónico como la que recae sobre la escena y que se está conservando a costa de actuar con una obra de ingeniería bastante costosa y excesivamente aparente, para poder excavar bajo la misma; probablemente en este caso, hubiera sido preferible expropiar y derribar esta parte del edificio.

El teatro de Metellinum en Casas de la Reina, está situado en un paisaje excepcional y constituye además un ejemplo singular por la conjunción de patrimonios históricos muy diferentes. El teatro está estratégicamente situado en una ladera, conservando excepcionalmente el graderío original al haber excavado la *cavea* en la roca de la misma. La ladera está coronada por un castillo árabe y abajo, al lado del cuerpo escénico y ante un extraordinario paisaje natural, se encuentra la Iglesia medieval de Santiago, -construida sobre restos romanos-, que se ha utilizado como Museo del teatro. Afortunadamente estamos ante un caso de encuentro entre culturas excepcional por su belleza.

El teatro romano de Cartagena, finalmente, es un buen ejemplo también de convivencia entre patrimonios históricos diferentes. El edificio que ofrece una singularidad a este teatro es la Iglesia de Santa María la Vieja o Catedral Antigua de Cartagena que situada sobre un extremo de la *summa cavea*, corona el conjunto. El recorrido a través del Museo pasando por debajo de la Catedral está jalonado de restos arqueológicos de fases históricas de diferentes épocas. Muestra diversos restos aparecidos durante las excavaciones como una cripta de finales del siglo XIX en la que se conserva un mosaico romano, una estela discoidal, restos de un muro de una edificación de la Baja Edad Media, de una vivienda romana y de un edificio religioso medieval. Este corredor desemboca en el teatro. La reconstrucción de la escena muestra también diferentes épocas: se ha colocado el pavimento de madera de una parte de la escena, rememorando al del teatro, dejando al descubierto algunos restos tardo romanos, *las tabernae*, en el *hyposcaenium*. Una intervención muy interesante siguiendo el mismo criterio de conservación de diversas fases históricas y preocupación por el entorno, ha sido la rehabilitación de la calle Soledad inmediata al teatro, en una operación de ampliación del área arqueológica del teatro.

Herramientas de puesta en valor para la visita pública de los teatros de la Hispania romana

María José Viñals Blasco

Universitat Politècnica de València

Maryland Morant González

Universitat Politècnica de València

1. Introducción

Los teatros romanos tienen una gran importancia tanto por sus valores patrimoniales que atestiguan un legado del pasado, como por su importante función de refuerzo de los vínculos de identidad con la sociedad a la vez que permiten al público acceder a la historia y al arte. En los últimos años, se ha producido un creciente interés por estos edificios históricos, gracias en gran medida, a las diversas actividades interpretativo-educativas que se llevan a cabo, así como a los eventos artísticos que en ellos se realizan ya que muchos se utilizan todavía para el fin para el que fueron concebidos: las representaciones teatrales.

El estado de conservación de los teatros de la Hispania romana es muy diverso. Hay un gran número de teatros restaurados bien totalmente (graderío y escena) o bien parcialmente. La mayoría de trabajos de restauración han sido llevados a cabo en los últimos treinta años; en otros se está interviniendo actualmente, y alguno ha sido descubierto en las últimas décadas, encontrándose en estos momentos en fase de excavación. Existe otro grupo numeroso de ellos que están todavía por excavar y documentar (Noguera *et al.*, 2015). La reciente gestión de los teatros romanos de Hispania comienza en la década de los años '80 cuando se promueve su reutilización para diversas actividades culturales a través de las cuáles se pretende justificar la consecución de ingresos para poder hacer frente a los elevados costes que implica su restauración, conservación y mantenimiento. Las principales actividades que se llevan a cabo en los teatros romanos mediterráneos son las relacionadas con cuestiones culturales como los espectáculos y representaciones, las obras teatrales, las exposiciones y conciertos, así como las actividades turísticas a través de visitas interpretativas o la simple visita pública (Viñals *et. al.*, 2013).

En relación a los espectáculos y representaciones, cabe citar algunos ejemplos como es el caso del pase de audiovisuales nocturnos en el teatro de *Caesaraugusta* (Zaragoza) así como una de sus recreaciones histórico-festiva denominada (al igual que en la época) *Ludi Florales* (Juegos Florales), que se lleva a cabo no solamente en el teatro sino también por la calles de la ciudad. Hay que hablar también del Festival Internacional de Danza de *Itálica* (Santiponce, Sevilla) y de uno de los Festivales de Recreación Histórica más importantes de España: *Emerita Lvdica*, en donde se realizan más de 200 actividades con artistas, bailarines, actores artesanos y músicos, que, a través de diversas representaciones, transportan a turistas y visitantes a la época romana. Estas actividades se llevan a cabo tanto en la ciudad de Mérida (Badajoz) como en el interior del teatro de *Eméríta Augusta*.

Por su parte, obras teatrales se celebran en la mayoría de los teatros romanos de Hispania, sobre todo las clásicas, como es el caso de los teatros romanos de Andalucía en donde la Junta publicita la venta de entradas de tres de ellos: teatro de *Malaca* (Málaga), *Itálica* (Santiponce, Sevilla) y *Baelo Claudia* (Tarifa, Cádiz). También ofrecen representaciones teatrales clásicas: el Festival d'Estiu "Sagunt a Escena" en el teatro de *Saguntum* (Sagunto, Valencia), el Festival Juvenil de Teatro Grecolatino de *Clunia Sulpicia* (Peñalba de Castro, Burgos), y el Festival de Teatro Clásico de Mérida que se celebra cada año en el teatro de *Eméríta Augusta* y también en el de *Metellinum* (Medellín, Badajoz).

Como se ha visto a través de las diferentes actividades señaladas con anterioridad, diversos teatros se ven sometidos a un uso intensivo de sus espacios durante ciertos periodos, especialmente en verano. Por esta razón, el riesgo de impactos y degradación en algunos casos es permanente.

En muchos casos, se realiza una oferta cultural temporal y poco definida que no tiene en cuenta el valor patrimonial material e inmaterial de los teatros y por ello se puede considerar como oportunidades perdidas para la concienciación sobre la importancia de la conservación de este legado patrimonial y, en el peor de los casos, se constatan incluso impactos en su arquitectura de difícil reversibilidad. Hay que señalar, que el hecho de que sean utilizables todavía, debe contemplarse como una oportunidad de dinamización socioeconómica (Haddad, 2007), pero, por supuesto, su puesta en valor y su posterior gestión tiene que contemplar todos los principios de salvaguarda y conservación para garantizar su buen estado de conservación.

La diversidad de situaciones de partida y de recursos culturales implicados en la puesta en valor recreativo de los teatros exige de una cuidadosa planificación y gestión centrada en una serie de herramientas técnicas y criterios de base científica que permitan regular las diversas actuaciones que se llevan a cabo, sobre todo, teniendo en cuenta que la mayoría de ellos están protegidos legalmente y muchos de ellos forman parte de la lista de sitios considerados como Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO.

El trabajo que se presenta forma parte del Proyecto de Investigación *“Teatros Romanos de Hispania: puesta en común del estado de conservación, criterios de restauración y puesta en valor de cara a su uso”* financiado por el Ministerio español de Economía y Competitividad, entre cuyos objetivos está precisamente el de establecer una metodología con la que poner en común criterios y herramientas para la puesta en valor de los teatros de la Hispania romana. En este sentido se proponen una serie de herramientas metodológicas seleccionadas y adaptadas para ser utilizadas en la toma de decisiones en materia de gestión turística del patrimonio cultural de los teatros romanos. Estas herramientas intentan, por una parte, procurar la conservación del patrimonio, y, por otra, facilitar una experiencia de calidad a los visitantes, tal y como sugiere la Carta de Verona (1997).

2. La utilización de herramientas para la gestión turística de los teatros romanos

La utilización de los teatros romanos con fines turísticos exige estrategias y herramientas adecuadas que conjuguen la conservación del patrimonio con el uso público.

Las herramientas se pueden clasificar en tres grupos, cuya implementación debe seguir el orden establecido. En el primer grupo se incluyen todas aquellas cuyo objetivo es la conservación y protección del patrimonio, ya que son de obligada implementación antes de proseguir con cualquier otro tipo de actuación. En segundo lugar, están todas las herramientas que se desarrollan para la puesta en valor del patrimonio que consisten en preparar el lugar para poder ser visitado; en tercer lugar están las acciones de dinamización socioeconómica que tienen que ver con la rentabilización de los elementos patrimoniales.

Este trabajo se centra básicamente en la fase de puesta en valor aplicada al caso de los teatros romanos.

La conservación y protección del patrimonio es, como se ha comentado, la primera fase que se debe abordar en todo proyecto sea o no en relación con una posterior gestión turística del mismo y es previa a la puesta en valor. La conservación lleva asociada básicamente acciones de restauración; sin embargo, la experiencia demuestra que la restauración por sí sola no garantiza la conservación del patrimonio sino lleva aparejada una protección legal y también social. En cualquier caso, es necesario prever que uso se le dará, cómo se gestionará y cómo se financiará el elemento una vez restaurado. Los trabajos de conservación y recuperación del patrimonio deben de ser llevados a cabo por especialistas en la materia, pero en el acondicionamiento del lugar para la visita deben participar especialistas en uso público.

2.1. *La Puesta en Valor del Patrimonio*

La puesta en valor del patrimonio consiste en dotar de herramientas técnicas de gestión del uso público para poder facilitar la visita. Entre las herramientas de puesta en valor se incluyen entre otras: el inventario y valoración intrínseca y recreativa de los recursos, acciones de adecuación física de los elementos patrimoniales y del entorno para evitar potenciales impactos y garantizar el confort físico y psicológico de los visitantes; y, por último, la redacción y puesta en marcha de un plan de comunicación estratégica.

2.1.1. Inventario y Valoración Intrínseca y Recreativa de los Recursos

La primera acción a realizar es un Inventario de los Recursos y, en segundo lugar, se lleva a cabo una evaluación intrínseca de los mismos en base a su valor arquitectónico, histórico, artístico, etc., siguiendo los criterios de: significancia, representatividad, singularidad, e integridad. La Valoración Recreativa exige la aplicación de otros criterios específicos que según Viñals *et al.*, (2011), sirven para evaluar el potencial recreativo de los recursos de cara a su utilización para actividades de uso público: atractividad, fragilidad, accesibilidad, disponibilidad en el tiempo y en el espacio, factibilidad y potencial para la educación y la interpretación del patrimonio. A la conclusión del inventario y evaluación de los recursos, se tendrá una idea aproximada sobre la aptitud e idoneidad de los mismos para poder ser utilizados en actividades recreativas y se podrá entonces comenzar con las siguientes acciones de puesta en valor.

2.1.2. La Adecuación física de los elementos patrimoniales y el entorno

Esta acción lleva aparejadas una serie de actuaciones necesarias para garantizar el acceso físico e intelectual al patrimonio. Así, son acciones que tienen que ver con el control de los impactos sobre los recursos y con facilitar una experiencia de calidad a los visitantes. Entre estas acciones, se incluyen: un estudio para la determinación de la Capacidad de Carga Recreativa, la redacción de un Programa de Interpretación del Patrimonio, el desarrollo de Programas de Equipamientos Interpretativos, la redacción de un Programa de Formación de los Recursos Humanos dedicados al Uso Público así como la mejora de las Infraestructuras Básicas (*accesos rodados, aparcamientos, etc.*) y la Eliminación de Barreras Arquitectónicas en la medida de lo posible.

Determinación de la Capacidad de Carga Recreativa (CCR)

Esta herramienta establece los límites del uso recreativo dependiendo de las características y condiciones del espacio, partiendo de los objetivos de conservación. En términos de gestión, el concepto de CCR se refiere básicamente a la cuestión de cuantas personas se pueden admitir en una zona determinada sin riesgo de degradación del sitio y garantizando una buena experiencia recreativa (Pedersen, 2002).

La CCR es una herramienta bastante compleja pero necesaria en la prevención y gestión de impactos sobre sitios con patrimonio relevante y también para la consecución de la satisfacción de la visita, debiendo de llevarse a cabo estudios de forma específica para cada lugar, ya que no existen fórmulas estándar.

Los estudios de determinación y gestión de la CCR son habituales para los sitios con patrimonio cultural relevante como museos, yacimientos arqueológicos, monumentos, etc., pero inexistentes para teatros romanos. Los únicos publicados son los llevados a cabo por este equipo de investigación en el marco del Proyecto europeo ATHENA (*Ancient Theatres Enhancement for New Actualities*) coordinado por el Instituto de Restauración del Patrimonio Arquitectónico (IRP) de la Universitat Politècnica de València (Viñals *et al.*, 2013; 2014).

En cualquier caso hay que tener en cuenta que no sólo es suficiente determinar la CCR sino que es necesario que se implementen los instrumentos adecuados para poder gestionarla.

Redacción de un Programa de Interpretación del Patrimonio

La principal herramienta de acceso intelectual para los teatros romanos es un Programa de Interpretación Temática. El Programa de Interpretación Temática debe tener como misión la presentación de los elementos patrimoniales de una forma amena, ordenada, relevante y tematizada (focalizada en un mensaje) tal como propone Ham (1992). Estos programas incluyen pues tres tipos de objetivos que son: cognitivos, actitudinales y emocionales.

Gracias a la interpretación temática se fomenta el desarrollo de actitudes, opiniones o creencias, por lo que es un elemento importante para poder dar cumplimiento a los objetivos de tipo actitudinal planteados en un programa de este tipo. Un programa planificado de interpretación desempeña un significativo papel al ayudar a controlar el impacto que provocan las actividades recreativas sobre el recurso, implementando políticas adecuadas de gestión (Grampain Regional Council and Countryside Commission for Scotland, 1977; Morales, 1998; Carrasco y Rausell, 2005; National Park Service, 2007; Castells *et al.*, 2008, entre otros).

Los Programas de Interpretación Temática que se diseñen e implementen en los teatros romanos tienen que tener como objetivo cognitivo el dar a conocer sus valores patrimoniales tanto materiales como inmateriales. En cuanto al principal objetivo emocional debe ser el de proveer al visitante de una experiencia memorable a partir de la generación de emociones (Pike y Ryan, 2005; Andrade, 2012). Como principal objetivo actitudinal se propone el de desarrollar actitudes y comportamientos de respeto y aprecio por este patrimonio que induzcan a los visitantes a su conservación.

La tipología de actividad recreativa más conveniente en términos de mínimo impacto para los recursos y mayor disfrute para los visitantes son las “Rutas Interpretativas” que pueden hacerse de forma guiada o autoguiada y, en el caso de los teatros romanos, parece también la más adecuada.

La Ruta Interpretativa consiste en presentar el patrimonio de forma integral y coherente a partir de un itinerario (seleccionando y secuenciando unos atractivos relacionados con el teatro romano a interpretar) permitiendo así seguir un hilo argumental que facilite la transmisión del tema o mensaje. Las rutas interpretativas de amplio espectro pueden cubrir las expectativas de casi todas las audiencias.

Todavía no hay un gran número de teatros romanos de Hispania que hayan puesto en marcha Programas de Interpretación Temática; sin embargo, sí que se llevan a cabo rutas interpretativas aprovechado la existencia de otros monumentos y/o el patrimonio material e inmaterial relacionado con la época, tanto en el propio yacimiento arqueológico en el que se encuentran o bien en el entorno de las ciudades en donde se emplazan. Algunos de ellos si han puesto en marcha tanto el Programa de Interpretación como Rutas Interpretativas, tal es el caso del teatro *Caesaraugusta* con las actividades que se llevan a cabo en el Centro de Interpretación y la “Ruta *Caesaraugusta*” con entrada en cuatro museos de la época (Foro Romano, Puerto Fluvial, Teatro Romano y Termas) y *Carthago Nova* (Cartagena) con el programa asociado a su Centro de Interpretación y la Ruta que incluye las visitas al Teatro Romano, Barrio del Foro Romano y *Augusteum*. En el teatro *Clunia Sulpicia*, hay un Aula de Interpretación donde se muestran los contenidos del Programa de Interpretación para todo el yacimiento arqueológico. Algunas rutas interpretativas combinan el conocimiento del patrimonio con actividades gastronómicas, como la “Noche Romana en Blanco” en el teatro *Emerita Augusta*, poniendo en valor las tapas romanas en diversos bares y restaurantes con los que previamente se ha pactado, o la ruta relacionada con el teatro romano de *Italica*: “*Nocturna Vitae*”, en donde se lleva a cabo un viaje al pasado de Itálica a través de un conjunto de visitas en las que se incluyen también tapas-degustación.

El mejor canal de transmisión de los mensajes o temas son los guías-intérpretes, siempre y cuando se trate de personal especialmente formado, con habilidades sociales y comunicativas, y que cuenten con equipamientos de apoyo para la realización de su trabajo. Son numerosos los autores que han respaldado la existencia de esta figura al argumentar que la mejor interpretación de los recursos es aquella realizada a

través de los medios personales (Tilden, 1957; Sharpe, 1982; Guerra y Morales, 1996; Benton y Knapp, 2004; Devesa y Palacios, 2005; Ham, 2006; Hamish, 2009; Berckler, 2009, entre otros.). Estos profesionales deben ser capaces de transmitir los mensajes interpretativos, ayudar al visitante en el proceso de la percepción del lugar y generar emociones.

En la mayoría de los teatros romanos que se han puesto en valor para el uso público se pueden realizar visitas autoguiadas, pero no todos cuentan con guías-intérpretes y suelen compartir la visita al teatro con otras a edificios históricos y/o al yacimiento arqueológico en su conjunto o bien es necesario concertar una cita previa y, además, solo en determinados periodos del año. Tal es el caso del: teatro romano *Baetulo* (Badalona, Barcelona), *Caesaraugusta*, *Carthago Nova*, *Clunia Sulpicia*, *Emérita Augusta*, *Malaca*, *Corduba* (Córdoba), *Metellinum*, *Pollentia* (Alcudia, Mallorca), *Saguntum* (Sagunto, Valencia) y Segóbriga, (Saelices, Cuenca).

Desarrollo de un Programa para la dotación de Equipamientos Recreativos

En relación al Programa para la dotación de Equipamientos Recreativos, hay que mencionar que como apoyo a los recursos a interpretar y para que pueda ofrecerse la visita autoguiada, es necesaria la implementación de ciertos equipamientos tal como un sistema de señalización que incluya paneles informativos e interpretativos, y señales direccionales que son elementos sencillos pero, a la vez, muy útiles.

Los paneles informativos facilitan los datos necesarios para realizar la ruta, incluyen el código de conducta ética y las medidas de seguridad y accesibilidad del monumento. Las señales direccionales son simples flechas o cierres de caminos para facilitar el guiaje a las visitas autoguiadas; se utilizan sólo en el caso de ser necesarias.

Los paneles interpretativos contienen la información referida a los temas o mensajes interpretativos. Se elaboran a partir de textos e imágenes (dibujos, esquemas o gráficos) que faciliten la comprensión de procesos y fenómenos o ciertas estructuras de compleja explicación verbal, como en nuestro caso es el de algunas estructuras arquitectónicas.

Otro de los elementos de los que se tienen que dotar los teatros romanos de Hispania, es de materiales didácticos, ya que habitualmente el público escolar local es un volumen de visitantes importante cuya agenda escolar incluye objetivos de aprendizaje relacionados con el conocimiento de estos elementos del patrimonio. De esta forma, se considera que el cuaderno del alumno (con su correspondiente cuaderno del profesor) es fundamental para este fin.

Además, debe prepararse un folleto y un libro guía que incluya no solo información útil sino los mensajes interpretativos descritos en el Programa de Interpretación Temática. Un mapa turístico-interpretativo o un

plano para la visita autoguiada debe estar disponible para todos los visitantes y además, en varios idiomas. Los mapas son necesarios porque las personas necesitan ubicarse en el espacio para poder comprenderlo mejor y más si se trata de un espacio arquitectónico. Incluir información interpretativa en un mapa es una iniciativa ya desarrollada metodológicamente (Alonso-Monasterio, 2014) que puede perfectamente utilizarse en el caso de los teatros romanos.

Otras publicaciones de carácter especializado serían recomendables para abordar aspectos monográficos de cada uno de los teatros (historia, restauración, arquitectura, etc.). En este sentido, sirva el ejemplo del teatro de *Cartago Nova* que ofrece un servicio de publicaciones especializadas actualizado que pueden consultarse a través de su página web.

Los equipamientos específicos deben estar al servicio de los programas, en este caso al servicio del Programa de Interpretación Temática y no al contrario, y su diseño debe responder a criterios de funcionalidad, adecuación del entorno y necesidades de los visitantes.

Los Centros de Interpretación son uno de los equipamientos más usuales para desarrollar los Programas de Interpretación Temática. En la actualidad, los teatros o yacimientos romanos que cuentan con centros de interpretación, museos o espacios expositivos propios según Noguera *et. al.*, (2015) son: *Baelo Claudia*, *Caesaraugusta*, *Carthago Nova*, *Clunia Sulpicia*, *Corduba*, *Emerita Augusta*, *Gades* (Cádiz), *Malaca*, *Metellinum*, *Olisipo* (Lisboa), *Segobriga* y *Saguntum* (Sagunto, Valencia).

Redacción de un Programa de Formación de los Recursos Humanos dedicados al Uso Público

El aumento del turismo en espacios con patrimonio cultural relevante como es el caso de los teatros romanos, hace que la formación de expertos en el campo de la conservación del patrimonio y la gestión turística sea un elemento fundamental para la dinamización económica. La formación de expertos permite crear iniciativas participativas que tengan en cuenta a las poblaciones locales. Se observa como necesaria la especialización y profesionalización de los guías pero bajo un enfoque necesariamente más de tipo interpretativo, abandonando claramente enfoques clásicos de presentación del patrimonio basados en relatos memorísticos muy alejados de objetivos emocionales. Así pues, la puesta en marcha de Programas de Formación de guías-intérpretes e informadores son necesarios para reciclar conocimientos y ampliar perspectivas hacia una visión novedosa y experiencial de la gestión turística, en los que se incluyan fundamentos científico-técnicos, unidos a un desarrollo práctico y realista de las diferentes situaciones.

Cada Programa debe utilizar herramientas diferentes dependiendo del punto de partida de la situación en la que se encuentre el teatro romano en concreto. De esta forma, se puede partir de actuaciones muy básicas si se trata de espacios sin desarrollo turístico previo, hasta Programas para espacios con desarrollos

más maduros en los que ya exista un Programa de Uso Público. En el caso del teatro de *Carthago Nova*, por ejemplo, se llevan a cabo cursos de especialización, jornadas, congresos y talleres que pueden ser consultados en su página web. También se pueden llevar a cabo iniciativas más avanzadas basadas en el uso de nuevas tecnologías (TIC) como es el caso de las web y las redes sociales que ayudan en el proceso de desarrollo de la experiencia turística en sus fases previas (expectativas) y en su fase posterior a la visita de consolidación de actitudes y comportamientos conservacionistas como apunta Teruel *et al.* (2013).

La formación en Guiaje Interpretativo merece una mención especial por tratarse de una herramienta fundamental para sensibilizar sobre los aspectos de conservación, para identificar los mensajes que se incorporan al discurso narrativo y para preparar, en última estancia, la puesta en escena de los guías tal como se ha podido demostrar en el caso de otros elementos patrimoniales como es el caso del Parque Arqueológico de Petra en Jordania o el de Copán en Honduras (Viñals *et al.*, 2010a; 2010b).

Propuesta de mejora de las Infraestructuras Básicas y eliminación de Barreras Arquitectónicas

En términos generales, con accesibilidad nos referimos a las facilidades existentes para llegar y hasta el lugar y visitarlo, en este caso hasta los teatros. La Accesibilidad Universal hace referencia a aquella condición que deben cumplir los entornos, procesos, bienes, productos y servicios, así como los objetos o instrumentos, herramientas y dispositivos, para ser comprensibles, utilizables y practicables por todas las personas en condiciones de seguridad, comodidad y de la forma más autónoma y natural posible. Actualmente, la accesibilidad ha dejado de ser sinónimo de supresión de barreras físicas para adoptar una dimensión preventiva y amplia, generalizable a todo tipo de espacios, productos y servicios (Observatorio de la Accesibilidad, 2016).

Hoy en día, de lo que se trata es de hacer posible que todas las personas tengan acceso al patrimonio cultural y su entorno, independientemente de las discapacidades que puedan tener: cognitivas, físicas y/o sensoriales (Organización Mundial de la Salud, 2001). Para ello, es importante poder eliminar no solamente las barreras arquitectónicas, sino también las socioculturales, respondiendo a una sociedad que reclama el patrimonio cultural como recurso recreativo, y económicas, llevando a cabo proyectos con soluciones accesibles que si se hacen desde el principio no resulta costosas pero, sin embargo, tienen una clara rentabilidad a largo plazo y aumentan la calidad de las visitas tal como argumentan Espinosa y Guijarro (2005).

Alcanzar la Accesibilidad Universal generalizada en los teatros romanos es una cuestión compleja debido a las características propias de este tipo de edificios históricos. Se puede, no obstante, facilitar el acceso a determinadas áreas de tránsito sencillo, pero escalar las gradas resulta imposible para una gran parte de la población de más edad y también para la que presenta limitaciones motoras. Una buena señalización interpretativa pueda paliar en parte estas dificultades de acceso y las nuevas tecnologías pueden brindar excelentes productos de realidad virtual que presenten en detalle aquellos lugares donde es muy difícil llegar.

Es evidente que las adecuaciones que se lleven a cabo en los teatros se realizarán en la medida de lo posible y siempre teniendo en cuenta la normativa existente al respecto a nivel europeo, estatal y autonómico tanto sobre accesibilidad en edificios públicos como la relacionada con la accesibilidad al patrimonio cultural en concreto. A modo de ejemplo podemos citar el teatro de *Emerita Augusta*, inmerso en un Plan de Accesibilidad bajo el cual se ha diseñado un acceso a nivel de acera hasta llegar al escenario y que, pese a que los aseos no están adaptados, el recinto del teatro y el anfiteatro romano son accesibles y se ha habilitado una vía de paso a la *orchestra* del teatro romano para personas con movilidad reducida.

2.1.3. Redacción de un Plan de Comunicación

El Plan de Comunicación es una herramienta esencial para dar a conocer y promocionar el patrimonio. La difusión de los valores naturales, culturales y paisajísticos, así como de las actividades que en él pueden realizarse precisa una atención preferente que justifica la existencia del mismo. Además, se debe desarrollar una imagen de marca del sitio (logo) para utilizar en todos sus soportes y actuaciones, y proponer y activar los canales de promoción e identificar el público al que van dirigidos los mensajes de los programas interpretativos desarrollados previamente en el Programa de Interpretación.

Los Programas de Interpretación Temática desarrollados para los teatros romanos y las agendas culturales son la principal información a difundir desde los Programas de Comunicación. En este sentido y, como ya se comentó anteriormente, las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) juegan un papel fundamental ya que gran parte del público se informa a través de los canales *on-line*. Así, tanto las páginas web como las redes sociales se configuran como una nueva forma de comunicación dinámica que hace frente al modelo tradicional de comunicación unidireccional para dar paso a la producción y emisión de mensajes donde la respuesta y la participación no se contemplaba (Celaya, 2008). Se parte de la premisa de que los visitantes, previamente a la visita al destino buscan información sobre el teatro en webs y redes sociales. Por ello, es de vital importancia que las webs institucionales sean veraces en cuanto a la información que incluyen y además estén actualizadas y sean atractivas. Esto hará que estas webs estén bien posicionadas y sean la primera fuente de información para muchos visitantes (Teruel *et al.*, 2013).

La decisión de un sitio Patrimonio de la Humanidad de estar presente en estos medios tecnológicos amplifica el espectro de la audiencia ya que, desde el momento en que el sitio patrimonial está en ellos, los visitantes no son sólo los que acuden al centro de interpretación o hacen la visita guiada, sino también están los visitantes virtuales (Martínez, 2012).

Se propone por ello la creación y gestión de una página web propia y la presencia en algunas redes sociales como puede ser Facebook o Twitter incluso Pinterest, que además se autoalimentan con las

aportaciones de los usuarios. Son muchos los sitios Patrimonio de la Humanidad en todo el mundo que están utilizando estos soportes para su comunicación estratégica. Tal es el caso del teatro de *Carthago Nova*, cuya web es muy activa y está constantemente actualizándose. El reto pues está, como vemos, en que esta comunicación esté bien planificada y orientada al programa de interpretación.

2.2. *La Dinamización Socioeconómica del Territorio*

La dinamización socioeconómica local basada en la utilización del patrimonio sería la tercera fase a seguir en la implementación de herramientas de uso público de los teatros romanos. Esta fase no ha sido desarrollada en el proyecto, entre otras cosas porque la gran mayoría de los teatros de Hispania romana no ha puesto en marcha todas las herramientas descritas anteriormente; sin embargo, lo que se propone es identificar una vez analizadas las fases anteriores descritas en este trabajo, las potencialidades que alberga el patrimonio para autofinanciar su conservación y configurarse como elemento dinamizador de las economías locales, de forma que sea el acicate de la creación de riqueza y empleo en los municipios en que se implementan estas herramientas.

Para la consecución de este objetivo se plantean de forma resumida las siguientes acciones: la Redacción de un Plan de Dinamización Cultural y Turístico, el Diseño de Productos Turísticos y la Captación de Financiación Externa.

2.2.1. Redacción de un Plan de Dinamización Cultural y Turístico

Las actuaciones a llevarse a cabo vendrían dadas, en primer lugar, por la definición del modelo sostenible de gestión participativa (coordinación, estructuras, organigrama, etc.) para el espacio en el que se encuentren los teatros. La realización de un inventario de proveedores y servicios culturales y turísticos sería esencial para conocer quiénes son los actores clave que operan en el territorio. Una vez contactados y organizados los actores clave y los grupos de trabajo se puede proceder a la redacción de un Plan de Dinamización Cultural y Turístico, en el que se incluya además un Plan de Incentivos al sector privado (PYMES) para que adapten sus procesos productivos a la implantación de una marca de calidad.

2.2.2. Diseño de Productos Turísticos

El diseño de productos turísticos va más allá que el propio diseño de actividades recreativas. Consiste en tarifar y diseñar “paquetes turísticos” que incluyan, además de la propia actividad turístico-cultural, todos

los servicios turísticos necesarios como son: alojamiento, restauración, transporte, etc. De otra forma, resulta imposible comercializar cualquier producto. Se trata de un proceso donde además de la administración responsable de la gestión del sitio que pauta las condiciones bajo las cuales se va a desarrollar la actividad recreativa, interviene el sector privado que es responsable de proveer los servicios necesarios. Por tanto, en esta fase, es fundamental un buen clima de entendimiento y una gran responsabilidad del empresariado por el hecho de estar operando al amparo del reclamo de patrimonio de valor universal como son los teatros romanos. En la mayoría de los espacios con patrimonio cultural relevante esta fase no ha sido desarrollada o se tiene una oferta poco definida. La realización de estudios de demanda turística para el tipo de productos diseñados (demanda potencial y demanda real) sería otra de las actuaciones necesarias para conocer el tipo de público al cual poder dirigir la oferta. Al igual que se argumentaba en la fase 2 del presente trabajo, la formación de los recursos humanos para crear y/o mejorar la profesionalización del sector turístico de la zona debe de formar parte del diseño de productos turísticos porque sin un sector cualificado no se puede ofertar calidad. La diferenciación de la oferta turística respecto al resto de espacios de similares características, es otra las claves del éxito del destino. Y por último, reseñar que el diseño de un Plan de Comercialización Turística dará la visibilidad adecuada al producto turístico y llegará al mayor número de personas interesadas en este tipo de turismo cultural.

2.2.3. Captación de Financiación Externa

Es evidente que uno de los problemas fundamentales de la restauración y puesta en valor de los teatros romanos, al igual que el resto de monumentos, es la falta de financiación. En este sentido se propone utilizar diferentes fuentes para la captación de financiación externa como es el caso de determinadas convocatorias europeas (FEDER, etc.) en las que recientemente se pone como premisa la dinamización socioeconómica a partir de la puesta en valor del patrimonio. Por tanto, se puede señalar que la estrategia y herramientas de puesta en valor presentadas en este trabajo son realmente útiles para concurrir a la obtención de financiación externa.

Otras acciones interesantes a poner en marcha de gran calado social y con una componente sensibilizadora muy importante son los programas de voluntariado, de mecenazgo (donaciones) o bien patrocinios, sobre todo, teniendo en cuenta las numerosas actividades que se llevan a cabo en los teatros.

3. Consideraciones finales

Como reflexiones finales de este trabajo, se pueden apuntar los siguientes comentarios:

No existe apenas bibliografía en la que se haga referencia a una metodología para la aplicación de

herramientas para la gestión del uso público en relación específica a los teatros romanos, aunque sí que hay teatros en donde se han aplicado algunas herramientas como las propuestas en este trabajo.

Si nos referimos a una planificación integral plasmada en documentos de gestión de los teatros romanos de Hispania que incluya el uso público, encontramos pocos casos descritos; únicamente se constata el desarrollo de herramientas aisladas para dar soluciones a problemas concretos pero tampoco suelen estar descritas en documentos de gestión.

Parece que ha habido una mayor preocupación por parte de las administraciones gestoras de los teatros en ofertar actividades culturales de diferente índole e incluso se ha ido directamente a la fase de dinamización socioeconómica, sin desarrollar adecuadamente las herramientas y programas necesarios correspondientes a la fase de puesta en valor.

No hay que perder nunca de vista que la gestión turística del patrimonio cultural debe de ajustarse a las necesidades del espacio y de la demanda, pero siempre teniendo como objetivo principal una adecuada conservación de los recursos y proveer al visitante de una experiencia de calidad.

Bibliografía

ALONSO-MONASTERIO, P. (2014): *Análisis de la eficiencia comunicativa y las funciones interpretativas de los mapas turísticos para la visita de espacios con patrimonio*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València.

ANDRADE, MJ. (2012): La interpretación de la realidad del destino por parte de los turistas: evaluaciones cognitivas y afectivas. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 10 (5), pp. 477-494.

BENTON, G. Y KNAPP, D. (2004): Elements to successful interpretation: a multiple case of study of five National Parks. *Journal of Interpretation Research*, 9 (4), pp. 9-26.

BERKLER, A. (2009): *Putting out fires or building them? Interpretation as a management tool in region 3 of the U.S. fish and wildlife service's National Wildlife Refuge System*. Stephen F. Austin State University. EE.UU: UMI, 138 pp.

CARRASCO, A. Y RAUSELL, P. (2005): Turismo, cultura y competitividad urbana: el caso de la ciudad de Valencia. *IV Congreso Internacional de Cultura y Desarrollo: la cultura y su interacción con el turismo. El papel del patrimonio*. La Habana.

Carta de Verona sobre el uso de los lugares clásicos de espectáculo (1997): Adoptada en el Coloquio Internacional de Verona por acuerdo entre el Consejo de Europa, Unión Europea y la UNESCO.

CASTELLS, M.; GUERRA, F. Y SUREDA, J. (2008): *Interpretación del patrimonio. Diseño de programas de ámbito municipal*. Editorial UOC, Barcelona.

- CELAYA, J. (2008): *La empresa en la Web 2.0*. Barcelona: Ediciones Gestión 2000.
- DEVESA, F. Y PALACIOS, A. (2005): Predicciones en el nivel de satisfacción percibida por los turistas a partir de las variables motivacionales y de valoración de la visita. *Tribuna de Economía*. ICE, 821, pp. 241-256.
- ESPINOSA, A. Y GUIJARRO, D. (2005): *Accesibilidad al patrimonio cultural*. Asociación de la Interpretación del Patrimonio. <http://www.interpretaciondelpatrimonio.com/documentos.htm> [Consulta: 23 de diciembre de 2015].
- GUERRA, F. Y MORALES, J. (1996): *Uso público y recepción en espacios naturales protegidos. La atención a los visitantes reales y potenciales*. Asociación para la Interpretación del Patrimonio, 25 pp.
- GRAMPIAN REGIONAL COUNCIL & COUNTRYSIDE COMMISSION FOR SCOTLAND (1977): *Regional Interpretive Planning in Grampian*. R.C. y C.C. for Scotland.
- HADAD, N. (2007): Criteria for the Assessment of the Modern Use of Ancient Theatres and Odea. *International Journal of Heritage Studies*, 13 (3), pp. 265-280.
- HAM, S. (1992): *Environmental interpretation. A practical guide for people with big ideas and small budgets*. Fulcrum Publishing. Colorado, 456 pp.
- HAM, S. (2006): La psicología cognitiva y la interpretación: síntesis y aplicación. *Boletín de Interpretación*, 15, pp. 14-21.
- HAMISH, M. (2009): Interpretación: ¿profesión, disciplina, arte o ciencia?. *Boletín de Interpretación*, 21, pp. 28-33.
- MARTINEZ, R. (2012): Nuevos retos comunicativos para los museos y centros de arte. El valor del portal web. *Boletín de Interpretación*, nº26.
- MORALES, J. (1998): *Guía para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 315 pp.
- NATIONAL PARK SERVICE U.S (2007): *Bases de la Interpretación. Competencias Básicas para todos los Intérpretes del Servicio de Parques Nacionales de los Estados Unidos de América*. Asociación para la Interpretación del Patrimonio, 29 pp.
- NOGUERA, J.F., VIÑALS, M.J. Y MORANT, M. (2015): El uso público y la gestión de los teatros romanos. En: Noguera y Navalón (eds): *Teatros romanos de Hispania, estado actual de conservación*. Universitat Politècnica de València, pp. 145-159.
- Observatorio de la Accesibilidad (2016). Fundamentos, criterios y pautas. <http://www.observatoriodelaaccesibilidad.es/accesibilidad/accesibilidad/definicion/> [Consulta: 18 de noviembre 2015].
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (2001): *Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud*. CIF. Ed: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría de Estado de Servicios Sociales, Familias y Discapacidad. Instituto de Mayores y Servicios Sociales (IMSERSO), 258 pp.
- PEDERSEN, A. (2002): *Managing Tourism at World Heritage Sites: a Practical Manual for World Heritage Sites Managers*. UNESCO World Heritage Manuals, 1, 96 pp.
- PIKE, S. Y RYAN, C. (2005): Destination positioning analysis through a comparison of cognitive, affective and conative perceptions. *Journal of Travel Research*, 42 (4), pp. 333-342.
- SHARPE, G. W. (1982): *Interpreting the Environment*. 2nd ed. John Wiley and Sons, Ltd, London.

TERUEL, L.; VIÑALS, M.J. Y MORANT, M. (2013): Interpretative messages and social networks. New challenges for the strategic communication of protected areas. En: A. Mondéjar-Jiménez, G. Ferrari, M.V. Segarra & A. Peiró (eds.): *A sustainable performance and Tourism: A collection of tools and best practices*. Ed. Chartridge Book Oxford, pp. 173-186.

TILDEN, F. (1957): *Interpreting Our Heritage*. The University of North Carolina, 138 pp.

VIÑALS, MJ.; MUCKLES, Z. Y ALONSO-MONASTERIO, M. (2010a): Los guías intérpretes locales como instrumento para la conservación del patrimonio. El caso del Sitio Patrimonio de la Humanidad de Pe-tra (Jordania). En: *IV International Congress. Cultural Heritage and Development Cooperation*. Sevilla, pp. 213-220.

VIÑALS, MJ.; MORANT, M. Y ALONSO-MONASTERIO, P. (2010b): La formación superior de gestores turísticos del patrimonio y sus repercusiones sobre la planificación de iniciativas de desarrollo local. El caso de Honduras. En: *IV International Congress. Cultural Heritage and Development Cooperation*. Sevilla, pp. 205-212.

VIÑALS, M.J.; MORANT, M. Y QUINTANA, R. (2011): Análisis de los criterios para la valoración turística del patrimonio natural. *Investigaciones turísticas*, 1, pp. 37-50.

VIÑALS, M.J.; MORANT, M. Y ALONSO-MONASTERIO, P. (2013): Key issues in the Ancient Theatres Recreational Carrying Capacity Assessment Studies. In: Vidal (coord.): *Prototype of Management Plan for Enhancement of New Actualities*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio Arquitectónico (UPV), pp. 89-96.

VIÑALS, M.J.; MORANT, M.; ALONSO-MONASTERIO, P. Y TERUEL, L. (2014): Recreational carrying capacity as a tool for managing visitor experience and heritage protection of the ancient Mediterranean theatres. In: Mondéjar-Jiménez, Ferrari, Segarra & Peiró (eds.): *A sustainable performance and Tourism: A collection of tools and best practices*. Ed. Chartridge Book Oxford, pp. 7-22.

Teatros romanos de Hispania: implantación, evolución y decadencia de una tipología edilicia

Guillermo Guimaraens Igual

Arquitecto. Universitat Politècnica de València

Virginia Navalón Martínez

Arquitecta. Universitat Politècnica de València

El territorio de la Hispania romana ha ofrecido a los investigadores interesados en el patrimonio arqueológico romano un abundante campo de pruebas para clarificar distintas claves bien a nivel general, relacionadas con el proceso de romanización de la península, bien a nivel particular, relacionadas con el caso que nos ocupa, la cultura teatral y su implantación en las provincias de Occidente.

El caso del patrimonio teatral romano hispano genera una cierta fascinación en la medida que el territorio peninsular aún oculta demasiados secretos. Muchos de ellos puede que nunca se desvelen debido al expolio de una parte del patrimonio en el transcurso de la historia. Como en muchos otros lugares, a falta de una conciencia acerca del valor patrimonial, gran parte de la materia de muchos yacimientos fue reaprovechada para otras construcciones, e, incluso, en tiempos recientes, asumida socialmente la necesidad de salvaguarda del patrimonio, se especula que no serían pocos los agentes sin escrúpulos que optarían por ocultar hallazgos alegando la dificultad y lentitud de los trámites por parte de la administración. Estas acciones de expolio y destrucción deliberada, generan lagunas en el estudio del patrimonio teatral que sólo dejan abierta la puerta a la interpretación. Sin embargo, los enigmas en torno al mismo, se mantienen ante los abundantes vestigios pendientes de detección y excavación y cuya realidad se desgrana poco a poco bien, por la dificultad de los procesos de investigación o por las carencias presupuestarias para abordar su estudio.



Fig. 1. División provincial de Hispania en el siglo II a.C. (Virginia Navalón Martínez, VNM, 2015).

Fig. 2. División provincial de Augusto (27 a.C.) (VNM, 2015).

Fig. 3. División provincial de Diocleciano (204-305 d.C.) (VNM, 2015).

A pesar de este panorama completamente abierto al alumbramiento de nuevos hallazgos, se han podido ir clarificando numerosos aspectos del patrimonio peninsular gracias al conjunto de investigaciones emprendidas hasta el momento, y especialmente al conjunto de hitos científicos que han contribuido a la puesta en común de las hipótesis lanzadas por diversos especialistas en múltiples yacimientos. A las aportaciones de congresos científicos como los celebrados en Mérida en 1981 (Álvarez, 1982), en Cartagena en 1992 (Ramallo y Santiuste, 1993), en Córdoba en 2002 (Márquez y Ventura, 2002), en Zaragoza en 2003 (Roda y Musso, 2003) y de nuevo en Cartagena en 2009 (Ramallo y Röring, 2009), hay que sumar las jornadas celebradas en Valencia, en 2015, con la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (Noguera y Navalón, 2015), que permitieron una actualización de las últimas intervenciones emprendidas en diferentes teatros peninsulares, como los de *Caesar Augusta* (Zaragoza), *Clunia Sulpicia* (Peñalba de Castro), *Bilbilis Augusta* (Calatayud), *Carthago Nova* (Cartagena), *Acci* (Guadix), *Metellinum* (Medellín) e *Italica* (Santiponce).

Si bien el objetivo principal de las jornadas, como se recoge en la presente publicación, era la puesta al día de las acciones de conservación y restauración, dichos trabajos aportan claves singulares a partir del estudio específico que permiten identificar denominadores comunes para clarificar el tipo teatral hispano, pudiendo hablar de una actitud proyectual y constructiva en el caso de las provincias hispanas, con unas pretensiones administrativas, sociales y políticas, así como unos procesos de transformación que obedecen al espíritu de cada tiempo, salvando las particularidades de cada caso concreto.

Cronología de implantación de los teatros hispanos

Como se recogía en un artículo precedente (Guimaraens & Navalón, 2015: 107) no resulta fácil fijar con precisión la fecha de implantación de los teatros hallados. El estado de conservación y las múltiples alteraciones, tanto en fase de uso como de abandono, diluyen la legibilidad temporal de la materia superviviente. La escasez de fuentes escritas que hacen referencia directa a las construcciones específicas contribuye a dispersar los procesos de implantación, ampliación y transformación de los teatros hispanos en el transcurso de un espectro cronológico de casi tres siglos. Pero como ya se sostuvo en su momento, y nada parece de momento contradecirlo, ni siquiera los últimos hallazgos, la gran mayoría de teatros hispanos se edifican en tiempos de Augusto. La controversia se cierne precisamente sobre aquellas excepciones cuya construcción es anticipada por algunas fuentes, tal y como sucede con los casos de *Pollentia*, *Acinipo* y *Gades*. Las hipótesis utilizadas en los diversos casos para justificar la datación son puestas en entredicho por otros hallazgos, aunque sería demasiado aventurado anular su posibilidad. Por ejemplo, apostar por el análisis del tipo rectilíneo de *scaenae frons* para fijar la datación podría ser de ayuda, siempre y cuando se demostrara que el conjunto de teatros que recurren a dicho tipo se concentra en unas

fechas concretas. Pero la hipótesis se diluye en las dudas cuando se demuestra que tipos semejantes siguen construyéndose en periodos posteriores.¹ Algo parecido sucede con las hipótesis de datación amparadas en las técnicas constructivas, pues si bien éstas son características de determinados periodos, nada parece anular la posibilidad de la pervivencia de técnicas tradicionales fuera de tiempo en determinados contextos geográficos.² Por otra parte, las escasas referencias a teatros hispanos en las fuentes literarias de la época, poco precisas, como sucede en el caso del teatro de Gades (Cicerón, *Ad Fam.* X, 32, 2), tampoco son suficientes para constatar la presencia de la construcción en una fecha concreta, el año 43 a. C., en la medida que la representación narrada podría no estar asociada con un *theatrum lapideum*, sino que bien podría hacer referencia a un *theatrum ligneum* precedente. En otros casos las dificultades de datación estriban en la ausencia de estratigrafías por el hecho de que determinadas partes relevantes de la construcción, como la *cavea* o el *proscenium*, fueron talladas en la roca.³

Las hipótesis de datación a partir de los sucesos de Roma tampoco resultan concluyentes. El modelo de Roma, como *caput mundi*, tiene suficiente peso como para estimar que la vida de provincias tendió a emular a la gran capital. Con esta premisa de partida se podrían fijar paralelismos no sólo en los aspectos cronológicos, por ejemplo fijar la fecha de transición de los *theatrum ligneum* a los *theatrum lapideum* a partir del siglo I a. C., sino incluso comparar anécdotas tipológicas, ritos o usos. Pero es preciso también ser cauto en la medida que si bien hay algo de cierto en el proceso de imitación provincial, siempre existen distancias precisamente por la singularidad específica de la capital.

Como sucede en el transcurso de la Historia, apelar a la seducción de la cultura dominante ha sido una estrategia efectiva para la colonización. Concretamente la romanización fue el gran modelo en que se basaron muchos procesos colonizadores posteriores. Es bien sabido que no siempre la hegemonía cultural llegó de la mano de los conquistadores (véase el caso heleno). La fuerza impuso el control del territorio, pero éste se sostuvo gracias a la asimilación de lo conquistado. Por lo general, los colonos y los agentes administrativos traían consigo sus tradiciones y costumbres, y su presencia ofrecía modelos a reproducir para gran parte de los pobladores locales. Pero la romanización no habría sido tan efectiva si se hubiera aplicado desde la imposición unidireccional. La Historia nos lega también la eficacia de todo proceso colonizador cuando se produce al mismo tiempo una asimilación de la cultura autóctona. Los modos exportados de la capital romana, entre los que se cuenta como instrumento de primer orden la cultura teatral y arquitectónica asociadas, se adaptan a los territorios. Buena parte de este proceso se detecta en el caso del territorio peninsular, donde es preciso no olvidar la presencia de una cultura prerromana de

1 Es el caso de *Acinipo* donde resulta difícil asociar el tipo rectilíneo del *scaenae frons* con cronologías preaugusteas como sostenía M. del Amo (Del Amo, 228), ya que existen ejemplos similares de épocas posteriores (Jiménez, 1993: 232).

2 Es el caso del teatro de Gades, donde no se puede sostener su cronología preaugustea apelando al uso de la técnica constructiva, *opus caementicium* con paramento de bloques escuadrados (Jiménez, 1993:232).

3 Se correspondería con el caso de Pollentia (Jiménez, 1993: 232).

fuerte arraigo y aún no lo suficientemente estudiada. ¿Hasta qué punto la tipología teatral pudo verse afectada por las tradiciones preexistentes en el proceso de asimilación?

Esta conjetura permite sostener que no todo lo que sucedía en Roma podría haberse transferido literalmente a las provincias. Precisamente en el caso que nos ocupa, el de la datación cronológica, sería impreciso tomar el año 55 a. C., fecha de erección del primer *theatrum lapideum* en la capital, como punto de partida de la tradición arquitectónica del teatro romano permanente, pues existe constancia de teatros en piedra erigidos con anterioridad en territorio latino. A su vez la cultura teatral ya se encuentra suficientemente implantada en la capital, sin embargo las posibilidades simbólicas y de utilización que ofrece un teatro permanente en el corazón de la ciudad aún preocupa a las clases políticas: un teatro permanente consolidaba un espacio propicio para la intriga o la sedición (Ausonio, *Ludus septem sapientum*, XIII, II, 21).

Por otra parte es ineludible pensar en la tradición teatral heredada del mundo heleno, que ya cuenta con sus particulares construcciones escénicas de carácter permanente en las metrópolis correspondientes y que, sin duda, estarán presentes en la memoria de todos aquellos colonos griegos que se asientan por el Mediterráneo: Hispania, al igual que sucede con el sur de Italia, recibe en sus costas numerosos asentamientos, algunos de envergadura, como podría ser el caso de Ampurias. Estos asentamiento no pueden competir con grandes ciudades de la Magna Grecia, como Siracusa, por lo que está por ver hasta qué punto pueden condicionar la implantación de los tipos romanos del mismo modo que sucede en los territorios itálicos.

Cuando los gustos del pueblo se decanten hacia los *ludi circensis*, que casi desde el origen de Roma han pugnado con los *ludi scaenici* por seducir al gran público, se precipitará el estancamiento de los géneros y el principio del fin de las construcciones teatrales, que entran en lenta decadencia ya a finales del siglo I d. C. Contribuirá a este declive la percepción negativa de los actores que tiene la sociedad, especialmente una vez inoculada la nueva sensibilidad cristiana (Frézouls, 1982:436). El teatro, pues, sobrevivirá con su adaptación a nuevos usos más apetecidos por el pueblo entre los siglos III y IV, periodo en el que se registran las últimas obras de reparación. La situación económica de un Imperio en crisis tampoco ayudará al sostén de la vida lúdica (Márquez, 2002: 40).

Utilidad de destino: la metamorfosis del uso

El objetivo de la edificación teatral en Hispania, podría no diferir sobremanera del objetivo que impulsa la construcción de los teatros de la capital. Aunque una vez más debemos adecuar los mismos a la variable provincial.

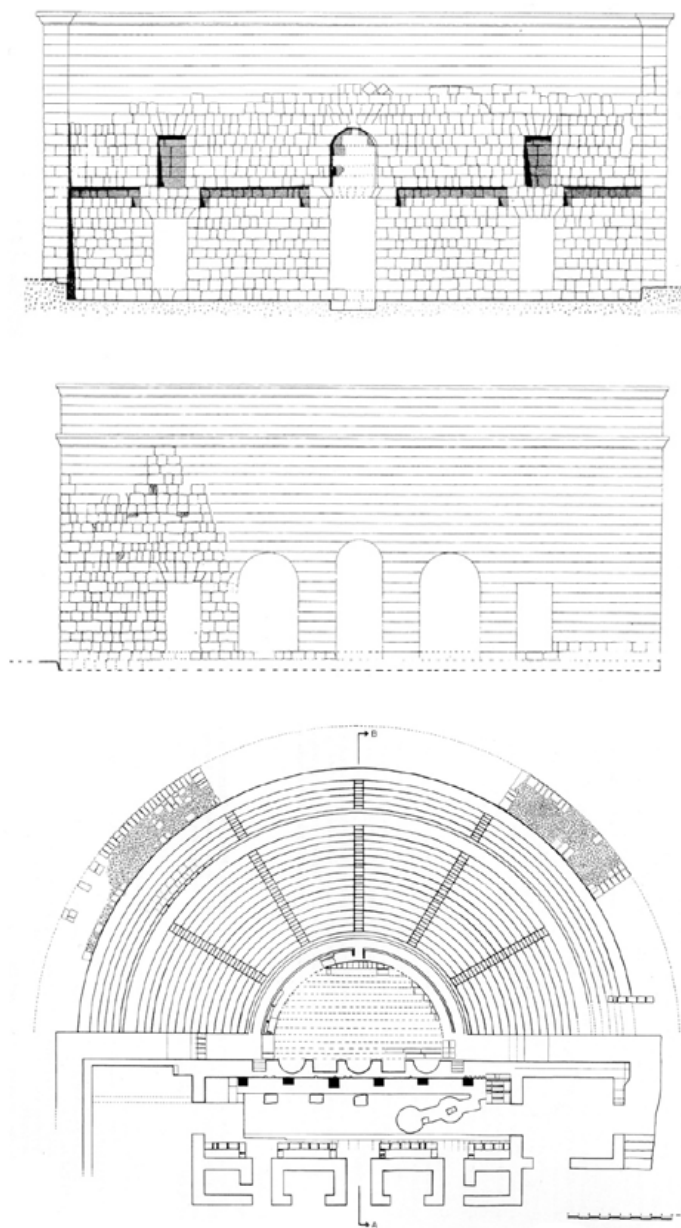


Fig. 4. Planta general y alzados del cuerpo de escena del teatro romano de *Acinipo*, ejemplo de *scaenae frons* rectilíneo.

En primera instancia el edificio aspiraría a dar cobijo al espectáculo teatral en sus diversas modalidades, que, como es bien sabido, evolucionan en el transcurso de los tiempos en función de las apetencias de aquella parte de la sociedad romana, asidua a los espectáculos teatrales, en sus orígenes filo-helenos. Precisamente, de acuerdo con las necesidades que impone el espectáculo a representar, se condicionará el tipo arquitectónico.

El espectáculo teatral está presente en la cultura romana desde sus orígenes etruscos pero adquiere especial relevancia a raíz de la influencia de los géneros griegos que, rápidamente, son pasados por el tamiz cultural de Roma. Así, de tradicionales tragedias y comedias de tipo heleno se alcanza el momento de esplendor de los géneros teatrales romanos (siglo II a. C.) con la denominada comedia nueva griega (*fabula palliata*) propia de autores como Terencio o Plauto, que comparte escenario con la *fabula togata*, una suerte de comedia costumbrista que encumbra a autores como Afranio o Titinio.

Llama la atención que la consolidación del *theatrum lapideum* en Roma se produzca bastantes años después de superado el momento dorado de los autores latinos, cuando en los escenarios sobreviven sus obras como clásicos insuperados que se reponen una y otra vez.

De alguna forma, la arquitectura petrifica las formas que deben dar cobijo a unos géneros ya estabilizados tras años de ser representados en estructuras provisionales.

¿Qué exigencias arquitectónicas planteaban estos géneros? Si analizamos las obras de uno de los grandes autores romanos, Plauto, observamos que todas se componen de acuerdo con unas convenciones. Los actores, ocultos tras máscaras y pelucas, deben hacer visibles sus gestos ante el público, sus diálogos deben ser audibles, así como también deben percibirse aquellas melodías de músicos y cantantes que completan las compañías teatrales. El tradicional diálogo entre histriones y coro que repartía el espacio de actuación en el mundo heleno entre *skené* y *orchestra* concentra su atención en el *pulpitum*, manteniendo las exigencias visuales y acústicas, por este orden, en su interacción con el público. Es decir, priman el condicionante visual en la medida que la falta de calidad acústica podía ser compensada por los gestos, las indumentarias y todos aquellos recursos que contribuyen a la legibilidad. Este predominio de la gestualidad y de lo visual se impone en la evolución del espectáculo hacia los nuevos géneros como el *mimo*, el *pantomimo* y el *tetimimo*. Pero curiosamente observamos que los condicionantes del espectáculo nos hablan ya desde un primer momento de un foco visual y acústico y una equidistancia óptima al espectador que potencia el tipo circular y la cavea escalonada.

La necesidad efectista del espectáculo romano procura acompañar el espectáculo visual de un espectáculo sonoro. Asumida la priorización de lo visual, desde el punto de vista acústico interesa afinar la percepción de la declamación, los matices de la tímbrica instrumental... Es conocido en algunos teatros romanos el empleo de complementos arquitectónicos como tornavoces y *dolia*, elementos que actuaban de amplificadores de sonido, pero, curiosamente, no se ha encontrado constancia de ninguno de estos recursos en los teatros hispanos.



Fig. 5. Perspectiva construida por Vincenzo Scamozzi representando los cinco vías de Tebas a partir del *proscenium* del Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1585) (VNM, 2010).

La desaparición del coro, típico de la tragedia helena, libera el espacio de la *orchestra* para que sea ocupado parcialmente por el *pulpitum*, que requiere una mayor dimensión para el cuerpo de actores. El éxito de público de las obras de la *palliata*, permite verificar cómo muchas de las obras de Plauto distribuyen el espacio ficticio o recogen en el mismo la distribución que impone la codificación arquitectónica. El acceso al escenario por la derecha del espectador se suele asociar a una conexión con la plaza o los negocios de la ciudad. El acceso izquierdo conduce a un puerto o a un territorio lejano. Por otra parte la tripartición de accesos del *frons scaenae* ofrece a su vez tres nuevas posibilidades: las dos *hospitalia* suelen representar el acceso a una vivienda, mientras que la *regia* suele corresponderse con el acceso a un callejón o pasadizo, de tal modo que el espacio del *pulpitum* se identifica habitualmente con el espacio de la calle o, en casos especiales, el interior de la vivienda. García Calvo (García, 2000:9) sostiene que la influencia del precedente tipo heleno se materializa con la presencia, en ocasiones, de una pequeña estatua en el centro de la escena que se eleva hasta el nivel del *pulpitum*, herencia de una pieza similar que ocupaba el centro de la antigua *orchestra* helena. Estas observaciones podrían considerarse anecdóticas para justificar la definición del tipo, si tenemos en cuenta que la fábula *palliata* se encuentra en decadencia frente a otros géneros, cuando se empiezan a erigir los primeros teatros en piedra en Roma a partir del siglo I a. C., pero especialmente en provincias. Aún así no se pueden obviar estas influencias ornamentales y de distribución espacial que sugieren los géneros teatrales cuando, siglos más tarde, sirvan de inspiración a la literatura y la arquitectura de la Edad Moderna, como bien podría ser *La tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)* de Fernando de Rojas⁴ o arquitecturas renacentistas como el teatro Olímpico de Vicenza y la famosa perspectiva de Vincenzo Scamozzi que construye la ficción teatral de las *cinco vías de Tebas*, aprovechando la distribución tópica del cuerpo de escena.

Esta pervivencia de los clásicos de la *palliata* y la *togata*, tanto de sus contenidos como de sus estructuras formales y temporales, que indirectamente condicionan el espacio escénico, permiten sostener que aquello que ha pervivido con capacidad de influencia durante quince siglos, desde la época dorada del género (siglo II a. C.), es probable que mantuviera su capacidad de influencia, al margen de las modas, al menos durante los dos siglos siguientes (I a.C. y I d.C.) justificando la pervivencia de los elementos característicos del tipo arquitectónico, habida cuenta que si bien la nueva producción se ha resentido, se siguen reponiendo en el escenario los grandes clásicos del género teatral romano.

Precisamente en este sentido, la tripartición en forma de tres *valvae* en el *frons scaenae* se mantiene constante en la totalidad de teatros hispanos estudiados.

4 En la versión inicial de *La Celestina* se identifican similitudes temporales y espaciales. La hora y media de representación se equipara a una jornada en la ficción. En el espacio de la escena ficticia, el eje de simetría materializado por el callejón, distribuye dos viviendas a cada lado. Del mismo modo, se constata la presencia de un artefacto central que podría corresponderse con la estatuilla de la antigua *orchestra* (García, 2009:20, Severín, 2007:12).



Fig. 6. Vestigio del *balteus* para adaptar el teatro de *Clunia Sulpicia* a los *munera gladiatoria*.

No obstante, es preciso plantearse qué aportan al tipo los nuevos géneros que centran la atención del público romano en el preciso momento en que se empiezan a erigir los primeros *theatrum lapideum* en Roma y sus provincias: la *pantomima*, el *mimo* y el *tetimimo*.

El primero de ellos, género impulsado por Augusto, centrado en la acción silenciosa del pantomimo, conducirá a la aparición de nuevos espacios, más íntimos, de menor dimensión, aptos para este espectáculo, como será el odeón. El encumbramiento de determinados pantomimos que dominan la escena romana, como *Píldes*, *Batilo*, *Mnéster* o *Paris* permiten sostener el éxito del género en el siglo I d. C., momento en que se erigen los principales teatros hispanos (Ventura, 2002:51).

El *mimo*, por su parte, introduce a la mujer, elimina las máscaras y conduce al espectáculo de exhibición, o de realismo perceptivo que potencia lo lúdico, frente a la pretensión formativa del espectáculo. Así, se abrevian los tiempos y se potencia la música, la danza y los recitativos. La búsqueda de un acercamiento al gran público conduce la apuesta hacia temas escabrosos, cómicos, simples y prosaicos, preferiblemente tintados de erotismo y que suelen concluir con la exaltación del desnudo final. El espacio arquitectónico ya existente sirve sin problemas a los nuevos requisitos y simplemente basta con adaptarlo a las características del espectáculo.

El *tetimimo* incorpora, como se observa por su denominación asociada con la nifa *Tetis*, el espectáculo acuático, que implica la incorporación del agua en el espacio escénico. Para ello, en muchos casos se transforma el foso de la *orchestra* en un embalse cerrado alimentado por conducciones (Bieber, 1961:247, Musso, 2003:29).

Se puede deducir que los nuevos géneros podrían haber matizado el espacio arquitectónico, por una parte en base a los requisitos de montaje (amplios espacios para la danza, contacto con los espectadores, incorporación del agua, necesidades acústicas y visuales ineludibles, etc.), pero, al mismo tiempo, el nuevo gusto que precipita la transición de géneros teatrales acaba imponiendo sus preferencias por los espectáculos de realidad y violencia que se desarrollan en circos y anfiteatros. Estas construcciones acabarán ganando la partida al edificio teatral que, en muchos casos, como sucede en numerosos escenarios de Oriente, deberán adaptarse para dar cobijo a los *munera gladiatoria*, la *nudatio mimarium*, explotando matices eróticos o pornográficos y todo tipo de martirios y torturas. Los principales gestos de adaptación se detectan con los procesos de elevación del *balteus*, muro delimitador de la *orchestra*, con el objeto de mantener a salvo al público. En Hispania un reflejo de estos procesos de adaptación es el teatro de *Clunia Sulpicia*.

Espectáculo artístico o espectáculo social

A pesar de la evidencia de un tipo nacido de su adaptación al uso como teatro, cabe establecer diferentes interpretaciones del espectáculo teatral, pues, como a partir de entonces sucederá en los espacios de representación, la teatralidad no sólo se asocia con el espectáculo artístico, sino que existe la exhibición

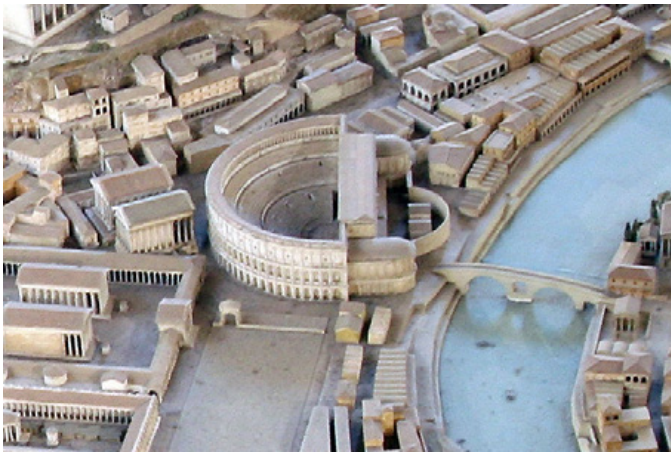


Fig. 7. Teatro de Marcelo en la maqueta de la antigua Roma. Museo della Civiltà Romana, Roma.

Fig. 8. Teatro de Pompeyo en la maqueta de la antigua Roma. Museo della Civiltà Romana, Roma.

Fig. 9. *Theatrum Balbi* en la maqueta de la antigua Roma. Museo della Civiltà Romana, Roma.

social por parte del público y, posiblemente la más trascendente, la propia escenificación del evergeta o promotor de la edificación.

En este sentido cobra especial relevancia la referencia de la capital. Si algún político deseaba proyectarse con eficacia en Roma, no tenía más que practicar el evergetismo. Posiblemente sea el evergetismo el que rompa los tabúes para sortear la prohibición de edificar un teatro permanente, asumido un nuevo contexto político. El teatro de Pompeyo parece nacer alimentado por el culto a la personalidad, no sin ciertas argucias legales que permitieran sortear los impedimentos de la censura para su erección. De hecho, tal y como sostiene Tertuliano (Tertuliano, *De Spectaculis*, 10), Pompeyo justificó su transgresión haciendo pasar el teatro “por un templo dedicado a Venus”.

El teatro se convierte en el siglo I a. C. en el gran escenario para el culto al evergeta. En primer lugar, por la mera presencia de una edificación que debía resultar deslumbrante y, evidentemente, perpetua, de ahí la necesidad del tipo *lapideum*. En segundo lugar el espacio se convertía en un lugar donde promover espectáculos para solaz del pueblo. El promotor del espectáculo procuraba por lo general que éste resultara lo suficientemente memorable, dado su carácter efímero, publicitando el dispendio efectuado o bien deslumbrando al público con los contenidos del espectáculo. Pero, en tercer lugar, y no menos importante, quedaba la propia escenificación personal, que, en ocasiones podía incluso llegar a condicionar la tipología edilicia, como sucede en teatros como el de Pompeyo. ¿Dónde posicionar al evergeta idolotrado? ¿Por dónde acceder? Es realmente el teatro Pompeyo, tal y como sostienen algunas fuentes, el lugar idealmente concebido para la exaltación del triunfo. Podría constituir un punto diseñado para integrar los hitos del recorrido triunfal, que podría haber permitido el acceso de las cuadrigas a la escena para, más adelante, como sucedía en el ritual triunfal a los pies del Capitolio, ascender por la escalinata buscando el templo sagrado en el que clausurar el rito a mayor gloria del promotor y ante una gran multitud congregada. Se ofrece una nueva variable en la interpretación del espacio y las formas arquitectónicas teatrales en relación con su uso, una nueva variable escénica que no parece exportable a las ciudades de provincias, aunque sí perviviera en ellas el culto al Emperador.

El espacio del teatro ofrece pues un espacio alternativo a los espacios tradicionales para desarrollar escenificaciones que, en ocasiones, rivalizan con las ceremonias que se desarrollan en los mismos. Posiblemente, esta situación sólo puede entenderse a partir del siglo I d.C. cuando la estructura política de Roma se encuentra en plena transición hacia el Imperio.

En poco tiempo, el tipo romano, especialmente con la erección del Teatro Marcelo de Roma, se convertirá en un elemento indispensable de la vida cotidiana romana, y su presencia arquitectónica será un signo de afirmación de la romanidad en toda ciudad de provincias que promueva su construcción (Carrobbles, 2001: 10). Esta trascendencia será recogida por Vitruvio, que identifica el teatro como el segundo foro de la ciudad (Vitruvio, *Diez libros de arquitectura*, V, 3).

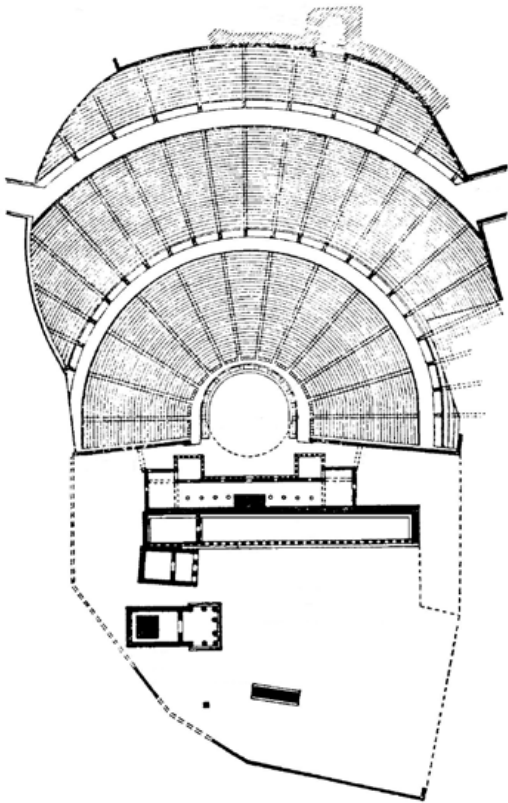


Fig. 10. Planta del teatro de Dionisio, Atenas.

Fig. 11. Vista de la cavea del teatro de Dionisio, Atenas, en 2011 (VNM, 2011).

El teatro de provincias como escenificación de una ficción administrativa

Cabe preguntarse si la implantación de la estructura del teatro romano en las ciudades de provincias como signo de afirmación de la romanidad se convierte en una verdadera necesidad fruto de la asimilación cultural de los gustos o, más bien, podría haberse convertido en una escenificación de un proceso constructivo que embosca el propósito de obtener un beneficio administrativo. Si la presencia de un teatro u otro tipo de grandes programas edilicios, entre otros requisitos, concedía a los asentamientos la condición de *Municipium*, cabe preguntarse si los intereses de cada congregación propiciaron la erección de una suerte de simulacros arquitectónicos con el objetivo fundamental de cubrir el expediente. Esto podría justificar la escasez de hallazgos y, en todo caso, la escasa envergadura de algunas estructuras teatrales excavadas. En Hispania no existiría pues una clara tradición teatral, y la imposición administrativa forzó la construcción de edificios, que acabaron funcionando en los núcleos donde el proceso romanizador tuvo más arraigo, especialmente las grandes capitales provinciales y, en todo caso, las ciudades mediterráneas.

Es preciso recordar que para acceder al rango de colonia, que implicaba ser sujeto de derecho romano, las ciudades no romanas debían pasar previamente por el estatus de *municipium*. Alcanzar éste reportaba de por sí algunos beneficios, por ejemplo, en tiempos de César, la concesión de la ciudadanía latina a los pobladores y la ciudadanía romana a sus magistrados (Curchin, 1996:140). Para acceder a la condición de *municipium* debían cumplirse unos requisitos asociados con la urbanización, donde resultaba clave contar con servicios públicos adaptados a la cultura romana. Así la aspiración a la ciudadanía incitaba a una acción evergética de escala provincial.

Pero la historia de cada núcleo poblacional y el desarrollo de los mismos es muy diversa en Hispania, donde cabría distinguir entre aquellas ciudades indígenas o peregrinas y los denominados colonias, municipios y prefecturas. Es fundamental clarificar que por un lado se podían establecer diferencias en base al origen del núcleo poblacional y, en otro orden comparativo, en base a su funcionamiento.

En el primer grupo, el de las ciudades preexistentes a la llegada de Roma, encontramos núcleos convertidos en ciudades federadas, libres o inmunes, estipendiarias y dediticias, cada una con unos derechos o deberes fruto del modo de aceptar la conquista romana. Caso diferente es el de las colonias, creaciones de nueva planta organizadas político-administrativamente a imagen y semejanza de Roma, donde, ya de entrada, sus habitantes ostentaban la condición de ciudadanos romanos.

Así por ejemplo encontramos colonias primigenias como *Italica*, *Corduba*, *Tarraco* o *Carthago Nova*; otras fundadas en tiempos de Augusto, como *Emerita Augusta*, *Caesar Augusta*, *Astigi*, *Illici*, *Tucci* y *Acci*. En tiempos de Galba sería *Clunia* la que accediese a la condición colonial. Existen dudas sobre otros asentamiento y su estatus colonial, como es el caso de *Gades*. Otras muchas ciudades relevantes, sin embargo, sólo pudieron acceder a la categoría de *Municipium*, como *Lucus Augusti*, *Bracara Augusta* o *Asturica Augusta*.

En base a los teatros estudiados (un total de veinticuatro) su emplazamiento se reparte entre once colonias y trece municipios. Es decir, todos los asentamientos con teatros excavados permiten a sus habitantes alcanzar el estatus de ciudadanos, al menos antes de la concesión del *ius latii* en época Flavia.

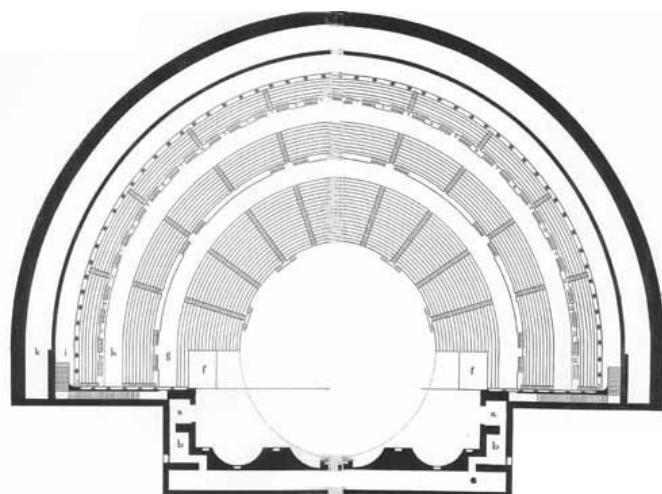
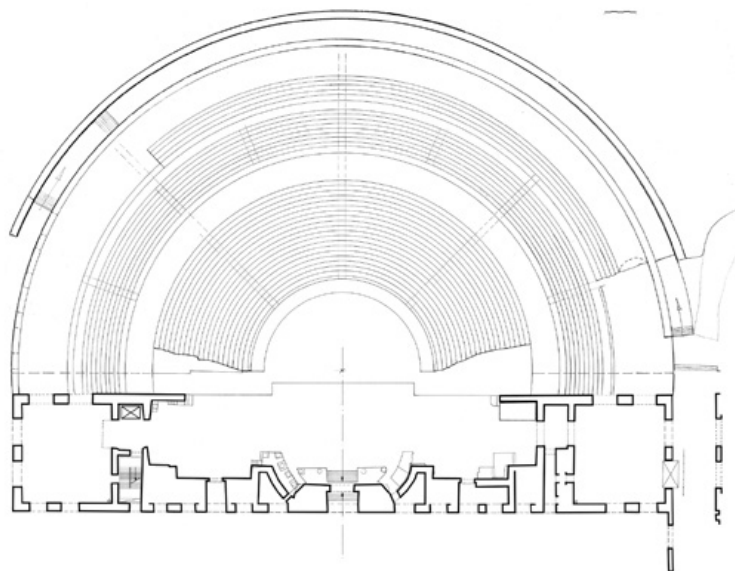


Fig. 12. Planta del teatro de Orange, Francia.

Fig. 13. Planta del teatro de Bosra, Siria.

Curiosamente, del conjunto de sedes de capitales provinciales a lo largo de la historia de la Hispania romana⁵, tan sólo en una de ellas no se ha localizado teatro: la supuesta capital de la *Provincia Hispania Nova Citerior Antoniniana: Lucus Augusti* (Lugo). Posiblemente ello sea debido a que esta capitalidad llegue con la reforma de Caracalla en el 214 d.C., fecha muy tardía, asociada con la explotación de las minas de oro del noroeste peninsular y que duraría tan sólo hasta el 238 d.C.

Si analizamos el conjunto de quince ciudades que alcanzan el rango de capital conventual⁶ en el transcurso de la historia, incluyendo las que eran a su vez capitales provinciales, un total de nueve habrían albergado teatro. En este caso el porcentaje de un sesenta por ciento no resulta suficientemente explicativo. Aún no se dispondrían de suficientes respuestas para sostener la existencia de un teatro no excavado en ciudades como *Astigi, Asturica Augusta, Hispalis, Pax Iulia o Scalabis*. Y si bien es un hecho probado que toda capital provincial de la Hispania romana durante los siglos de esplendor, hasta la crisis del siglo III, contó con equipamiento teatral, aún no se puede sostener esta afirmación para las capitales conventuales en base a los hallazgos efectuados hasta el momento.

Definición del tipo teatral romano en Hispania

En base a lo comentado es difícil concretar una única respuesta arquitectónica para definir el tipo teatral romano, dadas las variantes dependientes del tiempo y la localización geográfica. Como hemos visto con anterioridad, en torno al hecho constructivo se definen una serie de intereses de diversa índole: políticos, lúdicos, sagrados, técnicos... que, en función del momento, producen respuestas diversas. Así, Roma nos ofrece sus tres grandes teatros, el de Pompeyo (con un diámetro de 150 m y una capacidad aproximada para 18.000 espectadores), el de Marcelo (15.000 espectadores) y el de Balbo (11.000 espectadores), convertidos en modelos exportables, a pesar de su singularidad como ejemplos concebidos para las exigencias que sólo una ciudad como Roma puede plantear. La Galia romana ofrece una doble respuesta. Por una parte descubre grandes escenarios que no tienen nada que envidiar a los modelos romanos, como *Autun, Orange, Arles* o *Mandeure*. Este último, por ejemplo, con capacidad para 14.000 espectadores, se movería dentro del rango de los grandes teatros de Roma. Pero, por otra parte, se localizan toda una serie de teatros híbridos de menor escala que tradicionalmente han sido definidos por los arqueólogos del país vecino como de tipo “gallo-romain” por sus características exclusivas de la Galia. Ubicados por lo general en santuarios rurales o pequeñas poblaciones como *Bituriges (Berry), des Pictons (Poitou), des Lémovices (Limousin), des Véliocasses (Vexin), des Santons (Saintogne), y des Carnutes (Orléanais)*, el objetivo de estos teatros es asumir todo tipo de

5 *Emerita Augusta, Corduba, Lucus Augusti, Pollentia, Tarraco Nova.*

6 *Astigi, Asturica Augusta, Emerita Augusta, Bracara Augusta, Caesaraugusta, Carthago Nova, Clunia, Corduba, Gades, Hispalis, Lucus Augusti, Pax Iulia, Pollentia, Scalabis, Tarraco Nova.*



Fig. 14. Teatro de Aspendos,
Turquía (VNM, 2014).

Fig. 15. Teatro de Afrodísias,
Turquía (VNM, 2014).

espectáculos, incluidas las luchas de gladiadores, que, en las grandes ciudades galas, se desarrollan en los anfiteatros. Se encuentran así construcciones como el teatro de *Grand* (Vosges) en las que la arena elíptica parecida a la de los anfiteatros romanos se asocia con una *cavea* incompleta propia del teatro.

Los teatros localizados en Hispania y África responden a un segundo rango dimensional comparativamente con los teatros de Roma y los grandes teatros de la Galia. Así, el teatro de *Emerita Augusta* rondaría los 6.000 espectadores de capacidad, o el de *Sabratha* (Libia), el de mayor dimensión del norte de África, alcanza un diámetro de 92 m.

El caso de las provincias orientales del Imperio presenta sus peculiaridades debido al fuerte arraigo de la tradición griega. Los tipos romanos allí, en muchos casos, derivan de la adaptación de sus precedentes griegos. La influencia de los modelos romanos y de la tipología del teatro latino, como parece suceder en todo el Imperio, se deja sentir en tiempos de Augusto en teatros como el de Nicópolis de Epiro, el de *Gytheion* (Esparta) o Corinto (Fargues, 2007:32). Es precisamente el auge de la actividad constructiva teatral de este periodo el que permite a muchos especialistas esgrimir la validez de un tratado como el *De Architectura* de Vitruvio para afrontar el estudio de las principales estructuras de la época, por su condición contemporánea. El teatro de Atenas puede servir de ejemplo para ilustrar los procesos de transformación de las estructuras griegas precedentes, donde el *proskenion* griego es reemplazado por un estrado bajo y profundo asociado con un frente de escena rectilíneo con tres puertas. Esta intervención, acometida en tiempos de Nerón (54-68 d.C.), se completa con el enlosado de mármol policromo que reviste la *orchestra* (Fargues, 2007:32). Observamos que la herencia monumental helenística, la tradición teatral, la riqueza y la trayectoria histórica de las ciudades condicionan que muchas estructuras de Oriente también rivalicen con los modelos de la capital, a diferencia de lo que sucede en el extremo occidental del Imperio. Así, por ejemplo, el teatro de *Bosra* (Siria), uno de los teatros mejor conservados de Oriente y hoy amenazado por la guerra, podía acoger en el siglo II d.C. a más de 17.000 espectadores. Llama la atención que la actividad constructiva en Oriente se dilata y se mantiene activa en tiempos de los Antoninos, lo cual se justifica por la especial atención que se centra en las provincias orientales, sumada al comentado peso de la tradición helenística. Así, en tiempos de Antonino Pío (138-161 d. C.) se erigirá el teatro de *Amman* (Jordania), o, ya reinando Marco Aurelio (161-180 d. C.), se modifica el teatro de *Afrodiasias*. Precisamente bajo el gobierno de este último emperador se edifica uno de los teatros mejor conservados del imperio, el teatro de *Aspendos* (Turquía), con una capacidad para 15.000 espectadores.

A pesar de las variantes geográficas y del peso de las influencias helenísticas, el teatro romano acaba consolidando una serie de elementos definitorios que sirven de base para el estudio comparativo. Su esencia funcional hace que todo el conjunto se base en dos estructuras dominantes, el graderío (*cavea*) y el cuerpo escénico (*scaena*), tal y como sucede en la tipología precedente griega con su *koilon* y su *skéné*.

Entre ambas estructuras se ubicará la *orchestra*. Como es sabido, la tipología romana magnifica el cuerpo de escena hasta el punto de conectar con la *cavea* y limitando la *orchestra* a un trazado semicircular o semielíptico y dirimiendo el debate en torno a las diversas variantes tipológicas en base a la posición del cuerpo de la escena invadiendo más o menos la *orchestra*.

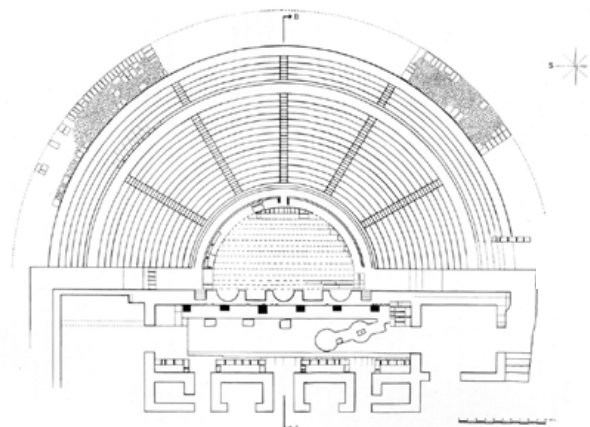
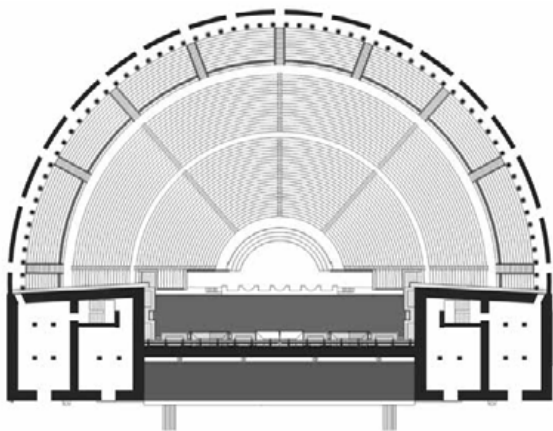
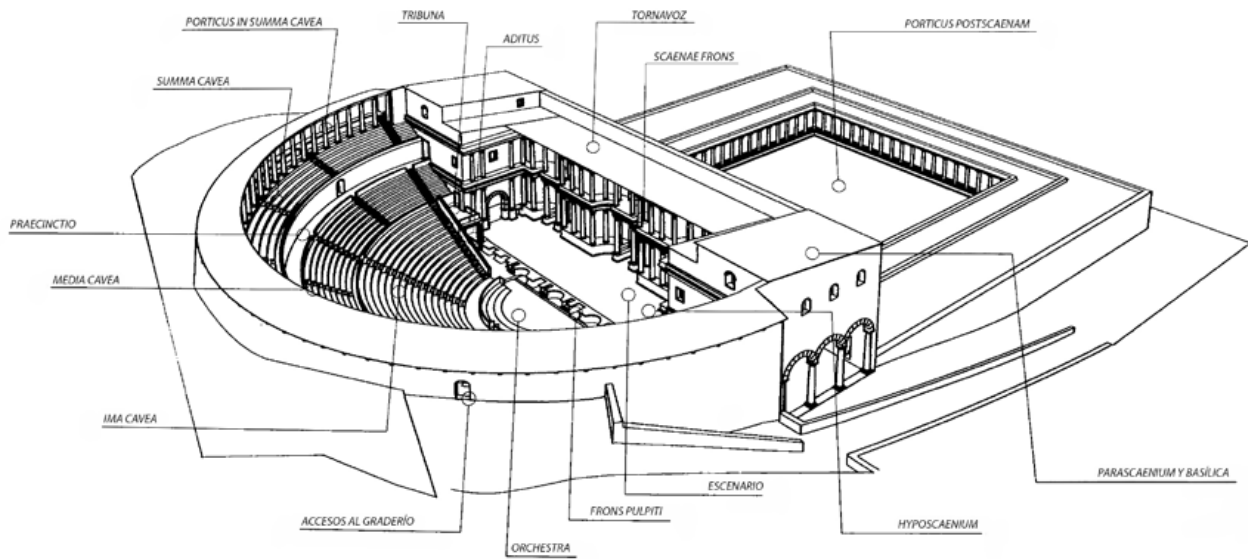


Fig. 16. Esquema de los elementos componentes del teatro (VNM, 2015)

Figs. 17, 18. Plantas de los teatros romanos de *Clunia*, de cuatro *cunei* y de *Acinipo*, de seis *cunei*.

Asumida la articulación *cavea-orchestra-scaena*, las particularidades tipológicas derivan de las singularidades de cada uno de estos sectores.

En el caso de la *cavea* cabría preguntarse cómo se estructura la misma a la hora de distribuir a los espectadores. Por otra parte, restaría clarificar cómo se materializa la pendiente del graderío, bien con el recurso del desnivel del terreno o bien por el empleo de estructuras artificiales. Estas estructuras, al mismo tiempo, presentan sus singularidades a la hora de dirigir a los espectadores desde el nivel del suelo a las diferentes áreas de la *cavea*.

Si procedemos a analizar cada uno de los puntos citados llegamos a los siguientes apartados.

Distribución de los espectadores en la cavea

La *cavea* se suele dividir en sectores circulares denominados *cuneus*, áreas con gradas, delimitados por escaleras radiales de comunicación ascendente, *scalariae*, y anillos de comunicación concéntricos denominados *praecinctiones*. Las coronas circulares a diferentes niveles delimitadas por los citados pasillos concéntricos se denominaban en función de su posición, de abajo arriba, *ima cavea*, *media cavea* y *summa cavea*. La presencia o no de alguna de estas coronas circulares, por lo general la *summa cavea*, que condiciona el número de espectadores, permite distinguir la ambición del programa edilicio, normalmente asociado con la categoría de la ciudad y del evergeta.

La posición simétrica de las *scalariae* también sirve como dato comparativo, pues no todos los teatros disponen una *scalariae* apoyada en el eje compositivo del teatro, siendo ésta reemplazada por un *cuneus* central. El detalle de la escalera axial, localizado en teatros latinos como el de *Teaenum Sidicinum* y *Bovianum Vetus*, es recogido por Vitruvio en su *De Architectura*. El modelo de teatro con *cuneus* central lo encontramos en teatros orientales como los de *Pinara*, *Kadyanda* (Üzümlü) o *Telmessus* (*Fethiye*) en Licia. El modelo de eje de simetría con escalera debe posiblemente su razón de ser a cuestiones de índole compositiva urbana y de conexión de los diferentes complejos de culto, entre los que suele encontrarse el teatro. En el caso de los teatros hispanos, dominan los ejemplos con *scalariae* central constituyendo el eje compositivo, como sucede en *Acinipo*, *Baelo Claudia*, *Bilbilis Augusta*, *Caesaraugusta*, *Carthago Nova* entre otros.

Respecto al número de *cunei* se puede detectar una predominancia de teatros en *Hispania* que optan por cuatro *cunei*, o división radial de la *cavea* en cuatro sectores, como los de *Carthago Nova*, *Clunia Sulpicia*, *Italica*, *Saguntum*, *Segobriga* y *Tarraco*. También se encuentran ejemplos que optan por seis, como *Acinipo*, *Bilbilis Augusta*, *Gades* y *Emerita Augusta*.

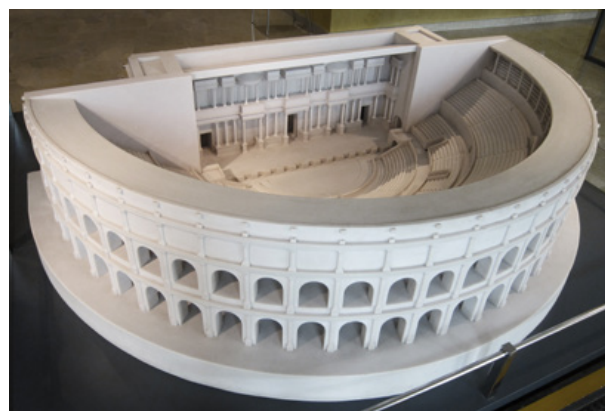
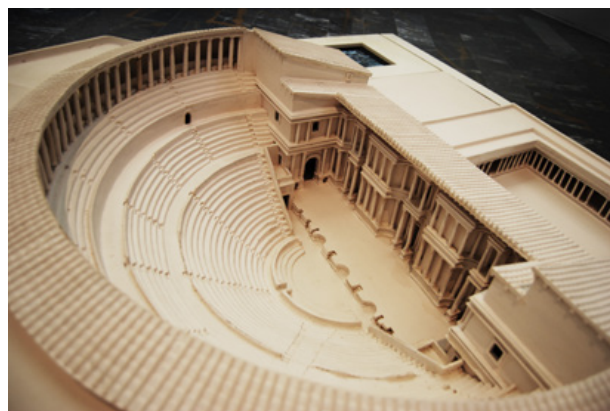
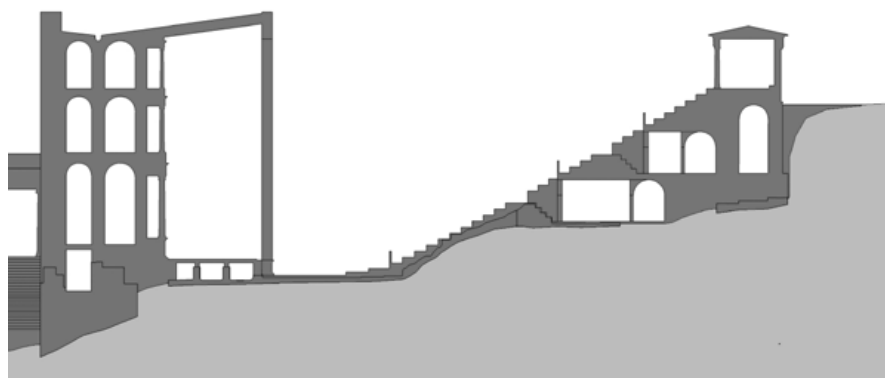


Fig. 19. Sección del teatro romano de *Bracara Augusta* donde se aprecian las *substructiones* que sustentan la *cavea*.

Figs. 20, 21. Maquetas de los teatros romanos de *Carthago Nova* y *Caesar Augusta*, donde se observan los *porticus in summa cavea*.

Sistema de apoyo o substrucciones

En el caso de los teatros de Hispania, puede ser un distintivo el hecho de que en muchos de ellos, la *ima cavea* y la *media cavea* se apoyen directamente sobre el terreno.

Este hecho distintivo puede tener que ver bien con la modestia de los medios o bien con un sentido común que, ante la presencia de pendientes naturales que facilitan la solución, conduce a ahorrar esfuerzos constructivos.

Es fácil caer en la tentación racionalizadora que sugieren los tipos, como sucede también con los trazados reguladores, pero es conveniente no olvidar que el hecho constructivo, que depende de un esfuerzo intelectual previo que acompaña a la fase proyectual, impone la sensatez. La religiosidad romana podía inocular la necesidad de rito en cualquier tipo de acto de la vida cotidiana, incluido el proceso proyectual o constructivo; podía incluso imponer la fidelidad al modelo, pero el pragmatismo constructivo se impone como se puede observar en los resultados, especialmente si éstos son compatibles con las exigencias formales y funcionales del programa teatral. Así encontramos teatros que resuelven ingresos diferenciados para conectar con la *summa* y la *media cavea* (*Emerita Augusta*, *Carthago Nova*) (Ramallo, 2002; Durán, 1994:133). Otros, sin embargo, como el de *Clunia Sulpicia*, ofrecen una solución inversa al elevar artificialmente la *ima cavea*, apoyando los niveles superiores sobre la roca. En otras ocasiones, la irregularidad de la base de apoyo conduce a utilizar las substrucciones en aquellas porciones donde es preciso, con el objeto de garantizar una pendiente continua. Así sucede en los casos de *Carthago Nova*, *Bilbilis Augusta* o *Tarraco*. El lugar impone sus condiciones y la arquitectura se adapta a ellas.

Es evidente relacionar la solución del sistema de apoyo, el hecho de que la *cavea* se apoye total o parcialmente sobre el terreno, las características estructurales de las *substrucciones*, con el modo en el que se plantea el acceso y la distribución del público sobre la *cavea*.

Con *cavea* total o parcialmente apoyadas sobre el terreno, como se ha citado que sucede en Hispania, el sistema de distribución se limita y simplifica constructivamente, al tener que desarrollarse básicamente en superficie, pero no se puede negar que limita las posibilidades y dificulta su funcionamiento. Pocos teatros en Hispania, *Colonia Patricia Corduba*, *Caesar Augusta* y *Bracara Augusta*, se aproximan al modelo del teatro Marcelo. La mayoría muestra características propias de los teatros latinos menos evolucionados, como describe Monterroso, diáfanos, menos estructurados, apoyados en ladera y de circulación epidérmica (Monterroso, 2002:38).

Al margen de contar con una *cavea* apoyada parcialmente en el terreno con *substrucciones*, muchos teatros hispanos siguen resolviendo el acceso epidérmico y superficial, con el recurso de un pórtico periférico que posibilita la circulación perimetral y el acceso a la *cavea*, como sucede en *Carthago Nova*, *Bilbilis*, *Malaca*, *Metellinum* y *Saguntum*.

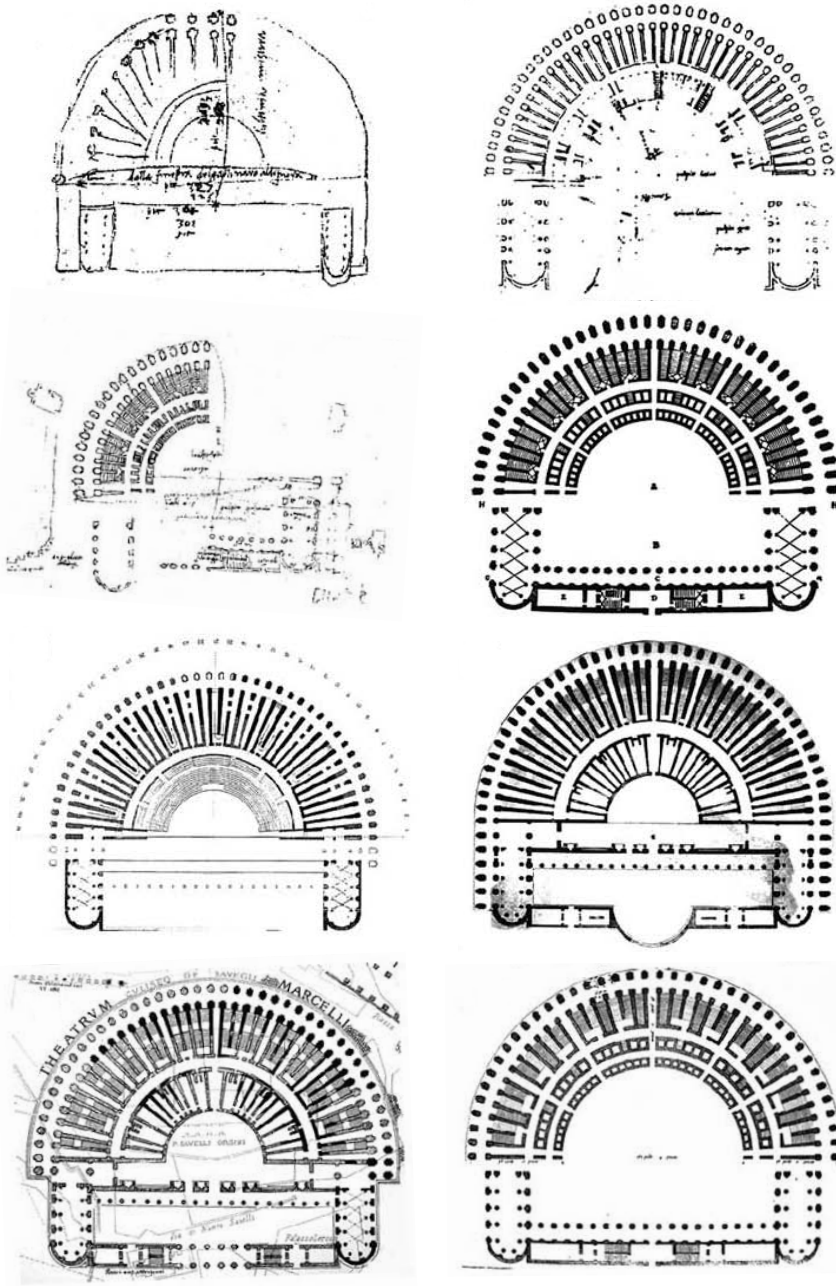


Fig. 22. Teatro de Marcelo. A. Planta de B. Peruzzi; B. Planta de A y G. B. Da Sangallo; C. Planta de G. B. Da Sangallo; D. Planta de S. Serlio; E. Planta de A. Calza Bini; F. Planta de L. Canina; G. Planta de R. Lanciani; H. Planta de A. Desgodets.

En resumen, podríamos distinguir diferentes tipologías de *cavea*. Las más sencillas, que se apoyan mayoritariamente sobre el terreno, son las que resuelven las comunicaciones superficialmente, recurriendo a un *ambulacrum* perimetral que conecta diferentes anillos concéntricos, *praecincciones*, por medio de comunicaciones radiales en pendiente, *scalariae*.

En el momento en que aparecen tribunas elevadas sobre bóvedas huecas, las circulaciones pueden resolverse precisamente a través de esos espacios huecos bajo las tribunas, y empiezan así a aparecer estructuras en forma de corredores concéntricos de diversas anchuras, o bien pasajes radiales que conectan directamente con puntos de la *cavea* constituyendo *vomitoria*. También existe el híbrido que combina corredores concéntricos y radiales.⁷ Llamamos la atención los casos de *Caesaraugusta* y *Corduba*, planteando un acceso central (*aditus* central) a la *orchestra* además de los tradicionales *aditus* en el punto de contacto entre el cuerpo de escena y la *cavea* (*aditus maximi*).

Podemos encontrar una combinación entre pasajes anulares y radiales, pero en muchos casos, en los modelos radiales, considerados modelos tempranos, se prescindirá de los grandes corredores anulares abovedados. Esta situación se observa en el temprano teatro de *Teanum Sidicinum*, aunque las diferentes opciones de acceso se seguirán manteniendo en teatros posteriores. Así pues podríamos distinguir en primera instancia entre aquellos teatros que resuelven las conexiones en superficie y aquellos otros que las resuelven bajo las bóvedas, distinguiendo en estos casos entre aquellos cuya distribución anular es significativa, o simplemente anecdótica, de unos 80 cm aproximadamente como complemento funcional priorizando el acceso radial, tal y como sucede en *Teanum Sidicinum*, *Cales*, *Bononia* y más adelante en el teatro de Pompeyo (Monterroso, 2005:81).

Algunas características singulares localizadas en los teatros del siglo I d.C. pueden ser debidas al nuevo orden social que se impone en el principado. El papel influyente de los *equites* en la nueva sociedad romana es reflejado en la distribución sobre la *cavea*. Posiblemente los nuevos criterios distributivos que debe reflejar la tipología de teatro son los recogidos en la *lex Iulia Theatralis*, en el *De Architectura* de Vitruvio y en el modelo arquitectónico que será el teatro Marcelo. Así la nueva sociedad romana, la sociedad del nuevo orden simbolizado con los *Ludi Saecularis* del año 17 a.C. se plasma en las segmentaciones verticales de la *cavea* y la aparición del que se denominará "*ambulacro dei cavalieri*" o *ambulacrum interno* (Monterroso, 2005:90) que caracteriza a muchos teatros de época augustea. El objetivo no es otro que el de diversificar

⁷ Podemos encontrar una combinación entre pasajes anulares y radiales, pero en muchos casos, en los modelos radiales, considerados modelos tempranos, se prescindirá de los grandes corredores anulares abovedados. Esta situación se observa en el temprano teatro de *Teanum Sidicinum*, aunque las diferentes opciones de acceso, se seguirán manteniendo en teatros posteriores. Así pues podríamos distinguir en primera instancia entre aquellos teatros que resuelven las conexiones en superficie y aquellos otros que las resuelven bajo las bóvedas, distinguiendo en estos casos entre aquellos cuya distribución anular es significativa, o simplemente anecdótica, de unos 80 cm aproximadamente como complemento funcional priorizando el acceso radial, tal y como sucede en *Teanum Sidicinum*, *Cales*, *Bononia* y más adelante en el teatro de Pompeyo (Monterroso, 2005:81).

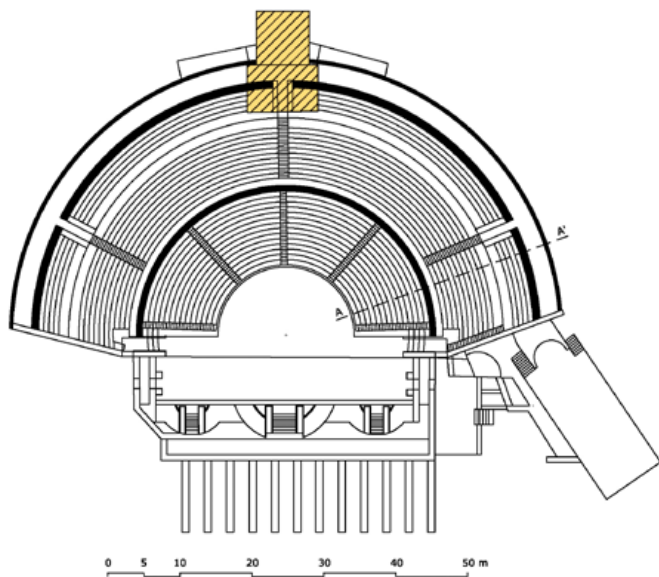
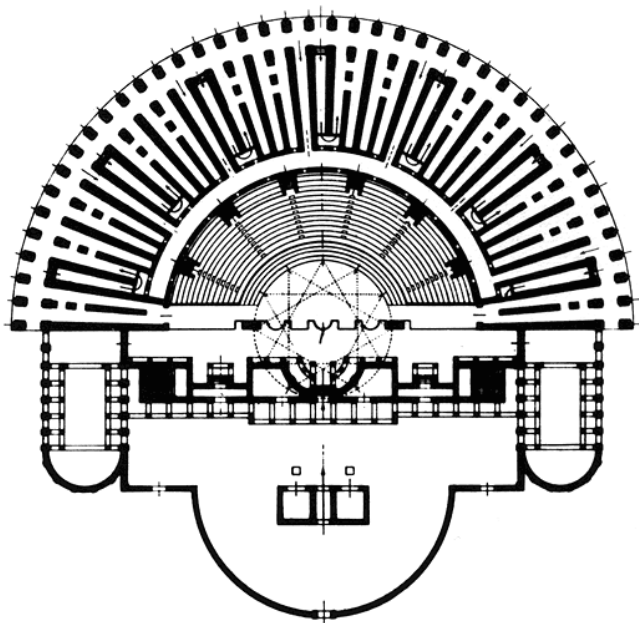


Fig. 23. Sección del teatro de Marcelo en la que se detecta el *ambulacrum* de los *equites*.

Fig. 24. Hipótesis de *sacellum* en la cavea del teatro de *Bilbilis*.

las comunicaciones de los espectadores distinguiendo claramente entre aquellos que se distribuían en la *ima cavea* y los destinados a la *media* y *summa cavea*. Aquellos privilegiados de la *ima cavea* debían disponer de un corredor que facilitase la conexión directa.

No obstante, observamos que las variables que surgen de este análisis podrían ser múltiples, ya que depende de las porciones de la *cavea* apoyadas sobre subestructuras y, por tanto, del número de anillos abovedados practicables. En ocasiones la *ima cavea* se apoya sobre una estructura abovedada macizada con tierra o tufo, a la que se accede gracias a un corredor perimetral anular que la limita en su parte posterior y comunica con los espacios abovedados practicables bajo la *media* y *summa cavea*. Es el caso de Ostia o del mismo teatro Marcelo. Posiblemente uno de los modelos más extendidos. Gracias a este esquema, las clases sociales no se mezclan con la interposición de divisiones verticales, con *podia* entre *maeniana*. Recurriendo a esta segmentación anular se priorizan los recorridos que circundan la *cavea* frente a los accesos radiales precedentes, lo que se convertirá en una tónica que se reproduce en los teatros hispanos de mayor envergadura.

El sacellum de la cavea

Es poco frecuente en Hispania un tipo de teatro cuya *cavea* se remate con el templo a imagen y semejanza de un modelo de tanta repercusión como el teatro Pompeyo. Se sostiene la posibilidad de algún teatro hispano respondiendo al mismo, como las hipótesis lanzadas en el caso de *Bilbilis* y *Saguntum*.

Porticus in summa gradatione

El caso de un *porticus in summa gradatione* o *porticus in summa cavea* rematando las tribunas superiores ha sido difícil de testimoniar, dada la difícil conservación de las porciones superiores de la *cavea* así como la fachada posterior de los teatros. Se conjetura que teatros como los de *Tarraco*, *Bilbilis Augusta*, *Segobriga*, *Saguntum* y *Carthago Nova* podrían haber rematado sus *caveas* con una suerte de pórtico o galería. La presencia o no de este tipo de pórtico y sus características particulares podrían ayudar a clarificar las diferentes formas de entender el tipo del teatro romano.

El cuerpo de escena

Ya se ha abordado el complejo papel escénico, tanto artístico como social, que desempeña el teatro. Precisamente la magnificación del cuerpo del *frons scaenae*, como contenedor de uso y marco decorativo,

sugiere sus múltiples intenciones y su capacidad para adaptarse a los diversos géneros teatrales que pronto caerán en desuso.

Entre los elementos integrantes de esta estructura clave del tipo romano se podrían establecer variantes en función de la disposición y características del *pulpitum*, el número y disposición de las *valvae*, *basilicae*, el aparato ornamental del frente escénico, etc.

El *pulpitum* suele entenderse en los teatros hispanos como una estructura provisional, desmontable; con sus soportes pétreos y su frente decorativo, *frons pulpitum*.⁸ Sobre él tienden a desenvolverse los actores, que abordan la escena a través de diversas puertas, las citadas *valvae*, que, en el caso de los teatros Hispanos, como ya se comentó, se estructuran de acuerdo con una composición tripartita. Es fundamental recalcar que el número de *valvae* podría ser un hecho distintivo a pesar de la homogeneidad hispana, habida cuenta que se localizan teatros primitivos con una única *valvae*, y otras variantes con hasta cinco *valvae*. Observamos que en cualquiera de las posibilidades siempre dominará un eje de simetría en el que se ubica la puerta central o *regia*.

El modo en que se articulan las tres *valvae*, el cambio de escala que puede producirse en la *regia*, su tratamiento formal e incluso el ornamento que afecta a órdenes, nichos o tipos escultóricos, permiten singularizar las intervenciones respecto a la generalización tipológica. Pero a pesar de estos múltiples parámetros de análisis que desglosan con más detalle los artículos especializados de esta publicación, se puede deducir que podría existir incluso una pauta que regiría el gusto y los patrones ornamentales.

Asumida la cronología augustea de los principales teatros hispanos, se podría presumir la influencia de los grandes modelos del momento: el teatro de Pompeyo, el teatro Marcelo o el teatro de Balbo el Menor. Posiblemente centramos la atención en el modelo que puede suponer el teatro Marcelo, la obra, por cuestiones emocionales y cronológicas, más vinculada con el principado augusteo. Si nos detenemos en el mismo observamos que codifica un tipo claro. Precisamente las características de su *frons scaenae* se han localizado en algunos teatros, como el de *Arelate*, lo cual hace previsible que dicha influencia formal y estilística se extendiera a otros teatros de la época. Como sostiene Monterroso (Monterroso, 2010:51), entre los rasgos más característicos que afectan al cuerpo de escena se destacaría el esquema rectangular de su puerta *regia* desarrollada en dos niveles. Las *valvae* adyacentes que flanquean simétricamente la *valva regia*, sin embargo, a pesar de abarcar idéntica altura de cornisa, se desarrollan en tres niveles. Entre otros rasgos

8 El área del *pulpitum* –o *proscenium*– ofrece también diferentes variables comparativas como las características formales del mismo, también las del *frons pulpitum* –o muro que sostiene el tablado del escenario– y del *hyposcaenium* –espacio subterráneo bajo el entarimado del *pulpitum*–. Pocos detalles sobreviven de aquellas tablas de madera que daban carácter de provisionalidad al escenario sobre el que se mueven los actores frente al gran cuerpo de escena romano. Sin embargo, perviven restos que permiten dilucidar su estructura y especialmente las características de la maquinaria que podría alojarse en el *hyposcaenium*. Así en *Olisipo*, *Malaca* o *Tarraco* se han localizado pilares regulares de piedra que debieron sustentar travesaños destinados a los entablados de madera, unos travesaños que se encajarían en el muro del *scaenae frons* y del *frons pulpiti* (Ramallo, 2002).

es destacable que sobre la *valva regia* se disponga el denominado *nicho sacro*, en el que se localizará la estatua colosal de Augusto. Destacan en este sentido diferentes modelos estatuarios, habituales entre los años 20 y 10 a.C., el denominado *abitu ac statu Apollinis* y el tipo *Hüftmantel*, adoptado para las estatuas de César a partir del año 17 a.C. (Balty, 2006:49). Monterroso destaca también la presencia de los altares culturales, la *Venus Victrix* y la *Venus Genetrix*, así como aspectos matéricos como las columnas de mármol *bardiglio* y *africano* y el empleo de un mismo mármol, *lunense*, para capiteles y estatuas (Monterroso, 2010:51). Se trata de una descripción que permite al autor establecer paralelismos matéricos, formales, sagrados e ideológicos entre el teatro Marcelo y el de *Arelate*. Habida cuenta los vínculos que se establecen en aquel periodo entre el propio Augusto, o lugartenientes como Agripa, con *Hispania*, los cuales se enfrentan al cierre de las campañas cántabras y al gran proyecto de remodelación administrativa, teniendo en cuenta además que en los diferentes viajes que emprenden ambos suelen recalar en *Arelate*, sorprende que no se encuentren en *Hispania* referencias tan literales como sucede al comparar ambos teatros. *Tarraco* sugiere ser la gran incógnita, siendo como fue la verdadera meta de los viajes de Augusto en el año 26 a. C. y hacia el año 16 a.C.

La limitación de la extensión de este artículo nos impide abordar con detalle el estudio comparativo del tratamiento ornamental en los teatros hispanos estudiados. La escasez de hallazgos y las alteraciones de lo existente dificultan la precisión estilística y cronológica de las intervenciones ornamentales. Es preciso recordar que en muchas ocasiones, parte del aparato ornamental es alterado en tiempos de Roma para adecuar el mensaje al contexto del momento. Se puede presuponer que parte de los hallazgos responden a un proceso de metamorfosis del aparataje escultórico y su sentido iconográfico, que sería necesario descifrar en cada caso antes de proceder a comparaciones determinantes. Sin embargo, sí que se puede detectar una preferencia en Hispania por la articulación de órdenes corintios, con la salvedad del teatro de *Metellinum*, que recurre al orden jónico.

El aulaeum

La estructura de este singular telón que caracterizaba a muchos teatros romanos, que suele emerger desde el *hyposcaenium* recurriendo a diversos sistemas de elevación, aporta una nueva variable comparativa precisamente en base a su disposición y a la maquinaria utilizada.

En el Occidente romano parece predominar el *aulaeum tollitur*, telón elevable, siendo menos frecuente en Oriente (Fincker y Moretti, 2010: 309).

Al hacer referencia al occidente romano se incluirían ejemplos tanto de Italia, la Galia, Hispania y África septentrional. En la Galia encontramos dos variantes, por un lado el ejemplo de *Vaison* (*Vaison-la-Romaine*), donde el *aulaeum* se instala en perforaciones de diverso formato. En *Arausio* (*Orange*) o *Arelate* (*Arles*), es un foso el que recorre la longitud total del *hyposcaenium*.



Figs. 25, 26. Teatro romano de *Arelate* y foso del *aulaeum* del mismo (VNM, 2013).

Fig. 27. Teatro romano de Orange (VNM, 2013).

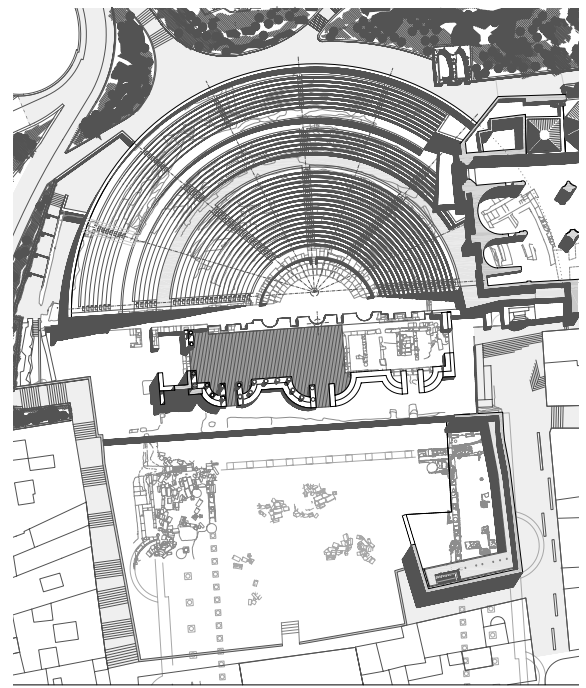
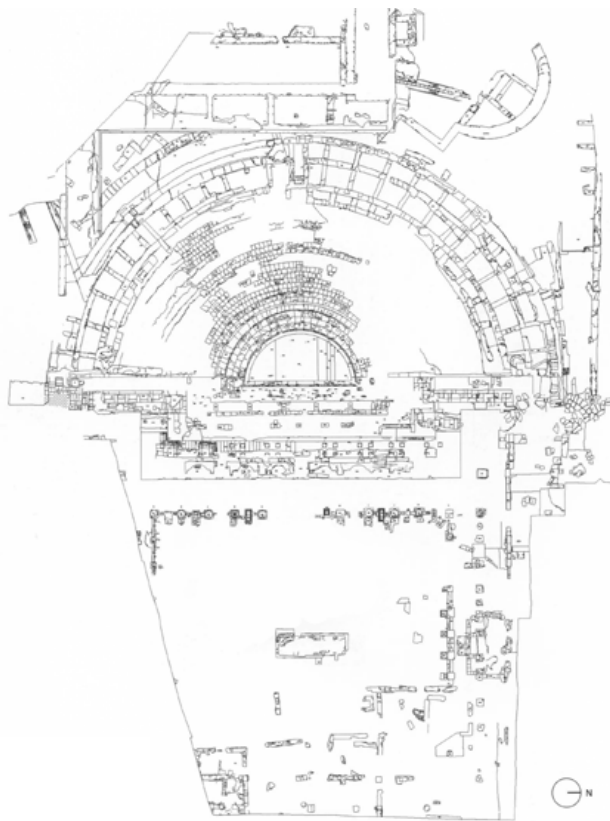
En el caso de los teatros hispanos se recurre habitualmente a sistemas de mástiles y huecos, como en *Emerita Augusta, Italica* o *Saguntum*. En *Pollentia* aparece una ranura de 2 m de anchura con cinco huecos para mástiles diferentes, y en *Tarraco* diez huecos con mástiles de profundidad variable entre 3 y 3,28 m.

La solución enterrada del *aulaeum* generaba un problema de acumulación de aguas que debían ser desalojadas. Este problema era destacable en los casos típicos de la Galia con fosos de gran profundidad, como sucede en el Valle del Ródano con *Arausio* o *Lugdunum (Lyon)*. Posiblemente estas dimensiones especiales del foso permiten deducir que se aspiraba a alojar complejas maquinarias para proveer efectos especiales de aparición y desaparición de decorados y artistas. En el caso de los teatros hispanos, el problema del desalojo del agua es menor, pero es preciso considerarlo. Así en *Baelo Claudia* nos encontramos con un canal que recoge el agua de los orificios para evacuarla hacia el colector principal del teatro. En este caso este foso podría haberse construido tras la abertura de los orificios para resolver problemas de drenaje (Fincker y Moretti, 2010:313).

Las Basilicae

La disposición de estos cuerpos que abrazan la escena ofrece múltiples variantes en función de sus dimensiones y el supuesto uso al que estaban destinados sus espacios: vestíbulo o salón de recepción, conocidos como *versurae*.

Se puede analizar cómo se plantea la conexión con el *pulpitum* para dirimir variantes. En *Baelo Claudia*, por ejemplo, nos encontramos cuatro *basilicae* separadas por corredores que dan a la escena. En *Acinipo*, sin embargo, sólo sobrevive una *basilica* con orientación Norte. En *Clunia*, las *basilicae* se subdividen en dos espacios. Detectamos pues una gran variedad distributiva y formal de estos espacios en el caso de los teatros hispanos. Al emplazarse en la conexión entre el cuerpo de escena, la *cavea* y la *orchestra*, constituyen elementos singularizadores. Estamos hablando de espacios, cubiertos, que pueden superponer niveles y ofrecer una posición de privilegio. En función de cómo se hace uso de estos espacios se podrían establecer matices diferenciales entre los diferentes teatros. En algunos, por ejemplo, se disponen sobre los accesos los denominados palcos *tribunalia*, asignados a personajes notables o miembros de la casta sacerdotal, como sucede con las vestales en Roma. En *Regina Turdulorum* o *Baelo Claudia* se intuye que las escaleras de acceso a estos palcos podrían haberse emplazado en las *basilicae* o *parascenia*. Desde ellas podría haberse previsto el acceso a otros niveles de la *cavea*, como podría suceder en *Carthago Nova*, para conectar la *media cavea* (Ramallo, 2002).



Figs. 28, 29. Hipótesis de pórtico *post scaenam* en Italica, concebido de forma orgánica y pórtico con dos sectores diferenciados en Carthago Nova.

El pórtico post scaenam

La existencia o no de pórtico *post scaenam* contribuye a clarificar el tipo y la contribución urbana del edificio en cuestión. En muchos teatros el pórtico se define por fases conforme se colonizan los espacios públicos abiertos hasta configurar un recinto cerrado a modo de atrio urbano. Así sucede en *Italica*. Otros casos podrían haber concebido el pórtico como una totalidad compositiva, como sucede en *Emerita Augusta*. *Carthago Nova* nos ofrece un espacio rectangular con dos sectores diferenciados. En el caso de los teatros hispanos, observamos que la aparición de pórtico *post scaenam* se asocia con los grandes proyectos monumentales y urbanos de grandes núcleos como *Emerita Augusta*, *Caesaragusta* o *Carthago Nova*.

Otras particularidades del cuerpo escénico: *Pórtico postscaenam*, *tornavoz*, *vellum* y *evacuación de aguas de la cavea*

Se debería hacer mención a la existencia de complementos asociados con la contribución acústica del *frons scaenae*, la presencia de *tornavoz*, o bien la existencia o no de un *vellum* que favoreciese la protección al soleamiento, especialmente en determinadas latitudes hispanas como en *Tarraco* o *Regina Turdulorum*. El testimonio de Lucrecio permite conjeturar que el empleo del *vellum* sería más que frecuente.⁹

La inclinación de la *cavea* hacia el *frons scaenae* permite deducir que el desalojo del conjunto de aguas conducido por su superficie debía ser resuelto bien por la superficie de la *orchestra* o la base del frente escénico. El sistema de drenaje o la existencia de algún recurso ornamental asociado nos permitiría también establecer hechos distintivos. En teatros como el de *Carthago Nova*, *Regina Turdulorum*, *Saguntum* o *Tarraco* se han localizado colectores de evacuación. En *Carthago Nova* se dispusieron aliviaderos en las exedras del muro del *pulpitum*. En otros casos estos aliviaderos se tratan con esculturillas que favorecen la presencia de juegos de agua frente al escenario, como sucede en *Italica*, *Baelo Claudia* u *Olisipo* (Ramallo, 2002).

Conclusiones

En el presente artículo se ofrecen una serie de hipótesis abiertas que se cuestionan la razón de ser de la forma arquitectónica. La base cronológica resulta clave en la medida que dicha forma arquitectónica es resultado del momento. A pesar de la dispersión de las fechas, la gran mayoría de teatros de Hispania tienen una relación directa con la revolución político-social que supone la transición de la República al Imperio, y,

9 “las velas amarillas, rojas y púrpuras cuando, extendidas sobre los espaciosos teatros, flotan y ondulan entre mástiles y vigas; (mientras que) debajo, el público de las gradas y todo el ornato de la escena, el grupo augusto de los senadores se tiñen y fluctúan con sus móviles reflejos” (Lucrecio, *De rerum nature*, IV, 72-83).

en concreto, con los vínculos que se establecen desde tiempos de César tras la Guerra Civil desarrollada entre el 49 al 45 a. C., básicamente a través del que será su sucesor en la transformación de la República: Octaviano. El Principado de Augusto resulta clave en la organización territorial de la península Ibérica y el cambio de sistema favorece la iniciativa de evergetas provinciales que esperan ganarse un hueco entre los ilustres de Roma. No se ha podido probar la relación directa entre las aspiraciones administrativas de muchos núcleos hispanos y la erección de equipamientos teatrales, pues la misma queda en manos de la iniciativa personal y el objetivo arquitectónico puede dirigirse a infinidad de programas edilicios. Pero los diversos estudios han probado la principal actividad constructiva de teatros en dicho momento histórico. La existencia de tipos *lapideum* consolidados en Roma permite establecer vínculos directos entre algunos teatros hispanos y los mismos, especialmente el teatro Marcelo. En el caso de estructuras menores, se detectan unos invariantes y en todo caso, un resultado arquitectónico fruto del sentido común y la economía de esfuerzos. Así, del mismo modo que sucede en la Galia, se pueden detectar diferencias entre los grandes proyectos propios de los grandes núcleos poblacionales y aquellos otros que caracterizarían el tipo hispano más frecuente, donde dominan las *caveas* apoyadas mayormente en el terreno y resolviendo las comunicaciones superficialmente.

Aún así, se detecta una cierta homogeneidad en el conjunto de elementos que caracterizan el tipo romano repartidos entre las estructuras de la *scaena*, la *orchestra* y la *cavea*.

De lo que no cabe duda alguna, eso sí, es que son muchas más las incógnitas que las certezas y que queda aún mucho por hacer y descubrir.

Bibliografía

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. et altr. (org.) (1982): *Actas del Simposio El teatro romano en la Hispania romana*. Badajoz: Institución cultural Pedro de Valencia.

BALTY, J.-Ch. (2006): *Culte impérial et image de pouvoir: les statues d'empereurs en Hüftmanteltyus et en Jupiter-Köstum; de la représentation du genius a celle du divus* en GONZÁLEZ, J. Y NOGALES, T. (eds.) (2007): *Culto imperial. Política y poder*. Mérida: L'Erma di Bretschneider, pp. 5-20.

BIEVER, M. (1961): *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton, new Jersey: Princeton University Press.

CARROBLES SANTOS, J. L. (2001): *El teatro romano de Toledo. Una propuesta de identificación*. Toledo: Diputación de Toledo.

CURCHIN, L. A. (1996): *España Romana*. Madrid: Gredos.

DEL AMO, M. (1982): *El teatro romano de Medellín en El teatro en la Hispania Romana (Mérida, 1980)*, [THR], Badajoz, pp- 65-78.

DUPRÉ RAVENTÓS, X. (coord.) (1994): *La ciudad en el mundo romano. XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica (Tarragona 1993)*. Tarragona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.

DURÁN CABELLO, M.R. (1993): *Elementos para la historia de Mérida a través del análisis arquitectónico: el caso del teatro en DUPRÉ RAVENTÓS, X. (coord.) (1994): La ciudad en el mundo romano. XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica (Tarragona 1993)*. Tarragona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC. pp. 132-135.

FARGUES, C. (2007): *Les théâtres de type romain en Histoire Antique*, núm. 15, oct/dic. 2007, Dijon: Éditions Faton, pp. 26-36.

FINCKER, M. Y MORETTI, J.-CH. (2010): *Le rideau de scène dans le théâtre romain en RAMALLO ASENSIO, S. F. y RÖRING, N. (eds) (2010): La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia. Fundación Teatro Romano de Cartagena, pp. 309-329.

FRÉZOULS, E. (1982): *Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain*. en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt [ANRW] II, 12.1*, Berlín: Walter de Gruyter.

GARCÍA CALVO, A. (2000): *Introducción general a Plauto, Comedias I: Anfitrión, La comedia de los asnos, La comedia de la olla, La dos báquides, Los cautivos, Cásina*. Barcelona: Gredos.

GONZÁLEZ, J. Y NOGALES, T. (eds.) (2007): *Culto imperial. Política y poder*. Mérida: L'Erma di Bretschneider

GROS, P. (1996): *L'architecture romaine 1. Les monuments publics*. Paris: Picard.

GUIMARAENS IGUAL, G. Y NAVALÓN MARTÍNEZ, V. (2015): *La evolución de la tipología teatral romana y su aplicación en Hispania en NOGUERA GIMÉNEZ, J. F. Y NAVALÓN MARTÍNEZ, V. (eds.) (2015: 107-130)*.

GUIMARAENS IGUAL, G. Y NAVALÓN MARTÍNEZ, V. (2015): *Cultura teatral, sociedad, política y espacio escénica en la Antigüedad Romana en NOGUERA GIMÉNEZ, J. F. Y NAVALÓN MARTÍNEZ, V. (eds.) (2015: 131-143)*.

JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (1993): *Teatro y desarrollo monumental urbano en RAMALLO ASENSIO, S. F. y SANTIUSTE DE PABLOS, F. (1993): Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de arquitectura romana, 2*. Murcia: Universidad de Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, pp. 225-238.

MÁRQUEZ MORENO, C. (2002): *La difusión de los teatros romanos en las provincias del Imperio*. VENTURA VILLANUEVA, Ángel et altr. (2002): *El teatro romano de Córdoba*. Córdoba: Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, pp. 39-40.

MÁRQUEZ MORENO, C. (2002b): *Los edificios teatrales griegos: formación del tipo edilicio y sus características*. VENTURA VILLANUEVA, Ángel et altr. (2002): *El teatro romano de Córdoba*. Córdoba: Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, p. 25.

- MAYER, Marc (2003): *Para una historia del Teatro Romano*. RODÁ DE LLANZA, I. y MUSSO, O. (2003): *El Teatro Romano. La puesta en escena*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. Fundación La Caixa, pp. 35-40.
- MONTEROSSO CHECA, A. (2002) *Los teatros de Pompeius, Marcellus y Balbus: la formación del modelo teatral romano* en VENTURA VILLANUEVA, Ángel et altr. (2002): *El teatro romano de Córdoba*. Córdoba: Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, pp. 33-38.
- MONTEROSSO CHECA, A. (2005): *Sobre los orígenes helenísticos del modelo teatral romano: los primeros teatros in plano de Italia*. *AnMurcia*, 21, pp. 79-103.
- MONTEROSSO CHECA, A. (2010): *La Scaenae frons en los teatros de Roma. Entre liturgia, formas y modelos* en RAMALLO ASENSIO, S. F. y RÖRING, N. (eds) (2010): *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia. Fundación Teatro Romano de Cartagena, pp. 15-55.
- MUSSO, O. (2003): *El Teatro Romano Imperial y su puesta en escena* en RODÁ DE LLANZA, I. y MUSSO, O. (2003): *El Teatro Romano. La puesta en escena*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. Fundación La Caixa, pp. 25-33.
- NOGALES BASARRATE, T. (ed.): *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida: Museo nacional de arte romano, pp. 91-117.
- NOGUERA GIMÉNEZ, J. F. & NAVALÓN MARTÍNEZ, V. (eds.) (2015): *Teatros romanos de Hispania. Estado actual de conservación*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- RAMALLO ASENSIO, S. F. y SANTIUSTE DE PABLOS, F. (1993): *Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de arquitectura romana, 2*. Murcia: Universidad de Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
- RAMALLO ASENSIO, S. F. (2002): *La arquitectura del espectáculo en Hispania: teatros, anfiteatros y circos* en NOGALES BASARRATE, T. (ed.): *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida: Museo nacional de arte romano, pp. 91-117.
- RAMALLO ASENSIO, S. F. y RÖRING, N. (eds) (2010): *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia. Fundación Teatro Romano de Cartagena.
- RODÁ DE LLANZA, I. y MUSSO, O. (2003): *El Teatro Romano. La puesta en escena*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. Fundación La Caixa.
- SEVERIN, D. S. *Introducción a La Celestina de Fernando de Rojas*, Madrid: Cátedra, pp. 11-64.
- VENTURA VILLANUEVA, Ángel et altr. (2002): *El teatro romano de Córdoba*. Córdoba: Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- VENTURA VILLANUEVA, Ángel (2002): *¿Qué se representaba en los teatros romanos imperiales?* en VENTURA VILLANUEVA, Ángel et altr. (2002): *El teatro romano de Córdoba*. Córdoba: Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, pp. 51-54.



