



TEATROS ROMANOS DE HISPANIA ESTADO ACTUAL DE CONSERVACIÓN

J. FRANCISCO NOGUERA GIMÉNEZ

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
ESTADO ACTUAL DE CONSERVACIÓN

Teatros romanos de Hispania. Estado actual de conservación

Primera edición: Valencia, 2015

Editores científicos:

J. Francisco Noguera Giménez
Virginia Navalón Martínez

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

Diseño y maquetación:

Virginia Navalón Martínez

Edita: Editorial Universitat Politècnica de València
www.lalibreria.upv.es Ref. 6278_01_01_01

© De los textos: sus autores

© De las imágenes: sus autores

ISBN: 978-84-9048-445-6 (versión impresa)

Depósito Legal: V-2834-2015



TEATROS ROMANOS DE HISPANIA ESTADO ACTUAL DE CONSERVACIÓN



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,
GUILLERMO GUIMARAENS IGUAL, FEDERICO IBORRA BERNAD, FRANCISCO JUAN VIDAL,
SALVADOR LARA ORTEGA, MARYLAND MORANT GONZÁLEZ, VIRGINIA NAVALÓN MARTÍNEZ,
MIGUEL NOGUERA MAYÉN, JUAN MARÍA SONGEL GONZÁLEZ, M^A JOSÉ VIÑALS BLASCO

EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ÍNDICE

Presentación	9
Teatros romanos de Hispania: localización histórica y contemporánea	11
Teatros romanos de Hispania: estado de conocimiento, conservación y restauración	25
La construcción en los teatros romanos de Hispania	85
La evolución de la tipología teatral romana y su aplicación en Hispania	107
Cultura teatral, sociedad, política y espacio escénico en la Antigüedad Romana	131
Teatros romanos de Hispania	161
· El teatro romano de <i>Acci</i> , Guadix (Granada)	163
· El teatro romano de <i>Acinipo</i> , Ronda la Vieja, (Málaga)	167
· El teatro romano de <i>Baelo Claudia</i> , Bolonia (Cádiz)	173
· El teatro romano de <i>Bilbilis Augusta</i> , Calatayud (Zaragoza)	179
· El teatro romano de <i>Caesar Augusta</i> , Zaragoza	185
· El teatro romano de Carthago Nova, Cartagena (Murcia)	191
· El teatro romano de Clunia Sulpicia, Peñalba de Castro (Burgos)	196
· El teatro romano de <i>Emerita Augusta</i> , Mérida (Badajoz)	202
· El teatro romano de <i>Gades</i> , Cádiz	209
· El teatro romano de <i>Italica</i> , Santiponce (Sevilla)	213
· El teatro romano de <i>Malaca</i> , Málaga	219
· El teatro romano de <i>Metellinum</i> , Medellín (Badajoz)	224
· El teatro romano de <i>Olisipo</i> , Lisboa	229
· El teatro romano de <i>Pollentia</i> , Alcudia (Islas Baleares)	235
· El teatro romano de <i>Regina Turdulorum</i> , Casas de Reina (Badajoz)	238
· El teatro romano de <i>Saguntum</i> , Sagunto (Valencia)	243
· El teatro romano de <i>Segobriga</i> , Saelices (Cuenca)	248
· El teatro romano de <i>Tarraco Nova</i> , Tarragona	255
· El teatro romano de <i>Urso</i> , Osuna (Sevilla)	259
· Teatros romanos en estudio: <i>Baetulo</i> , Badalona (Barcelona); <i>Carteia</i> , San Roque (Cádiz); <i>Corduba</i> , Córdoba; <i>Castulo</i> , Cazlona (Jaén); <i>Singilia Barba</i> , Antequera (Málaga); <i>Oscá</i> , Huesca	263
Glosario	267
Créditos fotográficos	275

Presentación

La presente publicación surge de la conveniencia de plasmar en un formato perdurable la exposición *Teatros romanos de Hispania. Estado actual*. Esta exposición y los artículos que la acompañan en este volumen constituyen un primer resultado de las investigaciones llevadas a cabo hasta diciembre de 2014, en el marco del Proyecto de Investigación BIA2012-37063, de la Universitat Politècnica de València, 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. El objetivo principal del proyecto es analizar el estado actual de conservación de los teatros y las diferentes intervenciones llevadas a cabo para llegar a unas conclusiones en cuanto a criterios de restauración con los que intervenir en el futuro y en cuanto a la puesta en valor de cara al uso.

La investigación realizada hasta la fecha, y reflejada en la exposición y en los artículos contenidos en este volumen, se centra fundamentalmente en el estado de conocimiento, conservación y adelanto sobre puesta en valor en el que se encuentran en la actualidad los teatros romanos de los que se tiene noticia fidedigna en España y Portugal, el territorio que integró las diferentes provincias de la Hispania romana. Se han excluido del estudio algunos de los teatros que, aunque localizados, al no haberse excavado, sus estructuras están ocultas y por consiguiente se desconocen o no se ha intervenido en ellas. Queda para una próxima publicación todo lo referente a la explicación pormenorizada de las últimas restauraciones llevadas a cabo en los teatros, poniendo mayor énfasis en los criterios de intervención y el desarrollo de la problemática en torno a la puesta en uso; esta segunda publicación responderá a las investigaciones correspondientes al año en curso 2015.

Las fotografías y datos reflejados en la exposición y en los artículos son fruto de las visitas realizadas a los teatros por los miembros del equipo de investigación, la visita a archivos y la consulta de bibliografía. El contacto con algunos técnicos que han intervenido o están interviniendo en la actualidad está siendo imprescindible, y también con técnicos de diferentes administraciones, que nos han asesorado o facilitado material. Nuestro agradecimiento a todos ellos.

Los teatros romanos de Hispania conocidos y recogidos en esta publicación son los siguientes: *Acci, Acinipo, Baelo Claudia, Baetulo, Bilbilis Augusta, Bracara Augusta, Caesar Augusta, Carteia, Carthago Nova, Castulo, Clunia Sulpicia, Corduba, Emerita Augusta, Gades, Italica, Malaca, Metellinum, Olisipo, Osca, Pollentia, Regina Turdulorum, Saguntum, Segobriga, Singilia Barba, Tarraco Nova, Urso.*

Los investigadores que han participado en la exposición y en esta publicación son los siguientes: J. Francisco Noguera como investigador principal, José Luis Baró, Guillermo Guimaraens, Federico Iborra, Francisco Juan, Salvador Lara, Maryland Morant, Virginia Navalón, Miguel Noguera, Juan M^a Songel y María José Viñals.

Han actuado como comisarios de la exposición *Teatros romanos de Hispania. Estado actual*, que ha tenido lugar entre el 15 de diciembre de 2014 y el 15 de enero de 2015 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Universitat Politècnica de València, J. Francisco Noguera Giménez, Salvador Lara Ortega y Virginia Navalón Martínez, participando en su elaboración todos los miembros del equipo de investigación.

Teatros romanos de Hispania: localización histórica y contemporánea

Miguel Noguera Mayén

J. Francisco Noguera Giménez

Salvador Lara Ortega

El objetivo de este capítulo es la doble localización histórica y contemporánea de los teatros romanos descubiertos en la actualidad, en una visión de conjunto.

Como histórica entendemos una localización en el tiempo en que se construyeron —atendiendo a su construcción y reformas— y su localización geográfica en tiempos del Imperio Romano, situándolos en los respectivos conventos y provincias de la Hispania romana.

La localización contemporánea la establecemos en dos sentidos, por una parte, referida a la fecha de sus descubrimientos —teniendo en cuenta que prácticamente quedan en el olvido después de la caída del Imperio Romano— y su localización actual geográfica en la España de las autonomías y Portugal.

Localización histórica

La mayor parte de los teatros conocidos en Hispania se construyen en época augustea y durante la dinastía Julio-Claudia.

Los teatros construidos con anterioridad al año 55 a. C., fecha del *theatrum lapideum* erigido por Pompeyo en la zona meridional del Campo Marcio, fueron *theatrum ligneum*, incluso en algunos casos, como el de Gades¹ fechado en el 43 a. C. según testimonio de Cicerón, fueron presuntamente de madera antes de

1 Jiménez Salvador, J. L. (1993: 233): “La *vetusta Gades* atesora el testimonio más antiguo relativo a la actividad teatral en Hispania, proporcionado por Cicerón (*Ad Fam...*, X, 32, 2) quien relata cómo L. Cornelio Balbo hizo representar en el 43 a. C. una tragedia *praetexta* en la que se narraba un pasaje de su vida, en un claro intento de heroización personal.” Se ha relacionado dicha cita con el teatro de Gades, “pero la supuesta antigüedad de su técnica constructiva basada en el empleo de *opus caementicium* con paramento de bloques escuadrados es, a todas luces,

reconstruirse con técnicas constructivas más sólidas. El teatro de Pompeyo supuso un antes y un después. Los teatros van cobrando una gran importancia, como demuestra la *lex coloniae Juliae Genetivae Ursonensis*, promulgada en el 44 a. C. en la que se expresa la obligación de los *duoviri aediles* de ofrecer espectáculos teatrales o gladiatorios a la triada capitolina o a Venus. Las causas del auge de los teatros hay que buscarla en la gran aceptación por el público, prueba de ello es el éxito del *pantomimus*, pero sobre todo, es a partir de Augusto cuando se convierten en expresión del poder de Roma y del propio Emperador.² Sobre la importancia del teatro en la sociedad romana véase en esta misma publicación el artículo de Guimaraens, G. y Navalón, V: *Cultura teatral, sociedad, política y espacio escénico en la Antigüedad romana*.

Si la práctica totalidad de los teatros hispanos se fecha a partir de época augustea, hay algunos ejemplos, como los de *Pollentia*, *Acinipo* y el comentado de *Gades* para los que se ha propuesto tradicionalmente una datación preaugustea que, probablemente, únicamente quepa mantener si se piensa en versiones originarias anteriores de *theatrum ligneum* como se ha dicho, pero que a la luz de argumentos esgrimidos más recientemente³ estos teatros en su versión conocida seguramente deben ser augusteos; como queda dicho hay que pensar en el 55 a. C. como fecha del primer *theatrum lapideum* construido.

En el 55 a. C se renueva el Triunvirato formado por Julio César, Pompeyo y Craso. En el 53 muere Craso y en el 51 César conquista la Galia pero Pompeyo se vuelve contra él. Así que dados los acontecimientos y la situación de inestabilidad en Roma desde los años 50 hasta el año 29, fecha del definitivo triunfo de Augusto, comienzo de la dinastía Julio-Claudia, no parece probable que exista un ambiente propicio a la construcción de teatros en piedra.

La datación de los teatros romanos resulta muy compleja en general, en la mayoría de las ocasiones porque estos teatros construidos en determinada época sufrieron reformas, posteriores lo que en muchos casos dificulta la cronología. No obstante, se ha intentado abordar una cronología basada en el estado actual de las investigaciones.

El teatro de *Emerita Augusta* gracias a la inscripción de M. Agripa sobre los *itinerea* de acceso a la *orchestra*, se fecha en el 16-15 a. C., después será reformado en el reinado de Claudio. Hay un proyecto de investigación⁴ reciente que se plantea revisar la datación augustea.

insuficiente para precisar una fecha". Según Gros (1987) la representación de Cicerón tuvo que ser en un *theatrum ligneum*.

2 Jiménez Salvador, J. L. 1993: 233.

3 Gros, P. (1987) «*La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne*». *L'Urbs: espace urbain et histoire*, Roma, p. 321. Citado por Jiménez Salvador (1993: 232).

4 Proyecto de documentación, excavación y análisis del teatro y anfiteatro romanos de Mérida (3PR05A104), bajo la codirección de

El teatro de *Metellinum* se ha vuelto a relacionar últimamente con el de Mérida. Según Del Amo y de la Hera, M. (1982, 324)⁵ correspondía al último cuarto del s. I a. C.; con posterioridad se pensó correspondía a una época tardía del emperador Tiberio, y últimamente se ha vuelto a la idea inicial de cierta contemporaneidad con Mérida, posterior al 16-15 a. C., en plena época augustea, basándose en la similitud de los capiteles jónicos y aspectos constructivos⁶, habiendo tenido una reforma posterior en época Julio-Claudia.

La datación de *Carthago Nova* es algo posterior a la del teatro emeritense, según la cronología que proporciona una inscripción dedicada a Cayo César, S. Ramallo lo fechó entre el 5 a. C y el 1 d. C.⁷ Sin embargo nuevos hallazgos epigráficos, según Ramallo y Ruiz Valderas lo dedican a los nietos del emperador Augusto, hijos de Agripa y Julia⁸, antes de su fallecimiento, y por el estilo de capiteles y ornamentación, entre los años 5 y 1 a. C., fecha ésta probable de su inauguración.

Para la construcción del teatro romano de *Italica* J. A. Fernández Naranjo⁹ maneja la fecha aproximada de la segunda mitad del siglo I a. C. probablemente época de Augusto, con ampliación en tiempos de Tiberio. Según R. Corzo y M. Toscano¹⁰, se construiría una primera edición de la escena entre los años 0 y 10 de la Era; una remodelación y enriquecimiento entre los años 20 y 30; dos reformas importantes entre los años 60 y 80 de la fachada del graderío y de la escena, y una última a finales del s. I o comienzos del s. II, con el cerramiento del pórtico.

El teatro de *Acinipo*, aunque M. del Amo lo dató en el siglo I a. C., los datos en los que se basó no son concluyentes y hoy se data más probablemente en época augustea.¹¹ También de esta época parece ser el teatro de *Olisipo*, reformado en tiempos de Nerón.

Pedro Mateos y Antonio Pizzo. Entre otros aspectos se plantea revisar la cronología de los capiteles jónicos.

5 *Metellinum* según Del Amo y de la Hera, M. (1982: 324) correspondía al último cuarto del s. I a. de C, atendiendo a los datos arquitectónicos y de técnica, en ausencia de estratigrafías o de otros elementos útiles.

6 Mateos, Pedro y Picado, Yolanda, 2011: 400.

7 Ramallo, S. 1992: 49-73.

8 Ramallo Asensio, S. F. y Ruiz Valderas, E., 2008: 114

9 Fernández Naranjo, Juan Antonio, 2014

10 Corzo, R y Toscano, M., 2010

11 "La cronología temprana del teatro de Acinipo, fue establecida por M. del Amo, a partir de unos sondeos practicados en una zona próxima al *postscaenium*, proporcionando una secuencia estratigráfica comprendida entre el s. III a. C. y el s. I a. C, sobre la que apareció depositada una capa que identificó con los desechos de cantería de la construcción del teatro. Este detalle, unido al tipo rectilíneo de su *scaenae frons*, le llevaron a proponer una fecha de construcción en época cesariana. Sin embargo, estos indicios no poseen la entidad suficiente para ser utilizados en defensa de una cronología pre-augústea, ya que la evidente sencillez del *scaenae frons*, no es exclusiva de edificios pre-imperiales, sino que también está presente en ejemplares de fecha más avanzada. Sin duda, la circunstancia de que tanto la *cavea* como el *proscenium* fueron labrados en la roca, ha restado elementos esenciales para la averiguación de su cronología." Jiménez Salvador, 1993: 232.

El teatro de *Carteia*, por el estudio de las técnicas constructivas, se sitúa en época ligeramente posterior a Augusto con reformas posteriores.¹²

El teatro de *Segobriga* se fecha en época de Tiberio, cuando la ciudad estipendiaria pasa a *municípium* y se desarrolla un programa monumental que concluye en época de Vespasiano.

La construcción del teatro de *Caesar Augusta*, tras la campaña arqueológica de 1990 por Beltrán Lloris, se fecha hacia la segunda mitad del reinado de Tiberio.

El teatro de *Clunia Sulpicia* parece construido también en época de Tiberio, como seguramente *Saguntum*.

El teatro de *Malaca*¹³ se fecha, gracias a un epígrafe y unos pedestales hallados, como Augusteo o Julio-Caludio con una reforma Flavia.

El teatro de *Bilbilis*, junto con el foro, forma un conjunto datado en el segundo cuarto del siglo I d. C.¹⁴

Para el teatro de *Baelo Claudia* se ha dado como fecha más probable una ligeramente posterior a los años 60 d. C.¹⁵ como resultado de la concesión de estatuto municipal concedido por el emperador Claudio.

Para el teatro de *Tarraco Nova* se manejan dos hipótesis, por una parte se fecha en época augustea debido a formas decorativas y algunos capiteles, pero lo más probable es que sea algo posterior, al estar edificado sobre los restos de un almacén portuario del tiempo de Augusto.

El teatro de *Regina Turdulorum* se estima construido en una fecha tardía de época Flavia¹⁶, tiempos de Domiciano; como tal vez también *Pollentia*, cuya cronología es más imprecisa.

12 Roldán, J.1992: 96 ss.

13 Rodríguez Oliva, P. Serrano Ramos, E. y Atencia Paez, R., 2003

14 Jiménez Salvador, J. Luis, 1993:226-227 ver referencia a Martín-Bueno, M: "La inscripción a Tiberio y el centro religioso de Bilbilis", *MM*, 22, 1981:244 ss.

15 Muñoz Vicente, Ángel, 2014: 247.

16 Álvarez Martínez, José María y Nogales Basarrate, Trinidad, 2007: 355 y ss. (También en http://www.reginaturdulorum.com/publicaciones/2007_Alvarez_et_al.pdf). Los autores se basan en sistemas constructivos, epígrafes y algún capitel, además coincide la fecha según Álvarez con el estatuto de *Municipium* de Regina.

División provincial

Hispania desde el 197 a. C. se dividió en dos provincias, la Hispania Ulterior y la Hispania Citerior, pero toda la época que corresponde a las grandes construcciones de teatros, a la que nos hemos referido con anterioridad, es muy posterior y se corresponde en gran parte con la división provincial de Julio César del año 27 a.C. en tres provincias, la *Baetica*, la *Lusitania* y la *Tarraconensis*.

La provincia *Ulterior Baetica* es creada por Augusto por división de la Hispania *Ulterior* con capital en la *Colonia Patricia Corduba*. La *Baetica* fue durante mucho tiempo una provincia senatorial, que dependía del poder político del Senado. Estaba dividida en cuatro *conventus iuridici*¹⁷: el *conventus Cordubensis* con capital en *Corduba*, que además era la capital de toda la *Baetica*; el *conventus Astigitanus* con capital en *Astigi* (Écija); el *conventus Gaditanus* con capital en *Gades* y el *conventus Hispalensis* con capital en *Hispalis*. Capitales importantes de la *Baetica* fueron *Corduba*, *Gades*, *Hispalis*, *Italica*, *Malaca*, *Baelo Claudia* y *Carteia*.

Hacia los años 13-7 a. C. se modificaron los límites orientales de la *Baetica*, pasando *Castulo* y *Acci*, además de una parte de la actual provincia de Almería, a formar parte de la *Tarraconensis*, provincia que dependía directamente del poder imperial, no del Senado.

La provincia *Ulterior Lusitana*, considerada como imperial, tuvo como capital *Emerita Augusta*, fundada en el año 25 a. C., y quedó organizada en tres *conventus* con capitales en *Emerita Augusta* (Mérida), *Pax Julia* (Beja, Portugal) y *Escalabis* (Santarem, Portugal). Además de la capital, ciudades importantes fueron *Metellinum* y *Olisipo*.

La provincia *Citerior Tarraconensis*, la más extensa, constaba de siete *conventus*: lucense, capital *Lucus Augusti* (Lugo); bracarense con capital en *Bracara Augusta* (Braga, Portugal), astur con capital en *Asturica Augusta* (Astorga); cluniense con capital en *Clunia Sulpicia* (Coruña del Conde); caesaraugustano con capital en *Caesar Augusta* (Zaragoza); cartaginense con capital en *Carthago Nova* (Cartagena); y tarraconense, con capital en *Tarraco Nova* (Tarragona). Otras ciudades importantes fueron *Baetulo* (Badalona), *Bilbilis* (cerca de Calatayud); *Osc*a (Huesca); *Pollentia* (Alcudia, Mallorca); *Segobriga* (Saelices, Cuenca); *Saguntum* (Sagunto) y *Toletum* (Toledo).

Con posterioridad se suceden varias alteraciones del mapa de provincias de Hispania, a lo largo del siglo III; una subdivisión con el emperador Caracalla de la *Tarraconensis* que dura muy poco, y con Diocleciano

¹⁷ Los *conventus* obedecían a subdivisiones administrativas romanas y eran organizaciones territoriales intermedias entre la provincia y las ciudades y se distinguían por impartir justicia en la capital del *conventus*.

(284-305), quien dividió la antigua Tarraconense en tres provincias: *Gallaecia*, *Cartaginensis* y *Tarraconensis*.

A los efectos de este breve análisis, para la distribución de provincias tomaremos la división del emperador Augusto, de tal forma que la distribución geográfica de los teatros conocidos es la que sigue:

Teatros en la provincia *Ulterior Baetica*: *Acci*¹⁸, *Acinipo*, *Baelo Claudia*, *Carteia*, *Castulo*, *Corduba*, *Gades*, *Italica*, *Malaca*, *Regina Turdulorum*, *Singilia Barba*, *Urso*.

Teatros en la provincia *Ulterior Lusitania*: *Emerita Augusta*, *Metellinum*, *Olisipo*.

Teatros en la provincia *Citerior Tarraconensis*: *Baetulo*, *Bilbilis Augusta*, *Bracara Augusta*, *Caesar Augusta*, *Carthago Nova*, *Clunia Sulpicia*, *Oscá*, *Pollentia*, *Saguntum*, *Segobriga*, *Tarraco Nova*, *Toletum*.

18 *Acci*, según en qué fecha nos ubiquemos, estaría en la *Baetica* o en la *Tarraconensis*.



Figura (Fig.) 1. Mapa de las provincias romanas y *conventus* con los teatros.

Localización contemporánea por países y comunidades autónomas

Los descubrimientos

Aunque con diferente evolución y fortuna, bajo dominio musulmán los teatros romanos de la antigua Hispania dejan de funcionar y se convierten en cantera de materiales o suelo sobre el que edificar o convertir en escombrera, de tal manera que puede decirse que durante el siglo XV los restos que quedaban sin expoliar o destruir se encontraban en general enterrados y en gran medida olvidados.

Las primeras noticias o dibujos de posibles vestigios de teatros romanos surgen en el siglo XVI, en algunos casos, restos arqueológicos que con posterioridad se identificaron como teatros. Estas noticias se extienden a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Desde finales del siglo XVIII, cuando ha habido algún descubrimiento, éste ha propiciado que se iniciaran estudios y excavaciones, más aún conforme ha avanzado el siglo XIX y nos adentramos en el siglo XX. Así, desde principios del siglo XX y a lo largo de dicho siglo, se han descubierto una gran parte de los teatros romanos conocidos de la antigua Hispania, llevándose a cabo numerosas excavaciones y en algunos casos procediéndose tempranamente a determinadas restauraciones, -*Emerita Augusta, Saguntum, Acinipo*-.

Sin embargo, es en época contemporánea coincidiendo con la democracia y a partir de los años ochenta cuando se llevan a cabo algunos descubrimientos de gran repercusión como el del teatro de Cartagena, *Carthago Nova*. Los teatros de *Metellinum* y *Caesar Augusta* habían sido descubiertos muy poco antes; además se producen redescubrimientos como el de *Clunia Sulpicia*; en estos teatros y en otros ya conocidos se interviene dando lugar a algunos ejemplos espléndidos de restauración. Otro caso diferente es el del teatro de *Gades* que, descubierto también recientemente, está inmerso en un largo proceso de restauración, o el de *Acci*, uno de los últimos en descubrirse y actualmente en proceso de excavación.

Hay teatros cuyas noticias se remontan al siglo XVI, como es el caso de *Bilbilis Augusta* y *Clunia Sulpicia*. A través de los dibujos de Wyngaerde (1563) se conocen *Emerita Augusta* y *Saguntum*, este último muy dibujado a través de los años.

En 1609 hay una primera descripción de ruinas en *Acinipo* por Diego de Maraver. En 1634 Rodrigo Caro, al hablar de *Acinipo*, confunde el teatro con un anfiteatro. En 1650 se identifican las ruinas como las de un teatro romano, y entre 1747-1750 se dibuja el teatro por Velázquez de Velasco, Marqués de Valdeflores. En el siglo XVIII tenemos nuevas noticias de *Clunia Sulpicia* (1765), también de *Italica* (1780-90), de *Acinipo* por los trabajos de los hermanos Oliver, y de *Baelo Claudia*, cuyas primeras excavaciones se llevan a cabo por Pierre Paris y George Bonsor entre 1914 y 1919.

Olisipo se conoce desde 1798, debido al terremoto de 1755, aunque las primeras campañas de excavación se harán en 1964.

En el siglo XIX se suman los teatros de *Pollentia*, *Regina Turdulorum* y *Tarraco Nova* (1884), estudiado este último por B. Hernández Sanahuja. De *Pollentia* hay dibujos del padre Luis de Vilafranca; a fines de la misma centuria se publicó el libro del naturalista y arqueólogo Francesc Martorell y Peña, al que debemos la primera planta del teatro de *Pollentia*. Del teatro de *Regina* existe un documento de fecha 5 de noviembre de 1845, escrito por José Antonio Barrientos que describe y dibuja un primer plano de restos identificados del teatro.

A mediados del siglo XX se tienen indicios de un teatro en *Baetulo* (1947), cuyos sondeos no se harán hasta 1998-99; y también de *Malaca* (1951) con unos primeros trabajos de Juan Temboury. Este teatro pasará al olvido tras la consolidación y restauración de la *cavea* realizada por Pons Sorolla (1963) y no será rescatado hasta época contemporánea (1999-2010), aunque de una manera bastante ejemplar.

Otros teatros descubiertos a mediados de los 50 son el de *Segobriga* (1953-55), aunque existía alguna noticia del mismo del siglo XVI, y *Carteia*. *Regina Turdulorum* se redescubrirá en esta época.

En 1969-1970 se descubre el teatro de *Metellinum* y en 1972 se descubre fortuitamente al derribar un edificio el teatro de *Caesar Augusta*. Ambos restaurados.

Muy recientemente, de los años 80 a la actualidad, se han descubierto de manera fortuita por lo general un importante número de teatros, como *Gades* (1980) en proceso de restauración, *Carthago Nova* (1988-90) ya restaurado, *Singilia Barba* (1991), *Corduba* (1994), *Bracara Augusta* (1999), *Oscá* (2006) y *Acci*, descubierto en 2007 y actualmente en proceso de excavación.

Localización contemporánea por países y comunidades autónomas

España:

Andalucía: *Acci, Acinipo, Baelo Claudia, Carmo, Carteia, Castulo, Corduba, Gades, Italica, Malaca, Singilia Barba, Urso.*

Aragón: *Bilbilis Augusta, Caesar Augusta, Osca.*

Extremadura: *Emerita Augusta, Metellinum, Regina Turdulorum.*

Cataluña: *Tarraco Nova, Baetulo.*

Baleares: *Pollentia*

Castilla y León: *Clunia Sulpicia*

Castilla la Mancha: *Segobriga*

Murcia: *Carthago Nova*

Valencia: *Saguntum*

Portugal:

Lisboa: *Olisipo*

Braga: *Bracara Augusta*



Fig. 2. Mapa de países y comunidades de España con los teatros.

Bibliografía

- ADAM, J.-P. (1996): *La construcción romana, materiales y técnicas*. León: Editorial de los oficios.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., NOGALES BASARRATE, T. (2007): *Teatro romano de Regina en Dioniso Annale della Fondazione Inda* nº 6.
- ÁLVAREZ ROJAS, A. (2004): *Una nueva arquitectura para un conjunto milenario: La Sede Institucional de Baelo Claudia en Mus-A*, *Revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, nº 3, pp. 23 y ss.
- ÁLVAREZ ROJAS, A. (2003): *Actuaciones contra la erosión pluvial en el Conjunto arqueológico de Baelo Claudia en Mus-A*, *Revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, nº 1, pp. 46 y ss.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1993): *El Teatro de Caesaraugusta. Estado actual de conocimiento en Teatros Romanos de Hispania. Cuadernos de Arquitectura Romana Vol. 2, 1993*, Zaragoza: Museo de Zaragoza. pp. 93-118.
- BORREGO DE LA PAZ, J. D. (2010): *La Génesis del Modelo Arquitectónico Teatral en la Bética: El Teatro Romano de Cádiz*. Tesis Doctoral dirigida por Ángel Ventura Villanueva y Carlos Márquez Moreno. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- BRAVO, S., EXPÓSITO, J. A., MUÑOZ, A. (2011): *Últimas aportaciones al conocimiento del viario de la ciudad hispanorromana de Baelo Claudia*. *Revista Italica* nº 0. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- CASTAÑO AGUILAR, J. M., NIETO GONZÁLEZ, B. (Coord.) (2009): *La ciudad romana de Acinipo. Investigaciones 2005-2007 Avance de resultados en Cuadernos de Arqueología de Ronda Vol. 3, 2007-2008*. Ronda: Museo de Ronda.
- COMAS SOLÁ, MONSERRAT; PADRÓS MARTÍ, PEPITA (2004): *Intervencions arqueològiques durant el període 1990-2000 a la ciutat romana de "Baetulo" (Badalona, Barcelonès) i el seu territori*, en *Tribuna d'arqueologia*, nº 2000-2001, pp. 187-206.
- CORRALES AGUILAR, M., FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R., TEJEDOR CABRERA, A. (2004): *El teatro romano de Málaga. Primeras intervenciones*, en *PH*, 50, pp. 96-101.
- CORRALES AGUILAR, M., FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R., TEJEDOR CABRERA, A. (2006): *El teatro romano de Málaga: investigación, conservación y valorización en Congreso Internacional de Restauración. Restaurar la Memoria. Arqueología, Arte y Restauración*, Valladolid, pp. 45-64.
- CORRALES AGUILAR, M. (2007): *El Teatro Romano de Málaga: Evolución de un espacio en Mainake, XXIX*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. pp. 53-76.
- CORZO SÁNCHEZ, J. R., TOSCANO SAN GIL, M. (2000): *Excavaciones en el Teatro de Italica*. Vols. I, 1988-89, II, 1989 y III, 1990. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M. Á. Y TUSET BELTRÁN, F. (2010): *La scaenae frons del teatro de Clunia en La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Murcia: Universidad de Murcia, p. 269.
- DEL AMO, M. (1982): *El teatro romano de Medellín en El teatro en la Hispania Romana (Mérida, 1980)*, [THR], Badajoz, pp- 65-78.

FERNÁNDEZ-BACA, R. (1989): *Consolidación y restauración del teatro romano de Acinipo*. Sevilla: Restauración y análisis arquitectónico. pp.73-89.

FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R., MARTÍN ALAFONT, F. (coord.) GARCÍA JIMÉNEZ, F., DEL AMO, M. (1993): *La consolidación y restauración del Teatro Romano de Acinipo. Ronda (Málaga) 1980 en Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de arquitectura romana* vol. 2.

FERNÁNDEZ NARANJO, J. A. (2014): *El teatro de Italica como paradigma metodológico en Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?* Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, pp.113-136.

GARCÍA, FRANCESCA (dir.) (2003): *Baetulo ciutat romana*, Museu de Badalona, Badalona.

GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): *Una mirada inocente sobre los teatros romanos de España y Portugal* en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): *Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?* Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, pp. 93-112.

GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): *Los teatros romanos de Hispania en 2010* en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): *Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?* Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, pp. 307-379.

GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. D. V. (2014): *El teatro romano de Mérida, ¿Modelo ideal de restauración?* en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): *Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?* Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, pp. 253-306.

GROS, P. 1987: "La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne". *L'Urbs: espace urbain et histoire*, Roma.

JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (1992): *Las ciudades hispanorromanas en Cuadernos de Arte Español*, 30, Historia 16, Madrid.

JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (1993): *Teatro y desarrollo monumental urbano en Hispania* en RAMALLO, S. F., SANTIUSTE, F. (Coord.) (1993): *Teatros romanos de Hispania en Cuadernos de Arquitectura Romana*, 2, Murcia: Universidad de Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, pp. 225-238.

JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (2004): *El templo romano de Córdoba* en BLÁNQUEZ, J., PÉREZ, M. (eds.), GARCÍA Y BELLIDO, A. (2004): *Miscelánea*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (*Serie Varia*, 5), pp. 159-171.

LARA ORTEGA, S. (1991): *El teatro romano de Sagunto: Génesis y Construcción*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia.

LARA ORTEGA, S. (1992): *El trazado del teatro de Sagunto* en *Archivo Español de Arqueología*, 65, pp.151-179.

MARTÍN BUENO, M., NÚÑEZ, J., SÁENZ, J. C. (2006): *El teatro de Bilbilis* en MÁRQUEZ, C., VENTURA, A. (Coord.) (2006): *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania*, Córdoba, pp. 223-265.

MARTÍN BUENO, M., SÁENZ PRECIADO, C. (2010): *La scaenae frons del teatro de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)* en RAMALLO ASENSIO, S., RÖRING, N. (Eds.) (2010): *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia, Fundación Teatro Romano de Cartagena, p. 243.

MARTÍN DELGADO, R. Y CÁMARA GUEZALA, I. (2001): *La recuperación del teatro romano de Málaga en Ateneo del nuevo siglo*, 2, pp. 79-87.

Teatros romanos de Hispania: estado de conocimiento, conservación y restauración

*J. Francisco Noguera Giménez
Miguel Noguera Mayén
Virginia Navalón Martínez*

Introducción

El objetivo que se persigue en esta investigación es realizar una síntesis de los trabajos e intervenciones llevados a cabo hasta la actualidad en los teatros conocidos de la Hispania romana, para entender su configuración actual y el estado de su conservación. Se pretende, con una mirada transversal, comparar el estado actual de conocimiento, conservación y restauración de estos teatros. Somos conscientes de que no aportamos nuevo conocimiento a cada teatro, nuestra visión sin embargo pretende un análisis de conjunto, que confiamos aporte datos comparativos que faciliten extraer conclusiones para la mejor intervención y gestión de los teatros romanos en nuestro entorno. En cualquier caso, esta investigación es un punto de partida que debe completarse con actuales estudios que se están llevando a cabo por el equipo investigador. Para establecer un estado de conocimiento global, se ha realizado una recopilación de las intervenciones acometidas en cada teatro y se han ordenado siguiendo dos caminos diferentes. En primer lugar se ha realizado una descripción cronológica de las intervenciones. En segundo lugar, se han clasificado los teatros según su estado de conservación y configuración actual.

La exposición cronológica tiene el interés inmediato de poder seguir la evolución en el conocimiento, investigación, gestión e intervención a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI de los teatros hispano-romanos, cuáles han sido por ejemplo las épocas de mayor dedicación o cuándo los diferentes teatros han captado la atención y han sido objeto de intervenciones. Además, dicha cronología nos sirve para conocer qué técnicos, arqueólogos y arquitectos operaban en la misma época. Esta clasificación cronológica se ha realizado según cinco apartados:

1. Primer tercio del siglo XX.
2. Años de la posguerra civil española.
3. Años sesenta.
4. Años setenta y principios de los ochenta.
5. Periodo de gestión autonómica en democracia en España, desde mediados de los ochenta hasta la actualidad.

La clasificación según el estado de conservación actual posee el interés principal de conocer el estado actual de cada teatro y a qué tipo de intervenciones se debe, además de los técnicos que la han hecho posible. Posee también el interés de agrupar, y así poder comparar más fácilmente, los teatros según el tipo de gestión y estado actual. Se pretende reconocer aquellos que poseen una configuración que podemos considerar bastante definitiva al día de hoy (salvando posibles cambios por investigaciones futuras), y las diferencias a veces abismales con algunos otros teatros o situaciones. Se ha otorgado importancia también al tipo de gestión, autonómica o anterior. Por gestión autonómica nos referimos a la propia de nuestra época actual en España tras la implantación de la democracia, pudiendo ser los gestores los gobiernos autonómicos y también las diputaciones u otros organismos públicos o privados, tanto en España como en Portugal.

Los teatros conocidos de la Hispania romana se estudian según los apartados siguientes:

1. Teatros cuya configuración actual, bastante completa, se realiza con una gestión anterior a la transferencia de competencias en democracia en España.
2. Teatros cuya configuración actual se debe a intervenciones en época actual (gestión en democracia).
3. Teatros que actualmente están en fase de excavación o restauración.
4. Teatros descubiertos hace décadas, pero no restaurados.
5. Teatros de los que hay indicios o mínimos restos a la vista (no excavados).

Cronología de las intervenciones

Primer tercio del siglo XX: teatros de Emerita Augusta, Baelo Claudia, Bilbilis Augusta, Tarraco, Saguntum

A lo largo de la historia de estos teatros, a partir de sus sucesivos descubrimientos, hay épocas muy activas en excavaciones y restauraciones y otras menos notorias. Así, una primera época activa en excavaciones arqueológicas en teatros se produce entre 1910 y 1919, y se prolonga hasta 1925, años en los que se interviene con campañas de excavación en diferentes teatros:

Emerita Augusta, por José Ramón Mélida y Maximiliano Macías (1910-11). A continuación Antonio Gómez Millán acometerá dos proyectos de restauración y las correspondientes obras entre 1916 y 1925. En 1933 se realiza la primera representación teatral en época moderna en un teatro romano en España.

Baelo Claudia, por Pierre Paris y George Bonsor (1914-19).

Bilbilis Augusta, cuya primera excavación es emprendida por Narciso Setenach y Cabañas (1917).

Tarraco, excavado por Puig y Cadafalch (1919).

Pollentia, donde en 1923 Gabriel Llabrés Quintana inicia una primera campaña de excavación.

Saguntum, en el que interviene Jeroni Martorell entre 1930-36.

Italica, cuyas primeras excavaciones, efectuadas por D. Francisco Collantes de Terán y Delorme, datan de 1937 y serán interrumpidas por la guerra.

Años de la postguerra civil española: teatros de Emerita Augusta, Pollentia, Regina, Segobriga, Saguntum

Hay unos años en los que el número de intervenciones se reduce drásticamente coincidiendo con la guerra civil y la postguerra, reanudándose la actividad de *Emerita Augusta* con el proyecto de Félix Hernández Giménez en 1948.

La actividad restauradora en otros teatros se recupera con mayor ímpetu a mediados de los años 50, con algún nuevo descubrimiento como el mencionado del teatro de *Malaca* (1951).

En *Pollentia* las primeras campañas se llevan a cabo por Martín Almagro, Luis Amorós y Antonio Arribas en 1952, quienes definen una planta del teatro más correcta que la de Francesc Martorell.

En *Regina* se realizan actuaciones por parte de Martín Almagro Basch y Mariano del Amo.

En *Carteia* interviene a mediados de siglo Julio Martínez Santaolalla.

En *Segobriga* se descubre el teatro y se realizan unas primeras excavaciones por parte de Gaspar de la Chica (1953-1955).

En *Saguntum* se continúa con proyectos y obras por L. Blanco Mora (1955) y A. Ferrant Vázquez (1956-1974); *Saguntum*, junto con *Emerita Augusta*, es de los teatros en los que casi continuamente se está interviniendo, a excepción de la época de la guerra civil. Hay que lamentar que en los años 50 se ocultan los restos del graderío del teatro de *Tarraco Nova* al edificarse encima de los mismos, y también se construye la Casa de la Cultura sobre los restos del teatro de *Malaca*.

Años sesenta: Emerita Augusta, Saguntum, Carteia, Malaca, Segobriga, Acinipo, Olisipo, Metellinum, Clunia Sulpicia

En los años sesenta se acometerán importantes campañas en varios teatros, principalmente en *Saguntum* y *Emerita Augusta*.

En *Saguntum* intervienen Pons Sorolla (1961-62) y V. Caballero en 1963, aparte de Ferrant que trabajará hasta 1974.

En *Emerita Augusta* José Menéndez-Pidal Álvarez realiza entre 1963 y 1967 las importantes y definitivas restauraciones del teatro, especialmente del frente escénico, segundo orden.

Otro teatro en el que se trabaja en esta época es el de *Carteia*, con intervenciones de Pellicer. En 1961-1963 Pons Sorolla realiza una primera consolidación de parte de la *cavea* del teatro de *Malaca* y, a partir de 1962, Martín Almagro Basch iniciará en *Segobriga* unas excavaciones sistemáticas que, con interrupciones, continuarán hasta una restauración casi definitiva en 1983.

En *Acinipo* se inician algunas primeras intervenciones.

En *Olisipo*, en 1964, se inician las primeras campañas arqueológicas dirigidas por Fernando de Almeida y seguidas por Irisalva Moita (1965-67)

Acaba la década y comienzan los setenta con unas primeras intervenciones en *Metellinum* (de noviembre de 1969 a marzo de 1970) por Mariano del Amo de la Hera, quien excava en la zona del *aditus maximus* occidental y en el extremo occidental del frente escénico. También se interviene en *Clunia* bajo la dirección de Pedro de Palol (1965-66 y 1973-75)

Años setenta y principios de los ochenta: Emerita Augusta, Saguntum, Acinipo, Italica, Tarraco Nova, Bilbilis, Gades

Los proyectos de este periodo se gestionan todavía por el gobierno central, a pesar de que a mediados de la década, y tras la muerte del general Franco en 1975, se instaura en España la democracia, cuya constitución se aprueba en 1978. Pero no será hasta mediados de los años ochenta cuando se consolidará en general el cambio de gestión en patrimonio con el traslado de competencias de gobierno central a las autonomías.

En estos años, aparte de continuar con alguna actividad complementaria en algunos de los famosos teatros mencionados, *Emerita Augusta* (arquitectos Cuadrado y Sancho Roda, 1979), *Segobriga* (Martín Almagro Basch) o *Saguntum* (Ferrant hasta 1974 y A. Almagro 1978-79), se comenzará a trabajar en alguno de los nuevos teatros que se descubren en esta década. *Acinipo*, aunque conocido hacía tiempo, seguramente por su emplazamiento alejado y de difícil acceso, estaba poco trabajado. En la década de los sesenta se habían iniciado algunas intervenciones arqueológicas bajo la dirección de Mariano del Amo de la Hera. A finales de los 70 trabajará en *Acinipo* Rafael Puertas Tricas. A principios de los ochenta se lleva a cabo el proyecto de restauración del teatro de *Acinipo* por Ramón Fernández-Baca, que es el que le da su configuración actual.

En el teatro de *Italica*, aunque las primeras excavaciones datan de 1937 por D. Francisco Collantes de Terán y Delorme, no es hasta el verano de 1971 cuando se inician una serie de campañas de excavación en la zona

del teatro de *Italica*, que continuarán con interrupciones en las siguientes décadas prácticamente hasta la actualidad. De 1971 a 1973 se emprenden las campañas de excavación de Diego Ruiz Mata y después de José M^a Luzón Nogué, reanudadas en 1975 por Luzón y Ramón Corzo dejando al descubierto los restos del edificio escénico (según Jiménez, A. 1982: 279). Desde 1979 se suceden varias campañas, quedando al descubierto, a mediados de los ochenta, la *cavea*, la *orchestra*, el *pulpitum*, el *scaenae frons* y el *porticus post scaenam*. Se trata de trabajos en los que interviene también el arquitecto A. Jiménez; el proyecto y reanudación de las obras se realiza desde el inicio de la época autonómica hasta la actualidad.

En *Tarraco Nova* se realizan sondeos por P. M. Berges, que descubre la *orchestra*, la escena y cinco primeras gradas.

En *Bilbilis* se llevan a cabo diversas campañas en el teatro, 1975-78 y 1982-84, por Manuel Martín Bueno que se continuarán en los años 90.

El teatro de *Gades* se descubre en 1980 y en los primeros años de la década se comienzan las primeras excavaciones por R. Corzo, quien continuará toda la década. En 1984 pasará a depender la gestión de la Junta de Andalucía.

Algunos de los nuevos teatros descubiertos comienzan a ser objeto de primeras intervenciones, como el caso de *Caesar Augusta*.

Periodo de gestión autonómica, desde mediados de los ochenta hasta la actualidad : Tarraco Nova, Italica, Saguntum, Emerita Augusta, Bilbilis Augusta, Singilia Barba, Baetulo, Gades, Pollentia, Corduba, Caesar Augusta, Clunia Sulpicia, Carthago Nova, Metellinum, Regina Turdulorum, Olisipo, Bracara Augusta y Acci

Aunque la democracia en España se instaura con la Constitución unos años antes, es a partir de 1983-1984 cuando se produce —como se ha dicho— el último cambio importante en la gestión de patrimonio con el traslado de competencias a las comunidades autónomas. Con anterioridad, a finales de los años setenta, recién estrenada la democracia, se había producido un cambio en la gestión bajo el Servicio General de Restauración dirigido por el arquitecto Dionisio Hernández Gil, pasando de pocos encargos de restauración y muy pocos arquitectos especialistas al frente, a numerosos encargos a muchos arquitectos, —en ocasiones arquitectos “estrella”—, que, con frecuencia, no poseían una formación específica en conservación del patrimonio histórico arquitectónico. Durante los años noventa y el arranque del siglo XXI hasta crisis económica, encontramos, por una parte, una gran actividad docente con numerosos congresos y cursos de restauración y, por otra, una gran actividad arqueológica y de restauración arquitectónica. Son años en los que se da la extraordinaria circunstancia del descubrimiento o redescubrimiento de algunos teatros, que pasan en muy poco tiempo de ser ruinas ignoradas a poder ser contempladas en todo su esplendor, como es el caso ejemplar de *Carthago Nova*, *Clunia Sulpicia* y *Metellium*.

En el teatro de *Tarraco Nova*, a principios de los ochenta, la *Generalitat de Catalunya* realiza algunas excavaciones y saca a la luz algunos restos de la *cavea*, *orchestra* y *scaena* (1981-1984). Se trata de una intervención al filo del cambio de gestión. Pero transcurrido el tiempo, se observa que apenas ha recibido la atención merecida, tan sólo algún sondeo en 2005 para ampliar el conocimiento de lo descubierto y para adecuación del cerramiento (2010).

En algunos teatros, como el de *Italica*, existen trabajos previos, pero es en los años ochenta y noventa cuando la atención al teatro cobra mayor impulso con un proyecto de interpretación y restauración por parte de los arquitectos Alfonso Jiménez y Pedro Rodríguez (1986). Entre 1988 y 1990 se acometen tres nuevas campañas de excavaciones, en las que se amplió el área descubierta, así como se emprenden nuevos proyectos y obras entre 1990 y 1995 (A. Romo, F. Montero y A. Jiménez) para extensión de las excavaciones, acondicionamiento del conjunto y cierre para su puesta en valor. En 1999 se aborda el Proyecto de Conservación Preventiva (M. Vera Reina y O. Rodríguez). En 2008 se realiza un Plan director denominado PROSCAE-NIUM (Pinto Puerto, F.; Guerrero Vega, J. M.; Angulo Fornos, R.) sobre anastilosis de la *scaenae frons*. Hoy día siguen los trabajos a cargo del arqueólogo Álvaro Jiménez, que avanza en la interpretación de las fases constructivas del teatro.

El teatro romano de *Saguntum* es un caso especial de intervención en los años 90 que plantea ir mucho más allá de la habitual anastilosis. Giorgio Grassi y Manuel Portaceli llevan a cabo una reconstrucción completa del cuerpo escénico y del graderío, que, como se comenta más adelante, ha sido objeto de una sentencia de derribo. Es sintomática esta intervención de lo que está sucediendo en España en esta década caracterizada por una incontenida “fiebre restauradora” apenas controlada.

Emerita Augusta no se olvida en esta época, si bien se hacen algunas excavaciones en zonas como el peristilo y en la escena (2006-2009), se interviene con algunas labores de consolidación y preservación, o sistemas disuasorios para palomas; labores principalmente de conservación que no afectan a la configuración que el teatro había adquirido con José Menéndez-Pidal.

En *Bilbilis* se llevan a cabo diversas campañas de excavación en el teatro iniciadas en el período anterior y continuadas con mayor ímpetu en los noventa. Las campañas de 1975-1978, 1982-1984, 1997-1999 y 2007 son dirigidas por los arqueólogos Manuel Martín Bueno y Juan Carlos Sáenz Preciado. Precisamente Sáenz trabaja en las últimas campañas del teatro y de la ciudad. Aunque con una configuración bastante completa, el teatro está por restaurar, incluso quedan lagunas por excavar y el cuerpo escénico podría restaurarse en parte con los restos llevados al Museo Arqueológico de Calatayud, dado que el teatro se conoce en todos sus pormenores.

En 1991 se trabaja en el teatro de *Singilia Barba* por parte de E. Serrano Ramos, A. de Luque Moraño, R. Atencia Páez y P. Rodríguez Oliva, pero se encuentra aún pendiente de excavación. En 2005 M. Romero y el Instituto Andaluz de Geofísica llevan a cabo exploraciones con georradar.

En el teatro de *Gades* se realizan unas primeras excavaciones en los años ochenta dirigidas por Ramón Corzo Sánchez. En la primera campaña de 1983 se realizan sondeos y se comienza a vaciar la galería cubierta, bajo la *cavea*; se descubren hasta catorce gradas y se constata el mal estado del teatro. A partir de 1984 se hace cargo la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Durante las campañas dirigidas por R. Corzo en 1985, 1986, 1987 salen a la luz los vomitorios y algunas nuevas gradas. En 1989 a Corzo le sustituyen los arqueólogos L. Perdigones, A. Muñoz, F. Blanco y el arquitecto J. L. Suárez Cantero. En 1990 se acomete la demolición de la antigua Fundación Vigorito y algunas casas. Entre 1992 y 1994 se redacta un proyecto de adecuación por los arquitectos J. Suárez Cantero y C. Sánchez Morate, se excava la *cavea* y se vacía casi íntegramente la galería bajo la misma. También se emprenden obras de reconstrucción de la zona central y reposición de gradas de mampostería. Entre 2002 y 2003 se realizan catas arqueológicas para determinar el extremo de la *cavea*, siendo los trabajos dirigidos por T. Carranza, F. J. Montero y R. Corzo. En 2009 se fecha el proyecto de Emilio Yanes para obras de emergencia y recalce de cimentación en medianeras.

En el teatro de *Pollentia* se había trabajado en los años cincuenta pero no es hasta las intervenciones arqueológicas de 1999, 2001 y 2002 cuando, trabajando en la *orchestra* y parte del graderío, se alcanza su configuración actual. *Corduba* es descubierto en 1994 y es estudiado y excavado muy parcialmente en los siguientes años (1995-2005) solapándose con las obras del Museo Arqueológico (2001-2010). El teatro, o lo que se puede apreciar del mismo, unos pocos restos de la *cavea*, queda integrado en el museo.

En el teatro de *Caesar Augusta* se trabaja excavando desde 1984 y a lo largo de los años noventa bajo la dirección de Miguel Beltrán Lloris. Su configuración definitiva la adquiere a partir del proyecto básico de consolidación-restauración del teatro romano de *Caesaraugusta*, de 1998, realizado por la arquitecta Úrsula Heredia Lagunas, y el proyecto de ejecución y construcción del Museo Romano de *Caesar Augusta* (2001-2003), realizado por los arquitectos Úrsula Heredia Lagunas y Ramón Velasco Camina y ejecutado en los años siguientes.

Clunia Sulpicia es otro de los teatros que en estos años va a cambiar radicalmente gracias a una potente intervención (2004-2010) que le otorga un aspecto restaurado muy didáctico. A partir de 1995 comienzan las excavaciones de Miguel A. de la Iglesia y Francisco Tuset, que seguirán entre los años 2003 y 2010, complementándose con restauraciones del teatro, concretamente de la *cávea* y de los restos del frente de escena. Está muy bien acondicionado para la visita y celebración de espectáculos.

El teatro de *Carthago Nova* es un caso especial de eficacia y rapidez en la gestión de excavación, recuperación y puesta en valor. En este teatro, descubierto en 1988, se empiezan a identificar los restos en 1990. A partir de 1993 se inician diversas campañas de excavación e intervención arqueológica bajo la dirección de Sebastián Ramallo y Elena Ruiz Valderas. A partir de 2004 se inician trabajos de consolidación y restauración tanto de la *cavea* y *orchestra* como del cuerpo escénico. En 2008 se pone en marcha un proyecto integral que incluye el museo, bajo la dirección del arquitecto Rafael Moneo y los arqueólogos Sebastián Ramallo y Elena Ruiz Valderas. La visita es un recorrido que integra museo y teatro en una secuencia muy bien estudiada.

El teatro de *Metellinum*, en Medellín, fue inicialmente excavado entre noviembre de 1969 y marzo de 1970 por Mariano del Amo de la Hera, en especial la zona cercana al *aditus* máximo occidental y el extremo occidental de su frente escénico. Dejado en el olvido y prácticamente enterrado, se comienza a intervenir arqueológicamente en este teatro y se acomete su restauración a partir de 2007, por Pedro Mateos Cruz y Yolanda Picado, que llevan la dirección científica de la intervención arqueológica a realizar en las zonas del teatro romano y del castillo medieval, en el marco de los trabajos de adecuación del entorno del parque arqueológico de Medellín. Les sustituye Santiago Guerra Millán, que participa desde el principio. Estas intervenciones arqueológicas están centradas en la escena y cuerpo escénico. El proyecto y obras de restauración son a cargo del arquitecto Manuel Viola Nevado.

El teatro de *Regina Turdulorum* debe su configuración actual a las últimas obras de consolidación y restauración dirigidas por los arquitectos Mesa Hurtado y Martínez Vergel, bajo la supervisión de José María Álvarez Martínez. Al otro lado de la carretera de Casas de Reina se sitúa el yacimiento de *Regina Turdulorum*. Sobresaliendo en la horizontalidad del paisaje se observa el muro curvo de su cerramiento, que es una de las partes mejor conservadas. El teatro se comenzó a excavar en 1978 y las excavaciones prosiguieron en las campañas de 1980 a 1983, que se ocuparon de la *cavea*, *orchestra* y *proscenium*. En septiembre y octubre de 1986 se desescombró el *parascaenia* y los *vomitoria* y, entre 1987 y 1988, se abordó la zona de la fachada, hasta las mencionadas intervenciones acometidas recientemente.

Situación actual de las últimas intervenciones en los teatros romanos de Hispania

En la actualidad se está interviniendo en los teatros de *Italica* por parte de Álvaro Jiménez, quien está investigando sobre nuevas propuestas de fases constructivas. Igualmente se está trabajando en *Gades*, en *Acci*, y en *Olisipo*; en *Bracara Augusta*, descubierto fortuitamente en 1999, se están llevando a cabo estudios en la actualidad. En *Gades* últimamente se han realizado unos arcos metálicos bajo la edificación, para seguir las excavaciones bajo la misma, cuya cimentación se ha reforzado. Hay investigaciones en marcha para emprender nuevas intervenciones, como es el caso de *Baelo Claudia* y, parece ser, también de *Tarraco Nova*.

El teatro romano de *Acci* (Guadix, Granada) fue descubierto en julio de 2007. Desde 2008 hasta la actualidad se han llevado a cabo diversas campañas bajo el mando del arqueólogo Antonio López Marcos, como se describe en el siguiente apartado sobre configuración actual de los teatros. En la actualidad se acometen la excavación y los sondeos bajo el mando del mismo arqueólogo, así como las labores de conservación de pinturas y muros, cuya responsable es la arqueóloga Isabel Cambil. En *Acci* se continúa con las excavaciones (verano de 2014) y proyecto de puesta en valor para hacerlo visitable.

El muro perimetral del teatro romano de *Bracara Augusta* fue descubierto fortuitamente en 1999 en las excavaciones de las termas de la colina del *Alto da Cividade*, a las que está adosado. Se efectuaron sondeos de 2000 a 2003 con pequeñas intervenciones. Las principales excavaciones se realizaron entre 2004 y 2007 según el proyecto “*Estudio preliminar do Teatro Romano de Braga*”. Entre 2008 y 2010 se han proseguido los trabajos con pequeñas intervenciones. Actualmente, el yacimiento está cerrado al público y se está a la espera de financiación para excavar la *cavea*. En el teatro romano de *Olisipo* se reanudan las intervenciones arqueológicas en 2001, 2005 y 2006, que se han continuado en época reciente bajo la dirección de Lúcia Fernandes.

Los teatros romanos de Hispania: estado de conservación y configuración actual

El estado de conservación de los teatros de la Hispania romana en la actualidad es muy diverso. Existe un grupo numeroso de teatros que han sido restaurados, bien totalmente —graderío y escena— o bien parcialmente. De este grupo amplio, unos pocos adquirieron su configuración actual con una gestión anterior a mediados de los años ochenta, fecha en la que se consolida el traslado de competencias desde el gobierno central a las autonomías, creadas con la democracia en España. La mayoría del grupo de teatros restaurados lo han logrado en los últimos treinta años, con una gestión promovida por los gobiernos autonómicos o, en algún caso, gobiernos provinciales o municipales. Hay varios en los que se está interviniendo actualmente, alguno recién descubierto y en fase de excavación, y otros en los que se ha intervenido con anterioridad y se sigue interviniendo. En Portugal los dos teatros que se conocen están actualmente siendo intervenidos. En España existe en la actualidad otro grupo numeroso que está por comenzar su excavación.



Figs. 3, 4, 5. Teatro de Acinipo.

A efectos del estado de conservación y restauración podemos, por consiguiente, establecer los siguientes apartados:

1. Teatros cuya configuración actual se realiza con una gestión anterior a la transferencia de competencias a raíz de la democracia en España: *Acinipo, Emerita Augusta, Segobriga*.
2. Teatros cuya configuración actual se debe a intervenciones en época actual (gestión democrática): *Baelo Claudia, Bilbilis Augusta, Caesar Augusta, Carthago Nova, Carteia, Clunia Sulpicia, Corduba, Italica, Malaca, Metellinum, Pollentia, Regina, Saguntum*.
3. Teatros que actualmente están en fase de excavación o restauración, alguno por haber sido descubierto recientemente y otros porque se continúa interviniendo en ellos: *Acci, Bracara Augusta, Gades, Italica, Olisipo*.
4. Teatros descubiertos hace décadas pero no restaurados: *Carteia, Tarraco, Urso*.
5. Teatros de los que hay indicios o mínimos restos a la vista (no excavados): *Baetulo, Osca, Palma, Toletum*.

1. *Teatros cuya configuración actual se realiza con anterioridad a la transferencia de competencias en democracia en España: Acinipo (Ronda la Vieja), Emerita Augusta (Mérida), Segobriga (Saelices, Cuenca)*

El teatro de *Emerita Augusta* adquiere su fisonomía actual en los años sesenta, salvo posteriores restauraciones menores, y es el único que se restaura de una manera completa en el periodo de la dictadura, mientras que los teatros de *Acinipo* y *Segobriga* se restauran a principios de los ochenta, aunque su gestión todavía no es autonómica.

Teatro romano de Acinipo en Ronda la Vieja (Málaga)

El teatro se encuentra en un paraje natural en lo alto de la sierra de Ronda, de cuya ciudad está un poco alejado; aparece en solitario erigido en lo alto de una suave colina, con una gran solemnidad, dominando el paisaje. Resulta sorprendente su presencia en un lugar tan alejado que testimonia la casi omnipresencia romana en la península, especialmente en todo el Mediterráneo. Además del teatro existen unas termas datadas en el siglo I d. C.

En 1967 se realizaron unas primeras excavaciones en el teatro 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.

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 parte del graderío y en la consolidación del frente de la *scaena* y *postscaenium*, recreciendo algunas hiladas y reforzando las existentes



Figs. 6, 7, 8. Teatro romano de *Emerita Augusta*.

con varillas de hierro verticales en su interior, ancladas en la roca. Se excavó el *hiposcaenium* resolviendo el pavimento de la escena con rejilla metálica, según sus autores, para permitir la vista hacia su interior.

Su estado actual denota un cierto abandono, que requiere algunas labores de conservación, entre ellas el análisis del comportamiento de los refuerzos metálicos de principios de los ochenta. Con la intención de estudiar el yacimiento, existe un proyecto de investigación realizado por Bartolomé Nieto González y José Manuel Castaño Aguilar, 2005-2008, muy elaborado e interesante. Dentro del proyecto, Francisco Javier Esquivel, José Moreno y José Antonio Esquivel, han realizado un modelo 3D del teatro, mediante láser escáner (2008).

Un vallado que rodea el yacimiento impide el paso (2008). Carece de centro de interpretación y en su lugar existe una pequeña caseta no visitable.

Teatro romano de Emerita Augusta (Mérida)

Es el más completo de Hispania por la abundancia de restos de todos sus elementos pero especialmente del frente de escena, restituido en sus dos órdenes. Sin duda ha sido también el más conocido, a lo que ha contribuido haber sido el primero en ofrecer representaciones teatrales con la actriz Margarita Xirgu representando Medea en junio de 1933. Forma un conjunto extraordinario con el anfiteatro, también restaurado, y un importante complemento, el Museo Romano, obra del arquitecto Rafael Moneo. Está incluido en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO.

El teatro es conocido desde el siglo XVI, por los dibujos de Wyngaerde (1567), quien también dibujó el teatro romano de Sagunto. Entre 1794 y 1795 se realizaron unos primeros sondeos en el teatro, que estaba casi desaparecido. Fue excavado por José Ramón Mélida y Maximiliano Macías (1910-1911), quienes desenterraron la *cavea* y *orchestra* y encontraron numerosos restos del frente de escena. Más tarde fue restaurado por Antonio Gómez Millán, que había intervenido en las ruinas de *Italica*, quien realiza dos proyectos fechados en 1916 y 1923, y lleva a cabo las obras de levantamiento del primer orden del frente de escena y recreado del muro de apoyo, entre 1921 y 1925, con criterios muy conservadores de estricta anastilosis, siguiendo las pautas marcadas por Benigno Vega Inclán y José Gómez Millán, su hermano, en la restauración en 1913 del Patio de Yeso del Real Alcázar de Sevilla. En esta época se colocan réplicas de las estatuas del teatro en la escena.

A pesar de los deseos manifestados de Mélida y Macías de restituir el segundo orden, 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.



Figs. 9, 10, 11. Teatro romano de *Segobriga*.

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 en 1966 y 1967 en el frente escénico, consistieron en desmontar el entablamento del primer nivel porque se menciona que no es 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 despiezadas en tres tambores para diferenciarlas, y se monta el orden superior a excepción de la puerta regia, dejando incompleto el entablamento superior. La intervención se completaría en 1979 por los arquitectos Cuadrado y Sancho Roda.

Las últimas intervenciones, que no cambian el aspecto general, aunque lo mejoran con medidas de limpieza y protección sobre todo, son las que lleva a cabo Dionisio Hernández Gil con la colaboración de Francisco López Hernández en los años 90.

Teatro romano de Segobriga (Saelices, Cuenca)

El teatro romano de *Segobriga* pertenece al yacimiento del mismo nombre que viene siendo estudiado, excavado y restaurado hace décadas y que constituye un conjunto arqueológico de primer orden, del que destaca el teatro y el anfiteatro restaurado recientemente. Saelices fue una ciudad romana que adquirió gran florecimiento con la explotación de las minas de donde se extraía yeso especular. El yacimiento cuenta con un ajustado centro de interpretación reciente que responde a las necesidades básicas pero que no contiene los restos de esculturas, pedestales y ornamentación que se hayan expuestos en el Museo Provincial de Cuenca. El centro de interpretación, aunque un poco alejado del teatro y anfiteatro, obliga a un recorrido largo pero muy interesante, pudiendo el visitante detenerse en puntos estratégicos arqueológicos y arquitectónicos de gran interés y contemplar desde lejos el perfil del teatro que emerge apoyado en la muralla. Actualmente se sigue trabajando en el yacimiento, bajo la dirección de la arqueóloga Rosario Cebrián.

Aunque hay noticias del yacimiento desde el siglo XVI, el teatro, situado extramuros, es descubierto e identificado a mediados de los años cincuenta por Gaspar de la Chica (1953-55). Su configuración actual, salvo la renovación de la tarima de madera de la *scaena*, que se realiza en 2010, se debe a las excavaciones sistemáticas que desde 1962 a 1983 realiza Martín Almagro Basch, con algunas interrupciones, y a la restauración que finaliza en 1983. Ésta comprende la *scaena* con muy pocos elementos *in situ*, la *orchestra*, *itinera*, y una parte importante del graderío. La *cavea* está excavada, consolidada y en parte restituida incluyendo parte de la *summa cavea*.



Figs 12, 13. Teatro romano de *Baelo Claudia*.

2. *Teatros cuya configuración actual se debe a intervenciones en época contemporánea: Baelo Claudia, Bilbilis Augusta, Caesar Augusta, Carthago Nova, Clunia Sulpicia, Corduba, Italica, Malaca, Metellinum, Pollentia, ReginaTurdulorum, Saguntum*

Teatro romano de Baelo Claudia (Tarifa, Cádiz)

El teatro forma parte de uno de los más importantes yacimientos romanos de la península, en un paraje natural muy atractivo con el mar como fondo, la ensenada de Bolonia (Tarifa). *Baelo Claudia* surge como un emporio de salazones. El foro es excepcional al conservarse gran parte del pavimento original y también por sus grandes dimensiones. Posee un importante centro de interpretación muy bien dotado, proyecto del arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra, que a pesar de la fuerte polémica que su construcción desencadenó, no molesta en el paisaje, quedando suficientemente separado del yacimiento.

Respecto al teatro, en 1782, Ignacio López de Ayala ofrece las primeras noticias escritas confundiéndolo con un anfiteatro, error que persistirá hasta las primeras excavaciones que hacen Pierre Paris y George Bonsor (1917 a 1921). En una foto aérea de 1956 se identifica el teatro. Tras intervenciones en el yacimiento patrocinadas por la Casa de Velázquez (institución cultural francesa de estudios hispánicos), en 1973 el teatro es objeto de unas primeras obras de conservación por el arquitecto Alfonso Jiménez. Le siguieron las campañas de M. Ponsich (1978 y 1979) y de Pierre Sillières (1974-1990) ambas patrocinadas por la Casa de Velázquez. Desde 1984 se hace cargo la Comunidad Autónoma de Andalucía.

La configuración actual se debe al proyecto de Fernando Visedo (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. Actualmente se siguen campañas en el yacimiento, uno de los más importantes de Hispania, pero no en el teatro, a la espera del proyecto de Fincker. Debido a los festivales recientemente celebrados (verano 2014), actualmente las instalaciones de asientos sobre las gradas permanecen sin desmontar, lo que oculta la visión del graderío y puede dificultar su mantenimiento. Está necesitado de una restauración.

Teatro romano de Bilbilis Augusta (Calatayud)

El teatro romano de *Bilbilis Augusta* pertenece a un importante yacimiento del que hay noticias desde el siglo XVI, al igual que del teatro. Situado en lo alto de los cerros de Bámbola, San Paterno y Santa Bárbara, domina un extenso paisaje con el río Jalón a sus pies. Queda majestuoso el muro de contención



Figs. 14, 15, 16. Teatro romano de *Bilbilis Augusta*.

del foro, a cuyos pies, y unido por pasillos y pórticos en su origen, se encuentra el teatro. Éste, excavado en un barranco y orientado hacia el valle, presenta los problemas típicos, aunque en esta ocasión muy acentuados, de recogida y desagüe de aguas pluviales, bien resuelto por los romanos y en parte restaurado y puesto en servicio actualmente. Del yacimiento, además del teatro, destaca el foro con su templo, unas termas, una red de cisternas y la potente muralla.

Las primeras excavaciones en el teatro se llevaron a cabo por Narciso Setenach y Cabañas (1917). En 1933 se hicieron exploraciones por parte de Adolf Schülten. Manuel Martín Bueno interviene entre 1971-1975 en el foro; y entre 1975 y 1989 se realizan diversas campañas en el teatro y el resto del yacimiento. La configuración actual del teatro se ultima en las campañas de 1997-1999, de excavación en el teatro y otros edificios, dirigidas por Manuel Martín Bueno, y a partir de 2005, con Juan Carlos Sáenz Preciado, realizadas fundamentalmente en la *cavea*, además de trabajos de laboratorio, topografía y restauración. Recientemente, en el verano de 2014, se ha trabajado en unas construcciones del yacimiento, pero no en el teatro.

El teatro muestra actualmente una configuración resultado de un tratamiento puramente arqueológico, de excavación en extensión —dejando importantes lagunas sin restauración—, realizada para la comprensión del edificio. La *cavea*, parcialmente excavada, presenta en el mejor de los casos un graderío muy deteriorado, con algún resto de *itinera* y restos de un templo a la altura de la *summa cavea* en el eje principal, sin restaurar. El graderío excavado ha sido consolidado, al igual que el muro conservado del frente de escena, con pocos restos *in situ*, algunos de los encontrados se han llevado al Museo Arqueológico de Calatayud. El *hiposcaenium* está al descubierto y a falta de completar su excavación. Hay que destacar la existencia, como se ha dicho, de restos de un *sacellum in summa cavea* que evoca el modelo pompeyano de Campo Marcio en un teatro hispano.

En los últimos años las labores en el teatro han sido de mantenimiento del graderío descubierto, especialmente eliminación de vegetación, que a pesar de los hidrofugantes surge muy rápidamente; actualmente se pueden observar láminas de geotextil cubriendo partes del graderío. Se echa en falta una campaña para dotar al teatro de una configuración más definitiva, a partir de la excavación y consolidación de la parte de graderío sin excavar; hacerlo visitable y estudiar y completar con restos encontrados el *frons scaenae*. Convendría mejorar el acceso y los recorridos al yacimiento, así como la realización de un proyecto de puesta en valor del teatro y resto del yacimiento. Existe un pequeño edificio como museo, pero está cerrado y resulta ineficaz.



Figs.17, 18, 19. Teatro romano de *Caesar Augusta*.

Teatro romano de Caesar Augusta (Zaragoza)

El teatro de *Caesar Augusta* pertenece al tipo de teatro romano que situado en pleno centro histórico de una ciudad floreciente, en este caso Zaragoza, se ha conservado oculto, excepcionalmente bastante bien. Es el mismo caso que los teatros romanos de Cartagena, Málaga o Cádiz, teatros que se encuentran en los centros históricos de sus respectivas ciudades. La relación del teatro con la ciudad es similar a la del teatro de Málaga. El teatro linda con la calle Verónica, pero en este caso la valla realizada dificulta la visión del mismo, no integrándose al espacio urbano. Oculto por edificaciones, fue descubierto fortuitamente en 1972, durante el derribo de un edificio y vaciado de un solar en la calle de la Verónica.

La primera campaña de excavaciones se lleva a cabo bajo la dirección de Antonio Beltrán Martínez, entre los años 1972 y 1973. En la misma se descubre una parte importante de las *substructiones* de la *cavea*, en la zona oeste. En el período de 1984 a 1993 prosiguen las excavaciones patrocinadas por el Museo de Zaragoza, bajo la dirección de Miguel Beltrán Lloris. A partir de 1991 se desarrolla el proyecto técnico del arquitecto Antonio Tristán Casas. En 1998 se plantea el proyecto básico de consolidación-restauración del teatro romano de *Caesar Augusta*, realizado por la arquitecta Úrsula Heredia Lagunas. Entre 1998 y 2003 se aborda la última fase de las excavaciones, realizadas por el equipo de Arqueología del Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, dirigido por Francisco Escudero Escudero y María Pilar Galve Izquierdo. Entre 2001 y 2003 es el momento para el proyecto de ejecución y construcción del Museo Romano de *Caesaraugusta*, realizado por los arquitectos Úrsula Heredia Lagunas y Ramón Velasco Camina, del Servicio de Patrimonio Arquitectónico del Ayuntamiento de Zaragoza. También se produce la consolidación y reposición del pavimento de la *orchestra*.

Su configuración actual es la de un teatro consolidado, especialmente la parte de gradas conservadas y la *orchestra*, bajo una importante cubierta de policarbonato que lo protege de las aguas pluviales, presentando la fachada del museo recayente al teatro como sustituto del frente de escena del que no se conservan restos. La intervención en este teatro es un caso especial debido a la cubierta, que si bien intenta resolver un problema de cubrición frente a las lluvias, sin embargo adquiere excesivo protagonismo y genera otros problemas. La visita al teatro está resuelta con pasarelas y el museo está bien organizado y dotado, con vistas al teatro.



Figs. 20, 21, 22. Teatro romano de *Carthago Nova*.

Teatro romano de Carthago Nova (Cartagena)

La ciudad de Cartagena alberga en su centro histórico, además de otros destacados restos patrimoniales, dos importantísimos conjuntos arqueológicos romanos, próximos entre sí, el teatro romano y el excepcional conjunto arqueológico del Molinete, con continuas campañas de excavación, que sorprende por los importantes hallazgos que se están produciendo.

El teatro romano de Cartagena constituye un ejemplo de eficacia en su recuperación y puesta en valor, por la rapidez con la que se ha actuado desde su reciente descubrimiento y por lo ejemplar de su gestión y puesta en uso cultural. Descubierta en 1988, se identifican los restos arqueológicos el 6 de febrero de 1990. Inmediatamente comienzan los primeros sondeos (1991-1992). Se llevan a cabo unas primeras campañas de excavación (1993, 1994, 1995). En 1996 las administraciones autonómica y local junto a la entidad financiera Cajamurcia firmaron un convenio de colaboración que puso las bases para el desarrollo del proyecto. A partir de ese momento se inician una serie de campañas, intervenciones arqueológicas y trabajos de excavación (1996-2003) a cargo de Sebastián Ramallo y Elena Ruiz Valderas, que continuarán hasta la finalización de las obras. Se hacen restauraciones en la *cavea* y en 2006 en la *orchestra* y los accesos; entre 2007 y 2008, la consolidación y reconstrucción de la *scaena*.

Estas obras se realizan dentro de un Proyecto Integral, gestionado por la Fundación Teatro Romano de Cartagena, creada en 2003, que incluye la relación entre teatro y ciudad y la construcción de un museo, para el que se cuenta con la incorporación del arquitecto Rafael Moneo. En mayo de 2002 se había redactado un primer plan museológico, que se fue perfeccionando con los conocimientos y hallazgos de los años siguientes, y en 2005 se iniciaron las obras del museo, dentro del Proyecto Integral. El teatro convive con los restos de la Iglesia de Santa María la Vieja, cuyas cimentaciones habían afectado a la parte occidental, también afectada por la calle abierta en 1876 de acceso al templo; la otra zona afectada es el extremo superior oriental. Ello ha llevado a algunas reconstrucciones parciales con mortero y piedra, de los extremos de la *summa cavea*, parte oriental, con la intención de facilitar la lectura y ofrecer una sección completa del conjunto del graderío. La escena se restituye en su parte oriental en toda su altura en un proceso de anastilosis, degradándose hasta desaparecer y convivir en el otro extremo con los restos hallados de las *tabernae* del s. V.

Es de destacar la buena integración entre ciudad, recorrido museístico y teatro. Hay un recorrido histórico y arqueológico a través de diferentes salas hasta desembocar en el teatro, que está preparado para reconducir al visitante a través de él. Toda la intervención, teatro y museo, ha sido galardonada con el Gran Premio Europa Nostra 2010 en la categoría de conservación del patrimonio.



Figs. 23, 24. Teatro romano de Clunia Sulpicia.

Teatro romano de Clunia Sulpicia (Peñalba de Castro)

El teatro de *Clunia Sulpicia* constituye un ejemplo de restauración didáctica a partir de un estado de bastante deterioro, realizada con un proyecto muy reciente. El teatro forma parte de un extenso yacimiento, al que se puede acceder en vehículo propio, en el que destaca un gran foro con doble pórtico, que conserva restos de la basílica y el templo, unas termas y algunas casas. *Clunia* contó con el estatuto de municipio romano bajo el emperador Tiberio (14-37 d. C.) y fue capital de un convento jurídico de la *Hispania Citerior Tarraconensis*, por lo que se explica su auge. El emplazamiento del teatro es excepcional, abierto a un extenso paisaje natural; para resaltar el mismo se ha construido un mirador.

Clunia Sulpicia pertenece al grupo de teatros en los que se ha venido interviniendo con campañas a lo largo del siglo XX, muy interrumpidas en el tiempo y con resultados poco vistosos al poseer una *cavea* muy deteriorada; sin embargo en los últimos años ha protagonizado un cambio importante.

En 1765 se identifican los primeros restos del teatro. La primera excavación del teatro es emprendida por Ignacio Calvo (1915). Le siguen las de Blas Taracena (1932-35), Pedro de Palol, que se hace cargo en 1958 (campañas de 1965-66 y 1973-75). En nuestro tiempo se produce el cambio de la mano de Miguel A. de la Iglesia y Francesc Tuset, redactores del plan director de la ciudad y de las intervenciones en el teatro (1995 en adelante). Entre otros hallazgos, se descubre que el teatro y todo el yacimiento estaban asentados sobre una serie de acuíferos.

En 2003 se reanuda una serie de campañas que en la actualidad han dado lugar a su configuración actual: investigaciones de interpretación, levantamientos 3D con escáner y campañas realizadas por el LABPAP (Laboratorio para la investigación e intervención en el Paisaje Arquitectónico Patrimonial y Cultural), Universidad de Valladolid, por Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría y Francesc Tuset (colaboración de Darío Álvarez Álvarez). El teatro conserva consolidados grandes fragmentos del muro que soportaba los elementos ornamentales del *frons scaenae* prácticamente inexistentes. En la parte del graderío desaparecido se ha recuperado en zonas el terreno base del mismo con su pendiente, y en otras más centrales se ha reconstruido el escalonamiento propio de las gradas identificándolo como añadido reversible, al igual que se ha reconstruido de manera diferenciada y también claramente reversible la *summa cavea* con gaviones. Se ha aprovechado el desagüe romano, estudiado a fondo y reforzado con drenajes en la parte superior. La restauración permite una lectura muy didáctica del teatro. En el caso de representaciones se colocan sillas de plástico. Ha recibido la Mención de honor en los premios Piranesi de Roma, 2014, y ha sido finalista del premio ARPA 2014 a la restauración.



Figs. 25, 26. Teatro romano de *Corduba*.

Teatro romano de Corduba (Córdoba)

Los restos que se conservan del teatro de *Corduba* se pueden visitar en el Museo Arqueológico de Córdoba. Este teatro romano pertenece a un grupo de teatros caracterizados por conservarse en el interior de museos, como el teatro de *Olisipo* (Lisboa). Son teatros que situados en centros históricos actuales presentan graves problemas para su recuperación.

Es a partir de 1980 cuando comienzan las excavaciones de estructuras romanas en la zona y a partir de 1994 se comienza a interpretar el teatro. Los trabajos arqueológicos se prolongan hasta el año 2005 y a partir de 1992-1993 se contempla integrar los restos en un nuevo museo, cuyas obras dan comienzo en 2001. Esas campañas de excavación están dirigidas por Márquez y Monterroso (1998-2002).

Actualmente los restos del teatro forman parte del museo, poseen su propio espacio, y debido a su escasa cuantía presentan dificultades de interpretación, aunque el museo ha hecho un esfuerzo por explicarlos con una proyección que resulta atractiva. A pesar de la importancia del museo, éste no contiene restos significativos del teatro, al no haberse encontrado. Gran parte del teatro enterrado está bajo espacio urbano, lo que constituye un obstáculo para su recuperación.

*Teatro romano de Italica (Santiponce, Sevilla)*¹

Italica, a pesar de que nunca fue capital de provincia ni de convento, fue una ciudad muy importante y se considera la más antigua fundada por los romanos en Hispania. Julio César le otorgó el estatus de *municipium civium Romanorum*, y en ella nacieron los emperadores Trajano, Adriano, Teodosio y Arcadio. Adriano fue quien cambió el estatuto municipal a colonia romana, llamándose *Colonia Aelia Augusta Italica*. El conjunto arqueológico de *Italica* comprende además del magnífico teatro, un imponente anfiteatro, las termas, un templo y varias importantísimas casas de las que se conservan espléndidos mosaicos. Todas estas obras se ubicaban en la ampliación de la ciudad romana hacia el norte.

El teatro se enclava en el llamado Cerro de San Antonio, al oeste del casco urbano de Santiponce, aprovechando la ladera natural sobre el *Baetis*. La configuración del teatro romano de *Italica* se debe en gran parte a los años 80 y 90, cuando cobra mayor impulso su restauración con diversas campañas de excavaciones en las que trabajan J. R. Corzo Sánchez, M. Toscano, A. Romo y F. Montero, y un proyecto de interpretación y restauración de los arquitectos Alfonso Jiménez y Pedro Rodríguez. Al proyecto de 1986 sobre el teatro le suceden las obras correspondientes, y proyectos de julio de 1989 y junio de 1990, sobre la

1 Los últimos trabajos en el teatro de *Italica* están descritos en el apartado C) Teatros en fase de excavación o restauración actualmente.



Figs. 27, 28, 29. Teatro romano de *Italica*.

edificación de una serie de locales que cierran la parcela por uno de sus lados acondicionando también el conjunto para su puesta en valor, proceso que se cierra en 1995 dejando provisionalmente los cerramientos que corresponden a los límites norte y este del conjunto arqueológico en el que se sigue trabajando, bajo la dirección del arqueólogo Álvaro Jiménez, avanzando en la interpretación de las fases constructivas del teatro. En 2008 se realizó un plan director denominado PROSCAE-NIUM (Pinto Puerto, F.; Guerrero Vega, J. M.; Angulo Fornos, R.) sobre anastilosis de la *scaenae frons*.

Teatro romano de Malaga (Málaga)

Implantado en la ciudad, al borde del cerro de la ciudadela árabe, su configuración actual impacta por su magnífica integración ambiental y su exposición desde la vía pública, calle Alcazabilla. Es uno de los pocos teatros que el viandante puede disfrutar sin necesidad de acceder al mismo. El espacio público urbano en su entorno se ha peatonalizado y rehabilitado con obras de urbanización de la calle de la Alcazabilla, constituyendo un enclave excepcional.

Fue descubierto en 1951 con motivo de unas obras en la conocida como Casa de la Cultura, en los jardines del Palacio de los Archivos, Bibliotecas y Museos, en las que aparecieron los primeros restos, el arranque del graderío y algunos pasadizos. A continuación se estudia por Juan Temboury y se lleva a cabo unos años después una primera consolidación y restauración de la *cavea* por Pons Sorolla (1961-1963), que permitiera la celebración de espectáculos. Pons Sorolla restituye sillares originales en las gradas que completa con otros de diferente piedra y diferente módulo. En 1982 Rafael Puertas Tricas publica sus investigaciones. El edificio construido en parte sobre el teatro levanta una gran polémica, hasta que en 1992 se aprueba por la Junta de Andalucía un plan de actuaciones en Málaga capital, en el que se incluye la recuperación del teatro y la demolición de la Casa de la Cultura que lo ocultaba, lo que se lleva a cabo en 1995. Sondeos en 1989 y posteriores habían demostrado la existencia de restos ocultos de la *orchestra* bajo el patio de la Casa de la Cultura. En julio de 1999 la Fundación Unicaja, la World Monuments Fund y Autopista del Sol suscriben un convenio con la Consejería de Cultura para financiar la recuperación del teatro romano de Málaga.

El equipo interdisciplinar del teatro romano de Málaga está formado por técnicos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y responsables de los distintos proyectos, con el asesoramiento de Román Fernández-Baca.² Entre 1999 y 2000 se acomete un exhaustivo levantamiento topográfico. La *cavea* es la

² Coordinación del proyecto de Investigación Arqueológica: Manuel Corrales y Arturo Pérez Plaza, arqueólogos. Proyecto de Conservación: José Ramón Cruz del Campo, arquitecto. Proyecto de Presentación y Uso: Antonio Tejedor, arquitecto. Mercedes



Figs. 30, 31, 32. Teatro romano de *Malaca*.

zona mejor conservada; además se encuentran los cimientos y restos del muro de cierre del teatro. La *media cavea* es restaurada por el arquitecto Rafael Martín reponiendo los elementos faltantes con grandes sillares de travertino; operación parecida se hace con la *ima cavea*, colocando una veintena de sillares originales completados con nuevos, señalándolos con una lámina de plomo. La *summa cavea* está completamente perdida. La *orchestra*, flanqueada por ambos *aditus* recuperados, mantiene su suelo de placas de mármol (*sectile*) en buenas condiciones y tres escalones marmóreos de la *proedria*. Se ha recuperado el nivel del *pulpitum* con un suelo de madera y el *frons pulpiti*. Para evitar inundaciones en la *orchestra*, la intervención ha recuperado el drenaje original de la cloaca romana que se conecta con el drenaje actual de la calle Alcazabilla. Se han encontrado también restos de un almacén de salazones, piletas de fabricación del famoso *garum* y pavimentos de una vivienda romana, que se pueden contemplar accediendo desde el teatro.

Finaliza la intervención con la construcción de un centro de interpretación diseñado por los arquitectos Antonio Tejedor y Mercedes Linares, muy bien integrado en el contexto. El acceso al teatro se hace a través de este centro.

Teatro romano de Metellinum (Medellín)

El teatro romano de *Metellinum* forma parte de un paraje excepcional, localizado en la ladera sur del cerro del castillo medieval. Junto con éste y la iglesia de Santiago del siglo XIII, constituyen un conjunto de gran valor patrimonial y muy pintoresco en la margen derecha del río Guadiana.

Después de unas primeras excavaciones en el teatro entre noviembre de 1969 y marzo de 1970 por Mariano del Amo de la Hera, dejado en el olvido y prácticamente enterrado, se comienza a estudiar e intervenir arqueológicamente a partir de junio de 2007 hasta septiembre de 2008, bajo la dirección científica de Pedro Mateos Cruz y Yolanda Picado. A partir de ese año continúan los trabajos con otra dirección. El arqueólogo Santiago Guerra, que venía encargándose del acondicionamiento del cerro y las excavaciones, continúa con la recuperación del teatro. El proyecto y obras de restauración se deben al arquitecto Manuel Viola Nevado, que interviene sobre la *orchestra*, *frons pulpiti*, *pulpitum*, *hyposcaenium*, *aditi maximi*, adecuación de la *cavea* para visita y centro de interpretación. En julio de 2013 se abre a las visitas.

El teatro presenta en la actualidad una *cavea* bastante recuperada, con la *orchestra*, algún resto del *frons pulpiti* y de la escena. Mateos Picado y Guerra llegaron a documentar los numerosos elementos que

Linares, arquitecta colaboradora.



Figs. 33, 34, 35. Teatro romano de *Metellinum*.

caracterizan el edificio escénico. La excepcionalidad de este teatro radica en la conservación de gran parte de las gradas con sillares originales. En un extremo se han reconstruido unas gradas en madera para diferenciarlas claramente del resto original.

Del *frons scaenae* se conserva situado *in situ* algún fragmento del fuste y algunos capiteles que son réplicas de los originales que se encuentran en el centro de interpretación, en la Iglesia de Santiago, al igual que las estatuas de los silenos y esfinges. Entre las piezas encontradas llevadas al Museo Arqueológico Provincial de Badajoz para su conservación y restauración hay tambores de columna, capiteles, basas de columna, elementos de cornisa, sillares y molduras diversas, algunas de los cuales conservaban aún buena parte de su revestimiento original de mortero y enlucido de cal. Estos restos se encontraron sobre todo en el *hypocaustium*. Deberían devolverse al teatro para su integración en el mismo unas réplicas. Se ha reconstruido el pavimento de la escena en madera basándose en el original, del que se conserva algún resto carbonizado.

Como centro de interpretación se utiliza la nave de la Iglesia de Santiago situada en las inmediaciones y desde donde se controla el acceso situado un poco escondido desde el camino de llegada; como espacio museístico es interesante aunque un tanto insuficiente. La intervención en el teatro ha recibido el Premio Europa Nostra de 2013. Tal vez debería señalizarse mejor el camino de llegada.

Teatro romano de Pollentia (Alcudia, Mallorca)

Forma parte del importante yacimiento de *Pollentia*. En la entrada al mismo existe una pequeña construcción que sirve de control y se utiliza para exponer unos paneles explicativos del yacimiento y del teatro. Hasta mediados de los años noventa se consideraba el único teatro en las Islas Baleares, hasta que L. Moranta Jaume lanza la hipótesis en 1997 de la existencia de un teatro romano en el entramado urbano de Palma de Mallorca. Su situación se explica por su proximidad al posible puerto romano de *Pollentia* en la bahía de Alcudia.

En el teatro, tras unos primeros dibujos de finales del s. XIX, las primeras campañas se llevan a cabo por Martín Almagro, Luis Amorós y Antonio Arribas (1952), documentando la *scaena* (únicamente recortes en la roca) y la *orchestra*. En 1999 Luis Moranta publica la hipótesis de similitud entre el posible teatro de Palma y el de *Pollentia*. Con este motivo se vuelve a estudiar bajo la dirección de los arqueólogos F. Tarongí y M^a M. Estarellas. En 2000 se hace un levantamiento topográfico. Le suceden diversas campañas (Orfila, M., Moranta, L., Puig, A., Cau, M. A.) y el estudio del pavimento de la *orchestra* (2001), así como la excavación de la zona de la *scaena* (2002).



Figs. 36, 37, 38. Teatro romano de *Regina Turdulorum*.

Su configuración actual, *orchestra* y parte del graderío, se debe a las intervenciones arqueológicas de 1952 y las de 1999, 2001 y 2002. Actualmente tiene excavada y consolidada la *cavea* y *orchestra*. Las gradas encontradas están recortadas en la roca y el no existir la parte superior occidental de la *cavea* ha hecho pensar que ésta y el edificio escénico, del que no se han encontrado restos, fueran estructuras de madera. Como rasgo singular, posee múltiples tumbas en la *cavea* de enterramientos romanos muy tardíos o medievales, que se han respetado, ya documentadas en la intervención de 1952. La escena está señalada, gracias a un corte en la roca, pero sin excavar. Forma parte de los teatros romanos que requieren continuar con las excavaciones y restauración. El conjunto del yacimiento cuenta con un pequeño centro de interpretación que controla la entrada.

Teatro romano de Regina Turdulorum (Casas de Reina, Badajoz)

El teatro es la pieza más importante del yacimiento de *Regina Turdulorum*, que se halla cerca de Casas de Reina, en un paraje en medio del campo, desde el que se contempla al otro lado de la carretera un castillo medieval en lo alto de una colina. El teatro, al estar en parte excavado en una suave pendiente, apenas destaca, percibiéndose a distancia únicamente el muro curvo de cerramiento. Este muro es de los elementos mejor conservados.

El teatro lo describe José Ramón Mélida en 1910. Las primeras excavaciones son efectuadas por Mariano del Amo de la Hera a partir de una cata de prospección este-oeste de 1,50 m de ancho. Hay excavaciones dirigidas por José María Álvarez Martínez en agosto de 1978, abarcando una extensión de 12x6m. Desde septiembre de 1980 a 1983 se trabaja en la *cavea*, la *orchestra* y el *postcaenium*. De septiembre a octubre de 1986, se desescombra la *parascaenia* y los *vomitoria*. Entre 1987 y 1988 se aborda la zona de fachada y la búsqueda del pavimento original. Las últimas obras de consolidación y restauración, dirigidas por los arquitectos Mesa Hurtado y Martínez Vergel, son efectuadas bajo la supervisión de José María Álvarez Martínez. El teatro está en parte bien conservado, especialmente el muro exterior, el muro de la escena y parte del graderío original de piedra arenisca consolidado, pero presenta zonas muy deterioradas. De la parte superior no se han encontrado restos, por lo que Álvarez defiende que pudo ser ocupado por un graderío de madera, de manera que se ha optado por dejar protegido el plano superior horizontal encontrado. Se ha recuperado parte del *frons scaenae*, *hyposcaenium*, *pulpitum*, y *orchestra*. Se ha restaurado un arco del *itinera*. La escena se ha resuelto con una tarima de madera apoyada en pilares, algunos originales, en el interior del *hiposcaenium*. Conserva los dispositivos del *aulaeum* tras el *frons pulpiti* como los teatros de *Acinipo*, *Segobriga* y *Olisipo*. El sistema de desagüe, que atraviesa el cuerpo escénico y desemboca en el vecino arroyo de San Pedro, se ha recuperado en parte.



Figs. 39, 40. Teatro romano de *Saguntum*.

Fig. 41. Teatro romano de *Gades*.

La visión actual del teatro, otoño del 2014, queda desmerecida por las gradas artificiales de policarbonato similares a las de Mérida, que se colocaron debido a la celebración del festival de verano y que no se han desmontado. Aunque cuenta con un control de visitantes se echa en falta un centro de interpretación.

Teatro romano de Saguntum (Sagunto)

Los primeros dibujos del mismo son del siglo XVI, realizados por Wyngaerde en 1563, y el primer plano es de Dean Martí de 1705, al que sucede un número importante de grabados. Se realizan múltiples intervenciones de consolidaciones y reconstrucciones parciales, como las de Jeroni Martorell en 1930, 1932, 1934 y 1936, L. Blanco Mora en 1955, A. Ferrán Vázquez en 1956-1974, Pons Sorolla en 1961 y 1962, y V. Caballero en 1963. A. Almagro en 1978 realiza levantamientos fotogramétricos. La configuración actual se debe al proyecto de G. Grassi y M. Portaceli, con la colaboración de J. J. Estellés en la dirección de obra, entre 1992 y 1994; hasta 1999 se suceden pequeñas reparaciones. Es el único ejemplo de reconstrucción en obra nueva de *scaena* y *post scaenam* incluida la techumbre y la mayor parte de la *cavea*, que ha sido cubierta con gradas fijas realizadas con piezas de hormigón prefabricadas. La reconstrucción del cuerpo escénico, con mínimos restos originales, integra el museo al incluir un paseo a través de una galería a media altura en dicho frente escénico. Ha sido objeto de una fuerte polémica al final de las obras, especialmente por la reconstrucción del cuerpo escénico, siendo objeto de un proceso judicial que finalizó con una sentencia de derribo de dicho cuerpo escénico y reversibilidad de las gradas, que no se ha llevado a cabo.

3. Teatros en fase de excavación o restauración actualmente

Teatro romano de Gades (Cádiz)

Gades, como se ha dicho, se descubrió fortuitamente en 1980 durante la ejecución de unas obras. Pertenece al tipo de teatros que se encuentran en actuales centros históricos, como el de *Carthago Nova*, *Malaca*, *Italica*, *Emerita Augusta*, *Tarraco Nova*, *Corduba* y el recién descubierto de *Acci*; en este caso en el casco histórico de Cádiz, junto al mar. Actualmente se está trabajando en él.

La configuración actual se debe en gran medida a las actuaciones dirigidas por Ramón Corzo a lo largo de los ochenta. Actualmente se puede observar, tras la demolición de parte de edificación que lo cubría, parte de la *cavea*, vomitorios, galería cubierta y restos de la *orchestra*. No quedando sillares originales se han repuesto algunas gradas de mampostería (José Luis Suárez Cantero y C. Sánchez Morate 1992-94). Se recrecieron las gradas con mampuestos de piedra ostionera y un acabado mediante una capa de mortero fino de cal. En 2008 se ha acometido el proyecto de Emilio Yanes de obras de emergencia y recalce de



Figs. 42, 43. Teatro romano de *Gades*.

cimentación en medianeras. Está también excavada gran parte de la galería bajo *cavea* de acceso cubierto, conservando algunas de las salidas a la *cavea* y peldaños originales, debidos a reformas romanas, estando pendiente de desescombrar el extremo derecho. Últimamente se han realizado unos arcos metálicos bajo la edificación, para seguir las excavaciones por debajo de la misma, cuya cimentación se ha reforzado. Se trata de una obra de ingeniería bastante costosa y aparente; quizá habría sido mejor expropiar las construcciones y poder trabajar cómodamente.

Está dotado de un centro de interpretación modesto, realizado por Tomás Carranza y Javier Montero en 2002, alojado en la edificación existente sobre la parte de teatro no descubierto todavía. En 2009 se realiza un proyecto arqueológico y un plan museológico-museográfico para el centro de interpretación, dirigido por D. Bernal y A. Arévalo.

Teatro romano de Italica (Santiponce, Sevilla)

Como se ha dicho anteriormente, en *Italica* se sigue trabajando, bajo la dirección del arqueólogo Álvaro Jiménez Sancho, avanzando en la interpretación de las fases constructivas del teatro. Además, existe un plan director promovido por el CAI (Conjunto Arqueológico de *Italica*) que consta de una *Base Gráfica del CAI*, unas *Fichas Diagnóstico* y a partir de ellas, una *Propuesta General de Intervención de Conservación y Mantenimiento* (Fernández Naranco, Juan Antonio). Hoy día se cuenta además con levantamientos fotogramétricos. Esta labor en la actualidad se pretende culminar con otros dos trabajos (Fernández Naranco, Juan Antonio): uno titulado *Registro y diagnóstico de bienes inmuebles del CAI*, lo que se sabe y lo que se ha hecho en relación con el teatro; y otro, *Proscenium*, que constituye unas bases para la puesta en valor del teatro de *Italica*. Ambos trabajos encargados a Alfonso Jiménez Martín.

Teatro romano de Olisipo (Lisboa, Portugal)

Fue descubierto en 1798 tras el terremoto de 1755. A partir de 1964 se inician una serie de campañas de excavación arqueológica dirigidas por Fernando de Almeida (1964) e Irisalva Moita (1965-1967). Se interrumpen hasta las intervenciones arqueológicas de 2001, 2005 y 2006. Se continúan en época reciente a cargo de Lúcia Fernandes. Actualmente, bajo una cubierta metálica construida para proteger los restos, se ha cerrado al público y se está trabajando.



Figs. 44, 45. Teatro romano de *Olisipo*.

Teatro romano de Acci (Guadix, Granada)

Fue descubierto en julio de 2007. Las campañas e intervenciones realizadas son las siguientes: en 2008 se realizan unas campañas de excavación bajo el mando del arqueólogo Antonio López Marcos, desde el 25 de marzo de 2008 hasta el 14 de abril de 2008, y desde el 21 de mayo de 2008 hasta el 8 de agosto de 2008. En julio de 2009 se acometen unas obras de conservación consistentes en el desbroce de la vegetación, evacuación del agua que inunda las ruinas con una bomba freática, utilizando para su canalización el desagüe original romano, siendo posteriormente vertida en el saneamiento público; y delimitación de la excavación, bajo la dirección de Antonio López Marcos (Ayuntamiento de Guadix). En noviembre de 2012 se realiza el Proyecto Parque Arqueológico del Teatro Romano: propuesta de vallado perimetral y organización de un recorrido por parte de los técnicos municipales y del Grupo de Desarrollo Rural (GDR). En enero de 2013 se acomete la primera fase de dicho proyecto, el drenaje y evacuación de aguas, bajo el mando de Antonio López Marcos y por parte de la empresa Tierra Elvira S.L. En marzo de 2013 se realiza la segunda fase, consistente en el movimiento de tierras para la recuperación de los restos, bajo el mando de Antonio López Marcos y por parte de la empresa El Turro. En la actualidad se llevan a cabo obras de excavación y sondeos bajo el mando de Antonio López Marcos, así como labores de conservación de pinturas y muros, cuya responsable es la arqueóloga Isabel Cambil.

Teatro romano de Bracara Augusta (Braga, Portugal)

El teatro romano de *Bracara Augusta* fue identificado al descubrir en 1999 parte del muro perimetral del teatro. La mayor parte del área hoy descubierta fue excavada entre 2004 y 2007 en el marco del proyecto de investigación *Estudo Preliminar do teatro de Bracara Augusta*, financiado por el Instituto Português de Arqueologia (IPA), dentro del *Plano Nacional de Trabalhos Arqueológicos* (PNTA). En la actualidad presenta la *cavea* parcialmente excavada sin consolidar, la *orchestra* excavada sin restos originales, el *itinera* derecho excavado sin consolidar, igual que la *scaena*.

El teatro está en un área cerrada, clasificada y protegida. La gestión del espacio es del municipio, pero las excavaciones y el estudio están tutelados por la Unidad de Arqueología de la Universidade do Minho, que es responsable de las excavaciones arqueológicas en el ámbito del *Projeto de Salvamento de Bracara Augusta*. Se han realizado levantamientos fotogramétricos en 3D. Actualmente está cerrado al público y se está trabajando, incluida la zona arqueológica de las termas.



Figs. 46, 47, 48. Teatro romano de Acci.

4. Teatros descubiertos hace décadas pero faltos de excavaciones y restauraciones: *Carteia, Tarraco Nova, Urso*

Teatro romano de Carteia (San Roque, Cádiz)

El teatro romano de *Carteia* forma parte del importante yacimiento arqueológico del mismo nombre, cuyas obras están siendo dirigidas por el director del mismo, Manuel Jaén. Las intervenciones en el teatro han ido de la mano de las realizadas en el yacimiento. Se realizan unas primeras excavaciones en el yacimiento a mitad s. XX por Julio Martínez Santaolalla. En los años sesenta se localizan intervenciones por parte de Pellicer, y posteriormente en 1965 y 1970. Desde 1970 hasta 1985 se realizan excavaciones bajo dirección de Francisco Presedo. A partir de 1994 hasta la actualidad trabaja en *Carteia* la Universidad Autónoma de Madrid. Recientemente se ha realizado un estudio geofísico realizado por la Universidad de Granada que desvela que el teatro romano de *Carteia* guarda muchas similitudes con el de Mérida, en cuanto a dimensiones, siendo por tanto más amplio que el de *Italica* o el de *Baelo Claudia*. Se conserva parte de la *scaena* y del graderío.

Teatro romano de Tarraco Nova (Tarragona)

Es uno de los teatros romanos de España más abandonado, a pesar del nuevo cerramiento de la parcela, y necesitado de una intervención importante, teniendo en cuenta que fue declarado patrimonio de la humanidad. Descubierta en 1884, fue estudiado por B. Hernández Sanahuja. Se comienza a excavar en 1919 por Puig y Cadafalch. En los años cincuenta se cubre parte del graderío con una edificación. La configuración actual, con unas cinco primeras gradas a la vista, se debe a P. M. Berges, quien interviene en los años setenta, aunque en 1981 y 1984 se hacen nuevas excavaciones por parte de la *Generalitat de Catalunya*. En 2005 se abordan sondeos para la delimitación de la zona de excavación y, en 2010, la limpieza y el cerramiento.

Teatro romano de Urso (Osuna)

El teatro de *Urso* es un caso muy especial, pues la propiedad es particular, y como se ha podido constatar recientemente (verano de 2014), ni la Junta de Andalucía ni el Ayuntamiento de Osuna han realizado ninguna propuesta de adquisición de los terrenos o de gestión del teatro. Las ruinas de este teatro se encuentran en una finca privada situada a las afueras de Osuna, rodeada de un muro que impide el acceso. Sólo es posible visitarlo contactando con la propiedad. Del teatro puede visualizarse una parte central de la *cavea*, cinco o seis gradas que parecen excavadas en la roca. Su estado es de total abandono, casi cubierto por la vegetación. El teatro no ha sido estudiado, ni levantado gráficamente, ni excavado, por lo que apenas existen noticias de él. Algunas descripciones del teatro se encuentran en investigadores como Demetrio de



Figs. 49, 50. Teatro romano de *Urso*.

los Ríos y el francés Thouvenot. Existen unas noticias en prensa de 1903 en el periódico local *El Paletó*, en el que se comentan las excavaciones de Engel y Paris en el yacimiento y alguna actuación “clandestina” en el sitio del teatro romano donde se descubrieron numerosas placas de mármol, algunas con inscripciones, así como diversas construcciones de carácter hidráulico.

5. Teatros de los que hay indicios o mínimos restos

Existen teatros romanos de los que se han encontrado restos pero que, o bien no tienen suficiente entidad, o bien no despiertan suficiente interés para que se impulsen excavaciones y estudios en profundidad. En esta situación se encuentran los teatros de *Baetulo* (Badalona), *Osca* (Huesca), *Palma* (Palma de Mallorca) y *Toletum* (Toledo).

Baetulo (Badalona)

La ubicación del teatro de *Baetulo* fue propuesta en el año 1999 por Pepita Padrós y Lluís B. Moranta tras la realización de un estudio sobre el parcelario de la ciudad. En 2000 se llevaron a cabo unas excavaciones en la calle de las Eras, confirmándose la hipótesis lanzada un año antes.

Del teatro se conservan un muro curvo propio de la subestructura de la *cavea* y diez muros bajos de configuración radial que formarían parte de la cimentación de la misma, además de apreciarse en el parcelario actual la forma que tendría el cuerpo de escena. A juzgar por estos restos, se cree que podría albergar a unos 1.700 espectadores.

Padrós y Moranta (2001) han planteado dos posibles momentos para su construcción. El primero sería en época de Augusto, cuando la ciudad vivió su máximo esplendor, y el segundo, que se considera más probable, sería la primera mitad del siglo II, después de que la ciudad obtuviera la categoría de municipio con la concesión del *Ius Latii* por parte de Vespasiano.

Por su ubicación en la parte alta de la ciudad, cerca del foro, tendría un gran impacto visual en el paisaje, viéndose desde la Vía Augusta y desde el mar.

El estado actual del teatro se debe a las últimas excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en 2001 tras el derribo de varios inmuebles. Actualmente se están realizando sondeos en la zona para extraer más datos acerca del teatro y la configuración de la ciudad romana.

Osca (Huesca)

La primera ocupación del actual centro histórico de Huesca data de finales del quinto milenio. Es sabido que la tribu ibérica de los ilergetes fundó allí un *oppidum* al que llamaron Bolskan. Poco después la ciudad



Figs. 51, 52. Teatro romano de *Baetulo*.

Figs. 53, 54. Teatro romano de *Osca*.

fue romanizada. En el siglo I a.C., el apoyo a César en la batalla de Ilerda le valió a la ciudad su conversión en *Urbs Victrix Osca*. Es entonces cuando experimenta una renovación importante, que incluiría obras nuevas como las del teatro, construido extramuros a mediados del siglo I d.C. El siglo III marcó el comienzo de un largo declive del que no se recuperaría hasta la consolidación de la población musulmana en los siglos X y XI dC.

La localización moderna del teatro se produjo en el año 2006, cuando la constatación del hallazgo de la cimentación de una cámara de sustentación de la *cavea* del antiguo teatro, con motivo de la rehabilitación del inmueble situado en la calle Canellas nº 5, echó por tierra las anteriores hipótesis de ubicación.

Algunos entendidos se muestran escépticos sobre la veracidad del teatro a partir de los restos arqueológicos hallados. Sin embargo, tanto los arqueólogos que conocen de cerca el sitio o han trabajado en él (José Luis Cebolla y Julia Justes), como el Coordinador de Arqueología Urbana de Aragón (José Ignacio Royo), sostienen esta hipótesis.

Palma (Palma de Mallorca)

En el centro histórico de Palma, concretamente en el Paseo del Borne, se encuentra una manzana con una estructura radial de muros de medianería. En el libro *El teatro romano de Palma. Una hipótesis y sus primeras comprobaciones*, editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares (1997), se analiza la posibilidad de que esta estructura corresponda a un teatro romano, mediante la aplicación de los criterios compositivos recogidos por Vitruvio en cuanto a su emplazamiento, orientación y composición. En el texto se compara el teatro romano de *Pollentia* (Alcudia, Mallorca) con la estructura hallada en Palma, concluyéndose que hay coincidencias en cuanto a tamaño y composición.

Toletum (Toledo)

La primera referencia escrita acerca del teatro romano de Toledo la encontramos en *Chronico de el cardenal Don Juan Talavera*, de Pedro Salazar. En la obra, de comienzos del siglo XVII, se realiza una descripción de la situación del hospital fundado por dicho cardenal, frente a la Puerta de la Bisagra, y se mencionan los edificios entonces visibles, entre ellos los restos del supuesto teatro que más adelante se han identificado con los del anfiteatro, acumulándose el error a lo largo de la historia debido a la gran influencia de la obra. En 1925 Alfonso Rey Pastor realiza un estudio exhaustivo de los restos romanos, conocidos desde antaño, y es quien propone una nueva identificación de los restos del teatro. Sin embargo, éstos no han sobrevivido al crecimiento urbano de la ciudad acaecido en las décadas de los cincuenta y sesenta.

Teatros romanos de Hispania: tabla cronológica de intervenciones y autores

	Teatros	Intervenciones	Autores o directores	Observaciones
Siglo XVI	<i>Bilbilis Augusta</i>	Noticias		Conocido desde s. XVI
	<i>Clunia Sulpicia</i>	Noticias de la ciudad		
	<i>Emerita Aug.</i>	Noticias		Conocido desde s. XVI
	<i>Saguntum</i>	Dibujos	Wyngaerde (1563) 1 ^{er} plano Dean Martí (1705)	Estructura siempre visible. Ref. bibl. Árabe S. X Muy dibujado con posterioridad
Siglo XVIII	<i>Acinipo</i>	Trabajos	Hermanos Oliver	Conocido desde s. XVIII
	<i>Baelo Claudia</i>	1782 Noticia de restos	Ignacio López de Ayala	Confunde el teatro con un anfiteatro
	<i>Clunia Sulpicia</i>	1765	Loperráez identifica los restos	
	<i>Italica</i>	1780-1790 Noticias		Noticias publicadas en 1886
	<i>Olisipo</i>	1798 Noticias		Debido al terremoto de 1755
	<i>Saguntum</i>	1 ^{as} excavaciones en <i>orchestra</i>	Martí y Palos	
Siglo XIX	<i>Pollentia</i>	Noticias		1 ^{os} dibujos y publicaciones finales s. XIX
	<i>Tarraco</i>	1884 Noticias	B. Hernández Sanahuja	
Siglo XX 1er tercio	<i>Baelo Claudia</i>	1917,1918,1919 y 1921 1 ^{as} excavaciones	Pierre Paris y George Bonsor	1 ^a identificación de los restos como teatro. 1 ^a campaña arqueol. Internacional en la península. 1 ^a planta dibujada
	<i>Bilbilis Augusta</i>	1917 1 ^a excavación	Narciso Setenach y Cabañas	1900-1910 Trabajos en la ciudad Carlos Ram de Viu
		1933 Exploraciones	Adolf Schülten	
	<i>Clunia Sulpicia</i>	1915 1 ^a excavación	Ignacio Calvo	
		1932-35 Campaña	Blas Taracena	
	<i>Emerita Aug.</i>	1910-11 1 ^{as} excavaciones	J. R. Mérida, Maximilia- no Macías	<i>Cavea</i> y <i>orchestra</i>
		1916-1925 Dos proyectos y obras	Antonio Gómez Millán	Levantamiento primer orden frente de escena 1933, 1 ^a representación en el teatro de <i>Emerita</i>
	<i>Italica</i>	1937 1 ^a campaña excavación	Francisco Collantes de Terán y Delorme	1 ^{as} fotografías 1936, publicadas en 1937
	<i>Saguntum</i>	1930-36 1 ^{as} intervenc.	Jeroni Martorell	Trabajos de consolidación en muros y bóvedas
<i>Tarraco</i>	1919 1 ^a excavación	Puig y Cadafalch	A mediados de los años cincuenta se edifica y se ocultan los restos	
<i>Urso</i>	1903 Excavaciones	A.Engel y P. Paris	Actualmente sigue sin excavar ni restaurar	

Años de la posguerra, 1939-1959

Teatros	Intervenciones	Autores o directores	Observaciones
<i>Baetulo</i>	1947 Indicios en sondeos		
<i>Carteia</i>	Campaña	Julio Martínez Santaolalla	
<i>Emerita Augusta</i>	1948 Proyecto	Félix Hernández Giménez	Ampliación primer cuerpo escena Propuesta gráfica 2º orden escena
<i>Malaca</i>	1951 Descubierto	Juan Temboury (1ºs trabajos)	
<i>Pollentia</i>	1952 1ºs Campañas	M. Almagro, L. Amorós, A. Arribas	En 1923 1ºs excavaciones en la ciudad
<i>Regina</i>	Mediados s. XX Campaña	Martín Almagro Bash y M. del Amo	
<i>Saguntum</i>	1955 Proyecto y obras 1956-1974	L. Blanco Mora A. Ferrant Vazquez	Diversos proyectos y obras consolidación
<i>Segobriga</i>	1953-1955 1ºs excavaciones	Gaspar de la Chica	1953 Descubrimiento

Década de los sesenta

Teatros	Intervenciones	Autores o directores	Observaciones
<i>Acinipo</i>	1a campaña arqueológica		
<i>Baelo Claudia</i>	1966 Prospecciones Trabajos hasta los 80	Pellicer Casa de Velázquez	
<i>Bilbilis Augusta</i>	1965 Prospecciones		
<i>Carteia</i>	Intervenciones	Pellicer	1970-85 Intervenciones en la ciudad
<i>Clunia Sulpicia</i>	1965-1966	Pedro de Palol	Continúan en 1973-75
<i>Emerita Augusta</i>	1963-1967 Proyectos	José Menéndez-Pidal Álvarez	Reconstrucción frente escénico, definitiva
<i>Malaca</i>	1963 1ª Rest. parte <i>cavea</i>	Pons Sorolla	Completa con sillares de diferente piedra y módulo
<i>Olisipo</i>	1964 -1 ^{as} campañas arqueol. 1965-1967 Continuación	Fernando de Almeida Irisalva Moita	
<i>Saguntum</i>	1961-62 Campaña 1963 Ordenación accesos	Pons Sorolla V. Caballero	Ferrant trabajará hasta 1974
<i>Segobriga</i>	1962 - Excavaciones sistemáticas	Martín Almagro Basch	Con interrupciones, continuarán hasta una restauración casi definitiva en 1983

Década de los setenta y principios de los ochenta: 1969-1984

Teatros	Intervenciones	Autores o directores	Observaciones
<i>Acinipo</i>	Años setenta Excavaciones Finales de los setenta Principios de los ochenta: Proyecto de restauración	Mariano del Amo y de las Heras Rafael Puertas Tricas Ramón Fernández-Baca	Configuración actual. Consolidación cuerpo escénico con inserciones de acero, graderío y rejilla en escena
<i>Baelo Claudia</i>	1973 1 ^{as} obras de conservac. 1978-79 excavaciones en zanja 1974-1990	Alfonso Jiménez M. Ponsich (Casa de Velázquez) Pierre Sillières (Casa de Velázquez)	<i>Scaena, postcaenium, orchestra y cunei</i>
<i>Bílbilis Augusta</i>	1975-78 y 1982-84	Manuel Martín Bueno	Campañas que se continuarán en los años noventa Está a falta de completar las excavaciones
<i>Caesar Augusta</i>	1972-1973 1 ^{as} excavaciones	Antonio Beltrán Martínez	Descubierto en 1972
<i>Clunia Sulpicia</i>	1973-1975	Pedro de Palol	
<i>Emerita Aug.</i>	1979	Arquit. Cuadrado y Sancho Roda	
<i>Gades</i>	Descubierto en 1980	R. Corzo, primeras campañas	Continuará en toda la década de los ochenta
<i>Itálica</i>	1971-1973 1975 Reanudación campañas 1979-1983 Varias campañas	Diego Ruiz Mata J. M ^a Luzón y Ramón Corzo Alfonso Jiménez	Después interviene José M ^a Luzón Nogué Excavan <i>Cavea, orchestra, pulpitum y scaenaefrons</i> El proyecto y obras en época autonómica
<i>Malaca</i>	1982	Rafael Puertas Tricas	Publica sus investigaciones
<i>Metellinum</i>	Noviembre de 1969 a marzo de 1970	Mariano del Amo y de la Hera	Excavaciones zona del <i>aditus máximus</i> occidental y en el extremo occidental del frente escénico
<i>Regina</i>	1978 Exc. sistemáticas Sept. 1980-83 <i>Cavea, orchestra y postcaenium</i>	J. M ^a Álvarez Sáez de Buruaga y José M ^a Álvarez Martínez J. M ^a Álvarez Martínez	Se sigue interviniendo en esta década hasta 1988, con posterioridad nuevas intervenciones
<i>Saguntum</i>	Hasta 1974 1978-1979	Alejandro Ferrant Antonio Almagro	Rejas y protección de huecos. Levantamiento fotogramétrico
<i>Segobriga</i>	Años 70-1983	Martín Almagro Basch	Continúan con interrupciones hasta una restauración casi definitiva en 1983
<i>Tarraco Nova</i>	Sondeos	P. M. Berges	Se descubre la <i>orchestra, scaena</i> y 5 gradas

Periodo de gestión autonómica en España: 1984-actualidad

Teatros	Intervenciones	Autores o directores	Observaciones
<i>Baelo Claudia</i>	1998 Proyecto: ejecución a partir de 2000	Fernando Visado Manzanares	<i>Cavea</i> protegida por capa de mortero, sin gradas a la vista; escena parcialmente reconstruida.
	Desde 2003 a la actualidad	Fernando Visado Manzanares	Estudio arquitectónico del teatro
	2009: recogida de aguas	Myriam Fincker del CNRS francés	Pequeñas obras de canalización
<i>Baetulo</i>	1998-99 primera intervención arqueológica		Aparición de posible <i>postcaenium</i> Aparecen muros radiales
	2000-2001		Continuación excavación. Falta seguir excavando
<i>Singilia Barba</i>	1991 1 ^{os} trabajos	E. Serrano Ramos, A. de Luque Moraño, R. Atencia Páez y P. Rodríguez Oliva	Está aún por excavar
	2005 Explor. con georradar	Instituto Andaluz de Geofísica	
<i>Bílbilis Augusta</i>	1997-99 y 2007 Campañas de excavación y limpieza	Manuel Martín Bueno, arqueólogo	Continuación de las campañas de 1975-78 y 1982-84
		A partir de 2005 con J. Carlos Sáenz Preciado, arqueólogo	Actualmente, campañas en el yacimiento y limpieza de la <i>cavea</i>
<i>Bracara Augusta</i>	2000 Sondeos		Descubierto fortuitamente en 1999, junto a las termas
	2004-2007 Excavaciones	Instituto portugués de arqueología	Interviniéndose actualmente
	2008-2010 Sondeos		
<i>Caesar Augusta</i>	1984-1993 Excavaciones	Miguel Beltrán Lloris	
	1998-2003	F. A. Escudero y M ^a Pilar Galve	Última fase de las excavaciones
	1998 Proyecto básico	Úrsula Heredia Lagunas	Consolidación y restauración
	2001-2003 Proyecto ejecución y construcción del Museo	Úrsula Heredia Lagunas y Ramón Velasco Camina	
<i>Cartago Nova</i>	1991-92 Sondeos		1988 Descubrimiento, 1990 Identificación
	1993-1995 Excavaciones	S. Ramallo y E. Ruiz Valderas	Primeras campañas
	1996-2003 Excav.sistemáticas	S. Ramallo y E. Ruiz Valderas	1996 Programa de excavaciones
	2004-2008 Restauraciones	S. Ramallo y E. Ruiz Valderas	Consolid. y reconstr. <i>Cavea</i> (2004-05). <i>Orchestra</i> y accesos (2006); <i>scaena</i> (2007-2008). Premio Europa Nostra
	2008 Proyecto integral de museo y teatro	R. Moneo, S. Ramallo y E. Ruiz Valderas	

Teatros	Intervenciones	Autores o directores	Observaciones
<i>Clunia Sulpicia</i>	A partir de 1995 excav. 2003-2010 excav. escena y <i>postcaenium</i> ; consolid. 2004-2010 Restauraciones <i>Cavea</i> y restos escena	Miguel A. de la Iglesia y Francisco Tuset. Colaboración de Darío Álvarez	1999 y 2000 Documentación 2003-2005 excav. <i>Scaena</i> 2007-08 excav. <i>Postcaenium</i> 2004 consolidación general; 2006 restaur. <i>cavea</i> 2010 acond. Espectadores Premios:Finalista ARPA 2014. Mención Piranesi 2014
<i>Corduba</i>	1994 Identificación teatro 1995 diámetro de <i>cavea</i> 124m 1998-2000 y 2001-2005 Excav. 2002-2010 Proyecto integral	Márquez y Monterroso	1994 Descubiertas terrazas del teatro al excavar en el solar del Museo Proyecto integral Museo y restos teatro
<i>Emerita Augusta</i>	Años 90 pequeñas restaurac. 2006-2009 labores de conserv. 2005-2010 Pequeñas restaur.		Excavaciones en zonas como el peristilo y la escena y labores de conservación, protección antipalomas Restauración elementos sueltos frente escénico
<i>Gades</i>	1985-87 1989-90: demoliciones 1992-1994 y 1998-2002: excav. 2002-2003: catas 2009: proyecto recalce de cimentaciones	R. Corzo Perdigones, Muñoz y Blanco 1992-94 J. L. Suárez y C. Sánchez T. Carranza, J. Moreno y R. Corzo Emilio Yanes	Se excava la <i>cavea</i> y se vacía la galería bajo la misma, reconstrucción zona central y reposición de gradas de mampostería
<i>Itálica</i>	Años ochenta y noventa 1986, 1988-91 Proyecto y obra 1990-95 Acondicionamiento 1999 Proyecto Conservación Actualmente campaña arqueol.	Corzo, Toscano, Romo y Montero Alfonso Jiménez y Pedro Rodríguez A. Romo, F. Montero, O. Rodríguez M. Vera Reina y O. Rodríguez Álvaro Jiménez	Diversas campañas Continúan campañas de excavación 2007 Adecuación visitas
<i>Malaca</i>	1995 Demolición Casa Cultura 1999 Proyecto investigación 2000 Proyecto de conservación Proyecto Presentación y uso 2000 Reconstrucc. <i>cavea</i>	M. Corrales y A. Pérez Plaza J. Ramón Cruz del Campo A. Tejedor. Mercedes Linares Rafael Martín	Coordinación del proyecto de Investigación Arqueol. Conjunto excavado y consolidado; tarima en <i>scaena</i>

Teatros	Intervenciones	Autores o directores	Observaciones
<i>Metellinum</i>	Junio 2007-sept. 2008 Excav. arqueológicas 2008-2011 Excav. y restauración	Pedro Mateos Cruz y Yolanda Picado Santiago Guerra Millán y Manuel Viola Nevado	Última intervención anterior 1969-70 por M. del Amo
<i>Olisipo</i>	2005 patio y pared sur del <i>postcaenium</i> 2001,2005 y 2006 campañas arqueológicas 2010 Excavaciones	Lidia Fernandes	Construida una cubierta metálica de protección de restos, actualmente se está interviniendo
<i>Osca</i>	2006 Descubierto	J. Luis Cebolla Berlanga y Fco. Javier Ruiz Ruiz	Descubierto al excavar en el patio del edificio de C. Canellas nº 5
<i>Pollentia</i>	1999, investigaciones 2000 2001 y 2002 <i>Orchestra</i> y <i>scaena</i>	F. Tarongí y M ^a Estarellas Levantamiento topográfico M. Orfila, L. Moranta, A. Puig y M. A. Cau	Trabajos consolidación <i>orchestra</i> y <i>scaena</i> , 2002 se alcanza su configuración actual, a falta de restaurar. Restos de enterramientos romanos tardíos en la <i>cavea</i>
<i>Regina</i>	1986, 1987, 1988 Excavaciones 1990-96 frente escénico, parte escaleras, <i>aditus</i> oriental, entarimado	J. M ^a Álvarez Martínez y Trinidad Nogales Basarrate Rafael Mesa Hurtado y Jesús Martínez Vergel, supervisión de José María Álvarez Martínez	Entre 1980 y 1990 obras de excavación y consolidación graderío, <i>hiposcaenium</i> , escena.
<i>Saguntum</i>	Sept. 1984-1993 Excavaciones 1986 Proyecto Abril 1990-junio 93 Obras 1994-2000 Acondicionamiento para uso	Carmen Aranegui Giorgio Grassi y Manuel Portaceli Dirección: junto con J. J. Estellés	También: corrección fotogrametría y revisión planta Encargo de proyecto: Finales de 1984 Reconstrucción cuerpo escénico y gran parte del graderío. Las obras se interrumpen sin finalizar
<i>Segobriga</i>	2000 Intervenciones en el <i>paraescaenium</i> oriental 2010 Reposición de la tarima de madera de la escena		Actualmente trabajos en el yacimiento bajo la dirección de la arqueóloga Rosario Cebrián
<i>Tarraco Nova</i>	2005 Sondeos para caracterización de la zona 2010- Adecuación cerramiento		Está a falta de excavar y restaurar

Bibliografía

ADAM, J.-P. (1996): *La construcción romana, materiales y técnicas*. León: Editorial de los oficios.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., NOGALES BASARRATE, T. (2007): *Teatro romano de Regina en Dioniso Annale della Fondazione Inda* nº 6.

ÁLVAREZ ROJAS, A. (2004): *Una nueva arquitectura para un conjunto milenario: La Sede Institucional de Baelo Claudia en Mus-A*, *Revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, nº 3, pp. 23 y ss.

ÁLVAREZ ROJAS, A. (2003): *Actuaciones contra la erosión pluvial en el Conjunto arqueológico de Baelo Claudia en Mus-A*, *Revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, nº 1, pp. 46 y ss.

BELTRÁN LLORIS, M. (1993): *El Teatro de Caesaraugusta. Estado actual de conocimiento en Teatros Romanos de Hispania. Cuadernos de Arquitectura Romana Vol. 2*, 1993, Zaragoza: Museo de Zaragoza. pp. 93-118.

BORREGO DE LA PAZ, J. D. (2010): *La Génesis del Modelo Arquitectónico Teatral en la Bética: El Teatro Romano de Cádiz*. Tesis Doctoral dirigida por Ángel Ventura Villanueva y Carlos Márquez Moreno. Córdoba: Universidad de Córdoba.

BRAVO, S., EXPÓSITO, J. A., MUÑOZ, A. (2011): *Últimas aportaciones al conocimiento del viario de la ciudad hispanorromana de Baelo Claudia*. *Revista Italica* nº 0. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

CASTAÑO AGUILAR, J. M., NIETO GONZÁLEZ, B. (Coord.) (2009): *La ciudad romana de Acinipo. Investigaciones 2005-2007 Avance de resultados en Cuadernos de Arqueología de Ronda Vol. 3*, 2007-2008. Ronda: Museo de Ronda.

COMAS SOLÁ, MONSERRAT; PADRÓS MARTÍ, PEPITA (2004): *Intervencions arqueològiques durant el període 1990-2000 a la ciutat romana de "Baetulo" (Badalona, Barcelonès) i el seu territori*, en *Tribuna d'arqueologia*, nº 2000-2001, pp. 187-206.

CORRALES AGUILAR, M., FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R., TEJEDOR CABRERA, A. (2004): *El teatro romano de Málaga. Primeras intervenciones*, en *PH*, 50, pp. 96-101.

CORRALES AGUILAR, M., FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R., TEJEDOR CABRERA, A. (2006): *El teatro romano de Málaga: investigación, conservación y valoración en Congreso Internacional de Restauración. Restaurar la Memoria. Arqueología, Arte y Restauración*, Valladolid, pp. 45-64.

CORRALES AGUILAR, M. (2007): *El Teatro Romano de Málaga: Evolución de un espacio en Mainake, XXIX*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. pp. 53-76.

CORZO SÁNCHEZ, J. R., TOSCANO SAN GIL, M. (2000): *Excavaciones en el Teatro de Italica*. Vols. I, 1988-89, II, 1989 y III, 1990. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

- DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, M. Á. Y TUSET BELTRÁN, F. (2010): *La scaenae frons del teatro de Clunia en La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Murcia: Universidad de Murcia, p. 269.
- DEL AMO, M. (1982): *El teatro romano de Medellín en El teatro en la Hispania Romana (Mérida, 1980)*, [THR], Badajoz, pp-65-78.
- FERNÁNDEZ-BACA, R. (1989): *Consolidación y restauración del teatro romano de Acinipo*. Sevilla: Restauración y análisis arquitectónico. pp.73-89.
- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R., MARTÍN ALAFONT, F. (coord.) GARCÍA JIMÉNEZ, F., DEL AMO, M. (1993): *La consolidación y restauración del Teatro Romano de Acinipo. Ronda (Málaga) 1980 en Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de arquitectura romana vol. 2*.
- FERNÁNDEZ NARANJO, J. A. (2014): *El teatro de Italica como paradigma metodológico en Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?* Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, pp.113-136.
- GARCÍA, FRANCESCA (dir.) (2003): *Baetulo ciutat romana*, Museu de Badalona, Badalona.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): *Una mirada inocente sobre los teatros romanos de España y Portugal en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?* Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, pp. 93-112.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): *Los teatros romanos de Hispania en 2010 en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?* Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, pp. 307-379.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. D. V. (2014): *El teatro romano de Mérida, ¿Modelo ideal de restauración?* en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): *Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?* Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, pp. 253-306.
- JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (1992): *Las ciudades hispanorromanas en Cuadernos de Arte Español*, 30, Historia 16, Madrid.
- JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (1993): *Teatro y desarrollo monumental urbano en Hispania en RAMALLO, S. F., SANTIUSTE, F. (Coord.) (1993): Teatros romanos de Hispania en Cuadernos de Arquitectura Romana, 2*, Murcia: Universidad de Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, pp. 225-238.
- JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (2004): *El templo romano de Córdoba en BLÁNQUEZ, J., PÉREZ, M. (eds.), GARCÍA Y BELLIDO, A. (2004): Miscelánea*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (*Serie Varia*, 5), pp. 159-171.
- LARA ORTEGA, S. (1991): *El teatro romano de Sagunto: Génesis y Construcción*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia.
- LARA ORTEGA, S. (1992): *El trazado del teatro de Sagunto en Archivo Español de Arqueología*, 65, pp.151-179.
- MARTÍN BUENO, M., NÚÑEZ, J., SAENZ, J. C. (2006): *El teatro de Bilbilis en MÁRQUEZ, C., VENTURA, A. (Coord.) (2006): Jornadas sobre teatros romanos en Hispania*, Córdoba, pp. 223-265.

MARTÍN BUENO, M., SÁENZ PRECIADO, C. (2010): *La scaenae frons del teatro de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)* en RAMALLO ASENSIO, S., RÖRING, N. (Eds.) (2010): *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia, Fundación Teatro Romano de Cartagena, p. 243.

MARTÍN DELGADO, R. Y CÁMARA GUEZALA, I. (2001): *La recuperación del teatro romano de Málaga en Ateneo del nuevo siglo*, 2, pp. 79-87.

MATEOS CRUZ, P., PICADO, Y. (2011): *El teatro romano de Metellinum*. Link: *Academia.edu* http://www.academia.edu/3531837/El_teatro_romano_de_Metellinum_Medell%C3%ADn_Badajoz_

MUÑOZ VICENTE, Á. (2011): *El teatro de la ciudad hispanorromana de Baelo Claudia. Apuntes historiográficos y de gestión en Teatros Romanos* en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, P. (2014): *Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?* Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, pp. 239-252.

ORFILA, M., MORANTA, L., PUIG, A., CAU, M. A. (2002): *El teatro de Pollentia (Alcudia, Mallorca)* en *Los teatros romanos de Hispania. III Jornadas Cordobesas de Arqueología Andaluza*. Córdoba, 12 al 15 nov. 2002.

PADRÓS MARTÍ, PEPITA; MORANTA JAUME, LLUIS B. (2001): *La ciutat i la memòria. El teatre romà de Baetulo, Carrer dels Arbres*, nº 12, pp. 15-33.

PÉREZ-PRAT DURBÁN, L., GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. D. V. (2014): *Teatros Romanos en España y Portugal ¿Patrimonio Protegido?* Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.

PINTO PUERTO, F.; GUERRERO VEGA, J. M.; Y ANGULO FORNOS, R. (E.P.) (2011): *Anastilosis de la scaenae frons del teatro Romano de Italica*, III Congreso Internacional de Arqueología e Informática Gráfica, Patrimonio e Innovación. Arqueológica 2.0, (San José de la Rinconada, Sevilla, 2011).

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

RAMALLO ASENSIO, S. F., RUIZ VALDERAS, E. (2008): *Historia de un descubrimiento: la puesta en valor del museo y teatro romano de Cartagena*. V Congreso Internacional Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Cartagena.

RAMALLO ASENSIO, S. F., MURCIA MUÑOZ, A., RUIZ VALDERAS, E. (2010): *La scaenae frons del teatro de Caethago Nova* en RAMALLO ASENSIO, S., RÖRING, N. (Eds.) (2010): *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia, Fundación Teatro Romano de Cartagena, p. 203.

RAMALLO, S. (1992): *Inscripciones honoríficas del teatro de Carthago Nova* en *AEspa* 65, pp. 49-72.

RAMALLO ASENSIO, S., RÖRING, N. (Eds.) (2010): *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia, Fundación Teatro Romano de Cartagena.

RODRÍGUEZ OLIVA, P., SERRANO RAMOS, E., ATENCIA PAEZ, R. (2003): *Informe de las actividades de asesoría científica en el teatro romano de Málaga durante los años 1999-2003*. Archivo Delegación Provincial de Cultura. Junta de Andalucía.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2004): *El Teatro romano de Itálica. Estudio Arquitectónico*, Monografías de Arquitectura Romana, 6, Madrid.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2008): *El proceso de edificación del teatro romano de Itálica*, *Anejos de AEspA*, L, pp. 209-227.

ROLDÁN, L. (1992): *Técnicas constructivas romanas en Carteia (San Roque, Cádiz)*, Madrid.

VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. (2004): *Sede Institucional del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia en Mus-A*, *Revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, 3.

VENTURA, A., MÁRQUEZ, C., MONTERROSO, A. Y CARMONA, M.A. (2002): *El teatro romano de Córdoba*. Córdoba: Universidad de Córdoba (Seminario de Arqueología).

La construcción en los teatros romanos de Hispania

Federico Iborra Bernad

José Luis Baró Zarzo

Juan María Songel González

La construcción de los teatros y otros edificios públicos en las ciudades romanas de Hispania formó parte de un ambicioso programa de propaganda y prestigio promovido desde Roma, principalmente en tiempos de Augusto y Tiberio. Es fácil imaginar el impacto que supuso para los pobladores locales el poder caminar por los foros y los monumentales edificios públicos levantados por orden del Emperador. En algunos casos, la componente escenográfica predomina sobre la mera funcionalidad a la hora de organizar los espacios urbanos más representativos en un lugar elevado y visible desde kilómetros de distancia. En otras ciudades levantadas en un terreno llano, como *Baetulo* o *Caesar Augusta*, el teatro sobresalía entre las viviendas particulares como una montaña artificial.

Debemos también tener en cuenta que no fue sólo el resultado, sino también el propio proceso constructivo, lo que cautivó el interés de los hispanos. La organización perfecta de cuadrillas con cientos de trabajadores, el traslado de pesados bloques de piedra desde canteras alejadas varios kilómetros, las máquinas elevadoras capaces de levantar pesos de varias toneladas en diferentes zonas del edificio, y la conclusión de toda la obra en unos pocos años, era algo inconcebible para los habitantes de la Península. En este sentido se puede entender el alarde y el ingenio desplegado por los constructores romanos en el transporte y puesta en obra de enormes columnas monolíticas o de grandes sillares, contrastando con el pragmatismo desarrollado a la hora de resolver de manera estandarizada y eficiente los elementos secundarios, que normalmente iban a quedar ocultos. Salvo raras excepciones, esta capacidad de organización de obra prácticamente no se volverá a ver hasta el siglo XVI.

Desde mediados del siglo I asistimos a una época de esplendor de las ciudades romanas de Hispania. En estos momentos son las propias élites locales las que se convierten en mecenas y promueven la reforma

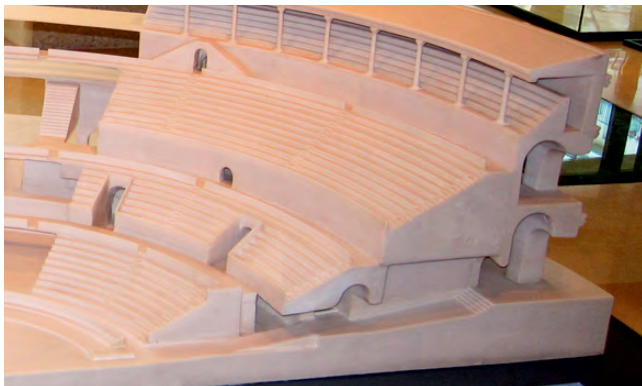


Fig. 55. *Cavea* tallada en la roca en el teatro de *Acinipo*.

Fig. 56. *Cavea* con acabado de grandes bloques de piedra en el teatro de *Malaca*.

Fig. 57. Reconstrucción del acabado de la *cavea* en el teatro de *Caesar Augusta*.

y embellecimiento de las obras públicas imperiales. La rivalidad creciente entre las prósperas ciudades llevará a importar costosos mármoles para revestir los edificios, y realizar esculturas ornamentales o conmemorativas. Y en el caso de los teatros asistimos de manera generalizada a una remodelación de las escenas, incorporando mármoles variados traídos de diversos lugares del Imperio. Se trata de un espejismo que durará algo más de un siglo, hasta que la crisis del siglo III provoque el abandono de las ciudades y la ruralización de la población en torno a las grandes explotaciones agrarias, desarrolladas alrededor de lujosas villas. Los teatros verán alterada su función original o caerán entonces en el abandono.

La geometría y el replanteo

Vitruvio trata en su Libro V de los edificios públicos, dedicando varios capítulos a establecer las proporciones de los teatros, con detalladas recomendaciones y consejos. En el capítulo VI trata de la geometría de su planta:

La forma del teatro será la siguiente: determinado el diámetro de la orchestra, desde su centro describese un círculo, e inscribanse en él cuatro triángulos equiláteros a distancias iguales, cuyos ángulos toquen la circunferencia del círculo... El lado de uno de dichos triángulos que cae hacia la escena, y que hace aquella sección del círculo, dará el frente de la escena. Por el centro del círculo se tirará una línea diametral paralela a la referida de la escena, que separará de la orchestra el púlpito del proscenio... El púlpito no será más alto de cinco pies, para que de los asientos de la orchestra se vean las operaciones de todos los representantes.

Las cuñas del teatro se repartirán en esta forma: los ángulos de los triángulos que tocan la circunferencia, darán los sitios de las escaleras o subidas entre las cuñas hasta el primer corredor: arriba, alternando las escaleras, quedarán formadas las cuñas en los medios. Los ángulos de los triángulos que señalan las escaleras de abajo, son siete: los otros cinco distribuyen la escena: de estos ángulos el de en medio dará el sitio de la puerta real: los dos inmediatos, uno por lado, señalan las puertas que llaman de los huéspedes; y los dos últimos miran a los tránsitos angulares o de los lados.

En el capítulo VII dedica algunas líneas a la escena:

Tómese la sexta parte del diámetro de la orchestra entre la primera grada, y a los cabos y puertas alrededor se cortarán las gradas ínfimas a plomo en altura de dicha sexta parte, y allí se colocará el dintel de las entradas: esta altura será suficiente para las puertas. La longitud de la escena será doblada del diámetro de la orchestra. La altura del podio sobre el plano del púlpito será la duodécima parte del diámetro de la orchestra, comprendidas corona y gola. Sobre el podio irán las columnas, altas un cuarto de dicho diámetro, incluso basa y capitel. Los arquivribes, con todo el resto del cornisón, serán la quinta parte de las columnas.

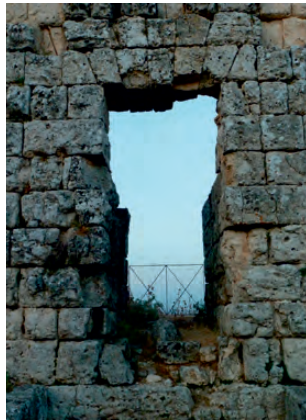


Fig. 58. Detalle del negativo de una estructura de entibación en un muro del teatro de *Italica*.

Fig. 59. Detalle de la transición del cemento al muro en el teatro de *Caesar Augusta*.

Fig. 60. Detalle de la *valva hospitalaria* del teatro de *Acinipo*, donde se aprecia la regularización visual del paramento de *opus quadratum* con el falseado de las dovelas centrales del arco adintelado.

Fig. 61. Desagüe del teatro de *Caesar Augusta*.

El podio de arriba con gola y corona será la mitad que el de abajo. Sobre este segundo podio se colocarán las columnas un cuarto menores que las de abajo. Los arquivoltas y demás cornisamiento serán un quinto de sus columnas. Si la escena llevare un tercer cuerpo, será su podio la mitad que el de en medio: las columnas un cuarto menores que las del medio; y el arquivolta y demás coronamiento también un cuarto de sus columnas.

Para alguien no familiarizado con la construcción histórica, algunas de estas indicaciones pueden parecer sorprendentes. Las preocupaciones del escritor romano por las proporciones y la geometría resultan muy ajenas a nuestro mundo arquitectónico actual, donde la modulación y seriación funcional son la alternativa a un diseño preocupado únicamente por el cumplimiento de mínimos permitidos por la normativa. Sin embargo, lo que Vitruvio nos plantea son unas reglas prácticas para adaptarse con facilidad a cualquier tamaño y emplazamiento posible para el edificio. No obstante, el autor concluye con gran pragmatismo:

Estas proporciones no pueden acomodarse generalmente a todos los teatros, sino que deberá el Arquitecto advertir con diligencia la conmensuración que convendrá dar a las partes, y la forma con que podrá acomodarlas mejor al sitio y magnitud de la obra; pues hay cosas que tanto en teatros pequeños como en grandes se deben hacer de una magnitud misma para su buen uso, como son las gradas, los corredores, los parapetos, los tránsitos, las escaleras, púlpitos, tribunales, y algunas otras, en las cuales es fuerza no seguir reglas, y acomodarlas al uso que han de tener.

Debemos tener en cuenta que la mayoría de las obras literarias romanas se reproducían generalmente mediante varios copistas que transcribían al dictado de un lector, y algunos estudios recientes sugieren que el texto original de Vitruvio sólo contaba con unas pocas ilustraciones, todas ellas de carácter meramente geométrico. No era necesario introducir planos o dibujos de los edificios que los lectores estaban acostumbrados a ver todos los días, sino simplemente comentar qué reglas debían seguirse para proyectarlos adecuadamente.

Aparte de servir como recordatorio al proyectista, este rigor geométrico tenía también mucho sentido de cara a la ejecución de la obra. Como ocurre en la actualidad, cualquier edificio de nueva planta se comenzaba con un replanteo de la posición de los muros. Lo que se había trazado sobre el papel debía trasladarse al terreno en su escala real, contando únicamente con unas pocas herramientas: una escuadra para trazar ángulos rectos, varas de medir graduadas y cuerdas para definir los círculos. El diseño no se dibujaba directamente sobre el propio terreno, porque después habría que excavar, sino que se fijaban estacas algo alejadas de las zanjas, disponiendo entre ellas cuerdas tensas. Las curvas se ejecutaban con poligonales y normalmente era suficiente con disponer una única cuerda y a partir de ésta calcular el espesor de los muros, aunque los trazados complejos se detallaban mucho más. En más de una ocasión se cometían errores de replanteo, sobre todo cuando no existía un buen control por parte del arquitecto.



Fig. 62. Paramento y arco de acabado "rústico" en el teatro de *Emerita Augusta*.

Fig. 63. Vista general del arranque de un muro del teatro de *Acci*, resuelto con *opus caementicium* revestido de sillería y levantado sobre una base compuesta por grandes sillares.

Siempre que era posible, los teatros se levantaban aprovechando una pendiente natural del terreno, como en el caso de sus homólogos griegos. Lo ideal era que las gradas de la *cavea* pudiesen tallarse en la propia roca en su totalidad o parcialmente, empleando entonces el material retirado de unas zonas para relleno de otras. Encontramos gradas perfectamente talladas en *Pollentia*, *Acinipo* o *Clunia*, y soluciones en *opus caementicium* o en mampostería para revestir en *Gades*, *Saguntum* o *Bilbilis Augusta*. En algunas ocasiones se ha conservado el acabado de los asientos, resuelto generalmente con grandes bloques monolíticos de piedra (*Malaca*, *Emerita Augusta*, *Metellinum* o *Regina Turdulorum*) o por losas de alabastro (*Caesar Augusta*).

En las zonas del teatro donde debían levantarse muros se acometía primero la excavación de los cimientos, buscando un estrato suficientemente resistente de roca, arcilla o grava. Cuando no se podía construir sobre roca, un buen arquitecto debía ser capaz de determinar visualmente o con sencillos ensayos la capacidad resistente del terreno y muchas veces era necesario gastar una cantidad de dinero muy superior a la prevista en el edificio por causa de la cimentación. La alternativa era un asiento diferencial o incluso un colapso, y los hubo en importantes edificios de la Antigüedad. Es conocido, por ejemplo, el caso del teatro romano de *Nicea* a través de una carta de Plinio el Joven a Trajano:

Señor, han comenzado a construir en Nicea un teatro muy grande y, a pesar de encontrarse incompleto todavía, cuesta ya más de diez millones de sestercios, según he oído decir, porque no he examinado detenidamente el caso. Temo que este gasto sea inútil, porque ya se rebaja y agrieta, sea por efecto del terreno, blando y húmedo, sea por defecto de la piedra, blanda y tierna. Ocasión es de deliberar si se ha de terminar, abandonar o destruir, porque los trabajos hechos por apoyarlo y sostenerlo, parecenme débiles y obligan a mucho gasto.

La complicación de levantar un edificio muy pesado sobre un terreno de resistencia media o baja llevó a desarrollar el ingenio de los arquitectos, y en algunos casos como el Coliseo de Roma o la Sala Roja de Pérgamo se ejecutaron auténticas losas de hormigón en masa que funcionaban como cimentaciones flotantes. No obstante, lo más habitual era que el cimiento fuera simplemente un ensanchamiento del muro o, cuando el terreno lo permitía, se llevaba hasta el estrato resistente sin variar su sección.

Cuando las cimentaciones eran estrechas y profundas, y el suelo no excesivamente resistente, existía el riesgo de desmoronamientos durante la excavación. Debemos tener en cuenta además que el proceso de excavación y hormigonado era mucho más lento que en la actualidad, por lo que las zanjas estarían abiertas durante más tiempo. Por ello resultaba habitual el entibado mediante un armazón de largueros y travesaños de madera, apuntalados en la pared opuesta mediante codales horizontales. Esta estructura tenía como función resistir los posibles empujes del terreno y no era posible retirarla cuando se vertía el hormigón, por lo que el relleno adoptaba su forma al endurecer. Se conservan perfectamente las huellas de las tablas del entibado en algunos muros de los teatros de *Caesar Augusta* y de *Italica*, por ejemplo.



Fig. 64. Vista general del muro de escena del teatro de Clunia.

Fig. 65. Grabado de Piranesi representando los utensilios empleados para la elevación de piedras. A la izquierda se ven unas zarpas, en el centro la sujeción con espigas que se eliminarían, al fondo castañuelas y a la derecha una cabria colocada sobre la obra ya ejecutada.

Fig. 66. Detalle de un sillar con incisión superior para ser elevado mediante castañuelas, en el teatro de Caesar Augusta.

Durante la excavación se extraía la tierra con cubos o capazos, y se prolongaba hacia abajo el entibado, comprobando la verticalidad mediante plomadas. Cuando se llegaba a la cota escogida, se vertía mortero y cascote en capas de unos 30 cm, apisonando después cada una de ellas para compactarla. Las temperaturas extremas y el secado rápido reducían la resistencia del material, por lo que debía producirse un vertido continuado durante todo el día.

Cuando las zapatas eran muy profundas y más anchas que el muro, al llegar a cierta altura -pero aún dentro de las zanjas- se empezaba a levantar la pared definitiva con un espesor menor. Debía tenerse en cuenta entonces que la separación con el entibado fuese suficientemente holgada como para permitir trabajar entre éste y la cara exterior de la estructura que se levantaba, e ir sustituyendo paulatinamente los codales por apuntalamientos sobre el nuevo muro. También en esta fase se ejecutaban los desagües, que podían estar resueltos con la misma fábrica de mortero o con losas de piedra. En el caso de los teatros, la evacuación del agua de la *orchestra* tenía una gran importancia.

La construcción de los muros

Cuando pensamos en la construcción romana solemos hablar del hormigón puzolánico del centro de Italia, y la ejecución del *opus testaceum* con una piel de ladrillo que actúa como encofrado perdido. Esta técnica, aparecida en Roma en el siglo I d.C., tendrá un gran auge en época de Nerón y será habitual en las grandes obras de Trajano o Adriano. Sin embargo, los teatros romanos hispánicos son anteriores y se ejecutaron con medios más tradicionales.

Cuando era posible, el muro de la escena y los paramentos exteriores se resolvían con *opus quadratum* o sillería, como podemos comprobar en *Clunia*. Se trata de un acabado robusto y de aspecto noble, digno de una gran obra pública. Por desgracia, la facilidad de recuperación y aprovechamiento para otros edificios explica su desaparición en muchos de los teatros estudiados, en época medieval y moderna.

La fábrica de sillería fue empleada por los etruscos desde el siglo VI a.C., aunque asumiría su máximo prestigio tras la conquista de Grecia en el siglo II y la asimilación de la tradición helenística por parte de los romanos. El *opus quadratum* permitía una completa adecuación a los edificios regulares, aportando una óptima estabilidad y un deleite óptico por la contemplación de las líneas horizontales y verticales. La importancia de la componente estética queda confirmada por el hecho de que, en lugares donde la piedra tenía un acabado poroso o tosco, se revestía con un estuco blanco en el que se marcaba el despiece de una sillería regular, que de alguna manera emulaba las construcciones griegas en mármol. Sin embargo, también fue bastante habitual en la época de los teatros hispánicos el gusto por los sillares “rústicos”, con



Fig. 67. Detalle de un sillar del muro del *pulpitum*, en el teatro de *Baelo Claudia*, con perforaciones para las zarpas que se dejaron porque el elemento iba a ser revestido.

Fig. 68. Lápida conmemorativa conservada en el museo de *Clunia*, en la que se puede apreciar el cajeadado superior para una unión con grapa.

Fig. 69. Muro de *opus incertum* o mampostería cuidadosamente ejecutado para servir de encofrado de *opus caementicium* en el teatro de *Italica*.

los bordes bien cincelados pero sin acabar de alisar el centro del paramento, que encontramos por ejemplo en *Clunia Sulpicia* o *Emerita Augusta*.

A diferencia de las estructuras medievales, donde la sillería no suele ser más que una delgada piel, los griegos y romanos trabajaron con muros macizos resueltos con grandes piedras, que en una o varias hiladas abarcaban todo su espesor. Es por esta razón que encontramos frecuentemente aparejos con abundancia de sillares colocados a tizón, como en el caso de *Acinipo*. Incluso en el caso en que se trataba de una piel que envolvía un basamento macizo, se empleaban piezas completas de espesor considerable. A menudo se trabajaba con hiladas de mayor altura en la zona baja, reduciendo la dimensión a medida que se ascendía, para así trabajar con piezas más ligeras y manejables en las zonas superiores de la construcción.

Los pesados sillares se extraían en canteras cercanas a la obra y se trasladaban por medio de angarillas o carretas. Una vez descargados se movían sobre rodillos de madera, mediante cuerdas o palancas, ayudándose de rampas para ubicarlos en las hiladas inferiores. Las piedras de pequeño tamaño podían moverse manualmente, pero un sillar común de caliza dura de 80 x 60 x 50 cm puede pesar más de 500 kg, por lo que eran necesarios medios auxiliares. Las máquinas de elevación o *machinae tractores* fueron inventadas por los griegos, que usaron piedras de varias toneladas en sus santuarios, y serán perfeccionadas por los romanos, quienes en ocasiones emplearán bloques de un volumen extraordinario por el mero placer de la proeza técnica.

La máquina elevadora más sencilla era la polea (*orbiculus* o *trochlea*), pero la carga levantada con ella no podía exceder el peso del obrero. Una evolución de la polea sería el empleo de ésta asociada al torno elevador (*sucula*), que no era más que un cilindro o tambor giratorio con dos palancas, que se accionaban alternativamente y que permitían un esfuerzo mayor a costa de alargar el recorrido del giro. Finalmente, para aumentar la potencia de elevación, se podían combinar varias poleas formando un polipasto. Por otra parte, en el torno elevador podían sustituirse las palancas por una gran rueda hueca (*majus tympanum*) en cuyo interior subían los obreros, produciendo la rotación con su propio peso. La polea y el torno elevador podían usarse de manera independiente, pero era habitual que se combinaran en un soporte triangular de madera denominado *cabria* (*rechanum*). Las *cabrias* tenían una altura limitada, pero podían desmontarse y trasladarse a una zona superior del edificio en construcción, con la única precaución de anclar adecuadamente los tirantes de fijación para garantizar su estabilidad.

Para sujetar los bloques de sillería durante la elevación existían diversos procedimientos. El más sencillo era el empleo de lazos de cuerda. Tiene la ventaja de no exigir ninguna preparación especial de la piedra, pero precisa del empleo de palancas para liberar las cuerdas después de la colocación. Este problema era resuelto por los constructores romanos con tres métodos diferentes: las espigas, las castañuelas y las zarpas. Los dos primeros fueron ya utilizados por los griegos, mientras que el tercero parece ser una invención romana.



Fig. 70. Muro de *opus incertum* o mampostería con acabado resaltado de juntas, preparado para quedar visto, en el teatro de *Regina*.

Fig. 71. Muro de falso *opus incertum* en el teatro de *Clunia* (realmente *opus caementicium*, es decir, mampostería amalgamada con mortero de cal, ejecutada dentro de un encofrado de madera).

Fig. 72. Otro muro de mampostería amalgamada u *opus caementicium* de *Clunia*, similar al anterior, pero donde se conserva el paramento exterior de cal con las huellas del encofrado.

Las espigas eran unas protuberancias de piedra en la cara anterior y posterior del paramento que se utilizaban para enganchar cómodamente las cuerdas y que se repicaban una vez colocadas las hiladas o concluido el edificio. Para evitar este trabajo adicional los griegos desarrollaron una solución alternativa con canales en forma de U o V en las caras laterales, aunque los romanos prefirieron el uso de las castañuelas.

Las castañuelas eran elementos metálicos formados por tres piezas que juntas tenían forma de cola de milano y un gancho superior. La pieza central era móvil y al desplazarse empujaba lateralmente o liberaba a sus compañeras. Con este instrumento únicamente era necesario tallar un hueco de paredes inclinadas en la parte superior del sillar.

Finalmente, las zarpas (*ferrei forfices*) eran ganchos autoajustables que sujetaban la pieza apoyándose en dos pequeños huecos ubicados en las caras anterior y posterior del sillar. El gancho está diseñado de tal modo que, mientras está suspendido, el sillar produce presión hacia el interior, evitando que pueda soltarse. La preparación de los orificios para las zarpas es mucho más sencilla que la de las castañuelas, pero los pequeños huecos quedan vistos en el exterior del paramento.

A pesar de la facilidad de traslado de las cabrias, la colocación exacta del sillar en su posición se hacía manualmente, con rodillos cuando eran piezas de dimensiones modestas, o con palancas con piezas muy grandes. En este último caso se podían realizar orificios en la cara superior del sillar inferior para poder encajar la palanca. Igualmente se empleaban palancas en los planos verticales con ayuda de orificios similares, pero practicados en unas protuberancias que se eliminaban al final de la construcción.

En los teatros analizados apenas hemos encontrado ningún indicio de la utilización de grapas metálicas para unir sillares, aunque existen excepciones, sobre todo en piezas ornamentales de mármol, como una lápida con inscripciones conservada en el museo de *Clunia*. Las uniones con grapas fueron ya empleadas por los egipcios y los griegos, usando madera o metal en forma de doble cola de milano, aunque los romanos prefirieron piezas de hierro, generalmente en forma de π , que después quedaban embebidas en una colada de plomo para evitar movimientos y proteger de la oxidación. En muchos monumentos estas grapas fueron expoliadas durante la Edad Media, lo que explica las perforaciones de paramentos de sillería realizadas precisamente en coincidencia con cada una de las juntas verticales.

Debemos tener en cuenta que los sillares se sujetaban con grapas pensando en prevenir la abertura de las juntas en un eventual movimiento del conjunto ante asientos diferenciales o movimientos sísmicos. Los teatros hispánicos suelen estar contruidos sobre roca y el grado de sismicidad de la península es bastante inferior al de Italia, por lo que esta precaución constructiva suponía un sobrecoste innecesario en la mayoría



Fig. 73. Muro de *opus vittatum* o sillarejo con refuerzos de sillaría en el teatro de *Baelo Claudia*.

Fig. 74. Muro de *opus africanum* en el teatro de *Segobriga*.

Fig. 75. Muro de *opus caementicium* del teatro de *Caesar Augusta* donde aprecia la composición y las marcas del encofrado.

de casos, al menos para las zonas bajas de los edificios, que son las mejor conservadas. No obstante, sí que se emplearon elementos de hierro en la fijación de aplacados y decoraciones, como veremos más adelante.

Una técnica constructiva mucho más económica que la sillería sería la mampostería, es decir, la construcción con piezas de piedra que no están perfectamente escuadradas. Inicialmente se emplearon mampuestos irregulares, constituyendo el denominado *opus incertum*. Para facilitar la puesta en obra, en Italia se sustituirían los mampuestos irregulares por piezas troncopiramidales estandarizadas (*opus reticulatum*) y posteriormente por ladrillo (*opus testaceum*) o por mampuestos cuadrangulares o sillarejos (*opus vittatum*). El ladrillo se haría bastante popular en Italia, aunque en provincias como Galia o Hispania el *opus vittatum* fue empleado de manera mayoritaria.

La mampostería se puede usar de manera aislada, principalmente en muros de espesor reducido o elementos sueltos, como pequeños rellenos de regularización en techos excavados en una ladera. En otras ocasiones donde es necesario crear estructuras importantes, encontramos el muro de mampostería usado como encofrado para un relleno de hormigón u *opus caementicium*. Así describe Vitruvio (II, 8) esta solución:

Una tercera manera llamada emplekton, usada entre los campesinos, se realiza enderezando los paramentos y llenando el hueco del medio con mortero y materiales en bruto, colocando tendeles aquí y allí; nuestros albañiles, que quieren ir deprisa, cuidan la elevación de los paramentos y llenan el hueco existente entre ellos con cascajos de piedras mezclados con mortero y hacen así una mampostería en tres capas, dos de las cuales son los paramentos y la del centro es el relleno.

La fábrica de mampostería se ha empleado desde tiempos muy remotos, aunque cobraría una especial importancia a partir de la introducción del mortero de cal en la construcción romana, a finales del siglo III a.C. Los ejemplos más antiguos del uso de la mampostería y el mortero de cal, de muy mala calidad, se conservan en Pompeya, en algunas estructuras de época samnita. Sin embargo, en edificios públicos del siglo II a.C. ya se encuentran mamposterías amalgamadas con mortero de calidad excelente. El desarrollo de esta técnica en siglo II a.C. va aparejado con la introducción masiva de mano de obra esclava, tras las victorias romanas contra los cartagineses, los griegos y los celtíberos. Frente a la construcción monumental con sillería, la extracción de la piedra y la talla de mórtillos no requerían más que un poco de aprendizaje, y la puesta en obra podía ser efectuada por una multitud de braceros poco cualificados.

Los muros de mampostería a menudo iban combinados con sillería para resolver las esquinas y zonas singulares. En algunos casos encontramos que estos sillares se reparten por el paramento formando cadenas verticales, pero sin trabar con el resto del muro. Esta técnica, que aparece por ejemplo en el teatro



Fig. 76. Muro de escena del teatro de *Clunia*, donde se aprecian los mechinales para un andamio de báscula con almojayas pasantes.

Fig. 77. Detalle de una de las columnas del teatro de *Metellinum* conservada en el museo, con restos del revestimiento de estuco.

Fig. 78. Detalle de la escena del teatro de *Emerita Augusta*, donde se aprecian las perforaciones usadas para el anclaje del revestimiento de mármol.

Fig. 79. Detalle del aplacado mármoleo de un arco en el teatro de *Emerita Augusta*.

de *Segobriga*, se denomina *opus africanum* y fue difundida por los cartagineses en el norte de África, aunque también se encuentra en Sicilia y el sur de Italia. Su origen deriva de la lógica de las construcciones de entramado de madera, pero adaptada a lugares donde este material es escaso.

Existen, sin embargo, zonas donde la piedra es más costosa de obtener. Este era el caso, por ejemplo del área fluvial de *Caesar Augusta*, cuyo teatro presenta la singularidad de estar ejecutado prácticamente en su totalidad en *opus caementicium* vertido dentro de un encofrado de madera. El método de ejecución es similar al de la mampostería amalgamada, pero en este caso prácticamente no existe más que cemento de cal con escasas piedras. Incluso los peldaños de las escaleras se ejecutaron con un vertido sobre moldes de madera. Los frentes exteriores del edificio y las jambas de los arcos sí que se resolvieron con grandes sillares llevados desde fuera de la ciudad, seguramente a través del río, que han sido expoliados en su práctica totalidad.

Conforme se elevaban los muros, era necesario disponer de algún medio para trabajar en las zonas más altas. En el caso de los muros de sillería, la propia fábrica era perfectamente estable una vez asentadas las piedras, pero en el caso de la mampostería debía esperarse a que la cal endureciera para que el muro alcanzara su máxima resistencia. Es por ello que se hacía imprescindible la construcción de estructuras auxiliares de madera ligeras o andamios, destinados a soportar el peso de los obreros, sus herramientas y pequeños acopios de material. El andamio más sencillo es el móvil sobre caballetes, usado principalmente para los trabajos de interior.

Cuando la altura superaba los tres metros era necesario colocar un andamio de varios niveles. Este tipo de estructura constaba de piezas verticales o pértigas, que se empotraban en el suelo y se podían suplementar para lograr mayor altura. A niveles concretos se ataban unas maderas horizontales paralelas al muro, o travesaños, y otras perpendiculares o almojayas, que soportarían el entarimado. El conjunto se arriostraba con otras piezas dispuestas al sesgo o formando cruces de San Andrés.

Era también muy habitual aprovechar el propio muro ya ejecutado para apoyo parcial de los andamios, con lo que se lograba mayor estabilidad y se podía ahorrar madera al suprimir algunas de las pértigas. En este caso se dejaban previstas en el muro unas cavidades alineadas en un mismo plano horizontal y cubiertas por un pequeño dintel, denominadas mechinales, en las que se apoyaba el extremo interior de las almojayas, mientras que en el exterior se disponían pértigas.

Finalmente, cabía la posibilidad de suprimir todas las pértigas introduciendo almojayas pasantes en el interior del muro, formando lo que se denomina andamio de báscula. En la mayoría de las ocasiones, en este tipo de andamio se apoya sobre el paramento una zanca vertical triangulada por tornapuntas, destinada a reducir la flexión en el extremo de la almojaya.



Fig. 80. Detalle de una columna formada por tambores en el teatro de *Segobriga*, donde se aprecia el hueco para encajar la pieza superior.

Fig. 81. Acopio de varias columnas monolíticas en el teatro de *Italica*, donde se aprecian las perforaciones para su fijación.

Bóvedas, columnas y revestimientos

El desarrollo de la construcción abovedada es una de las grandes aportaciones romanas a la arquitectura occidental. Aunque tradicionalmente se había buscado el origen del arco en obras etruscas del siglo VI a.C., lo cierto es que los testimonios más antiguos documentados datan de mediados del siglo III a.C. Curiosamente, Séneca atribuye la invención del arco a los griegos, concretamente al filósofo Demócrito de Abdera, y existen algunos ejemplos en la puerta este de *Poseidonia (Paestum)* y en la muralla de *Elea (Velia)* que podrían ser poco anteriores a la conquista romana.

En los teatros romanos de Hispania no vamos a encontrar complejos abovedamientos como los estudiados por Choisy, con el apoyo de una hoja perdida de ladrillos y arcos embebidos del mismo material. Las soluciones observadas son mucho más convencionales, normalmente con el arco de embocadura resuelto en sillería y el resto mediante hormigón vertido sobre un encofrado de madera o caña apoyado en cimbras, como en *Gades* o *Caesar Augusta*. En algunos lugares donde la mampostería lo permitía, se intentaba crear lajas de piedra, más o menos regulares, que actuarían a modo de dovelas, como en *Bilbilis Augusta* o en *Baelo Claudia*. Finalmente hay casos excepcionales donde se resolvieron algunas bóvedas enteramente en sillería, como *Malaca* o *Emerita Augusta*.

Resulta también de gran interés comprobar las soluciones de los canteros romanos frente a determinados encuentros complejos que constituirán la base de la estereotomía renacentista, como las embocaduras de los arcos esviados, o las bóvedas inclinadas de las escaleras, conocidas como “decenas de cava”. En *Saguntum*, por ejemplo, se encuentran algunos arcos oblicuos que podrían haber servido de modelo para las singulares realizaciones del maestro Francesc Baldomar en la Valencia de mediados del siglo XV.

Acabaremos este recorrido por las técnicas constructivas romanas haciendo alguna referencia a los órdenes y las decoraciones de las escenas. Por lo general, en los teatros hispanos asistimos a dos soluciones diferentes para los elementos ornamentales. En un primer momento, lo habitual fue resolver toda la arquitectura de la escena con la misma piedra local utilizada en el resto del edificio. Sillares tallados con ayuda de una plantilla se convierten fácilmente en cornisas y molduras, mientras que otras piezas se labran de forma especial para llegar a ser columnas, basas o capiteles.

En muchos casos el material empleado para la construcción era resistente, pero no permitía una labra delicada. Para los muros de sillería esto no tenía una gran importancia, pero sí que debía tenerse en cuenta al pensar en los elementos decorativos, principalmente en lo que se refiere a los órdenes. Al igual que algunos paramentos de mampostería, éstos recibían un revestimiento blanco con estuco de cal, pero sobre él se resolvía la ornamentación imitando un delicado trabajo en mármol, probablemente con el auxilio de moldes de madera. Encontramos restos de este tipo de acabados relativamente bien conservados en algunas columnas de *Corduba* o *Metellinum*, por ejemplo, aunque debieron de ser muy habituales en todo

el mundo romano. Igualmente, en *Emerita Augusta* aparecen semicolumnas de mampostería adosadas a la parte posterior del muro de escena, con restos de un revestimiento similar.

Sin embargo, la mayoría de las escenas de los teatros hispánicos sufrieron una remodelación unas décadas después de su construcción. En estos casos lo que se hizo fue eliminar los antiguos órdenes y sustituirlos por columnas, entablamentos y aplacados de mármoles polícromos, en muchas ocasiones de importación. El prestigio y la opulencia de la ciudad de alguna manera se iban a reflejar en estos acabados suntuosos, que se podían sufragar sólo una vez había sido amortizada la inversión inicial en el edificio. En algunos casos, como *Emerita Augusta* o *Carthago Nova*, los restos conservados han permitido la realización de una anástilosis que nos permite comprender la disposición de la escena. Particular interés presenta el primero de ellos, donde además se conserva gran parte del soporte original y se puede comprobar la existencia de perforaciones para sujetar los aplacados y añadidos con ayuda de barras de metal. En otros casos, como *Bilbilis Augusta*, la escena se resolvería íntegramente con elementos macizos de mármol blanco.

Las columnas de piedra local solían resolverse mediante varias piezas, aunque no era necesario recurrir al uso de tambores cortos por tratarse de elementos de diámetro relativamente pequeño y fácil puesta en obra. Sin embargo, en el caso de mármoles veteados y piedras especiales se recurría generalmente a fustes monolíticos, para no interrumpir la continuidad visual de la textura del material. Tanto en columnas de una pieza como de varias, era habitual dejar unas perforaciones en las que se encajarían espigas de metal o de madera, lo que facilitaba el ajuste durante la colocación e impedía desplazamientos causados por fuerzas horizontales.

De todo lo visto podemos concluir que, del mismo modo que los arquitectos romanos se adaptaron a la topografía para construir los teatros, también lo hicieron a los materiales y las técnicas constructivas de cada zona. Como ocurrirá con las iglesias renacentistas o barrocas, las estructuras romanas, de gruesos muros y gran estabilidad, fueron susceptibles de ser ejecutadas con medios muy diferentes y sin necesidad de una mano de obra muy cualificada. Únicamente para los elementos constructivos singulares y los acabados ornamentales era necesario de la participación de profesionales especializados. La organización de una obra monumental de este tipo sólo era posible dentro de un sistema de gobierno como el del mundo romano y, de hecho, esta arquitectura representativa y concebida de manera similar en las diferentes regiones del Imperio fue desde el primer momento una de las principales señas de identidad de los pueblos romanizados.

Bibliografía:

ADAM, J.-P. (2002): *La construcción romana. Materiales y técnicas*. León: Editorial de los Oficios.

CARPO, M. (2003): *La arquitectura en la era de la imprenta*. Madrid: Cátedra.

TAYLOR, R. (2006): *Los constructores romanos. Un estudio sobre el proceso arquitectónico*. Madrid: Akal.

VITRUVIO, M. (1992): *Los diez libros de arquitectura* (traducción de J. Ortiz y Sanz). Madrid: Akal.

La evolución de la tipología teatral romana y su aplicación en Hispania

Guillermo Guimaraens Igual

Virginia Navalón Martínez

Juan María Songel González

Las diversas investigaciones en torno a los teatros romanos de *Hispania* han permitido arrojar múltiples interpretaciones sobre la implantación del tipo teatral en la ciudad romana de provincias. El progreso en el conocimiento arqueológico sobre los teatros de *Hispania* en las últimas décadas queda patente con diferentes hitos científicos como son los congresos sobre el tema realizados 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). Estas referencias permiten consolidar el conocimiento y abrir nuevas perspectivas de investigación enriquecidas por los nuevos hallazgos.

Una aproximación cronológica

Es preciso recalcar la dificultad detectada en muchas de las investigaciones para abordar la datación cronológica de los teatros, un aspecto clave para un trabajo como el que se presenta. El mal estado de los monumentos, el tiempo transcurrido y las continuas reformas y añadidos, sumados a la falta de documentación escrita, obligan a muchos investigadores a conjeturar las fechas de construcción, ampliación o reforma amparándose en hipótesis que suelen ofrecer un abanico cronológico de más de tres siglos. A pesar de esta incertidumbre, parece existir una cierta unanimidad en la concentración de la actividad constructiva de los teatros *lapideum* hispanos a partir de la época augustea, con algunas excepciones, como sucede con *Pollentia*, *Acinipo* o *Gades*, para los que se encuentran fuentes que anticipan su construcción. Sin embargo, la datación de los tres casos es objeto de controversia dadas las dificultades para precisar la cronología. Como sostiene Jiménez Salvador, la ausencia de estratigrafías y la excavación en roca de

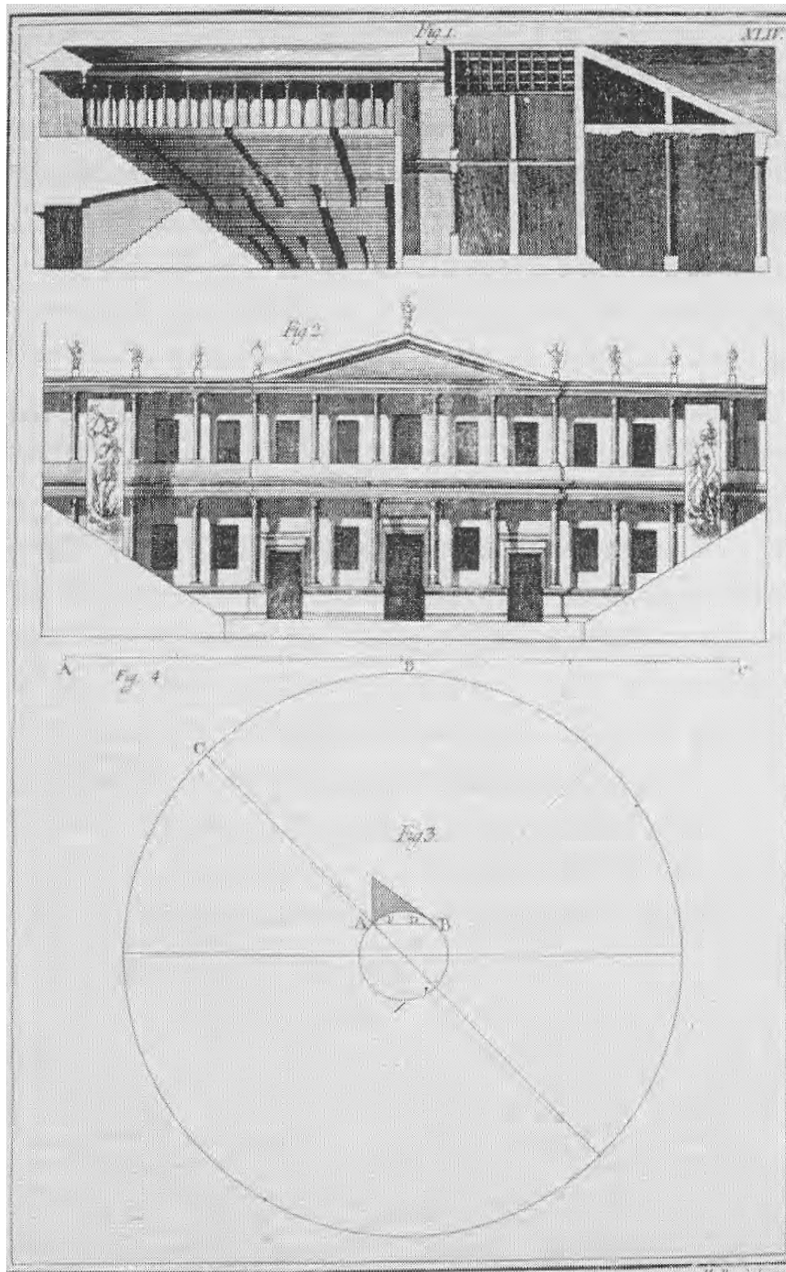


Fig. 82. Sección, escena y medidas del teatro clásico, en Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, 1787.

la *cavea* y el *proscenium* del teatro del *Pollentia* cuestionan su datación (Jiménez, 1993: 232). En el caso de *Acinipo*, 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). Finalmente, el caso de *Gades*, que cuenta con la cita literaria de Cicerón (Cicerón, *Ad Fam.* X, 32, 2) relatando la representación de una tragedia en el año 43 a. C., no asegura que se esté haciendo referencia al *theatrum lapideum* excavado, pues podría tratarse de un *theatrum ligneum*, provisional. La técnica constructiva, *opus caementicium* con paramento de bloques escuadrados, no ayuda tampoco a clarificar la fecha de construcción (Jiménez, 1993:232).

A pesar de estas dudas, se puede afirmar que la implantación del tipo teatral en el caso de *Hispania* se impulsa especialmente bajo el principado de Augusto, con ejemplos puntuales de nuevas construcciones hasta el siglo II d. C. En el siglo III los vestigios arqueológicos sólo apuntan hacia reformas puntuales, mientras que el abandono definitivo de la mayoría de las estructuras se escalona entre los siglos II y VI d. C. Esta imprecisa cronología, no obstante, puede ser entendida a partir de unos acontecimientos que ponen en relación los procesos de metamorfosis arquitectónica y la extensión de la vida útil de las estructuras teatrales con la evolución de la cultura teatral en el seno de la sociedad romana de provincias y la situación política y militar, siempre dependiente de los sucesos de la capital.

Aún así no debería establecerse una relación directa entre los motivos que conducen a la construcción del primer teatro en piedra en Roma, en el año 55 a. C. y su implantación en las provincias occidentales en tiempos de Augusto.

El análisis de los acontecimientos arquitectónicos de Roma requiere una mirada especial dada la complejidad que entraña Roma como gran *omphalós* del mundo mediterráneo. De hecho, mientras en el resto de Italia ya se construían teatros permanentes con anterioridad (*Pompeii* y *Sarno*, a fines del siglo III a. C., *Bovianum Vetus* (*Pietrabbondante*), siglo II a. C., *Capua*, anterior a fines del siglo II a. C., etc.), en Roma sólo se permitían teatros provisionales, los denominados *theatrum ligneum*. Como sostiene Tertuliano, la censura era muy estricta argumentando los desórdenes morales que la representación escénica podía alimentar (Tertuliano, *De Spectaculis*, 10). Pero los argumentos que pueden explicar esta resistencia a la erección de estructuras estables en la ciudad podrían ser de otra índole, como el temor a las revueltas que podía incitar una estructura pública permanente con capacidad de convertirse en un contenedor de intrigas en el corazón de la ciudad (Ausonio, *Ludus septem sapientum*, XIII, II, 21). Tampoco puede evitarse la fuerte carga simbólica de tradición helenística que convertía al teatro en conflictivo símbolo de la democracia como lugar de reunión del pueblo (Márquez, 2002:39). Es difícil conjeturar que existiesen conflictos para erigir una estructura permanente en la complejidad urbana de Roma, cuando a partir del siglo I a. C. los hechos demuestran que existen soluciones posibles, bien reciclando espacios urbanos difíciles de colonizar, como soñó César aprovechando la pendiente de la roca Tarpeya, bien ocupando

espacios urbanos periféricos como el Campo de Marte, o bien yuxtaponiendo estructuras que adaptaban los recorridos urbanos existentes.

La audacia de Pompeyo de erigir un teatro permanente es posible en un nuevo contexto político que, alimentado por el culto a la personalidad, anuncia una transición hacia el nuevo régimen que impondrá Augusto. Aún así, el tránsito hacia el nuevo modelo político requirió un cierto camuflaje legal, que ilustra perfectamente la erección del *theatrum lapideum* en Roma a pesar de la oposición de la censura. Tal y como sostiene Tertuliano (Tertuliano, *De Spectaculis*, 10), Pompeyo justificó su transgresión haciendo pasar el teatro “*por un templo dedicado a Venus*”. De ser cierta dicha justificación, se entiende que se trató de un mero formulismo burocrático para sortear la legislación.

De hecho el escenario arquitectónico del teatro podría considerarse el escenario permanente por excelencia para aquel momento de transición, en el que los evergetas pueden promover la cultura del ocio asociada al culto a la personalidad en un marco compacto en el que producir escenificaciones de clara componente política y al margen de los escenarios políticos tradicionales de la capital. En escaso 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 (Carobles, 2001: 10). Esta trascendencia será recogida por Vitruvio, que identifica al teatro como el segundo foro de la ciudad (Vitruvio, *Diez libros de arquitectura*, V, 3).

La cronología vital de los teatros, tanto en la capital como en sus provincias, depende directamente de los gustos del pueblo, que se decantan hacia los *ludi circenses*, en pugna permanente casi desde su origen con los *ludi scaenici*. Esta consolidación de preferencias precipita la temprana decadencia tanto de los géneros como de las construcciones teatrales. El mundo del teatro se desmorona progresivamente ya desde finales del siglo I d. C., salvo momentos puntuales de identidad filo-helena. Contribuye a este desmoronamiento la percepción negativa que tiene la sociedad romana de la actividad artística que desempeña el actor, especialmente despreciado por la nueva sensibilidad cristiana (Frézouls, 1982:436), bien recogida en el citado testimonio de Tertuliano, que crece a pasos agigantados desde el siglo I d. C. El teatro pues sobrevive a duras penas entre los siglos III y IV, en que aún se registran reparaciones de estructuras pero ninguna nueva construcción, posiblemente debido a las nuevas condiciones económicas a las que se enfrenta un imperio en crisis permanente (Márquez, 2002: 40).

La implantación del tipo y la asociación entre espacio y género

El tipo arquitectónico del teatro romano, a pesar de la dependencia formal que pueda atribuírsele con el teatro griego, tiene su idiosincrasia, tal y como sucede con los géneros teatrales.

Cuando se erige el teatro de Pompeyo, Roma ya ha invadido Grecia y la asimilación o resistencia a la cultura griega ha planteado diversos debates en el seno de la sociedad romana, como el que ilustra la personalidad de Escipión Emiliano (185-129 a. C.), defensor de la tradición pero, al mismo tiempo, sensible a las aportaciones del helenismo. Podría interpretarse que para entonces el Teatro de carácter permanente emerge como un tipo deudor de las grandes estructuras helenísticas, pero, sin embargo, sus peculiares características permiten intuir condicionantes particulares.

Más allá de la referencia cronológica de la batalla de *Pidna*, en el 168 a. C., que abre la conquista de los territorios de Grecia, la influencia helena puede encontrarse también en los orígenes de Roma a través de las primigenias influencias itálicas. Es preciso recordar que el código genético de la cultura romana se cocina en un crisol multicultural, donde no sólo se hallan las influencias de las potentes ciudades helenas de la Magna Grecia, sino de los territorios samnitas y, especialmente, etruscos, entre los que la ciudad de Roma prosperó, debiéndole muchas de sus singularidades.

Cuando Pompeyo el Grande se atreve a elevar el ya citado *theatrum lapideum*, rompe con una tradición, como ya se ha comentado, específica de la ciudad, y no tanto del territorio italiano. En la ciudad de Roma los espacios escénicos se caracterizan por estar constituidos por estructuras provisionales de madera. Aquellas estructuras, desde el primer momento, alojaban diversos tipos de representaciones teatrales. De hecho la evolución de los espectáculos teatrales en el ámbito romano tiene mucho que decir en la definición y evolución del tipo. Pero es fundamental, especialmente en Roma, acompañar la referencia a los géneros artísticos que se representan en la escena, con otro tipo de espectáculo, social, político o militar que, especialmente en la ciudad de Roma, casi resulta de mayor trascendencia por su carga simbólica.

En los tiempos de los primeros espacios públicos de representación, los espectáculos teatrales competían con más o menos éxito con otro tipo de espectáculos, propios de los *ludi*, o ceremonias religiosas en las que se enmarcaban, como los funámbulos o los circenses (Mayer, 2003:37). En el primer caso, existen referencias de que podrían haber sido introducidos en Roma desde su fundación, representándose en primer lugar en la isla del Tíber, y siendo llevadas al espacio del teatro por los censores Mesala y Casio. La rivalidad entre espectáculos es recogida por Terencio cuando se hace mención a un funámbulo que distrae al público durante la representación de su comedia *La suegra (Hecyra)* en el 165 a. C. Pronto los géneros inician una rápida evolución y de las tradicionales tragedias y comedias de inspiración helena se dará paso a géneros más genuinamente romanos. La comedia nueva griega (*fabula palliata*), que caracteriza a autores como



Fig. 83. Músicos callejeros. Villa de Cicerón, Pompeya. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

Fig. 84. Troupe de actores. Siglo I. Mosaico de la Casa del Poeta Trágico, Pompeya. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

Terencio y Plauto, convive con la *fabula togata*, una comedia costumbrista explotada por Afranio o Titinio, consolidando en el siglo II a. C. el momento dorado de la producción de los géneros teatrales romanos. Cuando se erigen los primeros teatros en piedra en la capital, los géneros tradicionales sobreviven en los escenarios a partir de reposiciones de las obras de los grandes creadores de los siglos precedentes. La tragedia tradicional transita poco a poco hacia un ejercicio de declamación de carácter íntimo, como lo reflejan las obras de Séneca, casi preparando el camino hacia la novela, y los escenarios son conquistados por nuevos géneros como el *mimo*, el *pantomimo* y el *tetimimo*, con unas características bastante diferentes a las de los originarios modelos trágicos griegos.

La reposición en los escenarios de la tradicional *fabula palliata* y *togata*, y el éxito de estos géneros en el momento de codificación del *tipo lapideum*, permite entender unos condicionantes escénicos que sobreviven más allá de los siglos y tienen su repercusión en el teatro moderno. De un modo sintético comedias como las de Plauto responderían a determinadas convenciones, donde los actores, emboscados en máscaras y pelucas, tan codificadas como sus gestos, debían ser bien visibilizados por el público, al tiempo que eran acompañados por músicos y cantores, que completaban la troupe de las compañías teatrales habituales. Se deduce que el espacio escénico, desde sus orígenes, ya sea provisional o permanente, aspira a satisfacer en primera instancia unos requerimientos visuales, y, en segunda instancia, acústicos, contemplando todo tipo de experiencia auditiva, ya sea apreciar los contenidos de una declamación como los matices de la tímbrica instrumental. Dadas las características de los géneros teatrales, se sobreentiende que primaron los condicionantes visuales en la medida que la merma de la calidad acústica se tendió a compensar con la gesticulación, las indumentarias y otros convencionalismos que facilitaban la legibilidad. La arquitectura procuró ayudar con algún tipo de complemento, ya fueran los tornavoces y los *dolia*, vasijas cerámicas utilizadas como amplificadores de sonido, de los que no se tiene constancia en el caso de los teatros hispanos.

Pero se puede concluir que con el objeto de satisfacer la calidad de la acústica y de la óptica arquitectónica, los espacios escénicos romanos no podían transitar por un camino evolutivo muy alejado del recorrido por los tipos helenísticos. La calidad visual y acústica respecto a un foco de emisión siempre se garantizaba con la propiedad de equidistancia a dicho foco. El alejamiento paulatino del foco de atención por parte de los espectadores requeriría al mismo tiempo de su elevación progresiva respecto de los espectadores que ocupaban las plazas anteriores, y casi automáticamente, las trazas circulares o aproximadamente circulares y la disposición del público en pendiente escalonada, favoreciendo la visualización de la escena con una sobreelevación, iban a ser las pautas a seguir.

Las particularidades del tipo romano van a venir impuestas por la adaptación de estos requisitos a un modo de entender la adecuación al lugar, natural o urbano, la tradición constructiva y, especialmente, los requerimientos culturales de una sociedad tan compleja como la romana.

La desaparición del coro que ocupaba la *orchestra* del espacio heleno típico para la tragedia priorizó la ocupación de la misma por la escena o *pulpitum*, sobre la que se desplazaban los actores. La *palliata*, bien

condicionada por el espacio escénico codificado, o a la inversa, condicionando el modo de entender la escena, nos ofrece un convencionalismo escénico fácilmente registrable en el conjunto de la obra de Plauto. Así siempre se presenta en la obra del autor latino un acceso por la derecha del espectador, que conduce a la plaza y a los negocios de la ciudad, y otro, por la izquierda, que conduce al puerto o algún territorio lejano. El *frons scaenae*, o decorado de fondo, ofrece para sus obras tres accesos hacia la escena, que se pueden corresponder con la *valva regia* (central) y las dos *valvae hospitalia* (simétricamente dispuestas respecto a la anterior). En la comedia romana de Plauto las *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. Según sostiene García Calvo (García, 2000:9), el influjo del precedente teatro heleno se materializa con la presencia en ocasiones de un hito o estatuilla en el centro de la escena, que elevándose hasta el nivel del púlpito parece proceder de una pieza similar que ocupaba el centro de la antigua *orchestra* circular. Estas características singulares, específicamente extraídas del análisis de las obras de Plauto, podrían obviarse en el caso del espacio del teatro romano, habida cuenta el declive de la fábula *palliata* a favor de otros géneros a partir del siglo I en la escena romana y especialmente en los escenarios provinciales hispanos. Pero llama poderosamente la atención la pervivencia de estas anécdotas de índole formal y espacial en la literatura moderna española, cuando una obra como *La tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)* de Fernando de Rojas presenta muchos paralelismos que han pervivido a través de la comedia medieval latina (García, 2009:20). En la versión inicial de *La Celestina*, previa a la ampliación del autor, no sólo se detecta una correspondencia temporal, al identificar la hora y media de representación con la duración de una jornada en la ficción, sino una correspondencia espacial, pues el eje de simetría de la escena, materializado por el callejón de fondo, se acompaña con una sencilla duplicación de las casas que lo flanquean (dos viviendas a ambos lados) y la presencia de un artilugio central (García, 2009:20, Severín, 2007:12). La codificación escénica a la que se adapta Plauto sigue viva en España hacia 1500.

¿Qué aportan los nuevos géneros que copan la escena romana a partir del siglo I a. C.? Posiblemente matizan un nuevo modo de entender el espacio escénico y, por tanto, condicionan incluso el desarrollo de otro tipo de espacios complementarios, como los odeones, especialmente en el caso de la *pantomima*, género impulsado por Augusto, donde se introduce el silencio en la atmósfera teatral para potenciar el valor de la mímica. La expresión corporal y su correcta visualización serán el objetivo de actores y espacio escénico. El movimiento se convierte en el parámetro clave generador de atmósferas, donde la personalidad del actor se sumerge en el anonimato de una máscara con la boca cerrada. Los temas originarios aspiran a la evocación lírica de una situación heroica o mítica. A pesar de la baja extracción social de los actores, que solían ser esclavos o libertos, muchos de ellos, según atestiguan las principales fuentes históricas de la época, gozarán del favor del público, como *Píldes*, *Batilo*, *Mnéster* o *Paris*, y dominarán los escenarios contando con el favor de los emperadores (Ventura, 2002:51). Este

encumbramiento del *pantomimo*, que se detecta en el siglo I d. C., permite entender cómo el drama literario es desbancado de la escena por un drama visual, que sugiere un espacio escénico convertido en marco de percepciones.

El desarrollo del *mimo* también es indicativo de esta tendencia. La aparición de la mujer en la escena, sin máscara, sugiere cuál es el principal objetivo de tamaña concesión, en la medida que las representaciones priman el deleite visual y el cuerpo femenino exhibido en público es convertido en un ingrediente más de dicho deleite. El público se decanta pues hacia un realismo en la percepción, lo cual, posiblemente, es sinónimo de una merma en la capacidad de evocación asociada bien a un declive de la sensibilidad artística o a una priorización del espectáculo de satisfacción frente al espectáculo como vehículo formativo, que potencia un evergetismo sin escrúpulos.

El *mimo* cierra los ritmos, abrevia los tiempos y acentúa el interés por la música, el canto, las danzas, la recitación, pero especialmente, contamina la escena con un liberalismo visual que alimentará las críticas de los moralistas. El público busca la sensualidad y la provocación y por ello el *mimo* potenciará la escabrosidad de los temas, con tramas cómicas, diálogos simples y prosaicos que abundan en expresiones eróticas y que, por lo general, reservan un desnudo final.

El *tetimimo*, por su parte, incorpora el concepto de espectáculo acuático, que exigirá la adaptación de las escenas para la incorporación del agua como un elemento compositivo de marcada sensualidad. Así algunos teatros contemplan la transformación del foso de la orquesta en un embalse cerrado alimentado por conducciones (Bieber, 1961:247, Musso, 2003:29). En base a la evolución de los géneros, se observan las preferencias del público romano, que decanta su atención hacia los espectáculos del circo, por lo que los espectáculos teatrales, en un afán de competir con la virulencia y realismo de los *munera gladiatoria*, incorporan a la escena un ingrediente de perversión en el que tienen cabida desde el *nudatio mimarium*, explotando matices eróticos o pornográficos, hasta todo tipo de martirios y torturas. Esta evolución se cierra cuando, especialmente en los escenarios de Oriente, muchos teatros se reformen para adaptar la *orchestra* a los espectáculos circenses, por lo general elevando el *balteus*, muro delimitador de la *orchestra*, a fin de mantener a resguardo al público, como sucede en el teatro de *Side* (Turquía) y podría ser el caso también de Metellinum.

La consolidación del tipo teatral romano

Los modelos griegos, incluso en sus más elaboradas formas helenísticas, se caracterizan por la evolución de las relaciones entre dos de sus estructuras dominantes, el graderío (*koilon* o *theatron*) y el cuerpo escénico (*skéné*). El primero, por lo general, se caracteriza por un trazado ultrasemicircular que se apoya en la naturaleza preexistente adaptándose a las laderas, siempre preservando la correcta visualización del escenario que se ubica en un edificio de escasas dimensiones, habitualmente de una única planta. Entre ambos, ocupando el centro de ambas estructuras y en forma de círculo, se encuentra la *orchestra*, donde se ubicará tradicionalmente el coro de las tragedias. Con el tiempo, el pequeño cuerpo del escenario irá adquiriendo preponderancia, acogiendo una mayor carga ornamental



Fig. 85. Maqueta de frente escénico en terracota en la que se observa la representación de la puerta *regia* y las *hospitalia*. S. III a. C. Barro pintado, 32,2x28 cm. Colección Santangelo. N° inventario: 362. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

Fig. 86. Pantomimo con máscaras. Relieve de Trier. Berlin Antikensammlung, Berlín.

e, incluso, sumando nuevas plantas. El primitivo escenario pasará de ser una sencilla fachada con una única puerta a convertirse en un complejo volumen de diversas plantas en el que se pueden desarrollar las tramoyas, proponer nuevos espacios de circulación y diversidad de accesos a la escena para facilitar múltiples apariciones de personajes. Pero si algo caracteriza esta evolución es que nunca *cavea* y escena se unirán, entendiéndose como estructuras autónomas. La primera, adaptada a las laderas naturales; la segunda, como volumen compacto. Las conexiones desde el exterior al espacio de la *orchestra*, conocidas como *parodoi*, sólo se macizarán en el teatro romano. De este modo, se ha entendido tradicionalmente el teatro griego como una construcción más vinculada con el paraje natural que el teatro romano, especialmente desde la óptica presente, cuando el estado de ruina del cuerpo de escena libera especialmente las vistas sobre el paisaje (Márquez, 2002b:25).

A partir del modelo heleno, parece sencillo deducir la posible evolución del cuerpo de escena. Basta considerar la magnificación del *frons scaenae*, actuando de gran decorado de fondo del espacio arquitectónico, contenedor de usos, enorme marco decorativo que evoca o sugiere incluso otro tipo de rituales, como el del desfile triunfal, y permite, especialmente en los teatros de Roma, plantearse la hipótesis de que el espacio del teatro asumiese un papel mucho más complejo que el de mero lugar de representación de unos géneros teatrales que pronto caerán en desuso.

Asumida la presencia del gran volumen del cuerpo escénico, el teatro romano exige la presencia del *pulpitum*, generalmente una estructura provisional, desmontable, con sus soportes pétreos y su frente decorativo, *frons pulpitum*. Sobre él transitan los diferentes protagonistas de la escena, emergiendo a través de las diversas puertas, *valvae*, que para ellos se han previsto en el cuerpo escénico. El número de puertas varía desde la única *valva* que podrían haber tenido los teatros primitivos, hasta la prototípica composición tripartita que encontramos en la gran mayoría de teatros como sucede en *Hispania* (*Emerita Augusta, Corduba, Gades, Acinipo, Bilbilis Augusta, Caesar Augusta, Metellinum...*). Aunque también se encuentran casos singulares con más de tres *valvae*, como el de *Baelo Claudia*, con cinco, que permiten conservar la preeminencia de la puerta central, o *regia*.

Precisamente en la articulación de las tres *valvae*, en la magnificación de la *regia*, en el tratamiento formal de esta última e incluso en la elección de los órdenes, nichos o tipos escultóricos, se pueden dirimir las diferencias o subversiones de modelos o tipos que deberían de estar más presentes de lo que los hallazgos arqueológicos han demostrado hasta el momento.

Así, por ejemplo, dada la cronología augustea de los principales teatros hispanos, parecería natural la contaminación a partir de los grandes modelos del momento importados de la capital: el teatro de Pompeyo, el teatro Marcelo o el teatro de Balbo el Menor. Si bien resaltábamos a comienzo del artículo la singularidad que merece el tratamiento de todo lo que atañe a Roma, es admisible la posibilidad de dicha importación de modelos en la medida que Roma exporta fundamentalmente símbolos. Uno de estos símbolos en época augustea bien podría ser el teatro Marcelo, que codifica un tipo muy particular cuyos rasgos del *frons scaenae* son localizados en pocos teatros, como por ejemplo el de *Arelate*. Como



Fig. 87. Tres *valvae* en el *frons scaenae* del teatro de Emerita Augusta.

Fig. 88. Cinco *valvae* en el *frons scaenae* del teatro de Baelo Claudia.

Fig. 89. Capiteles corintios del teatro de Emerita Augusta.

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 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.

El tratamiento ornamental será abordado en un artículo aparte dada la complejidad del aparato escultórico, la carga iconográfica y el relieve del *frons scaenae*, a lo que se suma la dificultad para la precisión estilística y cronológica ante la escasez de hallazgos y las profundas alteraciones. Sin embargo sí que haremos referencia a una preferencia detectada en *Hispania* a la hora de decantarse por la articulación de órdenes corintios en la gran mayoría de teatros hispanos, con la salvedad del teatro de *Metellinum*, que recurre al orden jónico.

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).

En este último apartado merece especial atención la singular estructura del *aulaeum*, o telón, que emergía desde el *hyposcaenium* con diferentes sistemas de elevación que permiten caracterizar la maquinaria,

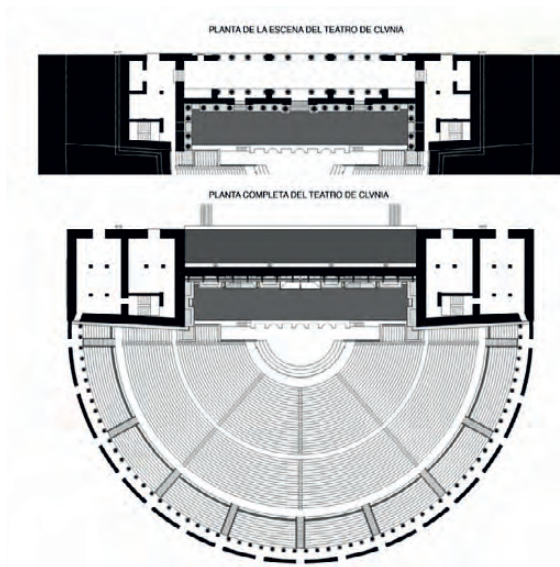


Fig. 90. Planta de la escena y planta completa del teatro de *Clunia* donde se pueden observar las *basilicae* divididas en dos espacios.

Fig. 91. Hueco para los mástiles del *aulaeum* en el teatro de *Baelo Claudia*.

bien instalada en perforaciones de diferentes formatos, como sucede en *Vaison* (*Vaison-la-Romaine*), bien mediante un foso que recorría toda la longitud del *hyposcaenium*, como los de *Arausio* (*Orange*) o *Arelate* (*Arles*). La constancia arqueológica de presencia de *aulaeum tollitur*, es decir, telón elevable, se registra especialmente en el caso del occidente romano, con ejemplos en Italia, las provincias Galas, *Hispania* y África del Norte, siendo menos frecuentes en Oriente (Fincker y Moretti, 2010: 309). Precisamente en el caso hispano se han registrado sistemas de mástiles y huecos en *Emerita Augusta*, *Italica* o *Saguntum*. En el caso de *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. En *Baelo Claudia* un canal 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). Los grandes fosos, de gran profundidad, se encuentran con más frecuencia en teatros de la Galia, en el valle del Ródano, como *Arausio* o *Lugdunum* (*Lyon*) y se asocian con *hyposcaenia* profundos, con toda probabilidad destinados a alojar otras maquinarias, quizás necesarias para efectos de aparición y desaparición de decorados y artistas.

El modo de plantear el abrazo del cuerpo de escena a través de las *basilicae* también ofrece variantes en función de las dimensiones, dado que cobijan espacios que actúan de vestíbulo o salón de recepción, conocidos como *versurae*. Puede resultar de interés el modo en que se favorece el acceso al *pulpitum*. Así en *Baelo Claudia* nos encontramos cuatro *basilicae* separadas por corredores que dan a la escena. En teatros como el de *Acinipo* sólo sobrevive una *basilica* con orientación Norte y en *Clunia*, las *basilicae* se subdividen en dos espacios, sirviendo estos tres casos para mostrar la variedad distributiva y formal de esta porción de los teatros hispanos. Realmente estas habitaciones complementarias que resuelven la conexión entre el cuerpo de escena y la *cavea* constituyen uno de los elementos clave del nuevo tipo romano. La posibilidad de espacios cubiertos que resolvían el acceso a la *orchestra* o a la escena, y que facilitaban la superposición de niveles en emplazamientos privilegiados, caracterizaron muchos teatros según el modo de hacer uso de los mismos. En muchos casos se conformaron sobre los accesos los denominados palcos *tribunalia* que significaron a personajes notables o miembros de la casta sacerdotal, como las vestales en Roma. Las escaleras de acceso a estos palcos se ubicaban en las *basilicae* o *parascenia*, como sucede en *Regina Turdulorum* o *Baelo Claudia*. Posiblemente desde ellas se podría facilitar el acceso a otros niveles de la *cavea*, como podría haber ocurrido en *Carthago Nova* para conectar la *media cavea*, aunque se trata de una conjetura (Ramallo, 2002)

Entre las particularidades asociadas al conjunto del cuerpo escénico se debería resaltar, además, la existencia o no de pórtico *post scaenam*, o de una serie de complementos asociados con la contribución acústica del *frons*, con 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*. Lucrecio recuerda “*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).

También es significativo el tratamiento del agua, cómo se plantean los sistemas de drenaje y si existe algún recurso ornamental asociado. La presencia de colectores de evacuación de las aguas de la *cavea* al exterior se ha localizado en teatros como los de *Carthago Nova*, *Regina Turdulorum*, *Saguntum* o *Tarraco*. En algunos teatros, como el de *Carthago Nova*, se disponen 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).

Posiblemente otro de los hechos diferenciales más relevantes a la hora de abordar el estudio comparativo a partir de los restos arqueológicos sea el tratamiento de la *cavea*.

La aparición de las *substructiones* para elevar las gradas desde un plano ha sido uno de los hechos distintivos que ha ayudado también a comparar los modelos. No obstante, se puede observar que esta característica que en Roma aporta por primera vez el teatro de Pompeyo, no es algo novedoso. Como afirma Monterroso, “*el teatro de Pompeyo fue el primer teatro pétreo de Roma. Pero no fue el primer teatro ‘romano’ de Italia, en cuanto a modelo constructivo se refiere*” (Monterroso, 2005: 80). Las ciudades campanas y samnitas, muy influidas por las colonias griegas del sur de Italia, se habían dejado seducir por la moda teatral ya en el siglo II a. C. La audacia de elevar unas tribunas desde un plano horizontal se puede encontrar en modelos muy tempranos, como el teatro de *Teanium Sidicum* (*Teano*), un ejemplo que antecede incluso a muchos modelos orientales, que principalmente se impulsan a partir de tiempos de Sila: los teatros de *Letoon* de *Xanthos*, *Aphrodisias*, *Arycanda*, *Kadyanda*... De todo ello se deduce que más que resultado de una voluntad de identidad tipológica, los teatros en plano son más bien el resultado de una capacidad técnica y un potencial económico, que demuestran tanto las ciudades de Oriente como muchas prósperas ciudades italianas. Si Roma se suma tardíamente a la tradición de los teatros pétreos será precisamente, tal y como se ha comentado ya en este artículo, por la legislación específica que los prohíbe en la ciudad.

El teatro de *Teanium Sidicinum* nos ofrece un modelo híbrido en los últimos años del siglo II a. C. y principios del siglo I a. C. Su *cavea* se organiza en torno a una planta ultrasemicircular, al modo helénico, y su tribuna, contrariamente, al modo itálico, pues se eleva sobre bóvedas que apoyan sobre un entramado de muros radiales. Esta particularidad condiciona un aspecto formal determinante en el tipo, pues las bóvedas perimetrales ofrecen una contundente fachada semicircular del conjunto de tribunas. Años más tarde, esta situación se repetirá en los teatros de *Bononia*, *Iguvium* (*Gubbio*) o *Cales*, en tiempos de Sila (Monterroso, 2005: 80), y preparan el tipo de los teatros exentos de Roma, tanto el de Pompeyo como el de Marcelo, que rápidamente se convertirán en referencia.

Otro aspecto relevante en la evolución de los tipos tiene que ver con la subdivisión de la *cavea* en *cunei*, donde la *cavea* aparece segmentada por una escalera axial como eje de simetría del conjunto. Este detalle, que se detecta en *Teatum Sidicinum* y *Bovianum Vetus*, será recogido por Vitruvio, y se distingue de otros modelos griegos donde aparecen innumerables divisiones y el eje central de la *cavea* es ocupado por un *cuneus* central y no por la escalera actuando de eje. Es el caso de teatros orientales localizados en Licia, como el de *Pinara*, *Kadyanda* (Üzümlü) o *Telmessus* (*Fethiye*). Esta idea de ubicar una escalera en el eje de simetría no es exclusiva del teatro latino, pues aparece también en modelos sicilianos como el teatro de *Soluntum* o el de *Murgantia* (*Morgantina*). La explicación de estas distribuciones podría asociarse con cuestiones compositivas del conjunto urbano que integraba el teatro y que será ineludible en el caso romano. El teatro, al integrar complejos de culto, se apoyará en ejes compositivos de conexión con el resto de recintos del conjunto arquitectónico. Precisamente, de acuerdo con el 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*, *Italica*, *Saguntum*, *Segobriga* y *Tarraco*. También se encuentran ejemplos que optan por seis, como *Acinipo*, *Bilbilis Augusta*, *Gades* y *Emerita Augusta*.

Posiblemente de estas características generales descritas se pueden derivar otras que ayudan a caracterizar los tipos e inducen a confundir un gesto arquitectónico dependiente de la funcionalidad con un gesto de exaltación de la identidad. Desde el momento que la construcción se apoya sobre un elemento natural, bien sea por cuestiones de ahorro, por falta de pericia técnica o por criterios de adecuación a la preexistencia natural, las comunicaciones en las gradas sólo pueden resolverse superficialmente. Generalmente se recurre a un *ambulacrum* perimetral que conecta diferentes anillos concéntricos, *praecincciones*, por medio de comunicaciones radiales en pendiente, *scalariae*.

Pero en el momento en que las tribunas se elevan sobre bóvedas huecas, estas circulaciones pueden resolverse entre los vanos estructurales y el *ambulacrum* perimetral se convierte en un elemento prescindible, apareciendo los *vomitoria*, que conectan directamente con los diferentes niveles desde corredores cubiertos anulares, o bien desde escaleras dispuestas radialmente. En este último caso, 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 *Teatum 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 *Teatum Sidicinum*, *Cales*, *Bononia* y más adelante en el teatro de Pompeyo (Monterroso, 2005:81).

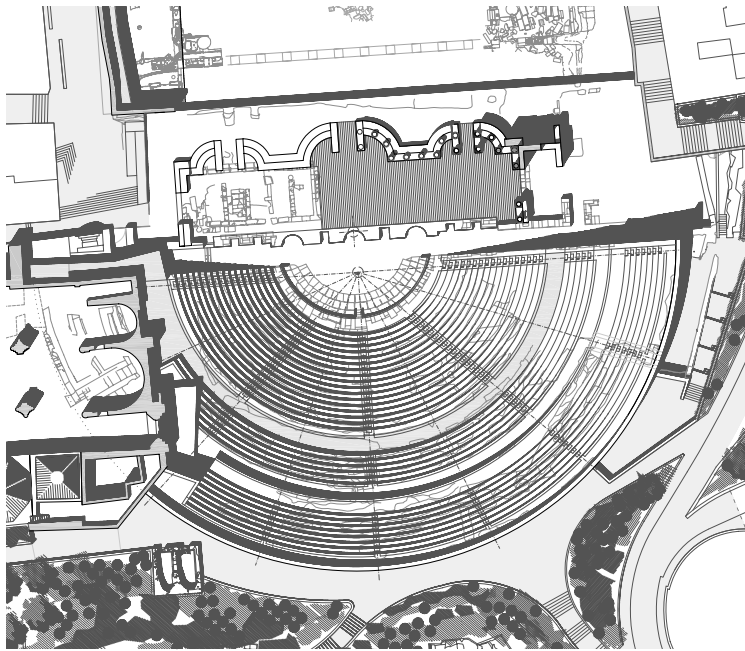
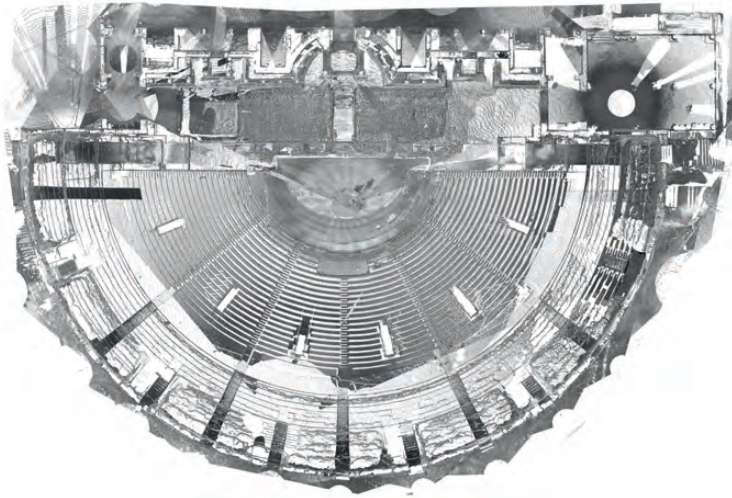


Fig. 92. Planta del teatro romano de *Emerita Augusta* donde se observa una composición de la *cavea* con seis *cunei*.

Fig. 93. Planta del teatro romano de *Carthago Nova* donde se observa una composición de la *cavea* con cuatro *cunei*.

Algunos matices en la estructura tipológica de los teatros a partir del siglo I d. C. pueden venir condicionados por la transformación social que se experimenta en el siglo I a. C. y especialmente a raíz del principado de Augusto. La irrupción de la nueva era, conmemorada con los apoteósicos *Ludi Saecularis* del año 17 a. C., podría verse reflejada en la tipología teatral. El nuevo papel determinante que asumen los *equites* en la sociedad romana se refleja con las segmentaciones verticales de la *cavea* y la aparición del denominado “*ambulacro dei cavaleri*” o *ambulacrum interno* (Monterroso, 2005:90) que caracterizará a muchos teatros de época augustea, reflejados en la *lex Iulia Theatralis*, recogidos por Vitruvio y aplicados en el gran modelo que será el teatro Marcelo. Se trataba, en definitiva, de diversificar 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*. Así se disponía para los primeros un corredor que facilitaba la conexión directa a ese nivel más bajo para las clases privilegiadas. Un ejemplo temprano de esta solución lo encontramos en el teatro de *Bononia*, donde el gran corredor anular, abovedado, alcanza hasta 3,5 m de anchura y se convierte en un verdadero distribuidor funcional.

De estas particularidades se puede deducir un nuevo sistema comparativo que tiene que ver con el número de anillos abovedados practicables. Es decir, en muchas ocasiones podemos encontrar la *ima cavea* 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 *suma cavea*. Esta solución, frecuente, la localizamos en el teatro de *Ostia* y en el teatro Marcelo. Con este último se conforma un nuevo modelo donde las clases sociales se yuxtaponen pero no se mezclan gracias a la aparición de divisiones verticales con *podia* entre *maeniana*. Esta segmentación anular prioriza pues los recorridos circundando la *cavea* frente a los accesos radiales precedentes.

Los teatros hispanos parecen por lo general adaptarse a las condiciones del terreno, en un intento de ahorrar esfuerzos constructivos, depositando la *ima cavea* y, en ocasiones, la *media cavea* sobre el terreno. Teatros como el de *Emerita Augusta* o *Carthago Nova* ofrecen una fachada exterior con ingresos diferenciados que conectan directamente con la *summa* o la *media cavea*. Las gradas elevadas sobre el nivel del suelo se apoyan en anillos dobles de mampostería y muros radiales que favorecen la apertura de los *vomitoria* que conectan exterior y gradas. En algunos teatros las excavaciones arqueológicas suscitan la posibilidad de un crecimiento por fases, como se sugiere en *Emerita Augusta* (Ramallo, 2002; Durán, 1994:133). El caso de *Clunia Sulpicia* nos ofrece una solución inversa, es decir, la *ima cavea* es la elevada artificialmente, mientras que son los niveles superiores los que se apoyan sobre la roca. Otros ejemplos ofrecen situaciones diversas que ejemplifican una actitud dominante de adaptación a las irregularidades del terreno allá donde la roca lo permite, manteniendo la continuidad del graderío con la ayuda de diferentes recursos, como sucede en *Carthago Nova*, *Bilbilis Augusta*, *Tarraco*...

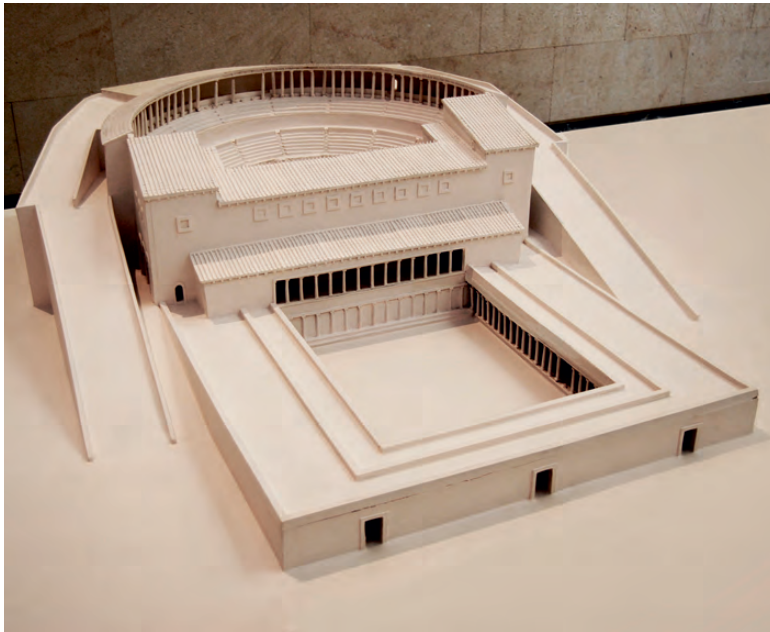


Fig. 94. Teatro de *Bilbilis Augusta*, ejemplo de *cavea* apoyada en la roca.

Fig. 95.. Maqueta del teatro de *Carthago Nova* donde se muestra tanto el *porticus post scaenam* como el *porticus in summa gradatione*.

El modelo del teatro Marcelo se convierte en un referente para comparar los grandes proyectos contemporáneos en las provincias occidentales de *Galia* e *Hispania*, de especial interés para el Emperador en los primeros momentos del principado. Resulta curioso que tanto en *Arelate* como en *Corduba* encontremos ejemplos casi contemporáneos al teatro Marcelo con muchas similitudes.

En qué consisten las principales características del nuevo modelo romano que fija el teatro Marcelo: por una parte se articulan las comunicaciones interiores, con escaleras que conectan los diferentes niveles. Por otra parte se fragmenta la *cavea* con *podia* favoreciendo la segmentación social, incorporando la reserva de plazas específicas. Finalmente se consolida el *ambulacrum interno* que conecta las catorce primeras gradas destinadas a los *equites*, los cuales se distinguían y separaban del resto de asistentes (Monterroso, 2005:97).

No obstante el modelo del teatro Marcelo es difícilmente exportable. Si tenemos en cuenta que es precisamente a partir de este momento cuando comienzan a erigirse la gran mayoría de los teatros de *Hispania*, pocos seguirán el modelo, y si lo hacen será por partes. Si esto es así, bien es porque la tradición helena sigue muy presente, o porque las condiciones económicas condicionan intervenciones más modestas de carácter superficial al modo latino. También la elección del tipo dependerá de una voluntad por hacer prevalecer el nuevo orden social de tiempos de Augusto, o un escaso grado de asimilación por parte de las sociedades provinciales. Así pocos teatros en *Hispania*, *Colonia Patricia Corduba* y *Caesar Augusta*, se aproximan al modelo del teatro Marcelo, mientras que la mayoría muestra características más propias de los teatros latinos menos evolucionados, como describe Monterroso, diáfanos, menos estructurados, apoyados en ladera y de circulación epidérmica (Monterroso, 2002:38).

Así, mientras en *Hispania* se detectan, debido precisamente al periodo de construcción y las influencias culturales, prototipos derivados de los modelos latinos y augusteos, en otras provincias se detectan, a modo de generalización, otras singularidades. En algunas provincias galas se ha querido definir el tipo galoromano precisamente por la poca entidad que adquiere la escena y la existencia de *caveas* ultrasemicirculares (Gros, 1996:294). Las provincias orientales, por su parte, ofrecerán una potente resistencia de los modelos helenísticos en época imperial; se trata de una cuestión cultural que afecta a la pervivencia no sólo de los tipos arquitectónicos helenos sino también de los propios géneros teatrales. Se puede observar en la gran mayoría la predominancia de *koilon ultrasemicircular* y cuerpo escénico, si bien cerrando el espacio pero poco desarrollado. (Márquez, 2002:40).

Observamos que junto a las características formales de los principales cuerpos del teatro romano, la *cavea* y la escena, aparecen todo un conjunto de elementos que ayudan a complementar las señas de identidad de cada teatro, como la presencia del pórtico rematando la *summa cavea* (*porticus in summa gradatione*) o del pórtico *post scaenam*.

Si bien el primer caso es difícil de testimoniar dada la difícil conservación de las partes altas de la *cavea* y su fachada exterior, parece que tanto los teatros de *Tarraco*, *Bilbilis Augusta*, *Segobriga*, *Saguntum* y *Carthago Nova* podrían haber contado con un pórtico o galería de características diversas rematando la *cavea*.

El análisis del pórtico *post scaenam* depende en cierta medida de la comprensión de las relaciones entre el tipo escénico y la concepción urbana concreta. En muchos teatros, este pórtico surge por fases, definiendo en primera instancia espacios públicos abiertos que, definitivamente, acaban cerrándose, como sucede en *Italica*. Otros casos, como en *Emerita Augusta*, podrían haberse concebido originariamente como una totalidad. En *Carthago Nova* encontramos un espacio rectangular con dos sectores diferenciados. La presencia del pórtico *post scaenam* en los teatros hispanos parece pues ir de la mano de los grandes proyectos monumentales, como los llevados a cabo en los citados ejemplos de *Carthago Nova* y *Emerita Augusta*.

Podemos observar la infinidad de apartados susceptibles de análisis en la tipología teatral, que unidos a las decisiones materiales y técnicas y los condicionantes del lugar, tanto natural como urbano, proyectan singularidades fruto del pragmatismo de los responsables del diseño de cada una de las estructuras hispanas. El estado de conservación de los restos que han llegado hasta la actualidad, las remodelaciones y superposición de intervenciones, clarifican algunos aspectos pero dejan sin resolver muchas cuestiones, quedando a la espera de los resultados de las investigaciones específicas pendientes y de nuevos hallazgos para dilucidar la existencia de denominadores comunes más concluyentes en un amplio conjunto edilicio construido en tan reducido margen temporal, si tenemos en cuenta las hipótesis cronológicas esgrimidas al principio de este artículo

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-Köstim; 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.

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.

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.

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.

MONTERROSO CHECA, A. (2002) *Los teatros de Pompeius, Marcellus y Balbus: la formación del modelo teatral romano* en VENTURA VILLANUEVA, Ángel et alr. (2002): *El teatro romano de Córdoba*. Córdoba: Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, pp. 33-38.

MONTERROSO CHECA, A. (2005): *Sobre los orígenes helenísticos del modelo teatral romano: los primeros teatros in plano de Italia*. *AnMurcia*, 21, pp. 79-103.

MONTERROSO 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.) (2002): *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida: Museo nacional de arte romano, pp. 91-117.

ORTIZ Y SANZ, J. (1787): *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Pollión*, Madrid: Imprenta Real.

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 alr. (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 alr. (2002): *El teatro romano de Córdoba*. Córdoba: Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, pp. 51-54.

Cultura teatral, sociedad, política y espacio escénico en la Antigüedad Romana

Guillermo Guimaraens Igual

Virginia Navalón Martínez

Francisco Juan Vidal

La metamorfosis de la cultura teatral romana en los diferentes territorios del Imperio, dependiente de la localización geográfica en que ésta se produce y el grado de romanización concreto del territorio, permite entender la particularidad de determinadas respuestas arquitectónicas.

Los principales esfuerzos constructivos se concentran en aquellos momentos de aparente prosperidad y en aquellas provincias a salvo de conflictos bélicos y donde prosperan determinadas élites sociales que se convierten en impulsoras, junto a los altos cargos del imperio, de grandes programas edilicios. Así, en el caso de las diferentes provincias de la Hispania romana se detecta una importante actividad constructiva de teatros durante el principado de Augusto, entre el 27 a. C. y el 14 d.C. (*Emerita Augusta, Metellinum, Tarraco Nova, Corduba, Italica, Malaca, Carthago Nova, Carteia...*), que se extenderá hasta época Flavia (69-96 d. C.), como sucede en el caso del teatro de *Regina Turdulorum*. Más adelante tan sólo se pueden registrar ampliaciones y reparaciones de las estructuras preexistentes, que concluirán con la ruina, el abandono o el cambio de uso con el declive del Imperio.

Los programas arquitectónicos a los que se destinan las principales sumas dependen en cierta medida del contexto geográfico y cultural, aunque se podría generalizar una cierta actitud de emulación del gran referente, que era la propia ciudad de Roma.

Toda ciudad de provincias que se precie irá incorporando a su elenco de grandes construcciones templos, complejos termales, edificios administrativos y comerciales, palacios gubernamentales y, especialmente, grandes recintos para el espectáculo. El objeto de diversión va a depender en parte de las modas, pero sea cual sea, desde los conocidos espectáculos del circo hasta las representaciones teatrales, todos, en cierta manera, responden al concepto de espectáculo escénico.



Fig. 96. Interior del teatro de *Side*, donde se aprecia la gran altura del *balteus*.

Fig. 97. Interior del teatro de *Emerita Augusta*. Se aprecia la diferencia entre la altura del *balteus* del teatro de *Side* y la de este ejemplo hispano.

Existe una cierta unanimidad en la presencia y aprecio permanente del espectáculo teatral en la historia de Roma, pero dicho espectáculo, entendido como la transmisión de ideas o narraciones por medio de la interpretación de actores, oscila desde la predilección por la recreación de escenas figuradas mediante la combinación de aparatos escenográficos que apelan a la puesta en acción de todos los sentidos y a la intercesión de profesionales de la representación que ponen en práctica todos sus recursos interpretativos, hasta evocaciones minimalistas por medio de la interpretación de un único intérprete donde todo queda a merced únicamente de aquello que puede transmitir a través de sus gestos y el silencio. En el extremo opuesto nos encontramos una actitud contraria para la puesta en escena, que podría ponerse en relación con el recurso pornográfico y macabro de la *snuff movie* contemporánea que, ante la carencia de imaginación del público, apela al acontecimiento real sobre el que se deposita una historia de ficción. Se trata del acontecimiento en vivo, suplicios convertidos en espectáculo, donde la sangre, el dolor o el sufrimiento que se escenifican son reales.

Cada tipo de espectáculo requirió del espacio arquitectónico apropiado, pero es preciso recalcar que, en muchos casos, algunas de estas tipologías específicas dieron cobijo a espectáculos tradicionalmente asociados a otros tipos edilicios. Así, si bien el odeón nunca podría albergar ambiciosos montajes, el tipo formal del circo, como el Circo Máximo de Roma, ofreció al pueblo todas las modalidades posibles de diversión. Algo parecido sucede con el tipo anfiteatro y con el tipo teatro. La incorporación del agua al espectáculo, como puede ser el del *tetímimo*, en el caso del teatro romano, enriquece los géneros teatrales en el espacio del teatro, del mismo modo que los espectáculos de lucha de gladiadores en los anfiteatros se sofistican trasladándolos al medio acuático en forma de *naumaquias*, para las que deben habilitarse las estructuras arquitectónicas, como sucede en los anfiteatros de Mérida o Verona. Conforme se avanza en el tiempo, otro tipo de modificaciones puntuales, más sencillas, permiten intuir la preeminencia de los *munera gladiatoria* frente a las representaciones teatrales, cuando muchos teatros, como sucede en el teatro de Side, elevan su *balteus*, muro delimitador de la *orchestra*, a fin de habilitar esta última para las peleas, manteniendo a resguardo al público que se acomoda en la *cavea*.

Un espacio para la apoteosis

Los grandes programas edilicios de la antigüedad romana, y la capacidad constructiva de la sociedad de entonces, sólo son comprensibles gracias al gran desarrollo técnico y a los medios materiales y humanos con los que cuenta Roma, proporcionados por una vocación cada vez más imperialista del estado. Pero resulta fundamental no olvidar tampoco el papel que en la sociedad romana tiene el *cursum honorum* que incita a cuidar los lazos afectivos entre las clases dirigentes y el pueblo. Así, en aquella sociedad donde las clases privilegiadas basan su sostén en el favor de la opinión pública, se observa una evolución de las básicas relaciones de clientela que todo patricio cultivaba para sostener su estatus, hasta el cultivo táctico

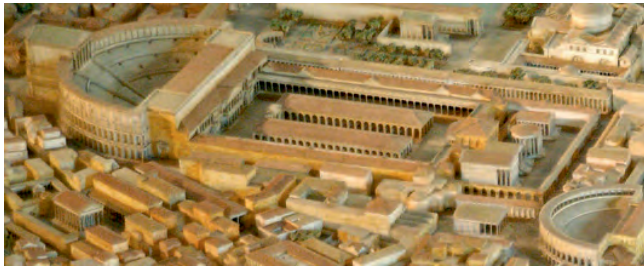


Fig. 98. Jean-Léon Gérôme. *La muerte de César*. ca. 1867. Museo Walters, Baltimore, Maryland.

Fig. 99. Teatro de Pompeyo en la maqueta de la antigua Roma. Museo della Civiltà Romana, Roma.

Fig. 100. *Theatrum Balbi* en la maqueta de la antigua Roma. Museo della Civiltà Romana, Roma.

de devoción de las masas compradas a base de grandes servicios, entre los cuales se encontraba no sólo la promoción de espectáculos, sino de aquellos edificios que habían de albergarlos, lo que se ha definido como evergetismo, según el término introducido por el historiador André Boulanger en 1923 (Veyne, 1995: 82-85). No obstante, si bien se parte de que la acción del evergeta aspira al bien común a partir de una acción altruista, resulta evidente que en el contexto romano las acciones de desprendimiento de riqueza por parte de determinados promotores no pueden considerarse desinteresadas cuando se concibe un marco social e incluso legal para estipular dichas donaciones.

El debate en torno a las predilecciones del pueblo quedó rápidamente concretado con el concepto del *panem et circenses* sostenido por Juvenal (Juvenal, 2001: X, 18). El espacio arquitectónico no tardó en convertirse en un espacio de la apoteosis, que forzaba de alguna manera la conexión entre promotor y pueblo, entre candidato y elector, entre gobernante y súbdito... La perpetuación que facilitaba la permanencia de la piedra, y la volatilidad de la opinión ante la calidad de los espectáculos ofrecidos, favoreció la apuesta no sólo por la promoción del gran espectáculo inolvidable, como hicieron Cayo Julio César y Marco Calpurnio Bíbulo como ediles curules en septiembre del año 65 a. C., con ocasión de los *Ludi romani*, posicionando en combate 320 parejas ceñidas con armaduras de plata (Suetonio, *Caes*, 10; Plutarco, *Caesar*, V, 4; Plinio, N. H., XXXIII, 33; Carcopino, 2003:161), sino, especialmente, por la construcción de edificios con vocación de permanencia.

Esta necesidad de conexión forzada favoreció que a su vez los grandes espacios del encuentro se convirtiesen en lugares para la historia, donde no sólo transcurrieron anécdotas para la diversión, sino también algunos de los sucesos que marcaron la Historia de Roma. Así César, paradójicamente, sería asesinado en la Curia construida por Pompeyo en el año 44 a. C.; o el emperador Calígula moriría a manos de conspiradores durante la celebración de los *Ludi Palatini* al abandonar su asiento en una de las galerías del edificio teatral mientras conversaba con unos jóvenes actores (Suetonio, 2001b: 65, *Calig*, 58).

En una sociedad supersticiosa como la romana, los escenarios públicos se convierten a su vez en generadores de malos augurios que permiten condicionar o explicar las decisiones políticas ante el testimonio general. Sucede así para entender el citado asesinato de Calígula, al comprobarse las diversas representaciones que se habían sucedido en los momentos previos a la muerte del emperador: la danza del pantomimo Mnéster también había sido representada en los instantes previos al regicidio de Filipo de Macedonia y, además, el mimo titulado Laureolo había dejado tras de sí un escenario teñido de rojo (Suetonio, 2001b:64, *Calig*, 58). Plutarco nos recuerda, por ejemplo, el caso de Mitrídates del Ponto, cuyas aspiraciones fueron puestas en entredicho a raíz del accidente acaecido en el teatro de Pérgamo, cuando una Victoria que sostenía una corona se precipitó al vacío al romperse la maquinaria escénica (Plutarco, 2007: *Syll.* 11,1-2).

El espacio se convierte también en vehículo de propaganda o, incluso, de sondeo de la opinión pública. Así, el *Theatrum lapideum* de Pompeyo no sólo sirvió de escenario para la exhibición del poder de su promotor, sino que César, quien primero fuera su aliado y después su rival, lo utilizó para exhibir la vestimenta triunfal y la corona de oro, ostentando los poderes extraordinarios que le habían sido concedidos por el Senado (Ventura et alr. 2002: 30). Aquel gesto de ostentación significaría para algunos motivo de reprobación y, para otros, de exaltación.

La práctica del evergetismo a través de la construcción de nuevos teatros fue uno de los recursos que ayudaron a aupar a las nuevas clases dirigentes recién llegadas a Roma provenientes del *ordo equester*. Balbo el menor (Lucio Cornelio Balbo), por ejemplo, inicia la construcción de un nuevo teatro para 7700 espectadores en el Campo de Marte, a raíz de su victoria en las campañas *lybicas*. Sería conocido como *Theatrum Balbi*, el tercero en dimensión de Roma y, posiblemente, el de mayor profusión decorativa. El teatro sería inaugurado en el año 13 a. C.

Es en este mismo año cuando Augusto promueve los *ludi saecularis* con la famosa Oda de Horacio, en el Teatro de Marcelo, que aún se encuentra en construcción. De alguna forma, nos encontramos con la confluencia de un acontecimiento de gran carga propagandística, que podríamos traducir como 'Los juegos del siglo', combinado con la exhibición del nuevo equipamiento teatral de Roma que el nuevo régimen impulsaba para prosperidad de la ciudad. Desde entonces la representación de los *Ludi saecularis* se convierte en un motivo de exaltación de los emperadores que tienen la posibilidad de celebrarlos, teniendo su última expresión en el año 247 d. C. cuando Filipo el Árabe organice los juegos para celebrar los mil años de la fundación de Roma.

Invertir en la construcción de teatros, su ampliación o reparación, o invertir en la promoción de acontecimientos asociados, son pues dos recursos solventes para la autopromoción. En este último campo las posibilidades son múltiples pero es preciso recalcar que, del mismo modo que sucede con los *Ludi saecularis* (a celebrar cada 100 años), la religiosidad de la sociedad romana, que coordina el calendario, prescribe la adscripción de los acontecimientos teatrales a determinadas fechas. Los *ludi*, en los que se enmarcan los acontecimientos teatrales, no dejan de ser una celebración religiosa, a la vez que artística y social. Cualquier actividad se paralizaba en los días destinados a los *ludi*, de ahí la trascendencia que podía adquirir un nombre asociado a la organización de los eventos que acaparaban la atención de toda la ciudad. La permanente presencia de *ludi* en el calendario romano ha inducido a la asociación de la cultura romana con una cultura ociosa, y la vida del patricio romano se ha entendido, desde la óptica contemporánea, como una vida jalonada de descansos vacacionales. Es preciso no olvidar la citada dependencia que aquellas vidas tenían del acontecimiento social, así como recordar todos aquellos escalafones menores que hacían posible que la producción no se detuviese.

Entre los días de celebración de *ludi scaenici* encontramos variadas posibilidades. De carácter anual, como los *Ludi romani* y los *Ludi Plebeii*, en honor de *Júpiter Optimus Maximus*, y aquellos destinados a honrar a

las variadas divinidades del panteón romano: Flora (*Ludi Florales*), Apolo (*Ludi Apollinares*), Cibeles (*Ludi Megalenses*) y Ceres (*Ludi Ceriales*). A estos se sumaron con el tiempo aquellos destinados a honrar a altos dignatarios (*Ludi Augustales*), a conmemorar un triunfo (*Ludi Victoriae Caesaris*)... También existieron *Ludi* no celebrados anualmente como los *Ludi Capitolini*, que se celebraban irregularmente hasta que Domiciano en el 86 d. C. decidió celebrarlos cada cuatro años; los *Ludi Pontificales* o *Ludi Actiaci*, establecidos en el año 30 a. C. por Augusto para celebrar la victoria de *Actium*, cada cuatro años; o los *Ludi Decennales*, que celebraban el décimo aniversario del gobierno de un emperador (Sumi, 2005:15). Los *Ludi* acabaron teniendo su posibilidad puntual aprovechando efemérides como los citados triunfos, la inauguración de una construcción o, incluso, la acción de gracias ante la superación de un desastre natural (Beltrán & Pina, 2003: 41).

No sólo hay que hacer referencia al uso que las clases dirigentes hacen del espectáculo o de la arquitectura para su autopromoción, sino también al papel que juegan los espectáculos o la categoría del escenario arquitectónico para encumbrar a los personajes y, especialmente, a aquellos actores que representan sus ficciones. Reputados gladiadores o mimos contaron con el favor del público hasta el punto de condicionar los acontecimientos a través de la ficción representada, en un curioso juego de disolución de las fronteras entre realidad y ficción. Podría servir de ejemplo el caso de las actuaciones del actor trágico Clodio Esopo, amigo íntimo de Cicerón que, cuando éste se encuentra en el exilio, insta al público con sus declamaciones a decantar su favor hacia el desterrado (Cicerón, *Pro Sexto Roscio Ameriae*, 56). También es bien conocida la influencia en los círculos de poder de determinados actores, como sucede con el ya citado histrión Mnéster, deseado por Calígula, pero también por la emperatriz Mesalina, audacia que precipitó su ejecución por el emperador Claudio en el año 48 d. C. (Suetonio, 2001b:46, *Calig.* 58).

Un caso singular en los vínculos entre gobernante, actor, público y escenario es el que proporciona el emperador Nerón. Lo que se ha querido ver como un peculiar ejemplo de búsqueda del favor del pueblo y la consiguiente exaltación a través de la elección de los escenarios, la narración, la obra artística propia y la autorrepresentación ostentando el poder imperial, no contó con una opinión favorable por parte de los historiadores de la antigüedad, para los que las inquietudes artísticas del emperador, acordes con el sentir popular, no eran propias de la dignidad imperial. Sin embargo la anécdota sirve para focalizar en el siglo I d. C. la cierta predilección por el espectáculo teatral que impera en la sociedad romana, y permite entender la proliferación de las principales construcciones teatrales en muchas provincias imperiales, especialmente las provincias de Hispania. Paradójicamente, los afectos despertados por el teatro, y los particulares estados de gracia de determinados actores, no otorgaban dignidad a este oficio que, tradicionalmente, gozó de mala reputación, asociándose con un modo de vida vulgar y moralmente repudiable. De ahí se interpreta la reprobación moral en la época a las inquietudes artísticas de un emperador como Nerón. De algún modo, el patricio romano se vanagloriaba de no practicar oficios manuales, y, de ahí, el simbolismo de su indumentaria, la toga, cuyo uso dificultaba el manejo

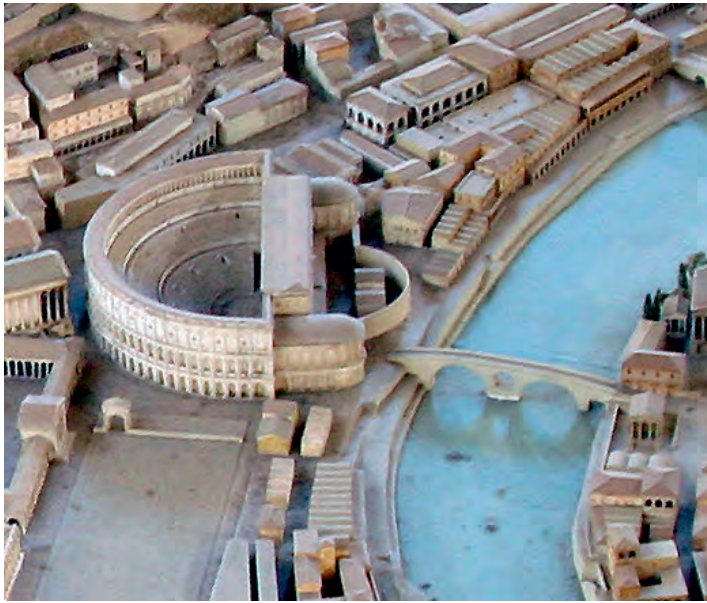


Fig. 101. *Theatrum Balbi* en la maqueta de la antigua Roma. Museo della Civiltà Romana, Roma.

Fig. 102. Sillar que servía para alojar una argolla. Las inscripciones dan testimonio del momento en que se ejecutan las obras en la *orchestra* y se coloca dicha piedra, es decir, en el consulado de *Q. Sosius Priscus Senecio* y *P. Caelius Apollinaris*; y del autor de las obras, *G. Tautius Semanus*, edil de la ciudad.

de aquella mano que la sostenía. La vocación política, y por tanto pública, del patricio, permite entender perfectamente el evergetismo que caracterizó a la sociedad romana, y un *cursus honorum* centrado en el ascenso hacia las más altas magistraturas del estado.

El espacio como representación de la sociedad

Asumido el papel que los *ludi* y la edilicia tienen en la promoción de determinados integrantes de la sociedad romana, así como se asume el papel del espacio escénico como crisol y amplificador de acontecimientos de la realidad política y social romana, es preciso recordar el papel que la realidad constructiva asume como estructuradora social y política a través de la forma. Dicho de otro modo, el espacio diseñado asume una suerte de papel garante del orden social, de la tradición procedente de los ancestros, *mos maiorum*, tan respetada por el mundo romano.

Las formas constructivas romanas no sólo asumen la exaltación del poder imperial, o de la *Res Publica* en primera instancia, a través de la potente carga iconográfica que suele depositarse en el cuerpo de escena, sino que estructuran físicamente las clases gracias a sus características estructurales, especialmente en el espacio de la *cavea*. Los teatros, a fin de cuentas, representan a la sociedad romana. Cuando ésta se descomponga, los teatros habrán entrado en declive.

Esta sociedad no sólo se ve reflejada en los contenidos de muchas de las representaciones, sino también en el riguroso orden en que las clases se distribuyen a la hora de acceder y disponerse al recreo visual. En el caso del teatro, como sucede en Hispania, la estructura arquitectónica ayuda a la transmisión de valores e ideas. Así la *Lex Ursonense* (Osuna, Sevilla), que regula la celebración de juegos públicos en esta ciudad tras la muerte de César, fija quién debía organizar los juegos, en qué fechas, cuál debía ser su duración, a quién debían dedicarse e, incluso, cuál debía ser el mínimo coste por parte del *duunvir* y por parte de las arcas públicas (Beltrán & Pina, 2003: 46). Llama la atención que en el caso de *Urso*, el magistrado responsable de la organización deba cuidar la distribución del público en el espacio teatral.

Es difícil generalizar la distribución exacta de las clases en un teatro romano tipo, del mismo modo que en un caso concreto llegar a definir el número concreto de ocupantes habituales. Sin embargo sí que parece extraerse una conclusión que estructura a las clases jerárquicamente de arriba abajo y las agrupa en función de la segmentación física que favorece la arquitectura del teatro.

El tipo teatral se estructura en dos cuerpos característicos, la *cavea* y la *scaena*, y, casi siempre, incorpora un *porticus post scaenam*, como sucede en los teatros hispanos de *Emerita Augusta*, *Caesar Augusta*, *Bilbilis Augusta*, *Carthago Nova*, *Clunia Sulpicia*, *Italica*, *Malaca*, *Segobriga*...

La *cavea* solía descomponerse en tres coronas circulares o *maenianas*: la *ima cavea*, *media cavea* y *summa cavea*. Éstas se separaban por los pasillos concéntricos conocidos como *praecincciones*. Estas tres coronas presentaban su respectiva segmentación en sectores, *cunei*, debido a la presencia de las escaleras radiales, *scalariae*, que permitían ascender de grada en grada. De un modo u otro, la propia estructura funcional



Fig. 103. Viviano Codazzi. *Perspectiva de un antiguo anfiteatro*. ca. 1638. Óleo sobre lienzo. 220,5x352,7 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

del teatro sectorizaba al mismo y favorecía la significación de sus ocupantes. Posiblemente el espacio más representativo para contemplar la escena sería el espacio semicircular que quedaba comprendido entre las tribunas y el *proscenium*, conocido como *orchestra* y que, lógicamente, será ocupado por las personalidades más relevantes. Éstas se significaban con lo que se conoce como *subsellia*, o asientos con respaldo y reposabrazos que podían ser móviles o pétreos, ocupando precisamente el sector perimetral de la *orchestra*, junto al muro que separaba la *ima cavea* (*balteus*), en el área que recibe el nombre de *proedria*. El acceso a esta ubicación se producía por unos pasajes especiales, denominados *itinera*, que, en la mayoría de las ocasiones, eran coronados por dos tribunales que podían ayudar también a significar a sus ocupantes.

La premisa general privilegiaba a decuriones y magistrados en los asientos de honor habilitados en el cuerpo de *orchestra*. El principal punto jerárquico se asignaba a la máxima personalidad, los cónsules, en tiempos de la República; el Emperador, en tiempos del Imperio; o aquellos en quienes delegasen. En provincias, los lugares de honor, ante la ausencia de los máximos dignatarios del Imperio, eran ocupados por los procónsules o gobernadores en representación de la autoridad de Roma. En el caso de *Urso*, por ejemplo, la *orchestra* también alojaba a los miembros del cuerpo senatorial, a sus hijos y al *praefectus fabrum*. Si tomamos el ejemplo del teatro de *Caesar Augusta*, la distribución hipotética de espectadores según la *Lex Iulia de Theatralis* y la *Lex Ursonensis*, dispondría a los *equites* en el primer nivel sobre la *orchestra*, en las filas de preferencia en el graderío inferior. En el resto del graderío inferior (*ima cavea*), por encima de éstos, se distribuirían los colonos ciudadanos, funcionarios públicos o soldados. El graderío medio (*media cavea*), seguiría ocupado por colonos ciudadanos, *incolae* (residentes de otra procedencia establecidos en la ciudad) y huéspedes. El graderío superior (*summa cavea*), se destinaría a libertos, transeúntes y no ciudadanos; y el resto, a esclavos (de pie). El pórtico final sería el lugar destinado a las mujeres, relegadas al último escalafón del espacio teatral (Beltrán & Pina, 2003:fig. 51).

Como sosteníamos, es difícil concretar cual sería la distribución exacta de la población dada la diversidad de interpretaciones. Edmonson, por ejemplo, en el caso de *Emerita Augusta*, establece un lugar de privilegio para la tribuna presidencial en un extremo de la escena y, frente a ella, ubica simétricamente a las vestales. Ambos espacios sobre las entradas laterales del edificio, a modo de palco que aislaba a sus ocupantes, serían denominados *tribunalia*. La *orchestra* estaría ocupada por los senadores, seguidos por los tribunos militares y *XX viri*; distribuyendo la corona final de la *orchestra* en tres sectores asignados a *apparitores* (ayudantes de los magistrados), *equites seniores* y *equites iuniores*. La *ima cavea* la subdivide en cuatro sectores donde ubica a los *mariti* (ciudadanos romanos casados), *pueri praetextati* (niños con *toga praetexta*), soldados (y veteranos) y *paedagogi*. La *media cavea* se destina a ciudadanos romanos nacidos libres. La *summa cavea* se subdivide en cuatro sectores: libertos, no ciudadanos, *pullati* (individuos con ropa oscura, o lo que es lo mismo, la plebe más humilde sin toga) y pobres. La penúltima corona se destinaba a los esclavos (de pie) y, finalmente, en el *porticus*, se distribuía a las mujeres (Edmonson, J. 2002: 41-64).

Es curioso comprobar el papel secundario que ocupa la mujer romana en una sociedad cuya historia no es ajena al papel determinante de determinadas mujeres próximas al poder. Arrinconadas más allá de los esclavos, que contemplaban el espectáculo a pie, muchas mujeres buscaron y hallaron el modo de acceder a posiciones de privilegio a partir de diversos subterfugios como acudir acompañando a las vestales o apelando a las influencias familiares (Nogales Basarrate, 2003:68).

Pero, dentro del espectro social vinculado al teatro, es preciso recordar a todos aquellos olvidados que ni se encuentran entre el público, más o menos distinguido, ni entre el elenco de afamados actores y autores que los textos latinos han salvaguardado para la posteridad. Existen en el caso de Hispania numerosos testimonios que recuerdan a través de la epigrafía el variado conjunto de profesionales que completan el espectro social indisolublemente ligado al espacio arquitectónico. Podría ser el ejemplo de una segunda mima, *Cornelia Nothys*, recordada por sus compañeros de la compañía teatral en una sencilla inscripción funeraria hallada en *Emerita Augusta*. También existen referencias a músicos, tocadores de tibia, como *Quintus Vibius Fuscus*, que acostumbraba a participar en las diferentes ceremonias asociadas al evento teatral (Nogales Basarrate, 2003:71). En *Corduba*, aparece la mención a un humilde *dissignator* (acomodador), Tito Servio Claro; en *Tarraco Nova*, se cita a un *mimographus* (compositor de mimos) denominado *Amelius Severianus*; en *Aurgi* (Jaén), a un *Lyracarius* (recitador al son de la lira) denominado *Cornelio Aprilis* y en *Pax Iulia*, a un *exodiarius*, especializado en breves cantos en los intermedios y finales, de nombre *Patricius* (Beltrán & Pina, 2003:51; Ventura et al., 2002:52). Todo un elenco de profesionales del espectáculo, cuya escasa consideración social los excluyó de la solemnidad de las grandes inscripciones, pero sin los que el entramado social urdido en torno a la arquitectura del teatro romano no estaría completo.

Bibliografía

BELTRÁN, F., PINA, F. (2003): *Teatro y sociedad en el Occidente romano* en VV. AA. (2003): *El Teatro Romano. La puesta en escena*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. Fundación La Caixa, pp. 63-73.

CARCOPINO, J. (2004): *Julio César: el proceso clásico de la concentración del poder*. Madrid: Rialp.

CICERÓN (1994): *Filípicas*. Planeta: Barcelona.

CICERÓN (2000): *Discursos III. En defensa de Sexto Roscio Amerino. En defensa de la ley Manilia. En defensa de Aulo Cluencio. Catilinarias*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.

EDMONSON, J. (2002): *Public spectacles and Roman Social Relations*, en NOGALES BASARRATE, T., CASTELLANO HERNÁNDEZ, A. (2002): *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, pp. 41-64.

- JUVENAL (2001): *Sátiras*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- MUSO, O. (2003): *El Teatro Romano Imperial y su puesta en escena* en VV. AA. (2003): *El Teatro Romano. La puesta en escena*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. Fundación La Caixa, pp. 25-33.
- NOGALES BASARRATE, T. (2003): *El Teatro romano de Augusta Emerita. Forma y función de un edificio emblemático* en VV. AA. (2003): *El Teatro Romano. La puesta en escena*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. Fundación La Caixa, pp. 63-73.
- PLINIE EL VIEJO (2001): *Historia Natural. Libros II-IV*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- PLUTARCO (2007): *Vidas paralelas V: Lisandro & Sila; Cimón & Lúculo; Nicias & Craso*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- PLUTARCO (2007): *Vidas paralelas VI: Alejandro & César; Agesilao & Pompeyo; Sertorio & Eúmenes*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- SUETONIO (2001): *Vidas de los doce Césares. Libros I-III*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- SUETONIO (2001b): *Vidas de los doce Césares. Libros IV-VIII*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- SUMI, G. S. (2005): *Ceremony and Power: Performing Politics in Rome between Republic and Empire*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- TÁCITO (2001): *Anales. Libros I-VI*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- TÁCITO (2001b): *Anales. Libros XI-XVI*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- TITO LIVIO (2001): *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXXI-XXXV*. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.
- VENTURA VILLANUEVA, Á. (2003): *El funcionamiento del Teatro romano de Córdoba* en VV. AA. (2003): *El Teatro Romano. La puesta en escena*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. Fundación La Caixa, pp. 53-61.
- VENTURA VILLANUEVA, Á. et altr. (2002): *El teatro romano de Córdoba. Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba*. Córdoba: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- VEYNE, P. (1995): *Política y corrupción: ¡Aún tenemos que aprenderlo todo de los romanos!* en *L'Histoire*, noviembre 1995, núm. 193, pp. 82-85.
- VV. AA. (2003): *El Teatro Romano. La puesta en escena*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. Fundación La Caixa.

El uso público y la gestión de los teatros romanos

J. Francisco Noguera Giménez

María José Viñals Blasco

Maryland Morant González

Los teatros romanos forman parte del patrimonio arquitectónico e histórico más representativo de la civilización greco-romana. Esta tipología arquitectónica tiene una amplia representación en la provincia romana de Hispania. Muchos de estos antiguos teatros están todavía siendo utilizados para diversos usos, pero son pocos los casos donde existe un plan de gestión del uso público y, por ello, el riesgo de degradación del monumento es evidente. La utilización actual de los teatros romanos se justifica en base a los elevados costes de restauración y conservación de los mismos. Por ello, se piensa que una de las mejores formas de mantenerlos en buenas condiciones es haciendo uso de ellos.

El presente proyecto aborda el estudio del uso público de los teatros romanos de Hispania partiendo de los siguientes principios: contribuir a la conservación y protección de este valioso patrimonio, facilitar el flujo de visitantes para mejorar la visita y evitar impactos sobre el monumento, mejorar la imagen institucional haciendo visible la gestión del sitio, buscar el apoyo del público a través de actitudes y comportamientos pro-activos de conservación del sitio y, por último, promover el desarrollo socioeconómico de la comunidad local mediante la dinamización del sector turístico.

Los teatros romanos de Hispania se encuentran en estos momentos en situaciones muy diversas en cuanto al uso que se les da. Así, desde encontrarse como ruina prácticamente abandonada e incluso desconocida, como es el caso del teatro romano de la antigua Urso, en Osuna (Sevilla); hasta encontrarnos casos como el de Mérida (Badajoz) que sigue siendo un activo cultural de primera dimensión y un referente en el panorama nacional.







**TEATROS ROMANOS
DE ANDALUCÍA**
 ÍTALICA | BAELO-CLAUDIA | MÁLAGA | CÁDIZ

**BAELO
CLAUDIA**

PROGRAMACIÓN 2014

30 Y 31 DE JULIO
 1 Y 2 DE AGOSTO
AUGUSTO
 FORTUNA PÚBLICA
 DOLOR PRIVADO
 LA TARASCA

6, 7, 8 Y 9 DE AGOSTO
AMPHITRIÓN
 PRODUCCIONES
 IMPERDIBLES

14, 15 Y 16 DE AGOSTO
**MEDEA,
LA EXTRANJERA**
 ATALAYA

21, 22 Y 23 DE AGOSTO
LISÍSTRATA
 TONIA TAILOR
 COMPANY

LOS ESPECTÁCULOS DABÁN COMIENZO A LAS 22.30 H.
 PRECIO ESPECTÁCULO 19 € (CONVULSIONES CULTURAS DESCONTADO)
 VENTA DE ENTRADAS: www.teatrosromanosandalucia.es
 O EN LA TAQUERÍA DEL TEATRO

Cultura eres tú.


 Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
 CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



Fig. 104. Programa “Teatros Romanos de Andalucía 2015”.

Fig. 105. Grupo de visitantes en el teatro de Cartagena.

En los teatros romanos se desarrollan en la actualidad dos tipos de actividades: las propias teatrales que coinciden con el uso para el que fueron diseñados y, además, actividades turísticas, centradas básicamente en visitas interpretativas. Por otro lado, se constata el desarrollo de una serie de actividades variadas relacionadas con eventos culturales. Algunos teatros simultanean todas estas actividades en su agenda anual como es el caso del de Mérida, el de Cartagena (Murcia) o el de Segóbriga (Cuenca).

En cuanto a las actividades turísticas, la oferta constatada incluye: visitas individuales, normalmente auto-guiadas, o visitas grupales concertadas y guiadas; también se producen visitas concertadas para especialistas. En este sentido, destacan los teatros de Mérida, Cartagena, Zaragoza y Sagunto (Valencia) que han desplegado una oferta completa de equipamientos, como museos, centros de interpretación, etc., y actividades educativo-interpretativas en aras de satisfacer las expectativas de los visitantes y de los grupos escolares.

Las actividades escénicas se basan, sobre todo, en la representación de obras teatrales, con incidencia, en muchas ocasiones, sobre aquellas de autores del periodo clásico como es el caso del “Festival de Teatro clásico” de Mérida que ya va por su 60 edición, o los de *Baelo Claudia* en Tarifa (Cádiz), *Italica* (Sevilla) y *Málaga* que ofrecen regularmente todos los años un programa de obras de teatro clásico en el marco del proyecto de “Teatros Romanos de Andalucía”. También en el teatro romano de Sagunto y en el de Segóbriga tienen lugar representaciones teatrales con cierta regularidad.

Además de éstas, también se constatan otras actividades como conciertos, ballets, óperas, representaciones históricas, etc. Otras actividades culturales son: eventos especiales que incluyen espectáculos, exposiciones temporales, museos, etc. Algunos teatros las ofertan todas.

Para el desarrollo de estas actividades los teatros cuentan con instalaciones, fijas o temporales, que permiten la realización de las mismas. Los equipamientos habituales en los teatros donde tienen lugar actividades son:

A) Equipamientos recreativos:

- Básicos: aseos, senderos y/o viales de tránsito, primeros auxilios, aparcamiento, hall de entrada, oficinas de gestión, en algunos casos hay algunos equipamientos para facilitar la accesibilidad, como baños adaptados, plazas de aparcamiento, rampas, etc.
- Informativos: puntos de acogida e información, señalética informativa y direccional.
- Interpretativos: centro de interpretación, museo (como el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida o el Museo Histórico de Sagunto), parque cultural, rutas interpretativas, señalética interpretativa.

Los equipamientos recreativos facilitan a los teatros el soporte físico de los programas y servicios.

B) Equipamientos para eventos especiales:

- Oficina de venta de entradas
- Área de *Backstage*
- Instalaciones temporales: luces y sonido, mobiliario, etc.
- Equipamientos básicos adicionales



Figs. 106, 107. Festival teatro romano de *Segobriga*.

C) Equipamientos científicos

- Centro de documentación e investigación
- Laboratorios de restauración y conservación
- Instalaciones para las excavaciones arqueológicas
- Escuela de teatro

Programas y servicios

Para el desarrollo de actividades de uso público en los teatros romanos se necesitan programas y servicios. Entre los programas básicos se encuentran los de Información, Gestión de Visitantes, Interpretación, Sensibilización, Seguridad, Participación Pública, Investigación, Financiación, y Formación del personal. Los servicios que pueden encontrarse en los teatros romanos se pueden agrupar en las siguientes categorías:

A) Servicios recreativos:

- Básicos y generales: limpieza y mantenimiento, gestión de residuos, primeros auxilios, transporte público, reserva de entradas, venta de recuerdos, comidas y bebidas, entretenimientos.
- Servicios especiales: guías-intérpretes especializados para grupos especiales, transporte público especial para minusválidos.
- Información
- Interpretación: guías-intérpretes del patrimonio, traducción, servicios educativos y culturales, alquiler de equipos interpretativos (audioguías, binoculares, etc.).

B) Servicios para eventos especiales:

- Reserva de entradas
- Personal
- Comunicación y promoción
- Comida y bebidas
- Producción escénica

C) Servicios científicos:

- Investigación

D) Otros

Teatros romanos de Hispania: centros de interpretación

Las intervenciones de restauración y su estado actual en los numerosos teatros romanos hispanos conocidos son muy diversas y diferentes como se explica en otros artículos del presente volumen; los hay cuya restauración es muy avanzada dándose por acabada y los que están en fase de excavación o por comenzar la misma, pasando por una amplia gama de variantes. De la misma manera, la puesta en uso cultural de los mismos es muy diferente, y la dotación de centros de interpretación es muy desigual.

En las breves líneas que siguen de este artículo se pretende hacer un resumen y breve descripción de los centros de interpretación o museos construidos y disponibles hasta la fecha relacionados con teatros romanos. Conviene tener en cuenta que los datos que se manejan sobre estos teatros, los que se dice poseen centros o museos y los que carecen de ellos, se conocen por lo general, por las visitas realizadas antes de finales de 2014, aunque algunos datos se han procurado contrastar recientemente.

Los centros de interpretación existentes están dotados de manera muy desigual, a veces corresponden a un yacimiento o conjunto arqueológico con especial presencia del teatro, como *Baelo Claudia* o *Emerita Augusta* por ejemplo, otras veces son centros o museos exclusivos de los teatros romanos como el caso de *Carthago Nova*, *Caesar Augusta* o *Malaca*; el caso de estos teatros se corresponde por lo general –aunque no siempre–, con teatros ubicados en pleno centro de ciudades históricas.

Algunos de estos museos o centros están especialmente bien dotados y cuentan con espacio de recepción, museo o salas expositivas permanentes y salas para exposiciones temporales, sala de proyecciones, salón de conferencias, sala de actividades, talleres de restauración, almacenes, tienda, biblioteca, cafetería, etc., Como ejemplo relevante está el Museo Teatro de *Carthago Nova* en Cartagena. En otros casos, aunque no sean tan completos se atiende a las principales necesidades. Lo deseable es que exista un centro suficientemente dotado, al menos con recepción, salas expositivas, sala de proyecciones y conferencias y almacén al ser posible dotado de un espacio de taller. Lo deseable es que estos centros se sitúen en las inmediaciones al teatro o yacimiento y que sirvan de recepción. Hay veces que algunos teatros, al no estar dotados con un centro o museo, utilizan las dependencias del museo arqueológico de la capital de provincia o ciudad próxima para exponer algunas piezas ornamentales del teatro o almacenarlas para su restauración. Es el caso de *Bílbilis Augusta* cuyas piezas están en el Museo Arqueológico de Calatayud o *Regina Turdulorum* y *Medellín* trasladadas al Museo Arqueológico Provincial de Badajoz; esta solución no es la adecuada pues quien visita el teatro tiene que desplazarse a otro lugar o ciudad para poder contemplar las piezas expuestas en dichos museos.

Los teatros o yacimientos romanos que cuentan con centros de interpretación, museos o espacios expositivos propios son los siguientes, por orden alfabético: *Baelo Claudia* (Tarifa, Cádiz); *Caesar Augusta*

(Zaragoza); *Carthago Nova* (Cartagena); *Clunia Sulpicia* (Peñalba de Castro, Burgos); *Corduba* (Córdoba); *Emerita Augusta* (Mérida); *Gades* (Cádiz); *Malaca* (Málaga); *Metellinum* (Medellín, Badajoz); *Olisipo* (Lisboa); *Segobriga* (Saelices, Cuenca).

Teatros que no cuentan con museos o centros de interpretación, o estos son poco eficientes o inactivos, son el resto, que se citan a continuación.

Acci (Guadix) descubierto recientemente y todavía en proceso de excavación. *Acinipo* (Ronda, Málaga) carece por completo de espacio expositivo. *Bilbilis Augusta* (Calatayud) cuenta con una pequeña construcción que alberga un escaso espacio expositivo algo alejada del yacimiento y cerrada, muchas piezas encontradas se han llevado al Museo Arqueológico de Calatayud. El teatro de *Bracara Augusta* (Braga, Portugal) carece de espacio propio expositivo, aunque en la ciudad se encuentra el Museo Arqueológico Dom Diogo de Sousa con una sala permanente dedicada al mundo romano. De *Carteia* (Cádiz), existe presencia del yacimiento pero casi nula del teatro en el Museo arqueológico municipal de San Roque, especialmente desde su ampliación en 2012. El conjunto arqueológico de *Italica* en Santiponce (Sevilla) contiene además del teatro, un anfiteatro romano de los más grandes del Imperio y restos arqueológicos de otras construcciones importantes como diversas termas; sin embargo no tiene instalado y abierto todavía Centro de Interpretación propio, aunque cerrando el ámbito del teatro se han construido dos amplias alas con espacios para albergar una recepción de visitantes, salas expositivas y otros usos según se disponía en el avance del Plan Director del Conjunto Arqueológico de Itálica, de diciembre de 2009. *Pollentia* (Alcudia, Mallorca) cuenta con una pequeña caseta que sirve de recepción al yacimiento, controla la entrada y mediante unos paneles explica el teatro romano y el yacimiento. El teatro y el yacimiento de *Regina Turdulorum* (Casas de la Reina, Badajoz) no cuenta con ningún espacio expositivo propio, es en el Museo Arqueológico de Badajoz donde van a parar las piezas encontradas y no utilizadas en la restauración, como sucede también con algunas piezas del de *Medellín*. En las proximidades del teatro de *Saguntum* (Sagunto) se inauguró recientemente un Museo arqueológico en la Casa del Mestre Peña rehabilitada, pero carece de piezas del teatro, las escasas encontradas junto con algún mosaico romano, se exponen en el cuerpo escénico. En el caso del teatro de *Tarraco Nova* (Tarragona) las piezas encontradas hasta la fecha se encuentran en el Museo Arqueológico de Tarragona, en el entorno del teatro se colocaron recientemente unos paneles explicativos del mismo.

A continuación se describe brevemente algunos de los museos o centros de interpretación más importantes:

Centro de interpretación del yacimiento y teatro romano *Baelo Claudia* en Tarifa, Cádiz. Seguramente es uno de los centros de interpretación e investigación mejor dotados de todos los relacionados con teatros romanos, como corresponde a uno de los yacimientos romanos más importantes de la península. El proyecto es del arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra, está en el camino que conduce al yacimiento y a pesar de



Fig. 108. Centro de interpretación del yacimiento y teatro de *Baelo Claudia*.

Figs. 109, 110. Museo del teatro de *Caesar Augusta*.

la fuerte polémica que su construcción desencadenó, no molesta en el paisaje quedando suficientemente separado del yacimiento e integrado en sintonía con las construcciones rurales del entorno. Es un volumen blanco alargado, en el sentido del camino y apoyado en la ladera, con seis patios que articulan los diferentes espacios con el paisaje. Está bien resuelto el acceso en vehículos y autobuses. El programa comprende dos áreas: la pública con la recepción, tienda, museo permanente y sala de exposiciones temporales, sala de conferencias y cafetería; y la privada con espacios de investigación, administración y almacenes, que cuenta además con una bien dotada biblioteca. La sala de museo alberga además de algunas piezas cerámicas y esculturas valiosas, una maqueta del conjunto romano de *Baelo Claudia*. Sin embargo, la colosal estatua del emperador Trajano encontrada en este yacimiento está expuesta en la Sección Arqueológica del Museo de Cádiz.

Museo del teatro *Caesar Augusta*: Entre 2001 y 2003 se realiza el proyecto de ejecución y la construcción del Museo del teatro romano realizado por los arquitectos Úrsula Heredia Lagunas y Ramón Velasco Camina, del Servicio de Patrimonio Arquitectónico del Ayuntamiento de Zaragoza, a la vez que se excava en el teatro por los arqueólogos M^a Pilar Galve y Francisco Escudero. El contenido museístico estuvo dirigido por Carmen Aguarod Otal y Romana Erice Lacabe. El Museo está bien organizado, con varios niveles y vistas al teatro. Posee un espacio expositivo amplio que se desarrolla en varios niveles, sala de audiovisuales, espacio para actividades didácticas, cafetería y tienda librería; carece sin embargo de salón de actos. Situado el teatro en pleno centro histórico de Zaragoza, carece de aparcamiento público propio. Se accede al teatro romano a través del Museo y a éste desde la calle San Jorge nº 12. La fachada con cuatro grandes ventanales de dos alturas que da al teatro actúa a modo de cuerpo escénico, desconocido éste. En el Museo se exponen además de piezas importantes originales como algunos capiteles y fragmentos escultóricos u ornamentales, maquetas muy didácticas sobre el teatro; la visita se inicia con una exposición sobre las excavaciones arqueológicas, y tras una descripción del teatro y su ambiente cultural, acaba con la historia de la ocupación del espacio del teatro desde su abandono. Este Museo forma parte de un itinerario, la ruta *Caesar Augusta*, constituido por el Museo del Foro, el Museo del Puerto fluvial, el Museo de las Termas públicas y el propio Museo del teatro.

El Museo del teatro romano de *Carthago Nova*, abierto desde 2008, es un ejemplo de integración entre ciudad, recorrido Museístico y Teatro. El visitante realiza “un viaje en el tiempo” que culmina con una espectacular panorámica sobre el graderío del teatro. Hay un recorrido histórico, a través de diferentes salas museísticas permanentes, que está ideado para conducir al visitante a través de la historia desde el siglo XXI al siglo I, y un corredor arqueológico subterráneo bajo la iglesia de Santa María en el que se puede contemplar la evolución del templo y diversos restos arqueológicos, desde una casa romana hasta un tramo de muralla islámica; este corredor desemboca finalmente y de manera espectacular en el teatro. Se accede al Museo, entrando por el rehabilitado Palacio de Pascual Riquelme, en la plaza del Ayuntamiento. El Museo está dotado además con una amplia sala de conferencias donde se celebran periódicas jornadas



Fig. 111. Museo Teatro Romano de Cartagena.

Fig. 112. Centro de interpretación del teatro y yacimiento de *Clunia Sulpicia*.

Fig. 113. Museo Arqueológico de Córdoba.

culturales; biblioteca, sala de actividades culturales, cafetería y almacenes. En las salas, además de las explicaciones históricas, se exponen piezas de gran valor junto a una gran maqueta del conjunto del teatro, basas y capiteles corintios de mármol de carrara, capiteles de arenisca, esculturas bellísimas, y los tres magníficos altares con símbolos de la triada capitolina. Toda la intervención, Teatro y Museo, del arquitecto Rafael Moneo con la colaboración de los arqueólogos Sebastián Ramayo y Elena Ruiz Valderas, ha sido galardonada con el Gran Premio Europa Nostra 2010 en la categoría de conservación del patrimonio.

Centro de interpretación del teatro y yacimiento de *Clunia Sulpicia*. El teatro forma parte del importante y extenso yacimiento de *Clunia Sulpicia* al que se accede desde Peñalba de Castro, y del que destaca el foro y restos de tres *domus*, unas termas, una basílica, y un mercado, además del teatro. Alguno de los mosaicos conservados y expuestos *in situ* en el yacimiento resulta excepcional. La magnífica intervención reciente del teatro y la dotación de infraestructuras ha sido llevada a cabo por un equipo dirigido por los profesores Francesc Tuset y Miguel A. de la Iglesia. Se puede acceder a las inmediaciones del teatro en vehículo tras pasar un control y luego continuar hasta el yacimiento, que cuenta con un área de aparcamiento. En el acceso al yacimiento se encuentra un pequeño centro de interpretación con escasa información sobre el teatro y el yacimiento, un espacio de laboratorio para estudio y clasificación de materiales arqueológicos y un aula en la que se proyecta un vídeo. No hay expuestas piezas del teatro o del yacimiento ya que las pocas que se han encontrado están en el Museo Arqueológico de Burgos.

El Museo Arqueológico de Córdoba alberga los restos del teatro de *Corduba*. Aunque no se trata de un Museo exclusivo del teatro o de un yacimiento romano, lo hemos incluido en este apartado por la singularidad del caso y la importancia del teatro dentro del Museo. Actualmente los restos del teatro forman parte del Museo Arqueológico de la ciudad, poseen su propio espacio con una identidad importante. Los restos del teatro, debido a su escasa cuantía presentan dificultades de interpretación, pero el Museo ha hecho un esfuerzo por explicarlos con una proyección que resulta atractiva de contemplar y didáctica. A pesar de la importancia del Museo, éste no contiene restos ornamentales significativos del teatro romano, al no haberse encontrado. Parte del teatro se encuentra bajo espacio urbano que presenta muchos inconvenientes para su excavación y puesta en valor.

Museo Romano de *Emerita Augusta* en Mérida. La capital emeritense cuenta con uno de los Museos romanos más antiguos en cuanto al origen de sus colecciones, también de los más conocidos e importantes de la península, obra famosa del arquitecto Rafael Moneo por el sistema basilical interior y el tipo de construcción que rememora la arquitectura romana, y al que se debe también el montaje original de la exposición permanente hoy día renovado. El edificio se construyó sobre restos arqueológicos que se han conservado y que pueden contemplarse. Está situado en las inmediaciones del yacimiento en el que se encuentra el teatro y el anfiteatro, con entrada independiente. Posee algunas de las piezas originales del teatro, en el que se colocaron réplicas de las mismas. Entre las esculturas encontradas y expuestas en el



Figs. 114, 115. Museo Romano de *Emerita Augusta*.

Fig. 116. Centro de interpretación del teatro romano de *Malaca*.

Museo destaca una magnífica serie de retratos imperiales: Augusto, Tiberio, Druso (?) y Agripina. Entre las replicadas están las estatuas de Proserpina, Plutón, Ceres y algunas efigies de emperadores con traje militar, y algunas cornisas procedentes del teatro. El Museo está muy bien dotado en cuanto a espacios expositivos y salas de infraestructuras, sala de conferencias, sala de proyecciones, talleres, biblioteca, tienda librería, etc.

Centro de Interpretación *Theatrum Balbi*. El teatro romano de *Gades* cuenta con un Centro de Interpretación recientemente inaugurado. Es obra de los arquitectos Tomás Carranza y Javier Montero quienes han contado con el asesoramiento arqueológico y museográfico de Darío Bernal y Alicia Arévalo. A este nuevo centro, denominado *Theatrum Balbi* como Fig. en la placa colocada en la entrada, se accede por la calle Mesón nº 13, y está ubicado en las construcciones anejas al teatro. Cuenta con cinco salas donde, por medio de maquetas, imágenes y un audiovisual, se ofrece una visión del teatro y su papel en la sociedad gaditana. Destacan, especialmente, las maquetas explicativas del conjunto.

Centro de interpretación del teatro romano de *Malaca*. Finalizó la intervención de restauración del teatro con la urbanización del conjunto y la construcción de un modesto pero suficiente centro de interpretación diseñado por los arquitectos Antonio Tejedor y Mercedes Linares, un prisma rectangular muy bien integrado en el contexto, sirviendo de enlace con la edificación medianera, tapándola en parte y cerrando el espacio del teatro por dicha parte. El acceso al teatro se hace a través de este Centro, que al corresponderse prácticamente solo con el teatro –de manera diferente a los que responden a un yacimiento mucho más completo- cumple su cometido de recepción e información.

Museo del yacimiento de *Metellinum*. El Centro de Interpretación o Museo, lo es del yacimiento y apenas posee una parte muy reducida de las piezas encontradas en el teatro, cuando se redacta este apartado. Utiliza la nave de la Iglesia de Santiago, un edificio y espacio arquitectónico de gran valor, situada en las inmediaciones y desde donde se controla el acceso al teatro. Como espacio museístico es algo insuficiente, si se piensa en el gran número de piezas encontradas que hoy día se almacenan en un espacio que actúa como laboratorio de restauración. Muchos capiteles, fragmentos de fustes y elementos ornamentales encontrados se encuentran a la espera de ser restaurados y reintegrados en el cuerpo escénico, siguiendo el proyecto que se está redactando por el arquitecto Manuel Viola Nevado. En el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz se depositaron para su restauración y exposición varias estatuas encontradas. Entre estas magníficas esculturas, destaca por su belleza una estatua femenina de mármol con manto encontrada en la campaña de 2007-2008. Lo deseable es que todas las piezas encontradas se estudien, restauren y se devuelvan a su lugar de origen, especialmente las pertenecientes al cuerpo escénico, dado que la conservación de una gran parte del graderío con numerosísimos sillares originales consigue que *Metellinum* sea uno de los teatros más auténticos de la Península, sin embargo su cuerpo de escena sigue desnudo.



Fig. 117. Museo del yacimiento de Metellinum

Fig. 118. Centro de Interpretación del Parque Arqueológico de Segobriga

El Museo del Teatro romano de *Olisipo* fue inaugurado en 2001, con el objetivo de mostrar lo que era el teatro de la antigua ciudad de *Olisipo*. Ubicado en un edificio del siglo XVII que perteneció al cabildo de la Catedral y que después sufrió cambios importantes, se terminó de restaurar en 2005-2006, con un patio jardín al nivel de la calle de S. Mamede, al que da la estructura del *postcaenium* detrás del cuerpo escénico del teatro. El Museo del Teatro Romano abarca múltiples áreas en las que están expuestos los restos arqueológicos del teatro pero también otros pertenecientes a la historia del sitio; el teatro cuenta con una exposición permanente.

Centro de Interpretación del Parque Arqueológico de *Segobriga* en Saelices, Cuenca. Este Centro se encuentra junto al acceso al yacimiento, que sigue excavándose y que cuenta con algunas construcciones restauradas tan importantes como el anfiteatro y el propio teatro romano. Del Centro, al que se puede llegar en automóvil, al teatro hay un recorrido peatonal un tanto extenso, jalonado por varios restos arqueológicos interesantes y una ermita, que permite visualizar desde lejos el teatro integrado en el paisaje. Se trata de un Centro de Interpretación de reciente construcción, modesto en superficie pero aparentemente suficiente y bien dotado. Cuenta con un espacio de recepción, un espacio expositivo y sala de audiovisuales. El espacio museo alberga algunas piezas muy interesantes como exposición permanente explicativa del conjunto arqueológico, ofreciendo al visitante elementos que pretenden ayudarle a comprender, interpretar y situar históricamente los restos arqueológicos que lo integran.

TEATROS ROMANOS DE HISPANIA



TEATRO ROMANO DE
ACCI
GUADIX, GRANADA



Fig. 120

INTRODUCCIÓN

El Teatro Romano de Guadix, antigua Acci, ha sido uno de los últimos en descubrirse. La pretendida construcción de un aparcamiento ha permitido en 2008 sacar a la luz restos del teatro romano. En 2009 comenzaron los trabajos de sondeos y conservación de los restos del mismo, del que se desconocen muchos aspectos. Las excavaciones han estado dirigidas por el arqueólogo Antonio López y han permitido desvelar algunos datos del monumento. Es uno de los teatros necesitados de estudio y nuevas excavaciones.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Guadix

Provincia: Granada

Dirección:

Paseo Ismael González de la Serna

Coordenadas geográficas: 37°18'08.3"N

3°08'16.1"O

UTM (10X10KM): UTM 30S 488159.44022228825
4128332.477955477

GESTIÓN

Propiedad: Ayuntamiento de Guadix (Escritura terrenos 5/05/2011)

Organismo que gestiona/explota: Depende de la Consejería de Cultura y Ocio, Junta de Andalucía. Gestiona el Ayuntamiento de Guadix

Técnico al frente: Gestión: Arquitecto Municipal del Ayuntamiento de Guadix: Juan Cañavate.

Técnico al frente de las obras: Antonio López Marcos, arqueólogo

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC

Fig.: Yacimiento arqueológico, 2013

ENTORNO

Situación en el entorno original:
extramuros

Entorno actual: solar sin edificación en el
perímetro del casco histórico

Edificaciones recientes: no

Expolio: a finales del siglo XI y principios del XII

INTERVENCIONES

- Julio de 2007: descubrimiento.
- 2008: campañas de excavación, bajo el mando del arqueólogo Antonio López Marcos, desde el 25 de marzo de 2008 hasta el 14 de abril de 2008, y desde el 21 de mayo de 2008 hasta el 8 de agosto de 2008.
- Julio de 2009: obras de conservación: desbroce de la vegetación, evacuación del agua que inunda las ruinas con una bomba freática, utilizada para su canalización al desagüe original romano, siendo posteriormente vertida en el saneamiento público, y delimitación de la excavación, bajo la dirección de Antonio López Marcos (presupuesto: 8.000 €, Ayuntamiento de Guadix).
- Noviembre de 2012: Proyecto Parque Arqueológico del Teatro Romano: propuesta de vallado perimetral y organización de un recorrido por parte de los técnicos municipales y del Grupo de Desarrollo Rural (GDR) (presupuesto: 306.388 €, GDR).

- Enero de 2013: 1ª fase: drenaje y evacuación de aguas, bajo el mando de Antonio López Marcos y por parte de la empresa Tierra Elvira S.L. (presupuesto: 40.000 €)

- Marzo de 2013: 2ª fase: movimiento de tierras para la recuperación de los restos, bajo el mando de Antonio López Marcos y por parte de la empresa El Turro (presupuesto: 125.000 €)

- En la actualidad: excavación y sondeos bajo el mando de Antonio López Marcos, y labores de conservación de pinturas y muros, cuya responsable es la arqueóloga Isabel Cambil.

NORMATIVA QUE LE AFECTA

- Ley 13/2011, de 23 de diciembre, del Turismo de Andalucía

- Ley 7/2011, de 3 de noviembre, de Documentos, Archivos y Patrimonio Documental de Andalucía

- Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía

- Ley 2/1989, de 18 de julio, por la que se aprueba el inventario de espacios naturales protegidos de Andalucía y se establecen medidas adicionales para su protección

- Ley 4/1986, de 5 de mayo, del Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Andalucía

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Diámetro: 48-50 m

Orchestra

Diámetro: 21 m



Fig. 121



Fig. 124



Fig. 127



Fig. 122



Fig. 125



Fig. 123



Fig. 126



Fig. 128



TEATRO ROMANO DE
ACINIPO
RONDA LA VIEJA, MÁLAGA



Fig. 130: localización del teatro de *Acinipo*.



Fig. 131: teatro de *Acinipo* en 1939.



Fig. 132: teatro de *Acinipo* en 1939.

INTRODUCCIÓN

Acinipo es un yacimiento arqueológico a 20 kilómetros de Ronda, conocido desde el siglo XVI, en el que destacan el teatro y las termas. En 1650 es identificado el teatro romano, y aunque en 1910 es citado por José Ramón Mélida, es en 1913 cuando se comienza a estudiar y excavar. En 1936, A. Palomeque publica un trabajo sobre el Teatro Romano de Acinipo, acompañado de varias fotografías.

Es considerado como uno de los más antiguos, -contemporáneo del teatro Emerita Augusta (Mérida)-, fechándose en la segunda mitad del s. I a. C. El graderío es excavado en la roca, utilizándose la misma piedra para el cuerpo escénico. Se conserva gran parte de la cávea y del cuerpo escénico, que emerge en el paisaje.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Ronda la Vieja

Provincia: Málaga

Coordenadas geográficas:

37° 18' 6" N, 3° 8' 1" O

UTM (10X10KM):

UTM 30S 488159.44022228825 4128332.477955477

GESTIÓN

Propiedad: Junta de Andalucía

Organismo que gestiona/explota:

Consejería de Cultura y Ocio, Junta de Andalucía

Técnico al frente: actualmente no hay

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC

- Declarado Monumento el 04/06/1931
- Declarado Yacimiento Arqueológico de titularidad pública el 20/07/2014

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros

Entorno actual: rural no cultivado

Edificaciones recientes: no

Expolio: continuo

INTERVENCIONES

- 1967: primeras excavaciones en el teatro, dirigidas por Mariano del Amo de la Hera y destinadas a conocer la planimetría completa, con todos sus elementos, y a conseguir los datos arqueológicos necesarios para establecer su fecha de fundación.
- Finales 1970-1980: proyecto de consolidación y restauración previsto en 3 fases de las cuales se realizan las dos primeras: consolidación general y restauración de la escena; obras dirigidas por Román Fernández-Baca, entonces arquitecto de la Diputación de Málaga.
- 2005-2008: diversas campañas al amparo del convenio 2005-2008. Entre ellas el proyecto de vallado del yacimiento: vallado integral, captación de agua, acometida de electricidad y señalización de caminos y recorrido.

LEVANTAMIENTOS GRÁFICOS

“Modelo 3D mediante laser-scanner del Teatro Romano de Acinipo. Ronda (Málaga)”
En Cuadernos Arqueología de Ronda Vol 3 2009, p. 177-188
Autores: Francisco Javier Esquivel; José Moreno; José Antonio Esquivel

NORMATIVA QUE LE AFECTA

- Ley 2/2012, de 30 de enero, de modificación de la Ley 7/2002, de 17 de diciembre, de Ordenación Urbanística de Andalucía.
- Ley 13/2011, de 23 de diciembre, del Turismo de Andalucía.
- Ley 7/2011, de 3 de noviembre, de Documentos, Archivos y Patrimonio Documental de Andalucía.
- Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía.
- Ley 2/1989, de 18 de julio, por la que se aprueba el inventario de espacios naturales protegidos de Andalucía y se establecen medidas adicionales para su protección.
- Ley 4/1986, de 5 de mayo, del Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Andalucía.

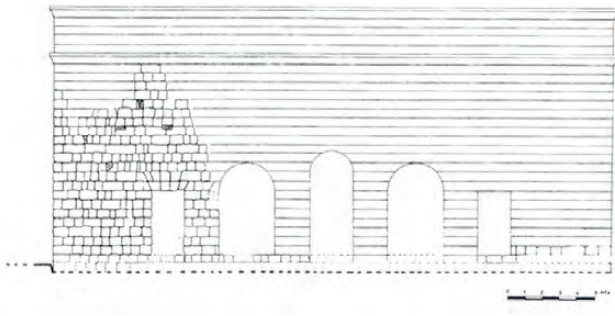
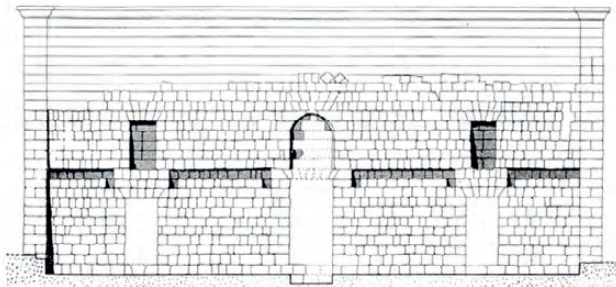
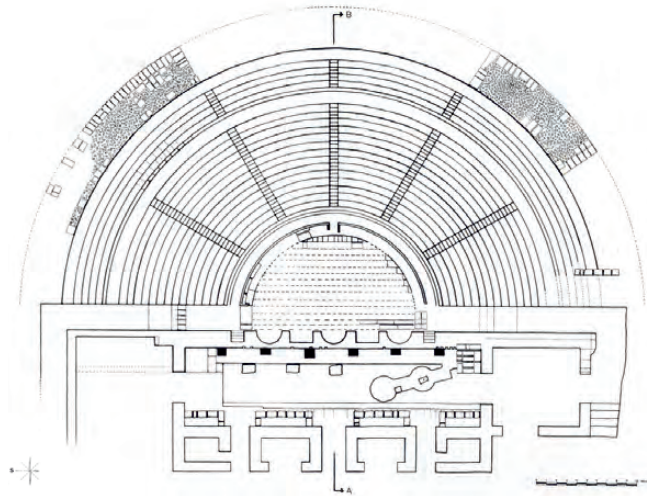


Fig. 133: planta del teatro de *Acinipo* original.

Fig. 134: alzado original del muro de la *scaenae frons*.

Fig. 135: alzado original del *postscenium*.



Fig. 136

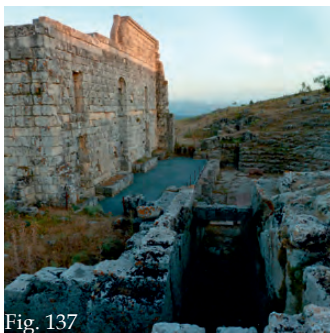


Fig. 137

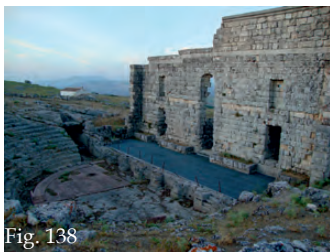


Fig. 138



Fig. 139

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad: 2.700 - 3.400 espectadores

Diámetro: 62 m

Orientación: este

Número de *gradus*: 22

Ima cavea: 14

Media cavea: 4

Summa cavea: 4

Número de *maeniana*: 3

Número de *cunei*:

Ima cavea: 6

Media cavea: 4

Número y anchura de los *praecinctiones*: 2

Praecinctio bajo: 1,3 m

Praecinctio medio: 1 m

Substructiones

Tipología: apoyado

Aditus maximus

Anchura: 2,5 m

Orchestra

Diámetro: 21 m

Forma: semicircular

Pavimento: piedra

Frons pulpiti

Anchura: 1,7 m

Descripción de la decoración, secuencia completa: escalera, nicho semicircular, nicho rectilíneo, nicho semicircular, nicho rectilíneo, nicho semicircular, escalera

Pulpitum

Longitud: 29,4 m

Anchura mínima: 6,3 m

Anchura máxima: 7,9 m

Anchura completa:

9,6 m



Fig. 140



Fig. 141



Fig. 142



Fig. 143

Aulaeum

Existencia: sí

Longitud: 24 m

Altura: 1,25 m

Número de mástiles: 6

Profundidad foso: 1,5 m

Scaenae frons

Orden: corintio

Número de plantas: 2

Forma: rectilínea

Número de *valvae* por planta: 3

Valvae

Dimensiones de la *valva regia*. Anchura: 2,3 m

Dimensiones de

las *valvae hospitalis*.

Anchura: 1,8 m

Postscenium

Espacios: 4 espacios separados por pasillos que conducen a las escena

Número de puertas: 5

Tipología de la fachada: tres puertas centrales con arcos de medio punto, la central más alta; y dos puertas adinteladas a los lados

Existencia de *porticus postscenam*: no

Existencia de *porticus postscenam*: no

Existencia de *porticus postscenam*: no

Existencia de *porticus postscenam*: no

Existencia de *porticus postscenam*: no

Existencia de *porticus postscenam*: no

Cronología

El teatro data del siglo I a.C., aproximadamente del año 59 al 53 a.C.

El cuerpo de escena se atribuye a la época de Augusto. Se abandonó el teatro en la segunda mitad del siglo II d.C.



TEATRO ROMANO DE
**BAELO
CLAUDIA**
BOLONIA, CÁDIZ



Fig. 144



Fig. 145

Fig. 145: localización del teatro de *Baelo Claudia*.

Fig. 146: viviendas adosadas al teatro en 1919.

Fig. 147: planta del teatro según George Bonsor en 1919 aprox.

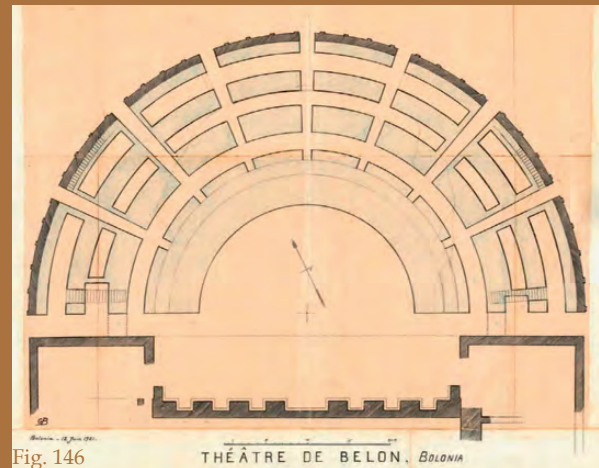


Fig. 146

INTRODUCCIÓN

El yacimiento arqueológico Baelo Claudia está situado en la Ensenada de Bolonia, dentro del Parque Natural del Estrecho, a unos 12 Km de Tarifa (Cádiz). La ciudad romana de Baelo Claudia surge a finales del siglo II a.C. El Teatro es del tiempo del emperador Claudio. De 1914 datan las primeras excavaciones. Aunque conserva gran parte del graderío, del cuerpo escénico solo se conservan algunos muros de la cimentación o base de la escena. Muy recientemente el consejero andaluz de Cultura, Paulino Plata, expresó su deseo de que los cuatro teatros romanos de esta comunidad, entre los que se encuentra el de Baelo Claudia, “puedan operar de manera conjunta en el desarrollo de producciones comunes”. Se refirió a los teatros de Málaga, Itálica, Baelo Cludia y Cádiz. La Junta de Andalucía ha construido un Centro de Interpretación y la Universidad de Cádiz realiza estudios arqueológicos. Se han realizado levantamientos infográficos en 3D de cómo debió ser.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Ronda la Vieja

Provincia: Málaga

Coordenadas geográficas:

36° 0' 45" N, 5° 36' 19" W

UTM (10X10KM): UTM 30S 265206.70160604874
3988478.4225437483

GESTIÓN

Propiedad:

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Organismo que gestiona/explota:

Dirección General de Museos y Conjuntos

Arqueológicos y Monumentales de Andalucía

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC

Fig.:

Ruinas de la Ciudad de Belo

ENTORNO

Situación en el entorno original: rústico vallado

Entorno actual: baja densidad de edificación

Edificaciones recientes: no

Expolio: sí

INTERVENCIONES

· 1700-1900: se tienen algunas noticias sobre el yacimiento.

· 1907: se realizan algunos trabajos en la necrópolis bajo el mando de J. Furgus.

· 1914, 1916, 1917, 1919: se llevan a cabo las primeras excavaciones por Pierre Paris y George Bonsor, centradas en el cuerpo de escena.

· 1966: se realizan prospecciones dirigidas por Pellicer. La Casa de Velázquez comienza una serie de obras que se prolongan hasta finales de los ochenta.

· Desde 2000: se llevan a cabo prácticas para universitarios en el yacimiento.

· 2002: Fernando Visedo realiza un proyecto para Baelo Claudia.

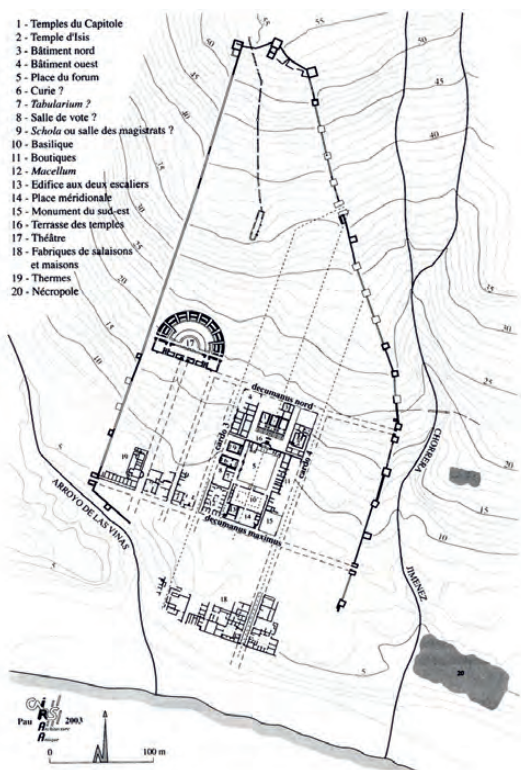
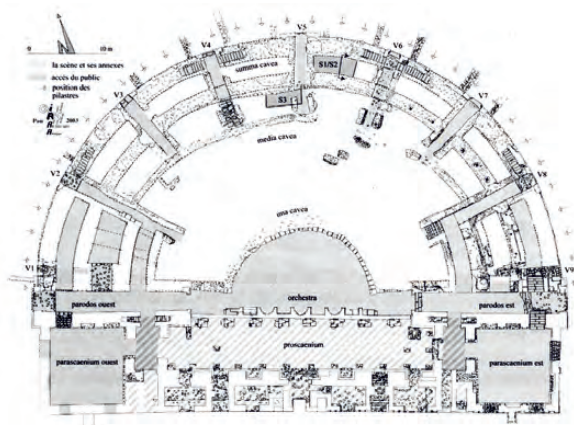


Fig. 148: planta del teatro de *Baelo Claudia*.

Fig. 149: plano de los elementos conocidos de la ciudad de *Baelo Claudia*.



Fig. 150



Fig. 151



Fig. 152



Fig. 153

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Diámetro: 70 m
 Orientación: sur
 Número de *maeniana*: 3
 Número de *cunei*: 4
 Existencia de *porticus in summa cavea*: es posible
 Existencia de *vela*: sí.
 En la parte superior se han encontrado cinco bloques de piedra perforados para introducir sus mástiles
 Número de *vomitoria*: 9

Substruccion

Tipología: parcialmente apoyado sobre la roca

Aditus maximus

Anchura: 2,35 m

Basilicae

Número: 4
 Dimensiones: 11 x 11 m

Orchestra

Diámetro: 20 m
 Forma: semicircular
 Pavimento: mármol
 Límites: corredor curvo perimetral de 1,2 m, altura del *proscenium* 1,4 m

Frons pulpiti

Anchura: 1 m
 Altura: 1,4 m
 Descripción de la decoración: nicho rectilíneo, semicircular, rectilíneo, semicircular, rectilíneo



Fig. 154



Fig. 155



Fig. 156

Pulpitum

Longitud: 35 m
 Anchura mín.: 7,5 m
 Anchura máx.: 8,25 m
 Anchura completa: 9,25 m

Hiposcaenium

Pórticos: pilares y dinteles

Aulaeum

Existencia: sí

Scaenae frons

Número de plantas: 2
 Forma: rectilínea
 Número de *valvae* por planta: 5

Valvae

Dimensiones de la *valva regia*. Anchura: 2 m
 Dimensiones de las *valvae hospitalis*. Anchura: 2 m

Postscaenium

Número de puertas: 7
 Huecos que conducen a los *choragia*: 4
 Huecos que conducen a la escena: 3
 Existencia de *porticus postscaenam*: no

Cronología

Construido en la segunda mitad del gobierno del emperador Nerón (ca. 60-65 d.C.)



TEATRO ROMANO DE
BILBILIS
AUGUSTA
CALATAYUD, ZARAGOZA



INTRODUCCIÓN

La antigua ciudad de Bilbilis era un importante centro de servicios. Los edificios más representativos se localizaban en el cerro de Santa Bárbara, en cuya parte superior se encontraba el foro, donde también se hallaba, más elevado, un templo. Junto al foro, adaptándose al declive del terreno, se encontraba el teatro. El mismo data de época augustea o quizá de comienzos del reinado de Tiberio. Pudo ser concluido en los años cuarenta del primer siglo y ampliado en el postcenium a finales del mismo o en el primer cuarto del siguiente. Alrededor del siglo III comienza el declive del edificio, que posteriormente se abandona o reutiliza parcialmente con otros usos.

Las excavaciones del teatro se iniciaron a comienzos del siglo XX, y se han completado en recientes campañas llevadas a cabo en 1998, 1999 y 2005.

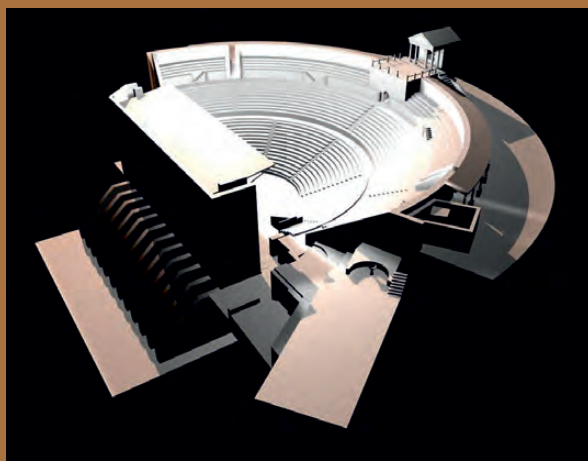


Fig. 158. Localización del teatro de *Bilbilis Augusta*.

Fig. 159. Reconstrucción en tres dimensiones del estado original del teatro de *Bilbilis Augusta*.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Calatayud
Provincia: Zaragoza
Coordenadas geográficas:
41°22'54" N, 1°36'14" O
UTM (10X10KM):
UTM 30S X=616.745, Y=4.582.067

GESTIÓN

Propiedad: estatal
Organismo que gestiona/explota:
Departamento de Educación, Universidad,
Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC
· 1931: declaración como Monumento Histórico-Artístico. (Gaceta de Madrid nº 155, de 4 junio 1931)
· 1876-1980: expropiación de los terrenos por parte del Estado.
· 1985: catalogación como B.I.C.
· 2003: delimitación de la zona de protección de su entorno. (Orden de 17 de enero de 2003, del Departamento de Cultural y Turismo)

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros, junto al foro
Entorno actual: rural no cultivado
Edificaciones recientes: no
Expolio: continuo hasta 1877

INTERVENCIONES

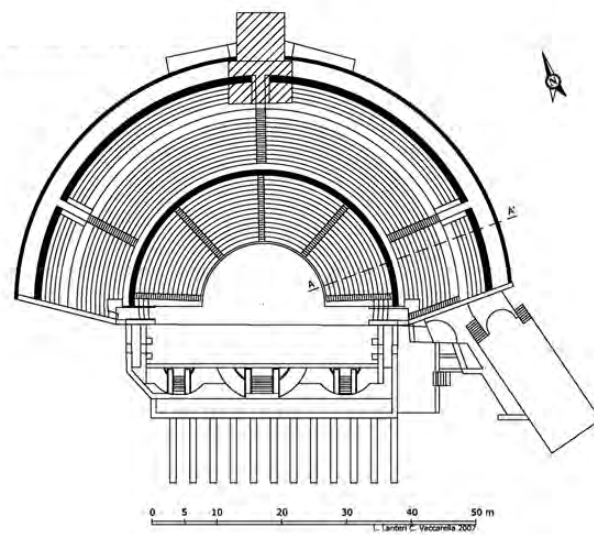
· Siglo XVI: se tienen noticias de ciudad y teatro.
· 1900-1910: primeros trabajos en la ciudad, llevados a cabo por Carlos Ram de Viu.
· 1917: primera campaña de excavaciones en la ciudad y el teatro, por parte de Narciso Setenach y Cabañas.
· 1933: exploraciones por parte de Adolf Schülten
· 1965: inicio de una serie de excavaciones menores
· 1975-1989: excavaciones en la ciudad y el teatro dirigidas por Manuel Martín Bueno.
· 1997-1999 campañas de excavación en el teatro y otros edificios dirigidas por Manuel Martín Bueno.
· A partir de 2005: intervenciones en el teatro, fundamentalmente en la cavea, y trabajos de laboratorio, topografía y restauración; dirigidas por Manuel Martín Bueno.

OTRAS INVESTIGACIONES

· Sáenz Preciado, J. Carlos; Martín Bueno, Manuel (2004): «Los programas arquitectónicos de época julio-claudia de "Bilbilis"». Actas del Congreso Internacional "La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente, Cartagena 8-10 octubre 2003, pp. 257-273.
· Martín Bueno, Manuel; Sáenz Preciado, J. Carlos (2009): «La "scaenae frons" del teatro de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza)». Actas del Symposium Internacional celebrado en Cartagena en marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano, pp. 243-267.

PUESTA EN VALOR

· Centro de interpretación del yacimiento.
· Diversas actividades didácticas por parte del Museo de Calatayud junto con la "Asociación de Amigos de Bilbilis".



Figs. 160, 161, 162. Reconstrucción virtual del teatro de *Bilbilis*.

Fig. 163. Planta del teatro de *Bilbilis*.



Fig. 164



Fig. 165



Fig. 166

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad: de 4.622
 Diámetro: 78,2
 Orientación: sur
 Número de *gradus*: 30
Ima cavea: 15
Media cavea: 10
Summa cavea: 5
 Número de *maeniana*: 3
 Número de *cunei*: 6
 Número y anchura de los *praecinctions*: 3 de 1 m
 Existencia de *porticus in summa cavea*: sí

Substructiones

Tipología: apoyado en ladera
 Número de entradas: 4 *vomitoria* conducen al *praecinctio* central

Basilicae

Dimensiones: 6 x 7,8 m

Orchestra

Diámetro: 20 m
 Forma: semicircular

Frons pulpiti

Altura: 1,2 m
 Descripción de la decoración: tres exedras circulares y cuatro rectangulares

Pulpitum

Longitud: 37 m
 Anchura mínima: 7 m
 Anch. completa: 8,5 m



Fig. 167



Fig. 168

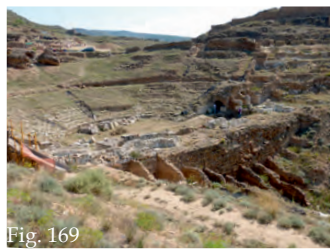


Fig. 169



Fig. 170

Scaenae frons

Orden: corintio
 Número de plantas: 2
 Forma: curvada con nichos semicirculares
 Número de nichos: 3
 Número de *valvae* por planta: 3
 Número de columnas por planta: 22
 Altura de las columnas: 13,71 m

Valvae

Dimensiones de la *valva regia*
 Anchura: 1,88 m
 Dimensiones de la *valvae hospitalis*
 Anchura: 1,28 m

Postscaenium

Número de *choragia*: 4
 Existencia de *porticus postscaenam*: sí, de dimensiones reducidas

Cronología

Finales de la época de Augusto, principios de la de Tiberio. *Scaenae frons* probablemente de principios del siglo I d.C. Se abandona en el siglo III.



TEATRO ROMANO DE
**CAESAR
AUGUSTA**
ZARAGOZA

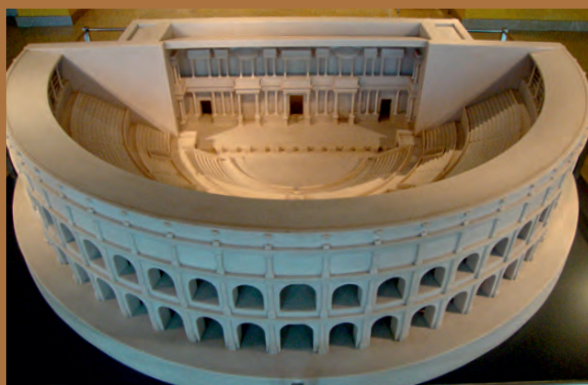


Fig. 172. Localización del teatro de *Caesar Augusta*.

Fig. 173. Maqueta del teatro de *Caesar Augusta*.

INTRODUCCIÓN

Caesar Augusta fue fundada por Augusto (s.I) y su teatro sería uno de los mayores de toda la Hispania Romana. Su capacidad para 6.000 espectadores en una urbe de unos 18.000 habitantes nos señala la importancia que los espectáculos tuvieron en el mundo romano. Aunque probablemente el lugar se reservó ya desde la fundación de Caesaraugusta, fue edificado en época de Tiberio (14-37 d.C.) y finalizado en época de Claudio (41-54 d.C.), siguiendo el modelo del Teatro Marcelo de Roma.

Cubierto por edificaciones, fue descubierto en unas excavaciones en 1972. Actualmente el Museo del Teatro de Caesaraugusta, inaugurado en 2003, está constituido por el edificio del museo y por el propio teatro. Los restos arqueológicos se encuentran restaurados y protegidos por una cubierta translúcida de policarbonato elevada a 25 m, altura que se calcula alcanzaría el edificio escénico.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Zaragoza

Provincia: Zaragoza

Coordenadas geográficas:

41° 39' 8" N, 0° 52' 39" O

UTM (10X10KM):

UTM 30T 676728.9550739069 4613335.483493594

GESTIÓN

Propiedad: Ayuntamiento de Zaragoza

Organismo que gestiona/explota:

Museo Teatro de Caesaraugusta, Unidad de Museos y Exposiciones del Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC

Fig.: Monumento

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros

Entorno actual: urbano en centro histórico

Edificaciones recientes: sí, parcialmente cubierto por ellas

Expolio: continuo

INTERVENCIONES

· 1972-1973: descubrimiento en 1972, de forma ocasional y durante el derribo y vaciado de un solar en la calle de la Verónica. La primera campaña de excavaciones se lleva a cabo bajo la dirección de Antonio Beltrán Martínez, entre los años 1972 y 1973. Con la misma se descubre una parte importante de las *substructiones* de la *cavea*, en la zona Oeste.

· 1997: se ceden al ayuntamiento los terrenos del teatro.

· 1984-1993: prosiguen las excavaciones con diferentes campañas realizadas por el Museo de Zaragoza, bajo la dirección de Miguel Beltrán Lloris. Las campañas de trabajo, desde el año 1991 tuvieron la participación en el proyecto técnico del arquitecto Antonio Tristán Casas, siguiendo las directrices del programa general de excavaciones.

· 1998-2003: última fase de las excavaciones, realizadas por el equipo de Arqueología del Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, dirigido por Francisco Escudero Escudero y María Pilar Galve Izquierdo, y construcción del Museo del Teatro Romano de Caesaraugusta, según proyecto de ejecución realizado por los arquitectos Úrsula Heredia Lagunas y Ramón Velasco Camina, del Ayuntamiento de Zaragoza.

PROYECTOS DE CONSOLIDACIÓN Y RESTAURACIÓN

· 1998: proyecto básico de consolidación-restauración del Teatro Romano de Caesar Augusta. Realizado por la arquitecta Úrsula Heredia Lagunas, del Servicio de Patrimonio Arquitectónico del Ayuntamiento de Zaragoza. Presupuesto de Ejecución Material: 181.210.699 pesetas. Presupuesto de Contrata + IVA: 250.143.249 pesetas.

· 2001: proyecto de ejecución del Museo Romano de Caesaraugusta, realizado por los arquitectos Úrsula Heredia Lagunas y Ramón Velasco Camina, del Servicio de Patrimonio Arquitectónico del Ayuntamiento de Zaragoza. Presupuesto de Ejecución Material: 297.972.625 pesetas. Presupuesto de Contrata + IVA: 411.321.412 pesetas.

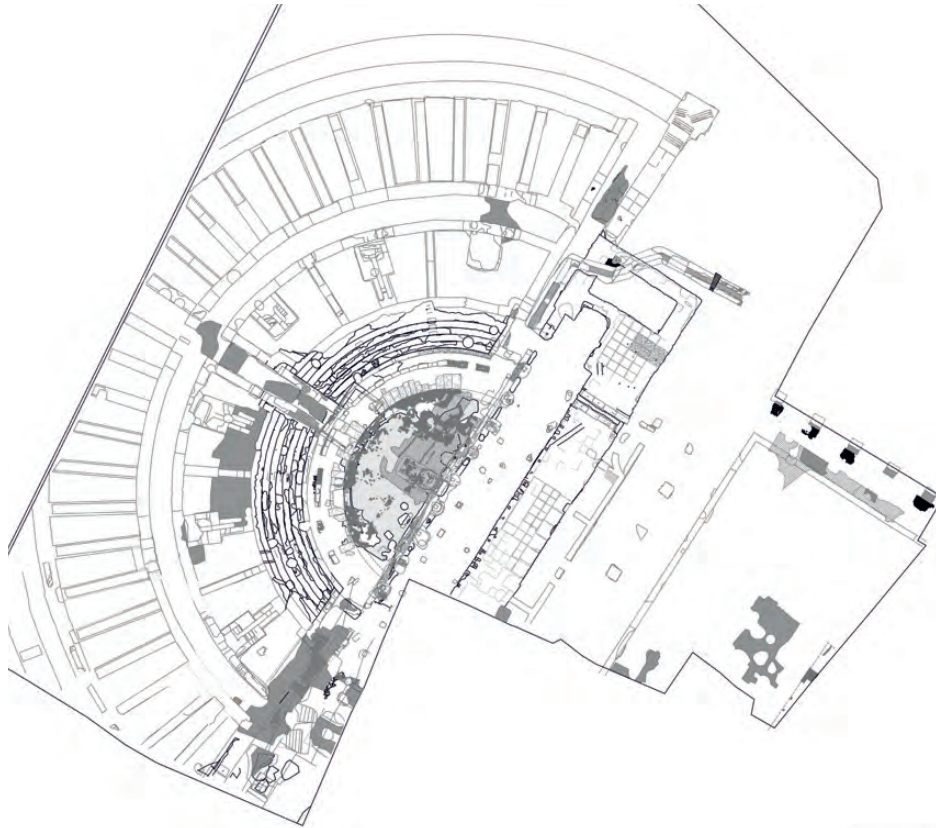
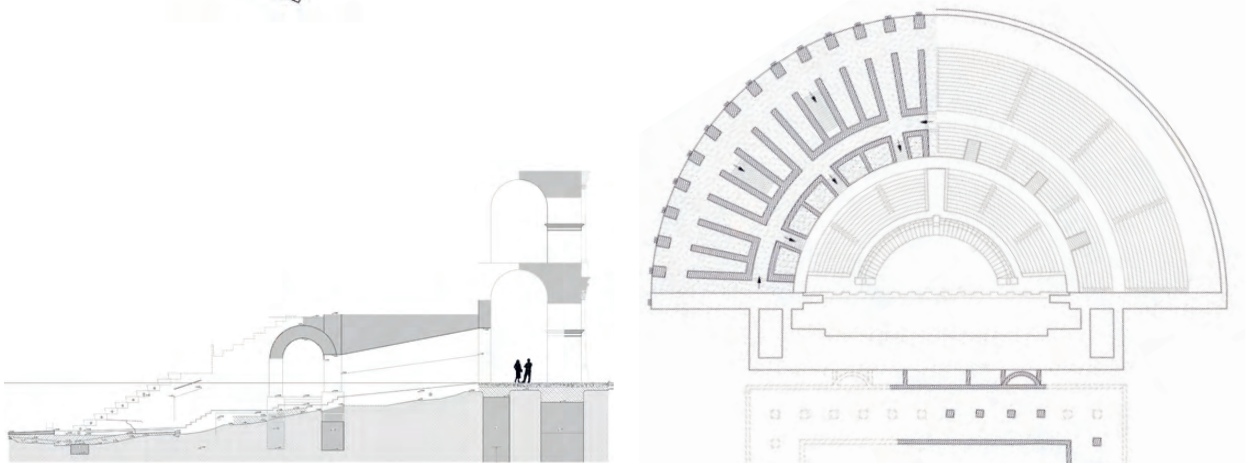


Fig. 174. Planta de la excavación del teatro de *Caesar Augusta* realizada hasta 2009.

Fig. 175. Sección del teatro por el *aditus* central.

Fig. 176. Planta del teatro.



DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL



Fig. 177



Fig. 178



Fig. 179

Cavea

Capacidad: alrededor de 6.000 espectadores
Diámetro: 104 - 106 m
Orientación: nor-noreste

Número de *gradus*: 24
Ima cavea: 8
Media cavea: 11
Summa cavea: 15
Número de *maeniana*: 3
Número de *cunei*: 6
Número y anchura de los *praecincciones*:

3 de 3 m
Existencia de *porticus in summa cavea*: sí

Substruccion

Tipología: exento
Número de entradas
Características: la *ima cavea* descansa sobre un macizado de hormigón rodeado por bóvedas radiales. En el centro de la misma se sitúa un corredor anular con 6 *vomitoria*. La *summa cavea* es sustentada por 27 bóvedas radiales. La central conduce a la *orchestra*. Dos muros curvos hacen de cierre del volumen de la *cavea* y un tercero, de 3 plantas, actúa de fachada trasera.



Fig. 180



Fig. 181



Fig. 182

Orchestra

Diámetro: 32 m
Forma: semicircular
Pavimento: *opus sectile*
Límites: muro que rodea la *orchestra* de 29,3 m de diámetro, dos escalones separan la parte baja de la *orchestra* de los *bisellia*, cuyo diámetro interior es de 25,8 m.

Aulaeum

Existencia: sí

Postscænium

Existencia de *porticus postscæniam*: sí

Porticus postscæniam

Número de alas: 4
Número de columnas por ala: 22
Tipología: doble fila



TEATRO ROMANO DE
CARTHAGO
NOVA
CARTAGENA, MURCIA

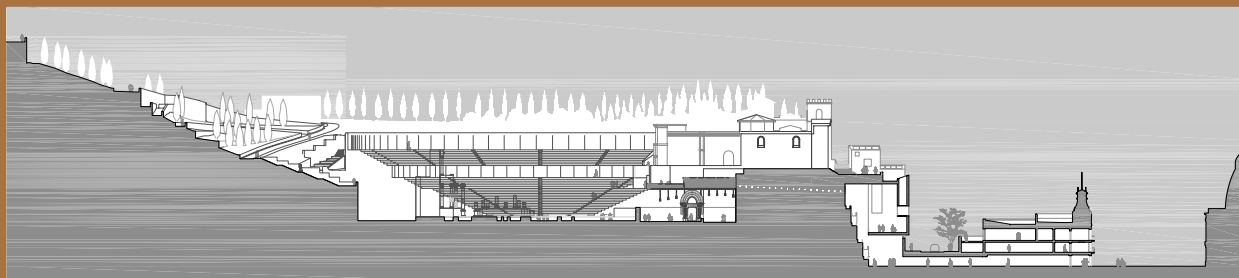


Fig. 184. Localización del teatro de *Carthago Nova*.

Fig. 185. Sección del teatro de *Carthago Nova*.

INTRODUCCIÓN

Construido por encargo directo de Augusto y dedicado a Julio y Cayo César, se fecha en el año 3 a. C. Descubiertos unos restos arqueológicos en 1988, se comenzaron a estudiar y excavar a partir de octubre de 1988, y es en febrero de 1990 cuando se realiza su identificación. A partir de esa fecha se llevan a cabo varias campañas de excavación por el arqueólogo Sebastián F. Ramallo Asensio, Pedro A. San Martín Moro y Elena Ruiz Valderas. El proceso, ininterrumpido, se culminó en 2006 y se completó con el centro de interpretación realizado por el arquitecto Rafael Moneo. En marzo de 2003 se puso en marcha la Fundación Teatro Romano de Cartagena con la finalidad de atender la gestión y el mantenimiento del propio teatro y el museo.



LOCALIZACIÓN

Municipio: Cartagena
Provincia: Murcia
Coordenadas geográficas:
37° 35' 58" N, 0° 59' 3" O
UTM (10X10KM): UTM 30S 677954.1079550792
4163289.401991664

GESTIÓN

Propiedad: Fundación Teatro Romano de Cartagena, integrada por la Comunidad Autónoma de Murcia, el Ayuntamiento de Cartagena y la Fundación Cajamurcia.
Organismo que gestiona/explota: Fundación Teatro Romano de Cartagena
Técnico al frente: Elena Ruiz Valderas

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC
· Declarado Monumento el 21/01/1999

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros
Entorno actual: suelo urbano
Edificaciones recientes: se han demolido
Expolio: en la antigüedad

INTERVENCIONES

- 1988: se quiso comenzar la construcción del Centro Regional de Artesanía en dicho emplazamiento. Al realizar la excavación se descubrieron unos restos arqueológicos sin identificar.
- Octubre de 1988: se comienzan a excavar y estudiar los restos arqueológicos hallados.
- Febrero de 1990: se descubre que los restos pertenecen al teatro romano.
- 1991-1992: sondeos arqueológicos e intervenciones puntuales.
- 1993, 1994 y 1995: campañas de excavación dirigidas por el arqueólogo Sebastián F. Ramallo Asensio, Pedro A. San Martín Moro y Elena Ruiz Valderas.
- 1996: se diseña el programa de excavaciones.
- 1996-2003: excavaciones e intervenciones arqueológicas por parte de Sebastián F. Ramallo Asensio, Pedro A. San Martín Moro y Elena Ruiz Valderas.
- 2004-2005: consolidación y reconstrucciones en la *cavea*.
- 2006: intervenciones en la *orchestra* y los accesos.
- 2007-2008: consolidación y repristinación en la *scaena*.
- 2008: se concluye el proyecto integral de restauración del arquitecto Rafael Moneo, que incluye el museo.
- 2010: obtención del Gran Premio Europa Nostra 2010 en la categoría de conservación del patrimonio.

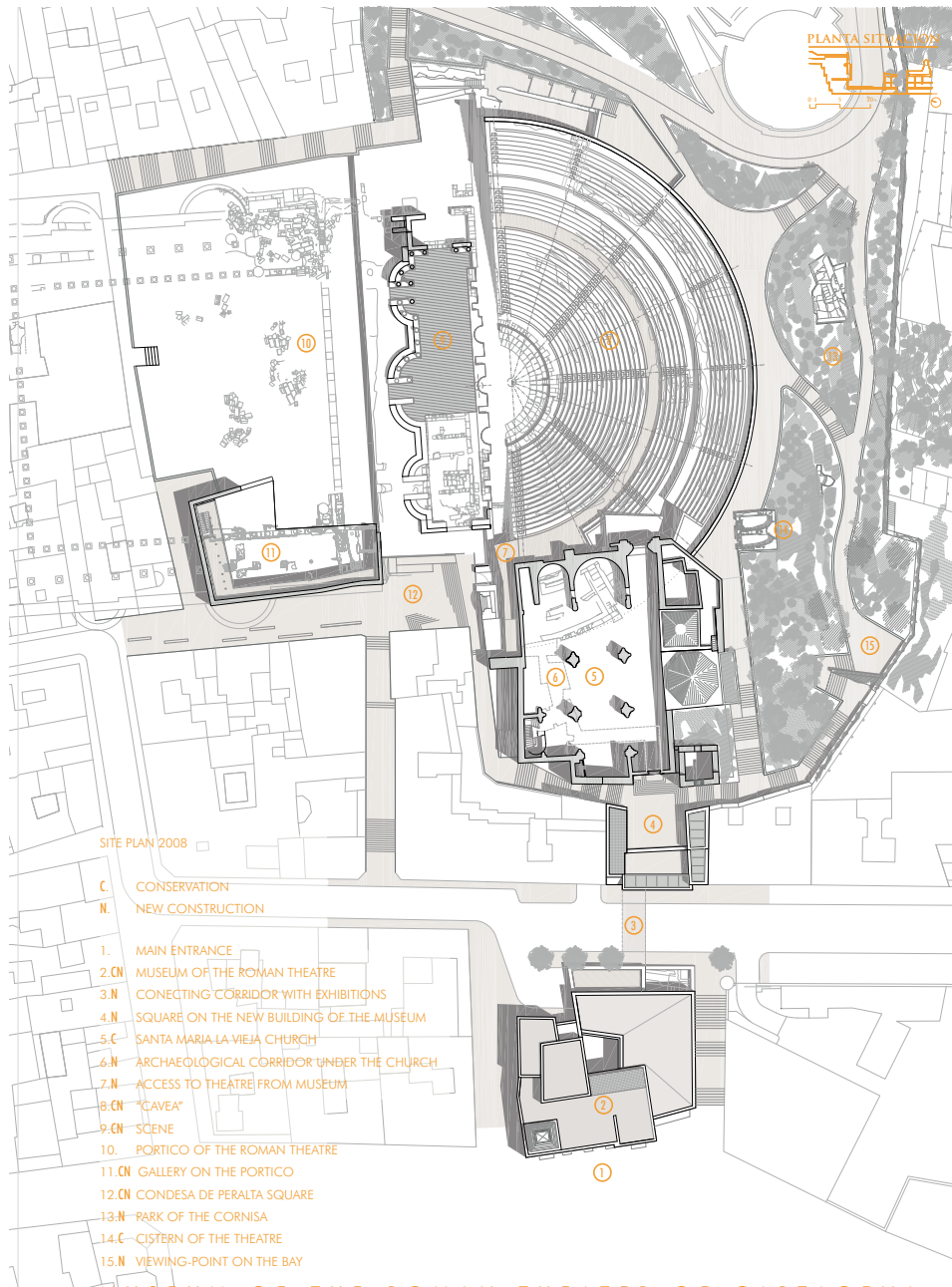


Fig. 186. Planta del Museo Teatro Romano de Cartagena.



Fig. 187



Fig. 188



Fig. 189



Fig. 190

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad: 4.100-5.100

Diámetro: 87,2 m

Orientación: nor-noroeste

Número de gradus: 29

Ima cavea: 15

Media cavea: 9

Summa cavea: 5

Número de maeniana: 3

Número de cunei: 4

Existencia de porticus in summa cavea: sí

Substrucciones

Tipología: apoyado en ladera

Número de entradas: 6

Aditus maximus

Anchura: 2,76 m

Orchestra

Diámetro: 25,7 m

Forma: semicircular

Pavimento: opus sectile

Frons pulpiti

Anchura: 2,04 m

Altura: 1,20 - 1,30 m

Descripción de la decoración, secuencia: nicho rectilíneo, rectilíneo, escalera, semicircular, rectilíneo, escalera, semicircular, escalera, rectilíneo, semicircular, escalera, rectilíneo, rectilíneo

Pulpitum

Longitud: 45,8 m

Anchura mín.: 7,76 m

Anchura máx.: 8,85 m

Aulaeum

Existencia: sí



Fig. 191



Fig. 192



Fig. 193

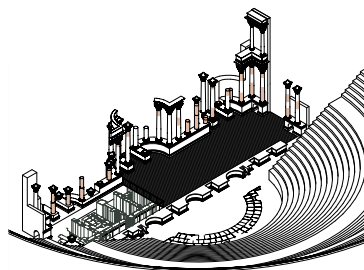


Fig. 194

Scaenae frons

Orden: corintio

Número de plantas: 2

Forma: con nichos

semicirculares

Número de nichos: 3

Número de valvae por planta: 3

Número de columnas por planta: 38

Valvae

Dimensiones del nicho de la valva regia

Altura: 9,8 m

Anchura: 3,4 m

Dimensiones valva regia

Anchura: 2,2 m

Dimensiones del nicho de las valvae hospitalis

Altura: 6,8 m

Anchura: 2,7 m

Dimensiones valvae hospitalis

Anchura: 1,7 m

Postscaenium

Espacio único de 45,8 m

largo y 3,5 - 7,75 m ancho

Tipología de la fachada:

recta con 11 huecos

superiores

Existencia de porticus

postscaenam: sí

Porticus postscaenam

Número de alas: 4

Cronología

El complejo teatral data

de finales del siglo I a.C.

Existen inscripciones

que mencionan a Cayo,

datadas entre el siglo

5 a.C. y el I d.C. Los

capiteles también datan

de este periodo.





TEATRO ROMANO DE
CLUNIA
PENALBA DE CASTRO, BURGOS



Fig. 196. Localización del teatro de *Clunia*.

Fig. 197. Postal impresa a mediados de los años 80 por Ediciones Sicilia de Zaragoza. Muestra el estado del teatro en ese momento.

Fig. 198. Fotografía de la misma porción del teatro que la postal anterior. Muestra el estado actual del teatro.

INTRODUCCIÓN

Esta ciudad romana fue fundada en el s. I a. C. Aunque conocida desde el siglo XVI, no se comienzan las excavaciones hasta 1915 y 1916, bajo la dirección de Ignacio Calvo. Con Blas Taracena las ruinas tomaron relevancia en 1931-32. Las excavaciones se reanudaron en 1965 por Pedro de Palol. Finalmente, recientemente, ha sido terminada su restauración, que ha merecido el premio en la sección de restauración y rehabilitación en los Premios de Arquitectura bianuales de Castilla y León 2004-2005. El jurado destacó “la respetuosa recuperación del teatro y el tratamiento paisajístico general”.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Peñalba de Castro

Provincia: Burgos

Coordenadas geográficas:

41° 47' 2" N, 3° 21' 55" O

UTM (10X10KM): UTM 30T 469651.4676966112
4625858.713972936

GESTIÓN

Propiedad: Diputación Provincial de Burgos

Organismo que gestiona/explota: Consorcio

Parque Arqueológico Ciudad Romana de Clunia
y Diputación Provincial de Burgos.

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC

· Fig.: Monumento desde 03/06/1931

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros

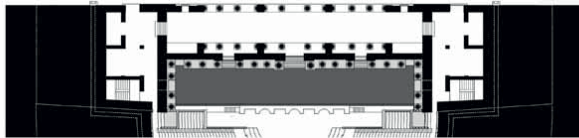
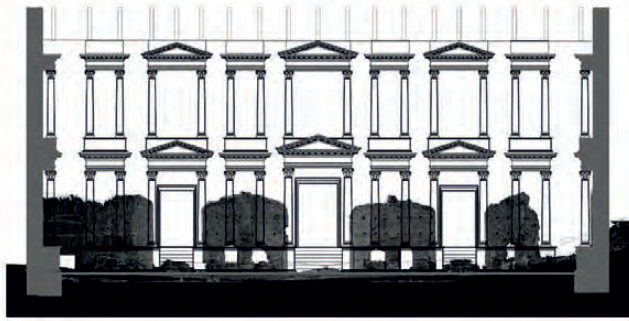
Entorno actual: rural no cultivado

Edificaciones recientes: no

Expolio: en diversas épocas

INTERVENCIONES

- Siglo XVI: noticias sobre la ciudad.
- 1765: Loperráez identifica los restos.
- 1915-1916: primera excavación, bajo la dirección de Ignacio Calvo.
- 1932-1935: campañas de excavación dirigidas por Blas Taracena.
- 1965-1966 y 1973-1975: excavaciones por parte de Pedro de Palol.
- A partir de 1995: excavaciones por parte de Miguel A. de la Iglesia y Francisco Tuset.
- 1997 y 1999: acondicionamiento de un recorrido de visita.
- 1999 y 2000: limpieza y documentación gráfica.
- 2003, 2004, 2005: excavaciones en la *scaena*. En 2004 se realiza la consolidación general del teatro.
- 2006: acondicionamiento de la *cavea* para su uso.
- 2007 y 2008: excavaciones en el *postscaenium*.
- 2009 y 2010: excavación y obras de consolidación, reconstrucción y acondicionamiento para el uso como teatro.



PLANTA COMPLETA DEL TEATRO DE CLUNIA

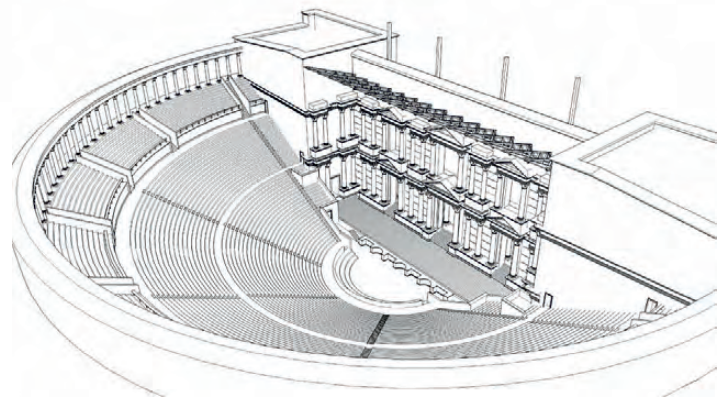
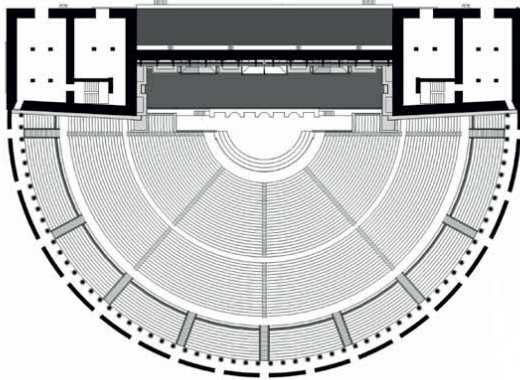


Fig. 199. Reconstrucción virtual de la *scaenae frons* del teatro de *Clunia* a partir de lo existente.

Fig. 200. Secciones horizontales del teatro.

Fig. 201. Reconstrucción virtual del teatro.



Fig. 202

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad: 8.000 - 9.000 espectadores
 Diámetro: 96 m
 Orientación: este
 Número de *gradus*:
Ima cavea: 25
Media cavea: 12
Summa cavea: 12
 Número de *cunei*:
 4 en *ima* y *media cavea*,
 8 en *summa cavea*
 Anchura de los *praeinciniones*: 1,6 m
 Existencia de *porticus in summa cavea*: sí

Substructiones

Tipología: apoyado en ladera

Aditus maximus

Anchura: 2,6 m

Basilicae

Tipología: la *basilicae* norte tiene dos espacios: el este de 11 x 6 m y el oeste de 11 x 11 m

Orchestra

Diámetro: 24-25 m



Fig. 203



Fig. 204



Fig. 205



Fig. 206



Fig. 207



Fig. 208

Frons pulpiti

Anchura: 1 m
 Descripción de la decoración, secuencia completa: escalera, nicho rectilíneo, nicho semicircular, nicho rectilíneo, nicho semicircular, nicho rectilíneo, nicho semicircular, nicho rectilíneo, escalera

Pulpitum

Longitud: 51 m
 Anchura: 10,6 m
 Anchura completa: 11,60 m

Scaenae frons

Orden: corintio
 Número de plantas: 2
 Forma: rectilínea
 Número de nichos: 3
 Número de *valvae*: 3

Valvae

Dimensiones del nicho de la *valva regia*
 Anchura: 6 m
 Dimensiones del nicho de las *valvae hospitalis*
 Anchura: 4,5 m

Postscenium

Altura 9 m
 Anchura: 48 m

Cronología

Se cree que fue construido en época Flavia, hacia finales del siglo I d.C.





TEATRO ROMANO DE
**EMERITA
AUGUSTA**
MÉRIDA, BADAJOZ



Fig. 210. Localización del teatro de *Emerita Augusta*.

Fig. 211. Interior del Museo Romano de *Emerita Augusta*.

INTRODUCCIÓN

En 1567 Wyngaerde dibujó los restos de los teatros conocidos en la península, los de Sagunto y Mérida. En los dos siglos siguientes las ruinas de Mérida que había visto Wyngaerde casi desaparecen de la vista. Es entre 1794 y 1795 cuando se inician los primeros sondeos para investigar las ruinas, cuya importancia se desconocía. Pero no es hasta el año 1910 cuando se inician las primeras excavaciones en Mérida por José Ramón Mélida y Maximiliano Macías para confirmar que las ruinas que emergían correspondían al teatro romano de Emérita Augusta que se había construido en época de Agripa en el año 16-15 a.C. y cuya última reforma corresponde al tiempo de Constantino. A partir de 1921 se comienza a restaurar el cuerpo de escena bajo la dirección de Aurelio Gómez Millán, utilizándose por primera vez para espectáculos teatrales en 1933. Un año después se comienza a restaurar el peristilo del patio por Juan de Ávalos. Las siguientes restauraciones se realizan después de la Guerra Civil en sendas campañas entre 1940 y 1954 por Félix Hernández Gutiérrez, y entre 1964 y 1970, constituyendo esta última un ejemplo de aplicación de criterios modernos, pues se precedería a desrestaurar lo anterior por fallos de interpretación y anastilosis. Se llevó a cabo la nueva restauración por parte de Menéndez Pidal y Álvarez, intervención que se completaría en 1979 por los arquitectos Cuadrado y Sancho Roda. Estas últimas restauraciones son las que sobreviven hasta la época moderna. Las últimas intervenciones, que no cambian el aspecto general, aunque lo mejoran con medidas de limpieza y protección sobre todo, son las que lleva a cabo Dionisio Hernández Gil con la colaboración de Francisco López Hernández en los años 90. Desde 1933 se realizan espectáculos teatrales en el mismo.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Mérida
Provincia: Badajoz
Coordenadas geográficas:
38° 54' 55" N, 6° 20' 19" O
UTM (10X10KM): UTM 29S 730745.9616226794
4310744.377115201

GESTIÓN

Organismo que gestiona/explota: Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida.

PROTECCIÓN

Patrimonio Mundial de la UNESCO
Grado de protección: BIC
Fig.: Monumento

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros
Entorno actual: núcleo urbano, zona de parque
Edificaciones recientes: alrededor, no sobre el teatro
Expolio: no sistemático

INTERVENCIONES

- 1567: Wyngaerde realiza los primeros dibujos del teatro de los que se tiene constancia.
- Finales siglo XVIII: se realizan algunos trabajos.
- 1910: primeras excavaciones, realizadas por José Ramón Mérida y Maximiliano Macías.
- 1921: restauración del *frons scaenae* bajo la dirección de A. Gómez Millán.
- 1933: se realiza la primera representación teatral en el edificio. Se trata de la obra Medea, de Séneca, representada por Margarita Xirgu.
- 1934: Juan de Ávalos comienza a restaurar el peristilo del patio.
- 1940-1954: campaña de excavaciones dirigida por Félix Hernández Gutiérrez.
- 1964-1970: campaña de excavaciones con criterios modernos, dirigida por Menéndez Pidal y Álvarez.
- 1979: los arquitectos Cuadrado y Sancho Roda completan la restauración del teatro.
- Años 90: Dionisio Hernández Gil con la colaboración de Francisco López Hernández realiza una restauración de la zona superior del *frons scaenae*. También lleva a cabo unas medidas de limpieza, organización de recorridos, visitas, etc.
- 2005-20010: excavaciones en la zona del peristilo y en la escena, y restauración de elementos como cornisas, zócalos, etc, del frente escénico.

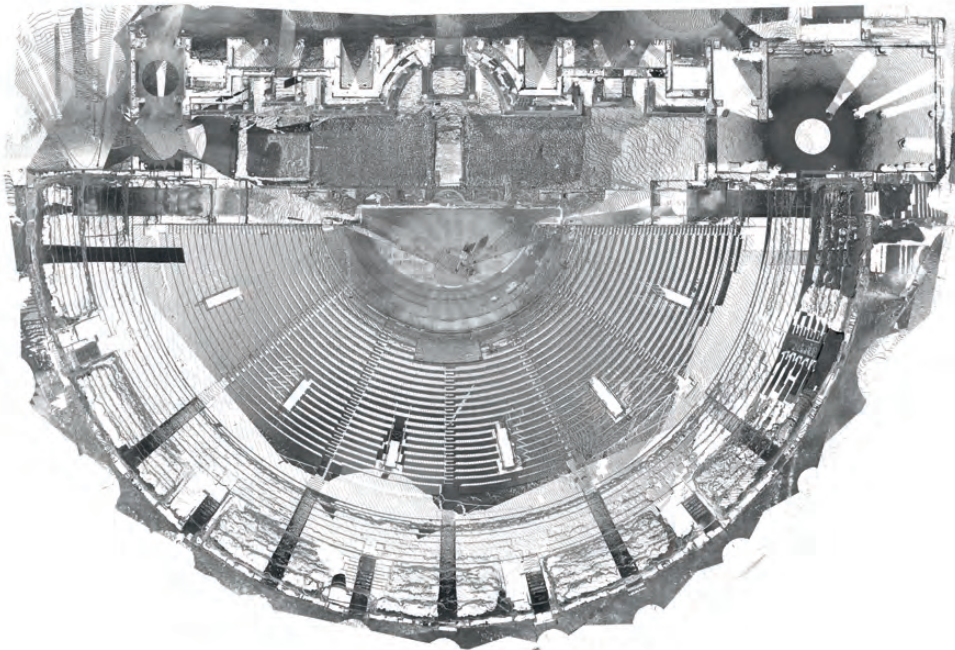
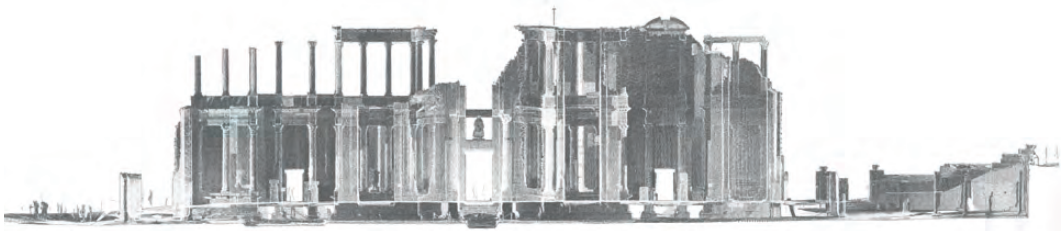
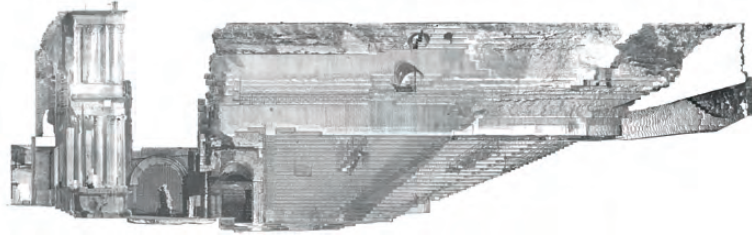


Fig. 212. Sección por la *cavea* del teatro de *Emerita Augusta*.

Fig. 213. Sección que muestra el frente de escena del teatro.

Fig. 214. Sección horizontal del teatro.



DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad: 5000-6250 espectadores
Diámetro: 86,6 m
Orientación: nor-noroeste

Número de gradus:

Ima cavea: 23

Media cavea: 5

Summa cavea: 5

Número de *cunei*: 6

Número y anchura de los *praecinctiones*: 2

Bajo: 2,2m, podio

2,2m alto

Alto: 0,6m, podio

3,09m alto

Existencia de *porticus in summa cavea*: sí



Pulpitum

Longitud: 52,32 m

Anchura mín.: 7,6 m

Anchura máx.: 9,21 m

Anch. completa: 9,21 m

Aulaeum

Existencia: sí

Número de mástiles: 12

Scaenae frons

Orden: corintio

Número de plantas: 2

Forma: nicho *valva regia* semicircular y nichos *valvae hospitalis* rectangulares.

Nº *valvae* por planta: 3

Altura columnas: 17,57 m

Valvae

Anchura *valva regia*:

2,38 m

Anchura *valvae hospitalis*:

1,41 m

Postscaenium

Número de puertas:

2 principales

y 4 secundarias

Porticus postscaenam

Número de alas: 4

Dimensiones: 64 x 46 m

Otros: santuario para el culto imperial de 7,35x5,98 m en el eje del ala opuesta al cuerpo escénico.

Cronología

Comenzado por Agripa

entre 16 y 15 a.C.

Columnatio restaurado en periodo flavio.

Santuario de época de Trajano.



TEATRO ROMANO DE
GADES
CÁDIZ



Fig. 225

INTRODUCCIÓN

Fue descubierto en 1980 en unas excavaciones realizadas con otro propósito por Ramón Corzo Sánchez. Construido por Balbo a finales del s. I a. C. como uno de los de mayor tamaño y más antiguo. Los musulmanes edificaron sobre sus ruinas una fortaleza. En el siglo XIII el rey Alfonso X *El Sabio* conquista la fortaleza trazando sobre ella parte de la ciudad medieval. Desde que se descubrió en los ochenta se han llevado a cabo diferentes sondeos y un laborioso trabajo de restauración hasta sacar a la luz gran parte del teatro y habilitarlo para ser visitado. Todavía quedan por expropiar algunas edificaciones para su completa excavación y restauración.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Cádiz
Provincia: Cádiz
Coordenadas geográficas:
36° 31' 42" N, 6° 17' 37" O
UTM (10X10KM): UTM 29S 742303.0214051672
4045970.5198108987

GESTIÓN

Propiedad: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
Organismo que gestiona/explota: Red de Espacios Culturales de Andalucía. Enclave Arqueológico de Gades.

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC
Fig.: Zona Arqueológica

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros
Entorno actual: casco histórico, junto al mar
Edificaciones recientes: sí, algunas por demoler, expropiar, o excavar bajo ellas.
Expolio: sobre todo en la Edad Media.

INTERVENCIONES

- 1980: Ramón Corzo Sánchez descubre el teatro por casualidad en unas excavaciones. Se realizan una serie de sondeos y el vaciado de una galería bajo la *cavea*.
- 1989: comienzan las demoliciones.
- 1992-1994: obras de restauración dirigidas por José Luis Suárez Cantero centradas en la recomposición de la zona central y la reposición de gradas de mampostería.
- 1998-2002: campañas arqueológicas.
- 2002: centro de recepción de visitantes, organización de recorridos, limpieza, accesos, visitas, etc.
- 2002-2003: catas arqueológicas para conocer el extremo de la *cavea*.
- 2009: obras de emergencia para recalce de cimientos en medianeras y bajo los edificios adyacentes, dirigidas por Emilio Yanes.



Fig. 226



Fig. 229



Fig. 227



Fig. 230



Fig. 228



Fig. 231



Fig. 232

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad: 7700 - 9700 espectadores

Diámetro: 85 m

Orientación: norte

Número de *gradus*:

Ima cavea: 16

Media cavea: 21

Summa cavea: 5

Número de *maeniana*: 3

Número de *cunei*: 4

Número de

praecincciones: 2

Existencia de *porticus in*

summa cavea: es posible

pero no se tienen

pruebas concluyentes.

Substruccion

Tipología: apoyado en ladera

Cronología

Última etapa

republicana, reformado

varias veces y

abandonado a finales

del siglo II d.C.



TEATRO ROMANO DE
ITALICA
SANTIPONCE, SEVILLA



Fig. 234



Fig. 235



Fig. 236

INTRODUCCIÓN

El teatro es la obra civil conocida más antigua de Itálica, tras los restos probables de la curia, encontrados en 1984. Se enclava en el llamado Cerro de San Antonio, al este del casco urbano de Santiponce, aprovechando la ladera natural sobre el Baetis. Fue construido entre los siglos I a.C y I d.C., tiempos de Augusto a Adriano. Sufre reformas en los años 30 al 37 y 60 al 80. La puerta central o regía se rehízo en el siglo III, según se ha averiguado con la restauración. Desde el siglo XVIII se sospechaba de la existencia en la zona de un teatro o ruinas romanas a causa del descubrimiento de algunas esculturas. Parte de sus gradas estaban parcialmente descubiertas hacia 1940 en el corral de una de las casas de la colina, pero no fue excavado hasta el periodo 1970-1973, con campañas menores posteriores para liberar el pórtico. Tras diversas fases de restauración, iniciadas en los años 80, es utilizado en la actualidad para la celebración del Festival de Teatro de Itálica.

Fig. 234. Localización del teatro romano de *Itálica*.

Fig. 235. Fotografía de las excavaciones de 1975.

Fig. 236. Fotografía actual de la misma zona que la figura 235.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Santiponce
Provincia: Sevilla
Coordenadas geográficas:
37° 26' 24" N, 6° 2' 19" O
UTM (10X10KM):
UTM 29S 761986.1202334305 4147809.459240375

GESTIÓN

Propiedad: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
Organismo que gestiona/explota:
Dirección General de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de Andalucía.

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC
Fig.: Zona Arqueológica

ENTORNO

Situación en el entorno original: extramuros adosado a la muralla
Entorno actual: núcleo urbano
Edificaciones recientes: sí, lugar parcialmente ocupado y parcialmente expropiado
Expolio: en varias épocas

INTERVENCIONES

- 1781: primeras investigaciones sobre la antigua ciudad.
- 1780-1790: primeras noticias sobre el teatro.
- 1936-1938: primeras fotografías.
- Abril de 1971: primera campaña de excavaciones.
- 1975, 1977, 1979-1980, 1988, 1989, 1990, 1991 - 1992, 1995, 1998-1999: diversas campañas de excavaciones.
- 1980-actualidad: inicio de la restauración: movimiento de tierras y elementos arquitectónicos y escultóricos, recomposición de la *orchestra* y otras zonas, restitución de solerías y columnas, ajardinamiento en la *summa cavea*, anastilosis de la *scaenae frons*, intervención en su muro principal, cerramiento y urbanización del entorno.
- 1999: Proyecto de Conservación Preventiva por parte de M. Vera Reina y O. Rodríguez
- 2007: acondicionamiento para visitas guiadas y representaciones teatrales esporádicas.
- 2008: Plan director PROSCAE-NIUM, por F. Pinto Puerto, J. M. Guerrero Vega y R. Angulo. Anastilosis de la *scaenae frons*.
- 2009: obras en el mirador.
- Actualidad: trabajos a cargo del arqueólogo Álvaro Jiménez, interpretación de fases.

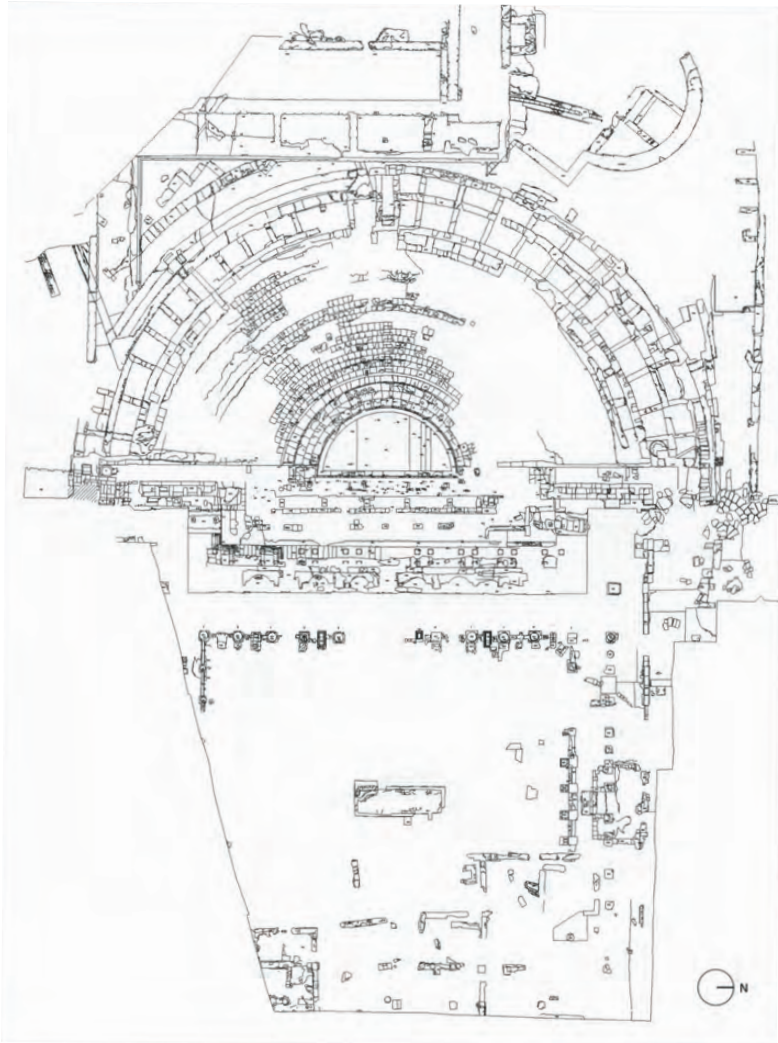


Fig. 237: planta general del teatro de Italica.



Fig. 238

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad: 3.400 - 4.200 espectadores
 Diámetro: 75-76 m
 Orientación: este-noreste
 Número de *gradus*: 25
Ima cavea: 14
Media cavea: 7
Summa cavea: 4
 Número de *maeniana*: 3
 Número de *cunei*: 4
 Nº *praecinctiones*: 2
 Existencia de *porticus in summa cavea*: sí

Substrucciones

Tipología: *ima* y *media cavea* apoyadas en ladera, *summa cavea* y *porticus* construidos sobre muros
 Número de entradas: 5

Orchestra

Diámetro: 25,4
 Forma: semicircular
 Pavimento: mármol
 Límites: *balteus* 1 m altura, 22,71 m diámetro; 3 escalones *subsellia*, de diám. interior 17,21 m; altura *proscaenium* 1 m

Frons pulpiti

Anchura: 2 m
 Altura: 1 m
 Descripción de la decoración: rectangular, curvo, rectangular con escalera lateral, curvo central, rectangular con escalera lateral, curvo, rectangular



Fig. 239

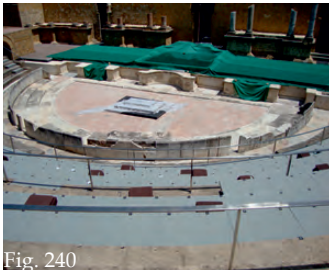


Fig. 240



Fig. 241



Fig. 242



Fig. 243



Fig. 244

Pulpitum

Longitud: 49,65 m
 Anchura mín.: 6,82 m
 Anchura máx.: 9,41 m
 Anch. completa: 11,41 m

Hiposcaenium

Hallazgos de tramoyas: dos altares dedicados a M. Lucretius Julianus perforados en su eje y quizá usados como *periaktoi*

Aulaeum

Existencia: sí
 Número de mástiles: 6

Scaenae frons

Orden: corintio
 Número de plantas: 2
 Forma: rectilínea
 Número de nichos: 3
 Nº *valvae* por planta: 3

Valvae

Anch. *valva regia*: 1,66 m
 Anch. *v. hospitalis*: 1,66 m

Postscenium

Tipología de la fachada: cuatro pares de huecos semicirculares de 23 x 1,15 m flanquean 3 puertas centrales

Porticus postscenam

Número de alas: 4
 Altura: 7 m
 Templo central: sí
 Consagración del templo central: Isis

Cronología

Principios del siglo I d.C. El recubrimiento de mármol de la *orchestra* es de época de Tiberio. La parte norte de la *cavea* fue renovada en época Flavia, cuando también se reconstruyó un nuevo cuerpo escénico. La terraza que colmata la *cavea* y el *porticus postscenam* datan del siglo II d.C. El templo de Isis es de época de Adriano.



TEATRO ROMANO DE
MÁLAGA
MÁLAGA



INTRODUCCIÓN

Durante mucho tiempo el teatro romano de Málaga permaneció bajo los cimientos de la antigua Casa de Cultura. El mismo se construyó aprovechando la ladera del monte donde se construiría después la Alcazaba. Se ha datado el teatro en tiempos del emperador Augusto, aunque se reconstruyó varias veces. Fue abandonado en el siglo III definitivamente y fue descubierto en 1951, cuando se acometieron unas obras en la Casa de Cultura. En los años 90 se derribó este edificio y se procedió a la excavación y restauración del teatro.



Fig. 246. Localización del teatro romano de *Malaca*.

Fig. 247. Fotografía del centro de interpretación.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Málaga
Provincia: Málaga
Coordenadas geográficas:
36° 43' 16" N, 4° 25' 1" O
UTM (10X10KM): UTM 30S 373469.6246578216
4064880.1656621876

GESTIÓN

Propiedad: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
Organismo que gestiona/explota: Red de Espacios Culturales de Andalucía. Enclave Arqueológico del Teatro Romano de Málaga.

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC
Fig.: Monumento

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros adosado a muralla
Entorno actual: urbano
Edificaciones recientes: se han demolido las edificaciones superpuestas.
Expolio: sobre todo en la antigüedad

INTERVENCIONES

- 1951: descubrimiento del teatro y primera excavación por parte de Juan Temboury.
- 1963: obras de consolidación y restauración de la *cavea* dirigidas por Pons Sorolla.
- Década de 1970: intervención dirigida por B.S.J. Isserlin.
- Década de 1980: intervenciones dirigidas por Gran Aymerich.
- 1989-1995: comienzan las excavaciones en el patio de la Casa de la Cultura y termina por demolerse dicho edificio para dar comienzo a las campañas arqueológicas.
- 1999: campaña de excavación y recuperación parcial del teatro.
- 2000: recomposición de la *cavea* por parte de Rafael Sánchez.
- 1999-2009: excavaciones y obras de consolidación y restauración.
- 2010: se construye un Centro de Interpretación.

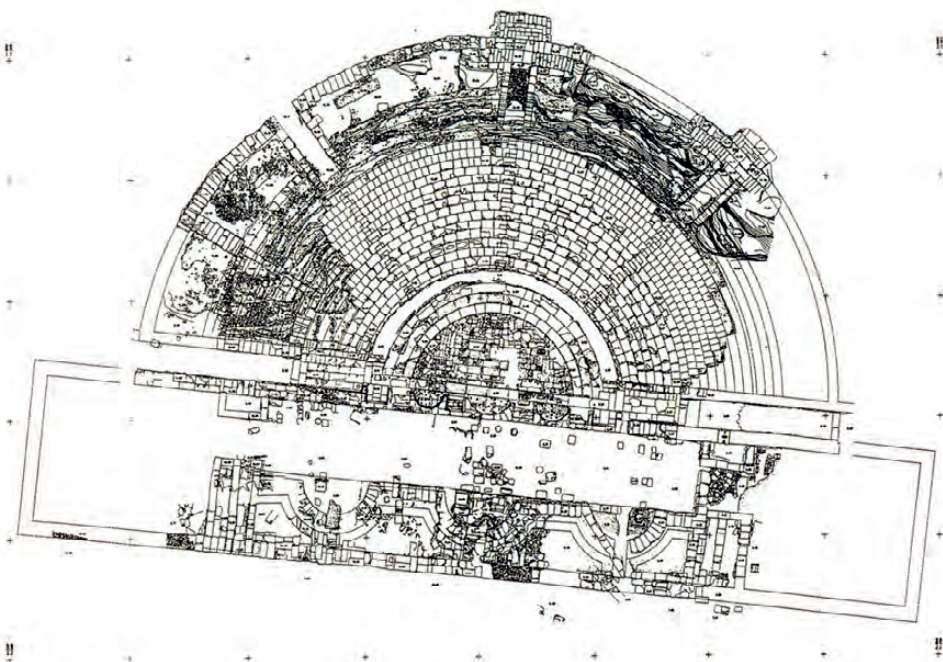


Fig. 248. Planta actual de las estructuras conocidas del teatro romano.



Fig. 249

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Diámetro: 64,5 m
Orientación: oeste-noroeste

Número de *gradus*:

Ima cavea: 14

Summa cavea: 6 o 7

Número de *maeniana*: 2

Número de *cunei*: 4

Núm. de *praecincciones*:

1

Existencia de *porticus in summa cavea*: sí

Substrucciones

Tipología: *ima cavea* apoyada en ladera, con 5 pasajes que conducen del *praecinctio*, situado en la parte superior de la *ima cavea*, a lo alto de la *summa cavea*

Aditus maximus

Anchura: 2,25 m

Orchestra

Diámetro: 22,5 m

Forma: semicircular

Pavimento: *opus sectile*

Límites: muro de diámetro 19,8 m con 3 escalones previos, cuyo diámetro interior es de 14,16 m

Frons pulpiti

Anchura: 1,90 m

Descripción de la decoración: nicho rectangular, rectangular, semicircular, escalera, curvo central, escalera, semicircular, rectangular, rectangular



Fig. 253



Fig. 254



Fig. 251



Fig. 255



Fig. 252

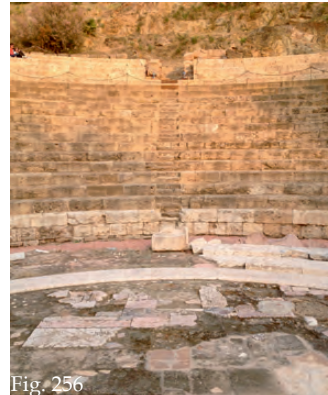


Fig. 256

Pulpitum

Longitud: 37,5 m

Anchura: 6 m

Anch. completa: 7,90 m

Scenae frons

Forma: probablemente con 3 nichos curvos

Número de nichos: 3

Número de *valvae* por planta: 3

Postscenium

Número de puertas: 3

Tipología de la fachada: rectilínea con columnas superpuestas, con tres grandes puertas en la planta baja y tres grandes huecos en la planta primera. A cada lado, recayente a cada *basilicae*, se sitúa una pequeña puerta en planta baja y un pequeño hueco en planta primera.

Existencia de *porticus postscenam*: no

Cronología

Gracias a una inscripción se puede datar el teatro en época temprana de Augusto, alrededor de los años 5 - 9 d.C. Fue abandonado a finales del siglo III.





TEATRO ROMANO DE
METELLINUM
MEDELLÍN BADAJOZ



Fig. 258

INTRODUCCIÓN

Se cree que Metellinum fue fundada por el cónsul Quintus Caecilius Metellus Pius en el año 79 a.C. El Teatro está localizado en la ladera sur del cerro, de manera que debió de ser el punto más alto de la ciudad, la cual se extendía a ambos lados a sus pies. El teatro no es totalmente simétrico, ya que, en un afán de adaptación a las condiciones del terreno, algunos elementos varían su disposición. Sseguramente por el mismo motivo, la orientación de la cavea no sigue las normas básicas que establece Vitruvio para el teatro romano, sino que la misma se orienta hacia el mediodía, por lo que queda expuesta al sol durante todo el día.

En los años 70 el arqueólogo Mariano del Amo realizó una serie de prospecciones en la zona, pero se quedaron justo a un metro por encima del nivel en el que han aparecido los restos. La excavación se está llevando a cabo desde principios de 2008. En los primeros niveles de prospección han aparecido esculturas, columnas, capiteles y elementos decorativos en muy buen estado de conservación. La excavación del graderío ha avanzado a muy buen ritmo. Los trabajos se inscriben en el programa "Adecuación del Parque Arqueológico de Medellín" mediante el Taller de Empleo-Casa de Oficio (TECO), que comenzó en 2007.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Medellín
Provincia: Badajoz
Coordenadas geográficas:
38° 57' 59" N, 5° 57' 22" O
UTM (10X10KM): UTM 30S 243884.8068794371
4317189.768997739

GESTIÓN

Propiedad: Ministerio de Cultura

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC
Fig.: Zona Arqueológica

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros
probablemente
Entorno actual: cerca del núcleo urbano, sobre un
cerro
Edificaciones recientes: no
Expolio: sí

INTERVENCIONES

- Noviembre 1969-marzo 1970: primeras excavaciones dirigidas por Mariano del Amo de la Hera, centradas en la zona del *aditus maximus* occidental.
- Junio 2007-septiembre 2008: excavación dirigida por Pedro Mateos Cruz, como parte de un Taller de Empleo.
- Septiembre 2008: continuación de las excavaciones.
- 2013: la restauración del teatro romano de Metellinum recibe el premio Europa Nostra.

OTRAS INVESTIGACIONES

- El estudio más completo publicado abarca únicamente los hallazgos en la intervención de 2007-2008. Se trata del trabajo de Mateos Cruz, P. y Picado Pérez, Y. 2011: «El teatro romano de Metellinum». *Madridier Mitteilungen*, 52. Heidelberg: 373-410; Taffeln 13-23.



Fig. 259



Fig. 260



Fig. 261



Fig. 262



Fig. 263

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad: aprox.
3000 espectadores
Diámetro: 61, 20 m
Orientación: sur
Número de *gradus*:

Ima cavea: 8

Media cavea: 8

Summa cavea:

Número de *maeniana*: 2

Número de *cunei*: 3

Substructiones

Tipología: *cavea*
rodeada por dos muros,
el exterior de 2,50 m
formando una *crypta*
de 2m. Unas cajas de
escalera conducen al
aditus.

Aditus maximus

Anchura: 2,40 m

Orchestra

Diámetro: 22 - 23 m
Forma: semicircular

Scaenae frons

Orden: jónico

Orden inferior: altura
del podio: 1,95 m.

Altura de columna:
5,77 m. Altura del
entablamento: 1,15 m

Orden superior: altura
del podio: 0,97 m.

Altura de columna:
4,35 m. Altura del
entablamento: 0,88 m

Número de plantas: 2

Altura total: 15 m

Anchura: 7 m



Fig. 264



Fig. 265



Fig. 266



Fig. 267



Fig. 268

Valvae

Número de *valvae*: 3

Postscaenium

Número de puertas: 3

Tipología de la fachada:
adornada con pilastras
de gran tamaño, entre
las cuales aparecen tres
huecos situados como
los del *frons scaenae*.

En el orden superior,
sobre los huecos del
inferior, se sitúan
otros tres huecos de
menores dimensiones.

Decoración con
estatuas sobre peanas
en el orden inferior.

Existencia de *porticus
postscaenam*: sí, formado
por pilastras

Cronología

Construido en el último
cuarto del siglo I a.C.



TEATRO ROMANO DE
OLISIPO
LISBOA, PORTUGAL

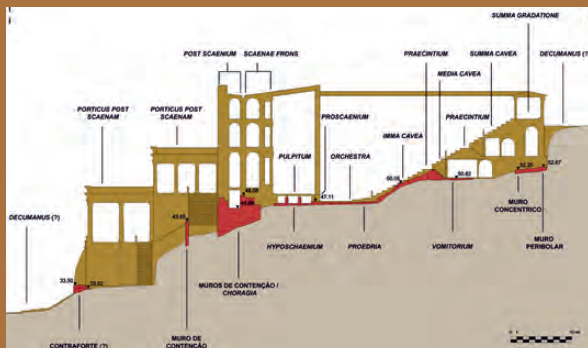


INTRODUCCIÓN

Construido a comienzos del siglo I d.C., en época del emperador Augusto, se mantuvo en funcionamiento hasta el siglo IV. Aprovechando el declive natural de la colina, las gradas fueron asentadas en la parte más elevada, situada al norte, mientras que en la parte más baja, hoy coincidente con la Rua de São Mamede, se elevaba la fachada escénica, tras la cual se abrían una serie de terrazas que permitían disfrutar del paisaje sobre la ciudad y el río Tajo.

En el año 57 d.C. se registra una remodelación de la parte central del teatro, incluyendo el proscenium y la orchestra, cuyas obras fueron costeadas por un liberto que las dedicó al emperador Nerón, según quedó grabado en una inscripción encontrada en el frons pulpitum.

Por su dimensión, capacidad –el aforo superaría los 4000 espectadores– e implantación, el teatro de Olisipo constituye un distintivo del nuevo poder romano.



LOCALIZACIÓN

Municipio: Lisboa

Provincia: Lisboa

Coordenadas geográficas:

38° 42' 40" N, 9° 8' 1" O

UTM (10X10KM): UTM 29S 488381.1738630929

4284737.799173856

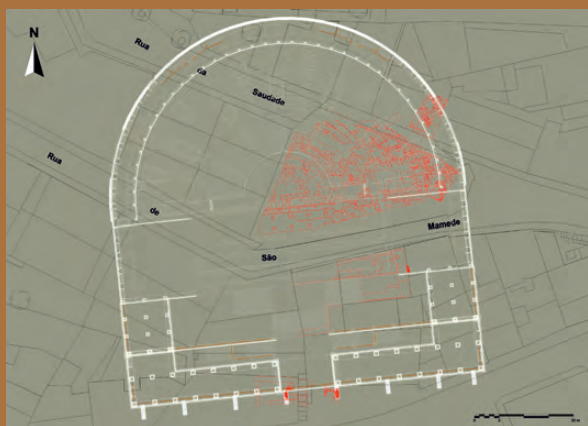


Fig. 270. Localización del teatro romano de *Olisipo*.

Fig. 271. Sección del teatro.

Fig. 272. Planta de los restos hallados y de la reconstrucción virtual del teatro.

GESTIÓN

Propiedad: Câmara Municipal de Lisboa
Organismo que gestiona/ explota:
Museu do Teatro Romano (Museu da Cidade,
Câmara Municipal de Lisboa)
Responsable: Lúcia Fernandes, historiadora y
arqueóloga

PROTECCIÓN

Grado de protección: Monumento Nacional
· 1967: *Imóvel de Interesse Público*
· 1969: *Definição de uma Zona Especial de Protecção*

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros
apoyado en murallas
Entorno actual: urbano
Edificaciones recientes: todavía faltan
edificaciones por demoler
Expolio: desde su descubrimiento hasta
mediados del siglo XX.

INTERVENCIONES

· 1798: al excavar unos cimientos aparecen los
primeros restos del teatro, excavados y dibujados
por Francisco Xavier Fabri.
· 1965: Fernando de Almeida realiza unos
sondeos y precisa su ubicación exacta.
· 1966-1967: intervención arqueológica dirigida
por Irisalva Moita, que abarca parte del
hyposcaenium, las primeras gradas de la ima
cavea y el inicio del aditus maximus oriental.
· 1985-1988: levantamiento y propuesta de
restitución del Instituto Arqueológico Alemán.
· 1989-1993: intervención arqueológica de A. M.
Dias Diogo en la zona norte, entre el períbolo y el
aditus oriental.

· 1998: Ana Cristina Leite presenta el proyecto “Teatro
Romano - Programa de Recuperação e Valorização”.
· 2000-2001: proyecto para la instalación de un
museo en un edificio del siglo XVII junto a las
ruinas del teatro. Arquitecto: Daniella Ermano.
· 2001: intervención arqueológica dirigida por
Lúcia Fernandes. Centrada en el interior de la
antigua casa del guarda del monumento (Rua de S.
Mamede nº 3-a).
· 2005-2006: intervención arqueológica dirigida
por Lúcia Fernandes. Centrada en el patio junto a
la antigua casa del guarda del monumento (Rua
de S. Mamede nº 3-b).
· 2009: intervención arqueológica dirigida por
Lúcia Fernandes. Centrada en una pequeña calle
muy cerca del edificio de museo: Pátio do Aljube.
· 2009: intervención arqueológica dirigida por Lúcia
Fernandes. Centrada en la frente sur del museo (Rua
Augusto Rosa nº 42), en la calle.
· 2010: intervención arqueológica dirigida por
Lúcia Fernandes. Centrada en el patio junto a la
antigua casa del guarda del monumento (Rua de
S. Mamede nº 3-b).
· 2011: intervención arqueológica dirigida por
Lúcia Fernandes. Centrada en el área abajo de la
antigua casa del guarda del monumento (Rua de
S. Mamede nº 3-a).
· 2013: proyecto de renovación y valorización del
Museo do Teatro Romano. Arquitecto: Daniella
Ermano y João Carrasco. Proyecto museográfico:
Daniella Ermano y João Carrasco. Proyecto
Museológico: Lúcia Fernandes.
· 2014: intervención arqueológica dirigida por
Lúcia Fernandes. Centrada en parte de la calle
Rua de S. Mamede, frente al edificio del museo
(parte norte).
· Futura campaña de 2015: afectará a la parte
naciente del graderío con el objetivo de desmontar
todas las estructuras de época posterior,
fundamentalmente de los siglos XVII y XVIII,
sobrepuestas a la *cavea*.

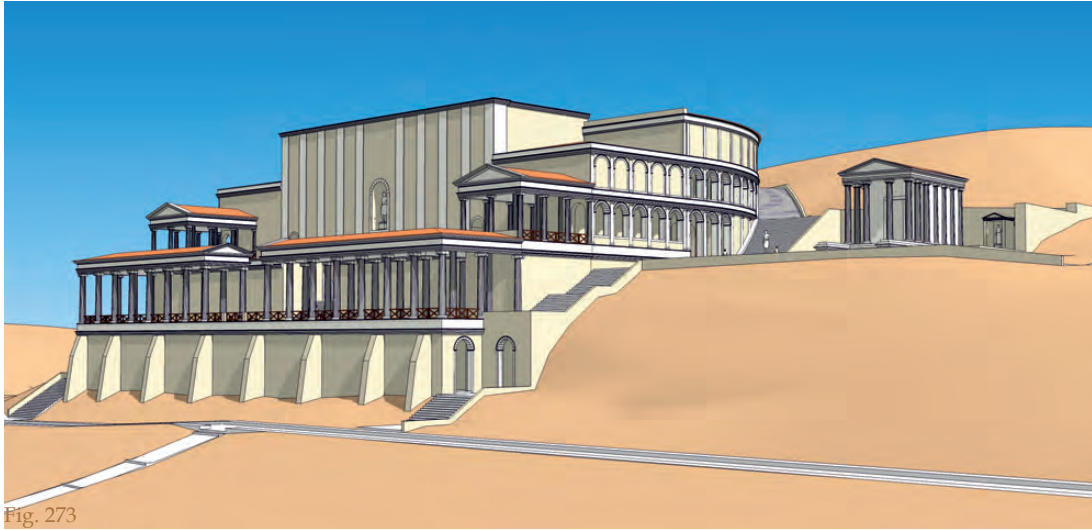


Fig. 273

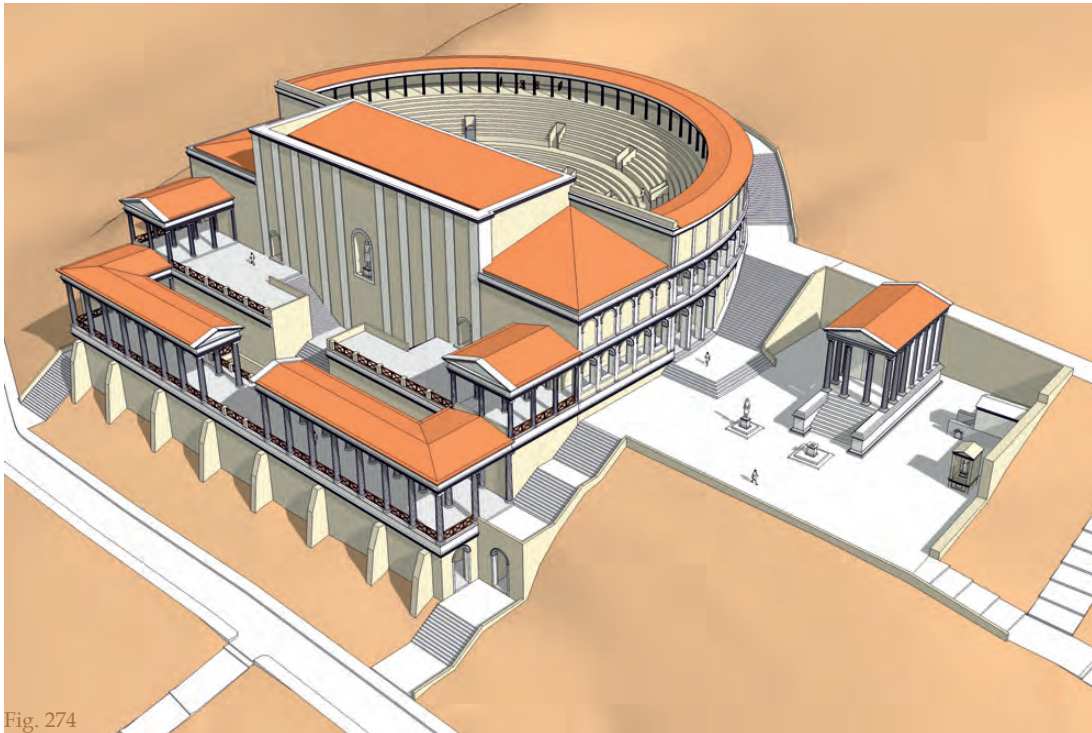


Fig. 274



Fig. 275



Fig. 276



Fig. 277



Fig. 278



Fig. 279



Fig. 280

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad:
4000 espectadores aprox.
Diámetro: 69,48 m
Orientación: sur
Número de *cunei*: 4

Substrucciones

Tipología: sobre ladera
Características: se conservan algunos muros curvos y un *vomitorium* descubierto en el lado este de la *cavea*

Aditus maximus

Anchura: 2,50 m

Orchestra

Diámetro: 17,80 - 18,00 m
Forma: semicircular
Pavimento: mármoles

Frons pulpiti

Anchura: 1,6 m
Altura: 1,20 m
Descripción de la decoración: 3 nichos semicirculares (de 1,8 m de diámetro), 6 rectangulares (de 1,48 m de ancho y 1,05 m. de profundidad) y 2 escaleras

Pulpitum

Longitud: 29 m
Anchura: 1,48 m

Cronología

Época de Augusto con elementos de época de Nerón.



TEATRO ROMANO DE
POLLENTIA
ALCÚDIA, ISLAS BALEARES



Fig. 281

INTRODUCCIÓN

Pollentia se halla ubicada en la actualidad en el término municipal de Alcúdia, al norte de la isla de Mallorca. Ese emplazamiento está justo en el istmo de la península del Cap des Pinar, proporcionando una posición estratégica a la ciudad respecto a las dos bahías que separa el cabo, la de Pollença al oeste y la de Alcúdia al este. Su teatro, acomodado al medio físico, dispone su graderío conforme a la pendiente que le ofrece la topografía natural y se encuentra muy cerca del mar, probablemente próximo al punto en donde se ubicaba el puerto de Pollentia, en la bahía de Alcúdia. No se pueda, por el momento, afirmar si su emplazamiento fue intra o extramuros, pues no queda clara la delimitación de la ciudad en esta zona del teatro.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Alcúdia

Provincia: Mallorca

Coordenadas geográficas: 39° 50' 50" N, 3° 7' 35" E
UTM (10X10KM):

UTM 31S 510808.320065277 4410821.8799817525

GESTIÓN

Organismo que gestiona/explota:
Consorti de la Ciutat Romana de Pol·lència

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC
Fig.: Monumento

ENTORNO

Situación en el entorno original: en el borde de la ciudad romana

Entorno actual: rural protegido

Edificaciones recientes: no, se derribaron las que había

Expolio: continuo

INTERVENCIONES

- Finales del siglo XIX: primeros dibujos y publicaciones.
- 1923: primeras excavaciones por parte de Gabriel Llabrés Quintana. Se derriba un muro que cruzaba la *cavea* y se practica una zanja en el área de la *orchestra*.
- 1952: primera campaña, dirigida por Martín Almagro, Luis Amorós y Antonio Arribas. Se excavó el teatro en toda su extensión para poder realizar una planta completa. La falta de niveles estratigráficos impidió datar el edificio.
- 1999 y 2001: se realiza una nueva planimetría tras derribar una vivienda y se llevan a cabo sondeos en el pavimento de la *orchestra*.
- Verano 2002: excavación de la zona de la *scaena*.
- 2005 y 2006: campañas de excavación en la ciudad romana.

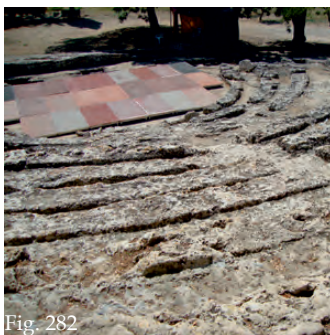


Fig. 282

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad: 650 - 1500 espectadores
Diámetro: 31 m (lo existente)

Orientación: sur
Número de *gradus*: 17
Ima cavea: 3

Summa cavea: 14
Número de *cunei*: 4
Número y anchura de los *praeincciones*: uno existente, en la base de la *ima cavea*, ancho 1,15 m
Existencia de *porticus in summa cavea*: hay indicios de su existencia

Substructiones

Tipología: *cavea* tallada en la roca

Aditus maximus

Anchura del *aditus* este: 3,5 m
Anchura del *aditus* oeste: 3 m



Fig. 283



Fig. 284



Fig. 285



Fig. 286

Orchestra

Diámetro: 16 m
Forma: semicircular
Límites: delimitado por 3 gradas talladas en la roca que hacen de *subsellia*

Frons pulpiti

Anchura: 0,34 m
Altura: 1,15 m

Pulpitum

Longitud: 32 m
Anchura total: 6,30 m

Aulaeum

Existencia: sí
Descripción: ranura de 2 m de anchura con 5 huecos para mástiles de diferentes dimensiones: 1,15 x 0,70 m; 1,20 x 0,65 m; 1,30 x 0,80 m; 1,20 x 0,65 m; 1,25 x 0,70 m; separados entre ellos 2,20 - 2,55 m.

Cronología

Época Julio-Claudia.



Fig. 287





TEATRO ROMANO DE
REGINA TURDULORUM
CASAS DE REINA, BADAJOZ



Fig. 289

INTRODUCCIÓN

El teatro romano de Regina se encuentra a 1 km aproximadamente de la localidad Casas de Reina, emplazado en una suave loma a poca distancia del castillo árabe y de la villa de Reina. Es un teatro de reducidas dimensiones, semejante en proporción y disposición de sus *valvae* al odeón de Pompeya. Fue construido en el siglo I d. C., durante los gobiernos de Claudio y Nerón. Desde 1978 se vienen practicando excavaciones arqueológicas en este yacimiento, tanto en el teatro como en el área central de la antigua ciudad, donde se ubicó el foro. Del teatro se conservan parte del graderío y del cuerpo escénico. El Festival de Mérida viene ampliando recientemente sus escenarios con el Teatro Romano de Regina, recientemente restaurado.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Casas de Reina

Provincia: Badajoz

Coordenadas geográficas:

38° 11' 13" N, 5° 56' 57" O

UTM (10X10KM):

UTM 30S 241699.10245553745 4230661.558230136

GESTIÓN

Propiedad: Ministerio de Cultura

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC

ENTORNO

Situación en el entorno original: desconocida

Entorno actual: rural

Edificaciones recientes: no

Expolio: hasta las primeras excavaciones

INTERVENCIONES

· Mediados del siglo XX: primeras excavaciones dirigidas por Martín Almagro Bash y Mariano del Amo. Cata de prospección este-oeste, de 1,50 m de ancho, desde la *scenae frons* al hemiciclo superior de la *cavea*, y estudio del *postcaenium* (trinchera de un metro de ancho a lo largo del muro) y de los dos *vomitoria* extremos.

· Agosto de 1978: primeras excavaciones sistemáticas al mando de José M^a Álvarez Sáez de Buruaga y José M^a Álvarez Martínez. Cuadrícula de 12 x 6 metros, en el espacio entre la *valva regia* y la *valva hospitalium* izquierda, y el comienzo del *aditus maximus* izquierdo.

· Septiembre 1980-1983: excavación dirigida por José María Álvarez Martínez, abarcando *cavea*, *orchestra* y *proscenium*.

· Septiembre-octubre 1986: excavación dirigida por José María Álvarez Martínez. Desescombros *parascenia* y parte del recinto noroccidental, insistiendo en los vomitorios.

· Octubre 1987: excavación dirigida por José María Álvarez Martínez centrada en el *frons scaenae*.

· 1988: excavación dirigida por José María Álvarez Martínez que buscan el nivel de suelo original.

· 1990-1996: recomposición del frente escénico, parte de las escaleras, *aditus maximus* oriental y entarimado del *pulpitum*. Obras dirigidas por Rafael Mesa Hurtado y Jesús Martínez Vergel.



Fig. 290



Fig. 291



Fig. 292

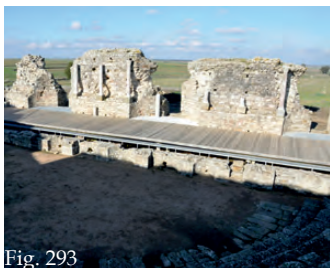


Fig. 293

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Diámetro: 64 m
Orientación: noreste
Número de *gradus*:
Ima cavea: 10
Summa cavea: 8
Número de *maeniana*: 2
Número de *cunei*: 4
Número y anchura de los *praecincciones*: 1, de 2m de ancho

Existencia de *vela*: hay indicios; existen orificios regularmente dispuestos en la parte baja de las gradas para amarrar las cuerdas de la *vela*

Substrucciones

Tipología: *ima cavea* apoyada en ladera, el resto sobre muros.
Número de entradas: 4

Orchestra

Diámetro: 19,60 m
Forma: semicircular
Pavimento: sólo en el semicírculo perimetral (diámetro interior: 16,40 m)

Frons pulpiti

Anchura: 1,17 m
Altura: 1 m



Fig. 294

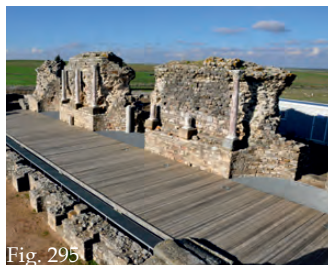


Fig. 295



Fig. 296



Fig. 297

Pulpitum

Longitud: 39,4 m
Anchura mínima: 7 m
Anchura máxima: 8 m

Scenae frons

Orden: corintio
Número de plantas: 2
Forma: curvada con nichos semicirculares
Número de nichos: 3
Número *valvae* por planta: 3

Valvae

Anchura del nicho de la *valva regia*: 6 m
Anchura *valva regia*: 1,53 m
Anchura del nicho de las *valvae hospitalis*: 4,9 y 5,4 m
Anchura *valvae hospitalis*: 1,35 m

Postscaenium

Número de puertas: 3
Tipología de la fachada: 6 nichos semicirculares, de anchura 2,4-2,62 m
Porticus postscaeniam: no

Cronología

Se construye en época de Claudio o Nerón y se abandona a mediados del siglo IV d.C.



TEATRO ROMANO DE
SAGUNTUM
SAGUNTO, VALENCIA



INTRODUCCIÓN

El teatro romano de Sagunto es el teatro del que se posee más información gráfica histórica, pues siempre ha estado visible, ya que existen referencias en bibliografía árabe del siglo X. La información gráfica comienza en tiempos de Wyngaerde, quien dibuja una vista frontal y lateral del teatro en 1563. Tras él han sido numerosos los dibujantes que lo han retratado. Pero hasta el siglo XVIII no se realiza la primera excavación, cuyo encargado de ejecutarla es Martí i Palos y que se centra en la *orchestra*. En 1917, con el proyecto de J. L. Ferreres, comienza una serie de restauraciones que se han sucedido hasta la actualidad. Martorell realiza un proyecto en 1930, 1932, 1934 y 1936. En 1956 - 1974, Alejandro Ferrant dirige varios proyectos de consolidación y reconstrucción de muros, bóvedas, pórtico y graderío. F. Pons Sorolla en 1961 y 1962, y V. Caballero en 1963, organizan los accesos. En 1978 Antonio Almagro es el encargado de hacer otro proyecto. A partir de 1986 se lleva a cabo el último de los proyectos ejecutados hasta la fecha, a cargo de M. Portaceli y G. Grassi. En 1993 se paralizan las obras por orden del Tribunal Supremo de Justicia a causa de la polémica que levanta dicha restauración por su agresividad con la ruina romana. En la actualidad se han realizado varios festivales de teatro en el mismo, aunque sin continuidad, a pesar de la paralización de las obras y la existencia de una orden judicial de derribo.

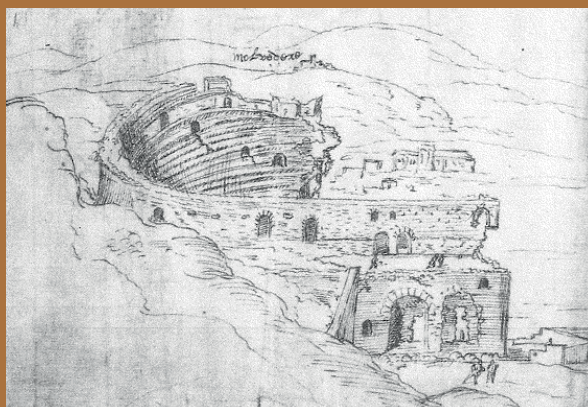
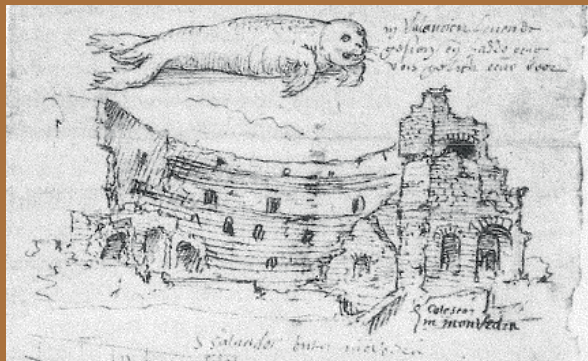


Fig. 299. Localización del teatro romano de *Saguntum*.

Figs. 300, 301. Primeros dibujos del teatro de *Saguntum*, realizados en 1563 por Wyngaerde.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Sagunto
Provincia: Valencia
Coordenadas geográficas:
39° 40' 37" N, 0° 16' 40" O
UTM (10X10KM): UTM 30S 733468.2724731485
4395443.438084255

GESTIÓN

Propiedad: Ministerio de Cultura
Organismo que gestiona/explota:
Generalitat Valenciana

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC
Fig.: Monumento

ENTORNO

Situación en el entorno original: intramuros
Entorno actual: periferia del núcleo histórico
Edificaciones recientes: no
Expolio: hasta el siglo XIX

INTERVENCIONES

- Siempre fue visible.
- Siglo X: aparece en bibliografía árabe.
- 1563: primeros dibujos del teatro de los que se tiene constancia, realizados por Wyngaerde.
- 1705: dibujo del teatro por parte de Martí.
- Siglo XVIII: excavaciones por parte de Martí y Palos en la *orchestra*.
- 1811: a causa de la guerra de la Independencia se destruyen la zona oriental y el *portucus in summa cavea*.
- 1860: construcción de un muro perimetral de cierre.
- 117: primera restauración por de J. L. Ferreres.
- 1930, 1932, 1934, 1936: Jeroni Martorell lleva a cabo unas intervenciones que persiguen consolidar muros y bóvedas.
- 1956-1974: consolidación y recomposición de muros, bóvedas, *portucus in summa cavea* y graderío.
- 1961, 1962: F. Pons Sorolla dirige las obras de ordenación de accesos.
- 1963: concluye las obras de ordenación de accesos V. Caballero.
- 1978: intervención y levantamiento fotogramétrico de Antonio Almagro.
- 1982: Miguel Beltrán realiza un estudio del teatro.
- 1988: Emilia Hernández realiza un estudio del teatro.
- 1984:excavaciones en la zona este.
- 1990, 1991 y 1992: excavaciones en la *scaena*, en las gradas senatoriales y en el *proscenium*.
- 1992: rehabilitación del teatro y acondicionamiento para su uso por parte de G. Grassi y M. Portaceli.
- 1993: paralización de las obras por una orden judicial del Tribunal Supremo de Justicia.

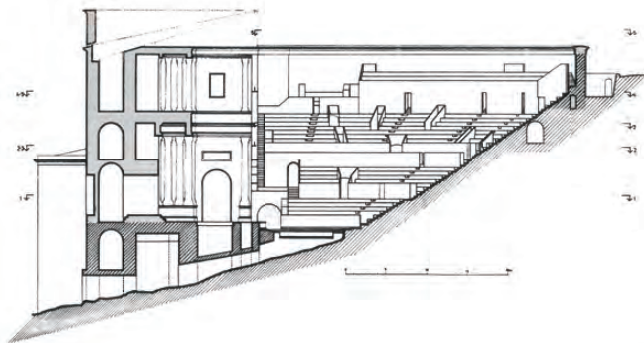
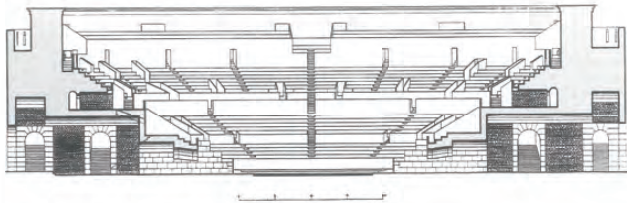
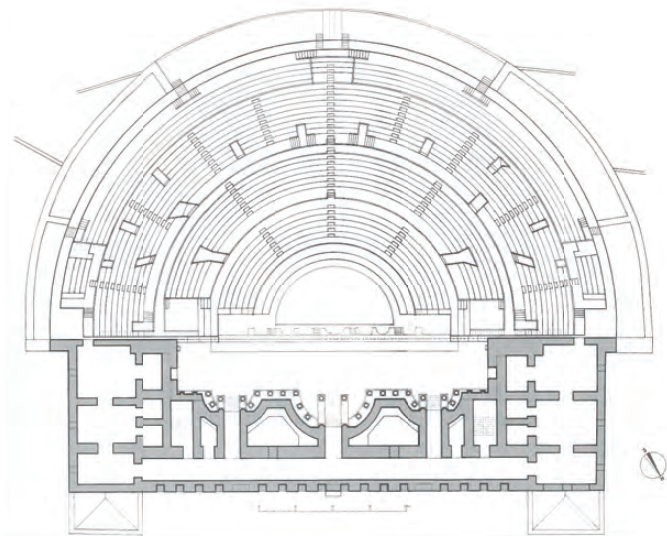


Fig. 302. Sección horizontal del teatro de *Saguntum*.

Fig. 303. Sección por los *aditi* del teatro.

Fig. 304. Sección por la *cavea* del teatro.



Fig. 305

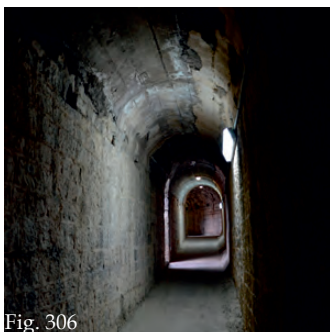


Fig. 306



Fig. 307



Fig. 308

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Diámetro: 85 m
 Orientación: nor-noreste
 Número de *gradus*:
Ima cavea: 6+8
Media cavea: 9
Summa cavea: 5
 Número de *maeniana*: 4
 Número de *cunei*: 4
 Existencia de *porticus in summa cavea*: no
 Existencia de *dolia*: no
 Existencia de *vela*: sí

Substruccion

Tipología: *cavea* apoyada en ladera
 Características:
 cuerpo de escena construido sobre grandes subestructuras.
 Corredores abovedados discurren anularmente.

Orchestra

Diámetro: 22 m
 Forma: semicircular
 Límites: dos escalones anulares cuyo diámetro interior es de 17 m

Basilicae

Un par de pequeños espacios, que no se extienden hasta los bordes de la *cavea*, dividen en dos el espacio, con tres recintos más pequeños abiertos a cada uno.

Pulpitum

Longitud: 44 m
 Anchura completa: 8,5 m

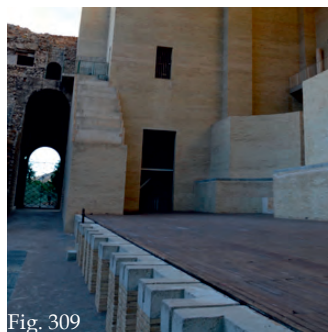


Fig. 309



Fig. 310



Fig. 311

Aulaeum

Existencia: sí
 Dimensiones de los huecos: 0,4-0,6 x 1,15 m
 Número de mástiles: 16
 Profundidad del foso: 1,42 m

Scaenae frons

Orden: corintio
 Número de plantas: 3
 Forma: tres nichos semicirculares
 Número de nichos: 3
 Número de *valvae* por planta: 3
 Altura de las columnas: 17,85 m

Valvae

Anchura del nicho de la *valva regia*: 11 m
 Anchura del nicho de las *valvae hospitalis*: 8 m

Postscenium

Número de habitaciones: 6, de dimensiones diversas
Porticus postsceniam: sí

Porticus postsceniam

Dimensiones: 57,25 x 3 m de ancho

Cronología

Construido entre los años 14 - 68 d.C. *Scaenae frons* redecorado en el siglo II d.C.





TEATRO ROMANO DE
SEGOBRIGA
SAELICES, CUENCA



Fig. 313

INTRODUCCIÓN

La construcción del teatro se inicia en época de Tiberio. Las obras continúan en época de Claudio o Nerón, y se inaugura con Vespasiano hacia el año 79 d. C. Existen noticias sobre el yacimiento desde el siglo XVI, pero no se descubre el teatro hasta 1953, año en el que Gaspar de la Chica comienza su excavación. En el año 1961, bajo la dirección científica de Martín Almagro Basch, comienzan una serie de excavaciones que se prolongan hasta 1983. En los años 70 y 80 se hicieron levantamientos gráficos del teatro y se restauró casi en su totalidad bajo la dirección de Antonio Almagro. El graderío es la zona mejor conservada del mismo. La *ima* y *media cavea* se conservan perfectamente, mientras que se ha perdido la *suma cavea*. Recientemente se ha construido un Centro de Interpretación para la puesta en valor del yacimiento. El teatro también ha sido recientemente escenario del Festival de Teatro Greco-Latino y de conciertos de música clásica durante los meses de verano.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Saelices
Provincia: Cuenca
Coordenadas geográficas:
39° 55' 12" N, 2° 48' 18" O
UTM (10X10KM): UTM 30S 516675.27298510016
4418902.923037302

GESTIÓN

Propiedad: Ministerio de cultura, transferido a la
Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha.
Organismo que gestiona/explota:
Consortio del Parque Arqueológico de
Segóbriga.

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC
Fig.: Zona Arqueológica

ENTORNO

Situación en el entorno original: extramuros
Entorno actual: rural no cultivado
Edificaciones recientes: no
Expolio: en época romana y medieval

INTERVENCIONES

- Siglo XVI: noticias sobre el yacimiento.
- 1953: descubrimiento del teatro y primera excavación bajo la dirección de Gaspar de la Chica.
- 1962-1983: realización de una serie de excavaciones, con algunas interrupciones, bajo el mando de Martín Almagro Basch. Se realiza también un levantamiento gráfico del teatro.
- 1983: restauración parcial de la cavea y la scaena. Se ejecuta una estructura metálica que soporta el escenario. Obras dirigidas por Antonio Almagro.
- 1999: excavaciones en la muralla.
- 2000: restauración del *parascaenium* este.
- 2010: reposición de la tarima de madera del escenario.

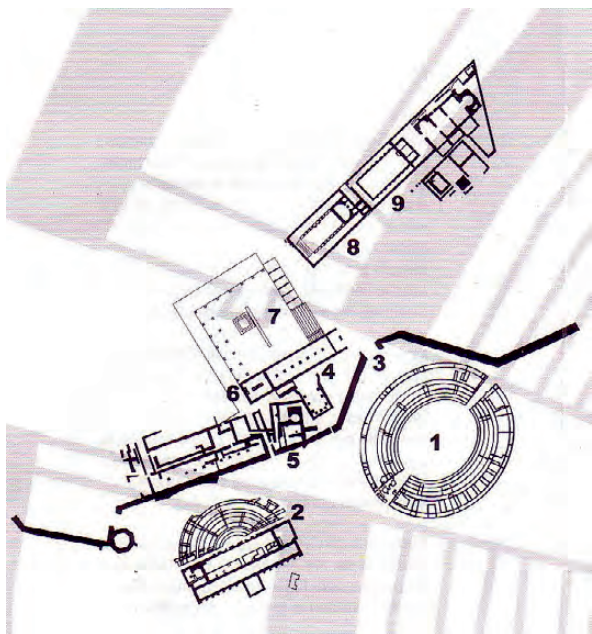
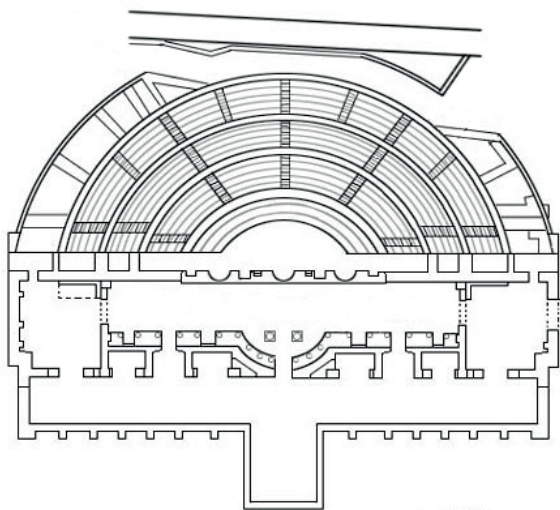


Fig. 314. Sección horizontal del teatro de Segobriga.

Fig. 315. Plano de parte del yacimiento de Segobriga.



Fig. 316



Fig. 317



Fig. 318



Fig. 319

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Capacidad: 1.650-2.500

Diámetro: 65 m

Orientación: norte

Número de *gradus*:

Ima cavea: 5

Media cavea: 5

Summa cavea: 5

Número de *cunei*:

Ima cavea: 4

Media cavea: 4

Summa cavea: 10

Número y anchura de los *praeinciniones*: 2, bajo de 0,8 m y alto de 1 m

Existencia de *porticus in summa cavea*: sí

Anchura del mismo: 4 m

Substruccion

Tipología: tallado en la roca excepto los laterales, apoyados en subestructuras

Número de entradas: 2

Aditus maximus

Este: longitud 20,25 m, altura 3 m, anchura 2,46 m.

Oeste: longitud 20,45 m, altura 3 m, anchura: 2,60 m.

Orchestra

Anchura máxima: 24,40 m

Anchura en el *balteus*: 21,40 m

Forma: curva

Límites: 3 escalones de *subsellia*. Anchura interior 14,80 m



Fig. 320



Fig. 321



Fig. 322

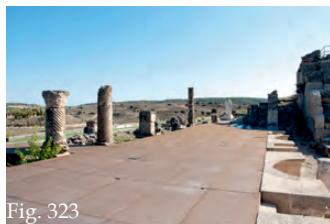


Fig. 323



Fig. 324

Frons pulpiti

Anchura: 1,4 m

Altura: 1,2 m

Descripción de la decoración: nicho rectangular, escalera, curvo, rectangular, escalera, curvo, escalera, rectangular, curvo, escalera, rectangular

Pulpitum

Longitud: 42 m

Anchura mínima: 6,1 m

Anchura máxima: 7,6 m

Aulaeum

Existencia: sí

Scaenae frons

Orden: corintio

Número de plantas: 2

Forma: rectilínea con nicho curvo central

Número de nichos: 1

Núm. *valvae* planta baja: 3

Núm. columnas por planta: 24

Valvae

Anchura *valva regia*:

1,90 m

Anchura *v. hospitalis*:

1,70 m

Altura colum.: 16,87 m

Postscenium

Tipología: fachada reforzada con contrafuertes

Porticus postscenam: no

Cronología

Construido en los años 40 - 60 d.C. *Scaenae frons* modificada a finales del siglo I o principios del siglo II d.C.



TEATRO ROMANO DE
TARRACO
NOVA
TARRAGONA



Fig. 326

INTRODUCCIÓN

Tiene sus inicios en el siglo I d. C., en época de Augusto. El edificio se utilizó hasta finales del siglo III, cuando fue destruido por un incendio. Se descubrió en 1884. La primera excavación se realiza en 1919. En los años 50 se edifica sobre el teatro. De 1981 a 1987 prosiguen las excavaciones, apareciendo la *orchestra*, el escenario y cinco gradas. Según las pruebas documentales, el teatro estaba muy bien conservado a mediados del siglo XIX, pero quedó prácticamente reducido a escombros tras la construcción de una fábrica de aceite. En la actualidad — tras varias décadas de batalla judicial para revocar la autorización concedida en su día para construir edificios en el terreno — el espacio es público y se pueden contemplar únicamente las cinco primeras gradas de la *cavea* alrededor de la *orchestra* y dos de las tres escaleras radiales que articulaban el graderío. También se conserva la base del *pulpitum* y del *scaena frons*.

LOCALIZACIÓN

Municipio: Tarragona

Provincia: Tarragona

Coordenadas geográficas:

41° 7' 9" N, 1° 15' 23" E

UTM (10X10KM):

UTM 31T 353612.84308739624 4553458.041693436

GESTIÓN

Propiedad: Generalitat de Catalunya,

Departament de Cultura

Organismo que gestiona/explota:

Museu Nacional Arqueològic de Tarragona

PROTECCIÓN

Grado de protección:

- Patrimonio Mundial de la UNESCO
- BIC

ENTORNO

Situación en el entorno original: extramuros

Entorno actual: núcleo histórico

Edificaciones recientes: sí, parcialmente bajo ellas y bajo viario.

Expolio: en época romana

INTERVENCIONES

- 1884: descubierto y estudiado por B.

Hernández Sanahuja.

- 1919: primera campaña de excavaciones bajo el mando de Puig i Cadafalch.

· Años 50: se edifica sobre parte de los restos del teatro, en la zona de la *cavea*.

· Años 70: se llevan a cabo algunos sondeos, bajo el mando de P. M. Berges, a partir de los cuales se descubre la *orchestra*, el escenario y las cinco primeras gradas.

· 1981 - 1984: excavaciones emprendidas por la Generalitat de Catalunya. Se expropia el edificio situado sobre los restos.

· 2005: se realizan sondeos para determinar la zona de ampliación de la excavación.

· 2010: limpieza del lugar, reparación y adecuación del cerramiento.



Fig. 327



Fig. 331



Fig. 328



Fig. 332



Fig. 329



Fig. 333



Fig. 330



Fig. 334



Fig. 335

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Diámetro: 70,8 m
Orientación: suroeste
Número de *cunei*: 4
Existencia de *vela*: sí

Substrucciones

Tipología: apoyado en ladera

Orchestra

Diámetro: 20,5 m
Forma: semicircular
Pavimento: *opus signinum*
Altura del *balteus*: 0,6 m

Frons pulpiti

Descripción de la decoración: nicho curvo central de ancho 1,86 m y parte de un nicho rectangular al este.
Aplacados de mármol moteado negro y rosado.
Sillares de mármol verde y blanco.

Hiposcaenium

Longitud: 38 m
Hallazgos de tramoyas: bloques de piedra perforados en cada extremo, posiblemente para *periaktoi*.

Aulaeum

Existencia: sí
Dimensiones de los huecos: 1 x 0,7 x 3-3,28 m
Número de mástiles: 10
Profundidad foso: 3-3,28 m

Cronología

Época de Augusto, principios del siglo I d.C., abandonado tras un incendio en el siglo III d.C.



TEATRO ROMANO DE
URSO
OSUNA, SEVILLA

INTRODUCCIÓN

Según un análisis inicial de las estructuras visibles, las gradas descubiertas parecen corresponder a un sector de la *media cavea*; ello permitiría pensar que su continuación en la *ima*, así como la *orchestra* y buena parte de la *scaena*, se encontrarían por debajo de potentes rellenos y, quizá, bien preservados. En la actualidad no existe un proyecto de intervención en el teatro de Urso, pues todavía se encuentra en terrenos de propiedad privada.



Fig. 337

LOCALIZACIÓN

Municipio: Osuna

Provincia: Sevilla

Coordenadas geográficas:

37° 13' 56" N, 5° 6' 59" O

UTM (10X10KM):

UTM 30S 312264.68038627366 4122746.530542788

GESTIÓN

Propiedad: propiedad privada de D. Manuel Luis Cruz

PROTECCIÓN

Grado de protección: BIC

Fig.: Zona Arqueológica

ENTORNO

Situación en el entorno original: desconocida

Entorno actual: afueras

Edificaciones recientes: no

Expolio: continuo

INTERVENCIONES

· 1903: primeras excavaciones, llevadas a cabo por A. Engel y P. Paris.

· Actualidad: el teatro se encuentra sin excavar y sin ninguna intervención de otro tipo, ya que se encuentra en terrenos privados.



Fig. 338



Fig. 342



Fig. 339



Fig. 343



Fig. 340



Fig. 344



Fig. 341



Fig. 345

DATOS DEL EDIFICIO ORIGINAL

Cavea

Diámetro: 32,5 m

Orientación: este

Número de *gradus*: 6

Número de *maeniana*: 3

Substruccion

Tipología: apoyado en ladera

Aditus maximus

Anchura: 2 m

Orchestra

Forma: semicircular

Cronología

Todavía no se ha datado el teatro.

TEATROS EN ESTUDIO

TEATRO ROMANO DE BAETULO
BADALONA, BARCELONA



Fig. 346



Fig. 347



Figs. 348, 349, 350

TEATRO ROMANO DE CARTEIA,
SAN ROQUE, CÁDIZ



Fig. 351

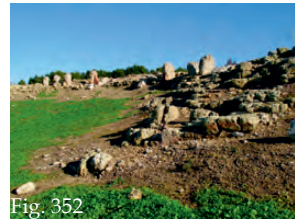


Fig. 352

TEATRO ROMANO DE CORDUBA, CÓRDOBA



Fig. 353



Fig. 354

TEATRO ROMANO DE CASTULO, CAZLONA, JAÉN



Fig. 355



Fig. 356

TEATRO ROMANO DE SINGILIA BARBA
ANTEQUERA, MÁLAGA



Fig. 357

TEATRO ROMANO DE BRACARA AUGUSTA
BRAGA, PORTUGAL



Fig. 358

TEATRO ROMANO DE OSCA, HUESCA



Fig. 359



Fig. 360

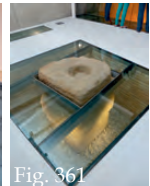
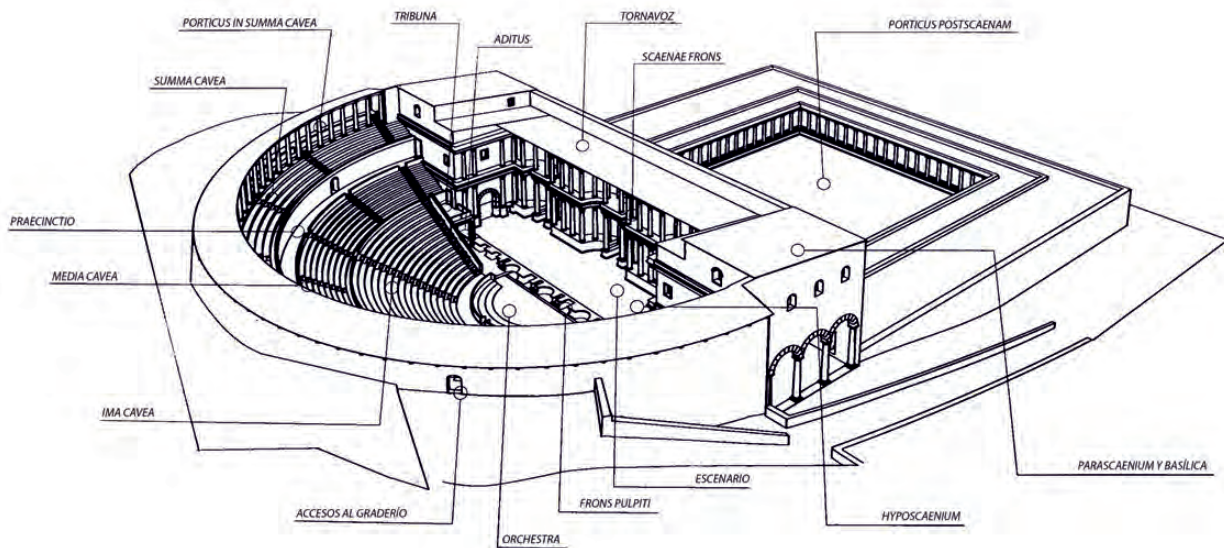


Fig. 361

GLOSARIO



Aditus Maximus: accesos principales que conducen a la *orchestra*, entre la *cavea* y el *pulpitum*, y suelen estar cubiertos en el teatro romano. También denominados en latín *iter - itinera*. En griego *parodos - parodoi*.

Ambulacrum: cada uno de los pasillos anulares cubiertos con bóveda que sostienen la *cavea* cuando ésta es total o parcialmente construida sobre el terreno; en la fachada exterior puede formar un pórtico de acceso al edificio.

Aulaeum: telón del teatro que queda recogido en un foso bajo las tablas (*hiposcaenium*) y cuyo mecanismo queda enterrado en el subsuelo. Al comienzo de la representación baja el telón: *aulaeum tollitur*; y al finalizar, sube: *aulaeum premitur / mittitur*.

Balteus - Baltei: muro que separa la *orchestra* de la *ima cavea* y que, en ocasiones, actúa de respaldo a los *subsellia* o sillones de piedra ubicados en la *proedria*. En ocasiones también separan la *ima*, *media* y *summa caveae*.

Basilica - Basilicae: recintos situados a los lados de los *parascaenia* que actúan como vestíbulos y salones de recepción del público, conocidos también como *versurae*.

Cavea: conjunto de gradas concéntricas del teatro donde se sitúan los espectadores. Se divide, de abajo a arriba, en *ima*, *media* y *summa caveae*.

Crypta: corredor anular abovedado ubicado bajo la *summa cavea*, bajo las gradas y/o bajo el pórtico superior.

Choragia: salas situadas en el cuerpo de escena, entre las *valvae*, de función auxiliar: vestuario, almacén, tramoya...

Confornicatio: *aditus maximus*, *iter*, *parodos*.

Cuneus - Cunei: cada uno de los espacios en forma de cuña comprendidos entre las escaleras radiales (*scalariae*) o las salidas de los espectadores (*vomitoria*). En griego: *kerkis* - *kerkides*.

Dolia: recipientes de cerámica o bronce de grandes dimensiones que se disponían en el *hyposcaenium* o en la *cavea* y cuya función era aumentar la resonancia de los sonidos producidos en la escena mejorando así la acústica del teatro.

Euripus: canal colector de agua situado en la *orchestra*.

Frons pulpiti: muro sobre el que se apoya el entarimado

del escenario, normalmente decorado. Vitrubio recomienda que su altura no supere el metro y medio de altura.

Gradus: cada una de las filas de asientos, a modo de escalón corrido, que forman la *cavea*.

Hiposcaenium: espacio subterráneo bajo las tablas del *pulpitum* o *proscenium* que albergaba el mecanismo de subida y bajada del telón, así como otros mecanismos de escenografía.

Iter: *aditus maximus*.

Iter versurae: huecos practicados en los muros laterales de la escena (*versurae*) por los que es posible acceder a la tarima. En las representaciones, metafóricamente, uno de ellos conduce al campo y otro al puerto, al extranjero o al foro.

Logeion (pulpitum): término griego con el que en ocasiones

se hace referencia al *pulpitum* en el teatro romano. Plataforma de la *skene* en el teatro helenístico.

Maenianum - Maeniana: en un teatro, anfiteatro o circo, conjunto de gradas comprendido entre dos corredores anulares o *praecinctiones*.

Murus pulpiti: *frons pulpiti*.

Orchestra: espacio plano y descubierto en el centro del edificio teatral delimitado por las primeras filas de la *cavea* y el *frons pulpiti*. En los teatros griegos es de forma casi circular y se encuentra hundido con respecto al *proscenium* y la *cavea* para dar cabida al coro. En el teatro romano no suele haber coro, por lo que el espacio es semicircular, menos hundido que en el teatro griego y cuya función es albergar a las grandes personalidades en celebraciones y ceremonias. Incluye la *proedria*, donde se alojan los *subsellia*, asientos

reservados a las élites municipales, senadores y otras personalidades relevantes.

Parascaenium - Parascaenia: cuerpos que enmarcan lateralmente el *proscenium*, de misma composición y *columnatio* que la *scaena frons*.

Parodos: *confornicatio, aditus maximus, iter*.

Paraíso: conjunto de asientos más elevados del teatro.

Periaktas - Periaktoi (*scaena versilis*): conjunto de prismas de sección triangular que, al estar pintados en sus caras, forman decorados alternos en la *scaena*. Al girar cada prisma sobre su propio eje, y gracias a su sección triangular, pueden alternar tres decorados diferentes.

Pinakes: decorados formados por paneles pintados que se ubicaban en la *scaena*.

Porta regia (*valva regia*): puerta central del frente de escena.

Porta hospitalis - Portae hospitales (*valva hospitalis*): cada una de las puertas secundarias que dan al frente de escena, normalmente dos o cuatro.

Porticus in summa cavea (*gradatione*): galería columnada que corona la *cávea* y que albergaba a las mujeres y a los más pobres.

Porticus post scaenam: pórtico con columnas situado tras el cuerpo de escena que puede estar compuesto de un ala o de cuatro, delimitando un foro o bien un jardín.

Postscaenium: parte trasera del edificio escénico que albergaba almacenes y camerinos.

Proscenium: plataforma elevada, situada entre la escena y la orquesta, en la cual tiene lugar la representación.

Praecinctio - Praecinctiones: corredores anulares que separan la *ima, media y summa caveae*. En griego, *diazoma*.

Proedria: zona de la *orchestra* que albergaba los *subsellia*, sillones reservados a las élites municipales, senadores y otras personalidades de relevancia.

Pulpitum (*logeion*): parte de la escena más cercana a la *orchestra* donde los actores dialogaban o recitaban largas peroratas. La superficie horizontal estaba compuesta por tablones de madera móviles que permitían el acceso al *hyposcaenium*, situado bajo ella.

Scaena: edificio formado por dos o tres plantas cuyo frente estaba decorado profusamente con columnas y elementos ornamentales. Su altura debía ser igual a la de la *cávea* por motivos acústicos, estructurales y compositivos. En griego *skéné*.

Scaena ductilis: decorado móvil.

Scaenae frons: fachada de la *scaena*, recayente a la *cávea*, decorada con columnas y elementos ornamentales. Puede ser recta o formando nichos y exedras.

Scaena versilis: nombre latino dado a los *periaktas*.

Scaenotheca: *choragia*.

Scalaria / scalae: escaleras situadas en la *cávea* radialmente.

Siparium: telón con forma de biombo cuya función se cree que era la de ocultar a los espectadores la vista a la *orchestra* cuando en ella se preparaban para actuar bailarines o mimos.

Subsellium - subsellia: asientos móviles, o bien pétreos y fijos, con respaldo y reposabrazos, situados en la *proedria* y

reservados a los senadores y demás personalidades de relevancia. En griego *thrónoi*.

Substruccion: estructura sobre la cual se apoyaba el graderío de la *cavea* cuando ésta no se asentaba directamente sobre el terreno.

Summa cavea: área superior de las tres que config.n la *cavea*. Puede estar rematada por un pórtico columnado. Las gradas que la forman pudieron estar construidas total o parcialmente en madera.

Telari: decorados de tela que se ubicaban en los laterales de la *scaena*.

Tornavoz: cubierta del cuerpo de escena cuya inclinación y materiales hacían que se reflejara el sonido y éste llegara a los espectadores.

Tramoya: maquinaria para simular transformaciones de personajes, truenos, fantasías

acuáticas y demás efectos especiales.

Tribunal: palcos situados sobre los *aditi* considerados los más privilegiados de la *cavea*. Estaban reservados a las vírgenes vestales y miembros de la familia imperial.

Valva hospitalis: *porta hospitalis*.

Valva regia: *porta regia*.

Velum - Vela: toldo con el que se cubría la *cavea* para proteger a los espectadores del sol. Unos mástiles en el perímetro lo sujetaban.

Versura - Versurae: cada una de las dos alas que cierran el edificio escénico en sus laterales. Tras ella se encuentran cada uno de los *parascaenia*.

Vomitorium - Vomitoria: accesos que conducían a los espectadores hasta la *cavea*.

Créditos fotográficos

Fig. 1. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 2. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 3. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 4. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 5. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 6. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 7. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 8. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 9. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 10. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 11. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 12. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 13. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 14. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 15. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 16. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 17. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 18. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 19. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 20. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 21. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 22. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 23. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 24. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 25. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 26. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 27. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 28. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 29. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 30. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 31. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 32. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 33. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 34. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 35. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 36. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 37. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 38. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 39. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 40. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 41. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 42. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 43. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 44. José Luis Baró Zarzo (2014). Fig. 45. José Luis Baró Zarzo (2014). Fig. 46. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 47. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 48. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 49. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 50. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 51. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 52. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 53. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 54. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 55. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 56. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 57. Juan María Songel González (2014). Fig. 58. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 59. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 60. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 61. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 62. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 63. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 64. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 65. Giovanni Battista Piranesi. Fig. 66. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 67. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 68. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 69. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 70. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 71. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 72. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 73. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 74. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 75. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 76. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 77. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 78. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 79. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 80. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 81. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 82. Ortiz y Sanz (1787). Fig. 83. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 84. Virginia Navalón Martínez (2011). Fig. 85. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles. Fig. 86. Berlin Antikensammlung, Berlín. Fig. 87. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 88. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 89. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 90. Miguel Ángel de la Iglesia y Francisc Tuset. Fig. 91. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 92. Bianchini, Carlo (2012). Documentation of Mediterranean Ancient Theatres. Athena's Activities in Mérida (Documentation Results). Gangemi Editore, Roma (2014). Fig. 93. Elena Ruiz Valderas. Fig. 94. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 95. Virginia Navalón Martínez (2013). Fig. 96. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 97. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 98. Walters, Baltimore, Maryland. Fig. 99. Virginia Navalón Martínez (2011). Fig. 100. Virginia Navalón Martínez (2011). Fig. 101. Virginia Navalón Martínez (2011). Fig. 102. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 103. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fig. 104. <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/teatrosromanos/edicion-2013-2/> (noviembre 2014). Fig. 105. María José Viñals Blasco (2014). Fig. 106. www.culturaclasica.com (noviembre 2014). Fig. 107. www.unosamigosdeparadores.blogspot.com (octubre 2015). Fig. 108. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 109. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 110. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 111. María José Viñals Blasco (2014). Fig. 112. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 113. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 114. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 115. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 116. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 117. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 118. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 119. (Portada) J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 120. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 121. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 122. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 123. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 124. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 125. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 126. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 127. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 128. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 129. (Portada) J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 130. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 131. Palomeque, A. (1943): "Notas antiguas y modernas sobre las ruinas del teatro romano de Acinipo". Ronda la Vieja, p. 294. Fig. 132. Palomeque, A. (1943): "Notas antiguas y modernas sobre las ruinas del teatro romano de Acinipo". Ronda la Vieja, p. 294. Fig. 133. Del Amo, M. (1982): "El teatro romano de Acinipo", El teatro en la Hispania Romana, Badajoz, s/p. Fig. 134. Del Amo, M. (1982): "El teatro romano de Acinipo", El teatro en la Hispania Romana, Badajoz, p. 23. Fig. 135. Del Amo, M. (1982): "El teatro romano de Acinipo", El teatro en la Hispania Romana, Badajoz, p. 21. Fig. 136. J. Francisco

Noguera Giménez (2014). Fig. 137. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 138. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 139. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 140. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 141. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 142. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 143. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 144. (Portada) Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 145. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 146. Fotografía b/n, positivo sobre papel. 7 x 5 cms. 1919. Archivo General de Andalucía, fotografía 261. Fig. 147. Dibujo en tinta sobre papel. Color, 60 x 77 cms. Archivo General de Andalucía, MPD 50.33. Fig. 148. Fincker, M. - Sillières, P. (2006): "Le Théâtre de Baelo Claudia: particularités architecturales et chronologie", en Márquez, C. y Ventura, A. (eds.): Jornadas sobre teatros romanos en Hispania. Córdoba 2002, Córdoba, p. 96. Fig. 149. Fincker, M. - Sillières, P. (2006): "Le Théâtre de Baelo Claudia: particularités architecturales et chronologie", en Márquez, C. y Ventura, A. (eds.): Jornadas sobre teatros romanos en Hispania. Córdoba 2002, Córdoba, p. 95. Fig. 150. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 151. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 152. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 153. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 154. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 155. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 156. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 157. (Portada) Juan María Songel González (2014). Fig. 158. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 159. Grupo de investigación URBS (2014). Fig. 160. Grupo de investigación URBS (2014). Fig. 161. Grupo de investigación URBS (2014). Fig. 162. Grupo de investigación URBS (2014). Fig. 163. Grupo de investigación URBS (2014). Fig. 164. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 165. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 166. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 167. Juan María Songel González (2014). Fig. 168. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 169. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 170. Juan María Songel González (2014). Fig. 171. (Portada) Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 172. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 173. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 174. Francisco de Asís Escudero Escudero, María Pilar Galve Izquierdo. Ayuntamiento de Zaragoza (2014). Fig. 175. Francisco de Asís Escudero Escudero, María Pilar Galve Izquierdo. Ayuntamiento de Zaragoza (2014). Fig. 176. Francisco de Asís Escudero Escudero, María Pilar Galve Izquierdo. Ayuntamiento de Zaragoza (2014). Fig. 177. Juan María Songel González (2014). Fig. 178. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 179. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 180. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 181. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 182. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 183. (Portada) Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 184. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 185. Elena Ruiz Valderas. Fig. 186. Elena Ruiz Valderas. Fig. 187. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 188. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 189. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 190. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 191. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 192. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 193. Elena Ruiz Valderas. Fig. 194. Elena Ruiz Valderas. Fig. 195. (Portada) Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 196. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 197. Exma. Diputación Provincial, Burgos. Ciudad romana de Clunia nº 2. Teatro romano. Ediciones Sicilia, Zaragoza. Fig. 198. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 199. De la Iglesia Santamaría, Miguel Ángel (2010): "La restitución de la scaenae frons del teatro de Clunia", en La scaenae frons en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena, Universidad de Murcia, Murcia, p. 269-287. Fig. 200. De la Iglesia Santamaría, Miguel Ángel (2010): "La restitución de la scaenae frons del teatro de Clunia", en La scaenae frons en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena, Universidad de Murcia, Murcia, p. 269-287. Fig. 201. De la Iglesia Santamaría, Miguel Ángel (2010): "La restitución de la scaenae frons del teatro de Clunia", en La scaenae frons en la arquitectura teatral romana: Actas Symposium Internacional celebrado en Cartagena, Universidad de Murcia, Murcia, p. 269-287. Fig. 202. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 203. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 204. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 205. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 206. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 207. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 208. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 209. (Portada) Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 210. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 211. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 212. Bianchini, Carlo (2012). "Documentation of Mediterranean Ancient Theatres. Athena's Activities in Mérida" (Documentation Results). Gangemi Editore, Roma. Fig. 213. Bianchini, Carlo (2012). "Documentation of Mediterranean Ancient Theatres. Athena's Activities in Mérida" (Documentation Results). Gangemi Editore, Roma. Fig. 214. Bianchini, Carlo (2012). "Documentation of Mediterranean Ancient Theatres. Athena's Activities in Mérida" (Documentation Results). Gangemi Editore, Roma. Fig. 215. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 216. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 217. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 218. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 219. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 220. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 221. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 222. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 223. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 224. (Portada) J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 225. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 226. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 227. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 228. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 229. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 230. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 231. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 232. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 233. (Portada) J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 234. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 235. A. Jiménez Martín (2014). Fig. 236. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 237. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 238. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 239. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 240. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 241. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 242. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 243. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 244. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 245. (Portada) Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 246. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 247. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 248. Corrales Aguilar, M. (2007): "El teatro romano de Málaga: evolución

de un espacio”, Mainake, 29.1, fig. 11 en p. 66. Fig. 249. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 250. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 251. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 252. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 253. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 254. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 255. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 256. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 257. (Portada) Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 258. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 259. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 260. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 261. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 262. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 263. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 264. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 265. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 266. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 267. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 268. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 269. (Portada) José Avelar. Museu da Cidade (Câmara Municipal de Lisboa) (2014). Fig. 270. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 271. Lúdia Fernandes (2014). Fig. 272. Lúdia Fernandes (2014). Fig. 273. Carlos Loureiro. Museu da Cidade (Câmara Municipal de Lisboa) (2014). Fig. 274. Carlos Loureiro. Museu da Cidade (Câmara Municipal de Lisboa) (2014). Fig. 275. José Avelar. Museu da Cidade (Câmara Municipal de Lisboa) (2014). Fig. 276. José Luis Baró Zarzo (2014). Fig. 277. José Luis Baró Zarzo (2014). Fig. 278. Irene García Moratalla (2014). Fig. 279. Irene García Moratalla (2014). Fig. 280. (Portada) J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 281. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 282. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 283. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 284. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 285. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 286. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 287. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 288. (Portada) Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 289. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 290. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 291. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 292. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 293. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 294. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 295. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 296. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 297. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 298. (Portada) Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 299. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 300. Wyngaerde, (1563). Fig. 301. Wyngaerde (1563). Fig. 302. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 303. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 304. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 305. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 306. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 307. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 308. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 309. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 310. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 311. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 312. (Portada) Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 313. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 314. Plano reelaborado por Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 315. www.redjaen.es. (noviembre 2014). Fig. 316. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 317. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 318. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 319. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 320. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 321. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 322. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 323. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 324. Miguel Noguera Mayén (2014). Fig. 325. (Portada) Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: www.mnat.cat. (noviembre 2014). Fig. 326. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 327. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: www.mnat.cat. (noviembre 2014). Fig. 328. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: www.mnat.cat (noviembre 2014). Fig. 329. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: www.mnat.cat (noviembre 2014). Fig. 330. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: www.mnat.cat (noviembre 2014). Fig. 331. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: www.mnat.cat (noviembre 2014). Fig. 332. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: www.mnat.cat (noviembre 2014). Fig. 333. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: www.mnat.cat (noviembre 2014). Fig. 334. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: www.mnat.cat. (noviembre 2014). Fig. 335. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona: www.mnat.cat (noviembre 2014). Fig. 336. (Portada) J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 337. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 338. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 339. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 340. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 341. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 342. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 343. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 344. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 345. J. Francisco Noguera Giménez (2014). Fig. 346. Virginia Navalón Martínez (2014). Fig. 347. www.youtube.com (noviembre 2014). Fig. 348. Luis Moranta Jaume (2014). Fig. 349. Luis Moranta Jaume (2014). Fig. 350. Luis Moranta Jaume (2014). Fig. 351. Manuel Jaén Candón, coordinador Enclave Arqueològic Carteia. Consejería de Educación, Cultura y Deporte (2014). Fig. 352. Manuel Jaén Candón, coordinador Enclave Arqueològic Carteia. Consejería de Educación, Cultura y Deporte (2014). Fig. 353. Francisco Juan Vidal (2014). Fig. 354. Salvador Lara Ortega (2014). Fig. 355. Francisco Arias (2014). Fig. 356. Francisco Arias (2014). Fig. 357. www.juntadeandalucia.es (octubre 2014). Fig. 358. www.elcuadernocorinto.files.wordpress.com (septiembre 2015). Fig. 359. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 360. Federico Iborra Bernad (2014). Fig. 361. Federico Iborra Bernad (2014).



ISBN: 978-84-9048-445-6



9 788490 484456



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



INSTITUTO DE
RESTAURACIÓN DEL
PATRIMONIO
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD



Unión Europea

Fondo Europeo
de Desarrollo Regional
"Una manera de hacer Europa"



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

EDITORIAL