El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico.



Oliva
Rodríguez
Gutiérrez

MONOGRAFÍAS DE ARQUITECTURA ROMANA **6**

El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico.

Oliva Rodríguez Gutiérrez

UAM EDICIONES

FUNDACIÓN PASTOR DE ESTUDIOS CLÁSICOS

CULTURA Y DEPORTES DIPUTACIÓN DE SEVILLA

MADRID, 2004



1ª Edición, 2004

Edita:
© 2004 Servicio de Publicaciones de la
Universidad Autónoma de Madrid
© 2004 Fundación Pastor de Estudios Clásicos
© 2004 Diputación de Sevilla.
Cultura y Deportes

Diseño y maquetación:
Trébede Rural, S.L.

Impresión:
Imprenta Taravilla
C/ Mesón de Paños, 6 - 28013 Madrid
e-mail: taravilla@telefonica.net

Encuadernación:
De Diego

ISBN: 84-7477-924-3
Depósito Legal: M-35418-2004

Índice

PRÓLOGO 5

INTRODUCCIÓN 9
Metodología y organización del estudio 14
Breve acercamiento a la historia de la ciudad de Itálica 18
Agradecimientos 24

CAPÍTULO I: EL CONOCIMIENTO DEL EDIFICIO: ANTECEDENTES 29
Historiografía 29
Las excavaciones 30
La restauración 35

ANÁLISIS ESTRUCTURAL **57**

CAPÍTULO II: EL SOLAR DEL TEATRO: PLANIFICACIÓN Y PREPARACIÓN DEL TERRENO 59
Estructuras previas a la construcción del edificio 59
Preparación del terreno 63

CAPÍTULO III: ELEMENTOS ESTRUCTURALES: LA CAVEA 71
Introducción: la *cauea* como espacio social 71
Análisis descriptivo 72
Estructura y Tipología, 72; Metrología, 73; Cimentaciones, 74; *Gradus*, 79; *Praecinctiones*, 80; *Scalaria*, 81; Capacidad, 82; Huellas y Particularidades, 84.
Las estructuras de la *summa cauea* 88
Estructura de aristas redondeadas, 89.
La *summa cauea*: hipótesis y propuestas de restitución y circulación 90
La *porticus in summa gradatione*, 91; Galerías radiales abiertas a una *praecinctio* intermedia, 93.
La fachada exterior 94
Los accesos 95

CAPÍTULO IV: ELEMENTOS ESTRUCTURALES: LA *ORCHESTRA* 109
Introducción: mármol al servicio de las elites 109
Análisis descriptivo 109
Tipología y dimensiones, 109; El pavimento, 110; La *kyma reuersa*, 112; La *proedria*, 113; La estructura de *opus testaceum*, 120; El *balteus*, 123; La inscripción monumental, 127; Drenaje, 131.

CAPÍTULO V: ELEMENTOS ESTRUCTURALES: *LOS ITINERA* 139
Análisis descriptivo 139
Estructura, 139; El *iter* sur, 141; El *iter* norte, 142; Circulación y Evolución, 143.
Los *Tribunalia* 144

CAPÍTULO VI: ELEMENTOS ESTRUCTURALES: LA *SCAENA* 151
El *Proscaenium* 151
Estructura: análisis descriptivo, 151; Decoración, 154; Otros elementos decorativos, 158.
El *Hyposcaenium* 165
Descripción de las estructuras, 165; Recursos escénicos, 171.
El *Pulpitum* 177
Análisis descriptivo y reconstrucción de la estructura, 177.
El Edificio Escénico 181
Estructura: análisis descriptivo, 181; Clasificación tipológica, 186; La *scaenae frons*, 190; Decoración escultórica, 209; Modulado y proporciones, 213; El *postscaenium*, 219.
Parascaenia y *uersurae* 222
Análisis descriptivo, 223.

CAPÍTULO VII: ELEMENTOS ESTRUCTURALES: LA *PORTICUS POST SCAENAM* 245
Introducción 245
Análisis descriptivo y tipológico 246
Estado de conservación del conjunto y sus elementos, 248; Los pavimentos, 249; Los pedestales, 250; Los muretes de cerramiento, 252; El muro de contorno, 254; El estanque central, 254; La galería oeste, 255; La galería norte, 262; La galería este, 264; La galería sur, 264.
Proporciones 265

CAPÍTULO VIII: ELEMENTOS ESTRUCTURALES: LA ESTRUCTURA SUPERIOR 273
Análisis descriptivo 274

CONTEXTO ARQUITECTÓNICO E HISTÓRICO 279

CAPÍTULO IX: SÍNTESIS CONSTRUCTIVA DEL TEATRO ROMANO DE ITÁLICA 281
El solar del teatro antes de su construcción 282
Estructuras coetáneas al teatro al exterior de la *summa cauea* 283
Proyecto y preparación de terreno 284
Construcción de la *cauea* 285
Configuración del edificio teatral 287
Reforma de *itinera* y *summa cauea* 293
El teatro en tiempos de Trajano y Adriano 294
La reforma severiana de la *scaena* 297
Los últimos años del teatro 301
A modo de epílogo 303

CAPÍTULO X: EL TEATRO ROMANO DE ITÁLICA: MORFOLOGÍA Y FUNCIONALIDAD 307
El teatro romano de Itálica en el conjunto de edificios teatrales del Imperio: generalidad y singularidad 307
Contexto histórico de construcción, 307; Contexto histórico y evolución constructiva, 312; Modelo arquitectónico, 316; Diseño teórico y normas vitruvianas, 321.
El contexto urbano del teatro romano de Itálica 328
Bases literarias y epigráficas fuera de Hispania, 330; El panorama hispano, 337; El caso italicense, 343.
Valor ideológico (político-religioso) del teatro romano 347
El teatro, escenario de culto imperial, 356; El teatro como nexo entre las elites locales y el poder central: el evergetismo municipal, 368.
El espacio teatral y su regulación jurídica 374

REUTILIZACIÓN DEL ESPACIO TEATRAL 385

CAPÍTULO XI: LA ÚLTIMA ETAPA DEL TEATRO ITALICENSE 387
La ocupación temprana 387
El *iseum*, 387; El taller de *eboraria* del *parascaenium* norte, 393; Muro longitudinal norte y depósito estucado en rojo, 394.
Frecuentación del espacio teatral 395
Ocupación residual en el área *orchestra-scaena*, 395; Ocupación residual de la *porticus post scaenam*, 396.
La necrópolis tardía 399
La ocupación en época medieval y moderna 403
Aguas de arroyada, 403; La necrópolis medieval, 403; Usos agrícolas, 404.
Los usos recientes 405
La evidencia de expolio 406

CONSIDERACIONES FINALES 419

CAPÍTULO XII: CONSIDERACIONES FINALES 421

CATÁLOGOS 429
CATÁLOGO: ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS 431
CATÁLOGO: ESCULTURA 537
CATÁLOGO: EPIGRAFÍA 553

ANEXOS 581
ANEXO I: ASPECTOS TÉCNICOS 583
ANEXO II: LISTADO UNIDADES ESTRATIGRÁFICAS MURARIAS (U.E.M.) 607

BIBLIOGRAFÍA 613
Listado de figuras 645
Listado de láminas 649
Listado de tablas 651

Prólogo

« Mais, sans même insister sur le fait que ces derniers, dans un milieu aussi peu hellénisé, à quelques exceptions prés, que les provinces occidentales, sont l'un des moyens les plus puissants de diffusion de la culture du vainqueur et de ses harmoniques triomphalistes, on n'oubliera pas que les théâtres servent aussi, selon d'ailleurs une tradition hellénique ancienne, à des assemblées électorales, administratives ou judiciaires. Ils sont, en ces régions fraîchement urbanisées, le lieu privilégié où se réunit le populus *réparti sur les gradins selon une hiérarchie sociale stricte. L'aménagement, la localisation et la monumentalité des édifices théâtraux dépassent donc les nécessités purement spectaculaires pour les désigner comme les composantes essentielles d'un paysage urbain orienté par la double exigence du* consensus populaire *et de la mise en scène du pouvoir ».*

P. Gros, 'Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique', *Stadtbild und Ideologie*, München, 1990, 383.

Así se expresaba el Prof. P. Gros en el coloquio que nos reunió en Madrid hace unos años para tratar de la monumentalización de las ciudades hispanorromanas desde la República al Principado, poniendo énfasis, en la frase aquí recogida, en la importancia del teatro para la configuración del complejo paisaje arquitectónico de las ciudades romanas, de su puesta al servicio de la rica ideología social y política que lo sustentaba y conformaba.

Los últimos años han sido testigos de un gran desarrollo del estudio de la arquitectura romana, de su valoración como referencia privilegiada de la clase de sociedad que fue, de sus estructuras sociales, de sus capacidades económicas, de las concepciones más profundas, en fin, que dieron a Roma y al Imperio su excepcional personalidad cultural. Por una particular trabazón entre el proceso de autoafirmación de Roma y su propia actividad constructiva –de modo que su idea de Ciudad se hizo materia en una fantástica proyección urbanística y arquitectónica, el mejor paradigma de lo que A. Rossi llamó la "arquitectonización" de la ciudad–, la arquitectura romana tiene un valor documental sobreañadido para el estudio de su cultura, y multitud de investigaciones acerca de ella, asentadas en

una riquísima tradición científica, se han situado en uno de los frentes de vanguardia de la investigación arqueológica e histórica de los tiempos recientes, y sería justo decir que de la investigación sin más. Nada más adecuado que encabezar esta reflexión inicial con una frase de P.Gros por su importancia en la creación del cauce y el caudal de esa corriente científica, y por su influencia en nuestras propias líneas de trabajo.

Este libro es un resultado más de un ambicioso proyecto de estudio de la arquitectura hispanorromana que puse en marcha desde mi incorporación a la Universidad Autónoma de Madrid. Cobró cuerpo definitivo con proyectos específicos subvencionados por la CAICYT y el Ministerio de Cultura a partir de 1985, que tuvieron por resultado varias Tesis Doctorales, la incorporación con equipos y criterios propios a la línea de investigación bien caracterizada últimamente como "Arqueología de la Arquitectura", y la creación, para resumir, de la serie de 'Monografías de Arquitectura Romana', cuya continuidad se afirma ahora con esta sexta entrega.

Contiene un estudio monográfico del teatro de *Italica*, lo que significa, desde mi propia percepción, la vuelta a mis orígenes, a una ciudad y un monumento unidos científica y entrañablemente a mis primeros pasos como arqueólogo. Cuando en los primeros años setenta del siglo pasado, bajo la dirección del Prof. J.Mª. Luzón, se desperezaba *Italica* de un letargo de décadas, y despertaba a los nuevos impulsos de la Arqueología de entonces, me cupo en suerte colaborar en los trabajos con que se inició la recuperación moderna del teatro italicense. Antes se sabía apenas que existía y dónde estuvo, en un lugar de espléndidos hallazgos escultóricos –las célebres y hermosas estatuas de Venus, Hermes y Diana, entre otras– que alimentaban las mejores esperanzas. Con razón escribió D. Antonio García y Bellido diez años antes: "Es lástima que no se haya aún procedido a una excavación sistemática de este edificio que fue uno de los de más ornato de la ciudad" (*Colonia Aelia Augusta Italica*, Madrid, 1960, 109).

Desde entonces ha llovido mucho. Por el teatro italicense han pasado varios equipos de arqueólogos y de arquitectos y expertos en el tratamiento de los monumentos arqueológicos, con variado resultado y suerte, de lo que se da cuenta en la presente monografía, y con la consecuencia de ser hoy día un monumento completamente exhumado, restaurado e incorporado al paisaje culto de Santiponce y de Sevilla, como respuesta modernizada y viva de un elemento principal del conjunto de ruinas que la tradición culta de la capital del Guadalquivir tuvo por 'Sevilla la Vieja' (véase, Luzón, 1999). Si, enlazando con lo acabado de decir, la especial significación de los teatros romanos podía hacerse evidente por alguna señal, las primeras excavaciones en el teatro italicense, además de desvelar partes sustanciales de su arquitectura, de entregarnos piezas espléndidas de su ornato y sus programas escultóricos, como las hermosas aras neoáticas con ménades y sátiros, nos ponía ante el asombro de la enorme inscripción que corre al pie del *proscaenium*. Las grandes letras de bronce habían desaparecido, pero bastaban las mortajas, letras en hueco con su forma e inusual tamaño, para descubrir nombres de ilustres dignatarios de *Italica* –entre ellos, nada menos que un antepasado de Trajano–, que dejaron memoria inmensa de su afán por embellecer el teatro, de dignificarlo para la ciudad y el Imperio, todo ello en su recién adquirida condición de pontífices del culto augustal... La contundente materialidad de la inscripción, su situación en lugar tan visible y principal, que hacían de ella un extraordinario pregón de letras áureas y mármol para las gentes de su tiempo, nos conmocionaban también a nosotros con la oficialidad y la expresividad de su mensaje. Cobraba a nuestros ojos nuevo sentido el conocido pasaje de Aulo Gelio (*Noct. att.* 16,43), en el que, al comentar el carácter de las colonias romanas de verdaderas reproducciones en pequeño –*effigies parvae*– de la propia Roma, menciona algunos edificios que les serían característicos en virtud esa condición principal; y cita –y por este orden– a los *theatra, thermas et capitolia*.

Con la memoria fresca de esa añeja conmoción, me llena ahora de satisfacción tener en la mano una espléndida monografía que cubre una necesidad profundamente sentida personal y científicamente por tratarse precisamente del teatro de *Italica*, y salda, en cierta manera, una deuda que

teníamos contraída con un edificio que hubo que excavar inicialmente sin el sosiego, los medios y los planteamientos a que obliga un monumento de la importancia y la complejidad de éste. Bastante se ha ido conociendo de él en numerosas publicaciones, fruto muchas de ellas de nuevos proyectos de excavación y de análisis arquitectónicos; pero faltaba una monografía que abordara el teatro en su integridad y lo valorara en todas sus implicaciones.

Esa ha sido la tarea de Oliva Rodríguez, de la que da cumplida cuenta el libro. No es fácil abordar el estudio de un gran monumento, de gran complejidad además, y menos en el marco de un trabajo individual. Se partía, es cierto, de mucho tajo ya hecho, pero había que revisar todo y acometer una tarea que, en buena parte, obligaba a remirar y rehacer mucho en función de los propios objetivos. En línea con nuestros planteamientos metodológicos, siempre en perpetua renovación como es lógico, había que partir de un exhaustivo análisis del propio edificio, tratado como un yacimiento arqueológico, con su problemática diacrónica, 'estratigráfica', como corresponde a un eje vertebral de la arqueología de la arquitectura. Se trataba de hacer del teatro, o lo que queda de él, el principal documento de su propia historia, de su significado para el entendimiento del teatro romano en general, de su configuración específica y de su papel en la arquitectura y la urbanística de *Italica*. En esto y en todo lo demás, Oliva Rodríguez mostró cualidades excepcionales, proyectadas incluso al manejo de instrumentos propios del estudio arquitectónico, que no eran a la postre sino la interiorización del propósito de hacer un ejercicio científico que trata de aunar a los criterios y métodos de la ciencia histórica los de la arquitectónica, con todas sus implicaciones técnicas, formales, funcionales, espaciales y urbanísticas.

Junto al testimonio del propio edificio contaba la necesidad de aprovechar cuanto en él hubieran hecho y de él sabido otros a lo largo de su exhumación, estudio y tratamiento. En esto, la deuda de la autora y de quien esto escribe con todos los que han intervenido en el teatro de *Italica* es impagable. Empezando por la ejemplar disposición del Prof. José María Luzón, en una muestra más de su habitual generosidad científica, que puso en manos de la autora algo más de lo que sabía y guardaba en relación con el teatro, que es su pasión por lo que representa como monumento de *Italica* y lo que significó en su propia peripecia personal en los años en que vivió –y se desvivió– en y por la vieja ciudad romana. Y otro tanto habría que decir del Prof. Alfonso Jiménez Martín, arquitecto de apasionada vocación arqueológica, que escrutó y documentó el teatro con pericia y capacidad inigualables –en línea con la fecunda tradición hispana de grandes arquitectos humanistas– para su estudio y tratamiento patrimonial. De ellos principalmente, pero también del Prof. Ramón Corzo y de la generalidad de los demás intervinientes en el teatro de una u otra manera, ha recibido Oliva Rodríguez datos, apuntes, fotografías y sugerencias que han sido fundamentales para su trabajo.

El reto era ensamblar toda la información disponible en un *corpus* ordenado de datos, de elementos analizados y referenciados en torno a la realidad misma del teatro, y darle lectura arqueológica e histórica. La realización por la autora de excavaciones en un sector del teatro sumaba a todo lo anterior la experiencia de ojear directamente una página arqueológica de la ajetreada historia del monumento. Y todo ese bagaje está ordenado y reflejado en el libro con meticulosidad, rigor documental, amenidad formal y fácil accesibilidad, ya sea en las hojas del texto, ya en el disco que acompaña al libro para aligerarlo y facilitar el acceso a los datos con las posibilidades informáticas actuales. Como sentenciaba el maestro común de todos los mencionados en relación con los trabajos en *Italica*, D. Antonio Blanco, se trata de levantar acta notarial de un monumento, en la que habrán de confiar todos en adelante.

Con ese punto de partida, lo principal del libro de la Dra. Rodríguez es la lectura arqueológica e histórica del teatro. Son muchas las novedades, las sugerencias, tanto en la valoración del teatro en sí mismo, como en relación con el conjunto de la ciudad y en el contexto general de los demás teatros romanos. La mirada al monumento como elemento sobresaliente del paisaje político de las ciudades romanas, su papel en la compleja escenografía cívica que las caracterizó, realzan la virtualidad testimonial de un edificio que de esa manera se incorpora con fuerza a los documentos más expresivos de la historia y la personalidad de lo que fue *Italica*.

El libro, en fin, con las modificaciones y actualizaciones propias del caso, recoge el fruto de una Tesis Doctoral que fue juzgada en su día con los mejores parabienes y mereció después distinciones académicas muy preciadas, como el primer premio a las Tesis Doctorales otorgado en 2003 por la Fundación Pastor de Estudios Clásicos, o el reconocimiento a su interés de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Han sido distinciones que franquearon el camino a la edición que ahora tenemos entre las manos, exigente desde el punto de vista editorial, costosa económicamente por su volumen y contenido. A tal fin ha sido principal la generosa disposición del Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, personificable en su director, el Prof. Jorge Pérez de Tudela, que ha puesto facilidades y medios importantes para la edición de la obra; y en la misma medida la Fundación Pastor, cuyos Presidentes, el Prof. Martín Sánchez Ruipérez, primero, y el Prof. Emilio Crespo, después, han aplicado generosamente a nuestro proyecto editorial el propósito fundacional de favorecer los estudios clásicos en todas sus vertientes. A las dos entidades se ha sumado con su importante colaboración la Diputación de Sevilla, de modo que la coedición de la obra ha unido a tres instituciones distintas en el propósito de hacer ciencia o de apoyarla y difundirla en un gesto acorde con la antigua *evergesía*, la actividad protectora, de compromiso ciudadano o político, que en el teatro italicense tiene la repercusión y la viveza que el libro subraya. Y no quiero olvidar la diligencia, en la composición del libro, de su maquetador Carlos Comas-Mata, en quien se adivina el esmero alentado por su colaboración habitual con nuestras empresas y su prístina condición de arqueólogo.

Pero el máximo reconocimiento por el libro lo merece su autora. Oliva Rodríguez ha puesto a prueba, con el más alto éxito, la capacidad de afrontar un trabajo difícil, extraordinariamente laborioso y técnicamente no accesible a todos, y proyectarlo a un nivel de estudio de rango internacional, afianzado en largas estancias en institutos arqueológicos del máximo prestigio en Alemania, Italia y otros países. Su presencia en el Instituto Arqueológico Alemán, en la Universidad de Roma-La Sapienza, en la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma del C.S.I.C., en otros centros, la han convertido ya en un personaje familiar en los ambientes de vanguardia de la Arqueología romana. Con este trabajo se incorpora definitivamente a los especialistas con voz autorizada en el campo de la Arquitectura antigua y sus parcelas arqueológicas afines; adquiere la confirmación de su pertenencia a la milicia de una alta *virtus* científica decidida a pugnar por la modernización de la Arqueología de la Antigüedad. Todo la hace acreedora a una cálida felicitación por un éxito que, como director de sus trabajos, soy el primero en celebrar. Si el quehacer de los profesores se mide, entre otras cosas, por los frutos cosechados por sus discípulos, mi particular granero científico ha quedado bien colmado: Oliva ha cultivado con provecho las modestas semillas iniciales, en un ejercicio de voluntad y responsabilidad universitarias enriquecido por su personal abonado, con resultados que la honran y nos honran a cuantos, más cerca o más lejos, conformamos su entorno personal y académico.

Madrid, julio de 2004



Manuel Bendala Galán

INTRODUCCIÓN

El presente acercamiento al teatro italicense ha sido planteado desde una doble perspectiva. Por un lado, abordando los rasgos y características que lo incluyen en una tipología muy concreta de edificios, bien conocida y sistematizada, como es el teatro romano. Esto ha conducido a analizar detenidamente los elementos estructurales que lo definen, en la medida en la que son los que permiten profundizar en su reconstrucción funcional y en su papel como instrumento al servicio de una determinada sociedad y, muy particularmente, de sus dirigentes. Estas características son comunes a la práctica totalidad de los teatros romanos conocidos, por lo que será fundamental el análisis no solamente de los teatros hispanos sino, más aún, de los diferentes paralelos del Imperio. Por otro lado, en él se reconocen numerosos rasgos que lo individualizan respecto del conjunto de edificios teatrales imperiales. Estarán presentes tanto en la construcción inicial del edificio como en su posterior evolución, cuando el edificio sea plenamente asumido por la sociedad italicense.

Se trataría, por tanto, de conjugar, haciendo a modo de un símil con las teorías novecentistas de restauración arquitectónica, la caracterización del edificio como parte de una tipología establecida y bien conocida, como defendía Viollet-le-Duc, insistiendo en los elementos comunes que lo definen y lo llevan a formar parte de la misma, con los que, en la opuesta línea de trabajo de J. Ruskin (1849) recogida en sus *Siete lámparas de la Arquitectura*, lo individualizan y lo hacen único, con una evolución propia, producto de una sociedad y un tiempo determinados. En el presente estudio han tratado de ser igualmente potenciadas ambas perspectivas. De ellas la primera, que aborda el teatro de forma más global, permitirá comprender mejor la realidad sociopolítica en la que debe ser enmarcada la iniciativa de construcción de estos edificios en época imperial, así como la caracterización de la *exportación* e implantación de este fenómeno en las provincias occidentales. A su vez, la segunda, preocupada por una realidad coyuntural, permitirá un acercamiento a la ciudad de Itálica, en la medida en la que el teatro sea un medio y a la vez un testigo de excepción de las pulsiones históricas de una ciudad hoy todavía poco conocida[1]. Al margen de esta individualidad que en ningún caso ni podrá ni deberá ser anulada (Latorre, 1996, 103), el edificio

[1] Referido aquí a la Itálica preadrianea, con los matices tanto temporales como espaciales que esto conlleva.

será también reflejo de comportamientos sociales más generalizados, tales como las iniciativas evergéticas o las obligaciones de los magistrados municipales para con la comunidad. Pero incluso, más allá, podrá ser también un instrumento fundamental para la definición de procesos que, aunque locales o regionales, afecten muy directamente a la totalidad del Imperio, entre los que destaca el desarrollo provincial del culto imperial.

Durante los ya más de treinta años en los que se han sucedido los trabajos en el teatro italicense ha sido también muy abundante la documentación generada. Se hacía necesaria su recopilación y revisión, a fin de extraer de ella la mayor cantidad de información posible antes de que continuara dispersándose e incluso perdiéndose, como había ocurrido con gran parte de la procedente de las excavaciones de comienzos de los años setenta. A pesar de ello éramos también muy conscientes de que si existía un documento fundamental de análisis éste era el propio teatro, exhumado actualmente en su práctica totalidad. Se ha querido, de esta forma, *hacer hablar* al edificio; para ello, no obstante, ha sido preciso tener también en cuenta elementos complementarios fundamentales tales como, entre otros, las estratigrafías obtenidas en el curso de excavaciones, los comportamientos sociales asociados que se identifican en algunos textos clásicos o los aún escasos datos que se conocen sobre el urbanismo italicense de en torno al cambio de Era, todos ellos testimonios y evidencias que deben aunarse para la necesaria reconstrucción de la realidad histórica de la que participa el teatro. Son éstas las razones que justifican el título dado al trabajo, definido como *estudio arqueoarquitectónico*: si bien el acercamiento fundamental al edificio se ha llevado a cabo a través de sus elementos y rasgos estructurales, ha sido la visión desde el análisis arqueológico la que ha permitido avanzar en aspectos fundamentales para la caracterización del discurso histórico en el que se enmarca, tales como su contexto urbanístico o su valor sociológico. Son las relaciones entre arquitectura y factor tiempo las que han modelado el edificio a lo largo de su evolución, y las que, desde la lectura arqueológica, resultan imprescindibles en la medida en la que permiten emplearlas como un instrumento de reconstrucción histórica.

En el estado actual de la investigación, hablar del teatro como mero espacio de representaciones escénicas entendidas de forma tradicional, quizá no sea absolutamente erróneo, pero sí resulta una visión parcial en exceso. Si bien éstas no habrían estado totalmente ausentes del teatro romano imperial, sólo haciendo entrar en la interpretación otros fenómenos como la política e ideología imperiales y sus formas de expresión, sus manifestaciones ceremoniales y su reflejo en determinados circuitos urbanos o el papel desempeñado por las *elites* municipales en el afianzamiento y desarrollo del poder y el culto imperial en las provincias, cobran sentido elementos y dinámicas documentadas por la ciencia arqueológica y que, hasta hace algunos años, eran pasados por alto o dejados sin una lectura convincente.

La interpretación tradicional dada al teatro romano se debe a diferentes factores. De ellos, el más relevante ha sido el peso de los estudios filológicos en una doble vertiente: los textos dramáticos conservados y las referencias al teatro de forma más o menos explícita presentes en diferentes autores clásicos. No obstante, y como se analiza en el apartado

correspondiente, también en éstos últimos se encuentran interesantes alusiones a su papel sociopolítico y religioso. La tendencia general ha sido considerar al teatro romano, tanto desde el punto de vista funcional como estructural, como una evolución lineal del griego sin solución de continuidad, siendo también, cada vez más necesario, profundizar en la funcionalidad del segundo, probablemente, mucho más compleja (Longo 1988a y 1988b) de lo que han transmitido los estudios al uso. En esta visión no estaría ausente, aunque ahora pueda parecer definitivamente superado, el hecho de que, durante décadas, se haya mantenido el *rescoldo* de la óptica *winckelmanniana* para la que Roma no era sino una mera imitadora y continuadora de la cultura helena. Al respecto, también la arqueología tiene mucho que decir, clarificando las fases y dataciones de los muchos teatros grecohelenísticos con posteriores transformaciones en época romana imperial; en ellos se ponen de manifiesto las nuevas necesidades materializadas en significativas modificaciones estructurales.

Por último, y como uno de los *grandes caballos de batalla* de la investigación actual, se encuentra el peso del género dramático antiguo en la génesis del teatro moderno y contemporáneo que ha provocado, por extensión, el que también el edificio teatral romano haya sido equiparado a los escenarios actuales. Una de las consecuencias más graves de esta lectura es su reflejo en los criterios de puesta en valor de los edificios teatrales. Es precisamente este valor del edificio como documento histórico el que muy a menudo es pasado por alto en el interés por recuperarlo para usos actuales que se pretenden también antiguos. En todo el territorio del que fuera Imperio romano, se multiplican los teatros objeto de importantes obras de rehabilitación con el fin de acoger espectáculos escénicos, más o menos fieles al repertorio grecorromano. Es necesario tomar conciencia de que el teatro romano no debe ser recuperado como foro de espectáculos buscando legitimar así una continuidad histórica y funcional inexistente. Aprovechemos su ubicación privilegiada, su morfología e, incluso, su carácter de *marco incomparable* más o menos evocador, pero no tratemos de imbuir a estos edificios de una función que cada vez es más evidente que no fue prioritaria. De hecho, algunos de nuestros actuales edificios de reunión y debate político, tales como el Congreso de los Diputados[2] o el Consejo de Europa en Bruselas se encuentran entre los herederos más lícitos del antiguo teatro romano.

De hecho, el concepto de teatro para el romano poco tenía que ver con el nuestro. Nosotros acudimos a él en nuestro tiempo libre, de ocio; el romano, no. El tiempo en el que el romano iba al teatro ni estaba vacío ni era individual. Los *ludi scaenici* se incluían dentro de los *ludi* públicos, formando parte, por tanto, de un teatro con una profunda carga ritual, política y propagandística que, no obstante, era una constante en la sociedad romana altamente escenográfica, tanto desde el punto de vista arquitectónico como de las propias manifestaciones sociales. Es en esta sociedad donde tienen sentido ceremonias, festivales o las *pompae* en sus tres variantes mejor conocidas: la triunfal, la fúnebre y la circense.

[2] Hacemos notar, si bien con una buena dosis de *presentismo* que en él los diferentes grupos políticos se distribuyen en el *hemiciclo*, según su número y participación, a partir de una *proedria* ocupada por los miembros del Gobierno, cuyos asientos se distinguen del resto por su color azul.

En ellas los símbolos –y el complejo cifrado que éstos conllevaban– no solamente se incluyen en las propias procesiones sino que están también presentes en los espacios estáticos que éstas recorren. El teatro romano, como indica N. Zorzetti (1991, 267), era una *fiesta*, si bien entendida ésta como una de las citas obligadas para el romano en el desempeño de su función en la vida social y cívica. Contaba además con un espacio privilegiado reservado en la distribución del tiempo comunal, a su vez, algo innato a la ciudad en el mundo grecorromano. En virtud de estos planteamientos más novedosos el edificio teatral pasa así de ser un mero *contenedor* o *continente* para las representaciones escénicas, en función de las cuales sus diferentes particularidades estructurales se explicaban por razones estrictamente pragmáticas y funcionales, para dar entrada a nuevos criterios de interpretación de carácter sociológico, simbólico e ideológico.

En el presente estudio, no obstante, no han pretendido ser anulados de forma categórica los presupuestos tradicionales que sitúan al teatro como edificio de espectáculos y representaciones. Tratan de incluirse nuevos elementos de juicio que permitan una mejor y más adecuada valoración de lo que fue el fenómeno de construcción y desarrollo de teatros en época imperial. Solamente teniendo en cuenta estos nuevos presupuestos podrán interpretarse y cobrar sentido elementos tanto de tipo estructural como urbanístico e incluso decorativo. No obstante, muchos de los más recientes estudios sobre el teatro como tipo arquitectónico suelen estar realizados aún desde estos planteamientos tradicionales. Se incluyen, sin mayor apelación a su función más o menos polivalente, entre los edificios para ocio y espectáculos, junto a circos y anfiteatros. Un buen ejemplo de ello es el *corpus* realizado por P. Ciancio Rossetto y G. Pisani Sartorio (1994a); en él aparecen reunidos edificios bajo las categorías de teatros romanos, griegos, galorromanos, teatros-anfiteatros, teatros microasiáticos y odeones. De hecho, este ambicioso *censimento* se enmarcó en un proyecto promovido por el *Istituto Internazionale per il teatro* de la Unesco y el *Centro per la ricerca su i nuovi linguaggi dello spettacolo* (Ciancio y Pisani, 1994b, 101). Lo mismo puede decirse de su trabajo sobre los edificios hispanos incluido en el catálogo de la exposición *Hispania Romana* (Ciancio y Pisani, 1997). Han sido especialmente las brillantes investigaciones desarrolladas por W. Trillmich en torno a la presencia de elementos propios del culto imperial y la exaltación dinástica en el teatro de *Emerita Augusta*[3], a las que se suman las claras evidencias del intervencionismo imperial en el cada vez mejor conocido de *Carthago Noua* (Ramallo, 1992; Ramallo y Ruiz, 1998; Ramallo, 1999), las que han hecho tomar conciencia en Hispania de forma creciente de estos nuevos planteamientos. Así se observa, por ejemplo, en discretas alusiones presentes en el trabajo de J.M. Luzón incluido en el catálogo *Hispania, el Legado de Roma* (1998, 241), no obstante, todavía desde presupuestos al uso. Es preciso señalar la introducción de algunos de estos presupuestos en la reciente publicación del curso *Ludi romani. Espectáculos en Hispania romana*, organizado por el MNAR de Mérida (Nogales, 2002) y

[3] Que se concentran principalmente en el *aula de culto imperial* de la *porticus post scaenam*, el *sacrarium larum et imaginum* de la *ima cauea* y el programa escultórico de la *scaenae frons* (Trillmich, 1989-90 y 1993).

celebrado en esta misma ciudad en el año 2002. Prescindir de esta función del teatro romano provoca una lectura parcial del mismo, no solamente de su estructura arquitectónica interna sino también de las relaciones con su entorno urbano. De esta forma, en el trabajo de T. Nogales (2000) sobre los *edificios para espectáculos* emeritenses la posición periférica del complejo teatro/anfiteatro se explica por razones meramente pragmáticas, a fin de favorecer el acceso a los centenares de espectadores que allí se congregaban procedentes no solamente de la ciudad sino también de otras poblaciones cercanas. Es preciso analizar, al margen de estas relaciones con el exterior, sus conexiones con los centros de representación de la propia ciudad, tales como el foro o el templo de culto imperial; con ellos formaba parte de un conjunto monumental en muchas ocasiones respondiendo a una disposición claramente escenográfica, cuando no, conectado a ellos por medio de circuitos viarios con un marcado valor procesional y simbólico. Estas relaciones comenzaron a ser apuntadas por J.A. Hanson (1959) en su trabajo sobre los teatros-templos, línea en la que ha profundizado magistralmente P. Gros (1987a, 1987b y 1990) para algunos ejemplos galos y, especialmente, para los conjuntos de Roma entre los que destaca el formado por el Teatro de Marcelo y la *Porticus Octauia*. Otros investigadores preocupados por la valoración urbanística del teatro como pieza fundamental en la ciudad romana y en sus mecanismos de representación han sido G. Bejor (1979b) para el caso africano, S. Maggi (1991, 1994) para las ciudades de la Cisalpina o J.L. Jiménez para Hispania (1993). Para ello ha sido también muy valioso el avance en la mejor caracterización de los presupuestos ideológicos que otorga al teatro el nuevo régimen imperial, abordados, entre otros, por E. Rawson (1991a), P. Zanker (1992, 179-189 y 372-376) o M. Le Glay (1992). En esta línea y, a pesar de que en el presente estudio se ha intentado profundizar al respecto, es, desgraciadamente, todavía muy poco lo que puede decirse sobre el contexto urbanístico del teatro de Itálica, en un ciudad muy desconocida en lo que a su fase preadrianea se refiere. No obstante, para ello se hace necesario un mayor compromiso por parte de la Administración, que no solamente lleve a cabo una política coherente de expropiaciones sino que además regule de forma sistemática y no arbitraria las intervenciones y seguimientos arqueológicos en el solar del actual Santiponce.

También ha querido ponerse de relieve el valor del teatro romano como realización provincial en la medida en la que es una manifestación de la política de Roma en los territorios bajo su control. En la Bética, lejos ya de los mecanismos asociados a la conquista, con Augusto dará comienzo un importante proceso de monumentalización tanto de ciudades ya existentes como de otras de nueva fundación. Ésta se manifiesta especialmente en la progresiva sustitución, al menos en arquitectura pública y en centros urbanos con óptimas comunicaciones, de las piedras locales por los mármoles tanto importados como procedentes de canteras próximas[4]. Pero, sin duda alguna, lo más característico será la erección en

[4] En los que, con frecuencia, se reproducen motivos decorativos de plena vigencia en la Capital, tal y como se ha reconocido en ciudades como *Colonia Patricia* (Márquez, 1998a), Carmona (Márquez, 2001) o, como se verá más adelante, en la propia Itálica.

ellas de todo un programa monumental de acuerdo a las necesidades de representación del nuevo régimen, programa en el que el teatro será una pieza de excepción y cuya nueva estructura unitaria permitirá además su plena integración en el trazado urbano.

En esta *exportación* a las provincias de los modelos de la *Vrbs* jugarán un papel fundamental las *elites* locales como intermediarias entre el poder central y sus conciudadanos. Buen ejemplo de ello es el propio teatro italicense, donde, al menos hasta el momento, tan sólo ha podido ser constatada en su construcción y reformas la iniciativa local, no obstante, por parte de personajes muy probablemente con estrechos vínculos con los círculos imperiales.

UAM Ediciones

Metodología y organización del estudio

Como ya se ha indicado y se podrá comprobar en la lectura del presente estudio, el análisis del edificio está basado en una observación directa de las estructuras. Para ello no nos hemos servido de forma estricta de ninguna de las metodologías al uso actualmente, si bien sí hemos tomado algunos de sus principios e instrumentos cuando lo hemos creído necesario y oportuno. De esta forma, hemos seguido de forma más o menos genérica los principios estratigráficos que en excavación arqueológica desarrollara E. C. Harris, trasladados al ámbito de la arquitectura principalmente por la escuela italiana de G.P. Brogiolo y R. Parenti. Así puede advertirse en la adopción de determinados términos paradigmáticos de dicha metodología como puedan ser los de *unidad estratigráfica muraria* (UEM) o *estructura*[5]. No obstante, en el teatro existe toda una serie de factores que han llevado a prescindir de muchos de los procedimientos propios de esta *lectura arquitectónica* o de *paramentos*. Por un lado, la escasa entidad en altura que poseen la mayoría de los muros conservados; por otro, no solamente la imposibilidad de realizar intervenciones arqueológicas en algunos sectores en los que se habrían hecho necesarias, sino también el que muchas relaciones estratigráficas entre unidades hayan sido ocultas cuando no eliminadas en el curso de excavaciones y labores de restauración previas. Lo parcial de esta secuencia estratigráfica, con numerosas interrupciones, tanto temporales como espaciales, ha hecho que, ya desde un principio, abandonáramos el proyecto de llevar esta metodología hasta sus últimas consecuencias[6].

En nuestro acercamiento a los restos ha sido además prioritaria la caracterización de materiales y técnicas constructivas, con un apoyo fundamental en instrumentos básicos de análisis tales como el dibujo y la fotografía. La atención que es preciso prestar a cuestiones tales como rasgos técnicos, calidades de factura, acabados de paramentos y fábricas, en resumen, a la técnica edilicia romana en sentido amplio, constituye lo que, a su vez, ha sido

[5] No insistiremos aquí sobre estas bases teóricas; remitimos para ello a Caballero, 1995, donde se resumen dichos principios.

[6] No obstante, existen excelentes ejemplos de su aplicación en nuestro país (Santa Eulalia de Mérida, Torre de Hércules, Santa María de Melque, etc.) que cuenta como principal exponente el grupo de investigación en torno a L. Caballero y A. Azcárate. Sirvan como estudios de conjunto en los que se incluyen algunos de estos ejemplos: Informes, 1995 y Caballero y Escribano, 1996.

potenciado en los últimos años desde el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid[7].

Conscientes de que en un primer acercamiento a este trabajo, tanto su volumen físico como de información, pueden resultar un tanto disuasorios, creemos oportuno ofrecer al lector una serie de indicaciones a fin de favorecer su manejo. De esta forma, el texto que tiene entre las manos permite, a nuestro juicio, una lectura completa y coherente del edificio. En un primer y breve capítulo (I) se aborda el conocimiento del mismo que, por lo reciente de su descubrimiento, se limita casi exclusivamente a su proceso de excavación y restauración, iniciado a comienzos de la década de los setenta del pasado siglo XX. Estos aspectos se completan con la información incluida en el anexo III, y recogen gran parte de la información inédita que sobre el teatro existe en documentación de campo o informes presentados a la Administración. Desafortunadamente, dicho legado ha llegado hasta nosotros en un estado muy fragmentario, por lo que no siempre lo conservado ha permitido reconstruir una información lineal y coherente.

La segunda parte, que abarca los capítulos II a VIII, está dedicada a un exhaustivo análisis estructural del edificio a través del estudio *in situ* del mismo. No obstante, en él han sido integrados muchos de los datos obtenidos de la documentación generada en los trabajos de excavación y restauración, ya que, incluso, en algunos sectores éste es el único elemento de juicio, dado que existen muchos rasgos que, o bien fueron cancelados o cubiertos de nuevo una vez documentados, o bien se encuentran hoy ocultos, al menos parcialmente, bajo las fábricas modernas. En el discurso se incluyen continuas referencias a dos tipos de datos: las unidades estratigráficas murarias (UEM) dadas a las estructuras[8] y los números del catálogo de materiales[9].

Pero, dado que el fin último de este trabajo es la reconstrucción histórica, era preciso ir más allá de un mero análisis formal de estructuras y volúmenes. Esto es lo que ha llevado a concebir la tercera parte del presente estudio (caps. IX y X), creemos, el grueso interpretativo del mismo. Comienza con una síntesis de la evolución constructiva del edificio, en la que, cronológicamente y prescindiendo ya de los detalles analíticos presentados en el apartado previo, se analiza el proceso seguido desde su construcción hasta su abandono, a mediados del siglo IV d.C. En los puntos siguientes, todos ellos complementarios entre sí, se aborda la morfología y funcionalidad del edificio desde la citada perspectiva de su *generalidad* y *singularidad*. De esta forma, se incluyen aspectos que van desde el análisis del contex-

[7] Siendo su principal exponente el proyecto de investigación dirigido desde hace algunos años por el Prof. M. Bendala entre cuyos frutos se incluyen estudios como los realizados por L. Roldán (1992, 1993) y R. Durán (1996), entre otros.

[8] Es decir, los números de unidad estratigráfica muraria (cuyo formato consiste en un número precedido de la sigla UEM) correspondientes a cada una de las estructuras de suficiente entidad física y/o funcional que configuran el edificio o se encuentran de una u otra manera asociadas a él.

[9] Constan de un número, separado mediante un guión, precedido por la letra que define a cada uno de los grupos tipológicos: B (basas), F (fustes), C (Capiteles), CB (cornisas/basamentos), S (elementos estructurales de gran tamaño), P (placas), A (piezas de arquitrabe), V (varios), IN (elementos indeterminados), I (material epigráfico, *inscripciones*) y E (elementos escultóricos).

to histórico y coyuntural en el que se enmarca el fenómeno de construcción de los teatros romanos hasta el modelo arquitectónico al que responden, pasando incluso por una breve referencia a los principios de su diseño teórico, donde aprovechamos para cuestionar la validez de la norma vitruviana en el trazado de los edificios teatrales romanos. Fundamentales para la contextualización del teatro romano en su tiempo son los apartados dedicados a su papel en el ámbito urbano y a su valor político-religioso, ambos elementos estrechamente interrelacionados. Por último, un breve acercamiento a la regulación jurídica en torno a los edificios teatrales permite constatar ese importante papel sociocultural y su carácter de instrumento de control por parte del poder central y las *elites* municipales, así como explicar algunas de las particularidades estructurales documentadas arqueológicamente.

No siempre en relación directa con el teatro, en lo que a los usos y funcionalidad para la que fue construido se refiere, destaca el XI capítulo, dedicado a la evolución del solar del edificio una vez abandonado como tal, al menos parcialmente. En un primer momento es la *porticus post scaenam*, cada vez más cercana a una mera plaza pública y privada ya de muchos de sus simbólicos valores ceremoniales, la que progresivamente acoge explotaciones de particulares tales como pequeños talleres artesanos o industriales, o en la que se construye, en una de sus galerías quizá ya deteriorada, un pequeño *sacellum* en honor a la diosa Isis, culto documentado en otros puntos de la ciudad. Inmediatamente a continuación del abandono definitivo del edificio da comienzo un intenso expolio del solar con las más diversas manifestaciones: desde la reducción a cal hasta el traslado a la vecina Sevilla para su reutilización de gran parte de los elementos marmóreos. El edificio pierde su antigua entidad: hasta él llegan enterramientos de la necrópolis de El Pradillo o se documenta una rudimentaria ocupación residual de sus espacios, muy posiblemente reflejo de las citadas actividades de expolio. No obstante, esta dinámica continúa durante varios siglos, coincidiendo con hitos históricos tales como la construcción del vecino Monasterio de San Isidoro del Campo o el traslado de Santiponce a su solar actual.

El catálogo incluye una selección de los materiales tanto arquitectónicos como escultóricos y epigráficos hallados y/o asociados directamente al edificio y que resultan fundamentales para la comprensión de los más variados aspectos de su morfología y desarrollo histórico. La totalidad de las piezas halladas en el teatro se incluye, no obstante, en soporte digital adjunto, al que volveremos. Ha sido el interés por no privar a este *corpus* general de los instrumentos necesarios para su adecuada consulta y comprensión lo que ha hecho que, en la citada selección en papel, las piezas no presenten una numeración consecutiva, al haber sido extraídas de dicho elenco. No obstante, en las tablas de correspondencias que la acompañan se ha incluido, en la segunda de las columnas, el campo "catálogo", que permite identificar las piezas seleccionadas del total.

A los también obligados apartados de conclusiones y bibliografía se añaden, para concluir, dos anexos. El primero de ellos recoge los rasgos técnicos que pueden reconocerse en diferentes elementos arquitectónicos del edificio, en la medida en la que son una preciosa información sobre las fases de fabricación, construcción, restauración, trasporte y ensam-

blaje. El segundo consiste en un listado-resumen de las unidades estratigráficas murarias recogidas en el estudio[10].

No obstante, se ha creido conveniente no prescindir de la amplia información aportada por el elenco de materiales asociados al teatro, si bien incluyéndolo en soporte digital para no hacer demasiado voluminosa la publicación, ni convertirla en poco práctica o susceptible de enmascarar o diluir otros datos o aspectos de mayor relevancia. De esta forma, el CD-Rom que acompaña este volumen incluye, íntegramente, el catálogo de más de seiscientas piezas halladas en el teatro[11], las cuales, en muchos casos, no cuenta desafortunadamente, con ningún rasgo que les permita ser adscritas con seguridad a la estructura o decoración del antiguo edificio. No obstante, se ha tratado de ser, en todo momento, sumamente sistemáticos en el registro y presentación de los datos, a fin de que puedan servir de base a otros eventuales futuros estudios específicos. A pesar de ello, y dado que éste es un estudio fundamentalmente arquitectónico, no deben buscarse análisis críticos exhaustivos de elementos de decoración arquitectónica, escultórica o epigráfica, al margen de aquéllos directamente vinculados a la interpretación del edificio. En algunos casos, incluso, los hemos evitado intencionadamente en la medida en la que existen recientes trabajos de especialistas al respecto, a los que remitimos[12].

El CD se completa además con una serie de anexos, algunos de ellos, como el encargado de analizar los aspectos técnicos o el listado de unidades estratigráficas murarias, como ya se ha indicado más arriba, incluidos también al final del texto convencional. A ellos se añaden una valoración de la, en ocasiones, parcial documentación conservada de las excavaciones y labores de restauración llevadas a cabo en el teatro (anexo III), un elenco de los diferentes *marmora* en él documentados (anexo IV), así como un listado de los materiales procedentes del edificio custodiados en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla (anexo V).

Por último, señalar que la planimetría empleada del edificio, a pesar de que no se haga explícito en todas y cada una de las figuras correspondientes, tiene como base la realizada en 1991 por A. Jiménez Martín dentro del proyecto de restauración. En ella, no obstante, se plasmaba el estado final de las estructuras incluidas las fábricas modernas, lo que hacía que, en muchos casos, lo incorporado por la restauración ocultara el estado en el que determinadas estructuras habían sido originalmente exhumadas. Una vez vectorizado, dado que se encontraba en soporte papel, ha sido completado por nosotros con la información

[10] Obtenido a partir de una base de datos que incluía fichas individuales de todas y cada una de las unidades consideradas.

[11] El catálogo en su totalidad ha sido generado a partir de una base de datos compleja de tablas combinadas diseñada con Access (Office 97) instrumento fundamental en el proyecto de investigación que iniciáramos en 1997 para el estudio del teatro romano de Itálica. Incluía toda una serie de fichas modelo para cada una de las tipologías de *items* analizados, imprescindibles para el inventariado de piezas y estructuras en la fase de trabajo de campo. Se completaba asimismo con fichas que, sin tener un reflejo directo en el presente trabajo, han sido de gran ayuda en su proceso de elaboración, tales como un fichero bibliográfico o un archivo fotográfico.

[12] Tal es el caso de algunas piezas escultóricas significativas incluidas por P. León en sus catálogos de escultura de Itálica (León, 1995) y retratos de la Bética (2001) o a las técnicas constructivas ya estudiadas por L. Roldán (1993, para el teatro págs. 69-83 y 219-231).

obtenida sobre las antiguas estructuras hoy ocultas, a partir de planos más o menos parciales realizados en diferentes fases de los trabajos, destacando el área del edificio escénico y el *hyposcaenium*. Del mismo modo, han quedado también incorporadas, además de cotas y unidades estratrigráficas murarias, los nuevos elementos exhumados en la intervención de 1999 en el *iter* sur. La gestión de todo ello de forma informatizada por medio de un programa de Diseño Asistido por Ordenador[13] ha permitido individualizar cada uno de los elementos y fenómenos constructivos, tanto desde el punto de vista estructural como cronológico, así como poder prescindir eventualmente de los elementos incorporados por la restauración sin ser necesaria su cancelación definitiva.

UAM Ediciones

Breve acercamiento a la historia de la ciudad de Itálica

Itálica es de esas pocas privilegiadas ciudades hispanas en las que a unos más que monumentales restos arqueológicos acompañan valiosas referencias en las fuentes literarias antiguas. Ambos, textos y ruinas, han ejercido durante siglos un gran poder evocador sobre numerosos eruditos y estudiosos que hasta ella se han acercado en los diferentes momentos históricos. De hecho, Itálica ha sido tenida por muchos como la *más romana* de las ciudades hispanorromanas; no era para menos, en ella confluían algunos elementos excepcionales que la destacaban de entre las demás: no solamente se trataba de la primera fundación realizada por Roma en la Península, a cargo de Publio Cornelio Escipión (Apiano, *Iber.*, 6, 7, 38), sino que, además, a fines del siglo I d.C. había visto nacer a Trajano, destinado a gobernar el Imperio en uno de sus momentos de mayor expansión y esplendor.

Era esta Itálica un tanto legendaria de restos impresionantes aunque no siempre fácilmente comprensibles la que inspiró a autores como Rodrigo Caro y propició en el siglo XVIII las primeras excavaciones en su solar, si bien entonces todavía reducidas a meras rebuscas de materiales arqueológicos. Pronto, sin embargo, aunque nunca sin perder de vista el peso de la tradición citada, comenzó a mostrarse un interés creciente por cuestiones decisivas para la interpretación de la evolución de la ciudad, tales como su fundación, el carácter del asentamiento previo a ella o su estatuto jurídico (Zevallos, 1886; Matute y Gaviria, 1827; Gali Lassatetta, 1892).

Durante nuestro siglo[14], este interés por la reconstrucción de la historia de la ciudad se ha visto auxiliado no solamente por una mejor valoración de las fuentes clásicas exis-

---

[13] Se han empleado AutoCAD v. 14 y AutoCAD Map –programas que nunca habríamos manejado de no ser por la paciencia de Fátima y Héctor Rodríguez–. Del mismo modo, los planos impresos aquí incluidos no son sino un muy reducido ejemplo de las posibilidades no solamente gráficas sino también analíticas del empleo de dicha metodología, tal y como queda de manifiesto en algunas de las reconstrucciones axonométricas parciales presentadas. Las planimetrías de detalle así como buena parte de las figuras han sido generadas a partir de este plano único general con el auxilio de los programas de diseño y manipulación gráfica Freehand 9 (Macromedia) y Corel Draw 8 (Corel).

[14] Véanse: García y Bellido, 1960, 58-67; Luzón, ²1982b, 9-15 y León, 1985 y 1995 entre otros. Una obra reciente dedicada en su totalidad a la historia de la ciudad: Caballos, 1994a. Como la anterior, también dentro de las actividades científicas propiciadas por el MMCC aniversario de la fundación de la ciudad, es fundamental la actualización llevada a cabo en Caballos y León, 1997. Del mismo modo, a fines de 1999 han visto la luz dos valiosas síntesis historiográficas sobre la ciudad de Itálica: Luzón, 1999 y Caballos *et alii*, 1999.

tentes sino también por intervenciones arqueológicas más escrupulosas y planificadas. A pesar de lo avanzado, cabe aún hoy cuestionarse su carácter excepcional, defendido por diversos autores (Caballos y León, 1997, 11; Blanco y Corzo, 1976, 151; Corzo, 1998, 405; Caballos *et alii*, 1999, 21). A partir de época adrianea parece indudable, dada la magnitud de algunos de sus edificios públicos o la complejidad estructural y la riqueza decorativa de muchos de los domésticos. Si lo fue desde su fundación, es algo que la arqueología debe precisar avanzando en el conocimiento de su antiguo solar, hoy bajo el pueblo de Santiponce. No obstante, el teatro romano, iniciativa augustea, así parece poder demostrarlo, como tendremos oportunidad de analizar en el presente estudio.

Tradicionalmente se vio la fundación de la ciudad como consecuencia directa de la célebre batalla de *Ilipa*[15] (García y Bellido, 1960, 14; Luzón, 1975, 9-10). Tal y como narra Apiano, Publio Cornelio Escipión fue el encargado de fundar este primer asentamiento en la Península Ibérica con los heridos en campaña[16], en su mayoría de origen itálico, de ahí su nombre. En qué medida este episodio se vio manipulado por la historiografía posterior con el fin de proporcionar al emperador Trajano una *cuna* a su medida, es algo que no puede precisarse. Los datos arqueológicos obtenidos en el sector más alto de la llamada *uetus urbs*[17], es decir, en el cerro de San Antonio, próximo al terreno ocupado por ese primer contingente romano, parecen informar de un asentamiento turdetano previo, al menos desde el siglo IV a.C., junto al que se habría instalado la nueva población[18]. Del mismo modo, ha sido planteada la hipótesis de que el horizonte previo al primero, hubiera estado situado en el conocido como Cerro de la Cabeza, del que procederían los primeros pobladores de la que luego sería Itálica. En las excavaciones realizadas se documentó una estratigrafía que, partiendo del siglo VIII –bronce final tartésico– llegaba hasta mediados del siglo IV a.C. (Rodríguez de la Concha, 1988, 186).

Este primer asentamiento creado por Escipión es muy probable que ofreciera una estructura de tipo campamental. Así parece demostrarlo el foso de sección en "V" (*fossa*)

---

[15] Al margen de la controversia en lo que se refiere al escenario físico de dicho enfrentamiento romano-cartaginés (Menéndez, 2001, *passim*) y coincidiendo con otros autores (Corzo, 1998, 405; Caballos, 1994a, 19-22), entendemos la creación de Itálica como parte de los hechos producto del fin de la confrontación y no de una batalla concreta, no obstante, en torno años 206 y 205 a.C.

[16] Más que un hospital de campaña, H. Galsterer se inclina por ver en la primera Itálica un asentamiento realizado con veteranos, respondiendo a las necesidades estratégicas propias del momento. Galsterer, 1997, 196.

[17] Sondeo realizado en la conocida como *Casa de la Venus*, correspondiente al número 15 de la calle Moret: Pellicer *et alii*, 1982; Pellicer, 1998, 150-151.

[18] Si bien J. Mª Luzón trató de localizar esta población previa a la romana en la excavación del Pajar de Artillo (Luzón, 1973), ésta no se consideró documentada con fiabilidad hasta la estratigrafía realizada en 1977 por M. Pellicer en ya citada *Casa de la Venus* (Pellicer *et alii*, 1982). A nuestro juicio, incluso esta intervención debe ser sometida a revisión. Entre los materiales hallados en los niveles que se fecharon entre el siglo III y comienzos del II a.C. (A-23), se identifica un borde de ánfora campana Dr. 1A (Pellicer *et alii*, 1982, 23, fig. 10 –atención a los pies de lámina cruzados en la publicación–) que retrasaría la cronología hasta muy avanzado el siglo II a.C.; no obstante, posteriormente ha sido publicada de nuevo como corintia o grecoitálica (Pellicer, 1998, fig. 6.4), haciendo dudar de la datación de los niveles más antiguos, que quizá tan sólo reflejen el importante peso de la vajilla prerromana especialmente en los primeros momentos de la ocupación itálica. Es posible que la población turdetana se hubiera asentado en el entorno del primer asentamiento romano una vez creado éste, dados los servicios que éste precisaba y las ventajas mutuas que pudieron establecerse. No obstante, más recientemente, intervenciones como la realizada por miembros de la Universidad de Huelva en la calle Adriano, parecen redundar en estos niveles prerromanos (Vidal *et alii*, 2000).

excavado por A. Blanco en 1974 al oeste del actual pueblo de Santiponce que correspondería al límite de la primitiva *ciudad* republicana en este sector. Con sus *principia* es también posible que deban ser identificadas las estructuras exhumadas en 1973 por M. Bendala, identificadas entonces como parte del capitolio de época republicana[19].

Es muy poco lo que se conoce acerca de la configuración de la ciudad fundacional y de su desarrollo a lo largo del siglo II a.C. (León y Rodríguez Oliva, 1993, 38-43). A la escasez de referencias en las fuentes se une también la dificultad para llevar a cabo intervenciones en su solar (León, 1985). Sobre él, la creación primero del Monasterio de San Isidoro del Campo en 1301 y el posterior traslado del caserío de Santiponce al terreno que ocupa actualmente[20] a causa de las graves inundaciones de 1595 y 1602, no solamente han favorecido desde antiguo el expolio de materiales de las estructuras conservadas, sino que también han impedido hasta nuestros días el poder realizar excavaciones arqueológicas allí donde se hacía más necesario para la adecuada caracterización de la ciudad antigua[21]. Tan sólo una política de expropiaciones, ya iniciada por J. de Mata Carriazo, intensificada en la década de los setenta y que continúa en la actualidad, ha permitido profundizar en el conocimiento de algunos de sus edificios, como es el caso paradigmático del teatro.

No obstante, el potencial arqueológico de estas fases más antiguas de la ciudad, republicana y altoimperial, a pesar de haber sido intensamente afectado por la dinámica urbanística posterior, se ha puesto de manifiesto en diferentes intervenciones de urgencia. Tal es el caso de la llevada a cabo en 1984 en la Avenida de Extremadura nº 56. En el transcurso de la misma se documentó un pavimento en *opus signinum* teselado y epigráfico (Amores y Rodríguez Hidalgo, 1985, 1986a; Gil, 1986; Caballos, 1987-88), de cronología tardorrepublicana/augustea. Su emplazamiento se aventura como un posible templo dedicado a Apolo en el primitivo foro de la ciudad por un magistrado, *M. Trahius*, probable antepasado del emperador Trajano.

Diversos hallazgos aislados, como puedan ser algunos capiteles conservados actualmente en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, parecen dar testimonio de la monumentalización generalizada a comienzos de época imperial. Dentro de ella podría ser

---

[19] Según comunicación personal del Dr. Bendala quien, si bien considera necesaria la revisión de aquella primera lectura (Bendala, 1975; 1982a), cuestiona las recientes propuestas que datan estas estructuras en ambiente indígena previo al asentamiento romano: Keay, 1997, 28 y 30 y Pellicer, 1998, 151. Respecto a los *principia* y su estructura véase Euzennat, 1994, *passim*.

[20] El asentamiento primitivo de Santiponce se encontraba en la Isla de Hierro, próxima a la Isla de la Cartuja (Keay, 1997, 183). Una vez trasladado, en un primer momento tan sólo habría ocupado el sector oriental de la *uetus urbs*, para, posteriormente, extenderse también a su área occidental.

[21] En el actual solar de Santiponce han sido muy pocas las intervenciones realizadas, en su mayor parte con carácter de urgencia, favorecidas por las obras en calles o casas modernas que, especialmente a partir de la Ley de Patrimonio de 1985, hacían obligado su seguimiento arqueológico. Estas actividades aparecen recogidas, si bien con cierto retraso y no todas, en el *Anuario Arqueológico de Andalucía* desde 1985 (Amores y Rodríguez Hidalgo, 1985; 1986b) Son excepciones de ello el propio teatro, las conocidas como *Termas Menores* o de *Los Palacios*, ya conocidas de antiguo a partir de las excavaciones de Demetrio de los Ríos a fines del siglo pasado, o también algunas de las intervenciones llevadas a cabo a comienzos de la década de los setenta dentro de un plan intensivo de excavaciones (Luzón, 1973; Bendala, 1975 y 1982a).

incluida la construcción del teatro que, en adelante, será también fiel testigo de otras pulsiones urbanísticas de la ciudad. De hecho, el teatro será el único edificio del antiguo emplazamiento fundacional (frente a la posterior ampliación adrianea) en el que pueda constatarse un uso generalizado del mármol, dentro de una corriente marmorizadora común a gran parte del Imperio. Es en este momento, durante el principado de Augusto, cuando Itálica recibe su estatuto municipal[22]. Según A. Caballos éste pudo ser otorgado con motivo del viaje que Augusto realizó a la Galia e Hispania entre los años 16 y 13 a.C (Caballos, 1994, 62-63). Este fenómeno, con toda seguridad, propició la iniciativa de evergetas que, como *Lucius Blattius Traianus Pollio, Caius Traius Pollio* o *Lucius Herius*, pocos años más tarde, dejaron constancia de su munificencia en diversas inscripciones del teatro italicense.

Entretanto, la participación de los provinciales en la política romana es creciente. Es en este momento cuando comienza también a destacarse la familia de los *Ulpii Traianii*; posibles antepasados del emperador Trajano se han considerado los ya citados *M. Trahius* y *L. Blattius Traianus Pollio*. Sin duda alguna, de entre todos ellos destacó su padre, *M. Ulpius Traianus*, miembro del ejército de Vespasiano, emperador que, concediendo el derecho latino a Hispania, no vino sino a aumentar la participación e integración ya citada.

La vinculación que la ciudad siempre trató de demostrar con la ciudad de Roma y el poder central queda patente en algunos episodios narrados por las fuentes, como el recogido por Aulo Gelio (*NA* XVI, 13, 4). En él Adriano se asombra a causa de la petición de los italicenses que, ante lo que podría parecer paradójico entre los provinciales, solicitan la transformación de su estatuto jurídico de *municipium* en *colonia*. Este nuevo cambio de estatuto jurídico, solicitado por ellos mismos, unido al ascenso político creciente de sus ciudadanos que había comenzado con su presencia en el Senado (Caballos *et alii*, 1999, 27) y culminado con el ascenso al solio imperial de dos de ellos, potenciará un nuevo auge urbanístico y monumentalizador, en esta ocasión con consecuencias mucho mayores: la ampliación del núcleo primigenio, conocida en la bibliografía como *noua urbs* (García y Bellido, 1960). En ella se levantan, junto a viviendas privadas de gran lujo, tal como lo muestran tanto su estructura como sus pavimentos musivarios, espacios públicos como el anfiteatro o las termas conocidas como *mayores* o *adrianeas*. Del mismo modo, en él se delimitaría un gran espacio cultual donde se elevaba un monumental templo dedicado a Trajano por su sucesor. Más aún, en un reciente proyecto que ha incluido la prospección, tanto superficial como geofísica, en extensión del terreno ocupado por la *noua urbs* (Rodríguez Hidalgo *et alii*, 1994; Rodríguez

[22] El carácter de *municipium* de la ciudad en un momento previo a época augustea, ya con César, parece poder desecharse dada la ideología filopompeyana de los italicenses durante las guerras civiles (Caballos, 1994, 62; Caballos *et alii*, 1999, 24-25). Paradójicamente, y quizá por cerrarle las puertas de la ciudad a Varrón (Casio Dión XLIII, 39), S. Keay señala a la ciudad entre los cesarianos y propone ésta como una de las razones para la consolidación de su estatuto jurídico con Augusto (Keay, 1997, 190). No obstante, H. Galsterer duda del carácter de la ciudad al conocerse ejemplos de ambos signos; como en otras ciudades hispanas, sugiere un panorama interno de escisión política; del mismo modo, sitúa su conversión en municipio en algún momento de la segunda mitad del siglo I a.C, sin que los datos por él recogidos le permitan decantarse ni por su adscripción augustea, ni por la posible iniciativa cesariana previa (Galsterer, 1997, 198-199).

Hidalgo y Keay, 1995; Rodríguez Hidalgo, 1997; Caballos *et alii*, 1999, *passim*) se han reconocido, entre otras, las estructuras de una palestra junto a las *termas mayores*, un edificio con dependencias termales y un sector del encintado bajoimperial (Rodríguez Hidalgo, 1997, fig. 27). A pesar de lo escaso de las evidencias, la antigua Itálica también parece haber sido afectada por esta importante renovación. Recientes excavaciones en diversos puntos del actual Santiponce[23] han documentado la continuidad de los patrones urbanísticos adrianeos no solamente a través de la orientación de las estructuras sino también de la decoración musiva de algunos de sus pavimentos[24]. A este momento de comienzos del siglo II d.C. corresponde también la construcción de la ya citada potente terraza en *opus caementicium* situada al oeste del teatro, construida con objeto de levantar sobre ella un gran espacio público.

Las excavaciones llevadas a cabo en la ampliación adrianea, especialmente las que a lo largo de comienzos de la década de los setenta tuvieron como objetivo definir el trazado de las calles de este área de la ciudad, pusieron de manifiesto las líneas maestras de su planificación. Se había creado un complejo sistema de drenaje y canalizaciones. Se parceló el terreno y se edificó la mayor parte de sus solares, tal y como ha sido puesto de manifiesto en el curso de las prospecciones ya citadas[25]; no obstante, ni el *Traianeum* (Rodá, 1997, 170) ni el anfiteatro (Corzo, 1995, 192) parecen haber sido concluidos, al menos en lo que a su decoración arquitectónica se refiere. Posteriormente, una nueva pulsión parece tener lugar en época severiana, tal y como parece reflejarse en una reforma, si bien de medios limitados, llevada a cabo en el teatro. El hallazgo en diferentes puntos de la ciudad de una serie de capiteles de tipo corintio asiático alude, del mismo modo, a ciertas iniciativas constructivas llevadas a cabo en este momento, todavía difíciles de evaluar (Rodríguez Gutiérrez, e.p.).

La precoz decadencia de la ciudad de Itálica, especialmente manifiesta en las edificaciones de la ampliación adrianea, supone aún un controvertido tema para la investigación, incluso en lo que se refiere a su ubicación cronológica[26]. Durante largo tiempo la causa se ha buscado en fenómenos geológicos que aún hoy afectan a los suelos arcillosos de la zona: el conocido como *bujeo*[27], fruto de la dinámica de las arcillas expansivas que se dilatan y contraen por efecto de la humedad que contienen. El creciente protagonismo de la ciu-

[23] Nos referimos a las llevadas a cabo en el número 11 de la Calle de las Musas en mayo de 2000 y el 20 de la Calle Real en junio del mismo año, dirigidas por E. Larrey y M. Vera respectivamente. (Verdugo *et alii*, 2000; Vera *et alii*, 2000).

[24] Estos datos no vienen sino a confirmar lo erróneo de la dualidad entre *uetus* y *noua urbs*, e incluso, más aún de las hipótesis que sugieren la existencia de una *dipolis* (Rodríguez Hidalgo y Keay, 1995, 412).

[25] Rodríguez Hidalgo *et alii*, 1994; y Rodríguez Hidalgo, 1997, 107. Con anterioridad, a partir de los trabajos llevados a cabo en los años setenta se planteó que muchas de las manzanas no hubieran llegado a ser edificadas (Luzón, 1982c, 78), si bien hoy se cree que la falta de datos pudiera deberse más bien al arrasamiento generalizado de estas áreas. De hecho, el proceso de urbanización parece haberse prolongado al menos durante época antonina.

[26] M. Pellicer, por ejemplo, sitúa el comienzo del abandono en el segundo tercio del siglo III d.C. (1998, 147; 1999, 176), si bien I. Rodá ya contempla su inicio, al menos en el *Traianeum*, a fines del siglo II (1997, 173). S. Keay y J.M. Rodríguez Hidalgo (1995, 414), a través de los resultados obtenidos de las prospecciones geofísicas, sugieren que el sector de la ciudad situado entre el *Traianeum* y el lienzo norte de la muralla fue abandonado en el curso del siglo III d.C.

[27] Entre los defensores de esta hipótesis: Luzón, 1982c, 78; 1982d, 450-451 y León, 1985, 216. En contra de la misma Canto, 1982a, 236, nota 14; 1985b; Menanteau y Vanney, 1985.

dad de *Hispalis*, propiciado por el progresivo traslado del curso del río Guadalquivir, que haría disminuir las hasta entonces óptimas comunicaciones fluviales italicenses, se sitúa como otra de las posibles razones (Corzo, 1982, *passim*). Por último A. Caballos (1994, 143 y ss.) plantea elementos de carácter político-administrativo, como el absentismo en aumento de los grandes propietarios. El proyecto pudo haber sido demasiado ambicioso para las posibilidades de la ciudad y de sus habitantes.

Esta aparente decadencia, que se habría agudizado especialmente en el último tercio del siglo III, ha querido verse reflejada en la presencia de *curatores* enviados por el gobierno central para supervisar la administración de la ciudad. Durante la centuria siguiente, no solamente continúa poblada sino que recuperará una cierta estabilidad, si bien ya dentro de unos patrones muy diferentes a los de siglos anteriores, en consonancia con el panorama general peninsular de este momento. Será ahora cuando en algunas de las viviendas de la *noua urbs* se apuntalen techos y se creen muretes medianeros para evitar que se desmoronen los originales; se cierren los pórticos de las calles y los patios de las casas. Los edificios públicos son abandonados reutilizándose sus materiales constructivos en viviendas-refugio de escasa entidad. Las habitaciones se compartimentan, se hace fuego sobre los pavimentos musivos, etc.

En lo que a la antigua ciudad fundacional se refiere, ha podido documentarse el mantenimiento de su ocupación en época tardía, si bien a través de datos muy parciales. Así, en el *hyposcaenium* del teatro se encontraron en el curso de las excavaciones de los años setenta dos grandes pedestales paralelepipédicos de época severiana reutilizados allí con posterioridad como soportes del sistema de *periaktoi*; esto parece demostrar el funcionamiento de la escenografía teatral en un momento avanzado del siglo III. Ya a fines de esta centuria establecimientos comerciales ocupan el entorno inmediato del edificio escénico y la propia *porticus post scaenam*. Más tarde llegan hasta ellos, incluso, algunos enterramientos del amplio sector de necrópolis al este de la ciudad.

Hasta el momento, los datos sobre la ciudad de Itálica en época tardía no son muy numerosos. La epigrafía tan sólo ofrece hitos esporádicos, como los homenajes de la ciudad a los Tetrarcas en torno al 300-302 o a Valentiniano y sus hijos Valente y Graciano hacia el 382. La arqueología, por su parte, no presenta un panorama mucho más alentador: expolio y ocupación residual incluso de viviendas ya ruinosas, cuyos espacios se compartimentaron con muros realizados con material de acarreo. De nuevo los recientes trabajos de prospección geofísica llevados a cabo en el área de la ampliación adrianea han resultado sin embargo muy valiosos para la caracterización de esta etapa. De esta forma se ha localizado un tramo de la potente muralla bajo-imperial, difícil de fechar en un período amplio que abarca desde fines del siglo III hasta mediados del V y que dejaría extramuros edificios de la entidad de las termas mayores o un buen número de las casas hasta hoy excavadas.

El último episodio notable en el que intervino Itálica, antes de ser olvidada para *redescubrirse* posteriormente en el Renacimiento, fue el enfrentamiento entre Leovigildo y su hijo Hermenegildo, a fines del siglo VI. Éste último, tras levantarse contra el gobierno

arriano de Toledo, será cercado en la capital del reino rebelde, Sevilla. Será entonces cuando, para reforzar el ataque de esta ciudad, Leovigildo reconstruya la muralla italicense. No obstante, y como acertó a señalar A. Jiménez (1977, 231), una empresa de esta brevedad no supondría un hecho demasiado decisivo para la ciudad ni garantiza que ésta hubiera gozado por entonces de trascendencia en la organización político-administrativa. No obstante, es preciso tener en cuenta que obispos de Itálica estuvieron presentes en los concilios del reino visigodo de Toledo. Intervinieron en los I y II de Sevilla (590 y 619 ó 620) y en los III, IV, VI, VII, VIII, XII, XIII, XV y XVI de Toledo (Vives, 1963, 520; Verdugo, 2003, *passim*).

Con la conquista musulmana, en el 712, será anexionada al territorio musulmán junto con otras poblaciones de su entorno. Durante un tiempo, hasta aproximadamente el siglo XII, se mantendrá habitada, ya que ha sido identificada con la *Taliqa* musulmana (Martínez Montávez, 1973). En dos recientes intervenciones de urgencia realizadas en el verano de 2000 en solares del actual Santiponce se han documentado interesantes niveles de época islámica, etapa prácticamente desconocida en la ciudad en lo que a documentación arqueológica se refiere[28]. Si bien en la primera, en la Calle de las Musas 11, los materiales aparecieron únicamente rellenando pozos de material de desecho, en la segunda de ellas, en el número 20 de la Calle Real, puede afirmarse su asociación a estructuras murarias coetáneas[29]. A partir de entonces el expolio y el deterioro fueron en aumento; incluso se perdió su nombre, su identificación con la antigua Itálica. De *Campos de Talca* pasó a *Sevilla la Vieja*, y no sería hasta varios siglos después cuando fue de nuevo reconocida con la una vez próspera y floreciente *Colonia Aelia Augusta Italica*[30].

Agradecimientos

«...Me gustó siempre hablar de Arquitectura
como divertimento; si no se hace alegremente no es Arquitectura.
Esta alegría es, precisamente, la Arquitectura, la satisfacción que se siente...»
(A. de la Sota)

Este estudio sobre el teatro romano de Itálica se debe, en primer lugar, a la iniciativa del Dr. D. Manuel Bendala, quien lo *confió a mi cuidado* hace ya algunos años. No obstante, su labor no quedó ahí y, como paciente director del trabajo, lo ha seguido y guiado desde muy diferentes perspectivas con la seriedad científica pero a la vez la cordialidad y cercanía que le caracterizan; sólo espero que sus sabios consejos y, en resumen, su magisterio hayan que-

[28] Entre los escasos datos al respecto cabe citar los niveles de expolio documentados por R.Corzo en el teatro y la frecuentación de las entonces ya ruinas de la cisterna excavada por Pellicer al oeste de la ciudad entre 1978 y 1979 (1982, 216, fig. 5.2).

[29] Queremos agradecer aquí a sus excavadores, E. Larrey y M. Vera, la comunicación de los hallazgos.

[30] La identificación definitiva de la hasta entonces conocida como *Sevilla La Vieja* con la antigua ciudad romana de Itálica se debe al humanista Ambrosio de Morales, en su obra *Las antigüedades de las ciudades de España*; Luzón, 1999, 30.

dado justamente plasmados en estas páginas. El otro *gran culpable* de que el teatro llegara hasta mis manos es el Dr. D. Alfonso Jiménez, quien, como punto de partida, puso generosamente a mi disposición la documentación generada en el proyecto de restauración por él dirigido. De sus enseñanzas y agudas observaciones he tenido la oportunidad de disfrutar no sólo personalmente en mis estancias en Sevilla sino también a través del análisis de sus libretas –sus valiosas notas y dibujos de campo–, en las que se refleja la sensibilidad propia de un *arquitecto de letras, rara auis* en estos tiempos que corren. Poco después tuve la oportunidad de incorporar a esta base documental la que tan amablemente me cedió para su estudio el Dr. D. José María Luzón, fruto de las primeras excavaciones en el teatro a comienzos de los años setenta. Las siempre fructíferas y casi *nostálgicas* charlas con él compartidas en torno a antiguas fotos y dibujos me han permitido recrear un tiempo que marcó profundamente tanto a la ciudad de Itálica como al conocimiento del propio teatro.

A ellos se une un numeroso grupo de especialistas de cuyo contacto he salido en todos los casos enormemente beneficiada, si bien no siempre haya sido capaz de demostrarlo en mi trabajo con la justicia requerida. De esta forma, a los directores del *Proyecto Carteia*, en especial al propio Dr. Bendala y a la Dra. Lourdes Roldán, con quienes tuve ocasión de realizar mis primeros contactos con los métodos analíticos *in situ* de arquitecturas y técnica edilicia, en la línea de trabajo que ellos mismos, junto con otros investigadores, pusieran en marcha hace algunos años en el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid. Sobre muy diferentes temas de la investigación he tenido la oportunidad de consultar e intercambiar animadas charlas con los Dres. Patrizio Pensabene, Sebatián Ramallo, Isabel Rodá, Henner von Hesberg, Ramón Corzo, Mª Carmen González, Julio Núñez, Ángel Morillo, Antonio Poveda, Karin Mansel, Adolfo Raúl Menéndez, Andrea Schmölder, así como con Jerónimo Sánchez, Jacinto Sánchez, Irene Mañas, Begoña Soler o David Hourcade, entre otros muchos amigos y colegas a los que pido perdón por no citar aquí de forma explícita. De entre ellos merece una mención especial el Dr. Sven Ahrens, quien ha compartido generosamente conmigo los progresos en su investigación sobre los elementos arquitectónicos de la ciudad de Itálica, tesis doctoral defendida en la Humbodlt Universität de Berlín.

En Itálica, el vertiginoso ritmo con el que son sustituidos directores y grupos de trabajo *–no hay mal que por bien no venga–* me ha permitido conocer a numerosos profesionales, a la vez que muy diferentes maneras de entender y acercarse a la gestión de nuestro Patrimonio Arqueológico: a José Manuel Rodríguez Hidalgo, Jesús Marín, Raquel Crespo, Javier Verdugo, Francisco Ramón, Enrique Larrey, así como a la actual directora, Mª Soledad Gil. De todos quiero destacar al Dr. Manuel Vera, buen amigo y codirector de la intervención realizada en el teatro en 1999. A todo el personal de Itálica, que en todo momento puso amablemente a mi disposición todo lo necesario para el desarrollo de la investigación.

Nuestro agradecimiento también a una serie de instituciones, desde las que han aportado los medios económicos para la realización de este trabajo, hasta las que me han permitido no solamente hacer uso de sus excepcionales fondos bibliográficos, sino también

entrar en contacto con escuelas científicas abriéndome así nuevos horizontes tanto interpretativos como metodológicos. Así, a la Fundación Oriol-Urquijo, primero, y a la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, en unión al Fondo Social Europeo, en forma de su Programa de Formación de Personal Investigador, después; *mecenas* ambas de este estudio en forma de sendas becas predoctorales concedidas en los períodos 1995-1996 y 1997-2001, respectivamente.

En Madrid, al Instituto Arqueológico Alemán, por su disponibilidad tanto material como personal, especialmente al Dr. Michael Blech y a Birgit Bodenseh; a la Casa de Velázquez (CNRS-EHEH) y la biblioteca del CEH-CSIC. Para la elaboración del catálogo epigráfico he podido hacer uso de la valiosa documentación reunida en el Centro CIL II de la Universidad de Alcalá de Henares; jornadas de trabajo que estoy segura de que recordaré siempre con agrado dada la cordialidad y ayuda prestada por sus miembros, en especial por la Dra. Helena Gimeno. A ella y al Dr. Javier del Hoyo del Dpto. de Filología Clásica de la UAM, agradezco sus consejos en lo que a la edición de las inscripciones se refiere. En Sevilla, al Museo Arqueológico Provincial, y muy especialmente a su director, D. Fernando Fernández, por las facilidades y ayuda prestadas en la consulta e inventariado de los materiales conservados en sus fondos. En Berlín, al *Deutsches Archäologisches Institut*, a su personal y, muy especialmente a su director, el Dr. Walter Trillmich, cuya cordialidad ha sobrepasado, con mucho, los cometidos de un mero anfitrión institucional. En Munich, al *Seminar für Klassische Archäologie* de la Universidad Ludwig Maximilian, concretamente a los profesores J.A. Dickmann y W. Ehrhardt; a la *Kommission für Numismatik und Epigraphie* y a la Biblioteca de la Facultad de Historia. En Roma, al *Istituto Archeologico Germanico*, la *École Française* y la *American Academy*, en especial en esta última a los directores de su curso de verano, Dres. E. Fentress, D. Scott y J. Dobbins. A la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma-CSIC; mi gratitud a su vicedirector Dr. Xavier Dupré así como a mis compañeros en las excavaciones de *Tusculum*, con quienes tuve la oportunidad de discutir animadamente sobre diversos aspectos de la investigación.

En la ardua fase de conversión de la tesis doctoral original a este libro que ahora tienen en sus manos debo agradecer no menos a las siguientes personas e Instituciones: por su apoyo editorial al Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, en especial a su director D. Jorge Pérez de Tudela; a la Fundación Pastor de Estudios Clásicos, en las personas de sus Presidentes, D. Martín Sánchez Ruipérez, primero, y actualmente D. Emilio Crespo, que estimaron oportuna la concesión de su Premio Anual de Investigación al trabajo y han cofinanciado la edición; y por último, a Dña. Carmen Barriga, directora del Servicio de Publicaciones, y a D. José del Valle Linde, ambos de la Diputación Provincial de Sevilla, que tuvieron a bien apostar de forma desinteresada, colaborando en la publicación del estudio. De nuevo y muy especialmente, a D. Manuel Bendala, principal responsable de que las iniciativas anteriores tomaran forma en la presente publicación, así como a Carlos Comas-Mata, *paciente* encargado de la maquetación, y a Juan Carlos González, creador del diseño de cubierta que ha permitido así renovar, tan sólo en su aspecto externo, la ya consolidada serie de *Monografías de Arquitectura Romana*.

Al margen de la esfera de lo estrictamente científico no quiero olvidar a las personas que, tanto en Madrid como en nuestras estancias en Sevilla, Munich, Berlín o Roma, han estado ahí, siguiendo de cerca estos años de trabajos. A todos los amigos de aquí y de allí, entre los que no puedo dejar de mencionar a C. Hernández, M. Yokozka, M. Arnold, D. y Ch. Flesche y la familia Velázquez-Romero. Y ya, por último, aún más injustamente desplazados a este *puesto de cola*, a mi familia, sin cuyo apoyo, paciencia y ayuda a todos los niveles no habría sido capaz de escribir ni la primera de estas líneas. A ellos, es decir, a mis padres, y a Nati, Fátima y Héctor, muy especialmente, van dedicadas estas páginas.

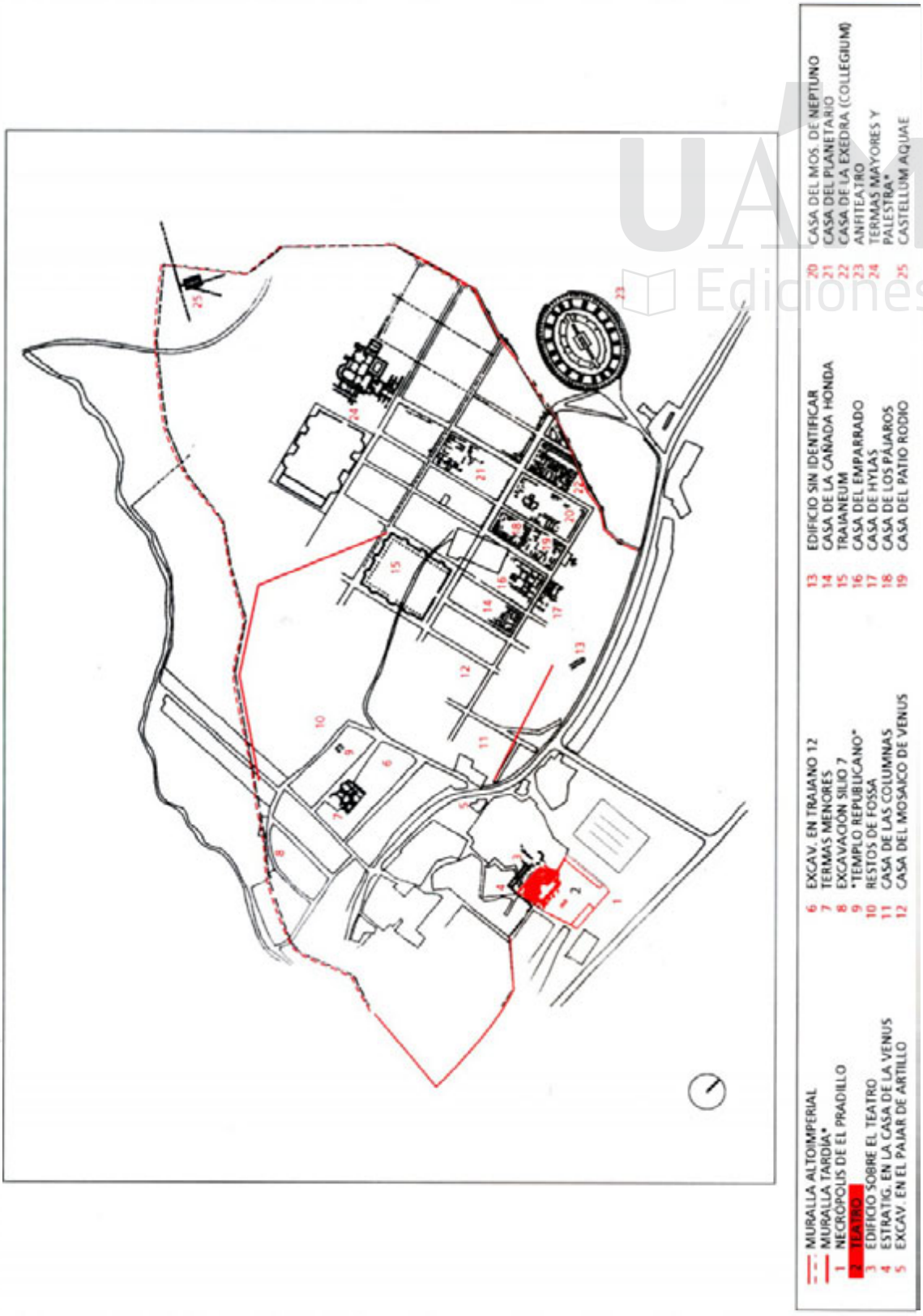


Fig. 1. Plano de la ciudad romana de Itálica con ubicación de sus edificios y restos conocidos. Sobre planimetría de A. Jiménez Martín. Con asterisco se señalan los elementos tan sólo detectados por medio de prospecciones geofísicas.

CAPÍTULO I

El conocimiento del edificio: antecedentes

Historiografía

Si bien la historia de los trabajos y las investigaciones en Itálica se remonta al siglo XVIII para las primeras excavaciones[1] e, incluso, al siglo XI para las referencias textuales[2], los datos históricos a este respecto sobre el teatro son prácticamente inexistentes y nos llevan a apenas tres décadas de distancia.

Las primeras noticias sobre el edificio se encuentran en la identificación que de dos posibles teatros hizo F. de Zevallos[3], monje jerónimo del vecino monasterio de San Isidoro del Campo, en su obra *La Itálica*. En uno de los casos estará en lo cierto, mientras que en el otro los restos parecen haber sido identificados con la Casa de la Exedra (León, 1993, 48 y nota 88). Con anterioridad, las referencias habían sido fruto de confusiones o generalizaciones terminológicas[4] –haciendo equivalentes teatro y anfiteatro–, en gran parte de las ocasiones con motivo de licencias poéticas.

Las alusiones al edificio posteriores a la de F. de Zevallos no proporcionan novedades notables, ya que en la mayor parte de los casos toman como referencia lo señalado

---

[1] En la segunda mitad de este siglo llevarán a cabo sus trabajos Flórez y, algo más tarde, el Conde de Águila junto a Francisco de Bruna, siendo éstas de 1781 las que se consideran como las primeras con cierto rigor.

[2] Pues, al margen de las romanas que, obviamente, no procede tratar aquí, las fuentes islámicas son recogidas por Martínez Montávez, 1973. Cabe también citar las posteriores referencias de viajeros y eruditos como A. Navagero, L. de Peraza, A. de Morales o las hechas a las colecciones de hallazgos en la ciudad que habían reunido don Fadrique Henríquez de Ribera en la *Casa de Pilatos* de Sevilla, y, en 1559, el marqués de Estepa Juan de Córdoba y Centurión en su palacio de Estepa.

[3] Esta obra data de entre los años 1780 y 1790 si bien no fue publicada hasta 1886: «*...Del teatro he reconocido dos sitios, donde duran expresas señales de haberlo sido [...]. La forma desta fabrica era un emiciclo lleno de gradas, donde se sentaban los espectadores para ver las representaciones de comedias o tragedias. Uno destos dos Teatros estuvo (a lo que me parece) al oriente de la ciudad, arrimado al barranco o recuesto que está hoy sobre el lugar de Santiponce. Cerca de unos gruesos muros, cuyos cimientos confunden hoy las casas que están fabricadas sobre parte dellos, y en frente de donde parece que hubo alguna puerta principal de la ciudad por donde se salia al Prado y al rio, se nota una fabrica que forma un ancho semicirculo, con gradas que bajan hacia la dicha puerta. Todavia agrada ver lo bien trabajada que estuvo la obra de aquel que parece Teatro...*». (Zevallos, 1886, 89-90).

[4] Así en la *Justicia de Sevilla* de L. De Peraza de 1535, Cap. I, libro II, pág. 217 (Cortines, 1995, 251-252); A. de Morales en *Las antigüedades de las ciudades de España* (Morales, 1575, 30), J. de Espinosa (Cortines, 1995, 157); la *Epistola* de Fernando de Soria a Lucas de Soria (Cortines, 1995, 118-119); entre otros.

por este autor. Así ocurre con Justino Matute y Gaviria (1827, 32-35; Cortines, 1995, 345-349) en su *Bosquejo de Itálica o Apuntes que juntaba para su Historia*, o en el *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes* de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1832, 282-286; Cortines, 1995, 361).

A pesar de no encontrarse todavía exhumado por entonces, existirán algunas referencias a hallazgos materiales aislados en lo que se conocía como el *sitio del teatro* o su entorno inmediato[5]. Esto denota, por tanto, la admisión de su existencia y la certeza de su localización ya mucho antes de que comenzaran las primeras excavaciones. No obstante, dada la topografía del área, la mayor parte de estos elementos no corresponden al edificio, sino que se adscriben a los espacios monumentales circundantes, habiendo llegado hasta el teatro debido a procesos postdeposicionales. De hecho, piezas escultóricas como la *Artemis*, la *Afrodita Anadyomene (Venus de Itálica)*, halladas en la parte alta de la cavea, a las que también se sumó el *Hermes Dyonisophoros*, fueron asociadas durante largo tiempo a la decoración del pórtico superior del edificio[6]. Hoy en día son considerados como parte de la ornamentación de los edificios públicos, todavía sin identificar, que habrían ocupado la terraza enclavada en este área.

Antes incluso de que A. García y Bellido realizara su catálogo de esculturas, la primera noticia sobre la localización del teatro propiamente dicho así como sus primeras fotografías fueron proporcionadas por F. Collantes de Terán en sus *Trabajos y hallazgos en Itálica (1936-1938)*, publicados en 1937[7]. Por último, durante los años sesenta a la ya certeza de la existencia del edificio se une ahora el interés por su recuperación (Carriazo, 1964, 18-31), que será finalmente materializada a comienzos de la década posterior.

Las excavaciones

A pesar de la temprana referencia de F. de Zevallos, el edificio no fue objeto de excavaciones hasta mucho tiempo después. Las causas deben buscarse en la ocupación de su solar por edificaciones modernas, problema menor en otras áreas de la ciudad antigua como gran parte de la *ampliación adrianea*. Ésta, dedicada al cultivo y, por tanto, con mayores facilidades tanto administrativas como técnicas, fue objeto de la mayor parte de las labores realizadas hasta mediados de nuestro siglo[8].

---

[5] Como es el caso de dos capiteles y un arquitrabe citados por G. Bonsor (1898, 5) o una cornisa hallada por F. Reyes (1918, 15).

[6] A las referencias de J. Romero Murube (1943) respecto al hallazgo de la Venus, se unen las proporcionadas por A. García y Bellido en su obra *Esculturas romanas de España y Portugal*, donde además hace notar la existencia de gradas aflorando en superficie (1949, 138), que no serían otras que las liberadas por F. Collantes de Terán.

[7] En el folio nº 14. Referencia tomada de Jiménez, 1982, 279, nota 1. También en los conocidos como sus papeles, conservados en el Dpto. de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla: «*...Restos de un Teatro de no muy grandes dimensiones se encuentran al oriente de la ciudad, inmediatos a la torre semicircular que supusimos forman parte de la puerta que daba salida al prado, pareciendo que este Teatro se hallaba fuera de la linea de murallas. Conserva parte de los muros que forman el hemiciclo de la cavea, de la que también se ven algunas gradas de piedra en el interior de una de las casas construidas hoy sobre sus restos...*».

[8] Para una síntesis de las actuaciones en la ciudad véanse los apartados dedicados a historia de las excavaciones en los trabajos de García y Bellido, 1960 y Canto, 1985a, así como el artículo de León, 1993. No obstante, destacamos las revisiones más recientes de Luzón, 1999 y Caballos *et alii*, 1999.

Como casi todos los monumentos de la *antigua ciudad fundacional*, la historia del teatro está directamente en relación con la expropiación y demolición del caserío del pueblo de Santiponce, asentado sobre las ruinas[9]. A pesar de que en diversas épocas las intenciones de realizar proyectos más o menos integrales para ello fueron buenas, no así los resultados, ya que los trámites se paralizaron por una u otra causa, como con motivo de la Guerra Civil en tiempos de J. de M. Carriazo.

La primera campaña de excavaciones arqueológicas en el teatro da comienzo en la primavera de 1971. De momentos previos tan sólo consta una muy dudosa intervención de G. Bonsor (1898, 5), a fines del siglo XIX, así como una limpieza superficial de un sector de la *summa cauea* llevado a cabo por F. Collantes de Terán. Ésta última, a pesar de su escasa afección en profundidad, permitió obtener las ya citadas primeras fotografías de su estructuras, en 1937 (Figs. 2 y 12).

El progreso de las actividades sistemáticas no fue, sin embargo, lineal y continuo. En estos primeros años la actuación será bastante arbitraria, ya que dependerá estrechamente de la marcha paralela de la adquisición y posterior demolición de las viviendas que se levantaban en su solar (Fig. 17). En 1971 y 1972 la intervención, bajo la dirección de D. Ruiz Mata pronto asumida por J.Mª Luzón (Figs. 13-15), se realizó desde la parte alta del edificio, desde el sector abierto por F. Collantes, hasta llegar al borde de la *orchestra*; primero en forma de pozos-piloto con función de sondeos que pudieran aportar pautas para la excavación de posteriores zanjas longitudinales (Fig. 3). A lo largo de estas actuaciones se exhumó gran parte de la cavea, pudiendo advertirse los diferentes grados de conservación que ésta presentaba. Del mismo modo, fueron hallados restos de algunos de sus más interesantes componentes como, por ejemplo, fragmentos del *balteus*, algunas de las placas de mármol que cubrían los *gradus* inferiores, así como otro buen número de elementos arquitectónicos de ubicación original imprecisa (cornisas, placas, fragmentos de fustes de columna en mármol de diferentes calidades, etc.) (Fig. 13).

Uno de los principales resultados obtenidos en esta campaña fue la caracterización de las fases de abandono y ruina del edificio. Se llegó a la conclusión, a través de los sedimentos reconocibles en la estratigrafía, de que las avenidas del río Guadalquivir habrían afectado al teatro cada vez con consecuencias más graves; dicho fenómeno se databa en el Bajo Imperio como consecuencia del cese de la actividad de los *curatores aluei*, funcionarios encargados del cuidado y encauzamiento del río, así como de todo el aparato administrativo del que formaban parte (Luzón, 1982a, 187). De hecho, pudo verse que algunos enterramientos de la necrópolis tardía de El Pradillo[10] ya habían sido practicados sobre estos

[9] Esta ocupación vino motivada por la inundación y destrucción, a comienzos del siglo XVII, del asentamiento primigenio de Santiponce, más próximo al cauce del Guadalquivir, en la Isla del Hierro. Para el nuevo asentamiento los vecinos recibieron parte de las tierras de cultivo del Monasterio de San Isidoro.

[10] Que, comenzada a excavar por M. Fernández (1904) a principios de siglo –La Vegueta–, fue también definida en otro de sus sectores –el conocido propiamente como El Pradillo– por A. Canto (Canto, 1982a). R. Corzo a lo largo de sus trabajos en la *porticus post scaenam*, a finales de los ochenta, exhumó también algunos de sus enterramientos (1993a, 168). Véanse págs. 399-402.

depósitos aluviales. Fue también la modificación del curso del río la que provocó, debido al ascenso del nivel freático en la zona, que debiera ser interrumpido el sondeo estratigráfico que en esta campaña se comenzó a realizar en la *orchestra*.

Será en el curso de estos trabajos cuando se saque a la luz la inscripción de la *orchestra* (I-1), ubicada ante el *proscaenium*, algunas de las piezas más emblemáticas como las aras circulares decoradas con sátiros y ménades (E-98 a E-100) o la también ara dedicada por *M. Cocceius Iulianus* y su familia (I-3).

Los trabajos anteriores se detuvieron en 1973, no volviendo a reanudarse hasta dos años después, en 1975, campaña codirigida por R. Corzo, M. Bendala y el propio J.Mª Luzón (Fig. 4). Los resultados de estos trabajos son bastante imprecisos y no han sido publicados. Tuvo como escenario el área oeste de la *porticus post scaenam*, en forma de dos cortes longitudinales paralelos (Fig. 16). A través del diario de excavación, parcialmente conservado, llegamos a la conclusión de que este área fue afectada en sus estratos superficiales por una dinámica actividad postdeposicional manifiesta en niveles con materiales de amplia cronología (cerámicos, constructivos y arquitectónicos, todos ellos muy fragmentados) y restos de tumbas *a capuccina*, destruidas y con sus restos óseos dispersos. En el curso de esta intervención fue encontrado el pedestal dedicado por *Amoena* a su padre *Lucius Pontius* (I-7), colocado, en el curso de los posteriores trabajos de restauración, entre dos columnas de la galería oeste (WD y WE), posiblemente, su emplazamiento original.

Del mismo modo, y aunque sin una relación directa con las actividades hasta entonces realizadas en el edificio, pero vinculado a él por los resultados obtenidos, se sitúa el corte estratigráfico realizado en 1977 por M. Pellicer, V. Hurtado y Mª L. de la Bandera (Pellicer *et alii*, 1982) en la conocida como *Casa de la Venus*[11], donde se alcanzó una potencia máxima de cinco metros. Su objetivo era el de definir la existencia de un horizonte prerromano anterior a la fundación de Itálica en lo alto de la colina. Fue documentada una estructura en ángulo que se puso en relación con las reformas de la terraza superior del teatro (UEM 1023), que afectaron profundamente a nuestro edificio.

A partir de este momento los trabajos arqueológicos realizados en el mismo se limitarán a los precisados por el proyecto de restauración, dirigido por el arquitecto A. Jiménez. Su puesta en marcha, al menos desde un punto de vista teórico, puede situarse en el verano de 1979, si bien las obras no comenzaron hasta 1980.

Los resultados de estas intervenciones menores, desafortunadamente, no fueron publicados de forma individual, sino que pasaron a ser incorporados a las realizaciones del proyecto, ya que éste era su propósito, el de dar soluciones a las cuestiones surgidas durante el desarrollo del mismo.

[11] El lugar elegido, al parecer impuesto por las autoridades pertinentes, acorde con la política arqueológica para Itálica en aquel momento (Pellicer, 1999, 151) y correspondiente al núm. 15 de la calle Moret, fue el de hallazgo en 1940 de la escultura de la célebre *Venus de Itálica* (tipo *Afrodita Anadyomene*; León, 1995, 118-123), hoy en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla.

No obstante, y dentro de las actividades previstas con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, se precisaba una mayor intervención en el edificio, así como una aceleración en su proyecto de restauración, entre otras cosas, con el fin de recuperarlo como espacio escénico para la representación de actuaciones teatrales. Todo ello conllevaba actuar en áreas poco conocidas que necesitaban una mayor definición por medio de una organizada planificación integral de labores arqueológicas en extensión. Se llevaron a cabo tres campañas, dirigidas por R. Corzo, en 1988-89, 1989 y 1990[12].

Los objetivos de la primera de ellas (Fig. 5) fueron un estudio de la estructura de la *cauea* que permitiera la restauración y consolidación de la misma; la caracterización de la cronología del edificio, al menos en el área del graderío intervenida, por medio de su estratigrafía; el análisis de las relaciones entre el teatro y las construcciones de la parte superior, así como la realización de una planimetría con los nuevos vestigios documentados. Para ello se intervino en diferentes sectores del graderío que permitieron caracterizar la técnica empleada en la construcción del mismo. A ello debe añadirse también la actuación en la *uersura* norte donde se realizó un profundo estudio estratigráfico a fin de conocer con más detalle el proceso de abandono y saqueo del edificio. Estos trabajos se continuaron en la campaña de 1989. En ésta (Fig. 6) se excavó en el ángulo noroeste de la *porticus post scaenam* y en la puerta norte; también se realizaron algunos trabajos en otros puntos como en el sector septentrional del *proscaenium*, en el llamado *sector S*, situado en la parte superior del graderío, y en el *iter* norte. En éste último se distinguieron varios niveles correspondientes a fases sucesivas de la vida del monumento y su entorno inmediato, tales como un taller de eboraria, la reparación del pavimento del acceso norte y el cruce entre varias canalizaciones, todo ello de su período de utilización. No faltan los datos sobre la ocupación del solar con posterioridad al abandono del edificio, materializados en diferentes edificaciones ocasionales realizadas con material de acarreo, su ocupación parcial por enterramientos de la vecina necrópolis de El Pradillo, así como sobre el prolongado expolio de sus materiales constructivos.

A su vez, los trabajos de 1990 (Fig. 7) tuvieron como objetivo principal caracterizar la evolución de los diferentes elementos más característicos de la estructura teatral tales como el graderío, la *scaena* y el pórtico trasero y, como fin último, la de poner al descubierto la mayor parte posible de edificio y de su entorno inmediato para proceder así a su restauración.

De estas campañas se obtuvieron como resultados más destacados tanto la datación de la construcción de la cavea hacia el cambio de Era, como sus principales características morfológicas y estructurales. Del mismo modo, se estableció el cese del uso del edificio como *lugar de espectáculos* en torno a mediados del siglo IV d.C., si bien, con posterioridad,

[12] Los resultados de todas ellas aparecen recogidos en las memorias correspondientes, firmadas por R. Corzo y M. Toscano San Gil (1989a, 1989b y 1990). Se componen de texto y catálogo de materiales, todo ello acompañado de un muy valioso aparato gráfico que, no obstante, en ocasiones resulta de calidad un tanto deficiente. Han sido definitivamente publicadas a fines de 2003 (Corzo, 2003), sin variaciones con respecto a los citados manuscritos, a los que corresponden las referencias dadas en el presente estudio.

se reconoce no sólo la frecuentación ocasional de sus estructuras, sino también la creciente *invasión* del espacio con usos de carácter particular.

En los últimos años los trabajos pueden ser divididos en las campañas de 1991-92 y 1995, todavía vinculadas al proyecto global de restauración del edificio, y la obra menor realizada en 1998-99, en apoyo de urgentes obras de saneamiento solicitadas y gestionadas por el propio Conjunto Arqueológico de Itálica.

La primera de ellas, al frente de cuyos trabajos estuvieron A. S. Romo Salas y J.M. Rodríguez Hidalgo, persiguió, según las diferentes doce áreas en las que se intervino[13] (Fig. 8), distintos objetivos: la búsqueda de datos para la continuación de la *anastylosis* ya fuera real o tan sólo gráfica; la liberación de espacio para las obras de infraestructura o construcción; y la búsqueda de soluciones a cuestiones puntuales no resueltas en campañas anteriores. Entre los elementos detectados destacan el gran muro de cierre del pórtico, en el sector este de la *porticus post scaenam*, así como un tramo de calzada que discurría paralelo a él. Directamente bajo el área hoy ocupada por el almacén del teatro, construido de nueva planta, se documentó un ámbito de posible uso industrial para la producción de aceite, un almacén de época tardía y unas posibles termas, dado el hallazgo de una piscina recubierta en su interior con un muy deteriorado pavimento musivo y placas marmóreas.

El sector intervenido en 1995 se situó al exterior del espacio del teatro, en su ángulo noreste. Las actividades estuvieron motivadas por la futura construcción del cierre entre los edificios de los lados norte y este, ya edificados (Romo, 1995a, 576-588; Romo, 1995b). Por tratarse de una continuación del edificio de servicios, se incluyó en la quinta fase del proyecto de restauración. Como la anterior, fue dirigida por A. Romo Salas. En el transcurso de los trabajos, la relevancia mostrada por el área planteó modificaciones en el proyecto del citado cuerpo de cierre de este ángulo del teatro, con el fin de preservar las valiosas estructuras documentadas, tal y como coincidieron en señalar arqueólogos y arquitectos[14]. A pesar de no actuarse como tal en el teatro, el hacerlo en un área de su entorno inmediato ofrecía nuevas e interesantes posibilidades, ausentes en el propio edificio. De este modo se documentó un muro de contención con orientación norte-sur como cierre por el este interpretado por su excavadora como encargado de delimitar el área del edificio separándolo de la llanura aluvial adyacente, fundamental dada la frecuencia de las inundaciones del río. Al anterior se exhumó un tramo de calzada, continuación del detectado en 1991 y, sobre aquélla, cuatro enterramientos de fosa con paredes de ladrillo y cubiertas de piedras y material de acarreo. Entre las

[13] Sus resultados se hallan inéditos; no obstante, agradecemos a A. Romo el haber podido consultar las breves notas preliminares elaboradas con motivo de las V Jornadas de Arqueología Andaluza, finalmente no presentadas para su publicación y en las que no consta la interpretación de todas las áreas, sino tan sólo una enumeración de las mismas.

[14] Si bien las intenciones eran buenas, no solamente se paralizaron los trabajos de restauración, sino que además no se ha tomado, hasta nuestros días, ninguna medida con el fin de preservar los restos, que permanecen a la intemperie desde entonces en un cada vez más acusado estado de deterioro. Nos consta que, recientemente (2002), se ha contemplado la posible reactivación del proyecto de restauración con el que, esperamos, se subsanen todas las actuales deficiencias.

conclusiones de carácter cronológico más interesantes obtenidas de esta intervención destacan la definición y cierre del solar del teatro a comienzos del siglo I, así como la posterior urbanización del entorno para facilitar el tránsito perimetral del edificio en torno a época adrianea.

Por último, en 1999 (Fig. 9), y bajo la dirección de M. Vera y O. Rodríguez (Rodríguez y Vera, 1999; Vera *et alii*, 2000) se llevó a cabo una intervención arqueológica motivada por la realización de una serie de obras de saneamiento en el recinto del teatro, necesarias, dadas las graves consecuencias de las lluvias torrenciales e inundaciones de 1996 y 1997. Si bien el seguimiento arqueológico estuvo presente en todos los sectores, se hizo absolutamente imprescindible en algunas áreas donde se precisaba una mayor remoción de tierras, como en el *iter* sur (Fig. 23), donde se pretendía recrecer los muros antiguos del sector, a fin de que ellos mismos pudieran, en adelante, servir como contenedores de las tierras circundantes, en especial de aquéllas que se desprendían favorecidas por la escorrentía (Fig. 22).

Las áreas de intervención fueron, por tanto, ambos *itinera*. En el norte se procedió a la limpieza de la cloaca que discurría bajo él y al trazado de un sondeo con el fin de reconocer la fosa de cimentación de su muro oeste. En el sur se excavó su límite meridional, especialmente interesante dado que allí se producía la confluencia entre las estructuras del teatro y el conocido como *muro de San Antonio* (UEM 1045), que formaba parte de la potente estructura de *opus caementicium* situada en la parte alta del teatro (UEM 1023) como soporte de una amplia terraza. También se procedió a la excavación de uno de los alvéolos de la *summa cauea* que limitaban con el *aditus maximus*.

La restauración (Fig. 11)

Al margen de lo más o menos agresivo de la restauración y su alcance, lo cierto es que el paso del tiempo no ha tratado con demasiada benevolencia al teatro italicense. Sucesivas y despiadadas rapiñas de material en diversas épocas; superposición de una nueva población sobre su solar con su posterior expropiación y demolición, ambas lentas y no exentas de dificultades; por último, fases de trabajo intermitentes y en ocasiones con ritmos muy diferentes, incluso con etapas de relativo abandono entre ellas, con consecuencias muy negativas para el edificio.

Apenas se han cumplido dos décadas desde el inicio de los trabajos, que comenzaron a materializarse en 1980. Al margen de localizadas intervenciones posteriores ya citadas de saneamiento e urgencia, todos ellos se incluyen dentro de un mismo proyecto de restauración realizado en dos estapas diferentes aunque con criterios teóricos semejantes (Jiménez *et alii*, 1991-92, *passim*), y que fue interrumpido en 1995, permaneciendo inconcluso en nuestros días. Las intervenciones incluidas en el citado proyecto fueron dirigidas por el arquitecto A. Jiménez Martín, siendo incorporados en codirección en la segunda etapa F.J. Montero y P. Rodríguez.

A pesar de las primeras tentativas en tiempos de J. de M. Carriazo, ya citadas, al inicio de las primeras excavaciones sistemáticas, a comienzos de la década de los setenta, eran numerosas las casas que, aún en pie, tuvieron que ser demolidas (Fig. 10). Dado que,

además, entre los objetivos de la restauración se encontraba no solamente la recuperación del edificio sino también la de su entorno urbano inmediato, todavía en los años ochenta se produjeron algunos derribos. En la actualidad continúa la compra de terrenos, ya que se hace necesaria la comprensión del área monumental en la que se integraba el teatro, especialmente, del sector que se desarrollaba sobre él en una amplia terraza, muy probablemente un amplio espacio público. Del mismo modo, la galería sur de la *porticus post scaenam* permanece aún parcialmente bajo la calle Eduardo Ibarra, por lo que en la actualidad se busca poder ofrecer una alternativa al tráfico rodado de esta vía de forma que en un futuro pueda contemplarse íntegramente este pórtico trasero.

La primera etapa dio comienzo con una fase en 1979[15] dedicada fundamentalmente a documentación preliminar destinada a establecer las potencialidades del edificio y sus diferentes áreas desde un punto de vista teórico. Fue entonces cuando se llevó a cabo un primer inventariado y traslado de los elementos arquitectónicos y escultóricos que ocupaban las áreas objeto de la restauración. A lo largo de las excavaciones de comienzos de la década de los setenta, todas las piezas recuperadas habían sido depositadas aproximadamente en la vertical de su lugar de hallazgo, ocupando la *orchestra* en su práctica totalidad (Fig. 16).

En las dos fases siguientes se contempló como prioridad el subsanar una serie de deterioros puntuales que afectaban directamente al progreso de los trabajos, tales como el hundimiento generalizado de la *orchestra*, algunos sectores de las primeras gradas de la cavea y el área central de la inscripción monumental ante el *murus pulpiti*. De este modo, se intervino en el sector inferior del edificio, restituyendo el pavimento de la *orchestra* con losas de piedra artificial, levantando y saneando la cama de la inscripción y su *eurypus* inferior, así como consolidando e incorporando de nueva fábrica gran parte de los *gradus* de la *ima cauea* (fig. 18), las losas del *balteus* y el *proscaenium*. En éste último se trató de dejar constancia de las, al menos, tres fases sucesivas de decoración: la primera con pilastrillas de mármol, las dos últimas con estuco pintado. También fueron objeto de restitución algunas de las columnas de la galería oeste de la *porticus post scaenam*. Para ello las lagunas en los fustes, originalmente levantados con tambores de piedra caliza, se completaron con fábrica de ladrillo moderno. La bóveda de cañón del *iter* norte fue restituida en hormigón de textura y organización modernas. En todas estas acciones se señala la adopción de las oportunas medidas que permitieran garantizar la clara distinción entre las obras y fábricas antiguas y las modernas[16].

[15] Aquí se han pretendido sistematizar las fases del proyecto de restauración lo más ordenadamente posible. Para ello hemos seguido los tiempos y periodos plasmados en los proyectos aprobados por el Ministerio de Cultura, si bien, como de hecho nos consta, no solamente por las propias declaraciones de los arquitectos (Jiménez, 1989 y Jiménez *et alii*, 1991-92), sino por la propia observación del material gráfico existente, lo realmente realizado no siempre se adecuó a lo plasmado sobre el papel. No obstante, constan las correspondientes equivalencias entre teoría y práctica cuando es posible.

[16] No obstante, consideramos que en lo que respecta a algunos de los materiales utilizados, su comportamiento con el paso del tiempo y especialmente tras la acción de los agentes atmosféricos no ha sido la deseada. Es el caso, por ejemplo, de algunos elementos reintegrados en el *balteus* o de los vaciados de esculturas que decoran el *murus pulpiti*; hoy es difícil, y más para unos ojos inexpertos o desconocedores de la evolución histórica y reciente del teatro de Itálica, apreciar esta diferenciación.

En la cuarta y última fase de esta primera etapa se intervino al oeste del edificio, en la parte superior de la *summa cauea* y su entorno inmediato al exterior de la misma. Allí se situaba la terraza interpretada como un área pública monumental de la ciudad. Tras realizar los estudios pertinentes, se llegó a la conclusión de que, en este sector, no podía ser restituido su aspecto original, ni siquiera parcialmente, ante la imposibilidad de potenciar la información transmitida por sus restos, muy escasos. Por ello, se decidió insertarlo en un complejo absolutamente nuevo: unos jardines aterrazados siguiendo los niveles del terreno detectados.

Entre 1984 y 1986, momento en el que se produjo la transferencia de las competencias en materia de patrimonio del Ministerio de Cultura a la Junta de Andalucía, no se realizaron acciones directas sobre el edificio, y las actividades se redujeron a las de gabinete llevadas a cabo por el arquitecto director de las fases anteriores.

En septiembre de 1987 A. Jiménez, al que se unió F.J. Montero, redactaron, sin encargo previo, un proyecto para continuar las obras, que fue presentado a la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Al año siguiente esta Consejería envió el proyecto a la Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 92 S.A., a fin de que se ocupase de su gestión y financiación. De esta forma se reanudaron las obras, esta vez codirigidas por A. Jiménez Martín, F.J. Montero y P. Rodríguez, iniciándose el replanteo de la *scaenae frons* en octubre de 1988, desarrollándose en siete nuevas fases.

Frente a la primera etapa, en la que se insistió especialmente en la consolidación de los restos originales, en esta segunda el objetivo principal fue, por un lado, la anaparástasis de la *scaenae frons*, por otro, el dotar al recinto del teatro de la infraestructura necesaria para su futura puesta en uso. Así también, en todo momento se hizo hincapié en su carácter de proyecto para un edificio histórico, susceptible de sufrir cambios en caso de que nuevos hallazgos o datos obtenidos en el transcurso de los trabajos así lo considerasen necesario.

Durante estos años, entre 1988 y 1992, se continuaron las labores en el edificio antiguo. Fue entonces cuando se restituyó, consolidó o restauró, según los casos, el muro de la escena. Dos grandes masas de caliza fosilífera halladas *in situ*, pertenecientes a su *podium*, permitieron reconstruir el ritmo de este muro, único y recto, sobre el que se elevaron dos órdenes de columnas.

En sus tres últimas fases se proyectaron el cierre del espacio del teatro y la urbanización y adecuación de su entorno. Con ello se buscaba su saneamiento, tratándose de una zona tradicionalmente marginal, sin ordenamiento urbanístico de ningún tipo. Era ésta también una forma de proteger el futuro del edificio. La urbanización de su espacio adyacente por medio de elementos abiertos y diáfanos de contacto aseguraba un *status quo* que impedía, en adelante, la invasión por construcciones modernas. Se pretendía transformar este espacio residual no urbanizado en un entorno agradable que invitara al paseo y al juego, con referencias obligadas en el mirador del teatro y en la plaza construida en la sép-

tima fase[17], y que, a la vez, asumiera funciones que hasta el momento le afectaban negativamente, como era la feria local anual.

A pesar de la casi perfecta simetría que parecía caracterizar a la escena, y dado que en este momento todavía no se había llevado a cabo la exhumación de los restos del área norte de la misma, los trabajos se plantearon para el límite meridional, optándose por la alternancia de la restitución de elementos con la consolidación de los restos originales. Se propuso la reintegración de los lienzos murales y la molduración pétrea de la *scaenae frons* en fábrica actual, respetando las características del material y la disposición de hiladas, pero no la distribución vertical del aparejo, aun en aquellos casos en los que había llegado a ser conocida con exactitud. Entre los criterios de distinción adoptados cabe señalar el retranqueo de las fábricas modernas allí donde entraban en contacto con las antiguas, así como su entonación cromática; se pretendía lograr la integración visual absoluta entre ambas a una distancia media, mientras que la diferenciación se tornaba más ostensible a mayor proximidad.

En lo que a los elementos de decoración arquitectónica del frente escénico se refiere (Fig. 19), se trató de realizar una *anastylosis* lo más completa posible con los elementos originales conservados (Jiménez, 1989, *passim*), mientras que los nuevos a reintegrar se realizaron en mármol artificial de color blanco carentes de decoración, en los que solamente se señalaban los volúmenes genéricos de su tipología.

El *postscaenium* fue el escenario de la segunda fase de trabajos. Se procedió a la restitución de sus exedras siguiendo criterios idénticos a los adoptados en otros sectores, es decir, la incorporación de los elementos originales conservados, aquí muy escasos. Para la reintegración de paramentos se optó por una mampostería realizada con piedras irregulares del mismo material que el original reproduciendo la figura general y de detalle de los elementos antiguos desaparecidos. En aquellos puntos de mayor indefinición se dejaron adarajas, es decir, un perfil dentado en los paramentos para sugerir su hipotética continuidad.

Se recrecieron los muros de las cimentaciones de la *summa cauea* y su perímetro, allí donde no se conservaban en suficiente altura como para permitir la restitución de la *epidermis* del graderío. No se pretendió recrear su configuración antigua, tan sólo permitir la lectura espacial de sus formas.

Las tres últimas fases de esta etapa tuvieron como objeto el levantamiento de los elementos de nueva planta necesarios para la articulación e integración del edificio en su entorno urbano inmediato: el almacén-mirador, hoy inconcluso, en la quinta; el lateral norte de cerramiento del conjunto en la sexta, y el *campo de la Feria*, al norte (Fig. 20), en la séptima.

En los últimos años, desde la interrupción de los trabajos de restauración, el deterioro del edificio ha continuado, especialmente debido al crecimiento incontrolado de espe-

[17] Confiamos en que la futura apertura del monumento favorezca este uso de su entorno. En la actualidad se mantiene casi tan marginal como en un principio, si bien se ha eliminado gran parte de su suciedad y escombros, que no todos. Es difícil encontrar habitantes de Santiponce paseando por esta fría plaza, a nuestro entender, nada atrayente para gentes de campo, proyectada por arquitectos urbanos, acostumbrados a los escasos espacios abiertos de las ciudades; no obstante, se emplea anualmente con motivo de la feria. Habrá que esperar todavía algunos años para que las especies vegetales incluidas en su diseño le den el aspecto de un espacio arbolado.

cies vegetales y a la acumulación de basuras, frente a lo que, durante años, tan sólo se han llevado a cabo limpiezas esporádicas del área más monumental del edificio (*scaena, orchestra* e *ima cauea*). La situación se hizo, sin embargo, especialmente alarmante a raíz de las lluvias torrenciales de los años 1996 y 1997, momento en el que, debido a la anulación del motor encargado de evacuar las aguas que manan de forma natural en el solar del teatro, éste se inundó, permaneciendo gran parte de sus estructuras bajo aguas cenagosas durante semanas (Fig. 21). Además de la instalación de una nueva bomba de agua, la limpieza del *hyposcaenium* y la restauración de las pinturas del *murus pulpiti* y de algunas de las losas del *balteus*, se procedió al saneamiento de la canalización bajo el *iter* norte y a la consolidación de su cubierta. De mayor alcance fueron las labores de reintegración de fábricas en el sector más meridional del *iter* sur, a fin de evitar que los sedimentos de los sectores más elevados, favorecidos por la escorrentía, ocupasen el área.

Antes de concluir es preciso apuntar que, según fuimos informados en junio de 2001, en la actualidad se encuentra en marcha la redacción de un nuevo proyecto encargado de continuar las obras de restauración aquí descritas. La iniciativa procede de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Los trabajos pretenden dos objetivos principales: la adecuación del edificio para su visita y la dotación de las infraestructuras necesarias que garanticen la seguridad y la accesibilidad necesarias con motivo de la representación de obras teatrales[18].

[18] Éstas últimas se llevan desarrollando desde 1997 organizadas por el Instituto de Teatro Clásico de Segóbriga dentro de los actos del llamado *Festival de Teatro Clasico de Itálica*.

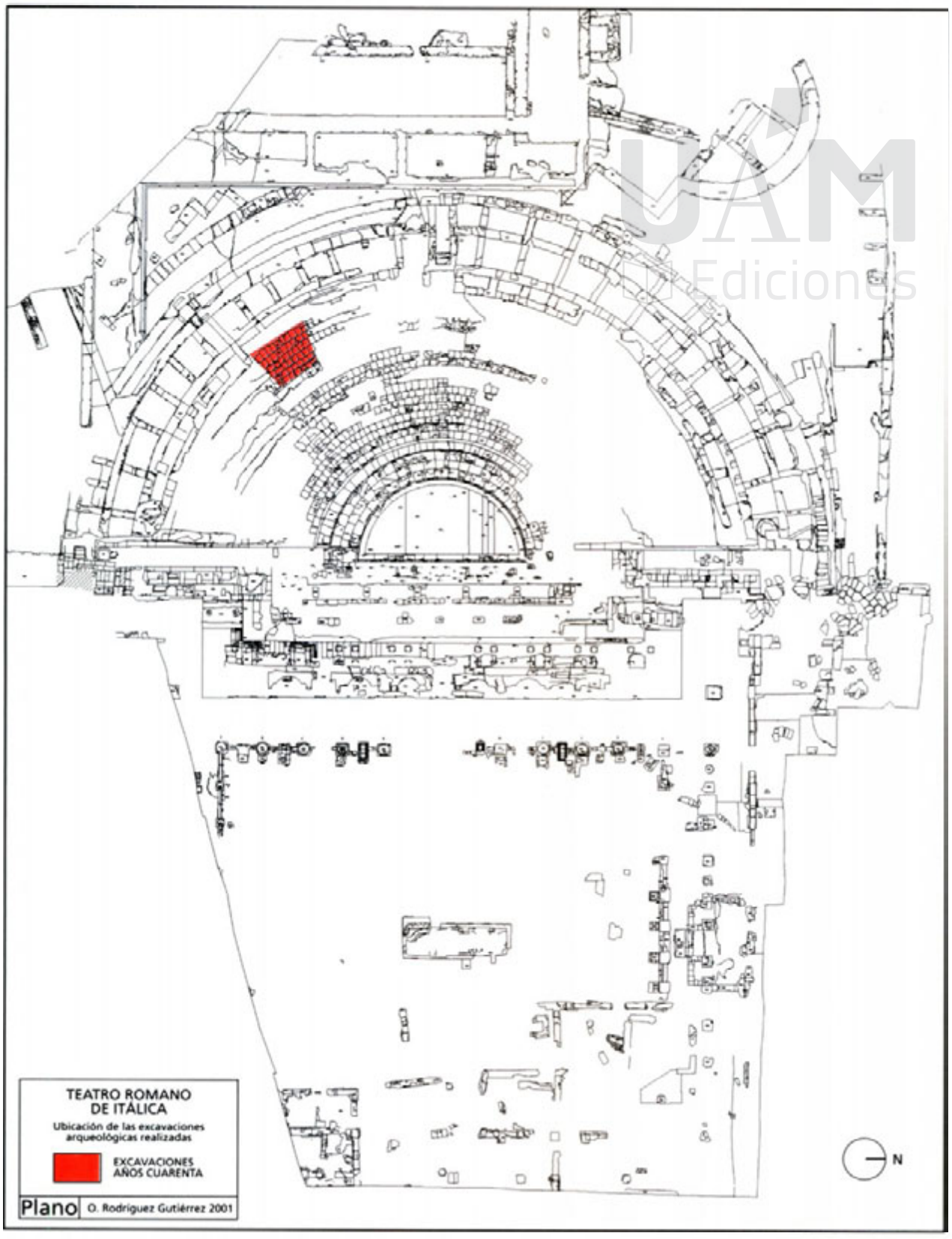


Fig. 2. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación/limpieza años 40. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.



Fig. 3. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavaciones campañas 1971-73. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

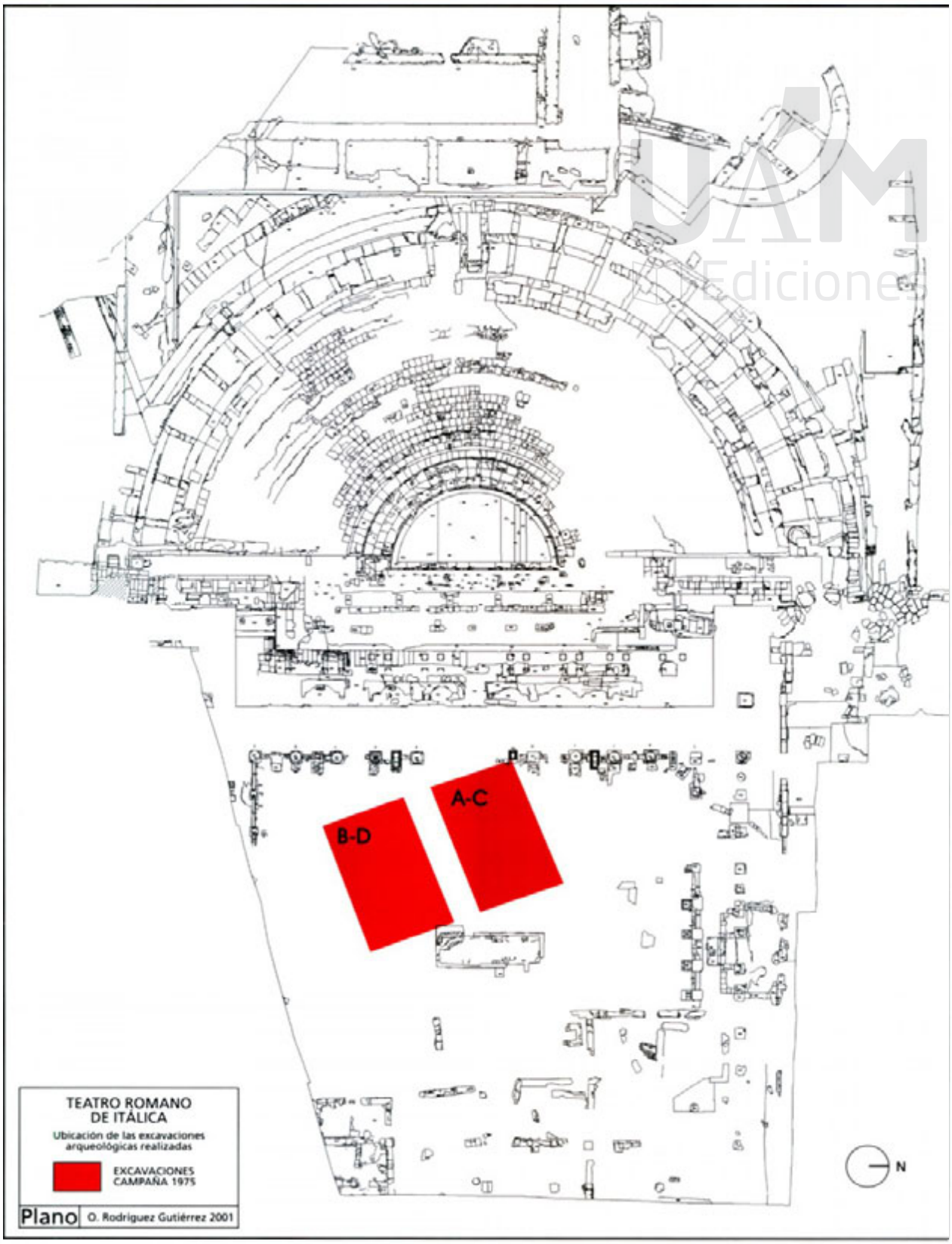


Fig. 4. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación campaña 1975. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

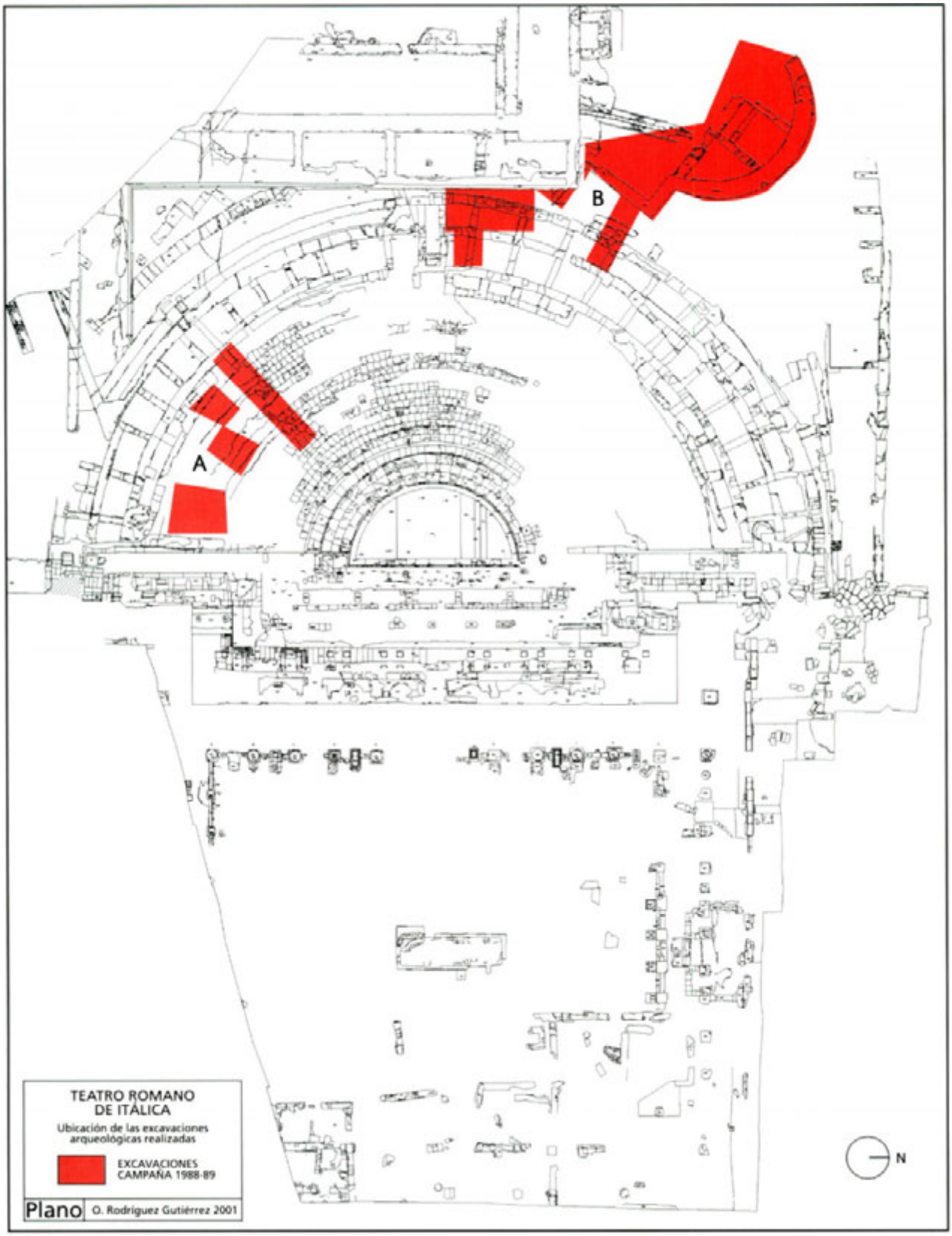


Fig. 5. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación campaña 1988-89. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

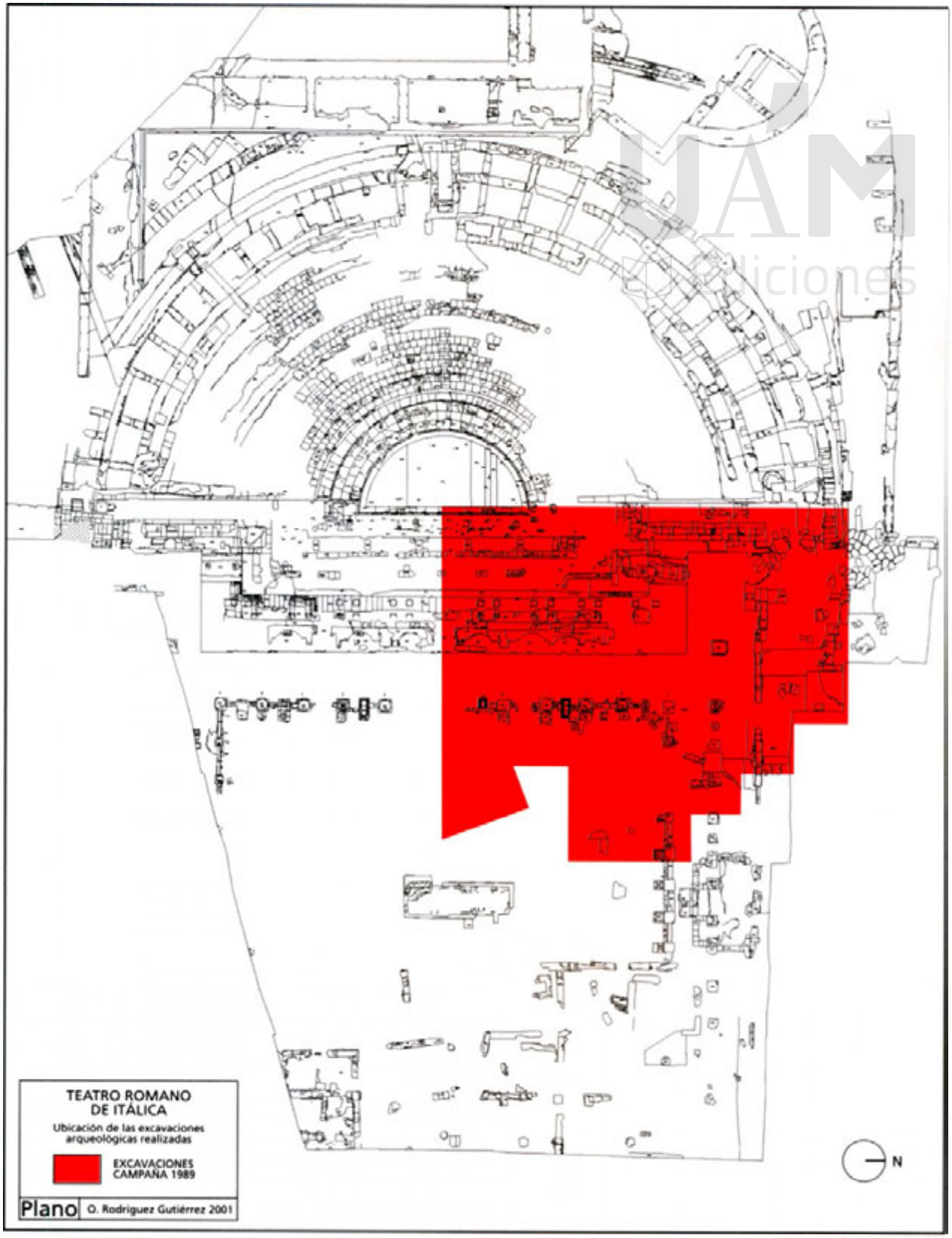


Fig. 6. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación campaña 1989. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

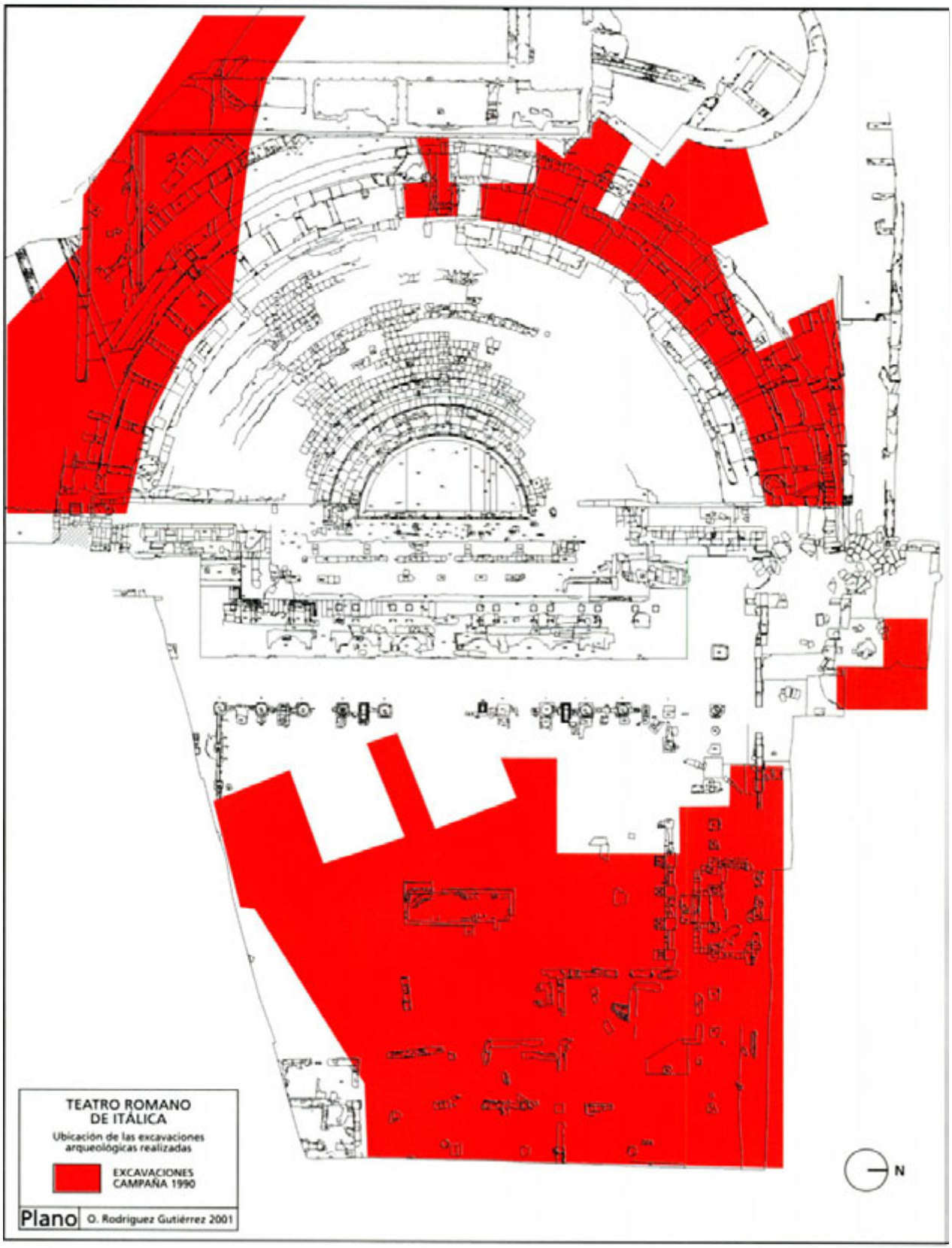


Fig. 7. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación campaña 1990. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

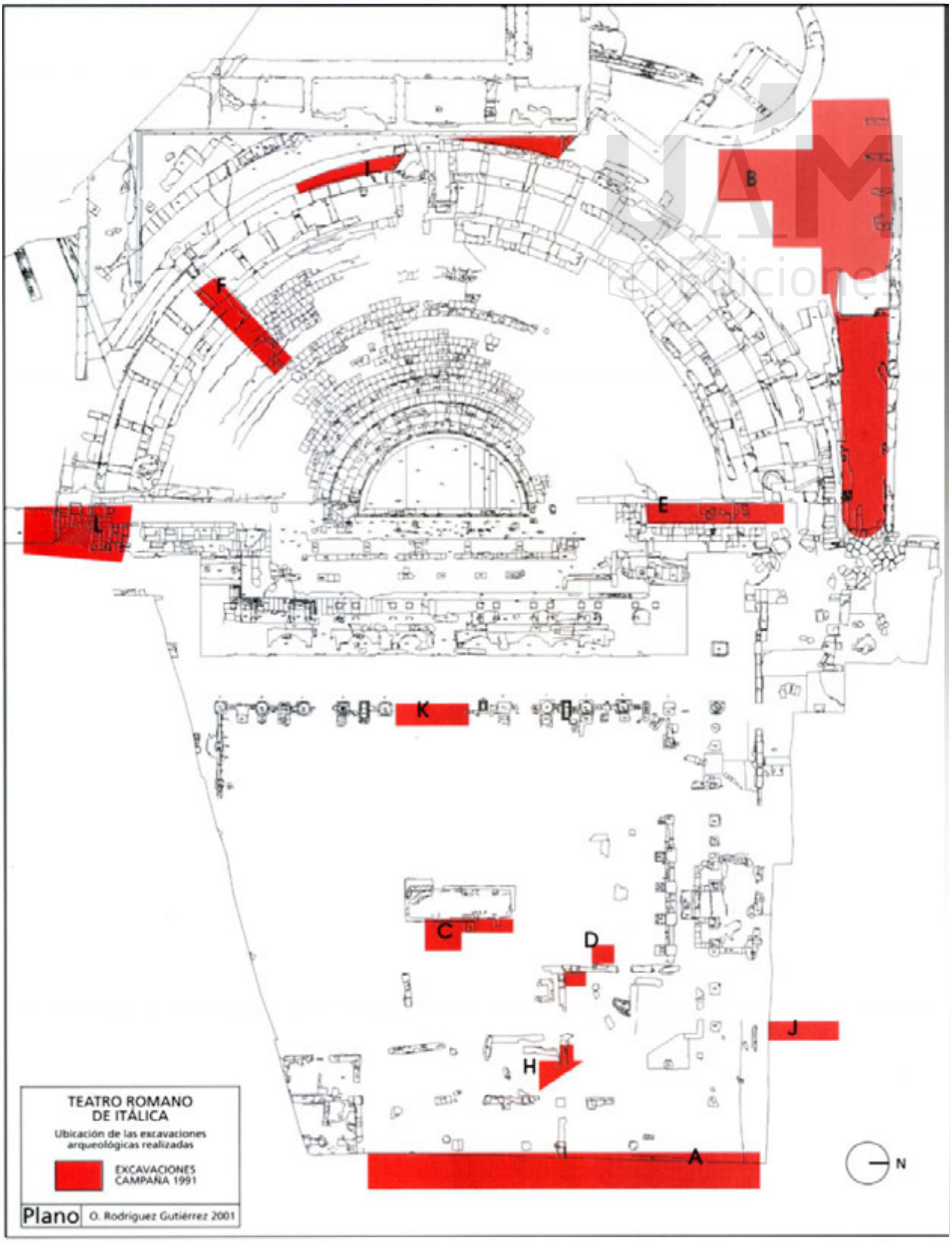


Fig. 8. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación campaña 1991-92. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

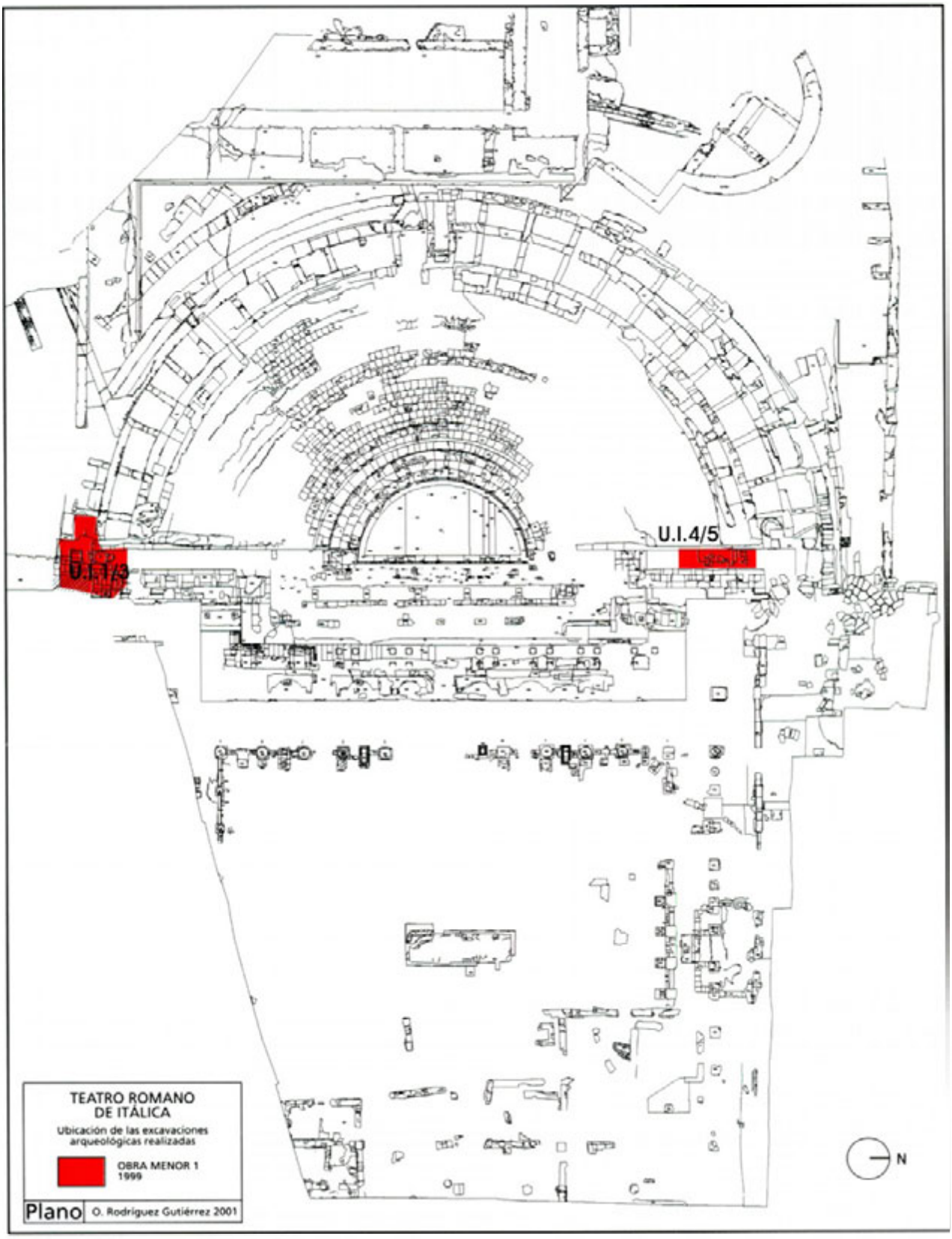


Fig. 9. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Intervención obra menor 1999. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

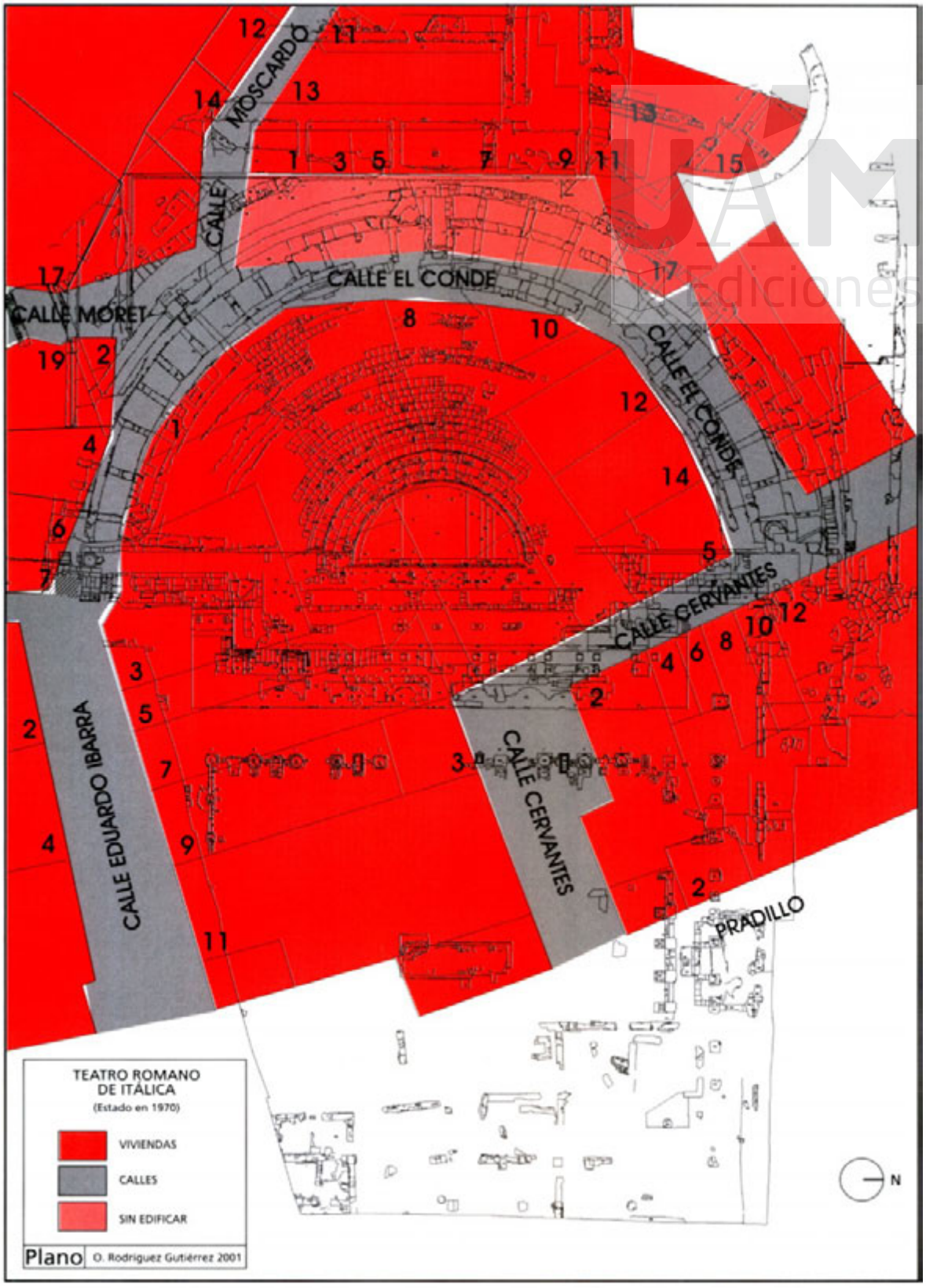


Fig. 10. Plano general del edificio con superposición del parcelario en su estado en 1970. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

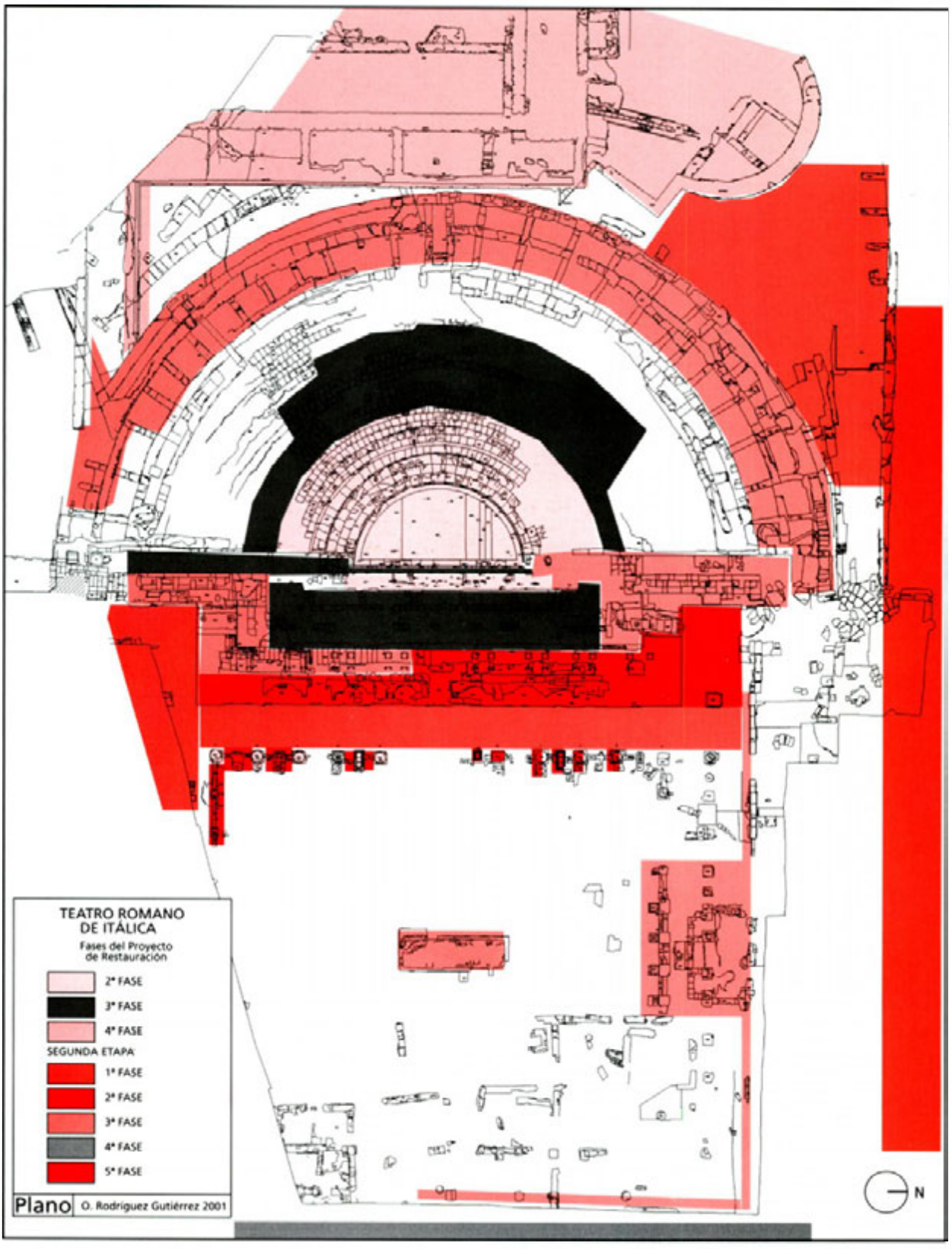


Fig. 11. Plano general del edificio con localización de las áreas afectadas por las diferentes fases del proyecto de restauración. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.



Fig. 12. Fotografía tomada por F. Collantes de Terán en 1937. En ella se aprecian los únicos asientos del graderío que afloraban en superficie, pertenecientes a la media cauea (Foto: F. Collantes de Terán).



Fig. 13. Un sector de la ima cauea, la praecinctio inferior y la proedria en el transcurso de su excavación. (Foto: J.M. Luzón Nogué).



Fig. 14. Vista general del teatro tomada desde el parascaenium norte en el transcurso de las excavaciones de comienzos de los años setenta. (Foto: J.M. Luzón Nogué)

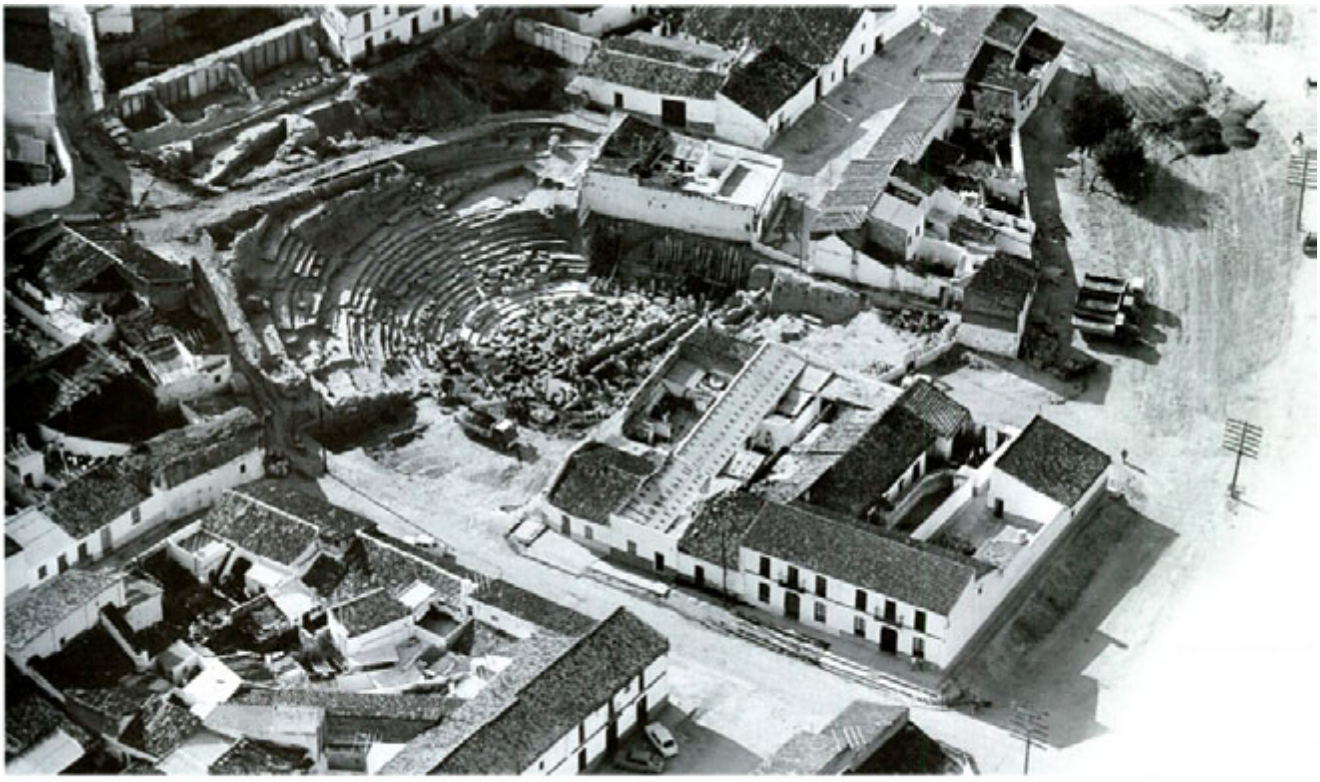


Fig. 15. Vista aérea del teatro en el transcurso de las excavaciones de comienzos de la década de los setenta (desde el SE). (Foto: Gómez Calleja, NASA).



Fig. 16. Orchestra y scaena. Al fondo de la imagen se distinguen los sondeos rectangulares objeto de la campaña de excavaciones de 1975 (Foto: A. Jiménez Martín).



Fig. 17. Imagen tomada en el transcurso de los derribos de viviendas situadas sobre el solar ocupado por el teatro. (Foto: J.M. Luzón Nogué).

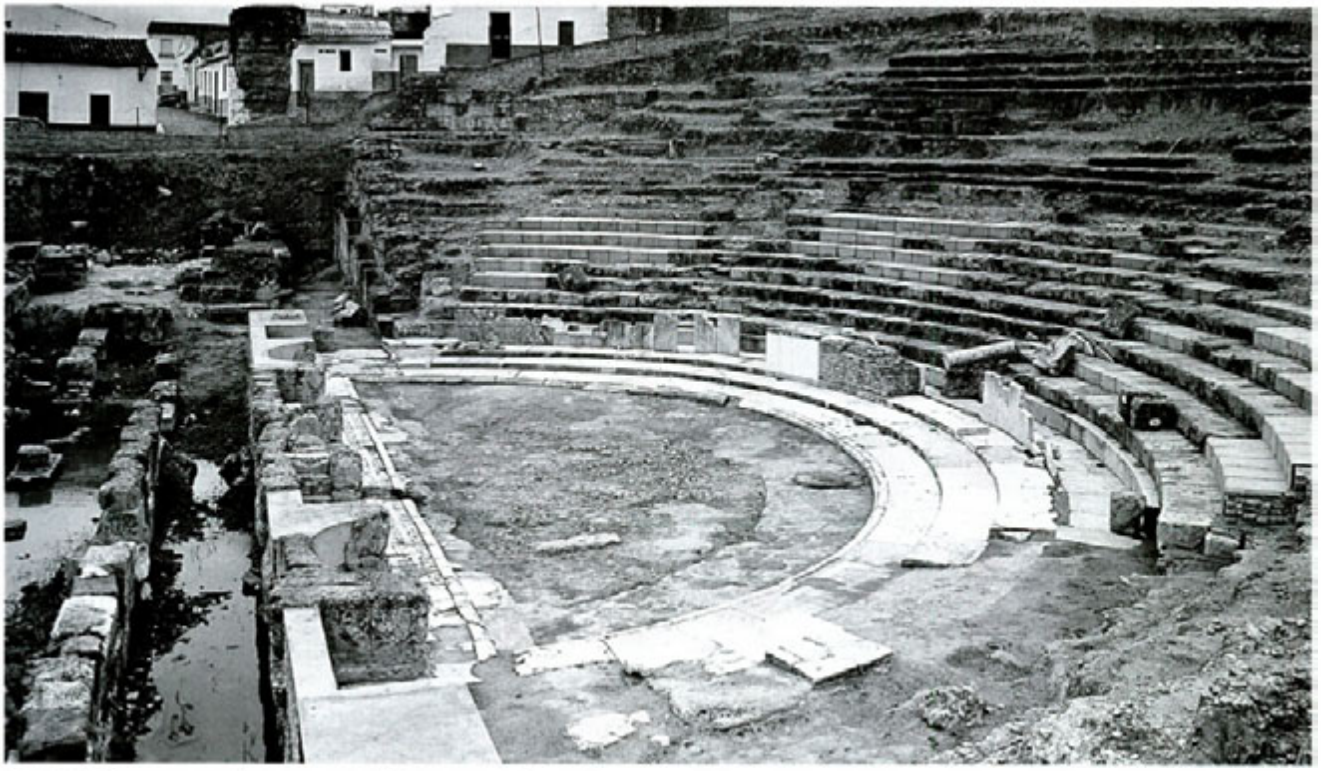


Fig. 18. El teatro en el transcurso de la segunda fase del Proyecto de Restauración. Fotografía tomada en octubre de 1980. (Foto: A. Jiménez Martín).

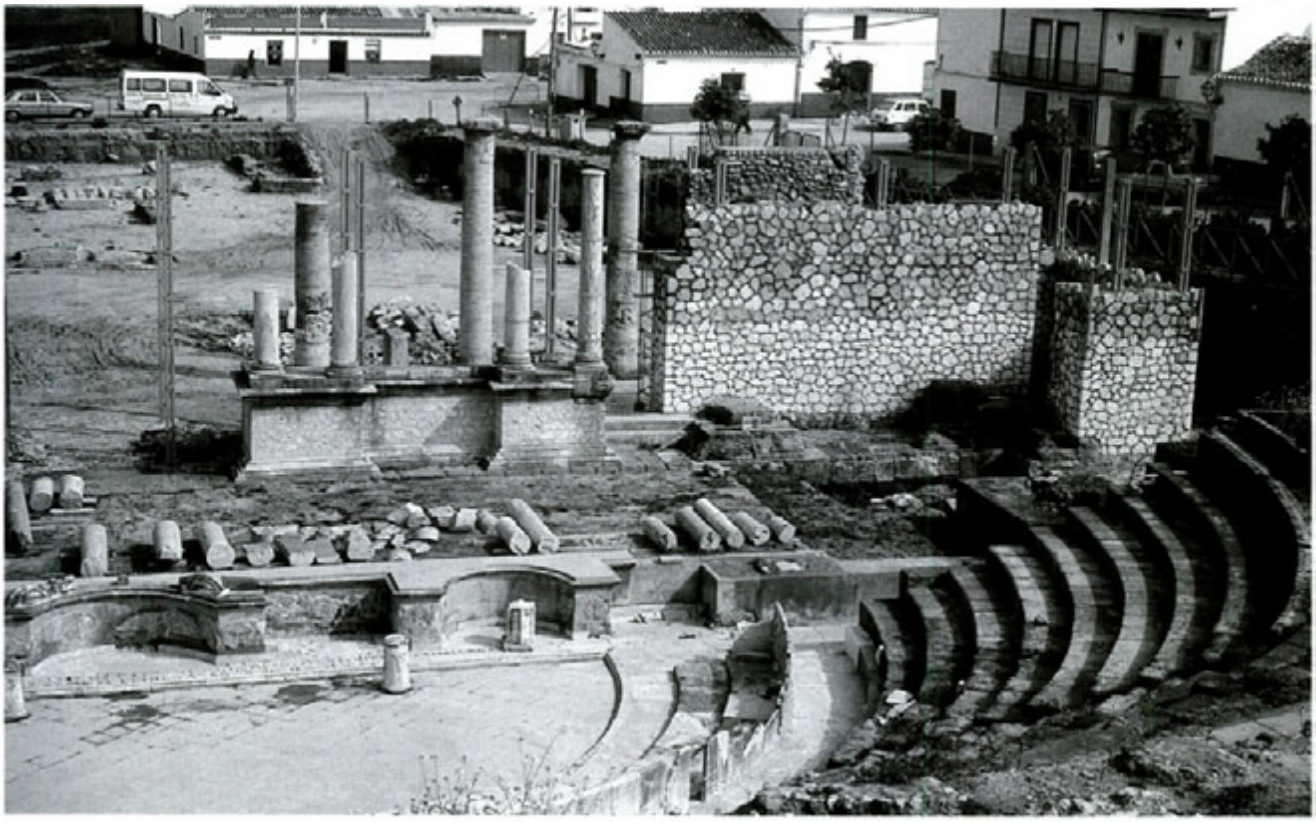


Fig. 19. Vista de la scaenae frons en el transcurso de los trabajos de restauración. (Foto: A. Jiménez Martín).



Fig. 20. Estructura de cierre por el norte del solar del teatro. Al norte del recinto del teatro se ha construido una plaza para la celebración de la Feria de Santiponce (Foto: O. Rodríguez).



Fig. 21. Vista general del teatro inundado, con la máxima de 1996. (Foto: Conjunto Arqueológico de Itálica).



Fig. 22. Estado de la unidad de intervención 1/3 situada en el extremo meridional del iter sur antes de comenzar la obra menor 1 de 1999 (Foto: O. Rodríguez).



Fig. 23. Estructuras exhumadas en la unidad de intervención 1/3 (obra menor 1) (Foto: O. Rodríguez).

UÁM
Ediciones



ANÁLISIS ESTRUCTURAL

UÁM
Ediciones

CAPÍTULO II

El solar del teatro: planificación y preparación del terreno

Estructuras previas a la construcción del edificio[1] (Fig. 24)

En el área ocupada por el teatro, hasta el momento, tan sólo han sido identificadas estructuras anteriores a su construcción en la parte alta de la *summa cauea*, al oeste del edificio. La más antigua corresponde a una esquina realizada en *opus quadratum* de sillares almohadillados en caliza fosilífera (UEM 1030) (Fig. 25). De ella tan sólo se conservan dos cortos tramos de muro trabados entre sí formando un ángulo recto, sin que nada permita sugerir su carácter de contrafuerte en disposición quebrada[2]. Fue amortizada tanto por la construcción del muro curvo de *opus africanum* (UEM 1022) (Fig. 27) como, posteriormente, por las substrucciones en *opus caementicium* (UEM 1023) de la terraza superior.

La construcción se realizó con sillares almohadillados en caliza fosilífera de módulo 118x52x58 cm, dispuestos a soga y tizón. En los planos de contacto con las citadas estructuras UEM 1022 y UEM 1023, allí donde fueron eliminados sillares, se incluyó fábrica de *opus vittatum*. Este aparejo, de bastante regularidad, rellena los paños vacíos, de aproximadamente 50 cm de altura. Las piezas, de tamaño en torno a los 29x15, 25x11 cm, se realizaron en piedra caliza dura de color gris, semejante a la que se empleó en las cimentaciones de la *cauea*[3]; estaban trabadas con argamasa y las uniones presentan además ripios de ajuste. El espacio interior, entre la estructura angular y los muros UEM 1022 y 1023, se rellenó con *opus caementicium* con *caementa* de naturaleza heterogénea y tamaño y forma irregulares, pudiendo ser asociado al momento de amortización.

A pesar de que en el teatro se empleó el *opus quadratum* en gran parte de sus fábricas y que sus módulos no difieren significativamente del aquí presentado, en ningún

---

[1] No se incluye aquí, conscientemente, una serie de estructuras (UEM 1035, 1036 y 1037) situadas en el ángulo noroeste del actual recinto del edificio y que R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 10; Corzo, 1993a, 158-159) identificó como anteriores a la construcción del mismo, más aún, amortizadas con este fin. Frente a esto, como será analizado en el apartado correspondiente (págs. 394 y 395), deben ser asociadas, con toda probabilidad, a actividades comerciales e industriales de época tardía.

[2] R. Corzo (1982, 310) y L. Roldán (1993, 44 y 47, figs. 1 y 6) lo consideran un tramo más del sistema de contención de *pseudoanterides*.

[3] A las que el muro UEM 1022 sería coetáneo.

caso aparecerá almohadillado. Las características de este paramento parecen indicar su carácter de alzado, amortizado por las posteriores construcciones, momento a partir del cual habría quedado bajo tierra, lo que explica su situación invadiendo el espacio identificado con el *cliuus* perimetral exterior a la *summa cauea*. Esto sugiere su pertenencia a una estructura previa a la construcción del teatro que, además, habría cumplido sus funciones en un área de aspecto topográfico muy diferente al posterior, profundamente transformado con el levantamiento del edificio teatral. Todo parece indicar que podría tratarse de una construcción tardorrepublicana, cuya ubicación con respecto a la topografía y extensión de la ciudad, así como sus características formales, llevan a pensar en la muralla de la ciudad. Ésta rodeaba el cerro de San Antonio en un momento en el que el terreno ocupado posteriormente por el teatro quedaba extramuros, en un área periférica. Con la erección del nuevo edificio en época augustea, e incluso, de toda una serie de construcciones en el área incluidas en una monumentalización contemporánea, la muralla habría sido amortizada.

Desde el punto de vista estratigráfico, también anterior a la construcción del teatro, aunque de hecho prácticamente coetánea a ella, es lo que, ya desde las primeras referencias de Demetrio de los Ríos, aparece frecuentemente en la bibliografía como *torreón de la muralla augustea*[4] (o republicana). A su vez, ha sido esta identificación la que ha hecho reconocer en el italicense un teatro extramuros[5]. Lo conservado es un muro cuya combinación de paramentos y cambios de orientación ha llevado a considerarlo erróneamente como tres estructuras diferentes, de ahí que en una primera nomenclatura y a fin de comprobar dicha distinción le asignáramos las unidades 1019, 1020 y 1021 (Figs. 26 y 29). El último de ellos ha sido mal interpretado (Corzo y Toscano, 1989a, 75; Roldán, 1993, 223-224) como parte del muro quebrado de contención, por tanto, posterior e independiente de la estructura con exedra semicircular que se abre en su prolongación (UEM 1019 y 1020). Los tres paramentos que configuran la estructura se suceden con la siguiente orientación: sureste-noroeste, suroeste-noreste y noroeste-sureste. En el último de ellos se abre una exedra semicircular, de aproximadamente 16 m de diámetro, cuyo límite occidental se pierde al interior del *cerro de San Antonio*, bajo el actual caserío de Santiponce[6]. El conjunto en su sector inferior (UEM 1019/1021) (Fig. 26) está construido en *opus africanum* de paños de *opus incer-*

[4] Tanto el tipo de paramento empleado como el diámetro del espacio semicircular, excesivo, resultan poco propios de una torre de muralla en el panorama tardorrepublicano y altoimperial hispano. El lienzo de muralla de época adrianea de Itálica mide 1,5 m de anchura y sus torreones, cuadrangulares, 5,20 metros de lado (Roldán, 1993, 45).

[5] Jiménez, 1977, 229-230; Niemeyer, 1993, 187. L. Roldán realiza esta identificación con reservas (1993, 71, fig. 6); Rodríguez Hidalgo y Keay, 1995, 401. En los planos elaborados por J.M. Rodríguez Hidalgo (1997, 109, fig. 27 y 110, fig. 28) es incluida en la muralla adrianea, apreciándose, a pesar de la reducida escala, un importante error de orientación.

[6] En su plano, D. de los Ríos (reproducido, entre otros, por F. Fernández en Fernández, 1998, fig. 11 en pág. 26 y lám. 2 en pág. 125) reflejó otra estructura semicircular a continuación de la que nos ocupa (números XIII y XIV), de la que en la actualidad no afloran restos en superficie. Más que dos torreones de muralla, cabría interpretarlos como dos exedras contiguas que se abrían en el paramento de un gran espacio monumental. Así también parece sugerirlo el grabado del cerro de San Antonio realizado por Elisha Kirkall en 1726 (forma parte de la colección particular de la Fundación Focus-Abengoa; si bien ha sido incluido en obras divulgativas así como en Corzo, 1993a, 159, fig.3); no obstante, la excesiva idealización de que se acusa a dicho dibujo hace que deba ser analizado con cautela.

tum y pilares compuestos por dos sillares de piedra caliza fosilífera alternados a soga y tizón (dimensiones de los sillares: 115x52x60 cm). En el *opus incertum* se reconocen tongadas de en torno a 50-70 cm de altura, que coinciden aproximadamente con las líneas de sillares. El tamaño de las piezas empleadas en estos lienzos intermedios es homogéneo, así como el tipo de mortero, blanquecino con cal abundante y pequeños cantos oscuros. Como peculiaridad técnica en la fábrica se observa una ranura horizontal que recorre todo el paramento cada tres hiladas de sillares, a partir de las cinco primeras que afloran en superficie, en las que está ausente. Se trata de un recurso ampliamente documentado en construcciones de ciudades romanas de la Meseta como Ercávica o Segóbriga. Coincidimos con R. Corzo (Corzo y Toscano, 1989a, 75), quien lo asocia al sistema de andamiaje empleado en la construcción, levantada de una vez sin verter rellenos intermedios.

La parte alta de su sector más septentrional, sin embargo, se rehizo en *opus caementicium* (UEM 1020) (Fig. 29), con *caementa* de pequeño tamaño y mortero de matriz muy arenosa[7]. Al interior de ella y probablemente en un momento coetáneo a este segundo paramento, en altura se construyeron cuatro muros. Este recrecimiento o restauración en *opus caementicium* se habría producido en un momento posterior a la primera construcción de la estructura y antes de la erección de la terraza superior (UEM 1023), a juzgar por las relaciones estratigráficas que se establecen entre ésta, la canalización de cubierta a dos aguas (UEM 1119) que circula bajo ella y que atraviesa el propio paramento (UEM 1020) para encontrarse con el tramo inferior al norte del edificio (UEM 1038), y los citados muros internos del espacio circular (UEM 1120-1123). Los muros UEM 1121 y 1122 se adosaron a la parte superior del paramento interno del muro curvo (UEM 1020), encajándose en sendas ranuras verticales en él practicadas (Corzo y Toscano, 1989a, 87). Desconocemos la funcionalidad de estas estructuras si bien R. Corzo las reconoce como cimentaciones.

Una amplia grieta que actualmente se abre en el paramento externo de *opus caementicium* del muro curvo (UEM 1020) sugiere que la construcción inicial en *opus africanum* ya hubiera sido afectada por problemas de estática y estabilidad poco después de su construcción. Un prematuro deterioro de la estructura pudo llevar a una también temprana restauración de la misma, esta vez con fábrica de *opus caementicium*, más plástica y susceptible de amortiguar y adaptarse a las presiones transversales, no obstante, manifiestas también en nuestros días.

La datación de esta estructura es todavía controvertida. Las relaciones estratigráficas que se establecen con las cimentaciones de la *cauea* permiten afirmar que se trata de un edificio ya existente cuando comenzó a ser construido el teatro. No obstante, los rellenos identificados por R. Corzo en las cuadrículas abiertas en 1988-89, entre ella y el muro perimetral del graderío (UEM 1033), sugieren una sucesión inmediata de ambas construcciones,

[7] Al exterior de dicho paramento se aprecian las huellas dejadas por construcciones modernas hoy eliminadas que en algún momento se le adosaron: restos de enlucido, cubiertas de tejas curvas.

en época augustea. J.M. Rodríguez Hidalgo y S. Keay en recientes trabajos[8] han aludido a un sondeo inédito realizado *en el sector situado tras el teatro en el lado oeste de la torre*, donde un conjunto de materiales cerámicos, entre ellos *sigillata* itálica de los primeros años del gobierno de Tiberio, apareció *sellado por el muro de contención del fondo del teatro*, lo que lleva a estos autores a proponer esta fecha como *terminus post quem para la construcción tanto del muro de contención como del teatro* (Keay, 1997, 191). Hasta la publicación de dicha intervención creemos más oportuno mantener las fechas aportadas por los materiales exhumados en los rellenos de construcción de la *cauea*, siempre coincidentes en todas las intervenciones realizadas por diferentes especialistas en otros tantos puntos de la misma[9].

La interpretación que damos a la estructura aquí analizada (UEM 1019/1021) es la de formar parte de un edificio de carácter monumental levantado en época augustea, inmediatamente anterior a la construcción del teatro, pudiendo estar incluidos ambos en el mismo proyecto de monumentalización de la ciudad, si bien ejecutado respondiendo a diferentes ejes de orientación[10]. Es posible que, al menos en su sector sureste, hubiera servido, en sus niveles inferiores, de muro de contención a partir del cual comenzar la construcción de la *cauea*, a continuación de lo cual se rellenó parcialmente el espacio entre ellas.

También asociada a los edificios que de forma coetánea al teatro se construyeron en la parte alta del cerro de San Antonio, se encuentra la UEM 1022 (Fig. 27). Se caracteriza por tener un desarrollo curvo, coincidente con la flexión de la *cauea*, por lo que, a pesar de estar al exterior de ella, debe ser entendida como parte de un planteamiento común. Estaría encargada de delimitar el *cliuus* perimetral de distribución y acceso a la parte alta del graderío. Está realizada en *opus africanum* de pilares de un solo sillar por hilada (de módulo 118x59x55 cm), en caliza fosilífera. Los paños intermedios son de *opus incertum* de piezas de caliza dura de color gris de tamaño medio (25-27 cm) con argamasa de matriz arenosa. Las tongadas, coincidentes con la altura de los sillares, son de 59 cm. Como peculiaridad técnica cabe señalar que entre ellas no mantienen la misma vertical, encontrándose la hilada superior ligeramente desplazada hacia el oeste con respecto a la situada bajo ella; este recurso parece ser propio de cimentaciones. Fue amortizado por la terraza de *opus caementicium* UEM 1023, si bien lo más probable es que ya lo hubiera sido anteriormente, con la reforma llevada a cabo en la segunda mitad del siglo I d.C., momento en el que fueron construidas las UEM 1024 y 1044, si bien no existen relaciones físicas directas entre ellas.

---

[8] Rguez. Hidalgo y Keay, 1995, 401-402; Keay, 1997, 41-42; ambas publicaciones corresponden a sendas conferencias leídas en febrero y noviembre de 1994 respectivamente. En la primera de ellas la fecha propuesta es tardoaugustea-tiberiana, en la segunda, se apuesta por la última de las dataciones. Los materiales a los que se alude son las formas del *Conspectus* 18, 21, 22, 24, 26, 32, 33 y 36 (en la primera de las publicaciones) ó 21, 26, 32, 36 y 37 (en la segunda).

[9] Remitimos al apartado de las cimentaciones del graderío: pág. 74 y ss.

[10] Un fenómeno semejante se ha reconocido en *Bilbilis*: el foro y el teatro de la ciudad parecen formar parte del mismo proyecto, si bien fruto de dos fases sucesivas en el segundo cuarto del siglo I d.C. (Jiménez Salvador, 1993, 227).

Tanto la técnica como los materiales empleados y el módulo de los sillares parecen poder asociar este muro curvo UEM 1022 con la estructura septentrional UEM 1019/1021. Ambos habrían formado parte de las construcciones monumentales de la parte alta del cerro, planificadas en un mismo proyecto unitario con el teatro. De ahí que cumplieran una función prioritaria en la articulación del espacio entre ambos conjuntos, sirviendo no solamente de contención de las tierras de la colina, sino también generando los espacios de distribución y comunicación entre ellos.

Preparación del terreno

El teatro fue construido en un área periférica de la ciudad de Itálica, próxima al cauce del brazo del río Guadalquivir conocido como Rivera de Huelva[11]. Es muy posible que el sector hubiera tenido un uso artesano e industrial; así parece documentarse en los niveles de relleno de las cimentaciones de la *cauea*, cuyas tierras es de esperar que procedieran de la propia obra, a juzgar además por la homogeneidad de los sedimentos en todo el entramado alveolar.

El teatro se construyó junto a la ladera del cerro de San Antonio que, entonces, presentaba una pendiente más suave que la actual y que la que configuró la propia *cauea*. No obstante, para ello se procedió al recorte parcial de la citada ladera. Para evitar el excesivo empuje de las tierras del cerro sobre la nueva construcción se ideó una estructura de contención que adoptó diversas soluciones de acuerdo a las características del terreno.

Además del ya citado paramento en *opus africanum* (UEM 1019/1021) de un probable edificio monumental con exedras, que pudo servir también de contención para el entramado de cimentaciones de la *cauea*, al suroeste del graderío, al exterior de él se documenta una serie de estructuras entre el ángulo que forma su muro perimetral y la UEM 1023. Allí afloran, apenas en superficie, los restos de cuatro muros (UEM 1031) (Fig. 28) que traban entre sí perpendicularmente formando una línea quebrada en dirección noroeste-sureste. Sus grosores varían entre los 84 y los 110 cm. Las longitudes conservadas, de norte a sur, son: 2,36, 3,06, 2,27 y 6,55 m. Están realizados en *opus caementicium* de *caementa* de naturaleza caliza, cuyo tamaño oscila en torno a los 15-20 cm.

En el estado actual de la investigación, consideramos que tan sólo esta sucesión de muros perpendiculares (UEM 1031) pudo ser construida con el único fin de contener las tierras del cerro una vez cortado para comenzar la edificación de la *cauea*, es decir, una variante de lo que ha sido reconocido en la bibliografía como *anterides* vitruvianas[12]. No obs-

[11] De hecho, algunas evidencias sugieren que se encontrase, al menos parcialmente y de forma esporádica en época de crecidas, en la vega inundable. Un muro documentado en la intervención realizada en 1995 en la esquina noreste del actual solar del edificio fue interpretado como muro de contención (Romo, 1995b, 18-20). Del mismo modo, potentes sedimentos ricos en arenas presentes en los niveles de abandono del teatro pudieron ser parte de estos fenómenos de aluvión (anexo III, en soporte digital).

[12] VI, 8, 6-7. El mejor ejemplo de ello documentado en Hispania hasta el momento es el del templo cordobés de la calle de Claudio Marcelo, donde se construyó un sistema de gruesos muros en *opus quadratum* dispuestos en abanico con el fin de contener los rellenos sobre los que se asentaba la cimentación del templo (Jiménez Salvador, 1992, 121). Fuera de la Península es paradigmático el caso citado por G. Carettoni (1983, 15) en la villa de San Nicola en Ladispoli.

tante, el ejemplo italicense no se ajusta de forma estricta a lo descrito por el arquitecto romano[13]. Muy semejante a la italicense es la solución adoptada en el Palatino en una reforma domicianea de unas estructuras augusteas previas, a base de una sucesión de muros quebrados. Según G. Carettoni, consistía en una simplificación de las *anterides* vitruvianas, propia de estructuras destinadas a quedar soterradas (Carettoni, 1983, 18).

No obstante, el estado de conservación de los restos, prácticamente enterrados y de los que no puede analizarse con precisión su relación física con los muros del entorno, deja, por el momento, abierta su interpretación, a la espera de futuras intervenciones en el sector.

UAM Ediciones

Tabla I. Estructura 1

Estructura 1: planificación terreno						
UEM	**Definición**	**Cronología**	**Anterior**	**Posterior**	**Coetáneo**	**Función estructural**
1019/21	Muro en *opus africanum* con exedra	Augustea	1137 1023	1030	1022	Edificio monumental coetáneo construcción teatro
1020	Fábrica de *opus incertum* sobre UEM1019/1021	Postaugustea-ant ppios s.II	1069 1023	1019/21		Reconstrucción de la estructura 1019/1020 por posible ruina
1022	Muro curvo en *opus africanum*	Augustea	1137 1023	1030	1019/21	Parte de construcción monumental. Delimita *cliuus* perimetral. Coetáneo a construcción del teatro. Asociado a UEM 1019/21.
1030	Esquina de construcción en *opus quadratum*	Tardorrepublicana?	1019/21 1137	–		Muralla amortizada con la monumentalización agustea del área
1031	Serie quebrada de muros	1023				Indeterminada
1120	Muro al interior de UEM 1020	Anterior a ppios. II	1023	1020	1121 1122 1123	Indeterminada
1121	Muro al interior de UEM 1020	Anterior a ppios. II	1023	1020	1120 1122 1123	Indeterminada
1122	Muro al interior de UEM 1020	Anterior a ppios. II	1023	1020	1120 1121 1123	Indeterminada
1123	Muro al interior de UEM 1020	Anterior a ppios. II	1023	1020	1120 1121 1123	Indeterminada

[13] Lo que ha llevado a denominarlo también como *erismae*: Corzo y Toscano, 1990, 14-16; Corzo, 1993a, 160. No obstante, el caso italicense tampoco parece ajustarse a las *erismae* vitruvianas.

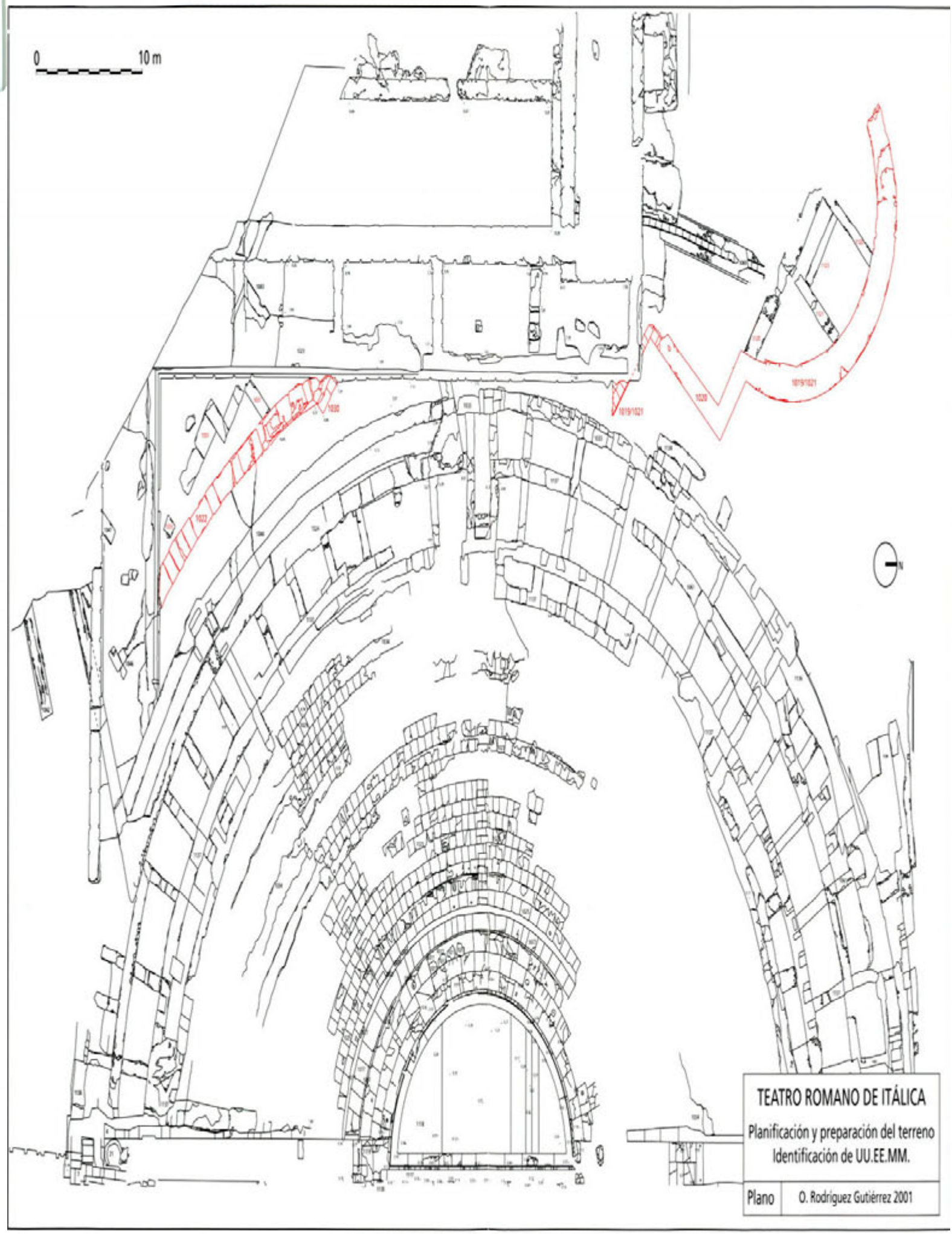


Fig. 24. Planificación y preparación del terreno. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

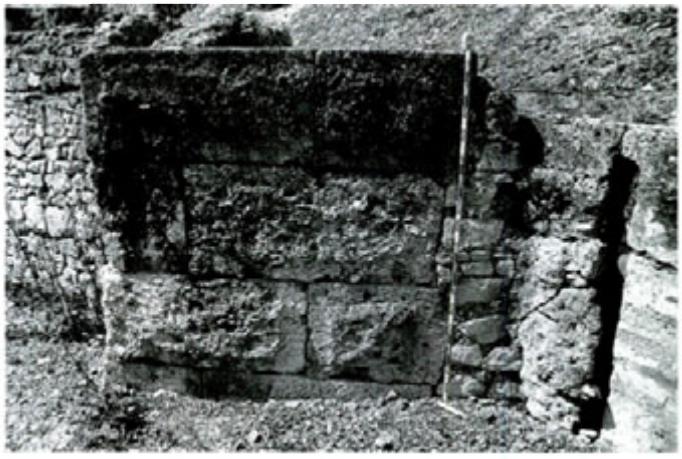
ESTRUCTURAS PREVIAS A LA CONSTRUCCIÓN DEL TEATRO. UEM 1030



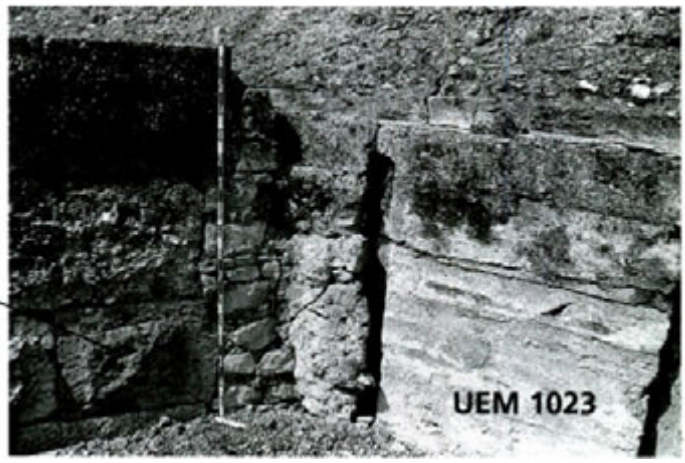
UEM 1030
A. Alzado sur. Detalle conexión con UEM 1022.
B. Alzado norte
C. Alzado norte, detalle de conexión con UEM 1023.



A



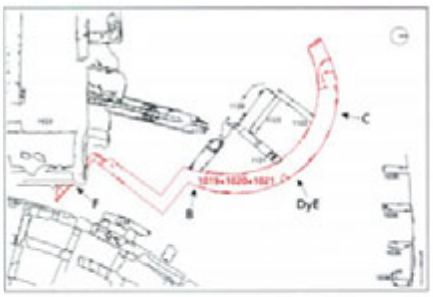
B



C

Fig. 25. Estructuras previas a la construcción del teatro. UEM 1030. (Fot.: O. Rodríguez).

ESTRUCTURAS COETÁNEAS A LA CONSTRUCCIÓN DEL TEATRO (I) UEM 1019/1021 Y 1020





A



B



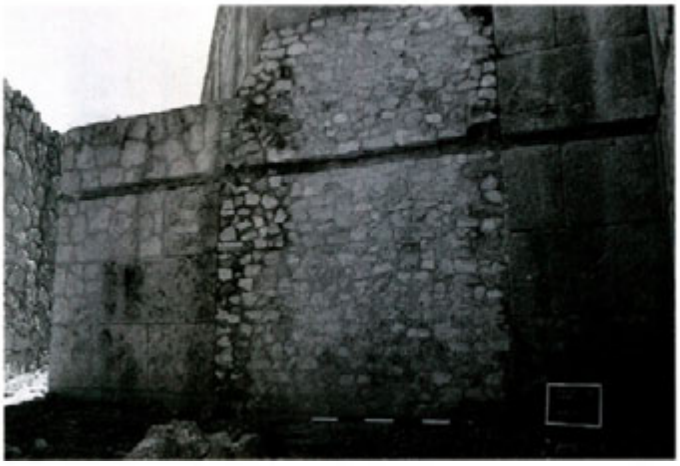
C



D

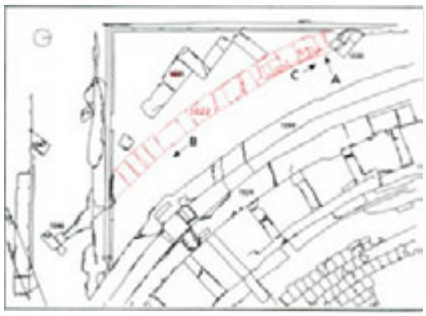


E



F

Fig. 26. Estructuras coetáneas a la construcción del teatro I. UEM 1019/1021 y 1020. (Fot.: O. Rodríguez).



ESTRUCTURAS COETÁNEAS A LA CONSTRUCCIÓN DEL TEATRO (y II). UEM 1022

UEM 1022
A. Alzado
B. Detalles del paramento en los que se observa la discontinuidad en la vertical de las hiladas.
c. Detalle de la conexión con la UEM 1030

UAM Ediciones

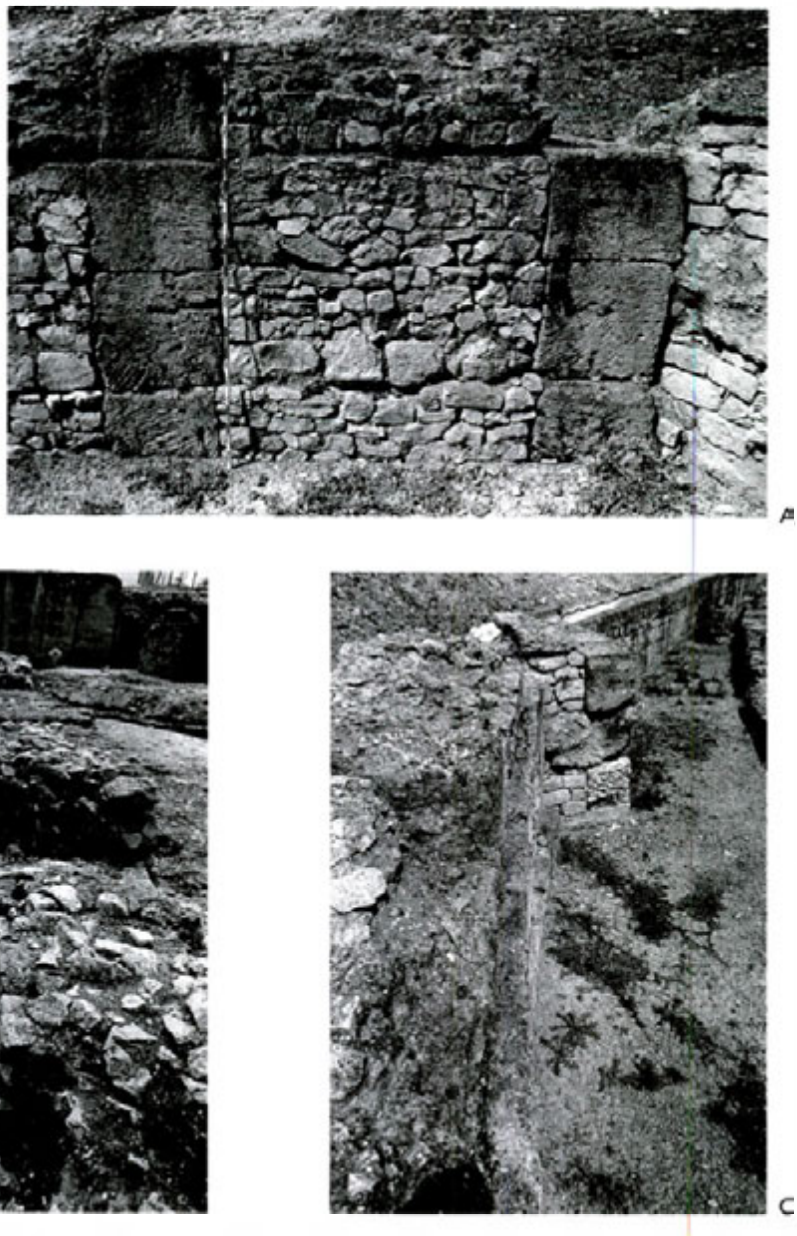
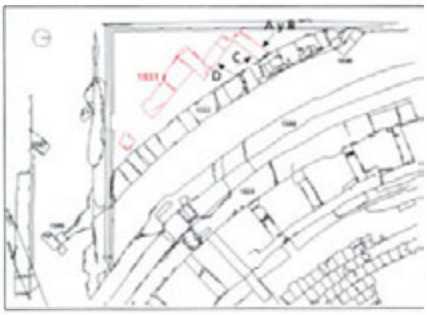


Fig. 27. Estructuras coetáneas a la construcción del teatro II. UEM 1022. (Fot. O. Rodríguez).

PREPARACIÓN DEL TERRENO
UEM 1031





A



B



C



D

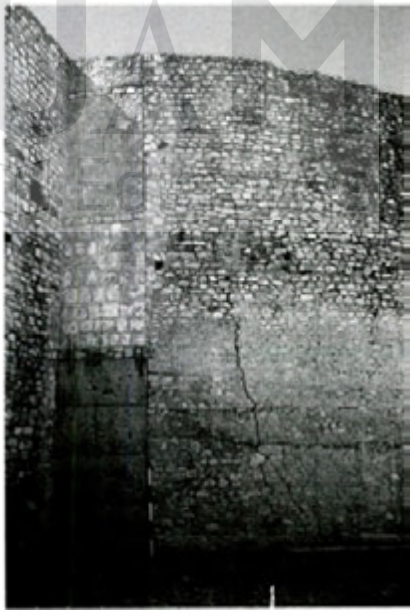
Fig. 28. Preparación del terreno. UEM 1031 (Fot. O. Rodríguez).



ESTRUCTURAS SITUADAS AL OESTE DEL TEATRO
(REFORMAS DE UEM 1019/1021)
UEM 1020, 1120, 1121, 1122 Y 1123



A



B



C



D



E



F

Fig. 29. Estructuras situadas al oeste del teatro (reformas de UEM 1019/1021). UEM 1020, 1120, 1121, 1122 y 1123. (Fot. O. Rodríguez).

UÁM Ediciones

CAPÍTULO III

Elementos estructurales: la Cavea

Introducción: la *cauea* como espacio social

A fines de la República se asiste a la regulación jurídica del ordenamiento del público en la *cauea* teatral[1]: la *Lex Roscia Theatralis*, posteriormente reformada bajo Augusto y su *Lex Iulia Theatralis*[2]. En el graderío se concentra la población de la ciudad en un estricto orden que no hace más que reproducir el social establecido[3]. De la ordenación del espacio en la *cauea* se tiene noticia por diversas fuentes: a ella hacen referencia tanto textos clásicos (Suetonio, *Aug.*, 40.1 y 44; *Domic.* 8, 3; Plinio, *NH*, 33, 8) como epigráficos, destacando la *Lex Ursonensis*[4]. De esta forma, quedaban establecidos los puestos *(loci)* a ocupar por los diferentes grupos sociales, algunos de ellos organizados en *ordines*, es decir, grupos reconocidos jurídicamente.

De las leyes de *Urso* se desprende que la mayor parte de los lugares privilegiados del teatro estaban asignados a perpetuidad a las *elites* municipales/coloniales. Que el orden establecido en el teatro respondía a unas intenciones determinadas, parece también demostrarse en la mayor compartimentación del espacio en el edificio: grupos ajenos a la *colonia* como *coloni, incolae, hospites* o *atventores* (*Lex Urs.* 126, línea 31) ocupaban en este edificio posiciones diferenciadas, no así en el anfiteatro o en el circo (*Lex Urs.* 125-127). En las mismas leyes podemos leer *"Ita sessum ducito, ita locum dato distribuito assignato"*, es decir, cada magistrado debía ocupar el asiento asignado; multas esperaban a los que ocupasen puestos que no les correspondieran (*Lex Urs.* 130; Rawson, 1991b, 521). Sin duda, a la posición habría que unir toda una serie de elementos de los que no ha quedado constancia en el registro arqueológico; tal es el caso de la vestimenta: cada grupo se identificaría ataviado

---

[1] Se desconoce si esta diferenciación ya existía en el teatro itálico previo (Rawson, 1991b, 516) o si, al menos, partía del momento en el que los espectáculos de este tipo se desarrollaban en el foro.

[2] Contemporáneo a esta reforma es también un senadoconsulto anterior al 6 a.C. en el que se establecía la reserva de los puestos en los edificios para espectáculos (Suetonio, *Aug.* 44, 1-2).

[3] Refiriéndose al nuevo teatro augusteo dirá P. Zanker (1992, 181): *"El nuevo teatro también desempeñaba un importante papel en la consolidación del orden social, ya que en él el pueblo romano se veía enfrentado a su propia estructura social. La asistencia al teatro señalaba claramente a cada uno su lugar en la sociedad"*.

[4] *Lex Urs.* 126-127. Como otros muchos aspectos administrativos de las *coloniae* reflejados en estas leyes, también los referidos a la organización de los *ludi* podrían hacerse extensivos a los *municipia*.

con las prendas y atributos característicos de su rango, en algunos casos, con un elevado contenido simbólico.

Si bien, como se ha señalado anteriormente, a excepción de los puestos para los senadores, no se conoce con exactitud en qué medida el espacio de la *cauea* estaba ya jerárquicamente distribuido y asignado antes de fines de la República (Beare, 1964, 154), a comienzos del Imperio nos encontramos con interesantes ejemplos de estructuras teatrales, ya existentes, reformadas para adecuarse a las que parecen ser estas nuevas pautas. Tal es el caso del teatro mayor de Pompeya donde, la reforma llevada a cabo en época de Augusto por los *Holconii*, que conllevó, entre otras cosas, una ampliación de la *summa cauea*, debió de tener claros intereses relacionados con el orden social de la ciudad. Se construye una *crypta* y, sobre ella, un nuevo sector de asientos en el límite superior de la *cauea*. Se pretendía, no solamente crear nuevos accesos a las *caueae ima* y *media*, sino también incorporar así a las clases más bajas. No obstante, éstas se mantenían claramente separadas del resto de espectadores, incluso de los que ocupaban la contigua *cauea media*; accedían a sus puestos por unas escaleras independientes conectadas con el exterior. Al respecto, dirá P. Zanker (1995, 122) *"[...] Das entsprach völlig dem politischen Konzept der augusteischen Theatergesetzgebung. Die Zahl der Privilegierten sollte eher erweitert, verdiente Sklaven z.B. mit einbezogen werden, aber gleichzeitig sollten die Stände noch deutlicher als zuvor voneinander geschieden sitzen"*.

Análisis descriptivo

Estructura y Tipología (Fig. 30)

En lo que a su tipología se refiere, la *cauea* del teatro italicense se caracteriza por estar construida junto a una de las escasas pendientes naturales de la ciudad, la ladera oriental del conocido como Cerro de San Antonio. A diferencia de lo que se propuso en un principio (Luzón, 1982a, 186), tal y como ha sido constatado en excavaciones realizadas más tarde (Corzo y Toscano, 1989a; 1990; Corzo, 1993a, 161-162), no se apoyó directamente sobre ella, a la griega[5], sino que ésta fue en primer lugar parcialmente vaciada para construir un sistema alveolar de cimentaciones (Corzo y Toscano, 1990, 7). No obstante, su aspecto externo, que no su solidez estructural, fue el mismo: un graderío macizo muy alejado de los modelos que llegaban de Roma (teatros de Pompeyo o Marcelo), edificios totalmente exentos con *caueae* sustentadas mediante *substructiones*. Mayor similitud presenta con soluciones más antiguas tales como el anfiteatro de Pompeya, construido para la colonia silana; su fachada externa, muy maciza, apenas aflora en superficie con respecto a la cota de la arena, ya que ésta fue excavada en el nivel original del área (Golvin, 1988, nº 2, 33-37). A su vez, en la Península ibérica este recurso, un tanto arcaizante, estará presente en otros edificios

[5] *"En principio, puede decirse que la cauea no descansa sobre una pendiente natural anterior, sino que se separa de la ladera primitiva de la colina formando ante ésta una nueva pendiente artificial"* (Corzo y Toscano, 1989a, 72; 1990, 7).

teatrales como el de *Carteia* (Roldán, 1992, 99-100), en el que también, a pesar de los escasos restos conservados, se han reconocido las trazas de un sistema alveolar de cimentaciones. A su vez, en el de *Bilbilis* la *media cauea* se levanta sobre un entramado semejante (Martín Bueno y Núñez, 1993, 121).

El lugar y la solución elegidos en Itálica, a pesar de precisar una considerable pericia técnica, permitió un importante ahorro de medios, tanto físicos como materiales, con respecto a las *caueae* total o parcialmente exentas. El sistema garantizó su solidez y estabilidad, especialmente en un terreno con un elevado porcentaje de arcillas e incluso, en las capas superficiales, de sedimentos cuaternarios de aluvión.

No creemos que el sistema alveolar empleado en la cimentación del graderío pueda constituir en sí mismo un índice cronológico válido ya que se trata de una solución con amplio desarrollo temporal. Fue adoptada en función de una topografía diferencial, al menos en determinados sectores de numerosos teatros y anfiteatros en todo el Imperio.

No obstante, no son abundantes los ejemplos en los que se emplee esta estructura alveolar para la totalidad de la *cauea*, siendo más frecuente su combinación con otros recursos como el modelado de los *gradus* en la propia roca, el apoyo directo de los bloques sobre ella, el levantamiento de espacios abovedados exentos, etc.[6] Esta retícula de muros perpendiculares que generaban celdillas, posteriormente macizadas con rellenos artificiales, fue analizado por J.–C. Golvin (1988, 141) en su estudio sobre el anfiteatro romano, denominándolo sistema *à caissons* (de *cajas yuxtapuestas*). De hecho, fue el sistema empleado como cimentación de la elipse occidental de los *maeniana* del anfiteatro de *Emerita Augusta* (Durán, 1996, 288 y 448), generada a partir de muros curvos y radiales por dos cuartos de corona elíptica rellenos de tierra al interior. Sin embargo, el recurso más frecuente en los graderíos hispanos será el más sencillo de los posibles, es decir, la adaptación de la propia roca natural. En ella, o bien se tallaban los propios *gradus*, o bien se dejaba una superficie de regularización sobre la que asentar los sillares que los configuraban; ejemplos de uno y otro se encuentran en los graderíos de *Acinipo* (Del Amo, 1982a, 226-227) y *Cartago Noua* (Ramallo y Ruiz, 1998, 62-67), respectivamente.

Metrología (Fig. 32a)

No traza un semicírculo perfecto; su anchura máxima es de 77,70 m, mientras que la distancia, en el eje central perpendicular a la escena, desde el muro perimetral hasta el *balteus* que la separa de la *orchestra* es de 26 m, 37 si se incluye ésta última, es decir, hasta el *aditus maximus*.

Se encuentra dividida en tres sectores concéntricos por medio de *praecintiones*; de ellas, solamente la inferior es de acabado marmóreo y se encuentra separada de la

[6] Un ejemplo de ello es el teatro de *Baelo Claudia* (Sillières, 1997, 141) donde el sector de la *summa cauea* comprendido entre los *uomitoria* segundo y octavo descansaba sobre *cajones* rellenos de tierra y recubiertos con una potente capa de *opus caementicium* modelada para recibir las gradas. El resto, a mayor altura, se dispuso sobre espacios abovedados que, a su vez, sostenían las gradas.

orchestra por medio de un parapeto del mismo material (*balteus*), mientras que las dos superiores se generan por la mayor anchura de los sillares que las configuran. Su anchura es de 86-112, 93-97 y 151 cm, respectivamente[7]. Un pequeño escalón de mármol sirve de enlace entre la *praecinctio* y la primera línea de sillares. La *ima cauea* la forman siete *gradus*, la *media*, cinco y de la *summa*, incompleta, sólo se documentan seis. A su vez, tres/cinco *scalaria* radiales la dividen en cuatro *cunei*.

Las gradas están realizadas en su totalidad con sillares de caliza fosilífera. Su profundidad media es de 72 cm y su altura oscila entre los 35 y 37 cm. El tamaño de los sillares que las configuran es de 82x67x37 cm. El ángulo de inclinación del graderío desde la primera grada hasta la última original conservada, es decir, la vigesimoprimera, es de 28,5°, lo que se traduce en una pendiente del 54%.

Cimentaciones (UEM 1137) (Figs. 33, 34 y 35)

No fue hasta 1988 cuando se realizaron las primeras intervenciones para caracterizar el sistema constructivo de la *cauea*, ya que, en las anteriores de la década de los setenta, lo excavado no afectó a los niveles bajo las gradas (Luzón, 1982a, 186).

El hecho de que la práctica totalidad de las gradas de la *summa cauea* se haya perdido, hace que, en la actualidad, los muros de los tres anillos exteriores de sus cimentaciones afloren en superficie[8]. Con el fin de caracterizar la integración de éstas en el resto del graderío se abrió en 1988-89 una serie de sondeos en diversos puntos del mismo[9]. De esta forma llegaron a identificarse un total de siete muros concéntricos, en ocasiones formados por dos estructuras adosadas, unidos entre sí por muros radiales a distancias más o menos regulares que generaban celdillas paralelepipédicas de tendencia trapezoidal. L. Roldán (1993, 74) llamó la atención sobre la escasa regularidad en las medidas y la alineación de las riostras, así como en los grosores de los muros concéntricos y de las propias cajas que configuraban. No obstante, dado que estas estructuras estaban destinadas a quedar ocultas, las anulares, en realidad, son el resultado de una serie de muros de tendencia poligonal generados por tramos rectos, a partir de encofrados longitudinales (Corzo y Toscano, 1989a, 7). También se observaron ciertas variaciones y desplazamientos en la progresión de los muros a diferentes alturas, debido a la superposición de tongadas que no siempre respetaron con regularidad una misma vertical[10].

Tal y como se vio en el curso de las excavaciones citadas, el espesor de estos muros varía en altura y se distinguen dos grosores asociados a dos momentos constructivos

[7] Medidas cuya amplitud ha sido motivada por el desplazamiento sufrido por algunos sillares.

[8] Si bien es preciso señalar que en gran parte del área resulta hoy imposible reconocer toda traza de estructuras antiguas, cubiertas por las nuevas fábricas incorporadas por la restauración.

[9] Estas cimentaciones también fueron objeto de la intervención de 1991-92, si bien sus resultados no han sido publicados.

[10] Lo que demuestra el procedimiento empleado: alternancia en el levantamiento de los muros y el relleno de las cajas con tierra a fin de conseguir superficies de obra sobre las que continuar la construcción. Corzo y Toscano, 1989a, 73.

diferentes dentro de una misma fase de obra. L. Roldán (1993, 74, nota 32) tomó las medidas de los cuatro muros más externos de la cavea antes de que fueran reintegrados en altura por la restauración, dando los siguientes espesores en superficie, de dentro hacia fuera: 90, 87, 110 y 110 cm. Las distancias entre estos muros son también irregulares: de nuevo, en el mismo sentido, de 1,60, 3 y 2,10 m. Tampoco respecto a su relación estratigráfica con los muros concéntricos las riostras se comportan siempre de la misma forma, ya que pueden trabar o adosarse a ellos.

Tanto los muros concéntricos como los radiales responden a la misma técnica constructiva. Se realizaron en *opus camenticium* con abundante argamasa y *caementa* de piedra en *Losa de Tarifa*, caliza gris mucho más dura y compacta que la fosilífera empleada en las estructuras de *opus quadratum* tan generalizadas en el edificio. Son de tamaño bastante heterogéneo, pequeños y medianos (4-25 cm). No obstante, en algunos de los paramentos, en los tramos más elevados correspondientes a la *fase de construcción*, se incluyeron sillares en piedra caliza fosilífera. Su objeto era, probablemente, el de dar mayor solidez a unos muros que, en este sector, recibían mayores empujes procedentes del conjunto de la estructura del graderío.

Los rellenos de las celdas definidas por este juego de muros son de naturaleza muy arcillosa. En su momento, R. Corzo (Corzo y Toscano, 1989a, 4) señaló cómo en todos los puntos intervenidos se habían reconocido dos grandes paquetes, vertidos uno a continuación del otro, siendo, no obstante, parte de la misma obra. Esta división, que en algunos sectores se reconoció coincidiendo con cambios en los paramentos de los muros, distinguió entre *niveles de cimentación* (los inferiores) y, sobre ellos, *niveles de construcción*.

La posterior intervención realizada en 1999 (Rodríguez Gutiérrez y Vera, 1999, 194-195) en el alvéolo externo más oriental de la *summa cauea*, limítrofe con el *iter* sur y todavía intacto, corroboró los datos existentes hasta el momento, especialmente desde el punto de vista cronológico, si bien ha permitido identificar una mayor complejidad técnica así como aportar algunos matices constructivos e, incluso, aportar interesante información en lo que a algunas producciones cerámicas se refiere.

La estratigrafía[11] se caracteriza por la alternancia, con tendencia horizontal generalizada, de niveles arcillosos y arenosos. Los primeros (A en la tabla II), de gran potencia, que alcanzan el metro de espesor (nivel V), están definidos por su color oscuro, su matriz plástica, su alto contenido en arcillas y la abundancia de material cerámico. Los segundos (B en la tabla), con una potencia máxima de 40 cm (nivel IV), son de matriz arenosa, y se componen casi íntegramente de arenas procedentes de la disgregación de roca alberiza, argamasa, y ripios y esquirlas de caliza gris (*Losa de Tarifa*), todos ellos materiales de desecho generados a partir de la transformación *in situ* de los materiales empleados en el levantamiento de los muros en *opus caementicium* que configuran los alvéolos.

En algunos muros, ya que no parece tratarse de un fenómeno generalizado, se observa un cierto cambio en la técnica constructiva, que ha querido vincularse a la división

[11] Remitimos al anexo III, en soporte digital.

en *niveles de cimentación* y *construcción* anteriormente citados: en su parte inferior son más anchos y realizados exclusivamente en *opus caementicium*, mientras que en su alzado superior, de menor espesor, pueden haberse incorporado sillares intermedios.

Estos niveles de relleno han resultado especialmente valiosos en la medida en la que aportan datos fundamentales para la datación de la construcción de las cimentaciones y, por tanto, de la cauea. En ellos (Fig. 31) junto a las producciones típicamente romanas destaca el elevado porcentaje de formas propias de la tradición turdetana, tanto comunes como pintadas, presentes en los yacimientos de la Baja Andalucía desde el siglo V a.C. (Escacena y Belén, 1997, 57-58). Las segundas se caracterizan por decoraciones a base de bandas lisas de colores planos. Algunas de las formas, tales como los vasos de cuello estrangulado presentan una cronología muy amplia que va desde el siglo IV a.C. en Cerro Macareno (Pellicer, Escacena y Bendala, 1983) hasta los niveles íbero-romanos de Pajar de Artillo (Luzón, 1973), donde tuvo la oportunidad de documentarse la importancia de la vajilla de tradición indígena en los niveles republicanos italicenses e, incluso, en los primeros momentos del Imperio. Entre las producciones romanas destaca la presencia de barniz negro, terra sigillata itálica y, especialmente numerosas, las imitaciones locales de ambas, lo que en el segundo de los casos se ha denominado barniz rojo altoimperial (Serrano, 1988, 83-89; Martínez, 1989, 60-65; Wells, 1990, 24 y ss.; Amores y Keay, 1999, 235 y ss.). A ellas se unen las paredes finas y las lucernas, susceptibles de aportar cronologías bastante precisas. La fecha de construcción la proporcionan las lucernas de volutas tardoaugusteas tipo Loeschke IA (Morillo, 1999, 69-71) o los cubiletes fusiformes de paredes finas del tipo Mayet III, también de cronología augustea.

En el curso de la intervención de 1999 se pudo documentar que la cimentación de los muros estaba constituida por fragmentos de *losa de Tarifa*, semejantes a los *caementa*, pero vertidos a hueso en las zanjas realizadas a tal efecto sobre los rellenos artificiales iniciales que, probablemente, se dispusieron para regularizar el terreno base de la ladera. El alzado en *opus caementicium* de los muros fue, por tanto, elevándose de forma paralela al relleno de las celdas; de hecho, algunos de los niveles se identifican claramente como suelos de obra desde los que se colocaba el encofrado para levantar un nuevo paño de muro.

La cimentación del muro de cierre de la *cauea*[12] (Fig. 35) en su sector noroeste (UEM 1033), a su vez apoyo de la fachada exterior del edificio, presenta una técnica más compleja que la del resto de las estructuras citadas. Su cara externa ofrece un paramento de sillares de caliza fosilífera dispuestos a soga y tizón que se ha propuesto como homogéneo en todo su alzado. La cara interna se realizó en *opus incertum* con piezas, también en caliza gris, trabadas con argamasa, de un tamaño medio de 14x6 y 19x8 cm. Posteriormente se rellenó con un núcleo de *opus caementicium* de *caementa* de tamaño

[12] Para la descripción de este muro perimetral nos vemos obligados a seguir a L. Roldán (1993, 75 y 222) ya que, en la actualidad, tan sólo se conserva un metro escaso de su desarrollo original. Su aspecto antes de ser restaurado se reconoce, no obstante, en nuestro plano de trabajo (fig. 30), basado en el elaborado por A. Jiménez en 1991.

Tabla II

	A	B	U.E.	Elementos de datación
VI		■	103	Nivel estéril
V	■		110, 107, 106 105, 104	*Terra sigillata* itálica: Atlante XXI.7 (104.1), Atlante XXI.4 (104.2), Atlante III.5/Goud.1 (105.6), Atlante XII.3 (105.34), Atlante XXI.1(105.36) Imitaciones barniz negro: Morel 2653 (104.6), (105.14), (105.15), Lamb. 2 (105.32), (105.35), (105.38), (105.39), (105.40), (110.19), (110.21) Barniz negro: Morel 1431b1 (104.4), 2762d3 (105.17 y 18), Lamb. 1A (110.18) Cerámicas pintadas de tradición turdetana con formas que se documentan desde la primera mitad del siglo IV a.C. hasta época ibero-romana: (105.1, 105.2, 105.3, 110.1) Ungüentario Engobe interno rojo pompeyano: 105.4 Ánforas: 105.27 a 105.30 Paredes finas: 105.4, Mayet IIC (105.5), Mayet IIIB (105.7 y 105.12), Mayet IX/X (105.8), Mayet IC (105.10), Mayet III/XXXIII? (105.11), Mayet IIB (105.13), Mayet XXIV? (110.16) Lucernas: Familia Dr. 3? (105.41), Dr. 4 (105.42); (105.45)
IV		■	111, 109	Cerámica pintada de tradición turdetana
III	■		113	Imitaciones barniz negro: 113.4, 113.5 y 113.6 Ánforas: 113.1, 113.2
II		■	114	–
I	■		116, 115	Formas de tradición turdetana: pico vertedor (116.1) Asa de sartén (116.2) Ánforas: Dr.1 (115.1 y 115.2) Paredes finas: Mayet XX (115.14, 115.15), Mayet VIIIC (115.16), Mayet IV? (115.17), Mayet II-III? (115.19) Barniz negro: 115.18 Imitaciones barniz negro: 115.22, Morel 2653 (115.26), 115.29, 115.30, 115.31, 115.35 *Barniz rojo altoimperial*: Atlante XI/Goud. 12/ Conspectus 12.2.2 (115.23), Conspectus 13 (115.22, 115.24, 115.25 y 115.28) Lucernas: Denaeuve IVD/VE (115.36?), Loeschke IA (115.37, 115.39), Loeschke IV? (115.38)

Obsérvese que los niveles aparecen ordenados de acuerdo a su superposición real, siendo A: Niveles arcillosos de relleno. B: Niveles de desecho de piedra disgregada y ripios calizos

medio en torno a los 5-6 cm. A través del alzado realizado por L. Roldán (1993, 222, fig. 33) se obtienen unas dimensiones para los sillares de 96x30x48 cm. Las tongadas en las que se vertió el núcleo de *caementium* coinciden, *grosso modo*, con las líneas de sillares del paramento externo (*ca.* 50 cm). No obstante, esta técnica no parece haber sido la seguida en la totalidad del perímetro ya que, en el extremo meridional de la *cauea*, donde hemos tenido la oportunidad de intervenir en el más externo (unidad de intervención 2, obra menor 1, 1999; anexo III en soporte digital), en el muro de cierre (UEM 108), al menos a las cotas excavadas, no ha sido documentada.

A su vez, la progresión de los dos anillos exteriores de las cimentaciones de la *summa cauea* se ve interrumpida coincidiendo con los ejes marcados por las tres/cinco *scalaria* radiales. Estas cajas longitudinales son más estrechas que el resto (2,85 m) y el doble de largas (7,85 m) dado que en ellas se interrumpe el muro concéntrico central. Todo parece indicar que podrían ser identificadas como las cimentaciones de las escaleras o rampas encargadas de dar acceso a la *cauea* desde el exterior tal y como fue planificado en su pri-

mer proyecto de construcción ya que, como se verá más adelante, posteriormente este sistema de accesos sufrió sucesivas transformaciones.

Siempre con respecto al entramado de cimentaciones, R. Corzo creyó identificar una importante reforma del mismo en la mitad norte del graderío, que situó en un momento muy impreciso de la segunda mitad del siglo I, quizá coetánea a la construcción del muro de aristas redondeadas (UEM 1024); no obstante, entre ellos no parecen haberse reconocido relaciones estratigráficas físicas directas que permitan afirmarlo. Para esta reforma se habría empleado un tipo de *caementa* diferente en el *opus caementicium*, de piedra arenisca, ligado con mortero de cal y arena. Parece haber sido especialmente manifiesta en las riotras, ya que *"a lo largo de todo el cimiento anular, que discurre bajo el arco de la última grada de la summa cauea se observan los inicios de cimientos radiales formados por el tipo primero de opus caementicium y dirigidos hacia la fachada, que se interrumpen a los pocos decímetros y son continuados por otros cimientos del tipo segundo, con leves variantes de grosor y orientación"*. El primer muro concéntrico, contiguo al perimetral, también se vio afectado. Asimismo, en algunas de las celdillas excavadas se observó la remoción de los rellenos internos, si bien son muy escasos los materiales incluidos en las memorias correspondientes susceptibles de aportar cronologías más modernas a las originales de construcción: tres fragmentos de *terra sigillata* gálica de los alfares de *La Graufesenque* y *Montans*[13]. En el extremo oriental, donde la *cauea* se apoya sobre el muro oeste del *iter* norte, no solamente parecen haber sido sustituidos los muros de las cimentaciones sino que además los dos primeros alvéolos fueron macizados con *opus caementicium*[14]. En este sector esta reforma tendría que ser directamente relacionada con la transformación del *iter*, que pasó así de poseer una muy probable circulación longitudinal a girar formando noventa grados, para abrirse tras el *parascaenium* correspondiente. Esto llevó a prolongar el muro de contorno de la *cauea* tras el extremo del *iter*; la estructura estaba formada por dos paramentos de sillería con *opus caementicium* en su interior. En cualquier caso, estas acciones no parecen reflejar importantes cambios estructurales, ya que respetan el funcionamiento previo de la cavea si exceptuamos el cambio de dirección de la circulación en el *iter*. No obstante, el hecho de que cambio semejante haya sido también documentado en el *iter* meridional[15], sin las correspondientes alteraciones y reformas en los alvéolos contiguos, hace pensar que, efectivamente, la

[13] Corzo y Toscano, 1990, láminas LIII y LIV. Las alteraciones de los antiguos rellenos parecen haber sido muy locales; según su excavador (Corzo y Toscano, 1990, 36), *"parece que los cimientos de la segunda fase sólo sustituyeron a los de la primera sin necesidad de que se alterasen los rellenos intermedios"*, cosa que no deja de ser sorprendente dada la remoción y el alcance estructural de la reforma descrita. De hecho, el mismo autor señala que los restos de cronología más baja son demasiado escasos como para testimoniar algo más que la diferencia relativa con respecto a los rellenos de la primera fase, exclusivamente con T.S.I.

[14] Solución que pudo ser adoptada de forma más o menos premeditada en el transcurso de los trabajos de construcción, con el fin de dotar de mayor resistencia a estos extremos de la *cauea*, más desprotegidos y en los que además se concentraban las presiones y cargas del conjunto del graderío.

[15] Ya que el alvéolo de la *summa cauea* excavado en el curso de la *obra menor 1* de 1999 es simétrico a uno de los que R. Corzo documentó macizado con *opus caementicium* en el sector norte. Como se ha puesto de manifiesto en la estratigrafía que aquí presentamos de manera detallada (tabla II y fig. 31) los materiales en él exhumados aportan, en todo momento, cronologías de los primeros años del siglo I d.C. A ello debe unirse el que los muros que lo configuran están realizados con *caementa* de caliza dura gris.

coincidencia de ambas obras en el sector norte –de las cimentaciones del graderío y del propio *iter*– no habrían tenido porqué estar obligadamente relacionadas o supeditadas una a la otra[16].

Gradus (UEM 1025) (Figs. 37 y 38)

Sobre las cimentaciones descritas, dispuestas de forma escalonada con este fin y sobre una cama de argamasa con piedrecillas de unos 4 cm de espesor (UEM 1034), se dispuso la *epidermis* de la *cauea*, constituida por sillares de caliza fosilífera (UEM 1025), correspondiendo cada uno de ellos a una línea horizontal de las gradas y dispuestos uno a continuación del siguiente, a hueso, generando anillos aproximadamente concéntricos[17]. Sus medidas eran ca. 82x67x35 cm y fueron encajados unos en otros, solapándose los superiores a los inferiores de 10 a 12 cm. L. Roldán (1993, 220) observa que la forma de estos sillares era de tendencia trapezoidal, a fin de adaptarse a la curvatura de la *cauea*, por lo que eran más estrechos en su plano interior.

A pesar de que hoy se aprecia una cierta variabilidad en la profundidad de las gradas, ésta era de 72 cm aproximadamente, salvo en las ya citadas *praecinctiones*. La media de altura de las gradas es de 35-37 cm, mientras que la *praecinctio* situada entre la octava y novena grada es de 70 cm de altura, y la que se abre entre la decimocuarta y la decimoquinta, de 86 cm.

Buena parte del sector inferior de la *ima cauea* –al menos sus tres primeras gradas– se destacó del resto por su acabado marmóreo. En la actualidad se documenta un total de dieciocho fragmentos de diferentes tamaños (P-52 a P-64). Las piezas conservadas se localizan casi en su totalidad en la mitad meridional de la misma, sobre las verticales de la primera y la tercera gradas. Son de un grosor medio de 6,5-7 cm y están realizadas en mármoles de coloraciones y calidades diversas: blanco, blanco con vetas rosadas y blanco con vetas grises, fundamentalmente. En las libretas de trabajo del arquitecto A. Jiménez encontramos referencias a la identificación de restos de mortero y plomo sobre algunos sillares de este sector, encargados de garantizar la fijación de las citadas placas marmóreas sobre la piedra caliza. Entre los materiales recuperados en el curso de las excavaciones se encuentran dos placas marmóreas epigráficas (I-34 e I-35). Éstas se interpretan como cubiertas de asientos, identificadas con el nombre de los individuos que los habían reservado para sí. Ejemplos similares, procedentes de diferentes puntos del graderío, han sido documentados en otros teatros. Así, en el de Volterra (Fuchs, 1987, 165; Torelli, 1969, 349, nota 43) se confirma la existencia de una ordenación y asignación establecida de, al menos, algunos puestos por medio de la consignación de numerales sobre ellos. También de Stobi proceden ejemplos de cifras acompañadas de nombres en genitivo e incluso de esquemáticos dibujos que M. Fuchs

[16] Hemos creído oportuno traer aquí estas interesantes propuestas de R. Corzo, a pesar de que, en la actualidad, dado el recrecimiento generalizado de los muros, parejo al relleno artificial de las cajas en el curso de las labores de restauración, resulta imposible documentar su evidencia. Hacemos notar que L. Roldán, en el curso de sus trabajos en el edificio, realizados en un momento en el que las estructuras todavía se encontraban intactas, no hace constar los cambios citados en la naturaleza de los materiales empleados en los paramentos.

[17] Ya que se observa una cierta variación en los centros tomados para trazar cada una de las líneas de sillares.

propuso como posibles alusiones al oficio del espectador en cuestión[18]. La misma autora señala, hipótesis en la que pueden incluirse los dos ejemplos italicenses, que la heterogeneidad y tosquedad de muchas de estas inscripciones haga quizá pensar en una reserva privada de los asientos, y no a una distribución oficial de ellos. Lo más frecuente, no obstante, será la señalización de los asientos por medio de un numeral o una letra sobre su superficie o su cara frontal, tal y como ha documentado (Fuchs, 1987, 166) en los casos del teatro menor de Pompeya, *Minturnae, Firmum*, Pola, Taormina, Arausio, *Iol Caesarea*, Hierápolis (Le Glay, 1992, 211), Tipasa, Cartago, Volterra (Fiumi, 1955, 134 y 136, figs. 21-22) o Lyon[19]. En Hispania existen ejemplos en los teatros de *Emerita* (Mélida, 1928, 35), *Tarraco* (*RIT* 250 y 251) y *Regina* (Álvarez, 1982, 272, lám. 9), sin olvidar el numeroso grupo de epígrafes procedente del anfiteatro italicense (Piernavieja, 1977, 201-205, n°s. 90-104; Luzón, 1998, 245-246).

Dada la dureza e incomodidad de estos asientos, aun incluso forrados de mármol, es de esperar que, *de facto*, se cubrieran con cojines que los hicieran más cómodos. Casio Dión (LIX, 7, 8) y Juvenal (S.3, 153-155) mencionan los almohadones empleados por los senadores en sus localidades; Ovidio, a su vez, la existencia de escabeles[20].

Praecinctiones (Fig. 37)

Como se verá en el apartado correspondiente, la *orchestra* y su entorno inmediato destacan por el empleo masivo de mármol para su construcción. En esta línea, también el sector de separación de *cauea* y *orchestra* recibió un acabado marmóreo. De la *praecinctio* inferior (UEM 1077), parcialmente reconstruida por la restauración[21], quedan hoy 34 de las 39 grandes placas de diferentes tamaños (las mayores en torno a 120x170 cm) en mármoles polícromos de gran calidad[22] destacando también la pericia técnica que demuestra el perfecto ajuste de las piezas entre sí y la horizontalidad conseguida a lo largo de toda la superficie del pasillo. Ya A. Jiménez, en sus notas, llamó la atención sobre el hecho de que su despiece, frente al del resto de elementos de la *orchestra* y gran parte de la *cauea*, fuera un tanto anárquico, sin que los cortes confluyeran hacia el centro del semicírculo en torno al que se distribuían.

Para la unión entre esta *praecinctio* y la primera línea de sillares de la *ima cauea* se empleó como nexo un pequeño escalón revestido también con placas de mármol, en las que predominan los grises, blancos veteados y rosas/cremas veteados. Por su parte, al interior se encuentra delimitada por el *balteus* realizado en placas marmóreas de diversas calidades y secciones; su anchura total oscila entre los 86 y 112 cm. Esta *praecinctio* inferior se

---

[18] Propuesta hecha también por Le Glay (1992, 219, nota 32) a partir de los ejemplos documentados en Capua.

[19] *CIL* XIII, 1954; si bien se duda entre su pertenencia al teatro o a la *curia*.

[20] *Ars* 1, 159-162, referido, no obstante, al circo: *"Parua leues capiunt animos: fuit utile multis puluinum facili composuisse manu. Profuit et tenui uentos mouisse tabella, et caua sub tenerum scamna dedisse pedem"*.

[21] Las losas originales comienzan a partir de la *scala* norte llegando hasta el límite meridional de la *praecinctio*.

[22] Predominan los rosados y violáceos con vetas granates, verdosas y grises, identificados como una piedra local, según amable indicación del Prof. P. Pensabene.

hallaba comunicada en sus extremos con los *itinera*, cuyo desnivel era salvado por medio de sendos escalones, también de mármol; a su vez, con la *orchestra*, por medio de los dos vanos abiertos en el *balteus*.

Las dos *praecinctiones* superiores tan sólo se destacan del resto del graderío porque generan gradas de mayor profundidad, debido al mayor tamaño de los sillares que las configuran.

Todo parece indicar que, además de las tres señaladas, a continuación de la vigésimo primera grada se ubicaría una cuarta *praecinctio*[23] de mayor anchura (en torno a los 2,30-2,40 m) delimitada quizá por un *balteus* en fábrica. Desempeñaría una fundamental triple función: en primer lugar, en ella se abrirían los *uomitoria* de los pasillos/galerías radiales que comunicaban con el exterior del edificio; del mismo modo, permitiría una total circulación y distribución anular por la parte alta del graderío; por último, desde ella, por medio de escaleras, se daría acceso al cuerpo superior de la *summa cauea*. Soluciones semejantes, con ésta última dividida en dos sectores por una *praecinctio*, se documentan en numerosos teatros como los de Pompeya (La Rocca y de Vos, 1994, 156), *Baelo Claudia* (Sillières, 1997, 142-143), Aspendos (De Bernardi, 1970, 161-165, lám. XXXI), Selge (De Bermardi, 1966, 43-51, láms. XV-XVI) o Sagalassos (De Bernardi, 1969, 41-47, figs. 65 y 71, láms. IX y X).

Scalaria (UEM 1072) (Fig. 37)

El procedimiento seguido fue idéntico para las tres *scalaria* documentadas que recorren radialmente la *cauea*. Es muy posible, aunque faltan los datos arqueológicos para afirmarlo que, en los extremos norte y sur, allí donde ésta limitaba con los *itinera*, se ubicaran otras dos *scalae*. Un total de cinco resulta más adecuado para la interpretación de la distribución de los espectadores por los diversos sectores del graderío. En efecto, también aquí se identifica una reducción en el tamaño de las cajas de cimentación de la *summa cauea*.

Los escalones fueron excavados en los propios sillares que configuraban las gradas una vez colocados, ya que no ocupan en ellos la misma posición, sino que afectan horizontalmente a dos o tres de ellos según corresponda en cada caso, rehundiendo los sectores de los mismos que fuera oportuno. Por el contrario, en la vertical de las piezas siempre se procedió de la misma manera: reexcavando su parte superior quedando así constituidos dos escalones por cada sillar. La anchura media de los escalones es de 76-80 cm, mientras que la de la caja completa de los mismos se amplia hasta llegar a los 90 cm. Su altura es de 16-17 cm.

Flanqueando las escaleras en muchos puntos de las seis primeras gradas de la *ima cauea* se han documentado, en paralelo a aquéllas, anchos canales rehundidos en los silla-

[23] Tanto a partir del estado actual de las estructuras conservadas *in situ* como de las que en su momento identificó A. Jiménez, parece inviable la existencia de la vigesimosegunda línea de gradas.

res. Éstos deben ser interpretados como cavidades de anclaje de muretes o parapetos marmóreos de escasa altura[24].

Capacidad

Son muchos los ensayos realizados hasta el momento sobre la capacidad de los teatros en la antigüedad obteniéndose los más variados y dispares resultados. En primer lugar hay que preguntarse cómo se sentaban los espectadores. En esta cuestión también entra en juego la clarificación de términos que puedan haber llevado a sugerir un aforo exageradamente elevado. Tal es el caso del vocablo *"locus"* que no parece responder de forma unívoca con un asiento en sí mismo, sino con el lugar asignado a cada individuo, de un modo más administrativo que físico.

En el caso del teatro mayor de Pompeya se ha conservado sobre algunos *gradus* de mármol una serie de líneas acompañadas de lo que se ha interpretado como números de asiento. Éstos eran de una anchura algo mayor a las 15 pulgadas (38 cm). No obstante, es muy posible que no toda la *cauea* estuviera dividida en espacios iguales, ya que es improbable que a todos los individuos les correspondieran asientos del mismo tamaño. En Itálica se ha documentado en las gradas segunda y cuarta de la *ima cauea* una serie de cavidades de anclaje para bancos marmóreos corridos que, por la posición de las piezas que sirvieron de separación y probablemente también de *reposabrazos*, definen espacios de en torno a los 80 cm de ancho. No obstante, dado su carácter de asientos privilegiados, es de esperar que fueran bastante más amplios que la media, con toda probabilidad, más cercana a las dimensiones sugeridas para el caso pompeyano[25].

A pesar de estar sujeto a gran número de variables que hoy no pueden ser precisadas, tales como la anchura de los asientos en cada uno de los sectores, el número de espectadores que podrían asistir en pie a las representaciones y actos[26] o el número de gradas de la *summa cauea*, hemos realizado una estimación aproximada del aforo del graderío italicense[27], considerando que en las gradas originales conservadas se distribuirían diez líneas horizontales de espectadores. Para ello ha sido asignada una anchura media por asiento de 60 cm para la *ima cauea*, 50 para la *media* y 40 para la *summa*[28], teniendo en cuenta de ésta

---

[24] A pesar de que aquí su funcionalidad está fuera de toda duda, como curiosidad diremos que también podían existir las llamadas *canaliculae*, canalillos practicados en los pasillos para restos de bebidas e incluso orines (González, 1998, 122, voz *"canalicula, -ae"*).

[25] De igual modo, en los sectores más próximos a la cavea los espectadores pudieron acomodarse en líneas alternas de sillares, tal y como parecen demostrar las cavidades para el forrado en mármol de las gradas segunda y cuarta del teatro italicense. No obstante, referencias a las molestias que se causaban entre sí los espectadores por lo constreñido del espacio, como las recogidas en Ovidio (*Am.* 3, 2, 22-23; 3, 2, 63; *Ars* I, 157-158; I, 162), hacen pensar en la disposición consecutiva, al menos en los puestos destinados a las clases más populares.

[26] De hecho existían *spectatores excuneati*, término que parece sugerir su situación al margen de la *cauea* convencional (González, 1998, 133, voz *"cauea"*).

[27] En la que no se incluyen los individuos que se acomodarían en los *tribunalia* y la *proedria*, ya que se desconoce en qué grado se ocupaban ambos espacios.

[28] J. Carcopino (1993, 371, nota 64) sugiere un mínimo de un pie romano y medio cuadrado (44x44 cm) para cada individuo.

última tan sólo hasta la última línea de sillares conservados, es decir, seis líneas de sillares, que no *gradus*. La capacidad estimada para este sector de la *cauea*, de 604 espectadores llegaría a un máximo de 2100 en el caso, poco probable, de que las líneas de asientos se prolongasen de forma ininterrumpida hasta el mismo muro de cierre del graderío, resultando un total de casi 3000 espectadores[29].

Tabla III. Capacidad de la *cauea*

	Gradus	**Long. arco**	**Radio**	**Ancho asiento**	**N° espect.**	**Total parcial**	**TOTAL**
Ima cauea	1ª (2)	41,45	13,8	0,60	69		
	2ª (4)	46,35	15,4	0,60	77		
	3ª (6)	51,25	17,0	0,60	85		
	4ª (8)	56,15	18,6	0,60	94		
						325	
Media cauea	5ª (9)	58,60	19,4	0,50	117		
	6ª (11)	63,50	21,0	0,50	127		
	7ª (13)	68,40	22,6	0,50	137		
						381	
Summa cauea (conservada)	8ª (15)	75,75	25,2	0,40	189		
	9ª(17)	80,65	27,6	0,40	201		
	10ª (19)	85,55	29,0	0,40	214		
						604	
Total conser.							1310
Summa cauea (reconstr.)	11ª (21)	90	29,7	0,40	225		
	12ª (23)	93,5	30,9	0,40	234		
	13ª (25)	96,8	32,1	0,40	242		
	14ª (27)	100,8	33,3	0,40	252		
	15ª (29)	104	34,5	0,40	260		
	16ª(31)[30]	109,2	36	0,40	273		
						1486	
TOTAL							2796

[29] Entre las estimaciones dadas a otros edificios cabe señalar las 27.000 plazas para el teatro de Pompeyo, 7.700 para el de Balbo y 14.000 para el de Marcelo, según J. Carcopino (1993, 280-281), con pocas variaciones respecto a las que posteriormente ha propuesto P. Zanker (1992, 179). A pesar de todo, se trata de edificios de tamaño difícilmente comparable al italicense: 160 metros de diámetro de cauea el de Pompeyo, 150 m el de Marcelo. Fuera de Roma, al de Timgad se le calculan de 3500 a 4000 espectadores (Le Glay, 1992, 210); al de Dougga, 3500 (Le Glay, 1992, 209).

[30] Esta reconstrucción corresponde al número máximo de gradas posible teniendo en cuenta las dimensiones del graderío. Su número, no obstante, se vería reducido al incluir algún tipo de sistema de acceso desde el exterior, tal y como se expone en el apartado correspondiente. Pág. 90 y ss.

Huellas y Particularidades (Fig. 38)

EL *UELUM*[31]

Es muy posible que el clima y las temperaturas en época romana no difirieran mucho de las que hoy en día se alcanzan en la zona del actual Santiponce. No resulta extraño, por tanto, que en el caso del teatro romano de Itálica se recurriera al empleo de un toldo con el que cubrir la *cauea* y que, de esta forma, los rayos del intenso sol, especialmente estival, no cayeran de lleno sobre los espectadores[32].

Los toldos textiles, similares a los que incluso en la actualidad siguen instalándose en algunas de las más céntricas calles de la ciudad de Sevilla, eran un recurso habitual en las poblaciones romanas más meridionales, no solamente en sus edificios de espectáculos[33]. Si bien las aceras de muchas ciudades, como las de la propia Itálica en el sector de la *ampliación adrianea*, contaban con cómodos pórticos de fábrica apoyados en pilares de ladrillo para cobijar a los viandantes ante las inclemencias del tiempo, es muy posible que los sectores centrales se hubieran protegido con velas, tal y como se ha documentado en calles pompeyanas, que presentan cavidades para su anclaje en los sillares de sus aceras[34].

Los *uela* fueron una innovación romana, tal y como parece demostrar el empleo de la terminología latina en ámbito griego (Graefe, 1979, 5 y 15). Si el primer ejemplo conocido en la ciudad de Roma data del año 69 a.C., coincidiendo con las celebraciones con motivo de la reconstrucción del templo de Júpiter Capitolino en el teatro de *Q. Lutatius Catulus* (Lucrecio 4, 74-84 y 6, 108-112; Valerio Máximo, II, 4, 6), es probable que con velamen de este tipo se hubiera cubierto el área del foro en la que se celebraban *ludi* antes de que se construyeran los primeros teatros; se cree incluso que, ya previamente, eran usados en la Campania. A su vez, la última alusión documentada al empleo de toldos en los teatros de la ciudad de Roma se sitúa a mediados del siglo IV (Amiano Marcelino: *Hist. Rom.*, 14, 6, 25).

R. Graefe (1979, 10), por medio de la lectura de las fuentes clásicas y del análisis del registro arqueológico, plantea que los *uela* estarían sustentados por una estructura de *mali* y *trabes*, es decir, mástiles y vigas, éstas últimas horizontales y con función portante (Lucrecio, 4, 74-76 y 6, 109-110). No obstante, Plinio (*NH*, 19, 1, 24) introducirá un nuevo elemento especialmente interesante en el caso que nos ocupa del teatro italicense: referido al sistema empleado por Nerón para cubrir un anfiteatro hace alusión al empleo de cuerdas *(per rudentes)*, al modo de las sogas de los amarres de las velas de las embarcaciones. De este modo, relacionadas con el sistema de anclaje y funcionamiento del *uelum*, en el teatro de Itálica se ha

---

[31] A lo largo del texto utilizaremos indistintamente el término en singular (*uelum*) o en plural (*uela*). R. Graefe (1979, 10) señala que una mayor frecuencia del uso del plural en los textos clásicos sugiere que se tratara de un elemento constituido por varias piezas.

[32] Ya que ésta era exclusivamente su función. R. Graefe (1979, 5) elimina la posibilidad de que protegiera también de la lluvia.

[33] Incluso Plinio (*NH* 19, 6, 24) y Casio Dión (LIII, 31) informan de que en el año 32 a.C. se cubrió el foro con toldos manteniéndose durante todo el verano.

[34] Estas cavidades documentadas en Pompeya parecen ser muy semejantes a las de la *ima cauea* del teatro de Itálica. Las cita R. Graefe (1979, 3) como presentes en la calle ante la llamada *scuola al foro*, así como en la vía de la Abundancia; en el foro romano se conservan huellas ante los templos de Divo César y de los Dioscuros.

documentado una serie de cavidades (Fig. 38a y b) sobre algunos de los sillares de la *ima cauea* (UEM 1144). Tienen forma aproximadamente cuadrada y se realizaron sobre los sillares de la primera de sus gradas. Cada una de ellas atraviesa el sillar desde el sector inferior delantero de su superficie hasta la parte superior de su cara frontal, dejando así, entre ambas aberturas, un núcleo de piedra horizontal que, por efecto de la erosión, presenta sección redondeada. Este último dato unido a su morfología es lo que sugiere su interpretación como amarres de cuerdas y no de sujeción de mástiles, más frecuentemente documentada en otros teatros.

La ubicación de estas huellas no parece haber sido aleatoria: algunas de ellas se encuentran asociadas en pares, uno por cada *scalaria*, al sur de las que se sitúan[35]. Cabe preguntarse si esta disposición disimétrica, basculada hacia el sur, pudo responder a una colocación determinada del *uelum* vinculada a la orientación del edificio y la consiguiente progresión de los rayos solares a lo largo de la jornada[36]. Si bien, por el momento, tan sólo puede aportarse como paralelo funcional el caso de *Leptis Magna* (Caputo, 1987, lám. 2, 3), existen algunos ejemplos de ubicación muy semejante. Así, en el teatro de Minturno cabe citar una serie de tres orificios de forma cuadrada distribuidos en el límite de la *orchestra* (Graefe, 1979, 46). El único identificado en el teatro de Apt, en su tercera grada, presenta una sección muy similar a la de los italicenses, si bien su excepcionalidad no permite avanzar demasiado en su hipótesis de interpretación (Graefe, 1979, 55; Barruol y Dumoulin, 1968, 177, fig. 8, en pág. 175).

En el teatro de Arlés, también en la primera grada de la *ima cauea*, se horadaron unas cavidades circulares que tenían a su vez asociados en la inmediatamente superior dos taladros oblicuos menores (Graefe, 1979, 54, fig. 59). En el de Side han sido documentados orificios en el tercio inferior de la *summa cauea*, cuya ubicación hace dudar de su adscripción a los mecanismos del *uelum* (Graefe, 1979, 95). No obstante, en la mayor parte de los casos anteriormente citados, a los que deben unirse algunos ejemplos griegos[37] como los de Priene, Locri, Thasos, Argos o el ateniense de Dionisos, entre otros, las cavidades, especialmente debido a su tamaño y morfología, parecen responder a mortajas de mástiles y no a amarres de cuerdas. Por último en la Península, en el teatro de *Tarraco* se documenta, sobre el bloque que constituye el quinto escalón de la *scala* central de la *cauea*, una perforación que lo atraviesa y que ha sido identificada como amarre del *uelum*[38]; también en el de *Regina*

[35] La más meridional, aislada, se ubica en el primer sillar conservado, que correspondería al tercero de la grada, a 1,80 m del límite oriental de la *cauea*. En la *scala* más meridional su posición es de 3,15 y 1,13 m de distancia a ella (2 m entre sí); en la central a 2,27 y 0,57 m respectivamente (1,70 m entre sí). En el caso de la *scala* septentrional, no conservada, tan sólo se ha documentado la más alejada de ellas, a 3,48 m; su compañera debió de estar situada en el sector de la grada hoy perdido.

[36] También en el teatro de Priene los huecos, en este caso para postes, se sitúan, además de en los sectores centrales de los *cunei*, al este de 5 de sus 6 *scalaria*, a excepción de aquélla que limita con el muro del *parodos* (Graefe, 1979, 133-134, fig. 152).

[37] De edificios de Asia Menor es poco lo que puede decirse; Graefe (1979, 140-142) los analizó muy someramente a través de referencias bibliográficas.

[38] Mar *et alii*, 1993, 21, fig. 15. Estos autores dejan abierta su interpretación como cavidad para mástil o amarre de cuerda; no obstante, en la figura, se intuye una perforación de sección muy similar a los ejemplos italicenses aquí presentados, dato que la adscribiría a la segunda de las interpretaciones.

(Álvarez, 1982, lám. 8) se documentan oquedades en la *ima cauea* en una posición muy semejante a las presentes en Itálica.

Por tanto, no faltan dificultades para la interpretación de las huellas documentadas en el teatro italicense. Como bien planteó en su momento R. Graefe para el caso de huecos de postes en estos sectores inferiores de la *cauea* e incluso en los límites de la *orchestra*, hay que tener muy presente que no pudieron estar ubicados de manera que supusieran un impedimento a los espectadores para contemplar la escena[39]. Si bien las cuerdas no quitarían tanta visibilidad como los mástiles, es de esperar que estuvieran dispuestas lo suficientemente verticales como para no dificultar el tránsito por el graderío. Esto lleva también a proponer como alternativa que, a falta de otros elementos en la *summa cauea* que sugieran la extensión de los *uela* desde ese límite superior del edificio, las cavidades conservadas en la *ima cauea* del italicense hubieran tenido como objeto tensar un toldo secundario o incluso único que cubriera parte de la *orchestra* y quizá parcialmente la *ima cauea*. Esta hipótesis gana aún más credibilidad si se asocian a este mecanismo dos cavidades también circulares identificadas en el tercer escalón de la *proedria* de la *orchestra*, situadas, simétricamente, a ambos lados del eje este-oeste de la *cauea*[40]; atraviesan las losas en las que se realizaron, de aproximadamente 10 cm de grosor, por lo que es muy posible que se trataran de anclajes de postes. A pesar de las evidencias presentadas por R. Graefe[41] cuesta creer que el *uelum* cubriera al conjunto de los espectadores dejando a la intemperie, precisamente, a los individuos socialmente más prestigiosos y poderosos. A través de las reconstrucciones realizadas hasta el momento, parece técnicamente poco probable que la sombra proyectada por el toldo anclado en la *summa cauea* pudiera llegar a la *orchestra* y a los sectores inferiores del graderío. Es posible que las zonas donde ellos se acomodaban no se incluyeran dentro de las zonas de sombra de un toldo principal pero no hay duda de que pudo recurrirse a otros menores secundarios[42]. Si bien desconocemos las tensiones a las que se verían sometidas las cuerdas y sus amarres en caso de estar vinculados a un toldo principal encargado de cubrir la casi totalidad de la *cauea*, no hay duda de que también la naturaleza de la piedra, caliza fosilífera, y el espesor de los ejes de amarre resultan más propicios para un toldo situado a menor altura y encargado de cubrir una superficie más reducida[43].

---

[39] Así, en el citado teatro de Minturno, los postes se alzaban en el centro de las *scalaria*; Graefe, 1979, 46.

[40] Losas A11 y A12. Véase también pág. 113 y ss.

[41] 1979, 12. Especialmente a partir de las citas de Suetonio (*Caligula*, 26, 5) y Casio Dión (LIX, 7, 8); ésta última parece hacer referencia a la dispensa que permitía a los senadores en época de Calígula llevar sombrero para protegerse del sol durante los espectáculos.

[42] Pudiendo así entender la cita de Lucrecio (4, 77-82) en la que parece dar a entender que todos los espectadores, incluidas las *elites* citadas, quedarían a cubierto. Por ejemplo, es también de esperar que sendos toldos cobijaran a los espectadores acomodados en los *tribunalia*. Estos toldillos menores parecen, tal y como muestran muchas representaciones clásicas recogidas por el propio Graefe (1979, 114 y ss.), haber sido un recurso muy empleado en época romana.

[43] En esta línea, en los citados casos de Minturno y Arlés, donde se han documentado agujeros para postes en la parte baja de la *cauea* y el borde de la *orchestra*, dados los problemas técnicos en caso de funcionar como soportes de un toldo principal, han sido relacionados con un toldo menor para estas gradas inferiores (Graefe, 1979, 95).

Pero en el *uelum* no solamente hay que ver un mero elemento funcional. Todo parece indicar que, cuando lo hubo, jugó además un interesante papel dentro de un edificio teatral cargado de simbolismo. Dada su superficie, pudo asumir funciones no solamente decorativas[44] sino también propagandísticas[45]. Tal y como muestran diferentes *tituli picti* pompeyanos, el empleo de *uela* durante la celebración de *ludi* era algo muy valorado entre los asistentes y que no debía de darse por supuesto[46]. La contratación del cuerpo de individuos encargado de sus maniobras, muy probablemente formados en las artes de la navegación, elevaba de forma importante el coste de los juegos[47] y, en esas ocasiones el evergeta se encargaba de que los espectadores no solamente supieran de lo favorable de las condiciones bajo las que disfrutar del espectáculo, sino también de que fueran conscientes de ese dispendio extraordinario. No obstante, la potencialidad de un edificio teatral de poseer un gran *uelum* sobre la *cauea* es algo que necesariamente tenía que estar previsto ya en su proyecto de construcción, ya que los anclajes de los mástiles se realizaban sobre ménsulas sobresalientes que, a su vez, formaban parte estructural de los paramentos en los que se incluían (las conocidas en la bibliografía como *Ringsteine* y *Pfannensteine*). Una reforma que hubiera tenido como objeto la instalación de un toldo habría precisado una intervención de gran alcance en la arquitectura del edificio[48].

ASIENTOS DE HONOR EN LA *IMA CAUEA* (Fig. 38e y f)

En algunos sillares de las gradas segunda y cuarta de la *ima cauea* se ha identificado una serie de rehundimientos realizados intencionadamente sobre su superficie (UEM 1141). Éstos se localizan en los *gradus* a ambos lados de la *scala* central en el caso de la segunda línea de sillares y tan sólo a la derecha de la misma en la cuarta. Se trata de una línea continua excavada en el fondo de los sillares de una anchura aproximada de 10-12 cm, de la que a su vez parten otras perpendiculares a distancias aproximadamente regulares de en torno a los 80 cm. En las hendiduras, siguiendo la línea de fondo de los sillares, se encajaron los respaldos mientras que las perpendiculares alojaron los brazos de separación entre los asientos. Allí donde los bancos limitaban con la *scala*, los parapetos de ésta le sirvieron también de cierre. No obstante, la protección de las *scalae* (UEM 1142) parece haber sido algo independiente de estos asientos de honor, ya que se identifica en la central en las gradas sexta, octava y décima, así como en la sur –y es muy probable que

[44] Se tiene noticia de ejemplares realizados en telas de colores que eran así proyectados sobre los espectadores; Nerón, a su vez, transformó el del Coliseo de Roma en un cielo azul estrellado (Plinio, *NH*, 19, 1, 24). Una inscripción (*CIL* X, 1217) hace referencia a la decoración del *uelum* del teatro de Abella: *uela im thaeatro (sic) cum omni(bus) ornatu sumptu suo*.

[45] Como nota anecdótica señalamos que una conocida marca de refrescos figura como discreto pero omnipresente patrocinador en los anteriormente citados actuales toldos sevillanos.

[46] En ellos aparece el célebre *uela erunt*, acompañando al resto de características de los juegos.

[47] Tal y como evidencian una inscripción procedente del teatro de Afrodisias de Caria (*CIG*, 2758 B) y un papiro de Oxirrinco (*Pap. Ox.* 2128). Graefe, 1979, 9.

[48] A pesar de todo, no sería inviable; la ampliación de la *summa cauea* del teatro mayor de Pompeya en época augustea supuso probablemente la incorporación del sistema de *uela*.

también en la norte, no conservada–, sin huellas de la existencia de asientos marmóreos en su entorno inmediato. En algunos casos se ha documentado en la parte superior delantera del sillar que servía de respaldo una pequeña mortaja rectangular, posiblemente para alojar un emplomado de sujeción para las losas de mármol que se colocaron sobre su vertical.

Pueden ser interpretadas, con toda seguridad, como las cavidades para el encaje de losas marmóreas (UEM 1027), que configurarían así dos series de bancos corridos en el sector más bajo de la *ima cauea*, a la manera de los documentados en el teatro de Priene[49]. A esta funcionalidad se asocian las ya citadas placas marmóreas epigráficas (I-34 e I-35) en las que se reconocen, de forma poco canónica, los nombres de dos individuos que tendrían así reservados sus asientos. La textura de la piedra caliza fosilífera con la que estaban realizados los sillares del graderío fue probablemente muy propicia para favorecer la fijación, por medio de una capa de mortero, de las placas.

REPARACIONES DE LOS *GRADUS* (UEM 1026) (Fig. 38g)

En tres puntos de la *ima cauea* (gradas segunda y quinta), se observa que los sillares que configuraban los *gradus* fueron objeto de restauraciones llevadas a cabo con ladrillo. En todos los casos la reparación consistió en construir, directamente sobre la superficie de la grada inferior, en el lugar en su día ocupado por el sillar, una plataforma de dos o tres hiladas de ladrillos, según los casos, sobre la que se ajustó un fragmento de piedra caliza fosilífera. Las piezas de caliza correspondieron, muy probablemente, a los sillares iniciales que, habiéndose fragmentado, precisaron ser elevados para así alcanzar de nuevo el plano horizontal de la grada.

En el caso del teatro italicense la presencia de ladrillo sitúa esta intervención a partir de comienzos del siglo II d.C. en adelante. La escasa entidad de estas reparaciones y la pequeña superficie que ocupan, es suficiente, no obstante, para apreciar la irregularidad de la fábrica, así como la heterogeneidad de los ladrillos empleados (módulo medio 21x6 y 15x6 cm), en su mayor parte fragmentos, características todas ellas que llevan estas acciones a un momento avanzado de la vida del edificio.

Las estructuras de la *summa cauea*

En la parte alta de la *cauea* y su entorno inmediato se contempla hoy toda una serie de estructuras realizadas con diferentes técnicas y materiales. En muchos casos su estado de conservación y el vaciado sufrido por el área ya desde el comienzo de las primeras excavaciones de los años setenta, ha provocado que, en la actualidad, sea muy complejo llevar a cabo una reconstrucción de su funcionalidad así como el establecimiento de una cronología relativa entre ellas.

[49] La ubicación parece ser muy similar, tras un altar situado en la *proedria*. De Bernardi, 1970, 11-13, figs. 2-3, lám. I.

Estructura de aristas redondeadas (UEM 1024+1044) (Fig. 39)

Afecta al último anillo de cimentaciones de la mitad sur de la *cauea*. Está formada por un doble muro curvo, adaptado a la orientación de las cimentaciones anulares. Todo el conjunto se realizó en *opus caementicium* de gran calidad y acabado muy cuidado y homogéneo de *caementa* de caliza dura de tamaño medio, de piezas de en torno a los 10x7 cm. La altura media de las tongadas es de 45 cm.

El interior (UEM 1044) se construyó sobre el muro perimetral del graderío y presenta sus caras de acabado muy irregular, lo que sugiere su encofrado directamente en tierra; en sus dos extremos se adosó al interior de 1024. A éste se une formando dos ángulos macizos de forma redondeada, de los que parten a su vez sendos muros oblicuos a los anteriores. De ellos, el más meridional, que cuenta con otro paralelo (UEM 1042) situado a 5,10 m hacia el sur, se pierde bajo los niveles más modernos del Cerro de San Antonio; el septentrional fue cortado por la construcción de *opus caementicium* de la terraza superior (UEM 1023). El espacio central entre ambos muros, de en torno a 1,30 m de anchura, se rellenó con tierra[50].

Su ubicación y alcance parecen sugerir una reforma que tan sólo afectó al sector sur de la *cauea*; al menos, al acceso de la *scala* más meridional, ya que interrumpió y cortó la caja externa de la misma. La construcción de esta estructura supuso también remodelaciones en las cimentaciones de la *summa cauea* en contacto directo con ella. De esta forma parece haberse levantado ante ella un nuevo muro anular con sus correspondientes riostras de unión entre ambos, conexión que, en el caso del nuevo muro de esquinas redondeadas, se hizo por medio de la inclusión de sillares.

El conjunto que, como ya se ha indicado más arriba, penetra en el interior del Cerro de San Antonio y, por tanto, hacia la ciudad romana (y más aún hacia lo que se interpreta como un área monumental de la misma), supuso una importante transformación de los accesos del sector meridional de la *cauea*, hasta entonces resuelto por medio de un *cliuus* perimetral. Éste se vio muy probablemente interrumpido, si bien la orientación de esta estructura de ángulos redondeados, que incluso parece configurar una calle en su extremo meridional conservado (que se abre entre 1024 y 1042 en dirección este-oeste), plantea la reforma de las conexiones entre el edificio y el interior de la ciudad. Su adaptación a la flexión y orientación de los muros del graderío hace pensar en una transformación del acceso, incluso para dotarlo de mayor monumentalidad –quizá una gran plataforma–, pero no en su eliminación.

En lo que a su datación se refiere, por el momento solamente puede aproximarse una cronología relativa situada entre la construcción del graderío, a comienzos del siglo I d.C. y la importante reforma que, en época trajano-adrianea se identifica en la potente estructura de *opus caementicium* UEM 1023. R. Corzo la sitúa en tiempos flavios, si bien no

[50] En el curso de las excavaciones y las posteriores intervenciones de la restauración este espacio fue vaciado, permaneciendo así y sin que exista dato alguno sobre las posibles precisiones cronológicas obtenidas de dicho sedimento.

parecen existir datos estratigráficos suficientes capaces de corroborar dicha datación. Queda así en un momento impreciso del siglo I d.C. que, es posible, habría que relacionar con la transformación identificada en los *itinera* (fase II; Fig. 50). Éstos pudieron verse, por tanto, incluidos en una remodelación más generalizada de los accesos al edificio. Como se analizará con mayor detalle en el apartado correspondiente, esta construcción parece poder ser relacionada con los usos ceremoniales asumidos por el edificio teatral en conexión con otros centros vitales de la ciudad, tales como el foro o el templo de culto imperial, así como con los circuitos urbanos establecidos entre ellos.

La *summa cauea*: hipótesis y propuestas de restitución y circulación (Fig. 40)

Como ya se ha insistido a lo largo del presente capítulo, se conservan restos de los sillares originales hasta la grada vigésimoprimera, es decir, alcanzando 29 metros de radio de los 37 totales. Esto significa que en un espacio concéntrico anular de aproximadamente ocho metros de anchura todas las estructuras se conservan al nivel de sus cimentaciones. En ellas, al margen de las irregularidades propias de un sistema alveolar de muros destinados a quedar cubiertos, de las huellas de sucesivas remodelaciones antiguas, así como de las intervenciones de la restauración moderna, se observan ciertos elementos que permiten sugerir algunas propuestas de restitución para este sector superior del graderío.

Hasta la grada 21ª los sillares se sucedieron de manera continua, tan sólo interrumpidos por dos *praecinctiones* entre las séptima y octava y la decimocuarta y decimoquinta. En este punto se alcanza una cota de 9,58 m sobre el punto 0 situado en la *kyma reuersa* de la *orchestra*.

En lo que se refiere a la restitución del número de gradas de la *summa cauea*, en una progresión continua de ellas desde la última conservada hasta su límite externo hay espacio para diez líneas de sillares, lo que hace un total de treinta y una para el conjunto del graderío. No obstante, si bien éste es el número máximo posible, hay que tener presente la existencia de un obligado sistema de acceso desde el exterior que lo reduciría. El recurso más probable, una *praecinctio* intermedia en la *summa cauea* sobre la grada 21ª, ocuparía un espacio de en torno a los tres metros, dejando así espacio tan sólo para seis/siete nuevas gradas hasta el límite superior. En una segunda opción, una *porticus in summa gradatione* al modo de la reconstruida para el teatro de Siracusa (Polacco y Anti, 1981, 143-148, lám. XXXI), el espacio ocupado por ella sería aproximadamente el mismo, lo que lleva a reconstruir un número semejante de *gradus*. Es incluso posible la combinación simultánea de ambas soluciones, ya que, ni estructural ni espacialmente serían incompatibles.

A través de la composición realizada por R. Corzo[51] se observa la dificultad para elaborar una sección única de la *cauea* a partir de los restos documentados en cuadrículas abiertas en diferentes puntos. Se constata la existencia de numerosas irregularidades en los

[51] Corzo y Toscano, 1989a, fig. 15, s/n entre 72 y 73. No obstante, esta sección muestra también importantes confusiones tales como la división general del graderío o la ubicación de la *praecinctio* entre las *caueae ima* y *media*. Véase fig. 36 del presente estudio.

muros, provocadas, fundamentalmente, por la variedad de espesores así como por estar realizados por medio de la unión de tramos rectos. De hecho, parece poder afirmarse que existe una cierta discontinuidad con respecto a una sucesión general de alvéolos más o menos regulares, precisamente a partir de esa última grada conservada; allí los dos muros anulares construidos se encuentran muy próximos entre sí y configuran pequeñas celdillas mucho más estrechas que en el resto de la estructura (anchura interior: 150-160 cm; exterior, incluyendo ambos muros anulares: 290-300 cm), siendo algo que puede rastrearse en todo el perímetro del graderío. Esto lleva a pensar en un cambio reflejado también por las estructuras en superficie.

A continuación se analizan algunas de las soluciones que pudieron ser adoptadas en la cavea a fin de dar acceso a los espectadores desde el exterior y, a su vez, facilitar su distribución una vez dentro del edificio.

La porticus in summa gradatione

Tradicionalmente se ha pensado en un pórtico superior para coronar la *summa cauea* del teatro italicense; no obstante, esta hipótesis ha estado más influida por el modelo canónico establecido que por un concienzudo análisis de los restos arqueológicos exhumados. Sin duda, se trata de uno de los elementos estructurales del edificio de existencia más incierta. En la mayor parte de los teatros no se ha conservado, ya que éste, el sector más elevado de la *cauea*, suele ser también el más arrasado.

En el caso que nos ocupa, las referencias a su existencia proceden de la campaña de excavaciones de 1988-89, momento en el que se intervino en algunos puntos de la *summa cauea* y su entorno inmediato (Corzo y Toscano, 1989a, 77 y 78). Tras analizar la memoria de aquellas actividades y las propias estructuras *in situ*, muy afectadas en la actualidad por las obras de consolidación incluidas en el proyecto de restauración, cosa que dificulta la revisión de las hipótesis sugeridas, no encontramos elementos suficientes para confirmar su existencia[52].

Como del orden de su *columnatio* fue reconocido un conjunto de elementos arquitectónicos. Ninguno de ellos fue hallado en las proximidades de la que habría sido su hipotética ubicación original. R. Corzo también identificó (Corzo y Toscano, 1990, 84-85), creemos que equivocadamente, el *epistylium cum cancellis aereis* donado por *M. Cocceius Iulianus* (I-3) con esta *porticus in summa gradatione*. Según este autor los fustes de sus columnas serían de mármol rojizo y los capiteles de caliza blanca, cuyo estilo atribuía a época severiana en consonancia con la dedicación recogida en el ara citada. Especialmente interesante resulta el caso del capitel corintio completo CC-6, realizado en caliza e identificado con este orden. La referencia al lugar y momento de hallazgo aparece tan sólo en

[52] En 1991, dentro de un programa de sondeos destinado a resolver una serie de cuestiones estructurales de carácter puntual, se excavó en el área noroeste del graderío, en busca de indicios de su fachada exterior; una vez más se puso de manifiesto lo estéril del intento, dado el arrasamiento generalizado de las estructuras.

los trabajos del propio R. Corzo (Corzo y Toscano, 1989a, 78 y Corzo, 1993a, 161, fig. 8) quien lo atribuye a las campañas de comienzos de los setenta. En la documentación procedente de éstas no aparece recogido en ningún caso y el propio J.Mª Luzón, director de los trabajos, no lo identifica como exhumado entonces. Al parecer, a mediados de la década de los ochenta se encontraba en las salas del antiguo Museo Monográfico de Itálica, donde lo documentó Mª A. Gutiérrez Behemerid (1992, nº 492) para su *corpus*, y de donde pasó al almacén del teatro y a ser por ello incorporado a la base de datos realizada en 1992 por el proyecto de restauración, donde consta su posible procedencia de la *grada superior junto al iter sur*.

De la *Casa del Planetario* procede un ejemplar casi idéntico al que nos ocupa, hoy en el Museo de la Condesa de Lebrija[53], cuya cronología la proporcionan los mosaicos a los que apareció asociado, de la segunda mitad del siglo II d.C., datación a la que también se ajusta por sus características estilísticas[54]. Sin contexto de hallazgo preciso cabe señalar un capitel de características muy similares hoy en el acceso a los Reales Alcázares (D.A.I. Madrid, nº neg. R-36-70-1). Antiguas referencias (D.A.I. Madrid, nº neg. R-37-70-2) hacían también mención a otro ejemplar de gran similitud reutilizado en la iglesia sevillana de Santa Marina. Su módulo, decoración, así como el estar realizado en caliza local en una cronología avanzada[55] y, más aún, los paralelos citados, hacen pensar que el ejemplar italicense proceda de un ámbito doméstico, bien de la propia ampliación adrianea o de alguna vivienda cercana al teatro.

Todo lo anterior no lleva a negar de forma absoluta la existencia de una *porticus in summa gradatione*, pero sí cuestiona los criterios empleados hasta el momento para su reconocimiento. Se sitúa así como una más de las soluciones posibles para el límite superior de la *cauea*. A nuestro juicio, deja sin resolver numerosas particularidades estructurales, tales como la menor anchura de los alvéolos de las cimentaciones que coinciden con las *scalaria* interiores. Tampoco explica las discontinuidades observadas en las cimentaciones de la misma, presentes en su tercer anillo concéntrico, que no en el más externo. A su vez, los accesos a ella se realizarían a través de las puertas indicadas practicadas en el muro perimetral, pero situadas a una altura que resulta demasiado elevada teniendo en cuenta la diferencia de cotas existente entre el límite máximo construido de la *summa cauea* y los niveles de uso y circulación de su entorno inmediato. No obstante, es posible que una *porticus in summa gradatione* ciega sirviera de remate al conjunto, combinada con las galerías radiales, aquí cubiertas, de acceso a una *praecinctio* intermedia, solución que se expone a continuación.

---

[53] Información que debemos a S. Ahrens.

[54] Así, se relaciona con ejemplares ostienses como el nº 289 de Pensabene (1973, 72, lám. XXVII), de mediados del siglo II d.C. o el nº 44 del *corpus* de capiteles emeritenses (De la Barrera, 1984, 39).

[55] Frente al uso masivo en esta época imperial avanzada del mármol para los programas decorativos de los edificios públicos italicenses, cosa de la que es un buen ejemplo el propio teatro, la piedra caliza local quedará claramente relegada al ámbito doméstico; se confirma así la hipótesis ya planteada en nuestra memoria de licenciatura: Rodríguez Gutiérrez, 1998, 245.

Galerías radiales abiertas a una praecinctio *intermedia* (Fig. 40)

La interrupción de las gradas a partir de la vigésimoprimera línea de sillares así como la irregularidad de las cimentaciones en este mismo sector plantean la posible existencia en superficie de una *praecinctio* más ancha que el resto de las documentadas, de en torno a los 2,30-2,40 m de anchura. A este pasillo, al interior de la *cauea*, confluirían desde el exterior tres (o cinco) galerías[56], coincidentes con las *scalaria* radiales, tal y como parecen sugerir unas cajas más estrechas en las cimentaciones de sus dos anillos exteriores (2,85x7,85 m) (UEM 1143). Para determinar la pendiente de estas galerías debe ser tenida en cuenta una serie de variables hoy difíciles de precisar: cota de uso del acceso exterior al teatro o la altura, en la fachada externa, de las supuestas escaleras de ingreso a las galerías. Esta *praecincitio* se ubica a *ca.* 9,5 metros sobre 0, por lo que podemos tomar ésta como cota aproximada de referencia para situar los accesos exteriores a ella. Frente a esto, las puertas de una supuesta *porticus in summa gradatione* nunca se habrían situado por debajo de los doce metros.

En dicha *praecinctio* se ubicarían además las cajas de escaleras encargadas de dar acceso, desde ella, al último cuerpo de gradas de la *summa cauea*, situado por encima de los corredores radiales de acceso y para el que pueden reconstruirse seis/siete líneas de sillares, dependiendo del remate dado al límite superior. Como se ha propuesto en otros teatros como el de *Baelo Claudia* (Sillières, 1997, 132), es posible que las gradas de este último sector de la *cauea*, construido exento, hubieran sido efímeras, en madera, con la intención de aligerar las cargas apeadas en el muro perimetral y en las galerías.

La disposición de las citadas escaleras internas sobre la *praecinctio* es un aspecto de cierta complejidad ya que, dada la ausencia de datos, tan sólo pueden realizarse ensayos y estudios de viabilidad a partir de soluciones adoptadas en otros edificios. Lo más frecuente en ellos será disponerlas a ambos lados de los vanos de los corredores, tal y como se observa en el teatro de Sagalassos (De Bernardi, 1969, 44, fig. 65, lám. X). Las soluciones pueden ser, no obstante, más complejas, cuando se incluye mayor número de galerías de acceso como en el caso de Selge (De Bernardi, 1966, lám. XVI), Aspendos (De Bernardi, 1970, 163, fig. 175) o Ferento (Pensabene, 1989, lám. IV), donde las escaleras se localizan en los espacios libres entre ellas. A. Jiménez observó una serie de irregularidades en las estructuras anulares situadas a continuación de la vigésimoprimera línea de gradas, en el sector central del *cuneus* entre la *scalaria* central y la meridional; allí se encontraban dos muros adosados que se interrumpían para dar paso a una plataforma rectangular a menor altura, interpretada como un rellano. De ellos, el interior es de menor longitud y parece haber funcionado de refuerzo del exterior. Presenta además restos de lo que pudo ser un estrecho muro de protección, a modo de un *balteus* realizado en fábrica de *opus caementicium*, del

[56] Dada la ausencia de galerías internas, la cubierta abovedada ayudaría a distribuir mejor los empujes laterales, si bien también se documentan adinteladas e incluso abiertas: Ferento (Pensabene, 1989, lám. IV), Aspendos (De Bernardi, 1970, 165, fig. 181), Sagalassos (De Bernardi, 1969, fig. 46, fig. 71), Selge (De Bernardi, 1966, 46-47, figs. 75, 76 y 78), etc.

que se encontraron algunos fragmentos caídos en el área[57]. Debe ser interpretado, con toda probabilidad, como los restos de una caja de escaleras que, desde la *praecinctio* que se abría a continuación de la grada 21ª, conducía a los espectadores al sector superior de la *summa cauea*, como ya hemos indicado.

La fachada exterior (Fig. 40)

Para poder abordar esta cuestión, la morfología de la fachada, habrá que tener muy en cuenta dos aspectos ya analizados: su estructura y grado de conservación. El tratarse de una *cauea* construida en su totalidad –de forma artificial– junto a la pendiente de la colina, sugiere una fachada externa muy maciza que se limitará, casi exclusivamente, al mínimo necesario para proporcionar un acceso a la *cauea* desde el exterior. Por otro lado, la cota actual de las estructuras conservadas así como la reconstrucción que puede hacerse de la progresión en altura del graderío a partir de las *gradus* originales, permite proponer soluciones tan sólo hipotéticas sobre ella.

Se levantaba sobre el que ha sido identificado como muro perimetral (UEM 1033), el cual presenta una peculiar técnica constructiva con respecto al resto de los documentados en su entorno, correspondientes a las cimentaciones de la *cauea*[58].

Otro dato a tener en cuenta es la temprana transformación que habría sufrido el perímetro externo del edificio de manos de las reformas que afectaron a la parte alta del teatro y a su sistema de accesos. De esa forma, esta fachada, que probablemente en un principio fue concebida abierta a un *cliuus* de distribución, pronto –R. Corzo lo sitúa en torno a época flavia– se vio en parte rectificada con la construcción de la estructura de aristas redondeadas (UEM 1024+1044). A comienzos del siglo II d.C., el levantamiento de la gran estructura de *opus caementicium* (UEM 1023), soporte de la terraza situada sobre el cerro, confirma definitivamente la anulación de las funciones distribuidoras del espacio situado en torno a la *cauea*, si bien no parece llegar a afectar física y estructuralmente al muro de fachada del edificio, por lo que éste pudo seguir manteniendo su función de cerramiento.

Tampoco se han conservado en el entorno inmediato del graderío niveles originales sobre las cimentaciones que permitan establecer la cota del citado *cliuus* anular de distribución. A pesar de ello, una serie de estructuras documentadas al exterior del edificio (UEM 1134), adosadas a su muro perimetral en el área noroeste, indica la existencia de una caja de escaleras o rampas que permitiría salvar el desnivel existente entre la calle y los accesos a la *cauea* realizados en su muro de fachada[59]. Cada uno de ellos –cabría pensar en tres o cinco, correspondiendo a las *scalae* interiores– daría acceso a la *praecinctio* intermedia de

[57] Resulta muy interesante tener en cuenta que, en 1971, en un momento inicial de las excavaciones, se hace referencia en los diarios de campo a la existencia de un *muro balteus* a continuación de las gradas excavadas por Collantes de Terán, siendo la última de ellas la vigésimoprimera del graderío.

[58] L. Roldán (1993, 75) sugiere que el tipo de paramento reconocido en su cimentación, a base de sillares de caliza dispuestos a soga y tizón e incluidos en un núcleo de *caementicium*, se habría mantenido en todo su alzado exterior.

[59] Soluciones semejantes están presentes en el silano anfiteatro de Pompeya o los teatros de Vaison-la-Romaine (Hanson, 1959, 70) y Fiesole; en Hispania cabe destacar el caso de *Carteia*.

la *summa cauea*, situada aproximadamente a 9,5 metros de altura sobre el punto 0 de la *orchestra*. No obstante, sobre ellos la *cauea* continuaría en altura y, con ella, la fachada, hasta alcanzar una cota de en torno a 14-15 metros. Esto lleva, por tanto, a pensar en una fachada exterior que no superara los 7-9 metros en su sector de mayor altura, ya que es muy posible que variara de acuerdo a la topografía diferencial del área.

La solución estructural adoptada para la fachada no sería sino el reflejo de la concepción masiva de la propia cavea, a modo de una *colina* artificial sin circulación interna y, a la vez, sin recursos arquitectónicos que permitieran la redistribución de cargas y empujes, por lo que se hacía necesario su cierre por medio de un potente muro externo de refuerzo. Es posible que las ya citadas cajas de escaleras/rampas externas hubieran adquirido una función añadida de contrafuerte[60]. Del mismo modo, dada la ya apuntada topografía del sector y la ubicación de esta fachada externa constreñida y casi oculta por los edificios contiguos (los identificados en UEM 1019/1021 y 1022), no habría sido tampoco precisa una mayor y más artificiosa monumentalidad apenas emergente en su entorno. No obstante, no sería improbable, siguiendo la tradición arquitectónica romana, aunque sí del todo hipotético, una cierta articulación del muro en paños limitados por un orden de pilastras, quizá enmarcando a su vez los accesos adovelados[61].

Los accesos (Fig. 32b)

En el teatro romano los accesos no eran algo meramente funcional que se limitara tan sólo a facilitar la entrada al mismo. Al igual que los asientos a ocupar durante la asistencia a los actos y ceremonias, también era fundamental el lugar por el que llegar a ellos: a puestos diferentes (con claras implicaciones político-sociales), accesos diferentes. Como muchos ya se han encargado de señalar[62] el teatro, o mejor dicho un graderío repleto, era el mejor exponente del orden social establecido, donde cada uno tenía su puesto y era muy consciente del propio y del ajeno. De esta forma, esta cuidada organización se encargaba de reforzar esta condición, ya desde unos accesos diferenciados que garantizaban la preservación de la categoría o *status* de cada grupo.

Pero si ésta es la teoría, al analizar el caso concreto que nos ocupa no se encuentra sino un buen número de aparentes irregularidades a las que se une la ausencia de evidencias arqueológicas en diversos puntos del edificio. La tipología de la *cauea* limita las posibilidades de acceso a la misma, más numerosas en el caso de graderíos total o parcialmente

[60] De hecho, en algunos sectores de la fachada del anfiteatro de Mérida se documenta, adosada a los paños de *opus incertum*, una suerte de banco corrido encargado de reforzar el basamento; sobre él, a su vez, también apoyan contrafuertes, realizados en *opus incertum* con cadenas de sillares de granito en sus ejes. Durán, 1996, 302.

[61] Solución presente, por ejemplo, en la fachada externa del citado anfiteatro emeritense; aquí las pilastras se modelan por medio del almohadillado de las portadas en sillares de granito que dan acceso a los diferentes *uomitoria*. Al respecto véase Durán, 1996, 301-302; sirva como ejemplo la descripción del paramento MER.2.14, de la puerta meridional del eje longitudinal, correspondiente al *uomitorium* nº 5: 1996, 344-347.

[62] Así dirá P. Zanker (1995, 122) para el caso de Pompeya, reflexión que puede ampliarse al teatro romano en general: *"[...]Auch das Theater von Pompeji war also dank der Bemühungen der Holconii zu einem Ort geworden, an dem die städtische Gesellschaft ihre eigene Gliederung sinnfällig und nachhaltig erleben konnte, ganz wie der Princeps es wünschte"*.

exentos[63]. La general ausencia de galerías intermedias hace que el acceso a la casi totalidad de los puestos del graderío tuviera que hacerse por el límite superior del mismo. A la *summa cauea* se daría acceso por una serie de puertas practicadas en el muro perimetral coincidentes con las *scalaria* interiores documentadas. A ellas se llegaría por un *cliuus* anular de distribución, de en torno a 2,60-3,00 m de anchura, dado que el muro curvo de *opus africanum* (UEM 1022) documentado en la esquina suroeste parece corresponder con su límite externo. Dicha calle sería un elemento fundamental de comunicación entre la ciudad, que se extendía hacia el oeste, y el edificio, con una ubicación un tanto periférica en la misma. La diferencia de cota existente entre esta calle perimetral y los accesos practicados en la fachada pudo salvarse por medio de unas escaleras o rampas a cuyas cajas corresponden las ya citadas estructuras (UEM 1134) reconocidas adosadas al exterior del muro de cierre (UEM 1033). Este sistema hace más viable el acceso en un área bastante limitada espacialmente por las construcciones de su entorno inmediato[64]. No obstante, la lectura de estos ingresos no debe hacerse desde un punto de vista estrictamente práctico, ya que será preciso tener en cuenta su empleo con carácter ceremonial, de acuerdo a los usos del edificio, más aún, considerando la conexión que por este sector superior se establecía entre el teatro y otros centros de representación de la ciudad.

En la parte superior del graderío, ya fuera una *praecinctio* con galerías de acceso o una *porticus in summa gradatione*, habrían permitido acceder a la totalidad de la *cauea* incluso hasta sus extremos, donde es posible que se encontrasen sendas *scalae* de distribución interna. Por su parte, la monumentalización de la que fue objeto gran parte de la *ima cauea* (acabados, bancos corridos y canceles flanqueando las *scalae* en mármol) hace interpretarla como un espacio privilegiado al que, posiblemente, se pudo acceder desde los *itinera*, al igual que a la *proedria* y los *tribunalia*. En el *balteus* que separa la *orchestra* del graderío se han identificado dos interrupciones a modo de puertas de comunicación entre ambos espacios. No obstante, también las mortajas de un cancel metálico identificadas sobre las losas de acceso al *iter* sur, en línea con el *balteus*, llevan a proponer la existencia de sistemas que permitieran, en un momento dado, independizar la *orchestra/proedria* del resto de la *cauea*, por ejemplo, una vez que los privilegiados espectadores de aquélla hubieran tomado asiento y comenzaran a ocuparse los puestos de la *ima*.

Esta distribución parece haberse visto transformada en un momento temprano de la vida del teatro por medio de la estructura a la que pertenecieron los ya descritos muros UEM 1024 y 1044. Un tercer muro (UEM 1042) independiente de los anteriores, pero semejante en técnica y material así como paralelo al más meridional de ellos, del que se encuentra a una distancia de 5,10 m, sugiere un nuevo replanteamiento para los accesos al teatro, posiblemente, en relación con su comunicación con una Itálica hasta el momento descono-

[63] Lo que se ha llamado en la terminología alemana el *Theatermotiv*, fachada con sucesión de órdenes arquitectónicos cuyo modelo se consolida en los ejemplos romanos de Pompeyo y Marcelo (Gros, 1987a, 332; Lauter-Bufe, 1982, 447 y nota 3).

[64] Una circulación semejante se documenta en el teatro de Segóbriga (Almagro Basch y Almagro Gorbea, 1982, 30) donde, dada su también situación periférica, la conexión con la ciudad se realiza a través de la parte alta de la *cauea* por medio de una calle perimetral de distribución.

cida desde el punto de vista arqueológico. En qué medida esta estructura pudo anular el acceso correspondiente a la *scala* sur es algo que, debido a la conservación del sector, no puede precisarse, si bien hace pensar, incluso, en que la nueva estructura no solamente respetara dicho acceso, sino que lo monumentalizara o, al menos, le hiciera ganar entidad.

Sin embargo, a comienzos del siglo II parece producirse, esta vez con mayor seguridad, la definitiva clausura de al menos dos de los antiguos accesos superiores a la *cauea*. Con motivo de la construcción de la potente estructura angular de *opus caementicium* (UEM 1023) quedan fuera de servicio el meridional y el central; en el caso de éste último los muros de la estructura llegan prácticamente a tocar el muro perimetral con lo que se hace imposible cualquier circulación entre ambas construcciones. Que en este momento tuvo que producirse toda una remodelación del sistema de accesos parece haberse constatado en el extremo meridional del *iter* sur. Allí también afectó la construcción de la terraza de *opus caementicium*, en este caso materializada en el conocido como *muro de San Antonio* (UEM 1045). Los empujes de éste obligaron a la construcción de una potente estructura maciza de sillares de roca alberiza (UEM 7) que fue modelada respondiendo a las necesidades del área, en la que el *iter* giraba formando noventa grados comunicando así con el exterior del edificio.

De todo lo anterior puede obtenerse, por tanto, que el sistema de accesos a la *cauea* debe ser entendido en el contexto urbanístico en el que se enmarca[65]. Sólo en relación con él podrán también explicarse algunas de sus sucesivas transformaciones. Así, se advierten dos momentos claramente diferenciados: en primer lugar, las estructuras del teatro estarán en clara comunicación con el sector de la ciudad que se prolongaba hacia el oeste, es probable que con un área pública inmediata; es de esperar, por tanto, toda una serie de recursos de comunicación recíproca. Éstos se hacen especialmente significativos si se tiene en cuenta el papel jugado por teatros, áreas públicas (*fora*) y espacios de culto (*templa*) en las ceremonias y ritos vinculados al culto imperial, especialmente con motivo de las procesiones y ritos cívicos que los acompañaban. Posteriormente, a partir de comienzos del siglo II, sin embargo, parece producirse un cambio en los circuitos de circulación en la ciudad que afectan a las relaciones que el teatro mantenía hasta el momento con su área circundante. Todo parece indicar que se produce un relativo aislamiento del teatro con respecto a la nueva área pública levantada sobre la potente terraza de *opus caementicium*. El teatro se ve así obligado a buscar nuevos accesos o a potenciar algunos de los que hasta entonces eran tan sólo alternativos.

[65] A través de la revisión de los planos de la restauración en los que se aportan algunas cotas de este área superior ajena al teatro, antes de haber sido intervenida y, por tanto, recrecidas muchas de sus estructuras así como sobreexcavados algunos de los espacios entre ellas, se confirma que, efectivamente, el sector se halla a una cota muy por debajo de la original en época antigua. La última grada conservada en la actualidad, la vigésimoprimera, se conserva a 9,58 metros de altura sobre el punto 0. A través del diámetro total del graderío (37 m) y de la progresión homogénea de las gradas, conocidas sus dimensiones, se calcula una altura total mínima aproximada de 14 metros. Recordemos que se reconstruyen unos 15 metros del altura para el edificio escénico y que, el propio Vitruvio (V, 6, 4), señala la necesaria nivelación de ambos, edificio escénico y graderío, entre otras razones, para conseguir la calidad acústica requerida. Solamente las estructuras de la terraza superior en *opus caementicium* (UEM 1023) alcanzan cotas de en torno a los 13 metros sobre cero (máximas, tomadas en la superficie de los muros), mientras que el resto de ellas se encuentra, en todos los casos, por debajo de ellas, no superando los 11 metros. A su vez las cotas máximas de los restos conservados de la exedra semicircular (correspondientes a la UEM 1020) se encontraban entre los 6 y 8 metros.

Tabla IV. Estructura 2

Estructura 2: *cauea*						
UEM	**Definición**	**Cronología**	**Anterior**	**Posterior**	**Coetáneo**	**Función estructural**
1024	Muro curvo de aristas redondeadas	Post. Augusto, anterior fines siglo II d.C.	1023	1137, 1022	1042, 1044	Reforma *summa cauea* en conexión con el interior de la ciudad. Ampliación acceso suroeste
1025	Sillares caliza fosilifera	Augustea	1026	1137 1034		*Gradus*
1026	Reparaciones ladrillo	Post. s. II. Tardía		1025		Reparar *gradus* calzando fragmentos de sillar desprendidos
1027	Placas marmóreas	Augustea		1025	¿1025?	Monumentalización de *gradus ima cauea*
1033	Paramento externo *opus quadratum*	Augustea	1025		1137, 1022, 1019/21	Muro perimetral cavea sector septentrional
1034	Cama argamasa y piedras	Augustea	1025	1137		Cama de asiento de los *gradus*
1044	Muro curvo al interior de UEM 1024	Post. Augusto, anterior fines siglo II d.C.	1023 1033	1137	1024, 1042	Forma parte de la misma estructura que UEM 1024
1057	Muros de cimentación de la *summa cauea* con sillares de caliza	Augustea	1024, 1044		1137, 1033, 1134	Cimentaciones de la *cauea*
1072	*Scalae* talladas en los *gradus*	Augustea		1137, 1033	1025	Escaleras de distribución en el graderío
1075	Escalón marmóreo entre *ima cauea* y *praecinctio* inferior	Augustea			1077, 1025	Enlace *cauea-orchestra*
1077	*Praecinctio* inferior de losas marmóreas	Augustea	1010, 1007, 1008		1009, 1116, 1075	Pasillo separación/distribución entre *cauea* y *orchestra*
1134	Estructuras externas cavea	Augustea	1024, 1044	1019/21, 1022	1137, 1033	Cajas de escaleras/rampas de acceso a la cavea
1136	Muro perimetral en *opus caementicium* (sect. N y S)	Augustea			1137	Cierre externo de la cavea en los sectores norte y sur
1137	Cimentaciones cavea en *opus caementicium*	Augustea	1025	1031	1022, 1019/21, 1033, 1134	Estructura alveolar de cimentación de la cavea a base de riostras y muros anulares
1141	Rehundimiento en *gradus ima cauea*	Augustea			1025, 1027	Cavidades para el encaje de losas y placas para asientos marmóreos
1142	Rehundimientos a los lados de las *scalae*	¿Augustea?			¿1025, 1072?	Cavidades para parapetos marmóreos
1143	Cajas internas galerías de acceso	Augustea	1024, 1044		1137, 1033, 1134	Cajas de las rampas de acceso a la *praecinctio* intermedia de la *summa cauea*
1144	Cavidades circulares en primera línea de *gradus*	Indeterminada				Amarres para el sistema de toldos del graderío y/o *proedria*

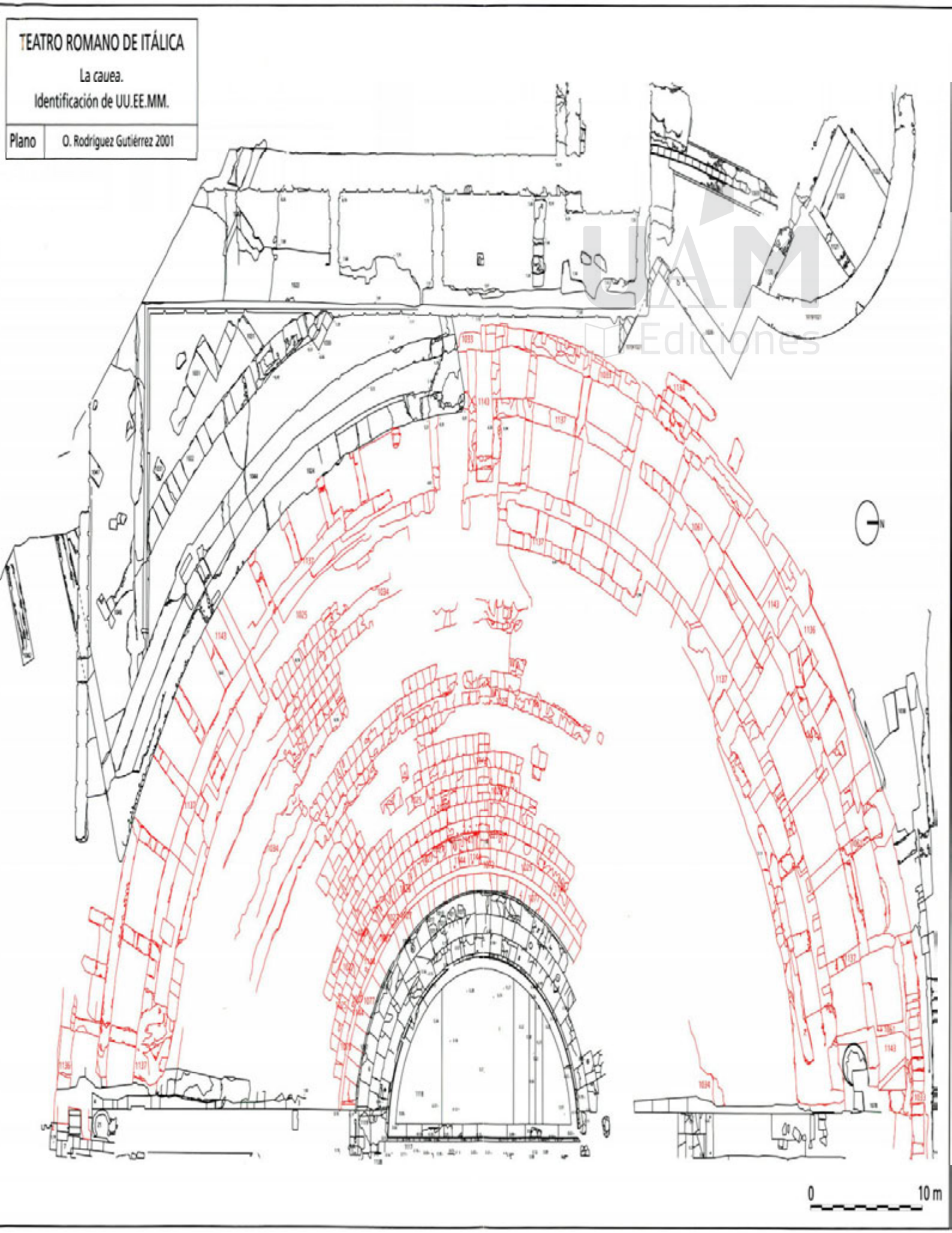


Fig. 30. Cauea. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

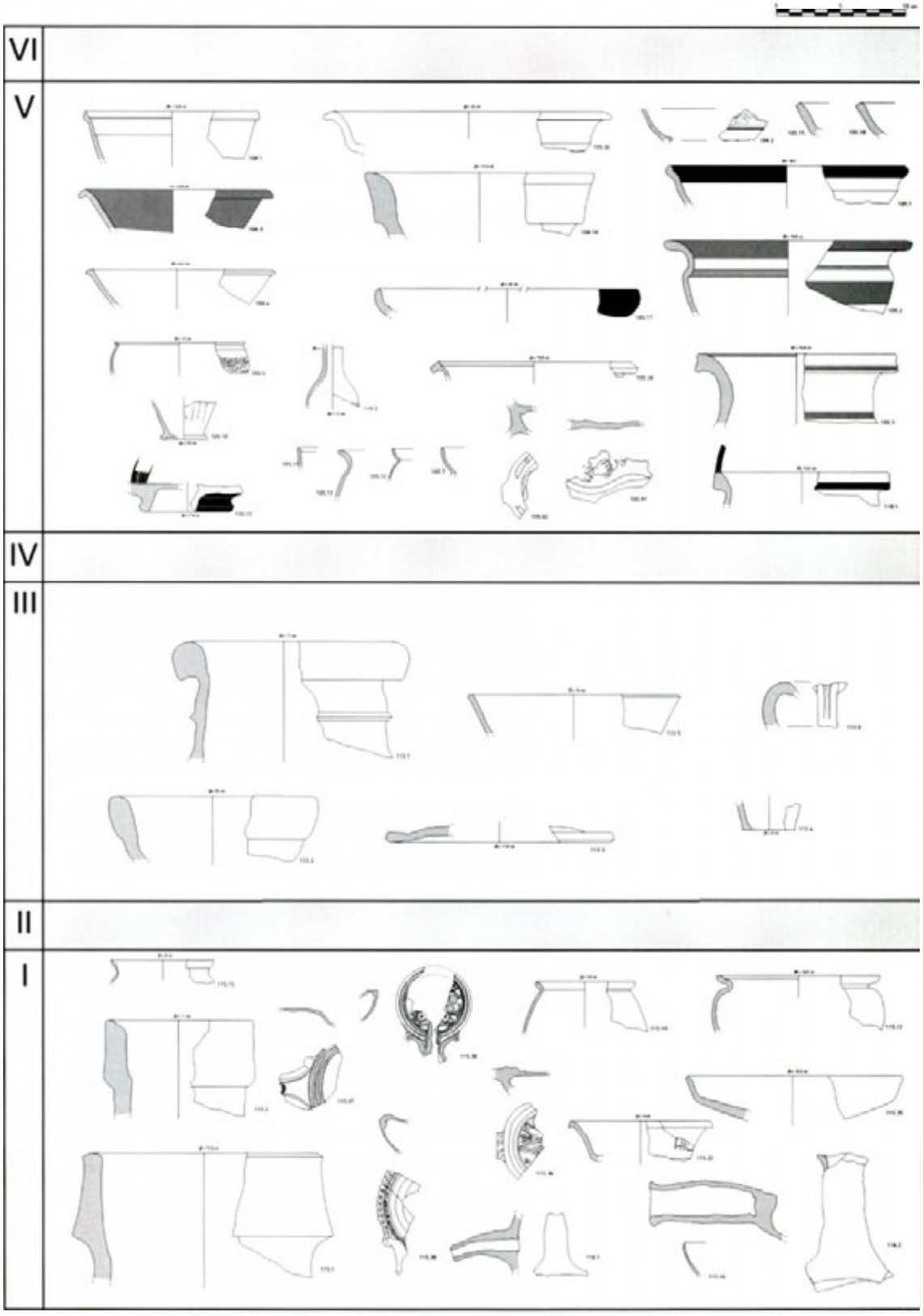


Fig. 31. Estratigrafía documentada en la excavación de uno de los alvéolos de la summa cauea *(U.I.2, obra menor 1999).*

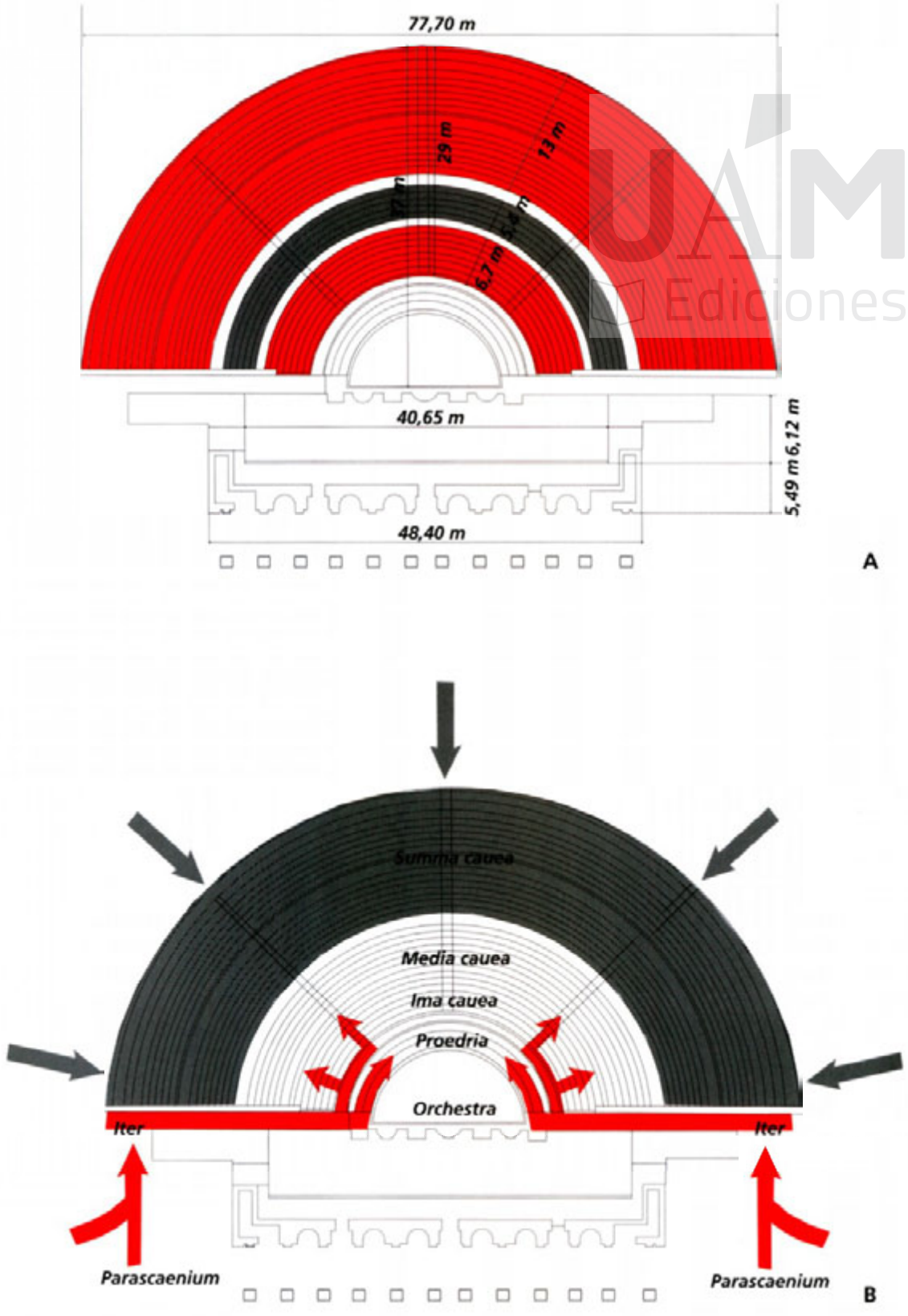
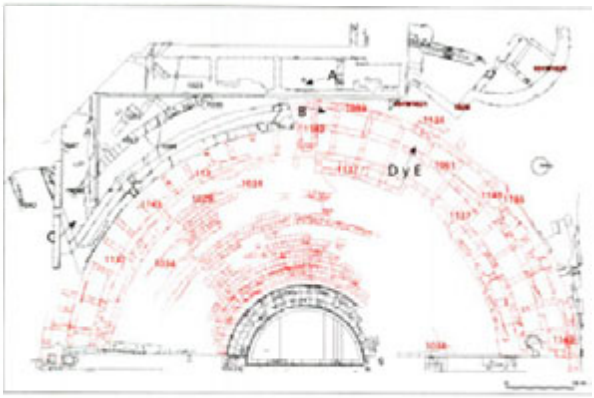
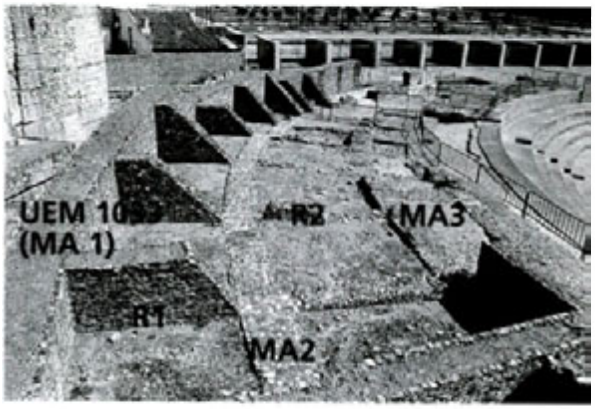


Fig. 32. A. Metrología. Dimensiones básicas del teatro romano de Itálica. B. Esquema de accesos al edificio en su primera fase, previa a las primeras reformas realizadas en la summa cauea.





A



B



C

CIMENTACIONES CAVEA I.

A y B. Cimentaciones de la *summa cauea*, tras la restauración.
C. Cimentaciones de la *summa cauea* afectadas por la construcción de la estructura de aristas redondeadas (UEM 1024 y 1044).
D y E. Cuadrículas B1-B4 (1988-89).
(MA: Muro anular; R: riostra)

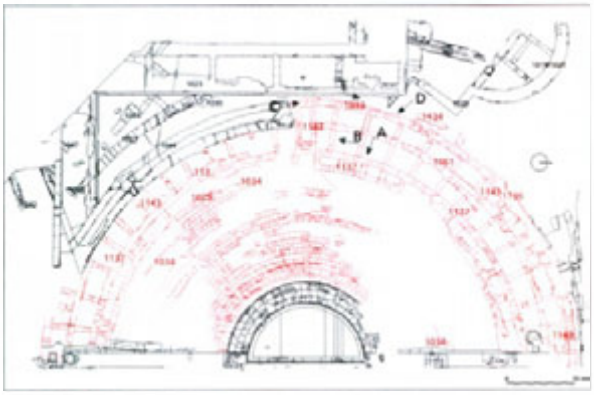


D



E

Fig. 33. Cimentaciones de la cauea I. (Fot.: A y B: O. Rodriguez; C, D y E: R. Corzo Sánchez).



CIMENTACIONES CAVEA II.

A y B. Cimentaciones realizadas en *opus caementicium* con cadenas de sillares de piedra caliza fosilífera. A: MA3 y 4; B: R2.
C - E. Muro perimetral (UEM 1033: MA1).
C: único sector original conservado;
D y E: desarrollo reintegrado en las labores de restauración. (MA: Muro anular; R: riostra)



A



D



B



E



C

Fig. 34. Cimentaciones de la cauea II. (Fot.: O. Rodríguez).

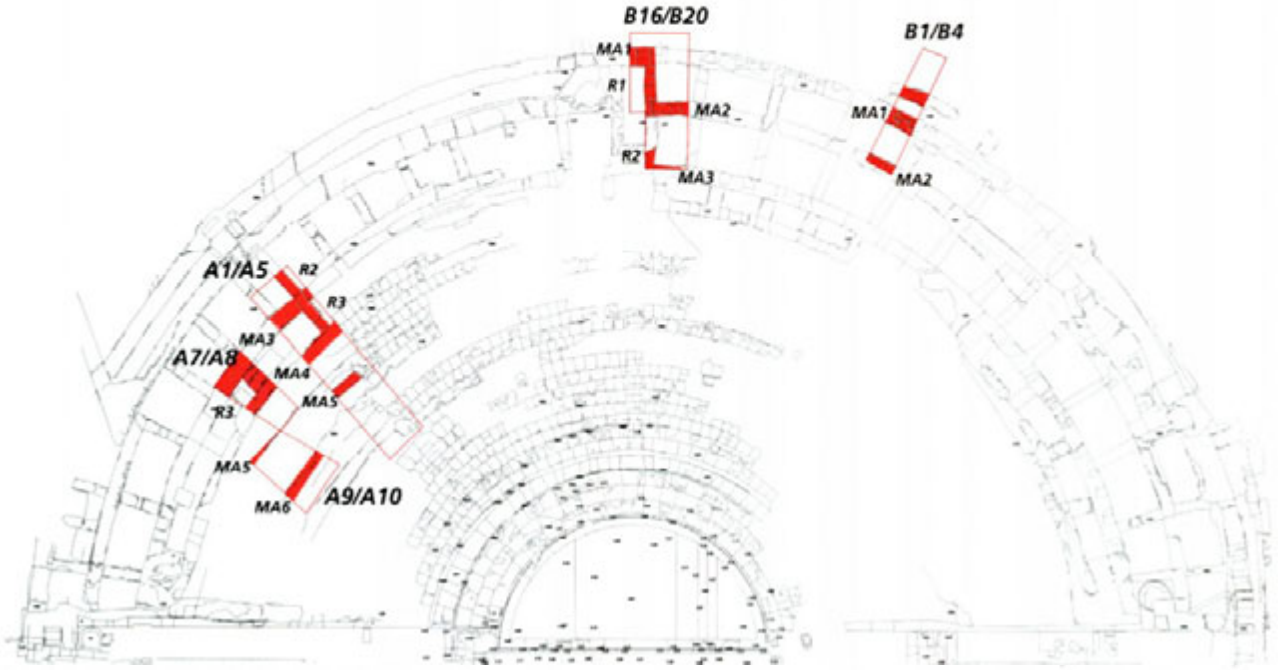


Fig. 35. Plano de la cavea en el que se han recogido las estructuras de las cimentaciones exhumadas en el curso de las campañas de excavación desarrolladas entre 1988 y 1990. Elaborado por la autora a partir de la documentación de las campañas de 1988-1990 (Corzo y Toscano, 1989b, plano 1) sobre planimetría base de A. Jiménez Martín.

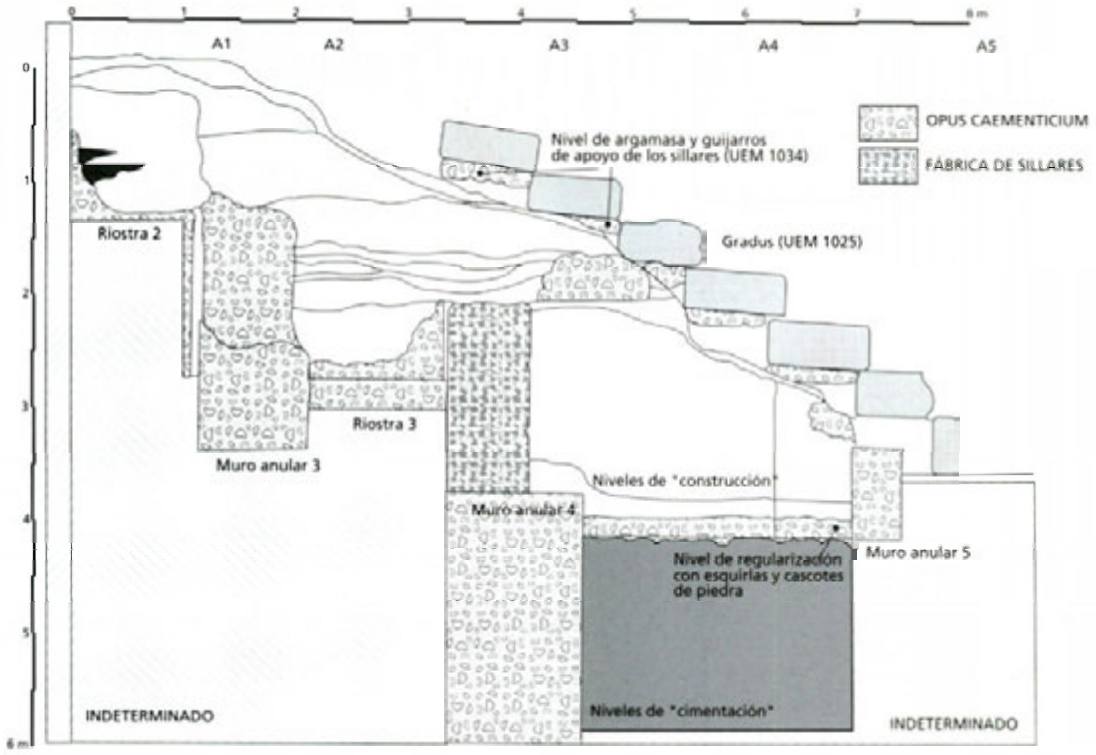
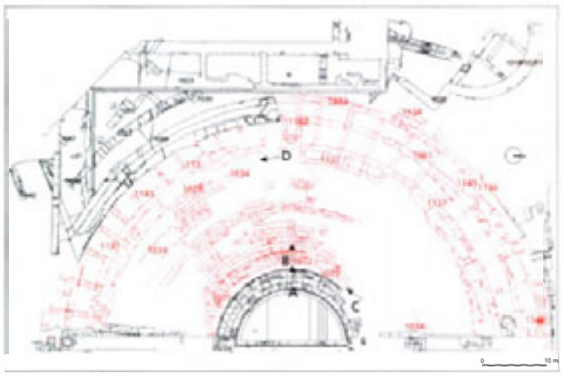


Fig. 36. Perfil norte de las catas A1-A5 realizadas en la cavea en la campaña de 1988-89. Reelaborado a partir de Corzo y Toscano, 1989b, plano 2.

SCALARIA Y PRAECINCTIONES



A y B. *Scala* central, en el eje este-oeste de la *cauea*.
C. *Praecinctio* inferior, entre *orchestra* e *ima cauea*.
D. *Praecinctio* entre *media* y *summa caueae*.



A



B



C

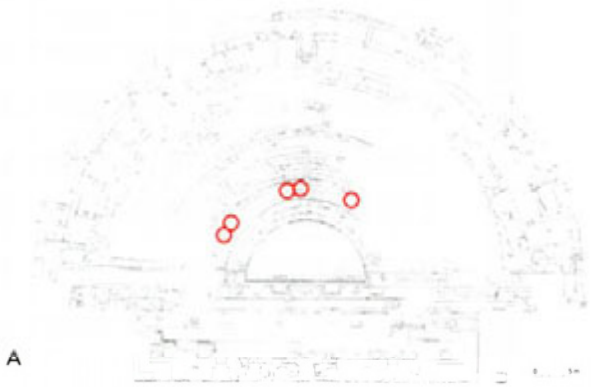


D

Fig. 37. Scalaria y praecinctiones. (Fot. O. Rodriguez).

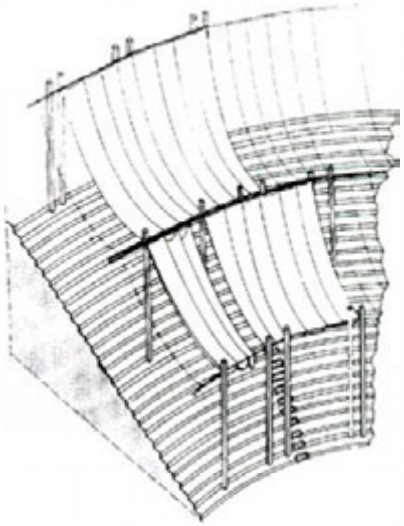
CAVEA: PARTICULARIDADES

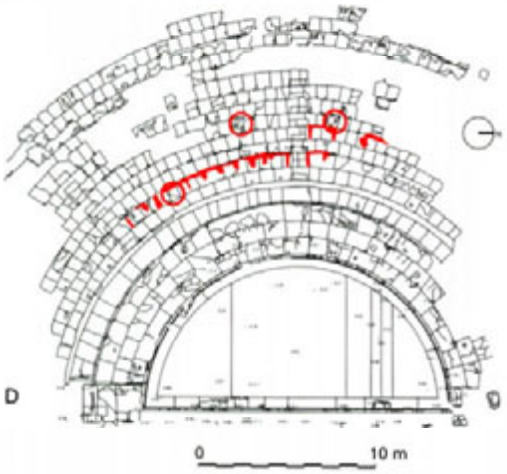
A. Localización de cavidades para amarre del *uelum*.
B. Detalle.
C. Reconstrucción de toldos cubriendo la *cauea* (según Ginouvés, 1990)
D. Localización de rehundimientos para anclaje de placas marmóreas en las gradas segunda y cuarta de la *ima cauea* y reparaciones de *gradus* con fábrica de ladrillo (círculos).
E-F. Detalle de los restos de placas conservados y sus cavidades de anclaje.
G. Detalle de reparación de *gradus*.


A



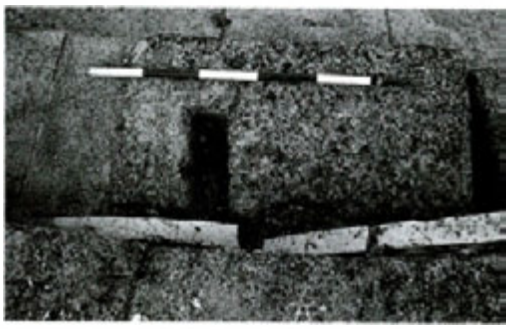
B


C



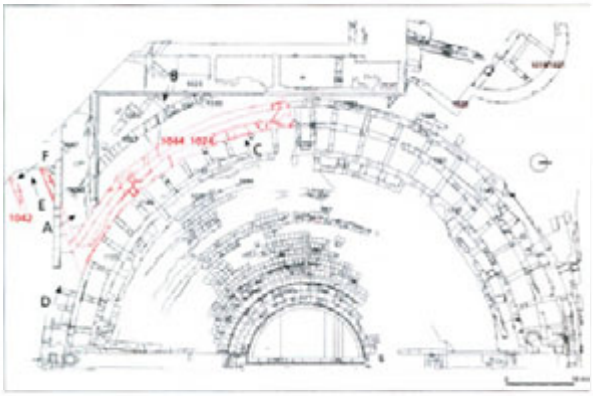
D


E


F


G

Fig. 38. Cavea: particularidades. Dibujo C según Ginouves, 1990. (Fot.: O. Rodríguez).



ESTRUCTURA DE ARISTAS REDONDEADAS.
REFORMA DE LA *CAUEA*.
UEM 1024 Y 1044 (A - D)
COMUNICACIÓN TEATRO-CIUDAD
UEM 1042 + 1024/1044 (E - F)

UAM Ediciones

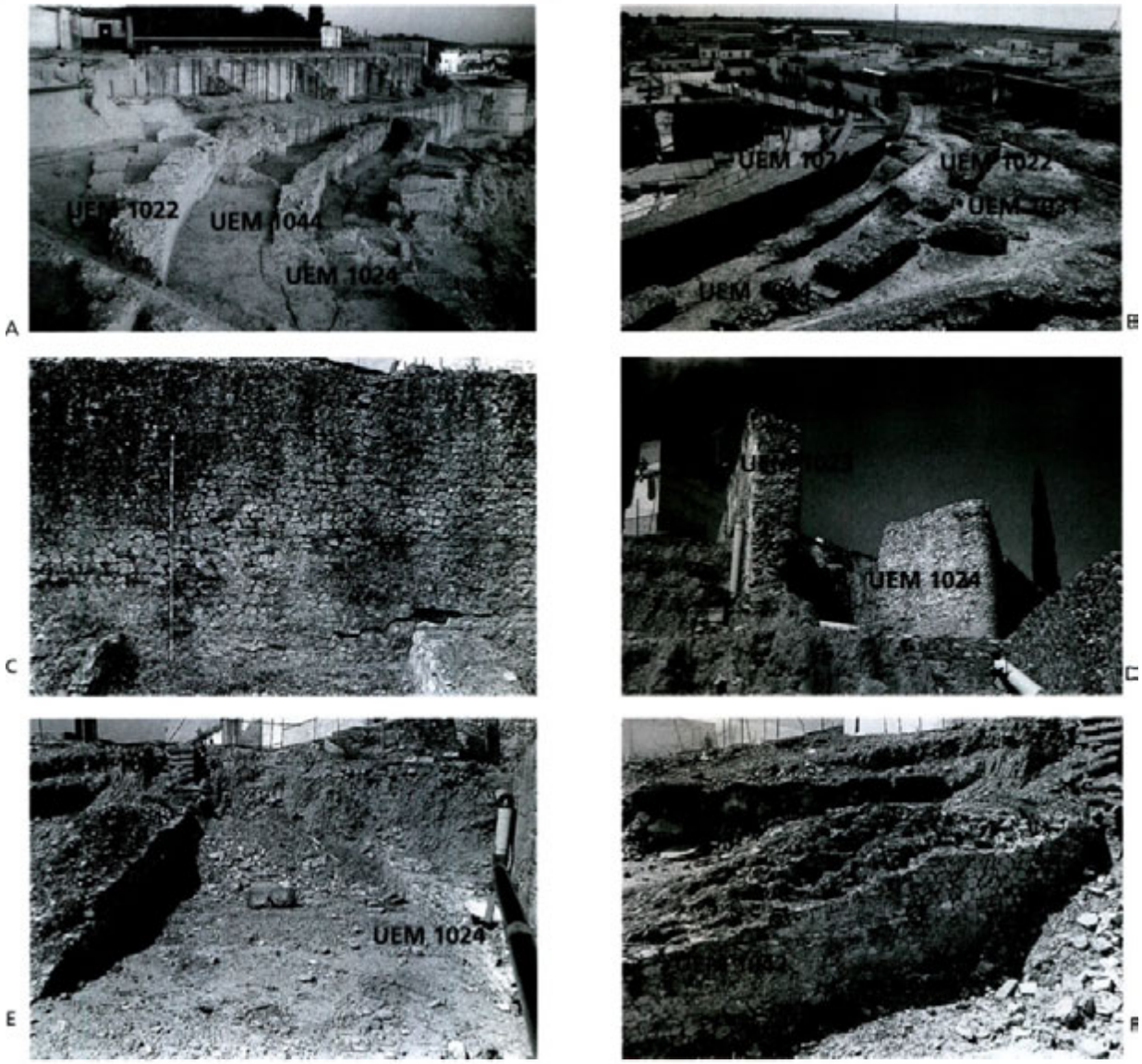


Fig. 39. Estructura de aristas redondeadas. Reforma de la cavea. (Fot. A: R. Corzo Sánchez; resto: O. Rodríguez)

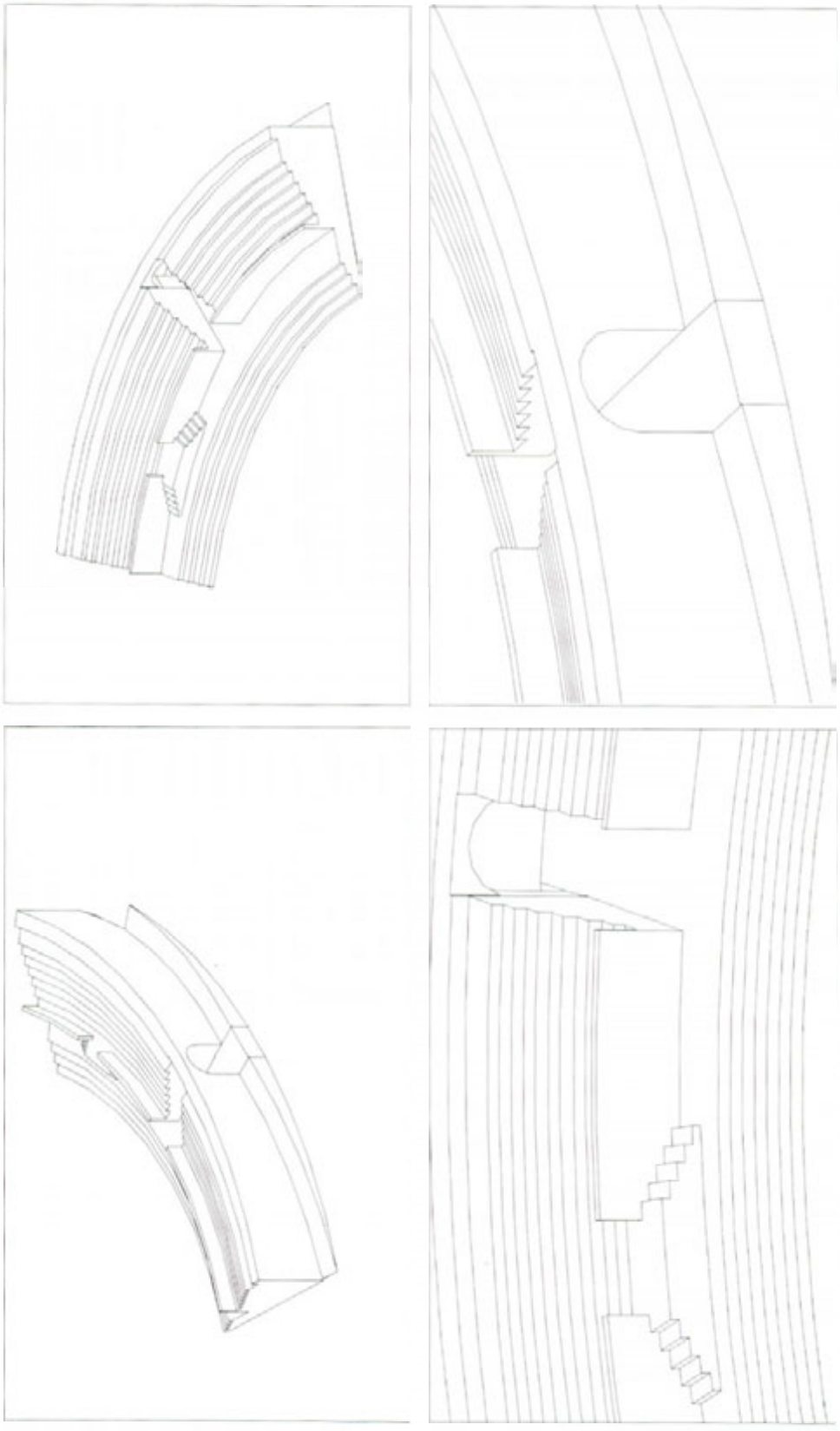


Fig. 40. Reconstrucción axonométrica de la solución propuesta para el acceso a la summa cauea desde el exterior, consistente en una praecinctio intermedia a la que llegan galerías radiales.

UÁM
Ediciones

CAPÍTULO IV

Elementos estructurales: la *Orchestra*

Introducción: mármol al servicio de las *elites*

La *orchestra* y su entorno inmediato componen el sector mejor conservado del teatro italicense. Al tratarse de la zona más baja del mismo fue también la primera en ser colmatada por los sedimentos de aluvión e inundación, en un momento temprano, muy próximo en el tiempo al abandono del edificio. Esto ha permitido la conservación de un importante porcentaje de su *epidermis* que, de otra forma, dado el intenso expolio sufrido, se habría perdido irremediablemente, más aún teniendo en cuenta su naturaleza marmórea.

En el teatro romano la *orchestra* pierde el papel fundamental que en el griego (Bieber, 1961; Neppi Modona, 1961) compartió con la *scaena* como lugar ocupado por actores y coro. No obstante, teniendo en cuenta las nuevas funciones que asume el edificio teatral en el mundo latino, puede afirmarse que tan sólo variará cualitativamente su protagonismo. Se convertirá, en cierta forma, en escenario de parte del *espectáculo*, entendiendo como tal un lugar fundamental dentro de las actividades que allí se desarrollaban; un área que concentrará las miradas de los espectadores, en muchas ocasiones más que el propio *pulpitum*; algo de lo que eran muy conscientes los que allí se acomodaban.

De forma más o menos pasiva la *orchestra* será un elemento fundamental en la nueva ideología imperial (y a su vez municipal) en la que el teatro es una pieza de excepción. Numerosas evidencias arqueológicas así lo demuestran: altares, epígrafes, asientos monumentalizados, todo ello unido a un cuidado esmero en su acabado, en el que no se repara en invertir en lujosos y caros materiales muchas veces traídos de canteras situadas al otro lado del Mediterráneo.

Análisis descriptivo

Tipología y dimensiones

La *orchestra* del teatro italicense traza prácticamente un semicírculo perfecto, cuyo centro se sitúa sobre la *kyma reuersa*, en el eje este-oeste que comparte con la exedra central del *murus pulpiti*. En ella se pueden distinguir dos partes principales: la plataforma de la *orchestra* propiamente dicha, plana y homogénea, cuya base se prolonga hasta ocupar gran parte del

aditus maximus, y la *proedria*, tres amplios escalones marmóreos que se disponen rodeando el arco de la anterior y que en sus extremos limitan con los *itinera*, respetándolos en casi todo su desarrollo en anchura. El diámetro máximo de la primera, que coincide con su eje norte-sur, es de 17 m y su radio en el eje central este-oeste de 9 m, 12 m incluyendo la *proedria* hasta el *balteus*.

El desnivel de 19-21 cm existente entre la plataforma y su entorno inmediato, es decir, la *proedria*, los *itinera* y las losas de la inscripción monumental ante el *proscaenium*, se salvó por medio de una moldura sencilla en mármol blanco, cuyo perfil traza una *kyma reuersa* (CB-41).

Un parapeto marmóreo o *balteus* de 1,05 m de altura, en el que se reconocen diferentes fases y reparaciones (UEM 1007, 1008, 1009 y 1032), la separaba de la *cauea*. Un tanto desplazado hacia el sur con respecto a su eje central se construyó, sobre el último escalón de la *proedria* y apoyando su parte posterior sobre el *balteus*, una estructura rectangular en *opus testaceum* (UEM 1010 y 1011) forrada con lajas de mármol, sobre cuya posible funcionalidad y problemática se profundizará más adelante.

El pavimento (UEM 1118)

De él se ha conservado un muy escaso porcentaje original ya que sus lastras fueron expoliadas en un momento temporalmente muy próximo al abandono del edificio. Es incluso muy posible que parte de ellas hubieran ya desaparecido antes de que el teatro perdiese totalmente su funcionalidad como lugar de reunión y espectáculos; las reparaciones documentadas así parecen demostrarlo[1].

Los escasos restos del pavimento original que hoy se conservan *in situ*, tras haber sido consolidados por las labores de restauración, son de mármol predominantemente rosado con base blanco amarillenta y vetas rojizas y grises (Jiménez, 1982, 285; 1989, 279 y nota 4). No obstante, en la bibliografía de comienzos de la década de los setenta se hacía referencia a su color verde (*verde antico* procedente de Tesalia)[2]. Efectivamente, en el diario de excavación de la campaña de 1971 puede leerse que, en el entorno de la *orchestra*, aunque en ningún caso *in situ*, se hallaron algunos fragmentos de finas lajas bien pulidas en mármol verdoso que se asociaron a este pavimento[3]. En ningún momento se hace referencia a placas de mármol rosado, si bien, es escasa la información sobre los hallazgos

[1] Incluso, en una de ellas fue reutilizado, con su cara inscrita hacia la cama del pavimento, un antiguo epígrafe del propio edificio, la célebre donación de *Lucius Herius* (I-2). Fue hallada en el curso de las labores de limpieza y saneamiento del área llevadas a cabo en 1983 dentro de los trabajos de restauración. Algunos de sus fragmentos, perdidos, dejaron no obstante la impronta de sus letras sobre la argamasa fresca.

[2] Identificación de A. Canto (1977-78, 186) que le permitía proponer una cronología adrianea para la *orchestra*, ya que, según esta autora, estas canteras no habían comenzado a ser explotadas hasta época trajanea. Si bien no hemos tenido oportunidad de analizar personalmente estos fragmentos de mármol verde, es preciso señalar que, recientemente, ha sido documentado *verde antico* en *Albintimilium* (Mayer *et alli*, 1987, 513) en contexto julio-claudio, lo que obliga a revisar las dataciones establecidas hasta el momento. E. Pérez Olmedo (1996, 155) en su estudio sobre los *opera sectilia* hispanos alude también a su color verde y su cronología adrianea, si bien se debe al empleo de la referencia de A. Canto.

[3] Véase anexo III (en soporte digital).

materiales presentes en esta documentación, unido a la pérdida de gran parte de la misma. A. Jiménez sostiene que los fragmentos de placas en mármol verde documentados eran demasiado delgados (2-3 cm) como para pertenecer a este enlosado[4]; no descartamos la idea de que pudiera haberse tratado de un *opus sectile* geométrico policromo o, al menos, bícromo, a base de grandes losas, a la manera de los documentados en las *orchestrae* de otros teatros como los de Mérida (Pérez Olmedo, 1996, 71), Nora, Volterra, *Baelo Claudia*, *Caesaraugusta* (Pérez Olmedo, 1996, 194) u *Olisipo* (Pérez Olmedo, 1996, 199), entre otros.

En el curso de la restauración fue restituida la totalidad del pavimento con *terrazo* fraguado *in situ*, respetando el despiece antiguo pero variando su orientación. De lo que pudo ser el diseño original de este *opus sectile* tan sólo se han reconocido algunas líneas a través de la impronta dejada sobre la cama de preparación. Así, parece definirse una línea interior que repite su contorno, situada aproximadamente a 60-64 cm del mismo. El interior de este semicírculo menor se rellenó con grandes lajas de una anchura mínima de 60 cm dispuestas formando franjas de forma paralela al eje central de la *orchestra* (Fig. 41). La totalidad de los fragmentos que hoy se conservan *in situ* se encuentran en la citada cenefa de contorno, donde se han identificado algunos cortes radiales y rectos en el tramo longitudinal ante la inscripción monumental. Allí se conserva una losa prácticamente completa que ha permitido reconstruir sus dimensiones totales: 85x60x6 cm[5].

En lo que respecta a la preparación de este pavimento, pudo ser parcialmente caracterizado en el curso de un sondeo realizado durante la campaña de 1971. No obstante, éste tuvo que ser interrumpido ante la temprana presencia del nivel freático, a una cota mucho más elevada que la original romana. A través de la estratigrafía realizada[6] se observa que sobre dos niveles previos, posiblemente amortizados para la construcción del teatro, en los que se documentaron restos de materiales constructivos[7] (*tegulae*, adobes, madera calcinada) y cerámicas de cronologías tardorrepublicanas, se dispusieron de dos a tres hiladas regulares de cantos rodados de gran tamaño mezclados con tierra de matriz muy arcillosa y plástica. Sobre ello se vertió, por último, una potente capa (40 cm de espesor) muy compacta de mortero con piedrecillas a modo de *opus caementicium*, sobre la que, posiblemente, se asentaban las placas marmóreas. De nuevo aquí, a pesar de la generalidad de los datos presentes en la documentación y a la ausencia de los dibujos de las formas, los materiales exhumados en los citados niveles de amortización (barniz negro y un ánfora Dr.1 de variante indeterminada), aportan un horizonte cronológico inmediatamente anterior al proporcio-

[4] 1989, 279, nota 4. En el curso de los trabajos por él realizados tan sólo documentó, en el sector norte, un fragmento *in situ* de *marmor carystium* que, dada su forma, parece más bien asociarse a una poco cuidada reparación posterior.

[5] Muy semejante parece haber sido el diseño de la *orchestra* del teatro de *Baelo Claudia* (Sillières, 1997, 135) generado a base de placas paralelas de 90 cm de ancho.

[6] Una descripción pormenorizada de la misma en el anexo III (en soporte digital).

[7] Estrato que ya se vio afectado por el nivel freático lo que impidió su caracterización completa y, más aún, avanzar en profundidad.

nado, con mayor precisión, por las cimentaciones del graderío[8], pudiendo así unir a ambos en una columna estratigráfica coherente desde el punto de vista de sus dataciones.

La kyma reuersa (CB-41)

Rodeando la plataforma de la orchestra en todo su perímetro, para salvar el desnivel existente con su entorno, se dispuso una moldura de mármol blanco de gran calidad con perfil en forma de *kyma reuersa* (Fig. 42). Las piezas eran rectas, por lo que, allí donde se apoyaron al perímetro curvo de la orchestra se hicieron lo suficientemente cortas a fin de permitir su adaptación a este perfil; de ellas la más larga conservada mide 1,37 m de longitud, mientras que de las dispuestas en el lado recto, ante el murus pulpiti, 2,75 m.

A. Jiménez identificó, en la superficie de la pieza central en el eje este-oeste del diámetro de la *orchestra*, ante la inscripción monumental, un pequeño orificio coincidente con su centro geométrico aproximado. También sobre una de sus piezas, pero en el lado opuesto, fue identificada una pequeña cruz inscrita. Todo ello debe ser puesto en relación con las mediciones y cálculos necesarios para el trazado de los diferentes elementos estructurales, los cuales, muy probablemente, tomaban como punto de partida la *orchestra*.

Desde que el perfil en *kyma reuersa* fue introducido en Roma procedente del mundo griego a fines del siglo III a.C., apenas sufrió cambios durante sus más de dos siglos de utilización (Shoe, 1965, 146). No obstante, el ejemplo italicense se aproxima efectivamente más a los tipos augusteos de molduras más sinuosas, con claros tintes arcaizantes, cuyo modelo podríamos rastrear en ejemplares como los de *Ostia*, *Bouianum Vetus*, el templo de *Lanuuium*, o el templo rectangular del Foro Boario (Shoe, 1965, L.9; L.I,4; XLVI,1 y XLVI,1). En Roma su difusión se produce durante los siglo II y I a.C. destacando su uso en un buen número de cornisas y basamentos de *podia* en templos, siempre en piedras locales con acabado estucado. Mientras que en la *Vrbs* apenas llegará a época augustea (De la Barrera, 2000, 139, 451), en Hispania y, en general, en las provincias occidentales, se asiste a un cierto retraso y a una mayor continuidad del tipo con ejemplos muy próximos al italicense, siempre en época augustea, como el *macellum* de *Baelo Claudia* (De la Barrera, 2000, 451, fig. 9.2), el templo del foro de Tarragona (De la Barrera, 2000, 451, figs. 9.3 y 9.4), el templo de Augustóbriga o el llamado *Templo de Diana* en Mérida (De la Barrera, 2000, 449, fig. 7 y 451, fig. 9.1), entre otros. Estos paralelos unidos al hecho de estar fabricado en mármol le otorgan una cronología bastante precisa de época medio-tardoausgustea, ya que, incluso poco después, los tipos irán creciendo en complejidad, haciéndose más articulados, como es el caso del remate de las tribunas del anfiteatro de Mérida, de perfil ligeramente más evolucionado y que se data a mediados del siglo I d.C. La cronología propuesta se ve nuevamente corroborada en el hecho de que, a pesar de tratarse de un material mucho más dúctil, se realizó sobre él una moldura muy simple, correspondiente a uno de los tipos de mayor difusión en este momento en la Península; fue precisamente el empleo del mármol el que per-

[8] Véase apartado referido a las cimentaciones de la *cauea*. Pág. 74 y ss.

mitió, en adelante, abandonar las formas más masivas y pesadas en las que se incluye la *kyma reuersa* (De la Barrera, 2000, 148).

La proedria (Fig. 42)

Con este término griego se conoce al sector más externo de la *orchestra*, habitualmente a nivel más elevado que el resto, pudiendo distribuirse en uno o más escalones[9]. En el caso del teatro de Itálica no rodea por completo al sector central de la *orchestra* ya que, en sus extremos, se ve limitada por los *itinera*. Está formada por tres escalones realizados con grandes losas de mármol blanco asentadas sobre una capa de *opus caementicium*. El inferior (A), posee 21; el B, 22 y el C, 24. La diferencia de altura entre ellos es de aproximadamente 10 cm. Tienen forma de cuña: mientras que su altura es de 10 cm, en el fondo miden, como máximo, dos centímetros, ya que allí se apoyaba la pieza del escalón superior. La profundidad homogénea de los tres escalones viene dada por la regularidad de las piezas, de en torno a los 90 cm, mientras que su anchura oscila entre los 80 y 160 cm. El material empleado es el mismo de la moldura de contorno (*kyma reuersa*), un mármol blanco de buena calidad pero que, como en aquélla, aparece muy meteorizado en algunas de las losas[10].

Tabla V

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
C	R	MB	MB Insc.	MB Mt	MB	MB Orif.	MB	MB ⊕	MB	MB b.e.	MB b.e.	MB b.e.	MB Orif.	MB Lin.	MB Graf.	MB Mt	MB Graf. Insc.	MB Graf. Lín.	MB Orif.	R	R	R	MB	R
B	MB Mt.	MB Mt	MB	MB	MB T.L.?	MB Orif.	MB	MB T.L.	MB	MB	MB	MB Mt	MB Mt	MB Mt	MB 2⊕ Lín.	MB	MB ⊕ Lín.	MB Mt	R	R	MB ⊕	MB		
A	MB Sign	MB ⊕	MB	MB	MB	MB	MB	MB	MB	MB Orif.	MB Orif.	MB Orif.	MB	MB	MB T.L.?	MB	MB	MB	MB	MB	MB			

Donde: R: restaurado; MB: mármol blanco; Mt.: meteorizado; Insc.: graffito epigráfico; Orif.: orificios, punteado o cavidades; b.e.: bajo estructura de opus testaceum*; Lin.: líneas incisas; T.L. /⊕:* tabula lusoria

HUELLAS DE ANCLAJES

En el primer escalón de la *proedria* se concentran en su sector central, en la losa A11, afectando parcialmente a la contigua A12 (fig. 42)[11]. En la misma losa se identifican, en primer lugar, cuatro pares de pequeños agujeros (en torno a 2,5 cm de diámetro), de los cuales cuatro conservan restos de plomo en su interior. A ellos parecen poder también asociarse dos más, identificados sobre sendas piezas de la moldura en *kyma reuersa* que rodea la plataforma de la *orchestra*. Entre estos pares de orificios, aunque descentradas, se practicaron, atravesando

[9] Un solo escalón presenta por ejemplo el teatro de Trieste (Ciancio y Pisani, 1994a, 79; Ciliberto *et alii*, 1991, 32), hasta los seis del de Leptis Magna (Caputo, 1987, 81, lám. 136).

[10] Para la descripción de las losas y sus particularidades se ha asignado a cada escalón una letra mayúscula (A-C) desde la inferior a la superior y a cada pieza un número (1-24) en sentido sur-norte.

[11] Véase también fig. 98 a y e, en pág. 604.

la losa de lado a lado, dos cavidades de sección cuadrada (7x4,5 cm) que se unen por medio de dos canales rehundidos en el mármol a uno de los pequeños agujeros circulares citados. Estos conductos longitudinales corresponden a canales de inyección del plomo destinado a asegurar las espigas y pernos de hierro en sus cavidades correspondientes. El conjunto se halla levemente desplazado hacia el sur con respecto al eje central este-oeste de la *orchestra*. Por último, en la misma losa A11 y entre ésta y la contigua A12 se realizaron sendas cavidades circulares de aproximadamente 9 cm de diámetro que atravesaban de lado a lado las placas marmóreas. En este caso su eje de simetría sí corresponde al de la propia *orchestra*.

El resto, ya que todas ellas parecen estar asociadas, fue, con toda seguridad, para anclar algún tipo de elemento de gran tamaño, probablemente realizado en mármol, en cuya base se habrían fijado previamente los pernos en hierro a introducir en los agujeros descritos, que aún conservan restos de metal. Su disposición sugiere una forma paralelepipédica para la base de este elemento que pudo ser, probablemente, un ara, a modo de los ejemplos documentados en los teatros de *Emerita Augusta*[12] o Arlés[13]. Dada su ubicación, en el primer escalón, sus dimensiones y su carácter único, creemos poco probable que pueda tratarse de los encajes para un *subsellium* marmóreo, al modo de los documentados en numerosos teatros como los de Dionisos en Atenas (Maass, 1972, *passim*) o Trieste (Ciancio y Pisani, 1994a, 79; Verzár-Bass, 1991, plano I). También unas oquedades en la primera grada de la *ima cauea* del teatro mayor de Pompeya, acompañadas del *cursus honorum* de Marco Holconio Rufo han sido interpretadas como un elemento en su honor, quizá una silla curul broncínea (Zanker, 1998, 110, fig. 57 y 113) de las que ya en época republicana se concedían como homenaje a ciudadanos distinguidos (Arias, 1974, 18; M. Fuchs, 1987, 182). R. Corzo propuso (Corzo y Toscano, 1989a, 81) la existencia de un asiento de este tipo sobre la estructura de *opus testaceum* levantada sobre el tercer escalón de la *proedria*, a juzgar por las mortajas de espigas documentadas sobre sus losas marmóreas de revestimiento (UEM 1011). Nosotros, como más tarde expondremos, lo consideramos muy improbable.

En la losa C13 (Fig. 42) se aprecian unas incisiones que configuran una forma rectangular con un orificio de encaje muy próximo a uno de sus lados cortos. Se encuentra prácticamente en el eje este-oeste de la *orchestra* aunque ligeramente desplazado hacia el norte. Debió de responder a un elemento apoyado perpendicularmente sobre el *balteus*, quizá un parapeto al modo de los que remataban a la propia *proedria* en sus extremos. Es también posible que a este sector de la *orchestra* pertenecieran otros elementos más o menos funcionales, tales como candelabros[14] o trípodes marmóreos; de éstos últimos han sido encontrados en el curso de las excavaciones dos fragmentos de, al menos, otros tantos ejemplares (V-5 y V-6).

---

[12] *Sacrarium larum et imaginum* que, en este caso, ha sido documentado en la *ima cauea*. Trillmich, 1989-90, 87 y ss.; 1993, 116.

[13] Fuchs, 1987, 145-146; otros ejemplos semejantes, decorados con objetos sacrificiales, tampoco encontrados *in situ*, en los teatros de *Emerita Augusta y Tarraco*, recogidos por la misma autora.

[14] Como los presentes en los teatros de Casino (Fuchs, 1987, 23, pieza AVI b 1.2) u Otricoli (Fuchs, 1987, 74, pieza AVI b 1.2).

TABULAE LUSORIAE

En la *proedria* del teatro italicense se identifican un total de siete *tabulae lusoriae* seguras, a las que deben añadirse dos dudosas y una identificada en el reverso de una de las losas decoradas con *anthemion* que actualmente cubren la estructura de *opus testaceum*.

Pueden incluirse en los dos tipos principales establecidos por Bendala (1973, *passim*):

a. circulares divididas en su interior por radios.
b. concavidades rehundidas en la piedra a las que se asocia un rectángulo inscrito.

Las primeras son las más numerosas; en el momento en el que el citado autor (Bendala, 1973, 264) elaboró su estudio sobre la ciudad de Itálica, ascendían a un total de cuarenta y cinco.

Las del tipo a, circulares, son de medidas variadas, con diámetros máximos de en torno a los 25 cm (B18 y C8) y mínimos de 10 cm (B16). Todos los ejemplos presentes en la *proedria* corresponden al tipo más sencillo, dividido en cuatro sectores por dos diámetros perpendiculares; no obstante, la *tabula* en C8 presenta además un circunferencia concéntrica interior. Al igual que los *graffiti*, el contorno de estas *tabulae* ha sido realizado toscamente por medio de un piqueteado del mármol con un objeto metálico; su forma irregular sugiere además que para su trazado no se emplearan instrumentos de precisión como la *regula* o el *circinus*, cosa obvia teniendo en cuenta la espontaneidad de acción a la que estarían asociadas.

Otras modalidades de *tabulae* se reconocen en las losas A15 y B8. Ésta última, del tipo b, se trata de una sucesión de diez concavidades rehundidas colocadas a *tres bolillo*, agrupadas de cinco en cinco (Fig. 42). Ante ellas se grabó un rectángulo. Los rasgos reconocidos en A15 podrían asociarse a una tabla de juego, si bien no responden a un orden tan sistemático como la anterior. En ella se identifican tres cavidades formando un triángulo y, ligeramente alejado de ellas, un rectángulo inscrito, cuyas líneas de sus lados cortos fueron prolongadas en sus extremos. Por último, en la losa B5 se grabaron cinco de estos hoyuelos, dispuestos en forma de cruz.

Lo más probable es que estas tablas circulares estuvieran relacionadas con juegos de azar y habilidad consistentes en tirar fichas al aire, o quizá astrágalos cuya combinación así como su posición en los diferentes sectores del círculo asignarían un valor diferente a la jugada (Sánchez-Lapuente, 1998, 176). No obstante, también se ha señalado que podrían corresponder a un juego similar al actual denominado *tres en raya* (Lamer, 1927; Bendala, 1973, 266). Por su parte, en las de cavidades rehundidas es posible que el juego consistiera en hacer pasar bolitas o fichas de barro de unas a otras siguiendo una estrategia determinada, ya fuera partiendo del rectángulo inscrito o teniendo que llegar hasta él. Como complemento de estos juegos, por tanto, cabe señalar el empleo de dados, tabas *(tali)* y fichas cerámicas que podrían ser incluso sustituidas por monedas o pequeñas piedras, a modo de fichas improvisadas. Si bien muchos de estos juegos eran del gusto tanto de niños y jóvenes como de adultos, la temática de los *graffiti* de los que parecen ser coetáneos, permite suponer que fueron realizados y empleados por éste último grupo de edad.

Habitualmente este tipo de tablas de juego se documenta en lugares públicos tales como calles o *fora*, como en los escalones de acceso a la *Basilica Iulia* (Lugli, 1946, 177 y ss.; Bendala, 1973, 267), en el foro republicano. No obstante, a éstas realizadas sobre losas de pavimento y escalones habría que añadir otras, probablemente mucho más numerosas, grabadas o pintadas sobre placas de piedra o cerámica, que, a diferencia de las primeras, podían ser fácilmente transportadas de un sitio a otro sin tener que ser abandonadas en el lugar de juego[15]. Su aparición en la *proedria* del teatro italicense lleva a reflexionar, por tanto, sobre la funcionalidad de este espacio y del edificio en su totalidad en el momento en el que estas tablas fueron ejecutadas y empleadas. Si bien se conocen otros ejemplos de *tabulae lusoriae* en edificios teatrales, como en la primera grada de la *cauea* del teatro de Mérida (Bendala, 1973, 269), resulta característico el lugar elegido en Itálica, espacio tradicionalmente destinado a las *elites* y al que suponemos un acceso restringido al público en general. Del mismo modo, si bien los *graffiti* podrían haber sido el resultado de la ociosidad de una tarde, el esfuerzo realizado para grabar las tablas de juego, unido a su elevado número, sugiere un empleo más prolongado tanto de las propias *tabulae* como del área como lugar de entretenimiento popular.

En lo que al momento de realización se refiere, no poseen rasgos internos que permitan obtener una datación válida y, como en la *ampliación adrianea* de Itálica, se basan en las fechas aportadas por las estructuras sobre las que se realizaron. M Bendala data las *tabulae* de las calles italicenses entre mediados del siglo II d.C. y comienzos del IV, si bien cree que las de hoyuelos y rectángulos inscritos habrían caído ya en desuso en la segunda mitad del siglo II. En la *proedria* del teatro ambos tipos, a y b, son coetáneos y deben datarse de mediados de la tercera centuria en adelante, probablemente, en torno a época constantiniana.

GRAFFITI[16]

En esta categoría, siguiendo la definición que de ella hizo P. Ciprotti[17], se han incluido todos los dibujos e inscripciones grabados sobre las losas de la *proedria*. Dadas, además, sus características formales e incluso su asociación directa, responden a una misma técnica e iniciativa así como al mismo momento cronológico.

Uno de los elementos que hace más valioso este tipo de representaciones es su independencia de los cauces oficiales de comunicación y representación, su falta de estandarización, constituyéndose en manifestaciones muy cercanas o incluso directas de la lengua hablada y de la cultura popular. Frente a los grandes epígrafes monumentales entre cuyos principales objeti-

[15] De este tipo son las documentadas en el teatro de *Leptis Magna*, salvo un ejemplar realizado sobre un sillar reutilizado. Caputo, 1987, 121 y 122, lám. 94, 1-4.

[16] Agradecemos al Dr. M. Langner del *D.A.I Rom* el habernos permitido amablemente consultar el texto íntegro de su tesis doctoral sobre *graffiti* romanos cuando aún se encontraba inédito. A pesar de haber visto recientemente la luz (Langner, 2001) haremos referencia, cuando no se indique lo contrario, al manuscrito original: Langner, 1998.

[17] *"[...] die in Form von Worten, Sätzen, Zeichen oder Figuren gelegentlich auf Wänden innerhalb oder Ausserhalb von Gebäuden von Passanten oder von solchen, die sich längere Zeit oder nur für einen Augenblick dort aufhielten, eingeritzt worden sind"* (1967, 85). A ella puede añadirse el carácter espontáneo y la ampliación de soportes que señala M. Langner (2001, 12): *"Unter Grafffitozeichnung wird hier jede Ritztzeichnung an einem scheinbar beliebigen, dafür primär nicht vorgesehen Ort (wie Häuserwänden, Säulenschäften, Sitzbänken und Stufen, etc.) verstanden"*.

vos estuvo el de dejar constancia de los artífices de determinados hechos, el *graffito* se caracteriza por su anonimato, lo que le permite ser un mejor reflejo de la subjetividad e intencionalidad de su autor. No obstante, en los *graffiti* en el mundo antiguo no hay que ver el acusado matiz transgresor e incluso destructor y delictivo que poseen en nuestros días (Langner, 1998, 16).

Poco podrá añadirse más allá de la mera descripción de los motivos representados, ya que, al tratarse de realizaciones populares a mano alzada, subjetivas y espontáneas (Maulucci, 1993, 9), quedarán al margen de toda tipología o sistematización. Podrán, sin embargo, ser analizados desde diversos puntos de vista:

- *Técnico:* todos ellos tienen en común el haber sido realizados, de forma muy tosca, directamente sobre el mármol de las losas. El instrumento empleado fue probablemente un clavo metálico; un cuchillo no habría sido quizá suficiente para incidir el mármol. En su mayor parte parecen haberse realizado por medio de la percusión directa, es decir, a modo de un piqueteado que configuró líneas más o menos regulares y continuas; no se trató, por tanto, de incisiones producto del arrastre del objeto sobre la superficie de la piedra.
- *Espacial:* a pesar de que este tipo de manifestaciones suelen permanecer inéditas, son muchos los ejemplos documentados en edificios teatrales, en la mayor parte de los casos, en lugares accesibles a los espectadores[18]. El ambiente generado, dada la masiva concentración de público de todas las extracciones sociales, propiciaría este tipo de manifestaciones, probablemente, provocadas por la espontaneidad de un rato de aburrimiento. Abundantes ejemplos se encuentran en la *cauea* de los teatros de Alejandría (Borowski, 1981, 114; Langner, 1998, anexo 39, nº 482 y 483; nº 156; nºs. 165-167; nº 253; 1091 y 1092; 1385 y 1386) y Afrodisias (Langner, 1998, nºs 256-257 y 298-299; nº 535; nºs 598, 606 y 612; 994; 1319; 1403). Especialmente significativos resultan los ejemplares estudiados por G. Caputo en el *balteus* de la *orchestra* del de *Leptis Magna*[19] y W. Dörpfeld y E.Reisch (1896, 95) en el pavimento también de la *orchestra* del de Dionisos en Atenas, identificados éstos últimos como arquitecturas. No obstante, también aparecen en otros sectores de los edificios como pueda ser la escena y su entorno, como en los teatros de Alejandría (Langner, 1998, nºs 137, 168, 627, 1004), Afrodisias (Langner, 1998, nºs 195 y 639) o Éfeso (Langner, 1998, nºs 196, 197, 635-637). Aquí son, en su mayoría, bustos de individuos acompañados por sus nombres, posibles caricaturas o (autor)retratos de artistas ya fueran realizados por ellos mismos o sus compañeros de profesión (Roueché, 1993, *passim*).

[18] No incluimos aquí el corredor del teatro grande de Pompeya donde han sido identificados cientos de *graffiti* de la más diversa temática, destacando barcos, gladiadores y animales. Al respecto véase: Väänanen, 1962, *passim*; Maiuri, ²1958, 201-205.

[19] Sobre el dorso de siete de sus losas de calcárea se representó a la *Dea Roma* y un busto que se ha reconocido como de Juliano el Apóstata, además de toda una serie de motivos vegetales (Caputo, 1971-74, *passim*).

- *Formal-conceptual:*
  - *Cuadrúpedos indeterminados* (C15): Estas dos figuras, una apenas perceptible por ser su trazado muy superficial, parecen corresponder a animales de cuatro patas, difícilmente clasificables por el escaso detalle y el esquematismo con el que fueron realizados. Ejemplos similares, igualmente ambiguos, se encuentran en el corredor del teatro grande de Pompeya o sobre una de las columnas de la gran palestra de la misma ciudad (Lagner, 1998, nºs 982 y 1095; Maulucci, 1993, 60).
  - *Caballos* (C17): se asocian a *ludi circenses*. Un muy alto porcentaje de los *graffiti* documentados a lo largo del Imperio se relacionan con los juegos de anfiteatro (gladiadores y *uenationes*) y circo[20]. Dentro de ellos será frecuente la aparición de caballos, si bien, en muchos casos, estarán asociados a escenas cinegéticas. Como paralelos iconográficos podemos señalar las representaciones de carros con caballos y aurigas del teatro de Alejandría, acompañados de sus nombres en griego (Borowski, 1981; Langner, 1998, nº 785, anexo 87). También del *Paedagogium* de Roma proceden representaciones de caballos con palmas con sus nombres en latín (Langner, 1998, nºs. 855 y 856). Entre las representaciones de caballos aislados engalanados, algunas han sido identificadas en el corredor del teatro mayor de Pompeya (Langner, 1998, nºs 855-877). En el caso de los italicenses, los nombres parecen poder corresponder a sus aurigas ya que uno de ellos, *Marcianus*, se documenta en el mismo contexto de carreras de circo en un mosaico emeritense[21]. A partir del dibujo realizado por Laborde del mosaico del circo de Itálica, hoy perdido, se documenta de nuevo el mismo nombre acompañando a un auriga[22]. Dos de ellos *Marciani* y *Lafilocti* podrían ser genitivos, cosa que reforzaría esta hipótesis, si bien, *Nussapen* y *Solontor*, parecen ser nominativos. En cualquier caso, estas cuestiones gramaticales no serían demasiado decisivas, teniendo en cuenta que el artífice escribió incluso las eses al revés (I-41).

[20] Mayoritariamente de gladiadores, si bien debe ser tenido en cuenta que en un muy elevado porcentaje los ejemplos estudiados proceden de las ciudades campanas destruidas en el año 79 d.C. En este momento, las carreras de circo todavía no habían alcanzado el desarrollo del que serían objeto en siglos posteriores, siendo los espectáculos que gozaron de mayor favor popular a partir del siglo III d.C.

[21] Se trata del conocido como *mosaico de los aurigas*, hallado en la calle Arzobispo Massona y hoy conservado en el MNAR; Blanco, 1978a, 56; 1978b, 45-46; Luzón, 1998, 247; Darder, 1996, 299, doc. 31; Nogales, 2000, 75. En efecto, esta práctica de hacer constar los nombres de aurigas y/o caballos en sus representaciones comienza a aparecer en el siglo III d.C. También procedentes de Mérida cabe citar las pinturas de la casa excavada en la calle Suárez Somontes; éstas, no obstante, se identifican con dos escenas de cuádriga y una de doma (Álvarez Sáenz de Buruaga, 1974, *passim*; Nogales, 2000, 74-75); a estos pueden unirse las que, también de carreras, aparecen en los mosaicos de Palau y Torre Llauder, hoy en el Museo de Barcelona. Otras representaciones tan sólo de caballos, más cercanas a las italicenses, proceden de la villa lusitana de Torre de Palma (López Monteagudo, 1991, lám. III, 1 a 5) de fines del siglo III, comienzos del IV, donde también aparecen acompañados de nombres propios; o de la de Aguilafuente (Segovia) (Lucas, 1986-87, 219-235), de comienzos del siglo IV.

[22] Este mosaico, controvertido, parece datarse a fines de la tercera centuria. Canto, 1986, 50; Blázquez, 1992, 953-964.

- *Figura antropomorfa* (C18): no puede precisarse si se trataría de una caricatura de un personaje concreto o simplemente de un individuo genérico. Se han reconocido casos en los que los representados se relacionan con el ámbito teatral, pero la figurilla italicense no posee ningún atributo que permita afirmarlo. Si bien por los rasgos podría asociarse a la forma de representar figuras humanas en la infancia, no tuvo porqué ser así, ya que algunas similares se han documentado a gran altura, inaccesible para un niño (Langner, 1998, 54). Del acceso al *frigidarium* de las termas de la Villa de San Marcos de Estabia (Langner, 1998, nºs. 454-460) proceden algunos ejemplos semejantes, de formas muy esquemáticas también representadas frontalmente.
- *Inscripciones:* Sobre la losa C17 aparecen grabadas, con letras de rasgos vacilantes y trazo y tamaño muy irregular, las palabras *ordo senei* (I-39)[23]. Habría que preguntarse si quién las escribió hacía referencia crítica directa, con un claro matiz peyorativo, a los individuos que se acomodaban en esta área de la *orchestra*, generalmente magistrados y sacerdotes municipales así como sus eventuales invitados. Esta hipótesis supondría, no sólo que, efectivamente, el teatro seguía en uso cuando estos *graffiti* fueron realizados, sino también que todavía se respetaba un cierto orden jerárquico en los asientos de los espectadores. En la misma losa pero sin aparente conexión entre sí se reconocen una ene ("N") y la sílaba "SO".
- *Varios:* Se documentan además otros rasgos de pequeño tamaño que apenas permiten identificar el motivo representado. Sobre la losa C17 se grabaron una estrella de cinco puntas y un rectángulo con una cruceta interior. En la C18, se identifica una hoja de hiedra y dos líneas curvas concéntricas de trazado muy tosco y discontinuo.

• *Cronológico:* son coetáneos y, aunque tardía, de época romana, cosa que queda fuera de toda duda: además de por las razones estratigráficas ya expuestas, por la información aportada por algunos de los motivos representados como los caballitos de las carreras de circo acompañados de nombres latinos, o la inscripción *ordo senei*. Insistimos en este hecho ya que, durante un tiempo, la inscripción sobre la losa C3 fue interpretada como de época islámica[24], lo que ha llevado a sugerir que las acciones de expolio de este momento hubieran afectado también directamente a este sector del edificio. Dada la dinámica sufrida por el teatro tras su abandono y la potente acumulación de sedimentos arenosos de aluvión e inundación documentados sobre la *orchestra* y su entorno inmediato en un momento muy cercano a mediados del siglo IV, parece poco

[23] Respecto a la acepción de *ordo*, especialmente interesante en el caso del teatro donde también podía pasar a denominar *"fila de asientos"*, véase Rawson, 1991b, 508 y pág. 374 y ss. del presente estudio.

[24] Corzo y Toscano, 1989a, 126 (árabe); 1989b, 38 (aquí se plantea que sea latina); Caballos *et alii*, 1999, 95.

probable que el citado *graffito* hubiera sido hecho por manos árabes. Su técnica que, por rudimentaria podría ser común a casi todas las épocas, y lo indeterminado de los rasgos trazados, lleva, por razones de coherencia estratigráfica, a identificarla como coetánea al resto del conjunto.

Por tanto, estas manifestaciones parecen poder relacionarse con un momento en el que el edificio teatral no había dejado aún de ser utilizado como lugar de reunión y espectáculos, si bien quizá de forma muy ocasional y discontinua. Es posible que, entonces, tan sólo tuvieran lugar allí actividades de carácter muy popular, incluso con contenidos obscenos o morbosos[25], así como eventuales reuniones ciudadanas de carácter asambleario. Así parece demostrarlo el hecho de que el área no hubiera sido todavía por entonces ni invadida por otros usos como los que ya se estaban desarrollando en la vecina *porticus post scaenam*, ni por los sedimentos de aluvión, signo incuestionable del abandono del edificio. Además este momento, muy avanzado el siglo III d.C. o ya en la primera mitad del siglo IV, coincide con el de mayor auge de las carreras de circo, siendo dentro de este gusto popular en el que pueden contextualizarse los *graffiti* de los caballitos acompañados de los nombres de sus aurigas, coetáneos, como se ha visto más arriba, a la mayor parte de representaciones de este tipo.

La estructura de opus testaceum (UEM 1010)

Su aspecto actual es, en gran medida, el resultado de la interpretación que de él se hizo en el curso de las labores de restauración. A través de las fotografías realizadas a comienzos de la década de los setenta, durante las excavaciones en las que fue exhumada, se aprecia su estado original: tan sólo conservaba un máximo de nueve hiladas de ladrillo de sus paramentos externos; algo más de la masa irregular interior en *opus caementicium*. Su altura actual reconstruida se hizo coincidir con la horizontal de las losas del *balteus* sobre las que se apoyaba. Ninguna de las losas de cantos decorados que hoy le sirven de cubierta fue hallada *in situ*. Todas las placas que forran sus paredes verticales son artificiales, se reconstruyeron a juzgar por los orificios para pernos identificados en diferentes puntos de su alzado.

DESCRIPCIÓN Y UBICACIÓN (Fig. 43)

Corresponde a unas dimensiones de 2,90 m de anchura, 0,90 de profundidad, y una altura total reconstruida de 1 m. Sus paramentos exteriores, de los que el frontal es ligeramente cóncavo para así adaptarse al perímetro de las losas de la *proedria*, se realizaron en *opus testaceum*, mientras que su núcleo interno es de *opus caementicium* con cascotes y fragmentos heterogéneos de ladrillo. Se conservan nueve hiladas originales, llegando a una altura máxima total de 68,5 cm. El módulo de los ladrillos es de 30x21x6 cm.

[25] Al modo de los que parecen haberse representado en un sector de un relieve conservado en el Museo Nacional de Sofía en el que aparecen individuos ataviados con máscaras de animales –quizá enanos– en torno a un oso y que se data entre el siglo III y fines del V d.C. (Lehmann, 1990, 140).

Se construyó sobre el tercer escalón (C) de la *proedria*, ya entonces bastante desgastado por el uso, y fue apoyado a su vez sobre el *balteus* (tan sólo afectando a las losas del tipo 4: V-24 a V-28), ligeramente desplazado hacia el norte con respecto al eje central de la *orchestra*.

LA CUBIERTA MARMÓREA DE LOSAS CON *ANTHEMION* Y SU PROBLEMÁTICA (Fig. 44)

Tanto los restos de *opus caementicium* del relleno interno como los de hormigón sobre las losas del *balteus* habían permitido deducir que la estructura en *opus testaceum/caementicium* finalizaba, aproximadamente, 10 cm por debajo del límite superior de aquéllas. A su vez, entre los elementos arquitectónicos inventariados durante los trabajos de restauración, se identificó un grupo de cuatro piezas que se consideró, por su altura y características, como parte de la cubierta marmórea original de la estructura. Las piezas presentan un resalte de *anathyrosis* en su cara inferior de 1,5 cm que comienza a 5,5 cm del límite frontal decorado.

En la actualidad se documentan, formando parte de la cubierta de la estructura, cinco fragmentos de losas decoradas, cuatro de gran tamaño; de éstos el V-8 es de esquina. A ellos debe añadirse un pequeño fragmento identificado entre los materiales conservados en el almacén del edificio, no incluido en nuestro catálogo.

Dado que el empleo de ladrillo supone un claro índice cronológico para todo el ámbito peninsular (Bendala, 1992, 222; Rodá, 1994, 324-325) y más aún para la ciudad de Itálica (Roldán, 1993; 1999) parece claro que la construcción aquí analizada difícilmente podría datarse antes de época trajanea[26]. El módulo de sus ladrillos, además, semejante al de los empleados en las construcciones de la ampliación adrianea (Roldán, 1993, 78), sugiere su datación en este momento de comienzos del siglo II d.C.

A continuación se presentan las conclusiones de un pormenorizado análisis estructural de los restos conservados:

- Los planos verticales decorados de las losas, que constituían el contorno de la cubierta de la estructura, son totalmente rectos en las piezas V-9 y V-10, por lo que no se adecuan al perímetro levemente cóncavo de ésta (Fig. 44). Especialmente en algunos puntos se advierte lo forzado de la disposición actual de las piezas para adaptarse a la citada curvatura. Tan sólo la cara este de la V-8 es ligeramente cóncava.
- Si bien los tres fragmentos más meridionales (V-7, V-8 y V-9) tan sólo conservan como límites originales los decorados, los otros dos (V-10 y V-11), a pesar de estar erosionados, parecen presentar una forma aproximadamente paralelepipédica que en absoluto se ajusta ni a las dimensiones ni a la orientación de la superficie de la estructura.

[26] De este momento se documentan las primeras estructuras en ladrillo de la ciudad, en las conocidas como Termas Menores o de Trajano, cuyo módulo es de 29-31x21-24x4-5 cm (Roldán, 1993, 129).

- Las cavidades con restos de metal identificadas en tres de las losas, si bien se desconoce su funcionalidad, resultan en su actual disposición de muy difícil lectura, más aún, el asociarlas a un sitial broncíneo como sugirió R. Corzo (Corzo y Toscano, 1989a, 81).

A través de la referencia aportada por A. Jiménez (Jiménez, 1982, 285), ya que hoy resulta imposible advertirlo, nos consta que, sobre la cara inferior de una de las piezas de la cubierta marmórea se grabó una *tabula lusoria* y un *graffito* de un objeto que recuerda a un *praefericulum*. Esto llevaría, en la línea de lo anterior, a dar por hecho que la estructura no solamente no estaba en uso sino incluso parcialmente amortizada cuando se realizaron los *graffiti* y tablas de juego en la *proedria*.

Todo ello, unido al análisis estilístico del motivo de *anthemion*, con claros paralelos en edificios augusteos y julio-claudios, tales como la basílica Emilia (Von Hesberg, 1980, 186-187, lám. 24), el templo del Foro Holitorio, de época augustea temprana (Von Hesberg, 1980, 206, lám. 31) o el arco de Augusto en Rímini, datado en el 27 a.C. por un epígrafe asociado (Von Hesberg, 1980, 205-206, lám. 30, 1.2), lleva a reconstruir el siguiente proceso:

Fase A: Las losas se realizan en época augustea, probablemente para la propia decoración del teatro, en una posición que desconocemos, aunque quizá en algún punto de la escena. A este momento se asocian las cavidades con restos de metal practicadas en su superficie.

Fase B: A comienzos del siglo II d.C. se reutilizan las antiguas losas en la nueva estructura de *opus testaceum* que ahora se construye. No obstante, algunas piezas como la V-8 fueron transformadas para adaptarse a la nueva ubicación. Esto llevó a trabajarla para convertirla en pieza de esquina. Mientras que el actual lateral sur presenta un relieve de buena factura propio del primer momento de elaboración, en el este se reconoce el intento de imitar el motivo antiguo, si bien los resultados distaron mucho del modelo: además de lo plano de la superficie decorada, destaca el hecho de que las espirales bajo las palmetas y flores de loto, que tendrían que haber sido simétricas, giren torpemente hacia el mismo lado (lám. IX). De las cinco piezas conservadas las V-7, V-9, V-10 y la cara sur de la V-8 responden al relieve original, la V-11 y la citada cara este de la V-8, a la posterior reelaboración. No deja de ser significativo que ésta última sea la única de perfil ligeramente cóncavo, buscando adaptarse a la curvatura de la nueva estructura.

INTERPRETACIÓN, CRONOLOGÍA Y PARALELOS

Debido a su ubicación, en un sector tan cargado de simbolismo como fue la *orchestra-proedria* en el teatro romano, compartiendo protagonismo en el italicense con los asientos de honor de las *elites* locales e incluso con otros elementos como quizá un ara de la que hoy tan sólo restan las huellas de sus encajes, esta estructura se ha asociado tradicionalmente al

culto imperial. Sin duda, son cada vez más numerosos los edificios teatrales en los que se reconocen este tipo de elementos, de forma paralela al creciente protagonismo que la investigación reconoce para ellos en la ideología imperial potenciada desde Augusto en adelante. Así, es un ejemplo paradigmático el *sacrarium larum et imaginum* documentado en la *ima cauea* del de *Emerita Augusta* (Trillmich, 1989-90, 95-101, láms. 11,2 y 12) datado en época trajanea. También del teatro de *Tarraco* procede un altar con una dedicación al *numen* de Augusto[27]: *Numini Augusti*. Como ejemplos extrapeninsulares cabe citar los de Priene, con un altar en su *orchestra* (Graefe, 1979, 133) y *Leptis Magna*, donde, en un ara octogonal situada en la *proedria*, se hace referencia a la dedicación de un podio, quizá similar al de Itálica (Caputo, 1949, 83), al emperador: *Augusto Sacro*. El panorama se amplia al incluir los indicios de elementos relacionados con el culto imperial en todo el edificio, siendo muy frecuente la identificación de templetes o *sacella* en la parte alta de la *cauea*: Sagunto, *Bilbilis*, Tipasa, Dougga, *Leptis Magna*, Vienne, Trieste o *Saepinum*, son algunos de ellos[28].

Sin embargo, la ubicación de esta estructura, ligeramente excéntrica con respecto al eje este-oeste de la *orchestra* y situada sobre un grupo de losas del *balteus* de la misma tipología (tipo 4), lleva a sugerir otra interpretación. Es posible que esta construcción de *opus testaceum* hubiera tenido como fin la *monumentalización* de determinados puestos honoríficos, quizá de ciudadanos ya desaparecidos a los que se pretendía así homenajear. Con esta estructura no solamente se recordaba a perpetuidad el lugar que un día ocuparon, sino que también se impedía que otros lo usurparan. No deja de resultar atractiva la hipótesis según la cual los ciudadanos dignos de tal privilegio hubieran podido ser *Lucius Traianus Pollio* y *Caius Traius Pollio*, no solamente principales artífices de la construcción del teatro, sino además próximos a los círculos imperiales en calidad de primeros pontífices del culto al Emperador; más todavía, el que esta iniciativa se date a comienzos del siglo II, en tiempos de Trajano o Adriano, tratándose, al menos uno de los protagonistas, de un antepasado del emperador. De lo que no hay duda es de que los *Blattios* permanecieron presentes en la memoria de la ciudad y sus habitantes al menos a través de la inscripción monumental (I-1), preservada hasta el abandono definitivo del edificio.

El balteus[29]

El *balteus* es un parapeto marmóreo encargado de dividir las diversas secciones concéntricas de la *cauea* y ésta de la *orchestra*[30]. Por ello no se trataba sólo de un elemento estructural

[27] RIT 48, si bien se desconoce su ubicación original precisa. Al respecto dirá J. Ruiz de Arbulo (1993, 97): *"Un altar con dedicatoria Numini Augusti y la situación urbana del edificio documentan de forma elocuente la asociación existente entre foro y teatro en el paisaje urbano, que convierte ambos edificios en dos piezas arquitectónicas del ceremonial de la ciudad relacionado con el culto imperial"*.

[28] Véase apartado dedicado al teatro y su papel en el culto imperial: págs. 356 y ss.

[29] Fue objeto de una amplia restauración durante la década de los ochenta. Se limpió y saneó su superficie de apoyo, recalzando las piezas originales. También se rellenaron las lagunas con nuevas losas de piedra artificial en las que se incluyeron fragmentos en caso de conservarse (tipo 1). El sector norte, perdido casi en su totalidad, fue reconstruido con losas nuevas del tipo 3, ya que las huellas dejadas entre el último escalón de la *proedria* y la *praecinctio* así parecieron sugerirlo. De nuevo se ha llevado a cabo una restauración menor a comienzos de 1999 con objeto de reincorporar algunos fragmentos que, con el paso del tiempo, se habían disgregado.

[30] Tertuliano, *De Spect.*, 3, 6: *"cardines balteorum per ambitum et discrimina popularium per procliuum"*.

sobre el que, por ejemplo, apoyar *subsellia*[31], sino que también tenía una fundamental funcionalidad ideológica: reforzaba física y visualmente la separación entre las diferentes áreas y, más aún, de los espectadores que tomaban asiento en cada una de ellas.

En el lateral interior de la pieza original de remate del *balteus* (V-12) así como en algunos de los fragmentos de las losas del tipo 1, en mármol *africano*, se ha reconocido una serie de pequeñas oquedades de sección cuadrada que no llegan a atravesarlas, que podrían ponerse en relación con la instalación allí de sillones marmóreos o *subsellia*. También parece sugerirlo el perfil sinuoso de los tipos 1 y 4, cuya parte superior se curva para dar lugar a la forma de un respaldo de sillón.

El *balteus* es, con la galería oeste de la *porticus post scaenam*, el sector en el que más evidencias quedan de la dinámica evolución del edificio. Lo más llamativo no es solamente el que se haya reconocido toda una serie de tipos de losas que responden a diferentes momentos, sino que, además, algunos fragmentos de ellas fueron reutilizados en diversos puntos del edificio: de *africano* en la reparación de la cloaca del *iter* norte[32], del tipo 3 (mámol blanco de sección recta) haciendo de parapetos en el ingreso al *iseum* de la galería norte de la *porticus post scaenam*, acción que R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 85) sitúa a fines del siglo II, comienzos del III d.C. Por último, un fragmento de su remate lateral (V-13) fue reutilizado como soporte de *periaktos*.

LAS LOSAS (LA DESCRIPCIÓN DE LOS TIPOS SE HACE SEGÚN SU UBICACIÓN, DE SUR A NORTE) (Fig. 45)

TIPO 1: Seis losas de mármol africano de Teos o *luculleum*. Su altura es de 105 cm, su grosor máximo 11,5 cm; su anchura oscila entre los 54,5 de la primera de ellas y los 118 de la quinta. En su mayor parte han sido reconstruidas a partir de fragmentos originales, reintegrando las lagunas con piedra artificial coloreada. Su sección presenta una moldura horizontal en el tercio inferior, a partir de la cual el resto de la losa se desarrolla con perfil ondulado en suave "s". Sobre los fragmentos conservados se han identificado un total de diez oquedades, en ocasiones perforaciones de lado a lado de las placas. Si bien en su mayor parte parecen poder identificarse con los anclajes de los ya citados *subsellia* u otros elementos con disposición radial (a modo de los propios límites decorativos del *balteus*) es posible que algunas de ellas, por su menor tamaño y ubicación más marginal, deban ponerse en relación con reparaciones antiguas de las placas fragmentadas.

TIPO 2: Situadas en las posiciones 7ª, 8ª, 9ª, 10ª y 32ª del conjunto de la estructura; se trata de cinco losas en mármol blanco rosado de grosores heterogéneos y acabado rugoso y muy irregular. No guardan homogeneidad en altura. Su anchura oscila entre los 65,5 y los 103,5 cm. El remate superior es plano y horizontal. Sus grosores son variables:

[31] Como en el teatro de Corinto, en el de Dionisos de Atenas (Fietcher, 1935a, 62-75, figs. 54-63; Maass, 1972, *passim*), Priene (De Bernardi, 1970, 13 y fig. 8); también existen marcas en la *proedria* del teatro de Trieste (Verzár-Bass, 1991, plano I).

[32] Véase apartado dedicado al *iter* norte, pág. 142 y ss.

oscilan entre los 6 y 9 cm. Podrían ser piezas reutilizadas. El frente, el que se abre a la *orchestra*, está ligeramente mejor trabajado que la cara posterior.

TIPO 3: Losas de mármol blanco de grano grueso, situadas en las posiciones 11ª, 12ª, 26ª, 27ª, 28ª, 29ª, 30ª y 31ª. Son lisas, de paredes verticales, sin molduras, a excepción de un entalle de 2,5 cm con respecto a su frente en los últimos 22 cm. Con remate superior redondeado. Las superficies se trabajaron a *gradina*, obteniéndose, no obstante, calidades muy variables que van desde acabados más pulidos (en los frentes que se abren a la *orchestra*) hasta otros mucho más rugosos (en las caras que miran a la *praecinctio*). Todas las losas originales conservadas presentan en sus dos laterales por los que se unen entre sí un recurso de *anathyrososis*, consistente en un rebaje de sección troncopiramidal (cara sur) para el encaje del saliente correspondiente en la pieza contigua[33] (cara norte). Su altura máxima es de 127 cm, si bien tan sólo 105 constituyen su alzado en superficie. El espesor, muy homogéneo, es de 11,5 cm y la anchura oscila entre los 55 y los 63 cm. Algunas de ellas, como la 11ª presentan huellas de restauraciones antiguas .

TIPO 4: Cinco losas de mármol blanco con moldura central y perfil sinuoso. Se encuentran situadas tras la estructura de *opus testaceum* en las posiciones 17ª a 21ª del conjunto del *balteus*.

Tabla VI. Distribución de las losas del *balteus* según tipos

1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª	10ª	11ª	12ª	13ª	14ª	15ª	16ª	17ª
1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	R	R	R	R	4
18ª	**19ª**	**20ª**	**21ª**	**22ª**	**23ª**	**24ª**	**25ª**	**26ª**	**27ª**	**28ª**	**29ª**	**30ª**	**31ª**	**32ª**	**33ª**	**34ª**
4	4	4	4	R	R	R	R	3	3	3	3	3	3	2	R	R
35ª	**36ª**	**37ª**	**38ª**	**39ª**	**40ª**	**41ª**	**42ª**	**43ª**	**44ª**	**45ª**	**46ª**	**47ª**	**48ª**	**49ª**	**50ª**	**51ª**
R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R

(R: pieza incorporada en los trabajos de restauración).

En esta sucesión de cincuenta y una lajas se abren dos pasos, uno en el sector sur de 45 cm de anchura, entre la octava y la novena, y otro en su punto simétrico respecto al eje central de la *cauea* de 60,5 cm de anchura, entre la trigesimoséptima y la trigesimoctava. La existencia de ambas queda demostrada por la continuidad de las losas de la *praecinctio* que, de otro modo, habrían sido interrumpidas por las cajas para alojar las piezas correspondientes. Cabe reseñar que, a pesar de encontrarse muy próximas, no coinciden perfectamente con las *scalaria* del graderío.

Tras el pormenorizado análisis anterior ha podido establecerse una sucesión cronológica para la disposición de los diferentes tipos de losas, que dista de las establecidas

[33] Algo semejante, aunque de factura mucho más tosca, en el *balteus* del teatro de *Leptis Magna* (Caputo, 1987, lám. 6,1).

hasta el momento[34]: 3, 1, 4, 2. Las del tipo 3, por tanto, se reconocen como las más antiguas. Estas losas blancas son las más numerosas y se conservan en varios puntos interrumpidos por placas de los otros tipos descritos que parecen haber configurado grupos compactos de piezas contiguas. Resulta atractiva la hipótesis según la cual los elementos del tipo 3 conservados fueran los supervivientes de un antiguo y primer *balteus* uniforme. A continuación pudieron añadirse localmente las del tipo 1 en mármol africano y las blancas del 4. Por último, a modo de *remiendos* poco cuidados, se incluyeron las del 2. Las primeras son las únicas que presentan un rebaje en su parte inferior que corresponde con la zanja dejada a tal efecto entre el tercer escalón de la *proedria* y las placas de la *praecinctio*. El remate decorativo del extremo sur del *balteus*, recto en un principio, parece haber sido también recortado posteriormente para adecuarse al perfil curvo de las losas de *marmor luculleum*.

No pasa desapercibido el heterogéneo aspecto que mostraría el *balteus* en un momento avanzado de la vida activa del teatro. Es probable que en la variedad en formas y materiales deban buscarse razones más allá de la disponibilidad de *marmora* y operarios más o menos cualificados, o un mero cambio en el gusto, habiendo sido de esperar entonces una sustitución total de las piezas. Esto lleva a sugerir una posible intención de personalizar los diferentes sectores del *balteus*, cosa que no parece demasiado arriesgada teniendo en cuenta que, sobre ellos, se ubicaron asientos estables. En algún momento de la vida del teatro estos asientos[35], tradicionalmente ocupados por las *elites* locales, fueron ocupados en propiedad o, al menos, fue permitido que se individualizaran como propios. De acuerdo con estos planteamientos, los tipos 1 y 4 pudieron haber sido instalados simultáneamente para individuos diferentes.

LOS REMATES LATERALES (V-12 A V-14); (LÁM IX)

Realizados en mármol blanco, se ha conservado el sur completo e *in situ*[36] (V-12). Como ya se ha indicado, éste parece haber sido recortado intencionadamente en su parte posterior para adaptarse a la concavidad de la losa sobre la que se apoya, del tipo 1, lo que sugiere que, en origen, lo hubiera hecho sobre una de sección recta (tipo 3). Consiste en un pequeño y delgado parapeto marmóreo colocado de forma perpendicular al *balteus*. Su decoración es bastante simple: su borde superior curvado remata en sus extremos en sendas volutas mientras que el pie se decora al frente en forma de garra de felino. En su lateral exterior, hacia el *iter* sur presenta cuatro mortajas para pernos que, por su posición, pudieron servir de anclaje a los canceles metálicos que, por las huellas documentadas en el pavimento marmóreo del *aditus*, consta que cerraban la *orchestra*.

[34] Basadas principalmente en apreciaciones estéticas, lo que llevó a proponer el orden 1, 4, 3, 2, dando por hecho que las de formas más clásicas y cuidadas eran las más antiguas, habiendo degenerado su aspecto en sucesivas reformas. Esta opción fue la defendida por R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 85).

[35] Entendidos como *loci*; al respecto véase pág. 82 y ss.

[36] Desafortunadamente, en la actualidad le faltan algunos fragmentos, como la voluta externa, con los que nos consta que fue hallado a comienzos de los setenta, tal y como muestra la documentación gráfica de entonces.

También, como ya se ha señalado anteriormente, fue hallado un fragmento (V-13) de la parte superior, con una gran cavidad en el centro de una de sus caras laterales, abandonado en los rellenos más recientes del *proscaenium*. Además de la citada concavidad presenta oquedades de sección cuadrada semejantes a las de la pieza completa, con restos de metal para emplomado. Lo más probable es que, en origen, hubiera estado ubicado cerrando el *balteus* en su sector norte, donde hoy ha sido restituido por un vaciado en piedra artificial.

La inscripción monumental (Fig. 46)

DESCRIPCIÓN

De 12,70 m de longitud, con dos líneas de texto separadas entre sí 10 cm, se eligió para ella uno de los puntos del edificio que más pudo atraer las miradas de los asistentes al teatro (Le Glay, 1992 y Rodríguez Gutiérrez, 1999b, *passim*): el espacio de aproximadamente 60 cm entre el *proscaenium* y la *orchestra*, flanqueado en sus laterales por los *itinera*. El tipo de letra es capital cuadrada y los signos de interpunción triangulares. Las letras, de 18-20 cm de altura, se hicieron en metal[37], probablemente *litterae aureae*, doradas al exterior (*CIL* XI, 6551; Le Glay, 1992, 218, nota 8), hecho no carente de simbolismo teniendo además en cuenta la vinculación de su contenido al Emperador y su culto.

Se realizó sobre placas de mármol blanco de Almadén de la Plata. Lo conservado corresponde a los lechos practicados en las losas de mármol para incluir letras, hoy todas ellas perdidas[38]. Dichos lechos presentan pequeñas cavidades cuadradas en las que se encajaron los pernos que las letras metálicas poseían en su parte posterior[39].

En torno a 1980 se llevó a cabo un saneamiento de la inscripción ya que sus siete losas originales, muy fragmentadas, presentaban irregularidades con respecto al plano horizontal, con numerosos hundimientos y desplazamientos. No constan los resultados obtenidos del eventual seguimiento arqueológico de dichos trabajos, que habría sido susceptible de ofrecer algún tipo de información cronológica, especialmente valiosa tratándose de un epígrafe de datación tan controvertida. Esta intervención ha borrado también las posibles relaciones estratigráficas existentes entre la primitiva inscripción, respetada durante toda la vida del teatro y las evidencias de la última reforma sufrida por los pavimentos de los nichos del *murus pulpiti*. Bajo ella discurría un *eurypus* que fue asimismo restaurado y saneado. Éste se comunicaba con el *iter* norte y en un segundo momento es también probable que a él llegaran las aguas vertidas por la fuente instalada a comienzos del siglo III d.C. en el centro del *proscaenium*. Su texto consta:

---

[37] P. Gros (1990, 388 y nota 58) señala que no es casual el que todas las inscripciones documentadas realizadas con letras metálicas encastradas se daten en las primeras décadas del siglo I d.C.; cita su uso en ciudades como *Veleia, Paestum, Saepinum*, Terracina, Asís, Ferento o Pompeya, entre otras.

[38] Otra alternativa frecuente para garantizar la lectura de los epígrafes fue realzar las letras pintando el interior del *ductus* como se ha constatado en ejemplos procedentes de los teatros de Segóbriga (Almagro Basch, 1984, 130 ss.), Dougga (*CIL* VIII, 26528) o Bois l'Abbé à Eu (Mangard, 1982, *passim*).

[39] Esta técnica es sobradamente conocida en numerosos edificios del Imperio, entre los que cabe citar la Maison Carrée de Nîmes (Amy y Gros, 1979, 180-184), el Panteón de Roma o el acueducto de Segovia (Blanco, 1977; Alföldy, 1992, 1993, 1997).

L(ucius) Blattius L(ucii) f(ilius) Traianus Pollio C(aius) T[¿raiu?]s C(aii) f(ilius) Pollio duovir(i) desig(nati) iter(um) pontific(es) pr[imi crea]ti / Augusto orchestram prosc[aeni]um itinera aras signa d(e) s(ua) p(ecunia) f(aciendum) c(urauerunt)
Lucio Blatio Trajano Polión, hijo de Lucio, y Cayo ¿Trayo? Polión, hijo de Cayo, duóviros designados por segunda vez y primeros pontífices creados para (el culto a) Augusto se encargaron de que se hicieran, a sus expensas, la orchestra, el proscaenium, los itinera, las aras y los signa.

En ella se alude a elementos tales como los *itinera*, siendo éste el primer y único caso en el que se constata epigráficamente el uso de este término vitruviano (V, 6, 7); se pone así también de manifiesto, en efecto, que en el caso italicense no se puede hablar de un *aditus maximus* continuo que discurre entre la *orchestra* y el *proscaenium*. La referencia a la donación de unas aras y una serie de esculturas lleva a cuestionarse en qué medida el valor de éstas iría más allá de lo meramente decorativo. Las primeras parecen haber podido identificarse con los tres ejemplares neoáticos decorados con ménades y sátiros (E-98 a E-100) halladas en las excavaciones de los años setenta, con paralelos muy próximos en los teatros de Cartagena y Mérida[40]. Los *signa* aluden, muy probablemente, al programa escultórico del frente escénico, para el que se habrían elegido representaciones del Emperador y los miembros de su *Casa*, la *Domus Augusta*.

DATACIÓN

Hoy se encuentra absolutamente superada la hipótesis inicial que planteaba su posible datación adrianea, en su carácter de testimonio de una importante reforma sufrida por el edificio en este momento[41]. Desde su hallazgo, A. Blanco reconoció en el culto aludido el recibido por Augusto (1977, *passim*) ya en el gobierno de su sucesor Tiberio. Sin embargo, la ambigüedad del conciso texto ha dado lugar a una nueva controversia, todavía vigente, según la cual, los defensores de la citada cronología tiberiana consideran impropio del gobierno de Augusto la existencia de un culto establecido, más aún con un colegio sacerdotal, incluso tratándose de una ciudad provincial; por su parte, quienes defienden una fecha augustea, echan de menos el obligado adjetivo *diuo* acompañando a *Augusto*, en caso de aludir a su culto en vida de su sucesor[42]. No vino a aclarar la situación el hallazgo, en 1983, de una nueva inscripción de un tercer munícipe, *Lucius Herius* (I-3), cuyos datos paleográficos, según I. Rodá o A. Stylow (1995, 221, nota 21), están más próximos a modelos augusteos.

[40] Estas piezas, además de las correspondientes fichas del catálogo se analizan con mayor detalle en el apartado dedicado al *proscaenium*, pág. 151 y ss.

[41] A pesar de ello, son muchos los trabajos, especialmente de autores extranjeros, que parten de dicha cronología, por ejemplo, Fishwick (1987). Ésta fue la hipótesis defendida por A. Canto (1977-78, 186; 1982b, *passim*) que hacía coincidir la creación de estos primeros pontífices para el culto al emperador con la conversión en *colonia* del antiguo *municipium*.

[42] Rodá, 1997, 161. El reciente y muy bien documentado trabajo de J.A. Delgado deja pocas dudas al respecto de esta datación: Delgado, 1998, especialmente 55 y ss. Véase también pág. 356 y ss.

Sin contar, desafortunadamente por el momento, con datos que permitan dirimir esta disyuntiva, no queremos dejar pasar la oportunidad de manifestar nuestra opinión al respecto. Si bien en un principio creímos más adecuada la datación tiberiana (Rodríguez Gutiérrez, 2000), consideramos que cada vez son más numerosas las evidencias peninsulares que permiten reconstruir un panorama del culto recibido por Augusto en vida más complejo de lo que inicialmente parecía haberse sugerido. Es de sobra conocido que, mientras que en Roma no se llevaron a cabo manifestaciones de culto al emperador[43], a excepción de las dirigidas a sus atributos y abstractos asociados[44], en las provincias occidentales[45] se vivieron casos como la célebre anécdota del ara erigida en *Tarraco*[46] que hizo sorprenderse de estas prácticas incluso al propio Augusto. Si bien se ha citado frecuentemente, entre los ejemplos de este embrionario culto, el ara circular de Trigueros (Beltrán Fortes, 1986; 1988a, nº 91; Gamer, 1989, cat. H3, 234, lám. 145a-d; Rodá, 1997, 161), ésta no dejaría de ser, en cierta manera, un reflejo de devoción privada y quizá esporádica y minoritaria, bien distinta de la ya canalizada desde el ámbito municipal que parece plasmarse en las inscripciones italicenses. No obstante, de *Carthago Noua* proceden unas acuñaciones probablemente augusteas (Ramallo, 2003) en cuyo reverso se representó un templo con la palabra *Augusto* en su frontón, sin otros elementos que lleven a pensar en alguno de sus atributos asociados y sí en un posible templo de culto al emperador (RPC 174-177: Trillmich, 1998,166). También en Pompeya parece rastrearse algo semejante en las personas de Holconio Rufo y Holconio Celer que, como los *Pollio*, fueron patrocinadores, en este caso, de una importante reforma del teatro en época augustea, momento en el que figuran como *sacerdotes* (*sic*) de su culto (Zanker, 1998, 112; Fishwick 1987, 132).

Este incipiente y todavía anómalo culto a Augusto habría quedado reflejado en el carácter de pontífices de ambos magistrados que, en caso de ser sacerdotes del culto imperial tal y como se desarrolló gradualmente a partir de su muerte, tendrían que haber figurado como *flamines*, su colegio sacerdotal por antonomasia[47]. Lo mismo cabría decir para el tercero de ellos, Lucio Herio, del que se duda de su condición de *pontifex creatus primus* o *primus pollicitus* (Rodá, 1997, 161). De esta forma, el hecho de que *pontifices* desempeñaran funciones de sacerdotes del culto imperial parece haber sido un fenómeno exclusivo de la

[43] Casio Dión (LI, 20, 7-8) alude a la existencia de esta prohibición en Roma; es interesante tener en cuenta que dicho veto habría sido innecesario en caso de no existir estas prácticas.

[44] Ya desde el año 30 a.C. se autorizó ofrecer vino al *genius* del emperador, cosa que hasta el momento sólo recibía el del *pater familias*. En el año 7 a.C. se recupera el culto de los lares compitales que había caído en desuso y a él se incorpora el de los *Lares Augusti*. De esta manera señala Fishwick la paulatina y nada accidental intromisión de Augusto en el ámbito de la religión privada (1987, 84). Al respecto señalará (1987, 90): *"Officially divinity was something Augustus would attain only after death, but unofficially there are signs he was not averse to the more open ascription of divinity to himself already in his lifetime"*.

[45] R. Etiénne (1958, 355-357), atribuyó esta peculiar reacción especialmente hispana –de donde procede el primer ejemplo conocido de culto a Augusto en vida– a las características del sustrato indígena previo a la conquista romana, en la línea de la *deuotio* que ya los pueblos ibéricos demostraron hacia los Barca o los Escipiones y no solamente hacia sus propios caudillos.

[46] Quintiliano, 6, 3, 77: RPC nºs. 218, 221, 225 y 231 (acuñaciones tiberianas en todos los casos).

[47] Así, Publio Marco Quadrato, donante de un buen número de elementos estructurales del teatro de Dougga en época de Antonino Pío, figura como *flamen* del culto imperial y *pontifex* de la *colonia* (*CIL* VIII 26606).

Bética, si bien con cierta difusión, documentándose en diez ciudades[48]. Este tipo de pontificado asociado al culto imperial aparece en la mayor parte de los casos en ciudades de *status* privilegiado antiguo, es decir, de época de César o Augusto, lo que parece estar en consonancia con la antigüedad del sacerdocio. Frente al posterior flaminado, cuyos primeros ejemplos se dan bajo el reinado de Tiberio, este pontificado habría tenido unas funciones muy concretas, dedicado al culto personal de un emperador, ya fuera vivo o divinizado, o a su familia. Al respecto dirá J.A. Delgado (1998, 72), en una aproximación que consideramos muy acertada y rigurosa: *"la necesidad de organizar este culto en fechas tan tempranas es quizás lo que explica la presencia mayoritaria de pontifices frente a flámines en estos momentos iniciales, pues el pontificado (aunque con otros cometidos) era el sacerdocio de tradición romana de mayor autoridad y, además, su implantación en la provincia como sacerdocio de carácter municipal se remonta a época preaugustea (presente en la ley de Urso). El nuevo sacerdocio, el pontificado de culto imperial fue revestido de un prestigio superior al del pontificado tradicional (en correspondencia con la importancia de su función) y se convirtió en el más alto honor al que se podía aspirar a nivel local. La creciente extensión del culto imperial pudo ser lo que motivó (en un deseo uniformador) a las ciudades béticas a adoptar progresivamente ya desde esta misma época el sacerdocio que se estaba imponiendo en otras provincias, el flaminado"*.

Son los comienzos de un fenómeno posiblemente entonces lleno de anomalías, excepciones y peculiaridades que sólo después fue definiéndose a lo largo de sus varios siglos de desarrollo. Como bien señaló Fishwick (1987, 91) *"Outside of Rome, on the other hand, whether in Italy or the provinces, the subjects of Augustus were free to worship as the chose, at least at the municipal and private level. From the rich variety of cult forms it seems clear that the regime adopted a general attitude of laissez-faire and the communities and individuals paid divine honours or founded cults at will, even if these overstepped the boundaries the emperor hat lay down"*. En el caso de Itálica parece demostrarse esta afirmación, llevando a cuestionar el control real que en la organización de estas ciudades provinciales pudo ejercer la administración central. La inscripción monumental aquí analizada no sería, por tanto, sino una prueba del poder que *de facto* ejercían las *elites* municipales, entendiéndose así el teatro como una institución más al servicio de sus fines en su lucha por el ascenso social y político.

CONTEXTUALIZACIÓN EN LA ARQUITECTURA TEATRAL

Este epígrafe, si bien destaca por su excelente estado de conservación y por formar parte del conjunto epigráfico más completo de los teatros hispanos, no se trata de algo excepcional. Existen numerosos ejemplos en todo el Imperio de este tipo de inscripciones monumentales ubicadas en aquellos lugares de los edificios teatrales que asegurasen su lectura y, por tanto,

[48] *Anticaria, Ossigi, Urgauo, Carmo, Obulco, Urso, Tucci, Hispalis, Municipio F(lauium) V(---)* e Itálica (Delgado, 1998, 55, tabla III.5).

la captación de su mensaje[49]. A esta intención responden sus características formales y paleográficas: tamaño del soporte y caracteres, técnica, calidad de la incisión, etc. El texto debía ser conciso y claro, de forma que pudiera ser leído en un golpe de vista; su información, a su vez, limitada a lo imprescindible que pretendiera dejarse constar.

También en el caso del epígrafe que nos ocupa, su contenido fue cuidadosamente elegido: de todas las posibles dignidades que los dedicantes poseerían, se preocuparon de que figurase su carácter de magistrados municipales y su vinculación, como sacerdotes, al culto imperial[50]. La donación realizada por los Blattios es un reflejo más de su función como nexo entre la comunidad cívica y el poder central, condición que les permitía y a la vez garantizaba, no solamente la consolidación de su prestigio social entre sus conciudadanos, sino también el reconocimiento de su *status* por parte de Roma, a la que algunos de sus sucesores se desplazaron en calidad de senadores. En esta línea dirá G. Bodei Giglioni (1990, 99), referido a estos actos de evergetismo: *"Tali mezzi costituiscono i più efficaci e duraturi strumenti di propaganda e di fama, la forma in quel periodo più adeguata di commemorazione e di trasmissione nel tempo e nello spazio del prestigio del donatore.[...] Attraverso l'immagine e il nome su una moneta o su un'epigrafe la persona e l'opera dell'evergete si identificano e si fondono"*.

Drenaje

El sumidero que actualmente puede identificarse en el sector central inferior de la superficie de la *orchestra* corresponde a un desagüe construido *ex novo* en el curso de la restauración, ante las necesidades de evacuación de aguas en el área, afectada, no solamente por un nivel freático muy elevado, sino también por la existencia de un manantial natural. No obstante, ésta fue una solución frecuentemente empleada en los edificios teatrales para evitar el anegamiento de éste, el sector más bajo del edificio (Sillières, 1997, 135). Como ya se ha indicado más arriba, bajo la inscripción monumental discurría una canalización probablemente en conexión con la situada bajo el *iter* norte.

---

[49] Además de al pie de la *orchestra* ante el *proscaenium*, como en Itálica o *Malaca*, los lugares preferidos fueron los arquitrabes de la *scaenae frons* (*Interamnae*: *CIL* XI, 4206; *Augusta Ambianorum*: *AE* 1978, 501; *Leptis Magna*: *IRT* 534; Dougga: *CIL* VIII 26606 y 26607), las fachadas exteriores (Pompeya: *CIL* X 833 y 834; Herculano: *CIL* X 1443 y 1444), la *porticus in summa gradatione* (Dougga: *CIL* VIII 26528; *Leptis Magna*: *IRT* 521) o los accesos a la *orchestra*, es decir, bajo los *tribunalia* (Mérida: *CIL* II 474, Cartagena: Ramallo, 1992, 49-53; Pompeya: *CIL* X 835). Véase Rodríguez Gutiérrez, 1999b, 194-195, fig. 1.

[50] Pudiendo incluso producirse la omisión de los elementos que por obvios y evidentes eran prescindibles. Tal es el caso de las tres inscripciones de Q. Petronio Modesto (*CIL* V 534, 535 e IIt X4, 34) del teatro de Trieste en las que se prescindió del objeto de la dedicación. Según M. Aberson (1991, 149) éste estaba probablemente incluso en conexión física directa con los epígrafes.

Tabla VII. Estructura 3

Estructura 3: *orchestra*						
UEM	**Definición**	**Cronología**	**Anterior**	**Posterior**	**Coetáneo**	**Función estructural**
1007	Placas de *marmor africano* (tipo 1)	siglo I d.C.	1032, 1010	1009, 1116	¿1008?	Losas del *balteus* adaptadas como respaldo de asientos en la *proedria*
1008	Placas blancas marmóreas de sección ondulada (tipo 3)	siglo I d.C.	1032, 1009,	1010 1116	¿1007?	Losas del *balteus* adaptadas como respaldo de asientos en la *proedria*
1009	Losas blancas de sección recta (tipo 4)	Augustea	1032, 1007, 1008		1116	Losas del *balteus* de su primera construcción
1010	Estructura de *opus testaceum* apoyada sobre el *balteus*	Comienzos del siglo II d.C.	1032	1007, 1008, 1009		Monumentalización de la *proedria* y del espacio ocupado en ella por determinados personajes destacados
1011	Losas de mármol blanco con decoración de *anthemion*	Augustea (factura) Comienzos s. II d.C. (transform.)	1010 (factura)	1010 (ubicac.)	1010 (transf.)	En un segundo momento cubierta decorativa de la estructura 1010
1032	Losas irregulares del *balteus* en mármol rosado (tipo 2)	Tardía		1007, 1008, 1009		Losas del balteus en los últimos momentos de uso del edificio (a modo de reparación)
1116	Losas de la *proedria*	Augustea	1007, 1008		1009	Los tres escalones de la *proedria*
1117	Moldura en *kyma reuersa*	Augustea			1116, 1118	Enlace entre las losas de la *proedria* y el pavimento de la *orchestra*
1118	Losas marmóreas en color verde y rosado de la *orchestra*	Augustea (con reparaciones posteriores)			1116, 1117	Pavimento de la *orchestra*

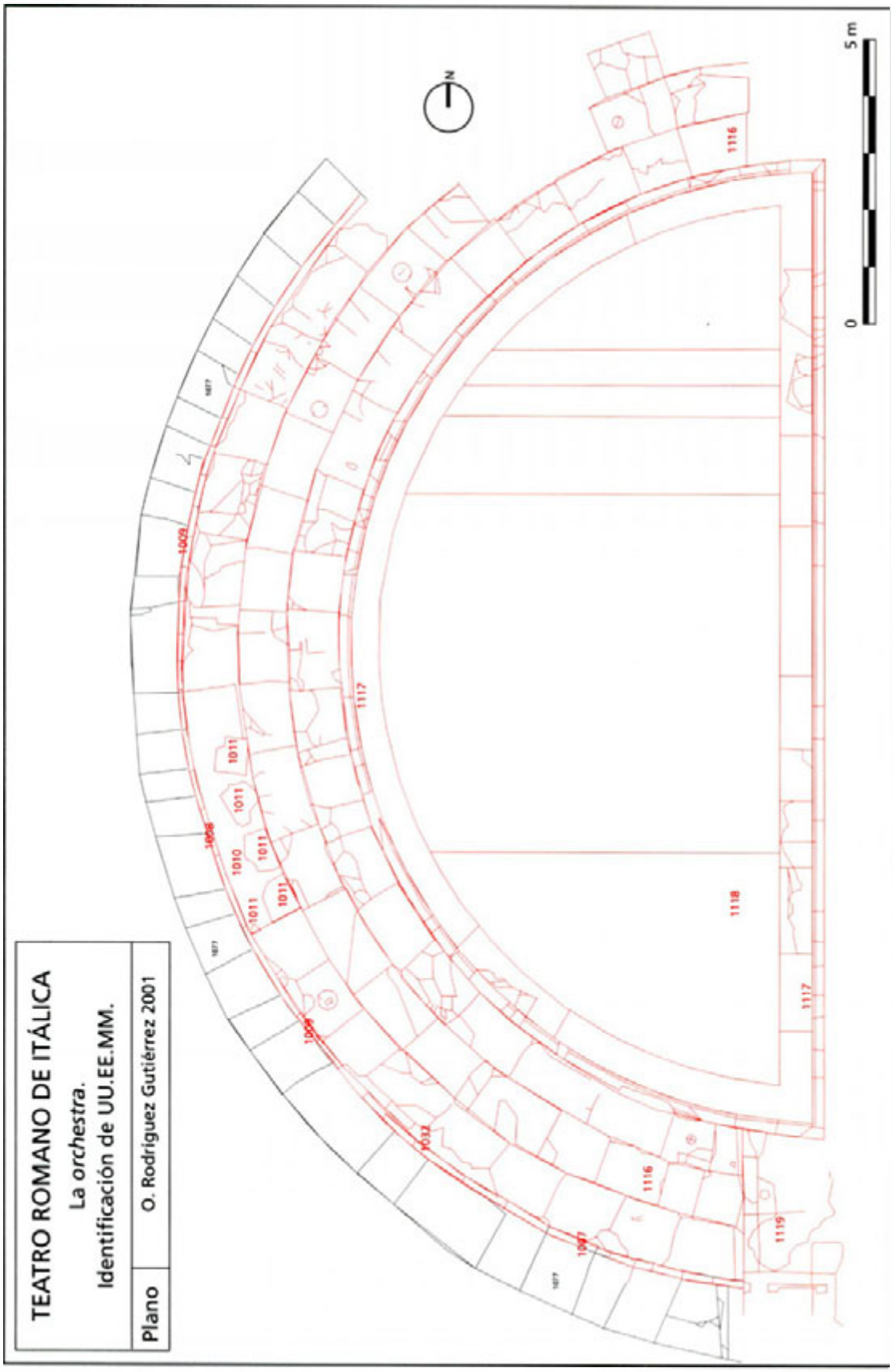


Fig. 41. Orchestra. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

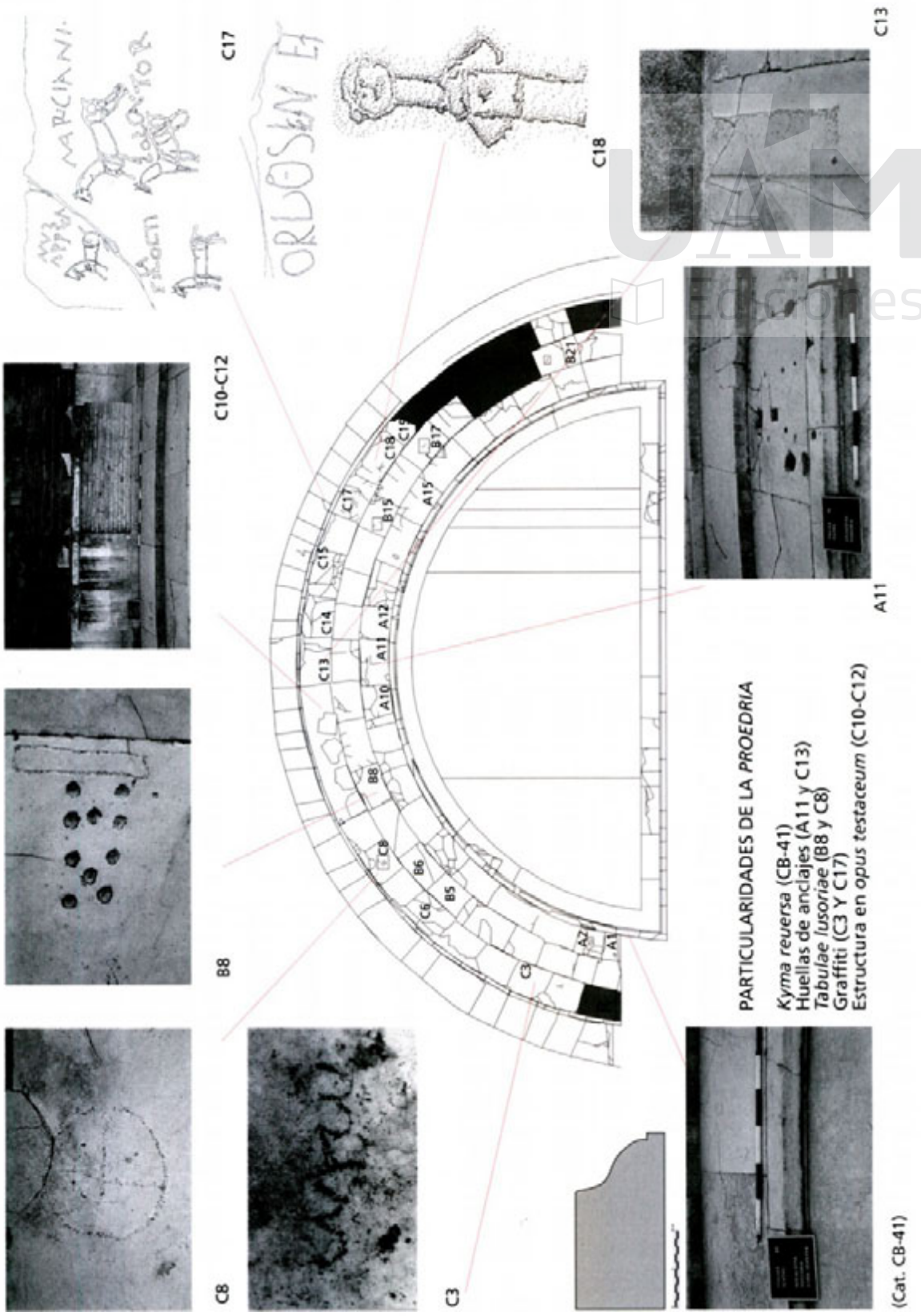


Fig. 42. Orchestra: particularidades. Epígrafe C3: fot. J. M. Luzón Nogué; dibujos de grafitti C17 y C18: J.M. Luzón Nogué. Resto: O. Rodríguez.

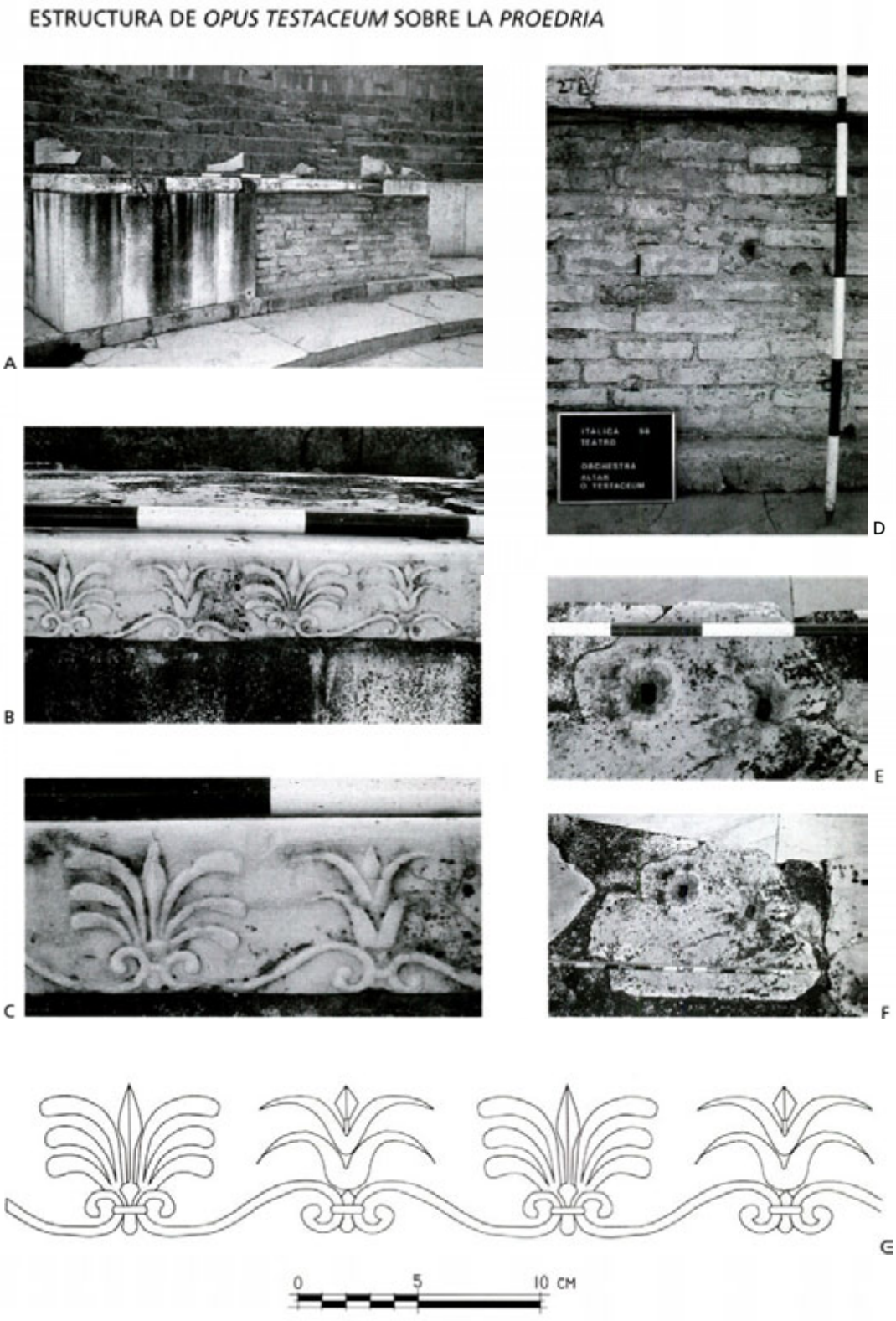


Fig. 43. Estructura de opus testaceum sobre proedria. (Fot. O. Rodriguez).

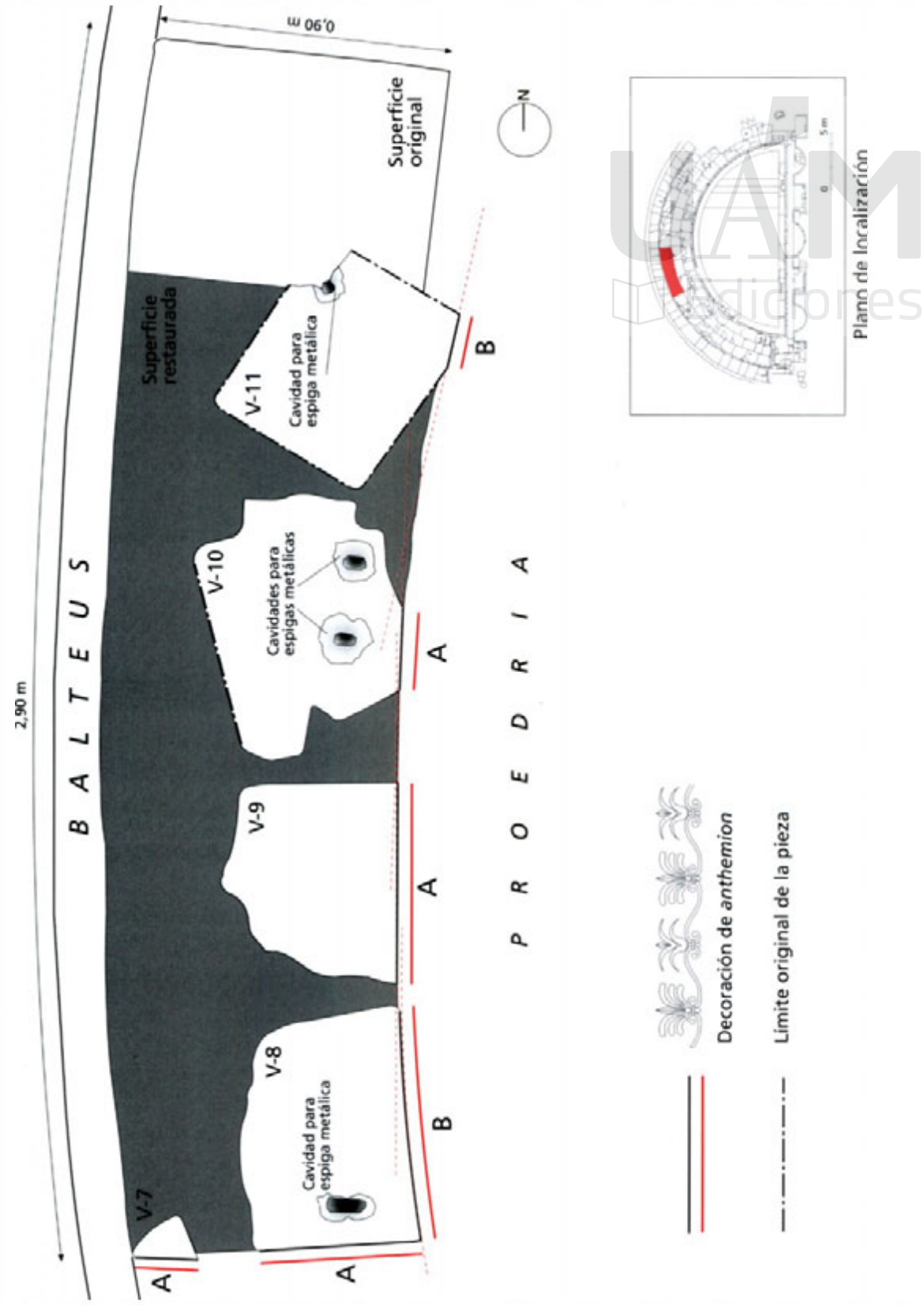
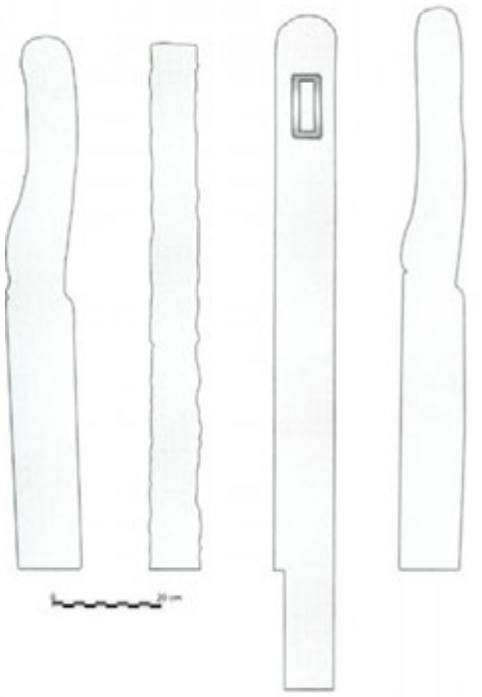
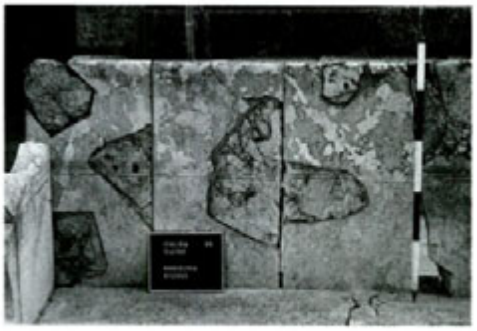


Fig. 44. Estructura de opus testaceum sobre la proedria de la orchestra (UEM 1010). Análisis de la disposición de sus losas decoradas.

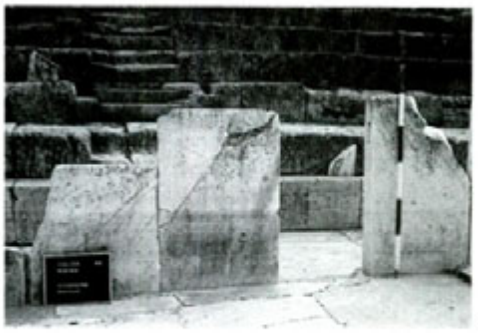
LOSAS DEL *BALTEUS*



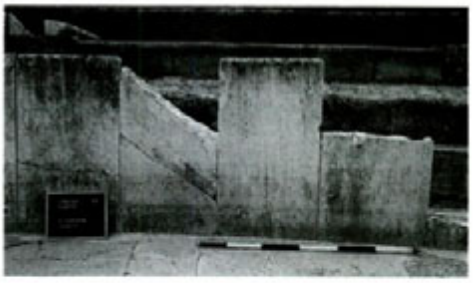
TIPO 1 (UEM 1007) TIPO 2 (UEM 1032) TIPO 3 (UEM 1009) TIPO 4 (UEM 1008)



1



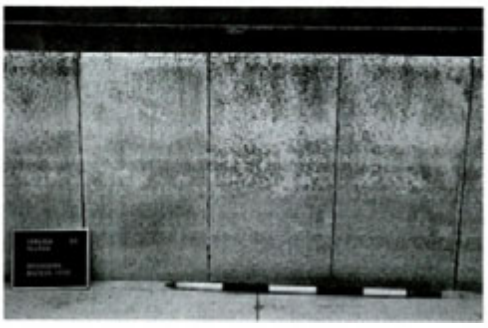
2



2 y 3



4



4



3

Fig. 45. Losas del balteus. (Fot. O. Rodriguez).

UÁM
Ediciones



Restauración antigua

Restauración moderna

Perdido

Mortajas originales de las letras en las que se señalan las cavidades para las espigas de sujeción

Letras metálicas incorporadas por la restauración moderna

Fig. 46. Desarrollo de la inscripción monumental ante la orchestra.

UÁM Ediciones

CAPÍTULO V

Elementos estructurales: los *itinera*

Si bien en el teatro griego los *parodoi* eran tan sólo los pasillos de acceso a la *konistra* (*orchestra*) producto de la separación física existente entre el *theatron* (graderío) y la *skene*, en el teatro romano serán precisamente lo contrario, los encargados de reforzar la unión entre ambos elementos. Los *itinera* se convierten así en piezas arquitectónicas y funcionales fundamentales en un edificio ahora unitario, en el que sirven a modo de *bisagras* de elementos hasta el momento claramente independientes. El edificio teatral pasa así a ser un espacio cerrado en torno a la escena y la *orchestra*; esto, unido a los nuevos recursos técnicos que permiten adaptar una *cauea* a cualquier topografía e, incluso, levantarla exenta, hacen que se integre como una pieza destacada en el paisaje urbano de la nueva ciudad augustea. Al margen de su valor estructural, los *itinera* cumplen también un destacado papel en el nuevo orden social presente ya en el teatro tardorrepublicano y asumido plenamente por el teatro imperial. Son medios fundamentales de ingreso en el edificio. Desde el exterior dan acceso, según los casos, a la *orchestra*, los *tribunalia* e incluso diferentes sectores de la *cauea*. Son los encargados de hacer llegar a los espectadores más relevantes a sus asientos marmóreos en la *proedria* de la *orchestra* y los primeros *gradus* de la *ima cauea*. La transformación de los *itinera* en espacios cubiertos da lugar también a la aparición sobre ellos de los *tribunalia*. En el teatro de Itálica, incluso, se instalaron unos canceles de bronce en el límite entre los *itinera* y la *orchestra*, con el fin de bloquear el acceso a ésta última cuando así fuese necesario. Dado el nuevo valor político-religioso que adquiere el teatro romano imperial, los *itinera* debieron de desempeñar también un importante cometido como entradas solemnes de desfiles y procesiones (*pompae*) al núcleo central del edificio, espacio en el que se concentraban numerosos signos de esa ideología.

Análisis descriptivo

Estructura (Fig. 51)

El teatro de Itálica es el primer y hasta el momento único testimonio epigráfico del empleo del término vitruviano *iter, itineris* (V, 6, 7) para denominar al *aditus maximus*. Forman parte de los elementos donados a la ciudad en época augustea por dos de sus munícipes (I-1). Una vez analizada su estructura, la elección de este vocablo para designarlos no parece ser en

absoluto accidental. En pocos edificios se pone de manifiesto de forma tan clara como en el italicense la disociación existente entre estos *pasillos* que se abren a la *orchestra*, lejos de configurar un corredor continuo ante el *proscaenium*, es decir, un *aditus* propiamente dicho.

Las estructuras de estos pasillos fueron halladas muy arrasadas, habiendo sido reconstruidas, especialmente en el septentrional, en el curso de los trabajos de restauración. Los configuran dos muros paralelos perpendiculares al eje este-oeste del edificio. El occidental (UEM 3 y 4 en el *iter* sur; 1029 y 1078 en el norte) servía de apoyo al graderío al que se unía por medio de un potente núcleo de *opus caementicium* (UEM 1076). El oriental (UEM 1059 en el norte; 1060 en el sur), a su vez, enlazaba con el muro angular de la *uersura* (UEM 1114 sur, UEM 1115 norte), al que se adosaba.

Los paramentos se realizaron en *opus quadratum* en bloques de piedra caliza fosilífera dispuestos a soga y tizón (*maniera greca*), cuyos tizones se incluían en un potente núcleo de *opus caementicium*, rico en cal y con *caementa* en piedra caliza de tamaño medio y grande. Su módulo ha podido ser identificado en los muros occidentales, mejor conservados en alzado y de una anchura en torno a los dos metros[1]. En un primer tramo, que se extiende aproximadamente 18,8 m desde la *orchestra* hasta una pequeña hornacina[2] rehundida en el paramento (UEM 3 y 1029), las dimensiones de los sillares son 115x53x52 cm. A ese primer paramento se adosa un segundo (UEM 4 y 1078) de técnica idéntica pero con el que muestra notables diferencias (Fig. 49):

a) El módulo de los sillares es 90x53x28 cm.
b) Se observa un leve cambio en la horizontalidad de las hiladas.
c) A pesar de estar también realizado en piedra caliza fosilífera, de uso generalizado en todo el edificio, ésta se muestra mucho más sensible a la meteorización.

Los muros occidentales, por estar adosados a la cavea, solamente presentan un paramento de sillares; en ellos apeaban las cargas de la parte inferior del graderío, especialmente de la *ima cauea* y del conjunto de las cimentaciones anulares. Los orientales eran de mayor entidad arquitectónica (2,90-3 m de espesor total) dado que, además de amortiguar los empujes de las *media y summa caueae*, se elevaban en alzado hasta llegar al límite superior del edificio escénico, es decir, aproximadamente 15-16 metros. En el estado actual de los restos de estos paramentos, muy afectados por los trabajos de restauración y la reincorporación de nuevas fábricas, resulta prácticamente inviable el análisis de su estructura interna. No obstante, tanto a partir de la planimetría general de 1991 como de la información aportada por R. Corzo en las memorias de excavación correspondientes, se aprecia que fueron el resultado de adosar dos construcciones: las UEM 1115 y 1059 en el *iter/uersura* sur, las 1114 y 1060 en el norte. Al menos las más occidentales, 1114

[1] En la fig. 49 se observa el sector original conservado con respecto a lo incorporado por la restauración.
[2] (UEM 2 y 1127) De 120 cm de anchura y 16 de profundidad. Fueron realizadas en los bloques una vez colocados, comenzando a 10 cm del pavimento actual.

y 1115, parecen constituir una suerte de *emplecton*, de paramentos a base de sillares a soga y tizón con núcleo interno de *opus caementicium* en el que se incluyen los tizones. Estos muros orientales corresponden en su alineación con el *proscaenium*, del que son una prolongación que se eleva en altura. A ellos se adosaron otros angulares, 1059 y 1060, las *uersurae* propiamente dichas, que configuraban en su interior los *parascaenia*. El juego volumétrico de ambos elementos, los muros de los *itinera* y de las *uersurae*, que se elevaban hasta alcanzar la cota máxima aproximada del graderío, daba lugar al edificio teatral como espacio cerrado. En ellos se anclaba además el tornavoz superior que cubría el *pulpitum*.

De esta forma, cavea y escena deben ser entendidas como dos elementos levantados de forma sucesiva dentro de un mismo proyecto constructivo que, según se demuestra en otros elementos tales como la propia estructura del graderío o la morfología de los *parascaenia*, se basaba en soluciones de gran simplicidad que incluso podríamos considerar un tanto *arcaizantes*.

Ambos *itinera* se cubrieron con bóvedas de cañón rampantes hacia la *orchestra* con el fin de adaptarse al ascenso progresivo de las galerías[3]. Realizadas en *opus caementicium*, se ha conservado parte de su arranque en el muro occidental del *iter* sur, a aproximadamente 3-3,40 m de altura con respecto al pavimento. Esto permite calcular una flecha de en torno a los 1,25 metros correspondiente a una luz de 2,05 m. Si bien en planta presentan una disposición bastante simétrica –hasta comienzos del siglo II d.C. como se verá a continuación– la cota del pavimento fue adaptada a la topografía. Ésta era diferente en cada sector, probablemente impuesta por las particularidades del exterior del edificio allí donde éste entraba en contacto con otros elementos de la ciudad (Giuliani, ²1997, 28). En el extremo meridional del *iter* sur, coincidiendo con el límite del actual recinto del teatro, se ha documentado parte de una bóveda caída (UEM 19); probablemente, procedía del último tramo del *iter*, aquél que comunicaba con el exterior del edificio, construido o al menos reformado a comienzos del siglo II d.C.

El iter *sur* (Fig. 47 y 51b y c)

Al margen de las características comunes arriba analizadas, del *iter* sur proceden también nuevos datos sobre el particular desarrollo constructivo del sector[4].

Si bien ya se ha insistido sobre la disposición más o menos simétrica de los dos *itinera* tanto en su momento de construcción como en su primera reforma, posteriores trans-

[3] Para un análisis estructural de este tipo de soluciones remitimos a C.F. Giuliani, ²1997, 88-93, fig. 3.25. C. Courtois (1989, 185) siempre para el caso italiano señala que la cubierta abovedada de los *itinera* cuenta con sus primeros ejemplos en época silana (teatros mayor y menor de Pompeya), difundiéndose especialmente con Augusto.

[4] La oportunidad nos fue brindada con motivo de la *obra menor* de saneamiento desarrollada en diversos puntos del edificio en los meses de diciembre de 1998 y enero de 1999. Insistimos aquí en que los resultados de esta intervención se vieron, desafortunadamente, muy limitados por la excavación previa del área en 1991, labores a cuya documentación no hemos tenido acceso, y cuyos resultados permanecen aún inéditos.

formaciones llevadas a cabo en el entorno inmediato del edificio provocaron cambios en el extremo meridional del *iter* sur. A comienzos del siglo II d.C. la transformación del área pública situada sobre el edificio afectó también a la circulación de éste. En efecto, en el sector sur, la potente terraza de *opus caementicium* (UEM 1023) afloraba de nuevo en forma del conocido como *muro* de San Antonio (UEM 1045)[5]. Los empujes de esta estructura obligaron a levantar una plataforma de sillares (Fig. 51d) al fondo del *iter* con el fin de amortiguarlos y distribuirlos. Dicha construcción (UEM 7) se realizó con grandes bloques de piedra caliza (roca *alberiza*) de dimensiones 102x82x49 cm. La fábrica es de gran calidad, con llagas entre las piezas apenas perceptibles. En el eje central de muchas de ellas se ha documentado una cavidad para el empleo de la *castañuela*, auxilio en las labores de elevación, transporte y encaje de precisión de grandes bloques[6]. Actualmente en el área se observa el saqueo sufrido por la estructura, habiendo quedado la impronta de muchos de los sillares expoliados, incluso en el alzado norte del *muro* de San Antonio, donde se reconoce la altura mínima alcanzada por esta estructura a él adosada.

El iter *norte* (Figs. 48 y 51a)

En él se identifica una reparación del pavimento en cuyos niveles asociados R. Corzo recogió materiales de cronología altoimperial imprecisa. Entre otros, fue reutilizado un gran fragmento de capitel de pilastra de buena calidad (CC-11); sus rasgos estilísticos llevan a datarlo en época antonina lo que supondría una fecha *post quem* para dicha reparación[7].

La cronología de la primera fase de construcción de los muros del *iter* pudo ser además constatada por medio de un pequeño sondeo realizado junto al muro oeste de esta galería norte[8] en el que pudo identificarse una serie de materiales procedentes de su fosa de cimentación: cerámica pintada de tradición ibérica, de paredes finas (pequeños cubiletes tipos Mayet II y III) y producciones comunes entre las que destaca un recipiente de cuello estrangulado tipo Vegas 24. A pesar de lo limitado del registro, sus cronologías apuntan a un momento coetáneo a la construcción de la *cauea*, avanzado el gobierno de Augusto.

Uno de los aspectos más interesantes de este *iter* norte es la existencia de una canalización bajo su pavimento (UEM 1146), situada en el centro de la galería (Vera *et alii*, 2000). Su pavimento estaba realizado por medio de *opus signinum* hidráulico de color amarillento, de en torno a los 7 cm de espesor reforzado en las aristas interiores por medio de un cuarto de bocel del mismo material. La erosión que presentaba en superficie demuestra el intenso desgaste producto del uso prologado de la estructura. En un tramo inicial que correspondería a su primera construcción, en la que el canal tenía 1,34 m de altura y 0,36 de anchura, los paramentos laterales estaban realizados en sillarejo de piedra caliza fosilífe-

[5] Tal y como se observa por la continuidad de las cimentaciones de la *cauea*, en este sector más próximo al graderío no se producía una conexión física directa entre ambas estructuras UEM 1023 y 1045.

[6] Véase anexo I, pág. 595.

[7] R. Corzo lo asociaba, en un primer análisis quizá superficial en exceso, con la hipotética *primera fase del teatro* (Corzo y Toscano, 1989b, 31).

[8] Denominado U.I.4 de la obra menor 1 de 1999. Véase fig. 9 y anexo III, en soporte digital.

ra, trabado por medio de gruesas capas de mortero de cal y barro. Las caras internas vistas no siempre conservan su vertical que se pierde en algunos puntos en forma de retranqueos o piezas que quedan en resalte. La cubierta era a doble vertiente, formada por dos tégulas planas. Todo ello se cubría por una gruesa e irregular capa de mortero de cal amarillento. En el tramo más septentrional la progresión de la pared occidental que, a pesar de responder a las características constructivas ya descritas, presenta un acusado retranqueo al exterior (alcanzando aquí el canal una anchura de 0,56 m) sugiere la existencia de un registro de control. Fue esto, probablemente, lo que provocó que en un momento avanzado de uso del edificio fuera preciso levantar la antigua cubierta que no volvió a colocarse. Fue sustituida por una solución plana a base de material heterogéneo de acarreo en el que incluso se reconoce un gran fragmento de losa del *balteus* de mármol africano (tipo 1). El cometido de esta canalización fue la de evacuar las aguas que llegaban hasta el área de la *orchestra*, comunicándola con las canalizaciones que circulaban por el norte, al exterior del edificio, tal y como se constata por el ligero buzamiento generalizado de la estructura hacia este sector. De este sistema de drenaje formarían parte los tramos UEM 1069 y 1038.

Circulación y Evolución (Fig. 50)

La construcción de los *itinera*, por iniciativa de los *Pollio* en época augustea, se lleva a cabo de forma coetánea y como parte de la misma obra que el graderío, tal y como se observa en los muros occidentales (UEM 3 y 1029). Las galerías, en un principio, pudieron generar un acceso longitudinal cubierto por una bóveda de cañón rampante para adaptarse a la pendiente de la galería, que descendía desde el exterior del edificio hasta la *orchestra*.

En un segundo momento, que R. Corzo data en época flavia, ambos *itinera* se ven transformados en sus extremos, girando en ángulo recto y abriéndose hacia el este, siempre al exterior del edificio. Es posible que esta reforma deba incluirse en una reestructuración de los accesos al edificio en este sector, con la definitiva configuración de los *parascaenia*.

A comienzos del siglo II d.C. se construye la estructura de *opus caementicium* sobre el teatro (UEM 1023). Esta nueva obra, ajena al edificio pero en contacto directo con él, obliga a la transformación del extremo meridional del *iter* sur, donde se levantó una potente estructura de sillares (UEM 7) encargada de soportar sus empujes. El levantamiento de dicha construcción llevó también a cortar los muros anulares de las cimentaciones de la cavea que se prolongaban hacia el este; fue entonces cuando, para evitar que las presiones de este entramado alveolar cargasen directamente sobre la nueva construcción UEM 7, se resolvió rellenar, por medio de una obra de sillares semejante (UEM 25), el espacio interno de la antigua celdilla, ahora vacía y desprotegida. Si ésta era la solución adoptada tras el muro este-oeste de cierre del *iter* sur (UEM 4), construido en la segunda fase, ante él la plataforma de sillares no fue recrecida, constituyendo así la superficie de apoyo de su pavimento. Éste, de alto contenido calcáreo y conservado muy localmente, cubría a una única hilada de sillares de características semejantes a las del resto de la construcción. El espesor de dicho acabado así como la cota de su horizontal ha podido ser confirmada por el hallaz-

go *in situ* de una de las dos piezas del quicio de la puerta (UEM 94) de comunicación del *iter* con el exterior del edificio, más o menos diferenciado de su entorno. La anchura de la pieza es de 102 cm, por lo que se reconstruye para el vano una luz mínima de 205 cm (que coincide con la luz general del pasillo en su tramo norte-sur). El durmiente del gozne tiene un diámetro de 8 cm. Presenta además otras dos pequeñas mortajas y un resalte en la propia piedra para detener el avance de las hojas, que se abrían al interior del *iter*. La pieza se asentaba sobre una obra de cal y piedra alberiza desmenuzada, a excepción de la esquina sureste, reforzada con un bloque cúbico de caliza allí donde se ubicaba el gozne. Aquí el pavimento del límite del pasillo y su umbral estaban situados a mayor cota que el *parascaenium* y que el exterior del edificio (+2,32 sobre el punto 0) por lo que, a fin de salvar el desnivel, se incluyeron unos escalones cortados en los propios sillares del antiguo paramento. A su vez, en el *iter* norte el pasillo finalizaba a una cota aproximadamente igual a la del espacio exterior inmediato que comenzaba a ascender de manera muy acusada hacia la parte alta del graderío, tal y como se observa en los restos conservados de calzada (UEM 1129). No obstante, las hendiduras continuas en progresión ascendente hacia el norte que se observan en la parte baja de los paramentos que lo configuran indican una cota máxima para los pavimentos de aprox. 30 cm por encima de la actual.

Hay constancia en ambos *itinera* de su frecuentación residual en época tardía. En el sur se construyó un horno (UEM 21) de estructura muy rudimentaria a partir de ladrillos reutilizados, mientras que en el norte se identificaron algunos hogares cuyos materiales asociados sugieren un momento inmediato al abandono del edificio. Esta ocupación parece haberse ya alternado con eventuales inundaciones de los sectores más bajos del edificio; éstas no tendrían necesariamente que asociarse con avenidas del río, sino quizá en este primer momento con copiosas lluvias que afectaban a un edificio cuyos sistemas de drenaje se encontraban ya fuera de uso.

Los *Tribunalia*

Son unos espacios resultado de las transformaciones estructurales experimentadas por el teatro romano con respecto al greco-helenístico. Se ubican sobre los *itinera*, antiguos *parodoi*, ahora cubiertos. Eran, con la *proedria*, el lugar de acomodo de los personajes más relevantes de la ciudad, dignidades políticas y religiosas, así como sus eventuales invitados. Según Casio Dión (LIV, 2, 3), uno de ellos estaba destinado al magistrado encargado de presidir los *ludi*, mientras que en el opuesto, al menos, se sentaban las sacerdotisas vestales (Suetonio, Aug., 44, 3). En ocasiones, lo privilegiado de este espacio fue incluso reforzado por medio de la inclusión de epígrafes monumentales como el que en el teatro de *Augusta Emerita* hacia referencia a la construcción del edificio por M. Agripa (Rodríguez Gutiérrez, 1999b, 222, fig. 2). Como señala P. Zanker (1992, 375), *"en estas destacadas localidades, los magistrados aparecían entre el público como estatuas vivas instaladas sobre arcos honoríficos"*.

En el teatro de Itálica no se ha conservado ninguna evidencia de su existencia. El acusado arrasamiento de las estructuras en estos sectores ha provocado que ni siquiera

hayan podido ser identificados en los paramentos orientales de los *itinera* las interrupciones que señalaban sus accesos, al modo de los teatros de Ostia (Courtois, 1989, 111, fig. 72) o Aspendos (De Bernardi Ferrero, 1970, lám. XXXIII). Sería también posible la inclusión de estas cajas de escaleras con acceso desde los *parascaenia*, tal y como propone P. Sillières (1997, 139) para el teatro de *Baelo Claudia*.

Los arranques conservados de la bóveda de cubierta del *iter* sur permiten reconstruir que los *tribunalia* estarían aproximadamente situados al nivel de la *praecintio* de separación entre la *ima* y la *media caueae*. Es posible, como ocurre en el teatro mayor de Pompeya (La Rocca y de Vos, 1994, 156; Zanker, 1998, 108, fig. 65), que una portezuela abierta en los muretes de contorno del tribunal, ya fueran en fábrica o en materiales más efímeros, permitiera también una comunicación alternativa, no obstante, limitada al sector contiguo de la *cauea*.

Tabla VIII. Estructura 4

Estructura 6: *itinera*						
UEM	**Definición**	**Cronología**	**Anterior**	**Posterior**	**Coetáneo**	**Función estructural**
3	Muro oeste del *iter* sur en *opus quadratum* (I)	Augustea	4		1076, 1029, 1060, 1059	Paramento oeste del *iter* sur y apoyo del graderío. Circulación longitudinal
4	Muro oeste del *iter* sur (II)	Postaugustea, ant. comienzos II d.C.	7, 1045, 25	3	1078	Reforma del *iter* sur, suponiendo un cambio en la circulación (ahora giro 90º)
19	Bóveda de cañón *opus caementicium*	Comienzos del siglo II d.C.		7, 25, 4		Bóveda de cubierta del sector más meridional del *iter* sur
25	Pilar de *opus quadratum*	Comienzos del siglo II d.C		3, 4, 1060	7, 1045	Pilar encargado de soportar los empujes de parte del graderío tras ser éste cortado debido a la construcción de la estructura 1023+1045
94	Quicio de puerta en mármol blanco	Comienzos del siglo II d.C.		3, 4	7, 1045, 25	Puerta de comunicación entre el *iter* sur y el exterior del edificio.
1029	Muro oeste del *iter* norte (I)	Augustea	1078, 4		3, 1059, 1060	Paramento oeste del *iter* norte y apoyo del graderío. Circulación longitudinal
1059	Muro este del *iter* y la *uersura* norte	Augustea	1078, 4		1029, 1115, 1060, 1117, 3	Paramento que configura el *iter* norte por el este y se eleva dando lugar a la *uersura*
1060	Muro este del *iter* y la *uersura* sur	Augustea	4, 1078		1059, 3, 1117, 1115	Paramento que configura el iter sur por el este y se eleva dando lugar a la *uersura*
1076	Núcleo de *opus caementicium* entre *cauea* y muro oeste del *iter* sur	Augusteo	4		3, 1137	Núcleo de *opus caementicium* encargado de la unión entre el muro UEM 3 y el graderío
1078	Muro oeste del *iter* norte (II)	Posterior Augusto, anterior comienz. siglo II d.C.		1029, 3 1059, 1060	4	Reforma del *iter* norte, suponiendo un cambio en la circulación (ahora giro 90º)
1114	Muro *uersura/iter* sur	Augustea		1012, 1097	1115, 1059	Muro orientación este-oeste, común al *iter* sur y la *uersura*
1115	Muro *uersura/iter* norte	Augustea		1012, 1097, 1098, 1110	1114 1059 1060	Muro orientación este-oeste, común al *iter* norte y la *uersura*
1119	Placado marmóreo del *iter* sur	Augustea			1117, 1118	Enlosado del acceso al *iter* sur
1127	"hornacina" del *iter* norte	Augustea	4, 1078		1029, 3	Indeterminada
1146	Canalización bajo el *iter* norte	Augustea (con refor. posteriores)				Evacuación de aguas del sector central del edificio (*orchestra*)
1148	Núcleo de *opus caementicium* entre *cauea* y muro oeste del *iter* norte	Augustea	4, 1078		1076 1029, 3	Núcleo de *opus caementicium* encargado de la unión entre muro UEM 1029 y el graderío



Fig. 47. Iter sur. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

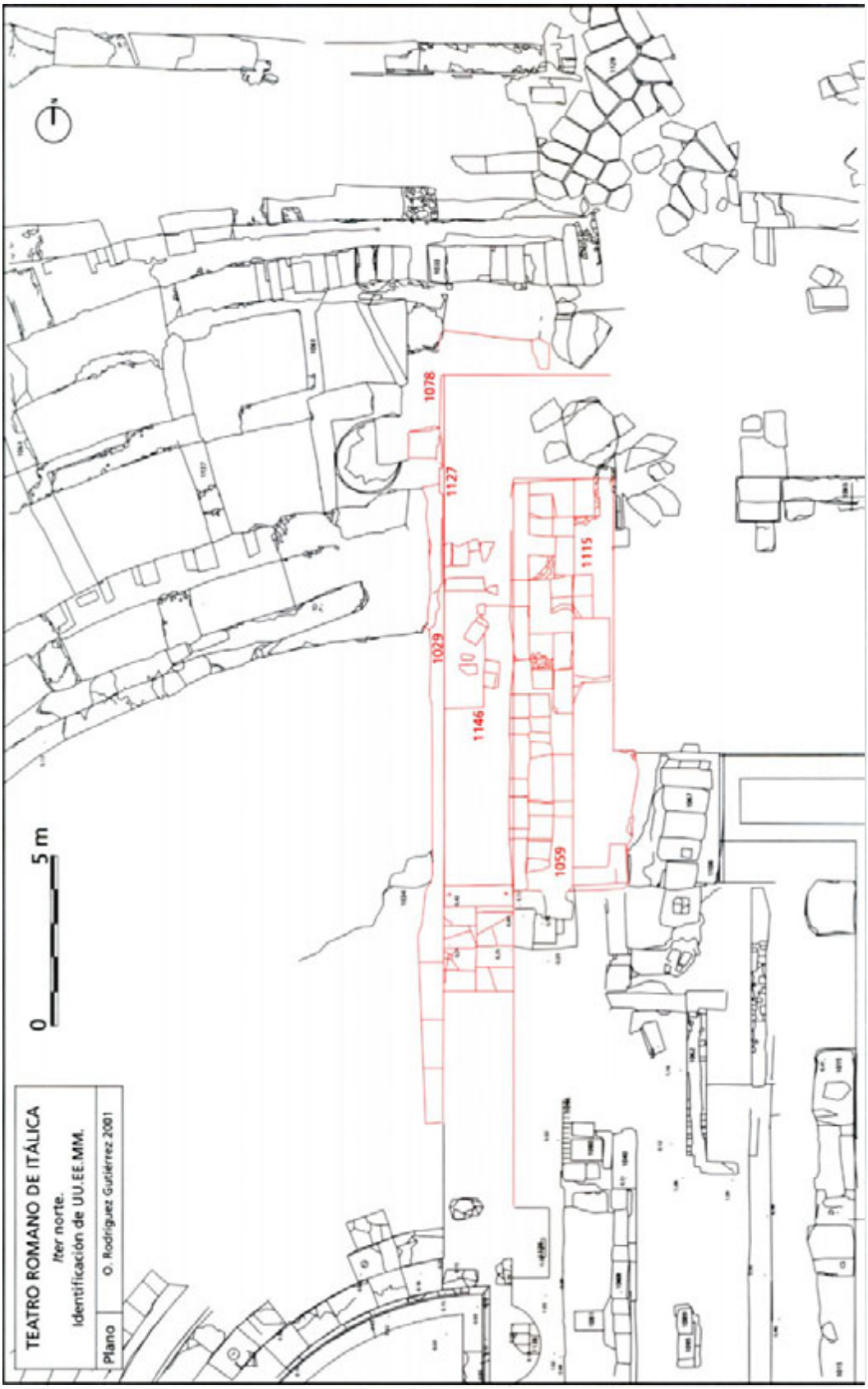


Fig. 48. Iter norte. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

UÁM
Ediciones

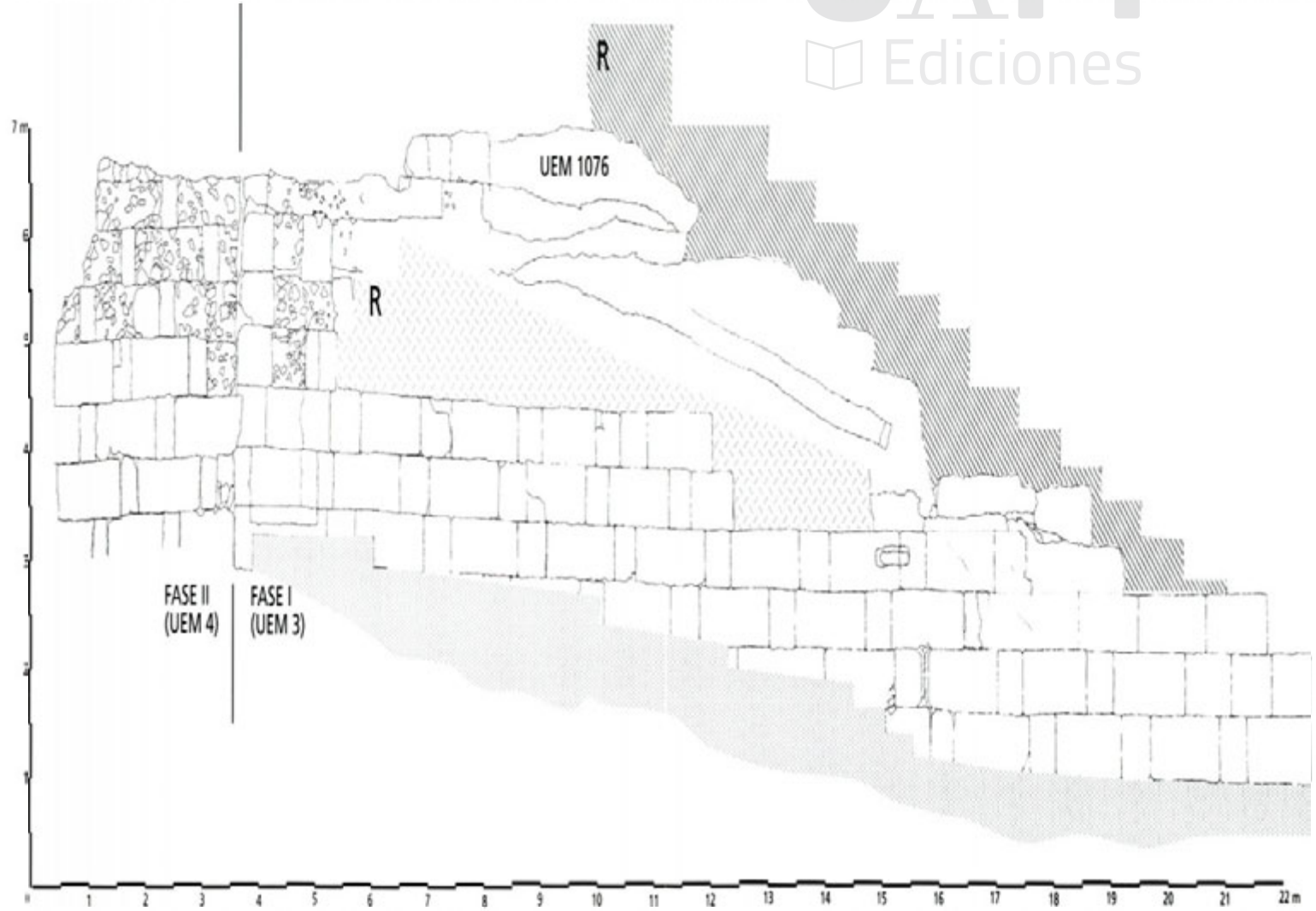


Fig. 49. Alzado del muro oeste del iter sur. Con identificación de fases constructivas.

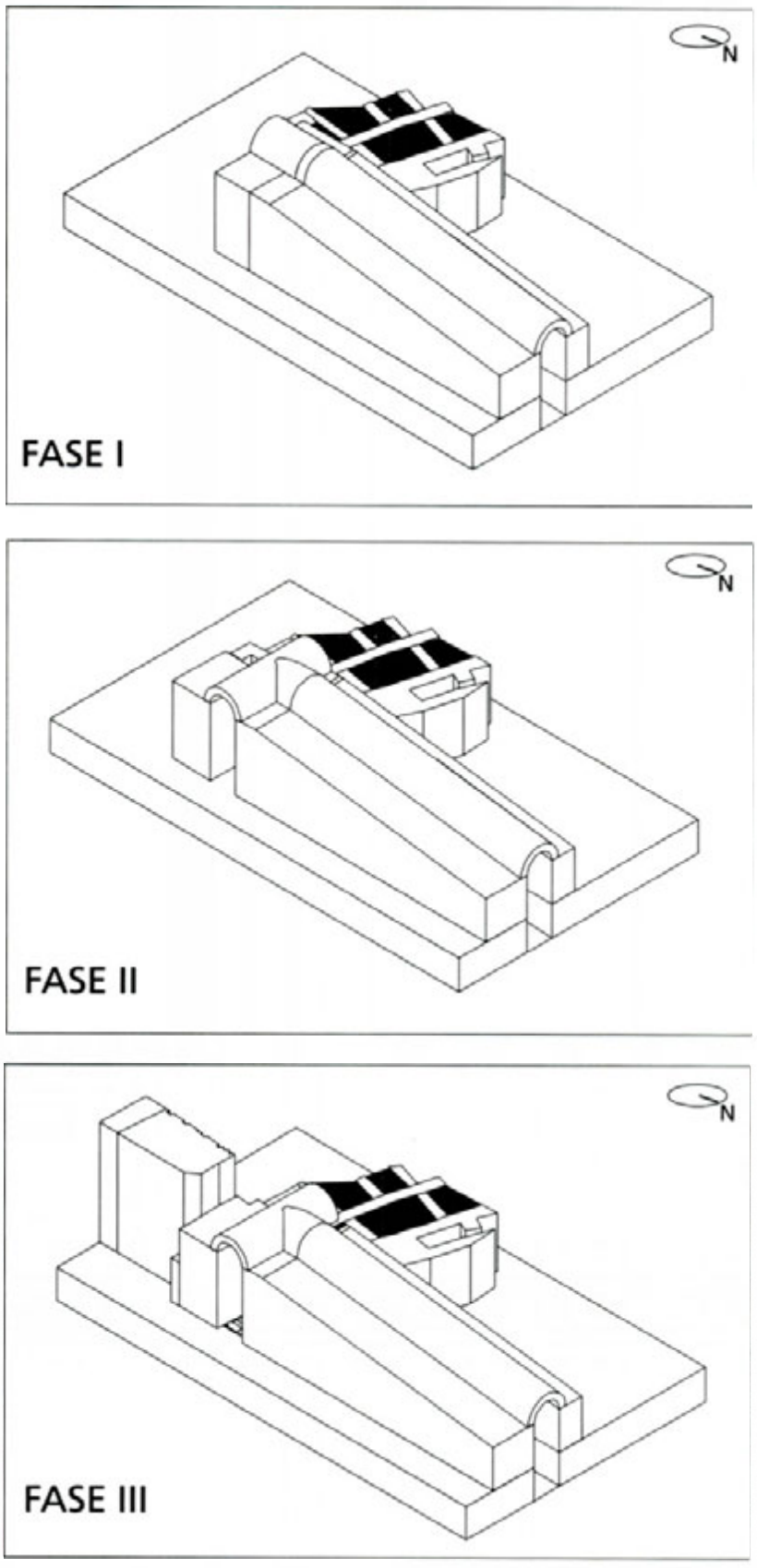


Fig. 50 Evolución de la circulación documentada en el iter sur.



A



B



C



D

ITINERA

A. *Iter* norte. Vista actual, tras la restauración, de su acceso desde la *orchestra*.
B. *Iter* sur. Paramento oeste fase I (UEM 3).
C. *Iter* sur. Vista actual, tras la restauración, de su acceso desde la *orchestra*.
D. Detalle de la plataforma de sillares (UEM 7).

UAM Ediciones

Fig. 51. Itinera. (Fot. O. Rodríguez).

CAPÍTULO VI

Elementos estructurales: la *scaena*

El *Proscaenium*

Estructura: análisis descriptivo

Se denomina *proscaenium*[1] o *murus pulpiti* al frente que salva el desnivel existente entre la *orchestra* y la superficie escénica propiamente dicha o *pulpitum*, de ahí que también se conozca como *frons pulpiti*. Sus funciones son, por tanto, fundamentalmente estructurales, en la medida en la que también sirve de apoyo, en uno de sus lados mayores, al entablado de la escena y de muro externo de cierre del *hyposcaenium*, ambiente subterráneo bajo la anterior. No obstante, y a pesar de su escasa altura y monumentalidad, su situación, entre los dos espacios fundamentales del edificio teatral, *orchestra* y *scaena*, hizo que fuera profusamente decorado. En esta ornamentación, con frecuencia, se reconocen interesantes programas decorativos alusivos a la familia imperial, los orígenes míticos de la ciudad para la que fue construido el edificio[2], inscripciones relativas a sus evergetas como en Olisipo (Rodríguez Gutiérrez, 1999b, 209) y Segóbriga (Rodríguez Gutiérrez, 1999b, 217-218), etc.

Es en el teatro romano donde el *murus pulpiti* gana entidad arquitectónica con respecto al griego y al helenístico, si bien es posible su vínculo con las estructuras efímeras de las *skenai* de éstos últimos. En ellos se trata de una alta plataforma independiente limitada a la anchura de la *konistra*, mientras que en el teatro romano, si bien se reduce en altura, se amplia en anchura, extendiéndose de lado a lado del edificio escénico. C. Courtois (1989, 99) señala que el *pulpitum* propiamente dicho tan sólo será adoptado en el ámbito griego a partir de Augusto e, incluso, en Asia Menor, en un momento más tardío, en el curso del siglo II d.C., como puedan ser los casos de Pérgamo (De Bernardi, 1970, 24 ss.) o Aspendos (De Bernardi, 1970, 161 ss.). Según esta misma autora, se trata de un elemento de origen itálico que se impone en este área definitivamente en el siglo I a.C., vinculado a

---

[1] Con mucha frecuencia se emplea este término, erróneamente, como sinónimo de *pulpitum*. En una inscripción del teatro de *Leptis Magna* (*IRT* 534) se documenta la instalación en él de nuevas columnas decorativas, lo que deja fuera de duda su identificación.

[2] Véase Lindner, 1994, 103, donde se analiza especialmente el caso de Dionisos en la ciudad de Nysa con reflejo en el programa iconográfico de su teatro y Schneider, 1999, *passim*, para el de Mileto.

los nuevos géneros que gozan del favor del público, en especial a la pantomima. El tránsito de la escena de corte helenístico al *pulpitum* de tipo romano parece reconocerse en la Campania, pasando de esta región a otras áreas como el Lacio o la Umbría (*Iguuium*). No obstante, es posible que estas hipótesis deban someterse a revisión ya que, por ejemplo, el teatro de *Tusculum*, uno de los exponentes tradicionales de esta evolución, ofrece novedades cronológicas a partir de las recientes excavaciones llevadas a cabo en su solar[3].

En el italicense (Fig. 52), sus estructuras, realizadas con grandes piezas en piedra caliza fosilífera, se conservaban en una altura de 1,13 m con respecto a la superficie de la *kyma reuersa* de la *orchestra* en su eje central. El análisis llevado a cabo en el curso de la restauración, a partir de los fragmentos recuperados de la moldura de remate, la vertical máxima de las tabicas de las escaleras así como la cota base del frente escénico, permitió reconstruir una altura total de 1,30 m[4]. Su anchura, entre los límites de sus nichos rectos más extremos es de 21,80 m. Su profundidad oscila entre 1,75-1,80 m.

Si bien su estructura interna fue hallada relativamente bien conservada, su decoración, estucada en superficie, presentaba un acusado estado de deterioro. No obstante, pudieron recuperarse las trazas suficientes para caracterizar sus diversas fases: una primera con estrechas pilastras, posiblemente marmóreas; las posteriores, en al menos dos capas superpuestas que sugieren renovaciones sucesivas, en estuco pintado. El conjunto, coincidiendo con estas últimas fases estucadas, fue rematado con una moldura compleja (CB-42) realizada en *marmor karystio*.

NICHOS (Fig. 53)

Su organización es simétrica a partir del eje central este-oeste del edificio donde se sitúa un nicho semicircular. A ambos lados de éste se suceden tres nichos más, alternándose rectangulares y semicirculares, formando, por tanto, un frente de un total de siete.

Las variantes en la sucesión de los nichos son numerosas. Lo más frecuente será, como en el caso italicense, una exedra semicircular central con nichos curvos y rectos alternados a ambos lados (*Carthago Noua*, Pompeya, Ostia, Nocera). No obstante, el central puede también ser recto con la consiguiente variación en la alternancia (Herculano, *Iguuium*, Minturno, Orange). En ocasiones el eje de simetría no coincide con uno de los nichos, sino con el sector de separación entre ellos. Así, en el *proscaenium* de los teatros de Trieste (Ciliberto *et alii*, 1991, 32-33; Verzár-Bass, 1991, plano I) o Livorno (Gros, 1996, 289, fig. 341), se encuentra entre dos nichos rectos. Su número, condicionado por las dimensiones de *scaena* y *orchestra*, también puede variar desde los cinco de *Iguuium* hasta los once de

[3] Las desarrolladas entre 1994 y 2000 por la Escuela Española de Arqueología en Roma (Dupré *et alii*, 1999, 41; Dupré, 2000, 93). Las estructuras pétreas del *proscaenium* que actualmente se reconocen se datan a comienzos de edad julioclaudia.

[4] Otros ejemplos bien conocidos son el *proscaenium* del teatro de Ostia, de 1,46 m sin la cornisa de remate; 1,07 m en Cartagena (Ramallo y Ruiz, 1998, 73); el de Sabratha: 1,38 m (Fuchs, 1987, 133). En Italia (Courtois, 1989, 183) los primeros teatros de época imperial presentan unos *pulpiti* de una altura comprendida entre 120 y 150 cm.

la fase romana imperial del teatro mayor de Argos (Gros, 1996, 300) de época de Adriano o incluso, los diecinueve reconstruidos para el de Palmyra (Frézouls, 1982, 413, fig. 43). En los teatros de Cartagena[5] u Olisipo se observa que en los extremos del *proscaenium*, que se prolonga más allá de diámetro de la *orchestra*, se rompe la alternancia de nichos sucediéndose varios rectos, en los que se alojan los cuerpos de escaleras. En el caso de Itálica, el desarrollo de los nichos se limita exclusivamente a la apertura de la *orchestra*, incluida la *proedria*, prolongándose hacia los *itinera* hasta fusionarse con sus muros orientales.

ESCALERAS

Se abren en los lados cortos interiores de los nichos rectangulares (C y E) que flanquean el semicircular central (D). Son simétricas y, frente a las soluciones adoptadas en otros teatros, llama la atención su posición, ya que se encuentran ocultas en la propia estructura del conjunto, sin que puedan ser apreciadas en una visión frontal de éste. Se trata, por tanto, de un recurso de cierta complejidad, siendo más frecuente su desarrollo paralelo al eje de simetría del propio *proscaenium* ya sea en torno a la exedra central como en el teatro de Málaga (Rodríguez Oliva, 1993, 188, fig. 4) o, lo más frecuente, situadas en los extremos del mismo, como en el caso de los citados teatros de *Carthago Noua* (Ramallo y Ruiz, 1998, 74), Olisipo (Hauschild, 1990, fig. 6; Dias, 1993, 221, fig. 19) o Acinipo (Fernández-Baca *et alii*, 1993, 200, fig. 2), o los extrapeninsulares de Pompeya, Herculano, Nora, Casino, Dougga o Nocera, entre otros. Por último, pueden aparecer asímismo adosadas al *proscaenium* allí donde éste se prolonga recto, sin nichos, como en el teatro de Mérida (Gros, 1996, fig. 345).

Constan de tres estrechos escalones cuyas huellas son de una anchura de 19 a 23 cm y la altura de las tabicas de 27 cm. Estaban cubiertos por finas placas de mármol de diferentes procedencias y calidades, predominando el tono rosado en la sur, mejor conservada. Su planta trapezoidal está motivada por la escasa anchura de los lados cortos de los nichos rectos en los que se ubican; esto provocó que tuvieran que abrirse oblicuamente hacia la escena. A pesar de ello resultan excesivamente estrechas e incómodas (mínimo 53 cm, máximo 94 cm), quedando encajonadas en la fábrica de sillares, aunque más estéticas que las soluciones más populares. Disposiciones semejantes se documentan en los teatros de *Leptis Magna*[6] o *Sabratha* (Caputo, 1959, 53, lám. 63), si bien en éste último se abren en los nichos más extremos.

El estado actual de la fábrica original en *opus quadratum* que configura el *proscaenium*, muy afectada por la restauración, no permite identificar el momento de realización de estas escaleras. Es posible que formaran parte del primer momento de construcción del

[5] Donde, no obstante, existe también una diferenciación del espacio central, que queda adelantado hacia la *orchestra* con respecto a sus extremos (Ramallo y Ruiz, 1998, 74).

[6] Caputo, 1987, 85, lám. 85, 1-5. Aquí se suceden dos fases de escaleras, las primeras perpendiculares al eje de la escena. En un segundo momento parecen ser incorporadas otras paralelas al mismo, más semejantes al esquema italicense. Véase también lám. XIV de la publicación citada.

murus pulpiti, si bien tampoco se descarta la posibilidad de que hubieran sido añadidas en una posterior reforma de la estructura, quizá a comienzos de la tercera centuria, coincidiendo con la instalación de la fuente en su nicho central. De hecho, ambas parecen quedar intencionadamente disimuladas tras las esculturas de ninfas durmientes que hacían las veces de surtidores[7].

Estas escaleras eran necesarias en caso de tener que desplazarse de la escena al sector de la *orchestra-cauea* pero nunca constituyeron un medio habitual de paso para nadie ajeno a los espectáculos o ceremonias, es decir, no eran empleadas para la circulación de espectadores.

UAM Ediciones

Decoración

Se observa una serie de reformas y renovaciones que permiten sugerir, por un lado, su adaptación a los nuevos patrones decorativos y a la evolución del gusto estético de cada momento, por otro, reparaciones motivadas por el deterioro de acabados especialmente frágiles como es el caso del estuco pintado.

DECORACIÓN CON PILASTRAS

Es muy poco lo que puede precisarse sobre esta primera decoración del *murus pulpiti*; no obstante, resulta de gran interés poder documentarla, coincidiendo con su momento de construcción, en época augustea. Esta datación viene dada de forma inequívoca por las cajas que, a tal efecto, se cortaron en las losas de la inscripción monumental situada ante la *orchestra*. Éstas corresponden a pares de pilastras que se han reconocido flanqueando cada uno de los tramos frontales entre los nichos y de las que no se poseen datos que permitan reconstruir la tipología de su superficie[8]. Sus medidas, obtenidas a partir de las citadas mortajas en el epígrafe, eran 11,6 X 3,3 cm. Es muy posible que su desarrollo también continuara al interior de los nichos, si bien la reforma posterior del pavimento de éstos por medio de la inclusión de placas marmóreas ha eliminado las hipotéticas huellas.

Nada puede precisarse de la decoración que se desarrollaba en los planos enmarcados por las pilastras. En muchos edificios teatrales el *proscaenium* acogió relieves de temática diversa[9], frecuentemente vinculada a los ciclos dionisíacos, como en los teatros de Hierápolis, Perge, Side, Sabratha (Fuchs, 1987, 132), *Faesula* (Fuchs, 1987, 136) o el propio

---

[7] Las cuales, no obstante y como se verá más adelante, no fueron halladas *in situ* sino en el entorno de la *scaena*. Esto, unido a los paralelos en otros teatros hizo optar por su incorporación en el área tal y como la conocemos en la actualidad.

[8] En el *proscaenium* del teatro de Ostia (Courtois, 1989, 232, fig. 225) se ha individualizado una decoración a base de pilastrillas adosadas ante los nichos rectangulares. En el de Sabratha (Caputo, 1959, 15-23; Fuchs, 1987, 133) los relieves alusivos al ciclo dionisíaco se encuentran enmarcados por pilastras y semicolumnas acanaladas coronadas por capiteles jónicos. El *murus pulpiti* de los teatros de Volterra, Timgad y Cuicul también se decoró con columnillas con basas y capiteles (Fuchs, 1987, 138).

[9] Como en los de Sabratha, *Hippo Regius*, Verona, Parma, Casino o Volterra (Fuchs, 1987, 132 y 133). Éste último ha sido reconocido como el ejemplo más antiguo –2/1 a.C.– documentado en Italia de *proscaenium* decorado con relieves (Fuchs, 1987, 99 y 132).

de Dionisos en Atenas (Fuchs, 1987, 132). Será también común recurrir a programas relacionados con los orígenes míticos de las ciudades[10], como Nysa (Lindner, 1994, 103) o Corinto (Fuchs, 1987, 84-88), así como elementos propios de la iconografía imperial[11].

LAS SUCESIVAS DECORACIONES ESTUCADAS

Se han reconocido varias capas que parecen responder a sucesivas fases, más bien renovaciones, del acabado pintado del *murus pulpiti*. Desde que fuera exhumado, a comienzos de la década de los setenta, ha sido objeto de sucesivas restauraciones: en 1980, 1986[12] y 1999[13]. No obstante, éstas no han permitido obtener información sobre las primeras fases estucadas, de las que tan sólo se conserva, muy parcialmente, la preparación del enlucido exterior.

Lo identificado (Fig. 54) corresponde a una banda horizontal en color rojo que recorría la base de la estructura, cubriendo también la unión entre la superficie estucada y el zócalo realizado con delgadas placas de mármol. En la primera restauración de 1980 esta banda fue además restituida en las aristas verticales de los nichos. Sobre ella, a una distancia aproximada de cuatro centímetros se identifica otra banda, más estrecha, en color negro/azul muy oscuro. El resto de los paños son de fondo blanco/beige liso, sobre el que se desarrollan motivos vegetales y zoomorfos. De ellos tan sólo han podido ser reconocidos, en la última de las capas, un panel con decoración de peces en la cara norte del nicho G (Figs. 53e; 54b), mientras que en el tramo frontal entre los D y E, se conserva una sencilla guirnalda vegetal con una inscripción en tono castaño en su interior (I-4), que podría constituir su dedicación. Nada puede decirse del resto de los paños que, es posible, presentaran una decoración más compleja[14].

A esta última fase también se asocia un pequeño zocalillo o *rodapié* realizado con placas rectangulares de mármol rosado, situadas ligeramente en resalte con respecto a la vertical de los planos estucados. El espacio entre ambos se rellenó con mortero y fue rematado en un bisel incluido en la propia superficie de la banda inferior, estucada y pintada en rojo.

En el teatro de *Baelo Claudia* (Sillières, 1997, 135) se ha reconocido que los nichos semicirculares ofrecieron un enlucido de mortero fino decorado con frescos que simulaban falsos mármoles y decoración vegetal (Dardaine y Bonneville, 1980, 367), mientras que los rectangulares estaban cubiertos con un placado en mármol blanco. También la *frons pulpiti* del teatro de *Carthago Noua* presenta un acabado estucado sobre la estructura realizada con sillares de arenisca, identificado, al menos por el momento, tan sólo en sus tramos rectos.

---

[10] En Cartagena se ha recuperado un fragmento de relieve, atribuido a esta decoración del *murus pulpiti*, en el que se reconoce a *Rea Silvia*, si bien ni siquiera hay absoluta certeza de que la pieza proceda del teatro (Ramallo y Ruiz, 1998, 152-154, Ramallo, 1999, 103 y ss., fig. s/n en pág. 105).

[11] Tales como composiciones vegetales y frutales formando *serta* o combinadas con animales como en Ferento (Pensabene, 1989, 18) o Volterra. También divinidades vinculadas a los emperadores, como Apolo y sus personajes asociados; así las musas están presentes en los teatros de Mileto y Olisipo (Hauschild, 1990, 382-383, fig. 13 y lám. 36b).

[12] Llevadas a cabo por un grupo de postgraduados y estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla (Amores y Rodríguez Hidalgo, 1986b, 76 y 77).

[13] Realizada por el restaurador F. Castallo, e incluida en la *obra menor 1*, 1999.

[14] En los años setenta también se reconocieron las trazas de lo que podía ser la pata de un caballo, si bien en la actualidad es irreconocible e, incluso, ilocalizable. Abad, 1982a, 256 (Se, 4.3.2.2.2) y 226-227 (Se, 4.3.2.2.69).

Responde a una policromía y un esquema muy semejantes a los del teatro de Itálica, con tonos ocre, rojo y negro con un zócalo en su sector inferior; del mismo modo, constan fragmentos con decoración vegetal y geométrica (Ramallo y Ruiz, 1998, 75). Existen otros ejemplos de frentes pintados en Pompeya (Fuchs, 1987, 44 y 139), Sarno (Fuchs, 1987, 48 y 139), Luni (Fuchs, 1987, 96 y 133), *Bilbilis* (Martín Bueno y Núñez, 1993, 130), *Cillium* y *Luni*.

LA CORNISA DE REMATE SUPERIOR (CB-42) (Figs. 53f y g)

De ella se conservan numerosos fragmentos, si bien no consta que lo hicieran *in situ*[15]. El mármol cipollino, su material de soporte, no fue tradicionalmente, dada su estructura geológica, una piedra utilizada para realizar este tipo de elementos arquitectónicos de pequeño tamaño con funciones meramente decorativas. De 12,3 cm de altura, el despiece resulta excesivamente estrecho en todos los casos, más aún teniendo en cuenta la longitud de los tramos rectos a los que debía adaptarse (máxima de 2,15 m); en los semicirculares la moldura no fue trabajada siguiendo este perímetro, sino que sus piezas rectas se adaptaron a la curvatura. Su inclusión con posterioridad a la estructura ya existente se pone también de manifiesto en la escasa profundidad de las piezas (12,4 cm) que tuvieron que ser aseguradas a ella por medio de pernos metálicos, cuyos orificios se reconocen en el plano posterior de numerosos fragmentos, y grapas rectangulares de las que se conservan sus mortajas en la parte superior. Su pequeño tamaño, además del ya citado escaso espesor, demuestran la ausencia de una función estructural, limitándose meramente a la decorativa; pudo ser, por tanto, añadida sin que esto supusiera reformas en la estructura interna del *proscaenium*.

Todo ello lleva a sugerir que esta cornisa fue incluida en la última de las reformas llevadas a cabo en el *murus pulpiti*, limitada casi exclusivamente a su *epidermis*. Pudo ser realizada a partir del *marmor karystio* de algún elemento arquitectónico deteriorado[16] o de material sobrante enviado en la partida destinada a la reforma de la *scaena* a comienzos del siglo III d.C.[17]. Esta datación se ve además confirmada por las características estilísticas de su molduración. A pesar de que la mayor parte de los estudios publicados hacen referencia a grandes elementos estructurales, tales como remates de frontón (Neu, 1972) o cornisas de entablamento, se advierte que la complejidad de la sucesión de molduras se ajusta a los cánones propios de época severiana.

---

[15] En las fichas de materiales de la campaña de 1971 se reconoce uno de estos fragmentos, inventariado entonces como D18 (anexo III, en soporte digital). Apareció bajo dos grandes fragmentos de fuste de columna, junto al muro del *hyposcaenium* UEM 1041. Las piezas actualmente en su lugar original de ubicación fueron reincorporadas en el curso de los trabajos de restauración, reintegrándose las lagunas con piedra artificial. En el almacén del edificio se conservan también algunas de ellas, a partir de las cuales han podido obtenerse datos técnicos ocultos en las primeras.

[16] Especialmente fustes de columna que fueron los realizados con mayor frecuencia en este material, tal y como se constata en la reforma severiana de la *scaenae frons*. Éstos, a menudo, presentaban desperfectos que, a pesar de los intentos de reparación (Rodríguez Gutiérrez, 2001b) no siempre permitieron su uso, siendo reaprovechados para elaborar otros elementos. Véase anexo I, pág. 584.

[17] Si bien el *cipollino* será de los mármoles policromos de uso más temprano en el mundo romano y de mayor difusión en el Imperio, documentado en Itálica por ejemplo en el *Traianeum* (León, 1988, 58), en el teatro no existen por el momento evidencias de su empleo con anterioridad a época severiana.

LA PAVIMENTACIÓN DE LOS NICHOS (Fig. 53c)

Todos lo nichos del *proscaenium*, a excepción del semicircular central, fueron pavimentados con lastras de mármol de diferentes procedencias y coloraciones. En la actualidad se conservan fragmentos originales en las exedras A, B, C, E y G[18]. Entre los mármoles identificados se encuentran el *karystio* (A, C), el *greco scritto* (B, G), el africano de Teos (B, E), el *pavonazzetto* (B, C, G) y el pórfido rojo (E), así como otros en colores blanco, negro y gris veteado, sin identificar.

Las placas parecen ser en todos los casos rectangulares (a excepción de las que se adaptan a la curvatura de las exedras) pero de medidas y proporciones muy heterogéneas, configurando a modo de un *opus sectile* de diseño irregular, cosa que parece confirmar la reutilización para su confección de piezas de diversas procedencias. Algunos de los materiales aquí empleados, como el *pavonazzetto* o el *greco scritto* (Mayer, 1994; 1996, *passim*), no han sido documentados en ningún otro sector ni elemento del edificio, mientras que otros como el pórfido rojo lo hacen muy puntualmente (basa B-21).

Puede reconocerse una cierta cronología relativa a partir de las relaciones estratigráficas que se establecen entre los diferentes elementos. A pesar de que esta solería se conserva en un escaso porcentaje, los restos en el nicho recto más meridional (G) permiten comprobar que en sus lastras no se practicaron las cajas rectangulares para las pilastras identificadas en las losas de la inscripción monumental contigua, que fue, no obstante, respetada. Se observa que estos pavimentos parecen ser coetáneos al zocalillo marmóreo en resalte en la base de los paños decorados del *murus pulpiti*, a su vez, parte de su última decoración pintada. Esto confirma la inclusión de este *pseudo-sectile* en la última reforma sufrida por el *proscaenium*, incluida en la más amplia sufrida por la *scaena* en época severiana.

Por último, debe ser tenido en cuenta que un buen número de los materiales incluidos en estudios realizados sobre los mármoles del teatro de Itálica[19] así como la propia colección de placas conservada en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, recopilada en las primeras excavaciones de la década de los setenta por el restaurador J.L. Mesa, proceden de estos pavimentos. Esto lleva a valorar con cautela la presencia de mármoles en el edificio, ya que no deben mezclarse materiales encargados y transportados en grandes cantidades en exclusiva para el edificio con otros empleados de forma muy escasa y localizada que hacen pensar en un aprovechamiento de los *restos* de partidas llegadas a la ciudad para otras construcciones o, incluso, en la reutilización de los procedentes de edificaciones reformadas o definitivamente abandonadas. Del mismo modo, este hecho lleva a cuestionarse sobre los circuitos empleados en el comercio de *marmora*. Al margen de las grandes partidas destinadas a programas de edificios concretos, es también posible que los centros locales o regionales de acumulación y distribución de mármoles, en ocasiones, trataran de dar salida a eventuales *remanentes* menores de material.

[18] Tanto las lagunas en éstas como la totalidad de la superficie en las no conservadas han sido reintegradas con placas marmóreas nuevas con un despiece en pequeñas losas de forma cuadrada (fig. 53d).

[19] Álvarez, 1983, 835; Mayer y Rodá, 1998, 231 y ss. En estas sistematizaciones echamos de menos la identificación de los sectores estructurales o elementos en los que han sido identificados los diferentes *marmora*.

Otros elementos decorativos

LAS ARAS CILÍNDRICAS (E-98, 99 Y 100)

Fueron halladas en el curso de las campañas de 1971 y 1972; según su excavador, J.Mª Luzón[20]: *"La primera se encontraba caída junto a la inscripción monumental de la orchestra, muy próxima a la palabra «proscaenium», la segunda, en pie en el hyposcaenium. Durante la primera campaña, una casa que cubría parte del área impidió que la orchestra fuera exhumada en su totalidad así como la lectura de la inscripción completa. Sólo cuando esta casa fue demolida en el invierno de 1971/72 pudo continuarse la excavación, produciéndose el hallazgo de la tercera de las aras, que se encontraba, levantada, sobre la palabra «aras» de la inscripción de la orchestra"*. Entre los fragmentos recuperados, dos no presentan líneas de fractura coincidentes con las tres piezas mayores[21]; de ellos, uno fue hallado sobre la octava grada de la *ima cauea*, dos metros al norte de la *scala* central (E-102). En el curso de las excavaciones de 1971 se halló otro en el *hyposcaenium*, *"junto al muro mayor de opus testaceum"* (UEM 1039), si bien éste forma parte de la pieza E-99[22].

Esta ubicación permite sugerir su posición original en el área de la *orchestra-proscaenium*, ya que incluso las dos halladas sobre la inscripción estaban cubiertas por algunos de los niveles de aluvión identificados como más antiguos. Los desplazamientos de las piezas halladas en el *hyposcaenium* podrían explicarse, entre otras posibilidades, por la dinámica de expolio sufrida por el edificio.

Todo parece indicar que, al menos dos de estas aras formaron parte de la decoración del teatro hasta su momento de abandono. Dado que en el *murus pulpiti* se abren tres nichos semicirculares, es muy posible que las aras estuvieran destinadas a ellos, tal y como propone además M. Fuchs a partir de su estudio sobre la decoración de los edificios teatrales[23]. Con motivo de la reforma llevada a cabo en época severiana en la que los nichos laterales fueron pavimentados con losas de mármol, las aras habrían sido tan sólo levantadas para ser recolocadas posteriormente. Frente a esto, para la hasta entonces situada en el nicho central, ahora transformado en fuente, tuvo que buscarse una nueva ubicación, pudiendo ser incluso eliminada, de ahí el hallazgo de la más deteriorada de las tres en el *hyposcaenium*, junto con otros elementos reutilizados. Los paralelos más próximos a los ejemplos italicenses no son de gran ayuda, ya que son éstos los que permiten, por el momento, una mayor precisión sobre su posición original. En el caso de Cartagena, las tres aras del teatro fueron halladas amortizadas en el *hyposcaenium* (Ramallo y Ruiz, 1998, 143), si bien dos de ellas próximas a sendas exedras semicirculares del *murus pulpiti*[24].

---

[20] Luzón, 1978, 273. La traducción es nuestra.

[21] Si bien el estado en el que se encuentra la E-100 en su parte superior no impide que hubieran formado parte de ella.

[22] Algunos autores como I. Rodá (1997, 166, nota 15) proponen la existencia de una cuarta ara que, por el momento, no ha podido ser confirmada, ya que incluso hemos comprobado personalmente cómo el fragmento de la moldura inferior que se identificaba con ella coincide con una de las fracturas de la E-99.

[23] En edificios como el *odeón* de Cartago o los teatros de *Leptis Magna*, Parma, Casino, Vasio o *Hippo Regius* se han documentado estatuas alojadas en estos nichos (Fuchs, 1987, 141-143).

[24] S. Ramallo (1999, 51) propone, como posible alternativa a los nichos del *proscaenium*, su ubicación en el extremo frontal del *pulpitum*.

Digno de tener en cuenta resulta el interés por conservar las aras del teatro italicense durante toda la vida útil de éste, más aún tratándose de elementos de decoración menor, carentes de función estructural. Su cronología augustea ha sido confirmada por estudios estilísticos (León, 1995, 152-159) a los que se une su identificación con las aludidas en la inscripción monumental. Una de ellas (E-99) presenta incluso, en uno de sus planos de fractura, los orificios para pernos metálicos que habrían permitido su restauración ya en época antigua (Anexo I). Sin duda alguna en este hecho, también compartido por el citado epígrafe, debe verse una intencionalidad determinada, al menos un respeto e interés por recordar los primeros tiempos del edificio, en forma de unos motivos y personajes que, probablemente, siglos después, habían perdido gran parte de su significado.

Tampoco existe información que permita proponer una funcionalidad paralela a la meramente decorativa, vinculada quizá a las ceremonias de culto imperial, ya que es muy posible que su iconografía hubiera tenido una mayor trascendencia ideológica de lo que ahora pueda aventurarse. L. A. Touchette (1995, 1), encargada de analizar la evolución de las copias romanas de modelos originales griegos, se opone a admitir un empleo no intencionado de estos motivos, a su mero carácter de objetos decorativos. Si bien en un teatro augusteo como el italicense sería descabellado hacer una lectura religiosa *clásica* de los temas dionisíacos, cabe entenderlas con cierto valor ceremonial o como símbolos de reafirmación de elementos griegos como referentes culturales, constante en el mundo romano. Especialmente bajo Augusto se producirá toda una reinterpretación de los modelos, produciéndose asociaciones de motivos con objetos jamás presentes en el ámbito heleno y, a su vez, desvinculándose de aquéllos propios del culto dionisíaco de los que eran inseparables los originales desde el siglo V a.C. Las aras del teatro de Cartagena con unas difícilmente contextualizables *Horai*, *Carites* y quizá Musas, toman sentido al incorporar a las aves simbólicas de la Tríada Capitolina: pavo real, águila y lechuza (Ramallo, 1999, 100-102); por su parte, en el de Arlés, las representaciones se encuentran asociadas a la iconografía apolínea propia de la ideología augustea. En esta línea cabe señalar que las figuras incluidas en las aras italicenses responden a claros estereotipos decorativos bien conocidos: la *tympanistria*, la *chimairophoros*, la ménade con *velificatio* y la *kymbalistria*, a su vez combinadas siguiendo diferentes variantes. Esto se ve incluso reforzado por la manera en la que han sido representadas, independientes entre sí y sobre pequeños basamentos irregulares que simulan superficies naturales rocosas no siempre en la misma horizontal y situadas a cierta distancia de la línea inferior de delimitación, como suspendidas en el aire.

Como otros muchos elementos de la iconografía romana tomados del mundo heleno, con amplia difusión tanto temporal como espacial, también en las representaciones de los cortejos dionisíacos, una vez que se produzca su total asimilación y se pueda hablar de un tipo clásico establecido, será prácticamente imposible identificar matices cronológicos en las figuras, que no en su factura. Así dirá L.A. Touchette (1995, 1) *"the range of dates assigned to some of the pieces discussed, sometimes extending over almost half a millennium, gives some idea of the subjetivity of stylistic dating when applied to the*

Neo-Atic reliefs". Tradicionalmente se han adscrito las copias de mayor calidad a época augustea, ya que se defendía que, en este momento, se buscaba una mayor fidelidad en las réplicas de los originales griegos; no obstante, es probable que la cronología de una obra escultórica y su exactitud como copia no tengan que estar siempre necesariamente relacionadas.

Como paralelos directos cabe destacar las ya citadas aras del teatro de Cartagena, a las que debe añadirse un fragmento procedente del teatro de Mérida, ya conocido de antiguo (García y Bellido, 1949, nº 410; Luzón, 1978, lám. 67c.; Fuchs, 1987, 144). En la colección de escultura clásica del Museo del Prado (García y Bellido, 1951, 117 y ss) se conserva otro ejemplar, al parecer, de una colección reunida en Italia en época moderna. En un ara del teatro de *Caere* (Fuchs, 1987, A VI a 2 –2, 4 y 5–; Fuchs *et alii*, 1989, 92-93, nº 14), que data de fines de época claudiana, se reconoce a Pan acompañado de unas ninfas. En los Museos Vaticanos se encuentran tres aras augusteas del teatro de Otricoli. Del de Arlés (Sauron, 1991, *passim*) proceden unas célebres aras neoáticas que se incluyen dentro de su programa augusteo. Siempre en edificios teatrales pero con diferente ubicación y soporte, se han reconocido motivos de temática semejante en el *murus pulpiti* de los teatros de Dionisos en Atenas (Fietcher, 1935b, 42-43, figs. 33-36; Herbig, 1935, 36-59, láms. 10-16), *Sabratha* (Fuchs, 1987, 133) o *Hippo Regius* (Fuchs, 1987, 134), en fragmentos decorativos de la *columnatio* de la *scaenae frons* de los de *Arausio* (Fuchs, 1987, 133), Arlés (Fuchs, 1987, 133) y Vasio (Fuchs, 1987, 135), así como un fragmento de escultura de una ménade procedente del de Vienne (Fuchs, 1987, lám. 61, figs. 1-4), cuya posición original se desconoce.

EL ARA HEXAGONAL (I-3/E-103)

Este ara fue hallada en pie en el nicho rectangular F, parcialmente superpuesta a la inscripción monumental de la *orchestra*; es muy posible que aproximadamente en su ubicación original. No tuvo por qué haber sustituido a una cuarta ara cilíndrica (Rodá, 1994, 328; 1997, 166, nota 15), de la que no se conservan evidencias.

La importancia de esta pieza estriba, entre otros aspectos, en ser testimonio de la donación para el edificio de dos columnas en *marmor karystio* y un arquitrabe con unos canceles de bronce. Las columnas han sido identificadas con dos de las pertenecientes a la *columnatio* de la *scaenae frons*, sector en el que se ha documentado un uso masivo de este material. Mayor dificultad conlleva la reconstrucción del *epistylium cum cancellis aereis*, identificado por R. Corzo con el cierre de una *porticus in summa gradatione* más que hipotética (Corzo y Toscano, 1990, 84). No obstante, el elemento estructural al que correspondería *epistylium* (dintel/arquitrabe) ha hecho proponer alternativas de ubicación. Así, A. Canto (1985a, 269) lo sitúa en la *ualua regia*, de cuya reforma también habrían formado parte las columnas *karystias*, las rejas de bronce y el propio ara, cosa, ésta última, especialmente poco probable; tampoco existen paralelos que permitan una reconstrucción semejante para el conjunto.

Las características estilísticas, tales como los remates y basamentos decorados con relieves de las edículas de cada una de sus caras[25], así como algunos detalles de las figuras como el peinado de *Iunia Africana*, del tipo de *Iulia Domna*, el cabello y la barba de su marido, o el tipo de letra, llevan a una cronología de época severiana, ya que, el epígrafe, carece de elementos internos de datación. Del mismo modo, el esquema compositivo presenta enormes similitudes con los conocidos como sarcófagos arquitectónicos o *Säulensarkophage* de comienzos del siglo III[26].

Ya J.Mª. Luzón señaló la posible conexión de esta familia, por el estilo de la pieza y el cognomen de la mujer, con el norte de África, estableciendo paralelos estilísticos con estelas votivas de importante difusión en esta área (Le Glay, 1953, 37 y ss.; Luzón, 1978, 188, n. 20). Según I. Kajanto *"geographical cognomina originally were, and to a certain extent continued to be, real indications of native places"*, si bien también afirma que cuando un *cognomen* se hizo frecuente y fue transmitido de padres a hijos perdió normalmente estas implicaciones geográficas, pudiendo darse una amplia dispersión de los diversos *cognomina* fuera del lugar de origen (Kajanto, ²1982, 50). A. Canto (1985a, 270) también señaló el origen norteafricano de la gens Iunia, familia presente en la Bética desde comienzos del siglo II d.C. No deja de ser atrayente la posible vinculación de estos individuos al ámbito norteafricano, más aún teniendo en cuenta el momento en el que se lleva a cabo la reforma en la que se incluye su donación, bajo la dinastía de los severos, originaria de Leptis Magna, coincidiendo con un importante auge de estas provincias.

Si bien en esta ocasión no aparece una referencia directa al culto imperial, al modo de la inscripción monumental augustea de la *orchestra*, diversos factores aluden al importante valor sacro de la donación realizada por Cocceyo y su familia. Para comenzar, su testimonio sobre un ara, elemento religioso por excelencia. Las figuras representadas se encuentran, no solamente ataviadas con atuendos ceremoniales, sino también en actitud de sacrificio: *Iunia Africana* hace una ofrenda sobre un altarcillo situado a su derecha. Acompañando a los dedicantes fueron también representadas dos divinidades cuya identificación como genios presenta aún imprecisiones. Ambas sujetan en uno de sus brazos una cornucopia, con la otra mano una pátera sacrificial y llevan una *bulla* al cuello, ésta última, atributo no demasiado frecuente en la iconografía de los genios (Luzón, 1978, 189, nota 22). La femenina, velada, podría portar sobre su cabeza una corona torreada, lo que ha llevado a su identificación como genio de la ciudad (Luzón, 1978, 189; Canto, 1985a, 266, en nota a pie s.n.) o con Fortuna (Canto, 1985a, 266). La masculina se cubre con otra corona,

[25] A su vez, muy semejantes en composición y factura a la decoración de las cornisas del entablamento de la *columnatio* de la *scaenae frons*: CB-1 a CB-11 del catálogo.

[26] Los paralelos más cercanos son producciones dálmatas, siguiendo modelos anteriores del norte de Italia, del área de influencia de Rávena (Koch, 1993, 29). Entre los ejemplares más cercanos al ara que nos ocupa cabe destacar dos de Copenhague y Split (Koch y Sichtermann, 1982, 317 y 318, nº 350 y 351, respectivamente). En el primero de ellos se observa una disposición muy semejante: columnas torsas en las esquinas delimitan planos en los que aparecen representadas pequeñas edículas columnadas. Fuera de ellas, en este caso, figuras humanas también sobre pedestales. Sobre *Säulensarkophage* véase además Cambi, 1998, 169-181.

quizá mural, y se reconoce como el *genius theatri* (Luzón, 1978, 189) o un *bonus eventus* (Canto, 1985a, 266). El carácter religioso se ve reafirmado además por la fórmula *ex uoto* empleada en el epígrafe, si bien ésta podría reflejar una donación obligatoria para un magistrado, como el propio Cocceyo, a juzgar por su atuendo. Del mismo modo, se trata de un nuevo ejemplo en el que unos *ludi*, que aquí se han querido ver *scaenici*, se vinculan a ceremoniales religiosos y a los juegos que estaban obligados a ofrecer los magistrados a la *colonia*. De hecho, Marco Cocceyo Juliano parece ataviado con la *toga praetexta*, propia de los cargos municipales, y portando en la mano un rollo, cosa que podría vincularlo al *ordo senatorius* (Canto, 1985a, 267). Resulta asimismo curioso que las figuras humanas de M. Cocceyo y su familia fueran representadas, a modo de esculturas honoríficas, sobre pedestales en los se grabaron las iniciales de sus nombres[27].

FUENTE DECORADA CON ESCULTURAS DE NINFAS (E-3 y E-4) (Fig. 53b)

El nicho semicircular central del *murus pulpiti*, en un momento avanzado de la historia del edificio, fue transformado en una pileta encargada de recoger las aguas que vertían, desde la parte superior, en el límite de la superficie del *pulpitum*, dos surtidores en forma de esculturas de ninfas yacentes.

La más completa de ellas (E-3) apareció en el *hyposcaenium*, junto a la estructura angular en *opus testaceum* de su esquina noreste (UEM 1039). Del fragmento menor (E-4) no consta lugar de hallazgo[28]. A pesar de no encontrarse, por tanto, *in situ*, sus características, especialmente el taladro que hace las veces de conducto de agua, llevó a su identificación con estatuas de fuente. La ubicación de ésta se llevó a cabo, a falta de otras pruebas más concluyentes, además de por paralelos en otros edificios teatrales, por la ausencia de pavimento en el citado nicho semicircular D en el que se documentaron restos de una canalización. Sin embargo, el estado de arrasamiento generalizado del área impidió obtener datos morfológicos de este receptáculo encargado de recoger las aguas[29].

Las ninfas italicenses responden al conocido como tipo *uirunum*[30], I de Fabricotti (1967, 68-69) o, como ha propuesto J.M. Noguera (1991-92, 179), al de las *ninfas recostadas en diversas actitudes de reposo*, cuyo modelo pudo haberse inspirado en la iconografía de

---

[27] Cabe preguntarse, por tanto, si lo que pretendió reflejarse en el ara fue a los donantes o unas esculturas de ellos, reales o no. Representaciones semejantes de esculturas, aunque de carácter funerario, se documentan en el mausoleo de los Voconios de Mérida (Bendala, 1972, *passim*).

[28] Según P. León (1995, 166 y 168) ambas aparecieron, en 1971, próximas entre sí en el área de la *orchestra*, si bien esto no es lo reflejado en los planos de ubicación de hallazgos de 1971-72.

[29] En el curso de los trabajos de restauración tan sólo se colocaron sendos vaciados de las ninfas, cuyos originales se encuentran en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Al no haberse llevado a cabo una reconstrucción más completa de la fuente, en la actualidad el resultado es un tanto confuso: las ninfas vierten agua (de modo figurativo, ya que no ha sido puesta en uso) a un pavimento de nueva factura plano y sin delimitar, idéntico al del resto de los nichos del *proscaenium*.

[30] Esta denominación fue establecida a partir del estudio realizado por C. Praschniker y H. Henner (1947, 80, nota 52) sobre el área termal de la antigua *Virunum*. Véase Kapossy, 1969, 18 en cuyo catálogo se incluyen un buen número de ejemplares, si bien en ningún caso asociado a estructuras teatrales. Las italicenses fueron recogidas por M. Fuchs en su estudio sobre la decoración en edificios teatrales: 1987, lám. 6.4 y 6.5. A su vez, Loza, 1994, 270 y ss. y León, 1995, 166-169.

Ariadna dormida propia del siglo II a.C. Fueron realizadas sobre fragmentos marmóreos de antiguos togados, tal y como se reconoce en su parte posterior, donde sus artífices no se preocuparon de eliminar los pliegues de los paños de éstos. Por sus características estilísticas los togados han sido datados en algún momento todavía impreciso de época julioclaudia, siendo incluso posible que hubiesen formado parte del primer programa decorativo del edificio (León, 1995, 166). Las ninfas se datan, a su vez, en la tercera centuria de la Era (Luzón, 1982a, 190; Loza, 1994, 270; León, 1995, 166). Esto hace que puedan ser reconocidas como otro de los elementos incluidos en la reforma del área de la *scaena* de comienzos del siglo III d.C. y que, como ya se ha analizado más arriba, afectó a buena parte del frente decorado del *pulpitum*.

A los paradigmáticos ejemplos peninsulares de *Olisipo* (Fuchs, 1987, lám. 64, 1-3; Hauschild, 1990, 382, lám. 37a y b) y *Baelo Claudia* (Ponsich y Sancha, 1982, 256, lám. I; Sillières, 1997, 137) deben sumarse otros silenos hallados en los teatros de Djemila, Güelma, Timgad, Arlés (Sillières, 1997, 137), *Caere* (Fuchs, 1987, 77-78, piezas AV1 y AV2, lám. 29, 1.2; Fuchs *et alii*, 1989, 93-94, nºs 15 y 16), *Falerii* (Fuchs, 1987, AV1 y AV2, lám. 33, 3.4) o Vienne (Fuchs, 1987, 142). Del de *Leptis Magna* procede una pareja de figuras de Venus con concha venera (Caputo y Traversari, 1976, nº 38, lám. 35; nº 39, lám. 36), así como la de un muchacho portador de una vasija del de *Bulla Regia* (Fuchs, 1987, 142).

Si bien en el teatro italicense este elemento se instala como una novedad a comienzos del siglo III d.C., estas fuentes no parecen circunscribirse a un período concreto: desde época helenística, con el desarrollo de las técnicas de control y canalización de las aguas, las fuentes acompañadas de decoración escultórica tendrán una importante difusión (Kent Hill, 1974, 107). Así, los ejemplares procedentes de *Caere* datan de la primera mitad del siglo I d.C., mientras que la pareja de silenos del teatro de *Falerii*, hallados en el área de la escena, son también de época imperial temprana. Tan sólo una de estas figuras, de época flavia por paralelos estilísticos, ha sido recuperada en el teatro de Trieste (Fuchs, 1987, 109-110, pieza AV1, lám. 46, 1.3; Verzár-Bass, 1991, 102-104, pieza S12, láms. 90, 204 y 205); se ubicaría, según M. Fuchs, en uno de los nichos semicirculares del *murus pulpiti*. De la primera fase romana del ateniense teatro de Dionisos, de época neroniana, proceden una pareja de silenos arrodillados de controvertida interpretación. M. Bieber (1961, 223, figs. 753-754) los identifica como elementos sustentantes de un entablamento, mientras que otros autores como R. Herbig (1935, 15, láms. 5.1 y 5.2) los relacionan con una fuente sagrada. En Hispania, además de los casos citados de *Baelo Claudia* y *Olisipo*, destaca, hallada en los años veinte en *Carthago Noua*, un fragmento de escultura de ninfa tipo *uirunum* (Noguera, 1991-92, *passim*). No obstante, sus rasgos no permiten su identificación como surtidor de fuente y, su lugar de hallazgo, ni siquiera su adscripción con certeza al edificio teatral (Ramallo y Ruiz, 1998, 152).

Ni en los estudios clásicos (Neuerburg, 1965; Kapossy, 1969; Becatti, 1970-71; Kent Hill, 1974; Parra, 1976) ni en la mayor parte de los más recientes (Letzner, 1990; Cutroni, 1993) sobre fuentes, ninfas y ninfeos se recoge una interpretación para su presencia en los edificios teatrales. De esta forma, cabe preguntarse su origen y significado, siendo un elemento con amplia difusión ya desde comienzos de época imperial y que, al menos,

cuenta con total vigencia a comienzos del siglo III d.C. Una fuente al modo de la italicense no debe ser relacionada con un complejo sistema hidraúlico, al modo de los necesarios para adaptar la *orchestra* a juegos acuáticos (*tetimimo*) o las conocidas *naumachiae* (como en Taormina o Trieste). Es posible que estas fuentes no fueran sino un mero recurso decorativo, a modo de artificios ornamentales acorde con el gusto de la época, en todo caso, encargadas de refrescar el ambiente como circuitos de agua corriente (Loza, 1994, 263), pudiendo relacionarse, incluso, con *sparsiones*. Éstas hacían frente a las altas temperaturas que podían alcanzarse en los edificios de espectáculos, y consistían en rociar al público con agua perfumada y coloreada con azafrán. No obstante, es necesario recordar que las fuentes aparecerán con frecuencia en espacios vinculados al culto imperial, en la medida en la que formaban parte de la simbología de la fecundidad, prosperidad y abundancia que comenzara con la *aurea aetas* augustea, por lo que su presencia en el teatro no sería algo anecdótico.

Estas fuentes suelen encontrarse asociadas a conducciones de agua en el área de la *orchestra* y su entorno más inmediato, como en el caso de los teatros de *Caesarea Maritima*, *Thuburbus Numidarum*, Calama o Timgad (Fuchs, 1987, 142-143). En el teatro de Pompeyo (Sauron, 1987, 458; Loza, 1994, 265) la presencia de circuitos de agua tuvo un importante papel en la estructura de la *scaenae frons* (Valerio Máximo, II, 4, 6), donde es posible que existiera un ninfeo decorado con una escultura de *Oceanus*, al modo del reconstruido en el teatro de Antioquía (Spano, 1953, 143 y ss). En qué medida estas fuentes pudieron ser aprovechadas como elemento escenográfico en determinadas ceremonias y espectáculos es algo todavía impreciso: sabemos, por ejemplo, de un número realizado en una *bañera* (Frézouls, 1983a, 126-130; Le Glay, 1992, 214) que debe ser interpretado como la evolución de un tetimimo, género que, a partir del siglo II, tuvo su máximo desarrollo durante los siglos III y IV, siendo duramente criticado en los escritos de los Padres de la Iglesia. Ya en el teatro griego, en un exponente de la *comedia nueva* del siglo IV a.C., se dice que el actor nadaba en un estanque situado en el teatro (Spano, 1952, 144; 1953, 143). Plinio (*NH*, 40, 96) recuerda también que en el teatro de *Aemilius Scaurus* existía un estanque en el que por primera vez fueron exhibidos en la capital hipopótamos y cocodrilos.

El incluir en ellas a ninfas y silenos es muy posible que no tenga otra explicación que la de emplear una iconografía tradicionalmente asociada al mundo acuático y de la naturaleza; de hecho, serán con mucha frecuencia empleadas en ambientes tanto públicos como privados[31]. La asociación ninfas-silenos-fuentes aparecerá ya incluso documentada sobre una serie de tetradracmas acuñados en Himera (Sicilia) desde el 470 a.C. (Cutroni, 1993, 34). Tampoco en el estudio realizado por Mª L. Loza (1993, 1994) para el caso hispano encontramos una interpretación que justifique el empleo de la iconografía de ninfas y silenos en los edificios teatrales. Estos personajes, en los teatros, no siempre aparecen asociados a fuentes; tal es el caso de dos esculturas

[31] No se trata, por tanto, de un recurso exclusivo de los teatros. Así, de la *schola* del *collegium fabrum* de Tarragona, procede una ninfa tipo *Virunum* con claras similitudes con las italicenses (Koppel, 1985, lám. 31.3 y 4; Noguera, 1991-1992, 181, figs. 3 y 4). Por su parte la ya citada estudiada por J.M. Noguera es asociada por este autor a un ambiente doméstico.

de ninfas del tipo A de Becatti[32], es decir, con el torso desnudo, procedentes del de Ostia[33] o un sileno del de Dionisos en Atenas (Bieber, 1961, 224). A pesar de ello, especialmente en los años setenta se defendió la vinculación, e incluso derivación, desde el punto de vista arquitectónico, de los frentes escénicos de los teatros con las fachadas de los ninfeos (Parra, 1976, 90). Sin embargo, es muy probable que dichas conexiones y similitudes no se deban sino a un modelo estructural de fachadas monumentales muy difundido desde época helenística y que alcanzó también de forma genérica a una tipología más amplia de edificios. Consideramos, por tanto, que no existe una vinculación directa entre los ninfeos y las fuentes decoradas con ninfas y silenos presentes en los edificios teatrales (Parra, 1976, 97). No obstante, cuesta creer que en el *proscaenium*, uno de los sectores del teatro que en mayor medida concentraba la mirada de los espectadores, situado en el centro del conjunto formado por la *orchestra* y el frente escénico, donde se alojaron numerosos elementos propagandísticos con una importante carga ideológica, estas fuentes hubieran carecido de un contenido simbólico, reducidas a meros elementos decorativos.

El *Hyposcaenium* (Fig. 55)

Con este término se denomina al espacio cubierto situado bajo el *pulpitum*, fruto del desnivel existente entre la escena, elevada artificialmente, y la *orchestra*, que suele tratarse del sector situado a menor cota del edificio. Su cierre frontal lo constituía el *proscaenium* o *murus pulpiti*. Al margen de las variantes regionales observadas, su carácter es meramente funcional: por un lado, en él se aloja la infraestructura de apoyo de la plataforma de la *scaena*, constituida por alineaciones de muros o pilares y vigas perpendiculares a ellas; por otro, allí se ubicaba un buen número de los recursos escenográficos empleados en ceremonias y espectáculos, tales como decorados móviles, el telón frontal o *aulaeum*, etc.

Si bien existen referencias a algunas de sus funciones en época tardorrepublicana (Cicerón, *Pro Caelio*, XXVII/65), el papel del *hyposcaenium* no queda definido hasta época augustea, momento en el que se documentan en el registro arqueológico los primeros ejemplos de los mecanismos en él incluidos (Courtois, 1989, 305). Esto debe también ser relacionado con el desarrollo del *proscaenium/pulpitum* romano, más amplio, extendiéndose entre las estancias laterales del edificio escénico (*parascaenia* o *basilicae*) con las que se comunica. Es entonces cuando se convierte en un espacio destinado a la maquinaria teatral y a los individuos que se encargan de accionarla, precisando así de una altura suficiente que permitiera transitar por él.

Descripción de las estructuras

El *hyposcaenium* del teatro de Itálica fue excavado de forma muy desigual y a lo largo de intervenciones parciales que dificultaron, entonces, una adecuada comprensión del conjun-

[32] Becatti, 1970-71, piezas nº 1 y 3. La primera de ellas fue hallada concretamente en el *hyposcaenium*. Este autor las dató entre los siglo I y II d.C.

[33] Ciudad en la que la abundancia de representaciones de ninfas se vincula al culto excepcional que recibían en ella (Meiggs, 1960, 383; Becatti, 1970-71, 59).

to. Tal y como muestran las fotografías tomadas a fines de la década de los setenta (Fig. 56a), otra de las grandes dificultades presentes en este espacio fue su frecuente inundación debido a las altas cotas alcanzadas por el nivel freático; esto impidió una completa caracterización tanto de las estructuras como de sus niveles asociados, así como de su profundidad original. Por último, en el curso de la restauración ha sido cubierto por un fraguado de hormigón que, a pesar de dejarlo hueco y practicable, dificulta enormemente su análisis y tan sólo permite aproximaciones muy parciales a las citadas estructuras y sus características constructivas. Dadas, por tanto, las precarias condiciones de luminosidad, el elevado porcentaje de humedad así como la falta de espacio para la movilidad, resulta hoy difícil no solamente el análisis visual de las estructuras sino también de las posibles relaciones estratigráficas existentes entre ellas y su interpretación funcional.

Debido a lo anterior, la práctica totalidad de los datos que se incluyen a continuación proceden del análisis de planos[34] y fotografías. Se trata de un espacio rectangular cuyos lados mayores quedan configurados por la plataforma de *opus caementicium* sobre la que se levantó el frente escénico y la cara interna de la estructura del *proscaenium*. En la parte superior de la primera se talló a modo de un escalón de 16-18 cm de altura, en el que se apoyaron las vigas de soporte del entablado del *pulpitum*. A su vez, de la correspondencia en forma de anclajes para las citadas vigas en la cara interna del *murus pulpiti* encontramos referencias en las notas de trabajo de A. Jiménez (tamb. Jiménez 1982, fig. 1). Las dimensiones de este espacio longitudinal son 40,42 m de anchura por 6 m de profundidad (distancia esta última entre el *proscaenium* y la vertical del *podium* del frente escénico). La cota más baja identificada en el área según los planos de la restauración se encuentra situada entre los tramos UEM 1041 y 1086 del muro longitudinal paralelo al *proscaenium* y es de –0,04 m con respecto al punto 0 situado en el plano superior de la *kyma reuersa* de la *orchestra*. Esto llevaría a reconstruir para esta cámara subterránea una altura mínima aproximada de 1,40 m. No obstante, los seis pozos situados ante él fueron aún más profundos si bien no costa este dato en la documentación conservada. En el *hyposcaenium* se reconocen principalmente cuatro grupos de estructuras (Fig. 56e):

- seis pozos rectangulares situados inmediatamente detrás del *proscaenium* (UEM 1080-1085).
- Un muro longitudinal formado por tres tramos (UEM 1041, 1086, 1087+1088), paralelo al *proscaenium* y situado tras los pozos.
- Seis muretes que responden a una alineación norte-sur paralela al *murus pulpiti* y que se levantan entre el muro longitudinal anterior y la plataforma de apoyo del frente escénico (UEM 1089-1094).
- Estructuras realizadas en opus testaceum (UEM 1039, 1040, 1095, 1096).

[34] Tanto realizados en el curso de las excavaciones de comienzos de la década de los setenta como posteriormente durante el proyecto de restauración. Se observan importantes diferencias entre ellos.

La distancia entre el límite interno del *murus pulpiti* y el primer muro longitudinal paralelo es de 1,51 m; la de éste con respecto a la alineación de muretes de 1,44 m y la de ésta hasta la plataforma de *opus caementicium* que sirvió de cimentación al edificio escénico de 1,08 m[35].

En general, a partir de la observación directa de las estructuras que aún pueden identificarse se aprecia que, en su mayor parte, se realizaron con materiales heterogéneos, entre los que cabe destacar sillares de piedra caliza fosilífera, elementos reutilizados en este mismo material, como es el caso de una pieza paralelepipédica con restos de una pilastra acanalada[36] (S-15), fragmentos de fustes, uno de ellos con un acabado liso en estuco, etc.

POZOS

Tras el *proscaenium*, al este de él, se reconocen seis pozos (UEM 1080-1085) cuya disposición se ajusta, aproximadamente, a la simetría del eje central del edificio (Fig. 56b). La distancia entre ellos, medida a partir de sus laterales, es de 5 metros entre los cuatro más extremos (entre UEM 1080 y 1081, y 1084 y 1085), y de 3,90 m entre los cuatro centrales (entre UEM 1081 y 1082, 1082 y 1083, y 1083 y 1084). A diferencia de otros muchos ejemplos, no se realizaron siguiendo la vertical de la cara interna del muro del *proscaenium*, sino que son independientes, situados en el centro del espacio existente entre dicha estructura y el muro longitudinal posterior (UEM 1041, 1086, 1087+1088), a una distancia de 25-30 cm de cada uno de ellos. Fueron excavados en unas masas de hormigón cúbicas e independientes realizadas a tal efecto. Dada la consistencia de las paredes, no fue necesario forrarlas con placas o tejas como en el teatro de *Olisipo* (Alarçao, 1982, 291). Son de forma rectangular y dimensiones bastante uniformes para todos ellos, de en torno a 90 X 63 cm. Su profundidad superaba los dos metros, si bien no consta la máxima original; los paralelos conocidos aportan medidas muy dispares que oscilan entre el metro de los citados de *Olisipo* (Hauschild, 1990, 365) y los 3,28 m que alcanzan los documentados en el teatro de T*arraco* (Berges, 1982, 120). En torno al más septentrional (UEM 1080) se llevaron a cabo una serie de añadidos en *opus testaceum* (UEM 1096).

Estos pozos aparecen o bien practicados en una fosa realizada en el nivel del *hyposcaenium* como en *Acinipo* (Del Amo, 1982a, 224) o, lo más frecuente, como en el caso italicense, en el espacio delimitado por el *proscaenium* y un muro paralelo a éste, distanciado de él aproximadamente la tercera parte de la profundidad del *pulpitum*. En ocasiones, como en el teatro de Tarragona, se han conservado *in situ* sobre ellos losas funcionando a modo de cubierta, pudiendo incluso mostrar entalles y perforaciones.

---

[35] Véase sección fig. 56e.

[36] Esta pieza, en fig. 56d, fue la considerada por R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 74) como parte de un friso de triglifos y metopas perteneciente a la primera escena del teatro, según este autor, realizada en un muy alto porcentaje en piedras locales con acabado estucado. Estilísticamente es difícil reconocer en esta pieza un motivo de triglifos canónico: ausencia de *gutae*, de listel superior, etc., Del mismo modo, los cada vez más abundantes datos que hablan de una primera escena con elementos decorativos en mármol de calidad, unidos a la antigüedad del muro de la escena desde el punto de vista estructural, parecen hacer dudar, cada vez con mayor número de elementos de juicio, de esta propuesta.

Su función, como se verá por extenso más adelante, era la de soportar el mecanismo del telón delantero o *aulaeum*.

MURO LONGITUDINAL NORTE-SUR (UEM 1040, 1041, 1086-1088)

Se trata de un muro recto con orientación norte-sur, configurado por una sucesión de tramos de longitud irregular. Su grosor oscila en torno a los 40 – 60 cm. También se observan variaciones en los paramentos, realizados con material de naturaleza heterogénea, en su mayor parte de reutilización. Su extremo norte (UEM 1040) está realizado en *opus testaceum*, y sugiere, como en otros puntos de este espacio subterráneo, reformas y añadidos. Se encuentra situado a una distancia de 1,51 m del *proscaenium*. Al menos dos de las interrupciones observadas (las existentes entre las UEM 1041 y 1086 y entre ésta última y la UEM 1087) parecen ser originales; facilitarían el tránsito de los operarios desde el espacio del *aulaeum* a otros elementos de la maquinaria situados tras este muro longitudinal, dado que además éste se ajustaba, normalmente, a la altura y anchura del *proscaenium* y, por tanto, del *pulpitum*. El tramo más septentrional (UEM 1041) mide 12 m de longitud; el siguiente (UEM 1086), 4,80 m y el último de ellos (que suponemos formado por UEM 1087 y 1088, actualmente independientes) 8,40 m. Las interrupciones citadas poseen una anchura de 86 y 107 cm respectivamente.

Su construcción se vincula a la sujeción de la tarima de la escena. No obstante, como apunta C. Courtois (1989, 190), su proximidad al *proscaenium*, excéntrica con respecto al eje norte sur del *hyposcaenium*, sugiere también su relación con el mecanismo del telón. La misma autora llama la atención sobre la asociación que siempre existe entre este muro y la presencia de *aulaeum*. Entre sus funciones, por tanto, estaría la de separar el espacio destinado a este telón delantero del resto de maquinaria, así como la más importante de acoger las vigas encargadas de soportar el *pulpitum*. Éstas no podían ser continuas de lado a lado del *hyposcaenium* ya que, de ser así, impedirían el movimiento vertical del *aulaeum*. Es posible que también acogiera parte del anclaje del mecanismo de éste.

ALINEACIÓN DE MURETES (UEM 1089-1094)

Se trata de una segunda alineación formada por seis muretes también paralela al *proscaenium* y, por tanto, al citado muro longitudinal anteriormente analizado. De nuevo están levantados a base de materiales reutilizados dando lugar a paramentos irregulares tanto en composición como en longitud.

Se encuentran situados a 1,44 m del muro longitudinal (UEM 1040, 1041, 1086-1088) y a 1,08 m del límite occidental de la plataforma de cimentación del edificio escénico. Las distancias a las que se encuentran unos de otros son irregulares y no guardan ningún tipo de simetría con respecto al eje central este-oeste del edificio. Algunos de ellos parecen ser simples, a modo de pilares (UEM 1090, 1091, 1094) mientras que otros son más complejos, fruto de la yuxtaposición de sillares de piedra caliza fosilífera y otros elementos reaprovechados (UEM 1092 y 1093).

Si bien en algunos casos las alineaciones de pilares se ubican guardando relación con los pozos del *aulaeum*, en el caso italicense no parece existir ninguna conexión funcional entre ellos, más aún, dado que el muro longitudinal (UEM 1040, 1041, 1086-1088) se encuentra entre ambos grupos de estructuras. Esto lleva a interpretar estos muros como meros soportes de la tarima de la *scaena* y, en todo caso, como auxiliares de otros mecanismos escénicos, de los que en este momento es muy poco lo que puede precisarse.

ESTRUCTURAS Y AÑADIDOS EN FÁBRICA DE LADRILLOS

En diferentes puntos del *hyposcaenium* se reconocen estructuras realizadas íntegramente en ladrillo, con especial concentración en su sector norte. Dadas no solamente las relaciones estratigráficas existentes con las ya descritas realizadas en piedra, sino también las implicaciones cronológicas que supone el empleo de este material en el edificio, es muy probable que estos elementos puedan ser asociados a reparaciones y/o refuerzos debidos al desgaste por el uso o, incluso, a una reforma impuesta por nuevas necesidades en el aparato escénico. No obstante, entre estas fábricas de ladrillo se reconocen diferentes calidades tanto en los materiales empleados como en el acabado de los paramentos, posible aunque no seguro índice de varios momentos constructivos. A pesar de que algunas de ellas aparecen mencionadas en la documentación de las excavaciones del *hyposcaenium* de comienzos de los años setenta, no consta información estratigráfica suficiente al respecto que permita establecer una cronología relativa entre ellas[37].

- La de mejor factura y mayor entidad, dado que se trata de una construcción independiente, sin estar asociada físicamente a ninguna de las analizadas más arriba, es la UEM 1039. Se trata de una estructura angular en *opus testaceum* de buena calidad, situada en el ángulo noreste del *hyposcaenium*. Su paramento norte-sur, de 4,80 m de longitud, se encuentra en la misma alineación que los muretes UEM 1089-1094; perpendicular a él, el tramo este-oeste, de 1,5 m de largo, se adosa a la vertical de la plataforma de cimentación del edificio escénico. Los paramentos tanto exteriores como interiores están realizados con ladrillos rectangulares (de módulo 28,5x22x5,5 cm, semejante al de los empleados en la ampliación adrianea) unidos con mortero rico en cal. Todo ello da como resultado unos muros de 52 cm de anchura. L. Roldán tuvo también oportunidad de analizar su cimentación: sobre una primera hilada de sillares se dispuso una capa de piedras trabadas con argamasa; por último la horizontalidad se alcanzó por medio de tres hiladas de ladrillo, proporcionando todo ello una altura total de 32 cm.

[37] En la misma documentación se hace referencia a un nivel de *tegulae* dispuestas horizontalmente junto al primer muro paralelo al *proscaenium*. Desconocemos si pudo estar vinculado a las estructuras de la maquinaria escénica, ya que incluso en el curso de su excavación se interpretó como una posible techumbre desplomada (Ver anexo III, en soporte digital).

- La UEM 1096 es un murete de ladrillos que refuerza o cierra por su lado oeste el pozo del *aulaeum* más septentrional (UEM 1080).
- La UEM 1040 (Fig. 56c) es un pequeña estructura de aproximadamente 1,70 m de longitud que se adosa al tramo UEM 1041 del muro continuo paralelo al *proscaenium* que delimita la fosa del *aulaeum*.
- Por último, se documenta un muro (UEM 1095) adosado en el sector sur de la UEM 1089, el más septentrional de los soportes de la tercera alineación.

Del mismo modo, en algunos puntos de las estructuras realizadas con sillares y grandes piezas de acarreo parece reconocerse la inclusión puntual de algunos ladrillos de tamaño y coloración heterogénea, quizá formando parte de refuerzos o reparaciones necesarias en estos elementos sometidos no solamente a un importante peso sino también al desgaste que sobre ellos producirían las vigas del entablado e incluso los mecanismos de la maquinaria.

LOS ACCESOS AL *HYPOSCAENIUM*

En la actualidad el acceso a este espacio cubierto se realiza por medio de una puerta practicada en el fraguado de hormigón que le sirve de cubierta. En época antigua a él se entraba a través de unas galerías también subterráneas que, atravesando las *uersurae*, lo comunicaban con los *parascaenia*. Dichas galerías se reconocen aún hoy en los *itinera uersurarum* (UEM 1108 y 1109) donde fueron cubiertas, de lado a lado, por grandes lajas planas en piedra arenisca. R. Corzo plantea que en algún momento todavía en uso del *hyposcaenium* estas galerías, inicialmente en rampa al interior y cerradas con trampillas (Corzo y Toscano, 1990, 40), hubieran sido cegadas, primero la sur y más tarde la norte. Amortizadas ambas se habría construido una nueva entrada que, por medio de una escalera de madera, llegaba hasta la cámara subterránea. R. Corzo identifica con la caja de esta escalera la citada estructura de ladrillos UEM 1039. Según este autor, de ahí en adelante, los operarios se verían obligados a permanecer en el *hyposcaenium* tanto cuanto durasen las actividades sobre la escena, ya que este nuevo acceso se abría en ella.

FÁBRICAS TARDÍAS

En el *hyposcaenium*, próximas a su límite meridional, también se identificaron huellas de fábricas tardías semejantes a las documentadas en los nichos del *postscaenium* y en el entorno de la *ualua hospitales* norte (UEM 1028), realizadas a base de ladrillos enteros y fragmentados sobre una capa de tierra y piedras. Estos niveles, a su vez, cubrían a una acumulación intencionada de tres tambores de columna estriada[38] (UEM 1126), dispuestos verticalmente y apoyados sobre el muro UEM 1088. Se asentaban sobre un nivel de tierra.

[38] Véase fig. 55, UEM 1126.

Dada la escasa información al respecto, no puede precisarse si esta concentración de elementos arquitectónicos reutilizados podría ponerse en relación con una reforma del *hyposcaenium*, aún en uso como tal o a sus fases de abandono y expolio. Identificar cuándo llegaron estos elementos arquitectónicos al *hyposcaenium* resultaría de especial interés dado que han sido propuestos por algunos autores (Luzón, 1982a, 186; Corzo y Toscano, 1990, 73), de forma un tanto arriesgada, como integrantes de la primera escena que poseyó el teatro.

Recursos escénicos

Además de su importante función en el desarrollo de ceremonias y espectáculos, estos recursos escénicos fueron, a partir de época augustea, fundamentales soportes de la iconografía asociada a los programas imperiales en la línea de lo ya observado en la *scaenae frons*, el *murus pulpiti* o diversos elementos situados en la *orchestra* y la *cauea*. Serían también inteligentemente empleados por las *elites* municipales en su papel de nexos entre el poder central y sus conciudadanos. No faltan en las fuentes clásicas referencias a estas representaciones pintadas o bordadas sobre el *aulaeum*[39] y los *siparia*[40]. En un edificio emblemático del nuevo panorama político, todos sus elementos serán empleados en mayor o menor manera para transmitir el nuevo mensaje; es de suponer que los grandes cortinajes que, ante miles de espectadores, cubrían la escena al comienzo y clausura de ceremoniales y representaciones, constituyeran un medio de valor incalculable como transmisor de esta propaganda.

Si bien algunos de estos recursos ya estaban presentes, primero en los teatros griegos de *skenai* efímeras y, posteriormente, en los teatros helenísticos en piedra, no será hasta época romana, con la total definición del edificio escénico, cuando se perfeccionen y adquieran un lugar establecido y sistemático en su estructura.

EL *AULAEUM*

Como ya se ha indicado más arriba, las primeras evidencias en el registro arqueológico del empleo de *aulaea* datan de época augustea[41]. Ni siquiera los especialistas se ponen de acuerdo sobre la caracterización de *aulaeum*, *siparium* y las diferencias entre ambos. Si bien, con frecuencia, en la bibliografía son empleados como términos intercambiables, que se trataba de dos elementos diferentes parece quedar de manifiesto en la referencias de Apuleyo

[39] Virgilio, *Georgicas*, 3, 25: *"purpurea intexti tollant aulaea Britanni"*; Ovidio, *Metamorfosis*, 3, 111-114: *"sic, ubi tolluntur festis aulaea theatris, surgere signa solent primumque ostendere uultus, cetera paullatim, placidoque educta tenore tota patent imoque pedes in margine ponunt"*. Especialmente ilustrativa resulta esta cita de Servio (G.3, 25, 4): *"nam Augustus postquam uicit Britanniam plurimosde captiuis donuit ad officia theatralia. Dedit etiam aulaea, id est uelamina, innquibus depinxerat uictorias suas"*; Más tardía (s. IV) es la referencia de Donato, *De com.*, 12, 3. Véase también Graefe, 1979, 108-110.

[40] M.F. Quintiliano, en *Institutio oratoria*, 6, 1, 32: *"Sed non ideo probauerim, quod factum et lego et ipse aliquando uidi, depictam in tabula siparioue imaginem rei, cuius atrocitate iudex erat commouendus"*.

[41] C. Courtois (1989, 185) señala como augusteos los ejemplos que E. Frézouls (1972, 369) reconoció como republicanos: *Alba Fucens*, *Ferento* y *Volterra*. Estos cortinajes eran de tradición oriental y fueron empleados en el teatro griego, si bien no parece ser hasta fines de la república cuando se perfecciona su funcionamiento, pasando a ocupar un lugar en la estructura de la escena.

(*Metam.* 1, 8 y 10, 29) y Donato (*De com.* 12, 3) en las que aparecen simultáneamente. A través del análisis no solamente de las fuentes sino también de las representaciones antiguas[42], R. Graefe (1979, 200-202, nota 112) propuso una de las interpretaciones, a nuestro juicio, más acertadas: el *aulaeum* era el telón frontal, mientras que los *siparia* eran cortinajes móviles traseros que se trasladaban al lugar del escenario donde fuera preciso en el momento requerido, a fin de cubrir sectores concretos del mismo.

Independientemente del nombre recibido, en numerosos teatros romanos se han documentado las estructuras necesarias para el funcionamiento del telón delantero encargado de ocultar la escena. El *aulaeum* cubría en anchura todo el escenario y solamente era accionado al comienzo y al fin de las ceremonias y espectáculos. Al parecer, durante los siglos I a.C. y I d.C. funcionó de forma inversa a los actuales, es decir, era bajado al principio, quedando plegado en el canal existente entre el *proscaenium* y el muro paralelo a él, levantado en el *hyposcaenium*, volviendo a ser alzado al final. El sistema se mantuvo hasta el siglo V, si bien ya desde la segunda centuria aparecieron otros sistemas alternativos, como el telón de dos hojas. El movimiento semejante al actual se documenta en el siglo IV si bien es posible que ya existiera con anterioridad, tal como se adivina en ciertas referencias textuales un tanto ambiguas[43].

Se han reconocido diferentes variantes estructurales todas ellas relacionadas con el mecanismo del telón delantero. Las mejor caracterizadas y con ejemplos más abundantes son:

- una fosa longitudinal de en torno a 40-70 cm excavada en el nivel del *hyposcaenium* situada tras el *proscaenium* (modalidad muy extendida en los teatros galos).
- con idéntica ubicación, una serie de pozos a distancias regulares excavados en la base del *hyposcaenium*. A su vez podían estar asociados a un muro longitudinal paralelo al muro del *pulpitum* o a una línea de pilares independientes (predominante en las Penínsulas itálica e ibérica[44] así como en las provincias africanas).

En el teatro italicense se han identificado, por tanto, los elementos propios de la segunda de las modalidades: un muro longitudinal paralelo al *proscaenium*, que crea con él a modo de un canal de lado a lado de la escena, en cuyo fondo se han excavado los seis pozos rectangulares ya descritos. En ellos se alojaban los postes telescópicos en cuyo extremo superior se fijaba el *aulaeum*; se acompañaban de los elementos, probablemente en madera, necesarios

---

[42] Entre las que destacan el relieve de Castel Santa Elia (Anti, 1952, 201-203) y las acuñaciones severianas con motivo de la celebración de los *Ludi Saeculares* del año 204 (Traversari, 1956, 26-29; Graefe, 1979, 113). Ambos son ambiguos –*¿aulea* o *uela*?–pero por ello también muy interesantes ejemplos de cortinajes en el frente escénico.

[43] Apuleyo, *Metamorfosis*, 10, 29: *"aulaeo subducto et complicitis siparis scaena disponitur"*. *Vid.* Grafe, 1979, 200, nota 112 (h).

[44] En Hispania los únicos ejemplos conocidos hasta el momento que no se ajustan a estas tipologías son los de Sagunto y Cartagena. En el primero de ellos, el espacio longitudinal situado tras el muro del *pulpitum*, de 1,42 m, fue dividido en dieciséis celdillas por medio de 17 muros perpendiculares al primero. A su vez, esta estructura se unía a la cimentación del edificio escénico por medio de dos tirantes transversales en el centro del *hyposcaenium* (Hdez. *et alii*, 1993, 31, lám. 2). El *hyposcaenium* del de *Carthago Noua* aparece compartimentado por dos muros longitudinales paralelos al *proscaenium*, siendo el espacio central de 4,15 m de anchura. El canal que queda configurado tras el muro del *pulpitum* es de 1,05 m de anchura y 2 de profundidad (Ramallo y Ruiz, 1998, 71).

para mantenerlos verticales y permitir su deslizamiento, tales como rodamientos, cordajes, etc. accionados desde las salas de maniobras laterales[45]. Su situación, en el centro del canal, habría permitido que los cortinajes, una vez alzados, cayeran ante ellos cubriéndolos. Los pozos simples han sido los documentados con mayor frecuencia, siendo el sistema más difundido ya desde época de Augusto. No obstante, que con el complemento de materiales efímeros pudieron formar parte de un mecanismo bastante más complejo, parece desprenderse de variantes con pozos dobles, ya sean paralelos (*Iguuium, Saepinum, Alba Fucens*) o incluso en diagonal (Vernos: Courtois, 1989, 185). Así podrían sugerirlo las losas de cubierta con una cavidad central y un encaje lateral documentadas sobre cuatro de los pozos del teatro de Tarragona (Berges, 1982, 120) o la forma en "T" de los realizados en el de *Baelo Claudia* (Sillières, 1997, 137). En la mayor parte de las hipótesis de reconstrucción se proponen varios lienzos de tela independientes aunque yuxtapuestos que se enrollaban en torno a rodillos accionados por medio de contrapesos[46].

Dado que la plataforma del *pulpitum* se interrumpía para no impedir el ascenso y descenso del telón, el foso donde éste se alojaba tuvo muy probablemente una cubierta independiente. Las propuestas para ella han sido también diferentes: J. Formigé (1923, 60, fig. 16; Courtois, 1989, 189, fig. 188) propone una compuerta que giraba sobre bisagras; la más compleja de A. Audin y A. Ducaroy (1960, 70, fig. 111) reconstruye un entablado que, anclado en la parte superior del propio mecanismo del telón, lo cubría una vez que los cortinajes habían descendido. En la cara interna del *proscaenium* del teatro italicense, en su límite superior, se ha documentado una serie de mortajas que podrían haber servido a esta función[47]; no obstante, es también posible su vinculación a los montantes incluidos en los pozos, tal y como E. Frézouls proponía en el teatro de Ostia (Frézouls, 1972, 371; Courtois, 1989, 232).

Otro aspecto digno de análisis es el tamaño del telón. La longitud del canal en el que se alojaba sugiere que cubría la escena de lado a lado. Más impreciso resulta adivinar su alcance en altura. Lo más probable, dada la complejidad de los sistemas de postes telescópicos propuestos para alzarlo, es que no superara los 2-3 m (Courtois, 1989, 197, nota 352); una mínima parte considerando que el frente escénico de un teatro medio alcanzaba de 12 a 15 metros de altura. La función del telón sería, por tanto, la de cubrir estrictamente la *scaena*, al nivel ocupado por decorados móviles y recursos escénicos instalados para cada ocasión. En ningún momento habría pretendido ocultar ni la *columnatio* ni los *signa* que se encontraban entre sus columnas. Teniendo en cuenta que el *podium* de la *scaenae frons* italicense tiene una altura aproximada de 2 metros[48], habría que imaginarla, al comienzo y clausura de los ceremoniales, elevándose sobre la banda horizontal decorada que suponía el *aulaeum*.

---

[45] Con estos elementos y su anclaje podrían relacionarse las galerías de comunicación entre pozos documentadas por A. Jiménez (libreta 2, pág. 46b).

[46] No entraremos aquí en profundidad en las diversas propuestas más o menos acertadas para este mecanismo, si bien remitimos a la bibliografía correspondiente: Mazois, 1838; Formigé, 1923; De Agostino, 1955, 179-181, figs. 12 (sala de maniobras), 13-15; Audin y Ducaroy, 1960; Audin, 1962; Caputo, 1987, láminas 79.2,3 y 4; 80.1

[47] Para las que A. Jiménez reconstruye una altura aproximada de 30 cm. En el teatro de *Acinipo* también se han documentado doce de estas mortajas, muy desigualmente distribuidas a lo largo del perfil del muro del *pulpitum* (Del Amo, 1982a, 225, fig. 2).

[48] A los 177 cm del podio deben sumarse los *ca.* 23 del basamento de soporte de las columnas.

A pesar de lo limitado de las variantes detectadas, C. Courtois (1998, 99) ha reconocido matices regionales así como una cierta evolución cronológica. De esta forma, señala que el caso italicense, con el canal del *aulaeum* delimitado por un muro longitudinal, más vinculado a sus contemporáneos itálicos, resulta un tanto excepcional en el panorama hispano, donde lo predominante son las alineaciones de pilares.

Tabla IX. Variantes estructurales del *hyposcaenium* de los principales teatros hispanos

Teatro	Tipo	Nº pozos	Muro	Pilares	Sala
Acinipo	Foso con pozos y pilares a *tres bolillo*	6	No	✓	✓
Baelo Claudia	Pozos y tres filas de pilares	8	No	✓	—
Italica	**Pozos y muro paralelo al *proscaenium***	**6**	**✓**	**No**	**?**
Malaca	¿Dos filas de pilares?	—	—	¿?	—
Regina	Dos filas de pilares	¿?	No	✓	—
Emerita Agusta	–	—	¿?	—	—
Olisipo	Pozos y dos líneas de pilares	6	No	✓	—
Carthago Noua	Dos muros continuos paralelos al *proscaenium*	—	—	—	¿2?
Pollentia	Foso con pozos	5	—	—	—
Saguntum	16 celdillas perpendiculares al *proscaenium*	No	No	No	—
Segobriga	Pozos. 2 filas pilares	5 cons.	—	✓	—
Tarraco	Pozos y pilares en sus ejes	6/10	—	✓	—

SIPARIUM

A través de algunos textos clásicos parece entenderse que el *aulaeum* tan sólo se empleaba al comienzo y al fin de los espectáculos, pero no durante los mismos (Apuleyo, *Met.* 10, 29; Graefe, 1979, 220, nota 112). No obstante, en ocasiones se necesitaba cubrir parcialmente el escenario, cuando la trama de la representación o ceremonial así lo precisaba debido a un cambio de decorado, nuevas situaciones escénicas, etc. Para ello se recurría a los *siparia*, a modo de telones menores que se trasladaban al punto del *pulpitum* donde fuesen necesarios, mientras que, fuera de servicio, permanecían al fondo del mismo y/o en sus laterales[49]. Su origen estuvo en las barracas o escenarios efímeros de los mimos, introduciéndose en el teatro cuando este género comenzó a ganar el favor popular y a tener cabida en los teatros estables. En la Roma augustea, momento en el que comienza además la difusión de la pantomima, habría que entender estos espectáculos menores, muy probablemente, como complemento lúdico para intermedios y clausura de ceremoniales y otros actos públicos.

No se trataba, por tanto, de un telón semejante al *aulaeum, quedando* situado en la parte posterior del *pulpitum*. Prueba de ello es que, una vez analizados un buen número de teatros, no se han documentado estructuras ni de un canal trasero ni de pozos que permitan su reconstrucción[50]. Para ser maniobrados no precisaban de un complejo sistema a modo del

[49] Con *siparia* se han identificado las telas representadas en los escenarios del citado relieve de Castel Santa Elia (Graefe, 1979, 108-112, láms. 114 y 115), así como en otro conservado en el Museo Nacional de Nápoles (Graefe, 1979, lám. 116.1).

[50] En el teatro de *Carthago Noua*, S. Ramallo y E. Ruiz (1998, 71) han interpretado el tercero de los compartimentos del *hyposcaenium* (1,05-1,15 m de anchura, 1 m de profundidad desde la base de la *scaenae frons*), situado ante el edificio escénico, como canal para alojar el *siparium*.

aulaeum: eran trasladados y desplegados por individuos que, en todo caso, los fijarían temporalmente en cavidades practicadas a tal efecto en el entarimado de la escena. Para una mejor sujeción éstas se corresponderían además en el *hyposcaenium* con grandes bloques horadados, más polivalentes quizá que como únicos soportes de los giratorios *periaktoi*[51].

Este tipo de telón menor –del que podía haber varios simultáneamente–, ni se bajaba ni se subía, sino que se plegaba y desplegaba según fuera necesario en cada momento y hasta lo que permitiera su anchura original. Una vez cumplido temporalmente su cometido, se colocaba al fondo o en los laterales de la escena para así permitir a los actores[52] evolucionar ante él.

LOS *PERIAKTOI* (*SCAENA VERSILIS/DVCTILIS*)[53]

La decoración pétrea estable de la escena se completaba, en cada momento, con una serie de recursos escénicos que la transformaban y acondicionaban de acuerdo a las necesidades de ceremonias y espectáculos. Para ello, entre otros muchos recursos que se nos escapan[54], se encontraban los decorados móviles o *periaktoi*[55].

En torno a un poste central se anclaba un prisma triangular, en cuyas caras verticales se pintaban diferentes escenas que se hacían girar hacia el público, acorde con las necesidades de cada momento. Dado su carácter giratorio, con ellos han sido asociadas muchas de las piezas con cavidades cóncavas documentadas en diferentes teatros, en numerosas ocasiones, halladas *in situ* en el *hyposcaenium*. Tal es el caso del italicense, donde, en el curso de las excavaciones de comienzos de los años setenta, se exhumaron dos dados de pedestales de estatua idénticos amortizados como soportes de sendos decorados giratorios (Canto, 1973, *passim*) (I-5 e I-6). Así parecen demostrarlo la cavidad circular y de sección cóncava en su fondo (17 cm de profundidad por 17 de diámetro) que cada uno de ellos posee en una de sus caras, incluso, en uno de ellos, sobre la epigráfica. Uno de los datos más interesantes que aportan estas piezas es la avanzada cronología del empleo de estos recursos escénicos en el teatro, en un momento ya no muy lejano a su abandono. Los pedestales fueron dedicados a un individuo llamado Marco Lucretio Iuliano en torno a los años 209-211 (dado que consta *Augustorum Trium*). A esta fecha hay que sumar los años suficientes que permitiesen su amortización, situándose su reutilización, como mínimo, a la segunda mitad de la tercera

---

[51] Como una alineación de bloques con encajes en el foso central del *hyposcaenium* del teatro de *Leptis Magna* (Caputo, 1987, 86-88, láms. 104.3 y VII).

[52] Dados nuestros planteamientos sobre la amplitud de las ceremonias, representaciones y espectáculos desarrollados en el teatro romano, aquí *actor* puede hacerse extensivo a todo participante activo en los mismos.

[53] A partir de referencias en textos clásicos (Serv. G.3, 24; Val. Max., II, 4, 6), *los scaena uersilis* se reconocen como decorados que permitían cambios mecánicos, mientras que los *ductilis* eran transportados manualmente. Véase también González, 1998, 337-338, voz: *machina*.

[54] A partir de textos trágicos griegos se tiene noticia de algunos de estos recursos, probablemente heredados e incluso perfeccionados en el teatro romano. Tal es el caso de las *anapiesmata* (Plauto, *Polux* 4, 125 y ss.), escaleras que elevaban a los actores mecánicamente, o la *pegma* (Serv. G.3, 24, 3), plataforma vertical, a modo de un andamio (González, 1998, 441).

[55] El término griego es el que se emplea en la bibliografía con mayor frecuencia incluso referido al teatro romano. De hecho, así aparece en Vitruvio (V, 6, 8).

centuria. También apareció reutilizado, esta vez en el denominado nivel de la última reforma del proscenio (Corzo y Toscano, 1989a, 122, fig. 83), la parte superior de uno de los remates laterales del *balteus* de separación de *cauea* y *orchestra* (V-13); presenta una cavidad muy erosionada, incluso con dos centros de rotación yuxtapuestos.

En el teatro de Acinipo se ha documentado un bloque de piedra horadado (13X15 cm) en el centro de una cavidad circular excavada en el *hyposcaenium* (Del Amo, 1982a, 224, lám. IX). También en una de las cámaras laterales bajo el *pulpitum* del teatro de Cartagena apareció *in situ* un bloque de caliza con un encaje cuadrado en el centro de una de sus caras; no obstante, las huellas de uso circulares muestran su empleo para un mecanismo giratorio (Ramallo y Ruiz, 1998, 73). Asímismo, un gran bloque con restos de un vástago de bronce fue hallado en el teatro de Tarragona (Berges, 1982, 120).

UAM Ediciones

PINAKES Y OTROS RECURSOS

A través no solamente de las fuentes clásicas sino también de las representaciones antiguas sobre diversos soportes, se tiene constancia de que a las ceremonias y espectáculos acompañaría toda una serie de recursos escénicos de los que no ha quedado constancia alguna en el registro arqueológico. Un ejemplo de ello son, además de los *periaktoi* o los *siparia* ya citados, los decorados móviles dispuestos directamente sobre la plataforma de la *scaena* a los que se denomina *pinakes*. Los paneles pintados con diversas escenas representados en el *oecus* 22 de la Casa del Criptopórtico en Pompeya parecen ser un buen ejemplo de ello[56]: consisten en telas pintadas y montadas sobre bastidores de madera cuya estructura les permitía mantenerse en pie. Si bien es muy posible que estos ejemplares no correspondan exactamente con los empleados en el teatro, es probable que, en aspecto y estructura no fueran muy diferentes.

Del mismo modo, se desconoce si en los ceremoniales y espectáculos desarrollados en los teatros romanos de época imperial se incorporaron algunos de los recursos más celebrados por el auditorio griego. Tal es el caso de la maquinaria encargada de elevar a los actores, de hacerles aparecer en el escenario desde las alturas[57], aparecer sorpresivamente del subsuelo del *logeion*[58], etc.

POSIBLE SALA DE MANIOBRAS

En algunos de los más recientes y también más completos planos del teatro romano de Itálica[59] se observa, en el extremo septentrional de la escena, una serie de estructuras

---

[56] Pompei, 1990, 193-277 (Regio I, 6, 2). Estas escenas, identificadas como parte de los misterios de Dionisos, se conservan actualmente en el Museo Nacional de Nápoles, y se incluyen dentro del II estilo, fase IIa. Una reconstrucción de la decoración de la estancia en Spinazzola, 1953, fig. XXI.

[57] En un vaso de Apulia se representó una escena teatral en la que Sarpedón, hijo de Europa, es llevado por los aires por *Hypnos* y *Thanatos* (Bieber, 1961, 76, fig. 283). Este recurso, especialmente *socorrido* para apariciones divinas se conocía como *deus ex machina*.

[58] Al menos en los juegos anfiteatrales, tales como *uenationes*, se recurría a este sistema para hacer aparecer en la arena repentinamente macizos vegetales o animales procedentes de las *carceres*.

[59] Corzo, 1993, 170, plano VII; el aún más completo realizado durante el proyecto de restauración, en 1990, no incluye las estructuras del *hyposcaenium* por entonces ya cubiertas.

que podrían relacionarse con la sala de maniobras desde la que se accionaba el *aulaeum*. R. Corzo señala que en el curso de los sondeos realizados en los extremos del *hyposcaenium* se documentó una acumulación de sillares y fragmentos de fustes de columnas que se complementarían con estructuras de madera, para separar la parte destinada al alojamiento de la maquinaria escénica[60]. En efecto, en los ejemplos documentados, ésta siempre aparece situada a la derecha de la escena a continuación del foso o de la alineación de pozos del *aulaeum*. Pudo tratarse de una estancia con entidad arquitectónica propia como en los teatros de *Tusculum* (Dupré *et alii*, 2000, 420-423, fig. 310), Verona (Courtois, 1989, 165, fig. 156), *Faesula* (Courtois, 1989, 156, fig. 143), Pola (Courtois, 1989, 169, figs. 167-169) o Acinipo (Del Amo, 1982a, 224 y 231, láms. IXa y Xa), donde incluso se cubrió con un tejadillo a doble vertiente, o quedar separada del resto por medio de construcciones efímeras como propone A. De Agostino para el de Volterra (De Agostino, 1955, 176, fig. 12) o sugiere C. Courtois (1998, 99) para los de Vaison o Dougga. Podía encontrarse excavada con respecto a la cota general del área. En algunos ejemplos paradigmáticos, como los ya citados de *Tusculum* o Pola, se han documentado en su interior grandes bloques con encajes y cavidades necesarios para, desde allí, accionar los mástiles encargados de elevar el *aulaeum*. No obstante, en otros como *Minturnae*, *Cassinum*, *Faesula*, Volterra o Sarno (Courtois, 1989, 191) se han observado encajes en sus paredes para alojar ejes y viguetas también parte del citado mecanismo.

En los teatros de Pola y Sarno se han documentado dos salas situadas simétricamente en cada uno de los extremos de la escena, hecho que ha llevado a proponer variantes en el funcionamiento del telón, que podría haber sido accionado desde varios puntos del hyposcaenium. S. Ramallo y E. Ruiz, proponen también en el teatro de *Cartago Noua* la existencia de dos de estas cámaras si bien no se han encontrado elementos asociados que permitan identificarlas con seguridad (Ramallo y Ruiz, 1998, 72).

La presencia de sala de máquinas se mantiene durante todo el Imperio, si bien en Italia señala C. Courtois (1989, 294) que, a partir de los Antoninos, se observa su desaparición de forma progresiva, al menos como espacio independiente. La misma autora llama la atención sobre la práctica ausencia de estas cámaras en los teatros galos que, por el contrario, presentan un *hyposcaenium* técnicamente más sofisticado (Courtois, 1998, 99).

El *Pulpitum*

Análisis descriptivo y reconstrucción de la estructura

Así se denomina a la plataforma de la *scaena* propiamente dicha. Estaba realizado en madera; este material, además de ser más liviano, permitía con mayor facilidad incluir las compuertas y cavidades que conectaban los diferentes elementos de la escenografía empleados en ceremonias y espectáculos con sus soportes y sistemas de accionamiento situados en el *hyposcaenium* subterráneo.

[60] Corzo y Toscano, 1990, 39. Desafortunadamente en esta memoria no se hace alusión directa en ningún momento a las estructuras ya citadas reflejadas en la planimetría.

En el teatro italicense, en el curso de la campaña de excavaciones de 1971, se encontraron numerosos clavos de hierro en los niveles de relleno del *hyposcaenium*[61] que fueron asociados a este entablado. A pesar de que las estructuras intermedias de soporte del *pulpitum* no han conservado sus alturas originales, a partir de la cota máxima del *murus pulpiti* y del cierre del *hyposcaenium* por el este, A. Jiménez reconoció un espesor para el entarimado de en torno a los 21-22 cm. También se ha observado una leve inclinación descendente (4%) de la plataforma hacia la *orchestra*, sugerida por la diferencia de cota existente entre la base de apoyo del *podium* de la columnatio y la altura máxima del *murus pulpiti*. Cubría un espacio de 40,42 m de anchura y 6,00-6,15 m de profundidad hasta el edificio escénico (250m² aprox.). Se dispuso sobre un entramado de vigas perpendiculares al *proscaenium* que, en la vertical de la *scaenae frons*, se apoyaban en un escalón realizado en la propia cimentación en *opus caementicium*. La existencia de los pozos y el canal del *aulaeum* hacen suponer que el *pulpitum* se interrumpía al llegar a él a fin de no impedir su movimiento vertical; por ello, las vigas, terminarían sobre el muro longitudinal (UEM 1040, 1041, 1086-1088) apoyándose primero sobre los muretes intermedios (UEM 1089-1094). No obstante, como ya se ha señalado más arriba, la existencia de unos cajeados en la cara interna del *proscaenium* podrían sugerir un último tramo articulado e independiente del *pulpitum* para cubrir este sector longitudinal sobre el telón una vez que éste hubiera descendido.

Tomando siempre como punto 0 el plano superior de la *kyma reuersa* de la *orchestra* en su eje este-oeste, la cota inferior del escalón practicado en la cimentación de *opus caementicium* del edificio escénico (UEM 1012) sobre el que se anclaron las vigas de soporte del *pulpitum* es de +60 cm. A su vez, las cotas superiores, es decir, el punto de apoyo de la *scaenae frons*, oscilan entre +143 y +150 cm. Los muretes intermedios han conservado una altura máxima de +48 (UEM 1094) y +45 cm (UEM 1093). Del muro longitudinal norte-sur (UEM 1040, 1041, 1086-1088) las cotas máximas oscilan entre +111 y +123 cm, si bien, en su mayor parte, la estructura se encuentran muy arrasada en sus niveles superiores, cuya altura general no supera los 30 cm. Del mismo modo, como ya ha sido analizado en el apartado correspondiente[62] la estructura del *murus pulpiti* no se conservaba en toda su altura, si bien una vez identificada su cornisa de remate se reconstruyó con una altura total sobre 0 de 130 cm. La diferencia de altura observada entre las cajas para las vigas en el paramento interior del *murus pulpiti* (ca. 15-20 cm) y el escalón practicado en la cimentación de la escena, sugieren, en efecto, que se trate de dos juegos de soportes diferentes: uno más ligero para el canal del *aulaeum* y otro, más sólido para el resto de la cubierta del *hyposcaenium*[63].

---

[61] Un buen número de las fichas de materiales producto de los trabajos de 1971 corresponde a la excavación del *hyposcaenium*. No obstante, se echa en falta una clara distinción entre los niveles por debajo de la plataforma lignea de la escena y los correspondientes a los derrumbes de sus estructuras superiores. Véase anexo III (soporte digital).

[62] Véase apartado dedicado al *proscaenium*, pág. 151 y ss.

[63] Asimismo es también necesario tener presente los movimientos sufridos por las estructuras desde época antigua hasta nuestros días; la plataforma de cimentación del edificio escénico (UEM 1012), por ejemplo, ha basculado entre 30 y 40 cm.

Del análisis anterior se obtiene que en el teatro de Itálica el recurso empleado para soportar la tarima de la escena consistió en un muro longitudinal norte-sur paralelo al *proscaenium* con un refuerzo intermedio en el espacio posterior hasta la escena a base de muretes más cortos semejantes a él en materiales y técnica constructiva. Éste muro continuo es también el más utilizado en los teatros itálicos[64] de comienzos del Imperio y el documentado mayoritariamente en los edificios del sur de la Galia. Frente a esto, en la Península ibérica el italicense es el único ejemplo de ello, ya que en todos los demás casos, a excepción del de Sagunto, se emplearon como soportes una o más alineaciones de pilares. C. Courtois (1998, 100) ha reconocido una última variante en algunos teatros africanos de Numidia y Tripolitania como los de Madauros, Khamissa, Sabratha o Kasserine en los que se construyó un entramado de celdillas a base de muros perpendiculares al *proscaenium*. Tanto ésta como la también documentada en teatros africanos (*Bulla Rhegia*, Sbeitla, Zanfour, Dougga) y próximorientales (*Cyrrhus, Petra, Philadelphia, Byblos*), a base de líneas de pilares cubiertos por bóvedas, llevan a proponer a esta autora la existencia de plataformas escénicas realizadas, al menos parcialmente, en materiales más masivos y pesados, y no exclusivamente madera.

[64] Como excepción, en el teatro de Ferento los soportes verticales del *pulpitum* parecen haber sido realizados también en madera y encajados en grandes sillares horadados alojados en el *hyposcaenium* (Pensabene, 1989, 18).

Tabla X. Estructura 5

Estructura 5: *hyposcaenium*						
UEM	**Definición**	**Cronología**	**Anterior**	**Posterior**	**Coetáneo**	**Función estructural**
1040	Fábrica de *opus testaceum* tras pozo UEM 1080	A partir de comienzos II d.C.	1028 1041	1080,	¿1096?	Reforma mecanismo del *aulaeum*
1041	Muro N-S del *hyposcaenium*	Indeterminada	1040, 1096		1086, 1087, 1088	Escenografía y soporte del *pulpitum*
1062	Estructura angular en *opus testaceum* en esquina NE	En torno a comienzos II d.C.	1126, 1111	1089, 1090, 1091	¿1040, 1180, 1095	Reforma de los mecanismos de la escenografía
1080	Pozo 1	¿augustea?	1096, 1040, 1062		1081, 1082, 1083, 1084, 1085	Mecanismo del *aulaeum*
1081	Pozo 2	¿augustea?	1096, 1040, 1062		1080, 1082, 1083, 1084, 1085	Mecanismo del *aulaeum*
1082	Pozo 3	¿augustea?	1096, 1040, 1062		1080, 1081, 1083, 1084, 1085	Mecanismo del *aulaeum*
1083	Pozo 4	¿augustea?	1096, 1040, 1062		1081, 1082, 1080, 1084, 1085	Mecanismo del *aulaeum*
1084	Pozo 5	¿augustea?	1096, 1040, 1062		1081, 1082, 1083, 1080, 1085	Mecanismo del *aulaeum*
1085	Pozo 6	¿augustea?	1096, 1040, 1062		1081, 1082, 1083, 1084, 1080	Mecanismo del *aulaeum*
1086	Tramo muro longitudinal N-S tras *proscaenium*	¿augustea?	1040, 1096		1041, 1087, 1088	Escenografía y soporte del *pulpitum*
1087	Tramo muro longitudinal N-S tras *proscaenium*	¿augustea?	1040, 1096		1041, 1086, 1088	Escenografía y soporte del *pulpitum*
1088	Tramo muro longitudinal N-S tras *proscaenium*	¿augustea?	1040		1041, 1087, 1086	Escenografía y soporte del *pulpitum*
1089	Murete paralelo al *proscaenium* tras muro longitudinal	¿augustea?	1095		1090, 1091, 1092, 1093	Escenografía y soporte del *pulpitum*
1090	Murete paralelo al *proscaenium* tras muro longitudinal	¿augustea?	1095		1088, 1091, 1092, 1093	Escenografía y soporte del *pulpitum*
1091	Murete paralelo al *proscaenium* tras muro longitudinal	¿augustea?	1095		1089, 1090, 1091, 1093	Escenografía y soporte del *pulpitum*
1092	Murete paralelo al *proscaenium* tras muro longitudinal	¿augustea?	1095		1089,1090, 1091, 1092	Escenografía y soporte del *pulpitum*
1093	Murete paralelo al *proscaenium* tras muro longitudinal	¿augustea?	1095		1089, 1090, 1091, 1092	Escenografía y soporte del *pulpitum*
1094	Murete paralelo al *proscaenium* tras muro longitudinal	¿augustea?	1095, 1126		1089, 1090 1091, 1092	Escenografía y soporte del *pulpitum*
1095	Prolongación en ladrillo de la estructura UEM 1089	A partir de comienzos II d.C	1089, 1090, 1091, 1092		1040, 1096, 1062?	Reforma de mecanismos de la escenografía
1096	Fábrica de ladrillo reforzando pozo UEM 1080	A partir de comienzos II d.C	1080, 1081, 1082, 1083		¿1095, 1062?	Reforma de mecanismos de la escenografía
1126	Acumulación en *hyposcaenium* de fustes con tierra y guijarros	Tardía	1094		¿1111, 1112, 1113?	Ocupación residual y amortización del *hyposcaenium*

El Edificio Escénico

Estructura: análisis descriptivo[65]

ELEMENTOS ESTRUCTURALES

El muro de la escena (Fig. 66), orientado de norte a sur, se desarrolla a ambos lados del eje de simetría también compartido por la *cauea* y la *orchestra*. A juzgar por lo que ha podido reconocerse en las estructuras recuperadas en el curso de la excavación, de las que apenas se conservaba el arranque de su alzado, éstas son en líneas generales simétricas.

El frente escénico estaba definido, al menos a la cota conservada, por los siguientes elementos estructurales[66]:

- Una plataforma rectangular (UEM 1012) de 5,7 m de anchura realizada en *opus caementicium*[67] y que sirvió de apoyo a toda la estructura[68]. Su profundidad[69] era de 5,5 m, de los que en época antigua sobresalían del terreno aproximadamente 18 cm. Era plana, que no horizontal, ya que basculó de 30 a 40 cm tal y como puede observarse en las cotas tomadas en el área[70]. Todos sus contornos estaban definidos por el propio hormigón salvo el límite superior de aquéllos que limitaban con el *hyposcaenium*, es decir, el oeste, y los *parascaenia* (norte y sur) donde se colocó, en toda su anchura, una sucesión de sillares dispuestos a tizón[71] (UEM 1110). De ellos tan sólo se conservaban *in situ* los quince situados más al sur, así como los tres que, a continuación de ellos, configuraban el lado corto meridional de la plataforma.
- En los extremos de los lados cortos de este núcleo básico se proyectaban hacia el oeste dos cubos (UEM 1097 y 1098), también en *opus caementicium*, de unos cuatro metros de lado hasta llegar a los muros de cada uno de los *itinera*.
- Un muro axial central (UEM 1014) realizado en sillares y apoyado directamente sobre la plataforma citada (UEM 1012). Un tramo recto que recorría la escena de norte a sur se quebraba en los extremos en dirección este-oeste, configurando los laterales del edificio. En sus niveles conservados se vio interrumpido

---

[65] En líneas generales seguiremos a Jiménez, 1989, *passim*. Es fundamental basarse en sus estudios ya que, tan sólo por medio de ellos puede obtenerse información anterior a la restauración, dado que, en la actualidad, algunos detalles son dificilmente reconocibles bajo las fábricas modernas.

[66] Véanse figs. 57 y 65.

[67] En la que se han reconocido *caementa* en piedra caliza gris (*losa de Tarifa*) semejante a la empleada en las cimentaciones de la *cauea* (Roldán, 1993, 222).

[68] Este tipo de cimentación continua se identifica en numerosos teatros a partir de la tardorrepública; sirvan como ejemplo los de Cartagena (Ramallo y Ruiz, 1998, 105) y Tarragona (Mar *et alii*, 1993, 16).

[69] Obtenida por medio de un sondeo geotécnico realizado en 1989.

[70] Existen ejemplos, como pueda ser el pórtico del Coliseo (Pensabene, 1992, 82), donde la diferencia de cota del terreno o el error acumulado en las construcciones, fue subsanado adaptando los elementos arquitectónicos realizados *in situ*. En el caso de los órdenes de la *scaenae frons* del teatro italicense, no poseemos un número suficiente de ellos para comprobar esta diversidad; no obstante, en el inferior, la altura de las basas varia de 23 (B-1) a 30 cm (B-3) y sus fustes de 408 a 445 cm.

[71] Sus dimensiones, 46-65x56-70x123-140 cm, tomadas de Roldán, 1993, 77, ya que en la actualidad resulta imposible su medición.

por los tres vanos de comunicación entre la *scaena* y la *porticus post scaenam* (*ualua regia* UEM 1101 y *ualuae hospitales* UEM 1099 y 1100).

- Hacia el oeste se encuentra un muro de sillares de acabado estucado y conservado en una altura máxima de 1,25 metros. Presentaba su hilada inferior moldurada definiendo así la cara externa del *podium* (UEM 1013) sobre el que se levantaba la *columnatio*. El interior, entre éste y el muro axial ya descrito, se rellenó con *opus caementicium* (UEM 1015) semejante al empleado en la construcción de la plataforma UEM 1012. Ambas fábricas, de sillares y *opus caementicium*, habrían sido coetáneas.
- Al este del muro axial y de nuevo en *opus caementicium*, se construyó una estructura longitudinal (UEM 1017) apoyada sobre aquél al que empleó como encofrado. Estaba horadada por un total de seis nichos semicirculares (UEM 1102-1107).
- Estos nichos se separaban unos de otros por unos estribos que presentaban al exterior un paramento de sillares (UEM 1018) en los que posiblemente fueron esculpidas pilastras.

En planta la *scaenae frons* (Fig. 57), al tratarse de un edificio escénico de muro único, presentaba un modulado quebrado con el fin de producir un efecto de mayor dinamismo, que en otros teatros pudo venir dado por cuerpos independientes.

Su eje de simetría coincide, como es lógico, con el de la *orchestra* y la *cauea*. Esto, si bien no es razón suficiente para negar la existencia de la transformación de la escena en época flavia planteada por R. Corzo (1993, 165-168), a través especialmente de los materiales exhumados en el entorno del *parascaenium* norte, sí permite proponer que su organización y morfología, al menos en el sector que se abría a la *cauea*, la *scaeane frons*, apenas habrían sido transformadas desde su primera construcción, en época augustea[72]. No obstante, cabe tener presentes las afirmaciones de R. Corzo quien, en las campañas de fines de la década de los ochenta, llevadas a cabo en la *porticus post scaenam*, creyó reconocer en su galería oeste los restos de lo que habría sido una disposición anterior a ésta, asociada a un muro de la escena más antiguo y de menor espesor[73]. Del mismo modo, la hipótesis que

[72] Algo semejante habría ocurrido en el teatro de Trieste donde los cambios y reformas realizadas por Q. Petronio Modesto a fines del siglo I, comienzos del II d.C. y documentados epigráficamente, no afectaron a la planta original de la *scaena* manteniendo su antigua tipología (Verzár-Bass, 1991, 181). No obstante, existen otros ejemplos que sugieren una renovación restringida a la decoración de su frente escénico, tales como Sagunto (Aranegui y Hernández, 1993, 24) o Cartago (Ros, 1996, 482).

[73] En la escena no han podido documentarse hasta el momento elementos que informen de ello, si bien recientes trabajos llevados a cabo en el *iter* sur han puesto de manifiesto una reforma del muro occidental de éste que podría adscribirse a esta hipotética renovación del edificio en época flavia: Rodríguez Gutiérrez *et alii*, 1999; Rodríguez Gutiérrez y Vera, 1999. No obstante, los datos obtenidos especialmente a través de la lectura de paramentos en el curso de los mismos informan de la monumentalidad de la primera construcción y, por tanto, nos hacen dudar de la rotunda separación *scaena-cauea* identificada por R. Corzo para el edificio de comienzos de época imperial. Este autor reconoció también en el primer pavimento de la *porticus post scaenam* fragmentos de elementos arquitectónicos que asoció a la decoración de esa escena primitiva (Corzo y Toscano,1990, 46-47).

aquí se plantea permite incluso modificar el interesante panorama hispano presentado por M. Martín Bueno y J. Nuñez, suponiendo un nuevo ejemplo a añadir al elenco de edificios de escena lineal de época tardoaugustea. En cuanto a los datos cronológicos que podría sugerir la estructura de la *scaenae frons*, estos autores documentan este tipo de frente escénico lineal con *columnatio* adelantada organizada sobre un zócalo distribuido en módulos más o menos independientes en la Italia de Augusto (Martín y Núñez, 1996, 131), con un ejemplo anterior, en época de Sila, en el teatro grande de Pompeya (Martín y Núñez, 1996, 128). En el caso italicense, en un muro axial único se abren tres puertas en edículos rectangulares, siendo ésta la solución más sencilla de las posibles[74].

Diferente, como se verá posteriormente, es lo que se refiere al acabado arquitectónico del frente escénico, objeto de diferentes transformaciones y añadidos hasta que, a comienzos del siglo III d.C., se lleve a cabo una importante reforma de su epidermis cuyos elementos se mantendrán hasta el abandono del edificio, a mediados del siglo IV. En esta línea, el hallazgo en el *hyposcaenium* en el transcurso de las excavaciones de comienzos de los años setenta de una serie de fustes estriados de columna en piedra caliza con acabado estucado en azul (UEM 1126) sugirió a sus excavadores su pertenencia a una primera decoración del muro de la escena, anterior a la marmórea posterior[75]. No obstante, A. Jiménez (1982, 280), a través de análisis especialmente métricos, vio estas piezas como ajenas al mismo, procedentes de los edificios que se extendían en su parte alta o, al menos, de otros sectores del teatro hasta el momento desconocidos; no existen pruebas por el momento que permitan hablar de una escena en piedra previa a la marmórea[76]. Del mismo modo, a partir de nuestro análisis de los elementos de los órdenes arquitectónicos (Rodríguez Gutiérrez, 1998), ha podido reconocerse una serie de fragmentos marmóreos de gran calidad que pueden ser adscritos a esa primera escena augustea, a su vez, acorde con la cronología de construcción obtenida en las estratigrafías de la *cauea*. Entre estos materiales cabe destacar una serie de fragmentos de capitel (CF-14 a CF-17; C-242 y C-243), así como elementos asociados a la decoración menor de la escena (B-52, CB-19, CB-23, CB-35, CB-38, P-37, P-38, P-39, P-40, P-41, P-42, P-43, V-2, V-3, V-7 a V-11).

---

[74] Este tipo rectilíneo en teatros de época imperial, que cuenta con abundantes ejemplos en todo el Imperio y con modelos en edificios tardorrepublicanos, perdura hasta aproximadamente mediados del siglo I d.C. Entre los ejemplos italianos de época augustea pueden citarse los de *Minturnae, Amiternum, Saepinum* o *Alba Fucens*, entre otros. Los de *Acinipo, Clunia* y *Metellinum* son ejemplos hispanos levantados en época augustea y julio-claudia. Martín y Núñez, 1996, *passim*.

[75] Abad, 1975, 885; Luzón, 1982a, 186. No hay datos estratigráficos que permitan adscribirlos a la decoración del teatro; de hecho, en un momento avanzado de la vida del mismo, al *hyposcaenium* llegaron piezas procedentes probablemente del entorno monumental del edificio, como los conocidos pedestales gemelos en honor de *Marcus Lucretius Iulianus* (Canto, 1973, 311-318). No obstante, en el teatro de *Metellinum* se han conservado fustes estriados estucados en color amarillo pertenecientes a la decoración de su escena (Del Amo,1982b, 322).

[76] R. Corzo reconoció entre los materiales de esta antigua escena *arcaizante* algunos elementos como los ya citados fustes estucados, un capitel dórico y un fragmento de friso con *triglifos* y metopas (Corzo y Toscano, 1990, 73 y 74). El segundo, entre las piezas actualmente dispersas por el pórtico, además de ser de difícil clasificación debido a su acusado estado de deterioro, carece de contexto arqueológico; en lo que respecta al tercero, reutilizado en el muro interno del *hyposcaenium* UEM 1041, no parece responder a las características de un friso dórico, sino más bien a una pilastrilla acanalada (S-15) (fig. 56d).

Tabla XI. Estructura 7

Estructura 7: edificio escénico						
UEM	**Definición**	**Cronología**	**Anterior**	**Posterior**	**Coetáneo**	**Función estructural**
1012	Basamento en *opus caementicium*	Augustea	1110, 1113 1115		1097, 1098	Cimentación *scaenae frons*
1013	Modulado oeste de la *scaenae frons* en sillares	Augustea	1016	1012, 1110	1014, 1015, 1017	*Podium* de apoyo de la *columnatio* de la *scaenae frons*
1014	Muro axial n-s frente escénico	Augustea	1016	1012, 1110	1013, 1015, 1017	Núcleo central *scaenae frons*
1015	Masa *opus caementicium* entre 1013 y 1014	Augustea	1016	1012, 1110	1013, 1014, 1017	Relleno estructural *scaenae frons*
1016	Doble orden de columnas	Severiana	1111, 1113	1013, 1014 1015, 1017		*Columnatio* del frente escénico
1017	Masa *opus caementicium* modulado *postscaenium*	Augustea	1116, 1113 1112, 1111	1012, 1110	1013, 1014, 1015, 1018	Núcleo estructural *postscaenium*
1018	Refuerzos en caliza *postscaenium*	Augustea	1113, 1111 1112	1012, 1110	1013, 1014, 1015, 1017	Epidermis *postscaenium*
1067	Grandes losas de caliza en *itinera uersurarum*	Indeterm.				Cubierta canales bajo *uersura*
1097	Cubo de cierre 1012 por el norte	Augustea			1012, 1110, 1098	Cimentación *scaenae frons*
1098	Cubo de cierre 1012 por el sur	Augustea			1012, 1110, 1097	Cimentación *scaenae frons*
1099	*ualua hospitalis* norte	Augustea			1100, 1101	comunicación escena-*postscaenium*
1100	*ualua hospitalis* sur	Augustea			1099, 1101	comunicación escena-*postscaenium*
1101	*ualua regia*	Augustea			1099, 1100	comunicación escena-*postscaenium*
1102	nicho 1 (N) *postscaenium*	Augustea	1111, 1112, 1113	1012	1017, 1103, 1104, 1105, 1106, 1107	articulación fachada trasera
1103	nicho 2 *postscaenium*	Augustea	1111, 1112, 1113	1012	1017, 1102, 1104, 1105, 1106, 1107	articulación fachada trasera
1104	nicho 3 *postscaenium*	Augustea	1111, 1112, 1113	1012	1017, 1103, 1102, 1105, 1106, 1107	articulación fachada trasera
1105	nicho 4 *postscaenium*	Augustea	1111, 1112, 1113	1012	1017, 1103, 1104, 1102, 1106, 1107	articulación fachada trasera
1106	nicho 5 *postscaenium*	Augustea	1111, 1112, 1113	1012	1017, 1103, 1104, 1105, 1102, 1107	articulación fachada trasera
1107	nicho 6 *postscaenium*	Augustea	1111, 1112, 1113	1012	1017, 1103, 1104, 1105, 1106, 1102	articulación fachada trasera
1110	Sillares a tizón límite oeste de 1012	Augustea	1013, 1014		1012, 1097, 1098	Cimentación *scaenae frons*

De todo lo anterior se obtiene que la *scaenae frons* del teatro de Itálica, tras analizar las posibles variantes, viene definida por un único muro recto[77] con dos órdenes superpuestos de columnas, tres puertas, una central y dos laterales, así como dos accesos laterales a los *parascaenia*, abiertos y de poca entidad arquitectónica. Carece, por tanto, de los frecuentes espacios internos o *choragia* generados al interior del edificio escénico en otros teatros.

LAS *VALVAE*

La totalidad de la estructura tan sólo estaba interrumpida por la puerta central (*ualua regia*, UEM 1101) para la que se ha reconstruido una anchura mínima de 185 cm y las laterales (*ualuae hospitales*, UEM 1099 la norte y UEM 1100 la sur), a su vez, de 165 cm de anchura. Cada una de ellas posee tres escalones[78] de subida y otros tantos de bajada, realizados en mármol gris oscuro y negro con vetas blancas. De ellos tan sólo una pieza apareció *in situ*. Dada la coincidencia de cota entre el *pulpitum* y el *postscaenium* deben ser entendidas como un juego escenográfico más de los presentes en la *scaenae frons*. Una puerta más se abría en cada uno de los muros de la *uersura* (*itinera uersurarum*: UEM 1108 y 1109).

En otros teatros posteriores se buscará aumentar la complejidad del frente escénico en planta quebrando y curvando el perímetro del *podium*, así como añadiendo un mayor número de puertas. Si bien lo más frecuente, especialmente en las provincias occidentales[79], serán las tres que presenta el teatro de Itálica, muchos de los orientales poseen cinco (Termessos, Sagalassos, Pérgamo, Gerasa, Aspendos, Cybira, etc.) (De Bernardi,1966; 1969; 1970 y 1974) e incluso el teatro de Perge tenía siete (Jiménez, 1989, 295).

Nada puede avanzarse sobre el desarrollo en alzado de las *ualuae* con respecto al conjunto del frente escénico. Las soluciones adoptadas en otros teatros, en la mayor parte de los casos también mal conocidas y, por tanto, hipotéticas, son muy variadas. El orden arquitectónico de la *ualua regia*, en los edificios de *scaenae frons* recto, pudo estar integrado en el desarrollo de los módulos del mismo (*Baelo Claudia*) o destacarse en basamentos independientes como se propone para el italicense[80] tal y como permite sugerir la amplitud del espacio central así como el mayor módulo de su orden arquitectónico. A su vez, en alzado, pudo mantenerse la horizontalidad del arquitrabe en este vano central o elevarse incorporando incluso un remate encargado de romper dicha homogeneidad, por ejemplo, por medio de un frontón[81] (Fig. 63).

---

[77] *Republicano*, siguiendo la nomenclatura de A. Jiménez (1989, 306) que denomina así al recto, e *imperial* al compuesto, considerando una cierta evolución cronológica entre ambos. Un más reciente y muy elaborado estudio sobre la evolución de las *scaenae frontes* hispanas, no obstante sometido a las imprecisiones cronológicas de todavía mal conocidas estructuras teatrales, es el ya citado de Martín y Núñez, 1996, 127-149.

[78] En el caso italiano, estas escaleras de comunicación entre la *scaena* y el *postscaenium* comienzan a aparecer en época augustea. Courtois, 1989, 194-195; Martín y Núñez, 1996, 132.

[79] Destacando la excepción de *Baelo Claudia*, para el que se señala una importante influencia oriental: Martín y Núñez, 1996, 141 y 142. No obstante, sólo tres de ellas responden estrictamente a la morfología canónica de *ualuae* ya que las dos exteriores se abren a los *choragia*; de hecho P. Sillières habla de tres puertas y no de cinco (Sillières, 1997, 138).

[80] Véanse figs. 57 y 63. Esta solución será muy frecuente en teatros con *ualua regia* alojada en un nicho semicircular; entre los hispanos, los de *Carthago Noua, Malaca, Augusta Emerita, Segobriga, Bilbilis*, etc.

[81] Véase nota 135 del presente capítulo.

Clasificación tipológica

El teatro romano, especialmente a partir del hito que en la ciudad de Roma supone la construcción del erigido por Pompeyo, puede considerarse un edificio cuya estructura arquitectónica permaneció apenas inmutable a lo largo de varios siglos. No obstante, existe toda una serie de variantes en algunos de sus elementos que ha sido objeto de análisis por parte de los estudiosos, en un interés por establecer tipologías y evoluciones, susceptibles de aportar información cronológica[82]. Tal es el caso del edificio escénico, en el que se observa que, a pesar de las múltiples variantes, tantas como teatros, pudieron seguirse modelos para los que intenta buscarse una cierta distribución espacial y/o temporal. A pesar de los positivos intentos realizados, es necesario señalar las limitaciones con las que parten este tipo de trabajos generales: se ven obligados a trabajar con edificios mal conocidos, excavados de antiguo, en ocasiones mal publicados y acompañados de planimetrías difícilmente creíbles. Éstos, aunque existen honrosas excepciones, por supuesto, durante largo tiempo han buscado tan sólo una fecha con la que datar los edificios, olvidando que la mayoría de ellos son el resultado de una compleja evolución, con sucesivas fases de ampliación, reforma y/o restauración. De esta forma, observamos sorprendidos que, en ocasiones, la datación de un edificio teatral procede de un epígrafe de controvertida lectura. En un buen número de casos, con la realización de nuevas intervenciones arqueológicas o el reestudio de materiales y estructuras, surgen nuevos matices cronológicos e incluso se proponen dataciones muy diferentes a las tradicionalmente establecidas[83].

A continuación se ha establecido una tipología, siempre subjetiva, de las diversas variantes que puede ofrecer la escena de los teatros romanos, que permitirá caracterizar al italicense dentro del conjunto de edificios del Imperio:

- **Categoría A**[84]**.** Según sea el muro del edificio escénico:
  1. **Lineal** (Fig. 58): En Hispania (Martín y Núñez, 1996, 137 y ss., fig 1) se reconoce en los de *Acinipo* (¿augusteo?[85]), *Clunia* (Palol, 1982, 68-72) y *Baelo*

[82] Entre ellos destacamos los de Courtois, 1989 (para los teatros italianos) y 1998 (para la Galia, Hispania y las provincias norteafricanas occidentales). Fundamental consideramos la revisión elaborada por J. Núñez y M. Martín Bueno (Martín y Núñez, 1996) y pueden también citarse las aportaciones realizadas al respecto por A. Jiménez (1989, 294 y ss.). No obstante, existen estudios más clásicos y generales, no limitados tan sólo a la estructura del edificio escénico, como los de Bieber (1961), Neppi Modona (1961), De Bernardi (1966, 1969, 1970, 1974) o Frèzouls (1982).

[83] Como buen ejemplo de ello sirva un reciente proyecto desarrollado en el teatro de Taormina que ha puesto de manifiesto que su muro de la escena recto debe asociarse a la transformación del edificio en anfiteatro, ocurrida no antes de época severiana. En las *ualuae hospitales* estos nuevos tramos rectos habrían enmascarado a los antiguos nichos semicirculares (Sear, 1993, 693). Se observa así como los modelos de escena no parecen ajustarse a una evolución cronológica tan simplista como podría parecer en un primer acercamiento, debiendo tener muy en cuenta las particularidades y condicionantes de cada edificio; en el caso de Taormina, por ejemplo, sus nuevas necesidades funcionales. *Tusculum* (Dupré *et alii*, 2000), *Acinipo* (Martín y Núñez, 1996, 139), Ferento (Pensabene, 1989) o Cartago (Ros, 1996) son sólo algunos ejemplos de los recientes cambios sufridos por las dataciones tradicionales, a los que ahora puede además sumarse el de Itálica.

[84] La 1, 2a, 2b y 2d se documentan en época augustea (Courtois, 1989, 193) sin que hasta el momento pueda haber sido reconocida una evolución cronológica válida entre ellas.

[85] Compartimos las dudas de M. Martín Bueno y J. Nuñez (1996, 139) respecto a la temprana datación defendida hasta el momento basada, en efecto, en criterios muy discutibles (Del Amo, 1982a, 228 y ss.).

Claudia (Sillières, 1997, 143) (ambos julioclaudios) y *Metellinum* (augusteo o flavio[86]). A ellos se une el de Itálica cuya estructura de la escena debe datarse en época augustea. C. Courtois (1998, 101) llama la atención sobre la relativa abundancia de teatros de escena recta en la Península ibérica, especialmente en la Bética, en comparación con el resto del Imperio. Otros ejemplos augusteos son los de *Iol Caesarea* (Cherchel) (Courtois, 1989, 183), la primera fase romana del de Corinto (Stillwell, 1952, 64), Termessos (De Bernardi, 1970, 11-33) o Frejús (Courtois, 1998, 101).

2. **Mixtilíneo:**

2a. *Valua* central semicircular y laterales rectangulares: Como primeros ejemplos, en un momento todavía muy temprano para el modelo figuran los de Arlés y Gubbio, de en torno al 30-20 a.C. Entre los posteriores: Orange, Vienne (augusteos); Vaison (Landes, 1989, 34) (tiberiano); Segóbriga, *Augusta Emerita*, Djemila, Dougga, Nocera, Ferento, *Faesula*, Volterra o Verona.

2b. *Valua* central rectangular y laterales semicirculares: *Caesarea Maritima*, *Grumentum* (Courtois, 1989, 244-245) (severiana).

2c. *Valuae* semicirculares: Lyon (adrianeo); Cartagena, Regina, Málaga, *Bilbilis*, Sagunto (proyectos augusteos). Será un tipo muy difundido en el norte de África a lo largo de los siglo II y III: segunda fase de *Leptis Magna*, *Sabratha*, Cartago, *Bulla Regia*, Khamissa, Madauros, Guelma.

2d. Otras variantes minoritarias: una única exedra rectangular central, como el de Pola, o semicircular, como en Herculano o Casino.

- **Categoría B.** Según la estructura interna del edificio escénico y la relación *scaenae frons-postscaenium*:
  - **De un único muro**, con lo que su cara anterior se abre a la *scaena* mientras que la posterior constituye el *postscaenium*: Atenas, Pérgamo y *Buthrotum* (Jiménez, 1989, 294-295) (antoninos); *Cybira* (severiano); Ostia[87] (augusteo con reforma severiana); el teatro de la villa de Domiciano en Castel Gandolfo, si bien no deja de ser un ejemplo bastante anómalo en la medida en la que es de carácter privado (Von Hesberg, 1981b, 176-180; 1979-1980, 305-324; Courtois, 1989, 217-219); *Saepinum* (tardoaugusteo-tiberiano con transformaciones posteriores en época tardía) (Gaggiotti, 1982, 143 ss.; Courtois, 1989, 142-144); *Cyrene* (Ciancio y Pisani, 1994a, 141) (fines del II, comienzos del III d.C.), *Cillium* (Ciancio y Pisani, 1994a, 318), *Lyncentis* (Ciancio y Pisani, 1994a, 161). También existen algunos ejemplos de muro único pero no recto, como los de Casino (Courtois, 1989, 116, fig. 78) o Nocera

[86] Ambas cronologías parecen estar basadas en criterios de datación poco sólidos (Del Amo, 1982b, *passim*; Martín y Núñez, 1996, 140).

[87] En el caso del teatro de Ostia, como en el italicense, la reforma severiana parece tan sólo haber afectado, en el edificio escénico, a su decoración arquitectónica (Courtois, 1989, 231-234).

(Courtois, 1989, 128, fig. 102), ambos con una exedra semicircular central en la que se abre la *ualua regia*.

- **De doble muro**, creando un espacio interior entre ambos de amplitud variable y más o menos compartimentado, generando las estancias conocidas como *choragia*. Dentro de esta modalidad, pero siempre con muro recto, destacan la segunda fase (tardoaugustea) del teatro de *Alba Fucens* (Mertens, 1981, 47 y ss.; Courtois, 1989, 133-138, fig. 110; Ciancio y Pisani, 1994a, 371-372), y los de *Baelo Claudia*, *Minturno* (Johnson, 1935, 57 y ss.; Courtois, 1989, 118-120), *Amiternum* (Rochetti, 1958, 320; Segenni, 1985, 122-128; Courtois, 1989, 138-140), Ancio o Turín (Finocchi, 1977, 30; Meinel, 1979, 208 y ss.; Courtois, 1989, 268-271).

- **Categoría C.** Según el número de puertas: tres, cinco o siete.
- **Categoría D.** Según el desarrollo de los *parascaenia*: como espacios de entidad arquitectónica (*basilicae* o *aulae*) o como espacios de tránsito.

El edificio escénico del teatro italicense, tal y como ha sido descrito más arriba, responde al tipo llamado lineal. Éste, con sus primeros ejemplos en la Península itálica, ha sido vinculado a la tradición que el teatro republicano, influido por las estructuras helenísticas y las corrientes literarias locales (Courtois, 1989, 68-70), transmitió a los funcionalmente novedosos teatros de época augustea. Ya a fines de este gobierno comenzarán a aparecer, no obstante, esquemas más complejos con claras consecuencias en el desarrollo en alzado del frente escénico, donde sus columnas se combinarán a diferentes profundidades y líneas de proyección creando dinámicos efectos escenográficos. De hecho, frente al teatro helenístico de edificio escénico mucho más masivo y entidad arquitectónica independiente, el romano evoluciona convirtiéndose en un verdadero decorado, una fachada (especialmente significativo en ejemplos de la simplicidad estructural del italicense) fundamental soporte de programas iconográficos afines a la ideología imperial, de forma directa o más o menos alegórica. La sensación de profundidad que en época helenística se lleva a cabo por medio de recursos propiamente estructurales tales como los muros oblicuos de separación de escena y *parascaenia* –tales como las fases helenísticas de los teatros de Pompeya o Sarno (Courtois, 1989, 51-53)–, en época romana se logrará a través de la articulación de la *columnatio*, quebrando el frente escénico y variando las distancia de estos órdenes respecto al muro de la escena propiamente dicho.

La *scaena* de muro recto se asocia, por tanto, a momentos tempranos de los teatros estables, es decir, de fines de la República y comienzos del Imperio, si bien, contemporáneamente, surgen las primeras combinaciones mixtilíneas, en primer lugar de *ualua regia* semicircular y laterales rectangulares[88]. Incluso en el ya citado de Pompeyo, modelo funda-

[88] El primero en el que se reconoce este esquema, en época augustea, es el de Gubbio (Martín y Núñez, 1996, 131). Aproximadamente contemporáneo (30-20 a.C.) se sitúa el de Arlés (Sear, 1993, 687).

mental para los teatros augusteos de las provincias occidentales, habrá que tener en cuenta que su planta conocida, a través de la *Forma Urbis Romae*, corresponde a su estado en época severiana (Arias, 1974, 20; Sear, 1993, 687 y ss.), sin que pueda aventurarse demasiado sobre su herencia en ella de la original de construcción[89]. También la primera escena del teatro de Marcelo fue probablemente recta (Sear, 1993, 687).

Como ejemplo paradigmático de escena lineal en época republicana se sitúa el teatro mayor de Pompeya (Courtois, 1989, 70-75), de tradición claramente helenística, construido en el siglo II a.C. y con una segunda fase atribuida a época silana. Según F. Sear (1993, 687) su escena del siglo I a.C. era también rectilínea si bien reformada enteramente en ladrillo tras el terremoto del año 62 d.C. (La Rocca y De Vos, 1994, 152), momento al que debe atribuirse su nuevo aspecto con *ualua regia* semicircular y *hospitales* rectangulares. Uno de los ejemplos tradicionalmente considerado fundamental en el desarrollo de este modelo de escena era el teatro de *Tusculum* (Lacio) cuyo edificio escénico se atribuía a los últimos años de la república (Courtois, 1989, 86). Sin embargo, las excavaciones allí desarrolladas por la Escuela Española de Arqueología en Roma-CSIC desde 1994 han permitido no solamente identificar en las actuales estructuras importantes transformaciones fruto de restauraciones modernas (llevadas a cabo por L. Canina en 1839), sino también dar una cronología para ellas no anterior a época augusteo-tiberiana. Una vez eliminados estos añadidos se observa un frente escénico articulado con basamentos adelantados, en el que las *ualuae* aparecen monumentalizadas por medio de columnas que, en el caso de la *regia*, lo hacen sobre basamentos exentos; en las *hospitales*, conectados a la estructura principal (Dupré *et alii*, 2000, 82).

No obstante, parecen identificarse dos corrientes de edificios de frente escénico recto: la ya citada difundida en la tardorrepública y en época augustea[90] y la documentada en el ámbito oriental identificada con los teatros microasiáticos, centrada en los siglos II y III d.C. En este último grupo se reconoce una fuerte influencia de sus antecesores griegos e incluso más directamente de sus propias fases helenísticas (Arias, 1974, 23; Courtois, 1998, 101), siendo su *orchestra* circular una de sus particularidades más significativas. De entre ellos cabe destacar los de Hierápolis (De Bernardi, 1966, 72), *Termessos*[91], *Cybira*[92], *Sagalassos*[93] o *Myra*[94]. Para una correcta caracterización de este fenómeno oriental sería

[89] De hecho, el edificio sufrió numerosas reparaciones ya desde época de Augusto (32 a.C.) (*Res Gestae*, 20.9), que continuaron con su restauración tras el incendio del 22 d.C. por parte de Tiberio, Calígula y Claudio. Los desperfectos del posterior fuego del año 80 fueron subsanados por Domiciano (Coarelli, 1994, 279).

[90] *Saepinum*, Minturno, 2ª fase de Pompeya, *Tusculum*, fase augustea del teatro de Ostia (Arias, 1974, 22; Courtois, 1989, 110-113, especialmente fig. 72).

[91] Con una primera fase helenística y una posterior augustea, si bien la reforma de su escena se sitúa en el último cuarto del siglo II (De Bernardi, 1969, 17).

[92] D. De Bernardi (1966, 24 y 71) atribuye la escena a la segunda fase, cuyo muro si bien no se llega a ver con claridad, podría ser también único (del primer tercio del siglo III).

[93] Para el que se ha reconstruido recientemente un único orden de columnas (Vandeput, 1992, 116) y en el que fue identificada una fase romana en el último cuarto del siglo II (De Bernardi, 1969, 47).

[94] Cuyo edificio escénico se data en un momento posterior a época severiana, en el primer cuarto del siglo III d.C., centuria durante la cual se emplea para la celebración de *uenationes* (De Bernardi, 1970, 205).

necesario llevar a cabo una revisión de estructuras y excavaciones antiguas así como la realización de nuevas intervenciones a fin de reconocer e individualizar las fases helenísticas así como el posible *hiatus* temporal de ellas con respecto a las posteriores romanas.

Especialmente a tener en cuenta, dadas las conexiones tipológicas establecidas con el italicense (Martín y Núñez, 1996, 142), es el teatro de *Baelo Claudia*, datado entre el 60 y el 70 d.C.[95]. En efecto, su edificio escénico es rectilíneo si bien es el propio trazado realizado en *opus quadratum* el que se quiebra para configurar los basamentos de apoyo de la *columnatio*, configurando de este modo *podia* independientes que dejan entre sí a la vista el muro de fondo del edificio escénico. Esta organización es la que lleva a M. Martín Bueno y J. Núñez a relacionarlo con el citado modelo de *"prostas"* difundido en Oriente, a lo que se suma el hecho de poseer cinco *ualuae*, una excepción en las provincias occidentales. Consideramos que son más numerosos los elementos que distancian las estructuras de los teatros de Belo e Itálica que los que las vinculan. En el último se observa que los *podia* se encuentran adosados al muro axial del edificio escénico (UEM 1012), unidos entre sí a ambos lados de las *ualuae*, ya que los remansos que se generan entre cada par de columnas quedan adelantados con respecto al muro de fondo. Sería deseable, a fin de caracterizar con mayor precisión las escenas lineales de en torno al cambio de Era, poder individualizar en los teatros conocidos las estructuras de ese momento. No obstante, en muchos casos, de éstas apenas quedan trazas, enmascaradas, amortizadas e incluso eliminadas en fases sucesivas; en los menos, como el ya citado de Ostia, a pesar de las transformaciones sufridas, ha podido reconocerse el trazado general del muro si bien se desconoce el desarrollo ante él de los basamentos encargados de sustentar la *scaenae frons*.

Dentro de esta tipología de escena lineal también se observa una cierta evolución desde aquéllos en los que la *columnatio* correspondiente se encuentra próxima, con mayor valor tectónico, hacia los que la presentan a mayor distancia, disminuyendo así la función estructural de sus órdenes, no obstante, en las *scaenae frontes* teatrales, siempre limitada. En el caso de Itálica fue precisamente su cercanía a esos modelos de escena lineal más desarrollados, propios de comienzos de época imperial (Courtois, 1989, 194; Martín y Núñez, 1996, 139), lo que favoreció, a comienzos del siglo III d.C., la sustitución de su decoración arquitectónica respetando, en líneas generales, el edificio escénico preexistente.

La scaenae frons

EL *PODIUM* (UEM 1013 y 1015) (Figs. 59 y 65)

Está articulado en diez basamentos (incluidos los que soportan las columnas de la *ualua regia*) separados unos de otros por remansos rehundidos hacia el muro axial o por las interrupciones que suponían las tres puertas, según los casos, distribuidos de manera simétrica

[95] Sillières, 1997, 143. Con este autor, también nosotros nos cuestionamos las razones que llevan a conectar este edificio, neroniano, con una tradición oriental que parece tratarse de un fenómeno más tardío, al menos, de Adriano en adelante.

en los 42-45 cm de longitud total del frente. Dichos entrantes fueron reconocidos en planta con una profundidad de 72 cm y 227 cm de anchura[96] y su restitución ha sido posible a partir del análisis de los elementos que quedaron *in situ* en el sector sur.

Se realizaron en sillares de piedra caliza fosilífera (UEM 1013), recibiendo el conjunto al exterior un acabado estucado[97]. Su hilada inferior se dispuso sobre la plataforma de *opus caementicium* (UEM 1012) que, como ya se ha indicado más arriba, en este punto, donde se concentraba el peso de la *columantio,* fue reforzada por una línea de sillares dispuestos a tizón (UEM 1110).

Poseía dos sectores moldurados: el zócalo inferior (CB-65, CB-66) (Figs. 70 y 71) y la cornisa superior (CB-67) (Fig. 69), separados por un paño vertical recto. Sobre él, un plinto a plomo con el citado sector intermedio y, sobre éste, ya directamente, las basas de las columnas, dos por cada basamento, a las que correspondían sus responsiones en el muro de fondo.

De él se conservaba *in situ* una altura máxima de 125 cm, coincidiendo con un enrase realizado en el hormigón interno, la UEM 1015. Las improntas dejadas por los sillares en la citada fábrica de *opus caementicium* permitieron reconocer una altura de aproximadamente 35 cm para los sillares intermedios del paño vertical; a su vez, 54 cm de altura para el basamento inferior, de los cuales 35 eran moldurados y 19 lisos (Jiménez, 1989, 308). El análisis llevado a cabo por A. Jiménez de otros teatros del Imperio le hizo, de acuerdo a las relaciones de proporcionalidad entre las diversas dimensiones y elementos de sus *scaenae frontes*, sugerir una altura total aproximada para el *podium* de 179 cm[98]. Una vez incorporada la cornisa de remate de 52 cm de altura, de la cual, si bien no hallada *in situ*, se identificaron dos fragmentos, se obtuvo una altura total de 177 cm, coincidiendo casi sorprendentemente con la proporción vitruviana[99], según la cual la altura del podio era igual a la veinticuatroava parte de la longitud total del frente escénico (4245/24). Sobre él se añadió un plinto de 23 cm de altura de acuerdo a las relaciones de proporción establecidas con el conjunto del orden arquitectónico.

Del mismo modo, la tipología del basamento moldurado (CB-65 y CB-66), del cual fueron hallados un total de 30 fragmentos *in situ*, en el que destaca una amplia *kyma reuer-*

---

[96] Estas dimensiones además de venir definidas en planta se ajustaban a las medidas de los plintos de las basas conservadas del orden inferior de columnas; Jiménez, 1989, 291.

[97] Mal conservado, nada puede decirse sobre una posible policromía. No obstante, los basamentos de los órdenes del frente escénico fueron frecuentemente soporte de programas decorativos tal y como se ha documentado en los teatros de Vasio, *Faesula*, Arelate o Hierápolis, entre otros; Fuchs, 1987, 133, 135 y 136.

[98] A los 125 cm conservados coincidentes con un plano horizontal se añadieron los 52 de la cornisa de remate suponiendo que ésta fuera aproximadamente de la misma altura que el basamento. El añadido de otro sillar habría dado como resultado una altura excesivamente desproporcionada para el conjunto (Jiménez, 1989, 308). Algunos de los teatros analizados fueron los de *Emerita Augusta* (2,53 m), *Segobriga* (1,60 m), *Regina* (1,84 m), *Acinipo* (máximo conservado 1,43 m), *Sabratha* (1,90 m) y *Bosra* (1,95 m). C. Courtois señala que se aprecia una cierta evolución, desde época de Sila, desde *podia* más bajos, tendencia que se mantiene hasta Augusto, para, en adelante, observarse una mayor altura, siempre superior al metro (1989, 194).

[99] V, 6, 6. Hacemos notar que esta adecuación no se debe a un interés del arquitecto por ajustarse a los patrones vitruvianos, quien, por el contrario, en varios de sus escritos ha puesto de manifiesto su escepticismo al respecto: Jiménez, 1975; 1980; 1983.

sa central, permite confirmar las cronologías anteriores. De hecho, esta moldura, introducida en Roma a fines del siglo III a.C., gozará de gran difusión en los últimos momentos de la República para ser progresivamente sustituida por modelos más complejos hasta su práctica desaparición en época medioaugustea; no obstante, en el ámbito provincial puede observarse una más prolongada perduración temporal[100].

ÓRDENES ARQUITECTÓNICOS[101] (Fig. 60 y 61)

A partir de un análisis de la totalidad de elementos conservados en el almacén del teatro, su solar y asociados con mayor o menor fiabilidad al edificio pero actualmente en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, se ha podido reconocer una serie de módulos correspondientes a los órdenes arquitectónicos del frente escénico.

Si bien se ha reconstruido con cierta seguridad la organización y distribución de elementos del orden inferior, en planta, faltan los datos para el superior. A partir de los estudios realizados para la restitución de la *scaenae frons*, especialmente del análisis del *podium* y de su morfología, se ha propuesto una articulación consistente en dos órdenes superpuestos de dieciocho columnas exentas delanteras con sus correspondientes dieciséis *responsiones*[102] en forma de pilastras o semicolumnas adosadas al muro de la escena. El conjunto se completaría con las dos columnas exentas de la *ualua regia* y sus *responsiones*, así como una serie de columnillas de módulo menor en número impreciso, quizá dos por cada uno de los cuatro cuerpos adelantados que componen el frente, al menos en su nivel inferior; por tanto: ocho columnas exentas con posibles *responsiones*[103].

Del mismo modo, las piezas analizadas proporcionan una muy interesante información sobre las técnicas de fabricación de elementos arquitectónicos y de edificación en época antigua. Son abundantes las marcas con diversas funcionalidades, realizadas sobre fustes y, probablemente, sobre gran número de capiteles. Entre ellas destacan las necesarias para su elaboración, transporte y elevación, así como para su ubicación definitiva en el edificio. Sobre algunos fustes se han reconocido grupos de letras que parecen poder ponerse en relación con una muy concreta posición de los mismos en la *columnatio* de la *scaenae frons* (F-5/I-45, F-82/I-46, F-43/I-47, F-69/I-42 y F-79/I-44), si bien existen ejemplos de epígrafes más complejos (F-44/I-43) de interpretación controvertida. Un análisis pormenorizado de estos ras-

[100] Véase apartado crítico del catálogo: cornisas/basamentos. Pág. 494 y ss.

[101] A. Jiménez y su equipo, en el transcurso del proyecto de restauración, elaboraron un inventario de elementos arquitectónicos. Resultado parcial de ello fue el artículo ya citado incluido en el homenaje al Prof. D. A. Blanco Freijeiro: Jiménez, 1989. En él se enumera y agrupa por módulos una serie de fustes que responden a las signaturas dadas entonces. Nosotros no hemos podido identificar y/o reconocer todas estas piezas ya que, en muchas ocasiones, han perdido esta sigla. Del mismo modo, cuando lo hemos creído oportuno, hemos añadido algunas no tomadas en consideración entonces o las hemos cambiado de grupo.

[102] En la restauración se propone ésta como única posibilidad válida, una vez caracterizadas las dimensiones de los órdenes, ya que no habría espacio para ubicar mayor número de columnas sobre el *podium*; Jiménez, 1989, 310 y 314.

[103] En algunos sectores como en las esquinas norte y sur generadas por el muro axial principal y los de las *uersurae*, algunas de las *responsiones* pudieron resolverse con el empleo de semicolumnas en vez de pilastras (tal y como parece demostrar la pieza B-16), siendo esto último lo documentado con más frecuencia en otros teatros del Imperio.

gos técnicos lleva también a identificar no solamente reformas, reparaciones o restauraciones de piezas o incluso de áreas completas, sino también la confluencia en el mismo proyecto de diferentes operarios. Ésta se manifiesta en el diferente acabado de las piezas, la heterogeneidad de módulos de algunas de ellas o las variadas formas de realizar el ensamblaje entre elementos que, una vez colocados, quedaba oculto, proporcionando idéntico resultado[104].

ORDEN INFERIOR

Basas

Las piezas identificadas con basas de este orden son: 4 basas completas de columna (B-1, B-2, B-3 y B-4); 1 basa completa de semicolumna (B-16); 4 fragmentos que permiten reconstruir toda su molduración (B-19, B-28, B-32 y B-35); 5 fragmentos que por medidas parciales de sus elementos moldurados permiten incluirlas en el grupo (B-29, B-30, B-31 B-33 y B-34).

H total	Lado plinto	H plinto	Ø sup. (toro sup.)
27	62	8,5	54

Las basas empleadas en la *scaenae frons* del teatro italicense responden a la tipología ática romana clásica. Frente al modelo importado de Grecia observamos que en ellas el perfil de la escocia es de mayor profundidad que la vertical del toro superior (Shoe, 1965; 1969; Shoe y Edlund-Berry, 2000). No obstante, la cronología de la basa ática será muy amplia, ya que con la introducción de nuevas propuestas no desaparecerá, sino que tendrá un desarrollo paralelo.

Será difícil precisar una datación a partir de ella ya que, en el momento de construcción del teatro el tipo se encontraba perfectamente definido; introducida en Roma en el siglo II a.C. (De la Barrera, 2000, 137), algunos de sus elementos más característicos como el plinto o los filetes que enmarcan la escocia habían aparecido ya a fines del siglo I a.C. (Chiner, 1990, 89), si bien la estandarización definitiva del tipo puede situarse en época augustea. Otro índice cronológico será la diferencia de altura entre los dos toros, el superior más estrecho que el inferior que, de nuevo, comienza a hacerse notorio a fines del siglo I a.C. De hecho, la proporcionalidad entre las diversas molduras será también uno de los rasgos evolutivos más destacados, observándose un desarrollo desde las formas más macizas a las más estilizadas.

En las basas que nos ocupan la altura y profundidad de la escocia así como la menor altura del toro superior con respecto al inferior dan como resultado unas piezas de proporciones clásicas y bastante aéreas[105]. Podrían ponerse en relación con las que J. Gimeno

[104] Véase anexo I, pág. 591 y ss.

[105] J. Gimeno (1991, 46 y ss.) propone tres índices de proporcionalidad entre las diversas molduras de las basas áticas que ponen en relación las alturas de sus toros, las de éstos con la total de la pieza, y su curvatura. Lo consideramos un método excesivamente complejo para los escasos y poco significativos resultados que se obtienen.

denomina basas áticas de tipología imperial (Gimeno, 1991,162 y ss.), como sus piezas nº 154, 156 y 160. Éstas, que vincula con modelos considerados clásicos, vienen definidas por una serie de características comunes a las corrientes imperiales, compartidas por las del teatro italicense que aquí se analizan: empleo del mármol frente a las piedras locales, ausencia del imoscapo del fuste, individualización clara de la escocia, que gana entidad, y presencia de plinto, elemento que no se generaliza hasta época augustea (Márquez, 1998a, 116). En los ejemplares italicenses resulta además característica la forma biselada que adoptan los listeles de separación entre la escocia y el toro superior (lám. I); esta práctica parece documentarse a lo largo de todo el altoimperio, siendo nuestros ejemplos una prueba de su perduración en este momento de comienzos del siglo III d.C.

De nuevo J. Gimeno (1991, 363, láms. 51, 52 y 53) ha identificado un recurso para acentuar de forma visual la diferencia de altura entre los toros, mediante una curvatura muy amplia del inferior, semejante a un cuarto de círculo, que parece sugerir la progresión de dicha moldura en el plinto inmediato (como en B-2, B-3 y sobre todo B-5, correspondiente al orden superior). La mayor amplitud y curvatura de la moldura cóncava –escocia– y la consiguiente reducción de las convexas –toros– indicará una evolución dentro de la tipología de las basas áticas y una mayor aproximación a esas formas consideradas imperiales. Señalamos, por último, su similitud con las de la *scaenae frons* del teatro de Ferento[106]. P. Pensabene las incluye dentro del Tipo 4, ático con plinto, datándolas en un momento avanzado del siglo II d.C.

Tanto las de este orden como las del superior se realizaron en mármol (gris con vetas blancas y blanco). La aparición de la B-16 sugiere que, en efecto, al menos en algún caso sus responsiones se solucionaran por medio de semicolumnas apoyadas sobre el muro axial de la *scaenae frons*.

En general se advierte que las basas fueron un elemento rápidamente estandarizado y en el que, a pesar de las variantes, hubo una uniformidad y una tipificación no apreciada en otros elementos como los capiteles, mucho más sometidos a evolución a lo largo del tiempo de manos también del gusto estético.

Fustes[107]:

El conjunto se compone de cinco fustes completos, que pueden estar fragmentados, pero que conservan gran parte de su altura y dimensiones totales (F-1, F-2, F-3, F-4 y F-5); 1 fragmento con moldura de imoscapo (FF-11); 5 fragmentos con moldura de sumoscapo (FF-10, FF-12, FF-14, FF-16 y FF-20); 14 fragmentos centrales (FF-13, FF-15, FF-17, FF-18, FF-19, FF-21, FF-22, FF-23, FF-24, FF-25, FF-26, FF-103, FF-104, FF-105).

---

[106] Pensabene, 1989, 116, nºs. 65 (119, fig. 29.3, lám. 98.1), 66 (119, fig. 29.3, lám. 99.2) y 68 (120, lám. 99.3). Ambas basas son además de dimensiones muy similares a las de los órdenes inferior y superior de la *scaenae frons* italicense.

[107] En ocasiones, para poder obtener un valor único para las medidas de los órdenes nos serviremos de *medidas de tendencia central*, que nos faciliten la comparación entre las diversas muestras. Se calcula la *media aritmética* de los valores de las piezas conservadas. Quesada *et alii*, 1987, 14-15.

H total	Ø inferior (imos)	Ø central	Ø sup. (sumos)
408 - 445 (14 p.r.)	50	49	48

Los fustes de los órdenes de la *columnatio* (Figs. 67 y 68) se realizaron sobre mármol (blanco con vetas grises y *cipollino*), existiendo algunos fragmentos en arenisca que se ajustan a sus módulos[108].

Buena parte de las piezas posee en la base del imoscapo y en ocasiones también en el plano superior del sumoscapo una serie de orificios para facilitar las labores de transporte y ensamblaje (Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 229-234). El que no todos ellos tengan la misma forma y disposición llevó a proponer a A. Jiménez que no hubieran sido colocados en el mismo momento (Jiménez, 1989, 314); es también muy posible que las variantes puedan explicarse por la confluencia de diferentes operarios, de igual modo que se aprecia en la elaboración de la decoración de elementos arquitectónicos, como es el caso de los capiteles o las cornisas del entablamento. No obstante, no parece existir una relación directa entre el material de soporte empleado para la fabricación de las piezas y las huellas que en ellas aparecen. Tan sólo se observa que el tan repetido esquema de oquedades laterales cuadradas, ubicadas de forma simétrica, aparece tanto en fustes de mármol blanco/gris como en los de mármol verde *cipollino*. Esto parece indicar que la preparación de los fustes para su ensamblaje se habría producido en el propio teatro antes de ser izados o, en todo caso, en un taller cercano encargado de la obra y no, por tanto, asociada a la cantera de procedencia del material[109].

Capiteles

Tan sólo han sido identificados dos fragmentos de voluta de capitel corintio canónico como integrantes de capiteles de este orden inferior de la *scaenae frons* (C-132 y C-133). Esta adscripción viene sugerida por las características estilísticas del relieve y la técnica empleada en el trabajo del mármol que parecen similares a las reconocidas en el capitel completo CC-7. No obstante, su módulo, ligeramente mayor, sugiere su pertenencia a este primer orden de columnas. Es por ello que para estas piezas del sector inferior de la *columnatio* se hacen extensivas las características del citado capitel CC-7.

La ausencia masiva de estas piezas ha sugerido el expolio selectivo de las mismas. A las transformadas en cal y a las reaprovechadas como materia prima para otras construcciones realizadas con material de acarreo, habría que unir la hipótesis de que gran parte del conjunto de los capiteles del teatro hubiera sido trasladada para formar parte de la decoración de algún edificio en época tardía o más probablemente medieval[110]. El mismo fenóme-

[108] FF-103, FF-104 y FF-105.

[109] Al contrario de lo que planteamos para la evidencia de reparación de fustes por medio de parches lobulados, práctica que creemos en relación directa con la naturaleza del material y, por tanto con su lugar de extracción. Rodríguez Gutiérrez, 2001b, 150; También en anexo I, pág. 584 y ss.

[110] De hecho el mejor ejemplo de ello es la mezquita de Córdoba para cuyas columnas se empleó un buen número de capiteles romanos, entre ellos ejemplares del teatro de *Augusta Emerita*: Márquez, 1993, 146-147, núm. 275-27.

no de *spolia* que a fines de la República tuvo lugar en Roma[111] se produjo también en el medievo, siendo muy característico en época de ocupación islámica[112], momento en el que, por otro lado, se ha situado el expolio más generalizado del teatro italicense.

ORDEN SUPERIOR

Basas

De este orden tan sólo se han documentado una basa completa de columna (B-5) y 3 fragmentos que, por medidas parciales de sus elementos moldurados, nos permiten incluirlas en el grupo (B-36, B-37 y B-38). Al ser de la misma tipología que las del orden inferior, remitimos a éstas.

H total	Lado plinto	H plinto	Ø sup. (toro sup.)
19	55	6	49

Fustes

De ellos: 4 fustes lisos completos, que pueden estar en varios fragmentos, pero que conservan gran parte de su altura y dimensiones totales (F-6, F-7, F-8 y F-9); 8 fragmentos de fuste liso de columna con moldura de imoscapo (FF-27, FF-29, FF-30, FF-38, FF-39, FF-40, FF-42 y FF-43); 1 fragmento de fuste torso con moldura de imoscapo (FF-109); 9 fragmentos de fuste liso de columna con moldura de sumoscapo (FF-28, FF-32, FF-33, FF-35, FF-36, FF-37, FF-44, FF-48 y FF-49); 13 fragmentos centrales de fuste liso de columna (FF-31, FF-34, FF-41, FF-45, FF-46, FF-47, FF-50, FF-92, FF-93, FF-94, FF-95, FF-96 y FF-97); 1 fragmento del sector central de un fuste estriado de columna (FF-106).

H total	Ø inferior (imos)	Ø central	Ø sup. (sumos)
372 (12,5 p.r.)	47	43	43

Capiteles

Se han identificado las piezas siguientes: 1 capitel corintio completo de columna (CC-7) en tres fragmentos; 2 fragmentos de hoja de acanto de cáliz de caulículo (C-98, C-99); 4 fragmentos de hoja de corona (C-62, C-63, C-64 y C-66); 2 fragmentos de voluta, ambos con la hoja del cáliz del caulículo que la soporta (C-134 y C-135); 4 fragmentos de ábaco (CF-

[111] Recordemos las columnas marmóreas del templo de Zeus Olímpico en Atenas llevadas por Sila a Roma para la reconstrucción del Capitolio a raíz del incendio del año 83 a.C. (Plinio, *NH*, 36, 2, 5) *Vid.* Coarelli, 1983, 48; Gros, 1978a, 60-61.

[112] Al igual que en época antigua, también en época islámica debe verse una clara intención ideológica no solamente en el expolio generalizado de elementos arquitectónicos de edificios romanos y visigodos sino también en la reutilización de los espacios ocupados por éstos. De nuevo, tomando como ejemplo la Mezquita de Córdoba, véase Créssier, 1984, 216 y ss.; 1985, 257 y ss.; Peña, 2003, *passim*.

186, CF-187, CF-188 y CF-189) en todos ellos se conserva además parcialmente el apoyo de las volutas; 5 flores de ábaco (CF-137, CF-139, CF-140, CF-142 y CF-144).

H total	Ø base	Diag. Ábaco	Lado ábaco
50,5	42	87	55

El único capitel completo, CC-7[113] (Fig. 61), hace posible un detallado análisis de sus características estilísticas y formales. Fue hallado en el transcurso de las excavaciones de 1971, en el sector noreste de las escena junto con un buen número de fustes de columna y una basa ática (Fig. 94), ajustándose todos ellos al módulo propuesto para este segundo orden de la *scaenae frons*. El capitel y los fragmentos de su mismo módulo permiten identificar al menos un número mínimo de tres ejemplares[114].

La pieza, a pesar de su similitud con ejemplares del siglo III d.C., incluso avanzado, como se advierte por paralelos ostienses, conserva todavía todos los elementos característicos del capitel corintio canónico[115]. No se ha producido aún la simplificación de elementos típica de este momento. No obstante, ésta podría apuntarse en el número de hojitas de los lóbulos, de tres a cuatro en cada uno de ellos, propio de piezas de esta tercera centuria de la Era, en vez de cinco como en el momento clásico que supone la época augustea o entre cuatro o cinco ya en capiteles de mediados del siglo II (Pensabene, 1973, 68, n° 270, tav. XXV; Pensabene,1982b; Liverani, 1989).

Las acanaladuras centrales de la segunda corona de hojas llegan solamente hasta la mitad de su altura, característica también propia del siglo III d.C. Frente a esto, a comienzos del siglo II, en época trajano-adrianea, se prolongan llegando incluso en los más antiguos hasta la base del capitel o hasta quedar ocultos por los lóbulos de las hojas de la *ima folia*. Estas acanaladuras, en ambas coronas de hojas, son muy rectas y verticales, proporcionando escaso naturalismo y plasticidad, efecto también propiciado por unas zonas de sombra geométricas y estereotipadas. Según P. Pensabene esto podría explicarse por una

[113] Publicado por Luzón, 1982a, 188, fig. 9 y Gutiérrez Behemerid, 1992, 109. La fotografía que presenta ésta última no corresponde con la pieza original sino con uno de los vaciados en escayola hechos en el transcurso de la restauración. CC-7 carece de la cavidad central en el plano del ábaco que se aprecia en esta imagen.

[114] No obstante, es posible que otros fragmentos del conjunto conservado en el teatro pertenezcan a esta serie sin que hayan sido reconocidos como tales. Existirá un concepto, definido por P. Pensabene para Ostia como el *gusto por la divergencia de particulares*, (Pensabene, 1973, 230-231) según el cual en las mismas series de capiteles aparecerán pequeñas variantes en la flor del ábaco o en el cáliz central. J.L. de la Barrera explica en ejemplares del teatro de Mérida algunas de estas variantes por la diversa ubicación de las piezas, a mayor o menor distancia del observador (de la Barrera, 1984, 85). Las diferencias entre los capiteles del Templo de la calle de Claudio Marcelo en Córdoba se interpretan como dos grupos de trabajo (Márquez, 1993, 189). Del mismo modo, la variación de dimensiones en los elementos de un mismo orden arquitectónico fue algo bastante frecuente que se observa también en célebres ejemplos extrapeninsulares: Amy y Gros, 1972, 92; Rakob y Heilmeyer, 1973, 6-9 y 16-18. Esta dispersión de medidas puede apreciarse en el conjunto italicense.

[115] Entre los estudios clásicos remitimos a Weigand, 1920; Kautsch, 1936; Kähler, 1939; Heilmeyer, 1970; Pensabene, 1973. Más reciente, Freyberger, 1990. Para el caso hispano: Díaz Martos, 1985; Gutiérrez Behemerid, 1982; 1992.

mayor especialización en la elaboración de elementos arquitectónicos. Este acusado efecto de claroscuro, conseguido por medio del relieve y del uso del trépano, tendrá su mayor auge en época flavia, cuyo influjo se prolongará en momentos posteriores.

El nervio central de las hojas de acanto de las coronas se encuentra flanqueado por dos profundas acanaladuras con tan sólo una incisión superficial en su centro. En otros ejemplares, generalmente más antiguos, ésta será una acanaladura de profundidad considerable que podrá abrirse progresivamente hasta adoptar en su base forma de "Y" invertida.

Las hojas de las coronas se caracterizan por unas hojitas de los lóbulos alargadas, planas y ligeramente apuntadas. La acusada simetría de los acantos, producida por la verticalidad de las incisiones del nervio central, se ve además reforzada por las zonas de sombra triangulares, también verticales, que se generan allí donde la última hojita del lóbulo inferior se superpone a la primera del superior. Todos estos rasgos se dan en los capiteles del siglo III, si bien podemos encontrar ya paralelos en ejemplares del siglo II d.C. En CC-7 y los fragmentos correspondientes a las caídas de las hojas de las coronas se observa el contraste entre lo plano del sector de las mismas allí donde se adosan al *kalathos* y lo acusado de la flexión de su extremidades, produciendo un efecto a modo de *ganchos* que salen de la pared del capitel.

Los caulículos son verticales y poseen una sola acanaladura vertical central de bastante profundidad, característica ya presente en ejemplares de fines del siglo II d.C. (Gutiérrez Behemerid, 1992, 142). Su boquilla está formada por dos sépalos abultados. En los ejemplares del siglo II, salvo el número 270 de Ostia ya citado que, no obstante, resulta un tanto atípico para ese momento, el caulículo presenta varias acanaladuras, al menos dos, y la boquilla aparece trabajada con mayor complejidad, ya sea sogueada o con varios sépalos, muchas veces generados por zonas de sombra en forma de estrella de cuatro puntas. Las dos hojas de acanto de perfil que configuran los cálices de los caulículos aparecen aquí prácticamente fusionadas en su tercio inferior.

El cáliz central, situado en el espacio libre del *kalathos* en el eje del capitel, no ha desaparecido, pero está trabajado de manera muy somera, formado por dos hojas de perfil unidas por el dorso. De él nace el tallo de la flor del ábaco, apenas perceptible dada la profundidad a la que se encuentra con respecto a la superficie de las hélices, del labio del *kalathos* y del propio cáliz central, que crean la cavidad en sombra en la que se aloja. Si la desaparición de ambos elementos, cáliz central y tallo de la flor del ábaco, será propia del siglo III, ya desde fines de la segunda centuria, al menos, se esquematiza.

Sin embargo, el tratamiento recibido por otra serie de elementos se distancia de los modelos más tardíos propuestos; tal es el caso de la cinta de hélices y volutas. En la mayor parte de los ejemplares ostienses de este momento son planas y se han acortado con respecto a las de momentos anteriores. Las del capitel CC-7 y los fragmentos C-134 y C-135 son cintas de sección suave ligeramente cóncava en "U", no llegando a ser en "V"; sus márgenes se encuentran apenas en resalte, como en capiteles del siglo II, por tanto más tempranos y de mejor calidad. A pesar de que la unión entre sí de las hélices por medio de un estrecho listel bajo el labio del *kalathos* aparece ya en el siglo I d.C. (Pensabene,

1973, 209), perdura en ejemplos datados en la tercera centuria (Pensabene, 1973, 78, nº 319, tav. XXX).

En el capitel CC-7 se advierte que las volutas y hélices han reducido su tamaño y han perdido gran parte de su función tectónica de soporte del ábaco, de hecho, en alguna de sus esquinas se han perdido y, sin embargo, esta moldura superior se mantiene intacta; la función portante se concentra en la superficie de la pieza, con *scamillus*.

La flor de ábaco responde a la tipología de múltiples pétalos con motivo serpentiforme central, el más frecuente en los capiteles corintios canónicos. Desde el cambio de Era, en época augustea, momento en el que queda definitivamente establecido el tipo, se mantiene hasta época tardía, si bien entonces comparte protagonismo con otros elementos como palmetas, flores tetralobuladas de botón central e incluso diseños más libres. En los fragmentos conservados se advierte una plástica más próxima a las tendencias del siglo III, con hojitas planas de extremos ligeramente apuntados y zonas de sombra triangulares ubicadas produciendo una simetría excesivamente geométrica[116].

Como paralelos de los capiteles de la *scaenae frons* cabe destacar una serie de piezas ostienses, todas ellas del siglo III. Se trata de los números 318, 319, 321 y 322 (Pensabene, 1973, 78, nº 318, 319 y 321, tav. XXX; 78-79, nº 322, tav. XXX). No presentan ni cáliz central ni tallo de la flor de ábaco, siendo ésta una de las principales diferencias con respecto a CC-7. Los lóbulos son también de hojitas planas y lanceoladas; los caulículos, cortos y estrechos, con una única acanaladura central. En todos los casos las flores de ábaco son de hoja acantizante con serpentina central. Es semejante también la proporción existente entre la altura de *ima* y *summa folia*: 12,5/23,5 (nº 318); 11/20,5 (nº 319); 13,5/23 (nº 321); 9/16,5 (nº 322) frente a 16,5/26,5 (CC-7). A los anteriores debe añadirse el también ostiense nº 270 (Pensabene, 1973, 68-69, nº 270, tav. XXV), realizado en mármol lunense. Sus lóbulos son de hojitas alargadas con extremidades ovales; las zonas de sombra en forma de gota. Tiene, como CC-7, *scamillus* y los caulículos estrechos, con una sola acanaladura central y boquilla de dos sépalos. El cáliz central está más cuidado y trabajado con mayor detalle. P. Pensabene lo data en la segunda mitad del siglo II d.C., si bien el tratamiento del relieve y el efecto de claroscuro lo distancian de los ejemplares contemporáneos de la ciudad. Por último, en el *Duomo di San Vincenzo* en Prato se conserva un interesante paralelo de procedencia desconocida (Belloni, 1958, nº 36, 46).

[116] Frente a las anteriores existen contados ejemplos de flores de mejor calidad y tratamiento más naturalista. Entre ellas destaca un fragmento (Corzo y Toscano, 1989b, 125, lám. CXXV, nº inv. NCL3-05-001) hallado durante uno de los sondeos llevados a cabo en la campaña de 1989, que tuvo que ser interrumpido a un metro de profundidad al alcanzar el nivel freático. Corresponde al horizonte identificado como de utilización de la *porticus post scaenam*, en una cata ubicada tras el muro de la escena en el eje del edificio. Al parecer, apareció en los niveles inferiores junto a un fondo de cerámica de barniz negro (*campaniense C*). Su tamaño, calidad y contexto sugieren una cronología antigua. R. Corzo la utiliza para confirmar la datación de la *scaena* en torno al cambio de Era, pudiendo haber formado parte de la primera decoración monumental de la *scaenae frons* que, por tanto, incluiría elementos marmóreos. Corzo y Toscano, 1989b, 49.

Todo ello lleva a datar este conjunto de capiteles a fines del siglo II, comienzos del III d.C., aproximadamente en edad severiana. En este momento, a pesar del auge que alcanza la tradición oriental materializada en el corintio asiático y las diversas tipologías corintizantes, se seguirán realizando ejemplares de *acanthus mollis*, más o menos alejados de lo que en su día fueron sus componentes y su aspecto canónico. De hecho, en época severiana el acanto se caracterizará por la recuperación del trabajo del trépano[117] y los efectos de claroscuro con cortes enérgicos y profundos sobre la superficie de las hojas.

Por último, es necesario mencionar los fragmentos de capitel CF-14, CF-15, CF-16 y CF-17. Se trata de una de las series de piezas de mayor calidad documentadas hasta el momento en el edificio. De ellas, la CF-17 apareció entre los materiales del derrumbe del segundo orden de la *scaenae frons*, excavado en el *hyposcaenium* en 1971. A pesar de que los datos estratigráficos de dicha excavación son muy confusos, las referencias en la documentación de entonces apuntan a su pertenencia a dicho orden arquitectónico.

Sus características estilísticas, entre las que destacan recursos de gran plasticidad como la inclusión de una pequeña ova allí donde se unen las volutas o el empleo de una voluta vegetalizada como nexo entre éstas y el plano inferior del ábaco, indica una datación de comienzos de época imperial. A ello se une el hecho, propio de esta cronología, de que las hojitas de los lóbulos se toquen delicadamente entre sí formando zonas de sombra en forma de gota de agua, sin llegar a superponerse en ningún caso.

Su lugar de hallazgo unido a sus dimensiones, próximas a las del capitel completo CC-7, hacen pensar en un orden arquitectónico de proporciones muy semejantes al superior instalado en la *scaenae frons* a comienzos del siglo III d.C. Todo parece indicar que esta reforma tan sólo afectó a los elementos de la *columnatio* y no a la estructura del edificio escénico. Éste, por tanto, habría conservado sus medidas y las habría impuesto, a su vez, a los nuevos órdenes arquitectónicos, muy semejantes en proporciones a los originales del momento de construcción, de los que, incluso, pudieron conservarse algunos capiteles, que se unieron a la nueva serie de Almadén de la Plata. El resultado habría sido un frente escénico equilibrado y homogéneo en dimensiones y proporciones pero muy dispar en acabado, tal y como además se ha puesto de manifiesto en la confluencia también de fustes de acabados y coloraciones muy diferentes.

ENTABLAMENTO (FIG. 61)

Sobre cada uno de los órdenes de columnas se levantó un entablamento de una altura mínima aproximada de 90 cm constituido, de arriba a abajo, por un arquitrabe decorado con un astrágalo y un cimacio, un friso corrido de roleos vegetales y una cornisa decorada con bandas en las que se alternan motivos vegetales corintizantes con otros clásicos de la plástica romana imperial como la sucesión de ovas y dardos (cimacio jónico) y los denticulos.

[117] Fenómeno que ha sido denominado *renacimiento flavio*, contemporáneo a una segunda corriente que continuó las formas y modelos antoninos (Schörner, 1995, 96).

En todos los casos resulta característico que estas piezas, realizadas en mármol, correspondan estrictamente a la *epidermis* del frente escénico, es decir, a modo de una cubierta de revestimiento del núcleo estructural realizado, muy probablemente, con grandes bloques de piedra caliza fosilífera y masas de *opus caementicium*[118], tal y como ha sido reconocido en las cotas inferiores conservadas.

Arquitrabe

Podían ser macizos, grandes piezas de mármol, o estar realizados en piedra revestida en sus caras vistas (al menos la frontal y el sofito inferior) por placas de mármol, sujetas por medio de encajes y pernos metálicos.

Entre los materiales exhumados en el teatro italicense existen algunas piezas que podrían haber formado parte de un placado frontal de arquitrabe, si bien la ausencia de un contexto arqueológico claro hace que ésta sea tan sólo una de las interpretaciones posibles. A este grupo pertenecen los fragmentos de placas marmóreas P-37 a P-43 decoradas con un cimacio de arquillos (*Bügelkymation,* en algunos ejemplares próximo al *Scherenkymation*) y un astrágalo[119]. De ellas, la P-37 procede de niveles medievales y modernos, la P-39 de rellenos de colmatación en la parte alta del edificio; las P-41 y P-42 fueron exhumadas en el curso de las campañas de 1971 en el *hyposcaenium*, sin que pueda precisarse su relación con los elementos adscritos al orden superior de la *scaenae frons*; el resto está descontextualizado. La P-43, incluso, fue incluida por R. Thouvenot en su estudio sobre la Bética de 1940 (Thouvenot, 1940), así como posteriormente empleada en la recreación del orden arquitectónico del frente escénico en el antiguo Museo Monográfico de Itálica; es muy probable que proceda de las inmediaciones del teatro. A ellas tendría además que unirse la P-50, de dimensiones idénticas a las completas P-37 y P-43; se encuentra inacabada, en ella tan sólo se llegaron a trazar las líneas de delimitación de las bandas a decorar.

Ante semejante panorama los únicos elementos con los que contamos para asociar estas placas al arquitrabe de la *scaenae frons* son exclusivamente tipológicos, ni siquiera cronológicos, ya que las características estilísticas de los motivos decorativos apuntan a una clara datación augustea o de comienzos de la dinastía julioclaudia. Esto lleva a pensar, tal y como se ha observado en otras piezas de decoración arquitectónica del edificio, en una reutilización o conservación intencionada en reformas posteriores, según los casos, de determinados elementos del primer momento de construcción y que perduran incluso hasta su abandono definitivo.

A su vez, las P-37 y P-43, más completas, poseen en su parte posterior dos pares de oquedades para pernos metálicos cada una. Su función habría sido la de permitir su

---

[118] De hecho, la decoración arquitectónica podrá ser un elemento independiente de la estructura arquitectónica del edificio. Al respecto dirá C.F. Giuliani (²1997, 19-20) *"la decorazione [...] che, quando c'è, non è affatto detto che appartenga alla fase originaria, che sia del medesimo progettista, che non sia attardata o anticipata rispetto al momento di esecuzione, che addirittura non sia di riempiego ecc."*

[119] Tan sólo las P-37 y P-43 conservan ambas líneas decorativas, si bien las características del resto, fragmentos menores, parecen asociarlas a un esquema semejante. Su altura original es 23,6 cm.

anclaje al núcleo pétreo que revestían. De esta forma, entre las grandes piezas realizadas en caliza fosilífera conservadas hoy en la *porticus post scaenam* se han reconocido dos grandes bloques paralelepipédicos (A-1 y A-2) que en una de sus caras mayores presentan un rebaje rectangular moldurado a modo de sofito (Hauschild, 1988, 208-220, lám. 26b). A pesar de su estado de conservación, muy fragmentario, es posible proponer, como hipótesis de trabajo, dadas su morfología y dimensiones (55-60 cm de profundidad, frente a los 55 cm de lado del ábaco de los capiteles) su identificación con el núcleo estructural de los arquitrabes destinados al segundo orden de columnas de la *scaenae frons*.

UAM Ediciones

Friso (Fig. 64)

De nuevo, como en el caso de los arquitrabes, los frisos pudieron estar realizados en piezas macizas o, al exterior, cubiertos por placas decoradas, sin que ninguna de las opciones posea implicaciones cronológicas. En esta última opción, mientras que el núcleo lo constituirían grandes piezas estructurales en piedras duras, muchas veces locales y de fácil acceso y menor coste, el placado exterior, limitado a lo estrictamente visible, vendría ejecutado en mármol.

A esta segunda modalidad corresponde una numerosa serie de fragmentos de placas en mármol blanco con decoración de roleos vegetales acantiformes recuperadas en el curso de las diferentes intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en el edificio. Algunos de ellos, como los P-1, P-4, P-6, P-9 o P-29 fueron hallados además formando parte del derrumbe del segundo orden de la *columnatio*, en el *hyposcaenium*. Si bien este motivo ornamental aparece especialmente decorando frisos de entablamento, consta su empleo sobre soportes con las más variadas funcionalidades entre las que destacan pilastras, lesenas y jambas de puerta, como en el emblemático acceso al pompeyano edificio de *Eumachia*. Ni el soporte (placas planas de 3 a 5 cm de grosor), ni el desarrollo del motivo permiten, por el momento, concluir sobre su función estructural. No obstante, se expondrán a continuación los datos existentes, con el fin de llegar a la hipótesis más adecuada y coherente posible con el registro arqueológico. De hecho, el esquema decorativo que se reconoce en las placas italicenses es válido para cualquiera de los soportes citados, si bien en el caso de pilastras, lo más frecuente será que el roleo parta, en su base, de una gran corona de acanto.

Se distinguen dos series cuya diferencia más notoria viene dada por su moldura de contorno, simple de un solo listel (Serie A: P1 a P7) o doble, siendo la exterior de sección ligeramente sinuosa (serie B: P-8 a P-22). Algunos fragmentos corresponden a sectores centrales de la composición, sin que sea posible, dado su estado de conservación y la similitud en la factura de ambas series, identificar su adscripción a una u otra (P-23 a P-36). Tan sólo de la primera serie se conservan fragmentos susceptibles de proporcionar la altura original del friso, 30 cm. El grosor de las placas oscila, en la serie A entre los 3 y 5 cm, mientras que en la B se observa una mayor uniformidad siempre en torno a los 4 cm.

A pesar de este primer y más claro elemento de distinción también se observan ligeras variaciones en la calidad de factura de unos y otros, ligeramente superior en la serie B. Tanto la ejecución general de las piezas como las soluciones técnicas adoptadas y los moti-

vos representados llevan a proponer una cronología contemporánea para ambos grupos, cuyas diferencias podrían venir dadas por la confluencia de varios operarios o talleres, así como su diversa ubicación. Respondiendo a la interpretación para las piezas dada aquí, de friso de entablamento, la serie B, con mayor detalle, pudo estar destinada al primer orden de la *columnatio*, mientras que la A lo habría hecho del segundo. De esta forma, es muy semejante y común también a las cornisas del entablamento que se analizarán a continuación, tanto el uso del trépano como la manera de desbastar la superficie de las hojas acantiformes. Ésta se llevó a cabo por medio del arrastre de la gubia, dejando sobre ellas estrechas líneas contiguas de superficie plana, a las que posteriormente no se dio un acabado pulido a fin de conseguir una superficie lisa y homogénea.

A pesar de que el esquema de este tipo de frisos de roleos vegetales, de origen helenístico, encuentra gran difusión a partir de época augustea, como parte del programa iconográfico de su *aurea aetas*[120], se mantiene durante todo el Imperio, encontrándose incluso numerosos ejemplos *degenerados* en sarcófagos, jambas y dinteles en época tardía y paleocristiana[121].

Ambas series, A y B, corresponden, siguiendo la clasificación de Toynbee y Ward Perkins (1950, 2), a *running scrolls*, es decir, roleos cuyo desarrollo se ajusta a un ritmo determinado y, dentro de ellos, a los llamados *roleos rítmicos* (Janon, 1986, 16). Así se observa cómo una cinta principal ondulada recorre toda la composición. De pequeños cálices rítmicamente ubicados en su desarrollo nacen a su vez, alternándose hacia arriba y abajo, las cintas secundarias a modo de volutas encargadas de cerrar cada uno de los roleos. Los fragmentos conservados permiten también reconocer que la composición parte de uno de sus extremos para desarrollarse en un único sentido. Éste es, de hecho, el esquema más frecuente en los frisos de entablamento, desarrollados en una longitud considerable, frente a soluciones más propias de pilastras o jambas de puerta, es decir, piezas de menor tamaño, en las que los *runnig-scrolls* se desarrollan de forma simétrica a ambos lados de un punto o motivo central o parten de un gran *kalathos* acantizante. Si bien no es absolutamente determinante ya que, como bien señala Schörner (1995, 105), las diferencias funcionales entre frisos, pilastras y lesenas, en ocasiones, serían intrascendentes para la elección de los esquemas decorativos, este desarrollo lineal en un único sentido será también el más utilizado en piezas de ubicación horizontal, mientras que para las verticales se preferirán otros tipos como el llamado *en forma de ocho* (Janon, 1986, 15).

Como ya se ha señalado para los grupos de ménades del cortejo de Dionisos, también en las composiciones de roleos vegetales, una vez establecidos los modelos, parece haber existido una relativamente limitada serie de motivos susceptibles de ser combinados

---

[120] Edificio de *Eumachia*, friso de la Maison Carrée de Nîmes, *proscaenium* del teatro de Volterra (Fuchs, 1987, 99 y 132). Otros ejemplos paradigmáticos de estas realizaciones en Kraus, 1953a; 1953b, para el Foro de Augusto y el *Ara Pacis* respectivamente.

[121] Existen numerosos ejemplos de roleos más o menos evolucionados en época tardía y medieval; pueden citarse solamente entre los más conocidos de los muchos hispanos, una serie de frisos de Quintanilla de las Viñas, el *iconostasio* de Santa Cristina de Lena o el sarcófago de *Ithacius* de la catedral de Oviedo.

entre sí[122]. Los fragmentos conservados de la serie A italicense, permiten reconocer, al interior de los roleos, cuatro de ellos: una flor de tres pétalos bilopulados con botón central, dos hojas acantizantes de perfil unidas simétricamente por su base, una *girandola* o flor en forma de molinillo con botón central tripartito y, por último, una flor de ocho pétalos apuntados con botón central. A su vez, algunos de ellos se repiten también en los espacios libres generados al exterior de los roleos: de nuevo aparece la flor en forma de molinillo (P-2), toscamente adaptada al espacio disponible, y la hojita acantizante de perfil (P-1, P-3 y P-5), a los que se añade una flor, también de perfil, en forma de tulipa acampanada con un grueso estambre central (P-1). El estado muy fragmentario de la serie B deja, no obstante, reconocer la reiteración de algunos de los motivos citados como la flor de grandes pétalos bilobulados o la de hojitas apuntadas, a las que debe añadirse una flor tetrapétala de pétalos trilobulados y una última de perfil formada por dos hojas acantizantes enfrentadas a modo de cáliz de entre las que surge un estambre central apuntado. De nuevo, en los espacios al exterior de los roleos se identifican, como en la serie A, la flor de perfil en forma de cáliz (P-17 y P-20) y la hoja acantizante de perfil (P-12).

Tabla XII

	Motivo	Pieza
Serie A	Flor de tres pétalos bilobulados	P-1, P-2, P-6
	Dos hojas acantizantes enfrentadas en su base	P-1
	Flor en forma de molinillo (*girandola*)	P-1, P-3
	Flor de pétalos apuntados	P-3
Serie B	Flor de pétalos bilobulados	P-26
	Flor de pétalos apuntados	P-11
	Flor tetrapétala de pétalos trilobulados	P-24
	Flor de pétalos acantizantes a modo de cáliz	P-13
	Motivo corintizante con tallos serpenteantes	P-10

Tanto en lo que se refiere a la composición general como a los diferentes motivos vegetales que la forman, los paralelos más próximos para las series italicenses se encuentran en monumentos funerarios de la necrópolis de la Puerta de Herculano en Pompeya. Entre ellos cabe destacar los presentes en las tumbas de C. *Munatius Faustus* (también denominada de la *Navoleia Tyche*) (Kockel, 1983a, láms. 28 y 29; Shäfer, 1990, lám. 91.1 y 91.2) o la de *A. Umbricius Scaurus* (Kockel, 1983a, 75, láms. 16a y 16c), ambas de cronología neroniana. Semejante y de la misma cronología es también una gran pieza con friso de roleos que incluye a su vez el arquitrabe, procedente de Ancona (Schörner, 1995, 145, lám. 45,

[122] Creemos que para este tipo de elementos y, más aún, en este momento avanzado de su desarrollo, se podría hablar, al igual que para otros como sarcófagos (Pensabene, 1986, *passim*), capiteles corintizantes de columna o lesena (Pensabene, 1973, 189-190), etc., de la circulación de *cartones* con los diferentes motivos conocidos, en muchas ocasiones, susceptibles de ser combinados o alterados. Al respecto véase Rossignani, 1975, 85. Otra posibilidad ampliamente documentada es la comparecencia de maestrías y talleres itinerantes: Pensabene, 1994, 294 y ss.

1-5). Por último, una serie conservada hoy en el *Pergamonmuseum* de Berlín[123] de datación claudio-neroniana presenta también claras similitudes con la que nos ocupa.

Como otros muchos motivos ornamentales, también los roleos acantiformes presentan un amplio desarrollo cronológico, cuyo modelo se encuentra plenamente establecido desde época augustea y perdura hasta el Bajoimperio; no obstante, se observará cierta evolución en la forma de ser representados. Así, mientras que con anterioridad predominan las visiones frontales de los motivos vegetales al interior de los roleos, a partir de los antoninos comenzarán a introducirse vistas más escorzadas con los elementos ligeramente basculados hacia el espectador; del mismo modo, en ellos se reflejan también las características generales comunes a la decoración arquitectónica propias de las tendencias de las diferentes épocas, tales como el mayor o menor uso del trépano y, por tanto, el efecto de claroscuro, el grado de separación de los motivos con respecto al plano de fondo, etc.

Si bien los elementos decorativos de la serie italicense ofrecen claros paralelos julioclaudios en lo que a los modelos decorativos se refiere, resulta notable, con respecto a éstos, la escasa naturalidad en el desarrollo y sucesión de los roleos, de contorno muy geométrico, de tallos poco plásticos que incluso se atrofian torpemente ante la falta de espacio (P-1), lejanos de otros ejemplos más plásticos y veraces, fieles reproducciones carnosas de los originales vegetales que se adaptan de forma naturalista al espacio disponible flexionándose allí donde fuera necesario[124]. Son estas características estilísticas, con interesantes similitudes en factura con las cornisas del mismo conjunto que serán analizadas a continuación, unidas al contexto arqueológico de hallazgo de las piezas lo que lleva a identificarlas como realizaciones de época severiana. De hecho, entre los materiales recuperados en el derrumbe caído en el *hyposcaenium* y excavado a comienzos de los años setenta no se ha documentado ninguna otra pieza que pudiera haber funcionado como friso del entablamento.

Cornisa

Han sido recuperados once grandes fragmentos de cornisa decorada (CB-1 a CB-11), parte del entablamento de los órdenes de la *columnatio*. Sus características formales se ajustan a los cánones estéticos y estilísticos propios de fines del siglo II, comienzos del III d.C. (Neu, 1972, 7 y ss.), constituyendo, por tanto, un dato más para la confirmación cronológica aquí propuesta para la reforma del frente escénico. De hecho, el estilo de los relieves de motivos acantiformes de estas cornisas resultan muy similares a los, también vegetales, del ara hexagonal dedicada por M. Cocceyo y su familia (E-103), datada en época severiana a través de sus características formales. Asimismo, se encuentran muy próximos a ejemplares del siglo III conservados en el *Museo Chiaramonti* (Andreae, 1995, 1098-1102, nºs. II20, XXXVIII 20/20A, XXXIV 21/21A, XXXIV 22, XXXV 22, XXXVIII21, XXXIX 27).

---

[123] De la conocida como *tumba de los Falerii*, a su vez asociada a fragmentos de la tumba de *Civita Castellana*. Schörner, 1995, nº 44 a-c (Berlín), nº 69 (*Civita Castellana*), láms. 36.2, 36.3 y 37.1. M. Mathea-Förtsch amplia su cronología hasta momentos flavios tempranos (1999, 53).

[124] Sirva de ejemplo la pieza 636, lám. 24 de Márquez, 1998a, 91.

La decoración[125], idéntica en todos los casos, se distribuye en cinco líneas horizontales. Una primera inferior de hojas de acanto de superficie plana y sección ondulada en *kyma* recta; le sigue un cimacio jónico compuesto por ovas enmarcadas por gruesos listeles a su vez separadas por flechas de extremidad triangular; sobre ella una línea de dentículos alargados con una faja superior recta y lisa de sección cuadrada. Por último, el conjunto culmina, de nuevo sobre una *kyma* recta, con una ancha banda en la que se desarrolla una compleja composición de raigambre corintizante y que recuerda en su modulado a los motivos liriformes[126]; se basa en un esquema de *anthemion*, generado por la alternancia de palmetas y cálices, estos últimos formados por dos hojas de acanto de perfil. Los motivos de este último cimacio decorativo comparten los tallos vegetales de los que nacen, los cuales, a su vez, se ciñen bajo cada uno de ellos por medio de cintas lisas. Se aprecia ya una cierta disgregación del motivo vegetal en el que incluso cuesta reconocer con nitidez los contornos de los diferentes motivos individuales (Pensabene, 1993a, 79).

Lo más llamativo del conjunto de piezas conservadas son sus variantes en cuanto a calidad de factura e, incluso, su diferente morfología, que parece corresponder a matices estructurales que, por el momento, se nos escapan[127]. Como se expone en el apartado crítico correspondiente hemos clasificado las once piezas recuperadas en siete grupos de calidad. Estas variantes en la factura de los relieves y, dado que en todos los casos el esquema compositivo es idéntico, podrían explicarse, de nuevo, por la confluencia de diversos operarios. Del mismo modo, se observan incluso dos acabados diferentes en una misma pieza de esquina (CB-2 y CB-4), uno para cada uno de sus frentes decorados, que además se unen de forma torpe y artificial en la arista común, cosa que sugiere la transformación en pieza de esquina de un bloque en origen con decoración tan sólo frontal. Frente a éstas, la CB-7, también en ángulo, presenta una decoración de calidad homogénea en ambas caras y perfecta unión entre ellas. El tratamiento superficial de los relieves en los sectores extremos originales de algunas de las piezas podría indicar un interés por dotarlas de mayor masividad y resistencia en los puntos de unión, incluso reforzados por medio del empleo de *anathyrosis*[128]. La elevada altura a la que estas piezas estaban ubicadas[129] hacía que este tipo de detalles fueran absolutamente imperceptibles, permitiendo economizar tiempo y esfuerzo, lo que incluso puede justificar muchas de las características de los relieves, en ocasiones, atribuidas de manera simplista a la pericia de los *sculptores*. Así puede explicarse la pertenencia al conjunto de la pieza CB-10, aparentemente inacabada, quizá de forma intencionada. Es poco probable que pueda tratarse de piezas comenzadas por artistas *metropolitanos* desplazados

[125] Analizada con mayor detalle en el apartado correspondiente, págs. 476 y ss.

[126] Esquemas que gozaron de gran desarrollo especialmente en capiteles. Al respecto véanse los trabajos clásicos de K. Ronczewski (1923 y 1927).

[127] Así, la pieza CB-9 carece intencionadamente de la primera línea de hojas de acanto ya que presenta su plano inferior horizontal regularizado.

[128] La pieza CB-1 presenta un resalte cuadrangular para encaje en su plano oblicuo lateral. Véase anexo I.

[129] En torno a los 14 m por encima del punto 0 situado en la *orchestra*.

y finalizadas por otros locales[130], más aún habiendo sido realizadas sobre mármol blanco de Almadén de la Plata (Sevilla).

En el tratamiento de los relieves de las cornisas pueden reconocerse los elementos propios del conocido como *renacimiento flavio* de época severiana (Schörner, 1995, 96). Presentan un abundante empleo del trépano, lo que produce un acusado juego de luces y sombras, si bien ya distantes de las abigarradas realizaciones flavias.

La altura media de las piezas completas que, no obstante, en unos casos presentan unos planos de apoyo perfectamente horizontales y pulidos y en otros desbastados toscamente, es de 36 cm. El estudio comparativo realizado a partir de los mismos elementos conservados en otros teatros como los de Cartago (36 cm) (Ros, 1996, 480, pieza nº 2) o *Leptis Magna* (38-40 cm) (Caputo, 1959, fig. 65) y de sus relaciones de proporción respecto a sus órdenes de columnas[131] permite identificarlas con el entablamento superior de la *columnatio* del frente escénico italicense.

Otras piezas

Formando también parte del derrumbe identificado en 1971 en la esquina noreste de la *scaena*, reconocido como parte del frente escénico, se halló un buen número de fragmentos (CB-27, CB-28, CB-30[132]) de una cornisilla de sección aproximadamente triangular de 9-10 cm de altura y 8 de profundidad. Su decoración, muy sencilla y que ocupaba todo su frente, consiste en un *Herzblattkymation* (Ganzert, 1988, 117) muy esquemático a base de grandes hojas planas con pequeñas costillas de cabeza triangular entre ellas.

Su contexto de hallazgo, cantidad (los fragmentos recuperados suman una longitud total aproximada de 180 cm), así como su cronología[133], parecen determinar su pertenencia al teatro y, más concretamente, a la decoración de su *scaenae frons*. No obstante, sus características formales no ayudan a reconstruir su posible ubicación: son tan altas como profundas (8-10 cm) y salvo los finos listeles dejados por el empleo de la sierra al cortar sus planos no ha sido documentado ningún elemento para auxiliar en su sujeción y anclaje. De entre ellas destaca la CB-30, que parece estar inacabada en su único extremo original, donde el relieve tan sólo se apuntó de forma muy superficial. No obstante, el que esto ocurra en el límite de la pieza sugiere una medida semejante a la adoptada en las cornisas del entablamento, a fin de no restar solidez a las extremidades.

---

[130] Fenómeno que ha sido propuesto por W. Trillmich (1998, 173) para elementos escultóricos de *Augusta Emerita*.

[131] Véase págs. 213 y ss., dedicadas a las proporciones que se establecen entre los elementos del orden.

[132] Del resto, CB-29, CB-31, CB-32, CB-33 y CB-34, los dos primeros proceden de niveles de abandono o posteriores, los tres últimos carecen de contexto, pudiendo proceder también, por ello, de las excavaciones de comienzos de los setenta.

[133] Sugerida por paralelos presentes, no obstante, en composiciones decorativas más complejas como una serie de cornisas de fines del siglo II del teatro de Cartago (Ros, 1996, 478-479, fig.25). También está presente en unas piezas del Aula Regia del Palacio de Domiciano en el Palatino (Blanckenhagen, 1940, 71, lám. 25, figs. 70-71), las cuales, no obstante, presentan todavía algunas imprecisiones cronológicas entre su momento flavio de construcción y una posterior reforma severiana. Véase también Gros, 1978b, tabla 1.

Tan sólo como hipótesis planteamos que hubiera podido funcionar como cimacio de remate del arquitrabe o el friso ya descritos. De hecho, un elemento muy semejante ha sido documentado como enlace de ambos en una gran pieza marmórea procedente de las Termas de Majencio en Roma (Schörner, 1995, 172, nº 230, lám. 37.4) o sobre el friso del templo mayor de Terracina (Schörner, 1995, 180, nº 293 a-d, lám. 73.1). Por último y datado por G. Schörner en época antonina, cabe destacar su pieza nº 230, de *San Paolo fuori le Mura* (Schörner, 1995, nº 230).

UAM Ediciones

EL ORDEN DE LA *UALUA REGIA*

Son muy escasos los datos que se poseen para la reconstrucción del acceso monumental de la *ualua regia*. Su orden, muy probablemente, lo constituyeron dos columnas y sus responsiones, estando las primeras apoyadas en dos basamentos exentos independientes del *podium* sobre el que se asentaba el resto de la *columnatio*[134].

De los seis fragmentos de basa que han sido individualizados como del orden arquitectónico que flanqueaba la *ualua regia* cabe destacar el B-21, realizado sobre pórfido rojo. A pesar de que el resto de las piezas mantienen la homogeneidad con las basas de los órdenes inferior y superior de la *scaenae frons* ya descritos (mármoles blancos y grises), aquél podría sugerir la inclusión de mayor número de elementos polícromos en la decoración de este sector central del muro de la escena, tan sólo presentes en los fustes del resto de los órdenes analizados.

Dado el desconocimiento de la morfología de este posible orden mayor, no nos aventuramos a proponer una altura para sus fustes. Ésta dependería de la de sus basamentos de apoyo que, no obstante, y para no dar un aspecto desproporcionado al conjunto, sería igual o algo menor a la del *podium* que recorría la *scaenae frons* (177 cm). En la anaparástasis gráfica del frente escénico que aquí presentamos (Fig. 63) se ha optado por mantener la horizontalidad del entablamento intermedio situado sobre el primer orden de la *columnatio*; no obstante, pudo adoptarse alguna otra solución, ya que, hasta el momento, no se poseen datos arqueológicos que permitan una reconstrucción más fidedigna[135].

---

[134] Soluciones semejantes se observan en los teatros de *Tusculum* (Dupré *et alii*, 2000, 333, fig. 245), Benevento (Sear, 1993, fig. 4) o Taormina (Sear, 1993, fig. 9) donde, como en Itálica, las columnas se elevan sobre *podia* exentos.

[135] Entre los teatros hispanos que ofrecen datos al respecto se encuentran posibilidades muy diferentes: en el caso de *Acinipo* la *porta regia* es de la misma anchura que las *hospitales*, pero de doble altura y rematada en arco de medio punto, frente a los dinteles de aquéllas (Fernández-Baca *et alii*, 1993, 200, fig.4). En el teatro de Mérida se mantiene la horizontal del *podium* a lo largo de toda la *scaenae frons*, si bien las columnas de la *ualua regia* son de módulo mayor, más altas por tanto, lo que da lugar a un arquitrabe más estrecho en este tramo central para adecuarse al resto del frente: Durán, 1996. Por otro lado, algo semejante ocurre en las reconstrucciones más o menos ideales: en *Bilbilis* la puerta central tan sólo se diferencia de las laterales en su mayor anchura; tanto la altura de los vanos como la de las columnas que los enmarcan es homogénea (Martín y Núñez, 1993, 131, plano 9). Una solución semejante se adopta en el caso de Sagunto, si bien la *porta regia* es, en todas sus proporciones, mayor que las laterales (Hernández *et alii*, 1993, 42, lám. 24). En el de Cartagena no solamente el vano central es mayor, sino que además, tal y como sugerimos para el teatro italicense, los basamentos de las columnas que flanquean los accesos son de menor altura que el *podium* de la *columnatio*, lo que permite la mayor altura y, por tanto, también monumentalidad de las mismas (Ramallo *et alii*, 1993, 76, fig. 35; Ramallo y Ruiz, 1998, 100-101, fig. en 103, s.n.). Solución muy similar es la que se sugiere para el teatro italiano de Ferento: Sear, 1994, 355, fig. 4.

Basas

Se han recuperado seis fragmentos que, por medidas parciales de sus elementos molduradados, nos permiten incluirlas en el grupo (B-20, B-21, B-22, B-23, B-24 y B-25).

Fustes

A este módulo se adscriben tres tambores de columna (FF-98, FF-99 y FF-101), un tambor de fuste estriado (FF-107) y tres fragmentos centrales (FF-51, FF-52 y FF-100). Fabricados en piedra caliza fosilífera (FF-52, FF-98, FF-99, FF-100 y FF-107) y en mármol (FF-101 y FF-52) podrían responder a los fustes de dos columnas situadas a ambos lados de la *porta regia* realizados en mármol y a sus elementos correspondientes sobre el muro axial, en piedra.

ÓRDENES DE MÓDULO MENOR

No puede precisarse cuál sería la decoración complementaria de la *scaenae frons*, si bien se ha hallado una serie homogénea de fragmentos de fuste que podrían ser atribuidos a ella. En todos los casos se trata de fragmentos centrales de fustes que tienen un diámetro aproximado de 26 cm y están realizados en mármol blanco (FF-85, FF-88 y FF-89) y blanco/rosado (FF-86 y FF-87). A. Jiménez propone dos columnillas pareadas por cada uno de las cuatro cuerpos que componen el frente escénico, al menos en su nivel inferior, es decir, un total de ocho columnas y sus ocho responsiones.

Por último se ha documentado una pequeña pieza marmórea (A-4) que pudo formar parte del entablamento de estos pares de columnas. Éstas configurarían, probablemente, pequeñas edículas en resalte con respecto al muro de fondo. Está realizada sobre mármol blanco y presenta molduras lisas en tres de sus caras, de buena factura. Fue hallada en 1971 entre las piezas del derrumbe de la escena y presenta dos pequeños pernos metálicos para su anclaje.

Este orden menor habría servido para enriquecer un frente escénico muy sencillo desde el punto de vista estructural. No obstante, como se ha analizado más arriba, en él se incluyeron mármoles policromos así como la combinación de columnas de acabados diferentes: lisas, torsas y estriadas.

Decoración escultórica

Sin embargo, la decoración del muro de la escena no solamente habría estado constituida por órdenes de columnas con sus respectivos entablamentos. Se completaría con todo un programa iconográfico: escultórico y pictórico. Del segundo apenas existen testimonios[136] si bien del primero los datos son cada vez más abundantes, especialmente desde que se ha puesto de manifiesto la importancia de estas imágenes en las funciones simbólica y representativa desempeñadas por el teatro dentro del culto y la política imperial[137]. En los últimos

[136] Sirvan como ejemplo, aunque en un anfiteatro, las escenas cinegéticas del emeritense: Álvarez y Nogales, 1995, 265-284.

[137] Remitimos a las págs. 356 y ss. dedicadas al vínculo entre teatro y culto imperial. Véase el trabajo de J.A. Garriguet (2001) sobre la estatuaria hispana vinculada a los programas imperiales.

años se han revisado colecciones y fondos de museos en los que ha sido hallada valiosa información sobre los programas imperiales en los teatros, siendo frecuente la aparición de miembros de la casa imperial, divinidades o personajes semidivinos relacionados con su culto (Bejor, 1979a, 37-46; Koppel, 1982; Fuchs, 1987; Gros, 1990, 381-390; Melchor, 1994b, 165 y ss.; Trillmich, 1993) e, incluso, representaciones mixtas de miembros de la *Domus Augusta* con atributos de dioses asociados[138].

A la presencia en el registro arqueológico de las propias esculturas que formaron parte de estos programas cabe además añadir otras evidencias de gran valor como son las ofrecidas por representaciones antiguas de arquitecturas teatrales. Tal es el caso del célebre relieve de Castel S. Elia, datado en la segunda mitad del siglo I d.C. (Graefe, 1979, 108-112, láms. 114 y 115; Anti, 1952, 201-203), donde aparece representado un frente escénico de dos órdenes de columnas repleto de esculturas entre ellas.

Desafortunadamente, es muy poco lo que en el teatro italicense permite obtener información acerca de la decoración escultórica de su frente escénico. No obstante, las características de los pequeños pero numerosos fragmentos recuperados, así como la calidad puesta de manifiesto en otros sectores y elementos del mismo, hacen pensar en un programa de gran envergadura en consonancia con ellos. Su desaparición generalizada debe ser incluida entre las consecuencias del intenso expolio sufrido por los materiales del edificio que, también en el caso de la estatuaria, habría terminado sus días en hornos de cal o, en el mejor de los casos, trasladadas a residencias sevillanas ya en un momento posterior, convertida la ciudad romana en paraíso de coleccionistas y anticuarios.

En el teatro de Itálica habrá que suponer, al menos, dos grandes programas decorativos: el primero, de su momento de construcción en época augustea, y un segundo correspondiente a la reforma severiana de la *scaenae frons*. Cabe esperar, en ésta última, que a la sustitución de los órdenes arquitectónicos también acompañara una nueva estatuaria, probablemente más en consonancia con la nueva dinastía africana también con fieles partidarios en la ciudad, incluso vinculados por un origen común, como M. Cocceyo Iuliano y su familia. Habrá también que tener en cuenta el posible añadido o sustitución puntual de alguna pieza, tal y como se ha puesto de manifiesto en programas escultóricos formados por piezas cronológicamente escalonadas, como el sugerido por M. Fuchs para el teatro de Volterra[139]. No obstante, será de esperar la existencia de programas decorativos unitarios asociados a las más importantes pulsiones en el desarrollo arquitectónico de la escena del edificio[140]. Ejemplos de ello constan en los teatros de *Caere* (claudiano: Fuchs,

[138] Uno de los ejemplos más conocidos es la representación de Livia como Ceres del teatro de *Leptis Magna* (Caputo y Traversari, 1976, 76, nº 58; Fuchs, 1987, 166 y 167), no obstante, de su *sacellum in summa cauea*. También se ha documentado en el de *Caere* un Tiberio sedente, a modo de Júpiter entronizado (Fuchs, 1987, 70, C I 2).

[139] Un retrato de Augusto tipo Octaviano y uno de Livia de época tiberiana, a los que se unen otro de Tiberio y un segundo de Augusto tipo *Prima Porta*, ambos claudianos; estos dos últimos podrían, no obstante, haber estado ubicados en el *sacellum* de la *cauea*. Fuchs, 1987, 100 y 166, láms. 40-42.

[140] Aunque no siempre es tan sencillo. En el caso del teatro de *Augusta Emerita* construido bajo Augusto, el programa decorativo de la *scaenae frons* se atribuye a época de Claudio (Trillmich, 1993, *passim*).

1987, 79-82; Fuchs *et alii*, 1989, *passim*), *Augusta Emerita* (claudiano: Trillmich, 1993) o *Tarraco*[141].

De la primera decoración, augustea o inmediatamente posterior, además de los escasos fragmentos escultóricos que pueden adscribirse a ella, poseemos un elemento indirecto de gran valor: la mención que, en la inscripción monumental de la *orchestra* (I-1) se hace a la donación de *signa* por parte de los *Pollio*. Es de esperar que estos *signa* hagan alusión directa a los que decoraron la *scaenae frons*; como el resto de los elementos donados, también éstos se encontraban presentes ante los ojos de los congregados en la *cauea*, por lo que no era preciso dar más detalles al respecto. De entre las piezas conservadas destaca una cabeza de príncipe julio-claudio (E-1), algo mayor que el natural, y los dos grandes fragmentos de togados posteriormente reutilizados para labrar sobre ellos las ninfas yacentes del *proscaenium*. Todas ellas corresponden a época julioclaudia, según P. León, quien incluso propone para la primera su identificación con Germánico, en cuyo retrato, de elevada idealización, reconoce la labor de un taller provincial (León, 1995, 76, nº 20). De los togados, a los que debe sumarse un elevado número de fragmentos[142], hoy en el almacén del edificio (F-12, F-13, F-50 a F-85), es, desafortunadamente, muy poco lo que puede decirse.

Entre los escasos restos figura una serie de *disiecta membra* anatómicos, tales como pies (E-15, E-16, E-17, E-18, E-19, E-20), manos (E-24, E-25, E-26, E-27, E-28, E-29, E-30, E-31, E-32) dedos (E-33, E-34, E-35) y sectores de brazos y antebrazos (E-36, E-37, E-38, E-39, E-40, E-41, E-42, E-43, E-44, E-45, E-46). En su mayor parte denotan una elevada calidad técnica que permite asociar a algunos de ellos, también por su tamaño y proporciones, a ese primer programa decorativo del frente escénico. A través de ellos pueden identificarse tanto representaciones de hombres como de mujeres, incluso entre éstas últimas un ejemplar del tipo conocido como *pudicitia*[143], tal y como muestra la pieza E-26, una mano de dedos finos y rasgos delicados que ase unos paños que caen verticalmente. Es posible que, como ha sido documentado en otros programas decorativos, existiera una jerarquía de tamaños entre los diferentes personajes. Así parece sugerirlo el citado conjunto de piezas de tamaño natural[144] frente a la cabeza E-1 algo mayor[145].

Respecto a la decoración escultórica que acompañó a los órdenes arquitectónicos de la *scaenae frons* con motivo de la reforma llevada a cabo a comienzos del siglo III carecemos de datos. Casi con valor anecdótico resulta interesante llamar la atención sobre las representaciones realizadas sobre las caras del ara hexagonal donada por M. Cocceyo Iuliano

[141] Koppel, 1985, 13-24; AA.VV., 1995, 180-184; Fuchs, 1987, 173. Dos cabezas de príncipes julioclaudios y tres fragmentos de togados que se datan en el siglo I d.C.

[142] De ellos tan sólo se incluyen en el catálogo los más significativos y de mayor tamaño, si bien su estado fragmentario generalizado no permite realizar apreciaciones estilísticas, cronológicas, ni tan siquiera sobre su tamaño que, no obstante, parece muy próximo al natural.

[143] Fuchs (1987, 183) cita un ejemplar procedente del teatro de Cartago.

[144] Los fragmentos de pie en todos los casos poseen una anchura de 10-11 cm; las palmas de las manos una anchura que oscila entre los 8-10 cm; los dedos de las manos de un diámetro en torno a los 2 cm; por tanto, todos ellos de tamaño natural.

[145] La altura máxima de la pieza es de 50 cm, de la cabeza, 31 cm.

(E-103). Se trata de figuras humanas sobre altos pedestales paralelepipédicos rematados con cornisillas, en los que incluso se grabaron las iniciales de sus nombres dentro de cartelas molduradas. Al margen de las columnas torsas aplicadas en cada una de las aristas del ara, las figuras se incluyen a su vez en edículas flanqueadas por columnillas/pilastras estriadas rematadas por cubiertas en arco de medio punto o en frontón triangular. Esta disposición sugiere no solamente el carácter de estatuas de las figuras, sino la reproducción de la arquitectura real en la que estaban integradas. Tan sólo como hipótesis planteamos que pudieran reflejar la disposición de la nueva *scaenae frons* de la que el propio Marco Cocceio fue uno de sus benefactores, posiblemente, dada su condición de magistrado municipal. De hecho, una vez caracterizado el frente escénico severiano, se observa cómo su estructura no sería muy diferente: columnas caristias (al menos con algún ejemplar torso) en primer término, con edículas flanqueadas por columnillas adosadas al muro de fondo en aquellos paños en los que no se abrían las *ualuae*. Tampoco sería descabellado pensar en un programa escultórico en el que se combinaran miembros de la nueva dinastía norteafricana con evergetas de las *elites* municipales y algunas divinidades asociadas (*Fortuna y Bonus Eventus* representados en dos de las caras de la citada ara). Es probable que a este programa decorativo pertenecieran también algunos de los fragmentos de esculturas anteriormente citados, si bien su estado fragmentario impide cualquier intento de aproximación. No obstante, las características de uno de los fragmentos de togado (E-49) de mayor tamaño, a través del tratamiento de los pliegues de sus ropajes así como del soporte helicoidal sobre el que se apoya, lo distancian de las realizaciones de comienzos de la Era, pudiendo sugerir una cronología más próxima a esta reforma de comienzos de la tercera centuria.

También hallado en el área del *hyposcaenium*, muy próximo a una serie de fragmentos de la cornisa del entablamento, figura un gran bloque de forma aproximadamente paralelepipédica en el que se reconoce un torso desnudo con paños en su sector inferior (E-2, tipo *Hüftmantel*). P. León le atribuye una cronología del siglo II d.C., incluyéndolo en una reforma del teatro realizada en época adrianea. Como ya se señala repetidamente a lo largo de este estudio, no existen datos ni en las estructuras arquitectónicas ni en el conjunto de materiales recuperados, que permitan identificar en el edificio una reforma de entidad en ese momento. Es posible, no obstante, que esta pieza fuera añadida a un conjunto preexistente. Sin embargo, la transformación sufrida por la pieza, desbastada hasta quedar reducida a un bloque prismático, hace incluso pensar en una posible reutilización en el teatro –por qué no en el *hyposcaenium*– de una escultura que, en origen, no tuvo por qué estar ubicada en él. Un caso semejante, aunque incluso hallado en un contexto todavía más marginal del edificio, es un pequeño torso de Diana (E-5), de aproximadamente 30 cm de altura, recuperado al derribar una vivienda en la parte alta del teatro. No hay nada que nos permita asociarlo a la decoración del teatro, y menos aún, de su *scaenae frons* para la que además resultaría de dimensiones excesivamente reducidas.

Es necesario por último señalar, a fin de valorar en su justa medida los elementos escultóricos recuperados en el teatro italicense, que muchas otras áreas estuvieron ornadas

con estatuas[146]. Así lo evidencian las numerosas huellas de basamentos documentadas al menos en las galerías oeste y norte de su *porticus post scaenam*.

El acabado del conjunto se completaría con otra serie de elementos de naturaleza más efímera de los que, desafortunadamente, apenas se conservan vestigios pero cuya existencia está de sobra documentada, en especial a través de las fuentes clásicas: pinturas[147] (sobre el *podium* de la *columnatio*, el paramento del muro de fondo, etc.), *pinakes*, tapices, etc., a los que se unirían los *periaktoi* que la representación precisara, así como la eventual decoración del *auleaum* y los telones móviles traseros o *siparia*.

Modulado y proporciones (Fig. 63)

Como ya señalara Vitruvio en el capítulo primero de su libro IV, existía toda una serie de normas que regulaba las relaciones entre las medidas de los elementos que componían los órdenes arquitectónicos. Referido al corintio enumera:

1. El diámetro de la columna en su parte inferior será igual a la altura del capitel incluyendo el ábaco (Ø imoscapo = altura capitel).
2. A su vez, la anchura del ábaco, tal que su diagonal tenga dos veces la altura del capitel (altura capitel = $^1/_2$ diagonal del ábaco).
3. La base del capitel tendrá la misma anchura que la parte alta del fuste, sin la moldura del sumoscapo.
4. La altura del ábaco será la séptima parte de la altura del capitel (altura capitel = 7 veces la altura del ábaco).

P. Pensabene (1973, 193) observa, a partir de los preceptos vitruvianos, que el diámetro inferior de la columna era la medida normalmente sujeta a módulo. Según este autor, el principio del punto uno fue válido desde el período tardohelenístico hasta época augustea, mientras que a comienzos del siglo II algunas de estas medidas variaron: a partir de entonces, en estos cálculos, como altura del capitel se tendrá en cuenta tan sólo la de su *kalathos*, es decir, prescindiendo del ábaco.

En los ejemplares de Ostia se ha observado la dificultad para poder establecer reglas al respecto ya que no se da una homogeneidad significativa ni siquiera entre piezas de un mismo edificio. La falta de adecuación a estos principios geométricos será especialmente notoria en el caso de la relación entre los capiteles y sus columnas. Esto sería así cuando los fustes, que llegaban semielaborados o incluso finalizados de las canteras, se hicieran coincidir con una serie de capiteles cuyas relaciones estarían

[146] Ya incluso en los teatros efímeros de la tardorrepública: según Plinio, el construido por Emilio Scauro en el 58 a.C. (*NH*, XXXVI, I, 5; XXXVI, 8, 50; (XXXVI, 24, 113-115) ofrecía 3000 estatuas de bronce; así también el de Pompeyo, inmediatamente posterior, (Coarelli, 1972, 99-122). Por su parte, a fines de los años setenta habían sido ya publicadas más de 120 esculturas procedentes del teatro de *Leptis Magna* (Caputo y Traversari, 1976, *passim*).

[147] Fragmentos de paneles del segundo estilo han sido recuperados de la primera *scaena* del teatro menor de Pompeya, decoración que fue posteriormente sustituida por otra marmórea (Fuchs, 1987, 47 y 139).

muchas más veces sujetas a las necesidades particulares del edificio que a la adopción de idénticas y estrictas medidas.

- Ratio basas:

  Aplicando las siguientes fórmulas de proporción:

  a) Ø superior = 2 altura (h) total

  b) Si altura (h) total = $^{3}/_{3} \Rightarrow {}^{1}/_{3}$ = altura (h) moldura superior.

  $^{1}/_{3}$ = altura (h) plinto

UAM Ediciones

Siguiendo las fórmulas anteriores se observa que gran parte de los ejemplares considerados en el presente estudio (aquéllos cuyo estado de conservación permite dar las medidas necesarias) se ajustan a ellas.

Las basas que han sido identificadas como de los órdenes de la *scaenae frons* parecen ser bastante canónicas. En casi todos los casos la altura del plinto corresponde a un tercio de la altura total de la pieza.

No ocurre lo mismo con la proporción sugerida para la moldura superior, obvio considerando que aquélla se refiere a un primer momento de preparación de las piezas, previo a su inclusión dentro de una determinada tipología que, en cada caso, responderá a diferentes medidas. En las basas áticas del primer orden de la *scaenae frons* el toro superior corresponde a un quinto de la altura total de la basa.

Nº	H. TOTAL	Ø SUPERIOR	H. MOLD.SUP.	H. PLINTO
B-1	23,4	50	4,4	7,3
B-2	25	55	4,5	7,5
B-3	30	56	5,8	9,7
B-4	29	54,5	5,9	9,3
B-5	19	45	3	6
B-16	27	55	4,6	8,3
B-21	11,5	–	7,3	–
B-23	11,5	–	6,5	–
B-25	15	–	7,3	–
B-30	10,5	–	5,9	–
B-32	25,5	–	5,5	9,1
B-34	7,6	–	4,5	–
B-42*	10,2	/	4,4	–

* Basa de pilastra por lo que no ofrece diámetro.

Por tanto:

c) Si altura total = $^{5}/_{5} \Rightarrow {}^{1}/_{5}$ = altura toro superior (basas áticas)

- Ratio basa y fuste:

  Aplicando las siguientes reglas de proporción:

  a) altura basa (con plinto) = $^{1}/_{2}$ ó $^{5}/_{9}$ Ø inferior fuste

  = $^{1}/_{20}$ ó $^{1}/_{18}$ altura columna

Primer Orden de la *Scaena Frons*

H. BASA (media)	H. FUSTE	Ø IMOSC. (media)
27 (1 p.r.)	415 (14 p.r.)	53

La altura de la basa de este orden corresponde a 1/2 del diámetro del imoscapo de su fuste y a 1/18 de la altura total de su columna, considerando el capitel de 60 cm de altura.

Segundo Orden de la *Scaena Frons*

H. BASA (media)	H. FUSTE	Ø IMOSC. (media)
19	372 (12 y $^1/_2$ p.r.)	48 (1 y $^1/_2$ p.r.)

En este orden se mantiene la misma proporción que en el anterior: la altura de la basa es igual a 1/2 del diámetro de su fuste, si bien corresponde a 1/20 de la altura total de su columna.

- Ratio capitel y fuste:

  Aplicando las siguientes reglas de proporción[148]:

  a) I. (de época helenística a augustea).

  Altura capitel (con ábaco) = Ø inferior columna (imoscapo)

  II. (a partir de época augustea)[149]

  Altura capitel (*kalathos*, sin ábaco) = Ø inf. columna (imoscapo)

  b) diagonal del cuadrado del ábaco = 2 h capitel = 2 Ø imoscapo.

Segundo Orden de la *Scaena Frons*

Nº	H. CAPITEL	DIAG. ÁBACO	L. ÁBACO	Ø IMOSC.	Nº FUSTE
C-7	50,5 / 48 / 44[150]	78	55		
				48	F-6
				49	F-7
				48	F-8
				48	F-9
				50	F-27
				49	F-29
				50	F-30
				45	F-38
				49	F-39
				48	F-40
				49	F-42
				48	F-109

[148] Para la aplicación de estas fórmulas en el templo de *Barcino* véase Gimeno, 1991, 209.

[149] Wilson Jones (1989, 41) matiza que la altura relativa del capitel varía pudiendo ser de 11/10 a 9/8 del diámetro inferior del fuste o en ocasiones también 1/9 de la altura de la columna.

[150] Altura total, sin *scamillus*, y sólo del *kalathos*, respectivamente.

- Ratio columna (basa + fuste + capitel):

  Aplicando las siguientes reglas de proporción[151]:

  a) Si la altura total columna = $^{6}/_{6} \Rightarrow$ $^{5}/_{6}$ = h. fuste[152]
  $^{1}/_{6}$ = h. capitel + basa

  b) Si la h. total columna = $^{18}/_{18} \Rightarrow$ $^{1}/_{18}$ = h. basa
  $^{15}/_{18}$ = h. fuste
  $^{2}/_{18}$ = h. capitel

  c) Ø fuste = $^{1}/_{10}$ h columna = $^{1}/_{8}$ h fuste

Estas proporciones las hemos podido comprobar tan sólo para el segundo orden de columnas de la *scaenae frons* que es del que conservamos al menos un ejemplar íntegro de cada uno de sus tres elementos: basa, fuste y capitel[153].

Se comprueba que este orden se ajusta perfectamente a las proporciones sugeridas anteriormente. De esta forma:

Basas:

Nº	H. TOTAL (cm)
B-1	23,4
B-2	25
B-3	30
B-4	29
B-16	27
B-32	25,5
Media	**27**

Fustes:

Nº	H. TOTAL (cm)
F-1	371
F-2	415 (14 p.r.)
F-3	242
F-4	435
F-12	218

Aplicando la *ratio* anterior se puede reconstruir el módulo del capitel del primer orden de columnas del cual no se ha conservado ningún ejemplar completo: tendría una altura total aproximada de 60 cm (2 p.r.). De nuevo aplicando las fórmulas para la relación entre el capitel y su fuste, el ábaco mediría aproximadamente 10 cm. De ello se obtiene que la altura del capitel sin el ábaco (lo propio a partir de época augustea) es igual al diámetro del imoscapo de su fuste.

PROPORCIONES DEL ENTABLAMENTO

Vitruvio escribe su tratado cuando el orden corintio se encuentra todavía en proceso de definición, cuyo modelo a seguir se plasmará en el templo de *Mars Ultor*, en el Foro de Augusto. Si bien el capitel y sus elementos eran ya entonces mejor conocidos, no ocurría así con las

[151] Siguiendo a P. Pensabene (1993a, 103-105). Sería válida también en edificios religiosos de Roma como el templo de *Mars Vltor*, de Adriano, de *Diuo Vespasiano*, de Antonino o la fachada del Panteón.

[152] M. Wilson Jones (1989, 37) ve esta *ratio* como una de las principales en la articulación del orden corintio. Se verificará tan sólo en columnas cuyas basas tengan plinto.

[153] Para realizar los cálculos hemos empleado: la basa B-5 cuya altura total es de 19 cm; los fustes F-6 (370 cm / 12 y $^{1}/_{2}$ p.r) y F-9 (372 cm / 12 y $^{1}/_{2}$ p.r.) y el capitel C-7 de 50,5 cm (1 y $^{1}/_{2}$ p.r.) de altura total incluido el ábaco.

proporciones internas entre elementos estructurales, de ahí que el arquitecto romano no las incluya en sus escritos.

De los estudios de proporciones realizados en otros edificios obtenemos las siguientes relaciones[154]:

- A
  H entablamento = entre $^1/_4$ y $^1/_4$–$^2/_3$ de la altura de la columna
  H arquitrabe = H friso
  H cornisa = diámetro fuste
- B
  H friso = $^1/_2$ diámetro inferior del fuste
  H arquitrabe = $^5/_7$ diámetro inferior del fuste
  H cornisa = diámetro del fuste

Si bien estas proporciones han sido aplicadas con éxito en otras construcciones como, en *Tarraco*, los pórticos del foro provincial y el templo de culto imperial de su terraza superior (Pensabene, 1993a, 103-105), en absoluto son válidas para el frente escénico del teatro italicense, donde es especialmente llamativa la escasa altura del entablamento con respecto a la de las columnas. No obstante, es necesario tener en cuenta que sobre el entablamento central debía situarse el basamento, también continuo y horizontal, de apoyo del segundo orden de columnas, por lo que, de haber respetado las proporciones arriba señaladas, el resultado habría sido demasiado masivo y poco aéreo.

Todo parece indicar que, si bien las relaciones entre las piezas constituyentes de las columnas suelen ser válidas de forma bastante genérica, independientemente de los edificios para los que estuvieran destinadas, algo muy distinto ocurre en la relación de éstas con los entablamentos que las coronaban. En los frentes escénicos de los edificios teatrales la disminución de su función portante permitió adaptar su morfología en aras de una mayor intencionalidad estética: destacando la verticalidad de la *columnatio* frente a la horizontalidad de su entablamento.

De la tabla siguiente se obtiene que las proporciones que se establecen entre los entablamentos y sus columnas de soporte en las *scaenae frontes* de los teatros tienen muy poco que ver con las propuestas para los templos. Del mismo modo, observamos una cierta homogeneidad en las proporciones seguidas. También lo analizado permite poder afirmar que los elementos de entablamento conservados de la *scaenae frons* italicense corresponden al situado sobre su segundo orden de columnas.

---

[154] La primera de ellas (A), propuesta por Wilson Jones, 1989, 47-49; la segunda (B) responde a la observada en el *Adrianeum* de Roma por P. Pensabene, 1993a, 105.

Tabla XIII. Dimensiones del entablamento y sus componentes en algunos edificios teatrales del Imperio

	H columna	Ø imoscapo	H capitel	H arquitrabe	H friso	H cornisa	Total entabl.
Itálica (inferior)	502	50	60	–	–	–	–
Itálica (superior)	439,5	48	50,5	23,4	30	29 (-36)	89
Cartago (inf.)	-	64	63-68	30	–	–	–
Cartago (superior)	418	54	60-62	30	43	37	110
Sabratha (sup.)	420	–	–	–	42	38-40	–
Cartagena (inf.)	650	–	–	–	–	–	114
Cartagena (sup.)	520	–	58	–	–	–	85
Sagunto (1º)	485	–	70	(63,5)	(63,5)	30,5	94
Sagunto (2º)	421	–	67	–	–	–	82

(Con datos de Ros, 1996, 477 para Cartago; Caputo, 1959, 81, para Sabratha; Ramallo et alii, *1993, 77; Ramallo y Ruiz, 1998, 100-101 para Cartagena; y Hernández* et alii, *1993, 37-38 para Sagunto).*

Por último, en la obra vitruviana[155] se reconocen unas últimas propuestas referidas a los edificios teatrales sin que se explicite el orden arquitectónico aconsejado para sus *scaenae frontes*.

- Altura máxima de la *cauea* (*porticus in summa gradatione*, no siempre presente) = Altura máxima del frente escénico (especialmente por razones de acústica). En el caso italicense no se ha conservado ninguna de estas alturas si bien, especialmente a partir de los elementos del frente escénico, a los que habría que sumar el tornavoz superior, se reconstruye una máxima de en torno a los 15 metros. Ésta, a su vez, resulta muy adecuada para la *summa cauea*, dado su diámetro máximo (37 metros) y la cota máxima conservada de sus gradas (9,58 m a 29 metros de su centro geométrico).
  - Longitud *scaena* = 2 Ø *orchestra*
    Teniendo en cuenta los siguientes datos,
    - longitud escena (interior): 40,65 m
    - longitud total edificio escénico: 48,40 m
    - Ø total *orchestra*[156]: 22,55 m

    se obtiene una cantidad intermedia entre las dos medidas, mínima y máxima, dadas para la escena.
  - H columnas primer orden = $^1/_4$ Ø *orchestra*.
    (5,32 m) (5,63 m)
  - H basamento = $^1/_{12}$ Ø *orchestra*
    (1,77 m) (*ca.* 1,80 m)
  - H entablamento = 1/5 H columnas
    (1,33 m) (1,06 m)

[155] V, VI. No hay que olvidar que la *columnatio* italicense es dos siglos posterior al tratado vitruviano (27-23 a.C.), si bien también se ha señalado la muy probable herencia de esta nueva decoración con respecto a la inicial augustea. Del mismo modo, el propio arquitecto dirá (V, VI, 7): *"Nec tamen in omnibus theatris symmetriae ad omnis rationes et effectus possunt respondere, sed oportet architectum animadvertere, quibus proportionibus necesse sit sequi symmetriam et quibus ad loci naturam aut magnitudinem operis temperari"*.

[156] Medida que puede ofrecer ciertas variaciones dado que no se trata de un semicírculo perfecto de radios idénticos.

- H *podium*/basamento segundo orden = $^1/_2$ H *podium*/basamento inferior (1,54 m) (0,88 m)
- H columnas segundo orden = $^3/_4$ H columnas primer orden. (4,41 m) (4,00 m)
- H entablamento superior = $^1/_5$ H de las columnas. (0,89 m) (0,88 m)

Tabla XIV. Restitución gráfica (anaparástasis de la *scaenae frons*)

PODIUM		H total				177
	BASAMENTO	54 (pieza completa)				
	CORNISA	52 (pieza completa)				
ORDEN INFERIOR	BASAS	H total	Lado plinto	H plinto	Ø toro sup.	
		27	62	8,5	54	
	FUSTES	H total	Ø inferior (imos)	Ø central	Ø sup. (sumos)	
		408- 445 (14 p.r.)	50	49	48	
	CAPITELES	H total	Ø base	Diag. Ábaco	Lado ábaco	
		(60)	–	–	–	532
ENTABL.		H total				(110)
	ARQUITRABE					
	FRISO					
	CORNISA					
PODIUM		Total				(130)
ORDEN SUPERIOR	BASAS	H total	Lado plinto	H plinto	Ø toro sup	
		19	55	6	49	
	FUSTES	H total	Øinferior (imos)	Ø central	Ø sup. (sumos)	
		372 (12,5 p.r.)	47	43	43	
	CAPITELES	H total	Ø base	Diag. Ábaco	Lado ábaco	
		50,5	42	87	55	441
ENTABL.		H total				89 (99)
	ARQUITRABE	23,4				
	FRISO	30				
	CORNISA	36 (máximo)				
TOTAL						15 METROS

El postscaenium (Figs. 72 y 73)

Con este término se denomina al alzado exterior del edificio escénico que, a menudo, como en el italicense, se abre a un pórtico trasero. Como ya se ha indicado anteriormente, el edificio escénico del teatro de Itálica se caracteriza por su simplicidad estructural, definido por un único muro axial en *opus quadratum* (UEM 1012) sobre cuyos paramentos se dispusieron las fábricas que, al oeste, configuraron la *scaenae frons* y, al este, el *postscaenium*. Éste último estaba constituido por una potente fábrica de *opus caementicium* (UEM 1017) encofrada en su parte interna sobre el citado muro axial. Estaba horadada por seis nichos semicirculares (UEM 1102-1107) de 2,45 m de luz, todos ellos flanqueados por estribos de separación (UEM 1018) que, en origen, habrían ofrecido una cara externa de sillares, de la que

en el momento de hallazgo tan sólo se conservaban ocasionales improntas en el hormigón. Estos estribos estuvieron, muy probablemente, decorados con pilastras esculpidas en los propios sillares de piedra caliza fosilífera[157] y correspondían con las columnas de la galería oeste de la *porticus post scaenam*. Este frente mixtilíneo[158] estuvo constituido, por tanto, por once vanos realizados en el edificio escénico, de los cuales los más extremos (UEM 1116 y 1117) acogieron, probablemente, las escaleras de acceso a la parte superior del mismo[159]. De los restantes, ubicados de forma simétrica, los 2º-10º (UEM 1107 y 1102), 4º-8º (UEM 1106 y 1103) y 5º-7º (UEM 1105 y 1104) son nichos ciegos de planta semicircular, mientras que el central es la *ualua regia* (UEM 1101) y los 3º y 9º las *ualuae hospitales* (UEM 1099 y 1100). A esto habría que añadir la hipótesis de que el cierre de los *parascaenia* por el este hubiera consistido en dos arcos sustentados sobre un pilar central común (UEM 1055 y 1056). Una luz muy semejante (2,40-2,60 m) a la de los nichos del *postscaenium* sugiere que hubieran formado parte de esta rítmica sucesión de arcos[160], de esta forma, un total de quince.

Por otro lado, el citado esquema estructural, unido a los materiales hallados en sondeos al pie de algunos de sus nichos[161] parecen apuntar una construcción coetánea al conjunto de la escena. Del mismo modo, en 1989 se realizó un nuevo sondeo tras ella, en el eje este-oeste del edificio, donde los niveles documentados se identificaron como anteriores a la primera pavimentación del pórtico y coetáneos a la construcción de la escena[162].

---

[157] Frente a esto, R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 46-47) propuso que, ante ellos, quedaron situadas las columnas exentas que, en relación a la escena primitiva, habían sustentado la galería oeste del pórtico en su centro. En la campaña de 1990 creyó reconocer los huecos circulares de dos de estas columnas. En la actualidad, debido al alcance de la restauración resulta imposible comprobarlo. No obstante, desde el punto de vista estructural, existen algunas dificultades para admitir dicha hipótesis: de tratarse de columnas semejantes a las exteriores de la galería, las improntas no serían circulares sino las cuadradas de sus plintos. Dado que, según la propuesta de R. Corzo, la nueva escena, incluida su cimentación (Corzo y Toscano, 1990, 43) fue construida en torno a los años 60-80 d.C., no podemos imaginar como se habría procedido para mantener las columnas de un orden anterior en la vertical del corte de aproximadamente 5,5 m de profundidad realizado para la cimentación en *opus caementicium* del edificio escénico.

[158] Correspondería al *tipo residual* dentro de la clasificación elaborada por E. Frézouls (1972, 440, fig. 33) caracterizado por un muro de fachada en exedras, si bien lo asociaba a edificios escénicos con *choragia* internos. C. Courtois (1989, 134) cuestiona la validez de dicha tipología.

[159] En el teatro de Regina dos cajas de escaleras con una ubicación muy semejante se identifican como de ascenso a los *tribunalia*, cosa que creemos poco factible (Álvarez, 1982, 274).

[160] Y que podrían ser identificados con los *arcus* donados por Lucio Herio (I-2).

[161] R. Corzo identificó rellenos de características similares a los de cimentación de la *cauea*, donde los materiales recuperados sugerían una formación en un momento muy próximo al de su primera construcción (cerámica de tradición ibérica, barniz negro, *sigillata* itálica) (Corzo y Toscano, 1989b, 26); no obstante, en las memorias de las campañas posteriores, en el curso de las cuales no parece haberse vuelto a intervenir en las exedras del *postscaenium* se plantea la existencia de una escena más estrecha y de una galería oeste de la *porticus post scaenam* más ancha allí donde posteriormente se alzó el *postscaenium* (Corzo y Toscano, 1990, 47). Del mismo modo, entre los pavimentos documentados en la *porticus post scaenam* al interior de la galería oeste, el más antiguo de ellos (IV) se data en esa primera construcción del cambio de Era, mientras que el inmediatamente posterior (III) se adscribe a época severiana (Corzo y Toscano, 1990, 46-51). Si bien no es un dato decisivo, habría sido de esperar la existencia de uno intermedio asociado a la que R. Corzo plantea como total renovación de la escena en época flavia.

[162] Corzo y Toscano, 1989b, 27, donde puede leerse: *"Aunque los materiales son escasos, confirman la datación de la escena hacia el cambio de Era, e indican que ya en este momento existían en la zona elementos monumentales de mármol, que podrían haber formado parte de la escena anterior"*. Como materiales asociados a estos niveles destacan cerámica ibérica, un borde de cerámica republicana, un fragmento de barniz negro (*campaniense C*) y un fragmento de flor de ábaco de mármol blanco de capitel corintio (C-138).

En efecto, desde el *postscaenium* se accedía, por medio de unas escaleras ubicadas de forma simétrica, al segundo cuerpo del edificio escénico, donde, a falta de *choragia* internos, se supone, al menos, la existencia de recursos relacionados con la escenografía empleada en actos y ceremonias. Del mismo modo, es importante tener en cuenta el papel desarrollado en dichas celebraciones por el *postscaenium*, dada la comunicación que en él se establecía, también por medio de los *parascaenia*, entre las puertas centrales y laterales del edificio escénico[163].

El aspecto actual de este sector se encuentra muy afectado por la restauración, que llevó a cabo en él, quizá, la más arriesgada y libre de las reintegraciones visibles hoy en el edificio. La estructura fue hallada muy arrasada, ya que incluso habían sido expoliados frogones enteros de *opus caementicium* para ser reutilizados. Se aprecian también ciertos añadidos de un momento en el que, probablemente, ya el pórtico trasero había sido ocupado por otros usos al margen de las ceremonias que esporádicamente pudieran seguir siendo desarrolladas en la parte delantera del edificio. Así lo demuestran una serie de fábricas, a modo de rudimentarios pavimentos, a base de ladrillos reutilizados dispuestos sobre una cama de tierra y piedrecillas (UEM 1111 en la exedra más septentrional, UEM 1102; UEM 1112 en el nicho UEM 1106; y UEM 1113 en la UEM 1107, la más meridional) semejantes a las documentadas en la parte anterior de la escena sobre los niveles del *hyposcaenium* y en la *ualua hospitalis* norte (UEM 1028). Se encuentran además situadas a una cota bastante elevada con respecto a lo que fueron los niveles de pavimento y uso de la galería oeste y, en general, de todo el pórtico (Corzo y Toscano, 1990, 48).

Soluciones para el *postscaenium* hay casi tantas como teatros, ya que será un sector en muchas ocasiones condicionado no solamente por el espacio disponible en la parte trasera de la escena, sino también por la articulación y distribución del mismo. El modelo de teatro augusteo, clara herencia del tardorrepublicano construido por Pompeyo, constará de un amplio pórtico trasero, al que se abrirá este muro posterior del edificio escénico. En muchos teatros este pórtico se ve reducido a una mera galería longitudinal como se observa en los de *Tusculum* o Segóbriga. En el teatro italicense esta solución mixtilínea en exedras debe ser entendida en relación a la articulación de la galería columnada oeste. No obstante, ni en todos los teatros en cuyo *postscaenium* se abren nichos se ha documentado la existencia de un pórtico trasero, ni todos los que lo poseen resuelven de modo semejante esta fachada posterior del edificio escénico. En el teatro de Regina (Álvarez, 1982, 274 y plano adjunto s/n), el paralelo más cercano al italicense en lo que a la organización del *postscaenium* se refiere, no parece haberse identificado, hasta la fecha, *porticus post scaenam*, a pesar de los sondeos realizados (Álvarez y Rubio, 1988, 221-229; Álvarez y Mosquera, 1991, 362). En *Augusta Emerita*, se observa un vínculo estructural entre *postscaenium* y la correspondiente galería del pórtico mucho menor que el existente en el teatro de Itálica.

[163] Courtois (1989, 196) insiste en el vínculo no sólo estructural sino también funcional de *scaena* (entendida como *pulpitum*), *parascaenia* y *postscaenium*.

Otros edificios en los que se incorporaron exedras en la fachada trasera son los de Nocera (augusteo; dos nichos semicirculares flanqueando la *ualua regia*) (Johannowsky, 1982, 843-847, figs. 6 y 7; Courtois, 1989, 130, fig. 102), *Faesula* (cámaras rectangulares y dos exedras a ambos lados de la *porta regia*; comienzos del siglo I d.C.; augusteo o poco posterior) (Courtois, 1989, 157, fig. 143), Corinto (Stillwell, 1952, 73-74, lám. VIII), Cartago (Courtois, 1989, 130, nota 117), el teatro menor de Pola (dos exedras a ambos lados de la puerta central de la escena; augusteo) (Courtois, 1989, 169-170, figs. 163, 164 y 173), el de *Vicetia* (dos exedras; trajano-adrianeo) (Courtois, 1989, 258, fig. 256), Trieste (dos pequeñas exedras; construido en torno a los gobiernos de Nerva-Trajano) (Courtois, 1989, 262, fig. 261) y el de Perge[164] (fines del siglo II, comienzos del III d.C.). En casi todos ellos su estructura parece vincularse a un pórtico o, al menos, galería posterior, que no siempre ha podido ser excavada y/o identificada. Dado el carácter ciego y la planta semicircular de estos espacios, algunos autores han propuesto su empleo para la ubicación de esculturas[165]. Si bien parece observarse una concentración en época augustea, la amplitud en el tiempo que se obtiene de estos paralelos no permite avanzar ninguna aproximación cronológica sobre la evolución del tipo. De hecho, como tantas otras novedades estructurales ya anotadas en el presente estudio, el punto de partida de un *postscaenium* articulado frente a los muros rectos característicos de los teatros republicanos itálicos de tradición helenística, se sitúa como propio de tiempos augusteos (Courtois, 1989, 195).

Parascaenia* y *uersurae (Fig. 74)

Los *parascaenia* están presentes en el teatro helenístico (Longo, 1988a, 28): se trata de dos grandes espacios cuadrangulares situados a ambos lados de la escena e independientes, con ésta, del resto del edificio. Como puede observarse en los teatros de Tyndaris (Courtois, 1989, 44-46, figs. 25, 26, 27 y 28), Segesta (Courtois, 1989, 47-49, figs. 29-31) o incluso en la que se intuye como primera escena, helenística, del teatro de Pompeya (Courtois, 1989, 51-53, figs. 33 y 34), son dos cuerpos laterales que flanquean al edificio escénico sin apenas destacarse de él, quizá tan sólo con un ligero adelantamiento hacia la *konistra*. No llegan nunca a *abrazar* al *logeion*, como hacen en el teatro romano los muros de las *uersurae* en torno al *pulpitum*. La transformación que se produce de estos espacios en el teatro romano implica la identificación del edificio escénico con el diámetro de la *cauea*, apareciendo así los elementos estructurales necesarios para propiciar la unión arquitectónica de ambos, característica de los teatros imperiales; esto, a su vez, permite que el edificio pueda incluirse como una pieza más en el entramado urbano.

En lo que a la presencia de *aulae* y/o *parascaenia* se refiere, no existen hasta el momento propuestas convincentes sobre su evolución cronológica. De nuevo, se observa que

---

[164] De Bernardi, 1970, 155, fig. 171, láms. XXVIII y XXIX. Si bien aquí se trata de un ninfeo de cinco exedras, tal y como parece haber puesto de manifiesto el hallazgo de los correspondientes surtidores de agua.

[165] Álvarez, 1982, 274, para el caso de Regina; De Agostino, 1949, 7, para el de *Faesula*.

el grueso del registro procede de comienzos del Imperio, reduciéndose progresivamente a medida que se avanza en el tiempo[166]. Para el caso italiano y, por tanto, para la génesis del teatro romano tardorrepublicano-imperial cuyo modelo sería exportado posteriormente a las provincias, C. Courtois (1989, 100-101) observa, considerando como punto de partida el teatro de *Bouianum Vetus* (100 a.C.) y la segunda fase del de Pompeya (silano), la evolución sufrida a partir de la desaparición de los *parascaenia* helenísticos: las *aulae* van absorbiendo y sustituyendo a los antiguos *parascaenia*. En el teatro romano imperial, plenamente configurado, estos elementos pasan a ser verdaderas estancias, mientras que, en el caso italicense, están más próximas a soluciones más arcaizantes, como meros lugares de paso y distribución.

Análisis descriptivo

El *parascaenium* sur es prácticamente desconocido ya que se encuentra fuera del límite actual del solar del edificio. No obstante, han podido documentarse algunos elementos que sugieren una disposición semejante al norte, como el pilar UEM 1056, realizado con grandes bloques de piedra caliza fosilífera, situado entre el muro perimetral de la *porticus post scaenam* y el *postscaenium*. Como ya se ha indicado en el apartado correspondiente, la intervención llevada a cabo en el *iter* sur en 1999 permitió reconocer que el extremo meridional de este pasillo cubierto se encontraba a mayor cota que el *parascaenium*, a su vez, a nivel uniforme con respecto al *pulpitum* y a su simétrico norte. No obstante, como muestran las estructuras exhumadas en el sector septentrional, los *itinera* no se abrían directamente a los *parascaenia* sino al exterior del edificio, tras ellos[167].

Las clasificaciones resultan un tanto ambiguas para caracterizar estos espacios laterales de la escena; no obstante, siguiendo la tipología establecida por E. Frézouls (1972, 251-290) en la que todas las variantes añaden *aulae*, el más próximo al italicense sería el tipo de *aulae* y *parascaenia* de igual anchura al edificio escénico, todo ello limitado por un pórtico. C. Courtois (1989, 196), a su vez, presenta una clasificación alternativa, según la cual en los teatros pueden levantarse *aulae*, *parascaenia* o ambos, siendo esto lo más frecuente en los italianos de época augustea.

A partir del análisis del *parascaenium* norte, mejor conocido, se observa su configuración por medio de la yuxtaposición de una serie de estructuras murarias; no posee en sí mismo entidad arquitectónica como espacio independiente:

- Paramento norte: presenta dos vanos de comunicación con el exterior del edificio. El más oriental se abre directamente a la calzada norte, a su vez, inmediato al ingreso al *iter*. El occidental fue cegado parcialmente por un muro (de 4 metros de longitud y 70 cm de anchura) de paramento muy irregular de pequeñas pie-

[166] No obstante, C. Courtois (1989, 300) llama la atención sobre el hecho de que en Italia bajo los antoninos, de los muy escasos ejemplos susceptibles de estudio, se documentan ambas soluciones (Turín con *parascaenia* y *Syparis* con *aulae*).

[167] Véase fig. 74, en pág. 243.

dras (UEM 1077) que se identifica con el uso industrial del espacio a fines del siglo III; unos toscos escalones (UEM 1118) indican que, a pesar de ello, fue también entonces empleado como zona de tránsito, aunque probablemente privado.

- Paramento sur: lo configura el muro de la *uersura* en el que se abre el *iter uersurae* que comunica con la parte anterior de la escena (*pulpitum*).
- Paramento este: se reduce a un gran pilar central (1,50 m de lado) de grandes sillares de piedra caliza fosilífera encargado de soportar dos arcos que, además de servir de comunicación monumental con la *porticus post scaenam*, desde ésta formaban parte de la progresión rítmica de nichos del *postscaenium* (luz de las exedras de éste: 2,45 m; luz de los arcos del *parascaenium*: 2,40-2,60 cm).
- Paramento oeste: corresponde al muro este del *iter* norte (que en altura configura la *uersura*). Es la única pared ciega si bien es muy posible que en ella se abriera el acceso al *tribunal*.

En el teatro italicense los *parascaenia* quedan definidos tras los muros de la *uersura*, es decir, las estructuras angulares formadas por los lados cortos que delimitan la escena, entendida como *pulpitum*, y la prolongación en altura de los muros de cierre de los *itinera* por el este. Son a modo de espacios de distribución carentes de entidad arquitectónica propia e independiente: el resultado arquitectónico de abrir las diferentes puertas y accesos imprescindibles para la comunicación del área (entre la escena, la *porticus post scaenam* y el exterior). Su simplicidad estructural habría sido incluso reforzada si, como parece haberse documentado, no estuvieron cubiertos (Corzo y Toscano, 1989b, 39).

De nuevo, en lo que a la morfología de esos espacios laterales se refiere, puede afirmarse que en Itálica se adopta una solución estructural no solamente de gran simplicidad sino también un tanto arcaizante. El teatro imperial se caracterizará por la ampliación de estas alas laterales que llegarán a igualar en anchura al diámetro exterior de la *cauea*. En el edificio que nos ocupa, si bien alcanzan los límites de este diámetro permitiendo la fusión de *cauea* y escena, los *parascaenia* tienen una clara función de distribuidores, más en la línea de los pasillos y espacios presentes en soluciones más antiguas. No obstante, esto tiene que verse estrechamente vinculado a la también arcaizante estructura de su *cauea*. La ausencia de un sistema ágil (los accesos se limitan a la parte superior) y múltiple de acceso a la *cauea* (la ausencia de *uomitoria*) hace adquirir mayor protagonismo a los de la parte baja, especialmente cuando algunos de los escasos abiertos en la *summa cauea* sean cegados. Será precisamente la inclusión de las nuevas alternativas de acceso que incorporan las *caueae* exentas o parcialmente exentas romanas las que permitan liberar de ellos esa función de ingresos al edificio.

Tal y como se observa en el teatro de Itálica, el *parascaenium* es un nudo de comunicación si bien carece de lo que C. Courtois considera característico de un *aula*, es decir, *canalizar a los espectadores hacia los parodoi* (Courtois, 1989, 195, nota 344). En él la calzada exterior norte llega hasta el ingreso mismo al *parascaenium*, quedando el acceso a los *itinera* en un sector que ya se considera externo al edificio.

En el muro de la *uersura* se abría una puerta, el *iter uersurae* de 3,20 m de luz (UEM 1108, norte; 1109, sur). Además de comunicar el *parascaenium* con la escena, bajo él discurría la galería subterránea de conexión entre éste y el *hyposcaenium*, cubierta por grandes losas planas en piedra arenisca (UEM 1067). Los muros de las *uersurae* estaban realizados en *opus quadratum* de sillares de piedra caliza fosilífera, de fábrica semejante a la documentada en el resto del edificio escénico; de hecho, no son más que el resultado de quebrar perpendicularmente el muro de la escena. Al muro este del *iter*, realizado en sillares a soga y tizón con núcleo de *opus caementicium* (UEM 1059, norte; 1060, sur), se le adosa otra fábrica del mismo material (UEM 1115, norte; 1114, sur) conservada a mayor altura y que presenta huellas de sillares en dos de sus caras, la este y la que se levanta en el lateral de la *scaena*. Esta última fábrica debe ser identificada como la continuación del muro de la *uersura* al otro lado de los citados vanos intermedios de comunicación (Corzo y Toscano, 1989a, 128 y 129).

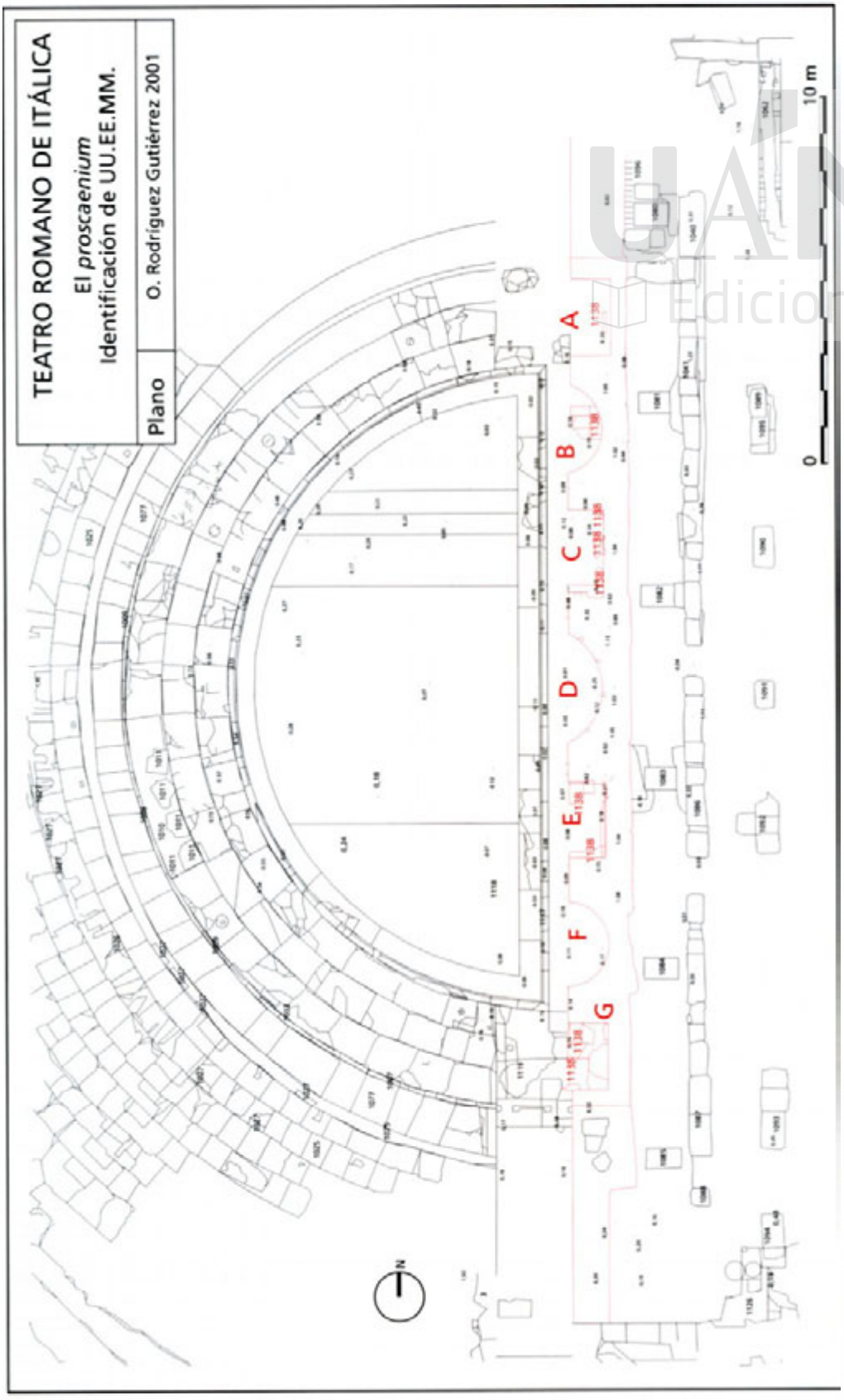


Fig. 52. Proscaenium. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.



A

PROSCAENIUM

A. Vista general tras la restauración.
B. Nicho central D.
C. Nicho semicircular B. Obsérvese el pavimento en *pseudosectile*.
D. Nicho rectangular C.
E. Panel (en nicho G) con decoración parietal con motivo de peces
F. Cornisa de remate del *murus pulpiti* (CB-42).
G. Sección de cornisa de remate.



B



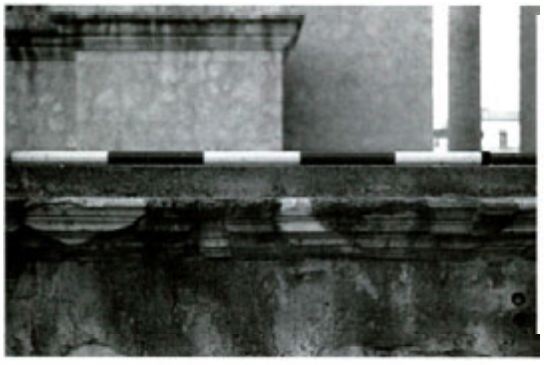
C



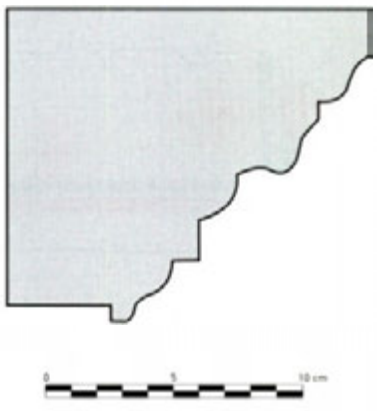
D



E



F



G

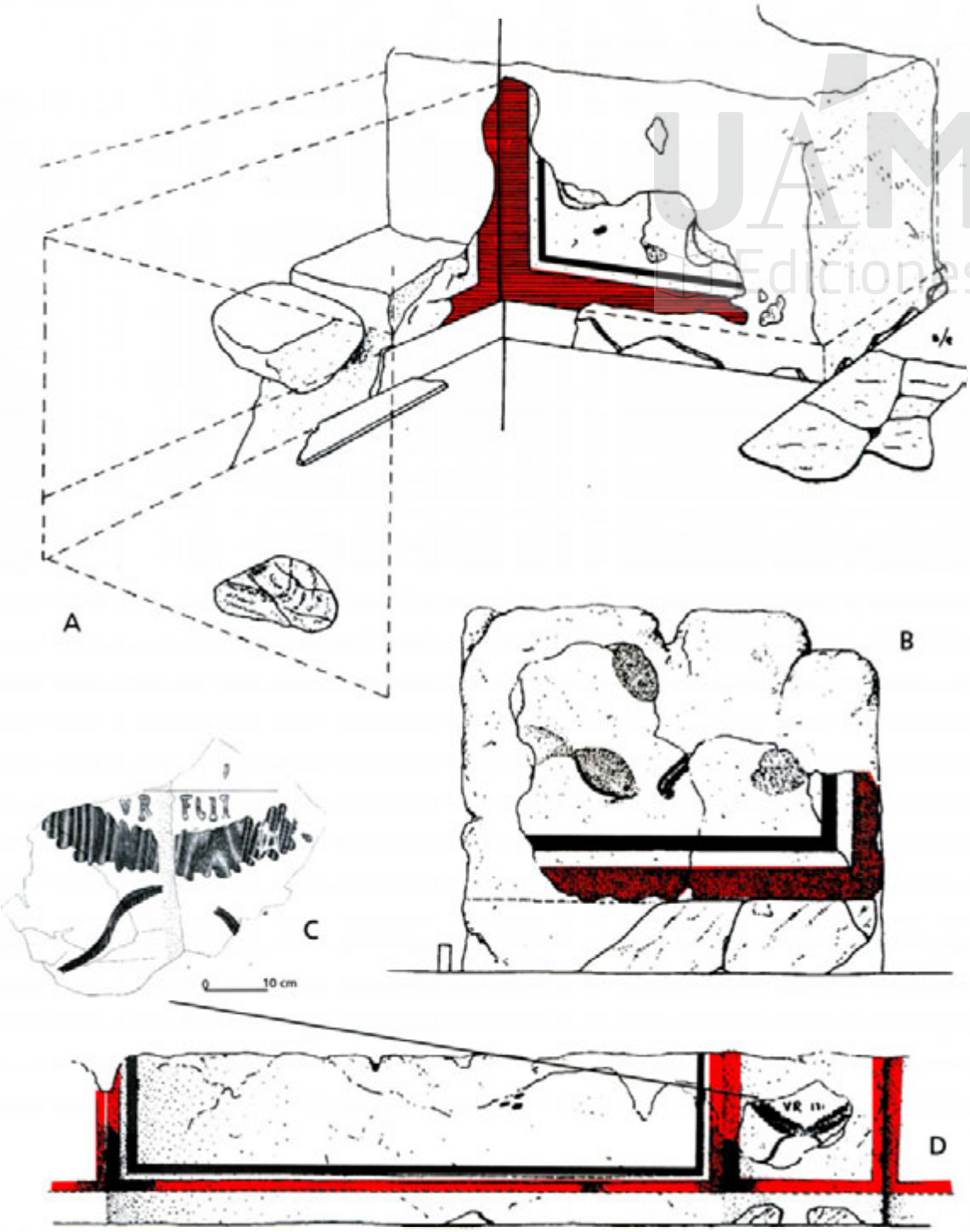


Fig. 54. Decoración pintada del murus pulpiti; (manipulado a partir de Abad, 1982a, figs. 373-375 y 377).

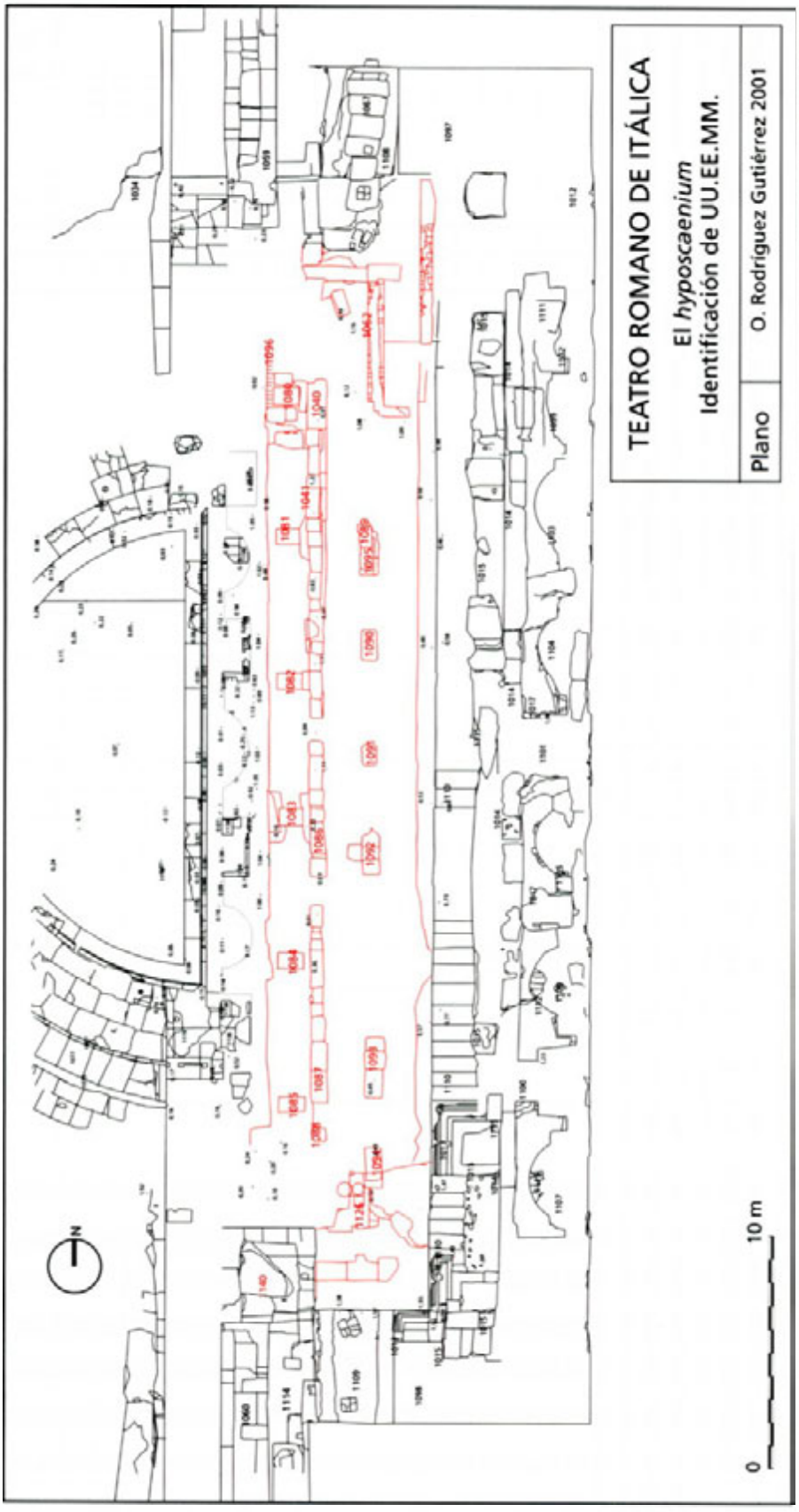


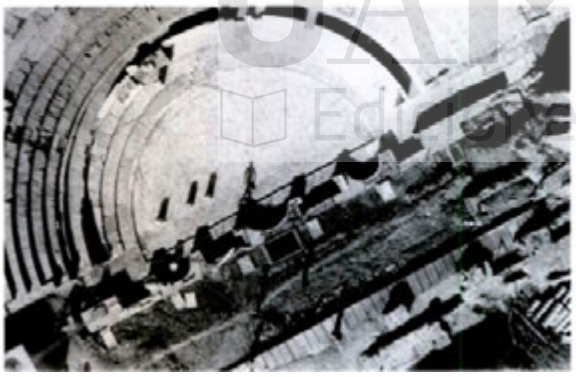
Fig. 55. Hyposcaenium. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

HYPOSCAENIUM

A. *Hyposcaenium*. Vista desde el N.
B. Vista aérea del área. Nótese la ubicación de los pozos del *aulaeum*.
C y D. Muro UEM 1041
E. Sección E-W



A



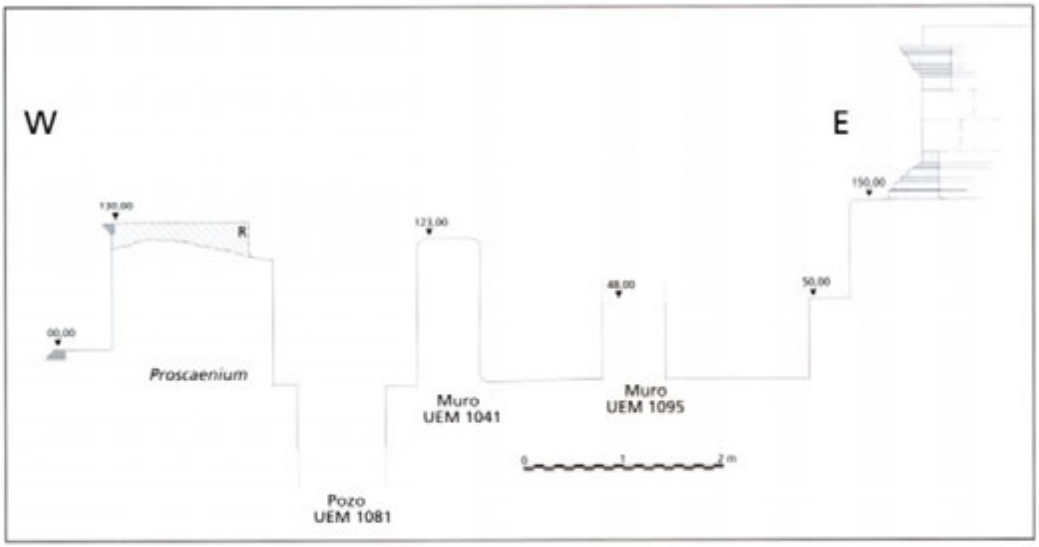
B



C



D



E

Fig. 56. Hyposcaenium. (Fot. A: A. Jiménez Martín; B y D: J.M. Luzón Nogué; C: O. Rodríguez).

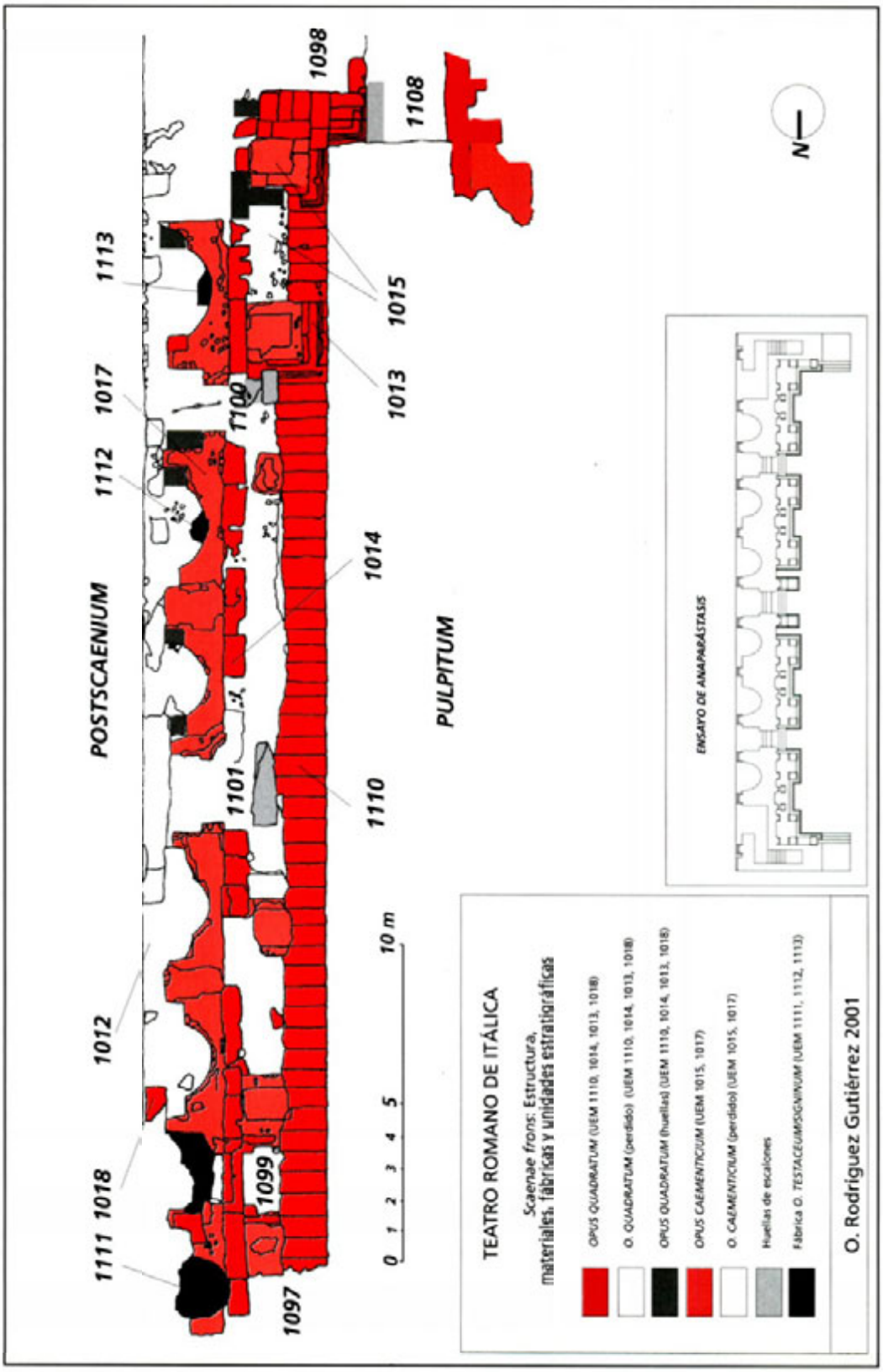


Fig. 57. Planta de la scaenae frons donde se señalan las diferentes fábricas y materiales que la configuran. (A partir de notas y planos de A. Jiménez Martín).

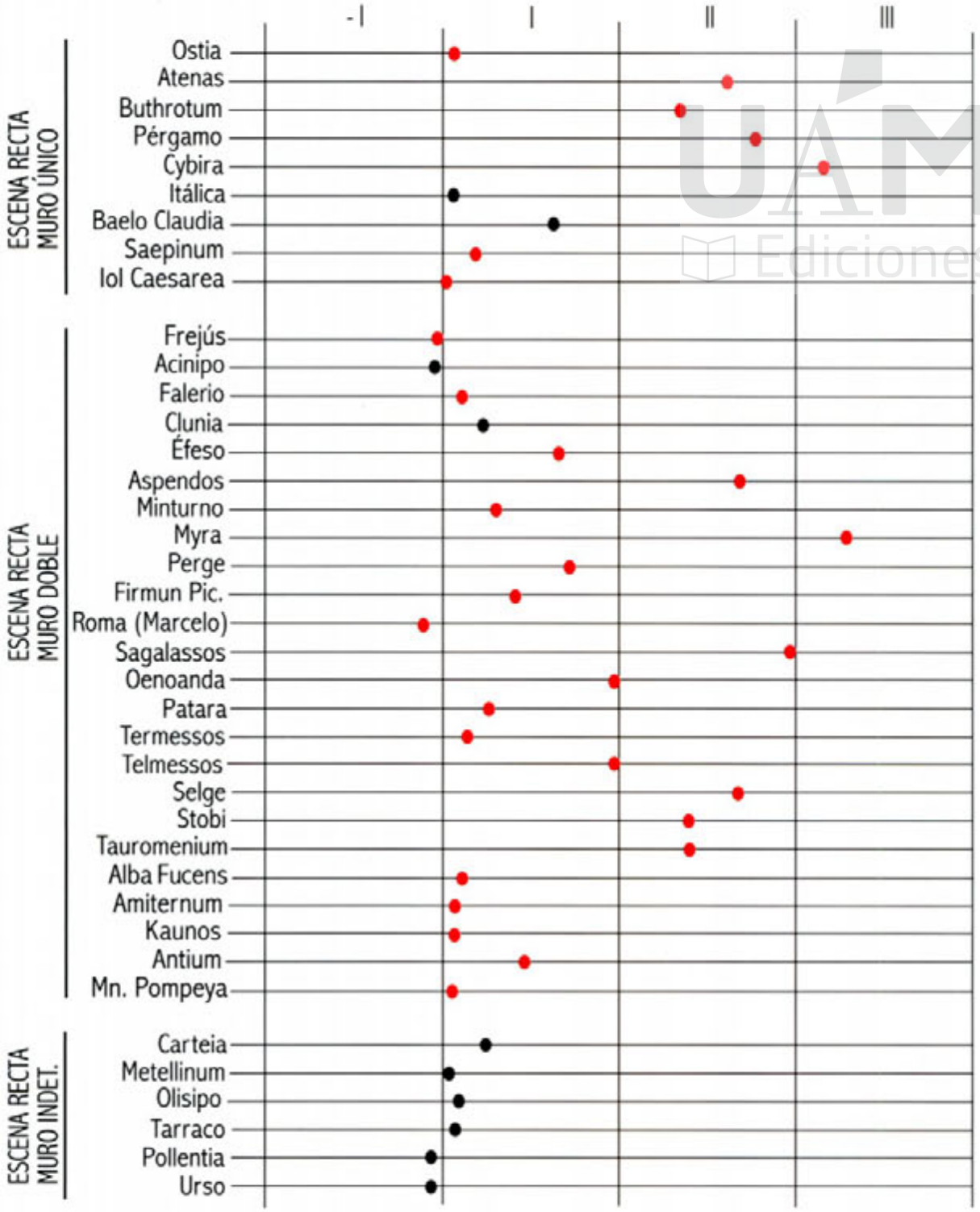


Fig. 58. Distribución cronológica de edificios teatrales con frente escénico recto.

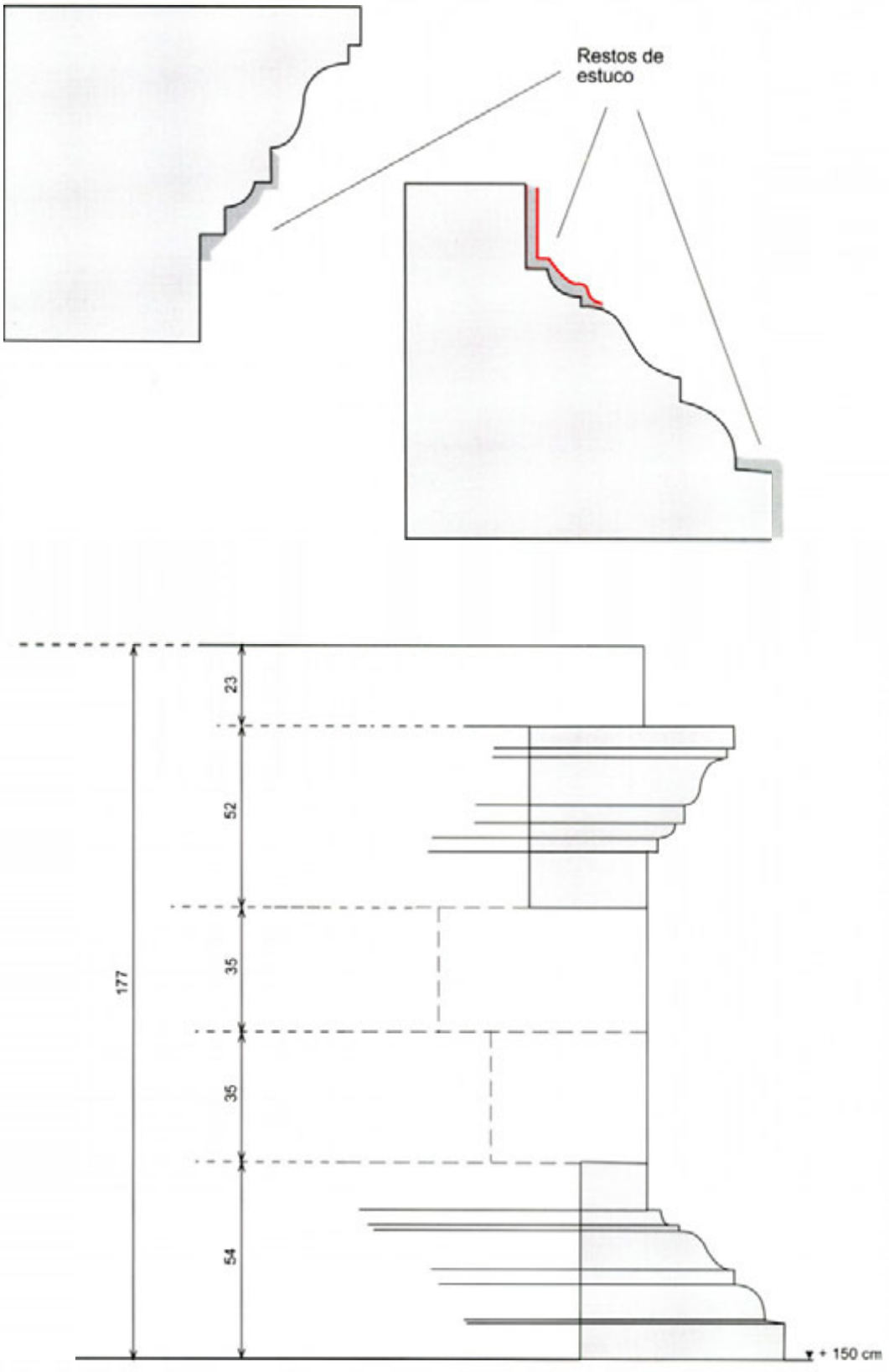


Fig. 59. Sección acotada del podium de la scaenae frons. Detalle de la cornisa y basamento de remate. (A partir de Jiménez, 1989).

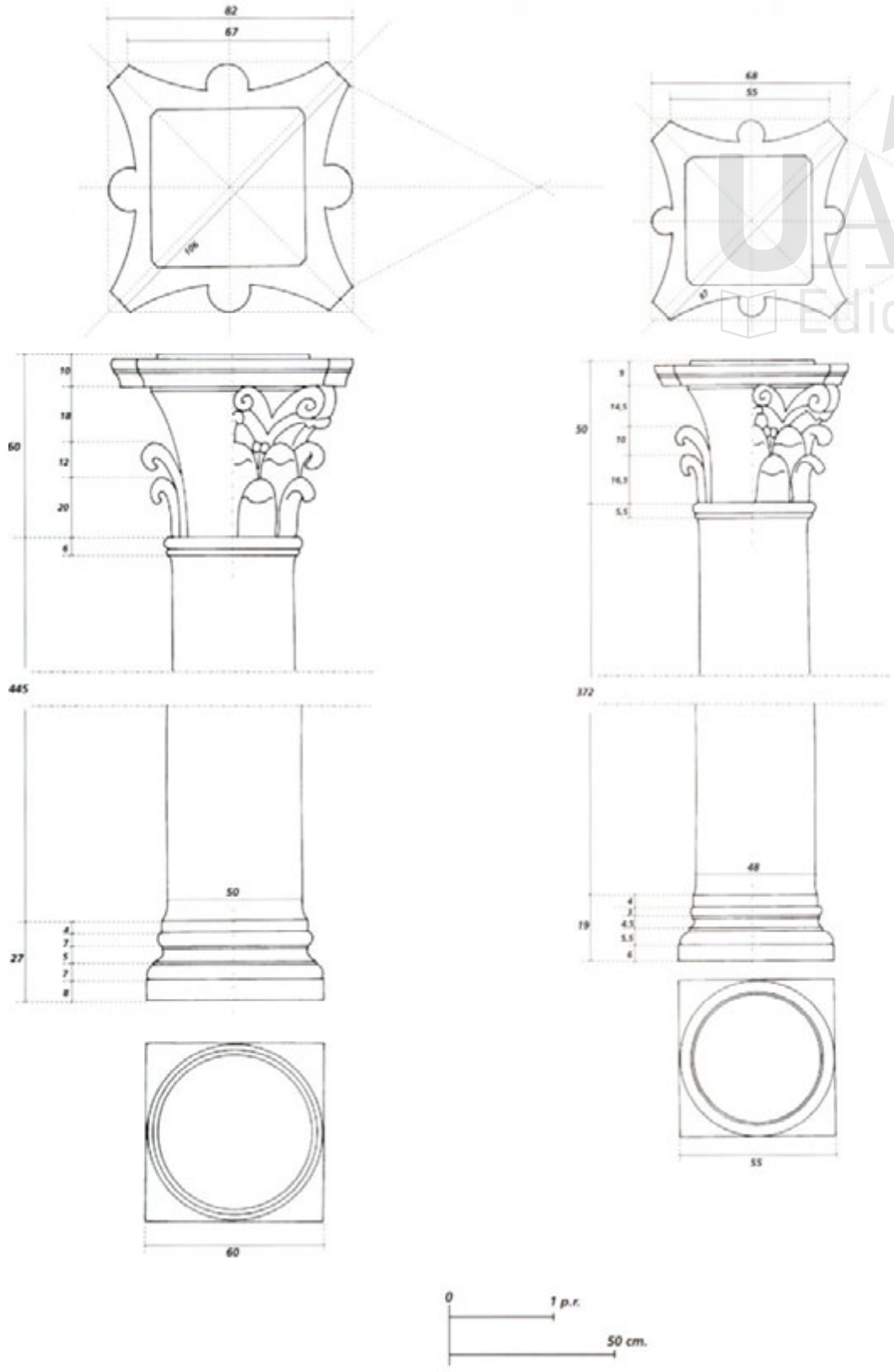
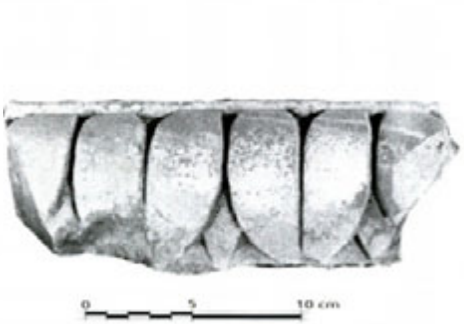


Fig. 60. Anaparástasis gráfica de los órdenes arquitectónicos de la scaenae frons.



CB-28



CB-3



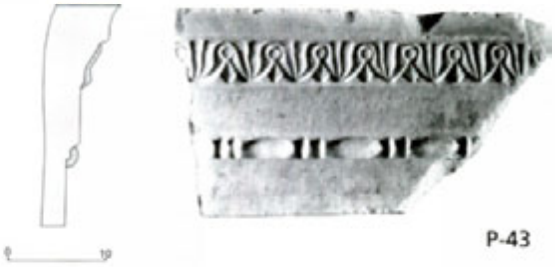
P-3



P-2



P-37



P-43



C-7

CAPITEL Y ELEMENTOS DEL ENTABLAMENTO DE LA *COLUMNATIO* DE LA *SCAENAE FRONS*

Fig. 61. Montaje con los elementos del orden de la columnatio de la scaenae frons.

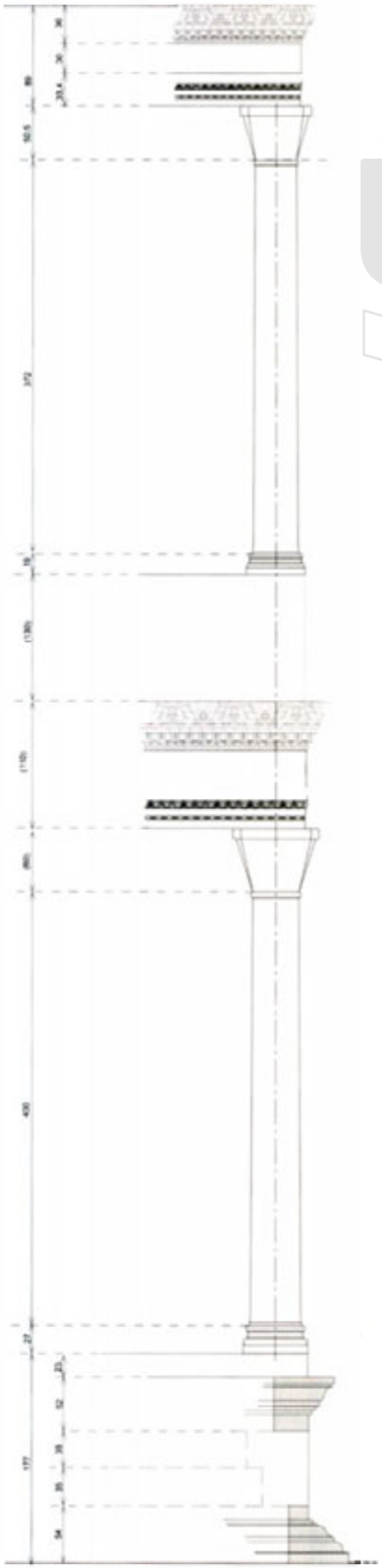


Fig. 62. Sección de la columnatio de la scaenae frons.

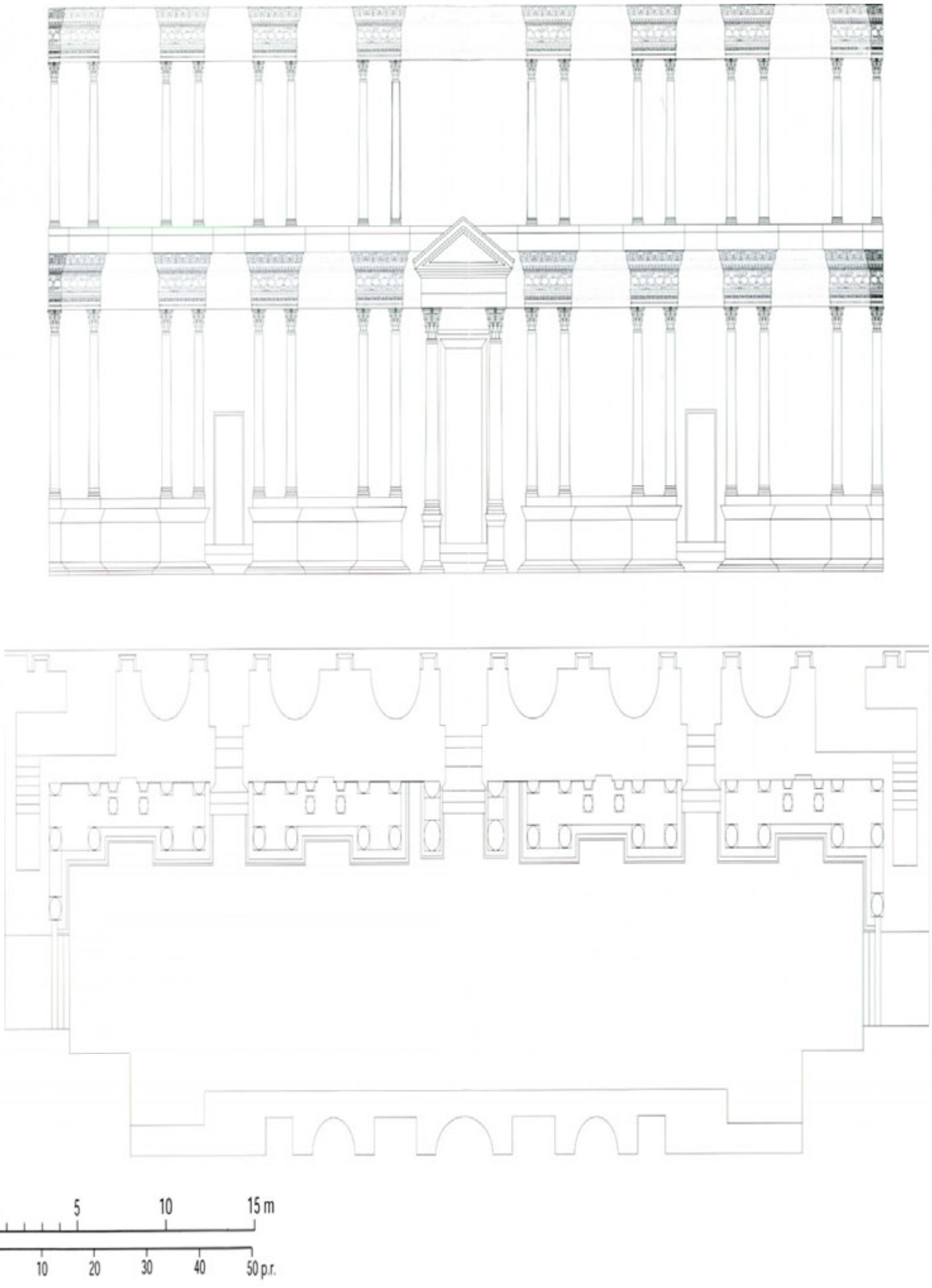


Fig. 63. Anaparástasis de la scaenae frons del teatro romano de Itálica (a partir de planta de A. Jiménez Martín).

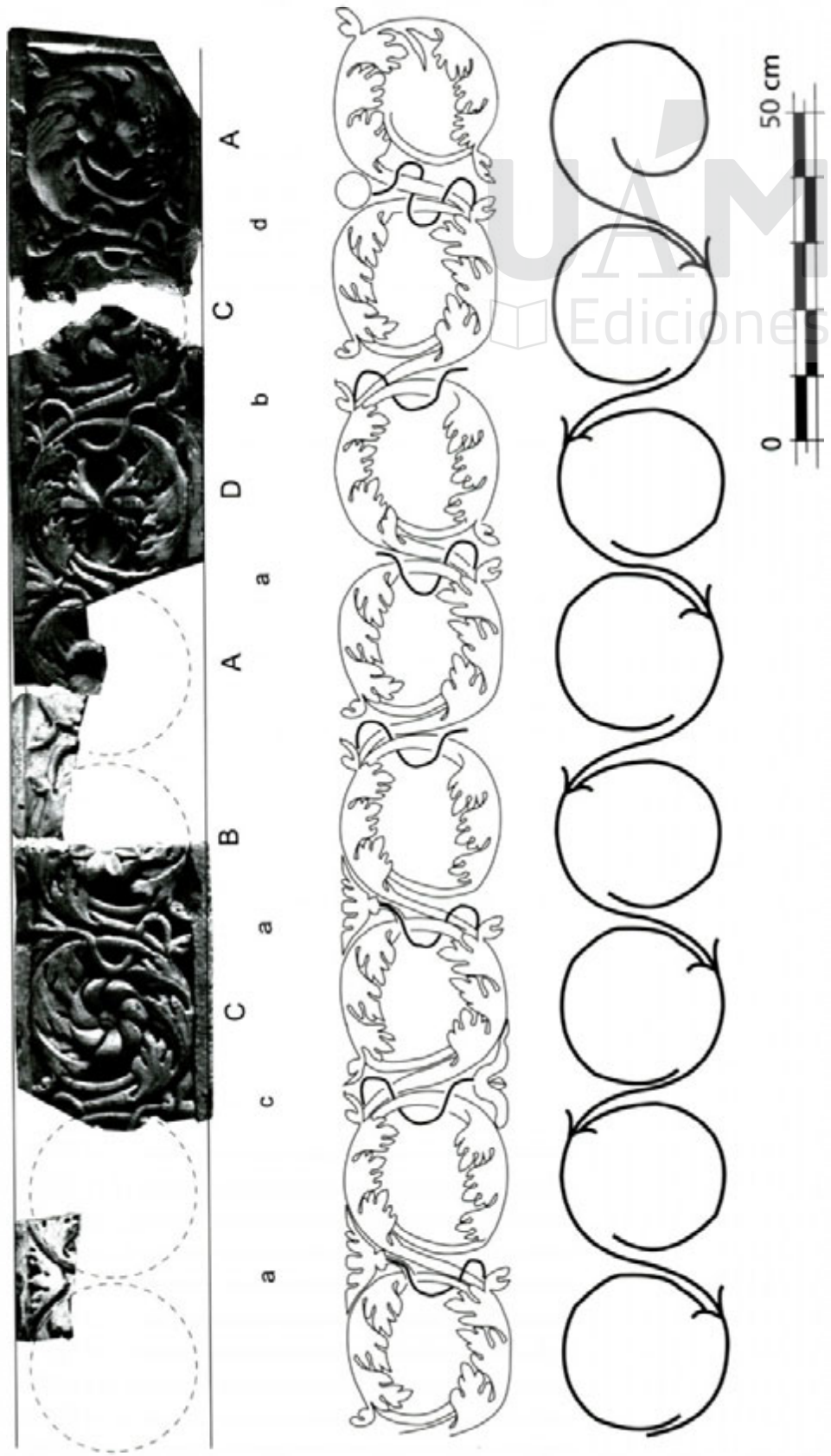
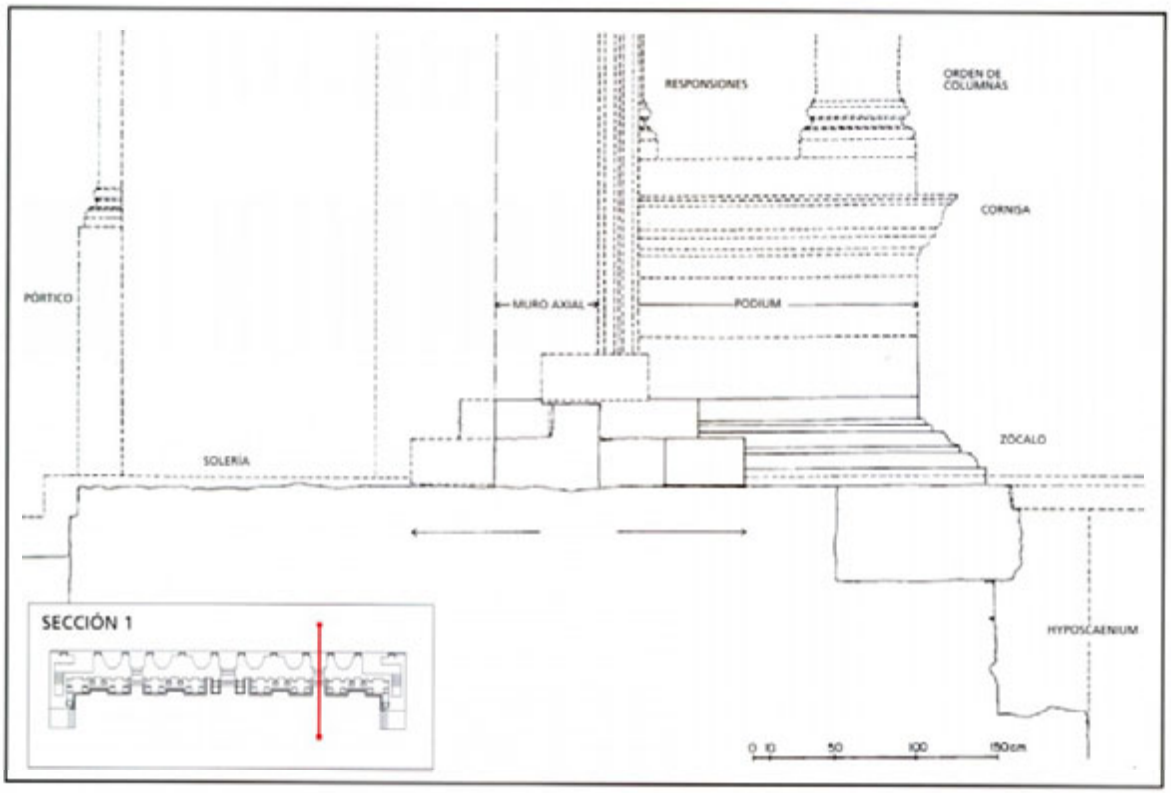


Fig. 64. Ensayo de reconstrucción del friso de roleos. (Fot. O. Rodriguez).



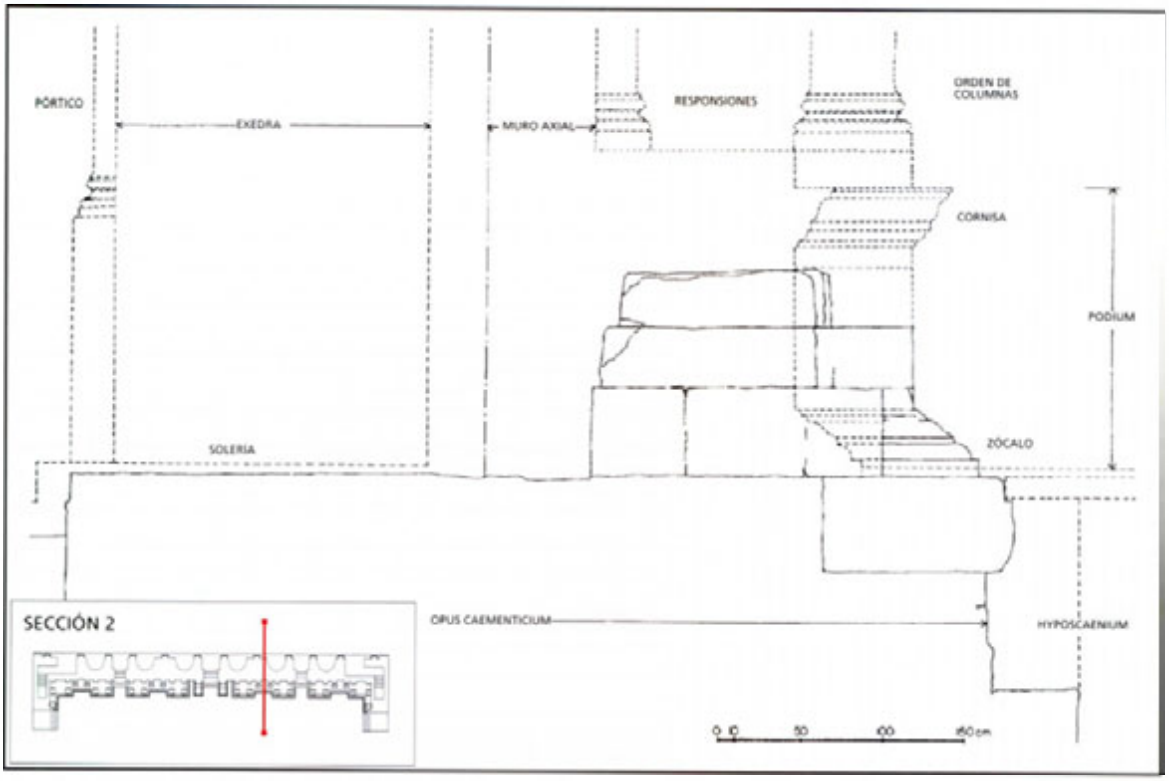


Fig. 65. Secciones del edificio escénico. 1: ualua hospitales (Jiménez, 1989, 299), 2: basamento (Jiménez, 1989, 298).



Fig. 66. La scaenae frons en el transcurso de los trabajos de restauración (Fot. A. Jiménez Martín).



Fig. 67. Detalle del módulo de la columnatio de la scaenae frons. Sección. (Fot. O. Rodriguez).



Fig. 68. Detalle del módulo de la columnatio de la scaenae frons. Alzado. (Fot. O. Rodriguez).



Fig. 69. Podium de la columnatio de la scaenae frons. Detalle 1. (Foto O. Rodriguez).

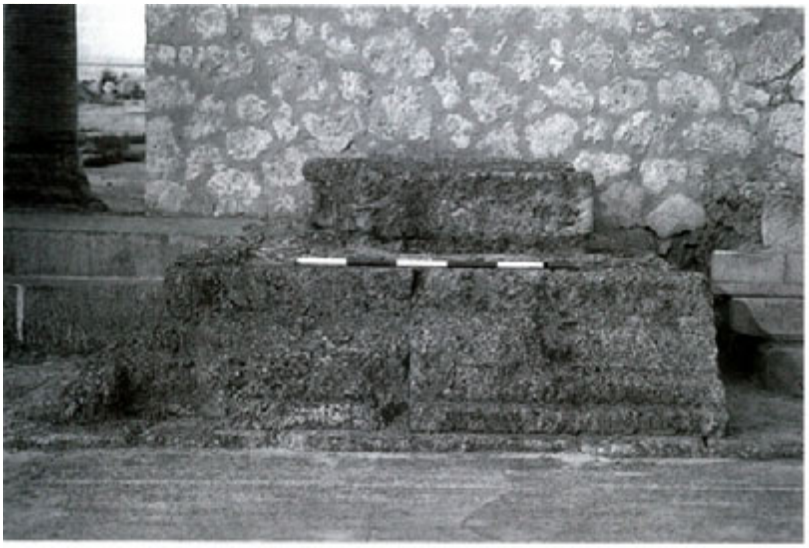


Fig. 70. Podium de la columnatio de la scaenae frons. Detalle 2. (Foto O. Rodriguez).



Fig. 71. Podium de la columnatio de la scaenae frons. Detalle 3. (Foto O. Rodriguez).

UAM Ediciones



Fig. 72. Vista general del postscaenium tras la restauración. (Foto O. Rodríguez).



Fig. 73. Detalle de uno de los nichos del postscaenium. (Foto O. Rodríguez).

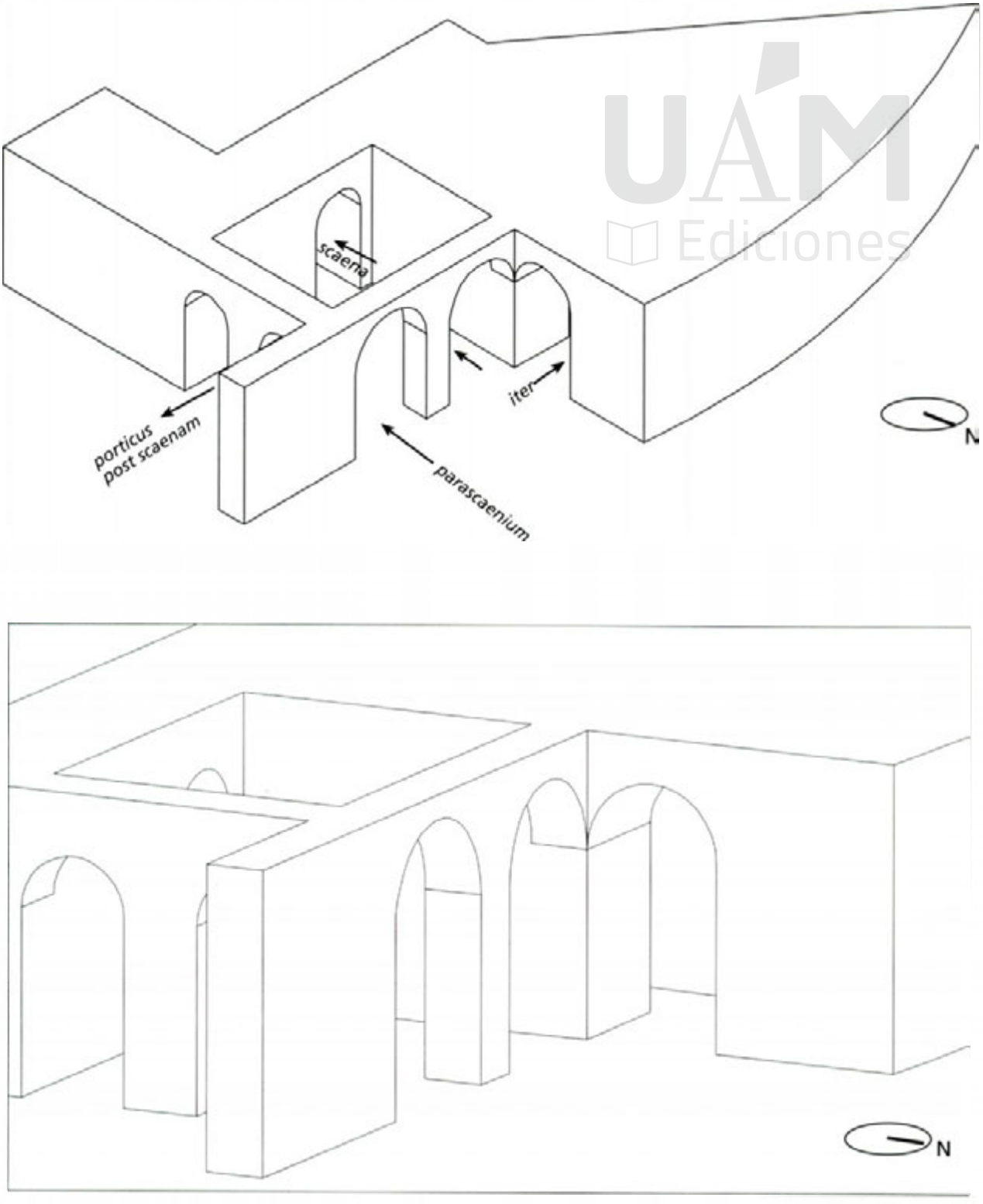


Fig. 74. Hipótesis de reconstrucción del acceso norte al iter y parascaenium correspondientes.

UAM Ediciones

CAPÍTULO VII

Elementos estructurales: la *Porticus Post Scaenam* (Fig. 75)

Introducción

A pesar de que en muchos teatros romanos, dado su estado de conservación, no ha sido documentada o permanece sin excavar, la *porticus post scaenam* desempeñó en ellos un importante papel[1]. Tradicionalmente se ha sostenido que su función era la de lugar de esparcimiento para los espectadores durante los intermedios de las representaciones o la de darles cobijo en caso de lluvia[2], en definitiva, espacios abiertos con vegetación tan valiosos en la ciudad romana como las áreas verdes en las actuales[3]. Es muy posible que así fuera, pero existieron otras razones para la construcción de estas grandes áreas tras la escena de los teatros, vinculadas a su valor como instrumento ceremonial político-religioso y propagandístico.

Sin duda alguna, fueron motivaciones semejantes las que llevaron a su inclusión en el primer teatro estable realizado en Roma. El de Pompeyo fue el primer ejemplo en el que la *porticus post scaenam*, la *Porticus Pompei* (180 por 135 metros), aparecía unida de forma permanente y duradera al teatro, como una parte estructural fundamental del mismo, incorporada como una novedad asimilada de modelos helenísticos (Sauron, 1987, 458). Al fondo de este pórtico de dimensiones descomunales se abría un espacio cuadrangular, la *curia*, con una función política incuestionable y cuyo lugar no había sido elegido al azar. Allí se realizaban las reuniones del Senado, presididas por la estatua heroica de Pompeyo, a cuyos pies fue asesinado César en el año 44 a.C. El pórtico se encontraba decorado por un buen número de estatuas, en su mayor parte obras de artistas griegos, y en su centro albergaba un jardín. El pórtico se convertía así en un espacio privilegiado para la manifestación del programa de exaltación del *Imperator*; de hecho, entre las citadas imágenes se encon-

---

[1] No obstante, no todos los teatros la tuvieron. Frézouls (1982, 382) la considera como una de las partes *facultativas* del edificio. En las provincias occidentales parece haberse introducido a imitación de los teatros de Pompeyo y Marcelo en Roma (1982, 423). Véase también la reciente revisión de S. Ramallo (2000).

[2] A partir de Vitruvio V, 9, 1: *"...Post scaenam porticus sunt constituendae, uti, cum imbre repentini ludos interpellauerint, habeat populus, quo se recipiat ex theatro..."*

[3] *"...media uero spatia quae erunt subdiu inter porticus, adornanda uiridibus uidentur, quod hypaethroe ambulationes habent magnam salubritatem..."*, Vitr. V, 9, 5.

traban las representaciones colosales de las provincias conquistadas, formando parte de lo que, se pretendía, fuera un gigantesco y a la vez complejo escenario de la *uirtus* de su promotor. Sin duda alguna este teatro, incluido su pórtico, se convirtió en el modelo a seguir en todo el Imperio por los edificios teatrales de nueva planta que se multiplicaron en las provincias por iniciativa augustea[4] dentro de su nuevo modelo de ciudad. De hecho, no fue casual que el propio Augusto reconstruyera el *Theatrum Pompei*, dejando constancia de ello en sus *Res Gestae* (20.1; Alvar, 1980-81, 131).

Ya Hanson (1959), a fines de la década de los cincuenta, señalaba el papel de los edificios teatrales en las *pompae*. Estas celebraciones religiosas, que tenían como escenario diferentes espacios de la ciudad, podían culminar con unos *ludi scaenici* en el teatro. Éste era, con el templo, un elemento indispensable en estas procesiones, y dentro de ellas habría que tener especialmente en cuenta la funcionalidad de la *porticus post scaenam*. Allí se realizarían desfiles, procesiones y toda una serie de ritos relacionados con el culto imperial. En ocasiones se han documentado espacios concretos vinculados a ellos, como el *aula* del pórtico del teatro de *Emerita Augusta* (Trillmich, 1993, 113 y 114) o el templo del pórtico de *Leptis Magna* (Gros, 1996, 292-293). Refiriéndose a ambos dirá P. Gros (1996, 292): *"...et qui confirme, le rôle joué par ces édifices de spectacle dans la diffusion précoce d'un culte dynastique et bientôt impérial..."*.

Ya se ha puesto también de manifiesto, al analizar otros aspectos del edificio, su papel como escenario de excepción para la reafirmación del vínculo existente entre *elites* locales y poder central. Asímismo hay rasgos de ello en la *porticus* italicense: en sus galerías norte y oeste, al menos, se ha documentado la existencia de un buen número de esculturas en honor de miembros de esta aristocracia local. En buena parte de su existencia la *porticus post scaenam* debió de ser un área polivalente, a modo de una plaza pública, reforzada por su carácter abierto y porticado (MacDonald, 1986, 51-66), en la que también debe enmarcarse su papel como lugar de ostentación ciudadana y personal en un ámbito espacial asumido para el culto y la propaganda imperial.

Análisis descriptivo y tipológico[5]

En el pórtico se realizaron algunos sondeos puntuales durante la campaña de 1988-89 con el fin de definir sus pavimentos, siendo excavado prácticamente en extensión en las poste-

[4] Para la morfología del *Theatrum Pompei* véase Coarelli, 1994, 276-279; Gros, 1996, 280-282. Para una valoración del teatro de Pompeyo como modelo de edificación: Gros, 1978a, 67 y ss. De hecho, los tres ejemplos hispanos que, hasta el momento, mejor plasman este modelo son, efectivamente, de cronología augustea: *Emerita Augusta, Carthago Noua* e Itálica.

[5] Dada la abundancia de elementos y, para facilitar la comprensión de este apartado analítico descriptivo, se ha optado por sustituir en las columnas, pilares y pedestales de las galerías los números de unidad estratigráfica muraria (UEM) por una clave de ubicación. Ésta consiste en una primera letra que alude a la galería (N, S, E y W) seguida de una segunda correspondiente a la asignada a cada elemento, simple en los externos y con apóstrofe (') en los internos. Los pedestales, a su vez, se denominan según las columnas que los flanquean o ante las que se sitúan. Véase fig. 76 en pág. 269.

riores de 1989 y 1990. No obstante, ya en 1971 y 1975 la progresión de las expropiaciones y la compra de solares habían permitido la intervención en su sector suroeste, localizándose algunas de las basas de su galería oeste, tal y como muestran las fotografías de entonces.

El espacio interior es ligeramente trapezoidal: mide 44,5 metros (oeste) por 39,5 (150 por 132 p.r.). La anchura de sus galerías es de 4,5 metros[6]. A través de los restos conservados de las basas de columna de las galerías oeste, sur y este, han podido caracterizarse tres módulos distintos, sometidos a revisión[7], dado el precario estado de conservación de la gran mayoría de los elementos (Fig. 76). El mejor conocido será el presente en la galería oeste. A ellos se une el orden de la galería norte de cuya morfología, dado el estado de conservación de sus elementos, es poco lo que puede avanzarse, si bien pudo incorporar pilares[8] cuadrados de 110-120 cm de lado.

R. Corzo y A. Jiménez han coincidido en señalar que la *porticus post scaenam* fue realizada en varias fases; así parecen demostrarlo los diversos módulos ya señalados o la falta de simetría que puede apreciarse en el estanque situado en el *centro* del patio. Dicho estanque no se encuentra en el centro geométrico, sino ligeramente desplazado hacia el norte[9]. La sucesión en la que fue edificado el resto es, en el estado actual de los restos, imposible de precisar; tan sólo, como se verá a continuación, puede establecerse una serie datos cronológicos relativos. En un primer momento se levantó la galería oeste, situada tras la *scaena*. No libre de problemas de interpretación histórica, resulta la posterioridad de las citadas galerías norte, este y sur a la oeste inicial. Así, en la esquina común a los lados oeste y norte se observa una cierta disimetría al adaptar las dos nuevas líneas de elementos sustentantes (B y A') a la galería oeste con respecto a la columna WL, existiendo cierta desviación en sus ejes. El capitel CC-1, cuyo perfil y molduración presenta ciertas variantes con respecto al conjunto de los capiteles del orden de la galería oeste (CC-2 a CC-5) podría sugerir su añadido posterior, con motivo de la adaptación en el ángulo del lado norte, de nueva construcción, tratando de adecuarse a la tipología del antiguo orden oeste.

La heterogeneidad en los módulos y morfología de los órdenes sugiere la adecuación por parte de cada uno de los lados del pórtico a la naturaleza del espacio en el que se asentaron y a los posibles condicionantes impuestos por su entorno urbano inmediato,

---

[6] Esta es la anchura total de la galería oeste sin elementos sustentantes intermedios; en el caso de la norte es la distancia entre las dos líneas de elementos sustentantes, mientras que el total, hasta el muro perimetral del pórtico, es de 8,4 metros.

[7] Nos consta que es poco el potencial arqueológico que aún puede ofrecer la *porticus post scaenam*, ya que se encuentra muy arrasada debido a la utilización ininterrumpida de su solar a lo largo del tiempo (laboreo agrícola, arroyos, fosos de material de desecho, etc.). No obstante, es preciso esperar a la futura excavación de la galería sur, hoy bajo la calle de Eduardo Ibarra.

[8] En dibujos realizados en el curso de las campañas de excavación de 1989-1990 que acompañan a las memorias se aprecian los rasgos de fustes de columna sobre algunos de estos basamentos cuadrados en caliza fosilífera; no han podido, sin embargo, ser identificados actualmente en ningún caso; del mismo modo, estas plataformas se diferencian claramente, tanto en módulo como en morfología, de los elementos presentes en el resto de las galerías.

[9] Véase figura 76 en pág. 269 donde se aprecia la desviación del estanque con respecto a los ejes de simetría del pórtico.

hoy prácticamente desconocido. En el caso del lado norte, el eventual empleo como soporte de pilares en lugar de columnas, pudo estar en relación con el acceso monumental al pórtico que se abría en su centro.

A pesar de ello, lo más probable es que la *porticus post scaenam* formara ya parte del proyecto inicial del teatro, aunque fuera materializada en diversos momentos constructivos sucesivos. Si bien no debió de adoptar su aspecto definitivo hasta un segundo momento, sí parece claro que, al menos como espacio, habría estado presente en el edificio desde que éste comenzó a utilizarse. Sugerimos, por tanto, la existencia de un área abierta en la parte trasera de la *scaena* desde un principio, cuya galería oeste se habría construido en época augustea, tal y como queda de manifiesto en la donación hecha por *Lucius Herius*.

Tabla XV. Medidas de los intercolumnios de los elementos exteriores de las galerías de la *porticus post scaenam*

	Oeste	Norte	Este	Sur
A-B	4,15	3,85	3,70	4
B-C	4,10	3,80	3,50	3,75
C-D	3,90	3,80	3,50	–
D-E	4,10	3,65	3,50	–
E-F	4,15	3,00	3,40	–
F-G	3,50	3,30	3,40	–
G-H	4,10	3,10	3,33	–
H-I	4,30	3,20	3,33	–
I-J	4,00	3,80	3,33	–
J-K	3,70	3,80	3,50	–
K-L	4,50	3,65	3,30	–
L-M	4,50	4,60	3,30	–

Estado de conservación del conjunto y sus elementos

Ya incluso desde un momento anterior al abandono del teatro como lugar de celebraciones y espectáculos, la *porticus post scaenam*, dado su carácter de espacio abierto y diáfano, comenzó a ser empleada con muy variadas funciones[10]. Lo intenso de esta utilización ha provocado un arrasamiento generalizado de los niveles arqueológicos, especialmente acusado en época reciente, momento en el que fue ocupado, en parte, como escenario de la feria anual del pueblo de Santiponce.

Las galerías de cierre han resultado muy afectadas por esta dinámica erosiva en la que incluso se incluyen varias corrientes de arroyada como las que circularon a lo largo del sector norte tras el iseo o atravesando el área central, al sur del estanque. Esto ha provocado que hasta los elementos situados a menor cota y colmatados en primer lugar, tales como las basas de las columnas, hayan desaparecido en un muy elevado porcentaje, muchas de ellas reutilizadas en otras construcciones; no osbtante, de algunas se conserva la impronta de su ubicación. Según A. Jiménez (1989, 313) el material de la *porti-*

[10] Al respecto véase pág. 387 y ss.

cus post scaenam fue intensamente saqueado e incluso algunas de sus piezas aparecieron en la *orchestra*. A continuación, un gráfico ilustra el porcentaje conservado de cada uno de los elementos.

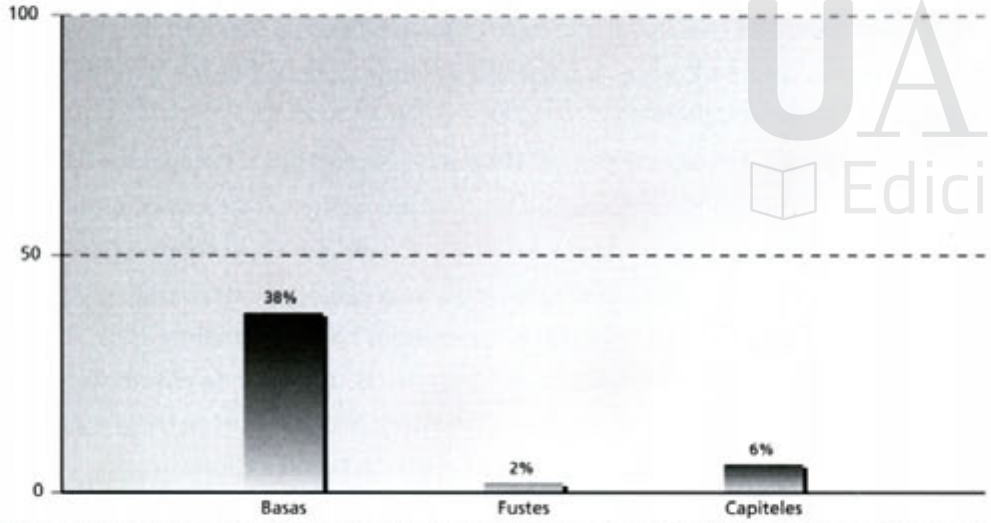


Gráfico que ilustra el porcentaje de elementos arquitectónicos conservados de la porticus post scaenam *con respecto al total que lo configuraba en época antigua.*

Tabla XVI. Número de columnas de cada una de las galerías del pórtico. Se señalan las conservadas en la actualidad *in situ*

	Nº ORIGINAL		CONSERVADAS	
	Exterior	Interior	Exterior	Interior
OESTE	12 columnas	12 pilastras	10 columnas	1 pilastra
SUR	10 columnas	12 columnas	2 columnas	–
NORTE	10 pilares?	12 pilares?	7 pilares?	11 pilares?
ESTE	14 columnas	16 centrales	5 columnas	5 columnas

Los pavimentos

En lo que a éstos concierne, el aspecto actual, especialmente de la galería oeste, la mejor conservada, es un tanto confuso. Esto se debe a que en el transcurso de la restauración se optó por alcanzar el más antiguo de los pavimentos si bien el ascenso del nivel de uso a lo largo del tiempo había provocado modificaciones en altura en los elementos de los órdenes arquitectónicos que sustentaban las galerías, quedando hoy en el aire.

Tal y como se observa en las transformaciones sufridas por las basas de las columnas de la galería oeste (Fig. 79), el pavimento, con respecto al inicial, ascendió más de 20 cm (Corzo y Toscano, 1989b, 6). Su sucesión solamente pudo ser reconocida en el sector noroeste del mismo, donde se constató que los soportes de los elementos se encontraban sobre un nivel arqueológico de en torno al cambio de Era (Corzo y Toscano, 1990, 6).

El más moderno de ellos (pav. I) era un nivel de elevado contenido calcáreo, consistente pero conservado muy parcialmente, en el que se había practicado una serie de rehundimientos que, debido a los materiales que aportaron, entre ellos cerámicas vidriadas (Corzo y

Toscano, 1990, 75, lám. LXXV, 1-8), fueron interpretados (Corzo y Toscano, 1990, 47) como *pozos ciegos* o *silos* fruto de la frecuentación esporádica y el expolio llevados a cabo en torno al siglo XI.

Bajo el anterior se identificó un segundo pavimento (II) constituido por una delgada capa de *opus signinum*. También se vio afectado por los citados pozos así como por restauraciones puntuales realizadas con fragmentos de piedra y ladrillos. Su construcción amortizó niveles de uso en los que la presencia de *terra sigillata* africana D permitió datar ambos (I y II) en torno al siglo IV d.C.

A comienzos del siglo III d.C. se atribuye el tercero de los pavimentos (III), al que aparece asociada *terra sigillata* africana B. Esta datación permitiría su asociación a la reforma de la escena llevada a cabo en época severiana. El nivel de uso entre este pavimento III y el más antiguo, IV, cubre la parte inferior de las basas originales de las columnas de la galería oeste, así como parcialmente los muretes intermedios construidos entre ellas. Este pavimento III coincide con la reelaboración de las basas de las columnas, la construcción de un nuevo plinto más elevado con fragmentos de ladrillos y el revestimiento de la escocia y el toro superior con *opus signinum*, transformándolas en basas monotoras.

El pavimento IV, el más antiguo identificado, se realizó sobre niveles cuyos materiales datan del cambio de Era, que sitúan su construcción en época augustea[11], en un momento aproximadamente contemporáneo a la construcción de las cimentaciones de la *cauea*.

Es por tanto muy significativo tener en cuenta que de los cuatro pavimentos identificados en el pórtico, y al margen de los dos últimos, de época tardía, los dos primeros permiten ser asociados a las que se ha reconocido, por medio de otros criterios de análisis, como las dos principales fases constructivas del edificio: la de construcción inicial y una importante reforma a comienzos del siglo III.

Los pedestales (Figs. 78b y f)

En las galerías oeste y norte del pórtico han sido evidenciados pedestales para esculturas. En el caso de la primera de ellas son de forma rectangular, lo que hace identificarlos con estatuas ecuestres. Se ubicaron en los intercolumnios de la galería externa. Con el ascenso del nivel de los pavimentos algunos de ellos parecen haber sido sobreelevados por medio de la inclusión de una plataforma inferior de fábrica de ladrillo. En un primer momento (UEM 1133, marmóreos), que se identifica con el de construcción de la galería, se realizaron en mármol, tal y como muestran los restos de WDE, WGH y WIJ. De ellos, en los tres casos, se han conservado total o parcialmente los basamentos marmóreos moldurados (CB-49[12], CB-53 y CB-54, respectivamente); sobre el primero, en el curso de la restauración, fue incorporado un dado de pedestal prismático epigráfico (I-7) hallado desplazado en sus proximidades en el curso de la campaña de 1975. Los basamentos están realizados en una sola pieza

[11] Que, no obstante, según R. Corzo, podría ampliarse hasta época tiberiana, dada la presencia del fragmento de *terra sigillata* itálica, forma Goudineau 38: Corzo y Toscano, 1990, 49, lámina LXXXV, nº 10.

[12] Idéntico a él es la pieza CB-53, actualmente desplazada en el propio pórtico.

de mármol gris con vetas rosadas y sus dimensiones máximas son 198,5x90,5 cm; las de la superficie de apoyo del fuste del pedestal 148,5x47 cm. Éste, un bloque de mármol rosado, liso en todas sus caras, mide 116x103x41 cm. La calidad y tipología de los basamentos permiten identificar la instalación de estos elementos en el momento de edificación de este orden columnado de la galería oeste[13], a falta de datos estratigráficos que permitan corroborar dicha datación.

De igual forma que ocurrió con las columnas, también en el conjunto de los pedestales se observan rasgos que ponen de manifiesto su evolución durante la vida del teatro. Así, los pedestales WAB y WBC, WJK y WKL se realizaron con material de acarreo: fragmentos irregulares en forma y tamaño de piedra caliza fosilífera y ladrillos completos y fragmentados. Que estos pedestales fueron construidos en una fase posterior a los iniciales ya descritos se confirma por las relaciones estratigráficas que se establecen entre los diversos elementos. De esta forma, estos pedestales se adosaron y cubrieron a los muretes (UEM 1052) levantados entre las columnas y los pedestales marmóreos. Sin embargo, el posterior recrecimiento de estos muretes (UEM 1079) cubre a estos segundos pedestales, construidos, por tanto, entre las dos fases de los citados *parapetos* de protección de las galerías (Fig. 79). Lo más complejo es precisar la distancia temporal que separa unas acciones de otras, ya que es posible que algunas de ellas fueran coetáneas en el tiempo y que esa sucesión no fuera sino la normal en un proceso constructivo continuo. Tampoco puede aventurarse si los nuevos pedestales en piedra y ladrillos sustituyeron a otros marmóreos eliminados o deteriorados o si se levantaron para ocupar espacios hasta el momento vacíos.

Ante las columnas WB, WD, WH, WI, WJ y WK se han identificado en superficie los restos de fábricas realizadas con fragmentos de piedra caliza fosilífera en disposición aproximadamente rectangular (UEM 1039) que, en algunos casos, conservan restos de acabado estucado que les proporcionaba una superficie redondeada. Ante la columna WL (NA), la exterior de esquina entre las galerías oeste y norte, también se construyó una plataforma en piedra caliza fosilífera (UEM 1074), si bien se colocó en posición oblicua lo que prueba que habría sido instalada una vez que el pórtico contara ya, al menos, con estos dos lados. Es posible que estos apoyos fueran también para esculturas, en este caso sobre pedestales cuadrados, al modo de las que se colocaron ante algunas de las columnas de la galería norte, aunque no comparten con ellas una técnica constructiva común. En su estado actual no presentan la horizontalidad suficiente para servir como plataformas de apoyo de basamentos y pedestales, si bien esto pueda ser tan sólo resultado de agentes erosivos.

En la galería norte se han documentado huellas de pedestales cuadrados ante las columnas ND, NE (CB-45, UEM 1049), NF, NG (ambos UEM 1005) y NH (UEM 1048). Ante NE se ha conservado *in situ* el basamento moldurado en mármol rosado (CB-45) cuyas dimen-

[13] A ello se unen los escasos pero interesantes datos cronológicos que aporta la citada inscripción: tanto el tipo de letra como la ausencia de *cognomen*, armonizan con este momento de comienzos de época imperial.

siones máximas son 89,5x84,5 cm; 60x57 cm las de la superficie de apoyo del pedestal. A su vez, delante de la columna NH lo documentado corresponde a una plataforma también cuadrada horizontal fabricada con placas de mármol gris oscuro de gran calidad, muy bien escuadradas. De las restantes, ante NF y NG se trata de plataformas, al parecer de una sola hilada, realizadas con ladrillos completos de dimensiones semejantes a los empleados en las fases más antiguas de las construcciones de la ampliación adrianea; una superficie de idénticas características parece adivinarse bajo el basamento marmóreo moldurado (NE). Por último, ante ND tan sólo se conserva débilmente la impronta irregular de la fábrica realizada con material de acarreo. El hecho de que las evidencias de estos pedestales se reduzcan casi en exclusiva a las cuatro columnas que flanquean, dos a dos, el acceso al templo de Isis construido en el sector central interno de la galería, hace pensar en una conservación e incluso restauración intencionada vinculada de forma directa a dicho edificio. Es posible que las esculturas honoríficas originales hubieran sido sustituidas posteriormente por otras de carácter votivo o cultual.

Para la reconstrucción del aspecto que debieron de ofrecer las galerías columnadas de la *porticus post scaenam* ornadas con estatuas sobre altos pedestales contamos con un valioso testimonio procedente de Pompeya: las pinturas del atrio 24 de la Casa de *Iulia Felix*. En ellas aparecen representadas estampas de la vida diaria en el foro de la ciudad, repleto de esculturas honoríficas ecuestres sobre pedestales alargados muy semejantes a los italicenses[14], tal y como ha sido además documentado arqueológicamente *in situ*. Consta también la existencia de estatuas ecuestres procedentes de otros teatros como los de Herculano, Verona, *Ocriculum*, y *Casinum*, sin que pueda precisarse su lugar preciso de ubicación en el edificio (Fuchs, 1987, 182, nota 607).

Estos pedestales son una clara evidencia de la importancia de la *porticus post scaenam* como instrumento de ostentación y reafirmación social de las *elites* locales, *escenario* fundamental de desarrollo de actividades con un elevado contenido político-religioso, nexo entre la ciudadanía y el poder imperial[15].

Los muretes de cerramiento

Su presencia se ha documentado en las cuatro galerías que configuran el pórtico. De en torno a 40 cm de anchura en la oeste, 34 cm en las sur y norte, unen sus elementos sustentantes exteriores, incluyendo también a los pedestales de estatua situados en los intercolumnios, en el caso del lado oeste (Fig. 79). Esto denota que fueron levantados en un momento posterior al cierre definitivo de este espacio. Sin embargo, en la galería oeste, la más antigua, presente en el teatro desde su construcción, se reconocen dos fases prácticamente idénticas en material y factura. La primera (UEM 1052) corresponde a muretes de 40

[14] Actualmente en el Museo Nacional de Nápoles (nºs. inv. 9067, 9068 y 9070). Pompei, 1991, 255-257. Llamamos la atención sobre el panel 9068 donde personajes togados leen un largo texto fijado sobre los pedestales, si bien, insistimos, en este caso se trata del foro de la ciudad. Véase también Zanker, 1998, figs. 37, 51 y 53.

[15] Fenómeno que, más allá, M Fuchs (1987, 183) ha caracterizado de *Herrschernachahmung durch "Privatpersonen"* (intento de emulación al emperador por parte de miembros de las aristocracias locales).

cm de altura, realizados con ladrillos y que incluyen ocasionalmente fragmentos de piedra, todo ello unido con argamasa. El acabado, continuo en laterales y superficie, consistía en una gruesa capa (2,5 cm) de enlucido blanco y liso. En un segundo momento, (UEM 1079) sobre ellos se añaden dos hiladas de ladrillo en una altura total de aproximadamente 17 cm, trabados con argamasa de cal con fragmentos cerámicos, todo ello, de nuevo, enlucido al exterior. El grosor de los ladrillos, en ocasiones fragmentos, oscila entre los 5,5 y 6 cm. Apenas se identifican diferencias entre las dos fases, si bien en la composición de la última de ellas parecen reconocerse pequeños fragmentos cerámicos ausentes en la primera. En el resto de las galerías los muretes, peor conservados, fueron realizados de una sola vez y tanto su morfología como la medida de sus ladrillos parecen poder identificarlos con la segunda de las fases citadas para el sector oeste.

Dado que el área central del pórtico debe ser interpretada como un espacio ajardinado, la función de estos muros fue la de evitar la entrada de tierras y sedimentos que favorecieran su rápida colmatación[16]. Esto parece haber sido un problema ya desde la primera construcción del orden situado tras la escena, para el que se construyen unas primeras barreras. La continuidad de dicho fenómeno se constata en la necesidad, no solamente de añadir también muretes en las nuevas galerías norte, sur y este, sino además en el recrecimiento de los ya existentes en la oeste. Su función, así como su eficacia se justifica, en efecto, en la diferencia de cota que se aprecia al interior y exterior de la galería oeste. De hecho, al interior el enlucido de la segunda fase cubrió por completo al de la primera, que por entonces afloraba en superficie, mientras que al exterior su arranque se encuentra muy por encima de ésta, casi en su límite superior. Como ya se ha indicado anteriormente, esta segunda fase parece ser coetánea al pavimento III y a la refacción de las basas de las columnas, por tanto, de comienzos del siglo III d.C.

Con respecto a su relación estratigráfica con el resto de elementos del orden se observa una compleja y dinámica sucesión de renovaciones (Fig. 79). De esta forma, los primeros muretes (UEM 1052) se adosaron a las columnas y a los pedestales marmóreos intermedios, si bien los nuevos pedestales en piedra caliza y ladrillo se realizaron con posterioridad. El enlucido de la segunda fase (UEM 1079), sin embargo, cubre parcialmente al pedestal de caliza. En las dos columnas conocidas del lado sur se observa que incluso, tras la construcción de los muretes, todavía se añadieron fragmentos de ladrillo a modo de plinto de refuerzo en la base de las columnas, si bien, tan sólo hacia el interior de la galería.

En algunos puntos de las cuatro galerías se han documentado hileras de pequeños bloques irregulares de piedra caliza fosilífera (UEM 1124) al exterior de los muretes. Su función pudo ser quizá la de reforzar estas construcciones, levantadas sin cimentación sobre niveles poco estables con alto contenido en arenas.

[16] A pesar de que la dinámica del río ha variado considerablemente desde época antigua, nos consta que, en época romana, su cauce circulaba próximo al teatro; el rápido ascenso de los niveles del pórtico lleva a pensar en posibles inundaciones del área, como parecen haber sido documentadas de forma generalizada en los niveles de abandono del edificio.

El muro de contorno (UEM 1058)

Actualmente apenas quedan restos de sus fábricas antiguas, ya que, a su precario estado de conservación se une su reintegración en el curso de los trabajos de restauración.

Tan sólo en el límite noroeste del pórtico, próximo al *parascaenium* norte, se identifica, bajo las fábricas modernas, un muro de sillares en piedra caliza fosilífera de los que tan sólo ha podido medirse su anchura, 119 cm. En algunos puntos conserva todavía restos de estuco. En la actualidad se observa adosada a él una hilera de ladrillos de buena factura (28x22,5x¿7? cm; UEM 1130) y restos de un tosco pavimento realizado con fragmentos de ladrillo, piedras y argamasa. R. Corzo documentó que los pavimentos del pórtico apoyaban sobre él[17], lo que, unido a su técnica constructiva, llevaría a su datación en el momento inicial de construcción del edificio.

En el curso de la campaña de 1991 (en la denominada entonces área A, situada en el cierre oriental del pórtico), se documentó un sector de este muro, del que tan sólo se conservaba parte de su cimentación realizada en *opus caementicium*. En la superficie del mortero se identificó la impronta dejada por el paramento en alzado, realizado en aparejo de grandes sillares de módulo aproximado 115x70 cm. En lo que respecta a su datación no pudo llegarse hasta los niveles inferiores dada la presencia del nivel freático, si bien *los materiales detectados podrían ir a fechas tempranas*[18]. Estos datos, aunque muy preeliminares, entre los que destacamos el tamaño de los sillares, parecen confirmar nuestra hipótesis según la cual la *porticus post scaenam*, al menos como espacio, habría existido desde la primera construcción del edificio a comienzos de época imperial, al margen de cuando hubieran sido levantadas sus galerías.

En la actualidad, en el límite este del pórtico se reconocen restos de estructuras a base de cascotes de piedra de diversa naturaleza, fragmentos de ladrillo, etc. todo ello unido con abundante mortero rico en cal. Tanto el aparejo como los materiales empleados llevan a identificarlos con construcciones de época tardía e incluso reciente que, no obstante, pudieron haber seguido el trazado del muro perimetral original. De hecho, el nivel de abandono documentado en la práctica totalidad del edificio cubría los restos de este muro de contorno, expoliado desde época muy temprana.

El estanque central (UEM 1050) (Fig. 78d)

Siguiendo cánones helenísticos, el teatro de Pompeyo incluía estanques en su pórtico trasero y el propio Vitruvio aconseja su construcción (V, 9, 6). En la *porticus post scaenam* del teatro italicense se encuentra situado en su centro, si bien ligeramente desplazado hacia el norte con respecto al eje central este-oeste del edificio, que tan sólo comparte la galería oeste, tras el edificio escénico. Su posición se articula, por tanto, de acuerdo a los ejes de simetría de los lados norte, este y sur.

---

[17] Corzo y Toscano, 1989b, 21. No obstante, se trata de información genérica y muy imprecisa. No consta de forma explícita que el primero de ellos (IV), de época augusteo-tiberiana, fuera identificado en el sector.

[18] Información obtenida del ya citado borrador presentado por la directora de los trabajos, A. Romo (1991-92), a las *V Jornadas de Arqueología Andaluza*, texto inédito.

Es de forma rectangular (10,90x3,60 m). Al interior presenta una planta mixtilínea que se abre en pequeños nichos: uno central cuadrangular y dos laterales semicirculares en sus lados mayores y tan sólo uno de forma cuadrada en cada uno de los menores. Sus paramentos se realizaron en *opus testaceum* de buena calidad, revestidos al interior con *opus signinum*. Ligeramente descentrada al exterior de su lado mayor oriental se ha documentado una canalización (UEM 1071) también delimitada por muros de *opus testaceum* y con cubierta a doble vertiente realizada con *tegulae*.

Hasta la fecha ha sido datado de un momento coetáneo a la construcción de las galerías de cierre del pórtico por el norte, sur y este, por tanto, a fines del siglo I, comienzos del siglo II d.C. (Corzo y Toscano, 1990, 52), cronología que parecía verse confirmada por el empleo de ladrillos de módulo muy similar a los empleados en las edificaciones de la ampliación adrianea. No obstante, nos consta que los sellos presentes en algunos de los ladrillos, actualmente en curso de estudio[19], parecen sugerir cronologías bastante más tardías (III-IV d.C.). Estos datos vendrían a unirse a los cada vez más numerosos que informan de un uso continuado y dinámico de este pórtico durante toda la vida útil del edificio teatral.

La galería oeste

Su modulado y dimensiones se organizan de acuerdo al edificio escénico y más concretamente a la articulación del *postscaenium*.

R. Corzo ha creído reconocer una primera fase en este sector del pórtico asociada a una escena también más antigua: una galería de dos naves con una línea intermedia de columnas que, con la ampliación de la escena, se vio reducida a la mitad, pasando los elementos sustentantes centrales a adosarse al *postscaenium* del nuevo muro escénico (Corzo y Toscano, 1990, 46-47). Esta compleja propuesta no deja de parecer improbable, si bien la imposibilidad de revisar actualmente estos datos arqueológicos *in situ*, no permite desestimarla por completo.

Esta galería, la primera construida, coetánea al edificio escénico, muestra una clara correspondencia con la estructura del *postscaenium*. Los intercolumnios se articulan coincidiendo con los vanos abiertos en este muro de fondo, ya fueran nichos ciegos, *ualuae* o accesos al cuerpo superior.

EL ORDEN EXTERIOR DE COLUMNAS (Fig. 77)

Salvo el capitel CC-1, la totalidad de las piezas analizadas a continuación se encuentran hoy reintegradas a los fustes del lado oeste del pórtico, tras las intervenciones llevadas a cabo en el curso de la restauración. Las basas han sido halladas *in situ*, mientras que tambores y capiteles, tras una intensa labor de documentación, han sido elevados sobre algunas de ellas salvando las lagunas existentes por medio de fábrica de ladrillo. El resultado es una solución posible, si bien no la única para recrear el antiguo aspecto de esta galería oeste.

La totalidad de los capiteles documentados, toscanos, corresponden a esta galería oeste. El uso del orden tuscánico no estuvo muy extendido en la Península; así lo afirman autores como M. A. Gutiérrez Behemerid (1992) o P. Chiner Martorell (1990). Por el momento no

[19] Comunicación personal de A. Caballos.

parece haberse observado una relación directa entre este orden arquitectónico y su empleo en una tipología determinada de edificios. No obstante, Vitruvio indica la conveniencia del empleo del orden dórico en las columnas exteriores de las galerías de los pórticos tras la escena en los teatros[20], existiendo ejemplos en los de *Augusta Emerita*, o Ptolemais (Ciancio y Pisani, 1994a, 145; Balty, 1991, 498, figs. 212 y 243); también en la *scaenae frons* del de Ostia[21], en el *post-scaenium* del de Cassino (Carettoni, 1939, 111; Pensabene, 1973, 30, nota 1), o la fachada exterior de la *cauea* en los de Córdoba y Marcelo, siempre en época augustea. También en el teatro de Pompeya se empleó el orden dórico evolucionado, en tufo estucado, para la *columnatio* de la *porticus post scaenam*, construida a comienzos del siglo I a.C. (La Rocca y de Vos, 1994, 161).

BASAS

Este grupo de basas posee un núcleo en caliza fosilífera, material de uso muy extendido en todo el edificio, cubierto posteriormente con varias capas de estuco. Éstas sugieren sucesivas reparaciones que, en el caso de la pieza BC-10 (WD) se hacen especialmente notorias.

Columnas												
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
Capitel	CC1	–	CC3	CC2	–	–	–	–	–	–	CC4	CC5
Fuste	FF53	FF54	FF55	FF56	FF57	–	–	–	–	FF58	–	FF59
Basa	BC7	BC8	BC9	BC10	BC11	–	–	–	–	BC12	BC13	BC14

No obstante, estas reformas fueron más allá de meras reparaciones técnicas suponiendo incluso variaciones en el aspecto y la tipología de las basas. Los cambios parecen haber venido propiciados por la ascensión del nivel de uso del pórtico, documentado en cuatro pavimentos sucesivos que, progresivamente, fueron cubriendo sus plintos. Coincidiendo con el tercero de ellos (pav. III) se produce un nuevo revestimiento de la escocia y el toro superior que, por medio de una masa irregular de argamasa de cal con fragmentos cerámicos (a modo de hormigón hidráulico), transformaron su tipo ático en prácticamente un mero abultamiento en la base de los fustes, pudiendo considerarse en adelante de tipo toscano. Al quedar los plintos originales ocultos bajo el pavimento, con fragmentos de ladrillo se dio una morfología aproximadamente prismática al que, con anterioridad, había sido el toro inferior. R. Corzo relaciona esta reforma con la intervención de *M. Cocceius Iulianus* en el edificio[22].

Las basas se encuentran construidas sobre el cuarto de estos pavimentos (IV), primero cronológicamente. A través de los niveles sobre los que se asienta indica una datación

[20] "...*Quae uidentur ita oportere conlocari, uti duplices sint habeantque exteriores columnas doricas cum epistyliis et ornamentis ex ratione modulationis perfectas...*" (Vitruvio V, 9, 2).

[21] Los capiteles 12 y 13 (Pensabene, 1973, 30-31), realizados en travertino, son de cronología augustea. No obstante, estos ejemplares se distancian del modelo italicense, ya que en ellos el equino tiende más al cuarto de círculo y el collarino se estrecha.

[22] Corzo y Toscano, 1990, 48. El empleo de ladrillo para esta reforma supone, al menos, un *terminus post quem* establecido en tiempos adrianeos (Roldán, 1993, 83).

augustea en perfecta consonancia con la fase constructiva documentada en la inscripción monumental ante el *proscaenium* (I-1).

En las basas mejor conservadas se advierte que incluyen en la misma pieza el imoscapo del fuste, al que se añadían en altura el resto de los tambores, cuyos planos de contacto se hacían imperceptibles con el acabado externo estucado. Las diferentes piezas se unían entre sí por medio de una espiga central vertical cuya cavidad cilíndrica se ha documentado en la basa BC-9 (WC). Esta práctica se considera un factor *arcaizante* propio de basas republicanas y de comienzos de época imperial; de hecho, la separación de basa y fuste comenzará a ser más frecuente sólo a fines de edad augustea (De la Barrera, 2000, 137).

UAM Ediciones

FUSTES (TAMBORES)

Una vez estudiada la progresión de la contractura de las diferentes piezas conservadas, se optó por su restitución empleando en las lagunas fábrica de ladrillo. De esta forma, varios tambores se han unido para configurar un fuste, a pesar de que no exista la absoluta seguridad de que en origen fuera ésta su ubicación, si bien, tampoco hay razones para pensar que fuera diferente.

Columnas												
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
Capitel	CC1	–	CC3	CC2	–	–	–	–	–	–	CC4	CC5
Fustes	FF53	FF54	FF55	FF56	FF57	–	–	–	–	FF58	–	FF59
Basa	BC7	BC8	BC9	BC10	BC11	–	–	–	–	BC12	BC13	BC14

Al igual que lo ya observado en las basas, también los tambores se realizaron en piedra caliza fosilífera, estucada al exterior. No obstante, la erosión sufrida por estas piezas ha hecho que este revestimiento se conserve sólo parcialmente, frente a su mantenimiento en las basas, halladas *in situ*, y cubiertas ya desde época temprana por los sedimentos.

Algunas de las columnas han conservado, unido a las basas, parte del tambor inferior, lo que permite observar de nuevo con claridad sucesivas capas de estucado, señal de reformas y/o reparaciones. Uno de los tambores, hoy en la columna WA, presenta dos acabados diferentes: uno inferior estriado cubierto posteriormente por otro liso.

Un buen número de ellos (tambores de los fustes FF-53, WA y FF-54, WB) además posee cavidades cilíndricas verticales en su eje central para favorecer el ensamblaje entre las diversas piezas[23]. Algunas de las fotos tomadas a comienzos de los años setenta, antes de que las columnas fueran restauradas, muestran cómo estos orificios tendrían su correspondencia también en las basas.

Las excavaciones en el pórtico han demostrado el intenso expolio del área, siendo escasa la potencia de niveles arqueológicos que no han sido removidos y afectado por

[23] Véase anexo I, pág. 583 y ss.

esta dinámica. A Jiménez (1989, 313 y nota 35) y R. Corzo han identificado algunas de sus piezas en el área de la *orchestra*, incluso depositadas sobre ella privada ya de su pavimento. Esto, unido al proceso inverso[24], es decir, la aparición de fragmentos de fustes procedentes de la *scaenae frons* en el pórtico, indica un saqueo masivo de los órdenes arquitectónicos del área cuando el muro de la escena se encontraba al menos parcialmente arrasado.

Identificado como un proceso generalizado en todo el edificio, también buen número de los elementos de los órdenes de la *porticus post scaenam* fue desmontado para reutilizarse en otras construcciones. Los tambores de caliza fosilífera fueron muy apreciados por los expoliadores, ofreciendo ventajas sobre los fustes monolíticos marmóreos: eran de menor tamaño, a pesar de ser de módulo mayor; su material era más ligero y mucho más fácil de romper y disgregar; su superficie rugosa los hacía incluso más favorables para su reutilización en otras construcciones, a diferencia del contorno cilíndrico pulido ofrecido por los de mármol.

CAPITELES

En la actualidad, tras los trabajos de restauración, cuatro de los cinco ejemplares conservados se encuentran reintegrados en otras tantas columnas de la galería. Esta ubicación ha impedido, por tanto, el análisis directo de las piezas que, no obstante, se ha realizado por medio de fotografías antiguas (en el caso del capitel CC-2 y de otro hallado en el transcurso de la campaña de 1989[25] que no hemos podido identificar pero que correspondería a CC-3, CC-4 ó CC-5[26]), tomadas en su momento de hallazgo, modernas obtenidas por sistemas telescópicos de fotografía, así como de las notas de los arquitectos encargados de la restauración.

Columnas												
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
Capitel	CC1	–	CC3	CC2	–	–	–	–	–	–	CC4	CC5
Fustes	FF53	FF54	FF55	FF56	FF57	–	–	–	–	FF58	–	FF59
Basa	BC7	BC8	BC9	BC10	BC11	–	–	–	–	BC12	BC13	BC14

Al conjunto anterior debemos añadir una pieza caída en la esquina noroeste del pórtico (CC-1), por ser de tipología y medidas análogas. No obstante, respecto al resto es de modulación más maciza: su caveto es ligeramente más corto y su toro es de perfil más recto. Estas características sugieren una calidad inferior para esta pieza, lo que podría llevar a la identificación de diversos operarios trabajando en la realización de los elementos arquitec-

[24] Véase apartado referido a la *scaenae frons*: página 181 y ss.

[25] En los niveles de abandono fechados por R. Corzo en el siglo IV d.C., lo que lleva a afirmar a este autor que la estructura de la *porticus post scaenam* se encontraría arruinada y parcialmente desmontada ya a mediados de esta centuria.

[26] Corzo y Toscano, 1989b, 19, fot. 14. En esta imagen la pieza se encuentra todavía incluida en el perfil lo que impide su identificación. No se incluye de manera individualizada en el catálogo de materiales.

tónicos del pórtico. Es también posible que hubiera sido realizado con motivo de la construcción de la galería norte, siendo ubicado en la columna NA'. Ésta habría sido añadida en este momento a imitación del modelo del antiguo orden columnado del lado oeste configurando así la esquina común a ambas galerías. De hecho, como se ha indicado más arriba, se aprecia una ligera desviación en la posición de la citada columna NA' (=WM) con respecto a la alineación WA-WL.

Los capiteles toscanos de la *porticus post scaenam* se caracterizan por tener el sumoscapo del fuste realizado en la misma pieza (*hypotrachelion*), cosa frecuente en este orden. El collarino ha adoptado forma de caveto, terminado en un estrecho listel recto que lo une al equino. Éste presenta un perfil de arco de círculo bastante cerrado, prácticamente semicircular, a modo de toro. El ábaco es liso, cuadrado y de perfil recto. Fueron realizados, como el resto de los elementos del orden, en piedra caliza fosilífera. Tal y como se ha documentado en la pieza CC-2 presentaban un acabado estucado.

La cronología vendrá dada especialmente por la evolución de los perfiles del equino. Pertenecen al tipo Broise BC[27] / Pensabene III, o al 3 de Gutiérrez Behemerid, llamado *de equino en forma de toro*[28]. No pueden ser incluidos en ninguna de sus dos variantes 3a y 3b, ya que el perfil de su collarino es en forma de caveto y no de gola (o *kyma*). Este tipo 3, en sus diferentes variantes, será el más frecuente en el Imperio, siendo la de los capiteles que nos ocupan la más sencilla de ellas. Del mismo modo, ha sido ampliamente documentado en el norte de África, si bien, el ser este área geográfica una de las mejor estudiadas, plantea que esa abundancia refleje más el estado de la investigación que la realidad arqueológica. Dentro del siglo I d.C., M.A. Gutiérrez Behemerid lo sitúa en su primera mitad dada la simplicidad de sus perfiles, especialmente del collarino, ya que en adelante se irá complicando, aumentado las molduras del equino; a su vez, en un momento anterior, en el siglo I a.C., todavía serán frecuentes las pervivencias del orden dórico con la conservación de varios listeles en el collarino. La misma autora, a partir del estudio del conjunto de capiteles toscanos de la Península, observa que la mayoría de ellos datan del siglo I d.C.[29]. A partir de época imperial, fundamentalmente, se producirá la expansión masiva de otros órdenes, destacando el corintio, quedando así los primeros limitados con mayor frecuencia a construcciones privadas.

El paralelo más cercano hallado en la Península para los ejemplares de Itálica aquí analizados procede de *Saguntum* (Chiner, 1990, 15, 77, pieza C.1, lám. I; Gutiérrez Behemerid, 1992, 19, nº 20, lám. 20, s/p). Está realizado en caliza travertínica blanco-amarillenta y fue hallado en el transcurso de las excavaciones de 1932 realizadas por González

[27] Es decir, en el que se combinan un toro en su equino (B) y un caveto en su collarino (C). Otra variante muy próxima será la que sustituya el toro por un cuarto de círculo (AC) o la que ofrece una moldura en forma de *kyma* por collarino (BD). A pesar del tiempo transcurrido, resulta de gran interés la tabla creada por Broise (1969, 17, fig. 1) en su intento de caracterizar un orden toscano provincial galorromano.

[28] Lezine (1955) denomina así también a la primera de sus cinco categorías. No obstante los ejemplares que incluye dentro de ella, procedentes de *Thuburbus Maius y Bulla Regia*, tienen tan sólo en común con los de la *porticus post scaenam* su equino en forma de toro, sin que existan otras semejanzas en el resto de su modulación.

[29] 47 de los 61 ejemplares de su *corpus*, entre los que no se han recogido los italicenses.

Simancas en la Plaza de Armas, identificada como el foro norte de la ciudad. P. Chiner Martorell lo asocia a la renovación augustea de este espacio público; M.A. Gutiérrez Behemerid lo incluye dentro de los realizados en el s. I d.C. En la ciudad de Ampurias se han documentado asímismo algunas piezas cercanas a los capiteles italicenses en lo que a su tipología se refiere. En el pórtico del *Serapeion* de la *Neapolis* (Sanmartí *et alii*, 1990, 122, fig. 41 y lám. 10e), fechado en el segundo cuarto del siglo I a.C., encontramos una serie de capiteles dóricos bastante masivos que ya han perdido los anillos del collarino, adoptando forma de caveto. No obstante, algo más tarde, ya en la ciudad romana, dos ejemplares, uno de la llamada *calle porticada* (Puig i Cadafalch, 1934, 301-302, figs. 368 y 369) y otro del *ambulacrum* del foro augusteo (publicado como basa) (Aquilué *et alii*, 1984, 32), informan del pleno desarrollo de este modulado en torno al cambio de Era. En ambos el collarino adopta la forma de un caveto y, especialmente en el primero de ellos, el equino, muy cercano a los italicenses, se desarrolla más próximo a un toro que a un cuarto de círculo. Un paralelo muy próximo a los capiteles que nos ocupan será un ejemplar exhumado en el Templo de Júpiter de *Caparra* en los años cuarenta; A. Floriano, su excavador, lo considera una basa de columna (Floriano, 1944, 275, figs. 13-16; Blázquez, 1965, 17; Blázquez, 1966, lám. X.2). También de modulación muy semejante y cronología contemporánea, si bien en esta ocasión procedentes de un ambiente doméstico, son los capiteles del *peristylium* de la *casa de las columnas rojas* de *Sisapo*[30], cuya construcción se fecha en un momento avanzado del gobierno de Augusto.

Todos los ejemplares citados pueden incluirse en este tipo 3 de Gutiérrez Behemerid. No obstante, con respecto a los del pórtico del teatro italicense, de equino semicircular, en el resto esta moldura tiende al cuarto de círculo. Sin embargo todas ellas comparten, salvo el citado del *Serapeion* de Ampurias, una cronología que, desde el cambio de Era, se desarrolla durante la primera mitad del siglo I d.C.

Los paralelos que aquí se presentan, en todos los casos, han sido realizados en piedras locales[31] y podemos afirmar que prácticamente en su totalidad estarían estucados, si bien no todos ellos han conservado este enlucido exterior.

LA RENOVACIÓN DEL ORDEN ARQUITECTÓNICO

El orden externo de columnas de la galería oeste fue conservado durante toda la vida del teatro. No obstante, en sus elementos se observa una serie de transformaciones con el fin de adecuarlos a la evolución sufrida por el área, especialmente en lo que respecta al ascenso de sus pavimentos.

---

[30] Noticia proporcionada por sus excavadores C. Fernández Ochoa, P. Hevia y G. Esteban.

[31] Los ejemplos de utilización de piedras locales para la fabricación de elementos arquitectónicos son muy numerosos. Prácticamente en todas las ciudades hispanas cuyos capiteles han sido objeto de un estudio específico el empleo de este material coincide con los primeros programas monumetalizadores de las mismas: *Emerita Augusta* (De la Barrera, 1984); *Carteia* (Blanco Freijeiro, 1982b, 606; Roldán *et alii*, 1998, 190-193); *Corduba* (Márquez, 1993); *Barcino* y *Tarraco* (Gimeno, 1991); *Saguntum* (Chiner, 1990); etc.

Las basas (Fig. 79), de tipología ática con plinto, fueron en una primera transformación aumentadas de tamaño añadiendo al plinto en piedra grandes cantidades de mortero de cal mezclado con abundantes fragmentos cerámicos de gran tamaño. Posteriormente, sobre el inicial y una capa de sedimento de colmatación del pórtico, se construye un nuevo plinto de menor tamaño a base de fragmentos de ladrillo, todo ello estucado al exterior. Este nuevo plinto se une al fuste por medio de una gruesa capa de estuco que adopta una forma convexa al exterior, a modo de toro. De esta forma, las basas vieron transformada su tipología de ática a toscana o monotora, no demasiado canónica. Dichas acciones se ponen también de manifiesto en las sucesivas capas de estuco recibidas por los fustes, al menos tres. A su vez, se observan las relaciones estratigráficas de estos elementos y los muretes de los intercolumnios ya analizados. Su primera fase es claramente posterior a la erección de las columnas, si bien la segunda parece ser coetánea al más elevado de los plintos. Ambas acciones, última reforma de las basas y segunda fase de los muretes intermedios parecen coincidir con el pavimento III y, por tanto, datables ambas acciones a comienzos del siglo III d.C. Esto sugiere la necesidad de reformas en el pórtico en un momento en el que el sector de la escena era, a su vez, objeto de una importante renovación.

EL ORDEN INTERIOR DE PILASTRAS

Se situaron en correspondencia con las columnas del orden exterior, adosadas al *postscaenium*, coincidiendo con los remansos entre los nichos y vanos. En el curso de las excavaciones y trabajos de restauración se reconocieron, sobre las masas de *opus caementicium* del modulado de esta fachada trasera del edificio escénico (UEM 1017), las improntas de los sillares en piedra caliza fosilífera (UEM 1018) sobre los que se tallaron los elementos decorativos. De éstos se ha documentado un fragmento moldurado interpretado como capitel toscano de pilastra, actualmente reintegrado por la restauración entre el nicho UEM 1107 y la *ualua hospitalis* UEM 1100; el resto ha sido reproducido en piedra artificial a partir del anterior. Estas pilastras corresponden, por tanto, con las doce columnas centrales que configuran la galería oeste del pórtico. Las dos más externas, que debieron de añadirse con el levantamiento del resto del pórtico, tienen como responsiones los pilares centrales de caliza de acceso a los *parascaenia* (UEM 1055 y 1056). No obstante, debemos señalar que la solución anterior, especialmente en lo que se refiere a los elementos arquitectónicos, dado su desconocimiento, resulta un tanto subjetiva y se encuentra sujeta a revisión.

LA DONACIÓN DE *LUCIUS HERIUS* (I-2)

> *L(ucius). Herius. L(ucii). f(ilius). duum.uir. iter(um). duum.uirali / potest(ate). decr(eto). decur(ionum). tert(ia). pont(ifex) /[3] creatus. Augusto. primus / municipio. Pollicitus. ex / [p]atrim[onio. suo. arc]us. porticu[s] /[6] [---de sua] pecunia / [dedit idemq]ue. dedicauit*
>
> Lucio Herio, hijo de Lucio, duóviro por segunda vez, con potestad duoviral por tercera vez por decreto de los decuriones, primer pontífice creado para el culto a Augusto, designado para el municipio, dio y dedicó, de su patrimonio y a sus expensas, unos arcos y unos pórticos.

Si bien en el caso de la inscripción monumental de la *orchestra* la identificación de los elementos estructurales donados no ofrece duda alguna, en el caso de los *arcus et porticus* ofrecidos por *Lucius Herius* la adscripción es más incierta. No obstante, una serie de datos llevan a pensar que los pórticos donados por Herio corresponden con la galería oeste de la *porticus post scaenam* y es incluso posible que los arcos fueran los que se abrían en el *postscaenium* hasta generar en ambos extremos los accesos a los *parascaenia*[32].

En lo que respecta a la datación del epígrafe, presenta los mismos inconvenientes ya analizados para la inscripción monumental de los *Pollio* (I-1) ya que pueden reconocerse como coetáneas[33]. Como ellos, se trata de un magistrado municipal (duóviro por segunda vez). Es posible que, con ellos, constituyera el grupo de tres pontífices que, según las leyes de Urso (*Lex Urs.* 67ss; Abascal y Espinosa, 1989, 94), era creado de forma contemporánea y con carácter vitalicio por el *deductor* de la colonia. En este caso, cabe plantearse que su creación hubiera tenido lugar con motivo de la adopción por parte de la ciudad del nuevo estatus jurídico de *municipium*, bajo Augusto. Como aquéllos, debe entenderse su cargo de pontífice para el nuevo culto al Emperador[34], cuyas particularidades hispanas y, especialmente béticas ya han sido expuestas en el apartado correspondiente[35].

Si la inscripción situada ante el *proscaenium* fue respetada durante toda la vida útil del edificio, ésta, por el contrario, fue pronto amortizada. Su ubicación original, dado su carácter de placa parietal, se supone en algún lugar del edificio escénico o su entorno, quizá en el *postscaenium*, lugar frecuente de tránsito público. En un segundo momento, imposible de precisar, se reutilizó como placa de pavimento encargada de soportar unos canceles metálicos para lo que se le practicaron las mortajas oportunas. Por último, con motivo de la restauración parcial (más bien *parcheado*) del pavimento de la *orchestra* (UEM 1118) fue colocada, boca abajo, en su sector sur. En aquel momento todavía se encontraba completa ya que se documentó, sobre la cama de argamasa, la impronta de las letras de los fragmentos hoy perdidos.

La galería norte

A pesar de encontrarse muy arrasada, se han reconocido elementos de sus dos alineaciones de elementos sustentantes. En ambos casos parece tratarse de pilares cuadrados de 1,10-1,20 metros de lado realizados en piedra caliza fosilífera, si bien de los exteriores solamente se conservan las improntas.

---

[32] No obstante, tampoco sería del todo descabellado ver en la donación de Herio arcos exentos, dado el papel desempeñado por estos elementos como parte de la simbología imperial, tomada de los antiguos arcos triunfales republicanos. Su asociación a los complejos teatrales ha sido sobradamente documentado en Roma, especialmente en el teatro de Marcelo y la *porticus Octauia*. Véase pág. 336 y Gros, 1987a, 329-330.

[33] A. Stylow, a partir de sus características paleográficas, no duda de su datación augustea (1995, 221, nota 21).

[34] Dado, como ellos, su carácter de *primus* (Delgado, 1998, 60-61); si bien en este caso la interpretación es más compleja debido a la posible lectura *primus pollicitus* (Rodá, 1997, 161).

[35] Pág. 127 y ss. (epígrafe I-1).

Como ya se ha indicado anteriormente, en la esquina noroeste se observan algunas peculiaridades que se interpretan propias de la solución necesaria para adaptar la nueva galería norte a la oeste ya existente. Se aprecia una cierta disimetría en la disposición de la columna NA' (=WM) y la alineación WA-WM, así como del pilar NB frente a la columna WL (Fig. 76). Esto lleva a proponer que la columna NA' hubiera sido añadida o quizá tan sólo reformada con ocasión de la construcción del nuevo orden de pilares norte. Es posible que sobre ella hubiera estado colocado el capitel CC-1, actualmente conservado en sus proximidades, y que ofrece ciertas diferencias morfológicas con respecto al conjunto CC-2 a CC-5.

La distancia entre ambas alineaciones de pilares es de 4,50 metros, siendo menor, 3,90 m, la existente entre la interior y el muro perimetral del pórtico que cerraba la galería al exterior. En diferentes puntos de los vanos entre pilares se documentan los muretes ya descritos (UEM 1079).

Las peculiares características morfológicas de este sector del pórtico pudieron estar relacionadas con la existencia de una puerta monumental de acceso desde el exterior que se reconstruye a partir de las interrupciones observadas en el citado muro de contorno (UEM 1058). Dicho ingreso era tripartito, con un vano central y dos laterales ligeramente menores, cuya modulación se constata además en la clara simetría presente en la medida de los intercolumnios de los pilares exteriores correspondientes: 3,30 metros el central, 3,05 los laterales. De hecho, consta que la calzada documentada en el acceso lateral norte al *iter* y al *parascaenium* (UEM 1129) continuaba a lo largo de este lateral hasta unirse al tramo principal con orientación norte-sur situado al este del edificio (UEM 1132). Al exterior del muro perimetral se han documentado algunas estructuras que incluso podrían estar en relación con este acceso. Con la construcción del templo de Isis esta puerta se cegó, por lo que habría que cuestionarse la existencia, previa o no, de otros ingresos en las galerías este y sur, peor conocidas.

Como ya se ha señalado anteriormente, ha sido también documentada la existencia de pedestales cuadrados para estatuas al menos ante ND, NE, NF, NG y NH así como los muretes intermedios de protección levantados entre los pilares (UEM 1079); ante ellos se observan además las ya citadas alineaciones de grandes fragmentos de piedra caliza fosilífera (UEM 1124). Entre las peculiaridades observadas en esta galería cabe destacar una serie de *tortas* circulares de argamasa, piedras y fragmentos de ladrillo (UEM 1125) situadas entre algunos pilares del orden interno (en NA'-NB' y ND'-NE'). Su precario estado de conservación no permite identificarlas como huellas de antiguas columnas, mientras que los materiales empleados, de acarreo, las vinculan más probablemente con las estructuras que en época tardía invadieron en pórtico.

Por último, en el centro de la galería, en un momento de la tercera centuria que situamos todavía bastante impreciso, se instaló un espacio sacro dedicado a la diosa Isis. La identificación ha sido propiciada por el hallazgo en su acceso de una serie de placas votivas epigráficas del tipo de *plantae pedum*. Tanto su ubicación como sus características edilicias hacen pensar en su construcción en un momento en el que la *porticus post scaenam* había

perdido, al menos en parte, su función original vinculada al teatro, siendo paulatinamente invadida por usos particulares. Esta interpretación hace que hayamos creído más conveniente incluir el análisis de este pequeño edificio cultual en el apartado dedicado a la última fase del espacio teatral[36].

La galería este

De su orden externo se han conservado huellas de las columnas ED, EE, EF, EG y EK, la última de ellas reutilizada en el paramento de una construcción de época tardía asociada a actividades de naturaleza industrial (UEM 1073). A su vez, del orden interno, las EC', EE', EF' y EH'. A través de la planimetría de 1991 se observa la conservación de EL' en las citadas estructuras del ángulo sureste, si bien hoy se encuentran bajo la rampa artificial de acceso al recinto. R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 67) reconoció una mayor amplitud entre las columnas del eje central, que eran además pareadas, generando así un acceso desde la vía situada al exterior. En la actualidad, y dada la ubicación de estos restos, nada puede proponerse respecto a la existencia de dicho ingreso sur, si bien cabe además señalar que, en el curso de la restauración el muro perimetral fue reintegrado de forma continua eliminado toda posibilidad de revisar la existencia de una eventual interrupción. No obstante, a partir de la ubicación de las columnas EH' y EK no parece reconocerse discontinuidad en la anchura de sus intercolumnios.

Las columnas de la galería este no corresponden ni en número (14 externas y 16 internas), ni ubicación, ni módulo con las de la oeste, del mismo modo que sus alineaciones no resultan perfectamente paralelas. La ligera desviación de la este se ha puesto en relación con la necesidad de ser adaptada al trazado de la calzada norte-sur (UEM 1132), existente ya con anterioridad.

Actualmente el sector se encuentra muy arrasado (en algunos de los elementos se observan incluso las huellas del empleo de maquinaria mecánica) y a su vez invadida por numerosas estructuras de época tardía, inconexas y que, en muchos casos, reutilizaron tambores de las columnas originales de la galería.

Muy localmente se reconocen algunos de los fenómenos ya analizados en las galerías norte y oeste: la construcción de pequeños muretes en los intercolumnios (UEM 1079) así como la realización en la base de las columnas de plintos cuadrados por medio de la adición de fragmentos de ladrillo, todo ello cubierto al exterior por una capa de argamasa. En las notas de trabajo de A. Jiménez se señala además la posible existencia de un pedestal de estatua ante la columna EF, huellas hoy desaparecidas.

La galería sur

De ella tan sólo se documentan las dos primeras columnas exteriores (SA y SB) en ángulo con la galería oeste, ya que el resto se encuentra fuera del límite actual del teatro, bajo la

[36] Pág. 388 y ss.

calle de Eduardo Ibarra[37]. En la columna más occidental (SA) el plinto, de 84 cm de lado, presenta un núcleo bastante irregular de piedra caliza fosilífera sobre el que se dispuso abundante mortero de cal hasta proporcionarle su forma paralelepipédica.

De nuevo en esta galería se documenta la existencia de los muretes construidos en los intercolumnios (UEM 1079). De 34 cm de anchura, presentan las mismas características ya analizadas para los sectores norte y este. En la columna SB se observa que el plinto, realizado toscamente con ladrillos (de módulo 29x20x6/7 cm), fue construido con posterioridad a los muretes, a los que se adosa por ambos lados del fuste. Por su morfología estos plintos parecen poder asociarse con los de la segunda fase detectada en la galería oeste (UEM 1053). Dada la ausencia en las memorias de datos referentes a estas columnas, cabría preguntarse la potencia a la que fueron excavadas y si se realizaron sondeos tratando de identificar unas hipotéticas basas originales previas. Es de esperar que con la futura excavación del sector pueda darse solución a estas cuestiones. También se añadieron ante ellos, en el exterior, fragmentos de piedra caliza fosilífera (UEM 1124) como las ya identificadas en otros sectores del pórtico.

Proporciones

Según el propio Vitruvio (V, 9, 3), los órdenes de los espacios porticados se regían por proporciones diferentes a las de las *columnationes* de los templos, ya que, si en éstas debía garantizarse su solidez, en aquéllos, de menor función estructural, se potenciaba un efecto más aéreo.

En la *porticus post scaenam* del teatro italicense se conservan muy pocos elementos que permitan analizar las proporciones empleadas en su modulado. A ello debe añadirse la variación en las dimensiones de los elementos para cada una de las galerías e, incluso, la confluencia de pilares y columnas, cosa que, muy probablemente, haría variar las relaciones de proporción. Faltan los datos, por ejemplo, para interpretar la extremada delgadez de las columnas del sector sur en comparación con sus vecinas en la galería oeste (53 y 83 cm de diámetro respectivamente). Aplicando de manera estricta las proporciones, a fustes de menor diámetro corresponderían columnas de menor altura, dando lugar a alturas diferentes para cada una de las galerías que configuraban el pórtico, solución, a primera vista poco probable o al menos, arquitectónicamente compleja.

Medidas reales del orden de columnas de la galería oeste

Nº CAP.	H. CAPITEL	L ÁBACO	Ø IMOSC.	Nº FUSTE
CC-2	54	98		
			81-88	F-53
			80-83	F-54
			80-86	F-55
			80	F-56
			82-89	F-57

Medidas de los capiteles toscanos (galería oeste):

H	54
Ø imoscapo	73-75
H ábaco	18
H equino	23
H hypotrachelion	13

[37] Nos consta que, tal y como se nos ha informado en el propio Conjunto Arqueológico, hace años comenzaron las gestiones, compras y expropiaciones pertinentes necesarias para proporcionar una alternativa a esta calle en el viario de Santiponce y poder así proceder a la incorporación de su espacio al teatro, dotando al pórtico de su morfología original.

A. Proporciones generales de los pórticos:
   Anchura de las galerías (tomando para ello las medidas máximas exteriores) = altura de las columnas exteriores.
   Altura de las columnas intermedias $^1/_{15}$ más elevadas que las exteriores, pero conforme al orden correspondiente.

B. Proporciones internas columna:
   Ø imoscapo = $^1/_7$ altura columna.
   Ø sumoscapo $^1/_2$ menor que Ø imoscapo.

C. Proporciones internas capitel:
   h ábaco = $^1/_3$ altura total capitel.
   H equino = $^1/_3$ altura total capitel.
   H hypotrachelion = $^1/_3$ h total capitel

D. Ratio capitel-fuste:
   h. capitel = $^1/_2$ Ø inf. columna (imoscapo) = $^1/_2$ lado del ábaco

A partir de las proporciones anteriores se pueden proponer algunas medidas de reconstrucción, por el momento, sólo como meras hipótesis de trabajo. Así, la altura de la columna oscilaría entre los 5,60 y 6,30 metros. En caso de aplicar las proporciones dadas por Vitruvio para las columnas dóricas de los pórticos traseros de los teatros (V, 9, 3), en los que la altura del capitel equivalía a un módulo, es decir, a un quinceavo (1/15) de la altura de la columna, se obtiene una altura, quizá excesiva, de 8,10 metros, algo desproporcionada con respecto a los 83 cm de diámetro del imoscapo.

Dado que la construcción de este orden de columnas de la galería oeste se data en época augustea, y por tanto, contemporánea al tratado vitruviano, cabría esperar una aplicación de su normativa. No obstante, en numerosos estudios se ha puesto de manifiesto el escepticismo ante los preceptos del arquitecto que quizá apenas tuvieron reflejo en la *arquitectura real* construida.

Tabla XVII. Estructura 8

Estructura 8: *porticus post scaenam*						
UEM	**Definición**	**Cronología**	**Anterior**	**Posterior**	**Coetáneo**	**Función estructural**
1005	Plataformas cuadradas de ladrillo	A partir de comienzos s. II d.C		1133, 1049 1006	1001, 1002, 1003, 1004	Soporte de pedestales de estatua
1006	Pilares medianeros en piedra caliza fosilífera, galería N	Siglo II d.C. (reutilizados por el iseo)	1001, 1002, 1004			Elementos sustentantes internos de la galería N
1039	Masas de caliza fosilífera ante columnas de galería W	Siglo III d.C.		1051, 1052	¿1064?	Indeterminada
1048	Plataforma marmórea ante NH	A partir del siglo II d.C.	1005		¿1049?	Plataforma de soporte del pedestal de estatua
1049	Basamento marmóreo moldurado	Siglo II d.C.	1005		¿1048?	Basamento de pedestal de estatua ante galería norte
1050	Estanque central	A partir de comienzos s. II d.C.	1051			Estanque central del pórtico
1051	Orden de columnas de la galería oeste (construcción)	Augustea	1052, 1053, 1079		¿1133?	Orden de columnas. Elementos sustentantes externos de galería W
1052	Muretes en intercolumnios en galería W	A partir de comienzos siglo II d.C.	1079	1051		Cierre del interior de la galería con respecto al espacio abierto central del pórtico
1053	Capas de enlucido sobre columnas galería W	siglo II d.C.	1079	1051		Renovación de *epidermis* de las columnas de la galería
1054	Orden de columnas de la galería sur	siglo II d.C.	1006		1058, 1017	Elementos sustentantes externos de la galería sur
1058	Muro en *opus quadratum*	Augustea	1006, 1001, 1129		1051	Muro perimetral de cierre y delimitación del pórtico
1063	Pedestal rectangular entre columnas BW y CW en caliza y material de acarreo	Siglo II comienzos s. III d.C.	1079	1052	¿1039?	Pedestal para estatua ecuestre añadido al conjunto original con piezas marmóreas
1064	Plataformas de ladrillo para pedestales	A partir de comienzos s. II d.C	¿1063?	1133	¿1005?	Plataformas de apoyo de pedestales de estatuas ecuestres en galería oeste, provocado por la elevación del pavimento
1071	Canalización estanque central	A partir de comienzos s. II d.C		1020, 1120, 1121, 1122, 1123	1023, 1038	Conducción acometida de aguas del estanque central del pórtico
1074	Estructura en caliza fosilífera en ángulo NW del pórtico	siglo II /ppio. s. III d.C	1051, 1133		1063, ¿1039?	¿Pedestal de estatua?
1147	Orden de columnas de la galería este	siglo II d.C.	1073	1058, 1051, ¿1129?	¿1006, 1054?	Elementos sustentantes de la galería este del pórtico

Tabla XVIII. Evolución del espacio

	Acción	UEM	Pavimento	Cronología	Criterios datación
1	Construcción galería oeste. Construcción muro perimetral pórtico	1051, 1058	Pavimento IV	Augustea	Inscripción *L. Herius (arcus et porticus)* Contexto arqueológico
2	Colocación pedestales estatuas ecuestres en galería oeste	1133	Sobre pav. IV		
3	Construcción de los primeros muretes entre las columnas (W)	1052	Sobre plinto I		Relaciones estratigráficas
4	Se construye la calzada al E del teatro	1132		Adrianea (se monumentaliza trazado previo)	Miliarios
5	Construcción galerías N, E y ¿Construcción estanque central?	1050 1071		Adrianea o posterior	Empleo ladrillo
6	Construcción pedestales con material de acarreo	1064			
7	Se recrecen los muretes (W). Se construyen muretes (N,S y E). Se elevan las basas de las columnas. Plinto II (W)	1079 1124 1053	Pavimento III	Comienzos siglo III d.C.(Severos)	Inscripción M. Cocceyo Reforma de la escena Contexto arqueológico
8	Nuevas renovaciones basas (al menos S y E) plintos en ladrillo	1053			Relaciones estratigráficas
8	Se construye el *iseum*				Relaciones estratigráficas
9	–		Pavimento III	Siglo IV en adelante	Contexto arqueológico
10	–		Pavimento IV	Siglo IV en adelante	Contexto arqueológico Restauración calzada acceso norte.

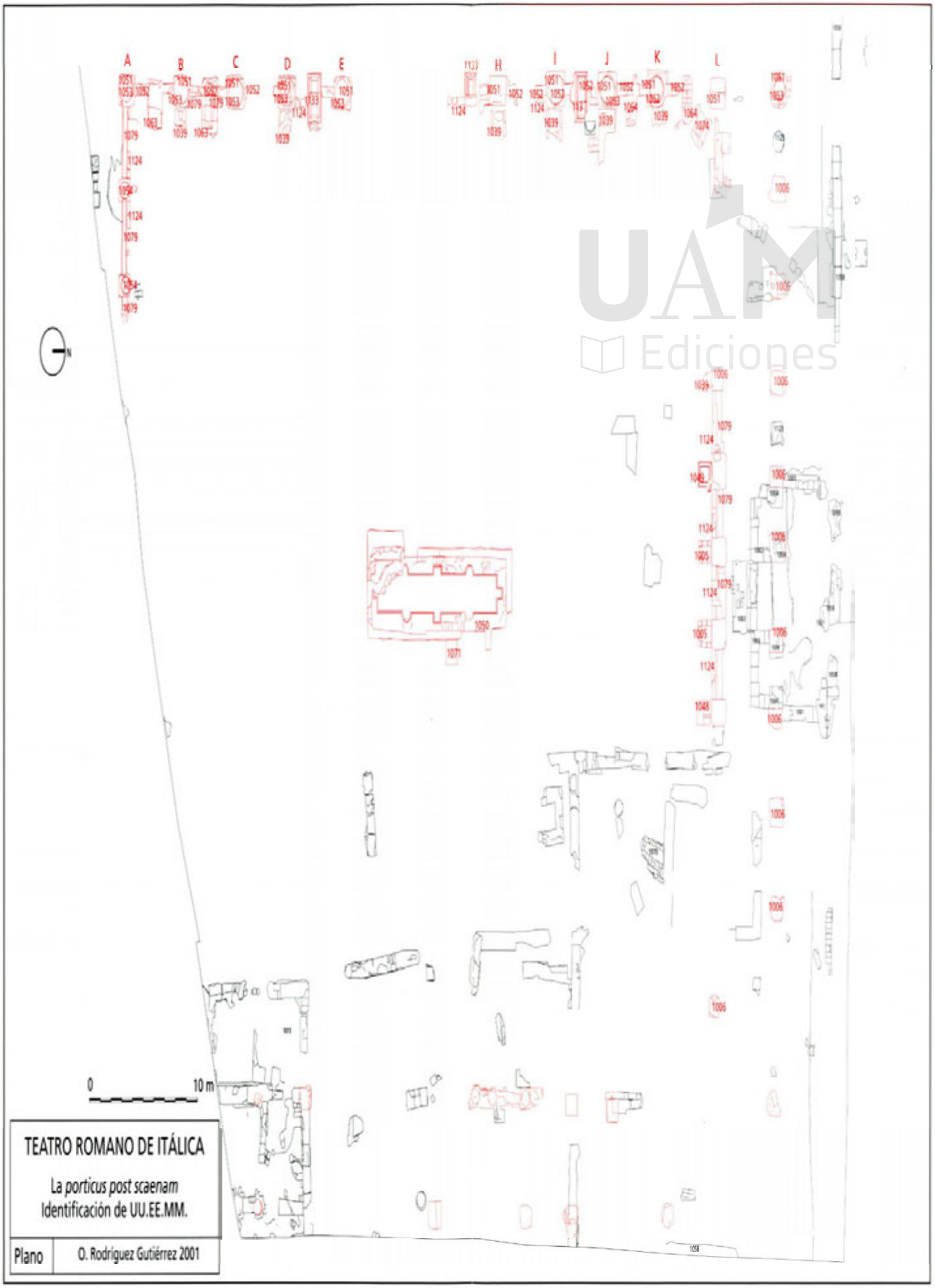


Fig. 75. Porticus post scaenam. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

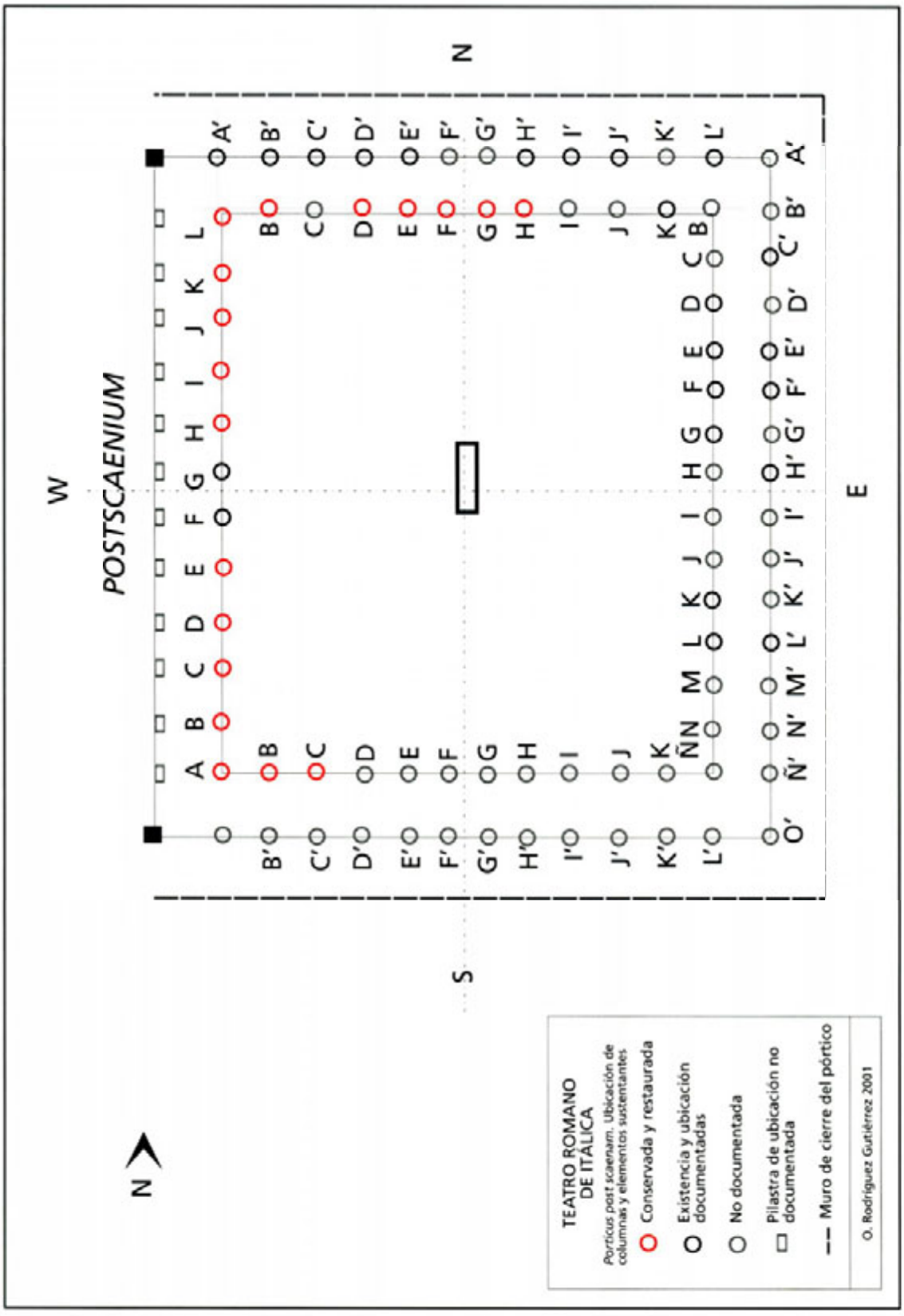


Fig. 76. Reconstrucción de la planta de la porticus post scaenam; en ella se señala la ubicación de sus columnas, indicando en cada caso el grado de su conocimiento. (A partir de análisis directo y notas de trabajo de A. Jiménez Martín).

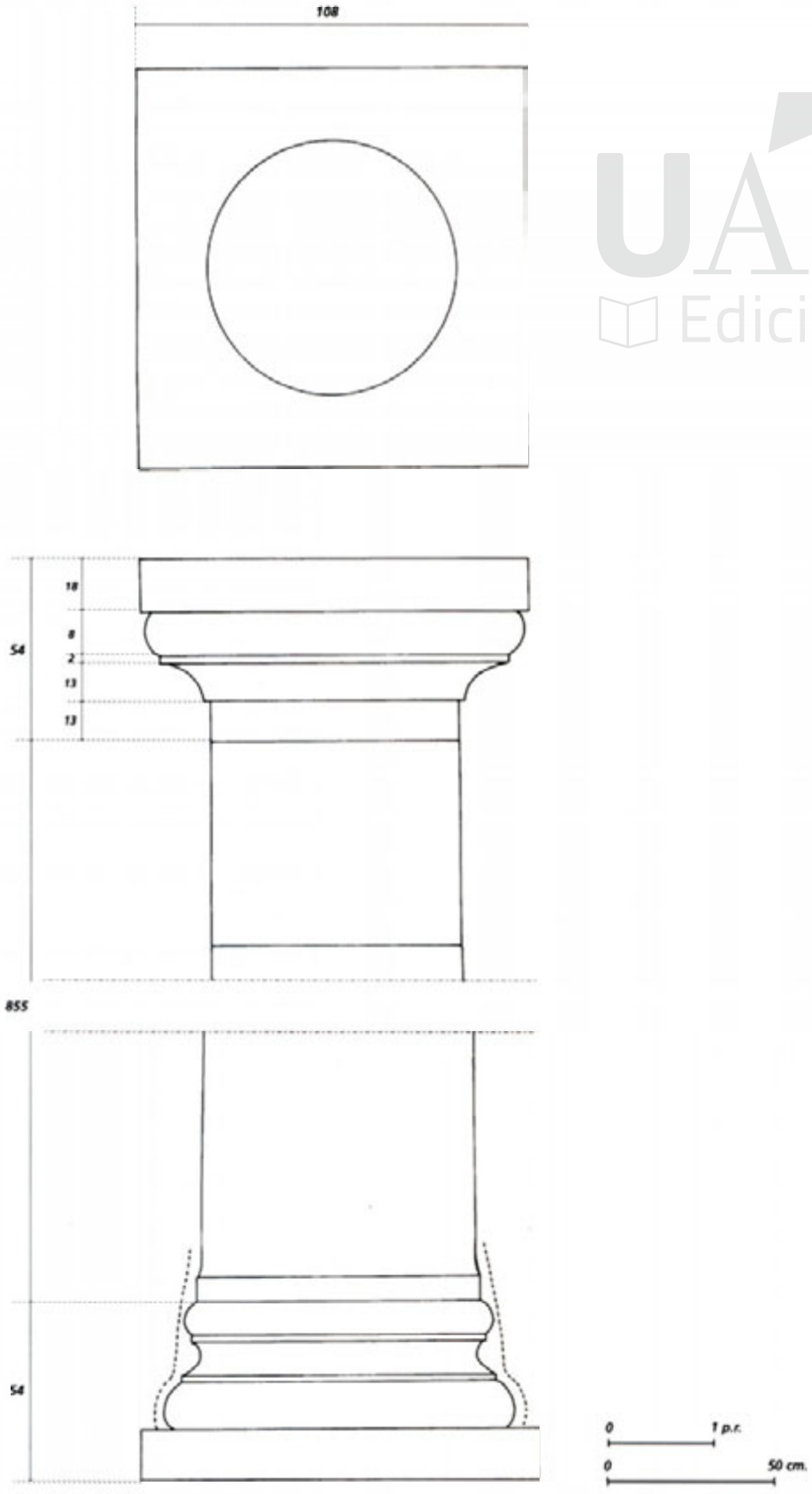


Fig. 77. Anaparástasis gráfica del orden de la porticus post scaenam

PORTICUS
POST SCAENAM

A. Vista general.
B. Elementos del orden de la galería oeste en el curso de su restauración.
C. El pórtico durante las excavaciones de fines de la década de los ochenta. En primer término algunos de los sondeos realizados para detectar la ublicación de las columnas.
D. Estanque central (UEM 1050).
F. Secciones de basamentos de pedestal.



A



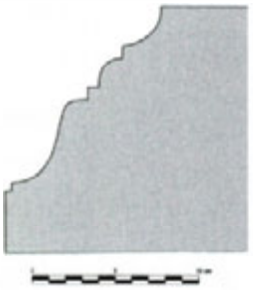
B



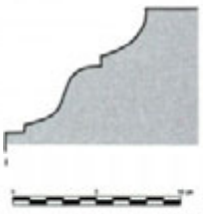
C



D



CB-45 y CB-48



CB-51



CB-49
CB-52
CB-53
CB-54

F



Fig. 78. Porticus post scaenam. (Fot. A y D: O. Rodríguez; B: A. Jiménez; C: R. Corzo).

EVOLUCIÓN CONSTRUCTIVA DE LOS ÓRDENES ARQUITECTÓNICOS Y PAVIMENTOS DOCUMENTADA EN LA GALERÍA OESTE DE LA *PORTICUS POST SCAENAM*



Fuste restituido en ladrillo moderno.

Murete de cierre de los intercolumnios Fase II (UEM 1079)

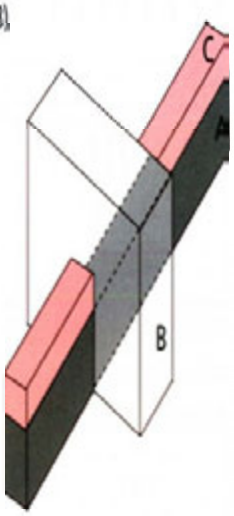
Nuevo toro de mortero (UEM 1053)

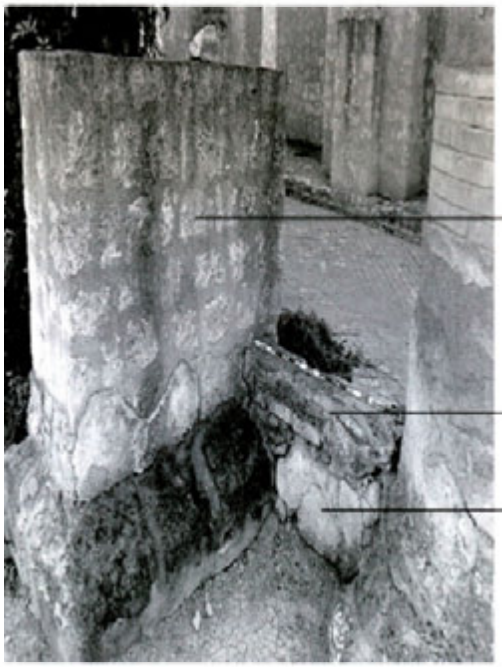
Murete de cierre Fase I (UEM 1052)

Plinto II de ladrillo estucado (UEM 1053).

Nivel de uso pórtico fase I

Plinto núcleo de caliza estucado al exterior. Fase I (UEM 1051)





Pedestal para estatua ecuestre de ladrillo y caliza. (UEM 1064)

Murete de cierre de los intercolumnios Fase II (UEM 1079)

Murete de cierre de los intercolumnios Fase I (UEM 1052)

A Construcción de los muretes entre las columnas. Fase I (UEM 1052)

B Construcción de los pedestales con ladrillos y caliza (UEM 1064)

C Recrecimiento de los muretes de los intercolumnios. Fase II (UEM 1079)

Fig. 79. Evolución constructiva de los órdenes arquitectónicos y pavimentos documentada en la galería oeste de la porticus post scaenam (Fot. O. Rodríguez).

UAM Ediciones

CAPÍTULO VIII

Elementos estructurales: la Estructura Superior (UEM 1023) (Figs. 80 y 81)

No forma parte del edificio teatral. No obstante, su construcción supuso una serie de consecuencias en él que es necesario tener en cuenta para caracterizar su evolución constructiva y poder explicar algunas soluciones adoptadas en sectores como la *summa cauea* o el extremo meridional del *iter* sur. Futuras excavaciones en la parte alta del cerro de San Antonio, en el que ya numerosos solares son propiedad del Conjunto Arqueológico de Itálica, permitirán conocer la morfología de la que se reconoce como una gran área monumental.

Hasta el momento, esta monumentalidad ha sido puesta de manifiesto a través de los materiales recuperados en su entorno y que se adscriben a ella, tales como las esculturas de *Hermes Dyonisophoros, Afrodita Anadyomene* y *Artemis*[1]. Acompañando a ésta última, en 1900, fueron también exhumados los restos de un orden arquitectónico (Reyes, 1918, 19-20) que actualmente se exponen junto a ella en las salas del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Del mismo modo, otros elementos de decoración arquitectónica tales como fragmentos de clípeos[2] o un fragmento de cariátide (Trillmich, 1996, 182, 184, fig. 7; Ensoli, 1997, *passim*) hacen pensar en la existencia de un área foral al modo de las ya documentadas en las capitales provinciales: *Augusta Emerita*[3], *Corduba* (Trillmich, 1996, *passim*) y *Tarraco* (Pensabene, 1993a, 89-97; 1996a, 200). No obstante otros materiales asociados como una serie capiteles de tipo corintio asiático[4] llevan a sugerir transformaciones en el área en el transcurso del siglo III d.C.[5]

---

[1] Esculturas que no tuvieron por qué haber sido traídas en época tardía desde la ampliación adrianea como han sugerido algunos autores (Corzo, 1998, 410).

[2] C. Márquez propone también en *Colonia Patricia* la existencia de un área monumental en la terraza superior al teatro a la que pertenecería un fragmento de clípeo hallado en los años cuarenta (1998a, 185). Sobre los italicenses: Corzo y Toscano, 1990, pág. y lám. 131; Trillmich, 1996, 184-185, fig. 11; nº cat. V-45. Al respecto, hacemos notar la celebración en Barcelona en diciembre de 2002 del congreso *Simulacra Romae*, en torno a estos programas *a imagen* de la *Vrbs*, cuyas actas permanecen aún inéditas.

[3] Si bien en esta ciudad el programa en el que se incluyen los clípeos corresponde al foro municipal: Trillmich, 1996, *passim*; De la Barrera, 2000, 181-188.

[4] Uno de ellos aparecido en los niveles de expolio del teatro (CC-204) (Corzo y Toscano, 1990, pág. y lám. 148; Corzo, 1993, 164, fig. 15). El resto actualmente en el Museo Arqueológico de Sevilla (todos ellos con nº inv. REP 2958).

[5] Dato a tener muy en cuenta dada la importante reforma severiana del edificio teatral. Véase Rodríguez Gutiérrez, e.p.

En el curso de las primeras excavaciones realizadas en el teatro, a comienzos de la década de los setenta, la estructura, que por entonces se reducía a una serie de cajas rectangulares inmediatas a la *summa cauea*, fue interpretada como depósitos de agua relacionados con espectáculos acuáticos en el teatro. Esta identificación con unos *kolymbetra* llevó a un vaciado sistemático de estos espacios sin que consten datos estratigráficos sobre sus rellenos, al margen de algunas referencias muy imprecisas a materiales incluidos en los sedimentos más superficiales de deposición moderna.

Una primera aproximación cronológica se obtuvo en el sondeo realizado en el número 15 de la calle Moret, conocido como *de la Casa de la Venus* (Pellicer *et alii*, 1982, *passim*; Pellicer, 1998, 150-151). En él se constató, por primera vez, su independencia estructural del teatro, así como su construcción posterior, en torno a fines del siglo I, comienzos del II d.C. Una nueva intervención realizada en 1986, integrada en el proyecto de restauración–cuyos resultados permanecen inéditos–, constató su edificación a comienzos del siglo II d.C., cronología confirmada de nuevo en el curso de las labores dirigidas en el área por R. Corzo[6], quien la situaba en época trajanea. Posteriormente, L. Roldán (1993, 83), propone retrasar su construcción hasta el gobierno de Adriano, dado que fue realizada con posterioridad a una canalización (UEM 1069) realizada bajo ella con ladrillos de módulo semejante a los más gruesos empleados en la ampliación adrianea[7].

Análisis descriptivo

La estructura rodea a la *cauea* en su sector suroeste. Sus ejes coinciden con los del teatro, por tanto, a pesar de lo que condicionó en adelante al edificio, lo respetó, proporcionando con él una clara disposición escenográfica que, no obstante, ya habría sido potenciada desde, al menos, época augustea. De trazado muy complejo, solamente podrá ser interpretada con mayor claridad cuando nuevas excavaciones permitan caracterizar el desarrollo de la antigua ciudad hacia el interior. En la actualidad, a través de los restos exhumados, se observa su trazado quebrado, con inflexiones en varios puntos, siendo el tramo más meridional el conocido como *muro de San Antonio* (UEM 1045). Éste presenta peculiaridades constructivas con respecto al resto de los muros como es el forrado de su paramento oriental con fábrica de ladrillo. Es preciso destacar que, si bien las mismas características edilicias (cajones verticales para los encofrados de madera, idéntica composición del *opus caementicium*, orientación) lo asocian a la misma construcción, no parece haber existido conexión física con ella, al menos en este área liberada de viviendas, ya que, al parecer, se respetó en todo momento el perímetro de la *cauea*.

El sector más próximo al teatro está formado por dos muros, paralelos, que distan entre sí 4,40 m; cada uno de ellos tiene un grosor de 1,20 m y son perpendiculares al eje este-

[6] Corzo y Toscano, 1990, 81; Corzo, 1993a, 163-164. Esto resulta decisivo para la interpretación de la evolución urbanística de la ciudad, en la medida en la que significaría una fase de importante monumentalización, previa a la ampliación adrianea, en la que parecen poder incluirse las termas conocidas como *menores* o de *Trajano*.

[7] Al respecto habría que preguntarse si ladrillos de este módulo podrían estar ya presentes en época trajanea, a pesar de no coincidir con los empleados en las Termas Menores, único elemento de juicio en la Itálica de este momento.

oeste del teatro (Fig. 81a). A su vez, están unidos por cinco muros transversales, a modo de tirantes, cuya anchura oscila entre los 60 y 90 cm. Estas riostras forman cajones de 8,20 m de espesor. La diferente altura original de los muros norte-sur se ve confirmada en los tirantes que los unen, que se adaptan a ella. Estas cajas, una vez rellenas con tierra, se cerraron con una gruesa capa de 44 cm de espesor, también en *opus caementicium*. Su aspecto, por tanto, era el de una terraza horizontal que, en su límite oriental, salvaba el desnivel existente con respecto al sector contiguo del teatro por medio de anchas rampas inclinadas. En la superficie del muro inferior del que parten estas rampas, se realizó un canal de 26 cm de ancho y 18 de profundidad. Su función pudo ser la de evacuar el agua procedente de la parte superior.

Este sector descrito, el mejor conservado, continúa hacia el oeste en lo que hoy es una terraza-mirador visitable acondicionada en el curso de los trabajos de restauración. Se define así otro espacio longitudinal paralelo al anterior y de una anchura semejante, esta vez sin riostras transversales. No obstante, al norte, éste se encuentra compartimentado por un potente doble muro (2,15-2,20 m de anchura) con orientación este-oeste, paralelo al cierre septentrional de la estructura. Ambos se pierden bajo el caserío de Santiponce sobre el cerro de San Antonio. A su vez, al sur, se reconoce que esa primera pareja de muros paralelos se quiebra en ángulo recto, dirección este, observándose unas características semejantes a los primeros a excepción de las riostras, de las que carecen. Estos muros se ven interrumpidos, en el caso del más septentrional, sobre el muro curvo en *opus caementicium* (UEM 1044), el más exterior, allí donde habría que reconstruir el muro perimetral de la *cauea* no conservado en este sector. Por último, ya se ha señalado que el último tramo reconocible de la estructura corresponde al denominado *muro de San Antonio* (UEM 1045).

Todo el conjunto está realizado en *opus caementicium* para cuya factura se emplearon encofrados con guías verticales de madera[8] que han dejado su huella en todos los paramentos (Fig. 81b), situados a una distancia regular unos de otros de aproximadamente 80-90 cm. Las huellas dejadas al exterior por los tablones permiten identificar unas tongadas de entre 19 y 18 cm de altura. En la composición, los *caementa* empleados son de diversa naturaleza, si bien los más abundantes son de piedra caliza, a los que se añaden más ocasionalmente fragmentos cerámicos de elementos constructivos como ladrillos y *tegulae*; todo ello en una mezcla de argamasa rica en cal de matriz fina y arenosa.

El *muro de San Antonio* (Figs. 81c y d), con una anchura de 2,60 m, es el más grueso de todos los conservados. Frente a los anteriores, presenta como peculiaridad constructiva el paramento exterior este realizado en ladrillos[9], que hace pensar en una cara vista en el entorno inmediato al acceso sur al teatro; de hecho, el nivel de uso del área exterior al muro se encontraba muy por debajo de los niveles interiores al oeste del mismo. En su límite superior, original, se observa el arranque de un plano inclinado semejante a los ya descritos en las

[8] Cuyas medidas, variables, oscilan entre 8x12 y 9x14 cm para las riostras y 25x15/20 para los muros paralelos norte-sur, aproximadamente (Roldán, 1993, 229-230).

[9] De 6 cm de grosor e identificados por L. Roldán (1993, 226) como semejantes a los empleados en la ampliación adrianea.

estructuras superiores (Corzo y Toscano, 1990, 82). Las tongadas horizontales de *opus caementicium* oscilan en torno a los 60 cm. Como en el resto de la construcción, los *caementa* son de tamaño pequeño y medio y la argamasa abundante y con alto contenido calcáreo.

En cuanto a las relaciones estratigráficas que se establecen entre esta estructura y el resto de las documentadas en la parte alta de la *cauea*, al exterior de ella, se aprecia la amortización tanto del muro curvo en *opus africanum* (UEM 1022) como del muro de aristas redondeadas (UEM 1024) que, no obstante, habría ya anulado probablemente el funcionamiento del primero. Resulta característico que en todo momento respeta los límites de la *cauea*, si bien invadió lo que hasta el momento había sido el espacio necesario para sus accesos. Esto lleva a plantear que, muy probablemente, la nueva construcción supusiera también un nuevo sistema de comunicación con el edificio teatral, mecanismo hoy de muy difícil caracterización dadas las cotas a las que se conserva el conjunto. De esta forma, R. Corzo (Corzo y Toscano, 1989a, 88; 1990, 80) propuso incluso que las rampas citadas no fueran visibles ya que en su sector sur se encontraban por debajo de la cota máxima conservada del muro curvo de *opus africanum* (UEM 1022). Esta construcción UEM 1023, por tanto, es posible que no hubiera anulado por completo los accesos al teatro, sino que los hubiera adaptado a las nuevas características topográficas del área. Del mismo modo, la estructura cabalga parcialmente sobre el muro en *opus africanum* del sector norte (UEM 1019/1021). Este panorama un tanto confuso parece ser fruto de la sobreexcavación actual del terreno ya que, para construir las estructuras de la terraza de *opus caementicium* no se consideró ni oportuno ni necesario el desmonte de los muros de *africanum*.

Como ya se ha analizado en el apartado correspondiente, la construcción de esta estructura supuso una serie de reformas en el edificio teatral. Se observan obligadas transformaciones en el sistema superior de accesos, ya que el central superior a la *summa cauea* habría sido clausurado y, en todo caso, habría que suponer una comunicación alternativa a cotas más elevadas. Por otro lado, la estructura amortizó el muro de aristas redondeadas (UEM 1024) interrumpiendo así lo que pudo ser un acceso al interior de la ciudad generado previamente por éste (el que forma con el muro UEM 1042). A su vez, las presiones que sobre el área sur del teatro introdujo la construcción del *muro de San Antonio* motivaron la construcción de una potente estructura maciza de sillares en el extremo meridional del *iter* sur (UEM 7).

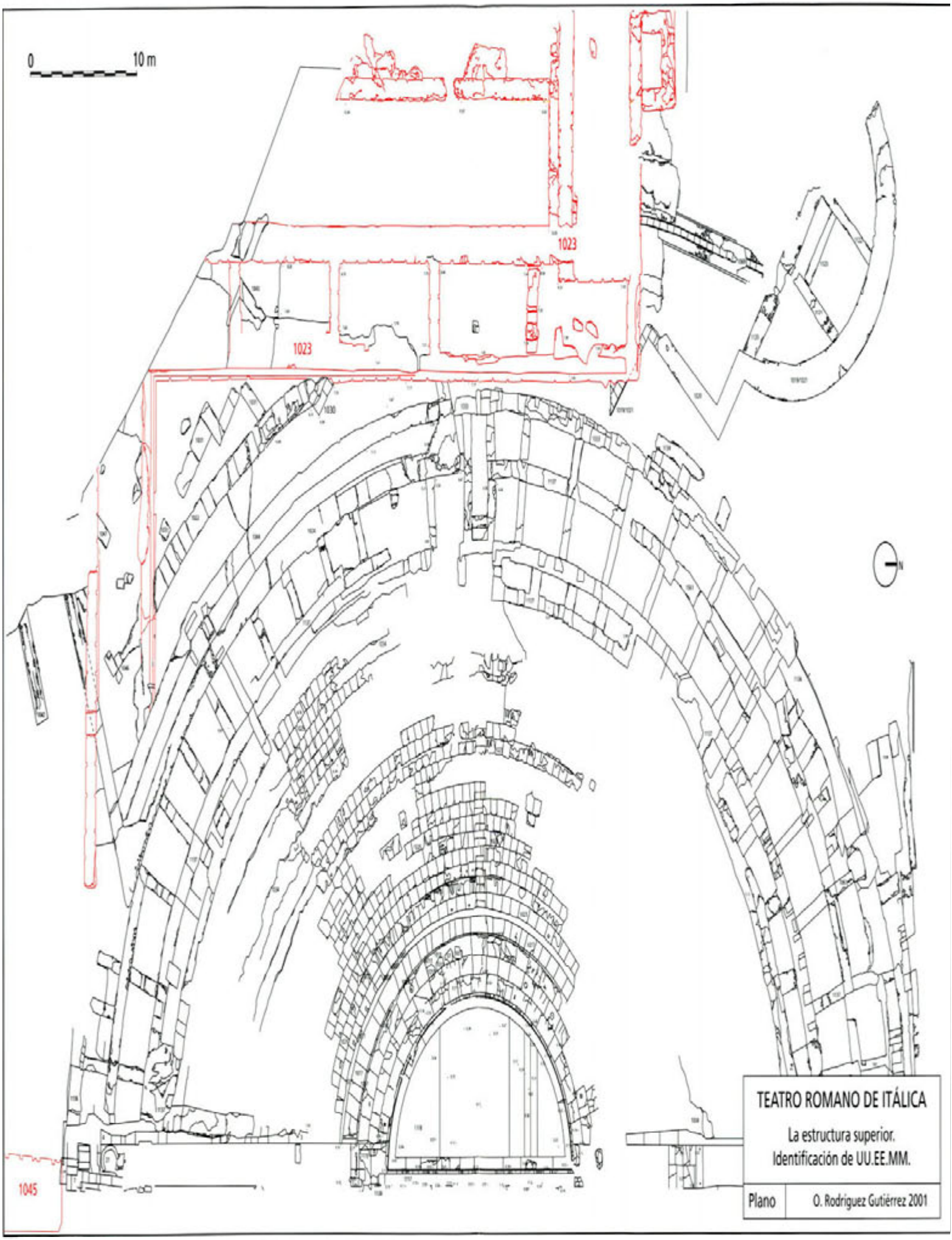
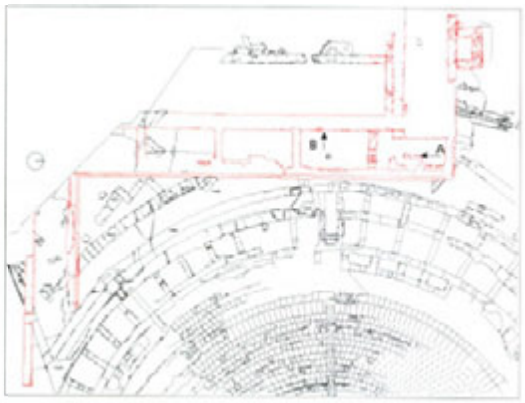


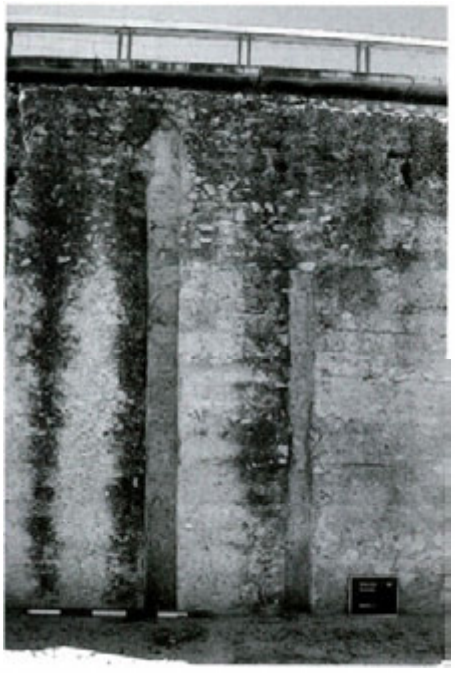
Fig. 80. Terraza superior UEM 1023. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

UEM 1023 "TERRAZA SUPERIOR"
UEM 1045 MURO DE SAN ANTONIO (C y D)





A



B

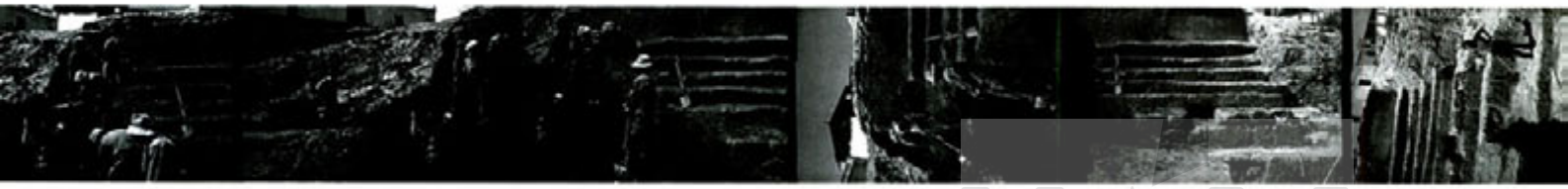


C



D

Fig. 81. Terraza superior. (Fot. C: J.M. Luzón Nogué; resto: O. Rodríguez).



UAM Ediciones

UAM Ediciones

CAPÍTULO IX

Síntesis constructiva del Teatro Romano de Itálica[1]

Ya se ha insistido en varias ocasiones en este estudio en la relevancia que, como documento, posee el edificio en sí mismo. El teatro es, sin duda alguna, el mejor testigo de su propia historia, por lo que, para la reconstrucción de ésta, se hace necesario acudir a él como primer y fundamental elemento de juicio. Por ello, en el presente trabajo se ha realizado un exhaustivo análisis de las estructuras, en especial de las que aún siguen en pie y que han podido ser documentadas personalmente por nosotros. Sólo dejando hablar al edificio ha sido posible dar un importante paso en el estudio del teatro italicense, tanto en lo que a la interpretación general y lineal de su proceso constructivo se refiere como en lo que respecta a la lectura de algunos sectores puntuales que precisaban de una revisión de las hipótesis vertidas hasta la fecha.

Del mismo modo, el edificio se presenta como algo cambiante y dinámico, cuyo aspecto actual es el resultado de siglos de evolución y desarrollo que, en este caso, llegan incluso hasta nuestros días. Hay que tener además muy en cuenta que la arquitectura, especialmente en la antigüedad, no era ni inmediata ni instantánea. Tan sólo cuando se tuviera un especial interés en la consecución de un proyecto y se contara con los medios materiales oportunos para ello, las obras serían llevadas a cabo y concluidas con celeridad. No obstante, es muy probable que eventuales retrasos en la recepción de material, la lentitud de los transportes o lo limitado de los recursos técnicos, unido a la propia percepción del tiempo en época antigua, dieran lugar a la prolongación temporal de la materialización arquitectónica de los proyectos y que, por tanto, la pretensión de la investigación actual de adscribirlas a un momento muy concreto en el tiempo sea del todo errónea.

La dedicación del edificio no siempre tiene por qué ser coetánea a la génesis del proyecto[2]. La distancia temporal entre la planificación de un proyecto y el momento en el

---

[1] No se insistirá en este apartado de forma exhaustiva en las características constructivas de las estructuras desde el punto de vista descriptivo, dado que se ha aludido convenientemente a ellas en los capítulo II a VIII del presente estudio, a los que remitimos. Lo expuesto en este capítulo se ilustra en la fig. 82, pág. 305.

[2] Giuliani, ¹1997, 19: *"la cronologia di ogni costruzione è doppia: quella della progettazione e quella dell'esecuzione"*.

que se constata arqueológica y/o epigráficamente su construcción, dedicación e, incluso, conclusión, es variable, pudiendo llegar a ser muy amplia[3], en la que habrían influido multitud de condicionantes socioculturales.

El solar del teatro antes de su construcción

Los escasos niveles antrópicos detectados en el solar del teatro susceptibles de ser asociados a un momento previo a la construcción del edifico parecen indicar su carácter de área marginal de la ciudad no solamente desde el punto de vista espacial, sino también funcional. En ella estuvieran asentados, probablemente, dada además la proximidad al río, alfares[4] y otros talleres de manufactura de productos de uso cotidiano. Es muy posible que gran parte de los sedimentos empleados en los rellenos de las cimentaciones de la *cauea*, muy homogéneos entre sí, procedieran del entorno inmediato de la colina e, incluso, del parcial desmonte de la misma. En ellos se ha documentado abundante material cerámico en el que se reconocen algunas de las producciones de mayor difusión en este momento de en torno al cambio de Era en el Mediterráneo occidental: barnices negros, *terra sigillata* itálica e imitaciones locales de ambas, paredes finas, lucernas, etc.

Los escasos intentos que hasta el momento se han llevado a cabo a fin de obtener una estratigrafía que llegara hasta niveles republicanos e, incluso, a fases prerromanas en este área de la ciudad[5] han fracasado, dadas las altas cotas alcanzadas por el nivel freático en época reciente. No obstante, entre los materiales recuperados destacan las producciones de pastas claras decoradas a bandas en rojo oscuro e intenso, propias de la tradición turdetana, con un peso considerable en la vajilla de la Itálica republicana (Luzón, 1973, *passim*). En el solar del teatro no han sido documentados hasta la fecha niveles que puedan asociarse a la supuesta población turdetana previa a la fundación romana de la ciudad.

R. Corzo identificó una serie de estructuras (muro UEM 1035; muros UEM 1036 perpendiculares al anterior; depósito estucado en rojo UEM 1037), situadas al norte del teatro, como parte del complejo destruido para la construcción de éste. Un análisis pormenorizado de ellas permite identificarlas no solamente como no anteriores al teatro, sino incluso como propias de una fase avanzada en la vida del mismo, como se verá más adelante.

En el estado actual de la investigación, tan sólo el muro UEM 1030, situado al exterior del edificio, en la parte alta del mismo, se identifica con una edificación preexistente. Desafortunadamente, es muy poco los conservado ya que fue destruido y parcialmente

---

[3] Con frecuencia, la investigación, que se ha basado para la identificación de estas fases en el análisis estilístico de la decoración arquitectónica y escultórica de los edificios, ve tantas reformas como cronologías aportan los materiales, sin tener en cuenta que, en muchas ocasiones es más coherente pensar en un mismo proceso de construcción dilatado en el tiempo.

[4] Estos establecimientos, muy contaminantes, solían estar, en efecto, situados a las afueras de las ciudades, de mejor accesibilidad tanto para la llegada de materias primas como para dar salida al producto manufacturado. Mannoni y Giannichedda, 1996, 233.

[5] Al margen de la realizada y publicada por M. Pellicer (Pellicer *et alii*, 1982, *passim*; Pellicer, 1998, 150-151) en la conocida como *Casa de la Venus* enclavada en la calle Moret nº 15, y que no se encuentra directamente en el solar del teatro, cabe destacar el sondeo realizado en 1971 en la *orchestra*. Véase anexo III, en CD adjunto.

modificado, primero, por la construcción del muro UEM 1022, años después, por el trazado de la estructura en *opus caementicium* UEM 1023. No obstante, la técnica empleada, a base de sillares almohadillados dispuestos a soga y tizón, permite relacionarlo con una construcción monumental de época tardorrepublicana.

Las características de este muro sugieren su carácter de alzado y no de cimentación, lo que permite identificar el relleno del sector motivado por la construcción del teatro. No obstante, el hecho de que este muro UEM 1030 fuera respetado parcialmente al construir el curvo UEM 1022 no viene sino a demostrar que, en el nuevo planteamiento del área, el conjunto de estructuras a la cota a la que hoy pueden contemplarse estaban destinadas a quedar enterradas.

A pesar de tratarse de una hipótesis cuanto menos arriesgada, tanto las características constructivas como la localización de este muro UEM 1030 sugieren su identificación con el encintado republicano. Éste, en uno de sus tramos discurría probablemente en las proximidades del Cerro de San Antonio, a juzgar por la reconstrucción que del trazado se ha hecho a partir de los escasos restos conservados[6]. Más hipotético resulta aún reconocerlo como parte de la muralla en pie al menos en el 49 a.C., tal como narran los episodios de la guerra civil entre pompeyanos y cesarianos (César, *Bellum ciuili*, II, 20, 6). Los restos que de en torno al cambio de Era se identifican en el cerro (UEM 1019/1021) permiten reconocer este sector como el límite de la ciudad por el este, confín que se habría visto ampliado con la ubicación del teatro en la nueva planificación urbana augustea y su conexión con la ciudad a través de las construcciones situadas sobre la colina. Este hecho habría motivado la modificación del antiguo encintado, siendo desmontado en este sector.

Estructuras coetáneas al teatro al exterior de la *summa cauea*

En la parte alta de la *cauea* se encuentran unas estructuras que, a partir de la información aportada por la estratigrafía[7], se identifican como coetáneas a la construcción del teatro. En su paramento noreste se abre una gran exedra semicircular, de aproximadamente 16 m de diámetro. A juzgar, no solamente por lo reflejado en el plano de Demetrio de los Ríos, sino también por algunas referencias más recientes (Rodríguez Hidalgo, 1997, fig. 26), existe al menos otro semejante hoy al interior del cerro, bajo el caserío de Santiponce, a continuación del citado. Su morfología ha sido la que ha llevado a identificarlo, tradicionalmente, con la muralla de la ciudad, en un principio republicana, posteriormente, tras la cronología aporta-

[6] L. Roldán (1993, 41 y ss.) recoge las diferentes propuestas realizadas hasta el momento (Pellicer *et alii*, 1982, 223; Jiménez, 1977, 229-231; Corzo, 1982, *passim*). Remitimos a las posibilidades de trazado que presenta esta autora (1993, 43, fig. 1; 48, fig. 2), si bien, en lo que respecta al tramo correspondiente al teatro, secunda la identificación tradicional del muro UEM 1019/1021 que, nosotros desechamos.

[7] Corresponde a las cuadrículas B1 a B4 de la campaña de 1988-89 (Corzo y Toscano, 1989a, 86; estratigrafía en planos 11-13); los materiales cerámicos exhumados en el nivel de construcción se recogen, mezclados con los del sector A, en las láminas I, II, IV, VIII, XI, XIII-XVI, XVIII-XXI, XXX y XXXI. Del interior de la estructura denominada sector D tan sólo se incluyen materiales asociados a los niveles de abandono y saqueos, que no a los de construcción. No insistiremos aquí de nuevo sobre la estratigrafía inédita realizada en 1983 y que, según algunos investigadores (Rodríguez Hidalgo y Keay, 1995, 401-402; Keay, 1997, 41-42), proporcionó materiales tiberianos.

da por las excavaciones de fines de los ochenta, augustea y, por tanto, muy próxima temporalmente a la construcción del edificio teatral. No obstante, tanto sus dimensiones como su técnica constructiva y orientación llevan a descartar su carácter de muralla. Sus características permiten reconocerlo como parte de un gran edificio muy probablemente inscrito en un área monumental situada sobre el cerro de San Antonio, respondiendo a la urbanización llevada a cabo en torno al cambio de Era por iniciativa augustea, coincidiendo con la concesión a la ciudad del estatuto jurídico de *municipium*[8].

A esta construcción se asocia también el tramo de muro ligeramente curvo UEM 1022, realizado asímismo en *opus africanum*. A pesar de observarse ligeras diferencias con respecto al anterior como los pilares de un solo sillar pero de idéntico módulo, responde al mismo hecho arquitectónico que, en este sector, muestra una clara adecuación al trazado de la *cauea* del edificio teatral.

La urbanización de la parte alta del cerro, aprovechando parcialmente la topografía de éste, habría conllevado, por consiguiente, su relleno artificial en altura, acción inmediatamente posterior al desmonte previo de mayor o menor envergadura. Se reconocen así dos programas arquitectónicos coetáneos (correspondientes al edificio monumental de exedras y al teatro) que no parecen ajustarse a los mismos ejes de trazado, dato especialmente notorio allí donde se encuentran más próximos el muro UEM 1019/1021 y el perimetral del graderío UEM 1033. Ambos formarían quizá parte de una nueva planificación de la ciudad, más espontánea de lo que la tradición ha transmitido, quizá impuesta por la ciudad republicana previa y la adecuación de los nuevos edificios a la topografía del terreno. No obstante, y a pesar de esa aparente independencia manifiesta en el sector norte, la búsqueda de adecuación entre ambos proyectos se pone de relieve en el trazado del muro UEM 1022, cuya curvatura, como ya ha sido señalado, se adecua a la de la *cauea*. Del mismo modo, el espacio situado entre dicho muro y el perimetral del graderío (en este sector modificado posteriormente por la estructura UEM 1024+1044) debe ser entendido como un *cliuus* de circulación y a la vez comunicación entre ambos[9].

La potencia alcanzada por estos muros debe entenderse motivada por la topografía del área. Pretendían, por un lado, adecuarse a la pendiente del cerro, anclándose sólidamente en él, a fin de servir de contención a las tierras para la construcción del teatro; por otro, generar artificialmente una prolongación en altura del relieve original, potenciando así el efecto de monumentalidad.

Proyecto y preparación de terreno

Tanto el proyecto como la primera construcción del teatro italicense datan, por tanto, de época augustea, tal y como parecen demostrarlo datos de diversa naturaleza:

[8] Véase pág. 21, especialmente nota 22.
[9] Véase apartado dedicado al contexto urbano del teatro: pág. 328 y ss.

- **Históricos:** a pesar de existir aún cierta controversia, es en este momento cuando la ciudad obtiene el estatuto jurídico de *municipium*, siendo un hecho sobradamente documentado en el Imperio que la promoción augustea conllevó la monumentalización de muchas de estas ciudades, pudiendo afirmarse que surgirá así un modelo augusteo de ciudad[10] cuyo mejor exponente fue la propia Roma.
- **Arqueológicos:** cronología aportada por los materiales recuperados en los rellenos de las cimentaciones de la *cauea*[11].
- **Epigráficos:** inscripción monumental de la *orchestra* (I-1) y losa parietal dedicada por *Lucius Herius* (I-2), cuya datación, todavía muy discutida, se propone en el presente estudio como tardoaugustea.
- **Tipológicos del edificio escénico:** muro longitudinal y único de frente recto modulado creando pedestales rectangulares para la *columnatio* siguiendo modelos itálicos tardorrepublicanos y augusteos.
- **Arquitectónicos y constructivos:** de manera más indirecta, la ausencia del empleo de ladrillo, generalizado en la ciudad desde comienzos del siglo II d.C., así como la difusión de los paramentos de *opus quadratum* con sillares a soga y tizón *(maniera greca)*. Las soluciones estructurales un tanto arcaizantes dadas a la *cauea*, su unión a la escena y a los *parascaenia*.
- **Estilísticos:** una serie de piezas de decoración arquitectónica que se adscriben al edificio y que, en su mayor parte, son de datación augustea y julioclaudia temprana. Las aras cilíndricas (E-98, E-99 y E-100), la moldura en *kyma reuersa* de la *orchestra* (CB-41) y las placas decoradas con cimacios y astrágalos (P-37 a P-43 y P-50), entre otras, son las de contexto arqueológico más preciso.

Construcción de la *cauea*

La *cauea* se levantó junto al cerro de San Antonio, parcialmente cortado para adecuar el terreno a la nueva edificación. Respondiendo a una tipología un tanto arcaizante, se construyó todo un sistema de cimentaciones de forma artificial que daba como resultado un graderío aparentemente semejante a los de tradición greco-helenística, apoyados sobre pendientes naturales del terreno.

El proceso seguido en la construcción de esta *cauea* maciza carente de galerías anulares internas y de *uomitoria* de acceso al interior, puede sintetizarse como sigue:

1. Para las cimentaciones, primero se realiza una serie de zanjas anulares allí donde se levantarán los muros concéntricos. En algunos puntos también se excavan las zanjas para los muros radiales que funcionan a modo de tirantes entre los anteriores.

[10] Que, no obstante, debe mucho a la iniciativa cesariana previa. Remitimos a los trabajos de M. Bendala (Bendala *et alii*, 1987; Bendala,1990; 1998; 2003) en lo que se refiere a los rasgos que caracterizaron a las ciudades augusteas peninsulares. También, sobre el modelo romano de ciudad, véase Abascal y Espinosa, 1989, 39 y ss.; 62 y ss.

[11] Véase pág. 74 y ss.

2. Se llevan a cabo las cimentaciones de los muros, vertiendo a hueso en las zanjas citadas fragmentos de losa de Tarifa de tamaños y formas irregulares.
3. Se comienzan a elevar los muros de *opus caementicium* valiéndose de encofrados de madera longitudinales lo que da lugar a muros poligonales de múltiples lados. Las fábricas en ocasiones se completan con sillares de caliza fosilífera en puntos que, aparentemente, no siguen regularidad y ritmo alguno. Se crea así un entramado alveolar conocido como *à caissons* (Golvin, 1988, 141).
4. Los rellenos interiores se vierten en dos fases intercaladas con la propia construcción de los muros tal y como lo demuestran los niveles de aplanamiento y regularización, abundantes en fragmentos de caliza fosilífera y esquirlas de piedra caliza dura obtenidos de la preparación *in situ* de los *caementa*. No obstante, ambas fases, técnicamente diferentes, son inmediatas.
5. En superficie tanto los muros que configuraban las celdillas como sus rellenos internos se adaptaban de forma escalonada para así generar la pendiente final de la *cauea*. Por último, los alvéolos se cubrieron por una cama de argamasa y piedras de escasa potencia sobre la que directamente se apoyaron los sillares que constituían las gradas.

La adopción de esta solución constructiva no sería en absoluto casual: por medio de recursos técnicos y materiales muy por debajo de los necesarios para levantar un graderío exento o parcialmente exento permitía obtener una *cauea* lo suficientemente sólida. Potenciaba la disposición escenográfica del sector: es decir, del teatro con respecto a la parte alta monumental del cerro; hay que pensar en la visión que del área obtendrían quienes circularan por la calzada *Hispalis-Emerita Augusta*. Esta disposición, además, no habría tenido un mero valor visual, sino que la vinculación entre el teatro y el área monumental circundante estuvo estrechamente relacionada con el papel desempeñado por estos edificios en la vida cívico-religiosa de la ciudad.

En este primer momento de construcción la conexión entre la ciudad y el teatro parece estar limitada a la parte superior de éste; el área que se extendía al pie del cerro no fue habitada dada su proximidad al río y a su carácter al menos ocasionalmente inundable.

La fachada externa del edificio, abierta a un *cliuus* perimetral, era bastante austera y maciza, a modo de la solución propuesta para el teatro de *Carteia*, siguiendo el modelo del ya citado anfiteatro pompeyano. Al exterior se le adosaban rampas o cajas de escaleras de las que tan sólo se conservan parcialmente estructuras en el sector noroeste (UEM 1134) correspondientes a sus cimentaciones, tal y como deja intuir la reconstrucción paleotopográfica del área. Éstas coincidirían con los cinco accesos originales al interior del graderío, probablemente, los únicos vanos que se abrían en un paramento externo ciego en su práctica totalidad. Estas entradas, identificadas en planta en forma de otras tantas celdillas estrechas y alargadas situadas en el eje central de la *cauea*, en sus extremos orientales y en el límite de los *cunei* internos, daban acceso de forma directa, por medio de rampas, al inte-

rior del edificio. Aquí discurriría una nueva *praecinctio* de mayor anchura que las inferiores, con un *balteus* en fábrica. Servía a modo de pasillo de distribución a los diversos puntos del graderío, también al último tramo de *gradus* que se levantaba sobre ella. Si todo ello se coronaba además con una *porticus post scaenam*, habilitada o no para acoger asientos de madera, es algo que tan sólo puede presentarse hasta el momento como hipotético y que difícilmente podrá ser confirmado dado el estado de conservación de los restos.

En lo que a la *epidermis* del graderío se refiere, la *ima cauea* en torno a su eje central este-oeste se cubrió con placas de mármol, a fin de dar mayor dignidad a los puestos de honor situados en ella.

De forma coetánea al graderío se construyen los muros oeste de los *itinera* encargados de cerrar aquél y a su vez de soportar parte de sus empujes que, en el caso del teatro italicense, se transmiten a toda la ladera artificial por medio de las cimentaciones. Sin duda alguna, es también entonces cuando se levantaron los muros de cierre del *aditus* por el este, cubriéndose los pasillos con bóvedas de cañón inclinadas en *opus caementicium*.

Configuración del edificio teatral

De este primer momento de construcción datan también los principales elementos estructurales característicos y necesarios para configurar un teatro romano. En el caso italicense se dejó además constancia de ello en dos inscripciones coetáneas y complementarias: la inscripción monumental ante el *proscaenium* (I-1) y la placa parietal dedicada por L. Herio (I-2). En total, en ambas, se hace alusión a la construcción, que no reforma, del *proscaenium*, la *orchestra*, los *itinera*, un pórtico y unos arcos. También se incluyen algunos elementos de decoración, no por ello menos importantes, tales como unas aras que se han identificado con las cilíndricas ante el *murus pulpiti* (E-98 a E-100) o una serie de *signa*, es decir, las esculturas que, probablemente, formaron parte de la decoración escultórica de la *scaenae frons*. La construcción o, al menos, colaboración en la edificación del teatro pudo incluirse probablemente en las obligaciones fiscales que para con la ciudad debían ejercer estos máximos magistrados en forma de la *summa honoraria* o incluso en el empleo del dinero obtenido de la recaudación de multas, obligados a emplearlo en el pago de celebraciones y sacrificios (*Lex Ursonensis*, 128).

En lo que se refiere a la fecha del epígrafe y, por tanto, a la construcción de los elementos en ella incluidos, no constan, por el momento, datos definitivos que permitan dirimir de manera categórica entre los gobiernos de Augusto o su sucesor Tiberio. Nosotros nos decantamos por la primera de las dataciones[12] destacando la importancia de este hecho para la caracterización de la precoz implantación del culto imperial en la Bética y el papel adjudicado por Augusto a los edificios teatrales en el desarrollo de sus ceremonias y rituales. A pesar de ello es necesario insistir en que, de cara al desarrollo constructivo del edificio, la diferencia de apenas dos décadas resulta prácticamente intrascendente. En ambos casos, fuera

[12] Véase pág. 127 y ss.

construido en su totalidad en el principado de Augusto, o hubiera tenido que ser finalizado a comienzos del de Tiberio, el teatro se enmarca entre los nuevos instrumentos de la ideología imperial puesta en marcha por el primero de ellos y que, como en tantos otros aspectos, tendrán su punto de partida en prácticas tardorrepublicanas, algunas de ellas iniciativas cesarianas. La documentación epigráfica en esta ocasión no solamente no ha servido para proporcionar una datación precisa, sino que además ha contribuido a crear mayor ambigüedad, en la medida en la que posee elementos a favor y en contra de ambas dataciones, tal y como ha sido expuesto en el apartado correspondiente. A su vez, tanto los materiales cerámicos hallados en el curso de las excavaciones como las características estilísticas de un buen número de elementos arquitectónicos tampoco permiten optar por una u otra, ya que no solamente se observa bastante homogeneidad en ambos casos entre las producciones augusteas y las julioclaudias tempranas, sino que, especialmente en el caso de la decoración arquitectónica, todavía no ha sido caracterizada de forma satisfactoria la distancia temporal existente entre los modelos de la ciudad de Roma y sus manifestaciones en las provincias[13]. A ello debe además unirse la tan difícil distinción, en ocasiones, entre talleres urbanos y locales.

Aunque las técnicas constructivas no siempre suponen índices cronológicos precisos dado que su empleo se ve sometido a diversos factores entre los que destaca la disponibilidad de materiales, sí se observan, para el caso italicense, una serie de tendencias generales. Éstas, apoyadas en datos estratigráficos, permiten el establecimiento de dataciones aproximadas o, al menos, la inclusión de determinados hechos constructivos en un proceso arquitectónico. De esta forma, el empleo del *opus quadratum* en Itálica está asociado a la arquitectura monumental (Roldán, 1993, 311). Sólo se ha documentado hasta el momento en el teatro y el anfiteatro, construido en época adrianea; desafortunadamente, faltan otras edificaciones que permitan caracterizar la arquitectura italicense entre el cambio de Era y la ampliación llevada a cabo a comienzos del siglo II. En ambos edificios se emplea como paramento externo de un núcleo de *opus caementicium*. No obstante, en el segundo de ellos la construcción se completa con un uso también masivo de las fábricas de *opus testaceum*, ausente en el teatro salvo en elementos muy puntuales y nunca asociado a paramentos de sillares. Del mismo modo, en el anfiteatro (Roldán, 1993, 88 y 89) la disposición de los sillares en los paramentos no es regular, combinándose, sin norma alguna, las sogas y los tizones que, con frecuencia, ofrecen en anchura dimensiones diferentes[14]. Frente a éstos destacan los paramentos del teatro: los mejor conservados corresponden a los *itinera*, especialmente al muro este del meridional (Fig. 49). Se realizaron en *opus quadratum* con sillares dispuestos a soga y a tizón, es decir, la conocida como *maniera greca*, quedando los tizones incluidos en el núcleo de *opus caementicium*, de composición idéntica al empleado en las cimentaciones de la *cauea*.

[13] En Córdoba, por ejemplo, observamos que C. Márquez (1998, *passim*) atribuye una datación julioclaudia a la mayor parte de las piezas con modelos en la Roma augustea, suponiendo un periodo de tránsito necesario hasta alcanzar las provincias. Este presupuesto, si bien es posible que acertado, debe ser constatado en piezas con contexto arqueológico fidedigno, ya que un bueno número de estos materiales incluidos por Márquez en su *corpus* están descontextualizados. Véase también Von Hesberg, 1996, *passim*.

[14] Véanse los alzados de L. Roldán: 1993, 241, fig. 45; 242, figs. 46 y 47.

También la técnica empleada en el *podium* de la *scaenea frons*, en *opus quadratum* estucado, así como por la tipología de su basamento en *kyma reuersa* llevan a este mismo horizonte cronológico.

Como observó R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 83) desde comienzos del siglo II d.C. en el teatro se produce la introducción, si bien muy limitada, de fábricas de ladrillo y de mampostería a base de piedras pequeñas y sillarejo. En el curso de la intervención realizada en el extremo meridional del *iter* sur (plataforma de sillares UEM 7) se puso de manifiesto, no obstante, que el *opus quadratum* no fue definitivamente abandonado, si bien ofrece características diferentes al de fases previas, como se verá más adelante.

Una vez construida la *cauea*, para la pavimentación de la *orchestra*, de placas marmóreas, se enrasan los niveles preexistentes, en los que hay restos de la ocupación del área en época republicana. Tal y como se ha documentado a través de la estratigrafía realizada a comienzos de la década de los setenta, la *orchestra* mantuvo durante todo el período de utilización del edificio el mismo pavimento, si bien precisó reparaciones en algunos puntos.

Los tres escalones de la *proedria* se realizan con grandes placas de sección triangular sobre una cama de *opus caementicium* lo que permite su mejor adaptación a la cota del área y un encaje perfecto entre ellas. En el contorno del sector central de la *orchestra* a fin de salvar el desnivel existente con respecto a los espacios que la circundan se dispone una moldurilla también marmórea de sección en *kyma reuersa* (CB-41). Tras el escalón más externo de la *proedria* se colocan las grandes lajas que constituyen el pavimento de la *praecinctio*, dejando entre ambos un espacio en el que introducir las losas del *balteus* (tipo 3), con un entalle en su base a tal efecto. Por último, la unión entre las losas de la *praecinctio* y la primera grada de la *ima cauea*, ya construida en sillares, se disimula y suaviza por medio de un escaloncillo marmóreo anclado sobre la piedra.

El proceso de construcción del edificio escénico, así como el desarrollo temporal del mismo, son dos de los aspectos más controvertidos de su arquitectura[15]. No obstante, existe una serie de datos estructurales que hablan a favor de su pertenencia al primer momento de construcción, en época tardoaugustea. El primero de ellos se reconoce en la morfología de su cimentación (UEM 1012). Para su construcción se cortó una gran fosa rectangular de paredes verticales que se rellenó con *opus caementicium*, creándose así una potente plataforma maciza cuya parte superior afloraba en superficie aproximadamente 18 cm y que, en la cara oeste y los laterales sur y norte se remataba por una alineación de grandes sillares de piedra caliza fosilífera dispuestos a tizón que servían, a su vez, de apoyo al *podium* de la *scaenae frons*. Sus límites coinciden con los de la actual escena, es decir, desde la vertical norte-sur que marca la cara anterior de los *podia* de la *columnatio* a la línea paralela que suponen los estribos en piedra, hoy perdidos, del *postscaenium* (UEM 1018).

[15] Entre las diferencias propuestas, R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 38 y ss., 47; Corzo, 1993a, 161-162) reconoce que la planificación que actualmente ofrece la escena se debe a una reforma de época flavia. A su vez, M. Martín Bueno y J. Núñez proponen para ella una influencia de construcciones orientales que la llevan incluso a cronologías más próximas a la segunda centuria (1996, 142).

Dicha plataforma se prolonga además en los laterales en dos cubos macizos hacia la *orchestra* (UEM 1097, 1098) que sirven así de apoyo a parte de los muros de las *uersurae*. Sin duda alguna la cimentación descrita tuvo que formar parte del edificio desde su construcción inicial ya que resulta prácticamente inviable, desde el punto de vista técnico, asociarla con un segundo momento constructivo que, sin embargo, respetara otros elementos más antiguos, tales como el orden de columnas de la galería oeste de la *porticus post scaenam*. En el plano horizontal superior de la fábrica de *caementicium* han quedado además las huellas de los sillares sobre los que se asienta el actual *podium*, conservado desde la primera construcción, por lo que es muy improbable que hubiera funcionado como cimentación de una escena inicial totalmente anulada con posterioridad. A pesar de tratarse de una escena lineal, el frente escénico se encuentra bastante destacado con respecto al muro de fondo, característica común a muchos edificios teatrales de comienzos del Imperio.

El núcleo central del edificio lo constituye un muro longitudinal norte-sur realizado en *opus quadratum* que en los extremos se quiebra hacia el oeste dando lugar así a los muros de las *uersurae* que se prolongan hasta unirse con los muros orientales de los *itinera*. Éstos, a su vez, se unen de lado a lado, al interior del edificio, creando así el *murus pulpiti*. En un primer momento este frente del *pulpitum* ofreció una decoración de pilastras marmóreas tal y como se aprecia en las cajas cortadas a tal efecto en las placas de la inscripción monumental que discurre ante él.

Existe toda una serie de elementos asociados al edificio que sugieren su marmorización temprana ya en éste, su primer momento de construcción a comienzos del Imperio. Se concentran especialmente en la *scaena* y la *orchestra*: su pavimento, la *praecinctio*, las losas de la *proedria*, el *balteus* e incluso el revestimiento de algunos *gradus* de la *ima cauea*. Este material también estaría presente en la primera decoración del *murus pulpiti* así como probablemente en algunos de los elementos arquitectónicos de la *scaenae frons* y sus *signa*. Esto la aleja de la supuesta estructura arcaizante que han defendido autores como J.Mª Luzón (1982a, 189) o R. Corzo. Este último (Corzo y Toscano, 1990, 73-74) a través de algunos materiales de dudosa identificación y adscripción (columnas estriadas estucadas en azul, capitel dórico, friso del mismo orden con triglifos y metopas[16]) propuso la reconstrucción de una escena dórica de un solo piso a base de elementos en piedras locales de acabado estucado, hipótesis a nuestro juicio inviable[17].

Tampoco son muchos los datos que poseemos del programa decorativo inicial del edificio. No obstante, se han conservado algunos fragmentos que demuestran las estrechas

[16] Todos ellos carecen de contexto arqueológico y la última pieza (fig. 56d), reutilizada en las estructuras internas del *hyposcaenium* corresponde a parte de una pilastrilla acanalada esculpida en un sillar.

[17] No solamente desde el punto de vista de la realidad arquitectónica del teatro italicense, sino también del panorama que se desprende del análisis de los edificios teatrales de las provincias occidentales para este momento de comienzos del Imperio: el tipo exportado demuestra seguir con gran fidelidad los modelos romanos coetáneos, tal y como se está poniendo de manifiesto además en otros ejemplos paradigmáticos como los también augusteos teatros de Málaga (Rodríguez Oliva, 1993) y Cartagena (Ramallo y Ruiz, 1998).

relaciones que existían entre la ciudad y Roma y, más aún, la inclusión del teatro no solamente dentro de la iniciativa monumentalizadora propiciada desde el gobierno central, sino también su carácter de edificio paradigmático dentro de la nueva ideología. Tal como se observa asimismo en el cada vez mejor conocido y estudiado de Cartagena (Ramallo, 1999, *passim*), es fácil entender su construcción y programa directamente supervisado por Roma, quien puso probablemente a su disposición artesanos e incluso arquitectos[18]. Desafortunadamente es casi nula la información que hasta el momento ha ofrecido Itálica sobre la ornamentación de la ciudad augustea, más aún de las construcciones privadas. Es posible que estemos ante un fenómeno que ya reconoció H. von Hesberg para el caso de la capital de la Bética en la que, en época augustea, se observaba una panorama supraregional en el que los referentes son metropolitanos, sin que estén todavía lo suficientemente claras y definidas las variantes y la personalidad local que se irán definiendo a partir de entonces (1996, 162). Sin duda alguna, Itálica está inmejorablemente comunicada para adquirir estos aportes externos, a lo que se uniría, como ya hemos indicado, la acción de las *elites* locales como evergetas.

El *murus pulpiti* es estructuralmente una prolongación de los muros orientales de los *itinera* (UEM 1059 y 1060). Éstos estaban realizados en *opus quadratum* de sillares de piedra caliza fosilífera a soga y tizón. En su parte posterior, es decir, al este, se les adosaban los paramentos angulares de las *uersurae* que, al interior, configuraban los *parascaenia*. Estos pasillos, cubiertos con bóvedas inclinadas en *opus caementicium*, en esta primera fase constructiva generaban, probablemente, una circulación longitudinal que comunicaba con el exterior del edificio al fondo de ellos. En este momento, si bien ambos se comportarían de forma simétrica, es muy posible que mostraran diferencias de cota, a fin de adaptarse a la realidad topográfica impuesta por el entorno urbano inmediato. Éste, en el sector sur, parece haber estado mucho más elevado que en el norte. En algún punto del desarrollo de sus muros orientales, que no ha sido identificado dado su precario estado de conservación, se abrirían los accesos a los *tribunalia* superiores, situados sobre ellos.

En este momento también se levanta la galería oeste de la *porticus post scaenam*, la única que, hasta la fecha, ha podido ser datada con cierta precisión. A ella hacía alusión, con toda probabilidad, la donación de unos *porticus* realizada por *L. Herius* (E-2). Las características del orden responden a las propias de este momento de comienzos del siglo I d.C., que pueden hacerse extensivas a numerosas ciudades hispanas con programas de monumentalización augustea: elementos arquitectónicos en piedras locales con acabado estucado, basas áticas que incluyen el sector inferior del fuste realizado a su vez a base de tambores independientes, capiteles toscanos que incluyen *hypotrachelion*; todo ello realizado en piedra caliza fosilífera estucada al exterior. La posición de estas columnas corresponde con los nichos semicirculares

[18] Dirá H. Von Hesberg (1996, 165 y 166) refiriéndose a las capitales hispanas, pero cuyas características pueden hacerse extensivas a Itálica: "*Nelle capitali la decorazione architettonica, oltre alla funzione di abbellimento, doveva indicare un determinato standard, rispondente al livello di Roma. In ciò gioca un ruolo importante la corretta formulazione di questo linguaggio [...]. Le esigenze di questa società sono chiare, poichè l'orientamento mostra il desiderio di uguagliare il modello di Roma*".

y las *ualuae* del *postscaenium* con los que se alinea[19], dato que, de nuevo, dificulta la hipótesis de atribuir la escena a una segunda fase constructiva posterior a la galería del pórtico. Del mismo modo, es preciso atribuir a esta galería y su línea de columnas una importante función estructural, en la medida en la que funcionaría a modo de contrafuerte o sucesión de tirantes de apoyo del edificio escénico por su parte posterior. Éste, de muro único, alcanzaba una altura máxima demasiado elevada como para ser lo suficientemente estable de haber quedado totalmente exento. La galería del pórtico alcanzaría, al menos, 9,5 metros –altura reconstruida para el orden de columnas– de los *ca.* de 15 m totales en los que se elevaba la escena.

Poco después se instalan en sus intercolumnios estatuas ecuestres, a juzgar por las dimensiones de basamentos y pedestales, algunos de ellos hallados *in situ*. Este espacio se entiende así con un elevado contenido de representación y a la vez ostentación de carácter cívico. Esta función intrínseca al pórtico[20] permite además comprender su continuidad como espacio público incluso cuando, conceptualmente, se produzca una mayor independencia con respecto al edificio teatral, avanzada la tercera centuria[21].

La *porticus post scaenam* habría estado presente en el teatro desde su construcción. Creemos poder afirmar que su orden arquitectónico tuscánico fue el primero que poseyó el pórtico y que conservó hasta su abandono, si bien la *epidermis* de sus basas y fustes recibió sucesivas capas de enlucido a lo largo del tiempo con las que se palió el deterioro causado por el paso del tiempo.

En efecto, la estructura de esta primera construcción, manteniéndose además sin cambiar sustancialmente en momentos posteriores, muestra un edificio un tanto arcaizante y poco complejo. Esta simplicidad estructural se aprecia en la elección de determinadas soluciones:

- La *cauea*, construida de forma artificial junto a la ladera del cerro de San Antonio, pendiente que incluso se recorta y recrece artificialmente, pero prescindiendo de sistemas de *substructiones* dando lugar a lo que podría reconocerse como una simulación de un graderio a la griega, ya que el efecto resultante era muy semejante, si bien garantizando una mayor solidez y estática a la obra.
- La ausencia de galerías internas de acceso al interior de la *cauea* da lugar a una fachada externa maciza y austera.
- El frente escénico es también muy sencillo, de muro recto y único, a él se añaden, en su sector anterior, el modulado de la *scaenae frons* y, en el posterior, el del *postscaenium* sin generarse espacios internos *(choragia)*.
- Los *parascaenia* son también de resolución poco compleja, se limitan a funcionar como espacios de conexión entre el exterior, la escena y la *porticus post*

[19] A diferencia de lo que sostenía R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 77).

[20] Que ya se adivina en el complejo programa iconográfico presente en la *porticus Pompei*; Coarelli, 1972; Sauron, 1987.

[21] Independencia que debe entenderse unida a una paulatina pérdida de contenidos ideológicos del edificio teatral, que hacían de la *porticus post scaenam* un elemento fundamental de su estructura.

scaenam sin llegar a adquirir en si mismas entidad arquitectónica como habitaciones; es incluso muy posible que no poseyeran cubierta.

- Por último, la galería oeste de la *porticus post scaenam*, la única que parece haber estado construida en un primer momento, ofrece un frente columnado con sus responsiones en arcos en el *postscaenium*, sucesión de arcos que, en los laterales se prolonga incluyendo los *parascaenia*.

Todos los elementos citados se orientan de acuerdo a los mismos ejes y muestran homogeneidad en las técnicas y materiales constructivos empleados.

La aparente independencia escena-cavea, especialmente manifiesta en el sector de las *uersurae* y los *parascaenia,* carece de implicaciones cronológicas; no sería más que otra manifestación de esta simplicidad estructural según la cual se prefirió yuxtaponer los grandes bloques que componían el edificio, dado que se conocía su comportamiento tectónico, a adoptar soluciones proyectualmente más complejas pero menos experimentadas y, por tanto, de resultados más inciertos. No es necesario volver a insistir en el modelo arquitectónico plenamente consolidado de teatro romano que se exporta a las provincias desde comienzos de época imperial, ya lejos de los tipos helenísticos a base de elementos exentos e independientes. Será precisamente la unión de *cauea* y *scaena* la que caracterizará al nuevo teatro romano y permitirá su inserción como pieza privilegiada en la trama urbana.

Reforma de *itinera* y *summa cauea*

En un momento impreciso situado temporalmente entre la primera construcción del teatro y la de la posterior terraza en *opus caementicium* UEM 1023 se reconocen una serie de hechos constructivos cuya cronología relativa puede establecerse por medio de las relaciones estratigráficas que hoy se identifican entre las estructuras.

Entre ellos cabe destacar la reforma que se lleva a cabo en esta segunda mitad del siglo I d.C., en la parte alta de la *cauea*, en su mitad meridional. Allí se documenta una potente estructura de *opus caementicium* compuesta por dos muros concéntricos (UEM 1044 y 1024) que fueron construidos sobre el muro perimetral del graderío (UEM 1033) y el primero de las cimentaciones anulares, respectivamente. De ellos, el muro principal (UEM 1024) presenta unas esquinas macizas redondeadas que se prolongan en sendos muros en dirección al interior del cerro. Paralelo al situado más al sur y a una distancia de él de 5,10 m se ha identificado un muro de idénticas características constructivas (UEM 1042). Ambos configuran a modo de un calle de acceso que se pierde bajo la colmatación y ocupación reciente del cerro. Las características constructivas del conjunto permiten reconocerlo como una edificación de gran entidad, a pesar de que la ya citada cimentación UEM 1023 provocó posteriormente importantes modificaciones en el área con respecto a su aspecto original. La nueva construcción supondría así la sustitución del antiguo acceso, situado entre los dos *cunei* más meridionales, por un ingreso monumental tal y como sugiere la entidad de las estructuras. Del mismo modo y, por el momento tan sólo como hipótesis de trabajo,

cabe señalar la orientación de la manzana situada entre las calles de Velázquez (antigua del Gral. Moscardó) y de las Siete Revueltas del actual Santiponce. Su disposición, irregular con respecto al caserío circundante, parece ajustarse aproximadamente a la superficie fruto de la prolongación de los muros laterales de UEM 1024, que circula en dirección al centro de la antigua ciudad romana, allí donde se ha planteado la ubicación de un espacio foral.

Quizá esta reforma de la parte alta de la *cauea* que afectó a su sistema de accesos pudo estar incluida en una iniciativa de mayor alcance que precisó, a su vez, la modificación de la circulación de los *itinera*. Estos nuevos tramos, identificados como fase II, implican, con total seguridad, un giro de noventa grados en la circulación de estos pasillos que se abren así por el este al exterior del edificio.

Unido a lo anterior existen una serie de reformas que resultan difíciles de situar en el tiempo. En el mejor de los casos poseemos cronologías relativas que permiten limitarlas, si bien en la mayor parte de las ocasiones se atribuyen a un momento amplio e impreciso de un siglo, el transcurrido entre la construcción del edificio y las reformas de su parte alta en tiempos de Trajano y Adriano. Así ocurre, por ejemplo, con la construcción de los primeros muretes entre los intercolumnios de la galería oeste de la *porticus post scaenam* (UEM 1052) ya situados sobre los plintos originales de las columnas (UEM 1051) y, por tanto, posteriores a su construcción a comienzos del siglo I pero anteriores a la monumentalización del resto de las galerías a comienzos del siglo II.

Así también la sustitución más o menos paulatina en el *balteus* de algunas de las losas blancas iniciales del tipo 3 por otras de los tipos 1 y 4 debe situarse en este amplio lapso temporal, dado que las del último grupo, blancas y molduradas, sirvieron de apoyo a la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010) construida a comienzos de la segunda centuria. Cabría preguntarse si las realizadas en *marmor africanum*, del tipo 1, habrían sido colocadas con anterioridad, simultaneidad o posterioridad a las blancas citadas, ya que si bien responden a una morfología muy semejante, no existen relaciones físicas directas entre ellas que permitan establecerlo.

En este momento intermedio debe situarse también el recrecimiento, posiblemente debido a un derrumbamiento, de la estructura con nicho semicircular (UEM 1019/1021) que corresponde a una paramento de *opus caementicium* con forrado externo de *opus incertum* (UEM 1020). En este último tramo se practicó posteriormente una cavidad para hacer pasar por ella una canalización (UEM 1119) asociada a la construcción de la terraza UEM 1023. De nuevo, esto sugiere el carácter de cimentaciones de este conjunto de estructuras, destinadas a quedar ocultas bajo niveles de relleno artificiales.

El teatro en tiempos de Trajano y Adriano

La fase adrianea de la ciudad, materializada en la ampliación conocida tradicionalmente como *noua urbs*, ha tenido un gran peso en la investigación. Esto ha provocado que también en el teatro romano quisiera reconocerse una importante reforma en este momento. Con motivo de las primeras excavaciones llevadas a cabo a comienzos de los años setenta la

construcción se situó como adrianea, especialmente debido a la lectura que entonces se hizo de la inscripción monumental (Canto, 1982b, *passim*) con la que parecían estar en consonancia incluso otros elementos como las aras cilíndricas de tema dionisíaco (Luzón, 1978). Una vez reconocida la datación de en torno al cambio de Era para la construcción del edificio, en diversas publicaciones se sigue insistiendo, no obstante, en la existencia de una importante reforma en época adrianea[22], de la que no existe prueba alguna. En el estado actual de la investigación no solamente no se identifican elementos propios de una acción constructiva en este momento de comienzos del siglo II d.C., sino que, por el contrario, las intervenciones que en él se documenten vendrán impuestas por presiones externas y ajenas al edificio que, no obstante, en todos los casos lo respetan. La iniciativa de época trajano-adrianea en este área de la ciudad parece haberse destinado a la parte alta del teatro, una supuesta plaza porticada con templo central.

A este momento de comienzos de la segunda centuria parece corresponder la inclusión, aunque de forma muy limitada, de la fábrica de ladrillo en el teatro. Tan sólo la estructura sobre la *proedria* UEM 1010 y la angular en el *hyposcaenium* UEM 1039 parecen poder identificarse con esta datación, tal y como sugieren la calidad de las fábricas y el módulo de los ladrillos, semejantes a los empleados en las construcciones de la ampliación adrianea.

La primera de ellas, cubierta por placas de mármol en todas sus caras, pudo tener como función la de monumentalizar un sector del *balteus* ocupado por un grupo de *subsellia*. De esta forma se habría buscado preservar y dignificar un espacio hasta el momento ocupado casi con carácter de propiedad por determinados ciudadanos notables –quizá los Pollio y sus sucesores– en un interés por preservar su memoria[23], de igual modo que, hasta el abandono del edificio, se mantuvo intacta la inscripción monumental en la que constaban sus nombres y su liberalidad.

La segunda de las estructuras, angular y en *opus testaceum* (UEM 1039), se encuentra en la esquina noreste del *hyposcaenium*. Formaría parte de una serie de reformas llevada a cabo en este espacio quizá con el fin de adecuarlo a las nuevas necesidades de la tramoya escénica, o bien, motivada por la propia evolución tecnológica de la propia maquinaria. Como hipótesis y, dada su ubicación, esta estructura pudo ser la caja de una escalera que permitía el acceso al *hyposcaenium* desde el exterior una vez cegada la galería subterránea que circulaba bajo el *iter uersurae* norte.

Con respecto a la calzada que discurre al exterior del edificio en su sector este, sería necesario caracterizarla dentro del viario de la ciudad y más aún, señalar sus posibles relaciones con el ramal que unía Itálica con la vía *Hispalis-Augusta Emerita*, a la que R. Corzo (Corzo, 1993a, 167) asoció el miliario hallado desplazado en la *porticus post scaenam* (correspondiente a la milla XXVI: I-36). Este hallazgo ha llevado a situar en época de Adriano su construcción o, al menos, refacción sobre una antigua vía ya existente. A su vez, el hecho

[22] León, 1995, 50, incluye en ella la pieza nº 7, E-2 de nuestro catálogo. Corzo, 1993a, 168.
[23] Véase pág. 120 y ss.

de que la vía respetase y rodease un amplio espacio de más de 1700 metros cuadrados parece confirmar nuestra hipótesis de que ya desde un principio el pórtico habría existido como área abierta, si bien no necesariamente monumentalizada hasta un momento posterior. Es más, las cronologías obtenidas en la excavación del muro perimetral del pórtico en su sector este (Romo, 1995a; 1995b, 16) sugieren su construcción a comienzos del siglo I, por tanto, coetánea a la galería oeste del mismo.

Un tanto imprecisa resulta, de nuevo, la datación de la construcción de las galerías norte, sur y este de la *porticus post scaenam*. El arrasamiento generalizado del área ha impedido individualizar niveles arqueológicos susceptibles de aportar cronologías fidedignas.

La erección de las galerías sur y este debe situarse en algún momento entre época adrianea y comienzos del siglo III d.C. Si la fecha mínima la otorga el ya citado empleo de ladrillo, el *terminus ante quem* viene dado por la construcción, también aquí, de muretes de ladrillo y *opus signinum* en los intercolumnios. Éstos corresponden al recrecimiento de los documentados en la galería oeste (fase II, UEM 1079), elementos que, a su vez, se asocian al pavimento III, datado por medio de los materiales cerámicos asociados, a comienzos de la tercera centuria. Por su parte, la galería norte, a pesar de la clara discontinuidad con respecto a la oeste en lo que a ejes y planificación se refiere, pudo ser ligeramente anterior a las meridional y oriental, ya que carece de material latericio en sus elementos sustentantes, pilares a base de grandes bloques de piedra caliza fosilífera (UEM 1006). Las discontinuidades en el muro de contorno (EUM 1058) han permitido identificar en ella, en su sector central, un acceso monumental al pórtico formado por una vano principal tripartito por medio de dos pilares centrales así como otra puerta menor a cada lado. Es posible que existiera además un cuerpo adelantado sustentado por columnas con el fin de monumentalizar este acceso por el exterior. No es extraño que sea precisamente a comienzos del siglo II cuando la *porticus post scaenam* sea finalmente definida dado que, con la construcción de la terraza superior UEM 1023, se anularán la mayor parte de los accesos originales al edificio.

Ya en este momento se observa un ascenso generalizado de los niveles de uso en el edificio, especialmente notorio en la galería oeste de la *porticus post scaenam* y en el *parascaenium* norte. En la primera se hizo necesaria la construcción de muretes medianeros entre los intercolumnios, a fin de proteger el interior de las galerías de la invasión de tierras del espacio central ajardinado e, incluso, es posible que de las aguas de eventuales crecidas que alcanzaran el solar del teatro. En el *parascaenium* norte, en la actualidad vaciado hasta sus niveles más antiguos, se observa una acusada diferencia de cota con respecto a la calzada norte que llegaba hasta él, construida un siglo más tarde.

Como ya se ha indicado más arriba, la mayor parte de los cambios que a comienzos de esta segunda centuria se llevarán a cabo en el edificio teatral vendrán motivados por la construcción en su parte alta de una compleja substrucción UEM 1023, en *opus caementicium*. Ésta, que supuso la reforma de un área monumental ya existente, afectó especialmente a los accesos superiores a la *cauea*, ya que, tanto el central como los generados a

partir de la construcción de la estructura UEM 1044+1024 parecen haber quedado anulados. Si una vez construida esta terraza se instalaron sistemas de comunicación entre el teatro y el edificio monumental construido sobre ella es algo que, dado el estado de conservación de las estructuras, todas ellas al nivel de sus cimentaciones, no puede precisarse. Cabe señalar, no obstante, que esta potente construcción no solamente respetó en todo momento la integridad del edificio teatral sino que, además, se ajustó a los ejes de orientación del mismo, en una búsqueda de efectismo escenográfico.

De la plataforma también formó parte el conocido como muro de San Antonio (UEM 1045) si bien no conectaba con ella en su sector norte, por lo que hay que entender una mayor complejidad de la estructura hacia el sur, bajo el actual caserío de Santiponce[24].

La construcción de la terraza, en el sector este materializada en el muro de San Antonio, lleva a tomar una serie de medidas en el extremo meridional del *iter* sur, con lo que estos pasillos dejan de evolucionar de forma simétrica, como había ocurrido hasta entonces. El muro de *opus quadratum* de la fase II (UEM 1028) se rompe al construirse una potente estructura de sillares de roca alberiza (UEM 7) encargada de soportar las presiones del muro de San Antonio. Esta reforma afectará también a la comunicación entre el exterior del edificio, el *parascaenium* sur y el *iter* correspondiente.

La reforma severiana de la *scaena*

A fines del siglo II d.C., comienzos del siglo III d.C. se reconoce una importante reforma. Puede considerarse la iniciativa evergética más importante que se lleva a cabo después de la construcción inicial del edificio, a falta de más datos que informen, por ejemplo, sobre el proceso de edificación de la *porticus post scaenam*. No obstante, lo más significativo es su relativa escasa relevancia en la estructura arquitectónica del edificio. Se lleva a cabo una renovación general del área de la escena pero que afectará casi exclusivamente a su *epidermis*: la decoración del *murus pulpiti*, incluyendo en el centro del mismo una fuente y la renovación de los órdenes arquitectónicos de la *scaenae frons*. Ésta última, limitada a la *columnatio*, se vio propiciada por las características del edificio escénico, de frente claramente distanciado del muro de fondo y, por tanto, con limitada función estructural. Sólo de esta forma, dos siglos después de su construcción, pudo sustituirse la decoración de la *scaenae frons* así como de otros elementos ornamentales accesorios de la escena, respetando en líneas generales el núcleo estructural de época augustea e, incluso, pudiendo haber conservado parte de su decoración parietal en mármol hasta el final de sus días[25].

---

[24] De hecho, M. Pellicer, en la intervención realizada en la *Casa de la Venus*, en el número 15 de la calle Moret, también documentó parte de estas cimentaciones (Pellicer *et alii*, 1982; Pellicer, 1998, 150-151).

[25] Algo semejante se ha identificado en el teatro de *Tergeste* (Trieste) el cual, construido en época julioclaudia, fue objeto de una reforma a fines de la primera centuria, comienzos del siglo II d.C. que, sin afectar a su planta original de basamentos simples y poco destacados para la *columnatio*, se limitó a los elementos de su *scaenae frons* (Verzár-Bass, 1991, 181). Algo semejante se ha documentado en el teatro de Volterra donde capiteles augusteos coexisten con otros más tardíos en un mismo orden (De Agostino, 1955, 114 y ss.; Gros, 1987a, 337).

En lo que a la decoración arquitectónica se refiere, siguiendo a H. von Hesberg[26], resulta interesante tener en cuenta que no será un elemento accesorio, sino intencionadamente elegido con unos fines determinados. A partir de algunos elementos decorativos recuperados en el solar del teatro y que pueden ser asociados con el entablamento de estos órdenes de época severiana podría identificarse el fenómeno llamado por C.F. Giuliani[27] *ilusionismo estructural*; es decir, a modo de un forrado con placas marmóreas de un núcleo interno encargado de las funciones estáticas y portantes, realizado con piedras menos nobles.

De parte de esta reforma dejó constancia *M. Cocceius Iulianus* en un ara hexagonal (I-3) situada ante el *murus pulpiti*, en la que aludía a la donación de dos columnas de mármol *kaystio* así como de un arquitrabe con rejas de bronce *(epistylium cum cancellis aereis)*. Es muy posible que la causa de esta renovación no hubiera sido la necesidad real de restaurar el edificio a causa de su deterioro, sino la voluntad de autorepresentación de las élites locales, lo que G. Alföldy (1990, 401) ha llamado *Drang der lokalen Eliten nach Selbstdarstellung*.

La inscripción no posee ningún elemento interno de datación pero el tratamiento de sus relieves y sus datos paleográficos apuntan a una cronología severiana (Luzón, 1982a, 188-189). De nuevo, esta acción puede ser entendida como el testimonio de un acto evergético colectivo en el que colaboraron otros miembros de la *elite* local, como ha sido ya documentado en época tardoaugustea[28]. Éste pudo incluir también la última decoración del *proscaenium*, tal y como parece intuirse en la inscripción pintada (I-4) incluida en una guirnalda vegetal en el *murus pulpiti* y en la que creemos reconocer la palabra *fecit*.

Del mismo modo, aunque no es un dato dirimente, dada la variedad ofrecida no solamente en Hispania sino también en las principales provincias del Imperio, habría cabido esperar una estructura más compleja para la organización del frente escénico en el caso de que esta última reforma hubiese afectado también a su estructura[29]. En este momento de fines del siglo II, comienzos del III d.C. se generaliza en el Imperio el tipo mixtilíneo en el que las *ualuae* se abren en exedras semicirculares (Martín y Núñez, 1996, 136). Por el contrario, la *scaenae frons* del teatro italicense se caracteriza por una estructura sencilla, un muro único

---

[26] Que hace alusión a *"lo sforzo per l'elaborazione di messaggi differenziati"* (1996, 156).

[27] [5]1997, 41: *"Nell'architettura romana solo in alcuni temi costruttivi come il tempio (e neppure sempre) [...] c'è identità tra struttura e decorazione [...] L'indipendenza della decorazione (quella di marmo come quella di stucco) dalla struttura resistente può, evidentemente, creare dei problemi o degli equivoci per la definizione della cronologia di un edificio se non se ne appura in via preliminare l'appartenenza o meno alla fase originaria"*. En la misma línea afirma P. Gros (1987a, 336) *"je rappellerai seulement que la réfection des ordres décoratifs n'implique pas forcément un remainement du plan des parois qu'ils enrichiessent"*. Con anterioridad señalaba D.B. Small (1983, 63): *"This opinion is based on the presence of later ornament in many scaenarum frontes, but there are persuasive arguments for the originality of the design. A date derived from the decoration of the scaenae frons cannot be applied to the entire stage building. [...] Indeed, in most cases one would not expect a restoration to involve the alteration of the entire stage building since it was far easier to repair only the scaenae frons"*.

[28] Cuando los contemporáneos *L. Blattius Traianus Pollio, C. Traius Pollio* y *L.Herius* hicieron constar, por separado, la donación, *de sua pecunia*, de la *orchestra*, el *proscaenium*, los *itinera*, una serie de aras y estatuas, así como unos arcos y unos pórticos.

[29] De hecho, se observa, aunque el registro es limitado, que las nuevas construcciones de época severiana, más allá de los edificios teatrales, mantienen e incluso aumentan los efectos escenográficos de las plantas y, por tanto, de los alzados columnados; uno de los mejores exponentes de ello es el *Septizodium* (Courtois, 1989, 301).

y recto, que recurrió a la rotura de las líneas horizontales del *podium* y a una doble línea de elementos sustentantes (columnas y semicolumnas) para aumentar el efecto de perspectiva y profundidad. Este esquema debe buscarse en modelos tardorrepublicanos itálicos que siguieron vigentes en época augustea, momento en el que comenzaron a incorporarse otros tipos que, poco después, se hicieron más populares y frecuentes.

A pesar de la dificultad para reconstruir la decoración secundaria del muro de la escena, podemos afirmar que poseyó órdenes de columnas de menor tamaño que enriquecieron su fachada. A ellos habría que unir también la presencia de mármoles policromos (predominando el verde cipollino y el rosado) unido a los blancos veteados en gris, así como la posible inclusión entre una mayoría de fustes lisos de algunos ejemplares torsos y estriados, a fin de restar monotonía al conjunto. Su acabado se completaría con otra serie de elementos de los que, desgraciadamente, no se conserva ningún vestigio pero cuya presencia está de sobra documentada, en especial a través de las fuentes, como son pinturas (sobre el muro de fondo estucado), pinakes, tapices, etc.

A juzgar por los datos arqueológicos recuperados hasta la fecha, todo parece indicar que para esta reforma no se contó con tantos medios económicos como a primera vista pudiera parecer[30]. Así se adivina en el empleo de algunos fustes de mármol cipollino que, aunque importados[31] y, por tanto, costosos, se encontraban deteriorados, con parches ya colocados en la cantera para evitar la progresión de vetas susceptibles de provocar fracturas[32]. También se ha identificado la reutilización de antiguos togados para la realización de las esculturas de fuente del *proscaenium*, o el reempleo de fragmentos de placas marmóreas de diferente naturaleza y coloración para la elaboración de un pavimento a modo de *opus sectile* en los nichos y exedras del *murus pulpiti*. A su vez, la moldura de remate del *proscaenium* se realizó a partir de fragmentos menores de mármol *karystio*, o bien sobrante o reutilizado. Por último, en la nueva *scaenae frons* parecen haber sido integrados elementos de fases anteriores.

No obstante, a pesar de la limitación de medios de estas acciones, ponen de manifiesto una todavía relativa vitalidad del edificio y, más aún, de la ciudad y sus habitantes, en un momento en el que, tradicionalmente, se ha situado el abandono masivo de las residencias de la ampliación adrianea. El empleo masivo de mármoles importados no solamente sugiere el funcionamiento de rutas y mercados, sino también, tratándose de un material muy

[30] A ella hace también alusión P. León (1995, 166), si bien se refiere a una penuria generalizada en la Itálica del Bajoimperio, dada la reutilización indiscriminada de piezas, por ejemplo, en escultura.

[31] Si bien habría que preguntarse, en el caso de un mármol de tan amplia difusión como el *karystio*, si los bloques y/o piezas procederían directamente de las canteras de Eubea o de otros mercados más cercanos encargados de almacenar materiales de diversas procedencias, tal y como se ha documentado en la *Marmorata* de Roma (Baccini Leotardi, 1979; 1989; Pensabene, 1995).

[32] No obstante, es posible que, con la explotación generalizada de las canteras de propiedad imperial a partir de comienzos del siglo II d.C., esta práctica hubiera estado más difundida de lo que se creía hasta el momento, debido al desinterés general de la investigación por estos rasgos de carácter técnico. Ejemplos de ello constan en edificios tan emblemáticos como la Basílica Ulpia o el Pantheon. Véase Rodríguez Gutiérrez, 2001b, *passim*, donde se recogen además los escasos trabajos existentes al respecto.

valioso en sí mismo y de transporte muy costoso (Coarelli, 1983, 50-51), la capacidad económica de, al menos, algunos evergetas, así como su interés por destacar su posición frente al resto de sus conciudadanos. Si bien es posible que esta reforma se deba a una iniciativa exclusivamente local, no deja de resultar atractiva la hipótesis de relacionarla con un hecho histórico de mayor alcance, que pudo afectar a un amplio ámbito geográfico del Imperio como fueron los *ludi saeculares* del 204 d.C.[33].

De esta forma, elementos datados en el siglo III d.C. y tenidos hasta el momento como testigos de una reforma muy parcial (Luzón, 1982a, 189, nota 20), obtienen así un nuevo significado, pudiendo integrarse dentro de una refacción de mayor alcance de la *scaena*. Tal es el caso de las dos esculturas de ninfas dormidas que formaron parte de una fuente situada en el *proscaenium*, pero que a su vez reutilizaron sendos togados que P. León data en época julio-claudia (León, 1995, 166 y ss.; Luzón, 1982a, 190, figs. 16-18; Loza, 1994, 270 y ss., figs. 2 y 3). Así también la última decoración, pintada, que recibió el *murus pulpiti*, en la que se han reconocido, al menos, una escena con peces y una guirnalda vegetal con una inscripción pintada en su interior[34].

A pesar de que esta refacción de la escena, por tanto, debe reconocerse como una acción de prestigio más que como una necesidad real del edificio de ser renovado, existirán elementos más sensibles a la erosión, ya sea por la propia naturaleza del material, por su mayor exposición a los agentes externos o por ambas. Un ejemplo de ello es el orden arquitectónico de la galería oeste de la *porticus post scaenam*. Supone una elevación importante del nivel de uso del ángulo noroeste, único sector en el que ha sido conservado, que conllevó además el recrecimiento de las basas de las columnas. Por medio de fragmentos de ladrillos y *opus signinum* se construyen nuevos plintos; sobre ellos, con el mismo material, se modela un tosco toro que modifica así la tipología de las basas que pasan de áticas a toscanas. Esto demuestra que, a comienzos del siglo III, la *porticus post scaenam* no sólo mantenía su aspecto sino también su funcionalidad como lugar de representación de las *elites* locales.

Para una adecuada reconstrucción del aspecto que presenta el teatro en este momento e, incluso, en las décadas posteriores, es necesario tener en cuenta la conservación de ciertos elementos anteriores que, sin ningún tipo de función estructural y, por tanto, absolutamente prescindibles, se mantuvieron intencionadamente hasta el final de la vida del edificio. Entre ellos destacan la inscripción monumental ante la *orchestra* y las aras cilíndri-

---

[33] Éstos fueron especialmente relevantes en la medida en la que restituyeron los antiguos augusteos, abandonados por Antonino Pío. Pighi, 1964-1985, 2112. Al respecto, son varios los autores que han llamado su atención: M. Verzár-Bass relaciona la reforma del teatro de Trieste con los *ludi saeculares* celebrados en tiempos de Septimio Severo (1991, 181): *"momento che segna un periodo di ripresa importante, di riattivazione di ludi municipali e in generale di grandi temi universali in ocassione dei nuovi ludi secolari"*. C. Aranegui y E. Hernández (1993, 23, nota 44) para el caso de Sagunto lo vinculan a una etapa de transformación cultural que precisó de cambios en las estructuras teatrales. Referido a Italia, C. Courtois (1989, 300) añadirá que *"L'époque sévérienne est la dernière période importante de l'histoire de l'architecture théâtrale d'Italie. L'activité est alors principalement centrée sur la décoration ou l'embellissement de théâtres [...] et aussi sur la reconstruction d'édifices antérieurs"*.

[34] I-4. L. Abad (1979, 62-63; 1982a, 224) la data a partir del siglo III d.C. en adelante; Canto, 1985a, 232 y ss.

cas, ambos con notables restauraciones antiguas. Si en su momento inicial de colocación tenían un marcado carácter simbólico-religioso, es posible que siglos después tan sólo fueran conservados con prestigio histórico concentrado en este sector *orchestra*-inscripción monumental/aras-*murus pulpiti*, erigiéndose al fondo de ellos la nueva *scaenae frons*.

Los últimos años del teatro

En la segunda mitad del siglo III se observa una progresiva invasión por parte de particulares con usos privativos de la *porticus post scaenam* y el entorno inmediato del sector norte del edificio. A fines de esta centuria se documenta en el *parascaenium* norte un taller de fabricación de útiles de hueso (Corzo y Toscano, 1990, 86). Aproximadamente coetáneo debe situarse el pequeño templo de Isis que ocupó el centro de la galería septentrional del pórtico trasero. También en este sector, mejor conocido por encontrarse liberado de viviendas recientes, a diferencia del sur, se ha documento una alineación de *tabernae* que comparten un muro longitudinal común (UEM 1035) que se ajusta al eje este-oeste del teatro. En uno de estos espacios se instaló un depósito estucado en color rojo (UEM 1037). Estas construcciones amortizan parcialmente lo que hasta el momento había el circuito de acceso al edificio por el norte, es decir, la calzada adrianea que, desde el este del edificio, lo rodeaba hasta llegar al *iter* y *parascaenium* septentrionales. Con la construcción del *iseum* se habría amortizado y anulado también el ingreso monumental al pórtico por el centro de la galería norte.

No obstante, el teatro en su sector anterior *(scaena-orchestra-cauea)* es todavía plenamente respetado e incluso se documentan acciones que indican su funcionamiento como lugar de ceremonias y actividades más o menos lúdicas. Así, pocos años antes, en algún momento de esta segunda mitad del siglo, se instalaron en el *hyposcaenium* los dos pedestales gemelos de estatua dedicados a *M. Lucretio Iuliano* (I-5 e I-6), para servir en adelante como soportes de mecanismos giratorios, posiblemente decorados móviles conocidos como *periaktoi*. La validez de la dedicación de las inscripciones, de época severiana[35], habría precisado al menos de unos cincuenta años para su reutilización. Ésta podría ponerse en relación incluso con la instalación del iseo, ya que es posible que hubieran estado colocadas, en origen, sobre dos de los basamentos cuadrados ante los pilares centrales de la galería norte[36]. La transformación de ésta como templo habría llevado a adaptar estos pedestales a las necesidades del nuevo culto. De esta forma se justificaría la eliminación de unas piezas cuya temprana amortización resulta un tanto extraña, más aún teniendo en cuenta que otras semejantes como el pedestal de estatua ecuestre en honor de *Lucio Pontio* (I-7) fue conservado *in situ* desde comienzos del siglo I d.C. hasta el abandono del edificio.

El hecho de que la *porticus post scaenam* sea progresivamente ocupada por establecimientos de tipo artesano e industrial, es decir, su evolución de forma independiente al

[35] Dada la referencia a los tres augustos (Septimio Severo, Caracalla y Geta: *Augustorum trium*) que lleva a una datación entre los años 211 y 218.

[36] Los pedestales miden 53 cm de lado, mientras que la superficie de apoyo del único basamento conservado (los tres restantes son superficies de regularización de idénticas dimensiones) mide 60x57 cm.

resto del conjunto, debe explicarse por una pérdida de la función y el significado con el que fue construida a comienzos del siglo I d.C. Resulta difícil precisar qué tipo de actividades se desarrollaban en el teatro a partir de este momento, avanzada la tercera centuria; de lo que no hay duda es de que éstas estaban ya alejadas de las solemnidades y ceremonias asociadas al culto imperial y la representación local que habían motivado su construcción a comienzos de la Era. Este espacio abierto pasa así a funcionar a modo de plaza pública –valor del que probablemente no careció en ningún momento– con un elevado carácter comercial, en el que puede enmarcarse la presencia del culto a Isis, protectora de este tipo de actividades. Si bien el culto isíaco parece arraigado en Itálica[37], el espacio de la *porticus post scaenam* fue, posiblemente, tan sólo un pequeño *sacellum* con una imagen de la divinidad, a modo de capilla de carácter votivo. Es también indicativo el hecho de que fuera construido al interior de la galería norte del pórtico, cegando su acceso norte y reforzando e incluso levantando de nuevo los pilares centrales de la misma; esto parece indicar una clara desconfianza hacia las estructuras portantes preexistentes, si es que aún se encontraban todas ellas en pie.

En ésta, a modo de plaza pública, muchos de sus antiguos elementos estructurales van siendo eliminados en la medida en la que es necesario adaptar el espacio a los nuevos usos. De hecho, uno de los capiteles toscanos del orden de la galería oeste apareció en los niveles de expolio datados en la segunda mitad del siglo IV (Corzo y Toscano, 1989b, 19, fig. 14), lo que prueba un desmonte al menos parcial de estas estructuras en un momento temprano del abandono del edificio. Esto demuestra una conservación selectiva de elementos, en lo que parece reconocerse como un respeto intencionado de algunos de los más simbólicos de la primera construcción del edificio. En general, se observa un gran respeto por mantener la integridad del edificio siendo fiel a su forma primigenia, especialmente en el sector de la *orchestra*; a la inscripción y las aras pueden unirse elementos del *balteus* o la *kyma reuersa* de remate de la *proedria*. Los italicenses eran conscientes de la antigüedad de su teatro; lo reformaron pero manteniendo intencionadamente muchos de los elementos previos, tanto desde el punto de vista de la comodidad estructural como de la intencionalidad ideológica. Algunos de los fragmentos de decoración arquitectónica de época augustea y julioclaudia se hallaron en los niveles de destrucción de la *scaenae frons* de comienzos del siglo III d.C., lo que lleva a pensar en que formaban parte del edificio escénico cuando éste se derrumbó. El edificio se habría visto, por tanto, transformado, pero a través de un complejo proceso selectivo de yuxtaposición de elementos nuevos a los ya existentes.

En esta primera mitad de la cuarta centuria, aproximadamente en época constantiniana[38] se datan los dibujos, epígrafes y tablas de juego inscritas sobre las losas de la

[37] Dados los nuevos nombres adoptados por algunos de sus iniciados a los que debe unirse la inscripción *CILA* 358, hallada en las excavaciones realizada en el *Traianeum*; se trata de una donación de un busto de la diosa ofrecido por una sacerdotisa italicense llamada *Vibia Modesta*.

[38] Corzo y Toscano, 1990, 88. Márquez, 1998a, 189 y 192, hace referencia a reformas de este momento en el teatro italicense pero no da referencia alguna al respecto por lo que desconocemos a qué se refiere; quizá se deba al capitel corintio asiático (CC-204) presentado por R. Corzo (1993a, 164, fig. 15), hallado descontextualizado en niveles modernos sobre el pórtico.

proedria. Esto informa tanto de un tránsito como de un uso más incontrolado para el ocio popular del edificio que en momentos anteriores; no obstante, la inscripción que consta *ordo senei* (losa C17) hace pensar en su empleo como lugar de reunión en el que todavía se respetan, el menos, los puestos privilegiados de la *orchestra*. Es probable que en este momento el teatro, restringido a su parte anterior, hubiera quedado limitado a lugar de reunión de carácter polivalente e incluso de esparcimiento más o menos controlado; había perdido la entidad y el significado de los primeros tiempos y, en todo caso, ahora no era más que el escenario de reuniones ocasionales y quizá espectáculos de discutible calidad y gusto.

Este empleo al menos esporádico del edificio lleva a un mantenimiento con medios muy limitados de su sector inferior y más representativo: la *orchestra*. Su pavimento, muy deteriorado, se restaura con piezas reutilizadas entre las que figura una antigua placa epigráfica (I-2) en mármol blanco. Tampoco en las reparaciones realizadas en el *balteus* se presta atención a la homogeneidad de tipos y coloraciones: allí donde faltan las losas originales se incorporan otras en mármol rosado de tosca factura y altura y grosor muy desigual (tipo 2). Frente a los tipos 1 y 4, fruto de una sustitución intencionada, aquí la única pretensión es la de reparar un conjunto ya deteriorado.

Si bien es cierto que en el solar del teatro han sido hallados abundantes fragmentos de capiteles de tipo corintio asiático, ninguno de ellos lo ha hecho en contextos de uso del teatro, sino siempre en niveles de expolio y saqueo, lo que lleva más probablemente a asociarlos con el desmonte y reaprovechamiento del programa decorativo de un edificio próximo al teatro; de hecho, de acanto espinoso eran tres de los capiteles hallados junto a la Diana en 1900 (Rodríguez Gutiérrez, e.p.). En cualquier caso, la *scaenae frons* del teatro italicense en el momento de su abandono poseía capiteles corintios canónicos, tal y como se puso de manifiesto en el derrumbe de su sector norte excavado en 1971.

A modo de epílogo

A partir, por tanto, de mediados de la cuarta centuria el abandono que ya había comenzado años atrás se generaliza definitivamente con el cese de las reparaciones y cuidados del sistema de drenaje, sin cuyo funcionamiento el edificio queda con frecuencia anegado: avenidas que dejan tras de sí capas de fango (los estratos de limos y arenas estériles de las estratigrafías) que van cubriendo poco a poco los sectores centrales y más profundos del edificio, haciéndolo inutilizable.

La Itálica de época tardía, tal y como parecen demostrar las recientes prospecciones geofísicas, redujo su perímetro con respecto a la ciudad altoimperial. La población se concentra en torno al área conocida como *cerro de los Palacios*, al otro lado de la actual *Avenida de Extremadura*. Allí ha sido identificado el encintado bajoimperial, así como algunos nuevos edificios representativos de la ciudad en este momento[39].

[39] El trazado de esta muralla se refleja en Rodríguez Hidalgo, 1997, 110, fig. 28. Algunos de los edificios de nueva identificación en *idem*, 109, fig. 27. Recientemente, R. Corzo ha planteado una datación trajanea para dicho encintado (Corzo, 2002, 134).

El área del teatro se convierte así, de nuevo, como lo fue hasta época augustea, en un sector marginal de la ciudad. El edificio es abandonado y privado de funcionalidad en un momento en el que, si algún espacio *clásico* de reunión masiva de ciudadanos sigue vigente, es el circo cuyos juegos gozaron durante el siglo IV de gran favor popular. Así se pone de manifiesto en los *graffiti* realizados sobre una de las losas de la *proedria* (I-41 sobre C17) en la que se representaron cuatro caballos acompañados de los nombres de sus jinetes, poco antes del abandono definitivo del edificio.

A su vez, en la *porticus post scaenam* aumenta el número de talleres y espacios industriales, entre cuyas estructuras se reconoce una muela de aceite e incluso rudimentarios apriscos para ganado. Más aún, a fines del siglo IV llegan hasta ella algunos enterramientos dispersos de la necrópolis conocida como de El Pradillo o La Vegueta[40].

Con posterioridad, el edificio comienza a ser expoliado sistemáticamente a lo largo de las diversas épocas históricas; en unas ocasiones con el único objeto de reutilizar su material o fabricar cal a partir de él, en otras como consecuencia de su explotación agrícola, ganadera o industrial. No obstante, a este proceso de deterioro sufrido por el solar del teatro una vez cesado el funcionamiento de éste dedicamos el capítulo XI, al que remitimos.

Tabla XIX

Estructura	Definición	UEM principales que la integran
1	Planificación del terreno; estructuras previas/coetáneas a la construcción del Teatro	1030, 1031, 1019/1021, 1022, 1047
2	*Cauea*	1137, 1033, 1025, 1024, 1027, 1034, 1042, 1044, 1024, 1057, 1072, 1075, 1134, 1136, 1141, 1142, 1143, 1144, 1145, 1076, 1148
3	*Orchestra*	1007, 1008, 1009, 1010, 1011, 1117, 1118, 1032, 1077, 1116
4	*Proscaenium*	1138
5	*Hyposcaenium*	1080, 1081, 1082, 1083, 1084, 1085, 1086, 1087, 1088, 1089, 1090, 1091, 1092, 1093, 1094, 1095, 1096, 1040, 1041, 1062
6	*Itinera*	3, 4, 1029, 1078, 1114, 1115, 19, 7, 25, 1059, 1060, 1076, 1119, 1127, 1146, 1148
7	Edificio escénico	1012, 1013, 1014, 1015, 1016, 1017, 1018, 1055, 1056, 1065, 1066, 1067, 1097, 1098, 1099, 1100, 1101, 1102, 1103, 1104, 1105, 1106, 1107, 1108, 1109, 1110, 1114, 1115, 1140
8	*Porticus post scaenam*	1005, 1006, 1039, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1053, 1054, 1058, 1063, 1064, 1071, 1074, 1079, 1124, 1125, 1128, 1130, 1133, 1147
9	*Iseum*	1001, 1002, 1003, 1004, 1005
10	Terraza sobre el Teatro	1023, 1045, 1038, 1069
11	Invasión pórtico (talleres)	1035, 1036, 1037, 1073, 1131
12	Necrópolis tardía	1070
13	Ocupación residual (frecuentación tardía)	21, 1028, 1111, 1112, 1113, 1126

[40] Ya que según las excavaciones de M. Fernández López (1903, *passim*) la concentración de las tumbas era mucho más alta en el sector nuclear del cementerio, al noreste del solar del teatro.

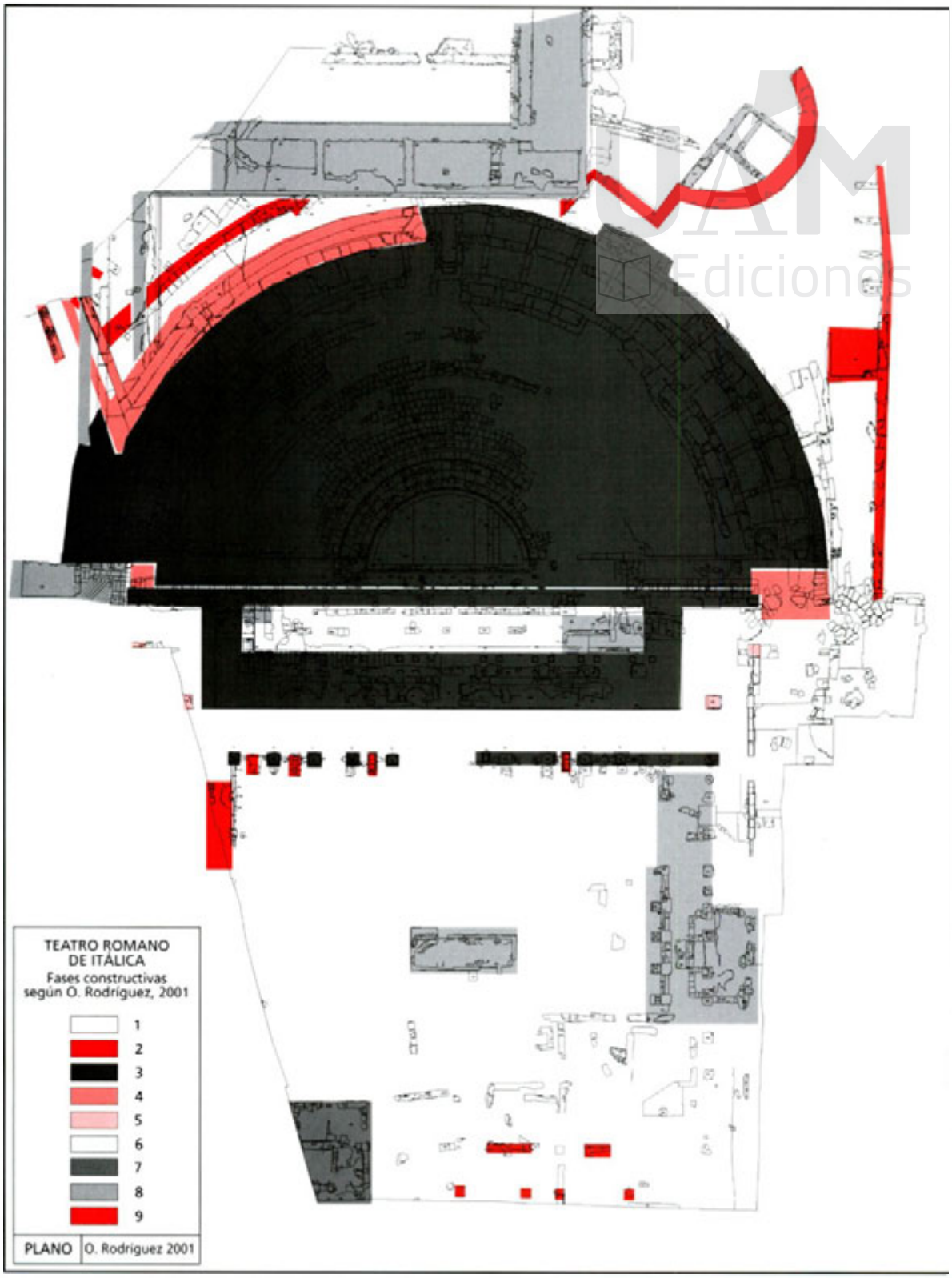


Fig. 82. Teatro romano de Itálica. Síntesis constructiva. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

UAM Ediciones

CAPÍTULO X

El teatro romano de Itálica: morfología y funcionalidad

El teatro romano de Itálica en el conjunto de edificios teatrales del Imperio: generalidad y singularidad

Contexto histórico de construcción

Dado que el teatro romano es la realización de un grupo humano, elegido para desarrollar una serie de conductas sociales, es preciso tratar de buscar en él el reflejo de ciertas pulsiones y hechos históricos. La identificación del teatro romano como una iniciativa propia de época augustea es un hecho especialmente notorio en las provincias occidentales donde, por el momento, no ha sido documentada con seguridad ninguna estructura anterior[1], haciéndose necesaria una mejor caracterización de la tradición teatral previa. Las referencias epigráficas y textuales más antiguas, de mediados del siglo I a.C., es decir, las leyes de *Urso* y los escritos de Cicerón en los que se hace alusión a la actividad de Balbo en *Gades* (*Lex Urs.* 126 y 127; Cicerón, *Ad Fam.* X, 32, 2-3), debieron de corresponder a estructuras efímeras, al margen del posterior programa de monumentalización augustea.

Como ya se ha insistido en varias ocasiones a lo largo del presente estudio, el éxito de la implantación del teatro en las provincias occidentales –ya que en oriente responde a una dinámica con matices culturales diferentes debido a la experiencia previa– debe buscarse, en primer lugar, en la propia voluntad imperial. Sin embargo, esta iniciativa será asumida aquí por las *elites* locales que vieron en ella una oportunidad inigualable para manifestar su adhesión incondicional a la política imperial[2]. Entre todos los edificios de la nueva ciudad romana el teatro concentra una serie de realidades que lo convierten en una de las opciones más beneficiosas. Dado su empleo para la reunión de sus habitantes, servía asimismo a estas aristocracias como medio de promoción municipal entre sus conciudadanos. A todo ello es

---

[1] Más adelante se aborda la cuestión de los teatros hispanos tenidos por preaugusteos, así como nuestras hipótesis sobre la correspondencia entre *ludi scaenici* y *theatrum lapideum*. Véase pág. 309 y ss. En el norte de África destaca como pionero el teatro de Cherchel, de escena rectilínea, (Picard, 1975-76, 386-387); en Galia el de Arlés, de en torno a los años 30-20 a.C. (Gros, 1987b, 350), contemporáneo es también el de Frejús (Grenier, 1958, 734-735).

[2] Como el caso de Balbo en Roma o las monarquías dependientes conservadas por el sistema romano tales como las de Herodes en Palestina o Juba II en la *Mauritania Caesariensis*.

preciso además sumar el papel del edificio en los mecanismos del embrionario culto imperial, siendo significativo que la Bética se trate de la provincia occidental en la que por primera vez se adopten estas prácticas de forma ya organizada, en sus comienzos con pontífices a la cabeza de esta todavía vacilante jerarquía sacerdotal. Mientras que en Roma estas manifestaciones eran cuidadosamente controladas y limitadas, en las provincias se permitió una mayor libertad, convirtiéndose así estos territorios en una suerte de campo de experimentación para lo que posteriormente, a partir de la muerte de Augusto, se desarrollaría en la capital. No hay que olvidar que no siempre la dirección de los aportes tanto culturales como ideológicos irradiaron de la *Vrbs* a las provincias, opción en exceso simplista que aún preside algunas interpretaciones históricas de la investigación actual. De hecho, sobre el programa político de Augusto parece haber tenido una importante influencia su viaje a Hispania, pacificación no exenta de un elevado contenido simbólico, tras la cual se destacan algunas de las obras cumbre de la ideología del Principado tanto desde el punto de vista iconográfico como conceptual, tales como el *Ara Pacis*.

Por tanto, el modelo de teatro que llega a las provincias occidentales lo hace no solamente como elemento esencial de la política urbanística sino también como mecanismo de control ideológico. Así pues, su tipo arquitectónico estará basado en los primeros teatros imperiales de la ciudad de Roma y en el primero pétreo, el construido por Pompeyo en el Campo de Marte en el año 55 a.C., fundamental influencia para aquéllos. Que la construcción de teatros es iniciativa augustea, aunque con ciertos precedentes en época cesariana e importante desarrollo posterior julioclaudio, queda de manifiesto asimismo en los rotundos porcentajes al respecto. H. Jouffroy (1986, 96-101), con datos de la década de los ochenta que precisan ser contrastados con los avances de la investigación en los últimos años, identificaba, en época tardorrepublicana, 18 edificios teatrales, 49 en el siglo I d.C. y 11 nuevas construcciones durante el siglo II. Más recientemente, C. Courtois (1989, 290) presenta aproximadamente una treintena de construcciones para época augustea, mientras que entre los gobiernos de Tiberio y Domiciano apenas llegan a la decena las nuevas iniciativas, si bien entonces se concluirán o completarán muchos de los proyectos comenzados con anterioridad.

El teatro imperial será el fruto de la conjunción de una serie de elementos de tradición helenística unidos a las experiencias de los últimos momentos de la República y a las propiamente augusteas (Courtois, 1989, 183). Como ya se ha insistido en otros puntos de este estudio, el teatro de Pompeya, cuya evolución es bien conocida, es un buen ejemplo de ello, dada la transformación llevada a cabo en época augustea de la estructura anterior, de origen helenístico, bajo una segunda fase silana. Ésta viene motivada no sólo por las nuevas necesidades estructurales sino también por los intereses de ciertos magistrados locales –los *Holconii*– que ven en el edificio un escenario fundamental de ostentación personal así como un medio de demostrar su adhesión al programa imperial.

Desafortunadamente, son muy escasos los datos que se poseen entre fines del siglo III a.C. y fines de la República (Rawson, 1991a, 465) sobre la actividad teatral fuera de

Roma, allí donde, sin embargo, sí se documentan estructuras teatrales estables, no sujetas a las limitaciones constructivas de la capital. Todo parece indicar que no se produce una continuidad funcional, al menos total, entre los edificios teatrales republicanos y los imperiales. Además de por medio de las referencias tanto epigráficas como literarias, este cambio cualitativo se documenta arqueológicamente en las transformaciones sufridas por las estructuras, que incluyen de manera generalizada y en absoluto anecdótica, una serie de elementos fundamentales para las nuevas actividades y funciones asumidas por el edificio. Estas transformaciones están también presentes en numerosos teatros greco-helenísticos, que adaptan su antigua morfología a las nuevas necesidades. Entre los ejemplos más paradigmáticos se encuentra el teatro de Corinto (Stillwell, 1952, 135), rehabilitado entre fines de época tardoaugustea y comienzos del gobierno de Tiberio. No obstante, en muchos de ellos pesará la influencia de las antiguas estructuras: no solamente en la *orchestra* circular que dará lugar al llamado teatro microasiático, sino también en un *pulpitum* más elevado (Courtois, 1989, 296-298; Martín y Núñez, 1996, 132) y en la perduración del frente escénico lineal con *podia* adelantados como apoyo de la *columnatio*. En las ciudades griegas resulta además de gran interés analizar la dualidad existente entre los grandes teatros abiertos, muchos de ellos antiguos teatros griegos recuperados en época romana, y los nuevos teatros cubiertos, tradicionalmente considerados odeones, de menor tamaño y mayor complejidad técnica (Izenour, 1992).

En el panorama hispano la cronología de los edificios teatrales corrobora esta vinculación con la política imperial y su ideología[3]. Todos los documentados hasta la fecha son de época imperial con una importante concentración en tiempos augusteos[4]. Tan sólo tres de ellos han sido tenidos como anteriores, si bien en ninguno se poseen datos lo suficientemente claros que permitan confirmar dicha cronología. El de *Acinipo*[5] carece de estratigrafías y los criterios empleados para apoyar su datación –el arcaísmo de sus técnicas constructivas y la tipología del edificio escénico– pueden hacerse extensivos a época augustea. Lo conocido y publicado hasta el momento del de *Pollentia*[6] tampoco permite una datación precisa; las variantes observadas en los edificios peninsulares, entre los que se observan soluciones un tanto arcaizantes posiblemente en aras de un ahorro de medios tanto económicos como técnicos, no permite asociar de forma unívoca éstas con fechas tempranas. En lo que al teatro de *Gades* respecta, y a la espera de los resultados de las excavaciones en curso, cabe cuestionar la identificación de las estructuras que

[3] *"El teatro representa el mejor exponente de la nueva imagen de la ciudad imperial"* dirá J.L. Jiménez (1993, 237).

[4] El 80% según J.L. Jiménez (1993, 233). A este porcentaje habría que sumar además los concluidos en los gobiernos de Tiberio y Claudio, aunque de proyecto augusteo como los de *Bilbilis*, *Saguntum* o *Caesaraugusta*.

[5] Del Amo, 1982a; Fernández-Baca *et alii*, 1993. Reservas a estos presupuestos en Jiménez Salvador, 1993, 232; Martín y Núñez, 1996, 137-138.

[6] Almagro Basch, 1982. En la reciente reunión celebrada en Córdoba en noviembre de 2002 y aún inédita, M. Orfila, encargada actualmente de la excavación y estudio del edificio, insistió en la ausencia de estratigrafías susceptibles de aportar cronologías fidedignas.

hoy conocemos con el teatro de Balbo el Joven, de mediados del siglo I a.C.[7] No obstante, el caso gaditano no dejaría de ser un ejemplo un tanto atípico de evergesía ejercida por un provincial afincado en Roma, plenamente inmerso en las maniobras políticas de los últimos tiempos de la República. No sería descabellado que, secundando a Pompeyo, hubiera exportado este modelo a su ciudad natal. Otra cuestión es si los habitantes de estas ciudades provinciales estaban habituados en fechas tan tempranas a las prácticas asociadas a estos edificios[8], y si, al margen de la *tragedia praetexta* sobre la vida de Balbo de la que nos habla Cicerón (*Ad Fam.*, X, 32, 3), el teatro habría funcionado también entonces como el edificio polivalente que defendemos para momentos posteriores (Corzo, 1993b, 134).

Lo que parece fuera de toda duda, tal y como está demostrando el registro arqueológico, es que no hay edificios teatrales estables hispanos que correspondan a esa primera fase preaugustea de posible desarrollo de dinámicas teatrales; como hipótesis planteamos que el teatro como género y el teatro como edificio no siempre hubieran sido conceptos asociados. Aquí es donde cabría preguntarse por la existencia de estructuras efímeras en las que, al menos, se destacaba el espacio reservado a las más altas dignidades municipales[9]. De nuevo cabe plantearse la independencia, al menos espacial y, probablemente, también funcional, entre los edificios efímeros de fines de la República y los poco posteriores augusteos de carácter estable. Del mismo modo, consideramos que no existen por el momento en el teatro italicense elementos que permitan sugerir la existencia de un teatro –y más concretamente de un edificio escénico– previo al construido en época augustea.

A su vez, la prohibición del cónsul Escipión Nasica Córculo de construir teatros en piedra solamente afectaba a Roma; fuera de ella en diversos puntos de la Península itálica se documentan teatros estables en fechas anteriores, aunque en buena parte de los casos dentro de la tradición greco-helenística. Nada habría impedido, por tanto, que en ciudades lo suficientemente romanizadas de Hispania en época republicana se hubiera contado con teatros pétreos. La razón parece clara: solamente a partir de Augusto el teatro cobra sentido como elemento indispensable en la monumentalización urbana y si es así, se debe a las nuevas funciones que ahora asume.

---

[7] En esta línea Jiménez Salvador, 1993, 232; de hecho P. Gros (1987a, 321) plantea que aquél fuera un *theatrum ligneum*.

[8] Recordemos el episodio narrado por Filóstrato (*Vida de Apolonio de Tiana*, V, 9) en el que se aludía a la extrañeza que causó un pantomimo en una ciudad de la Bética –quizá *Hispalis*– en torno a época de Nerón; probablemente exagerado para destacar el escaso desarrollo de estas poblaciones, muy discutible, por otro lado.

[9] Tal y como se señala en las leyes de *Urso* (126 y 127) y en un pasaje de Cicerón (*Ad fam.* X, 32, 2) en el que narra las quejas de Asinio Polión, legado de la Provincia en el verano del año 43 a.C.; en este último caso, de nuevo en *Gades*, donde Balbo había hecho caballero a un cómico y lo había sentado en el espacio reservado para éstos en el teatro.

Tabla XX[10]: tabla resumen de los teatros hispanos con estructuras documentadas hasta la fecha

Provincia	Teatro	Ubicación actual	Fase inicial	Otras fases
Baetica	*Acinipo*	Ronda la Vieja, Málaga	I a.C. (con reservas), probable augusteo	posible reforma *scaenae frons* entre s. II-III d.C.
	Baelo Claudia	Bolonia, Cádiz	Claudiano (60 d.C.)	–
	Carteia	San Roque, Cádiz	Poco posterior a Augusto	–
	Corduba	Córdoba	Augusteo	–
	Gades	Cádiz	46-43 a. C. (con reservas)	–
	Italica	**Santiponce, Sevilla**	**Augusteo**	**reforma severiana de la *epidermis* de la *scaena***
	Malaca	Málaga	Augusteo temprano	–
	Regina	Casas de Reina, Badajoz	2ª I/2 s. I d.C. (flavio)	posible fase severiana
	Singilia Barba	cerca de Antequera	Altoimperial indeterminado	–
	Urso	Osuna, Sevilla	Indeterminada	–
Lusitania	*Emerita Augusta*	Mérida, Badajoz	Augusteo (16-15 a.C.)	reforma claudiana de la *scaenae frons*. Nuevas reformas parciales de la *scaenae frons* y *parascaenia* con Trajano-Adriano. Constantino, a fines V: *uersura* oriental
	Metellinum	Medellín, Badajoz	augustea? Último 1/4 s. I a.C. (flavia)?	–
	Olisipo	Lisboa	Augusteo	–
	Pax Iulia	Beja	Indeterminada	–
Tarraconense	*Baetulo*	Badalona, Barcelona	Indeterminada (posible augusteo)	Posible fase de comienzos siglo II d.C.
	Bilbilis	Calatayud, Zaragoza	Augusteo (1-14 d.C.)	–
	Caesaraugusta	Zaragoza	1ª 1/2 siglo I d.C. (proyecto augusteo)	–
	Carthago Noua	Cartagena, Murcia	Augusteo (5 a.C.-1 d.C.)	–
	Celsa	Celsa, Zaragoza	Indeterminada	–
	Clunia	Coruña del Conde, Burgos	Tiberio / Claudio	–
	Mago	Mahón, Mallorca	Indeterminada	–
	Osca	Huesca	Indeterminada	–
	Pollentia	La Alcudia, Mallorca	Altoimperial indeterminada	–
	Saguntum	Sagunto, Valencia	Augusteo-tiberiano (proyecto augusteo)	Reforma severiana de la decoración *scaenae frons*
	Segobriga	Saelices, Cuenca	40 -70 d.C.	Reforma del edificio escénico avanzado el siglo II d.C.
	Tarraco	Tarragona	Augusteo	–

[10] En ella se incluyen solamente los teatros cuyas estructuras han sido documentadas arqueológicamente. A ellos se añaden por medio de evidencias epigráficas los de *Aurgi* (*CIL* II 3364), *Canama* (*CIL* II 1704), *Cartimae* (*CIL* II 1956), *Isturgi* (*CIL* II 2121), *Lucurgentum* (*AE* 1953, 21), *Osset* (*CIL* II 1255), *Tucci* (*CIL* II 1663, 1685), *Castulo* (*CIL* II 3270), *Barcino* (*CIL* II 4514). No obstante, el hecho de que en la mayor parte de los epígrafes tan sólo se haga mención a *ludi scaenici* no será una prueba categórica de la existencia de un *theatrum lapideum*.

UAM Ediciones

Contexto histórico y evolución constructiva

Frente a la contextualización de la construcción, analizada en el apartado anterior, las modificaciones posteriores en un edificio ya existente pueden responder a muy diferentes motivaciones. Podrían tratarse de una necesidad real de restauración o reparación; sin embargo, estas acciones pudieron también proceder de iniciativas voluntarias e intencionadas sin una necesidad real previa que las impusiera. Las intervenciones que hasta el momento se reconocen como propias de entonces responden, en todos los casos, a elementos externos, es decir, no afectaron a la estructura del edificio. Se concentran en el área de la escena: los elementos arquitectónicos de sus órdenes columnados –que incorporan incluso piezas de la antigua decoración de comienzos del siglo I d.C.–; decoración del *murus pulpiti* afectando a su planos verticales pintados así como a una nueva cornisilla de remate (CB-42); la colocación de un ara epigráfica en uno de los nichos (I-3) y la instalación de una fuente que vertía el agua a la exedra semicircular central. Todo indica que se trata a modo de una "renovación superficial" quizá en una mera búsqueda de prestigio por parte de sus evergetas. Del mismo modo, se observa una importante limitación en los medios empleados. A la ya citada reutilización de piezas de decoración antigua (fragmentos de capiteles C-14 a C-17 o placas decoradas con cimacios y astrágalos P-37 a P-43) en la que, no obstante, se podría ver un cierto valor simbólico, se unen otros datos menos ambiguos como el reempleo de dos antiguos togados julioclaudios para la factura de las ninfas-surtidores de la citada fuente del *proscaenium* (E-3 y E-4), sin eliminar, previamente, las trazas de los antiguos ropajes. También la cornisa de remate del *proscaenium* parece, dado el pequeño tamaño de su despiece, haber sido realizada a partir de la reutilización de otras piezas o bloques; por último, en el pavimento de los nichos se identifica, probablemente también en este momento, una renovación a base de mármoles polícromos procedentes de otras construcciones ya amortizadas. Algunos de los fustes de mármol cipollino de la *scaenae frons* presentan refuerzos por medio de la inclusión de parches marmóreos, si bien ésta pudo ser una práctica más difundida de lo que podría pensarse en un principio.

En las reformas necesarias, dado que responden a hechos coyunturales intrínsecos a la evolución de cada uno de los edificios, no podrá buscarse una razón histórica de carácter general supraregional que permita explicarlas (a no ser, por ejemplo, fruto de una destrucción masiva debido a invasiones, catástrofes naturales, etc.). Por el contrario, sí existen mayores posibilidades de que una dinámica histórica pudiera haber implicado una renovatio voluntaria o *de facto* innecesaria.

Así, en el teatro italicense la reforma de su *iter* sur a comienzos del siglo II d.C. fue motivada por el empuje que sobre el edificio ejerció la gran terraza superior UEM 1023, en una fase de auge constructivo en la ciudad vinculada a la intervención directa de los emperadores Trajano y/o Adriano. De este hecho, local y limitado a Itálica, se distingue la citada intervención en la escena en época severiana. Analizando la evolución constructiva de buen número de teatros del Imperio se ha podido reconocer que fueron objeto de reformas y/o añadidos en este momento, incluso exclusivos del edificio escénico. Si, como ya se ha

señalado, el gran auge constructivo de edificios teatrales se produce a comienzos del Imperio, parece poder identificarse también en este momento de fines del siglo II, principios del siglo III, una cierta revitalización y, lo que es más importante, de las actividades que allí se desarrollaban. A pesar de que en algunos teatros, especialmente en el Mediterráneo oriental, estas reformas han sido asociadas con la transformación de la *orchestra* en *arena* para el desarrollo de juegos de anfiteatro (como en Side, Perge o Myra), tampoco parece haber sido ésta una causa generalizada, teniendo además en cuenta que esta reutilización espacial será más propia de avanzado el siglo III d.C. e, incluso, posterior. Partiendo de los presupuestos interpretativos tradicionales, cabría reflexionar sobre las motivaciones de reformas en un momento en el que los espectáculos asociados al teatro habían perdido definitivamente su calidad. De nuevo, no es fácil contextualizar esta iniciativa constructiva basándose en un edificio teatral mero escenario de espectáculos lúdicos. Las acciones evergéticas parecen todavía mantenerse al ritmo acostumbrado, al menos durante las dos primeras décadas de la tercera centuria (Melchor, 1999, 56). Esto demuestra la vitalidad de unas prácticas que, quizá ahora puedan ponerse en relación con la hegemonía tanto económica como política de las provincias del norte de África, con el ascenso al poder de la dinastía de los Severos. De hecho, en la política de Septimio Severo se observa una especial atención al ámbito provincial, especialmente africano (Courtois, 1989, 207-208).

En Itálica en este momento, aunque todavía de manera muy difusa, debido principalmente a que la investigación en la ciudad se ha centrado tradicionalmente en otras fases de su historia, parece rastrearse una cierta presencia de gentes norteafricanas, tales como la propia *Iunia Africana*[11], esposa de Marco Cocceyo o la flaminica Vibia Modesta, oriunda de Mauritania (*CILA* 358). De nuevo cabe traer aquí, de forma muy hipotética todavía, elementos quizá no casualmente interrelacionados tales como la nueva dinastía africana, la presencia de *elites* de este origen en Itálica, el culto imperial y la renovación del teatro. De hecho, con la subida al poder de Septimio Severo tras los conflictos e irregularidades políticas que produjeron y sucedieron a las muertes de Cómodo y Pertinax y la eliminación de sus rivales en diferentes puntos del Imperio, parece también haberse consolidado una nobleza de nuevo cuño (Caballos, 1994, 139), si bien resulta difícil evaluar su presencia e importancia en las ciudades provinciales y su administración. Quizá Vibia Modesta y M. Cocceyo formaran parte de ella ya que, al parecer, desempeñaron algunos de los máximos cargos político-religiosos de la ciudad.

Del mismo modo, es posible ver un auge de los edificios teatrales en relación con la celebración de los *Ludi Saeculares Septimii*, del año 204. Han sido varios los autores que han insistido en este hecho, como C. Aranegui y E. Hernández para Sagunto (Aranegui y Hernández, 1993, 23, nota 44) o M. Verzár-Bass para el de Trieste[12]. Son muy escasas las variaciones del protocolo de éstos respecto a los augusteos del año 17 a.C. No obstante, la falta de

[11] Si bien no siempre estos *cognomina* de carácter toponímico harían alusión directa al origen de quien los portaba, ya que podían remontarse a sus antepasados; Kajanto, ²1982, 50.

[12] Verzár-Bass, 1991, 181; véase pag. 300, n. 33.

información podría responder tanto a la continuidad de las prácticas como a la pérdida de ella. Cuesta creer que, en más de dos siglos, estos ceremoniales se hubieran mantenido invariables, más teniendo en cuenta la evolución sufrida por el propio concepto de poder imperial con respecto a las últimas décadas del siglo I a.C., momento en el que ni siquiera existía una conciencia general de cambio político, sino más bien de restauración del orden anterior. A las alusiones que a teatros de diversa naturaleza se hace en el protocolo de los juegos, puede añadirse el testimonio de una serie de acuñaciones conmemorativas de este certamen (Traversari, 1956, *passim*) en las que aparecen representados Septimio Severo y sus hijos Caracalla y Geta en actitud sacrificial. Lo más característico es que el lugar elegido parece identificarse con una escena teatral, más o menos estable (Graefe, 1979, 112-113, lám. 117, 2-4). Es también necesario poder evaluar en qué medida los *ludi saeculares* trascendieron más allá de Roma, a las provincias. En el protocolo se hace continua alusión a lugares muy concretos de la misma donde desarrollar los diferentes ritos, lo que quizá dificultaría su exportación a otras ciudades. Por medio de las fuentes y los *Fasti* se tiene noticia de numerosas celebraciones en la *Vrbs*, muchas de ellas certámenes religiosos que formaban parte de forma plena de la vida del romano y de la comunidad y en absoluto prescindibles; de igual modo, éstas u otras adaptadas al ámbito local tendrían que existir a fin de regular la vida cívica en las poblaciones provinciales. De éstas últimas, sin embargo, los testimonios son prácticamente inexistentes[13].

Es en este momento cuando se construyen de nueva planta los teatros africanos de Sabratha (Caputo, 1959), Calama (Lachaux, 1979, 47-49), Tipasa, Sufetula o Madauros, frente a la casi total ausencia de nuevas construcciones en Italia, a excepción de Brixia y *Albintimilium* (Courtois, 1989, 300) y el resto de provincias occidentales.

En Oriente se detectan reformas en los teatros de Hierápolis[14], Termessos[15], Éfeso[16], Side[17], Perge[18] y Mileto[19]. De nueva construcción, al menos en el estado actual de la

[13] No obstante, la llegada y difusión de los decretos imperiales a las provincias están sobradamente documentadas a través de los numerosos fragmentos de textos legales entre los que caben destacar la *Lex Irnitana* y la *Salpensana*, ambas ejemplos de lo que se conoce bajo la denominación de *Lex flavia municipalis*. Véase al respecto D'Ors, 1986; 1988; González, 1986.

[14] Del edificio escénico y el *pulpitum* de las estructuras previas, construidas tras el terremoto del 60 d.C. Resulta significativo que en esta ciudad existiera un antiguo teatro helenístico, abandonado en época romana, momento en el que se construye el nuevo edificio, de tipo microasiático. De Bernardi Ferrero, 1966, vol. I, 57 y ss.; las reformas severianas se testimonian epigráficamente (*CIG* 3905, 3908 b, d, e; *AE*, 1985, 804); Ritti, 1985, 108 y ss. Se trata de la dedicación del edificio teatral inscrita en el arquitrabe de la *scaenae frons*. Resulta especialmente interesante el hecho de que parezca ser también un acto evergético colectivo en el que la corporación de los *purpurarii* contribuyeron a la decoración de los dos órdenes inferiores de la *scaenae frons*.

[15] Con una primera fase helenística, transformado posteriormente en época augustea; el edificio escénico data de fines de la segunda centuria de la Era. Ciancio y Rossetto, 1994a, 443.

[16] También sobre el teatro helenístico se llevan a cabo reformas en época romana: primero en torno a mediados del siglo I d.C., mientras que el tercer *epystilium* de la *scaenae frons* se añade en época severiana. Ciancio y Rossetto, 1994a, 495.

[17] Construido en el siglo II, es transformado en la centuria siguiente para adaptarlo a la celebración de juegos anfiteatrales.

[18] Erigido de nueva planta en torno al 120 d.C., hacia el 200 se le añade la *porticus in summa gradatione*, las escaleras externas de acceso y el ninfeo adyacente. Con posterioridad, a partir de mediados de esta tercera centuria, es transformado en anfiteatro.

[19] Con fase helenística, su fase romana se dedica en época neroniana; posteriormente se detectan reformas en torno al año 200 d.C. Ciancio y Rossetto, 1994a, 385.

investigación, es el de Sagalassos[20]; asimismo, la primera fase romana del de Cybira sobre una previa helenística parece datarse en el primer cuarto del siglo III d.C.[21]

En las provincias africanas, el teatro de *Leptis Magna*, construido en época augustea, sufre una serie de reformas en época severiana, siendo todavía una cuestión un tanto controvertida la datación del frente escénico con tres exedras semicirculares (Caputo, 1949, 83; Martín y Núñez, 1996, 134-135). K.E. Ros (1996, 449) identifica en el teatro de Cartago una reforma a comienzos del siglo III, a juzgar por una serie de esculturas que relaciona con la celebración de los Juegos Píticos en la ciudad. En el de Dougga, entre los años 166 y 169 d.C., una inscripción (*CIL* VIII 26606) documenta la donación de un buen número de elementos estructurales del edificio (las *basilicae*, un pórtico, *xystis* y la escena con *siparis* y todos sus ornamentos), lo que parece probar una reforma de importancia. Intervenciones de mayor o menor alcance se identifican también en los de Khamissa, *Bulla Regia* (Beschaouch *et alii*, 1977, 93-100) y *Thubursicum Numidarum* (Gsell, 1914 y 1922).

En Italia, Ostia[22] resulta un ejemplo un tanto paradigmático, en lo que se refiere a sus similitudes con el italicense: su escena recta augustea se reforma en época severiana sin afectar, aparentemente, a su estructura, que se respeta con una nueva decoración en la *columnatio*. Un interesante debate es también el surgido en torno a la identificación de reformas en el teatro de Pompeyo, intervenciones que habrían quedado reflejadas de forma coetánea en la *Forma Urbis*. Recientemente, F.B. Sear[23] asocia su estructura a la reconstrucción llevada a cabo tras el incendio del año 80 d.C. En el teatro de Benevento también se documenta una refacción de su *scaenae frons*[24], al igual que en el de *Grumentum*[25]. A su vez, se interviene en la decoración de algunos edificios antiguos como los de Minturno, Casino, *Carsulae*, Fiesole o Ferento (Courtois, 1989, 300) y se construyen los de Brescia (Verzár-Bass, 1991, 181; Sear, 1993, nota 39) y *Albintimilium*.

A la reforma del frente escénico italicense se unen las de Sagunto, Segóbriga y quizá de *Acinipo*[26]. No obstante, aquí no se trata de un fenómeno generalizado, ya que incluso ahora parecen quedar definitivamente en desuso algunos edificios teatrales como los de *Carthago Noua*, *Corduba* o *Tarraco* (Mar *et alii*, 1993, 22), abandonados entre fines del siglo II y el curso de la primera mitad la tercera centuria. J. Ruiz de Arbulo (1990, 180), para

[20] De fines de los Antoninos o, más probablemente, de los Severos. De Bernardi, 1969, 47; Vandeput, 1992, 116.

[21] Si bien no puede precisarse en qué medida se dio continuidad funcional a la antigua estructura helenística hasta la construcción del edificio escénico a comienzos de la tercera centuria.

[22] Arias, 1974, 22; Courtois, 1989, 231-234. Una última excelente puesta al día en Pensabene, 2002, 267 y ss. La datación queda fuera de toda duda por una serie de testimonios: una inscripción de Septimio Severo del 196, *bolli laterizi* de entre los años 175-217, y los rasgos estilísticos de algunos capiteles corintios.

[23] 1993, *passim*. Para las propuestas anteriores, véase Crema, 1959, 59. Ya R. Lanciani había defendido la reforma en tiempos de Septimio Severo y Caracalla por medio de una inscripción fechada en el 202 d.C. (*CIL* VI 1031).

[24] Courtois, 1989, 238-239. No obstante, F.B. Sear propone para esta intervención una fecha trajano-adrianea (1993, 690).

[25] Construido bajo Augusto o Tiberio. Courtois, 1989, 244-245; Ciancio y Pisani, 1994a, 477.

[26] El *podium* instalado sobre la orchestra del teatro de *Caesaraugusta*, inicialmente atribuido a este momento (Beltrán Lloris, 1993, 103-106), se identifica hoy –según comunicación oral de sus excavadores– con una intervención tardía, propia del siglo V d.C., amortizando el acceso axial a este espacio central del edificio.

el último de ellos, explicará este fenómeno por el desplazamiento que sufren las ceremonias de culto imperial hacia el recinto provincial. Este autor también sitúa ahora al poder imperial o, en su nombre, a los gobernadores provinciales como únicos capaces de llevar a cabo grandes obras públicas; los privados han perdido ya la capacidad económica necesaria para promover costosos actos evergéticos.

Modelo arquitectónico

Una serie de características morfológicas hace del teatro italicense un edificio singular y que permite su definición en el conjunto de teatros hispanos conocidos hasta el momento. Estos elementos llevan a reconocerlo como un edificio augusteo de soluciones técnicas sencillas, frente a otras de mayor complejidad como las adoptadas en los contemporáneos de *Emerita Augusta*, *Carthago Noua* o *Corduba*[27].

El italicense presenta una serie de elementos que lo individualizan como un tanto arcaizante, en la línea de las primeros edificios que en época augustea se exportan a las provincias. Si bien cuenta con todos los rasgos propios del teatro romano, entre ellos se identifican algunos que recuerdan a los edificios teatrales del ámbito itálico en los que se dejaba ver una ya muy débil herencia de las estructuras tardohelenísticas (Minturno, *Saepinum*, *Alba Fucens*). De hecho, fueron algunas de estas soluciones, como la estructura del graderío, dada su mayor simplicidad, las que se adoptaron en buen número de teatros hispanos. No creemos, sin embargo, que haya que buscar extraños influjos helenizantes para ellas; al contrario, es necesario profundizar en el aspecto primigenio de los teatros romanos de Pompeyo, Balbo y Marcelo, tan transformados a lo largo de su historia y en cuyas plantas ha sido tan decisivo el aspecto plasmado en la *Forma Urbis Romae* de comienzos del siglo III d.C. (Sear, 1993).

Parecen existir claros vínculos con las estructuras teatrales itálicas de época augustea que adoptan diferentes variantes en las provincias occidentales, donde está ausente la tradición previa de edificios estables y, en muchos casos, la capacidad técnica y material para construirlos es más limitada. Si bien el concepto de teatro y, más aún, su función y su carácter de referente cultural e ideológico, llega de la capital, es de esperar que en el momento en el que se construyen los numerosos ejemplos augusteos peninsulares, sus proyectistas estuvieran incluso más familiarizados con el ambiente itálico tardorrepublicano/augusteo que con los grandes teatros exentos de Roma, del todo excepcionales desde el punto de vista de los recursos técnicos empleados.

La *cauea*. Como en la práctica totalidad de los teatros hispanos también en el italicense se aprovechan las características del terreno para la construcción de la *cauea*. Lo más frecuente será la adopción de soluciones mixtas, adaptando el graderío a la topografía del terreno sobre el que se asienta[28]. De este modo, en buen número de casos el sector inferior será tallado

---

[27] Éste último reconocido por sus excavadores como muy próximo al modelo del teatro de Marcelo, tal y como parece estar siendo confirmado por las labores arqueológicas en curso. Ventura, 1996, 153-168; Márquez, 1998b, 124-133; Ventura *et alii*, 2002, 83 y ss.

[28] Sobre las posibilidades escenográficas de esta disposición, más aún en relación con otros edificios de representación en su entorno, véase pág. 337 y ss.

en la roca mientras que a cotas más elevadas se recurre a elementos artificiales. El recorte de la ladera para la posterior instalación de los bloques de *gradus*, la creación de grandes cajones macizos, un entramado alveolar de cajas yuxtapuestas también rellenas con sedimento o su levantamiento exento sobre substrucciones, se encuentran entre las más frecuentes. En la medida de lo posible se optó por la más sencilla de todas, es decir, el tallado de los asientos en la propia roca; así ocurre en los de *Clunia*, *Segobriga* o *Acinipo*; obviamente, se desconoce en qué medida éstos pudieron completarse en altura con estructuras efímeras en madera. Cabe preguntarse qué habría pesado más con ocasión de elegir la ubicación de un nuevo teatro: la economía de medios o su posición escenográfica con respecto a otros edificios monumentales. En Itálica, los medios invertidos fueron de la entidad suficiente como para afirmar que, efectivamente, su situación al pie de grandes edificios monumentales de la ciudad no habría sido algo anecdótico.

Tabla XXI

		Cauea					
Provincia	**Teatro**	**Cat. A ciment.**	**Cat. B *p s g***	**Cat. C *gradus***	**Cat. D *scalae***	**Cat. E morfol.**	**Cat. F *proedria***
Baetica	*Acinipo*	4	–	14/4	5 *scal./6 cunei*	1	1 (1)
	Baelo Claudia	5: 4/3	Hipotética	8 conserv.	5 *scal./4 cunei*	3	¿1 (1)?
	Carteia	3	–	–	–	¿1?	–
	Corduba	1	Si	–	5 *scal./4 cunei* (*ima cauea*)	1	–
	Gades	¿1?	Hipotética	–	-	¿3?	–
	Italica	**2**	**No**	**7/5/7 max. cons.**	**5 *scal./4 cunei***	**1**	**1(3)**
	Malaca	5: 4	–	14/14/?	5 *scal./4 cunei*	1	1(3)
	Regina	5: 3/2±	–	10 máx. cons.	5 *scalae /4 cunei*	1	1 (1)
	Singilia Barba	5: 4/1	–	7 max. cons.	–	–	–
	Urso	–	–	–	–	–	–
Lusitania	*Augusta Emerita*	5: 3/1	1	13/ 9/ 9	7 *scalae* 6 *cunei*	3	1(4)
	Metellinum	–	–	–	–	–	1
	Olisipo	3 cons.	–	–	–	3	¿1(2)?
	Pax Iulia	–	–	–	–	–	–
Tarraconense	*Bilbilis*	5: 3/1	1	15/10/5 (Reconst.)	5 *scal./6 cunei* (R)	1	–
	Caesaraugusta	5: 4/1	–	8/?/?	5 *scalae*/6 *cunei*	¿3?	1(2)
	Carthago Noua	5: 3/1	1 (Hipot.)	17/6?/8?	5 *scalae*/4 *cunei*	3	1(3)
	Celsa	–	–	–	–	–	–
	Clunia	5: 3/4	Hipotética	–	3 *scalae* /4 *cunei**	1	–
	Mago	–	–	–	–	–	–
	Osca	–	–	–	–	–	–
	Pollentia	4	-	3/12 (max. cons.)	¿5? *scalae* 4 *cunei*	1	1(1)
	Saguntum	5:4/1	Sector central	6/8/9+14	3 *scalae* / 4 *cunei**	3	1(2)
	Segobriga	5: 3	Hipotética	5/5/5	5 *scal./4 cunei*	3	1(4)
	Tarraco	5: 4/1	-	7/9/9	5 *scal./4 cunei*	1	1(1)

Categoría (Cat.). A: 1: exenta con substrucciones; 2: cimentación alveolar; 3: simple preparación del terreno para gradas artificiales; 4: excavada en la roca; 5: otras soluciones mixtas (se incluyen los números de los sistemas); Cat. B: 1: con porticus in summa gradatione*; 2: sin* psg*; Cat. C: Se dan tres cifras que corresponden al número de* gradus *de* ima*,* media *y* summa caueae*; Cat. D: número de* scalae *y* cunei*, con asterisco (*) los que presentan mayor número en la* summa cauea*; Orchestra. Cat. E: 1: semicircular; 2: ultrasemicircular; 3: menor del semicírculo; Cat. F: 1: con* proedria *(n° gradas); 2: sin* proedria.

El frente escénico. También la tipología del frente escénico parece incluir al teatro italicense en el ambiente augusteo, con claras influencias itálicas y, por tanto, en cierta forma tardohelenísticas[29] a las que ya hemos aludido[30]. Los teatros hispanos de frente escénico recto no se encuentran, en su mayor parte, ni entre los estructuralmente mejor conocidos, ni entre los datados con mayor seguridad: son los de *Acinipo* (¿augusteo?), *Metellinum* (¿augusteo o flavio?), *Clunia* (tiberiano) y *Baelo* (neroniano). A partir de éste un tanto ambiguo registro, en Hispania parece destacarse una considerable difusión del tipo. La escena lineal no parece poder adscribirse a un momento cronológico concreto ya que aparecen ejemplos casi a lo largo de todo el Imperio. No obstante, su mayor difusión se produce, en efecto, en época augustea, por influencia de los teatros tardorrepublicanos itálicos. Ya durante los primeros años del gobierno de Augusto[31] comenzarán a introducirse esquemas más complejos, destacando los de valva central semicircular y laterales rectangulares y el consistente en tres exedras semicirculares, que serán, a partir de entonces, los más documentados[32].

Es preciso abordar aquí la propuesta de algunos autores (Martín Bueno y Núñez, 1996, 142, 148) que sugerían la conexión de la escena italicense con ejemplos orientales, siendo el mejor exponente peninsular de dicho fenómeno el teatro de *Baelo Claudia*[33]. A esta tipología, de tipo rectilíneo en la que el frente se quiebra para dar lugar a los basamentos de la *columnatio* se le ha llamado de *prostas* (Martín Bueno y Núñez, 1996, 132 y 133, nota 26) y está presente en teatros microasiáticos como los de *Kaunos, Termessos, Sagalassos,* Éfeso, Pérgamo, *Aspendos* o *Selge*, entre otros. Esta modalidad se contemplaba como propia de edificios del siglo I d.C. cuya influencia llegaba hasta avanzado el siglo II, con cierta difusión durante los gobiernos de Trajano y Adriano. Frente a esto consideramos, por un lado, que los ejemplos itálicos que más han influido a la hora de proponer estas hipótesis, los de Villa Adriana y el construido para la villa de Domiciano en Castel Gandolfo (Von Hesberg, 1981b, 176-180; Courtois 1989, 217-219, figs. 202 y 203), son teatros que, por su destino y funcionalidad, no pueden ser equiparados a los urbanos destinados a la comu-

---

[29] No insistiremos aquí en lo que se refiere al origen de la *scaenae frons* columnada, basada en un esquema arquitectónico de gran difusión en época helenística en diferentes tipologías de edificios destacando en las fachadas de los palacios o los ninfeos monumentales. De ellos pasó a diferentes ámbitos de la arquitectura romana tardorrepublicana, reflejándose en realizaciones de diversa índole como la pintura del segundo estilo, arquitecturas funerarias (como las tumbas de los Escipiones y Marcelo en la vía Apia), o los propios frentes teatrales (Sauron, 1994, 536-553).

[30] Entre los que cabe mencionar los de *Minturno* (cesariano/augusteo), *Amiternum* (augusteo), *Saepinum* (julio-claudio), *Alba Fucens* (1/2 I a.C.-I a.C.).

[31] Entre los ejemplos más antiguos se encuentran los de Arlés en Gallia, Cartagena y Málaga en Hispania y, siguiendo las tesis de G. Caputo, no compartidas por todos los investigadores, el de Leptis Magna en las provincias africanas.

[32] No obstante, dirá C. Courtois (1998, 101) refiriéndose a la escena de tres exedras semicirculares: *"Hormis pour le dernier type de façade qui serait plutôt typique, dans le monde romain, des théâtres du IIe. s., on ne peut pas plus que pour les théâthes d'Italie, discerner de véritable évolution chronologique, mais plutôt le choix délibéré de l'architecte"*.

[33] Entre las razones se encontraba también el que contara con cinco *ualuae*, hecho único en la Península y propio de los edificios orientales. No obstante, tan sólo tres de ellas responden a puertas canónicas, mientras que las dos más extremas se abren a los espacios internos del edificio escénico, de los que tan sólo uno parece comunicar con el *postscaenium*.

nidad. Del mismo modo, en estos teatros de pequeño tamaño y carácter privado, es de esperar, como de hecho ocurrió en los de la residencia adrianea, que en su proyecto influyeran factores subjetivos, al margen de las tendencias constructivas del momento, como eran las propias preferencias del emperador, claramente filohelenas. Por otro, tal y como se ha mantenido a lo largo del presente estudio, los datos arqueológicos presentes en el edificio escénico italicense parecen apuntar para su construcción a una cronología de comienzos del siglo I d.C. por lo que hablar de esta influencia oriental queda, a falta de nuevos datos, fuera de toda discusión. Del mismo modo y, como ya ha sido analizado, aquí no ocurre como en *Baelo*, es decir, que el muro de la escena se quiebre para dar lugar a cuerpos adelantados, sino que éstos se adosan de forma independiente pero configurando una estructura maciza con el muro axial central, característica más propia de las escenas lineales augusteas con un claro exponente en el teatro de Ostia. En el caso de los teatros microasiáticos de escena recta esta tipología vendrá claramente influida por las fases helenísticas previas presentes en un buen número de ellos[34]. De hecho, tras analizar sus cronologías, se observa que su distribución temporal es bastante más amplia; algunos, como el de *Termessos* se datan ya en el siglo I d.C. (14 d.C.), mientras que otros llegan incluso hasta la tercera centuria, como el de *Sagalassos*. Esto nos lleva a ver esta modalidad de *prostas*, no ya como una corriente limitada en el tiempo sino más bien el reflejo de una influencia generalizada en un área concreta por unas razones bien conocidas, ya que, incluso, muchos de ellos se caracterizan también por un *pulpitum* más elevado (Courtois, 1989, 296) que el presente en el teatro romano, también propio del tipo helenístico.

El teatro italicense parece ser, además, de las escenas lineales hispanas, la más sencilla, ya que se trata de un muro único con fábricas macizas adosadas y no de un esquema doble en cuyo interior se generen estancias o *choragia*. No obstante, si bien en éste último caso son el espesor del edificio y sus espacios intermedios los que aportaban estabilidad al conjunto, en Itálica, como también parece adivinarse en Ostia, esta función es asumida por la galería de la *porticus post scaenam* que funcionaba, así, a modo de contrafuerte.

El teatro italicense, a diferencia de lo que ha defendido R. Corzo[35], poseyó una estructura plenamente romana desde su primer momento de construcción, en lo que se refiere a la unión de *cauea* y edificio escénico, realizada por medio de los altos muros de las *uersurae* y los *itinera* cubiertos con bóvedas inclinadas de cañón. De hecho, no ha sido documentado en la Península ningún edificio que responda a unas características tan arcaicas

[34] Siempre sobre estructuras helenísticas de en torno al siglo II a.C.: en Termessos la primera fase romana detectada es de época de Augusto; en *Oenoanda*, probablemente, de la segunda mitad del siglo I d.C.; el de Éfeso es dedicado en el 66 d.C.; tanto el de Mileto como el de Dionisos en Atenas presentan una primera fase romana en torno a época de Nerón; en Pérgamo se documenta una fase romana de cronología todavía imprecisa; en Kaunos a la primera helenística le sucede una romana que afectó a la escena en el siglo II d.C.; más tardía en el de Telmessos, con reformas del primer cuarto del III d.C.

[35] (1998, 407) Quien defiende la existencia de *"una escena sencilla pero colosal, con gruesas columnas de arenisca estucada, concluida por Lucio Herio al celebrar su tercera elección como duumviro [...]"* Esta afirmación ni siquiera puede intuirse en la dedicación de Herio (I-3) únicamente de *arcus et porticus*.

como las propuestas por Corzo[36]. Además de por los datos arqueológicos, una escena semejante sería inconcebible en el proceso de desarrollo del edificio teatral en la Península así como en el contexto que presenta el propio teatro en su momento de construcción.

Tabla XXII

		Edificio Escénico				
Provincia	**Teatro**	**Cat. A muro**	**Cat. B *edif. escéni.***	**Cat. C *ualuae***	**Cat. D *parascaenia***	**Cat. E órdenes**
Baetica	*Acinipo*	1	2±	3	¿1?	2
	Baelo Claudia	1	2±	3 (5 no real)	2	2
	Carteia	–	–	3	–	–
	Corduba	–	–	–	–	–
	Gades	–	–	–	–	–
	Italica	**1**	**1**	**3**	**1**	**2**
	Malaca	¿3?	–	3	–	–
	Regina	3	1	3	¿2?	–
	Singilia Barba	–	–	–	–	–
	Urso	–	–	–	–	–
Lusitania	*Augusta Emerita*	2	2±	3	2	2
	Metellinum	1	–	–	–	–
	Olisipo	–	–	3	–	–
	Pax Iulia	–	–	–	–	–
Tarraconense	*Bilbilis*	3	2	3	–	2
	Caesaraugusta	–	–	–	–	–
	Carthago Noua	3	2	3	2	2
	Celsa	–	–	–	–	–
	Clunia	1	1	3	2	3?
	Mago	–	–	–	–	–
	Osca	–	–	–	–	–
	Pollentia	–	-	–	–	–
	Saguntum	3	2	3	2	2
	Segobriga	4	2	3	2	2
	Tarraco	–	-	3	–	–

Tipología del edificio escénico. Categorías: A: 1: muro lineal/recto; 2: mixtilíneo central semicircular y laterales rectangulares; 3: tres semicirculares; 4: semicircular central; B: 1: muro único; 2: doble muro con espacios internos; C: 3 ualuae, 5 ualuae; D: 1: parascaenia abiertos, a modo de distribuidores; 2: basílicae con entidad como habitaciones; E: número de órdenes scaenae frons: 2 / 3.

Los *parascaenia* abiertos. También los *parascaenia*, espacios laterales a la escena, dejan ver una cierta simplicidad frente a soluciones contemporáneas (como *Carthago Noua* o *Saguntum*) y posteriores (presentes en teatros como *Clunia* o *Emerita*) más desarrolladas. En el italicense se documentan dos espacios aparentemente simétricos con amplitud necesaria para completar la longitud del edificio escénico hasta hacerla coincidir con el diámetro máximo de la *cauea*, dando así lugar a un espacio cerrado. No obstante, carecen de la entidad arquitectónica de habitaciones, siendo a modo de espacios de distribución generados por la yuxtaposición de diferentes elementos y necesidades: los muros de

[36] Al margen de sus propias propuestas, por el momento del todo hipotéticas, para el teatro de Cádiz, expuestas en su intervención en en las citadas Jornadas de Arqueología Cordobesa, en noviembre de 2002, actualmente en prensa.

la *uersura*, la fachada externa lateral del edificio y la prolongación del *postscaenium*. Tal y como se ha documentado arqueológicamente, era un espacio de gran diafanidad ya que, al menos dos de sus paramentos se resolvían por medio de grandes vanos tan sólo separados por un pilar central. En las dos restantes se abrirían la puerta de acceso a la escena *(iter uersurae)* y, quizá, la subida al *tribunal* correspondiente.

La *porticus post scaenam*. Este elemento le hace incluirse dentro de las morfologías clásicas exportadas en época temprana a las provincias procedentes de los primeros teatros pétreos de Roma (Ramallo, 2000, 92 y ss.). En la Península destacan los de Mérida, Cartagena e Itálica. En todos ellos este espacio fue concebido en el proyecto inicial del edificio. En Mérida su construcción parece haberse llevado a cabo en el gobierno de Augusto tal y como se documenta en el aula de culto imperial situada al fondo del mismo, en el eje de la *ualua regia*, de donde procede un retrato de Tiberio, del tipo conocido como *de adopción* (Trillmich, 1993, 113-114; AA.VV. 1995). También en Cartagena, donde en la actualidad prosiguen las excavaciones en el sector, se identifica como coetáneo a la primera construcción del teatro o poco posterior. Ya se ha señalado que en el italicense el espacio existió desde la primera edificación ya que incluso parece haberse documentado en este momento la erección del muro perimetral (UEM 1058); fue también entonces cuando se levantó el orden columnado de la galería oeste, apoyo estructural fundamental para la estabilidad del edificio escénico. No obstante, la monumentalización de los tres lados restantes con las galerías sobre pilares y columnas, según los casos, pudo no haberse realizado hasta un segundo momento que se sitúa en torno a los comienzos del siglo II d.C. El estado de arrasamiento generalizado del área no ha colaborado en la reconstrucción de la compleja dinámica del sector, que quizá pueda clarificarse en futuras intervenciones.

Diseño teórico y normas vitruvianas

"Nec tamen in omnibus theatris symmetriae ad omnis rationes et effectus possunt respondere, sed oportet architectum animadvertere, quibus proportionibus necesse sit sequi symmetriam et quibus ad loci naturam aut magnitudinem operis temperari". En estas palabras de Vitruvio (V, 6, 7) podría estar la clave para la aplicación de sus normas de trazado, de una manera flexible adecuándose a las características particulares del emplazamiento elegido. Sin embargo, no es tan sencillo; prueba de ello son las posiciones encontradas que dividen a los investigadores: los que ven en los vitruvianos un conjunto de preceptos que, probablemente, nunca se llevaron a la práctica, ignorados por sus contemporáneos, y los que los sitúan como la base del trazado de la mayor parte de los teatros romanos documentados, sea cual sea, incluso, su momento de construcción[37]. Es muy probable que el autor latino no pretendiera sino sistematizar y racionalizar las normas empleadas por sus

[37] No entraremos aquí en una revisión de las diferentes posiciones que, desde fines del siglo XIX se han tomado con respecto a la validez de los presupuestos vitruvianos; para el caso concreto del teatro romano remitimos, entre otros, al estado de la cuestión realizado por J. Núñez (1999); más generales, son las actas de las reuniones celebradas en Estrasburgo en 1984 (Dessin, 1985) y Leiden en 1987 (Geertman y De Jong, 1989).

contemporáneos y predecesores inmediatos, de ahí la dificultad para su adecuación, de forma generalizada, a los diferentes edificios construidos.

Durante años los preceptos del romano fueron seguidos sin apenas ser sometidos a juicio[38]. En las últimas décadas, y dentro de una, esta vez, *fase de escepticismo*, algunos los han calificado de poco más que algo anecdótico sin demasiada trascendencia en la realidad de la arquitectura romana[39]. Ha sido entonces cuando se han propuesto nuevos modelos (Hammond, 1965; Small, 1983; Sear, 1990; Lara, 1992 y 1997; Amucano, 1991 y 1992), más o menos en deuda con aquél, sin que, a nuestro juicio, pueda hablarse de éxito en ningún caso. Todos ellos parten de planimetrías de edificios ya conocidos, cuyas particularidades hacen en ocasiones modificar de forma un tanto subjetiva medidas y proporciones a fin de obtener los resultados pretendidos. De esta forma, el proceso opuesto, intentando reconstruir el llevado a cabo por el proyectista romano, es decir, a partir de un solar vacío por construir, es del todo inviable; más aún, el poderlo generalizar a un número mayor de teatros, lo que las invalida como normativa. Por otro lado, el estado de conservación de muchas estructuras teatrales no siempre permite comprobar todas las proporciones, con lo cual lo obtenido vuelve a ser de nuevo parcial. A su vez, es también discutible la fiabilidad de las planimetrías con las que se trabaja[40] que, en ocasiones, incluyen propuestas de restitución de los sectores y aspectos peor conocidos. Más aún, es fundamental tener en cuenta en qué medida lo que representan corresponde a un mismo proyecto o a la yuxtaposición de fases y reformas sucesivas. Se debe ser cauteloso a la hora de escoger los casos de estudio ya que muchos de ellos han sido excavados y estudiados de antiguo sin que se hayan reconocido sus diferentes fases de construcción. También deben evitarse las fases romanas realizadas sobre antiguos teatros greco-helenísticos ya que, normalmente, estarán muy condicionadas por las estructuras previas. Habría que cuestionarse hasta qué punto puede ser sometida una estructura teatral a las normas vitruvianas o a cualquier otra propuesta de trazado teórico si no existen garantías de que todos sus componentes correspondan a un mismo proyecto o, al menos, que las reformas y transformaciones no llegaran a afectar a su planta original. Cada vez son más los teatros que, objeto de nuevas excavaciones o de trabajos de revisión de los datos existentes, ofrecen interesantes matizaciones, cuando no grandes novedades, sobre su proceso constructivo, sus fases y reformas. En definitiva, es fundamental adecuar los principios teóricos a la realidad arqueológica (Gros, 1994, 58).

---

[38] Una interesante valoración de la arquitectura vitruviana para el caso de los edificios de culto en Gros, 1976a, 102-105.

[39] Frézouls, 1969; 1985, 213-215; Mar, 1994, 37; Small, 1983, 55; éste último dirá (1983, 62): *"In sum, the evidence does not support the argument that Vitruvius' recommendations were a reflection of a general Roman approach to theater design. In fact, the evidence shows that in majority of our examples the architect was either using a modified method or another system"*.

[40] Algunos autores ya han insistido en estas limitaciones (Jiménez, 1989, 296; Núñez, 1999, 247). Incluso puede llevar a resultados diferentes, como los obtenidos por F.B. Sear (1990, 254, fig. 6) y J. Núnez (1999, 256) para el teatro de *Augusta Emerita* a partir de planimetrías diferentes (con variación en el número de gradas de la *proedria*). También el manejo de escalas demasiado grandes puede llevar al fracaso del trazado propuesto debido a una desviación real mínima.

Si bien existirían unas líneas directrices para el trazado de todos los edificios teatrales, habría una serie de condicionantes subjetivos para la adaptación de este modelo genérico a cada uno de los casos particulares, muchos de los cuales por el momento se nos escapan. Una propuesta de modelo deja de serlo cuando debe ser acomodado a cada uno de los ejemplos que se someten a estudio.

Tabla XXIII: modelo teórico de trazado del teatro romano según Vitruvio

	A. Modelo VITRUVIANO (V, VI, 1-3) (Fig. 83)
1	Se dibuja la circunferencia de la *orchestra*
2	Dentro de ella se inscriben cuatro triángulos equiláteros y equidistantes entre sí.
3	El frente escénico viene así definido por la base de uno de estos triángulos (A-B).
4	Una línea (C-D), paralela a la anterior y que pasa por el centro de la *orchestra*, determina el límite inferior de la misma y su separación de la *scaena*.
5	Los cinco vértices de los triángulos situados en la *orchestra* señalan la ubicación de las cinco *scalae* de la *cauea* (E-I).
6	Los vértices de los triángulos restantes determinan la organización del edificio escénico: - K, el inferior, señala la *ualua regia*. - La prolongación hacia la *scaena* de las líneas FL y HM sitúa las *ualuae hospitales*. - El segmento CD coincide con el *aditus maximus*.

En buen número de los teatros hispanos, entre los que se incluye el de Itálica, su construcción se vio condicionada y adaptada al lugar elegido para ello, intentando aprovechar, al menos parcialmente, las posibilidades topográficas del área, de cara a un ahorro de medios tanto económicos como técnicos[41].

A partir de las normas de Vitruvio parece poder reconocerse un teatro ligeramente más antiguo que el que se generaliza y exporta a comienzos de época altoimperial. Así, por ejemplo, la posición de las *ualuae hospitales* responde a un edificio escénico de menor entidad y mayor independencia de la *cauea*, más en la línea de la tradición grecohelenística presente en ejemplos como los de *Metaponto* (Courtois, 1989, 42 y 43, fig. 24a), *Segesta* (Courtois, 1989, 47-49, fig. 29) o *Tyndaris* (Courtois, 1989, 44-46, fig. 25), donde las puertas se encuentran más próximas entre sí. Esto sugiere que, efectivamente, el tipo vitruviano se encuentra en sus últimos momentos de desarrollo, para dar paso en breve a lo que será la morfología propia del teatro romano, cuyas características se definen en época de Augusto. Todo parece indicar que esta normativa no sienta las bases de lo que se hará a partir de entonces, sino que se trata más bien de un testimonio de las prácticas de su época, en las que todavía hay un importante peso de la tradición helenística a través de las realizaciones de los últimos momentos de la República. De hecho, el conjunto de las *scaenae* de los teatros romanos no se ajusta a ello ni en posición ni en dimensiones: la longitud del *pulpitum*, equivalente a la de la *scaenae frons*, suele sobrepasar con mucho las ocho veces su anchura; ésta, a su vez, supera normalmente la cuarta parte del diámetro de la *orchestra* (Vitruvio, V, VI, 1). F.B. Sear

[41] Especialmente notorio en el caso de la *cauea*. Véase pág. 71 y ss.

(1990, 249) plantea, incluso, que el trazado vitruviano no hubiera sido sino un sistema inventado y desarrollado a partir del ya conocido para el teatro griego. No obstante, en caso de admitir que estos principios vitruvianos fueron tenidos en cuenta por sus contemporáneos, sería también de gran interés poder reconocer hasta qué momento perduró su validez, y en qué medida influyeron sobre posibles métodos posteriores, su desarrollo y evolución.

Aunque los preceptos vitruvianos no fueron seguidos de manera generalizada, tal y como se observa en el registro arqueológico, todo parece indicar que los procedimientos para el trazado se encontraban en esta línea; no obstante, algunas coincidencias quizá no se deban más que a una serie de principios básicos de simetría. Por ello consideramos que la metodología de trabajo más adecuada por el momento consiste, a partir de una planimetría fidedigna y de la caracterización de la evolución constructiva del edificio, en someter éste a las propuestas vitruvianas, contemplando además, cuando se crea oportuno, las modificaciones hechas por autores posteriores. Con esto lo que se pretende es llegar a caracterizar el método particular seguido para el trazado teórico de cada teatro. En nuestra opinión, Vitruvio reflejó en su tratado, con discutible fidelidad, la línea de trabajo que se empleaba en su época. A partir de unos principios comunes un tanto laxos, en cada edificio se llevaría a cabo un proyecto particular, respondiendo a diferentes y fundamentales variables como se verá a continuación. De hecho, en los pasos del arquitecto latino faltan datos para poder completar el diseño, al menos en planta, de un edificio teatral en su totalidad.

Dado que el teatro romano se convierte en un único volumen cerrado, la anchura del edificio escénico estará estrechamente relacionada con el diámetro máximo de la *cauea*. Sin embargo, las normas vitruvianas nada indican sobre las proporciones y dimensiones de esta última. Al menos para los casos hispanos, la topografía original del área elegida fue decisiva para la morfología del edificio, adaptándose al menos en parte a ella. Esto llevó, probablemente, a que la *cauea* fuera, al menos en lo que a dimensiones se refiere, si no el punto de partida para el resto del trazado, un elemento a tener muy en cuenta en la modulación, así como su relación con las dimensiones del edificio escénico. Esto se ve corroborado por la propuesta de E. Frézouls, para quien la anchura de la escena con respecto al diámetro de la *cauea* en casi todos los edificios teatrales se ajusta a una proporción de 1,8–2; en el teatro italicense, en efecto, es de 1,85. Es necesario reflexionar en el carácter del teatro romano como volumen (Gros, 1994, 58), en la medida en la que el juego de estos elementos construidos también sería fundamental para su modulación, que precisaba además tener en cuenta aspectos tales como las condiciones de visibilidad, acústica, accesibilidad, etc.

No se analizará aquí, de nuevo, de forma exhaustiva, cada una de las recientes propuestas de trazado teórico para el teatro romano por encontrarse en publicaciones de fácil acceso; incluso, en algunas de ellas con síntesis de las anteriores[42]. P.C. Hammond

[42] S. Lara (1992 y 1997) revisa a Hammond (1965), Small (1983) y Sear (1990); Sear, a su vez, a Small, al igual que Amucano (1991); Ramallo y Ruiz (1998) someten al teatro de Cartagena a los planteamientos de Hammond, Small y Sear sin cuestionarse su validez; Núñez (1999) profundiza para los ejemplos hispanos más conocidos en Sear, si bien aborda además las propuestas de Small y Lara.

Tabla XXIV

A. Modelo D.B. SMALL[43] (1983)	
1	Como el vitruviano, comienza por la *orchestra*, señalando su centro.
2	Dado que la *scaenae frons* quedaba fuera del círculo trazado, no es válido servirse, como en el sistema vitruviano, de una línea que la marcara. Se señala el diámetro del círculo (A-B).
3	Dado el cambio de posición del *aditus maximus*, el arquitecto debía determinar la posición de la escena y su centro, situando las columnas que flanqueaban la *uaIua regia* en el perímetro del círculo de la *orchestra* en los puntos a y b[44].
4	Se trazaba el diámetro C-D perpendicular al A-B.
5	Con centro en O (centro de la *orchestra*) y radio O-D se trazaba una circunferencia que proporcionaba el tamaño y la posición de la exedra de la *uaIua regia*.
6	Para la posición de las *hospitales* se trazaba la línea E-F tangente a la circunferencia de la *orchestra*, paralela a A-B.
7	Tomando como centro los puntos G y H, aquéllos en los que la circunferencia de la *orchestra* y la de la *uaIua regia* interseccionan, se trazan dos circunferencias con el mismo radio que la de la *uaIua regia* (o la de la *orchestra*, según los casos). Donde éstas cortan a la línea E-F se ubican las *uaIuae hospitales*: puntos I y J.

(1965), tomando como base el teatro de Petra, sugirió un modelo según el cual se habría determinado una posición de las *uaIuae hospitales* más en consonancia con la longitud del edificio escénico romano. Éstas se encontraban en la intersección de la *scaenae frons* con la prolongación de los lados GA y GB del triángulo vitruviano AGB cuyo vértice superior coincidía con la *scala* central en el eje de la *cauea* (Fig. 83). El esquema de Hammond es puesto en tela de juicio por los críticos de Vitruvio (Small, 1983, 65) en la medida en la que tan sólo suponía una matización de sus presupuestos.

El modelo de D.B. Small (1983) se basa en procedimientos tan poco definidos y variables tan laxas, especialmente en lo que se refiere a su módulo básico, el diámetro de la *orchestra*, que no nos merece la credibilidad suficiente. Además, no puede emplearse para el trazado del teatro italicense, dado que uno de los módulos principales a tener en cuenta es el diámetro de la exedra de la *uaIua regia*, ausente, por tanto, en un edificio de frente escénico recto.

F.B. Sear (1990, 258) sostiene que, si bien no siempre habrían sido seguidos los preceptos vitruvianos, se habrían puesto en práctica otros similares basados en principios aritméticos semejantes y que, probablemente, variaron poco a lo largo del tiempo. Para este autor los principales elementos a tener en cuenta son la circunferencia de la *orchestra* y el ajuste en ésta de los puntos con los que trabajar en función de los *cunei* en los que se pretendía dividir la *cauea*; éstos se obtenían por medio del trazado en su interior de diferentes figuras geométricas, según los casos.

[43] Consideramos los planteamientos de este autor poco acertados ya que, si bien los presenta como de uso generalizado entre algunos teatros de escena recta y un buen número de mixta, se ven sometidos a numerosas variantes y modificaciones. Así, por ejemplo, no da una explicación convincente para la elección en el trazado del módulo de la *orchestra* o de la *regia*. También se sirve de medidas que, en el proceso realizado por el arquitecto antiguo, en esa fase de trazado todavía no habrían sido halladas (1983, 68: emplea una circunferencia de diámetro igual al radio de la *orchestra*, inscribiéndola dentro de otra entre el diámetro hallado y la *scaenae frons*, cuya posición, teóricamente, desconoce).

[44] Si bien el propio D.B. Small señala en repetidas ocasiones la frecuente independencia de estructura y decoración, para el trazado de sus líneas maestras recurre a ambos, sin que existan siempre garantías de su coetaneidad.

Tabla XXV

Modificaciones de F.B. SEAR (1990) al trazado vitruviano (Fig. 84)	
1	Se traza la circunferencia de la *orchestra*
2	Se traza el diámetro CD. A un lado de éste se sitúa la *orchestra*, al otro, la escena. El *aditus maximus* podía estar a ambos lados o en el propio eje.
3	Una línea tangente, NP, marca el frente de la *scaenae frons*.
4	En el interior de la circunferencia se trazan los 4 triángulos vitruvianos para conseguir una *cauea* de seis *cunei*. Para trazar una *cauea* de 4 *cunei* pueden sustituirse por dos cuadrados también inscritos dentro de la circunferencia de la *orchestra*.
5	A partir de los puntos resultantes en el sector de la *cauea* se sitúan las *scalaria* (E-G). Geométricamente las escaleras podían no coincidir exactamente con esos puntos si el arquitecto quería *cunei* del mismo tamaño, en especial si el *aditus maximus* quedaba en el lado de la *orchestra*, siendo la *cauea* menor de 180°. De esa forma, las *scalae* se veían ligeramente desplazadas.
6	A partir de los vértices A, B y K, en el lado de la escena se sitúan las tres *ualuae*, las dos laterales por medio de la prolongación de las líneas (FA y EB) en los puntos hallados Q y R. Estos puntos también se obtendrían al cortar sendos arcos, cuyo radio sería igual al diámetro de la *orchestra*, el segmento NP, es decir, el frente escénico.

A su vez, la propuesta de S. Lara (1992 y 1997) resulta, a la par que arriesgada, totalmente ajena a la problemática arqueológica de los edificios teatrales e, incluso, más allá, al propio devenir histórico, que en ningún caso podría ser sometido al encorsetado planteamiento de este arquitecto[45].

Una de las propuestas más acertadas la encontramos en la monografía de E. Hernández (1988, 63 y ss.) dedicada al teatro de Sagunto, en la que esta autora aborda el trazado modular del edificio en su totalidad. Si bien parte de los principios vitruvianos, no pretende en ningún caso extrapolar su trazado a otros teatros del Imperio. Identifica como módulo básico el diámetro de la *orchestra* en sus dos posibilidades, con y sin *proedria*, y se ampara en las propias palabras de Vitruvio que señaló lo flexible de sus preceptos (Hernández, 1988, 67): *"observamos que el arquitecto que construyó el teatro era conocedor de los preceptos vitruvianos, basándose en éstos para realizar el trazado del mismo, aunque acomodó las normas a las necesidades del lugar como expusiera Vitruvio, aplicando los cánones en cada caso según las características del lugar y las dimensiones de la obra"*.

En el caso del teatro de Itálica, a pesar de las reformas realizadas, los elementos básicos de su estructura, al menos en dimensiones y posición, se mantuvieron invariables durante todo su desarrollo[46]. Tanto la *cauea* como el edificio escénico son augusteos, tan sólo posteriores algunas décadas al momento en el que Vitruvio redactara su tratado (ca. 27-23 a.C.). Por tanto, a pesar de nuestro escepticismo, no ya con respecto al citado modelo vitruviano, validez universal o ficticia que no pretendemos en absoluto cuestionar ahora, sino a normas reguladoras de carácter general, nos limitaremos a someter al teatro italicense a

[45] Para el caso italicense plantea un desarrollo y una *posibilidad de crecimiento* que no se han documentado arqueológicamente en ningún caso.

[46] Sorprende observar que tanto S. Lara (1992, 174-175; 1997, 586) como J. Núñez (1999, 249 y 256) someten sin reparos al augusteo teatro italicense a las diferentes normativas de trazado, basándose para su cronología en la propuesta por R. Corzo (1993a) para quien el edificio escénico habría sido totalmente reformado en época flavia, cambiando en longitud, anchura y, la *scaenae frons*, incluso, en posición. Por tanto, no tendría demasiado sentido buscar un modelo unitario de trazado del edificio si éste hubiera respondido a dos proyectos constructivos diferentes.

las diferentes propuestas[47], siempre siendo conscientes de que es posible que no vaya más allá de un juego de escuadra y compás, como ya señalara R. Mar[48]. A pesar de ello, contamos con dos elementos a nuestro favor: una planimetría de gran calidad[49] y una evolución constructiva bien conocida.

Al someter el teatro italicense a las normas vitruvianas todo son anomalías desde los primeros pasos: no se ajusta a las proporciones básicas señaladas, ni en el frente escénico, ni en la posición de las *scalae* de la *cauea*, ya que ésta se organizada en menos *cunei* de los que propone el romano. Como en casi todos los teatros romanos analizados, éste se

Tabla XXVI: medidas básicas del teatro italicense

Ø *orchestra* (sin *proedria*)	16,90 m
Ø total *orchestra*	22,55 m
R *ima cauea*	18 m
R *media cauea*	25 m
R *summa cauea*	37,71 m
Anchura *scaena* (int.)	40,65 m
Anchura total edificio escénico	48,40 m
Prof. *pulpitum*	6,12 m
Prof. edificio escénico	5,49 m

encuentra más alejado de la *orchestra*, mientras que las *ualuae hospitales* se ubican mucho más distanciadas de la *regia*. Es más, tomando el diámetro de la *orchestra* sólo hasta la moldura en *kyma reuersa* que da comienzo a la *proedria*, la *scaenae frons* se levanta a una distancia igual al radio de la *orchestra*, es decir, tangente a su circunferencia. Tanto ésta como la ubicación de las *ualuae* laterales en la prolongación de los lados del triángulo principal (AGB) fueron modificaciones realizadas por P.C. Hammond. Si el diámetro de la *orchestra* se amplía hasta incluir la *proedria*, la circunferencia es tangente al muro axial del edificio escénico, que no a la vertical de la *columnatio* que le precede.

En el teatro de Itálica, tal y como se observa en la fig. 85, los únicos elementos que se ajustan al trazado vitruviano no tendrían ni siquiera que responder a estas normas concretas sino a las básicas de simetría. Para conseguir sus puntos de modulado no será necesario trazar un dodecágono al interior de la *orchestra*, sino tan sólo los cuatro diámetros perpendiculares N-S (GK), E-W (CD), SW-NE (EB) y SE-NW (AF); de esta forma se obtiene el eje principal del edificio (GK), la ubicación de los *itinera* (CD), las *scalaria* de la *cauea* (en la prolongación de BE, KG y AF) y las *ualuae hospitales* (FA y EB). Éstas últimas corresponderían además a los puntos donde se cortaron los citados diámetros con una circunfe-

[47] No obstante, prescindiremos de aquéllas que consideramos poco sólidas, es decir, las de D.B. Small (1983) y S. Lara (1992 y 1997).

[48] 1994, 39: *"esta tendencia, poco respetuosa con la documentación arqueológica, llega a una situación límite cuando la reflexión histórica se limita a un juego de escuadra y compás sobre planimetrías ya publicadas"*.

[49] Basada en la magnífica elaborada en 1991 (por A. Jiménez Martín) para el proyecto de restauración, manipulada posteriormente por nosotros a fin de añadir nuevos datos obtenidos en los últimos años así como reflejar exclusivamente las estructuras antiguas.

rencia con centro en la *orchestra* y dos veces su diámetro (R y Q), que a su vez coincide con la *praecinctio* de separación entre *ima* y *media caueae*. Si además se añaden dos nuevos diámetros, los situados entre los puntos AC y BD, se obtienen las esquinas internas de delimitación del frente escénico (O y P), allí donde también corta una circunferencia de 2,5 veces el diámetro de la *orchestra*. Combinando lo anterior con las propuestas de Sear[50], quien para los teatros de cuatro *cunei* propone, en vez de triángulos, el trazado de dos cuadrados cuyas diagonales corresponden a los diámetros citados, al prolongar los lados GC y GD se obtienen, quizá fruto de la casualidad, de nuevo los límites internos de la escena (tomando el diámetro de la orchestra con la *proedria*) (O y P).

Creemos que nuestra propuesta de emplear los diámetros –con obtención directa de los puntos– es más sencilla y, por tanto, más viable que las que se basan en la obtención de éstos por proyección de líneas (lados de los triángulos o de los cuadrados). No deja de ser significativo que en el curso de los trabajos de restauración se documentaran unas cruces inscritas en dos piezas de la moldura en *kyma reuersa* de la *orchestra*, una de ellas correspondiendo aproximadamente con su centro geométrico, la otra en el lado opuesto en el eje central[51].

La proporción entre la anchura de la escena y el diámetro de la *cauea* se aproxima a la norma vitruviana (V, VI, 6), según la cual *"scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex fieri debet"*, si bien la variación vendrá dada de nuevo por la ambigüedad en la selección de las medidas: *orchestra* con o sin *proedria* (22,55 y 16,90 m); anchura de la *scaenae frons* al interior o de la totalidad del edificio escénico (40,65 y 48,40).

En el caso italicense parecen haberse tenido en cuenta las dimensiones totales del edificio a la hora de unir el diámetro externo de la *cauea* y la *scaena* añadiéndole en sus extremos los *parascaenia* (a modo de unos poco definidos vestíbulos exteriores desde donde se accede directamente a los *itinera*) hasta crear un espacio cerrado al que se adosa la *porticus post scaenam*, que también se ajusta a las dimensiones citadas.

El contexto urbano del teatro romano de Itálica

Dado que el cometido principal del presente estudio es la caracterización del teatro italicense como realidad histórica, es necesario llevar a cabo su contextualización urbana. La comunidad científica es consciente del potencial arqueológico y, por tanto, fundamental para la reconstrucción histórica, que se encuentra bajo el actual pueblo de Santiponce. A pesar de ello los datos que se poseen son muy escasos, parciales e inconexos.

Siguiendo con la línea interpretativa dada al presente estudio, el teatro se sitúa como pieza cívica fundamental incluida entre los edificios públicos de representación urbana, dado su carácter de foro de ceremonias político-religiosas de exaltación imperial. No obs-

[50] 1990, 254. También J. Núñez (1999, 256) siguiendo a Sear ve la adecuación del teatro italicense al trazado de un octógono al interior de la *orchestra*.

[51] Remitimos al análisis estructural de la *proedria*, pág. 113 y ss.

tante, debido a la citada escasez de datos en el registro material, el proceso será el inverso: a partir del análisis de los testimonios literarios, epigráficos y arqueológicos conocidos de conjuntos urbanos, así como de las prácticas que en ellos se desarrollaban, tratará de reconstruirse el panorama italicense o, al menos, lanzar algunas propuestas como hipótesis de trabajo, elementos que tendrán que ser contrastados con las futuras intervenciones arqueológicas en el área[52]. Estas relaciones con los edificios públicos de su entorno y su inclusión en los circuitos procesionales y de exhibición político-religiosa serán también las que permitan explicar algunas de las importantes reformas llevadas a cabo en el teatro italicense, destacando las manifiestas en la *summa cauea* y sus consecuencias en el correspondiente sistema de accesos.

Será asimismo necesario valorar la importancia de la escenografía en el paisaje urbano romano, en sintonía con la solemnidad y sacralidad de los actos en los que participa. Es preciso contar con datos que posibiliten contextualizar y dar sentido al edificio teatral desde el punto de vista de su inclusión en los programas urbanos de las ciudades imperiales, teniendo además en cuenta que con su morfología –un espacio cerrado y unitario– lo convierten, frente a los ejemplos suburbanos anteriores, en una pieza que pasa así a integrarse plenamente en la trama urbana. A pesar de todo, el teatro no es el único elemento que se transforma: también el foro está sufriendo en este momento de comienzos del Principado una serie de cambios que definirán el módulo arquitectónico conocido con el término francés de *bloc-forum* (Jiménez Salvador, 1993, 238). El modelo de ciudad altoimperial que se exporta a las provincias occidentales y que se materializa en nuevas fundaciones o en nuevos proyectos constructivos en ciudades ya existentes está definido, por tanto, no solamente por una serie de edificios, sino también por las relaciones sintácticas[53] que se establecen entre ellos y las soluciones adoptadas para su comunicación[54].

Desafortunadamente, son todavía escasos los datos existentes para documentar este tipo de hechos. Las fuentes literarias, si bien son muy ilustrativas, se refieren, en su mayor parte, a prácticas de la ciudad de Roma o a algunos ejemplos de ciudades itálicas o griegas, que llamaron la atención de historiadores y cronistas por sus ancestrales tradiciones. No existen referencias textuales para Hispania; aquí la probable importación e imitación de los modelos de la *Vrbs* hace que los autores no las consideren lo suficientemente pintores-

[52] Buen número de solares del entorno inmediato del teatro son ya hoy propiedad de la Junta de Andalucía, formando parte del Conjunto Arqueológico de Itálica. Son, no obstante, muchas las variables que deben todavía aunarse (extensión suficiente, medios económicos, equipo de investigación solvente, etc.) hasta que puedan dar comienzo las intervenciones.

[53] Según ha señalado P. Gros (1990, 389): *"L'urbanisme de ces villes du début de l'Empire doit se comprendre d'abord en termes de relations syntaxiques, du moins pour ce qui concerne les composantes de leur centre monumental: scandé par des édifices qui prennent leur signification les uns par rapport aux autres, l'espace urbain retrouve ainsi sa dynamique, et beaucoup de problèmes d'identification –en particulier pour les vestiges d'édifices religieux– pourraient, croyons-nous, trouver un début de solution si nous étions plus attentifs aux ensembles qu'aux monuments isolé"*.

[54] Véase el capítulo dedicado por W.L. MacDonald a la *"connective architecture"*; esta denominación es ya lo suficientemente gráfica (1986, 32 y ss.).

cas como para incluirlas en sus relatos. No ocurre así con la evidencia arqueológica, a través de la cual, como ya analizó P. Gros para un buen número de casos galos (Gros, 1987a; 1990), se puede hablar del teatro como pieza fundamental de la nueva planificación urbana, fenómeno eminentemente augusteo, aunque algunos de sus planteamientos pueden ya rastrearse desde época cesariana (Bendala, 1998, 129).

Bases literarias y epigráficas fuera de Hispania

El hecho de que los edificios teatrales y los centros forales y de culto se encontraran próximos y conectados entre sí por vías principales se explica por su protagonismo en ceremonias y actos político-religiosos que se encargaban de reafirmar las bases ideológicas del régimen imperial. Ya se ha señalado que el primer edificio teatral estable construido en Roma, todavía a fines de la República, el de Pompeyo, contaba con todos los elementos necesarios para hacer de él un espacio sacro de elevada ritualidad. Tanto Aulo Gelio[55] como Tertuliano[56] insisten en su astuta maniobra por medio de la cual el graderío se convertía en una escalera monumental de acceso al templo dedicado a *Venus Victrix*. Al margen de lo que pudieran pensar al respecto sus contemporáneos, dado que transgredía la antigua prohibición del cónsul Escipión Córculo Nasica, hay que imaginar, en efecto, el empleo del graderío como escenario de solemnes rituales. Éstos se desarrollarían entre el *templum in summa cauea*, la *orchestra*, la *scaena* e, incluso, en diferentes puntos del descomunal pórtico trasero, destacando un espacio tan emblemático –tanto espacial como conceptualmente, allí fue asesinado César– como fue la *curia*, situada en el eje del edificio, en línea con el citado templo y la *ualua regia*. No deja de ser característico, dado que los principales modelos para los teatros de las provincias occidentales fueron los de Pompeyo y Marcelo, que en el teatro de *Emerita*, en época augustea, se instalara una pequeña *aula* de exaltación dinástica en la *porticus post scaenam*, emulando, con toda probabilidad, a la *curia* de Pompeyo, cuya función habría sido reinterpretada de acuerdo a las nuevas necesidades ideológicas del Imperio (Trillmich, 1993, 113-114). Cuando el emperador Claudio restauró este teatro de la capital, empleó la *cauea* como *cliuus* procesional[57]. P. Gros ha llamado la atención sobre el hecho de que el teatro de Pompeyo y, especialmente, este ascenso ritual por su graderío hubiera sido equiparable a las procesiones que hasta el momento sólo se conocían hacia los templos situados sobre las colinas naturales de la ciudad[58], convirtiéndose a modo de la octava colina de la misma

[55] *NA*, X, 1, 7: *"cum Pompeius –inquit–, aedem Victoriae dedicaturus foret, cuius gradus vicem theatri essent [...]"*.

[56] *De Spect.*, X, 5: *"...Veneris aedem superposuit et ad dedicationem edicto populum vocans non theatrum, sed Veneris templum nuncupauit, cui subiecimus, inquit, gradus spectaculorum"*.

[57] Suetonio, *Diuus Claud.*, 21, 1: *"Ludos dedicationis Pompeiani theatri, quod ambustum restituerat, e tribunali posito in orchestra commisit, cum prius apud superiores aedes dupplicasset perque mediam cauearn sedentibus ac silentibus cunctis descendisset"*. Obsérvese que se hace alusión a un tribunal, a modo quizá de un estrado ceremonial, situado en la *orchestra*, parte fundamental en las celebraciones.

[58] Este autor (1987a, 326) ve incluso un paralelismo en las fórmulas empleadas para uno y otro caso en los tiberianos (post. 769 *a.u.c.*) *Fasti Amiternini* (*CIL* I2, págs. 244-245): *Genio public(o), faustae Felicitati, Veneri(i) Victr(ici) in Capitol(io)* (9 octubre) y *Veneri Victrici, Hon(ori), Virtut(i), Felicitati in theatro marmoreo* (12 agosto, referido al teatro de Pompeyo).

(Bendala, 2001, 245-246). De hecho, es una de las primeras y más claras manifestaciones de la nueva capacidad arquitectónica de Roma que culminará en el Principado. Así, será capaz no solamente de someter a una naturaleza de la que había sido dependiente hasta entonces, sino, incluso, de emularla generando nuevas construcciones monumentales de gran entidad y volumen arquitectónico, propiciadas también por nuevos materiales como el *opus caementicium*. Según palabras de M. Bendala (2001, 246), *"Roma pudo pasar de la capacidad de «arquitectonizar» la naturaleza a la de crear una naturaleza propia, de masividad equivalente"*.

A través de las fuentes tanto literarias como epigráficas se tiene noticia de toda una serie de ceremoniales y prácticas que dan sentido a la ubicación y distribución espacial manifiesta en el registro arqueológico. Augusto se sirvió de numerosos actos sacros preexistentes, reinterpretados ahora para adecuarse a las nuevas necesidades ideológicas del Principado. Junto a éstos también en las provincias se desarrollaron, de manera más o menos espontánea, otros ceremoniales que, procedentes de antiguas tradiciones, son traducidos con el fin de emplearlos para manifestar la adhesión incondicional al nuevo gobernante y la participación de su *aurea aetas*. De esta forma, existen alusiones a ceremonias en el curso de las cuales se trasladaban las imágenes de las divinidades, entre las que se encontraba la del emperador divinizado e incluso miembros de su Casa, desde su lugar habitual de culto, que suponemos en este último caso el templo de culto imperial, hasta el teatro, donde permanecían expuestas con motivo de festividades y actos determinados (Guettel, 1993, 25). En Oriente, donde estas actividades contaban con una mayor tradición, los ejemplos son más numerosos. En Éfeso, en tiempos de Trajano, se tiene constancia del traslado en procesión de las imágenes[59] de, al menos, el emperador, la emperatriz y Artemis, la gran divinidad local, custodiadas en el templo *(Artemision)* hasta el teatro, con motivo de las fiestas de los *Sebasteria*, los *Sôteria* y los Grandes Juegos Efesios (Kolb, 1999, 101), así como, incluso, de las reuniones regulares de la asamblea. También en el teatro de *Termessos* un epígrafe de en torno al año 200 d.C. constata las celebraciones con motivo del cumpleaños del emperador, ocasión en la que todos los ciudadanos eran convocados en el teatro[60]; a ellos se sumaban incluso las mujeres, los extranjeros y los esclavos. P. Gros y M. Le Glay[61] recogen uno de los ejemplos más significativos de este tipo de manifestaciones cívicas de culto imperial en las que se incluía el edificio teatral: en *Gythion*, Laconia, en tiempos de Tiberio fue decretada la celebración de una serie de ceremoniales de culto al emperador; al comienzo de cada jornada una procesión partía del templo de *Asklepio* e Higía con un recorrido establecido en el que se incluían intencionados hitos de la ciudad. En el templo de culto imperial se sacrificaba un toro *pro salute imperatoris*, encaminándose la comitiva hacia el teatro donde se llevaban a cabo nuevos rituales. Allí eran instaladas las imá-

[59] En ocasiones se hace alusión a los *sebastophoroi*, portadores de las estatuas y/o bustos de los emperadores.

[60] Kolb, 1999, 104: *"Als der Geburtstag der Kaisers gefeiert wurde und das gesamte plethos [die gesamte Menge] im Theater versammelt war, beschloss der demos [das Volk]"*.

[61] 1990, 384 y 1992, 216 y 220, nota 78, respectivamente. El texto original en *SEG* XI, 923; véase también Price, 1984, 72, 111 y 210.

genes del emperador reinante, Livia y Augusto[62]. Al comienzo de las celebraciones, en un altar *au milieu du théâtre* –que habría que identificar con la *orchestra*–, se quemaba incienso y se realizaban sacrificios y libaciones. Algunas de estas tradiciones griegas pueden incluso rastrearse en época imperial en los antiguos territorios de la Magna Grecia; así, en Nápoles y otras ciudades de la región tenían lugar, desde el 2 d.C., los *Sebasta*[63], certamen en honor de Augusto que se celebraba cada cinco años. También en la Península itálica, en *Hispellum*, en la actual Umbría, todavía en época de Constantino, las ceremonias de culto imperial[64] se desarrollaban en torno al *templum flaviae gentis* e incluían tanto *ludi scaenici* como *munera*. Señala M. Le Glay (1992, 217), cosa que podría hacerse extensiva a la mayor parte de los festivales de este tipo que, al paso de la comitiva, las gentes participarían sacrificando en altares situados fuera de sus casas, acompañándola con aclamaciones y gestos rituales probablemente codificados. A todo ello habría que sumar además el hecho de que el marco de algunas de estas celebraciones serían las conmemoraciones de las tradicionales divinidades tutelares locales, atrayendo así a gran parte de la población de un vasto territorio. Estos rituales de traslado de imágenes de unos lugares sagrados a otros por medio de procesiones fue un recurrente ceremonial no solamente en la civilización romana[65] sino en general en todo el mundo antiguo, que incluso se ha mantenido en buena parte de las tradiciones religiosas actuales (Blanco, 1985). En Occidente carecemos de referencias epigráficas paralelas si bien todo lo anteriormente señalado sobre la ubicación de los teatros en las ciudades y su posición con respecto a otros edificios político-religiosos y de representación, así como su conexión por medio de un viario, eventualmente de carácter ceremonial, dejan fuera de toda duda su existencia.

Pero, sin duda alguna, si en época imperial hubo celebraciones que destacaron de entre sus contemporáneas, esas fueron los *Ludi Saeculares*. Frente a los ejemplos anteriores, tuvieron como escenario numerosos ámbitos y edificios públicos de la ciudad[66], incluidos los teatros[67] así como los espacios de representación tales como el foro y los templos de culto imperial.

---

[62] Dado que eran trasladadas para la ocasión desde el edificio de culto en el que se encontraran habitualmente, no se trata de los *signa* de la *scaenae frons*. Véase pág. 357 en lo que respecta al debate en torno al carácter cultual u honorífico de las imágenes imperiales presentes en el teatro.

[63] Suetonio, *Aug.* 57 y 98. Era un gran concurso a la griega que se hacía coincidir con los *Rhômaia Sebasta* celebrados en Pérgamo por Augusto asociado a Roma; Le Glay, 1992, 217. De hecho, *Sebastos* corresponde al latín *Augusto*.

[64] *CIL* XI 5265 = *ILS* 705, 32-33: sobre una *tabula* marmórea: *Flaminiae viae confinem adque continuam esse memoratis de nostro cognomine nomen daremos in qua templum Flaviae gentis opere magnifico nimirum pro amplitudinem / nucupationis exurgere[t] ibidemque <h>is sacerdos quem aniversaria uice Umbria dedisset spectaculum tam scenicorum ludorum quam gladiatorii muneris exhibere[t].* Véase Le Glay, 1992, 215-216.

[65] Tácito, *Ann.*, 5, 4, donde se alude a unas procesiones, al parecer en el foro, en las que se portaban las efigies del emperador (Nerón) y su esposa (Agripina); también en *Hist.*, 2, 55: *"At Roma [...] populus cum lauru ac floribus Galbae imagines circum templa tulit"*. Ambas citas ilustran actos relacionados con el culto imperial. Juvenal (IV, *sat.* 10, 58-64) hace también alusión al homenaje recibido por estatuas imperiales: *"descendunt statuae restemque sequontur, ipsas deinde rotas bigarum impacta securis caedit et inmeritis fraguntur crura caballis, iam trident ignes, iam follibus atque caminis ardet adoratum populo caput et crepat ingens Seianus, deinde ex facie toto orbe secunda fiunt urceoli pelves sartago matellae"*.

[66] En el Campo de Marte, destacando el área conocida como el *Terentum* (*Campo ad Tiberim*), así como en el Capitolio y el Palatino.

[67] En los augusteos del 17 a.C. se empleó el teatro de Pompeyo, ya restaurado por Augusto y el de Marcelo que, aunque fue inaugurado oficialmente en el año 13 a.C., es muy posible que ya estuviera finalizado para los juegos (Coarelli, 1994, 264).

Del mismo modo, habría que saber en qué medida estos festivales tuvieron trascendencia en las ciudades provinciales o si solamente se limitaron a la capital. Integraban todo tipo de celebraciones y ceremonias de carácter cívico-religioso y se llevaban a cabo durante el día y la noche. Los rituales comprendían también procesiones y desfiles solemnes entre las sedes principales[68], como por ejemplo el realizado entre el Palatino y el Capitolio por el coro de niños que había previamente cantado el *Carmen Saeculare* de Horacio –himno oficial de estos *ludi*–. En el protocolo de los juegos del 17 a.C. (*Comentarium Ludorum Saecularium Quintorum: CIL* VI 32323), el más completo, respecto al que los posteriores tan sólo presentan ligeras variantes[69], se hace referencia a dos tipos de *ludi scaenici*: los *ludi in scaena sine theatro in Campo* y los *ludi latini in theatro in Campo*. De ellos, los primeros parecen corresponder a una escena sin graderío. Las actividades que tenían lugar en los teatros comenzaban la primera noche (el primero de junio) y continuaban hasta el tercer día, momento en el que eran sustituidos por los circenses. El cuarto día era de descanso, mientras que el quinto comenzaban, durante siete días, los *ludi honorarii Latini*. Éstos eran equivalentes a *ludi scaenici* y se llevaban a cabo *in theatro ligneo*, así como *Graeci thymelici* (en los que los actores evolucionaban también en la *orchestra*, a la griega) *in theatro Pompei*, y *Graeci astici*, en lengua griega[70]. Las celebraciones se cerraban el doce de junio con una procesión, un *lusus Troiae* (a modo de una recreación mítica) y juegos circenses y *uenationes*. Solamente como hipótesis de trabajo, cabe preguntarse por la diferenciación de las actividades que se desarrollaban en los teatros antes y después del cuarto día de *ludi*. En los tres primeros se alternan con eventos absolutamente solemnes y rituales tales como sacrificios de diversa naturaleza, *sellisternia*, *supplicationes* por parte de las matronas, cantos del himno secular, desfiles y procesiones, *lustrationes* (purificaciones rituales), etc., etapa que concluye con *ludi circenses*[71], elemento también cargado de gran ritualidad. Tras un significativo *hiatus* de descanso el día cuarto, comienza una semana propiamente lúdica, en el sentido actual de la palabra, en la que las actividades, si bien no privadas totalmente de simbolismo, por sus características parecen estar más próximas al teatro de tradición griega, del mismo modo que incluyen *uenationes*, hasta el momento inexistentes en las celebraciones previas. Por tanto, los primeros se incluirían dentro de los *sacra*, mientras que los últimos lo harían en los *ludi*. Del mismo modo, el hecho de que los *ludi latini* se llevasen a cabo *in theatro ligneo* existiendo ya, al menos, los pétreos de Pompeyo y Marcelo puede dar la clave para explicar las referencias a espectáculos teatrales en la Península ibérica en un momento previo a Augusto y, por tanto, también a la documentación aquí de los primeros teatros estables. En la actualidad por teatro se entiende solamente uno; sin embargo,

[68] Procesiones que, no obstante, ya habían incluido los *ludi saeculares* anteriores a Augusto, tales como los del 207 a.C. Tito Livio (XXVII, 37, 7-15) describe de ellos una *pompa* en honor de Juno.

[69] Si bien no está claro si éstas, en realidad, responden a omisiones hechas en los comentarios de los augusteos. Pighi, 1964-1985, 2116.

[70] Frente a los augusteos, en los severianos del 204 d.C. los *graeci thymelici* se llevaron a cabo *in odio*, así como *scaenici in theatro Pompeiano*; Pighi, 1964-1985, 2117.

[71] El marcado carácter ritual del circo se pone de manifiesto, además de en sus orígenes, en el hecho de ser escenario de complejos y solemnes ceremoniales tales como las *pompae circenses*; fue precisamente en el circo donde se decretó que desfilaran ante la multitud jóvenes portando las estatuas ecuestres en marfil del difunto Germánico: Tácito, *Ann.*, 2, 83, 1; *Tabula Siarensis* (AE 1984, 508). Véase también Tertuliano, *De Spect.*, VII, 1-3.

todo parece indicar que para el romano de época Imperial, especialmente de en torno al cambio de Era, momento en el que incluso perduran los influjos de la tradición griega y del género teatral latino del siglo II a.C., hay dos elementos diferenciados: por un lado el político-religioso que será el que, probablemente, termine por ocupar los teatros estables; por otro, el más lúdico *sensu stricto*, no unido a estos edificios pétreos de forma obligada aunque quizá tampoco totalmente al margen de ellos, en especial en las provincias donde la diversificación y especialización de los espacios era menor que en la capital. Es muy posible que los espectáculos que Balbo dio en *Gades* en torno a los años 46-43 a.C. y que tanto escandalizaron a Asinio Polión (Cicerón, *Ad Fam.* 10, 32, 3), no marcaran una evolución lineal que culminara con la construcción del teatro actualmente en excavación bajo el barrio del Pópulo, sino que éste respondiera, como buen número de los teatros hispanos, a la iniciativa augustea con bien distintas intenciones[72]. Como en tantos otros aspectos, tal y como se expone más adelante al abordar la regulación jurídica y la importante herencia que de la republicana *Lex Roscia* tomó la posterior *Iulia*, augustea, también en las provincias se dejaría ver esta ambigua conversión parcial del teatro en escenario político, mientras que, de forma paralela, el género teatral, entendido a la manera tradicional, lo que entonces era fundamentalmente la *farsa atellana*, el mimo y la *pantomima*, también siguió desarrollándose, con mayor o menor éxito, para disfrute de ciudadanos y no ciudadanos.

A la muerte de Augusto da comienzo en Roma un culto al emperador divinizado que, no obstante, como se analiza en el apartado correspondiente, no solamente ya se desarrollaba en las provincias, sino que también poseía en la capital los suficientes cimientos ideológicos, propiciados por el emperador en vida, tales como el culto a su *genius* o a algunos de sus atributos asociados. Así comienzan los *sacra Augustalia* en los que se incluían *ludi scaenici*, celebrados en su memoria los *idus* de octubre[73]. También por iniciativa de Livia, como los anteriores, se instala *ad Theatrum Marcelli*, en el año 22 d.C., una estatua colosal del difunto emperador[74] ante la que se llevan a cabo sacrificios en un altar levantado a tal efecto[75]; allí fue donde los arvales ofrecieron un *simulacrum* en el año 38 d.C. con motivo del aniversario

---

[72] Al menos en 1993 (Corzo, 1993b, 134) R. Corzo señalaba que no era aún posible hacer corresponder las referencias literarias al teatro de Cádiz con los restos descubiertos. Más recientemente, en la citada reunión celebrada en Córdoba en noviembre de 2002, tampoco se presentaron datos concluyentes al respecto.

[73] No obstante, su origen parece estar en el festival celebrado con motivo del regreso de Augusto de Siria, el 12 de octubre del año 19 a.C. (Weinstock, 1957, 146). A él se asociaron *ludi* solamente a partir del 11 a.C. (Casio Dión, LIV, 34, 2), convirtiéndose en anuales a su muerte en el 14 d.C.

[74] Otro testimonio de una práctica semejante en Tácito, *Ann.* 3, 64, 2: *"Neque enim multo ante, cum haud procul theatro Marcelli effigiem diuo Augusto Iulia dicaret, Tiberi nomen suo postscripserat [...]"*

[75] Tácito, *Ann.*, 3, 64, 2. *Fasti Praenestini, Inscr. Italiae*, XIII, 2, 477, 23 abril. El conjunto pudo estar situado en una de las ediculas laterales de la *scaena* si bien Gros lo asimila incluso a un *Augusteum* (En la *Tabula Siarensis*: *"ad eum locum in quo statuae Divo Augusto domuique Augustae iam dedicatae es]sent ab C. Norbano Flacco"*), ubicado más bien en la *porticus Octauia* o su entorno inmediato (Gros, 1987a, 331 y 342) y que habría acogido además las imágenes de otros miembros de la *domus Augusta*. Dirá Gros, 1987a, 332: *"Dans ces conditions, le théâtre où trônait, au jour des Jeux romains de septembre, l'effigie en or de Marcellus, se trouvait littéralement encadré par les images qui exaltaient un pouvoir et une famille régnante cautionnés par les dieux; il constituait sans doute, dès avant la mort du Princeps, la charnière d'un véritable Augusteum"*. Los sitúa en los límites con el Circo Flaminio, de allí de donde tradicionalmente partía la *pompa triumphalis*. No deja de ser interesante que, a partir del último triunfo celebrado por un personaje ajeno a la familia imperial, Balbo, en el 19 a.C., todos los honores triunfales estuvieran destinados de forma automática al *Princeps* y, más aún, incluidos en actos en los que eran enfatizados los signos de continuidad dinástica.

del nacimiento de Germánico. De hecho, en la *porticus Octauia*, que haría las funciones de *porticus post scaenam* del edificio y que hay que imaginar como parte importante en rituales y ceremonias, imágenes de Venus, ya desde su construcción, se encargaban de destacar el origen divino de los *Iulii*[76]. Según P. Gros (1987a, 327), parece además evidente la continuidad espacial de este conjunto sacro: tanto este pórtico como los templos de Apolo, Júpiter Stator y Juno Regina formaron parte del mismo programa plenamente augusteo, a juzgar tanto por su decoración como por su dedicación el 23 de septiembre, *dies natalis* del Emperador.

Como ya se ha indicado más arriba, el desfile, la *pompa*, había sido un destacado elemento ceremonial, al menos desde los tiempos de la República, asociada a buen número de celebraciones. Las tres modalidades que aparecen expresamente documentadas en las fuentes son la *triumphalis*, la *circensis* y la *funebris*. Las referencias, aunque escasas, parecen poner de manifiesto que fueron unas prácticas generalizadas durante todo el Imperio asociadas a los honores recibidos por los emperadores; así Suetonio (*Calig.*, 16, 4) recuerda una procesión de niños que acompañaba a los sacerdotes y al Senado cantando las virtudes de Calígula, y que se dirigían al Capitolio, portando un clípeo dorado concedido como honor al Emperador. La continuidad dada a estos ceremoniales, que tendrían a las *pompae* como forma ritual de expresión sin que sea necesario encontrar entre ellos vínculos temáticos o simbólicos comunes, se documenta incluso en el siglo V d.C., con motivo de la celebración, primero, de los *concilia provinciales*, posteriormente, a partir de Diocleciano, de los diocesanos (*Codex Theod.*, XII, 1, 176; Le Glay, 1997, 221, nota 91). No deja de ser característico que, con motivo de la *pompa funebris* de Vespasiano, un mimo, con la máscara funeraria del Emperador –*ut est mos*– le imitara (Suetonio, *Vesp.* 19, 2, 4). También Plinio el Joven, en su *Panegírico de Trajano* (52, 7), recuerda las procesiones de los animales destinados a ser sacrificados en el Capitolio ante la imagen de Domiciano. Pero, sin duda, algunas de las más fastuosas y mejor documentadas solemnidades, tanto por medio de fuentes literarias como epigráficas, fueron las que acompañaron los funerales y honores que, a comienzos del Imperio, se otorgaron a algunos de los más célebres miembros de la familia imperial, muertos prematuramente: Marcelo, Germánico y Druso[77]. Tanto en los ceremoniales posteriores a su fallecimiento como en los actos y honores conmemorativos que los siguieron, el teatro parece haber desempeñado, junto con otros edificios de representación y culto, un papel significativo. Los mejor conocidos corresponden a las honras dadas a Germánico tras su oscura muerte en Siria en el 19 d.C. A las referencias de Tácito se unió el hallazgo de las

[76] Plinio, *NH*, 36, 4, 34-35. A esta iconografía habría que añadir la aportada por el vecino templo dedicado a Apolo (*Sosiano* o *in circo*) un excelente exponente de la ideología augustea. Véase Gros, 1976a, 161, 180-189; La Rocca, 1986.

[77] Reflejado en el senadoconsulto de Druso César. Véase Tácito, *Ann.* IV, 9, 2, así como los siguientes testimonios epigráficos: *tabula Ilicitana*; *CIL* I2 603 (fragmentos de la colección Tribulzio); *CIL* VI 912 = 31200 C13; en éste último consta la colocación de una silla curul entre los augustales en el teatro: *"[...] Druso Caesari. Ti. Caesaris Aug. f. ante eos ferretur / utique omnibus theatris sellae curules habentes Drusi / Caesaris nomina inscripta locis augustalium ponerentur"*.

tabulae Hebana y *Siarensis*[78]. A través de estos textos, en lo que a nosotros nos interesa, se señala la instalación de una silla curul con hojas de encina en el teatro, como *recordatorio* allí donde el ahora difunto había ocupado su lugar entre los augustales[79]. En el caso de Roma algunos autores como P. Gros (1987a, 329 y 330) se han encargado de resaltar la función desempeñada por los complejos teatrales (entendidos como teatro y pórtico) en la política dinástica de comienzos del Imperio. Así, el teatro de Marcelo fue consagrado en honor del que se dibujaba como el heredero de Augusto[80], mientras que con la muerte de Germánico, heredero de Tiberio, un *ianus marmoreus*, citado en la *Tabula Siarensis*, habría servido de conexión arquitectónica y, en consecuencia, física, entre el citado teatro y la *porticus Octauia*, produciéndose así una transformación progresiva hacia un espacio unitario. Resulta interesante la valoración de los arcos como hitos procesionales de carácter cívico-religioso: uno de ellos fue levantado en el circo Flaminio, junto al lugar en el que habían sido colocadas públicamente las estatuas en honor del divino Augusto y de la *domus Augusta* (Sánchez-Ostiz, 1999, 49 y ss). A. Sánchez-Ostiz[81] plantea, incluso, la vinculación de los juegos circenses en los que se decretó exhibir las estatuas ecuestres de Germánico, con celebraciones de tipo dinástico con motivo de los aniversarios de Augusto y Tiberio. A través de una referen-

---

[78] No entraremos aquí ni en la naturaleza de estos textos ni en un análisis pormenorizado de su contenido. Remitimos al excelente trabajo de A. Sánchez-Ostiz (1999), en el que, además de una erudita edición de la *tabula siarensis* se analizan el resto de documentos asociados (senadoconsulto de Gneo Pisón padre, *tabula ilicitana*, bronce de Tuder (*CIL* XI 4632), etc.) con abundante bibliografía al respecto. Véase también, de publicación más reciente Fraschetti, 2000 (que, no obstante, corresponde a las actas de un encuentro celebrado en 1991).

[79] Tácito, *Ann.* 2, 83, 1: *"sedes curules sacerdotum Augustalium locis superque eas querqueae coronae statuerentur;[...] Equester ordo cuneum Germanici appellauit qui iuniorum dicebatur, instituitque uti turmae idibus iuliis imaginem eius sequerentur"*. En la *Tabula Hebana* (*AE*, 1949, 215; 1952, 164, lineas 50-54): *"utiq(ue) ludis Augu[stalibus cum subsellia sodalium] / ponentur in theatris sellae curules Germanici Caesaris inter ea ponantur cu[m querceis coronis in memoriam] / eius sacerdoti quae sellae cum templum diui Aug(usti) perfectum erit ex eo templo pr[oferantur et interea in templo] / Martis Vltoris reponantur et inde proferantur, quiq(ue) cumq(ue) eos ludos q(ui) s(upra) s(cripti) s(unt) fac[iat uti ex eo templo q(uod) s(upra) s(criptum) e(st) in the]/atris ponantur et cum reponendae erunt in eo templo reponantur curet"*; según edición de Lomas (1978), a partir de A. Sánchez-Ostiz (1999, 264). *"Que en ocasión de los Juegos Augustales, cuando sean colocadas las sillas de los Sodales en el Teatro, haga que sea colocada la silla curul de César Germánico entre aquellas con coronas de roble en memoria de su sacerdocio, silla que, cuando esté acabado de construir el templo del divino Augusto, habrá de sacarse del mencionado templo y entretanto se guardará en el Templo de Marte Vengador y de allí se sacará, y el responsable de los mencionados Juegos cuidará sea colocada en el Teatro tras sacarla de dicho templo y cuando haya de ser guardada que lo sea en aquel templo"*. Ya con anterioridad Antonio y Octavio en el año 40 a.C. se sentaban en una silla curul en la *orchestra* del teatro ataviados con vestimenta militar (Casio Dión, XLVIII, 31, 2). Más por extenso sobre la colocación de sitiales honoríficos, véase Weinstock, 1957, 146 ss.; Alföldy, 1980, 252-257; Parker, 1999, 166 ss.

[80] Si bien era el original *theatrum ad Apollonis*, proyecto por iniciativa de César.

[81] 1999, 265; *"Y que se hagan [dos estatuas ecuestres de Germánico César en marfil] que [se coloquen en el templo de la Concordia a los lados de las estatuas de Gayo y Lucio Césares,] hijos del divino Augusto; [y que desde allí se lleven precediendo en cortejo circense, con ocasión de] los juegos de la Victoria [de César, [...] los juegos del divino] Augusto y los juegos [...y los juegos plebeyos y natalicios de Tiberio] César Augusto; [y que estas estatuas ecuestres se vuelvan a colocar, cuando hayan de volver a ser colocadas, en el templo de la] Concordia"* (*TS* IIc, 2-12). El texto latino consta: *U[tique duae statuae equestres eburneae Germanici Cae]/saris fiant, qua[e in aede Concordiae circa statuas G]ai) L(uci) Caesarum, filio-] / rum diui August[i, ponantur et inde circiensi pompa praeferantur per] / ludos uictoria[e Caesaris, ---ludos diui] / Augusti ludo [s--- et ludos plebeios et natalicios Tib(eri) Cae]/aris Augusti, e[aeque statuae equestres cum reponendae erunt, in aede] / Concordia re[ponantur; quique cum eos ludos qui s(upra) s(cripti) s(unt) faciet, is uti] / eae statuae equ[estres eburneae Germanici Caesaris quae ex h(ac) r(ogatione) futurae] / sunt praefera(ntur circiensi pompa et post reponantur in aede Concordi]/ae, curet.*

cia de Casio Dión[82] se adivinan unas prácticas semejantes en honor de Marcelo; Augusto, además de concluir el teatro al que dio su nombre, colocó en él una estatua y una corona doradas, así como una silla curul honoraria, probablemente en la *proedria*.

El panorama hispano

El teatro que llega a las provincias occidentales es un edificio plenamente urbano que abandona antiguas posiciones periféricas para ocupar ahora un lugar central estrechamente ligado a otros edificios tales como el foro y el/los edificio/s de culto imperial. A todo ello se une además el juego escenográfico de la disposición y combinación de sus arquitecturas, muy presente en el registro hispano. La frecuente construcción de la *cauea* –al menos parcialmente artificial, como se ha visto en el caso italicense– muy próxima a una pendiente natural del terreno junto a la que se construye o, incluso, se adosa, favorece la génesis de un sistema jerarquizado de terrazas sobre las que se distribuyen estos principales órganos de representación. Así se documenta en ciudades como *Saguntum*, *Malaca*, *Corduba*, *Bilbilis*, o la propia *Italica*. En todas ellas, sobre el teatro se extiende una amplia terraza donde, dentro de un mismo proyecto constructivo, se ubicó una importante área pública de la ciudad, ya fuera el foro colonial/municipal o espacios sacros muy probablemente vinculados al culto al emperador. En Sagunto se reconoce un proyecto augusteo de gran monumentalidad en el que el foro preside desde la terraza superior, mientras que el teatro se asienta bajo él aprovechando la pendiente de la ladera (Hernández, 1988, 59; Aranegui y Hernández, 1993, 17; Hernández *et alii*, 1993, 26). En *Bilbilis* es elegido el cerro de Santa Bárbara para la instalación del conjunto monumental también unitario[83] en el que se integran foro y teatro, asentados en sendas terrazas. En *Malaca* el foro de la ciudad romana se identifica tradicionalmente con al área elevada ocupada posteriormente por la Alcazaba, en una de cuyas laderas fue construido el teatro[84].

En ocasiones la relación de proximidad no es tan clara pero entonces ganan relevancia las vías de comunicación entre los diferentes espacios, fundamentales caminos procesionales[85]. De ello es un buen ejemplo *Colonia Patricia*, cuyas arterias principales (entre

---

[82] Casio Dión, LIII, 30, 6: "καὶ; αὐτὸν ὁ Αὔγουστος δημοσία τε ἔθαφεν, ἐπαινέ σας ὥσπερ εἴθιστο, καὶ ἐς τὸ μνημεῖον ὃ ᾠκοδομεῖτο κατέθετο, τῇ τε μνημῃ τοῦ καίσρος, Μαρκέλλου δὲ ὠνομασμένου ἐτίμησεν, καὶ οἱ καὶ εἰκόνα στέφανου χρυσοῦν δίφρον τε ἀρχικον ἐς τε τὸ θεάτρον ἐν τῇ τῶν Ῥωμαιων πανηγύρει ἐσφερέσθαι καὶ ἐσ τὸ μεσον τῶν ἀρχόντων τῶν τελούτων αὐτατί θεσθαι ἐκελευσε".

[83] El momento inicial de construcción se data en época augustea o tiberiana temprana si bien los trabajos de definición de la estructura llegan hasta el final del gobierno de éste último. Gros, 1990, 389; Martín Bueno, 1992, 234; Jiménez Salvador, 1993, 227; Martín Bueno y Núñez Marcén, 1996, 132.

[84] Rodríguez Oliva, 1976, 59-60; Jiménez Salvador, 1993, 227. Desconocemos si en el curso de las recientes excavaciones que se vienen desarrollando en los últimos años en el edificio se ha obtenido información acerca de sus relaciones con su entorno inmediato.

[85] Desafortunadamente, en un buen número de ciudades se posee información sobre la ubicación e incluso morfología de estos edificios pero no del viario encargado de su conexión. No obstante, algunos interesantes ejemplos extrapeninsulares son los de Verona, Parma o Rímini (Maggi,1991, 314-321) en la Cisalpina; MacDonald (1986, 8 y ss., 32 y ss.) analiza paradigmáticos ejemplos norteafricanos bien conocidos como los de Timgad, Djemila, Dougga o *Leptis Magna*, a los que añade los de Tréveris, Ostia, Pompeya o Gerasa, entre otros.

ellas el *cardus maximus*) ponen en contacto teatro y foros (colonial[86] y *adiectum* altoimperial anexo) a través del área de culto imperial identificada en los conocidos como *Altos de Santa Ana* (Stylow, 1990, 259; Márquez, 1998b, 121). Más recientemente, C. Márquez ha llevado a cabo la identificación de un hipotético edificio vinculado al culto imperial en la terraza superior al teatro, dado el hallazgo de un fragmento de clípeo, elemento decorativo tradicionalmente asociado al programa de este tipo de edificios[87]. Cabe preguntarse si los, al menos, dos arcos honoríficos identificados por C. Márquez a imitación de modelos presentes en Roma o Pompeya, flanqueando el edificio principal de culto, habrían también formado parte de estas ceremonias[88]. En *Baelo Claudia* se observa una proximidad y a la vez clara conexión viaria entre el teatro, situado al interior de la ciudad y construido en torno al 60 d.C.[89], y el foro con sus correspondientes edificios de culto. Como en otras muchas ciudades también en la Lisboa actual, antigua *Olisipo*, la catedral fue construida en el área ocupada previamente por el foro romano; el teatro se encuentra a escasa distancia, si bien no pueden precisarse, en el estado actual de las investigaciones, las pautas seguidas por el viario antiguo entre ambos. En *Carthago Noua*, el teatro, al interior del recinto urbano pero ligeramente periférico, se encuentra asimismo conectado, en esta ocasión a través de la *porticus post scaenam* por medio de la red viaria ortogonal, a los espacios públicos de representación, entre los que se encuentran el foro y el *Augusteum* (Noguera, 2002), siempre clara referencia a los circuitos de culto imperial de una Cartagena en la que también parece ponerse de manifiesto un muy temprano desarrollo de estas prácticas religiosas[90]. Las últimas excavaciones llevadas a cabo en *Regina* apuntan a que el cardo máximo de comunicación con el foro pudiera discurrir por la parte posterior del *postscaenium* (Álvarez y Mosquera, 1991, 361-363) ya que, al parecer, no ha sido detectada la existencia de *porticus post scaenam*; todo ello formaría parte de un conjunto unitario de época flavia, en el que pudo estar ubicado, a juzgar por las referencias epigráficas, un *templum Pietatis Augustae* (Álvarez y Mosquera, 1991, 370). La cada vez mejor caracterizada retícula urbana de *Emerita Augusta* permite reconocer una contundente conexión viaria entre el área ocupada por el teatro y el anfiteatro, adyacentes, y el foro[91]. Una óptima comunicación es también la que se pone de manifiesto entre el foro (lugar donde apareció la ley municipal) y el teatro de *Urso*, si bien

[86] Éste, existente desde época republicana, es reconstruido en época augustea (Márquez, 1998b, 115).

[87] El modelo peninsular procede del foro de Augusto en Roma. Hasta el momento constan ejemplos en las tres capitales provinciales *(Tarraco, Emerita, Corduba)* a las que se une Itálica (V-45; Trillmich, 1996, 185, fig. 11). Actualmente el conjunto de ésta última, de época trajano-adrianea, se encuentra en estudio por parte de S. Ahrens, quien realiza una propuesta de reconstrucción e interpretación a partir de los elementos arquitectónicos recuperados así como las notas tomadas en 1900 sobre los restos de estructuras hoy desaparecidas.

[88] Está constatado su papel en las *pompae triumphalis*, tal y como se destaca en Roma la *Via Triumphalis*, que incluía como hitos fundamentales los principales arcos de la ciudad. En Itálica se ha identificado una ménsula decorada con una victoria alada que, es posible, pudiera haber pertenecido a la clave de un arco monumental.

[89] Sillières, 1997, 129 y ss. Esta cronología se ha visto recientemente (febrero 2001) constatada en una serie de sondeos incluidos en los trabajos de acondicionamiento y documentación asociados a las labores de restauración.

[90] Véase nota 154 del presente capítulo.

[91] Nogales, 2000, 21-25. Algo muy semejante se observa en Verona, donde el teatro también se sitúa extramuros y alejado del foro a pesar de formar parte de la planificación original de la ciudad, como Mérida, iniciativa augustea (Maggi, 1991, 314, fig. 8).

este último apenas conocido desde el punto de vista estructural (Campos, 1989, 107-108 y fig. 9). El edificio teatral de *Singilia Barba*, del que tan sólo afloran hoy en superficie algunos *gradus* de las extremidades de la *cauea*, está situado a aproximadamente doscientos metros del foro. En *Caesaraugusta* (Beltrán Lloris, 1990, 197; 1993, 97-98; Jiménez Salvador, 1993, 230) forma parte de la monumentalización *ex novo* de la colonia, cuyo proyecto se sitúa en época augustea; esto hace de ella un interesante ejemplo de estudio, en la medida en la que para su emplazamiento pudo contarse con mayor libertad frente a otras ciudades más estrechamente condicionadas por el urbanismo preexistente[92]. Ante su límite oeste circula el cardo máximo a cuya orientación es paralelo el eje de la *cauea-scaena* y que, suponemos, comunicaba con el sector del foro colonial. En *Carteia*, las recientes excavaciones llevadas a cabo en el área del único templo conocido hasta la fecha han puesto de manifiesto el estado de abandono de éste ya a comienzos de época imperial, momento en el que se aventura la construcción del teatro. Se hace preciso, en futuros trabajos, la localización del área pública de representación de época julioclaudia, al parecer, al este del citado templo republicano (Roldán, 1992, 49 y ss.; Roldán *et alii*, 1998, 172-174, 180-193). En los casos de *Clunia*, *Pollentia* y *Metellinum*, de posición un tanto periférica, se hace necesario profundizar aún en su vinculación con los centros monumentales conocidos y, más aún, avanzar en su mejor caracterización.

En buen número de ocasiones se observa que, para la construcción de los teatros hispanos, se trata de aprovechar en alguna medida la topografía del terreno. Frente a los casos ya enumerados de terrazas, en las que el teatro suele ocupar la posición inferior o intermedia, en *Carthago Noua*, *Carteia*, *Baelo Claudia*, *Acinipo* o *Regina* serán aprovechados otros tantos resaltes del terreno a fin de asentar parcialmente parte de la *cauea* que, no obstante, tendrá que ser completada en altura de forma artificial.

Por todo ello, la ausencia de referencias literarias para las provincias occidentales no debe llevar, sin embargo, a señalar la ausencia de este tipo de rituales y ceremonias, dado el claro testimonio aportado por la ubicación de los edificios. No faltan tampoco los ejemplos en los que, menos favorecidos por la topografía, se observe, a pesar de todo, una clara conexión topográfica entre teatro y edificios de culto y representación. Así, el teatro, en *Tarraco* (Berges, 1982; Mar *et alii*, 1993, 12-14; Jiménez Salvador, 1993, 226), se sitúa en la parte baja de la ciudad, al margen de las tres grandes terrazas ocupadas por el templo, el foro provincial y el circo. Se une al foro colonial por medio de una estructura identificada como un ninfeo, si bien para su construcción fue aprovechada una suave pendiente entre la citada área pública y el puerto. Hay que tener presente, además, que el foro colonial sería el lugar más probable de ubicación del célebre altar levantado para el temprano culto a Augusto *(altar Numini Augusti)* (*RIT* 48); allí también se ubicó posteriormente el templo de culto imperial erigido en tiempos de Tiberio[93].

[92] Su solar se dejó en reserva desde un principio en la primera planificación augustea, si bien no fue levantado hasta un momento posterior (Jiménez Salvador, 1993, 236), en la segunda mitad del gobierno de Tiberio.

[93] Bendala, 1998, 134. Sabemos por Tácito (*Ann.* I, 78) que la solicitud al nuevo emperador para la construcción de este templo en honor de Augusto se hizo ya en el 15 d.C. Fishwick (1982, 222 y ss.) identificó con este templo los restos recuperados en 1887 al noreste del foro.

Se ha establecido una triple casuística para el emplazamiento de los edificios teatrales en la trama urbana (Hauschild, 1982, 95-98; Jiménez Salvador, 1993, 226): situados intramuros con tendencia a ocupar un sector del centro urbano que puede llegar a las inmediaciones del foro; intramuros con tendencia a presentar una posición periférica y próxima a la muralla; al exterior de la muralla urbana. Aparentemente, tan sólo los incluidos en el primero de los grupos serían susceptibles de ser integrados en el ya citado esquema de conjuntos monumentales y de representación anteriormente descrito; no obstante, es preciso tener en cuenta el valor del elemento procesional, tan importante como los propios ritos efectuados en los edificios correspondientes, con el fin de dar sentido a algunas de estas ubicaciones, periféricas en exceso. En estos ritos de traslado, que con frecuencia venían a simbolizar y recrear viajes, huidas o peregrinaciones míticas de las divinidades objeto de culto, cobraría una importancia fundamental la procesión, la *pompa* encargada de acompañar a las deidades en su viaje por la ciudad. Por ello, el teatro y los principales edificios religiosos, cuya distancia entre ambos ha sido tradicionalmente explicada por el carácter bullicioso de los espectáculos que en el primero se desarrollaban, alejados por este motivo de los centros urbanos, se encontrarán bien comunicados y conectados por medio de vías procesionales y rituales.

Hay que señalar que no parece existir ninguna fórmula establecida para la ubicación de los edificios y que, aunque se observan algunas tendencias generales, las documentación de tantas variantes no viene sino a dificultar la interpretación de dicha distribución. Al menos en Hispania los preceptos de cara a la salubridad del lugar elegido para la construcción del teatro y su orientación, tal y como señala Vitruvio (V, 3, 1-3) no fueron demasiado tenidos en cuenta. Se aprecia un panorama bastante arbitrario que indica que fueron dos los factores que más pesaron en la elección de los emplazamientos: los condicionantes de un asentamiento previo y el aprovechamiento de la topografía natural del área, a fin de ahorrar en gastos de construcción y reducir complejidad técnica. De esta forma, al menos en el caso de teatros que formaron parte de proyectos urbanísticos de nueva planta y en los que probablemente se pudo obrar con una mayor libertad, habría sido de esperar una adecuación a la normativa vitruviana, si bien tampoco aquí parece existir homogeneidad: como ejemplos, la *cauea* del de *Caesaraugusta* sí se orienta al norte, mientras que al punto opuesto lo hacen otras como las de *Emerita Augusta* o *Baelo Claudia*; en esta última se exponía así a los espectadores a los fuertes vientos del Estrecho; no obstante, es de esperar que el edificio escénico les sirviera de barrera arquitectónica. Una vez más, esto lleva a cuestionarnos la trascendencia de la normativa vitruviana.

Brevemente cabe plantear la relación entre los diferentes edificios para espectáculos cuando confluyen varios de ellos en la misma ciudad, siendo pocos los ejemplos hispanos en los que, por el momento, han sido documentados. Tanto en *Segobriga* como en *Emerita Augusta* teatro y anfiteatro se encuentran, formando parte del mismo proyecto, uno junto al otro y extramuros en su momento de construcción. En Mérida el circo se construyó, algunas décadas más tarde, no muy alejado de los anteriores, en las proximidades de la vía

que unía la ciudad con *Corduba* (Nogales, 2000, 24). En *Carthago Noua* entre ambos edificios, teatro y anfiteatro, no parece establecerse ningún tipo de conexión, es más, están separados por el Cerro de la Concepción, en cuyas laderas opuestas se apoyan. Ambos formaron parte, probablemente, del mismo programa constructivo, si bien el teatro precedió en su construcción en algunos años al anfiteatro, cosa que, no obstante, también ocurrió en los dos primeros ejemplos citados. Más tiempo y también espacio separan a teatro y anfiteatro en *Tarraco* e *Italica*. En la primera, ambos, a los que se une el circo, se encuentran aparentemente inconexos, especialmente el teatro, alejado del área monumental del foro provincial pero asociado al foro colonial. El circo se sitúa en la más baja de las tres terrazas del ámbito provincial y el anfiteatro se encuentra en sus proximidades pero sin conexión directa explícita. La construcción del edificio teatral se sitúa en época augustea mientras que el anfiteatro es probablemente de la primera mitad del siglo II d.C. Por último, en Itálica, el anfiteatro fue edificado, a comienzos del siglo II, en la ampliación adrianea de la ciudad y, por tanto, muy alejado del teatro, aunque es posible que se hubieran establecido nuevas conexiones viarias a través de los también nuevos espacios de culto imperial: el templo situado sobre el cerro de San Antonio y el *Traianeum*. De lo anterior parece obtenerse que la unión tanto proyectual como espacial de teatro, anfiteatro y circo no parece haber sido algo demasiado decisivo y/o determinante para las ciudades en las que se enclavan. Es más, de todo lo expuesto a lo largo del presente apartado se deriva que la ubicación de los edificios teatrales está, en un mucho más elevado porcentaje que sus compañeros, en función de los centros político-religiosos, dato que, de nuevo, constata las líneas de trabajo aquí presentadas.

En el caso de los anfiteatros, si bien tampoco parece existir una norma que se cumpla de forma sistemática, sí parece observarse su posición, intramuros o extramuros, próxima a alguna de las principales vías de conexión, cosa que se ha explicado para facilitar el acceso a los espectadores que, con frecuencia procedían no solamente de la ciudad en cuestión sino también de las poblaciones del entorno. En el estado actual de la investigación, el anfiteatro es el que parece presentar más características de *edificio de espectáculos* propiamente dicho, entendidos éstos como *diversión*, a pesar de que también ésta fuera controlada desde el poder, siendo necesario profundizar todavía en su posible participación en dinámicas de carácter político-religioso. No hay que olvidar, no obstante, que, mientras que el circo y el teatro partían de una larga tradición previa de fuerte contenido sacro, paulatinamente transformada y "traducida" de acuerdo a las nuevas necesidades ideológicas del Imperio, el desarrollo pleno del anfiteatro será posterior. Si bien existen ejemplos previos en ciudades itálicas, como los paradigmáticos edificios silanos de Pompeya o Pozzuoli, en la ciudad de Roma el primero construido estable[94] será el augusteo de Statilio Tauro en el Campo de Marte –hasta entonces las luchas de gladiadores se llevaban a cabo en el foro (Golvin, 1988, 17-18)– y ya, posteriormente, el anfiteatro flavio.

[94] Al margen del extraño experimento de Gaio Scribonio Curio en el 52 a.C. de dos teatros que rotaban hasta quedar sus *caueae* enfrentadas (Golvin, 1988, 30-32; Favro, 1996, 26, fig. 18).

Circos en Hispania conocemos los de *Tarraco*, *Saguntum*, *Emerita Augusta*, *Toletum*, *Calagurris*, *Mirobriga* y *Corduba*, siendo el primero de ellos el único que forma parte del entramado urbano de la ciudad, conectado con el complejo aterrazado del foro provincial. Su extensión, así como la necesidad de que se tratara de una superficie relativamente llana, hace que se ubiquen extramuros de las ciudades. Como para el caso del teatro, habría que preguntarse si el gusto por las carreras que, nos consta, estaba muy difundido en Hispania con toda seguridad a partir del siglo III, estuvo asociado desde un principio y de manera unívoca al modelo de edificio en el que se desarrollaban o si se llevaron a cabo primero en espacios montados o acondicionados temporalmente a tal efecto.

Las relaciones que se establecen entre los edificios teatrales peninsulares y las murallas de las ciudades en las que se construyeron, que podrían hacerse extensivas a otras provincias, tampoco parecen responder a un esquema concreto. De nuevo, no se reconoce una norma o criterio determinado. Existen ejemplos de edificios al interior del pomerio (*Caesaraugusta*, *Carteia*, *Baelo Claudia*, *Saguntum*, *Corduba*), otros al exterior (*Emerita Augusta*, *¿Tarraco?*, *Segobriga*), otros aún indeterminados (*Clunia*, *Acinipo*). Incluso en el caso de *Emerita*, la ampliación del recinto amurallado hizo que también cambiara esta relación: en un primer momento se encontraba al exterior del mismo para quedar incluido en él posteriormente[95]. En el caso del teatro italicense ya se ha señalado su construcción en un área extramuros, al menos, en época republicana. Esta muralla (reconocida en la UEM 1030), al menos en este sector, será amortizada por las nuevas construcciones de la monumentalización augustea. En lo que se refiere a la proximidad a la muralla existen ejemplos como el de *Baelo Claudia*, en el que la estrechez del paso entre ambos haría incluso difícil el acceso al *iter* oeste, si bien no sabemos hasta que punto imprescindible en un teatro cuya capacidad se aventura mucho más elevada que la población habitual de la ciudad. En *Segobriga* el graderío se apoya parcialmente en la muralla (Sesé, 1994, 392-393). La heterogeneidad del panorama descrito no viene sino a confirmar, por un lado, la versatilidad de los planteamientos urbanos altoimperiales sujetándose, no obstante, a la combinación de unos elementos fijos y sólo eventualmente ausentes y, por otro, el papel de prestigio jugado por los encintados en este momento, referentes urbanos simbólicos obligados pero carentes de toda función defensiva.

La disposición del teatro aprovechando un punto destacado de la topografía de la ciudad, cosa que en ocasiones se unía a su ubicación extramuros, propiciaba así una impresionante visión escenográfica que formaba parte de la propia imagen urbana diseñada por Roma; buenos ejemplos de ello serían los complejos de *Bilbilis*, *Saguntum*, *Segobriga* o la propia *Italica* en su acceso este desde el río.

---

[95] Bendala y Durán, 1995, 254-259; las hipótesis de ambos autores, especialmente de R. Durán quien se ocupó de ambos edificios en su tesis doctoral (Durán, 1996, 491-498), se han visto definitivamente confirmadas en recientes intervenciones llevadas a cabo en la *porticus post scaenam*. En el curso de ellas se han documentado enterramientos de época altoimperial que confirman la situación extramuros de los dos edificios –teatro y anfiteatro– en este momento de mediados de la primera centuria de la Era: Mateos y Márquez, 1997, 309-310.

La primacía del teatro sobre los otros edificios *de espectáculos* se observa en su más temprana incorporación al paisaje urbano así como en un emplazamiento más privilegiado. En efecto, este hecho no solamente se observa en la Península sino también en buen número de ejemplos extrapeninsulares como ha visto S. Maggi para la Cisalpina. Aunque en esta región, como en Hispania, existen casos de planificación conjunta de teatro y anfiteatro, éste último suele ser ligeramente posterior. También, cuando ambos son periféricos, las conexiones viarias con el centro monumental son mucho más manifiestas en el caso del teatro, en muchas ocasiones adyacente a algunas de las arterias principales como en Ivrea (decumano máximo) o en Parma (cardo máximo). En lo que respecta al anfiteatro estas comunicaciones no son tan claras y, en los casos en los que han podido documentarse, entre éste y el área foral se extienden frecuentemente barrios artesanos y populares, como en los casos de Parma o Verona (Cavalieri Manasse, 1987, 17 y ss.; Maggi, 1991, 318-321; Tosi, 1994, 241-251, fig. I).

P. Gros, a su vez, ha analizado estas relaciones en algunas ciudades galas, siendo los ejemplos más claros los de Nîmes, Orange (Gros, 1990, 384- 385) y Arlés[96], donde se observa esa conexión entre teatro, foro y *augusteum*; para momentos posteriores se pueden añadir los de Avenches y Augst. No faltan tampoco los elementos de juicio en el norte de África, donde se ha reconocido un buen número de teatros con elementos cultuales asociados[97]. A ellos se unen casos tan ilustrativos como el de Djemila, donde una vía que circula bajo un arco se encarga de unir el teatro con el templo de culto imperial (MacDonald, 1986, 6, fig. 1). En la Península itálica, además de en Alesia (Hanson, 1959, 52), Ostia (Hanson, 1959, 45) o Volterra, cuya posición recuerda a los ya citados ejemplos de Itálica, Bílbilis o Sagunto, cabe destacar el de Pompeya. Aquí una escalera monumental[98] se encarga de salvar el desnivel existente entre la parte posterior del teatro (espacio entre el *postscaenium* y la *porticus post scaenam*) y el ara sacra ya existente desde los tiempos de la ciudad samnita, en el conocido como *foro triangular*.

El caso italicense

Hasta el momento y dada la escasez de datos existentes sobre la antigua Itálica preadrianea, tan sólo han sido planteadas dos propuestas de interpretación de su posible planificación urbana. La primera se debe a R. Corzo (1982, 311 y ss.) quien sitúa la unificación del asentamiento romano y del poblado turdetano[99] a fines de la República. La población resultante se amuralla y su foro se sitúa en *"el terreno intermedio entre los dos núcleos"*. La actual Avenida de Extremadura coincidiría aproximadamente con el *cardus maximus* y, por tanto, en función de éste se habrían situado los principales edificios públicos del municipio. Desconocemos los datos que llevan a este autor a suponer el traslado del centro religioso a

[96] En éste último la relación física con el área templaria parece estar menos clara si bien Gros (1990, 386) señala una complementariedad iconográfica entre la decoración del teatro y del pequeño *sacellum* situado en el centro del foro contemporáneo.

[97] De lo que *Leptis Magna*, Timgad, Dougga o Cherchel son buenos ejemplos; Bejor, 1979b, 128 y nota 15.

[98] Véase el apartado *"stairs"* de W.L. MacDonald (1986, 66-73).

[99] Ya fuera previo a la fundación romana o creado posteriormente a instancias de la nueva población alóctona.

las proximidades del teatro. La segunda propuesta fue presentada por A. Canto (1985b, *passim*; 1999) y suponía la continuidad de la traza del asentamiento campamental primigenio en la posterior ciudad republicana. Para esta autora tanto el centro del campamento de Escipión como el posterior foro de la ciudad se situaron coincidiendo aproximadamente con la actual Plaza de la Constitución de Santiponce[100]; allí se cruzaban las dos calles perpendiculares principales: cardo y decumano, a su vez, coincidiendo en líneas generales con el viario actual. Se debe ser extremadamente cauteloso al rastrear el trazado de la antigua Itálica en un viario que data del siglo XVII; la traslación automática de la trama de época romana con respecto a la actual distribución del caserío resulta muy problemática, dada la conservación diferencial de las evidencias antiguas, prácticamente inexistentes en el sector aludido. Tan sólo se advierten ciertas posibilidades, que deberán confirmar las intervenciones pertinentes, en el cerro de San Antonio y su entorno inmediato, más irregular. Por ello, consideramos un tanto arriesgada esta segunda propuesta a la espera de la contrastación arqueológica por medio de nuevos datos[101]. No deja de ser significativa, no obstante, la orientación de la calzada dispuesta al este de la *porticus post scaenam*; de ella fue documentado un tramo en la hoy calle Mesón. A su vez, en la calle Real, en una intervención realizada en junio de 2000 se exhumó un tramo de calzada que coincidía aproximadamente con la orientación de ésta[102].

De lo anterior, por tanto, se obtienen dos posibles ubicaciones para el foro de la ciudad: una al oeste de la hoy avenida de Extremadura, secundada por quiénes han visto el edificio al que perteneció el mosaico de *Trahius* como parte del mismo y, una segunda, coincidiendo aproximadamente con la plaza actual del sector más antiguo de Santiponce.

Están, por el momento, ausentes niveles significativos de en torno al cambio de Era, es decir, coetáneos a la construcción del teatro, que permitan no sólo confirmar las propuestas anteriores sino también aventurar sus relaciones espaciales con otros edificios y áreas públicas de la ciudad[103]. Hasta la fecha tan sólo ha sido documentado de época augustea el citado *mosaico de Trahius* cuya tipología, *opus signinum* teselado, será propia de estos momentos de fines de la República y comienzos del Principado[104]. Los datos

[100] Recientemente se han llevado a cabo obras de remodelación y saneamiento en dicha plaza que, a pesar de ser superficiales, habrían podido ser una oportunidad óptima para constatar o rechazar dichas hipótesis. Nos consta un mínimo seguimiento arqueológico de los trabajos, aún inéditos.

[101] En las breves notas aparecidas durante la segunda mitad de la década de los ochenta en el *Anuario Arqueológico de Andalucía* sobre las intervenciones de urgencia llevadas a cabo en el solar de la antigua ciudad, a pesar de la ausencia de planimetrías que permitan comprobarlo, se señala la no adecuación de los datos obtenidos con las propuestas teóricas de A. Canto (Amores y Rodríguez Hidalgo, 1985, 76, nota 5).

[102] El viario del actual Santiponce, orientado siguiendo unos ejes principales este-oeste, puede fácilmente explicarse dada la situación del pueblo en las cercanías de una vega inundable, a fin de favorecer la escorrentía; no es por tanto preciso leer en ello, necesariamente, la fosilización del antiguo trazado romano.

[103] En el curso de las excavaciones en el Pajar de Artillo se detectaron algunos materiales susceptibles de ser fechados en este momento de fines de la República, comienzos del Imperio (entre ellos fragmentos de *opus signinum* teselado: Luzón, 1973, 26), si bien, no se encuentran asociados a estructuras.

[104] Sobre su contexto arqueológico de hallazgo, véase Amores y Rodríguez Hidalgo, 1986a; el estudio histórico en Caballos, 1987-88; por último, el análisis lingüístico se debe a J. Gil (1986).

arqueológicos llevan a incluir al edificio como otro elemento más de la monumentalización augustea de la ciudad, si bien se encuentra en un sector bastante alejado del teatro, al otro lado de la hoy Avenida de Extremadura (nº 56). Se plantea su posible adscripción a un templo de Apolo si bien los datos sobre los que se sustenta dicha hipótesis no resultan del todo definitivos.

En una reciente intervención (junio de 2000) llevada a cabo en el nº 4 de la calle Adriano[105], es decir, lindando en su parte posterior con el solar en el que fue hallado el citado mosaico epigráfico, se ha documentado el arrasamiento generalizado sufrido por el área, con un *hiatus* en la estratigrafía desde el siglo I a.C. hasta fines del siglo XIX. Por otro lado, las excavaciones de urgencia llevadas a cabo en los últimos años al oeste de la avenida de Extremadura, divisor artificial de la actual Santiponce[106], parecen poner de manifiesto la relevancia de los niveles del siglo II, en todos los casos asociados a ámbitos domésticos. No hay que olvidar que en este momento se produce la gran reforma de la parte alta del cerro de San Antonio que afecta al teatro por el sur y el oeste dejando adivinar una construcción de gran envergadura. Por tanto, todo parece indicar que la relación y los vínculos existentes entre las que se quisieron ver como dos ciudades resulta cada vez más ficticio. La homogeneidad en la orientación del teatro, las termas menores y la gran terraza sobre el cerro de San Antonio, a falta de nuevos datos, sugiere la existencia en la ciudad antigua de un trazado urbano probablemente producto de la renovación augustea de la ciudad que ahora se ampliará y que se mantendrá, en líneas generales, durante toda la vida de la ciudad. A pesar de ello, en el teatro y en su entorno inmediato, desde mediados del siglo I d.C., se reconoce una serie de cambios que lleva a sugerir la modificación del área urbana circundante, si bien sin afectar, aparentemente, a sus ejes básicos de trazado.

En efecto, el teatro de Itálica ha sido definido como periférico (Jiménez Salvador, 1993, 229). No obstante, y a pesar de los escasos datos que se poseen sobre la antigua ciudad tardorrepublicana y augustea, el edificio parece haber estado próximo y bien conectado a los edificios y áreas de representación. Tanto su posición topográfica como la entidad de los restos que aún hoy afloran sobre el cerro de San Antonio (UEM 1019/1021 y 1020) llevan a identificar también en Itálica un esquema urbano como los ya aludidos para los casos de *Saguntum*, *Corduba*, *Malaca* o *Bilbilis*, si bien queda aún por precisar la función exacta de las construcciones monumentales sobre el cerro. En ocasiones han sido propuestas como el antiguo foro de la ciudad (Corzo, 1998, 408), aunque su posterior transformación, a comienzos

[105] Agradecemos aquí al Grupo de Investigación del Área de Arqueología de la Universidad de Huelva dirigido por el Dr. J. Campos Carrasco, en la persona de Águeda Gómez, el habernos facilitado el texto del informe preliminar de dicha intervención. Actualmente ya publicado en Vidal *et alii*, 2000.

[106] Realizadas en las calles Mesón 28, Real 27, Las Musas 11, Real 20, bajo la dirección de E. Larrey y M. Vera. En ellas han sido exhumadas estructuras que se fechan en el siglo II (aproximadamente coetáneas a las primeras construcciones de la ampliación adrianea) y que parecen demostrar, por tanto, una importante iniciativa edilicia también en el solar de la antigua fundación republicana; al menos en algunos sectores no se habría limitado a continuar la ocupación de antiguas construcciones, sino que, como se ha visto en Las Musas 11, las estancias se decoran con pavimentos musivos al gusto de la época (véase pág. 22 y nota 23).

del siglo II, en un complejo que tanto por su desarrollo en planta[107] como por su decoración arquitectónica[108] se asocia a un edificio de culto imperial, plantea la posibilidad del mantenimiento entonces de su funcionalidad sacra ya, al menos, desde el cambio de Era[109].

Ya se ha analizado en los apartados dedicados al análisis estructural la importancia dada en el teatro a la parte alta de la cavea; por un lado, por ser casi exclusivamente éste el sector por el que se practicaron los accesos al edificio en gran parte de su evolución; por otro, porque hasta al menos comienzos del siglo II d.C. con la construcción de la gran terraza superior (UEM 1023), desde aquí se establecían las comunicaciones con la ciudad. Éstas no eran algo anecdótico teniendo en cuenta las funciones ceremoniales del edificio teatral en combinación con otras áreas representativas. De esta forma, importantes transformaciones que se llevan a cabo en este su sector más elevado parecen estar destinadas a favorecer e incluso monumentalizar esta comunicación con el interior de la ciudad que se extiende al oeste del edificio. Así parece demostrarlo la construcción de los muros de amplia curvatura, siguiendo el desarrollo de la cavea, UEM 1024 y 1044, que pudieron generar a modo de una plataforma monumental. Aún más interesante y también más claro al nivel superficial al que se conservan dichas estructuras, son los accesos que parecen definirse en sus límites laterales; el más meridional, incluso, delimitado al exterior por un muro paralelo (UEM 1042). Desafortunadamente, hoy se pierden bajo las construcciones del actual Santiponce. De este modo, es necesario llamar la atención sobre el trazado de la actual calle Velázquez (antigua Moret) que se ajusta aproximadamente a la hipotética prolongación del citado acceso, en dirección al centro de la población. Esta calle moderna forma parte del único sector del municipio que presenta un viario irregular no sujeto al ordenamiento urbano posterior correspondiente a su primer asentamiento de comienzos del siglo XVII. Si bien aquí la disposición del caserío podría responder simplemente a una urbanización incontrolada y espontánea, cabe también la posibilidad de que para ello se aprovecharan las trazas de la antigua ciudad romana que sólo aquí afloraban todavía en superficie.

A pesar del mantenimiento de los ejes del teatro a comienzos del siglo II en la construcción de la gran terraza superior (UEM 1023), los ya citados cambios en el sistema de accesos del primero parecen poner de relieve la reorganización espacial de su entorno inmediato. Es muy probable que el área situada al sur del teatro, hasta el momento siempre marginal y periférica, no fuera urbanizada de forma efectiva hasta comienzos del siglo II d.C., momento

---

[107] En el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla se conserva un plano inscrito en una placa marmórea realizado por el arquitecto encargado de los trabajos de excavación en el área en 1900. Responde a un edificio rectangular con nichos y exedras practicados en sus muros laterales.

[108] Se conserva un buen número de *disiecta membra* entre los que destacan los fragmentos de clipeos, relacionados con edificios de culto imperial basados en el modelo del foro de Augusto en Roma (Márquez, 1998a, 185-186; 1998b, 127). A la espera de la publicación de la investigación en curso sobre el edificio, creemos adecuado evitar la denominación de *templo de Diana*, equívoca e infundada.

[109] Una continuidad simbólica semejante de la funcionalidad del espacio ha sido documentada en Sagunto donde, sobre el antiguo templo republicano, fue instalado el foro de la ciudad (Jiménez Salvador, 1993, 227). Más recientemente, también ha sido identificada en *Carteia*; aquí el templo republicano fue construido sobre sucesivos niveles púnicos asociados a ámbitos cultuales, uno de ellos materializado en un altar realizado en *opus signinum* de gran calidad (Roldán *et alii*, 1998, 181-182).

al que también pertenece un bueno número de elementos arquitectónicos hallados en niveles de expolio en su solar y que parecen adscribirse a estos edificios circundantes, algunos de ellos de considerable monumentalidad (CB-20, CB-21, CB-25, IN-3). La excavación del límite sur de la *porticus post scaenam*, ahora bajo la calle Eduardo Ibarra, permitirá obtener una valiosa información, no solamente sobre las soluciones dadas al acceso meridional al *aditus maximus* y al propio pórtico, sino también sobre su conexión con los edificios y el viario adyacente.

Estas transformaciones sufridas por el teatro deben por tanto ser entendidas en función de los nuevos esquemas urbanísticos de la ciudad que presionan desde su parte alta –sin amortizar ninguno de sus elementos básicos– al antiguo edificio que debe así buscar soluciones alternativas en puntos de acceso hasta entonces más restringidos. Es en este momento cuando se renueva, dado que como vía ya habría existido desde la primera construcción del edificio, la calzada que recorre el límite de la *porticus post scaenam* por el este[110] (UEM 1132). Ésta se reconoce como un elemento fundamental para la nueva accesibilidad al edificio, en la medida en la que se abre en su esquina noreste para recorrerlo por el exterior hasta llegar al ingreso al *iter* y al *parascaenium* norte, para continuar ascendiendo hacia el interior del cerro, en un sector amortizado por estructuras tardías (UEM 1035) y ocupado hoy por el caserío de Santiponce.

No se insistirá aquí, por hacerlo más adelante de forma detallada, en los elementos que, relacionados con el culto imperial, se documentan en diversos puntos del teatro y que sugieren circuitos ceremoniales internos y rituales. No obstante, es necesario insistir en el papel desempeñado por la *porticus post scaenam*. Ésta será propia de los modelos romanos de comienzos del Imperio que se exporten a Occidente: teatro de Pompeyo con la *Porticus Pompei*, teatro de Balbo y la llamada *crypta Balbi* y de Marcelo con la *porticus Octauia*, a pesar de no ubicarse ésta última de acuerdo al eje longitudinal convencional. En Hispania (Ramallo, 2000, *passim*) está presente en algunos de los teatros augusteos hispanos más paradigmáticos que son, a su vez, los que más de cerca parecen seguir estos modelos de la *Vrbs* como son los de *Emerita*, *Carthago Noua* e Itálica.

Valor ideológico (político-religioso) del teatro romano

"César, te conviene que el pueblo se interese por nosotros"
"συμφέρει σοι, Καῖσαρ, περὶ ἡμᾶς τὸν δῆμον ἀποδιατρίβεσθαι[111]"

Esta mordaz respuesta dada por el pantomimo *Phylades* a Augusto, con motivo de las quejas de éste, es susceptible de recibir diferentes lecturas. Siguiendo interpretaciones

[110] Y cuya continuación hacia el sur fue parcialmente documentada en la ya citada excavación de urgencia realizada en el nº 28 de la calle Mesón.

[111] Casio Dión, LIV, 17. En esta línea cabe también traer aquí la cita de Tácito (*Agr.*, 21), en la que señala lo adecuado de persuadir a las poblaciones indígenas sometidas a que participen de la vida pública romana: *"Namque ut homines dispersi ac rudes eoque in bella faciles quieti et otio per uoluptates adsuescerent, hortari priuatim, adiuuare publice, ut templa fora domos extruerent"*.

más tradicionales podría pensarse que mientras el pueblo disfrutaba de los espectáculos no se percataba de las posibles irregularidades del sistema o de la paulatina pérdida de libertad, *parresia* y participación ciudadana; más en la línea de las propuestas vertidas en el presente estudio, la conveniencia de reunir a la población en el teatro pudo estar más vinculada a su valor como instrumento de transmisión de la ideología imperial, tanto en forma de ceremonias directamente vinculadas a ella como a otro tipo de actividades en las que, de una u otra forma, siempre estaba presente (iconografía y simbología, alusiones epigráficas, etc.).

No sólo el teatro sino todos los tradicionalmente conocidos como *edificios* romanos para *espectáculos* deben ser sometidos a análisis desde nuevas perspectivas. Éste es necesario dado que forman parte de las manifestaciones de una civilización en la que los límites entre política y religión eran casi imperceptibles; muchas de las actividades hoy incluidas entre nuestras diversiones y entretenimiento, dentro de ese espacio temporal de la vida cotidiana al que denominados *ocio* eran, para el romano y el hombre de la antigüedad en general, manifestaciones altamente ritualizadas de las dos esferas citadas.

En el caso del teatro, como se verá más adelante, si bien no se pretende negar su función como lugar de representaciones escénicas de diferente temática y calidad[112], se presenta aquí como un espacio polivalente[113] al servicio de la vida política tanto municipal como de la emanada del poder central y, lo que es más importante, como nexo entre ambas. El edificio teatral se convierte así en un foro multifuncional (favorecido por los vínculos existentes entre estas funciones) que asume tanto homenajes póstumos[114], reuniones de ciudadanos[115], asambleas político-electorales[116], administrativas y judiciales[117], sacrificios y rituales de culto imperial[118], etc.

El teatro posee además un claro matiz práctico: la morfología de su *cauea* permite y favorece la concentración de un muy elevado número de personas. Habría sido la ame-

---

[112] Dado que la investigación ha trabajado casi en exclusiva en este aspecto, la bibliografía existente es muy abundante. Remitimos a clásicos como los de Beare (1964) o Blume (^{3}1991) y a obras más recientes como Pöhlmann (1995) o Binder y Effe (1998).

[113] Afortunadamente, esta idea se encuentra cada vez con mayor frecuencia en los trabajos al respecto: Zorzetti, 1991, 280; Ciancio y Pisani, 1997, 190, lo definen como *"edificio di rappresentanza per eccellenza utilizzato per i più svariati eventi della vita cittadina"*.

[114] Como el sitial que se colocó en honor de Germánico (Tácito, *Ann.* 2, 83, 1); el que, con ocasión de la asistencia de Marco Aurelio al teatro era ocupado por una estatua de oro de Faustina difunta (Casio Dión, LXXII, 31, 2) o la *sella curulis* instalada en honor del también difunto M. Nonio Balbo en el teatro de Herculano por decreto municipal (*AE*, 1947, 53; 1976, 144; *CIL* X 1427). A estos ejemplos podría sumarse la estructura de *opus testaceum* sobre la *proedria* del teatro italicense (UEM 1010), tal y como proponemos en el apartado correspondiente (véase pág. 120 y ss.).

[115] Como en las provincias las de los *concilia* provinciales, posteriormente diocesanos (Le Glay, 1992, 217).

[116] Casio Dión, LXIX, 16; LVII, 11: donde se hace alusión a quejas y peticiones elevadas por la *plebs* en el teatro, manumisiones, indultos y abolición de leyes, etc. (González, 1998, 276). El teatro es citado por Cicerón (*Verr.* 1, 54) como *contio* (asamblea deliberativa) o *comitium* (asamblea electoral), si bien en el Imperio se fue progresivamente reduciendo a un foro de deliberación bastante ficticia.

[117] Le Glay, 1992, 212. Apuleyo en el Asno de Oro (*Met.* 3, 2) ilustra el proceso judicial contra *Lucius* llevado a cabo en el teatro de *Hipata*, en torno a mediados del siglo II d.C.

[118] Algunas de ellas como las celebradas en *Hispellum* o *Ghytion* se recogen en el apartado dedicado al contexto urbano del edificio: página 330 y ss.

naza social de una muchedumbre reunida la que habría motivado en Roma la citada prohibición de construir teatros estables, si bien su ordenamiento fue, poco después, aprovechado políticamente y regulado por la ley (Leyes *Roscia*, 67 a.C. y *Iulia Theatralis*, 19 a.C.). Aunque en el anfiteatro y más aún en el circo se concentraron cantidades mucho mayores de espectadores, el teatro destaca por ser aquel en el que la comunicación establecida entre el observador y el observado (a su vez agente) era más directa, y su atención se encontraba más concentrada y focalizada (Parker, 1999, *passim*). A todo ello debe además añadirse el hecho de que el individuo que se sentaba en la *cauea* del teatro se encontraba involucrado de forma más directa en su desarrollo de lo que pudiera estarlo en el circo o en el anfiteatro. Con frecuencia se habría recurrido incluso a la interpelación al auditorio cuando no a su participación activa; de ahí también que el interés por su manipulación ideológica fuera mayor. En el circo, tanto los espectadores como el desarrollo de la acción se encuentran desplegados en una mucho mayor superficie. No obstante, en este sentido y, en la misma línea de las relaciones establecidas para el teatro, cabría tener presente la importancia de la *pompa circensis* (Bömer, 1952, col. 1974 y ss.), que en su *procesión* era mostrada a la totalidad del público congregado. En lo que a la Itálica augustea se refiere, también el teatro sería el edificio que permitía un mayor aforo (aproximadamente 3000 asistentes), solamente superada a partir de época adrianea con la construcción del anfiteatro de la ciudad.

De hecho, la amenaza que suponía la construcción incontrolada de este tipo de edificios con tan elevadas concentraciones poblacionales se pone de manifiesto en el *Digesto* (Macer, *officio praedifis*, 50, 10, 3): *"Es lícito a un privado proceder a una construcción nueva también sin la autorización del príncipe: es una excepción el caso en el que la iniciativa esté ligada a la rivalidad con otra ciudad, o si diera ocasión a una revuelta, o si se tratase de un circo, teatro o de un anfiteatro"*.

El teatro fue además empleado como instrumento de prestigio y exaltación sociopolítica en una doble línea: como edificio, su construcción y eventuales mejoras y reformas serán astutamente empleadas, en Roma por los emperadores y en las provincias por las elites municipales; una vez construido, lo serán asimismo las actividades que en él se desarrollen: los *ludi scaenici* estarán no sólo entre las obligaciones de los magistrados municipales (*summa honoraria*) sino también entre las preferencias de los evergetas privados y voluntarios. Sin duda alguna, la trascendencia del edificio teatral como fenómeno arquitectónico estaba estrechamente ligada a la carga política e ideológica de los actos que en él se desarrollaban.

No hay que olvidar su carácter de lugar de concentración de gran número de población heterogénea; allí concurrían representantes de todas las clases sociales e, incluso, de pueblos ajenos a Roma, en forma de enviados o delegaciones invitadas. Esto hizo que se convirtiera también en un espacio ideal para la propaganda; de ahí que encontremos numerosos epígrafes que, sin relación directa con el edificio, se ubicaran en él, asegurando así su contemplación y la recepción del mensaje que pretendían transmitir. Esto es por ejemplo lo

que ha podido ser documentado en la *porticus post scaenam* del teatro italicense, en la que se concentraban estatuas honoríficas, entre ellas, algunas ecuestres[119].

Sin embargo, es además necesario entender el teatro romano como un claro exponente del fenómeno urbano y de la concepción romana de ciudad. En ésta, adquiere nuevas características estructurales que le permiten independizarse de la topografía, hasta el momento tan decisiva tanto en la morfología como en la ubicación de los edificios; pasa así a ser una pieza fundamental en el tejido urbano (Gros, 1987a; 1990; Bejor, 1979b; Le Glay, 1992). Se trata, por tanto, de un espacio privilegiado exportado por Roma a las provincias incluido en lo que podrá reconocerse como modelo romano de ciudad. De hecho, la ciudad romana se concibe en sí misma y en especial en sus áreas principales de representación pública como una gran escenografía al servicio del poder[120], tanto desde el punto de vista constructivo como funcional; la teatralidad que sirve de nexo a edificaciones y actos invade la urbe. Referido al caso de Roma dirá M. Bendala (1997, 198) *"el ambicioso proyecto político de Augusto se proyectaba en la arquitectura y la decoración de la Ciudad hasta convertirla en un extraordinario escenario preparado para exponer y simbolizar, teatral y casi obsesivamente, el predominio de Roma, el poder del soberano [...] y el carácter dinástico de ese poder"*. Especialmente a partir de época imperial, momento en el que se observa una mayor voluntad de transformación –frente a la adaptación que caracterizó a las etapas anteriores[121]– formará parte de buen número de ellas. No obstante, el teatro no debe entenderse como mero símbolo romanizador, sin tener en cuenta los elementos de control ideológico, más o menos explícitos, que con él fueron exportados. Augusto sabía que, dada la imposibilidad de estar presente personalmente en todos los territorios dominados, era necesario crear una serie de mecanismos de control capaces de hacer llegar con ellos al poder central (Bejor, 1979b, 135). Si bien eran numerosos los lugares de manifestación de esta ideología, en el teatro más que en ningún otro (al margen de los espacios dedicados exclusivamente a ello como los templos de culto imperial y de divinidades y atributos asociados) se observa esa continua presencia y a la vez presidencia del emperador, su programa dinástico y, con anterioridad al establecimiento del culto imperial al menos de forma declarada, el origen divino de su poder: en la *scaenae frons* se acomodan representaciones del propio emperador y su Casa, en la que sus herederos, no siempre en línea consanguínea directa, le acompañan en puestos privilegiados. Allí se les unen también sus divinidades tutelares, en el caso de Augusto, Apolo y Venus, de la que procedía su familia, los *Iulii*.

---

[119] Véase págs. 250-251. El único epígrafe documentado I-7 corresponde a la dedicación a un particular por otro, su hija.

[120] Concepción que comienza a desarrollarse especialmente a partir del siglo II a.C., con la búsqueda de reafirmación personal por parte de los *imperatores* por medio de sus victorias militares (Bendala, 1997, 193-195; Bendala, 2001, 243).

[121] La primera fase de ocupación republicana se caracteriza por la adecuación al panorama existente, con grados diferenciales de desarrollo según las áreas (Bendala *et alii*, 1987, 121-139; Abad y Bendala, 1996, 11-20; Bendala, 1998, 129-131). Frente a ésta, con el fin de la conquista de la Península por Augusto, en el año 19 a.C. con clara intención propagandística e ideológica más que realmente fáctica, se observa una mayor homogeneización de las ciudades por medio de una monumentalización más dirigida y uniforme.

El cambio cualitativo del teatro imperial consistió, por tanto, en convertirse en un escenario de manifestación de la autoafirmación del poder, así como, en las provincias, en un elemento fundamental de cohesión en la medida en la que las *elites* municipales se encargaban de afianzar los lazos existentes entre el poder imperial y la ciudadanía provincial. Todo ello queda perfectamente resumido en estas palabras de J.L. Jiménez (1993, 238): *"La difusión de la ideología imperial constituye un elemento indispensable para valorar la importancia de la arquitectura teatral como instrumento al servicio del poder político; de modo que desde sus localidades, los espectadores no contemplaban únicamente las evoluciones de los actores, sino que ante ellos se erguía de forma majestuosa el scaenae frons [sic], donde otros "actores" más ilustres, generalmente de mármol, integrantes de la domus Augusta, representaban un guión exquisitamente cuidado hasta en sus más últimos detalles. Junto a la decoración escultórica [...] la documentación epigráfica [...] completaba el mensaje transmitido por las imágenes, desde una doble perspectiva, el evergetismo y el culto imperial, a través de los cuales, la elite ciudadana se involucraba de forma directa en la promoción del poder imperial"*.

En efecto, si a alguien benefició la construcción y el desarrollo de los teatros en las provincias fue, sin duda, a las *elites* municipales. Por medio de éstos y otros elementos cívicos de *publica magnificentia*, no solamente ganaron el favor de sus conciudadanos y, por consiguiente, el deseado ascenso o, al menos, el mantenimiento de su *status* económico y social, sino que, además, les permitió demostrar su adhesión (entendida como *pietas*) a la política imperial, garantía fundamental de su posición que incluso podía materializarse en su participación directa en la política romana[122].

Con la limitación de la participación y la pérdida de representatividad de los ciudadanos en la vida política que se produce a partir de Augusto, el teatro pasará a ser también un foro fundamental de expresión y consenso. La población, dispuesta siguiendo un estricto orden que, a grandes rasgos, reproduce el panorama social existente, cuenta así con un lugar en el que manifestar su opinión, a la vez que sirve al poder de termómetro del panorama sociopolítico. De ahí que Augusto no solamente no lo prohibiera sino que además lo fomentara como medio controlado de dar salida a las reivindicaciones, quejas y demandas políticas del pueblo, ahora tan limitadas[123].

De hecho, en el teatro existió un elemento que llegó a convertirse en casi una verdadera institución: el derecho de aclamación (*acclamatio*), ejercido durante todo el Imperio, estando vigente aún en época de Constantino[124]. Con él, cuyo origen se encontraba en ciertas ceremonias y rituales de carácter religioso, podía ovacionarse a

[122] Para el caso concreto de la presencia de italicenses en el Senado, véase Caballos, 1994a, especialmente 91 y ss.; 121 y ss.

[123] Tales como en la elección de magistrados o la aprobación de leyes (Rawson, 1991b, 508). Véase Kolb, 1999, especialmente pág. 105, para el teatro de Éfeso, ejemplo que podría ser equiparable a numerosas ciudades del Imperio.

[124] *Cod. Theod.* 1, 16, 6 del 01.11.331 d.C. Evidencia de estas prácticas parece testimoniarse en la documentación epigráfica del teatro de Éfeso: Kolb, 1999. Para momentos anteriores es citado por Tácito, *Ann.*, 1, 77. Véase González, 1998, 35 (voz *"acclamatio"*).

los personajes públicos presentes en el teatro, especialmente a los magistrados o al *dator ludorum*, es decir, el financiador y presidente de los *ludi* que, en un buen número de casos, eran las mismas personas. En época imperial se comenzaba aclamando a los dioses, después al emperador y posteriormente al resto de altas dignidades tanto religiosas como políticas, a los cargos municipales en las provincias (Roueché, 1984, 181-189). Como en otros sistemas totalitarios, también en la Roma imperial se hacían necesarios mecanismos controlados por el poder por medio de los cuales la población viera colmada su demanda social y participación política, ambas prácticamente inexistentes[125]. Se ejercía emitiendo todo tipo de sonidos y estrépito (Suetonio, *Aug*. 56; Phaedro, *Fab*, 7, 20-21 y 25-27).

En contraposición a la *acclamatio* existía también la *exibilatio*, es decir, el abucheo a un personaje del panorama político motivando incluso su expulsión del edificio. Sin duda alguna, el espectáculo era mayor en el graderío que en la propia escena: el orden social de la ciudad reflejado en una *cauea* repleta en la que cada individuo, ataviado de forma ceremonial y acompañado de los símbolos propios de su clase, rango y función pública, ocupaba el lugar que legalmente le correspondía. Los verdaderos protagonistas de los espectáculos o escenificaciones que se desarrollaban en el teatro eran los asistentes, cuya memoria pudo ser incluso a menudo perpetuada en los propios lugares que habitualmente habían ocupado por medio de sus estatuas, para recuerdo de la ciudad y honra y prestigio de sus herederos[126]. Al respecto dirá acertadamente N. Zorzetti (1991, 281): *"A teatro e al circo gli stranieri potevano guardare Roma. E i romani guardavano se stessi"*; en efecto, eran al tiempo actores y espectadores de una representación de alto significado político, en su más estricto sentido etimológico.

Es preciso tener en cuenta que en el teatro romano imperial ya no se representó a los clásicos que gozaron del favor del público entre fines del siglo III y comienzos del I a.C.[127]. Si bien es posible que ocasionalmente se hubiera producido algún *revival* con limitado éxito y trascendencia[128], los primeros siglos de la Era son la *edad de oro* de géneros como la farsa

---

[125] Función semejante pudo realizar el mimo, una licencia controlada a la crítica política y a los comportamientos irracionales sancionados en el pueblo, que había visto además muy mermada su *parresia*, es decir, su libertad de palabra o expresión.

[126] Lo que se conocía como *filotimia* (gloria y honores) y *existimatio* (estima y reputación). También sobre la perpetuación póstuma de la memoria véase Melchor, 1999, 21-22.

[127] La última comedia representada de la que se tiene noticia, al margen de los géneros cómicos más ligeros que se difundieron en época imperial, data del año 29 a.C.: el *Thiestes* de *L. Varius Rufus* (Garton, 1982, 580). A su vez, el último texto de producción teatral que se conserva íntegro es *Adelphi* de Terencio, de en torno al año 160 a.C. (Jory, 1986, 143). F. della Corte (1983) observa cómo la decadencia del género teatral latino puede hacerse coincidir no solamente con el Principado, sino incluso algo antes, con la construcción del primer teatro estable en Roma. Véase también Courtois, 1989, 98. A su vez, la pantomima es introducida en torno al 22 a.C., en dos variedades, la trágico-mítica y la cómico-mítica.

[128] Para la recuperación de representaciones tradicionales en época imperial véase Jory, 1986, 150, nota 2, si bien este autor señala que no se escribieron nuevas obras al uso. En el protocolo de los *Ludi Saeculares* augusteos (17 a.C.) se hace alusión a *Graeci thymelici*, en los que los actores evolucionaban, a la griega, en la *orchestra* (Pighi, 1964-85, 2117). Se desconoce si también en temática y desarrollo seguían esta tradición.

atellana[129] y, especialmente, el mimo[130] y la pantomima[131]. Ésta última[132], como bien señala J. Carcopino, fue derivando en un espectáculo en el que destacaba una figura principal con acompañamiento musical. Si en un principio, en la época del aplaudido *Phylades*, a comienzos del principado de Augusto, el actor representaba el equilibrio entre cantante y bailarín (Dupont, 1985, 390-391), con el tiempo fue limitándose a la segunda de estas facetas, dejando la primera para el coro o los músicos (Carcopino, ²1993, 287): *"excepto la voz, todo en ellos hablaba: la cabeza, los hombros, las rodillas, las piernas y, sobre todo, las manos"*.

Sin perderlo de vista como lugar de espectáculos, hay quien va más allá de los estudios filológicos tradicionales señalando el papel jugado por los actores como *vehículos de comunicación* ente el poder y el pueblo, especialmente destacado en las provincias menos romanizadas (González, e.p.a, s/p). Del mismo modo, los *ludi scaenici* han sido tradicionalmente asimilados a representaciones teatrales, si bien es muy posible que incluyeran numerosas manifestaciones de carácter tanto lúdico como político-religioso de límites muy difusos[133]. De hecho, estos *ludi* acompañaban con frecuencia la celebración de triunfos, funerales, o el complejo y a la vez variado evento que eran los *ludi saeculares*. Se produce una evolución hacia géneros más ligeros y de mayor movimiento, características que resultan más adecuadas para esta nueva función, quizá sólo como complemento de ceremonias y actividades político-religiosas, verdaderas motivaciones de la iniciativa de construcción de teatros tanto en la Península itálica como en las provincias. De otro modo, resulta difícil de explicar la existencia coetánea, en la ciudad de Roma, de edificios teatrales para 40.000 espectadores (Zanker, 1992, 179).

Es más, puede afirmarse tajantemente que ni todo el género teatral representado se llevó a cabo en edificios teatrales ni todo lo que se realizó en ellos fue espectáculo teatral. En las provincias occidentales, por ejemplo, el género dramático parece haber sido introducido, como otros muchos elementos de la cultura romana, por medio del ejército, ya que los propios soldados viajaban con actores encargados de entretenerles e, incluso, representaban obras ellos mismos (González, e.p.b, s/p).

---

[129] Esta comedia o *fabula atellana* procedía del área campana; desarrollada desde el siglo II a.C., a fines del siglo I a.C. se encontraba ya en cierta decadencia, momento en el que fue paulatinamente sustituida por el mimo y la pantomima. Véase Beare, 1964, 117 y ss.; González, 1998, (voz *"fabula atellana"*).

[130] En lo que a temática se refiere, tenía bastantes puntos en común con la antigua comedia tradicional, incluso conservando buen número de sus personajes. No obstante, con el tiempo se produce un creciente desinterés por esos temas difundiéndose otros más populares, cotidianos y realistas: crítica satírica de la situación política, parodias, imitaciones de animales y personas, conductas obscenas, etc. (González, 1998, 371-375, voz *"mimus"*). Al respecto, véanse las críticas de Tertuliano a los actores (*De Spect.*, XXI.2).

[131] No obstante, el género culto habría seguido cultivándose en círculos minoritarios y reuniones literarias de carácter privado, tales como la *pseudotragedia* o las *controversiae* de lo que puede ser buen ejemplo la producción dramática de Séneca. Véanse al respecto las actas del congreso celebrado en Siracusa en torno a Séneca y el teatro (AA.VV., 1981), en especial, Paratore, 1981, *passim*.

[132] A pesar de que se reconocen influencias itálicas, se trata un género cuyas características se definen y establecen en época augustea, gozando de gran difusión a lo largo de todo el Imperio.

[133] Frente al término *ludus*, que podría traducirse por festival, se encuentra el de *spectaculum* (pl. *spectacula*) que equivale, más estrictamente, a puesta en escena. No obstante, también en este último caso incluiría todos aquellos eventos que se llevaban a cabo sobre el escenario, lo que, a nuestra opinión, no tendría porqué limitarse a representaciones dramáticas al uso. De haber sido así, tampoco sabemos en qué medida el término habría evolucionado con el desarrollo del género, desde la comedia del siglo II a.C. hasta los mimos y pantomimas de época imperial.

La relativa independencia entre el edificio teatral de época imperial y el género dramático contemporáneo parece asimismo ponerse de manifiesto en el origen diferente de uno y otro. El edificio teatral muestra su clara dependencia de las estructuras grecohelenísticas, modelo transformado para adecuarse a las nuevas necesidades; la farsa atelana, el mimo y la pantomima tienen, por el contrario, raíces itálicas, destacando las tradiciones osca y estrusca (Rawson, 1991a, 468-487).

Habría que preguntarse si cuando fueron construidos algunos de los teatros hispanos más antiguos como los de *Emerita Augusta* o *Carthago Noua*[134], en el caso de la primera, incluido en el primer programa monumentalizador que siguió a su fundación, sus habitantes habrían tenido contacto previo con las prácticas escénicas al uso en Roma. No deja de ser significativo un episodio narrado por Filóstrato (V, 9) en la *Vida de Apolonio de Tiana* según el cual en una ciudad que podría identificarse como *Hispalis*, en torno al gobierno de Nerón, las gentes huyeron despavoridas ante un pantomimo que, disfrazado con su máscara, clamaba. Es muy posible que se trate de un relato exagerado en aras de demostrar la barbarie de los pueblos hispanos. De lo que no hay duda, tal y como se demuestra en este estudio, es que a apenas nueve kilómetros de distancia, la ciudad de Itálica contaba con un espléndido teatro a imagen y semejanza de Roma ya desde época de Augusto. No deja de ser atractivo pensar que quizá se debió a que nunca antes hubieran visto a un individuo de sus características a pesar de ser convocados frecuentemente al teatro italicense.

La temprana construcción de teatros en Hispania no debe ser, por tanto, relacionada con la rápida difusión del teatro como género. No respondió a una demanda ni de la población autóctona ni de las minorías itálicas, sino que vino impuesto como un medio de control sociopolítico, al margen de sus necesidades de diversión y espectáculos que, probablemente, tan sólo en muy escasa medida se darían en el teatro. En esta línea cabe tener en cuenta las hipótesis de G.C. Izenour (1992) sobre los teatros cubiertos. Según este autor la distinción y a la vez convivencia de teatros cubiertos menores y abiertos, de dimensiones mucho mayores, comienza a hacerse significativa especialmente en las provincias orientales a partir de época augustea. Mientras que los últimos habrían asumido la citada función *polivalente* (*multipurpose*) en la que se incluye el culto imperial (Izenour, 1992, 64), los primeros habrían sido construidos para acoger a un público más selecto de necesidades intelectuales y artísticas más refinadas[135]. Esta dualidad es inexistente no solamente en las provincias occidentales, incluida Hispania, sino en todos aquellos territorios sin un sustrato griego previo. No deja de ser interesante tener en cuenta que, si se creó la necesidad de estos nuevos espacios, en los que se podría ver, de alguna forma, la herencia de la dramaturgia helena, fue porque la función fundamentalmente sociopolítica dada a los teatros abiertos mayores en época romana, ya nada tenía que ver con aquélla.

---

[134] Fechados con seguridad por las dedicaciones de Agripa y Caio y Lucio Césares, respectivamente, en las dos últimas décadas del siglo I a.C.

[135] Esta atractiva propuesta encuentra, sin embargo, ciertas dificultades para aceptarse sin reparos, especialmente en lo que se refiere a la escasez de evidencias de esas manifestaciones artísticas y literarias más exquisitas que, no obstante, existieron, sin duda alguna.

En el presente estudio se defiende, por tanto, la asimilación entre teatro augusteo y escenario político con gran peso de la exaltación y el culto imperiales, en este momento todavía embrionario, pero en un proceso de definición que sentará las bases vigentes durante gran parte del Imperio. En aras de la adecuada definición de este fenómeno se hace necesario caracterizar la paulatina transformación, mejor que ruptura, producida entre los teatros itálicos de ámbito helenístico, los estables republicanos construidos fuera de Roma, los romanos tardorrepublicanos efímeros y los primeros imperiales. No obstante, para una más correcta interpretación del teatro romano y de ese salto cualitativo producido en su funcionalidad habrá además que revisar los usos dados al griego y especialmente al helenístico, en los que, si bien el peso de los espectáculos entendidos al uso tradicional fue importante, no lo fueron menos otros alternativos, destacando entre ellos el de reunión de asambleas de naturaleza diversa[136], papel asumido posteriormente por el teatro republicano y reinterpretado en el Imperio. Al respecto dirá G. Bejor (1979b, 134) *"nel teatro non si svolgevano solo giochi o feste o rappresentazioni drammatiche, ma anche quelle ceremonie amministrative che avessero richiesto l'attenzione di un gran numero di astanti, come nell'ellenismo vi avevan luogo le riunioni dell'ecclesia"*. En esta línea es interesante tener en cuenta las teorías de G. Marchetti-Longui (1942, 19), quien señala la conexión entre el teatro romano republicano y celebraciones religiosas tradicionales tales como los *ludi plebei* y los *ludi tauri*, vinculados, a su vez, a la herencia griega. Este autor llama además la atención sobre la ubicación de los grandes teatros estables de comienzos del Imperio con antiguos lugares de culto: Hércules para el caso del de Balbo o un culto itálico asimilado a Apolo en el lugar donde se instaló el de Marcelo (Marchetti-Longhi, 1942, 23). Del mismo modo, los grandes cambios llevados a cabo por Augusto, tal y como se aprecia desde la investigación actual, lo fueron de una manera bastante sutil, oculta bajo una supuesta y ficticia continuidad[137], manipulada desde diversas esferas de la vida sociopolítica y religiosa. Ya con Tarquinio Prisco se habían establecido los *ludi magni* en honor a Júpiter, multiplicándose los festivales dedicados a las más diversas divinidades y conmemoraciones a lo largo de todo el calendario romano[138]; así, los propios *ludi saeculares*, incorporados en el nuevo *saeculum aureum* augusteo, venían

[136] Longo, 1988a, 8, 23. Unas interesantes reflexiones sobre el teatro romano imperial (especialmente la *cauea*) como lugar de reunión de ciudadanos y los cambios organizativos y político-ideológicos que supuso frente al de momentos anteriores, tomando como ejemplo el caso de Éfeso, en Kolb, 1999, *passim*. También existen referencias textuales al empleo del teatro griego con funciones políticas (Longo, 1988b, 30); un ejemplo de ello en Tucídides VIII 93.1, 93.3. Plutarco narra un buen número de episodios en los que el edificio es empleado con funciones públicas, tales como el recibimiento de los vencedores de una batalla o el castigo a los tiranos: *Tim.* 34.6; 34, 5-7; *Dem.* 34, 4-6; *Ar.* 23, 1-4.

[137] Como en tantos otros aspectos de la vida y el orden sociopolítico, Augusto defendió la restauración del antiguo orden republicano –el programa de los *cura morum* del 19 a.C.–, interrumpido con motivo de los enfrentamientos civiles de los últimos tiempos de la República. En el curso de estos desórdenes se habían producido también importantes anomalías en el orden social establecido afectando también a la legislación encargada de regular los *discrimina ordinum* del teatro (Rawson, 1991b, 580).

[138] Estos festivales, que comenzaron siendo de una sola jornada, llegaron, en época de Tito, con motivo de la consagración del anfiteatro flavio, a cien días, mientras que Trajano, en el 107 d.C. ofreció 123 días de *ludi* para conmemorar su segunda victoria dácica.

celebrándose, al menos, desde el siglo III a.C.[139]. De hecho, los mensajes políticos presentes en el teatro no siempre serían explícitos, sino que en muchas ocasiones habrían quedado disimulados incluso tras actos más banales[140]. Consta que al comienzo de ceremonias y espectáculos, entendidos de forma amplia, un *praeco*, a modo de pregonero, tras hacer callar a la muchedumbre, daba una crónica de los hechos más destacados del Imperio, tales como nuevas obras de ingeniería, conquistas y logros militares, curiosidades culturales de otros pueblos con los que se había entrado en contacto, etc., en resumen, propaganda institucional. Los elementos de autoafirmación del poder imperial se presentaban de manera continua ante los ojos de los espectadores fueran o no los protagonistas del evento. Todo ello puede resumirse en la siguiente afirmación de Zorzetti (1991, 283): *"Nelle reunioni del popolo nel teatro antico se ne potrebbero riconoscere molte, in una comunicazione di massa a molteplici livelli: non solo musica e letteratura d'arte e di consumo, ma anche fatti freschi come notizie da telegiornale e notizie da rotocalco, presenze vive con la funzione della fotografia o del manifestino elettorale. Caratterizza la cultura antica non solo l'aver prodotto grandi opere con le immagini e con le parole, ma anche (e forse è ancora più importante per una civiltà e condizione necessaria per la produzione di quelle opere) l'aver elaborato grandi riti di comunicazione sviluppando il proprio progetto di società: il teatro è fra questi"*.

El teatro, escenario *de culto imperial*

"[...] Deus nobis haec otia fecit. Namque erit ille mihi semper deus,
illius aram saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus".
"Un dios me ha concedido esta paz. Él será para mi un dios por siempre,
y los tiernos corderos de mis ovejas bañarán con su sangre sus altares".
Virgilio, *Egl.* I, 6-8

A pesar del destacado papel defendido para el teatro romano en las ceremonias y ritos asociados al culto imperial no debe ser entendido, sin embargo, a modo de un ejemplo más de edificio cultual, sino de un ámbito de interacción más complejo en el que entraban en juego, como se analizará a continuación, numerosos elementos. Han sido ya superadas las teorías que veían en las representaciones imperiales en los teatros imágenes de culto propiamente dichas[141], al margen, por supuesto, de las destinadas a templos y *sacella* ubicados en algunos de ellos; entre los más conocidos cabe citar el dedicado a *Venus Victrix* en el de Pompeyo o a *Ceres Augusta* en el de *Leptis Magna* (tabla XXVII). Sin embargo, tampoco serían ele-

[139] En los años 249 y 149 ó 146 a.C.; Pighi, 1964-85, 2116.

[140] Así, por ejemplo, Augusto empleó en una ocasión el restaurado teatro de Pompeyo para mostrar un tigre: Suetonio, *Aug.*, 43, 4; Plinio, *NH*, XXV, 65. No obstante, para este tipo de exhibiciones se valió de todo tipo de lugares públicos. Tito Livio, XXXIII, 32, 4. González, 1998, 166, voz *"commissio"*; (e.p.a, s/p).

[141] Esta línea de trabajo fue encabezada por H.G. Niemeyer (1968, *passim*). Frente a ella véase Gros, 1990, 383 y 387 y Le Glay, 1992, 211; éste último no las considera diferentes a las presentes en otros contextos oficiales.

mentos meramente decorativos. Como otras muchas representaciones de privados distribuidas en el edificio, de lo que es un buen ejemplo la *porticus post scaenam* del teatro italicense, tendrían, en primer lugar, un importante valor honorífico. También las referencias en las fuentes (Tácito, *Ann.*, III, 64, 2; *Fasti Praenestini: Insc. Italiae,* XIII, 2, 477, 23 abril) señalan la existencia de una estatua colosal de Augusto divinizado ubicada en un espacio cultual en el teatro de Marcelo, asociada a un altar de sacrificios (Gros, 1987a, 342). No obstante, su presencia debe ser también estrechamente vinculada a la presidencia de toda actividad que se llevase a cabo en el teatro, estuviera o no asociada de forma directa a las ceremonias del culto dinástico. Esto era especialmente manifiesto y necesario en el caso de las provincias donde se carecía, a diferencia de en Roma, de la figura física del Emperador. Tanto éste como los miembros de su familia (entre los que se encontraban sus herederos) y sus divinidades asociadas y protectoras presidían de forma permanente desde la *columnatio* de la *scaenae frons*. Si bien en el teatro italicense los restos de esta decoración escultórica son prácticamente inexistentes, contamos con paralelos hispanos mejor conocidos entre los que destacan los de *Emerita Augusta* (Trillmich, 1993, *passim*; AA.VV. 1995, 186-188) y *Tarraco* (Koppel, 1982; 1985; AA.VV, 1995, 180-183). Algunos de los conjuntos más completos y mejor conservados proceden de edificios norteafricanos[142], mientras que para el caso italiano remitimos a los trabajos de M. Fuchs (1987).

Ya en algunas de las iniciativas de construcción de teatros tardorrepublicanos se observa una clara *instrumentalización* de este tipo de edificios como medio de exaltación del poder personal, en un ambiente político de gran complejidad en el que determinados individuos pretenden acceder al poder nominal y absoluto del Estado. De hecho, el teatro de Marcelo fue la culminación augustea de una iniciativa cesariana y el de Balbo, un particular, fue inaugurado por todo lo alto con una ceremonia de demostración de *fides* al emperador: los *ludi* en honor de Augusto tras su retorno de las Galias (Casio Dión, XLIV, 25). Entre las principales habilidades de Augusto para la implantación de su nueva ideología se encuentra la de haber sabido introducir muchos de sus elementos, sutilmente, en la esfera de lo cotidiano. Si bien, poco después, surgirían también de la iniciativa espontánea de particulares[143], el punto de partida procede de los propios círculos imperiales[144]. El epíteto de *augusto* (con-

[142] En el teatro de *Leptis Magna* ha sido documentada, al menos, la existencia de más de 130 estatuas. Este fenómeno de la ornamentación escultórica de los teatros parece especialmente significativo en época augusteo/julio-claudia (Bejor, 1979b, 136), coincidiendo con el momento de mayor auge constructivo de los mismos. Al respecto dirá H.G. Niemeyer (1968, 34): *"kein Theater des römischen Imperiums ohne kaiserliche Bildnisstatue"*.

[143] Véanse los trabajos de P. Zanker respecto a la inclusión de la iconografía oficial augustea en objetos de uso cotidiano: Zanker, 1988, *passim*; el mismo trabajo actualizado en Carandini y Cappelli, 2000 (Zanker, 2000). De nuevo incluido en Zanker, 2002, 79-91.

[144] Sigue aún vigente la discusión en torno al dirigismo ideológico del régimen augusteo frente a tan sólo una canalización y permisividad de las iniciativas particulares; es decir, si, como en su momento defendió Sir R. Syme (1939) habría existido un verdadero aparato de propaganda, ejerciendo un absoluto control desde esferas tales como la literatura (Virgilio, Horacio, círculo de Mecenas) o la iconografía (*pax augustea* y *aurea aetas* en forma de abigarrados motivos vegetales –roleos, zarzillos–, los símbolos de Apolo, Venus, etc.) o si, siguiendo a P. Zanker (1988, 3), se trató de una amalgama de interacciones a las que habrían contribuido tanto o más los propios seguidores, admiradores y personajes afines al Emperador que él mismo. A nuestra juicio, se trataba de una clara e intencionada manipulación ideológica.

sagrado) le fue concedido por el Senado en enero del año 27 a.C.; ya desde tres años antes se había decretado la autorización para ofrecer vino a su *genius* tanto en los banquetes públicos como privados, acto tradicionalmente en honor del *genius* del *pater familias*. No obstante, la mayor innovación se produjo en el año 7 a.C., momento en el que se recuperó el culto a los *lares compitales*, abandonado desde fines de la República (Fishwick, 1987, 85); Augusto pasó así a estar también presente en las encrucijadas junto a estas divinidades menores, pasando a conocerse en conjunto a partir de entonces como *Lares Augusti*. A todo ello se unía, además, la progresiva promoción del culto a sus abstractos asociados. Al respecto, concluirá Fishwick (1987, 90): *"Officially divinity was something Augustus would attain only after death, but unofficially there are signs he was not averse to the more open ascription of divinity to himself already in his lifetime"*.

En vez de eliminarlas, Augusto adaptará astutamente muchas de las antiguas fiestas y tradiciones republicanas haciéndolas coincidir con hitos destacados tanto de su vida política como personal y familiar[145]; de esta forma, el referente a su persona y a los hechos que lo señalaban como restaurador del orden romano iba mucho más allá de las celebraciones de nueva creación de exaltación del emperador. Entre éstos destacan, curiosamente, los *Ludi Palatini*, tenidos por los de mayor sacralidad de los celebrados en Roma. Fueron instituidos por Livia a la muerte de Augusto y, frente a otros certámenes que incluían también *munera* y/o *uenationes*, estos comprendían exclusivamente *ludi scaenici*. Creados como privados de la familia imperial, pronto pasaron a ser públicos, siendo celebrados hasta el siglo IV (Le Glay, 1992, 215). No deja de resultar atractiva esta asociación entre las actividades desarrolladas en el teatro y las celebraciones más directamente asociadas con el culto al emperador; desafortunadamente, nada consta respecto a su composición y desarrollo.

El carácter sacro del teatro o, al menos, de gran parte de las actividades que en él se realizaban se pone también de manifiesto en detalles tales como la vestimenta que debía usarse para asistir a ellas. En Roma el atuendo tenía un claro valor ritual a la vez que una importante función como identificador y diferenciador social. El respeto tenido a estos símbolos parece haber sido llevado incluso a sus últimas consecuencias, tal y como narra Tito Livio: el prefecto de Egipto *Viuius Maximus* fue acusado de matar en el teatro de Alejandría a un no ciudadano romano por no vestir las ropas blancas requeridas; blancas eran también las prendas necesarias para entrar en los santuarios y para tomar parte en determinados rituales (Rawson, 1991b, 521).

Las áreas públicas de la ciudad romana están fuertemente sacralizadas; es aquí donde debe contemplarse el teatro mucho más allá de un mero edificio para espectáculos. Éstos, a su vez, nunca fueron en el mundo antiguo entendidos como espacios para el ocio o el tiempo libre sino, muy por el contrario, incluidos dentro de los ritos obligados en la vida

[145] Fishwick, 1987, 84; Zanker, 1992, 175-177. En el teatro de Éfeso se documenta una inscripción de en torno al 200 d.C. referida a unas celebraciones con motivo del cumpleaños del emperador (Kolb, 1999, 104).

del romano, tales como lo eran también los funerales y el luto o la celebración de victorias y logros nacionales. El ciudadano romano estaba inmerso, de esta forma, en un confuso juego entre honores voluntarios y obligaciones imperativas.

Si bien el papel desempeñado por el teatro en la difusión y desarrollo del culto imperial se pone de manifiesto en la construcción de los teatros augusteos de Roma, este fenómeno resulta aún más interesante en el caso de las provincias. En éstas, destacando especialmente el oriente griego (Zanker, 1992, 343 y ss.; Price, 1984, *passim*) y las provincias occidentales (Fishwick, 1978; 1982 y 1987; Gros 1987a y 1990), las peculiaridades de las culturas previas a la ocupación romana parecen haber influido de forma manifiesta en la adopción de estas prácticas. A ello se unía el hecho de que, si bien en Roma Augusto prohibió las manifestaciones de culto en vida, canalizándolas a través de la devoción a algunos de sus atributos y advocaciones asociadas y divinidades tutelares, en las provincias existió una mayor libertad. En Oriente la asimilación fue rápida y más sencilla, dado que se contaba con una fuerte tradición procedente de los honores brindados a los príncipes, herederos de Alejandro. Así consta (Zanker, 1992, 353), en una fecha tan sorprendentemente temprana como el año 29 a.C., que en la provincia de Asia se ofreció una corona de oro como premio a quien concibiese el mayor homenaje para el futuro Augusto, el nuevo dios.

W. Trillmich (1998, 165) señala que, frente a otros muchos elementos que llegan a las provincias por iniciativa de Roma, en lo que al desarrollo del culto imperial se refiere, el fenómeno es de mayor complejidad ya que las pautas no proceden de la *Vrbs*; esto explica que se produjeran hechos que llegaran a sorprender incluso al propio Emperador. Es de todos conocido el episodio narrado por Quintiliano (6, 3, 77-78) sobre el ara de *Tarraco*, levantada poco después de que Augusto consintiera recibir el honor de la corona cívica, en el año 2 a.C. (Fishwick, 1982, 225) Habiéndole llegado la noticia de la erección de un altar para su culto del cual había surgido, *milagrosamente*, una palmera[146], a la sorpresa inicial siguió, sin embargo, una irónica recriminación a los tarraconenses por el descuido dado a los sacrificios capaz de propiciar semejante *prodigio*. Tampoco parece haber tenido reparos en participar en un certamen conocido como *Sebasta*, celebrado en su honor en la región de Nápoles (Suetonio, *Aug*. 98; Le Glay, 1992, 217-218). Este festival, al que asistió en el curso de uno de sus viajes poco antes de su muerte, había sido creado en el año 2 d.C. Más favorable habría sido la opinión de Augusto con respecto a su culto asociado al de *Dea Roma*; no obstante, en la práctica, especialmente en las provincias, el emperador recibía culto casi con exclusividad quedando la diosa en segundo plano[147]. Así, también en *Lugdunum*, se erigió en el 10 a.C. un altar en honor del emperador, tal y como narra Suetonio (*Div. Claud.* 2, 1). Frente a las prácticas observadas en los territorios orientales dirá M. Le Glay (1992, 218): *"Mais on peut penser que dans les villes d'Occident, les ludi, même s'ils avaient une*

[146] *RPC* 218 *(Diuus Augustus pater)*; 221 *(deo Augusto)*; 225; todas ellas posteriores al 15 d.C.; 231 *(Tiberio y diuo Augusto)*.

[147] Fishwick, 1987, 132. Cabe señalar el hallazgo en el teatro de Segóbriga de una imagen identificada como *Dea Roma* de época claudiana. Almagro Basch, 1984-85; Fuentes, 1998, 566, ficha cat. Nº 199.

organisarion différente, s'ispiraient de ces modèles et de tout façon réponderaient à la même finalité, la célébration du culte impérial". En efecto, la fuerte tradición teatral oriental está ausente en Occidente lo que lleva a señalar a M. Martín Bueno (Martín Bueno, 1992, 233), con quien coincidimos, que la masiva construcción de teatros en torno al cambio de Era y las primeras décadas del siglo I d.C. se debe a una iniciativa impuesta desde la voluntad imperial.

Numerosos testimonios sugieren un panorama un tanto heterogéneo y asistemático en las provincias, si bien quizá éste no responda sino al todavía gran desconocimiento existente sobre los mecanismos de adopción del culto imperial entre los provinciales. Así, por ejemplo, en Cartago a comienzos de la época imperial, un liberto estableció un culto dedicado a la *gens Augusta* de la que incluso, él mismo, era *sacerdos perpetuus*[148]. Un cargo sacerdotal semejante, *sacerdos Augusti*, fue el desempeñado por el célebre M. Holconio Rufo, evergeta pompeyano de época de Augusto[149]. Éste, curiosamente, fue el encargado, con su hijo (?) Holconio Celer, de sufragar importantes reformas en el teatro, a fin de acondicionar la antigua estructura silana construida sobre la helenística inicial, a las nuevas necesidades y funcionalidades del edificio imperial.

En la tabla siguiente se recogen diferentes evidencias susceptibles de ser asociadas a prácticas de culto imperial documentadas en edificios teatrales. Entre ellas destaca la presencia de pequeños templos (de una media en torno a los seis metros de lado) situados en la *summa cauea*, en el eje central del edificio, y formando parte, en casi todos los casos, de su proyecto inicial de construcción. En algunos norteafricanos han podido ser incluso identificadas las divinidades objeto de culto: *Ceres Augusta* está presente en los de *Leptis Magna*, Dougga y, probablemente Timgad (Hanson, 1959, 63-64). En el primero de ellos la estatua de culto aparece representada con los rasgos de Livia (Hanson, 1959, 60; Caputo, 1987, 64-66, lám. I; Caputo y Traversari, 1976, 76-79, láms. 54 y 55; Fuchs, 1987, 153-154), dato que no podría ser más ilustrativo de esta asimilación de divinidades tradicionales a los personajes de la *Domus Augusta* y al culto recibido por ellas en el teatro. Al igual que ocurrió en el de Pompeyo, indudable modelo de los anteriores, donde la *cauea* hizo las veces de monumental escalinata de acceso al templo superior, es obligado pensar en ceremonias que comunicaran esos espacios sacros con la *orchestra*, la *scaena* y la *porticus post scaenam*. En éstas últimas han sido también documentados testimonios de esta acusada ritualización del espacio teatral tales como el *aula* de culto imperial del pórtico o el *sacellum in ima cauea*, ambos en *Emerita Augusta*. A ellos se unen además otros elementos que, más allá de un valor meramente decorativo, cobran un nuevo sentido al introducir en la interpretación estas

[148] Zanker, 1992, 362-364. D. Fishwick (1987, 132) explica la aparición ocasional de sacerdotes en el culto imperial debido a la inclusión en éste de la *dea Roma*. La figura del *sacerdos* habría estado, en origen, asociada a cultos de origen griego, a los que, en un principio, se encontraría asociada la diosa: *"we have seen that in origin Dea Roma was not a Roman but a Greek goddess, invented as a medium for expressing their loyalty by the Greek states of Asia Minor as these came progressively under Roman control"*.

[149] Zanker, 1995, 122. *"M. Holconius Rufus ist der erste sicher bezeugte Augustuspriester (übrigens ohne jede Bemäntelung: Augusti sacerdos!)"*.

Tabla XXVII

	Cronología	Teatro	Evidencia
Antecedentes republicanos de sacralización de espacios teatrales		*Tibur*	Graderío incluido en el santuario dedicado a Hércules Victor.
		Gabii	Posible graderío incluido en el santuario dedicado a Juno.
		Praeneste	Graderío incluido en el santuario dedicado a la Fortuna Primigenia.
		Nemi	¿Graderío incluido en el santuario dedicado a Diana?
	55 a.C. Restaurado reformado por Augusto, Tiberio, Domiciano, Diocleciano, Honorio y Teodorico (s. VI)	Pompeyo, Roma	*Templum in summa cauea* dedicado a *Venus Victrix*, *cauea* a modo de escalera de acceso al templo.
PE	Tiberiana	Marcelo	Escultura de Augusto divinizado con altar de sacrificios asociado (Tácito, *Ann.*, 3, 64, 2). Dos estatuas colosales femeninas sin identificar.
EP	Augustea	*Carthago Noua*	Altares epigráficos con dedicaciones a Caio y Lucio Césares (Ramallo y Ruiz, 1998).
AQ	Augustea	*Emerita Augusta*	*Aula* de culto imperial en la *porticus post scaenam* (Trillmich, 1989-90).
PE	Claudiana	*Emerita Augusta*	Programa escultórico de la *scaenae frons* (Trillmich, 1993).
AQ	Trajanea	*Emerita Augusta*	*Sacellum (Augusto sacro)* en *ima cauea* (Trillmich, 1989-90).
AQ	julio-claudia	*Saguntum*	Posible altar in *summa cauea* (Hernández, 1988).
AQ	julio-claudia	*Bilbilis*	*Templum in summa cauea* (Martín Bueno y Núñez Marcén, 1993).
EP	Augustea	*Italica*	Inscripción monumental ante el *proscaenium* con donación realizada por dos *pontifices primi creati Augusto* (cat. I-1).
EP	Augustea	*Italica*	Inscripción parietal con donación realizada por un *pontifex creatus Augusto primus* (cat. E-2).
PD AQ?	Augustea	*Corduba*	Identificación a partir de elementos de decoración arquitectónica (placa con guirnalda) de un *sacellum in summa cauea*[150]. (Márquez, 1998a, 129 y ss.; 1998b, 192).
PE		*Tarraco*	Programa escultórico de la *scaenae frons* (Koppel, 1982).
AQ PE		Herculano	Culto a Tiberio y Livia en ediculas (3) en la parte alta de la *cauea* (Le Glay, 1992, 221, nota 93).
AQ		Volterra	Tres exedras en la parte alta de la *cauea* con posible uso cultual (Fiumi, 1955, 20, nº 3; Le Glay, 1992, 221, nota 93).
PE		Volterra	Dos retratos de Augusto. Retratos de Livia y Tiberio.
PE		*Allifae*	Retrato de príncipe julioclaudio. Retrato masculino sin identificar.
PE		*Caere*	Retrato infantil de Germánico. Retrato de Mesalina. *Toracato* sin identificar.
PE		Spoleto	Retrato de Augusto. Retrato masculino sin identificar.
PE		*Vrbs Salvia*	Retratos de Tiberio y Nerva. Togado y dos retratos (uno femenino velado) sin identificar.
AQ		Falerio	Posible *Templum in summa cauea* con pedestal para estatua de culto (Hanson, 1959, 76).
PE		Falerio	Retrato de Antonia.
PE		Ferento	Estatua de Livia. Retrato de príncipe julioclaudio.
PE		Ferento	Retrato de Caracalla.
PE		*Florentia*	Retrato de príncipe julioclaudio.
PE		*Tergeste*	Retrato de Tito.
AQ	Construcción augustea pero renovaciones de la 2ª $^1/_2$ II d.C. (pórtico?)	*Casinum*	*Templum in summa cauea* (Hanson, 1959, 74).
AQ		*Saepinum*	*Templum in summa cauea*.
AQ PD	Augustea (15 a.C.)	Vienne	*Templum in summa cauea* probablemente dedicado a Apolo, divinidad tutelar de Augusto (por la decoración de los capiteles) (Hanson, 1959, 68-69).

[150] Adscripción que consideramos por el momento un tanto hipotética.

Tabla XXVII (cont.)

	Cronología	Teatro	Evidencia
AQ		Juliobona	*Sacellum in ima cauea* en el eje central del graderío.
PD	Augustea	*Arelatum*	Altares con iconografía apolínea/augustea.
AQ	Dedicación claudiana (proyecto augusteo). Restauración severiana	*Leptis Magna*	*Templum in summa cauea* dedicado a *Ceres Augusta*, imagen de la diosa como Livia (Caputo, 1987, 179).
AQ		*Leptis Magna*	*Aula/templum* de culto imperial en la *porticus post scaenam* (Bejor, 1979b, 138).
EP		*Leptis Magna*	Ara en *orchestra* con el epíteto *augusto* posible dedicación a uno de sus abstractos o atributos.
AQ EP		*Leptis Magna*	Espacio sacro (¿?) dedicado a la dinastía julioclaudia: César, Augusto y Livia divinizados (Caputo, 1987, 180).
PE		*Leptis Magna*	Retratos y esculturas de la familia imperial (ej. *Faustina Maior*).
AQ		Dougga	Posible *sacellum in summa cauea* (Hanson, 1959, 61).
EP		Dougga	Dedicación de partes estructurales del edificio en honor de *Ceres Augusta*.
PE		Dougga	Retrato de Lucio Vero.
AQ	Comienzos III d.C.	Calama	*Templum in summa cauea* (Hanson, 1959, 62).
EP	Comienzos III d.C.	Calama	Dedicación de la construcción por parte de una *flamicia Augustorum* (*CIL* VIII 5365, 5366).
AQ	Fines II – ppios. III d.C.	Tipasa	*Templum in summa cauea* (Hanson, 1959, 60).
PE		Cartago	Retrato de Lucio Vero.
PE		*Bulla Regia*	Retratos de Marco Aurelio, Lucio Vero y Crispina. *Toracato* indeterminado.
PD	$^1/_2$ II d.C.	Priene	Altar en el sector central de la *proedria* (Graefe, 1979, 133).
AQ	Comienzo antoninos	Rusicade	*Templum in summa cauea* (Hanson, 1959, 63).
AQ	Antonina	Timgad	Posible *sacellum in summa cauea* (Hanson, 1959, 63).
EP	Antonina?	Timgad	Posible vinculación con el teatro de una dedicación a *Ceres Augusta*.
AQ	Augustea (Juba II)	*Iol Cesarea* (Cherchel)	*Templum in summa cauea* (Hanson, 1959, 64).
AQ	Augustea	Nicopolis (Epiro)	Posible *templum in summa cauea* (Hanson, 1959, 71).

Se recogen algunas de las más interesantes evidencias de elementos asociados al culto imperial en edificios teatrales del Imperio: PE: programa escultórico; PD: programa decorativo; EP: epigrafía; AQ: arquitectura.

nuevas variables; tal es el caso de los altares del teatro de Arlés, ornados con motivos propios de la iconografía de Apolo, divinidad tutelar de Augusto. Ya se ha insistido, en repetidas ocasiones, en la importancia en el teatro de la estatuaria imperial, concentrada en la *scaenae frons* en un complejo programa dinástico que incluso se remontaba a sus orígenes familiares míticos pero donde no faltaban los herederos tal y como se adivina de los numerosos retratos de príncipes julioclaudios documentados. Determindos recursos, tales como su ubicación y tamaño, indicaban su posición real en la familia y un estricto orden dinástico.

Le Glay (1992, 217) señala que los lugares preferidos y privilegiados para las manifestaciones de homenaje y piedad a las estatuas imperiales serán los foros y los teatros que, a su vez, formaron parte de circuitos procesionales en los que figuraban como hitos intermedios los pequeños santuarios domésticos en los que se encontraba el *genius* del empera-

dor; en ellos los particulares hacían sacrificios al paso de la comitiva. A su vez, en esta misma línea, en el testimonio epigráfico de dedicación de *ludi scaenici*, M. Le Glay ha observado, siempre para el ámbito norteafricano, su frecuente celebración en honor de deidades, entre las que destacan por su número las calificadas de *augustae*[151].

En lo que respecta a la documentación epigráfica, uno de los mejores ejemplos, sin duda, se encuentra en el teatro italicense[152]. En su inscripción monumental (I-1) de más de doce metros de largo, de texto distribuido en dos líneas y *litterae aureae* de 22 cm de altura, fue seleccionado con sumo cuidado el mensaje que pretendía ser transmitido. Además de los nombres de los magistrados y del objeto de la donación, *de sua pecunia*, buena parte del epígrafe se dedica a explicitar su carácter de *pontifices primi creati Augusto*. En tan limitado espacio nunca se habría incluido información innecesaria por sobreentendida o intrascendente, del mismo modo que, a fin de que el mensaje fuera claro, conciso y directo, sólo se incluyó en él lo estrictamente fundamental. Todo parece indicar, en efecto, que estos primeros pontífices creados para el culto a Augusto habrían sido elegidos en un momento en el que este fenómeno comenzaba a desarrollarse, sin que pueda aventurarse por el momento si lo fueron por iniciativa municipal o a instancias de una política provincial más generalizada. Habría que preguntarse si en una ciudad de la Bética como era Itálica se tendría conciencia de estar llevando a cabo una práctica un tanto anómala con respecto a la ciudad de Roma; si, más aún, se trataba incluso de una maniobra de las *elites* locales. Como señala P. Zanker (1992, 350-351), *"las ciudades eran independientes de Roma en cuanto a la regularización de sus asuntos internos. Decidían de forma autónoma a quién habrían de homenajear y de qué manera lo harían y, en general, a este respecto no tenían que solicitar la autorización de Roma. Eran tan libres como cualquier individuo para rendir homenajes de tipo religioso al emperador, y obviamente Augusto no tenía razón alguna para oponerse. [...] Roma fue el único lugar en el cual realmente se prestó atención a que no fuesen erigidos templos en honor de Augusto mientras éste viviese. [...] Ya al término del gobierno de Augusto probablemente no existieran ciudades romanas en Italia ni en las provincias occidentales que no contasen con numerosos cultos asociados directa o indirectamente con la Casa Imperial"*. Si durante los últimos años se ha puesto de relieve como paradigmático ejemplo de incipiente culto imperial la conocida *ara de Trigueros* (Beltrán Fortes, 1986, 191-203; Rodá, 1997, 161-162), ésta no dejaría de ser un ejemplo, más o menos aislado, de prácticas privadas y de carácter doméstico. Más relevantes resultan, por tanto, los ejemplos, cada vez más numerosos, que sugieren la existencia de un culto más organizado de lo que hasta el momento se defendía, ya incluso con sacerdotes y ceremonias asociadas. Ya se ha aludido también anteriormente a unas acuñaciones procedentes de *Carthago Noua* (*RPC* 174-177) en cuyo reverso aparece representado

[151] Le Glay, 1992, 216. Hanson ha visto para el caso del culto romano a Ceres (*Augusta*), muy difundido entre las ciudades norteafricanas, una cierta asimilación a la Tanit púnica (1959, 60).

[152] En lo que al valor de los datos paleográficos en este tipo de epígrafes monumentales se refiere, véase Rodríguez Gutiérrez, 1999b, *passim*; también pág. 127 y ss. del presente estudio respecto a la inscripción I-1.

un templo con la palabra *Augusto*[153] en su frontón, lo que lo identifica como un templo de culto imperial erigido antes de su muerte[154].

El hecho de que los tres sacerdotes documentados en los epígrafes italicenses (I-1 monumental ante el *proscaenium* y I-2, placa parietal) sean *pontifices* sugiere un comportamiento un tanto anómalo en el desarrollo del culto imperial, ya que el *collegium* a su cargo fue tradicionalmente el de los *flamines*, a los que se unían otros como los séviros augustales. Si bien, como ya se ha indicado más arriba, los *sacerdotes* al servicio del culto imperial han sido asociados a divinidades de origen griego[155], los *pontifices* cumpliendo estas funciones muestran un panorama de mayor complejidad y, por el momento, de interpretación menos convincente. No obstante, en un reciente trabajo de J.A. Delgado (1998) se encuentran interesantes propuestas que parecen dar nueva luz a estas cuestiones, si bien, desafortunadamente, sin ningún dato decisivo que permita dirimir, de una vez por todas, sobre la controvertida datación de la inscripción italicense. De hecho, los epígrafes más antiguos que han podido ser datados con total seguridad por medio de la titulación imperial son tiberianos[156], aunque por datos indirectos este autor sitúa a los tres pontífices italicenses en época de Augusto, suponiendo, por tanto, en este momento, el inicio del culto imperial provincial (Delgado, 1998, 56). El pontificado asociado al culto imperial parece ser común, en su mayor parte, a ciudades con estatuto jurídico privilegiado antiguo[157] y fue desempeñado en todos los casos menos en uno (con *praenomen, nomen* y filiación) por individuos con *tria nomina*. Este sacerdocio, el más prestigioso, culminó carreras de ciudadanos que habían asumido las más altas dignidades municipales civiles, tales como el duovirado y el quattuorvirado. Existen, no obstante, casos de individuos que concentraron en su persona el pontificado y el flaminado, lo que ha llevado a J.L. Delgado, acertadamente, a reconocer una división de competencias para ambos tipos de sacerdocios. De este modo, los pontífices desempeñarían funciones concretas, atenderían a un culto específico (en el caso italicense a la persona de Augusto, aún en vida) y no colectivo.

Por tanto y, al margen de los datos arqueológicos analizados en el apartado correspondiente[158], las evidencias que sugieren la datación de los pontífices italicenses en época augustea son las siguientes:

a) el carácter de *municipium* de la ciudad.
b) la condición de *primi creati*, en un ambiente bético en el que no parecen ser los únicos ejemplos de un incipiente pero organizado culto imperial, pudiendo señalarse a Hispania como pionera en Occidente (Etiénne, 1958, 355).

---

[153] Frente a esto destacamos las acuñaciones tarraconenses *RPC* 222 y 224, tiberianas, en las que se representó el templo dedicado a la *Aeternitas Augusta*, en cuyo frontón está escrito *deo Augusto*.

[154] Según comunicación personal del Dr. S. Ramallo, encargado del estudio en curso, el reciente hallazgo en el teatro de una dedicación a Caio Cesar realizada por el magistrado emisor de las citadas acuñaciones, confirma éstas en época augustea. Recientemente publicado en Ramallo, 2003, *passim*.

[155] Véase pág. 359.

[156] Epígrafes de *Ossigi*, *Urgauo* y *Carmo*; véase Delgado, 1998, 55-56; tabla en pág. 55.

[157] Cesar-augusteo en los casos de *Tucci*, *Urso*, *Hispalis*, *Urgauo*, *Obulco*, *Italica* y *Carmo*. Delgado, 1998, 57.

[158] Pág. 127 y ss.

c) la ausencia de *diuus* para referirse al emperador.
d) el que se hayan documentado con seguridad seis epígrafes tiberianos aludiendo a pontífices de culto imperial, de forma coetánea al primer ejemplo de *flamen*.
e) Los cargos son desarrollados exclusivamente en el ámbito local.

Resumiendo, dirá este autor (Delgado, 1998, 61) refiriéndose a los *Pollio*: *"serían los primeros pontífices del culto imperial del municipio italicense, cuyo objeto de culto era el propio Augusto, emperador reinante. La importancia de los tres documentos estriba en que atestiguan, según la propuesta que aquí se defiende, la existencia de un culto organizado a Augusto aún en vida, lo que significaría fechar el inicio del culto imperial a nivel local en la Bética en época de ese emperador, cuando tradicionalmente se consideraba que era con Tiberio con quien comenzaba esta práctica cultual"*. Del mismo modo, la Bética resulta un tanto anómala en el conjunto del Imperio dado que es la única provincia donde los sacerdotes de culto imperial de rango local desempeñan dos títulos/cargos religiosos diferentes (Delgado, 1998, 70). Hay autores que lo han justificado debido a una introducción más tardía del flaminado en la Bética[159]. Frente a ello, los pontífices parecen corresponder, fundamentalmente, a una primera fase de implantación del culto, mientras que los flámines lo son de su difusión, con el primer caso documentado en época tiberiana y una mayor expansión durante el siglo II d.C., pudiendo coincidir ambos. El pontificado se sitúa en la culminación de una carrera en la que se desempeñaron las más altas magistraturas políticas, mientras que habrá flámines que lo serán en exclusividad. Las funciones del pontífice están mucho más delimitadas y son más específicas que las del *flamen*, en los primeros ejemplos incluso, de carácter nominal o personal. Se habría tratado de un proceso lento en el que, progresivamente pero de forma definitiva, el flaminado se superpuso, si bien el pontificado se conservó en algunas ciudades de manera excepcional, de ahí que exista algún ejemplo avanzado el siglo II[160]. Además del caso de Itálica en el que los tres pontífices para el culto a Augusto están estrechamente vinculados al teatro, a cuya construcción contribuyeron, en un epígrafe de *Tucci* un individuo ofrece cuatro días de *ludi scaenici* con motivo de haber alcanzado dicho sacerdocio[161].

La hipótesis del desarrollo en Itálica de un incipiente culto a Augusto en vida no resulta demasiado arriesgada si tenemos en cuenta que en la ciudad existen otros testimonios de su estrecha vinculación a los círculos imperiales. Así, las excepcionales acuñaciones augusteas italicenses[162], que podrían asociarse a su conversión en *municipium*, destacan por tipos propios de la iconografía imperial tales como el símbolo zodiacal de Capricornio

[159] Ciccotti, 1891 y Fiske, 1900; citados por Delgado, 1998, 62. Etiénne, a su vez, lo relacionaba con el carácter senatorial de la provincia (1958, 421, 431).

[160] Procedente de *Municipium F(lauium) V(—)*; se data con seguridad después de Vespasiano; Delgado, 1998, 56.

[161] *CIL* II, 1663; *Pontif. Perpetuus domus Aug. de Tucci*, de época antonina; en Delgado, 1998, 55.

[162] *RPC* 60: *genio (genius populi romani) (as)*; 61: Roma sentada con escudo (as); 62: loba con Rómulo y Remo (semis); Capricornio con globo, cornucopia y timón (*quadrans*). Con Tiberio se mantiene el tipo de la cornucopia y el globo (núm. 72, *quadrans*). Chaves, 1973; Corzo, 1998, 408.

–conectado con la iconografía del *saeculum aureum* y la *aurea aetas* augustea– o la loba con los gemelos, motivo que también aparece documentado en una fuente de la ciudad, hoy en el Museo Arqueológico Provincial[163]. Como bien señala W. Trillmich el programa monetal augusteo de Itálica está compuesto por tipos plenamente romanos en el que no se encuentra ningún vestigio de herencia local[164].

Por último, varios autores entre los que destacan R. Étienne (1958, 357) o D. Fishwick han señalado para esta adopción temprana del culto imperial el peso de tradiciones autóctonas ibéricas tales como la *fides* y la *deuotio* a las que se habría unido además la concepción helenística del poder llegada a la Península de manos de los Barca (Arteaga, 1981, 117 y ss.; Bendala, 1982b, 194-196; 1993a, 59-74; López Castro, 1995, 98-111). Este sustrato púnico pudo tener, posiblemente, mayor peso del atribuido hasta el momento, lo que explicaría además la elevada concentración de testimonios de culto imperial temprano en la Bética.

Al margen de la interesante cuestión que supone la presencia de pontifices asociados al culto imperial en la Bética y, concretamente, en Itálica, a continuación se analizará la vinculación de los diferentes sacerdocios (ya se trate de *flamines, sacerdotes, pontifices* o *seuiri augustales*) a los edificios teatrales. Como se verá en el próximo apartado, la ley obligaba a algunos magistrados tales como ediles y duóviros a ofrecer *ludi* dentro de la *summa honoraria* con motivo de su acceso o renovación en el cargo. Los sacerdotes, al parecer, no estaban obligados a hacerlo; no obstante, se documentan *flamines* en el teatro de Trieste (Fuchs, 1987, 157; Ventura, 1991, 130-132; Zaccaria, 1991, 144), un *flamen* y *praefectus sacrorum* en el de *Leptis Magna* (*IRT* 321-323), un *flamen perpetuus* en el de Dougga (*CIL* VII, 26606 y 26607; Gros, 1990, 388-389), entre otros.

Obviamente, en lo que respecta a las prácticas de culto imperial y a la participación en ellas de los edificios teatrales, el referente indiscutible es la edad augustea, en la medida en la que en ella se sientan las bases ideológicas que permitirán su desarrollo y justificación durante todo el Imperio. Es en Roma, a la muerte de Augusto, cuando el culto al emperador fallecido se desarrolla y organiza, se crean así los sacerdocios y *collegia* encargados de estos rituales tales como el flaminado y los séviros augustales, respectivamente. Estas prácticas no solamente alcanzan al emperador sino también a los miembros de su familia en una clara manifestación de culto dinástico. Uno de los ejemplos más paradigmáticos de ello son las ceremonias y actos decretados a la muerte de Germánico, en los que puede contemplarse, en cierta forma, también una justificación de las extrañas circunstancias de su fallecimiento[165]. Incluso, en el traslado de los *ludi scaenici augustales* a fin de que no coinci-

[163] Apareció en el curso de las excavaciones en un solar de la calle Trajano, creemos que en contexto preadrianeo. Corzo, 1982, 311.

[164] Es necesario llamar la atención sobre el hecho de que en otras ciudades lo que se observa es la transformación/traducción de elementos imperiales a partir de motivos de la tradición prerromana; así, por ejemplo, un tipo ilerdense con una loba, muy probable herencia del lobo de las acuñaciones republicanas de la antigua *Iltirta* (Trillmich, 1998, 168).

[165] Véase pág. 336, n. 79.

dieran con el día de la muerte del joven nieto de Livia, finalizando así la víspera, podría entenderse un interés por vincular, intencionadamente, ambos eventos[166].

Si bien puede hablarse de una práctica ausencia de aclamaciones directas a la divinidad del emperador en vida, no dejan de existir referencias más o menos directas y explícitas como las dedicaciones que en el teatro de *Carthago Noua* se hicieron a sus nietos y herederos Gaio y Lucio, en último término dirigidos al monarca en forma de cultos indirectos que iban haciendo, poco a poco, más sólida su posición ante la sociedad (Ramallo, 1992, 52-73; 1996, 307-310; Ramallo y Ruiz, 1998, 125-141). El salto cualitativo producido se pone también de manifiesto en algunos de los textos legales conservados. Si en las leyes de *Urso* se indica que ediles y duóviros debían ofrecer juegos y *munera* a la Triada Capitolina y a *Venus Genetrix* (*Lex Urs.* 70-71), según el capítulo XXV de la *flavia Lex Salpensana* se realizarían en honor de Júpiter y de la totalidad de los emperadores que habían vivido hasta la fecha, terminando con el *genius* del emperador reinante, en este caso, Domiciano (*Lex Salp.* 25).

Por tanto, y aunque los testimonios sean escasos, las actividades desarrolladas en el teatro, al margen de aquéllas directamente vinculadas a las ceremonias de culto al *Princeps*, estarían acompañadas de toda una serie de signos con el fin de hacerle omnipresente, más allá de sus representaciones escultóricas. De esta forma, si en Roma el Emperador presidía muchos de estos eventos, en las provincias lo hacían desde los *tribunalia* los magistrados encargados de su organización que, no obstante, los comenzaban con un acto público en honor de aquél (Veyne, 1976, 703).

Del mismo modo, en las críticas y prohibiciones que los Padres de la Iglesia realizan a los espectáculos teatrales, se lee una declarada lucha frente a la religión pagana y no tan sólo contra unas prácticas inmorales, con contenidos sexuales y morbosos en aumento (Arnobio, *Adv. Nat.* VII, 3; Lactancio, *Div. Inst.* VI, 20, 36; Salviano, *De gubernatione Dei*, VI, 11). En efecto, Tertuliano (*De Spect.*, 4, 3) insiste en el peligro para los creyentes dada su estrecha asociación a la idolatría. En ellos presenta elementos que van mucho más allá de las meras representaciones teatrales: sacrificios en los que se quemaba incienso y se vertía sangre, todo ello oficiado por los sacerdotes que dirigían las *pompae* fúnebres o realizaban las predicciones. Una prueba más, no solamente de la celebración en el edificio teatral de ceremonias religiosas, sino de la continuidad de su empleo como tal durante todo el Imperio, sólo interrumpido con el ascenso de la religión cristiana.

Por último presentamos, aún como mera hipótesis de trabajo, la posible vinculación existente entre las ceremonias y ritos de culto imperial de las que formaría parte el edificio teatral y el hecho de que un buen porcentaje de los actores documentados sean libertos imperiales. Algunos de ellos alcanzaron tal fama y prestigio que les fueron incluso concedidos los honores necesarios (*ornamenta decurionalia*) para acompañar a los decuriones

[166] *Tabula Siarensis*, IIa, 11-14: *"Que los juegos escénicos Augustales [que antes] solían comenzar [el 10 de octubre], se celebrasen el 3 de octubre; de modo que con este [cambio de fecha de apertura, el último día] de los juegos escénicos [se celebrase la víspera del día] en que murió Germánico"*. Traducción de A. Sánchez-Ostiz (1999, 63).

(Fugmann, 1988, 27). No deja de ser atractiva la propuesta de que los actores hubieran estado próximos a los círculos imperiales, no solamente debido a las preferencias e incluso pasiones que en ocasiones despertaron entre miembros de su *Casa* y sus círculos de amistades, sino a que formaran parte de un ámbito incluido entre sus instrumentos de exaltación político-religiosa; de hecho, era el Estado el que regulaba también su salario y sus eventuales gratificaciones, incluso las otorgadas por particulares (González, e.p.a, s/p). No es menos paradójico que llegaran a alcanzar y frecuentar estos ambientes a pesar de su muy limitada consideración social. Como señalan autores como J. Fugmann (1988, 24) o C. González (voz *"histrio"*: 1998, 257-290), el oficio de actor era tenido por algo denigrante, con numerosas discriminaciones y limitaciones en su vida social; en general eran esclavos o libertos y en un mucho menor porcentaje hombres nacidos libres llegados a esa condición de forma más o menos voluntaria.

Por ello, cabe preguntarse si, de nuevo, el panorama observado no es más que el resultado de un registro arqueológico, histórico y epigráfico en el que tan sólo se conservan evidencias del reducido grupo que alcanzó una mejor posición y reconocimiento social, siendo los únicos citados por las fuentes y/o merecedores de recibir honores públicos[167].

El teatro como nexo entre las elites *locales y el poder central: el evergetismo municipal*

Será conveniente tener en cuenta el papel romanizador jugado por el edificio teatral en sí mismo, como estructura, dentro de los fenómenos de urbanización y monumentalización. Sin embargo, éste no tendría sentido si no se asentara sobre otros razonamientos ideológicos que apuntan, de nuevo, al culto imperial. De haber existido tan sólo como mero instrumento propagandístico, símbolo de la civilización romana, habría sido esperable encontrar una mayor proliferación de ellos en época más temprana, del mismo modo que podría haber sido elegido cualquier otro elemento como paradigma de romanidad, *rôl* que, en cualquier caso, fue asumido por la ciudad en sí misma, el modelo romano de ciudad (Bekker-Nielsen, 1989, 65).

No obstante, contamos con evidencias de la existencia de espacios teatrales con anterioridad: en las leyes de *Urso* del 44 a.C. se habla de la obligación de los magistrados de ofrecer como parte de la *summa honoraria*, entre otras cosas, *ludi scaenici* (*Lex Urs.*, 70-71). Es posible que, en este momento de mediados del siglo I a.C., en Hispania la celebración de estos juegos escénicos pudiera haberse desarrollado al margen de los posteriores teatros pétreos que tanto se difundieron y que, a tal efecto, hubieran sido destinados otros espacios, más o menos efímeros o incluso improvisados en áreas públicas de las ciudades. También según la *Lex Ursonensis* los duóviros tenían que emplear el dinero recaudado por medio de

[167] Como un pantomimo llamado *M. Septimius Aurelius Agrippa*, liberto del emperador Caracalla y al que no sólo se erigió una estatua honorífica en el teatro de *Leptis Magna* sino que además fue honrado en otras ciudades del Imperio como *Vicetia* o Verona; *IRT* 606, Fuggmann, 1988, nº 19. Otro, llamado *Lucio Aurelio Apolausto* (*ILS* 5187-5191) llegó a ser sacerdote de Apolo y augustal. También ejemplos de actores libertos imperiales: *ILS* 5181-5191, 5193-5195, 5206, 5209, 5227, 5231, 5232, 5252, 5257, 5268 y 5269, recogidos por H. Dessau (1962, 319-332). En Zaccaria (1994, 76-78, 80-81, y tabla en pág. 85) se recogen casos de la Cisalpina.

multas en costear celebraciones y sacrificios, no pudiendo ser empleado en otros menesteres. No deja de resultar paradójico el que no haya sido documentado arqueológicamente un fenómeno de construcción de edificios teatrales contemporáneo a este texto legal en el que, incluso, se hace alusión al ordenamiento de los espectadores en la *cauea* (*Lex Urs.* 126 y 127).

Sin duda alguna, todos los juegos en general debían de compartir un elevado contenido sacro, tanto los escénicos como los circenses e incluso los gladiatorios. Con bastante frecuencia aparecen repartidos unos y otros entre las obligaciones de la *summa honoraria* impuesta a los diferentes magistrados. En *Corfinium*, por ejemplo, los *ludi scaenici* correspondían al quattuorvirado, los *munera gladiatoria* al quattuorvirado quinquenal (Le Glay, 1992, 215).

En las provincias, los ricos propietarios, que en la mayor parte de los casos asumían también los principales cargos municipales dada la necesaria renta patrimonial mínima para acceder a ellos, no siempre obligados por la *summa honoraria*, encontraron en el espacio teatral un lugar privilegiado para señalar dos aspectos fundamentales. Por un lado, asegurarse el beneplácito de sus conciudadanos por medio de la donación, de su patrimonio[168] (*de pecunia sua*), del edificio en su totalidad, de algunos sectores del mismo *ex novo* o formando parte de reformas, y/o de las actividades que en ellos se desarrollaban (que hasta el momento tan sólo se identifican epigráficamente como *ludi scaenici*) (Rodríguez Gutiérrez, 1999b, 199). Por otro lado, construir o arreglar un teatro, espacio fundamental en los mecanismos de culto imperial, suponía para el evergeta dejar patente su adhesión al emperador. Dirá G. Bejor (1979b, 129) *"Costoro vedevamo accrescere il proprio prestigio presso i propri concittadini, ai quali si facevano ricordare da statue ed epigrafi costantemente poste all'interno dell'edificio stesso: ma non mancavano di far conto sul grande favore che simili iniziative godevano presso la corte imperiale, affinché servissero di propaganda personale verso 'la base', ma aumentassero anche la considerazione presso il principe"*.

En Roma parece haber estado establecida la cantidad destinada a la organización de los juegos desde época arcaica[169]. A su vez, en el éxito de las representaciones los magistrados buscaban el *splendor aedilitatum ab optimis uiris* (Cicerón, *De off.* 2, 16, 57), en la medida en la que los espectadores eran futuros votantes a los que había que tener a favor (Séneca, *Ben.* 2, 16). Una vez que el *praeco* hubiera contado las últimas novedades ocurridas en el Imperio, en lo que a sus logros y grandezas se refiere, el *dator ludorum* hacía su entrada, siendo su acceso anunciado y seguido de una *acclamatio* de vítores y aplausos, recurso éste último, que parece haber estado regulado, sin duda, teniendo en cuenta su importante papel como medio de aprobación o veto (Kolb, 1999, 104).

[168] No obstante, hay que tener en cuenta la posibilidad puesta de relieve por Th. Mommsen y desarrollada por Veyne (1976, 387-389), aún por contrastar adecuadamente con los datos existentes. Según esta, el dinero que recibían los magistrados del Tesoro Público pasaba a formar parte de su patrimonio, por lo que la obligación del magistrado era llevar a cabo esos *ludi* valiéndose de su fortuna personal que se había visto aumentada con el dinero público; nunca, por supuesto, debía gastar menos de lo que había recibido (debate recogido por González, 1998, 316-317, voz *"lucar"*).

[169] Denominada primero *pecunia certa*, pasó a llamarse *lucar* en un momento en el que había perdido esta concreción, para, de esta forma, permitir a los magistrados y privados encargados de sufragarlos aumentar la cantidad invertida y así también, incrementar el favor popular y el consiguiente éxito político, tal y como se documenta en el senadoconsulto en torno a los *ludi saeculares CIL* VI, 32324, 1. Tito Livio, XXXI, 9, 7 (González, 1998, 314-317; e.p.a).

Tanto la construcción de teatros como la celebración de ceremonias y espectáculos era un importante medio de propaganda política en la carrera de individuos interesados en el ascenso municipal: eran fundamentales para ganar electorado favorable. Le Glay ha estudiado que los *ludi scaenici* son los que, con mayor frecuencia, son mencionados en la documentación epigráfica tanto itálica como provincial: ya sea como complemento a una celebración, con ocasión de una dedicación o como manifestación independiente de evergetismo. Este autor señala (1992, 216) que podrán aparecer *ob honorem* tanto de un magistrado o un cargo religioso[170] municipales como de divinidades asociadas al culto imperial o a los emperadores mismos. A su vez, se celebraban con ocasión de la dedicación de, por supuesto, un teatro, pero también de otros edificios o incluso estatuas honoríficas.

A través de la abundantísima documentación epigráfica se pone de manifiesto la conjunción en los mismos ricos individuos de cargos políticos y religiosos. De hecho, para un miembro de la aristocracia municipal, fundamental intermediario entre los ciudadanos y el poder imperial, su carrera política como magistrado culminaba además con el sacerdocio del culto a Roma y Augusto. Al respecto dirá J. Ruiz de Arbulo (1993, 97) *"no en vano los edificios en los que tenían lugar estos espectáculos, –foro, teatro, anfiteatro y circo–, actuaban como relicarios ornamentados del poder imperial [...] Junto a él, a su sombra, la élite urbana eternizaba su propia memoria con actividades evergéticas y estatuas honoríficas que lentamente fueron abarrotando el espacio común"*.

En este panorama el teatro fue, probablemente, un escenario de pugna política y de propaganda electoral (Cicerón, *De off.*, 2, 16, 57; 2, 18, 63). En algunos episodios narrados por las fuentes (Horacio, *Epist.* II, 1, 199 y ss.; Suetonio, *Tib.* 37, 2; *Cal.* 26, 4; *Nero* 26, 2) se han querido ver certámenes dramáticos en los que diferentes compañías (*gregis*) o actores competían por el favor del público. En ocasiones, algunos sectores del mismo a los que se habría pagado previamente se encargaban de abuchear en el transcurso de la *representación* con el fin de *reventarla*. Es muy posible que tras fenómenos de este tipo deba verse, más allá, la oposición o apoyo al magistrado encargado de dar los juegos e incluso, en campañas electorales, la intervención de los candidatos rivales de forma más o menos lícita. De hecho, el aplauso en el teatro llegó a convertirse en todo un arte[171], más o menos manipulado por las *elites* dirigentes o su oposición.

El empleo del teatro como foro ideal para la propaganda política se pone también de manifiesto no solamente en el ofrecimiento de los juegos, sino en que, una vez concentrada la población en la *cauea*, la ocasión era aprovechada para, ante la mirada de todos, hacer pública demostración de liberalidad por medio del reparto de comida, como por ejem-

---

[170] Siendo los más frecuentes la edilidad y el flaminado perpetuo. Los sacerdotes, a diferencia de los magistrados, no estaban obligados por la *summa honoraria* al acceder al cargo (Abascal y Espinosa, 1989, 186).

[171] González, 1998, 498 (voz *"plaudo"*). Ovidio, *Ars*, 1, 113-114; Parker, 1999, 168-176, dirá al respecto: *"we underestimate applause at our peril. The Romans did not make that mistake. Applause was not only a persuasive means for the people to indicate their wishes to the elite, it was an active instrument of participation. It was not just an indicator of power and status to other members of the elite but a way for the powerless to find power"* (1999, 176).

plo las canastillas gratuitas conocidas como *panariola*[172]. Sin duda, esta pugna habría propiciado también una mayor difusión espontánea del culto al emperador (Zanker, 1992, 364). Como bien señala N. Zorzetti (1991, 272), la espectacularidad se convirtió así en un modo de acentuar la exhibición personal dentro de la competición política.

Entre los actos evergéticos dentro de los que se pueden enmarcar tanto la construcción o reforma de teatros como la celebración de *ludi* se distinguen (Abascal y Espinosa, 1989, 184):

a) ***Summa honoraria***[173]: a ella estaban obligados los que accedían a un nuevo cargo[174]. A las cantidades dedicadas a la organización de *ludi scaenici* y *munera*, se añadían las destinadas a las arcas de la ciudad. Es muy posible que tanto en el caso de los Pollio como de Lucio Herio la donación de las partes del teatro se deba a su acceso al duovirado por segunda vez, ya que no está claro que su cargo sacerdotal tuviera estas implicaciones[175]; no obstante, su carácter de *primi creati* hace más excepcional el acontecimiento.

b) ***Pollicitationes***: promesas de carácter particular. Podían haber sido hechas en un proceso electoral, en legación testamentaria, a fin de beneficiar a los descendientes o, como parece haber sido el caso de Marco Cocceyo Iuliano, respondiendo a un voto personal –aquí incluso de carácter familiar al incluir a su mujer y a su hijo– ofrecido a la comunidad de los italicenses. Con frecuencia se documentan actos evergéticos *ob honorem*, es decir, por el honor recibido, especialmente entre esos cargos sacerdotales no obligados por la *summa honoraria*. No obstante, esta fórmula pudo también responder al cumplimiento de una promesa a la comunidad hecha antes de acceder al cargo.

c) ***Adiectiones***: donaciones directas.

Aunque las dos últimas modalidades eran de carácter voluntario y la primera obligatorio, no pasa desapercibida en la documentación epigráfica la frecuente intención de enmascarar estas imposiciones político-fiscales tras liberalidades desinteresadas. Lo que resulta difícil de saber es en qué medida la obligada *summa honoraria* habría sido aumentada por los evérgetas a partir de su patrimonio personal. Tampoco sabemos si, como señalaba la *Lex Ursonensis* para los últimos tiempos de la República, también a comienzos de época imperial

[172] Suetonio, *Cal.* 18, 2; Domiciano (Suet., *Dom.* 4, 5), incluso, lanzaba regalos al graderío con ocasión de los juegos.

[173] Según las leyes de *Urso*, la inversión anual total de *summa honoraria* era de 4.000 sestercios para un duóviro y 3.000 para un edil, mientras que sólo el gasto en juegos, también anual, era de 14.000.

[174] Ediles y duóviros y, por extensión, quattuorviros, según las leyes de *Urso* (70-71). También documentado epigráficamente: *CIL* X, 829 (ILS 5706) [...] *ex ea pecunia quod (sic) eos (duumuiros) e lege in ludos aut in monumento consumere oportuit. Vid.* Sabbatini, 1980, 21.

[175] En efecto, la ley no obligaba a la *summa honoraria* a los pontífices ordinarios, ajenos al culto imperial. Habría que preguntarse a qué razones respondió la liberalidad del pontífice de *Tucci* (*CIL* II 1663) que ofreció 4 días de *ludi scaenici*.

existían mínimos obligados o si se dejaba libertad para fomentar así la pugna entre los magistrados. En una sociedad tan fuertemente jerarquizada como la romana, los actos evergéticos suponían además a las *elites* con el control político y económico un medio de justificar moralmente su riqueza ante el resto de la población (Abascal y Espinosa, 1989, 184); estos autores señalan además, acertadamente, la inexistencia entonces de nuestro concepto de *justicia social*.

Existen además numerosas inscripciones honoríficas en las que no figura el propio teatro, pero consta que fueron ubicadas en su espacio. De nuevo el de *Leptis Magna* (Bejor, 1979a, 38-42) es un buen ejemplo de ello pero no lo es menos el de Itálica. En su *porticus post scaenam* se dispusieron numerosas estatuas, de las cuales, al menos las situadas entre los intercolumnios de su galería oeste, la mejor conservada, eran ecuestres; desafortunadamente no han sido documentadas en ningún caso, tan sólo identificadas a partir de sus pedestales e, incluso, únicamente, por los basamentos de los mismos. G. Bejor (1979a, 41 y ss.) señala que, junto a divinidades y personajes de la familia imperial, en los teatros de todo el Imperio se daba también cita gran número de representaciones de los personajes municipales más destacados. En los epígrafes se recuerda a los mecenas que habían colaborado en la construcción del edificio o los que habían ofrecido *ludi*, en muchas ocasiones acompañados de sus propias esculturas. A ellas se unían además las erigidas con el erario público a quien se creía que así lo merecía. Será frecuente la dedicación por parte de la ciudad a los que se distinguieron por su generosidad para con ella que, por otro lado, raras veces fue desinteresada, lo que también lleva a cuestionarse la participación de los propios homenajeados en este tipo de iniciativas. Tampoco faltan meras dedicaciones privadas que, no obstante, fueron emplazadas en un espacio público como era el teatro. Tal es el caso de la estatua levantada por Amoena (I-7) a su padre Lucio Pontio en la *porticus post scaenam* del teatro italicense. Esto demuestra el valor del edificio teatral como lugar de exhibición y representación social.

El ritmo, calidad y frecuencia de las liberalidades servirá también a modo de termómetro de la salud de una ciudad, de su administración y, en general, de su prosperidad económica así como, por extensión, de la del Imperio. De este modo señalan J.M. Abascal y U. Espinosa (1989, 187) que en una época de importante auge, desde Augusto hasta la segunda mitad del siglo II fueron abundantes estas acciones, además propiciadas por una relativa autonomía de las ciudades frente al Estado. Cuando, especialmente desde fines de esta segunda centuria, se estrechó este control con un aumento de las exigencias tributarias por parte del gobierno central, las primeras en resentirse fueron las economías de estas *elites* municipales cuyos actos evergéticos comenzaron a disminuir e incluso a desaparecer. La consecuencia inmediata fue, por consiguiente, la precaria situación en que quedó la plebe, eliminado el equilibrio relativo que hasta el momento había permitido las frecuentes liberalidades a partir de fortunas personales.

Tabla XXVIII. Testimonios epigráficos de dedicación de elementos estructurales de teatros y/o *ludi scaenici*, señalando los cargos desempeñados por los evergetas correspondientes

Teatro	Dedicación	Dedicante	Referencia	Cronología
Italica	*Orchestram, proscaenium, itinera, aras, signa*	*Iluiri designati iterum pontifices primi creati Augusto*	Cat. I-1	Augustea
Italica	*Arcus, porticus*	*Iluir iterum, pontifex creatus Augusto primus pollicitus*	Cat. I-2	Augustea
Cartima	*Ludi scaenici*	*flamen col(oniae?)*	*CIL* II, 1956	
Tucci	*Ludis scaenicis*	*Marc[ellus aed. II]uir*	*CIL* II, 1685	¿trajanea?
Tucci	*scaenicis ludis Pietati Aug(ustae) ob honor(em) Pontificatus*	*flamen et pontifex perpetuus domus Aug(ustae) flam(inica) perp(etua) domus Aug(ustae)*	*CIL* II, 1663	
Aurgi	*loca spectacul(orum)*	*séviros augustales (ob honorem Viuiratus)*	*CIL* II 3364	
Canama	*Ludis scaenicis*	*flamen, Iluir*	*CIL* II 1074	
Corduba	*Duobus lusionibus*	*pontifex, flamen perpetuus Iluir, flamen prouinciae Baeticae, ob honorem flaminatus*	*CIL* II 5523	
Isturgi	*Ludis scaenicis*	*aedil, Iluir, pontifex*	*CIL* II 2121	Antonina
Licurgentium	*Ludi scaenici*	séviro augustal al que se conceden los *ornamenta decurionalia*	*AE* 1953, 21	
Osset	*Ludi scaenici*	Perdida en el sector donde constaba el dedicante	*CIL* II 1255	
Carthago Noua	*Ludos*	No son cargos religiosos	*CIL* II 3408	
Augusta Ambianorum	Dedicación *Numini Augustorum* y al *pagus [---]cum proscaenio*	IIIIviro quinquenal y sacerdote (¿de Roma y Augusto?)	*AE* 1978, 501	fines del II d.C. / ppios.III d.C.
Ager Remorum	*Num(ini) Aug(usti) deo Apollini proscaenium*	No es un cargo religioso, sólo *tria nomina*	*CIL* XIII, 3450	Severiana (Fines del II, ppios. III d.C.)
Vicus Eburomagus	Dedicación del teatro en honor de los *Numini Augustorum* y a Apolo	Tres magistrados *(magistri uici)*	*AE* 1969-70, 388	Marco Aurelio y Lucio Vero (161-169) o Marco Aurelio y Cómodo (176-180)
Olisipo	*Proscaenium et orchestram cum ornamentis*	*Augustalis perpetuus*	*CIL* II, 183; *ILS* 5640	Neroniana (57 d.C.)
Interamna	Construcción del teatro	Edil curul y dos de los quattuorviros	*CIL* XI 4206	Ppios. I d.C.
Volsinii	*Theatrum et proscaenium*	Los quattuorviros	*CIL* XI, 2710	
Ocricolum	*ludis*	¿IIviro o IVviro? quinquenal	*CIL* XI, 7806-7808	
Iguuium	Reformas en el teatro	IVviro	*CIL* XI, 5820	Augustea
Corfinium	*gradus*	IVviro quinquenal	*CIL* IX 3173	
Corfinium	*Ludi scaenici*	*flamini diui Augusti*	*AE* 1961, 109	
Saepinum	*tribunal, theatrum, proscaenium*	*magistri*	*CIL* IX, 3857	
Tergesta	reforma teatro, objeto de la dedicación eliptico	*flamen diui Claudi*	*CIL* V, 534, 535 e *Ilt.* X 4, 34	Trajanea
Herculano	*theatr(um) orchestram*	IIviro quinquenal	*CIL* X, 1443-1445	$^1/_2$ I a.C.
Pompeya	Reformas en el teatro: *cryptam tribunalia, teatrum* (Holconio Rufo, estatua en el teatro)	*flamini Aug(usti) patr(ono) Col(oniae) Augusti sacerdos ex d.d.*	*CIL* X, 833, 834, 835, 837 y 838	Augustea (3-2 a.C.)
Pompeya	Holconio Celer, estatua en el teatro	*Augusti sacerdos*	*CIL* X, 840	Augustea (13-14 d.C.)
Trebula (Suffenas)	*Ludos in foro*	Varios magistrados, entre ellos séviros augustales	*CIL* VI, 29681	
Calama	Construcción teatro	*Flaminica perpetua* y su padre *flamen Aug(ustorum) perpetui*	*CIL* VIII, 5365	Severiana
Calama	Construcción del teatro	*Flaminica Aug(ustorum)*	*CIL* VIII, 5366	Severiana
Dougga	*theatrum cum basilicis et porticu et xystis et scaena cum siparis et ornamentis omnibus. Ludis scaenicis, sportulis*	*flamen diui Augusti pont(ifex) flaminatus perpetuus*	*CIL* VIII 26606, 26607	Antonio Pio
Leptis Magna	Construcción del teatro	*Flamen* y *praefectus sacrorum*	*IRT* 321, 322 y 323	Augustea (1-2 d.C.)

UAM Ediciones

El espacio teatral y su regulación jurídica

"Spectaret populum ludis attentius ipsis, ut sibi praebentem nimio spectacula plura"[176]

Las disposiciones legales que fueron establecidas en torno a los edificios teatrales serán importantes para nosotros en la medida en la que permitan interpretar algunas de las peculiaridades y características de su estructura arquitectónica, presentes también en el teatro italicense.

Como ha sido puesto de manifiesto en los apartados anteriores del presente capítulo, todos y cada uno de los elementos estructurales que forman parte del teatro tendrán una función determinada, nada será casual o accesorio. Especialmente en lo que se refiere a la *cauea*, muchas de sus características deben ser explicadas por el orden social vigente y como trasfondo, por las leyes que se encargaban de plasmarlo en su arquitectura. Sin duda alguna, el teatro fue el edificio que, dada la reducción de la vida asamblearia en época imperial, asumió importantes funciones como medio de reunión de los ciudadanos, siempre bajo la atenta mirada del emperador o, en las provincias, de los magistrados municipales.

No es necesario volver a insistir en que el modelo de edificio que llega a las provincias procede del teatro construido por Pompeyo en el Campo de Marte el año 55 a.C. y de los posteriores de Marcelo y Balbo, augusteos, estructuralmente basados en el primero. Todos ellos reflejan en su morfología las pautas marcadas por dos textos legales: la *Lex Roscia Theatralis* del año 67 a.C. y sus posteriores enmiendas y ampliaciones en la *Lex Iulia Theatralis* (Suetonio, *Aug.*, 40.1 y 44; Plinio, *NH*, 33, 8), que puede ser entendida como parte del gran programa de renovación social llevado a cabo por Augusto, enmarcado en los *cura morum* del 19 a.C. (Rawson, 1991b, 526). Aquí, de nuevo, se pone de relieve la herencia que el teatro imperial augusteo tomará de la tardorrepública (Cicerón, *Philipicas* 2, 44). Estas novedades se materializan también en importantes cambios estructurales frente al anterior teatro de influencia greco-helenística. La normativa legal fruto de ambas, *Roscia* y *Iulia Theatralis*, siguió vigente, al menos, hasta el siglo II d.C. A ellas es preciso añadir además la información que sobre este ordenamiento se extrae de legislaciones locales, de entre las que destaca la *Lex Ursonensis* (D'Ors, 1953; Frei-Stolba, 1988; González, 1989), del 44 a.C.; menos explícitas al respecto son la heraclea (*Tabula Heraclea*, lín. 133 y 138) y la irnitana (*Lex Irnitana*, 81).

A través de referencias en los propios textos dramáticos conservados, todo parece indicar que en tiempos de la comedia plautina los únicos asientos reservados en la *cauea* eran los destinados a las más altas dignidades[177], mientras que el resto carecía de un orden claro y establecido (*Poenulus*, 10 y ss.; Pociña, 1976, 437). Tito Livio (XXXIV, 44, 5 y 54) narra

[176] "Miraba con mayor interés a la muchedumbre que a los juegos, dado que aquélla ofrecía mucho mayor espectáculo", Horacio, *Epistolas*, II, 1, 197-198.

[177] Plauto, *Captiui*, 15 y ss.: *"uso qui potestis ope uostra censerier accipite relicuom: alieno uti nil moror"*.

que en el año 194 a.C. dos censores ordenaron conceder lugares especiales en los espectáculos para los miembros del *ordo senatorius*; por entonces, en el amplio espacio destinado a la *plebs*, tan sólo existiría distinción entre libres y esclavos.

La ley *Roscia* recuperó un antiguo texto abolido por Sila (Veleyo Patérculo, II, 32, 3; Cicerón, *Pro Mur.*, 40) según el cual los miembros del orden ecuestre podían ocupar las catorce primeras gradas situadas a continuación de las de los senadores[178]. Con Augusto, también los caballeros arruinados pudieron conservar estos puestos[179], de los que les había privado la ley republicana. Si bien fue precisamente la inobservancia de ésta última, el hecho de ser usurpado el puesto de un senador en el teatro de Pozzuoli, lo que motivó la redacción de la ley augustea[180], tampoco con ella se garantizó la disciplina. Son numerosas las alusiones a estas irregularidades en la literatura (Marcial, II, 29; III, 95, V, 8; 14; 23; 25; 41; VI 9; Suetonio, *Cal.* 26, 4; *Dom.* 8, 3; Horacio, *Épodos*, IV, 15-20), así como al establecimiento de elevadas multas en metálico para los infractores. Éstas eran de cinco mil sestercios[181] según las leyes de *Urso*, también para quienes tan sólo lo permitieran. Existía, incluso, además del *dissignator*, encargado de acomodar a los espectadores en sus lugares correspondientes[182], la figura del *apparitor*, que velaba por los asientos de los senadores y magistrados (Kolendo, 1981, 302).

Según la tradición, el orden de los *loci* en la *cauea* en época augustea tuvo su primera manifestación en un senadoconsulto anterior al año 6 a.C. motivado por el episodio ya aludido de Puteoli. Sin embargo, en esta medida debe buscarse un mayor trasfondo en clave sociopolítica de acuerdo a la nueva ideología del régimen. Era preciso un estricto control social capaz de mantener la estabilidad y que dificultara la movilidad de individuos de unas clases a otras, siendo fundamental que cada uno asumiera y fuera consciente de su papel y lugar en la sociedad; como escribió E. Rawson (1991b, 509): *"As everyone realizes, Augustus' whole hierarchic vision of the society of the Roman Empire is involved, with his attemp to rebuild this society after the chaos of the triunviral period, when, to Roman eyes, discrimina ordinum had been scandalously overridden"*.

En la medida en la que la *cauea* teatral era un claro reflejo del orden social vigente, se convertía así, a modo de una ciudad dentro de la propia ciudad (Jiménez Salvador, 1993, 237). Cada colectivo ocupaba su puesto, si bien hay que tener en cuenta que ni todos los grupos existentes en ella tenían un lugar establecido ni todos los que poseían éste se

---

[178] Suetonio, *Diu. Iul.*, 39.2. Dada la variabilidad en las dimensiones de la cauea y en el número de filas de asientos, esta norma se adaptaría, en cada ciudad, a la población incluida en cada *ordo* y a la disponibilidad de espacio en el teatro.

[179] Suetonio, *Aug.*, 40, 1: *"[...] como muchos caballeros, arruinados por las guerras civiles no se atrevían a presenciar los juegos desde las catorce gradas por temor a la pena establecida por la ley sobre el teatro, declaró que no estaban sujetos a ella aquéllos de ellos mismos o cuyos padres habían poseído alguna vez la fortuna ecuestre"* (Trad. de V. Picón, 2000).

[180] Suetonio, *Aug.*, 44, 1: [referido a la disposición en la *cauea*] *"Augusto la corrigió y la sometió a un reglamento, movido por la ofensa hecha a un senador que, en Pozzuoli, durante unos juegos concurridísimos, no había hallado a nadie que le hiciera sitio entre el numeroso concurso de espectadores"*. Véase también Plinio, *NH*, 33, 8.

[181] Cantidad elevada considerando que el presupuesto total anual para juegos era de 14.000 sestercios.

[182] Documentado en una inscripción procedente de *Corduba*: Vicent y Marcos, 1984-85, 65 y ss.; Luzón, 1998, 245.

constituían en un *ordo* independiente; no existía una correspondencia unívoca. La sociedad romana se organiza en *ordines* (Alföldy, ²1992, 146 ss.; 198 ss.), grupos con diferentes funciones en la comunidad que, a su vez, poseían diferente *gradus dignitatis* (Cicerón, *Pro Sestio*, 120). Incluso, en el teatro se hablaba de *discrimina ordinum*[183], entendido como cada uno de los puestos a ocupar por los colectivos con *status* diferenciado.

Tras lo que parece haber sido una falta de definición previa, con la ley augustea se establece definitivamente el lugar destinado a las mujeres. Las vestales eran las únicas que contaban con un puesto privilegiado, en el tribunal opuesto al ocupado por el *dator ludorum*. A partir del año 24 d.C. a ellas se sumó Livia, manteniéndose a partir de entonces esta tradición para todas las emperatrices. El resto de las mujeres, aunque es muy probable la existencia de distribución por rangos sociales[184], ocupó los sectores más altos de la *cauea*, alejados de los hombres. Éste era también el área destinada a esclavos y no ciudadanos. Se observa así que los mejores puestos en el teatro eran, en último término, para quienes participaban de pleno derecho en la ciudadanía y, por consiguiente, en la medida en la que el sistema imperial lo permitía, también en la vida política; un nuevo dato que ratifica el valor del teatro como instrumento político, mucho más allá de mero lugar para el *esparcimiento*, la diversión y la celebración de espectáculos.

A partir de la jurisprudencia augustea los soldados, así como los veteranos, reciben un lugar diferenciado, dato que cobra sentido dado el acusado carácter militarista del nuevo régimen (Rawson, 1991b, 527; Zanker, 1992, 222 y ss.). Es también a partir de entonces cuando se establece el puesto a ocupar por los extranjeros[185], situado en la parte alta del graderío; en caso de tratarse de legados o altas dignidades podían ser revestidos de la *ornamenta praetoria* o *consularia* (*decurionalia* en las provincias), que les permitían acompañar a las *elites* en la *proedria*[186]. Es muy probable que en caso de *peregrini* de elevado rango no interesara desde el punto de vista diplomático que se sintieran marginados. Es más, es posible que el teatro se convirtiera ante la población extranjera en una ostensible manifestación de poder y civilización, en una palabra, de romanidad. De este modo, en las leyes de *Urso* se alude a los puestos reservados en los *ludi scaenici* a *incolae*, *hospites* y *atventores*[187]; no así en los circenses y gladiatorios, quedando de nuevo patente la mayor jerarquización presente en el teatro frente al resto de edificios de reunión y *espectáculos*.

---

[183] En Tácito, *Ann.*, XIII, 54: *"[Illic per otium] dum consessum caueae, discrimina ordinum, quis eques, ubi senatus percontantur; Plinio, NH,* 33, 33: *lege Iulia theatrali in quattuordecim ordinibus sedisset; postea gregatim insigne id adpeti coeptum, propter haec discrimina C. Princeps decuriam quintam adiecit"*. Rawson, 1991b, 508; Kolendo, 1981, 302; González, 1998, 202-203.

[184] Es difícil precisar si las matronas, mujeres casadas y con hijos, podrían acompañar a sus maridos en sus puestos. De no ser así, y tener que situarse en la parte más alta de la *cauea*, habrían estado probablemente separadas de las de condición inferior, tales como prostitutas y meretrices.

[185] Suetonio, *Aug.* 44, 1: *"prohibió que en Roma ocuparan asientos de la orquesta los embajadores de los pueblos libres y aliados, pues se había dado cuenta de que incluso se enviaba a algunos de la clase de los libertos"*.

[186] Suetonio, *Claud.*, 25.4. De este relato se desprende, no obstante, que, al menos hasta época de Claudio, no todas las embajadas extranjeras recibían el mismo tratamiento: partos y armenios se sentaban en la *orchestra*, vedada a los germanos.

[187] Cap. 126: Habitantes no ciudadanos, individuos de poblaciones ligadas por tratados de hospitalidad y viajeros de paso, respectivamente. Véase Abascal y Espinosa, 1989, *passim*.

Los *serui publici* tuvieron reservado un lugar, al menos a partir de época de Augusto, dado su carácter de grupo privilegiado social y legalmente, señalado incluso con una vestimenta especial, el *limus cinctus* (Rawson, 1991b, 515). También los esclavos que se organizaban en *collegia* o los miembros de la *familia caesaris* pudieron acceder a posiciones más privilegiadas (voz *"spectator"*: González 1998, 618). El resto asistía en pie a las ceremonias desde el sector más elevado y alejado de la *cauea*, no le estaban designados asientos. No obstante, tampoco había siempre puestos para toda la *plebs*[188], por lo que eran frecuentes las disputas por conseguir sitio sentados, situación que trató de mejorar la *Lex Iulia Theatralis* al introducir mayor número de puestos reservados respondiendo a las más diversas variables sociales, tales como oficios o grupos de edad. De ello aparecen frecuentes alusiones no sólo en las fuentes –*cuneus iuniorum* (Tácito, *Ann.* 2, 83)–, sino también en la documentación epigráfica: *iuniores* y *seniores* (González, 1998, 618); es incluso posible que un graffito realizado sobre uno de los escalones de la *proedria* del teatro de Itálica (I-39) y que consta *ordo senei* fuera también testimonio de ello.

En las ciudades provinciales, tal y como se desarrolla en la *Lex Ursonensis*, los puestos privilegiados de la *proedria* estaban reservados a los decuriones, a los magistrados de la ciudad y a todos los que se les hubiera concedido tal privilegio, al menos con la mitad de los votos del *ordo decurionum*. Según consta en el capítulo 127 de dicho texto legal, puestos de excepción estaban también reservados en caso de la visita ocasional de magistrados y senadores llegados de Roma o cargos de la administración imperial. Asimismo, las máximas dignidades sacerdotales, como pontífices y augures, tenían su lugar entre los decuriones. En los puestos también se mantenía un numeroso grupo de antiguos magistrados que, a pesar de ello, conservaba sus privilegios (González, 1998, 620).

No obstante, no sólo la posición a ocupar fue regulada, sino también otros muchos aspectos como la vestimenta de los espectadores[189]. Los obligados ropajes blancos[190], propios de determinados rituales y de la asistencia a los santuarios, señalan el carácter sacro del teatro en este momento. El resultado era la totalidad de la población dispuesta jerárquicamente, ataviada con las ropas y atributos característicos de su rango y posición social[191]. Al respecto de la vestimenta dirá H.-N. Parker (Parker, 1999, 166) *"All male citizens who attended had to wear the toga. This is not just a matter of dress code. Only with the toga could all the differences of status encoded in coloured stripes and borders be seen. We must imagine the Roman theatre audience divided into bright semicircles: in the front, the senators with the wide purple stripes on their tunics (latus clauus), the curule magistrates wearing the*

[188] H.-N. Parker (1999, 166) señala que era frecuente tener que llegar con mucha anterioridad para coger sitio; Plauto, *Poen.*, 21; a su vez, en el circo, Suetonio, *Calig.* 26, 4.

[189] Al margen del enorme simbolismo y protocolo que suponemos en el atavío de los que participaban directamente como protagonistas y oficiantes en las ceremonias. Plauto, *Amph.*, 68; Juvenal, 3, 171-179; Marcial, 5.23; Calpurnio Siculo I, 23-29.

[190] Suetonio, *Aug.* 44: *"prohibió que ningún espectador con toga oscura se sentara en la cauea media"*.

[191] A partir de César, por ejemplo, se permitió asistir al teatro con la corona de laurel, propia de aquéllos que habían obtenido honores militares (Casio Dión, XLII, 19, 3; XLIIII, 43, 1; Suetonio, *Diu Iul*, 76; Tito Livio, 10, 47, Plinio *NH*, 16, 13). Véase Edmonson, 1999, 84-86.

toga praetexta with its purple stripe. Next, the knights with the narrower purple stripes in their tunics (angustus clauus). Behind them, the plain white toga and tunic of the ordinary citizens and at the very back the poor wearing dark tunics of cheap wool".

Este ordenamiento no fue un mero capricho de Augusto, sino un claro reflejo de la política y de la ideología del régimen: el rechazo a determinados grupos sociales no ciudadanos tales como las mujeres, los esclavos o los extranjeros; la política natalicia, en la que se fomentaban las familias numerosas; la misma que llevaba a sancionar, entre otros, a las viudas que tardaban en contraer nuevas nupcias o a los solteros; a éstos últimos se les prohibió incluso la entrada al teatro. Como vemos, esta legislación no solamente incluía honores y privilegios sino también discriminaciones. La cuestión que necesita aún de mayor precisión, ya que las referencias en las fuentes son escasas y resultan en muchas ocasiones parciales, es si esta disposición habría sido constante para todo tipo de actos o si podía ser variada respondiendo a diferentes ceremonias y eventos.

Desde el punto de vista de la estructura arquitectónica del edificio, este nuevo orden tiene claras evidencias en los siguientes elementos:

1) La marcada división horizontal en tres *maeniana* con *praecinctiones* claramente diferenciadas incluso con barreras o *baltei* entre ellas[192].
2) La construcción exenta de la *cauea* por medio de substrucciones generaba una red de galerías concéntricas y radiales internas que comunicaban con los diferentes puntos del graderío, permitiendo así dirigir desde el acceso, de forma selectiva, a cada uno de los espectadores a su puesto correspondiente. Este recurso es prácticamente inexistente en el caso del teatro italicense dado que su *cauea* fue construida con una cimentación alveolar maciza, reduciéndose los accesos a la parte superior.
3) Se produce así una jerarquización en el ingreso al edificio que, en su sector inferior se configura por medio del cierre del edificio con la transformación de los *parodoi* en pasillos cubiertos. A través de los *itinera* se accede a la *orchestra-proedria* y a los *tribunalia*. En el caso del teatro italicense, dada la escasez de alternativas, también a la *ima cauea*, en cuyas proximidades, no obstante, unos canceles metálicos permitían cerrar el paso a la *orchestra*.
4) La *summa cauea* fue susceptible de presentar una diferenciación interna por medio de una ancha *praecinctio* a la que se abrían además los *uomitoria* o galerías de acceso desde el exterior.
5) Los *tribunalia*: estos espacios situados sobre los *itinera*, abiertos a la *orchestra* y la *scaena*, eran los ocupados por el *dator ludorum*, magistrado que ofrecía los juegos.
6) En la *orchestra* se distingue la *proedria* que, en muchos teatros como en el de Itálica, se encuentra separada del resto de las gradas por un alto *balteus* mar-

[192] En el teatro griego esta distinción es prácticamente inexistente (Rawson, 1991b, 510).

móreo. En ella se situaban los sitiales (*subsellia*) de las *elites* municipales así como de sus invitados ocasionales. En el teatro de Itálica se documenta la transformación del *balteus* original para adaptarlo como respaldo de este tipo de asientos. Los tramos realizados en mármoles de diferente naturaleza (tipos 1 y 4) indican, en efecto, el hecho de que esta aristocracia municipal llegara a ocupar estos asientos en propiedad[193] y a perpetuidad, de ahí que los individualizara físicamente.

7) También algunos sectores del graderío, como en el teatro italicense parte de la *ima cauea*, pudieron recibir un acabado marmóreo como signo de distinción de los que allí se acomodaban.
8) Distribuidos en diferentes puntos de la *cauea* de un buen número de teatros se han identificado epígrafes y símbolos haciendo alusión a los individuos, familias, *ordines* o *collegia* a los que estaban destinados. De ello existen ejemplos tanto en el teatro[194] como en el anfiteatro de Itálica[195].

Un buen ejemplo de algunas de las transformaciones motivadas por el nuevo y estricto ordenamiento social augusteo se encuentra en el teatro mayor de Pompeya. Al margen de la evolución sufrida a partir de la primera estructura helenística a fin de adaptarse a las nuevas necesidades del teatro romano[196], es fundamental la acción llevada a cabo por los *Holconii* en la *cauea* en torno al cambio de Era. En la línea de ese nuevo teatro augusteo, se añade un cuerpo a la *summa cauea* para integrar a grupos sociales que, no obstante, quedan aislados del resto de espectadores por medio de una barrera arquitectónica y de un acceso independiente. La unión de cavea y escena permite, además, la inclusión de los *tribunalia* a los que se accede desde los *itinera*. La *orchestra*, ahora sin participación en las representaciones –*sensu stricto*–, continúa siendo un importante foco de atención del respetable, acogiendo a las *elites* y, muy probablemente, muchos de los elementos de la simbología imperial.

Se documentan además otras medidas más excepcionales como la instalación de sillas honoríficas. En la mayor parte de los casos conocidos se incluyen en homenajes póstumos[197], pero tampoco faltaron formando parte de honores en vida, como en el caso del pompeyano M. Holconio Rufo (*CIL* X 833, 834, 835). Ya se ha indicado que la estructura de *opus*

[193] Kolb, 1999, 104, para el caso de *Termessos*.

[194] Como las placas epigráficas I-34 e I-35 del catálogo. Véase también págs. 79 y 80. Como en estos ejemplos, podían ser nominales mientras que también era frecuente la alusión a la totalidad del grupo o corporación.

[195] Piernavieja, 1977. También hay evidencias en el anfiteatro flavio, donde existen evidencias epigráficas (*CIL* VI, 32098 a) del lugar y la extensión que podían y debían ocupar determinados grupos como los *praetextati* y sus *paedagogi*, probablemente también ajustándose a la antigua ley augustea (Rawson, 1991b, 512). Véase Fuchs, 1987, 165-166.

[196] Para las características de cada una de ellas y su evolución, especialmente en lo que se refiere al edificio escénico, véase Courtois, 1989, 51-53 (fase helenística); 70-75 (silana); 121-125 (augustea), 223-226 (reforma del 62 d.C.).

[197] Destacando los casos de Germánico, la emperatriz Faustina, o el ciudadano de Herculano M. Nonnio Balbo. Véase nota 114 del presente capítulo.

testaceum en la *proedria* del teatro italicense (UEM 1010) pudo tener como objeto no solamente ser el soporte de algún tipo de elemento honorífico, sino, más aún, impedir que los antiguos asientos en la *orchestra* destinados a determinados ciudadanos destacados, ya desaparecidos, fueran de nuevo ocupados, dejando de este modo perpetua memoria.

> *"La manera de asistir a los espectáculos no podía ser más desordenada y negligente; Augusto la corrigió y la sometió a un reglamento, incitado por una afrenta inferida en Pozzuoli a un senador a quien, con ocasión de unos juegos muy concurridos, no se hizo sitio entre los numerosos espectadores que se hallaban sentados. Se promulgó un decreto del Senado por el que debía reservarse a los senadores la primera fila de asientos cada vez que se diera en cualquier parte un espectáculo público, y prohibió que en Roma ocuparan asientos de la orquesta los embajadores de los pueblos libres y aliados, pues se había dado cuenta de que incluso se enviaba a algunos de la clase de los libertos. Separó a los soldados del pueblo. Asignó a los plebeyos casados unas gradas especiales, así como su propia sección a los que todavía vestían la praetexta y la contigua a sus preceptores, y prohibió ocupar las gradas centrales a toda persona vestida de oscuro. En cuanto a las mujeres, no les permitió presenciar ni siquiera los combates de gladiadores, que desde hacía tiempo era habitual que presenciaran mezcladas con el público, sino desde las gradas más altas y ellas solas. Dio a las vírgenes vestales un asiento aparte en el teatro, frente al estrado del pretor*[198]*"*

[198] Suetonio, *Aug.*, **44**. A partir de la traducción de V. Picón (2000).

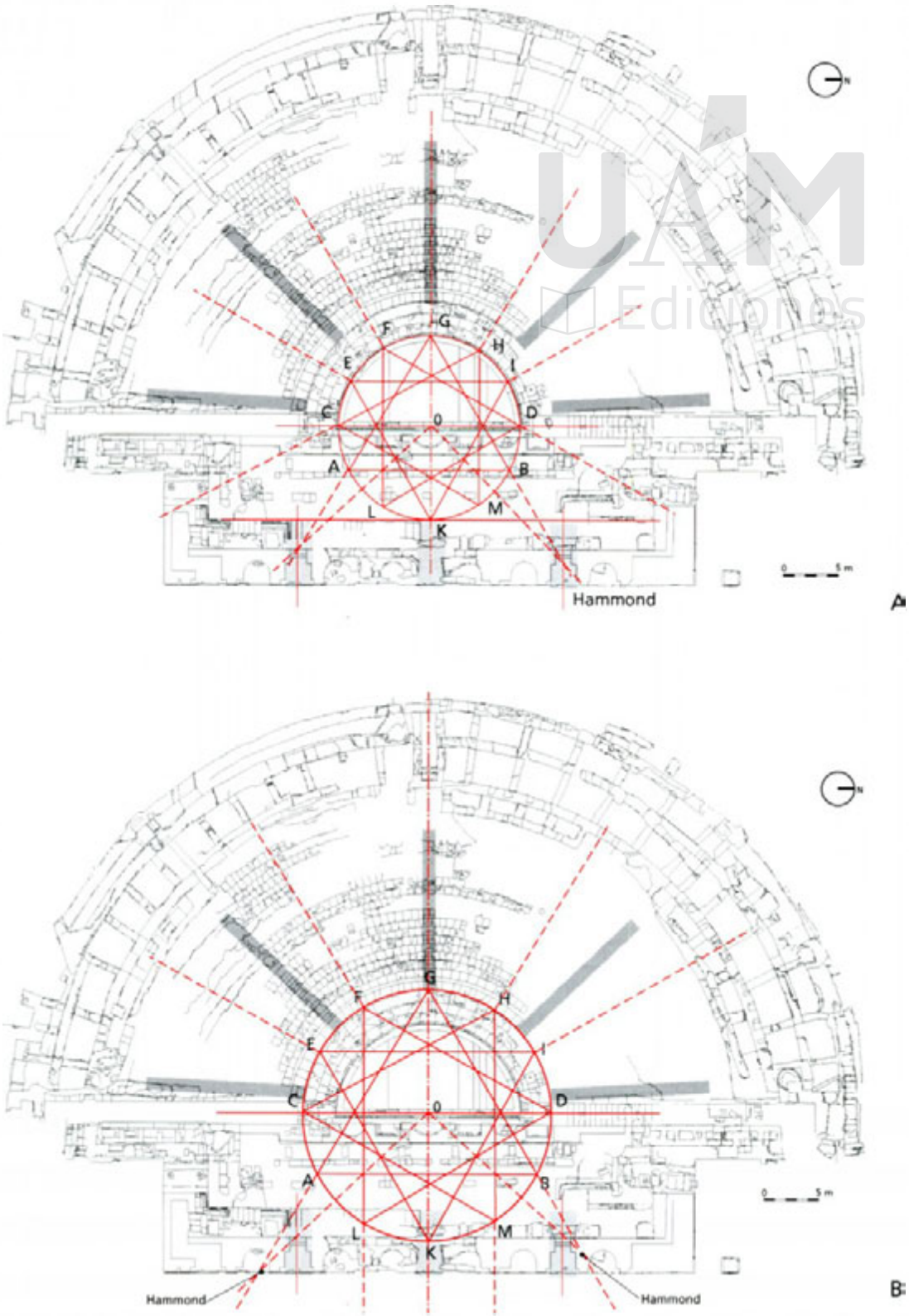


Fig. 83. Diseño teórico vitruviano aplicado al teatro romano de Itálica. A: tomando el diámetro de la orchestra sin incluir la proedria; B: tomando el diámetro de la orchestra incluida la proedria. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora. Incluye las propuestas de Hammond, 1965.

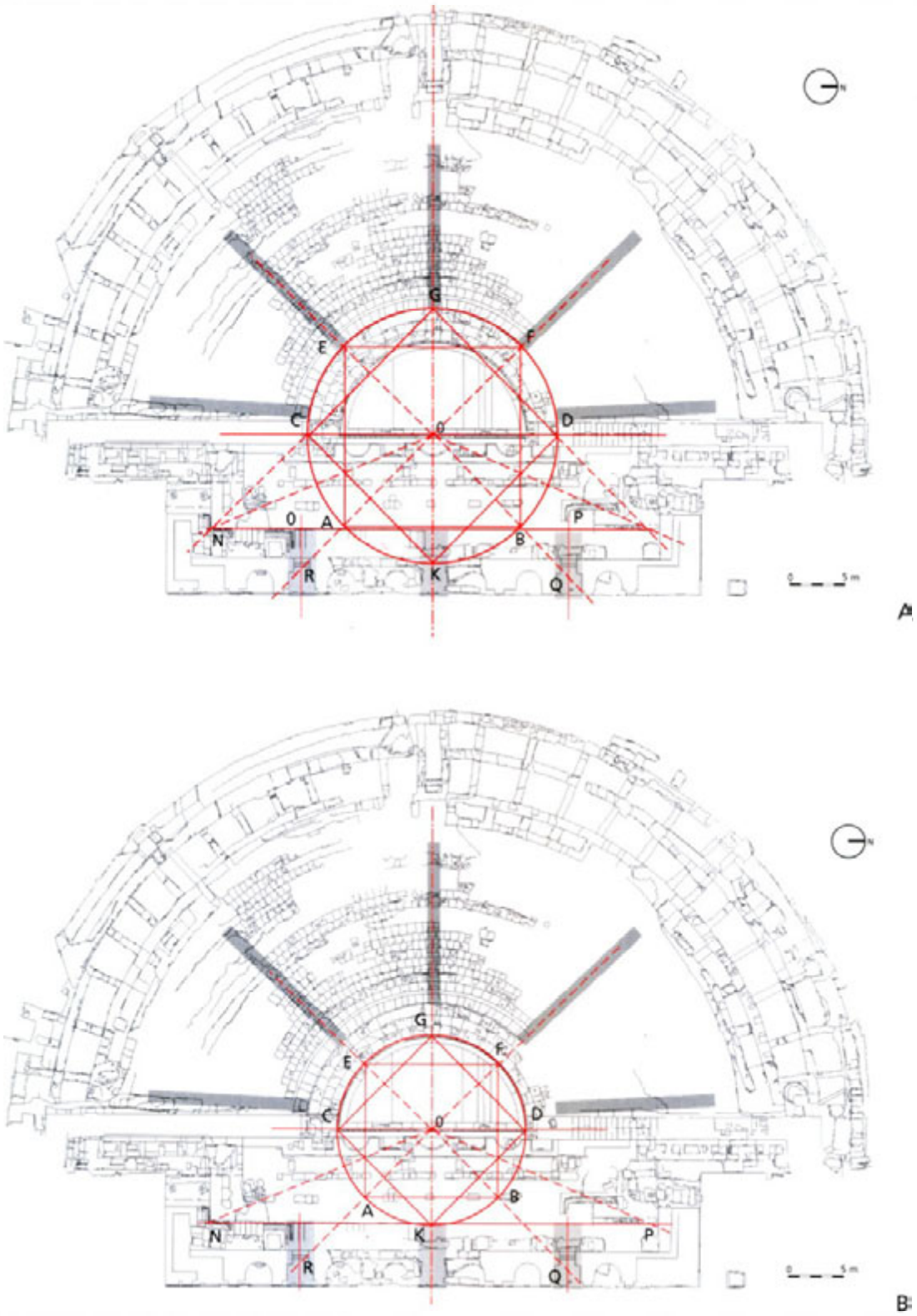


Fig. 84. Propuesta de diseño terórico de F.B. Sear aplicada al teatro romano de Itálica. A: tomando el diámetro de la orchestra incluida la proedria; B: tomando el diámetro de la orchestra sin incluir la proedria. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

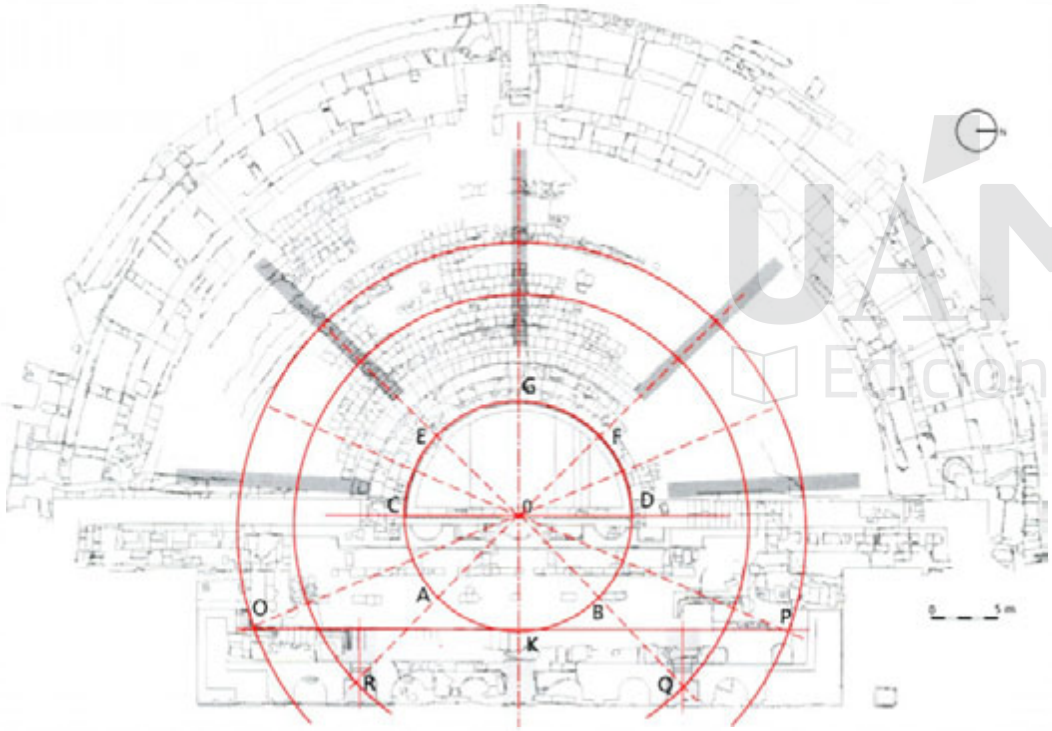
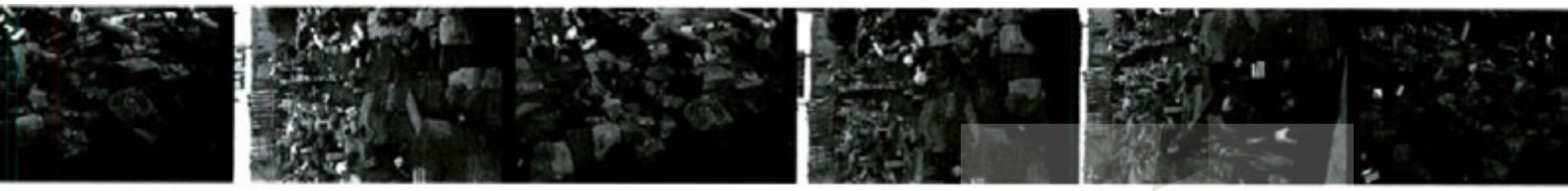


Fig. 85. Teatro romano de Itálica. Propuesta de diseño teórico a partir del trazado de diámetros. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.



UAM Ediciones

UAM Ediciones

CAPÍTULO XI

La última etapa del teatro italicense

La ocupación temprana (Fig. 86)

El teatro es abandonado definitivamente como lugar de ceremonias y espectáculos de diversa índole a mediados del siglo IV d.C., tal y como deja ver el descuido en sus sistemas de canalización y drenaje, indispensables para el funcionamiento del edificio, especialmente en su sector anterior, es decir, el área de la *orchestra-scaena*. En el curso de las excavaciones de comienzos de los años setenta[1] se documentó, de forma generalizada en este sector, la alternancia de niveles con materiales cerámicos muy rodados con otros arqueológicamente estériles de limos y barro, atribuidos por sus excavadores a sucesivas inundaciones del río. Es muy posible que el progresivo descuido del sistema de drenaje del edificio hubiera llevado a su abandono definitivo, especialmente cuando inundaciones o incluso estaciones de fuertes lluvias provocaron la rápida colmatación de los sectores inferiores; el edificio se habría convertido así en un lugar difícilmente practicable. No obstante, ya con anterioridad a este definitivo abandono, se observa una paulatina invasión de algunos sectores por parte de privados o, al menos, por actividades al margen de las originales para las que estaba destinado. Donde con mayor claridad se reconoce este fenómeno es en la *porticus post scaenam* que, probablemente, nunca careció de una cierta función como plaza pública. En esta progresiva ocupación, que comenzó ya en época temprana, puede entenderse la instalación de pequeños talleres artesanos así como la construcción de un espacio sagrado dedicado a la diosa Isis.

El iseum (Fig. 88)

ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LAS ESTRUCTURAS

Al interior de la galería norte, en torno a su eje central norte-sur, fue construido un pequeño espacio sacro. Para ello fueron aprovechados y reformados los pilares interiores originales en

[1] Luzón, 1982a, 185. Este autor señala que no pudieron ser datadas con exactitud ninguna de estas inundaciones; no obstante, que éstas habrían sido una amenaza para el sector ya desde época antigua se pone de manifiesto en la construcción de un potente muro de contención en época aproximadamente adrianea en el límite este del solar del edificio (área M), al exterior de la calzada allí exhumada (Romo, 1995a; 1995b, 18 y ss.). Del mismo modo, también se documentan en el rápido ascenso de los pavimentos del pórtico y en la necesidad de construir muretes de cerramiento (UEM 1052 y 1079).

piedra caliza fosilífera NE', NF', NG' y NH'. Sus dimensiones máximas aproximadas en planta son 10 m de anchura por 7 de profundidad, tomada ésta desde el muro de fondo hasta el umbral marmóreo de acceso; la *cella* mide 9x3,5 m. El ingreso al templo se realizaba por el interior del pórtico, a través de las columnas exteriores NF y NG. Una vez cruzado este primer umbral, en el que se eliminó el murete de cerramiento (UEM 1079), se alzaba el edificio propiamente dicho. El acceso se monumentalizó por medio de un parapeto marmóreo entre cuyas piezas, en su mayor parte material reutilizado, se distinguen dos losas blancas de la primera fase del *balteus* de la *orchestra*[2]. El pavimento del umbral (UEM 1003) lo constituía un placado también realizado a base de losas de mármol heterogéneas en las que se reconocieron mortajas para canceles metálicos. Ante ellas se encontraban, *in situ*, tres placas votivas de las conocidas como de *plantae pedum*, así como una cuarta desplazada en el entorno. Fueron éstas, unidas a las que se hallaron desplazadas en el curso de la excavación, hasta un total de seis (I-10 a I-15), las que permitieron identificar al pequeño edificio como lugar de culto a la diosa.

En la línea exterior de pilares y dado que ya habían sido construidos los muretes de ladrillo y *opus signinum* que los unían (UEM 1079), se abrió una pequeña interrupción de aproximadamente 50 cm de anchura. Tras el umbral enlosado el nivel del pavimento fue elevado por medio de tres grandes bloques de piedra caliza fosilífera sobre los que se vertió una gruesa capa de argamasa mezclada con piedras y fragmentos cerámicos. Ambas alturas habrían estado unidas por uno o varios escalones, hoy perdidos. En la mayor parte de este rellano se reconoce un enlosado de fragmentos de ladrillo dispuestos de forma oblicua[3] y restos cerámicos, todo ello cubierto por una capa de argamasa bastante compacta (a modo de *opus signinum*). Este espacio más elevado, situado entre los dos pilares centrales, se comunicaba por medio de al menos dos nuevos escalones, con la *cella*, a menor cota. El pavimento de ésta se realizó con abundante material de acarreo (fragmentos de ladrillo y materiales constructivos, fragmentos de losas de mármol de diversas coloraciones, piedras, etc.) destacando en el sector central la abundancia de esquirlas de mármol blanco. La presencia de éstas últimas, dado el estado de deterioro generalizado que presenta el espacio, así como la acumulación de sedimentos en época reciente, resulta difícil de interpretar, si bien pudieron formar parte de la cama del pavimento, incluso procedentes de trabajar *in situ* elementos marmóreos para el propio templo; no obstante, también puede tratarse de restos de los niveles de destrucción producida a mediados del siglo V. Todo ello estaba cubierto por una capa de argamasa rica en cal.

---

[2] Se trata de dos fragmentos intermedios del tipo 3 (UEM 1009), blancas, lisas y verticales. Sus dimensiones son 54 cm de anchura por 9 de grosor y 50x12,5 cm, respectivamente. No suponen un índice cronológico preciso ya que, como se plantea en el apartado correspondiente (pág. 124 y ss), si bien este tipo corresponde a la primera construcción del *balteus*, pronto y de forma prolongada en el tiempo fue sustituido parcialmente por placas de diferente material y morfología; no obstante, algunas de ellas permanecieron *in situ* incluso tras el abandono definitivo del edificio.

[3] Disposición que también se aprecia en algunos puntos de los muros de contorno UEM 1001 y que es propia de construcciones tardías, documentada, entre otras, en la basílica cristiana primitiva de Sevilla (Bendala y Negueruela, 1980, 354) o el *martyrium* de La Alberca (Schlunk, 1947b, 335 y ss). Esta técnica, una probable degeneración a partir del *opus spicatum* romano, cae en desuso en el siglo V.

Tomando como base los citados pilares internos de la galería norte, se construyeron unos muretes (UEM 1002) con sillarejo un tanto irregular de piedra caliza fosilífera formando a modo de cuerpos adelantados con respecto a aquéllos (Fig. 88b). Los dos pilares interiores de caliza NF' y NG' fueron sustituidos por otros en fábrica de ladrillo. Cabe preguntarse el por qué de esta acción ya que apenas modificaron su posición con respecto a los antiguos. A los dos pilares exteriores NE' y NH' se les adosaron sendas fábricas de planta cuadrada en *opus testaceum* (UEM 1004). Los cuatro nuevos pilares miden 1,10 m de lado. Su núcleo se realizó en *opus caementicium* con *caementa* de piedra de tamaño medio-grande y fragmentos de ladrillo. Se apoyaban sobre una plataforma realizada con losas de piedra y ladrillos, sobre una capa de argamasa. A pesar de que se señala una mejor calidad en la fábrica de los pilares que en el muro posterior de cierre del edificio (UEM 1001), en éstos también se observa el empleo de ladrillos de módulo variable (predominan los de 6-7 cm grosor) que, en un muy elevado porcentaje, se encuentran fragmentados[4]. Por tanto, con la misma técnica, si bien peor calidad tanto en el acabado de los paramentos como en la selección de los ladrillos empleados, se cerró el edificio en su parte trasera por medio de un muro en forma de "U" (UEM 1001) que partía de la parte posterior de los citados pilares NE' y NH' y se adosaba al muro externo de contorno del pórtico (UEM 1058), siendo característico el que no lo reaprovechara. Esto lleva a cuestionar el estado de conservación en el que se encontraba este muro en el momento en el que fue construido el iseo, quizá ya demasiado deteriorado como para servir de apoyo sólido al edificio. Así también lo sugiere la sustitución de los pilares centrales, prácticamente en la misma posición, y el refuerzo de los laterales, todo ello en fábrica de ladrillo. Esto indica que ya no se confiaba plenamente en la solidez de las antiguas estructuras de la galería, lo que parece estar más en la línea de una cronología de construcción del templo más avanzada que la adrianea propuesta hasta la fecha (Corzo,1991, 127). Este muro trasero, con paramento de ladrillo en ambas caras, presenta un núcleo de piedrecillas y fragmentos de ladrillo todo ello trabado con abundante argamasa. Según señala L. Roldán, se trata de una construcción de mala calidad en la que se han empleado ladrillos de diferentes módulos (que oscilan entre 5 y 7 cm de grosor) muchos de ellos fragmentados, unidos por gruesas capas de argamasa. La estructura cegaba la puerta norte que se abría en este sector del muro de cierre del pórtico (UEM 1058). Tanto los cuerpos añadidos a los pilares como el muro trasero se cubrieron en sus paredes verticales con una gruesa capa de estuco (2 cm espesor) de la que en la actualidad apenas quedan restos. Ambos elementos (UEM 1004 y 1001) también compartían el mismo tipo de cimentación, más ancha que las fábricas en alzado y que consistía en plataformas en *opus caementicium*. También en ladrillo se realizaron dos pequeños muretes encargados de unir los muros en piedra caliza UEM 1002 y los pilares centrales de ladrillo (NF' y NG'), a los que se adosan.

[4] En construcciones privadas de la ampliación adrianea también se documentó el empleo de ladrillos fragmentados: Roldán, 1988, 137 y ss; 1993, 195. En el caso de la Casa de la Exedra éstos aparecen concentrados en el pozo y en las habitaciones traseras, fruto de remodelaciones tardías.

Ya se ha señalado en el apartado correspondiente la existencia de pedestales cuadrados ante algunos de los pilares externos de la galería. Los conservados se sitúan, curiosamente, ante el iseo (ante ND, NE, NF, NG y NH), lo que lleva a cuestionarse una relación directa con él. Es posible que hubieran sido colocados con anterioridad a la construcción del templo, pero quizá conservados intencionadamente y modificados para monumentalizar el acceso a éste.

El ingreso al templo (Fig. 88a) se encuentra centrado con respecto al eje norte-sur del estanque situado aproximadamente en el centro del pórtico. Si bien no puede afirmarse que éste último hubiera sido construido en relación directa con el espacio sacro ya que su posición parece más bien asociada al espacio cuadrangular de la *porticus*, no deja de ser atractiva la hipótesis de su inclusión en posibles rituales o ceremonias dedicadas a la diosa. El agua siempre estuvo muy presente en estos cultos; de los antiguos templos de la civilización egipcia pasó también a los posteriormente construidos ya en ámbito romano una vez asimiladas estas divinidades a su panteón. Más allá, el agua será especialmente protagonista en la ceremonia del *nauigium Isidis*, dentro del culto a Isis bajo la advocación de Isis pelágica.

INTERPRETACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS RESTOS

Resulta un tanto complejo explicar la presencia de un templo dedicado a Isis en el pórtico de un teatro romano. Se ha sugerido la posible vinculación de este culto a la religión oficial, dado el papel desempeñado por los edificios teatrales en la nueva religión imperial[5]. Isis fue una de las divinidades protectoras del emperador Vespasiano[6], y en general durante la dinastía flavia gozó de bastante favor, lo que no permite asegurar el estrechamiento de los vínculos entre el culto imperial y el de la divinidad a partir de ese momento (De Caro, 1997, 338). El marcado carácter personal que se deja ver en las fórmulas empleadas por los devotos en las dedicaciones halladas en el edificio muestran además una espiritualidad muy lejos de la rigidez y la uniformidad propia de la religión oficial.

A pesar de la, a nuestro juicio, fecha excesivamente temprana que propone R. Corzo para la construcción del templo, en sus trabajos encontramos afirmaciones más en la línea de nuestra interpretación del edificio, más tardío, propio de un momento en el que el pórtico ha derivado a un uso más polivalente: en cualquier caso, parece que la inclusión de otros usos en el pórtico, como se revela por la existencia del templo de Isis, pudo influir en una evolución hacia funcionamientos privativos (Corzo y Toscano, 1990, 86). R. Corzo (Corzo, 1991, 127) sitúa demasiado próximas en el tiempo, prácticamente sucesivas, a comienzos del siglo II d.C. y en época adrianea, respectivamente, el cierre del pórtico por medio de las galerías norte, sur y este y la construcción del iseo al interior de la primera de

[5] Su excavador, R. Corzo (1991, 146), plantea una posible asimilación de cultos según la cual la divinidad sería esposa de Dioniso y ambos padres de Apolo y Artemis. Señala además que la diosa egipcia podrá aparecer con el epíteto de *augusta*, si bien no es el caso de Itálica (Corzo, 1991, 143).

[6] De Tarragona procede una acuñación de tiempos de este emperador (71 d.C.) que en el reverso tiene representado un templo de Isis con una estatua de la diosa y un perro.

ellas, cosa que nos parece inviable, ya que la construcción de las galerías debe ser enmarcada en un empleo del pórtico como *porticus post scaenam* del edificio teatral. La privatización del espacio habría estado propiciada por la independencia creciente del pórtico con respecto al teatro que, de esta forma, se vería paulatinamente reducido a su parte anterior, en la que, no obstante, también se observa un acusado distanciamiento de lo que habían sido sus funciones en época altoimperial.

El grupo de placas de tipo *plantae pedum* se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla y el propio Conjunto Arqueológico de Itálica. Cuatro de ellas (I-10 a I-13) aparecieron formando parte del pavimento del acceso al templo[7]. Se trata de placas votivas muy semejantes a las que fueron halladas en el *nemeseion* del anfiteatro (Canto, 1986, *passim*). En el ingreso al iseo de *Baelo Claudia* fueron también documentadas dos placas del mismo tipo (Boneville *et alii*, 1988, 24-26 –nºs. 2 y 3– lám. II.1, y III, 2 y 3). No haremos aquí un análisis pormenorizado de ellas en la medida en la que ya han sido estudiadas por R. Corzo (1991), siendo muy poco lo que puede añadirse en el estado actual de la investigación. Solamente diremos, siguiendo a este autor, que los pies representados se ponen en relación, siguiendo diferentes interpretaciones, con los de la divinidad o con los del devoto, e incluso de ambos, en el caso de las placas con varios pares como la I-13. En las losas I-11 e I-12 los pies están dirigidos hacia el templo, mientras que en la I-10 se encuentran en sentido opuesto; a su vez, las inscripciones en los tres casos se dispusieron para ser leídas desde el umbral de acceso al edificio, mirando el lector hacia su interior. De ellas la I-10 está dedicada a Bastet (*Bubastis*; identificada con Artemis/Diana, hija de Isis-Demeter/Ceres), que aparece con el epíteto de *domnulae* para ser así diferenciada de Isis (Corzo, 1991, 143-144). Ambas divinidades parecen haber estado relacionadas dada su vinculación a la fecundidad y a otros aspectos femeninos asociados a ella tales como los alumbramientos o la lactancia. Por último, resulta también significativo en las placas italicenses la adopción de nuevos nombres por parte de estos individuos ya iniciados al culto de la diosa: *Soter, Priuata, Cerasa* y *Voluptas*[8]. Un rasgo muy significativo de este conjunto es la amplia cronología a la que parecen responder. De entre ellas la más antigua y también más atípica es la I-11 que por su tipo de letra se sitúa en torno a mediados del siglo II d.C. El resto se distanciaría de ella, pudiendo tratarse de realizaciones de comienzos de la tercera centuria. No obstante, la I-12, cuyas letras son todavía de caja bastante alta, cercana a la *libraria*, es la más temprana de este segundo grupo, mientras que las proporciones más cuadradas de las letras de I-13 indican su posterioridad. A pesar de que recurrir a este tipo de razonamiento no siempre resulta convincente, en este caso, dada la información ya señalada aportada especialmente por las técnicas y materiales constructivos, creemos poder sugerir una

[7] I-10, I-11 e I-12 lo hicieron *in situ* mientras que I-13 apareció fragmentada y movida ante el escalón de acceso. I-14 e I-15, que no conservan los epígrafes, fueron halladas más alejadas del templo y en niveles posteriores (Corzo, 1991, 136, foto 2).

[8] Según R. Corzo (1991, 146), quien lo toma de Kajanto, podría intuirse un ambiente norteafricano, donde será frecuente *Priuata* y sus derivados, así como el sufijo *–sa*.

muy posible reutilización o traslado de la placa I-11 –cuando no de todo el conjunto– desde otro eventual espacio sacro dedicado a la diosa en la ciudad.

Entre los materiales recuperados destaca también un grupo de fragmentos de escultura que, si bien se encuentran muy deteriorados –cosa que ha llevado a pensar en una destrucción violenta del templo y sus elementos decorativos y rituales– resultan muy significativos para contextualizar el culto de este pequeño templo local. De entre ellas cabe destacar un brazo en mármol blanco amarillento (E-36). Los dedos de la mano hacen el símbolo mágico-apotropaico de la higa, muy difundido en la antigüedad. También se ha recuperado una cabeza de anciana (E-6), quizá una devota o una sacerdotisa del culto, si bien no muestra ningún atributo que permita su identificación con seguridad a la simbología de la diosa; fue hallada en el patio, en las proximidades de la fachada, lo que hizo proponer a R. Corzo (1991, 137) que fuera parte de una escultura situada sobre uno de los pedestales ante el acceso. Como parte del conjunto se reconocen, además, un fragmento de mano que ase unos ropajes (E-32) y otro de los paños verticales de unas vestiduras (E-114); R. Corzo (1991, 137) hace referencia, a su vez, al hallazgo de muchos restos de pliegues lo que le lleva a sugerir la existencia de varias esculturas de otras posibles sacerdotisas.

No parece, por tanto, existir una relación directa entre el culto a Isis y el edificio teatral, si bien sería necesario precisar si el pequeño iseo italicense fue un lugar público de culto o si estaba restringido a un reducido grupo de fieles. Es incluso muy probable que el edificio, a modo de un pequeño *sacellum*, se hubiera construido en un momento en el que la *porticus post scaenam* llevaba una vida paralela a la del propio teatro y asumía nuevas funciones al margen de éste. Su ocupación por *tabernae* y talleres de artesanos lleva a plantear su vinculación a la advocación de *Isis Euploia*, *Pelagia* o *Faria* (De Caro, 1997, 338) que, inicialmente protectora de los marineros, velaba de forma genérica por las actividades comerciales. No obstante, existen algunos ejemplos, muy puntuales e incluso imprecisos, que dejan abierta la cuestión de esta posible asociación entre los teatros y el culto isíaco. Así, en el de *Regina* se halló a fines del siglo XIX una estatua de la diosa en las inmediaciones del *postscaenium* lo que ha llevado a proponer su ubicación en una de las hornacinas de éste (Álvarez, 1982, 274). Del teatro de Herculano procede una estatua en bronce de una mujer como Isis (Fuchs, 1987, 184). En Pompeya, a pesar de la proximidad existente entre el templo de Isis y el teatro mayor, no existe comunicación física directa entre ambos (Hoffmann, 1993, 75 y ss.; La Rocca y de Vos, 1994, 149, 166-171). De Itálica proviene también un epígrafe[9] que sugiere una mayor difusión del culto isíaco en la ciudad: Vibia Modesta, flamínica en dos ocasiones y sacerdotisa de la colonia, donó, entre otros objetos, un busto de la diosa. También se conocen las referencias (Martínez Montávez, 1973, 198; Corzo, 1991, 147 y 148) al hallazgo en la ciudad romana en época islámica de un escultura de la diosa con Horus niño respondiendo al tipo de *Isis lactans*, hoy en paradero desconocido; su adscripción a este pequeño iseo es algo tan sólo hipotético.

[9] *CILA* 358, fig. 195; procede de las excavaciones realizadas en el área del *Traianeum* (León, 1982a, 117, 130, lám. XII.2). Se data en la primera mitad del siglo III d.C.

APROXIMACIÓN CRONOLÓGICA

Los materiales empleados en el *iseum*, en su mayor parte de acarreo, e incluso en el caso de las fábricas de *opus testaceum*, con abundancia de ladrillos rotos y módulo heterogéneo, parecen poder asociarse a ciertas reformas llevadas a cabo en la ampliación adrianea en un momento avanzado del desarrollo de la ciudad. A través de los estudios llevados a cabo por L. Roldán (1993, 320) sobre el *opus testaceum* empleado en la ciudad de Itálica, observamos que el módulo de los ladrillos empleados en el iseo no se ajusta al empleado de forma generalizada en la construcción de la ampliación adrianea (29x21,4x5,5 cm). En grosor están más próximos a los ladrillos documentados en las cloacas (bajo el cardo máximo, cardo nº 2 y *Traianeum*); en todos los casos esta autora (1993, 146) los identifica como reparaciones o remodelaciones de las construcciones originales. De igual forma, a pesar de que en las edificaciones privadas se documenta en ocasiones el empleo de ladrillos rotos, en el caso de los edificios públicos su presencia se asocia a añadidos tardíos, como ocurre en las proximidades de la exedra rectangular sur del *Traianeum* (Roldán, 1993, 67), fábricas que contrastan con otras de gran calidad, con uniformidad en la medida de los ladrillos, siempre enteros, como puedan ser los paramentos en *opus testaceum* del anfiteatro (Roldán, 1993, 103).

Los escasos materiales cerámicos publicados en la memoria correspondiente (Corzo y Toscano, 1990, 87, lám. LXXXVII) procedentes del edificio son siempre de cronologías avanzadas (*sigillata* africana B: Hayes 61 y Hayes 73; *sigillata* africana D: Hayes 61). Por tanto, de una observación de los restos actualmente conservados, así como de una revisión de la documentación elaborada a partir de su excavación, creemos poder afirmar que no pueden distinguirse en el edificio varias fases constructivas claramente diferenciadas y, menos aún, una primera que se destaque en acabado y calidad de las demás, propia de comienzos del siglo II d.C. A falta de nuevos datos, no existe evidencia alguna que permita datar el templo en época adrianea, sino en un momento impreciso del siglo III. Esta fecha se ajusta también a la establecida para este tipo de paramentos mixtos en los que se combina el empleo de ladrillo y fragmentos pétreos. H. Schlunk sitúa su punto de partida en esta tercera centuria, desapareciendo en el siglo VI[10].

R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 85) plantea, no obstante, un largo período de uso para el edificio, que siguió siendo respetado como lugar sagrado hasta, al menos, el siglo IV, para ser destruido en la centuria siguiente, destrucción violenta que R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 88) atribuye a las invasiones bárbaras.

El taller de eboraria *del* parascaenium *norte* (Fig. 89c y e)

Las transformaciones detectadas en el límite septentrional del *parascaenium* norte, donde fue instalado un taller de fabricación de elementos de hueso, se ponen en relación con la

[10] Schlunk, 1947a, 390-391; se documenta en el Mausoleo de Centcelles (Schlunk y Hauschild, 1962, 57 y 62), la iglesia martirial de Marialba (Hauschild, 1968, 247-248; 1972, 327 y ss.) o la basílica cristiana de Sevilla (Bendala y Negueruela, 1980, 356). No obstante, han sido documentados recientemente en la basílica del Tolmo de Minateda, cuya construcción se data a fines del siglo VI (Abad, Gutiérrez y Gamo, 2000, 198).

privatización del sector. Asociado a aquél, y sin que pueda haberse clarificado si fue construido entonces o reutilizado, se documenta un murete en sillarejo de escasa calidad (UEM 1077), con orientación este-oeste, fabricado con ripios calizos que, para salvar el desnivel existente con respecto al pavimento exterior, incluyó una rudimentaria escalera de la que tan sólo se conservan dos peldaños realizados con material reutilizado (UEM 1118). Este muro había sido ya construido sobre niveles de uso del *parascaenium* y tanto la cimentación como el alzado eran de técnica constructiva muy diferente a las estructuras circundantes del teatro. Cerraba un antiguo espacio de comunicación entre el exterior del edificio y el *parascaenium*, fundamental además para la conexión de ambos con la *porticus post scaenam*.

Los materiales, en su mayor parte pequeños fragmentos de hueso en diferentes fases de elaboración (Corzo y Toscano, 1989b, 22, láms. XCIX a CII; 1990, láms. CLXIV a CLXX) (agujas de cabello y costura, punzones, plaquitas para decoración de muebles con incisiones geométricas y diseños vegetales y figurados, etc.) se encontraron diseminados en un área de unos cuatro metros cuadrados. Al funcionamiento del taller se asocian también dos epígrafes (I-63 e I-64): sobre delgadas placas de mármol gris se pintaron en color rojo oscuro una serie de letras de trazo un tanto irregular. No puede precisarse su funcionalidad, si bien R. Corzo sugirió que pudieran haber formado parte de la publicidad del taller, dispuestas sobre el citado muro trasero. A su vez, los materiales cerámicos documentados en sus niveles de utilización (Corzo y Toscano, 1989b, lám. XCVIII), llevan ésta a fines del siglo III d.C. (*sigillata* africana B y *lucente*), momento en el que, al menos la parte anterior del teatro sigue siendo empleada como tal, aunque quizá tan sólo ocasionalmente. El taller habría dejado de utilizarse coincidiendo con la última renovación de los pavimentos del área, a comienzos del siglo IV d.C.

Muro longitudinal norte y depósito estucado en rojo (Fig. 90)

Como de este momento de ocupación temprana del edificio teatral y su entorno inmediato identificamos el muro longitudinal con orientación este-oeste (UEM 1035), situado en el límite norte del edificio. A él se adosan seis muretes paralelos (UEM 1036) dispuestos a una distancia aproximadamente regular entre sí. En la mitad de su desarrollo conservado, se abre, hacia el sur, un depósito de forma cuadrada estucado en rojo (UEM 1037). Este conjunto de estructuras fue identificado por R. Corzo como anterior a la construcción del teatro, más aún, destruidas y amortizadas con motivo de ello[11]. En la actualidad no existe ningún tipo de conexión ni física ni estratigráfica entre estas estructuras y las del teatro por lo que las hipótesis que aquí se plantean se basan exclusivamente en la lectura de los paramentos. El muro longitudinal UEM 1035, que se ajusta al eje este-oeste del teatro, se conserva en una longitud máxima de 41 m ya que, al menos en su extremo oeste, se pierde bajo los *detritus* al

[11] Si bien nos consta que al menos el depósito UEM 1037 fue excavado tal y como se observa en la fig. 4 de la memoria correspondiente (Corzo y Toscano, 1990, 10) en ella no se incluyen los materiales asociados, por lo que no existe ningún dato que permita actualmente confirmar o comprobar la propuesta de R. Corzo (1993a, 158-159). De nuevo vuelve a aludir a ellas en un reciente trabajo: Corzo, 2002, 132.

exterior del solar del teatro. Tiene una anchura aproximada de en torno a los 95-100 cm. Como casi todos los muros asociados a esta fase de ocupación tardía, es producto de la amalgama de materiales heterogéneos entre los que se reconocen fragmentos de piedra caliza fosilífera, arenisca y ladrillos completos pero también muchos otros rotos; con todo ello se levanta un paramento de sillarejo irregular con tramos e hiladas en *opus testaceum*. No obstante, el paramento norte, exterior, aparece más cuidado, predominando los bloques escuadrados de caliza, mientras que el interior es más irregular, documentándose incluso el empleo de fragmentos de *tegulae*. El núcleo interno se ha realizado en sillarejo, con abundancia de fragmentos de ladrillo y argamasa de alto contenido arenoso. A él se adosan seis muretes perpendiculares (UEM 1036) dispuestos paralelos entre sí a una distancia regular de 2,9 metros. A su vez sus grosores oscilan entre los 65 y 70 cm. Configuran, por tanto, pequeños espacios que podría ser interpretados como *tabernae* sin que se hayan conservado en ningún caso estructuras de su cierre sur. Sus características constructivas son semejantes a las ya descritas para el muro longitudinal, si bien el empleo de ladrillo es más escaso. Los dos muros más orientales configuran en su interior un depósito (UEM 1037) casi cuadrado que conserva todas sus dimensiones originales, poseyendo una superficie total de 20,2 m^2 y una altura máxima conservada de 78 cm. Que estuvo destinado a la contención de líquido parece demostrarlo su acabado interior en *opus signinum* así como el cordón hidráulico que cubre todas sus aristas, también las verticales. Presenta un estucado en color rojo-granate generalizado en toda la superficie interna de un grosor de 4,5 cm. En la esquina noreste se observa un retranqueo en el que se incluye el desagüe realizado con una tubería cerámica cilíndrica, elemento que se asocia a un segundo momento, ya que para su inclusión se rompió el muro UEM 1035 así como el estuco que lo cubría al interior. El muro de cierre por el sur, apenas conservado, parece, no obstante, haber sido construido enteramente con ladrillos. En lo que respecta a su controvertida datación se documenta, con toda seguridad, que la capa de estuco cubre los muros, todos ellos con ladrillos en sus paramentos. Es impensable identificar estas estructuras como anteriores al teatro dado el empleo en ellas del ladrillo, material que, por entonces, en torno al cambio de Era, se trataba de un material todavía poco difundido incluso en la propia Roma. Del mismo modo, el muro UEM 1035 en su extremo este parece superponerse a la calzada (UEM 1129). Así también, el conjunto es posterior a la canalización UEM 1038 a la que se adosa y con la que pudo ofrecer algún tipo de comunicación hoy ya cancelada.

Frecuentación del espacio teatral

Ocupación residual en el área orchestra-scaena

En un momento en el que el edificio ya había sido abandonado y es posible que asociado a las labores de expolio y reaprovechamiento de sus materiales y estructuras, se detectan rasgos de una ocupación residual de algunos de sus espacios. Tal es el caso de los *itinera*. En el sur se ha documentado un horno (UEM 21) cuya cámara circular, de la que tan sólo se conservan tres hiladas, fue realizada con ladrillos reutilizados, de tamaño y coloración diferen-

tes. A su vez, como pavimento del canal del *praefurnium* se emplearon seis ladrillos planos. Su cámara es de tendencia circular, si bien en su lado este se apoyó sobre la pavimentación de grandes sillares de este sector extremo del *iter* (UEM 7); esto demuestra que, en el momento de construcción del horno, el nivel del *iter* se encontraba ligeramente por debajo del que poseyó originalmente en uso del teatro, 57 cm por debajo de la superficie del pavimento de grandes sillares UEM 7. En el citado canal de alimentación se detectaron los restos de un nivel (UE13 de la excavación de 1999) con abundantes restos de carbón y escasos fragmentos cerámicos (*terra sigillata* africana D, forma Hayes 64) que sugieren una cronología aproximada para la amortización del mismo de en torno a la primera mitad del siglo V d.C. En el estado actual de la investigación y, a la espera de la eventual publicación de los trabajos de 1991, nada puede afirmarse de la función de este horno, si bien se constata que no debió de alcanzar temperaturas muy elevadas. Algunas actividades, como la producción de cal, pueden desestimarse, ya que no hay restos de este material al interior de la cámara. La total ausencia no solamente en los niveles asociados sino en los generales de relleno del área de escorias cerámicas o metálicas, así como de restos cerámicos o fallos de cocción, lleva a plantear su carácter de horno doméstico, quizá para la cocción de pan. Del mismo modo debe entenderse la ruina –al menos parcial– de la galería del *iter* ya que, de otra forma, resulta prácticamente imposible el establecimiento en un sector tan profundo de este pasillo de un horno con la emisión de humos y gases tóxicos que conllevaba. Es también posible, aunque hipotético, que su construcción estuviera en relación con las primeras fases de expolio de materiales del edificio, ya que de forma coetánea parece haber sido arrancada buena parte de los grandes sillares de roca alberiza que configuraban la plataforma UEM 7, encargada de soportar los empujes del muro de San Antonio.

A su vez, al interior del *iter* norte se identificaron una serie de hogares, cuyos materiales asociados sugieren un momento inmediato al abandono del edificio. Estos niveles se alternaban con capas de arcilla limosa lo que indicaría el uso de esta galería como refugio ocasional interrumpido por niveles de aluvión.

Ocupación residual de la porticus post scaenam

En la actualidad en la *porticus post scaenam* se reconocen numerosas estructuras de diversa naturaleza si bien en casi todas ellas parece ser común para su construcción el empleo de material de acarreo en el que incluso se identifican antiguos tambores de piedra caliza de las galerías del pórtico. La mayor parte de estas construcciones se concentran en el sector este, en las proximidades de la vía que cierra el teatro en este sector. Desafortunadamente, en ningún caso han podido detectarse las relaciones estratigráficas existentes entre ellas y los cuatro pavimentos documentados en el pórtico, tan sólo identificados en un espacio muy limitado de su sector oeste-noroeste.

Si bien puede reconocerse, a grandes rasgos, una dinámica de ocupación progresiva del pórtico, resulta muy complejo poder situar ésta en el tiempo, habiendo podido realizarse con un amplio desarrollo temporal. Al estado de deterioro actual de las estructuras se

une el hecho de que la técnica de construcción empleada sea prácticamente una constante desde época tardía hasta casi nuestros días. Del mismo modo, la erosión especialmente antrópica sufrida por el sector (ocupado en su práctica totalidad por viviendas de Santiponce hasta su demolición en los años ochenta) hace que haya sido anulada gran parte de los niveles arqueológicos que hubieran podido ser susceptibles de aportar información sobre el proceso.

En el sector hoy ocupado por el almacén del teatro, es decir, al otro lado de la calzada y, por tanto, al exterior del edificio, se identificó un buen número de espacios con fines artesanos e industriales[12]. Aquí se detectaron diferentes ambientes entre los que cabe destacar:

a) Un espacio industrial, en el que se reconocieron tres pavimentos de *opus spicatum*, dos de ellos impermeabilizados con *opus signinum*, situados a diferentes cotas y con un grado de desgaste desigual. Sus excavadores lo identificaron con una posible almazara.
b) Un almacén de época tardía repleto de *dolia*.
c) Una piscina con pavimento musivo muy deteriorado y paredes interiores cubiertas con placas de mármol. Podría formar parte de un área termal de la que no han sido identificados otros ambientes.

A los grupos de estructuras anteriores deben sumarse otros testimonios más puntuales y aislados pero cuyas características especialmente formales llevan a identificarlos con el fenómeno aquí analizado:

En el ángulo noroeste de la *porticus post scaenam*, en las proximidades del pilar interno de la galería norte NB', se documentó (Corzo y Toscano, 1989b, 17) un murete realizado con ladrillos dispuestos de forma un tanto irregular pero trabados con mortero de buena calidad (UEM 1130). Su disposición parece sugerir su identificación como paramento meridional de una construcción que habría reutilizado, para la opuesta, el muro paralelo de cierre del pórtico (UEM 1058).

Entre las estructuras realizadas con material de acarreo existentes en el sector oriental del pórtico, algunas de ellas parecen responder a meros cercados para ganado (Corzo y Toscano, 1990, 61) que, si bien podrían asociarse a diferentes épocas, cabe pensar en un momento anterior al asentamiento de Santiponce. Así, junto al pequeño espacio dedicado a Isis, ocupando la práctica totalidad del ángulo noreste del pórtico, fue identificada una gran construcción rectangular (UEM 1131) de dimensiones aproximadas 13x18 m. El que no se hayan documentado elementos intermedios de soporte de una posible techumbre hizo pen-

[12] La excavación de los mismos se llevó a cabo en 1991 sin que hayan sido publicados los resultados obtenidos. Las únicas referencias, muy breves y parciales, proceden del borrador presentado por la directora del los trabajos, A. S. Romo, en las V *Jornadas de Arqueología Andaluza* de 1992. No obstante, el material gráfico existente se reduce a una fotografía general del área incluida en el *Anuario Arqueológico de Andalucía* de 1991 (*AAA*, 1992, 49).

sar en una función como recinto abierto para ganado. De hecho, se documentó asímismo en relación con él una pileta que pudo servir como abrevadero. Para su construcción fueron eliminados los restos de las columnas y pilares de las galerías norte y este. Sus paramentos, que se conservaban a una altura máxima de 60 cm, estaban construidos con material de acarreo: fragmentos de caliza, ladrillos e incluso elementos arquitectónicos reutilizados. Los materiales cerámicos asociados dan una cronología imprecisa del siglo IV (*terra sigillata* africana D).

Con estas actividades de acondicionamiento del sector para faenas agrícolas, de almacenamiento, estabulado de ganado, etc., se relaciona el relleno en el que apareció el miliario I-36, en el sector este de la *porticus post scaenam* (Corzo y Toscano, 1990, 64). Su reutillización se sitúa en el siglo IV d.C.

ESTRUCTURAS INDUSTRIALES SECTOR SURESTE (Fig. 89b y d)

Dado, por tanto, el deterioro y general desconocimiento de estas estructuras, cabe detenerse en un espacio situado en el actual límite sureste del solar del teatro (UEM 1073), mejor definido, a pesar de encontrarse parcialmente bajo la rampa artificial de acceso al recinto. De nuevo, aquí se observa la construcción de los muros con material de acarreo, aprovechándose incluso el arranque de la columna exterior de la galería este de la *porticus post scaenam*, EK, realizada en piedra caliza fosilífera estucada. El espacio presenta una planta rectangular con sus lados mayores orientados este-oeste. Su interior se encuentra compartimentado por muros medianeros que configuran al menos cuatro espacios. El análisis de algunas de las estructuras a través tan sólo de la planimetría, hace que las propuestas de distribución y circulación que aquí se plantean puedan ser fruto de su precario estado de conservación y no de su realidad antigua. Así, el acceso parece haberse realizado por dos vanos, uno de ellos, quizá el principal, abierto en el centro del paramento más occidental; el otro, en el muro septentrional, junto a la citada columna EK. Los paramentos son una combinación irregular y arbitraria de grandes fragmentos de piedra caliza fosilífera (entre ellos se reconocen un gran elemento paralelepipédico con mortajas para grapas en forma de *cola de milano* en sus extremos y un fragmento de fuste liso de mármol) y ladrillos, muchos de ellos fragmentados. Sus cimentaciones consisten en plataformas ligeramente más anchas que los muros, realizadas con fragmentos de piedra y ladrillos, todo ello mezclado con abundante argamasa de cal. En la medida de lo posible se emplearon grandes fragmentos de caliza fosilifera que, por sus dimensiones (50,5x116x60 cm), podrían haber formado parte de los paramentos de *opus quadratum* documentados en el teatro; las lagunas que frecuentemente presentaban se rellenaron con ladrillos heterogéneos (se reconocen algunos completos de 29x6x¿16? cm y 28x5/6x20,5 cm). No obstante, en otros puntos no se tuvo reparos en incorporar incluso antiguos bloques de *opus caementicium* en los que se reconocen *caementa* cerámicos.

Cuando se llevó a cabo esta construcción el orden este de la *porticus post scaenam* estaba totalmente arruinado; así lo demuestra la inclusión del sector inferior de la columna EK en el paramento, que lo cubre en su parte superior. En la base de la columna, al exterior de la construcción, se reconocen los restos del plinto realizado con núcleo interior

de ladrillos con acabado exterior a base de *opus signinum* con abundantes fragmentos cerámicos. No existen referencias a la excavación de esta estructura, por lo que desconocemos los materiales que aparecieron asociados a su utilización y, por tanto, susceptibles de aportar información sobre su funcionalidad. No obstante, en la actualidad permanecen algunos fragmentos de grandes contenedores cerámicos *in situ*, apoyados al interior del paramento más septentrional, así como una acumulación de *tegulae*; todo ello parece sugerir su empleo como área de almacén o de actividades de carácter industrial.

UAM Ediciones

La necrópolis tardía (Fig. 91)

A lo largo de las sucesivas intervenciones arqueológicas en el solar del teatro ha sido identificada una serie de tumbas, asociadas tradicionalmente a la necrópolis de inhumación conocida como El Pradillo o La Vegueta[13].

La necrópolis fue descubierta en 1903 (Fernández López, 1904, *passim*) con motivo de las obras de construcción de la línea de ferrocarril entre las poblaciones de Cala y San Juan de Aznalfarache. Cuando comenzaron las excavaciones, encargadas por la Comisión Provincial de Monumentos a M. Fernández López, ya había sido destruido un buen número de enterramientos. En estas primeras intervenciones se documentó la proximidad de la necrópolis a la antigua calzada *Hispalis-Augusta Emerita* (Luzón, 1999, 122), parcialmente desmontada para el reaprovechamiento de sus materiales.

Los enterramientos se encuentran dispuestos respondiendo a diferentes orientaciones. Son de época tardía, en torno al siglo IV y en algunos de ellos se apreciaban indicios de ritual cristiano. M. Fernández López la dató entre los siglos III y V (1904, XXV) y en ella identificó un edificio de planta cruciforme, de 7,80 m de longitud total y 1,80 de anchura, con brazos cubiertos por bóvedas de cañón (Fernández López, 1904, XXIII), con restos de enlucido rojo al exterior, todo ello realizado en piedra. Este autor planteó su carácter de mausoleo o *martyrium* en torno al que se habría organizado la necrópolis.

En buena parte a través de la memoria elaborada por M. Fernández López se reconoce la siguiente tipología de enterramientos, de las más sencillas a las más complejas:

a) cuerpo depositado sobre el terreno con cubierta de *tegulae* a doble vertiente (Fig. 89f).

b) Estructura rectangular de muretes de ladrillo[14]. Podían estar enlucidas –con estuco

[13] Topónimos con los que se conocen los parajes en los que se documentó: La Vegueta estaba situada al noreste de Santipoce, al otro lado de la vía del antiguo ferrocarril, mientras que El Pradillo (Canto, 1982a, 227) era un llano más cercano al pueblo, aproximadamente situado al este de la actual plaza de la Feria, donde hoy circula un ramal de acceso a la autovía hacia Sevilla.

[14] Se documentaron también casos de tumbas dobles en las que la cubierta de la inferior servía de pavimento a la superior, cerrada por tejadillo a doble vertiente (1904, LXII). En algunos casos como el documentado por A. Canto (1982a, 229-230), para una de sus paredes se reutilizó una estructura preexistente. Esta tipología está sobradamente documentada en la necrópolis paleocristiana de Tarragona, donde recibieron el nombre de *formae* (Romero, 1999, 203).

de color crema y ocasionalmente rojo– al interior y exterior. Están asociadas, aunque no siempre, a sarcófagos de plomo en su interior. Variantes de la cubierta:

1. Cubierta plana de *tegulae* que pueden aparecer sustituidas por placas cerámicas planas. Ocasionalmente incluyeron canales para libaciones (Wolski y Berciu, 1973).
2. Cubierta plana de *tegulae* sobre la que se dispone un tejadillo a doble vertiente.
3. Semejante al tipo b.2 pero con *lauda* sepulcral en mosaico (tumbas de *Antonia Vetia* y *Maria Seuera*).
4. Cubierta plana realizada con placas de mármol. Para sostenerlas y soportar su peso pudieron colocarse horizontalmente barras metálicas de lado a lado de la estructura (Fernández López, 1904, XC). Ésta, al interior, pudo también estar enlosada con placas marmóreas[15] ancladas a los paramentos con grapas de hierro. Todo ello puede, a su vez, cubrirse con *tegulae* dispuestas a doble vertiente como en la variante anterior.
5. Triple cubierta formada por dos hiladas de ladrillos, sobre ellas *tegulae* dispuestas horizontalmente y, por último, grandes losas marmóreas (Fernández López 1904, XCIII).

c) Inhumación en ánfora (Corzo y Toscano, 1989b, 18).

d) Cremaciones (Fernández López, 1904, XLII): son muy escasas.

A pesar de las ambiguas referencias topográficas y estratigráficas del informe de M. Fernández, parece obtenerse que, en general, los enterramientos del tipo a) se superponen a los del b), si bien la amplia cronología de ambos permitiría que fueran coetáneos.

Una vez caracterizada la necrópolis, se incluyen a continuación los enterramientos que, asociados a ella, se documentan en el recinto del teatro:

- I y II (Fig. 89f): Dos tumbas del tipo *a* en paralelo, exhumadas en las campañas de comienzos de los años setenta. Dado que al respecto solamente existen algunas fotos de detalle resulta imposible contextualizar el hallazgo en el solar del teatro, si bien es muy posible que estuvieran próximas al sector de calzada norte-sur exhumada en el curso de estas campañas, antes de que fuera liberado el espacio del pórtico que la separaba de la, por entonces, área excavada del edificio. J. Mª Luzón (1982a, 185), su excavador, señaló que fueron realizadas en un momento en el que el edificio teatral se encontraba ya parcialmente enterrado.
- III. Actualmente en la mitad este de la *porticus post scaenam* se reconocen algunas estructuras rectangulares de ladrillos que parecen responder a enterramien-

[15] Que en la cabecera no llegaban hasta el suelo, ya que se había hecho un talud con ladrillos también cubierto de mármol, a modo de almohada para el difunto.

tos del tipo *b*, sin que se conserven más datos susceptibles de informar sobre las posibles variantes.

- IV: Enterramiento en la *uersura* norte[16] construido apoyándose sobre las estructuras del edificio escénico (concretamente al muro de la escena). Consistía en una fosa excavada tanto en un relleno de poco espesor como en parte del pavimento exterior del conjunto escénico. Los materiales asociados a él (*terra sigillata* africana y algunas monedas tardías) lo fechan a mediados del siglo IV[17], por tanto, en un momento muy próximo al definitivo abandono del edificio.
- V: En el ángulo noroeste de la *porticus post scaenam* se identificaron restos de fábricas de ladrillo muy deterioradas y desplazadas que parecen poder identificarse con un enterramiento del tipo *b.2* con cubierta de *tegulae*[18].
- VI: En el sector de la galería oeste de la *porticus post scaenam* situada tras la *ualua regia* se documentó un doble enterramiento (Corzo y Toscano, 1989b, 18) de un adulto con un niño entre las extremidades inferiores. Se encontraba adosado a un muro (no se indica cuál) y realizado sobre el último de los pavimentos del pórtico (pav. I), ya amortizado.
- VII: Adosado al muro norte de cierre del pórtico (UEM 1058), próximo al acceso al *parascaenium*, se identificó un enterramiento de tipo *b* realizado con muretes de ladrillo y material reutilizado; como cerramiento norte se sirvió del propio muro del pórtico (Corzo y Toscano, 1989b, 18).
- VIII: En el límite sur del área excavada, en la *porticus post scaenam*, parcialmente bajo la actual calle de Eduardo Ibarra[19]. Respondía al tipo *a*, con tejadillo de *tegulae* a doble vertiente pero sin estructuras de fábrica asociadas.
- También en la esquina noroeste del pórtico, al excavar los *niveles de abandono*, se identificó una serie de enterramientos (Corzo y Toscano, 1989b, 18). Si bien no consta su número, sabemos que todos ellos eran *a capuccina*, por tanto del tipo *a*, a excepción de uno realizado en la parte inferior de un ánfora. Los datos no son siempre todo lo completos que sería deseable, si bien consta que en total en la campaña de 1989 se identificaron nueve enterramientos distribuidos, en todos los casos, entre los intercolumnios de las galerías y el patio interior, sin que hubiera relaciones de orientación entre ellos[20].

No se encontraron materiales formando parte de ajuares que permitieran datar las tumbas con cierta fiabilidad, por lo que se tomaron como referencia cronológica las fases de

[16] Exhumado en la cuadrícula NB5 en la campaña de 1988-89 (Corzo y Toscano, 1989a, 94; 1989b, 18).
[17] Corzo y Toscano, 1989a, 94 y 123. Los materiales no se incluyen en el catálogo o, al menos, no se señalan como tales.
[18] Cuadrícula ND6; Corzo y Toscano, 1989b, 17.
[19] Corzo y Toscano, 1990, fig. 60 (pág. s/n). No aparecen referencias concretas a este enterramiento en el texto.
[20] Salvo tres que se identificaron en el cuadro G4 (Corzo y Toscano, 1989b, 19).

abandono del pórtico sobre las que se construyeron: monedas tardías, la más moderna de Teodosio del 380 d.C. y abundantes fragmentos de *terra sigillata* africana del IV (Corzo y Toscano, 1989b, 37). El mismo nivel en el que se construyen las tumbas es el que cubre los espacios dejados por las columnas retiradas del pórtico. Lo que no puede precisarse es hasta qué punto estos enterramientos pudieron ser coetáneos a un uso residual del edificio. De hecho, R. Corzo (Corzo y Toscano, 1989a) los sitúa *en una fase de pérdida de uso de la construcción, anterior a la ruina*.

Por último cabe hacer una breve referencia a las lápidas funerarias que se incluyen en el catálogo de epigrafía del presente estudio (I-16 a I-29, I-31 e I-33). Para algunas de ellas se carece de información sobre su lugar de hallazgo (I-29, I-31 e I-33) lo que hace incluso dudar de su adscripción al teatro. Del resto, aunque ninguna fue hallada *in situ*, sino en los niveles de abandono del edificio en adelante, son asociadas por R. Corzo a remociones de la necrópolis descrita (I-25, I-26, I-27 e I-28) salvo las I-23 e I-24 que parecen ser más antiguas, relacionadas con una necrópolis próxima ya en funcionamiento en momentos previos. No obstante, no deja de resultar llamativo el escaso número de epígrafes al que hace referencia M. Fernández, quien excavó más de cien enterramientos, en su mayor parte intactos[21].

La existencia de un enterramiento apoyado al muro de la escena, aunque al exterior de la misma (ent. IV), sitúa el desarrollo de esta necrópolis o, al menos su ampliación, en un momento en el que el edificio ya no se utiliza como tal. Parece, no obstante, haber sido bastante respetado en este sector anterior, lo que vuelve a hacer pensar en su todavía entonces empleo aunque quizá muy esporádico.

En el momento en el que el solar del teatro es ocupado por estos enterramientos la *porticus post scaenam* ya se encuentra arruinada y, al menos, parcialmente desmontada: en los niveles de abandono en los que se trazaron las tumbas fueron hallados, desplazados, un capitel toscano de la galería oeste y un basamento de uno de los pedestales de los intercolumnios (Corzo y Toscano, 1989b, 19).

También a un momento tardío se asocian los restos de un posible edificio de culto cristiano del que R. Corzo identificó algunos elementos decorativos: un remate de pilar hueco empleado como caja de reliquias, parte de una mesa de altar (V-49) (Corzo y Toscano, 1990, 67, 107, lám. CVII), así como el sector superior de una columnilla en la que se labró de forma muy superficial el collarino y el capitel y que es asociado con la tipología de altares cristianos (Corzo y Toscano, 1990, 69, 132, lám. CXXXII). No constan estructuras arquitectónicas que puedan identificarse con él, si bien en los niveles medievales y modernos de saqueo en los que aparecieron estas piezas se documentaron acumulaciones de lascas y *detritus* propios de la extracción de sillares y masas de *opus caementicium*.

[21] Las placas, recogidas en las páginas VI a X, en ningún caso fueron halladas *in situ*. Como excepción, la *lauda* sepulcral en mosaico de Antonia Vetia (Fdez. López, 1904, LX).

La ocupación en época medieval y moderna

Aguas de arroyada (Fig. 92)

A comienzos de la Edad Media comienzan a funcionar dos arroyos que provocarán una intensa erosión especialmente en algunos sectores de la *porticus post scaenam* (Corzo y Toscano, 1990, 63). Uno de ellos se generaba a partir de las aguas que, procedentes del cerro de San Antonio, bajaban por la *cauea* y, ante la imposibilidad de ser drenadas en la *orchestra*, salían al pórtico por la *ualua regia* en dirección al río. Abarcaba en anchura desde la columna WE hasta el estanque central, cuya esquina suroeste fue incluso arrancada por el efecto de las aguas y hundida en el cauce. A la acción de este arroyo se debe la desaparición de los restos de las columnas WF y WG de la galería oeste del pórtico. El segundo discurría por el frente norte del pórtico y habría sido generado al producirse el desbordamiento y desvío del alcantarillado (a su vez un antiguo arroyo canalizado) que la antigua ciudad romana poseía en el sector conocido como *Cañada Honda*.

La necrópolis medieval (Fig. 93)

En la *porticus post scaenam* ha sido identificada una serie de enterramientos que, tanto por tipología como por contexto arqueológico, se distancian temporalmente de la romana necrópolis de El Pradillo, ya analizada. Algunos de ellos se documentaron en las proximidades de las columnas ND y NE del pórtico. Se trataba de enterramientos de inhumación en fosa, en los que los cuerpos parecían haber sido envueltos en un ceñido sudario, sin que fueran reconocidos restos de cajas de madera; carecían de ajuar. La tipología, unida a los materiales asociados[22], llevaron a sus excavadores a identificarla como una pequeña necrópolis de época medieval a la que pudo pertenecer una modesta construcción cubierta con tejas curvas las cuáles, al derrumbarse, cubrieron parcialmente las tumbas.

También las cuatro tumbas documentadas en el límite noreste del solar del teatro[23], sobre la calzada con orientación norte-sur, son posteriores a las romanas descritas más arriba. Estos enterramientos se realizan en un momento en el que la citada calzada estaba cubierta por sedimentos de amortización (niveles de inundación). En algunos puntos se observa que estos estratos fueron cortados para la realización de las tumbas llegando a superponerse directamente sobre las losas de pavimento de la calzada. En todos los casos se trata de inhumaciones. En primer lugar se cavó una fosa, posteriormente se levantaron los muros de la estructura rectangular de tendencia antropomorfa, realizados con fragmentos de ladrillos y material de acarreo heterogéneo, destinada a contener el cadáver, que se introdujo en ella envuelto en un sudario. A continuación se colocó la cubierta, para lo que fueron empleados bloques de piedra reutilizados, tales como piezas de losa de Tarifa de la antigua calzada e, incluso en uno de ellos, un antiguo elemento decorativo, la pieza P-49

[22] Entre los más modernos cabe destacar una moneda castellana del siglo XVI y otra de los Reyes Católicos, así como cerámicas comunes locales de pasta blanquecina y pintadas *a chorreones*. Corzo y Toscano, 1989b, 11-12, láminas XXX a XXXIII.

[23] La llamada área M, excavada en 1995. Romo, 1995a; 1995b, 31 y ss.

(Ahrens, 2002, 122, nº18, lám 16). En la horizontal de las cubiertas se identificó un nivel bastante compacto a base de argamasa, cantos rodados y cascotes de piedra, todo ello con un acabado externo más fino de mortero de cal que constituía el pavimento de la necrópolis y en el que afloraban las losas de cubierta. Una de ellas (denominada tumba 71) pudo haber tenido un sarcófago de madera a juzgar por el hallazgo de dos clavos y la forma de la caja de fábrica; ésta es rectangular y en el paramento se reutilizó una pequeña basa de columna con plinto de la que no se aportan datos que permitan su identificación. Entre el pavimento de la necrópolis y las losas de la calzada se había depositado un potente nivel de sedimento. Su excavadora, A. Romo, propone para ella una cronología no anterior al siglo IV, si bien la amortización de la calzada permite asegurar cronologías más tardías de, como mínimo, el siglo VII, momento hasta el que consta la utilización de ésta última.

Usos agrícolas

En época moderna, con anterioridad al asentamiento del pueblo de Santiponce, se documenta la utilización del área como lugar de laboreo agrícola. De hecho, formaba parte de los terrenos de cultivo del monasterio de San Isidoro del Campo, de ahí que el terreno ocupado por la antigua ciudad romana aparezca frecuentemente denominado por viajeros y eruditos como *eras del monasterio* o *del convento* (Chisvert, 1987-88, 567). Esta actividad fue claramente identificada en el curso de la campaña de 1989 en forma de un potente nivel de tierra de color muy oscuro de aproximadamente un metro de potencia y consistencia variable, en el que eran abundantes las pequeñas piedras y la cerámica muy fragmentada. Como única estructura constructiva asociada se reconoció una alberca en el entorno del acceso al *parascaenium* norte[24]. A pesar de haber sido muy arrasada por las construcciones posteriores, pudieron caracterizarse sus paramentos, gruesos y de ladrillo, y el pavimento, en fábrica semejante al *opus spicatum* romano. Su funcionalidad como depósito de agua se vio confirmada por la existencia de un desagüe en el muro meridional. Los materiales asociados permitieron datar su uso hasta el siglo XVII, de nuevo, coincidiendo con la instalación del caserío de Santiponce.

También en la *porticus post scaenam*, en las proximidades de la galería norte, fueron exhumados algunos pozos, a modo de pequeños basureros, entre cuyos materiales de relleno se reconocieron cerámicas del siglo XI.

En estos niveles son también muy abundantes los materiales de época romana debido al intenso expolio sufrido por los niveles antiguos a lo que debe unirse la remoción de tierras propia del laboreo agrícola. Entre los materiales más significativos cabe destacar el fragmento de cabeza infantil E-10 (una posible representación de Eolo), un fragmento de gran calidad de mano de escultura femenina (E-26), una esquina de ábaco de capitel corin-

[24] R. Corzo cita en su trabajo de 1993 (1993a, 168) el funcionamiento, en el curso del siglo XVI, de un horno de vidriado de cerámica y una alberca para riego sobre la pendiente de la colina formada sobre las gradas abandonadas.

tizante (CF-240), un fragmento de una máscara teatral decorativa en mármol correspondiente a un personaje barbado (E-104), la losa decorada con cimacio de arquillos y astrágalo P-37, un fragmento de ménsula de cornisa (CB-25), así como el ladrillo decorado con motivos vegetales y geométricos V-43.

Los usos recientes

La antigua Santiponce, asentada en la conocida como Isla de Hierro, es destruida por las inundaciones de 1595 y 1602. Sus habitantes piden ayuda a los monjes jerónimos del vecino Monasterio de San Isidoro del Campo que les ceden parte de sus tierras para comenzar a edificar el nuevo pueblo (Zevallos, 1886, 232; Luzón, 1999, 25). De comienzos del siglo XVI datan, por tanto, las primeras viviendas en el solar de la antigua ciudad romana, tras un período en el que, como ya se ha analizado, tan sólo se reconocen usos residuales en la mayor parte de los casos, asociados a la reutilización y expolio de las ruinas.

En el curso de la campaña de 1989 se detecta en el sector excavado de la *porticus post scaenam* un nivel de aproximadamente un metro de potencia de composición heterogénea en el que se identifican múltiples fosas y bolsadas de escombro. En él habían sido además practicadas las cimentaciones de las casas modernas, posteriormente derribadas para poder llevar a cabo la excavación del área. La ubicación original de estas viviendas y sus patios y corrales, de trazado muy irregular, se organizaba en torno a un viario que, en parte, había fosilizado la curvatura del graderío en su límite externo en la calle de Millán Astray, posteriormente Calle del Conde (Fig. 10). En los planos que reflejan estas propiedades se pone de manifiesto la práctica total ocupación del edificio teatral por viviendas, cuyas infraestructuras, tales como pozos ciegos y otros sistemas de canalización y saneamiento, muy precarios, afectaron en gran medida a los niveles arqueológicos.

Las cimentaciones de estas viviendas, analizadas en el curso de la campaña de 1989 en el área noroeste de la *porticus post scaenam* y el *parascaenium* norte, corresponden, por tanto, a algunas de las que se organizaban en torno a un tramo de la calle de Cervantes (números 2 al 8), entre ésta y El Pradillo. Estaban realizadas con mampostería irregular de materiales heterogéneos entre los que se reconocen piedras de gran tamaño, fragmentos de sillares de caliza fosilífera y masas de *opus caementicium* entre los que podían intercalarse, en algunos casos, ladrillos reutilizados a modo de hiladas de regularización[25]. Se reconocieron incluso antiguos elementos arquitectónicos tales como fragmentos de fuste de columna, lastras de pavimento, e incluso esculturas y otras piezas de decoración arquitectónica[26]. Los materiales recuperados se adscribían, en efecto, a un amplio período cronológico

[25] Como puede observarse, en líneas generales no existen diferencias entre la técnica empleada para la construcción de estos paramentos y otros documentados desde época tardía en el recinto del edificio.

[26] El fragmento de busto E-5 apareció reutilizado a comienzos de la década de los setenta reutilizado en las estructuras de una vivienda de la parte alta del teatro. De las casas emplazadas en el ángulo noroeste de la *porticus post scaenam* proceden también piezas significativas como el fragmento de trípode V-5 o la basa B-46, así como algunos fragmentos de capiteles corintios (CF-92, CF-93, CF-226) y cornisas de molduras lisas (Corzo y Toscano, 1989b, láms. III a XII).

entre el siglo XVII, momento del traslado del pueblo de Santiponce, y la actualidad (Corzo y Toscano, 1989b, 9).

La evidencia de expolio

> *"En junio de 1903, el vecino de Santiponce, Juan Antonio Querencio, púsose a cavar en el sitio llamado Eras del convento con el doble objeto de siempre, esto es, para buscar materiales de construcción y ver de encontrar alguna antigualla que mereciera la pena".*
>
> Fernández López, 1904, LXXVI

Sin duda alguna, la práctica totalidad de las actividades descritas en los apartados anteriores están vinculadas, de forma muy estrecha, al expolio del edificio, en la medida en la que rompieron y afectaron a sus niveles arqueológicos y estructuras. No obstante, en este último punto se incluyen los testigos de unas actividades que, en diferentes épocas, se sirvieron de sus materiales con el único fin de reutilizarlos.

Este fenómeno se detecta desde un momento muy temprano, incluso anterior al abandono definitivo del edificio. De esta forma, la última fase de las losas del *balteus* de la *orchestra* (tipo 2), irregulares tanto en ubicación como en tamaño y acabado, parecen demostrar un acusado estado de deterioro para este sector central del edificio; también el pavimento habría sido al menos parcialmente eliminado[27] antes de que sobre él se hubiera formado ningún sedimento de amortización (Corzo y Toscano, 1989b, 37), perdiendo la uniformidad cromática que lo había caracterizado hasta entonces[28].

Lo que tampoco puede precisarse es si algunos de los testimonios de ocupación residual identificados en diferentes puntos del edificio pudieron estar relacionados con estas actividades de expolio. Los potentes niveles que se asocian a estas actividades parecen indicar un saqueo del edificio prolongado en el tiempo, convertido incluso en una especie de cantera de piedra y otros materiales de construcción. A este uso intensivo por parte de un grupo más o menos numeroso de individuos podrían asociarse los hogares documentados en el *iter* norte e, incluso, el horno del meridional, así como otras estructuras de escasa entidad cuya interpretación hoy resulta imprecisa.

Ya en nuestra memoria de licenciatura (Rodríguez Gutiérrez, 1998, 226 y 227) insistimos sobre la doble línea que se observaba en la reutilización de los elementos arquitectónicos del edificio:

1. Primera, para ser empleados, junto con otro material de acarreo de diversas procedencias, en nuevas construcciones en las que la uniformidad de los paramentos no era ya una de sus máximas preocupaciones; a este momento se debe la masiva desaparición de grandes piezas estructurales del edificio: los sillares de *opus quadratum* de la *cauea*, de los

[27] R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 87) sitúa su eliminación generalizada en un momento impreciso del siglo IV.
[28] Ya que la losa con la dedicación de *L. Herius*, I-2, en mármol blanco fue reutilizada en su reparación.

muros de los *itinera* y del edificio escénico o los tambores de columna y bloques de pilares de las galerías de la *porticus post scaenam*. Como ya se ha señalado repetidamente, la ruina de ésta, al menos parcial, pudo preceder en el tiempo al sector delantero del edificio, tal y como se puede comprobar en algunos puntos en los que las estructuras tardías cubren ya a unas columnas de las que solamente se conservan los arranques (en estructuras UEM 1131 y 1073); ya se ha hecho notar también que las medidas preventivas (o quizá ya necesarias) adoptadas en la construcción del iseo parecen sugerir la pérdida de solidez por parte de las antiguas estructuras de la galería norte. Así se explica también la presencia en los niveles generales de amortización del edificio de numerosos fragmentos de los elementos más aéreos de los capiteles corintios, tales como caídas de hojas de acanto o flores y esquinas de ábaco[29]. Los fustes marmóreos fueron, sin embargo, menos apreciados, por su gran tamaño, su dureza y su acabado pulido en superficie. Eran demasiado pesados para su manipulación, por lo que, los que no pudieron ser fragmentados en piezas más pequeñas se abandonaron, incluso lejos de su lugar original de ubicación.

Es posible, incluso, que los órdenes de la *scaenae frons* fueran derribados de forma intencionada por los expoliadores. R. Corzo (Corzo y Toscano, 1989a, 126) propuso que la disposición en la que fue hallada en la *orchestra* gran parte de los elementos arquitectónicos del teatro, pudo responder a una colocación intencionada de cara a su futuro traslado. Independientemente de la confirmación de esta hipótesis lo que llama nuestra atención es el importante porcentaje de elementos encontrados en el solar del teatro que, en el estado actual de las investigaciones, no pueden ser adscritos a él. A pesar del número de piezas que carece de contexto arqueológico, sabemos que muchas de ellas proceden de los niveles de saqueo, incluidos los más recientes de remoción del terreno para la construcción de casas del pueblo de Santiponce, en cuyas cimentaciones se hallaron algunas reutilizadas. No obstante, se dan también casos de ejemplares hallados en contextos de utilización del teatro, como es el caso del capitel corintio de pilastra CC-11. Éste fue empleado para reparar el pavimento del *iter* norte (Corzo y Toscano, 1989b, 31, fig. 26) junto con otros materiales de acarreo. Las características estilísticas de la pieza apuntan hacia una cronología antonina y nada permite su adscripción a la decoración del teatro; pudo ser traído de cualquier otro edificio del entorno objeto de una reforma o ya amortizado.

Existen, por tanto, dos dinámicas principales de acumulación de materiales ajenos al teatro: una primera de expolio y saqueo intencionado de materiales que tomó el espacio del teatro como uno de los centros de acumulación y transformación de material; otra segunda de mayor duración en el tiempo en la que fueron llegando a su solar, de forma más paulatina y espontánea, materiales desde las construcciones circundantes.

En un momento bastante impreciso pero con posterioridad a una primera fase de explotación del sector de la *scaena* como cantera, dado que se depositó sobre el nivel de destrucción de esquilas de mármol, se derrumba el sector norte de la *scaenae frons*, probablemente, el que más tiempo se mantuvo en pie (Fig. 94). Si bien en él se encuentran algunos de los elementos arquitectónicos más emblemáticos del teatro, pertenecientes al orden

de la *scaenae frons*, esta adscripción no siempre es clara ya que, a falta de datos estratigráficos, las piezas allí halladas podrían responder a diferentes procesos deposicionales:

- Materiales *in situ* en el *hyposcaenium* al final de la vida del teatro.
- Materiales que, una vez abandonado el edificio y desaparecida la tarima del *pulpitum*, pasaron a formar parte de los niveles de colmatación del *hyposcaenium*[29].
- Materiales procedentes de las estructuras inmediatas, caídos al producirse su derrumbamiento.

La dificultad estriba en adjudicar a cada uno de estos grupos los materiales correspondientes[30], en la medida en la que, la pertenencia a uno u otro conllevará también importantes matices cronológicos y estructurales. La complejidad es aún mayor cuando se trata de elementos cuyas características estilísticas permiten una datación tan sólo aproximada.

2. Una segunda fase de este expolio debe ponerse en relación con el reaprovechamiento de piezas marmóreas para su transformación en cal; así parece demostrarlo un homogéneo nivel de esquirlas de este material en el área central del edificio. Los hornos de cal han sido siempre una constante desde época tardía en las proximidades de las construcciones romanas en las que fue empleado el mármol; no faltan los ejemplos en la ciudad de Roma (foro republicano, *Crypta Balbi*) pero se han documentado incluso en la propia Itálica: en el *Traianeum* y el anfiteatro (Rodríguez Hidalgo, 1997, 95, punto 13).

Especialmente en el caso de los capiteles de la *scaenae frons*[31], su casi total ausencia en el registro arqueológico, lleva a pensar en una posible reutilización selectiva de este conjunto de piezas en un nuevo programa decorativo, probablemente en la Sevilla medieval. Este fenómeno ha sido de sobra documentado en época islámica[32], dado su importante contenido ideológico y propagandístico, que puede recordar a los *spolia* de la tardorrepública romana (Gros, 1978a, 60 y 61; Coarelli, 1983, 48).

Si bien resulta hoy difícil la reconstrucción temporal de estos fenómenos de expolio, dada la imprecisión de los datos documentados en el curso de las primeras excavaciones así como la homogeneidad de los restos en el registro arqueológico, ha podido ser reconstruida la siguiente estratigrafía[33] (Fig. 87):

---

[29] Colmatación que, al menos parcialmente, se habría producido en un momento previo al saqueo sistemático del edificio ya que R. Corzo (Corzo y Toscano, 1990, 39) constató en sus intervenciones en los límites norte y sur de la *scaena* que no existían elementos arquitectónicos formando parte de los rellenos, rasgo característico de los posteriores niveles de expolio.

[30] Ya que las referencias estratigráficas en la documentación de las excavaciones resulta imprecisa en la medida en la que los hallazgos se localizan en relación a estructuras y no a niveles arqueológicos.

[31] Para la que se reconstruyen al menos 38 ejemplares de columna de los que tan sólo se ha recuperado uno completo (CC-7) y algunos fragmentos.

[32] Recuérdese el caso de la Mezquita de Córdoba con capiteles romanos procedentes incluso de la *scaenae frons* del teatro de *Emerita Augusta* (Márquez, 1993, 56-57, nºs. 75 y 76).

[33] Especialmente obtenida en el curso de la obra menor realizada en 1999 bajo el bloque de bóveda caída del *iter* sur (Rodríguez y Vera, 1999, 195-196).

a) Comienzo de la amortización de las estructuras del teatro en torno a la segunda mitad del siglo IV.
b) Constatación de la ocupación residual del área, al menos, a fines del siglo IV d.C. Primeros niveles de saqueos. En este momento ya se habría producido el desmonte de la mayoría de las columnas del pórtico trasero y es posible que incluso su traslado ordenado a la *orchestra*.
c) Los niveles más potentes de expolio corresponden a los identificados en el curso de las excavaciones de los años setenta, tales como el estrato 2 de la estratigrafía de la *cauea*[34], con materiales de en torno al siglo IX (piezas islámicas pintadas *a chorreones*) (Corzo y Toscano, 1989b, 30; pág. y lám. 127). Así, en el área de la *uersura* norte, en un nivel con abundantes elementos arquitectónicos del edificio se documenta un tapón de cántaro con estampilla en grafía árabe (Corzo y Toscano, 1989a, 124; pág. 105, lám. LXVI).
d) Niveles de expolio con presencia de cerámicas de tradición andalusí de en torno al siglo XIV, que pueden ser asociados al momento de construcción de monasterio de San Isidoro del Campo, fundado en 1301.
e) Potentes rellenos muy heterogéneos y removidos con materiales de época moderna, desde aproximadamente el siglo XVII hasta nuestros días. De en torno a los siglos XVI y XVII se documentaron *rebuscas*, realizadas sobre los niveles de derrumbe de la *scaenae frons* depositados sobre el sector norte del *pulpitum*. Estas bolsadas parecen ser el fruto de la eliminación de grandes elementos arquitectónicos de las capas superiores.

A su vez los niveles anteriores pueden ponerse en relación con una serie de hitos históricos:

I. La primera fase de expolio tiene lugar en la Itálica tardorromana. A pesar de que la ciudad sigue funcionando tal y como demuestran tanto las fuentes como el registro arqueológico (Ahrens, 2002, *passim*), el edificio teatral es definitivamente abandonado; también quedan en desuso algunos de los talleres que funcionaron de forma coetánea a su última etapa.
II. Corresponde con el momento de ocupación islámica, coincidiendo con el auge de la vecina *Isbilia*. Entonces la antigua Itálica sirvió como cantera de materiales para las nuevas construcciones, destacando, más allá del mero pragmatismo, el valor ideológico de esta reutilización.
III. La fundación del monasterio de San Isidoro del Campo en 1301 (Luzón, 1999, 21 y ss.), para cuya construcción se emplean numerosos materiales de la antigua Itálica. A los meramente estructurales se unen también los decorativos,

[34] Véase Anexo III, en soporte digital.

tales como la columna (fuste y capitel) que preside su patio de acceso así como las cabezas de escultura que se incluyeron en la espadaña. En este momento en el solar del teatro se reconoce un intenso laboreo agrícola, presentando el área en extensión un aspecto de vega inundable aprovechada por el monasterio para el cultivo. El expolio durante estos años es intenso: se hace incluso alusión a una demarcación en 1569 de la linde entre los concejos de la antigua Santiponce y Valencina de la Concepción que emplea como hitos mármoles de la ciudad romana (Luzón, 1999, 22).

IV. El traslado y asentamiento del pueblo de Santiponce a comienzos del siglo XVII, asociado a un saqueo que llega hasta nuestros días. La intensa ocupación del área se pone de manifiesto en el testimonio de F. de Zevallos: en el momento en el que realizó la descripción del área (1780-1790), el teatro era ya difícilmente reconocible.

Tabla XXIX

	Estratigrafía/cronología	**Correlación histórica**
I	Niveles de amortización de la segunda mitad del siglo IV d.C.	Cese definitivo del empleo del teatro como lugar de ceremonias y espectáculos
II	Niveles de amortización de comienzos del siglo V d.C.	Primeras fases de expolio intensivo de las estructuras del antiguo edificio. Frecuentación residual cuyas estructuras se realizan con material de acarreo.
III	Niveles de expolio con cerámicas islámicas del siglo IX.	Expolio asociado a la ocupación islámica. Debe ser asociado al auge de la vecina ciudad de Sevilla.
IV	Niveles de expolio con cerámicas de tradición andalusí.	Expolio asociado a la fundación (1301) y construcción del monasterio de San Isidoro del Campo, con reutilización masiva de materiales de la antigua ciudad romana.
V	Potentes rellenos con cerámica de época moderna llegando hasta *detritus* contemporáneos en las capas más superficiales	Expolio asociado al traslado del pueblo de Santiponce a su emplazamiento actual, con motivo de las inundaciones de 1595 y 1602. Proceso continuado hasta nuestros días.

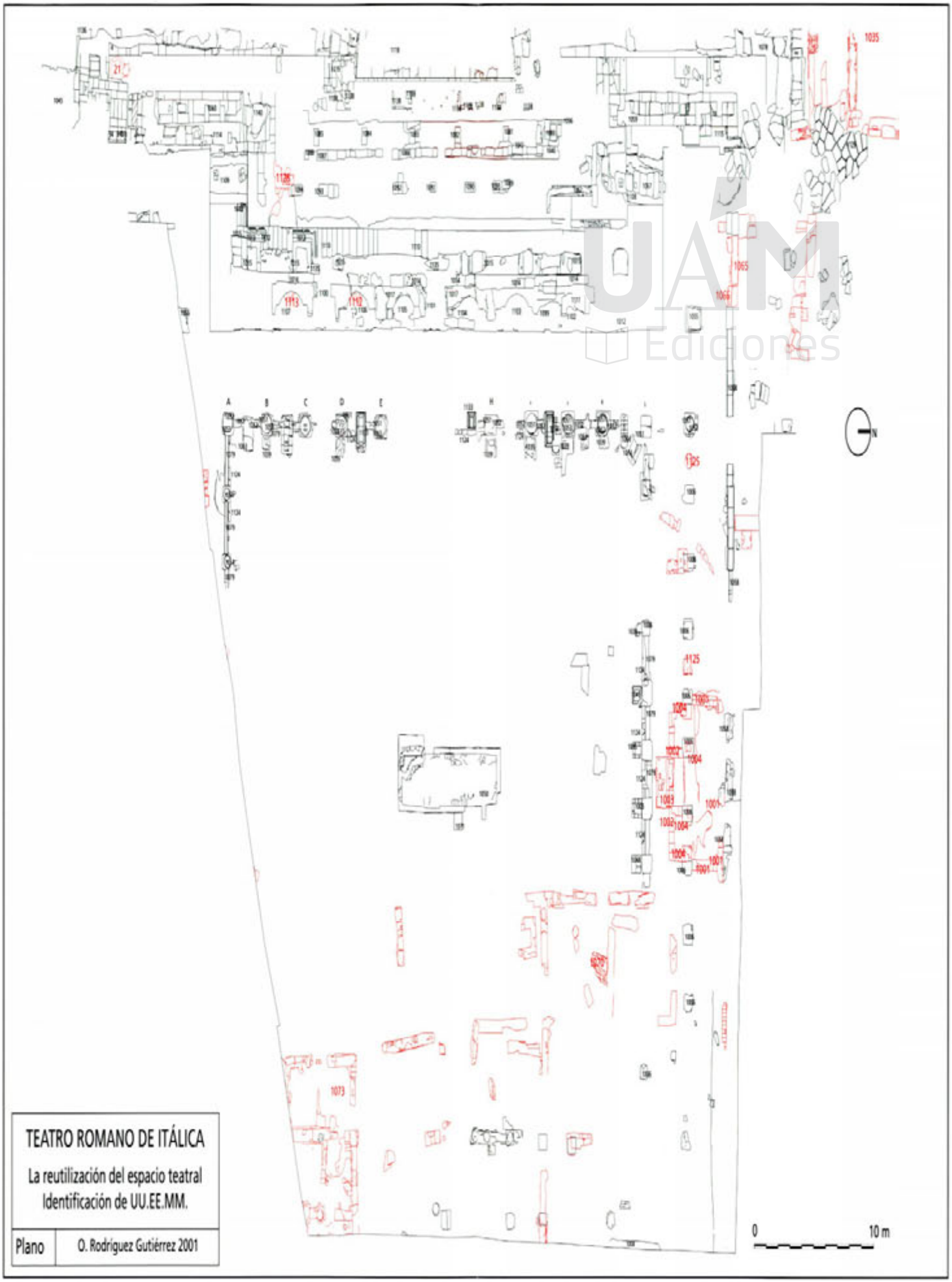


Fig. 86. Última etapa del teatro romano de Itálica. Localización de estructuras tardías en la porticus post scaenam. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

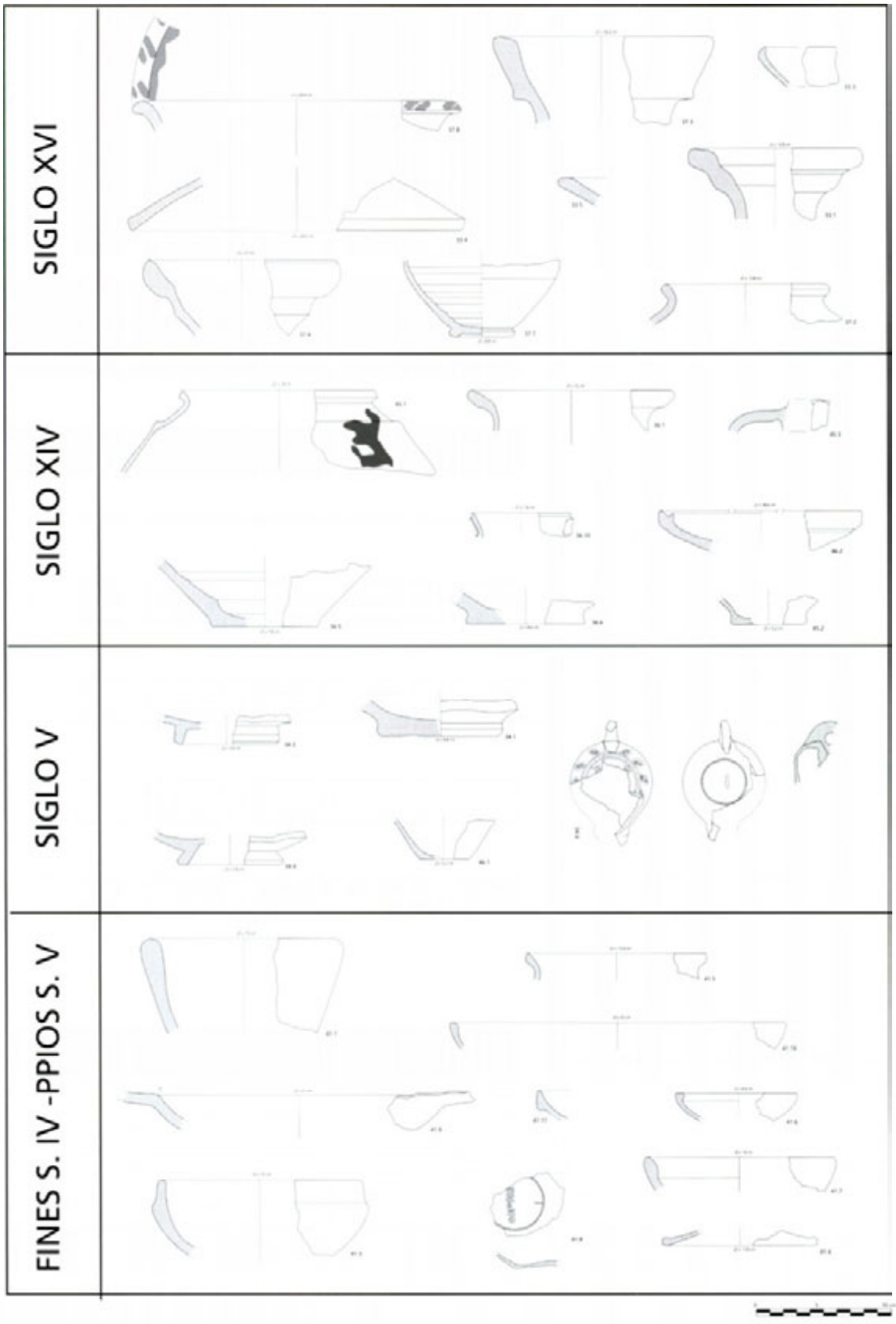
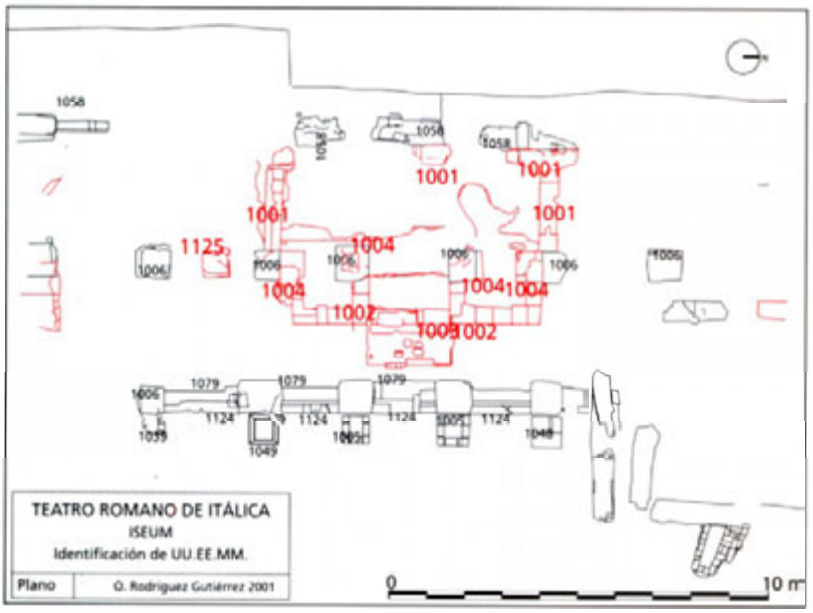


Fig. 87. Estratigrafía bajo bóveda caída del iter sur.



SACELLUM DEDICADO A ISIS (*PORTICUS POST SCAENAM*)

A. Vista general
B. Detalle UEM 1002



A



B

Fig. 88. Sacellum dedicado a Isis. Planimetría y detalles constructivos. (Fot. A: R. Corzo Sánchez; B: O. Rodríguez).

LA ÚLTIMA ETAPA DEL EDIFICIO TEATRAL

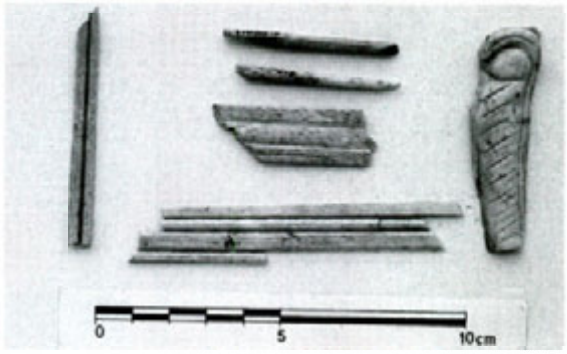
A Reutilización de fustes de pedestal (I-5 e I-6) en el *hyposcaenium*.
B. Planta del área industrial situada en el sector sureste de la *porticus post scaenam*.
C. Localización en plano (en gris) del taller de hueso instalado en el *parascaenium* norte.
D. UEM 1073. Área industrial en el ángulo SE del solar del teatro.
E. Algunos de los objetos exhumados en el entorno del taller de hueso.
F. y G. Enterramientos documentados en diferentes sectores de la *porticus post scaenam*.


A


B


C


D



E


F


G

Fig. 89. Última etapa del teatro romano de Itálica. Particularidades. (Fot. A: J.M. Luzón; D, E, F y G: R. Corzo Sánchez).

ESTRUCTURAS TARDÍAS SECTOR NOROESTE. UEM 1035, 1036 Y 1037

A. Vista general del área
B. Depósito estucado en rojo UEM 1037 en el curso de su excavación (campaña 1989).
C. Detalle del paramento común a UEM 1035 y 1037.



A



B





C

Fig. 90. Estructuras tardías en el límite norte del teatro. (Fot. O. Rodríguez).

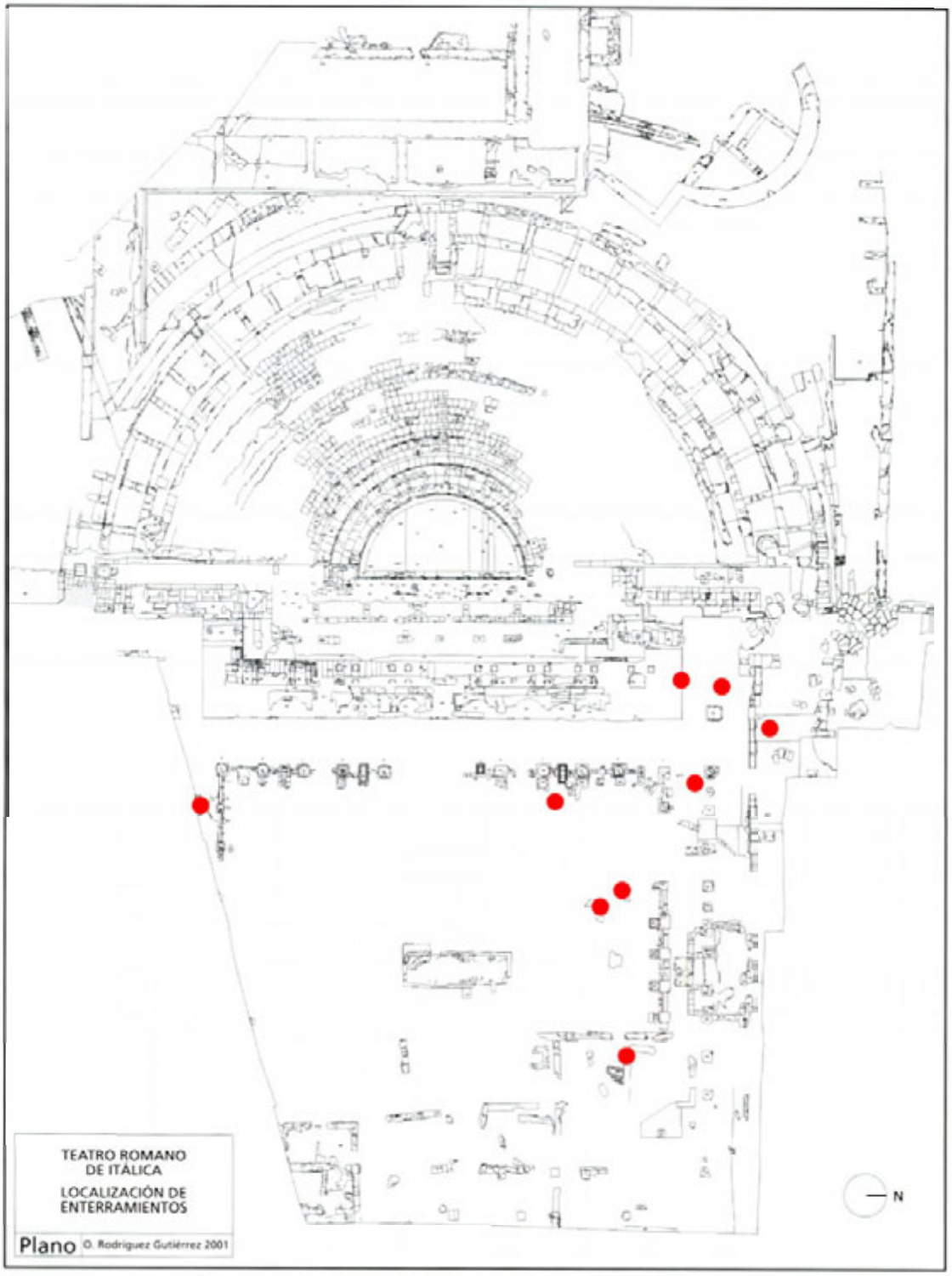


Fig. 91. Necrópolis de época tardía. Localización de los enterramientos. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

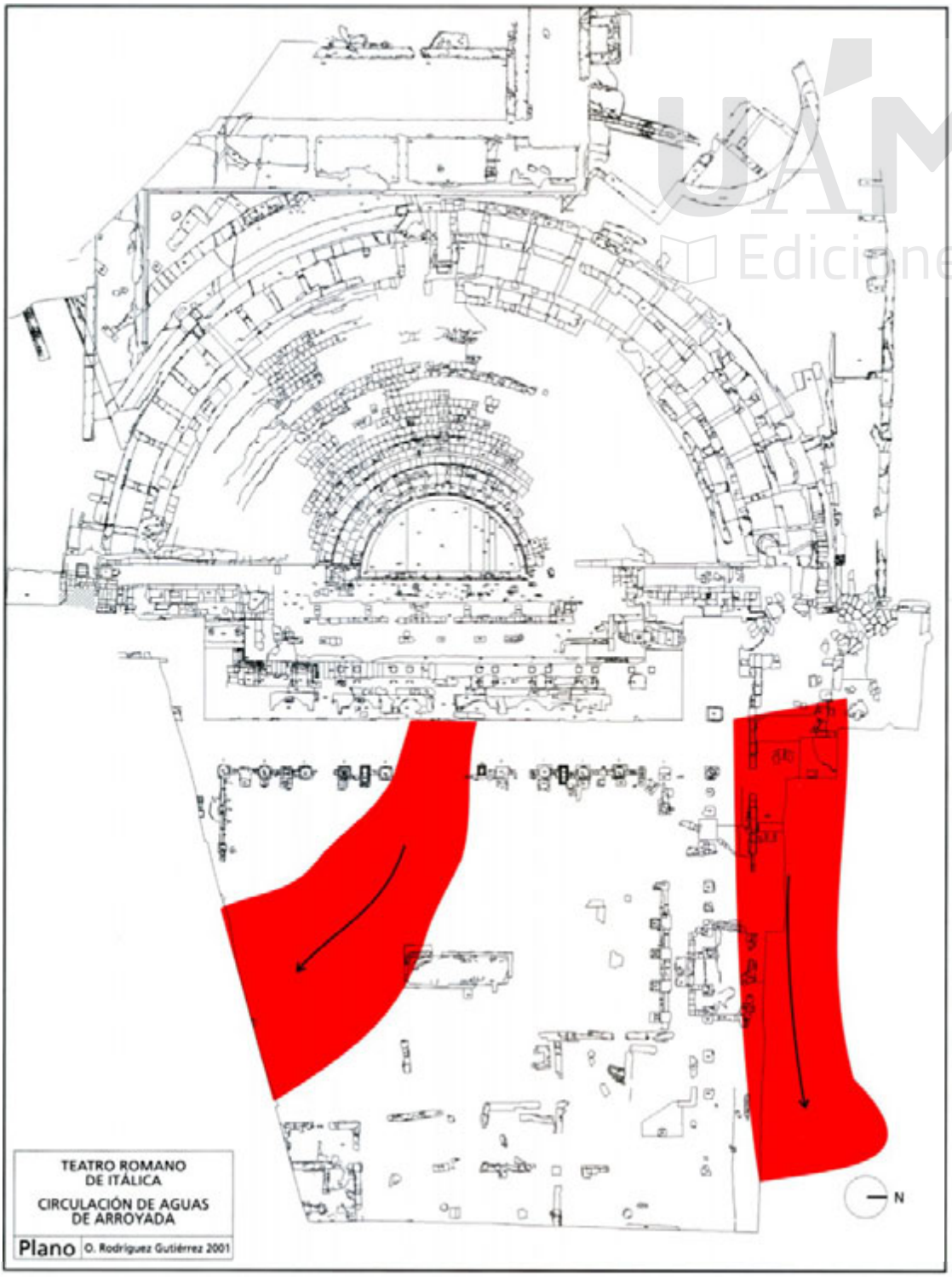


Fig. 92. Localización del área afectada por aguas de arroyada. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.

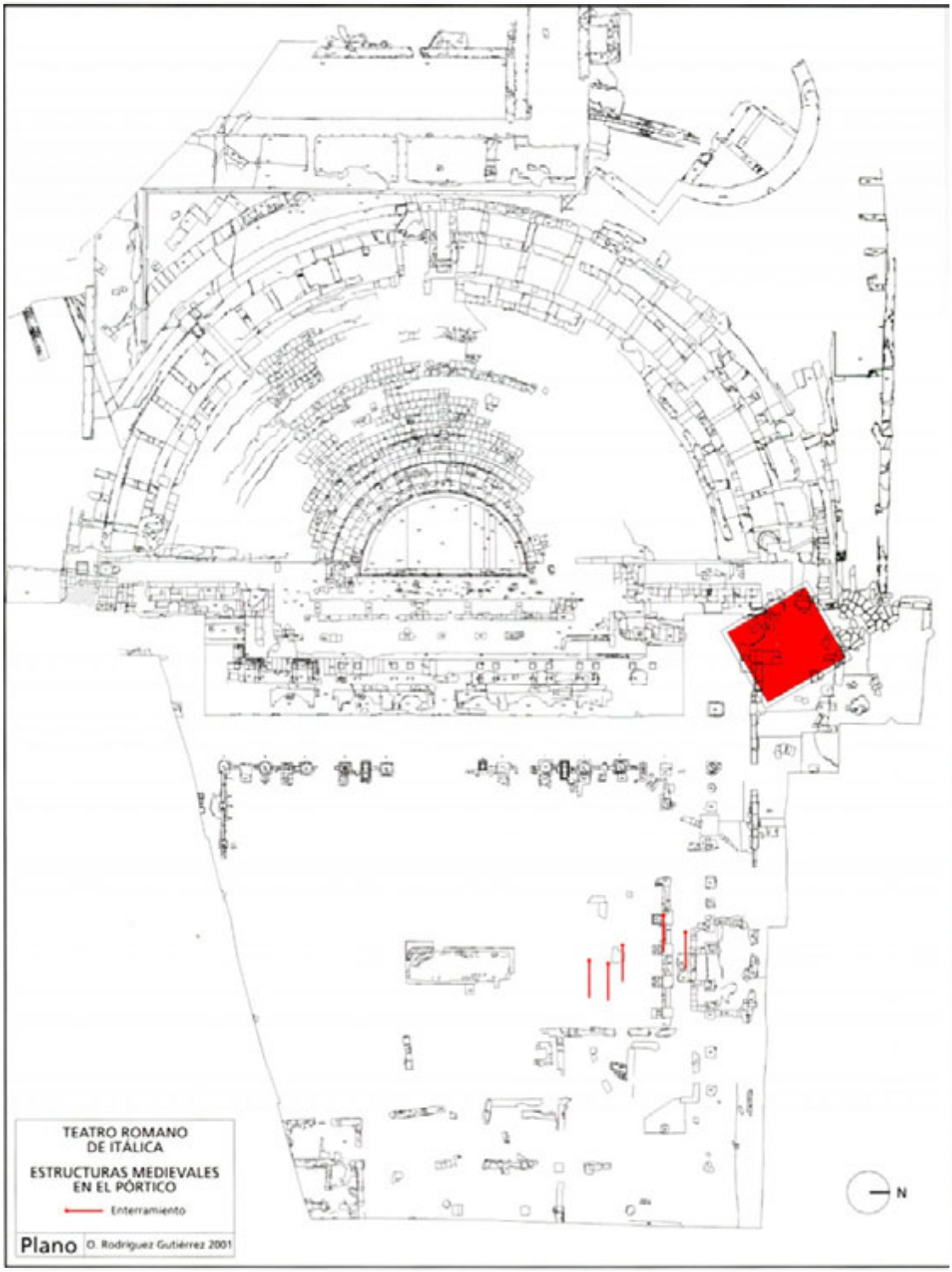
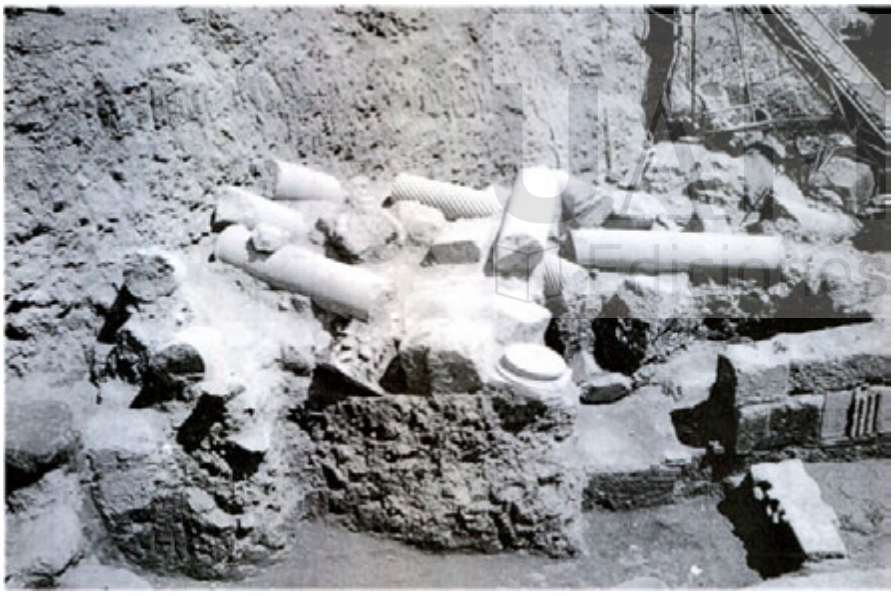


Fig. 93. Localización de estructuras y necrópolis de época medieval en el pórtico. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora.



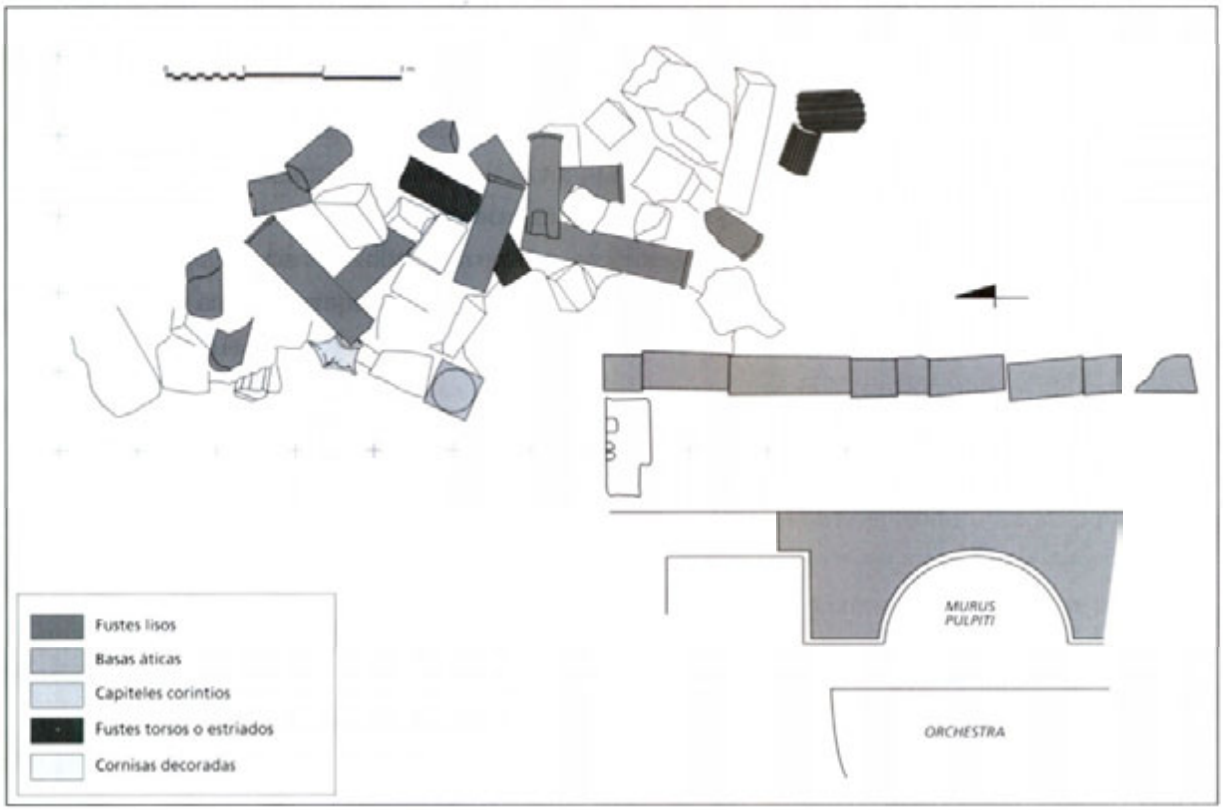


Fig. 94. Derrumbe del segundo orden de la scaenae frons documentado en la campaña de excavaciones. A partir de documentación de las campañas de 1971-1972 (Fot. J. M. Luzón Nogué).



CONSIDERACIONES FINALES

UÁM
Ediciones

CAPÍTULO XII

Consideraciones finales

Con el gobierno de Augusto culmina una lucha por el poder unipersonal que, con claros referentes helenísticos, había caracterizado a la Roma tardorrepublicana. El nuevo *Princeps*, en la búsqueda de la legitimación de este poder absoluto, se sirve de numerosos recursos en la esfera politicoreligiosa con un elevado contenido propagandístico. Éstos, a pesar de ser enmascarados bajo una aparente recuperación de las tradiciones y del orden de antaño, perdido con motivo de los conflictos civiles, supondrán novedosas lecturas y planteamientos de aquellas antiguas prácticas.

Es éste el contexto en el que debe ser interpretado el teatro romano imperial, siempre, en este estudio, entendido como edificio y espacio arquitectónico. En la Roma republicana, la prohibición del censor Escipión Córculo Nasica (154 a.C.), impedía la construcción de teatros en piedra; no obstante, las descripciones que se recogen en las fuentes de algunos de los teatros *efímeros* entonces construidos, quizá exageradas (Gros, 1987a, 339, nota 94), tales como los de *Q. Lutatius Catulus* o *Mucius Aemilius Scaurus* (Lohmann, 1998, 205. En Plinio *NH*, XXXVI, 2, 5; XXXVI 8, 50; XXXVI, 24, 113-115) hacen cuestionarse la provisionalidad de estos edificios. En el año 55 a.C. Pompeyo levanta en el Campo de Marte, fuera del pomerio de la ciudad, el primer teatro en piedra, concebido, no obstante, como ascenso monumental al templo dedicado a *Venus Victrix*, que se elevaba en la parte superior de su graderío. El edificio se completa con una enorme *porticus* cuya superficie superaba en más de tres veces la extensión al aire libre del foro republicano. La *cauea*, exenta y levantada a modo de una gran colina artificial por medio de substrucciones, permite un logro arquitectónico sin precedentes: de la nada se alcanza una altura hasta el momento solamente proporcionada por los relieves naturales de la ciudad (Gros, 1987a, 321). Éste será el modelo de los primeros teatros imperiales que se construyan en Roma: los de Balbo y Marcelo. El teatro se convierte así, de la mano de la política augustea y la evolución de los referentes rituales y ceremoniales del nuevo régimen, unido a las posibilidades que ofrece el desarrollo de nuevos materiales como el *opus caementicium*, en una de las piezas fundamentales del paisaje urbano imperial (Favro, 1996, 164). De hecho, se observa un total desequilibrio entre la cantidad y calidad del género teatral y la monumentalidad de los nuevos

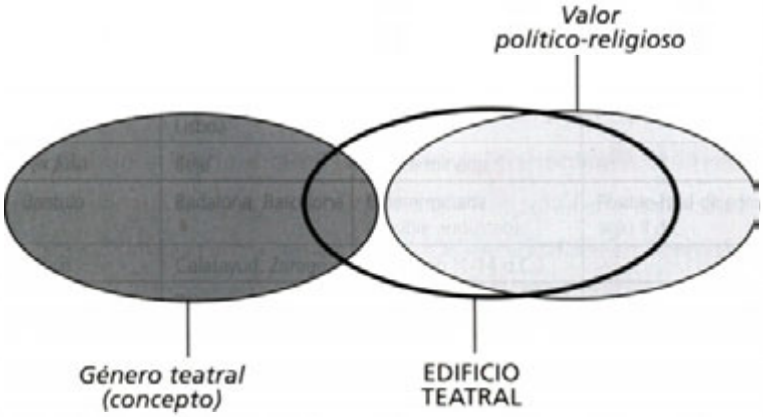
edificios. Los clásicos griegos no se llevan a escena, ni siquiera las más célebres piezas de los latinos Plauto y Terencio. Paradójicamente el edificio teatral romano será el escenario del mimo y la pantomima, apenas ya incluso de algunas comedias atelanas. Los géneros más cultos y minoritarios, tales como la *pseudotragedia* o las *controversiae,* parecen quedar limitados a círculos exclusivos que, en torno a determinadas figuras destacadas como en su tiempo lo fue Séneca, se reúnen en ambientes privados, cuando no en los más restringidos *theatra tecta* (Izenour, 1992, *passim*), edificios que, no obstante, no parecen haber estado difundidos en los territorios más occidentales.

Especialmente en las provincias el teatro tendrá un papel fundamental como vehículo de romanización. Frente al teatro griego, la nueva estructura unitaria y cerrada en torno al eje *scaena-orchestra*, así como los ya citados recursos técnicos que le permiten una cierta cuando no total independencia de la topografía, hacen de él una pieza perfectamente integrada en la trama urbana, formando parte de los circuitos cívicos sobre cuyo valor sacro y ceremonial ya se ha insistido oportunamente. Por otro lado, desde un punto de vista más conceptual que arquitectónico, el teatro será un foro de conexión y comunicación bidireccional y recíproca entre el poder central y las comunidades locales, en las que las *elites* municipales desarrollarán una destacada función como intermediarias, siendo además las más beneficiadas tanto social como económicamente de dicho intercambio.

De esta forma, el teatro que llega a Hispania lo hace como parte de esta iniciativa augustea dentro de un fenómeno más complejo de monumentalización urbana. Ésta, como en el caso del *municipium* de los italicenses, podrá coincidir además con la concesión a la ciudad de un nuevo estatuto jurídico. Con anterioridad, la presencia romana en la Península se había visto caracterizada por una significativa adecuación a la realidad preexistente (Bendala *et alii*, 1987; Bendala, 1990; Bendala, 1998, 129) que, no obstante, fue siempre decisiva en su progresiva implantación, como ya se ha observado, por ejemplo, al abordar el desarrollo del culto imperial, en cuyo proceso puede considerarse entre las provincias pioneras. El modelo arquitectónico exportado a Occidente tiene sus referentes en los ya citados edificios teatrales romanos de época tardorrepublicana y comienzos del Imperio. Del conjunto de teatros hispanos no existen por el momento datos arqueológicos suficientes que permitan datar ninguna de sus estructuras en un momento preaugusteo. Tampoco las muy puntuales referencias a espectáculos escénicos en documentos epigráficos y literarios tardorrepublicanos, es decir, la *Lex Ursonensis* (126-127) y las cartas de Cicerón (*Ad Fam.*, X, 32, 2 y 3), respectivamente, pueden ser asociadas con seguridad a edificios escénicos estables o, al menos, a los que actualmente se conocen en las ciudades correspondientes de *Urso* y *Gades*. Incluso, en algunos de los edificios mejor conocidos, entre los que destacan los de *Emerita Augusta* y *Carthago Noua*, se ha documentado epigráficamente la vinculación directa de su construcción a los círculos imperiales, en las figuras de M. Vipsanio Agripa y Caio y Lucio Césares, respectivamente. En el caso italicense no será menos significativo el hecho de que los tres benefactores conocidos de la construcción del edificio fueran los primeros pontífices creados en el municipio para el culto al Emperador. Además, a falta de una evidencia

más explícita de esta conexión, los modelos metropolitanos de la *Vrbs* se ponen de manifiesto en un buen número de elementos arquitectónicos, entre los que destacan los decorados con cimacios lésbicos en sus diferentes variantes, con claros paralelos en edificios como el Templo de la Concordia, el de Castor o el de *Mars Vltor* en el Foro de Augusto, entre otros. El teatro se sitúa como un instrumento de expansión y afianzamiento de la religión y el ceremonial oficial, siendo éstos, a su vez, algunos de los más claros elementos de unificación ideológica del Imperio. Con otros como la moneda, las obras de ingeniería, las vías o el propio modelo de ciudad, fueron los encargados de generar una conciencia común de *Imperio*. Con Augusto, incluso, será aún más significativo, dado que en la Capital las manifestaciones explícitas de culto a su persona no estaban permitidas, mientras que las provincias gozaban de mayor libertad para ello.

Por tanto, ni todo lo que se considera género teatral se desarrollaba en los teatros pétreos que hoy conocemos, ni mucho menos, todo lo que se llevaba a cabo en estos edificios podría ser incluido entre lo que nosotros entendemos como representaciones escénicas. La situación podría quedar reflejada en un simple gráfico de diagramas con sectores de intersección de tamaño muy diferente:



El teatro de Itálica es, por tanto, un ejemplo más de los teatros augusteos que se levantan en la Península. Como en otras muchas ciudades hispanas, también aquí se enmarca dentro de un más amplio proyecto constructivo que, al menos, afectó a la urbanización del cerro de San Antonio, contiguo. Para su emplazamiento se elige un área periférica de la ciudad, hasta entonces extramuros, tal y como parecen indicar los restos de la posible muralla tardorrepublicana (UEM 1030). A su vez, allí se reconocen los restos de algunas de las construcciones que habrían formado parte de este nuevo programa urbanístico, entre las que destaca un gran edificio monumental en cuyos paramentos se abren exedras (UEM 1019/1021). Aunque no todos ellos responden a los mismos ejes de orientación, debido, probablemente, a la compleja topografía del área, se observa una adecuación urbanística clara, manifiesta en el muro UEM 1022, que, aunque exterior a la cavea, se ajusta a su curvatura, generando así un *cliuus* de distribución entre ambos.

No obstante, en Itálica, como se observa de forma generalizada en los teatros peninsulares[1], las soluciones arquitectónicas adoptadas se encuentran bastante distanciadas de los modelos romanos contemporáneos. En aras de la reducción de recursos tanto técnicos como materiales los edificios, con frecuencia, aprovechan en mayor o menor medida las posibilidades topográficas de su emplazamiento. Son numerosos los graderíos que, al menos en su sector inferior, se apoyan e incluso se tallan sobre la roca natural. Sin embargo, en el caso italicense, a pesar de que la solución adoptada da como resultado una estructura de aspecto arcaizante, muestra mayor complejidad estructural y, a su vez, mayor capacidad técnica. Fue construida junto a la ladera del Cerro de San Antonio por medio de un sistema alveolar de cimentaciones artificiales generado por cajones rellenos de tierra (los *caissons* o cajas yuxtapuestas de J.-C. Golvin: 1988, 148) que, reproduciendo la sección inclinada de la *cauea*, sirvieron de base a los sillares de los *gradus*. Entre las razones debe buscarse la naturaleza del terreno en el área, a base de sedimentos con un elevado porcentaje de arcillas que, de este modo, resultaban excesivamente inestables para una construcción de la entidad y características que nos ocupan. Es más, pudieron ser estos problemas de estática los que causaron el derrumbe de la estructura en *opus africanum* (UEM 1019/1021), reconstruida con anterioridad a comienzos del siglo II d.C. con nueva fábrica de *opus caementicium* (UEM 1020). A su vez, al exterior, la fachada del graderío italicense habría reflejado la masiva solución adoptada en su interior. En un muro prácticamente ciego, en el que no obstante habría que esperar la inclusión de un orden de pilastras adosadas que permitieran dar un *ritmo* arquitectónico típicamente romano al paramento, se abrían cinco puertas. Éstas daban acceso a otras tantas galerías radiales que desembocaban en una *praecinctio* intermedia de distribución en la *summa cauea*.

Pero no solamente será la *cauea* italicense la que ofrezca ciertas notas *arcaizantes*. También la tipología de la escena, lineal y de muro único, remite a modelos tardorrepublicanos y de comienzos del Imperio, especialmente del ámbito itálico. Teatros contemporáneos hispanos como los de *Carthago Noua* o *Malaca* incorporan ya algunas de las que serán las soluciones con mayor difusión en época imperial, de tipología mixtilínea. Su relativa estrechez con respecto a su desarrollo en altura, que debió alcanzar en torno a los quince metros, se completó con la erección de un orden arquitectónico trasero paralelo (galería oeste de la *porticus post scaenam*) destinado a recibir las cargas horizontales y oblicuas, a falta de los espacios internos o *choragia* encargados, entre otros, de este cometido. A pesar de esta aparente simplicidad, la independencia entre frente escénico y su núcleo estructural correspondiente pone de manifiesto la fase de evolución en la que se enmarca, claramente distanciada de los modelos tardohelenísticos, a los que tan sólo de forma ya muy débil podría recordar. Fue de hecho esta disociación estructural la que permitió, en época severiana, llevar a cabo una reforma de la *scaenae frons* que tan sólo afectó a los órdenes de su *columnatio*, siendo respetado el núcleo interno del edificio escénico durante toda la vida útil del teatro.

[1] Siendo un tanto excepcionales los casos de *Corduba* y *Bilbilis*, como ya se ha señalado al analizar las diferentes estructuras teatrales hispanas (Pág. 307 y ss.).

A pesar de que la tipología del teatro de Itálica fue *plenamente romana* desde su primer momento de construcción, se observa cómo la unión de *cauea* y edificio escénico se resuelve por medio de la mera yuxtaposición de ambos, cuya superficie de contacto se produce entre los muros este de los *itinera* y los occidentales de las *uersurae*. De esta forma se generan también unos muy sencillos *parascaenia*, más entendidos como espacios de comunicación y distribución de circulaciones que como verdaderas *basilicae* al uso.

De hecho, en el teatro italicense pueden reconocerse iniciativas cualitativamente bien diferenciadas: primero las relacionadas con una verdadera *erosión* del edificio, que provocó un deterioro progresivo real del mismo, cosa que además pone de manifiesto su intenso uso a lo largo de sus más de tres siglos de vida. Llama la atención el general mantenimiento de las estructuras originales que, incluso, fueron reparadas en repetidas ocasiones. Si bien de algunas de ellas, nunca sustituidas, no podía prescindirse debido a su fundamental función estructural, como es el caso del orden de la galería oeste de la *porticus post scaenam*, en la conservación de otras debe buscarse un intencionado valor simbólico. Los ejemplos más significativos y claros de ello son las aras decoradas con sátiros y ménades danzantes (E-98 a E-100) y la inscripción monumental ante la *orchestra* (I-1). En ambos casos se trata de elementos de cronología augustea, propios de la primera construcción del edificio y no sólo carecen de toda función estructural sino que además podrían haber sido eliminados o sustituidos con relativa facilidad. Más aún, el epígrafe, carente, aparentemente, de un alto valor estético o decorativo, tres siglos más tarde conservaba la memoria de dos individuos a los que, muy probablemente, ya nadie podía recordar. No podemos precisar si se mantuvo como mero testimonio de un pasado por el que se sentía un profundo respeto o si, más aún, la referencia en él a cargos públicos tales como el pontificado de culto imperial o el duovirado les recordaban en todo momento su arraigado espíritu cívico. Es incluso posible que, como se ha documentado en otros teatros del Imperio, determinados individuos hubieran recibido honores póstumos en el edificio. La estructura en *opus testaceum* (UEM 1010) levantada a comienzos del siglo II d.C. sobre el último escalón de la *proedria* parece amortizar y a la vez monumentalizar lo que con anterioridad fueron los *subsellia* de distinguidos personajes de la aristocracia municipal. Quizá vinculados a los magistrados que figuraban en la citada inscripción monumental; al fin y al cabo, al menos uno de ellos se reconoce entre los antepasados del emperador Trajano.

A su vez, y a fin de sintetizar una compleja evolución constructiva que se ha analizado por extenso y de forma detallada en los apartados correspondientes de este estudio, han podido identificarse dos órdenes arquitectónicos casi completos en torno a los cuales se organizan sus dos principales fases edilicias. El más antiguo corresponde a la galería oeste de la *porticus post scaenam*. Ésta, formando parte del primer proyecto de construcción del edificio, es decir, en época augustea, concentra algunas de las características propias del momento, especialmente manifiestas en ámbito provincial: elementos en piedra caliza estucada, basas áticas de escocia poco desarrollada, imoscapos de los fustes y basas tallados en la misma pieza, fustes en tambores independientes unidos entre sí por espigas metálicas

internas y capiteles toscanos de equino en forma de toro con *hypotrachelion* que incluye el sector superior del fuste. En altura es posible que se completara con un entablamento bastante masivo en el que destacarían cornisas con una amplia *kyma reuersa*, también en piedra caliza fosilífera (S-1 a S-9). El segundo de ellos se identifica en los dos órdenes de la *columnatio* de la *scaenae frons* instalada en época severiana. En ella, de elementos de mármol, las basas son áticas, de formas muy clásicas y de tipología ya plenamente desarrollada. Los fustes son predominantemente lisos, en grises y verdes (*marmor cipollino*), si bien no faltan los torsos y estriados. Los capiteles son corintios, en mármol blanco de Almadén de la Plata. En el entablamento, a elementos quizá mantenidos de la antigua decoración, se une una nueva serie de cornisas de remate, de factura típicamente severiana, en la que quizá haya que buscar una cierta influencia norteafricana.

Del mismo modo, para una más adecuada caracterización del fenómeno teatral en época imperial, se hace necesario profundizar en el papel desempeñado por éste en la trama urbana correspondiente. Pocos son los teatros que, siendo objeto de profundos estudios monográficos, hayan sido además analizados desde el punto de vista de las relaciones urbanísticas establecidas con su entorno, así como de las posibilidades de comunicación con otros edificios o áreas monumentales de representación tales como el foro o el templo de culto imperial. En algunas de estas relaciones, tanto o más importante que la proximidad física, lo serán las vías procesionales con hitos intermedios más o menos significativos. Aquí, de nuevo, interesantes datos han sido pasados por alto o abordados de forma excesivamente simplista, bajo la única óptica determinista del teatro como edificio de espectáculos, especialmente cuando éste se encontraba en posiciones periféricas, óptimas para la recepción y evacuación de los espectadores. Es esa carga ceremonial y simbólica la que permite explicar algunas de estas posiciones, de difícil solución desde los, aparentemente, más coherentes planteamientos tradicionales. Así ocurre en el teatro italicense, donde la mayor parte de los accesos a la cavea se concentran en su parte superior, constreñida por las construcciones anejas, quedando entre ellas un estrecho *cliuus* de distribución. De hecho, muchas de las transformaciones que se observan en él solamente tienen sentido en la medida en la que son el resultado de sus relaciones con un entorno todavía muy desconocido. Así, la potente estructura de aristas redondeadas en *opus caementicium* de gran calidad levantada en el sector meridional de la cavea (UEM 1024/1044) parece sugerir un nuevo acceso monumental en conexión con el interior de la ciudad, probablemente con los espacios de representación de la antigua ciudad preadrianea. Es también una nueva transformación de su entorno más inmediato, con la construcción de una potente estructura en opus caementicium (UEM 1023) que lo rodea por el sur y el oeste, la que obliga a adoptar nuevas medidas: el edificio es respetado en toda su estructura, si bien el sistema de accesos superior se ve prácticamente anulado, siendo necesario potenciar los ingresos inferiores.

Para finalizar, parece oportuno insistir en la función sociopolítica asumida por el teatro romano imperial. En él está presente toda la sociedad, incluso mujeres, esclavos y otros grupos de no ciudadanos. Allí se reúnen todos ellos con los más diversos fines, siem-

pre buenos motivos para concentrar a la población en un estricto orden que refleja con fidelidad la realidad social existente, aquélla que, a su vez, trata de ser perpetuada desde el poder, tanto imperial central como local. Este orden es además reforzado en la propia estructura arquitectónica de los edificios: no solamente a través de recursos visuales tales como amplias *praecinctiones* o altos *baltei*, sino también por medio de un más desarrollado y jerarquizado sistema de accesos, a lo que se une la creación de nuevos espacios destinados a las *elites* como es el caso de los *tribunalia*. Frente a la amenaza que el teatro había supuesto para el mantenimiento del orden sociopolítico tardorrepublicano, con el Imperio, aunque los ánimos sociales ni mucho menos se habían calmado, Augusto supo hacer de él un efectivo instrumento de su programa político, posteriormente mantenido durante largo tiempo por sus sucesores. Como dirá P. Zanker (1992, 179), *"el saludo y el aplauso eran expresión de un consenso general y creaban una imagen de evidente aprobación de su gestión"*, de modo que se permitía un diálogo entre la *plebs* y el *Princeps* en un sistema en el que la participación ciudadana se había visto enormemente mermada.

Es preciso, del mismo modo que está ocurriendo con el estudio del teatro romano y a lo que desde aquí hemos pretendido colaborar con mayor o menor éxito, profundizar en el conocimiento de numerosas manifestaciones de la Roma antigua. Esto se debe hacer, sin embargo, prescindiendo de los prejuicios y las ideas preconcebidas tradicionales, que, especialmente en el caso de los conocidos como *edificios para espectáculos,* no han propiciado sino limitadas y muy parciales lecturas de fenómenos de mucha más riqueza y complejidad. En ellos, como manifestaciones de una sociedad altamente ritualizada y casi *teatral*, se concentraban, más aún, se mezclaban con límites muy difusos, elementos de los que hoy nos jactamos de tener racionalmente bien diferenciados, tales como el prestigio político, los honores póstumos, la sacralidad o el consenso social, entre otros muchos. Como buena muestra de ello puedan servir la impresionante puesta en escena de los *ludi saeculares* del año 17 a.C. (*CIL* VI 32323) o las honras fúnebres recibidas por Germánico o Druso[2].

[2] Pág. 335 y ss.

UÁM
Ediciones



CATÁLOGOS

UÁM
Ediciones

Catálogo: Elementos arquitectónicos

Introducción

El presente apartado tiene como fin profundizar en el análisis estilístico de las piezas más significativas para la comprensión del edificio. Por ello se prescindirá aquí de la mayor parte de las piezas que, a pesar de haber sido halladas en el teatro o vinculadas a él de forma directa o indirecta, no permiten con seguridad, por el momento, ser adscritas a su estructura o decoración. No obstante, el catálogo sistemático de todas ellas se incluye en soporte digital (*catálogo general*). Es por esta razón por la que la numeración de las piezas en la selección que a continuación se presenta no siempre es consecutiva, ya que se ha respetado la numeración general del catálogo completo. En último caso, remitimos a la tabla final de equivalencias en la que se señalan las piezas seleccionadas del conjunto de materiales analizados. Del mismo modo, cuando así se ha creído oportuno y tan sólo en ejemplos muy concretos, se ha incluido un análisis pormenorizado de características y paralelos; del mismo modo que se prescinde de él en las fichas del catálogo, que responden a cometidos diferentes.

No obstante, no trata de ser un estudio de decoración arquitectónica al uso llevado hasta sus últimas consecuencias, entre otras razones, por existir ya un trabajo monográfico sobre ello[1]. Se pretende tan sólo presentar los criterios y paralelos que permiten mantener algunas de las dataciones ya propuestas al abordar el edificio desde su realidad estructural que, en ocasiones, encuentran apoyo en elementos arquitectónicos, epigráficos o escultóricos, así como las dificultades que a menudo surgen para optar por unas u otras.

También se ha pretendido, por las importantes consecuencias cronológicas para la evolución del edificio, distinguir entre las piezas con una función eminentemente decorativa (de función estática nula o muy escasa: aras, pies de mesa, remates del *balteus*), y estructural,

---

[1] Coincidiendo con la conclusión de la que fuera nuestra tesis doctoral se ha dado fin a otro trabajo en la Humboldt Universität de Berlín a cargo del Dr. S. Ahrens que ha tenido por objeto un exhaustivo análisis de la decoración arquitectónica de la ciudad de Itálica. Por ello, no habría tenido sentido realizar dos estudios paralelos idénticos. Por el contrario, el Dr. Ahrens y quien esto suscribe hemos trabajado, en lo que al teatro romano se refiere, en estrecha colaboración a fin de sacar el mayor fruto de nuestros respectivos estudios, muy diferentes tanto en lo que a planteamientos metodológicos como a intereses científicos se refiere. No queremos dejar pasar la oportunidad de mostrarle nuestro más sincero agradecimiento: de los muchos ratos de animada discusión científica conjunta proceden algunas de las propuestas interpretativas de este capítulo.

dadas las importantes implicaciones constructivas para el teatro de éstas últimas, si bien será preciso no olvidar que la decoración arquitectónica puede ser también un elemento frecuentemente independiente de la estructura arquitectónica del edificio (Giuliani, ²1997, 19-20).

En el presente estudio hemos pretendido conjugar dos criterios de análisis que consideramos fundamentales como son los datos arqueológicos y los estilísticos. La coherencia y equilibrio entre ambos son los que deben presidir este tipo de trabajos ya que de todos son conocidos los casos anómalos en uno y otro sentido[2]. Del mismo modo, solamente a partir de piezas bien contextualizadas estratigráficamente puede avanzarse en esta línea.

Las más recientes líneas de investigación coinciden en lo prioritario de los modelos decorativos (o *tipos*) sobre las características formales, técnicas y estrictamente estilísticas, más sujetas a matices y factores subjetivos tales como particularidades de talleres, variantes regionales, etc. Asímismo, es fundamental basarse para las dataciones en monumentos y paralelos de datación segura, tales como los presentes en las ciudades vesubianas, contextos funerarios, epigrafía, etc. Otros muchos elementos descontextualizados, procedentes en su mayoría de colecciones y museos, han sido datados siguiendo criterios exclusivamente estilísticos; si bien serán siempre interesantes referentes nunca podrán ser tenidos como apoyos cronológicos seguros y definitivos. Así también, H. von Hesberg (1996, 159) señala que las variantes entre talleres coetáneos vendrán normalmente dadas por el resultado de un empleo diferente de los instrumentos pero no por la adopción de nuevos motivos. No obstante, es preciso tener en cuenta que también existirá una serie de modelos clásicos que podrá ser recurrente durante mucho tiempo. Por ello lo especialmente complejo será poder distinguir motivos coetáneos con diferentes matices técnicos en su realización de los mismos motivos distanciados en el tiempo con obvias consecuencias en la factura.

Con mucha frecuencia el análisis estilístico se ha visto determinado, de forma más o menos intencionada, por las fases constructivas reconocidas tradicionalmente para los edificios[3], lo que, en muchas ocasiones, ha hecho pasar por alto dinámicas más complejas, tales como añadidos, reformas o restauraciones antiguas. No hay que olvidar que en la plástica romana tampoco faltarán los *revivals*, recuperaciones de la *manera de hacer* y representar[4] que, de no reconocerse, pueden llevar a equívocos. El procedimiento a seguir debe basarse, por tanto, en el acercamiento a los elementos desde esa doble vía, los criterios estilísticos y

---

[2] C.F. Giuliani (²1997) cita algunos de los ejemplos más paradigmáticos dentro de la arquitectura romana de edificios que han recibido las dataciones más dispares y antagónicas, cronologías, en la mayor parte de los casos, sustentadas sobre razonamientos coherentes, pero que han venido a demostrar que, en ocasiones, la datación por medio exclusivamente del análisis estilístico de la decoración arquitectónica no es suficiente, sino que debe trabajarse con todos los elementos de juicio posibles; un ejemplo reciente, el Arco de Constantino (Pensabene y Panella, 1998).

[3] Buen ejemplo de ellos son las propias aras cilíndricas del teatro (E-98 a E-100). Tras un minucioso análisis formal y de paralelos fueron datadas en época adrianea (Luzón, 1977-78), cronología que entonces se mantenía para una importante reforma del edificio, cuando no su edificación; posteriormente (León, 1995, 152-159, nºs. 50-52), su cronología se ha retrasado hasta el gobierno de Augusto, por tanto, formando parte de los elementos decorativos del primer momento de construcción.

[4] Como el denominado *renacimiento flavio* de época severiana (Toebelmann, 1923, 90 ss.; Blanekenhagen, 1940; 90 ss.; Schörner, 1995, 96).

el contexto arqueológico, sin que, en principio, ninguno de ellos haga *inclinar la balanza* a su favor.

Es escaso el registro conservado del teatro para el establecimiento de talleres y maestrías, del mismo modo que para el caso de los elementos arquitectónicos, no poseemos toda la información que sería deseable sobre la procedencia de los materiales de soporte. Sí parecen poder establecerse algunas asociaciones como la del ara hexagonal (E-103) y las cornisas decoradas del entablamento de la *scaenae frons*, todo ello realizado en mármol de Almadén de la Plata y, probablemente, procedente de un taller asociado quizá a la ciudad de Itálica en el que habrían podido también ejecutarse los capiteles de la *columnatio*, en el mismo material. Es, desafortunadamente, casi nula la información que se posee en la actualidad de otras construcciones italicenses de fines del siglo II, comienzos del III[5].

Tampoco es éste el foro adecuado para reflexionar sobre los circuitos seguidos por estos elementos a comienzos de época imperial. En algunas ciudades béticas entre las que se encuentra Itálica llaman la atención, además de una temprana introducción del mármol, los modelos metropolitanos muy estrechamente vinculados a los edificios augusteos de Roma[6]. La iniciativa imperial de construcción de teatros en las provincias promovida por el poder central parece verse también reflejada en los programas decorativos de algunos de ellos, tal y como ocurre en los hispanos de Mérida, Cartagena e Itálica. En estos dos últimos resulta paradigmática la inclusión en la *orchestra* de aras cilíndricas de tema neoático. Esto parece sugerir que en su primer momento de construcción no solamente su proyecto y planificación sino también sus programas iconográficos y decorativos habrían estado directamente supervisados por Roma, no obstante, con miembros de la aristocracia local como intermediarios. Posteriormente, sin embargo, la evolución parece responder a iniciativas más coyunturales. Lo temprano de las cronologías que aportan estas primeras piezas augusteas sugiere, en la mayor parte de los casos, su realización por parte de artífices metropolitanos o, al menos, instruidos en la capital. No obstante, su trabajo completaría el de artífices locales, plenamente familiarizados con las piedras del entorno regional a las que daban un acabado estucado uniformador.

Por tanto, en la construcción del teatro, a pesar de la importancia de la piedra caliza fosilífera estucada especialmente en los elementos estructurales, destacará el empleo del mármol que, a falta de datos en otras áreas, aparece concentrado en el ámbito de la *orchestra*, si bien existe una serie de elementos que sugiere su presencia en elementos de la escena tales como capiteles y decoración parietal o de entablamento[7].

---

[5] Algunas pinceladas respecto a otros proyectos de época severiana en Itálica pueden encontrarse en Rodríguez Gutiérrez, e.p.

[6] De la Barrera, 2000, 147. En Mérida, este autor asocia la primera fase en la que predomina el uso del granito con la presencia de maestrías itálicas. No obstante, en esta ciudad el primer edificio en el que se documenta el uso del mármol es el teatro, ya edificado en torno a los años 16-15 a.C. y poco después, también en época augustea, reconoce el funcionamiento de un taller especializado en elementos marmóreos asociado al *templo de Diana* (2000, 149). A pesar de elllo, la *marmorización* a gran escala no se producirá hasta mediados de la primera centuria.

[7] Placas con cimacios, aras neoáticas, cornisa CB-19, basa B-52, capiteles C-14 a C-17, capitel corintizante CF-242-243, la pieza con anthemion V-7 a V-11, cornisas CB-23, CB-35, CB-38 a CB-40, los soportes de mesa V-3 y V-4.

Tanto en las fichas que aquí se incluyen como en las que forman parte del catálogo general en soporte digital, todas ellas con idéntico formato y criterio, se han empleado campos convencionales comunes a los estudios al uso, tales como "procedencia", "ubicación actual" o "estado de conservación", entre otros. En los elementos arquitectónicos se ha añadido además el de "calidad", que permite establecer una jerarquía especialmente útil en lo que se refiere a factura y acabados (max. 1, mín. 5), susceptible de llevar a conclusiones relativas a la identificación de diferentes manos, variantes dentro de los mismos conjuntos, etc. A su vez, la sigla entre paréntesis precedida de una F que acompaña la entrada de cada una de las piezas corresponde a la clave de la base de datos empleada en la elaboración del catálogo.

Para las abreviaturas empleadas en las medidas se ha recurrido, de nuevo, en la medida de lo posible, a las convenciones más usuales; sirvan como ejemplo H/h para las alturas absolutas y relativas, respectivamente, así como Ø para los diámetros. En el caso de los capiteles y dado el estado fragmentario de la mayor parte de las piezas, ha sido necesario, a fin de poder identificar módulos y establecer así conjuntos unitarios, recurrir a una serie de medidas muy concretas (a-f) localizadas en las hojas de acanto y las volutas/hélices, tal y como se indica en la figura 96. Todas las medidas, salvo que se especifique otra unidad, se dan en centímetros. En las tablas de medidas de los elementos, que se incluyen a continuación de cada grupo tipológico, la falta de espacio ha hecho preciso recurrir a nuevas abreviaturas, por ello se acompañan de las notas explicativas pertinentes.

Basas

Basas áticas

ORDEN INFERIOR DE LA *COLUMNATIO* DE LA *SCAENAE FRONS* (REFORMA SEVERIANA) (LÁM. I)

B-1 Basa ática de columna (F-36) (Lám. I)
Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol gris.
Calidad: 2
Medidas (cm): H= 23,4; h plinto = 7,3; h toro inf. = 4,7; h listel inf = 1,2; h escocia = 4,6; h listel sup. = 1,2; h toro sup. = 4,4; Lado plinto = 61; Ø toro inf. = 60,4; Ø escocia = 55,2; Ø toro sup. = 50

B-2 Basa ática de columna (F-106) (Lám. I)
Procedencia: Excavación. Procede de las campañas de comienzos de la década de los setenta (1971-73).

Ubicación actual: Desplazada de su emplazamiento original, hoy se encuentra en la *porticus post scaenam*.
Material: Mármol gris con vetas blancas.
Calidad: 2
Medidas (cm): H= 25 aprox.; h plinto = 7,5; h toro inf.= 5; h listel inf. = 1,2; h escocia = 4,8; h listel sup. = 1,2; h toro sup. = 4,5; Lado plinto = 63; Ø toro inf. = 61,8; Ø toro sup. = 55
Observaciones técnicas: Presenta una cavidad de sección cuadrada en el centro de su parte superior para facilitar el ensamblaje con el imoscapo de su fuste correspondiente. Este orificio mide 5 cm de lado y 5,8 de profundidad.
Bibliografía: Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 232, fig. 12; 2000, 129, fig. 10a.

B-3 Basa ática de columna (F-200) (Lám. I)

Procedencia: Excavación. Año y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Desplazada de su emplazamiento original, hoy se encuentra en la *porticus post scaenam*.
Material: Mármol gris con vetas blancas.
Calidad: 2
Medidas (cm): H = 30; h plinto = 9,7; h toro inf.= 5,5; h listel inf. = 1,2; h escocia = 5; h listel sup. = 1,2; h toro sup. = 5,8; Lado plinto = 67; Ø toro inf. = 60,6; Ø toro sup. = 56

B-4 Basa ática de columna (F-201) (Lám. I)

Procedencia: Excavación. Año y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Desplazada de su emplazamiento original, actualmente en la *porticus post scaenam*.
Material: Mármol gris con vetas blancas.
Calidad: 2
Medidas (cm): H= 29; h plinto = 9,3; h toro inf.= 5,4; h listel inf. = 1,2; h escocia = 5,1; h listel sup. = 1,2; h toro sup. = 5,9; L plinto = 67; Ø toro inf. = 60,4; Ø toro sup. = 57,5

B-16 Basa ática de semicolumna (F- 35 y F-75)

Procedencia: Excavación. Hallada en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol gris con vetas blancas, grano fino.
Calidad: 2
Medidas (cm): H = 27; h plinto = 8,3; h toro inf. = 5; h listel inf. = 1,3; h escocia = 4,5; h listel sup. = 1,5; h toro sup. = 4,6; h del resalte de la parte posterior = 2
Estado de conservación: Se encuentra fragmentada en dos piezas.
Observaciones técnicas: En su parte posterior presenta un resalte horizontal junto a la

base. Corresponde a la línea de fractura dejada tras cortar por medio de una sierra el resto de la superficie.

Fragmentos

B-19 Fragmento de basa ática de columna (F-27)
Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco grano medio.
Calidad: 3
Medidas (cm): H max. = 22; A max.= 36; G max.= 29; h plinto = 9,1; h toro inferior = 4,5; h listel inf. = 1,2; el toro sobresale con respecto al listel = 3,4

B-28 Fragmento de basa ática (F-32)
Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco grano medio; se exfolia en capas.
Calidad: 4.
Medidas (cm): H max. = 16; A = 47; G = 40; h plinto = 8,5; h toro inf. = 5,2; h listel = 2 (aprox.); sobresale el toro con respecto al listel = 3,3
Estado de conservación: fragmentada y muy deteriorada en su parte posterior.

B-29 Fragmento de basa ática (F-684)
Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino/medio.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max. = 9; h listel sup. = 1,3; h toro sup. = 5

B-30 Fragmento de basa ática (F-685)
Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol gris de grano medio.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max.= 10,5; h listel sup. = 1,5; h toro sup. = 5,9; sobresale el toro con respecto al listel = 2,6

B-31 Fragmento de basa ática (F-695 y F-696)
Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco de grano muy fino.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max. = 8,8; h listel = 1,2; h toro = 5,3
Estado de conservación: se conservan dos fragmentos de la misma pieza.

B-32 Fragmento de basa ática (F-743 y F-965)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino/medio.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max. = 25,5; h plinto = 9,1; h toro inf. = 4,4; h listel inf. = 1,4; h toro sup. = 5,5
Estado de conservación: se conservan dos fragmentos de la misma pieza.

B-33 Fragmento de basa ática (F-744)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino/medio.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max.= 12; h toro inf. = 5,4
Estado de conservación: Tiene plinto pero está fragmentado, sólo se conserva el arranque.

B-34 Fragmento de basa ática (F-746)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max.= 7,6; h listel sup. = 1,3; h toro sup. = 4,5

B-35 Fragmento de basa ática (F-830)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max.= 15,5; h plinto = 8,5; h listel inf. = 1,5; h toro inf. = 5,6

B-42 Fragmento de basa ática de pilastra (F-901)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino (¿de Luni?).

Calidad: 1
Medidas (cm): H max. = 10,2; h listel sup. = 1,1; h toro sup. = 4,4; sobresale el toro con respecto al listel = 2

UAM Ediciones

ORDEN SUPERIOR DE LA *COLUMNATIO* DE LA *SCAENAE FRONS* (REFORMA SEVERIANA)

B-5 Basa ática de columna (F-963) (Lám. I)

Procedencia: Excavación. Año y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Desplazada de su emplazamiento original, en la actualidad se encuentra en la *porticus post scaenam*.
Material: Mármol blanco.
Calidad: 2
Medidas (cm): H= 19; h plinto = 6; h toro inf.= 4; h listel inf. = 1,2; h escocia = 3,5; h listel sup. =1,3; h toro sup. = 3; Lado plinto = 55; Ø toro sup. = 45
Bibliografía: Rodríguez Gutiérrez, 2000, 129, fig. 10b.

Fragmentos

B-36 Fragmento de basa ática (F-572)

Procedencia: Excavación. Procede de la campaña de 1988-89, del *nivel de obras recientes (sic).*
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio; se exfolia en capas.
Calidad: 3
Medidas (cm): H max.= 6,3; h toro inf. = 3,9; h listel inf. = 1; sobresale el toro con respecto al listel = 2,3
Estado de conservación: Del plinto sólo se conserva el arranque.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989a, pág. 97, lám. LVIII.

B-37 Fragmento de basa ática (F-573)

Procedencia: Excavación. Procede de la campaña de 1988-89, del *nivel de saqueos*.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max. = 6,2; h toro inf. = 3,9; h listel inf. = 1,3
Estado de conservación: Del plinto sólo se conserva el arranque.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989a, pág. 109, lám. LXX.

B-38 Fragmento de basa ática (F-693 y F-694)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco/beige de grano muy fino (¿de Almadén de la Plata?).
Calidad: 1
Medidas (cm): H max. = 4,5; h listel sup. = 1,1; h toro sup. = 3,8
Estado de conservación: se conservan dos fragmentos de la misma pieza.

Conjunto B1 – B5 y fragmentos asociados

Basa ática completa de columna, por tanto, de dos toros y una escocia. Con plinto de base cuadrada. Propuesta de datación: fines siglo II d.C., comienzos III d.C.

ORDEN DE LA *UALUA REGIA* DE LA *SCAENAE FRONS*

Fragmentos

B-20 Fragmento de basa ática de columna (F-382)

Procedencia: Excavación. Procede de la campaña de 1990, hallado en el sector norte, en los niveles de los pavimentos del pórtico. *Huecos (sic).*
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio.
Calidad: 2
Medidas (cm): H máx.= 17; h plinto = 8,4; h toro inf. = 6,5; h listel inf. = 1,5; el toro sobresale con respecto al listel = 3
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1990, pág. 77, lám. LXXVII.

B-21 Fragmento de basa ática de columna (F-575)

Procedencia: Excavación. Procede de la campaña de 1989, hallado en el nivel de edificaciones medievales y modernas.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Pórfido rosado muy oscuro/granate.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max. = 11,5; h listel sup. = 1,6; h toro sup. = 7,3
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989b, pág. 42, lám. XLII.

B-22 Fragmento de basa ática de columna (F-579 y F-582)

Procedencia: Excavación. Desconocemos la fecha y lugar de hallazgo de la pieza 579. La 582 fue hallada en el transcurso de la campaña de 1989, en el nivel de edificaciones medievales y modernas.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino/medio.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max. = 19; h plinto = 7,4; h toro inf. = 6; h listel inf. = 1,4; el toro sobre-

sale con respecto al listel =2,5
Bibliografía: (F-582) Corzo y Toscano, 1989b, pág. 44, lám. XLIV.

B-23 Fragmento de basa ática de columna (F-580)

Procedencia: Excavación. Hallada en el transcurso de la campaña de 1989, en el nivel de edificaciones medievales y modernas.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max. = 11,5; h listel sup. = 1,9; h toro sup. = 6,5; el toro sobresale con respecto al listel = 3,5
Observaciones técnicas: El toro posee una línea horizontal como guía de trazado.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989b, pág. 44, lám. XLIV.

B-24 Fragmento de basa ática de columna (F-682)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco grano medio.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max. = 12; h listel = 2; h toro = 7

B-25 Fragmento de basa ática de columna (F-688)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol gris de grano medio/grueso.
Calidad: 2
Medidas (cm): H max. = 15; h listel sup. = 1,8; h toro sup. = 7,3; el toro sobresale con respecto al listel = 3,5

ORDEN DE LA GALERÍA OESTE DE LA *PORTICUS POST SCAENAM* *(Figs. 77 y 79)*

B-7 Basa (ática) de columna (F-942)

Procedencia: Excavaciones 1975, *in situ*.
Ubicación actual: Lado oeste de la *porticus post scaenam*. Columna A.
Medidas (cm): Lado plinto = 122 x 124; Ø superior = 92

B-8 Basa (ática) de columna (F-943)

Procedencia: Excavaciones 1975, *in situ*.
Ubicación actual: Lado oeste de la *porticus post scaenam*. Columna B.
Medidas (cm): Lado plinto: 120 x 129; Ø superior: 83

B-9 Basa (ática) de columna (F-944)

Procedencia: Excavaciones 1971-73, in situ.
Ubicación actual: Lado oeste de la *porticus post scaenam*. Columna C.
Medidas (cm): Lado plinto: 131 x 128; Ø superior: 87

B-10 Basa (ática) de columna (F-945)

Procedencia: Excavaciones 1971-73, in situ.
Ubicación actual: Lado oeste de la *porticus post scaenam*. Columna D.
Medidas (cm): Lado plinto: 125 x 131; Ø superior: 94
Observaciones técnicas: En ella se aprecia una serie de reparaciones sucesivas que no se hacen tan manifiestas en el resto de ejemplares de su grupo.

B-11 Basa (ática) de columna (F-946)

Procedencia: Excavaciones 1971-73, *in situ*.
Ubicación actual: Lado oeste de la *porticus post scaenam*. Columna E.
Medidas (cm): Lado plinto: 126 x 132; Ø superior: 88

B-12 Basa (ática) de columna (F-947)

Procedencia: Excavación. Exhumada en el transcurso de la campaña de 1989, *in situ*.
Ubicación actual: Lado oeste de la *porticus post scaenam*. Columna J.
Medidas (cm): Lado plinto: 137 x 135; Ø superior: 94

B-13 Basa (ática) de columna (F-948)

Procedencia: Excavación. Exhumada en el transcurso de la campaña de 1989, *in situ*.
Ubicación actual: Lado oeste de la *porticus post scaenam*. Columna K.
Medidas (cm): Lado plinto: 150 x 133; Ø superior: 91

B-14 Basa (ática) de columna (F-949)

Procedencia: Excavación. Exhumada en el transcurso de la campaña de 1989, *in situ*.
Ubicación actual: Lado oeste del pórtico. Columna L.
Medidas (cm): Lado plinto: 128 x 135; Ø superior: 88

Conjunto B7 – B14

Basas áticas de columna realizadas en piedra caliza fosilífera. Compuestas por dos toros y una escocia intermedia, todo ello sobre plinto. Las piezas incluyen el sector inferior de la columna que se alza sobre ellas, es decir, el imoscapo. Favorecido por el alzado del nivel de uso del sector interno de la galería oeste del pórtico que cubrió el plinto original, fueron transformadas por medio del añadido de capas de estuco y argamasa de cal en basas monotoras.
Material: Caliza fosilífera estucada.
Calidad: 4

Propuesta de datación: comienzos del siglo I d.C.

Bibliografía: Se recogen en las memorias de 1988-1990 (Corzo y Toscano, 1989a, 1989b y 1990) pero no de forma individualizada.

Observaciones: En un principio respondían a una tipología ática. Las posteriores renovaciones de su epidermis, realizadas por medio de capas de estuco, para adaptarse a la nueva cota de la *porticus post scaenam*, las transformaron en basas toscanas, de un solo toro.

UAM Ediciones

Estudio crítico

En el conjunto de las basas recuperadas en el solar del teatro romano destaca, en primer lugar, el grupo de piezas marmóreas de tipología ática que se adscribe a los órdenes arquitectónicos de la *columnatio* de la *scaenae frons*. De ellas, las B-1, B-2, B-3 y B-4 pertenecen al orden inferior, mientras que la B-5 al superior. Es característica una cierta amplitud en las medidas, tal y como puede comprobarse en las correspondientes fichas del catálogo, pese a lo cual creemos poder reconocer tan sólo dos módulos diferentes. La explicación debe buscarse en el procedimiento seguido en la fabricación de los distintos elementos arquitectónicos: los fustes, de mármoles foráneos, llegarían en una fase de elaboración más avanzada que el resto, incluso con sus dimensiones definitivas, por lo que la adaptación a la realidad construida recayó en aquellos otros de fabricación local, tales como basas o capiteles.

La basa ática es introducida en Roma en el siglo II a.C. (De la Barrera, 2000, 137), llevándose a cabo un largo proceso de definición hasta la estandarización definitiva en época de Augusto. Entre los elementos que permiten analizar la evolución del tipo en época republicana se encuentra la creciente importancia espacial dada a la moldura existente entre los dos toros, es decir, lo que se configurará como la escocia, elemento apenas señalado en los primeros ejemplos itálicos. No obstante, a fines de época republicana ésta estará todavía concebida como una mera moldura recta, muy estrecha, entre dos masivos toros. En este proceso, generalizado en todo el Imperio, la reducción en tamaño del toro superior permitirá el mayor desarrollo de la escocia que además se flexiona adoptando una forma cóncava; finalmente se incluyen dos estrechos listeles verticales para delimitarla. Entre los elementos que también permiten distinguir los ejemplos más antiguos de las realizaciones imperiales se encuentra la presencia de plinto y, con el creciente empleo del mármol frente a las piedras locales, la eliminación de parte del *imoscapo* del fuste a fines de edad augustea ya que, en momentos previos era frecuente encontrarlo realizado de forma conjunta a la basa. Así, por ejemplo, las basas del orden arquitectónico de la galería oeste de la *porticus post scaenam* (B-7 a B-14), de época augustea, mantienen todavía algunos de estos rasgos más arcaizantes. El plinto se introducirá en época de Augusto, siendo muy ocasional su ausencia a partir de la mitad de esta primera centuria. En el núcleo calizo de las basas del pórtico se observa también una mayor semejanza en grosor y diámetro de los dos toros, de nuevo un rasgo que sugiere cronologías tempranas, si bien es preciso tener en cuenta que estos elementos, desde un principio, fueron concebidos para recibir un acabado estucado en el que poder matizar su aspecto último.

Por tanto, en el caso de los ejemplares del teatro italicense, pueden reconocerse las series de dos momentos temporalmente distanciados y que resultan muy característicos desde el punto de vista tipológico como referentes, además, de dos fases clave en la evolución constructiva del edificio. Por un lado, el citado orden de la *porticus post scaenam* (B-7 a B-14), cuyas basas son en piedra caliza fosilífera estucada al exterior y que incluyen en la misma pieza el *imoscapo* del fuste. Tienen plinto y una escocia delgada y poco desarrollada. Por otro, las correspondientes a la *columnatio* de la *scaenae frons*, en mármol, y que responden a un tipo ático plenamente establecido. En éstas últimas entre sus características más significativas destaca la forma adoptada por los listeles de separación entre la escocia y el toro superior, ligeramente inclinados. Esta superficie oblicua de los filetes se documenta en ejemplares a lo largo de todo el altoimperio, con ejemplos tanto hispanos como extrapeninsulares. De hecho, no parece ser exclusivo de un momento determinado, sino que está presente en piezas de una cronología muy amplia; se documenta desde época imperial temprana como las conservadas en *San Lorenzo fuori le Mura* (Schreiter, 1995, nº 173, 334, fig. 246) o incluso, con más seguridad, de época augustea temprana, como las procedentes del claustro de *S. Giovanni in Laterano* (Schreiter, 1995, nº 172a, fig. 217.3) y los jardines bajo el *Belvedere* en el Museo Vaticano (Schreiter, 1995, 339-340, nº 193, figs. 251 y 252), hasta al menos antonina, como un ejemplar en *Santo Stefano Rotondo* (Schreiter, 1995, nº 182, 336, fig. 219.3) pasando por ejemplos adrianeos tales como una procedente del Patio de las Tres Exedras de Villa Adriana (Schreiter, 1995, 343, nº 209, fig. 219.1).

De hecho, las basas áticas en mármol identificadas con los órdenes arquitectónicos de la *scaenae frons* (B-1 a B-5) presentan unas proporciones muy clásicas entre sus elementos: el desarrollo pleno de la escocia y la menor altura del toro superior con respecto al inferior. Se trata de piezas susceptibles de ser plenamente incluidas en la categoría de *basas áticas de tipología imperial* (Gimeno, 1991, 162). Entre sus paralelos más próximos, también en contexto teatral, cabe destacar las de la *scaenae frons* del teatro de Ferento, que P. Pensabene (1989, 116, figs. 29.2 y 29.3) data en un momento avanzado del siglo II d.C. y que presentan características tan canónicas como las aquí expuestas. El perfil de las basas italicenses se encuentra además muy próximo a dos series de la ciudad de Roma: en la primera (Schreiter, 1995, 316, nº 121a-e, fig. 214.1) se incluyen ejemplares del Area Sacra de Torre Argentina, del Foro de César y de la iglesia de Santa Maria en Ara Coeli; en la segunda (Schreiter, 1995, 344, nº 216, fig. 214.2.), dos conservados en el *Zagarolo* del *Palazzo Colonna*. Todas ellas se datan con bastante seguridad en época severiana.

Tabla XXX. Basas áticas[8]

Nº	Ficha	H	Hp	Ht1	Hl1	He	Hl2	Ht2	Lp	Øt1	Øe	Øt2
1	36	23,4	7,3	4,7	1,2	4,6	1,2	4,4	61	60,4	56,2	50
2	106	25	7,5	5	1,2	4,8	1,2	4,5	63	61,8	–	55
3	200	30	9,7	5,5	1,2	5	1,2	5,8	62	60,6	–	56
4	201	29	9,3	5,4	1,2	5,1	1,2	5,9	62	60,4	–	54,5
5	963	19	6	4	1,2	3,5	1,3	3	55	–	–	49
6	29	5,7	2,8	1,8	–	0,4	–	1,6	22	21,6	–	19,7
7	942	–	–	–	–	–	–	–	123	–	–	92
8	943	–	–	–	–	–	–	–	124	–	–	83
9	944	–	–	–	–	–	–	–	129	–	–	86
10	945	–	–	–	–	–	–	–	128	–	–	94
11	946	–	–	–	–	–	–	–	129	–	–	88
12	947	–	–	–	–	–	–	–	136	–	–	94
13	948	–	–	–	–	–	–	–	133	–	–	91
14	949	–	–	–	–	–	–	–	135	–	–	88
15	383	12,3	4,2	2,8	0,8	2	0,8	2,5	–	27	–	27
16	35/75	27	8,3	5	1,3	4,5	1,5	4,6	–	–	–	–
17	584	–	–	7,6	–	–	–	–	–	–	–	–
18	752	–	–	7,4	1,7	–	–	–	–	–	–	–
19	27	–	9,1	4,5	1,2	–	–	–	–	–	–	–
20	382	–	8,4	6,5	1,4	–	–	–	–	–	–	–
21	575	–	–	–	–	–	1,6	7,3	–	–	–	–
22	579/582	–	7,4	6	1,4	–	–	–	–	–	–	–
23	580	–	–	–	–	–	1,9	6,5	–	–	–	–
24	682	–	–	–	–	–	2	7	–	–	–	–
25	688	–	–	–	–	–	1,8	7,3	–	–	–	–
26	751	–	4	2,7	0,7	–	–	–	–	–	–	–
27	31	–	–	–	–	–	3,3	12,5	–	–	–	–
28	32	–	8,5	5,2	2	–	–	–	–	–	–	–
29	684	–	–	–	–	–	1,3	5	–	–	–	–
30	685	–	–	–	–	–	1,5	5,9	–	–	–	–
31	695/696	–	–	5,3	1,2	–	–	–	–	–	–	–
32	743/965	–	9,1	4,4	1,4	5,5	–	–	–	–	–	–
33	744	–	–	5,4	–	–	–	–	–	–	–	–
34	746	–	–	–	–	–	1,3	4,5	–	–	–	–
35	830	–	8,5	5,6	1,5	–	–	–	–	–	–	–
36	572	–	–	3,9	1	–	–	–	–	–	–	–
37	573	–	–	3,9	1,3	–	–	–	–	–	–	–
38	693/694	–	–	–	–	–	1,1	3,8	–	–	–	–
39	574	–	–	–	–	–	0,9	3,5	–	–	–	–
40	576	–	–	–	–	–	1	3,7	–	–	–	–
41	583	–	–	–	–	–	0,8	3,5	–	–	–	–
42	901	–	–	–	–	–	1,1	4,4	–	–	–	–

[8] Donde: primer orden de la *scaenae frons*. segundo orden de la *scaenae frons*. orden de la *ualua regia*. orden de la *porticus post scaenam*.

Nº = número del catálogo; Ficha = número de la ficha de la base de datos; H = altura total; Hp = altura del plinto; Ht1 = altura del toro inferior; Hl1 = altura del listel inferior; He = altura de la escocia; Hl2 = altura del listel superior; Ht2 = altura del toro superior; Lp = lado del plinto; Øt1 = diámetro del toro inferior; Øe = diámetro de la escocia; Øt2 = diámetro del toro superior.

Basas jónicas y compuestas

En el solar del teatro se han recuperado los fragmentos correspondientes a un mínimo de dos basas jónicas (B-43 y B-44) y dos compuestas (B-45 y B-46). No obstante, el contexto arqueológico de hallazgo, desconocido o posterior al abandono del edificio, no permite asociarlas a un orden arquitectónico del mismo. La similitud con ejemplares del vecino *Traianeum* (León, 1988, 64 y figs. 51, 52, 53 y 59) parece asociarlas más bien a la esfera de las realizaciones de comienzos del siglo II d.C. en la ciudad y que, como bien sabemos, afectaron a la parte alta situada al oeste del teatro, donde se identifica una monumental área sacra cuyos restos de decoración arquitectónica apuntan a dichas cronologías.

Otros

B-52 Fragmento de basa decorada de pilastra (F-76) (Lám. I)

Procedencia: Excavación. Procede de las campañas de comienzos de la década de los setenta.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Calidad: 1-2
Medidas (cm): H = 24; A = 30,5; h plinto = 6,5; h toro inf. = 5; h escocia con lengüetas = 2,5; h toro central con contario = 2; h escocia lisa = 1,5; h toro superior con hojas = 5; h moldurilla superior = 1,3
Descripción: Fragmento de basa de pilastra decorada: ábaco liso, toro con *Flechtband* doble paralelo que delimita en el interior de sus giros pequeñas cuentas, escocia con línea de estrígilos con membrana poco desarrollada, astrágalo de perlas y pares de cuentas, y toro superior decorado con hojas de laurel planas y redondeadas que se superponen unas a otras, con costilla central en resalte.
Estado de conservación: En muy buen estado, fragmentada en uno de sus lados. La moldura más saliente, el toro inferior, debido al desgaste sufrido, ha perdido su decoración en el frente que, no obstante, se documenta en su lado menor.

Estudio crítico

El toro superior se cubre con una corona de hojas de laurel. Éstas, junto con las de encina, son las más frecuentes en este motivo, recurrente en la decoración de basas (Schreiter, 1995, 190, fig. 16). Como señala C. Schreiter, en sí mismo no es susceptible de aportar cronologías, que deberán obtenerse del análisis de otros elementos. En la pieza italicense se ha optado quizá por la solución más sencilla posible[9], a base de hojas de laurel planas y redondeadas que se superponen unas a otras; en el lado menor, mejor conservado y no tan afectado por la erosión como el frontal, se observa una delicada costilla central en resalte.

[9] De esta forma, corresponde al tipo más simple de los presentados por C. Schreiter, cuyo modelo ilustra con un ejemplar procedente de Roma, del Palacio de la Cancillería (1995, fig. 16.2).

También el astrágalo presenta características propias de época augustea, pudiendo incluirse en el tipo 2b de Mattern (2001, 42-43) y B de Leon (1971, 271), es decir, con perlas ovales más o menos alargadas y cuentas de tendencia semicircular –frente a las romboidales y las alargadas, *scheibchenförmig*–. Para este último autor se trata de un tipo exclusivamente augusteo, presente en el arquitrabe del orden interno de la Basílica Emilia (Leon, 1971, lám. 67.2 y 106.1), en el templo de *Mars Ultor* del foro de Augusto (1971, lám. 73, 1-4) y en Ostia, en una cornisa en el Patio de los Cuatro Templetes (1971, lám. 77.3). A ello se une la presencia de un fino filamento de unión entre los elementos que, no obstante, T. Mattern considera una variable común a todos los tipos que describe.

La línea de estrígilos sobre la escocia responde al tipo A de Leon[10] y 3 de Mattern (2001, 59-60, fig. 21), con membrana todavía poco desarrollada en su base –aunque en este caso dada la orientación de la pieza queden invertidas– y sin decoración intermedia. De nuevo remitiendo a referentes metropolitanos, los modelos sugieren una cronología augustea, careciendo de paralelos datados con cierta fiabilidad en ámbito provincial. Será a mediados del gobierno de Augusto cuando comiencen a incluirse las membranas que, a su vez, con el tiempo, ganarán altura ocupando mayor espacio.

La decoración del toro inferior la constituye el motivo conocido en la terminología alemana como *Flechtband*, en este caso de tipo *doble paralelo* (Schreiter, 1995, fig. 3) ya que las dos trenzas discurren una junto a la otra sin cruzarse entre sí. Según C. Schreiter los primeros ejemplos de este esquema están presentes en el *Ara Pacis*, en el basamento exterior del alzado del altar. La solución dada en la pieza italicense se aproxima a la que se observa sobre un ejemplar del *Antiquario Comunale* en el Celio (Schreiter, 1995, nº 111, 313, fig. 237), datada, de forma bastante imprecisa, en época imperial temprana. Del mismo modo, carece de decoración definida en el espacio generado entre las dos líneas trenzadas mostrando similitudes con las piezas nº 87 y 142 de Schreiter procedentes de Ostia, descontextualizada, de época imperial temprana (1995, nº 87, 308, fig. 86) y el Museo Nazionale Romano (1995, 325, nº 142, fig. 37), respectivamente.

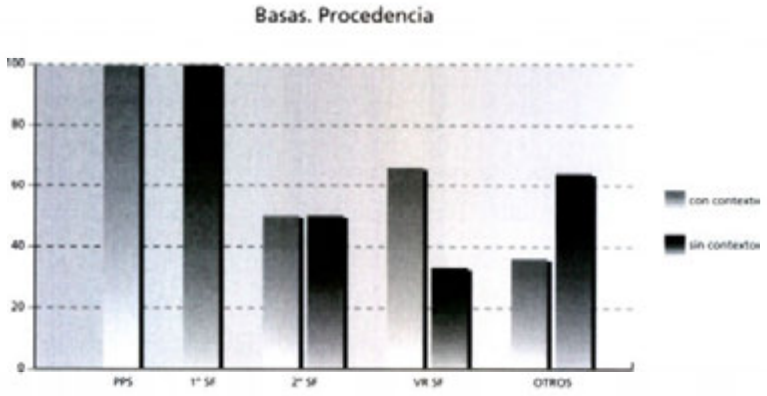


Fig 95. Ilustra el porcentaje (%) de basas (y fragmentos de las mismas) halladas en contexto arqueológico y de las carentes del mismo.

[10] Mostrando de nuevo claras similitudes con la pieza del ostiense Patio de los Cuatro Templetes (Leon, 1971, 274, lám. 77.3) que se fecha en época augustea.

Fustes

Como ya se ha señalado en los apartados correspondientes al analizar los diferentes módulos de los órdenes identificados en el edificio, los fustes son los elementos conservados en un más elevado porcentaje, debido a sus características formales, poco favorables para su reutilización. En su mayor parte se trata de grandes fragmentos, algunos de ellos susceptibles de aportar las dimensiones originales que han permitido la identificación de los módulos necesarios para elaborar la *anaparástasis* gráfica de la *columnatio* del frente escénico y de la galería oeste de la *porticus post scaenam*. A su vez, muchos de ellos, principalmente de la *scaenae frons*, ofrecen además interesantes datos tanto sobre su elaboración –ya fuera en cantera, en talleres intermedios o en la propia obra– como sobre los procesos de elevación y ensamblaje; a ellos se hará alusión en el apartado correspondiente[11]. Del mismo modo, remitimos para ello a las fichas individuales que, para el caso de los fustes han sido incluidas tan sólo en soporte digital; en ellas consta además todo lo concerniente a dimensiones, características morfológicas y contexto arqueológico de hallazgo de las piezas.

Tabla XXXI. Fustes lisos de columna[12]

Nº	Ficha	H max.	H imos.	H m.i.s.	H m.s.s.	Ø imos.	Ø cent.	Ø sum.
1	132/151/157	371	4	2	4	50	46	45
2	959/123	445	4	–	–	50	46–49	–
3	149/153/150	242	–	2	4	46–49	–	50
4	960/124	435	–	3	6	53	46–49	50
6	138/156/137/136	370	5	2	4	–	38–43	44
7	135/155	344	6	2	5	49	41–42	43
8	134/154	358	4	2	4	48	43	44
9	140/147/148/158/159	372	5	2	3,5	48	41–45	46
10	111	88	–	2	4	–	–	52
12	129	218	–	1,5	3,5	–	48	44
13	120	138	–	–	–	–	48	–
14	113	74	–	2	4	–	46	48
16	186	226	–	2	4	–	51	–
17	121	200	–	–	–	–	47	–
18	131	134	–	–	–	–	50	–
19	139	135	–	–	–	–	48	–
20	146	122	–	2	4	–	48	52
22	195/197	85	–	–	–	–	46–48	–
23	196	112	–	–	–	–	48	–
24	210	70	–	–	–	–	48	–
25	211	67	–	–	–	–	47	–
26	107	83	–	–	–	–	47	–
27	133/152	215	4	–	–	50	43–45	–

[11] Anexo I, pág. 583 y ss.

[12] A las tramas de la tabla XXX se une ahora la que señala las piezas asociadas a la ■ decoración menor de la *scaenae frons*. H max. = altura máxima conservada; H imos. = altura moldura del *imoscapo*; H m.i.s. = Altura moldura inferior del *sumoscapo*; H m.s.s. = Altura moldura superior del *sumoscapo*; Ø imos = diámetro *imoscapo*; Ø cent. = diámetro sector central del fuste; Ø sum. = diámetro del *sumoscapo*.

Tabla XXXI. Fustes lisos de columna (cont.)

Nº	Ficha	H max.	H imos.	H m.i.s.	H m.s.s.	Ø imos.	Ø cent.	Ø sum.
28	110	100	–	2	4	–	41	42
29	114	150	4	–	–	49	–	–
30	122	161	4	–	–	50	–	–
31	105	60	–	–	–	–	45	–
32	118	126	–	2	4	–	–	42
33	141/145	263	–	2	4	–	42–43	45
34	128	168	–	–	–	–	45	–
35	112	136	–	2	4	–	45	48
36	117	178	–	1,5	3	–	41	44
37	119	132	–	2	4	–	42	44
38	115	94	4	–	–	45	–	–
39	125	157	4	–	–	49	43	–
40	126	182	3	–	–	48	44,5	–
41	130	120	–	–	–	–	45	–
42	116	100	4	–	–	49	44	–
43	161	116	6	–	–	42	–	–
44	162	159	–	1	3	–	–	42
45	165	115	–	–	–	–	45	–
46	194	125	–	–	–	–	42	–
47	207	87	–	–	–	–	42	–
48	208	102	–	1,5	3	–	43	–
49	209	80	–	1,2	2	–	43	–
50	191	53	–	–	–	–	42	–
51	127	26	–	–	–	–	60	–
52	220	120	–	–	–	–	57	–
53	929/930/931	231	–	–	–	90	81–88	–
54	932/933	136	–	–	–	85,5	80–83	–
55	934/935/936	230	–	–	–	86	80–86	–
56	954	60	–	–	–	86	80	–
57	937/938	135	–	–	–	86	82–89	–
60	26	36	–	–	–	–	60	–
62	164	109	–	2,5	4	–	23	26
63	921	115	5,5	–	–	40	33,5	–
64	109	72	–	–	–	–	40	–
65	24	76	–	–	–	–	40	–
66	188/189	225	–	–	–	–	51	–
67	212	52	–	–	–	–	52	–
68	216	70	–	–	–	–	52	–
69	172/173	197	4	–	–	33	26–30	–
70	177/183	102	3	–	–	34	31	–
71	178	58	–	–	–	–	29	–
72	204	73	–	–	–	–	30	–
73	205	128	5	–	–	32	29	–
74	357	50	–	–	–	–	30	–
75	175	77	–	–	–	–	28	–
76	223	132	–	–	–	–	40	–
77	234	84	–	–	–	–	39	–
78	142/144	229	–	–	–	–	37	–

UAM Ediciones

Tabla XXXI. Fustes lisos de columna (cont.)

Nº	Ficha	H max.	H imos.	H m.i.s.	H m.s.s.	Ø imos.	Ø cent.	Ø sum.
79	160	149	5,5	–	–	40	38	–
80	163	157	6	–	–	40	37	–
81	198	58	–	–	–	–	39	–
82	203	60	–	–	–	–	38	–
83	143	103	–	2	4,5	–	68	70
84	185	130	–	–	–	–	69	–
85	176	122	–	–	–	–	26	–
86	179	62	–	–	–	–	27	–
87	180	57	–	2	4,5	–	27	28
88	182	77	–	–	–	–	27	–
89	184	76	–	–	–	–	27	–
91	187	83	–	–	–	–	48	–
92	227	59	–	–	–	–	43	–
93	230	50	–	–	–	–	44	–
94	221	114	–	–	–	–	44	–
95	229	50	–	–	–	–	44	–
96	231	52	–	–	–	–	42	–
97	236	62	–	–	–	–	41	–
98	235	54	–	–	–	–	60	–
99	228	55	–	–	–	–	60	–
100	233	59	–	–	–	–	58	–
101	190	67	–	–	–	–	55	–
102	217	35	–	–	–	–	37	–
103	218	113	–	–	–	–	50	–
104	219	148	–	–	–	–	49	–
105	222	118	–	–	–	–	48	–
106	166	100	–	–	–	–	40	–
107	232	30	–	–	–	–	54	–
108	225	42	–	–	–	–	68	–
109	167/168	195	6,5	–	–	48	40	–
110	169/170	240	–	–	–	–	34	–
111	171	60	–	–	–	–	32	–
112	174	55	–	–	–	–	35	–
113	181	54	–	–	–	–	34	–

Capiteles

Capiteles toscanos

ORDEN ARQUITECTÓNICO DE LA *PORTICUS POST SCAENAM* (*LÁM. II*)

UAM Ediciones

C.C-1 Capitel tuscánico de columna (F-922) (Lám. II)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.

Ubicación actual: Desplazado de su emplazamiento original. Actualmente se encuentra en la esquina noroeste de la *porticus post scaenam*, ante la segunda columna de lado norte.

Material: Caliza fosilífera gris (en origen estucada).

Calidad: 4

Medidas (cm): H = 54; Ø inferior = 73; h hypotrachelion = 12; h esgucio = 12; h listel = 1; h toro = 11; h ábaco = 18

Observaciones técnicas: En su plano inferior presenta una hendidura posiblemente para facilitar su ensamblaje con el fuste. Sus medidas son 12 x 41 x 18 cm. Podría haber sido fruto de una reutilización.

Observaciones: Es el único capitel tuscánico que hemos podido analizar y medir personalmente, ya que los demás se encuentran actualmente reincorporados a la parte superior de los fustes del lado oeste de la *porticus post scaenam*. Remitimos a él para las medidas del resto de piezas del grupo.

Cronología: Siglo I d.C.

C.C-2 Capitel tuscánico de columna (F-951) (Lám. II) (Foto J.M. Luzón Nogué)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de la campaña de 1971. Lugar indeterminado.

Ubicación actual: Incorporado con la restauración a la columna D del lado oeste del pórtico.

Material: Caliza fosilífera gris (en origen estucada).

Calidad: 3

Medidas (cm): H = 54; Ø inferior = 75; h *hypotrachelion* = 13; h esgucio = 13; h listel = 2; h toro = 8; h ábaco = 18

Estado de conservación: Es el mejor conservado de su grupo.

Observaciones: De él se conservan fotografías de 1971. Medidas tomadas de las libretas de trabajo de A. Jiménez.

Estudio crítico C1 - C5 (C3 - C5 en catálogo general)

Descripción: Capiteles tuscánicos de columna compuestos por un listel recto, que parece corresponder al sumóscapo del fuste (*hypotrachelion*), seguido de un esgucio inverso y un toro. Todo ello es coronado por un ábaco cuadrado. Proceden del orden arquitectónico de la galería oeste de la *porticus post scaenam* y, salvo la pieza CC-1, han sido reincorporados a cuatro de las columnas de ésta en el curso de los trabajos de restauración.

El orden tuscánico parece ser de difusión limitada en la Península Ibérica, tal y como señala M.A. Gutiérrez Behemerid (1992, 22). No obstante, es preciso señalar la dificultad para su identificación, ya que, en muchos casos resulta prácticamente imposible distinguir basas monotoras de capiteles toscanos.

Se caracterizan por estar realizados en piedra caliza fosilífera, de acabado estucado. Poseen el sumoscapo del fuste correspondiente realizado en la misma pieza (*hypotrachelion*), al igual que, como se ha analizado anteriormente, las basas incluían el imoscapo. El collarino presenta forma de caveto que finaliza en un estrecho baquetón recto que lo une al equino. El perfil de éste, a su vez, es en forma de toro, es decir, en arco de círculo prácticamente semicircular. El ábaco es liso, cuadrado y de perfil recto. El tipo, que se establece a partir de la forma del equino, puede ser incluido en el BC de Broise/Pensabene III, 3 de Gutiérrez Behemerid (Broise, 1969, 17, fig. I; Gutiérrez Behemerid, 1992, 23), caracterizado por presentar un *equino en forma de toro* (B) (Lezine, 1955) y un caveto en el collarino (C). Dada la simplicidad de los perfiles, se sitúa cronológicamente en la primera mitad de la primera centuria, correspondiendo los ejemplares italicenses a la más sencilla de las variantes establecidas. De hecho, en la Península Ibérica el grueso de los capiteles tuscánicos se data en el siglo I d.C. momento en el que ya se asiste a la expansión masiva de los de otros órdenes que en adelante relegarán a los primeros al ámbito de la arquitectura privada.

Entre los paralelos más cercanos a los ejemplares italicenses se encuentra un capitel de Sagunto procedente de las excavaciones realizadas por González Simancas en 1932 en la Plaza de Armas, identificada como el foro norte de la ciudad. Tanto P. Chiner (1990, 15, 77, lám. I) como M.A. Gutiérrez Behemerid (1992, 19, lám. 20) coinciden en su cronología del siglo I d.C., si bien la primera de ellas, lo asocia, con mayor precisión, a la renovación augustea del área. La evolución del tipo en la Península puede rastrearse en algunos ejemplos emporitanos; así, en el pórtico del *Serapeion* de la Neápolis (Sanmartí *et alii*, 1990, 122, fig. 41, lám. 10e) se documenta una serie que se fecha en torno al segundo cuarto del siglo I a.C. en la que, a pesar de su aspecto todavía masivo, ya se han perdido los anillos del collarino, que adopta forma de caveto. Posteriormente, en torno al cambio de Era, un capitel de la llamada *calle porticada* (Puig i Cadafalch, 1934, 301-302, figs. 368 y 369) y otro del *ambulacrum* del foro augusteo (Aquilué *et alii*, 1984, 32) de la misma ciudad, informan del pleno desarrollo de este modulado en este momento. En ambos, como en el italicense, el equino tiende más al toro que al cuarto de círculo. De modulación semejante y cronología contemporánea, avanzado el gobierno de Augusto, son los recientemente exhumados en el *peristylium* de la *casa de las columnas rojas* de *Sisapo*, inéditos. A todos ellos debe además añadirse un último ejemplo procedente del templo de Júpiter de Caparra, publicado como basa por su excavador, A. Floriano (1944, 275, figs. 13-16; Blázquez, 1966, lám. X.2).

Del conjunto cabe llamar la atención sobre la pieza CC-1 que, si bien mantiene las mismas dimensiones que el resto, muestra una serie de diferencias en el modulado de sus elementos: es de aspecto más macizo, con el collarino más estrecho y el equino de perfil más recto.

Capiteles corintios

PIEZAS ASOCIADAS A LA DECORACIÓN AUGUSTEA DE LA PRIMERA CONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO (LÁM. III)

C.F-14 Fragmento de capitel corintio de columna (F-450)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino/medio.
Calidad: 2/3
Medidas (cm): H (max.) = 12,5; A (max.) = 9; G (max.) = 9; anch. nervio central (d) = 1,5
Descripción: Fragmento de hoja de acanto de cáliz de caulículo de capitel corintio. Se conserva también parte de la voluta que soportaría parte de su cinta exterior, de sección plana. Las hojitas de los lóbulos aparecen muy bien definidas, de cinco cada uno de ellos. Zonas de sombra de buena factura, en forma de trapecios de extremos redondeados. Estaría situado en la parte superior izquierda de una de las cuatro caras del capitel.
Observaciones técnicas: De buena calidad.
Cronología: Podría asociarse a los ejemplares de principios del siglo I d.C. CF-15 –CF17.

C.F-15 Fragmento de capitel corintio de columna (F-550)

Procedencia: Excavaciones. Campaña de 1988-89. *Nivel de saqueos.*
Ubicación actual: Almacén del teatro, sector norte, cuadrícula B5.
Material: Mármol blanco grano muy fino.
Calidad: 1/2
Medidas (cm): H (max.) = 17; A (max.) = 24,5; G (max.) = 16
Voluta: a) = 2,6; b) = 2,4; c) = 5,3; grosor volutas = 3,3
h óvolo = 2,5; h caveto = 4; h moldura bajo caveto = 2,3; relieve del ojo de la voluta con respecto a la cinta = 2,5; anch. ova entre hojas volutas = 1,5; anch. nervio central (d) = 2,6; anch. nervio central más listel inmediato (d') = 3,7
Descripción: Fragmento de capitel corintio de columna. Corresponde a una de las esquinas de ábaco. Conserva las dos volutas que se unen bajo el ábaco, así como parcialmente las hojas de acanto de los cálices de los caulículos que las soportan. Hojitas apuntadas y de sección plana. Zonas de sombra triangulares. Entre el giro de la voluta y la esquina del ábaco se ubicaría un motivo decorativo horizontal que se ha perdido (por paralelos con C.F.17 podría ser una voluta de pequeño tamaño). En la unión entre las dos caídas de las hojas de acanto se forma una ova enmarcada por las hojas. La cinta de las volutas en sección aparece bien elaborada, moldurada y ligeramente cóncava. Óvolo convexo y caveto cóncavo pero tendente a la línea recta; ambos lisos. De muy buena calidad.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989a, 113, lám. LXXIV.
Observaciones: De módulo similar al capitel C.C.7, pero muy diferente en calidad de factura.
Cronología: Comienzos siglo I d.C. Asociado a CF-14, CF-16 y CF-17.

C.F-16 Fragmento de capitel corintio (F-564)

Procedencia: Excavaciones, fecha y lugar de hallazgo desconocidos.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco, grano muy fino.

Calidad: 1/2

Medidas (cm): H (max.) = 9; A (max.) = 19; G (max.) (en la esquina) = 18; h óvolo = 3,5; h listel = 1; h caveto = 5,5

Descripción: Fragmento de esquina de ábaco de capitel corintio con arranque de las volutas. La esquina no tiene un frente plano sino angular.

Observaciones técnicas: En la parte superior desbastado toscamente.

Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989a, 121, lám. LXXXII.

Observaciones: De módulo similar al capitel C.C.7, pero muy diferente en calidad de factura.

Cronología: Comienzos siglo I d.C. Asociado a CF-14, CF-15 y CF-17.

C.F-17 Fragmento de capitel corintio de columna (F-348) (Lám. III)

Procedencia: Excavaciones. campaña de 1971. En los niveles de colmatación del sector norte del *hyposcaenium*.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, fondos.

Material: Mármol blanco grano muy fino.

Calidad: 1/2

Medidas (cm): H (max.) = 24; Ø voluta = 7; grosor volutas (las dos unidas) = 7; anch. ova entre hojas volutas = 2; Ø menor vol. entre caveto y voluta = 2,5; anch. vol. menor en el frente = 3,5; h óvolo = 2,5; h caveto = 4; anch. óvolo en la esquina = 3; anch. caveto en la esquina = 2,5

Descripción: Fragmento de capitel corintio de columna. Corresponde a una de las esquinas de su ábaco. Conserva las dos volutas que se unen bajo el ábaco, así como parcialmente las hojas de acanto de los cálices de los caulículos que las soportan. Hojitas apuntadas y de sección plana. Zonas de sombra triangulares levemente onduladas, algunas de ellas abiertas en su parte superior. La voluta enlaza con el ábaco liso por medio de otra pequeña voluta que salva el espacio generado por la inclinación de la inferior. En la unión entre las dos caídas de los acantos se forma una ova enmarcada por las hojas. La cinta de las volutas en sección aparece bastante bien elaborada, moldurada y ligeramente cóncava. Su ojo queda resaltado con respecto a la cinta exterior de la voluta. Óvolo convexo y caveto cóncavo pero tendente a la línea recta; ambos lisos. El ábaco es de frente plano. De muy buena calidad.

Estado de conservación: Muy bueno de lo conservado, favorecido también por la calidad del material.

Observaciones: De módulo similar al capitel C.C.7, pero muy diferente en calidad de factura.

Cronología: Comienzos siglo I d.C. Asociado a CF-14, CF-16 y CF-15.

ORDEN ARQUITECTÓNICO DEL ORDEN INFERIOR DE LA *SCAENAE FRONS*

Fragmentos

C.F-131 Fragmento de capitel corintio (F-439)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar de hallazgo desconocido.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 12; A (max.) = 23,5; G (max.) = 9; anch. nervio central (d) = 2,4; anch. nervio central con listel inmediato (d') = 4; h zonas de sombra: superior = 1,7; inferior = 2,2. Voluta: b) = 2,8; c) = 6
Descripción: Fragmento de capitel corintio. Corresponde a una de las volutas, situada en el lado derecho de una de sus cuatro caras, así como a parte de la hoja de acanto del cáliz del caulículo que la soporta. Se caracteriza por zonas de sombra triangulares, sección de la caída en acusada curva y por tanto apenas maciza, y una cinta exterior de la voluta ligeramente cóncava pero de suave sección en "U" en su desarrollo y angular en su arranque.

C.F-132 Fragmento de capitel corintio (F-440)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar de hallazgo desconocido.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 11; A (max.) = 18,5; G (max.) = 5; anch. nervio central (d)=3,3; anch. nervio central + listel inmediato (d') = 5,5; anch. voluta = 3,7; voluta a) = 3; b) = 3; c) = 5,5
Descripción: Fragmento de voluta sobre hoja de acanto del cáliz del caulículo, de capitel corintio. Acanaladuras de separación de los lóbulos en la hoja de acanto profundas y bien trabajadas. En las zonas de sombra se aprecian los puntos de trépano; son alargadas y redondeadas en sus extremos. Cinta exterior de la voluta de sección cóncava y angular. Ojo en espiral.
Observaciones técnicas: Tallado de buena calidad; no obstante, de perfiles suaves poco aristados.

ORDEN ARQUITECTÓNICO DEL ORDEN SUPERIOR DE LA *SCAENAE FRONS (LÁM. III)*

C.C-7 Capitel corintio de columna (F-20, 359 y 365) (Lám. III)

Procedencia: Excavación. Procede de las campañas de comienzos de la década de los setenta (1971-73).

Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco grano fino/medio.
Calidad: 3
Medidas (cm): H = 50,5 (total con *scamillus*); 48 (sin *scamillus*)
Ø base = no ha sido posible medirlo pero se ajusta al diámetro superior del sumoscapo de los fustes del orden superior de la *scaenae frons*: 42 aprox.; h de la *ima folia* = 16,5; anch. hojas *ima folia* = 13; anch. nervio central (d) = 2; h *summa folia* = 26,5; anch. hojas *summa folia* = 12; anch. hojitas lóbulos = 1,5
Relieve de las caídas de las hojas de acanto con respecto a la pared del *kalathos*: de la *ima folia* = 7 (sobre el caulículo); de la *summa folia* = 9,5
anch. máxima del cáliz central = 10,8; anch. mínima del cáliz central (en su parte inferior) = 1,7
Voluta: a) = 2,8; b) = 2,6; c) = 4
Hélice a) = 2,3; b) = 2,3; c)= 3,9
h del ábaco: óvolo = 3; caveto = 3,5
Lado del ábaco = 55; h del *scamillus* = 2,5; lado del *scamillus* = 44
Descripción: Capitel corintio canónico. Con trabajo de trépano no demasiado profundo en las hojas de acanto de ima y *summa folia*. Hojas de perfil recto de cinco lóbulos de tres/cuatro hojitas cada uno de ellos. Las hojitas son de sección plana y extremo ligeramente apuntado.
La parte superior de la caída de las hojas de las coronas y de los cálices de los caulículos está tan sólo ligeramente desbastada y unas incisiones muy superficiales de sección en "v" separan las hojitas del lóbulo central. Estas caídas son bastante aéreas, de perfil curvo, bastante despegadas del *kalathos* y a su vez del nervio central de las hojas. El nervio central presenta en su centro una acanaladura vertical y a cada uno de sus lados otra ligeramente divergente y de profundidad considerable.
El caulículo presenta acanaladura central y boquilla formada por tres sépalos semicirculares. En el espacio libre del *kalathos*, en su eje, cáliz abierto en dos sépalos que soporta las hélices y es flanqueado por las hojas de los cálices de los caulículos. De este cáliz central nace el tallo de la flor del ábaco. Las hélices se unen entre sí por medio de un estrecho listel.
Las cintas de las volutas y hélices son cóncavas de sección en "V" y su ojo es espiral ligeramente resaltado.
Ábaco liso con óvolo convexo y caveto cóncavo. La flor del ábaco no se conserva en ninguno de los cuatro lados, pero por los rasgos que se aprecian en la rotura de uno de ellos se ve con claridad que sería del tipo de polipétala con motivo serpentiforme central. El plano superior del ábaco se encuentra desbastado con gradina o martilllo gradillado. En el plano superior del ábaco *scamillus* para facilitar la distribución del peso del entablamento.
Estado de conservación: Ha perdido gran parte de las caídas de las hojas de acanto y del relieve más aéreo en general. Presenta concreciones calizas. La flor del ábaco no se conserva en ninguno de sus lados.
Observaciones técnicas: El trabajo del relieve y de la decoración es bueno pero bastante tosca la manera de desbastar las pencas salientes de las hojas de las coronas. En el plano superior del

ábaco se documenta toda una serie de líneas geométricas incisas, trazadas sobre el bloque de mármol inicial para posteriormente ubicar y tallar cada uno de los elementos estructurales y de decoración. En la parte inferior, en el plano de la base, también presenta líneas. En tres de sus cuatro lados se aprecia, en el plano de rotura de las flores de ábaco, un orificio; en uno de ellos incluso sale al exterior la punta de un clavo de hierro, que, o bien es fruto de una reparación antigua, o bien ya desde su fabricación tenía como objeto reforzar estas piezas de mayor relieve.

Bibliografía: Luzón, 1982a, 188, lám. 9; Gutiérrez Behemerid, 1992, nº 470, 109; Conde, 1994, 127-128, dibujos 8 y 9; Rodríguez Gutiérrez, 2000, 131, figs. 12 y 13.

Observaciones: Es el capitel con el que en su momento se montó el orden del teatro del antiguo Museo de Itálica (AMI), de hecho presenta restos de la escayola empleada para unir las piezas.

Cronología: Fines del siglo II, comienzos del III d.C.

Fragmentos

C.F-62 Fragmento de capitel corintio (hoja) (F-456)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar desconocido.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco de grano medio/grueso.

Calidad: 3

Medidas: H (max.) = 5,2; A (max.) = 8,5; G (max.) = 7; anch. hojita central (e) = 1,8; anch. tres hojitas centrales (f) = 4,8; anch. lóbulo central = 7

Descripción: Fragmento de hoja de acanto de capitel corintio. Corresponde a la caída de una hoja de la *ima folia*, dada su curvatura con respecto a la pared del *kalathos*. Se conserva en toda su anchura. La separación de las cinco hojitas que componen este lóbulo central de la hoja se han realizado por medio de incisiones superficiales que cuidan la simetría. En el fragmento tan sólo aparece una zona de sombra alargada de extremos redondeados. La curvatura de la sección de la hoja es bastante acusada.

Observaciones: Asociado a la serie del capitel C.C.7, que no a la pieza.

C.F-63 Fragmento de capitel corintio (hoja) (F-459)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar desconocido.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco de grano medio/grueso.

Calidad: 3

Medidas: H (max.) = 4,5; A (max.) = 8; G (amx.) = 6,5; anch. hojita central (e) = 1,3; anch. tres hojitas centrales (f) = 4,8; anch. plano de caída de la hoja = 4

Descripción: Fragmento de hoja de acanto de capitel corintio. Corresponde a la caída de una hoja de una de las coronas, creemos que de la *ima folia*, dado que parece tener una acusada curvatura, estando por lo general las de la *summa folia* más verticales y adosadas al *kalathos*. La separación de las cinco hojitas que componen este lóbulo central de la hoja se han realizado por medio de incisiones superficiales que, no obstante, cuidan su simetría. En el fragmento se observan dos zonas de sombra alargadas de extremos redondeados. La curvatura de la sección de la hoja es bastante acusada.
Observaciones: Asociado a la serie del capitel C.C.7, que no a la pieza.

C.F-64 Fragmento de capitel corintio (hoja) (F-503)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar desconocido.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio/grueso.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 3,7; A (max.) = 8; G (max.) = 7; anch. hojita central lóbulo central (e) = 1,7; anch. tres hojitas centrales lóbulo central (f) = 4,2
Descripción: Fragmento de hoja de acanto de capitel corintio. Pertenece a una de las coronas. Tiene en la parte superior externa incisiones para señalar la separación entre las hojitas de éste, el lóbulo central. La caída presenta un frente muy plano, en vez de una curva suave.
Observaciones: Asociado a la serie del capitel C.C.7, que no a la pieza.

C.F-66 Fragmento de capitel corintio (hoja) (F-530)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar desconocido.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino/medio.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 5,5; A (max.) = 4; G (max.) = 2,4; prof. acanaladuras = 0,9; anch. nervio central + arranque lóbulos inmediatos = 3,2
Descripción: Fragmento de hoja de acanto de capitel corintio. Parece corresponder a la parte central inferior de una hoja de la *ima folia* por la verticalidad de su nervio central y acanaladuras, paralelas a éste. Es también muy plana.
Observaciones: Asociado a la serie del capitel C.C.7, que no a la pieza.

C.F-97 Fragmento de capitel corintio (hoja) (453)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar de hallazgo desconocido.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio.

Calidad: 3

Medidas: H (max.) = 8,5; A (max.) = 17; G (max.) = 7; anch. nervio central (d) = 3; anch. nervio central y listel contiguo (d') = 4,2

Descripción: Fragmento de hoja de acanto de capitel corintio. De cáliz de caulículo; apenas se conserva la voluta que sustentaría, que parece ser de cinta exterior plana. Contiene el arranque del lóbulo central, de cinco hojitas. La separación de los lóbulos se resuleve por medio de una acanaladura profunda realizada a trépano de ejecución de escasa calidad. En la fractura se aprecia parte de una zona de sombra de forma triangular. Dentro del lóbulo la diferenciación de las hojas se soluciona por medio de incisiones superficiales.

Observaciones: Es de la serie del capitel completo C.C.7, que no de la pieza.

C.F-98 Fragmento de capitel corintio (519)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar de hallazgo desconocido.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco/gris de grano medio/grueso.

Calidad: 3

Medidas: H (max.) = 8,5; A (max.) = 9; G (max.) = 10; anch. hoja central lóbulo central (e) = 2,1; anch. tres hojas centrales lóbulo central (f) = 5,3; anch. nervio central (d) = 2; anch. hojitas = 1,5

Descripción: Fragmento de hoja de acanto de capitel corintio. Sería una de las situadas a la derecha en una de sus caras; Del cáliz del caulículo. Conserva toda la caída de la hoja, de acusada curvatura, muy aérea y delgada, no maciza y adosada al nervio central. Zonas de sombra triangulares de extremos redondeados. Hojitas de los lóbulos apuntadas de extremos redondeados y sección bastante plana. Acanaladuras poco profundas a trépano.

Observaciones: Asociado a la serie del capitel completo C.C.7, que no a la pieza.

C.F-133 Fragmento de capitel corintio (F-534)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar de hallazgo desconocido.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco/gris de grano medio.

Calidad: 3

Medidas: H = 6,5; A = 4; G = 3,5; Ø aprox. ojo de la voluta = 5,5

Descripción: Fragmento de voluta de capitel corintio. Conserva también parte de la caída de la hoja de acanto del cáliz del caulículo que la soporta.

Observaciones: Asociado por módulo y material a la serie del capitel completo C.C.7, que no a la propia pieza.

C.F-134 Fragmento de capitel corintio (F-542)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de la campaña de 1988-89. Nivel de saqueos.

Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino/medio.
Calidad: 3
Medidas: anch. hojitas lóbulos = 1,4 -2
Descripción: Fragmento de capitel corintio. Corresponde al arranque de una de las volutas y bajo ella parte de la hoja de acanto del cáliz del caulículo que la soporta. No obstante, esta hoja ha perdido casi todo su relieve. Estaría situada a la derecha en uno de los cuatro lados del capitel.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989a, 111, lám. LXXII.
Observaciones: Podría ser de la serie del capitel completo C.C.7, que no de esta pieza, ya que el fragmento no coincide con ninguna de sus frentes de rotura.

C.F-136 Fragmento de capitel corintio (flor de ábaco) (F-356) (Lám. III)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos. ¿Campaña de 1971?
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 10; A (max.) = 11; G (max.) = 8; h motivo ondulado central = 6,7; anch. máx. motivo ondulado = 2; anch. hojitas = 1,5 -1,9; anch. hojitas con zona de sombra central = 3,8
Descripción: Flor de ábaco de capitel corintio. Flor polipétala con motivo serpentiforme central. Zonas de sombra en forma de gota. Separación entre las hojitas por medio de incisiones bastante superficiales.
Observaciones: Asociada por módulo y material a la serie del capitel completo C.C.7, que no a la propia pieza. Parece haber podido ser identificada entre algunas de las fotografiadas tomadas en el transcurso de las excavaciones de comienzos de la década de los setenta.

C.F-138 Fragmento de capitel corintio (flor de ábaco) (F-728)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco grano fino.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 12; A (max.) = 12; G (max.)= 12; anch. zona de sombra = 2,4
Descripción: Fragmento de flor de ábaco polipétala con motivo serpentiforme central, que no se conserva. Zona de sombra triangular. Separación entre los pétalos por medio de líneas incisas.
Estado de conservación: Abundantes concreciones calcáreas en superficie.
Observaciones: Asociado por módulo y material a la serie del capitel completo C.C.7, que no a la propia pieza.

C.F-139 Fragmento de capitel corintio (flor de ábaco) (F-388)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino/medio.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 9,5; A (max.) = 7; G (max.) = 4,5; h zona de sombra = 3; anch. hojita = 2,1; anch. pétalo dividido por zona de sombra = 5
Descripción: Fragmento de flor de ábaco. Del tipo de flor polipétala con motivo serpentiforme central, que no se conserva. Gran zona de sombra triangular.
Observaciones: Asociado por módulo y material a la serie del capitel completo C.C.7, que no a la propia pieza.

C.F-141 Fragmento de capitel corintio (flor de ábaco) (F-500) (Lám. III)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 13,5; A (max.) = 12,5; G (max.) = 7,5; anch. central del motivo ondulado = 3; h motivo ondulado = 7,8; anch. hojitas = 2
Descripción: Flor de ábaco de capitel corintio. Es una flor polipétala y sobre ella un motivo ondulado central. En la parte inferior tiene cuatro zonas de sombra profundas de forma triangular. En la parte superior dos también triangulares.
Observaciones: Asociado por módulo y material a la serie del capitel completo C.C.7, que no a la propia pieza.

C.F-143 Fragmento de capitel corintio (flor de ábaco) (F-499)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio/grueso.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 12; A (max.) = 10,5; G (max.) = 12; h máx. motivo ondulado central = 9
Descripción: Flor de ábaco de capitel corintio. Flor polipétala con motivo serpentiforme central.
Estado de conservación: Muy fragmentado, apenas proporciona medidas para establecer módulo.
Observaciones: Asociado por módulo y material a la serie del capitel completo C.C.7, que no a la propia pieza.

C.F-185 Fragmento de capitel corintio (ábaco) (F-872)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar de hallazgo desconocido.

Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio/grueso.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 7,5; A (max.) = -/16; G (max.) = 14; h óvolo = 1,9; h listel = 1; h caveto = 3,7
Descripción: Fragmento de esquina de ábaco liso de capitel corintio, conserva parte de la cinta exterior de una de las volutas sobre las que se apoya. Esquina de frente plano.
Observaciones: Asociado a C.F.186, C.F.187 y C.F.188. Todos ellos se asocian al capitel completo C.C.7, que no de la pieza, que en este sector se encuentra completa en todos los casos.

C.F-186 Fragmento de capitel corintio (ábaco) (F-873)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar de hallazgo desconocido.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio/grueso.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 8; A (max.) = 6/13; G (max.) = 13,5; h óvolo = 2,5; h listel = 1,1; h caveto = 3,3
Descripción: Fragmento de esquina de ábaco liso de capitel corintio, conserva parte de la cinta exterior de una de las volutas sobre las que se apoya. Esquina de frente plano.
Observaciones técnicas: El ábaco en su plano superior presenta una línea recta incisa que corresponde a la diagonal el ábaco.
Observaciones: Asociado a C.F.185, C.F.187 y C.F.188. Todos ellos se asocian al capitel completo C.C.7, que no de la pieza, que en este sector se encuentra completa en todos los casos.

C.F-187 Fragmento de capitel corintio (ábaco) (F-874)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar de hallazgo desconocido.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio/grueso.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 10; A (max.) = 6/13; G (max.) = 13; h óvolo = 2,9; h listel = 1; h caveto = 3,1; anch. cinta exterior de la voluta (a) = 2,7
Descripción: Fragmento de ábaco liso de capitel corintio. Esquina de frente plano.
Observaciones: Asociado a C.F.185, C.F.186 y C.F.188. Todos ellos se asocian al capitel completo C.C.7, que no de la pieza, que en este sector se encuentra completa en todos los casos.

C.F-188 Fragmento de capitel corintio (ábaco) (F-871)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de las campañas de comienzos de los años setenta. Lugar de hallazgo desconocido.

Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano medio/grueso.
Calidad: 3
Medidas: H (max.) = 8,5; A (max.) = 6/13,1; G (max.) = 15; h óvolo = 2,5; h listel = 0,9; h caveto = 2,9
Descripción: Fragmento de esquina de ábaco liso de capitel corintio, conserva parte de la cinta exterior de una de las volutas sobre las que se apoya. Esquina de frente plano.
Observaciones: Asociado a C.F.185, C.F.186 y C.F.187. Todos ellos se asocian al capitel completo C.C.7, que no de la pieza, que en este sector se encuentra completa en todos los casos.

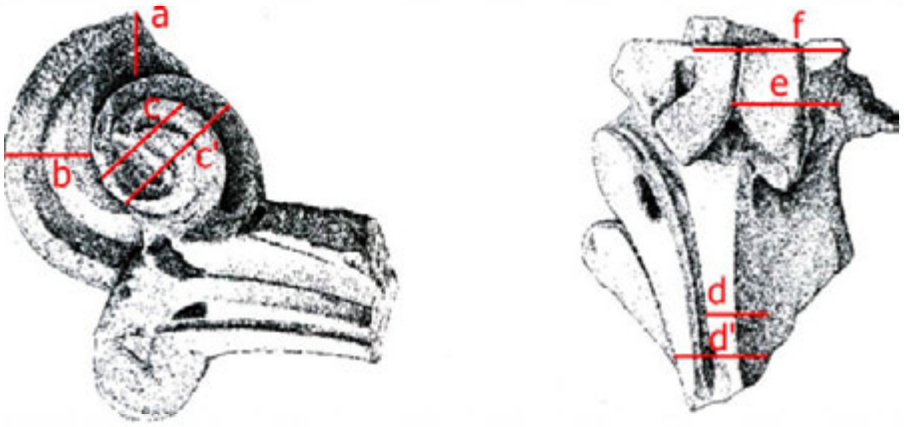


Fig. 96. Fragmentos de capitel corintio en los que se señala la localización de medidas.

Estudio crítico

Para el estudio morfológico y estilístico del grupo se analizará el capitel completo CC-7, del segundo orden de la columnatio de la scaenae frons. En la evolución del capitel corintio será característica la conservación o pérdida de los elementos que definen el tipo; en este caso conserva aún todos ellos, propios del capitel corintio canónico. No obstante, una cierta simplificación puede advertirse en el número de hojitas que configuran los lóbulos de las hojas de las coronas, entre tres y cuatro[13]. También en éstas el nervio central se encuentra flanqueado por dos profundas acanaladuras rectas y verticales con una incisión central bastante superficial. A su vez, las que nacen en las hojas de la la summa folia llegan solamente hasta la mitad de su altura, característica propia de los ejemplares de la tercera centuria; anteriormente, en época trajano-adrianea se prolongan llegando incluso a la base del capitel. El resultado, al que se unen unas zonas de sombra geométricas y estereotipadas, es de escaso naturalismo y plasticidad. Este nervio central supone también el eje vertical de simetría de las hojas que se caracterizan por unas hojitas de los lóbulos alargadas, planas y ligeramente apuntadas. Las zonas de sombra, triangulares, se distribuyen a ambos lados de

[13] Frente a los cinco de época augustea y los cuatro/cinco de mediados de la segunda centuria. Pensabene, 1982b, Liverani, 1989.

forma poco naturalista, allí donde la última hojita del lóbulo inferior se superpone a la primera del contiguo. Es también llamativa la curvatura que adoptan las caídas de las hojas muy flexionadas con respecto a la inclinación del kalathos. Cada uno de los caulículos nace de una pareja de hojas de acanto de perfil prácticamente fusionadas en su base. Los primeros son verticales y poseen una acanaladura vertical central profunda, ya presente en piezas de fines del siglo II (Gutiérrez Behemerid, 1992, 142), con la boquilla formada por dos sépalos abultados. Esta característica remite de nuevo a comienzos del siglo III, ya que, con anterioridad, en ejemplares de la segunda centuria, el caulículo presenta varias acanaladuras, al menos dos, y la boquilla ofrece un mayor detalle decorativo, con frecuencia sogueada o con varios sépalos incluso generados por zonas de sombra en forma de estrella de cuatro puntas. Las hélices y volutas se han reducido en tamaño perdiendo además gran parte de su valor original tectónico de soporte del ábaco. Sus cintas son de sección suave, ligeramente cóncava en "U", sin llegar a ser en "V". El cáliz central a pesar de no haber desaparecido, ya que será de los primeros elementos en ser eliminado, está trabajado ya de forma bastante esquemática. Lo configuran dos hojas acantizantes de perfil unidas por el dorso. De él parte el tallo de la flor del ábaco, adosada en profundidad sobre la superficie del kalathos. Ésta responde al tipo canónico de flor polipétala con motivo serpentiforme central. Desde época augustea, momento en el que queda definitivamente establecido, perdura hasta época tardía, si bien, progresivamente se irán introduciendo otros elementos propios de la tradición corintizante tales como flores tetrapétalas de botón central o palmetas. De nuevo aquí, como en las coronas de acanto, las hojitas son planas y de extremos apuntados, con zonas de sombra triangulares ubicadas siguiendo una simetría geométrica en exceso. Algunos de los paralelos más cercanos para esta pieza se encuentran en la ciudad de Ostia, destacando los 318, 319, 321 y 322 del corpus elaborado por P. Pensabene (1973, 78-79, lám. XXX). En éstos ya se han perdido algunos elementos tales como el cáliz central y el tallo de la flor del ábaco, si bien resultan muy semejantes en la factura de las hojas de las coronas, de hojitas planas y lanceoladas, y en los caulículos, también cortos y estrechos de una única acanaladura central. A ellos deben añadirse los también ostienses nos 270 y 272 datados por P. Pensabene (1973, 68-69, láms. XXV y XXVI), en la segunda mitad del siglo II, si bien el tratamiento dado al relieve y el efecto de claroscuro, más en la línea del conocido como renacimiento flavio de época severiana, los distancia de los ejemplares contemporáneos de la ciudad. También cabe tener presentes dos ejemplares hallados en labores de dragado en *Baia* (Maniscalco, 1997, 75-76, nos 5 y 6, figs. 68 y 69), identificados como procedentes de un edificio severiano, hoy bajo el palacio *Lucci-Scamardella*. Es preciso además señalar, en lo que al tratamiento dado al relieve y al empleo del trépano se refiere, los vínculos que pueden establecerse con el panorama norteafricano de este momento, en especial, de Cartago y su entorno (Pensabene, 1986, 368). Las características anteriores apuntan a una cronología de fines del siglo II, comienzos del III d.C. para el capitel CC-7, momento en el que el *acanthus mollis* comparte protagonismo con nuevos tipos de difusión creciente tales como el corintio asiático y las diferentes variantes corintizantes.

Otros

C.C-6 Capitel corintio de columna (F-19) (Lám. IV)

Procedencia: Hallado probablemente en el entorno del teatro, pero no en el propio edificio.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Piedra caliza blanca (¿de Antequera?).

Calidad: 3

Medidas (cm): H = 40; Ø base = 32; h *ima folia* = 13,5; anch. hojas *ima folia* = 11,8; h *summa folia* = 23,5; anch. hojas *summa folia* = 12; anch. hojitas lóbulos = 1,6 -1,8; lado ábaco = 52

Descripción: Capitel corintio canónico muy deteriorado por erosión superficial. De dos coronas de hojas de cinco lóbulos, de tres hojitas cada uno de ellos. Estas hojitas de los lóbulos son anchas y de sección plana. Las hojas de acanto de las coronas tienden al rectángulo y se encuentran bastante pegadas al *kalathos*. Las caídas de las mismas no se conservan. El nervio central es de base ancha y se encuentra flanqueado por dos acanaladuras convergentes. Las zonas de sombra son de forma triangular alargada y poco numerosas. El motivo del cáliz central en el eje de simetría es una hoja de acanto esquematizada a base de líneas incisas. Los caulículos poseen una acanaladura central y su boquilla la configuran tres sépalos alargados. Los cálices de los caulículos, hojas de acanto de perfil, soportan parejas de volutas que en su mayor parte se han perdido, cuando no han sido afectadas por la erosión hasta hacer desaparecer en su totalidad los detalles de su relieve. Las hélices no se conservan en ningún caso, tan sólo el arranque de los cálices de los caulículos que las sostienen. No conserva en ningún caso ni las volutas ni las esquinas del ábaco. Éste es liso y ha perdido las cuatro flores que lo decoraban.

Estado de conservación: Completo pero ha perdido gran parte del relieve y de los detalles de su decoración por la erosión, al parecer por efecto del agua, que ha provocado la disolución de la caliza.

Observaciones técnicas: El relieve es en general muy superficial cosa que se ha agravado en algunos sectores por la acusada erosión. No han podido documentarse restos de estuco, frecuente en los acabados de piezas en piedras locales, como es este caso.

Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989a, 78 (y fig. s/p). Gutiérrez Behemerid, 1992, nº 492, pág. 112.

Observaciones: La noticia de su hallazgo durante las campañas de los años setenta procede de Corzo, 1989a, 78-79; no obstante no contamos con ninguna otra referencia como fotografías, anotaciones en los diarios conservados o restos en la propia pieza de su signatura antigua. En la base de datos elaborada en 1992 se dice que *"parece que salió grada superior iter sur"* y que en el momento de elaboración de la ficha se encontraba en el jardín del Museo de Itálica. No hay duda de que se refiere a esta pieza pues las medidas coinciden, así como el material. Gutiérrez Behemerid en su breve descripción de la pieza no señala que

proceda del teatro, y la localiza en el Museo Monográfico de Itálica.

Cronología: Gutiérrez Behemerid lo incluye dentro de los ejemplares del siglo II d.C. de forma genérica. Nosotros precisamos una datación, avanzada la segunda centuria de la Era.

Estudio crítico

De este capitel no se poseen datos de hallazgo, lo que, dado su excepcional estado de conservación en el conjunto de piezas del teatro, sugiere su independencia de las intervenciones realizadas en su solar. Presenta todos los elementos propios del corintio canónico, mostrando similitudes con el nº 289 de Ostia (Pensabene, 1973, 72, lám. XXVII), no obstante, en mármol lunense, de mediados del siglo II d.C. El motivo del cáliz central se documenta también en capiteles ostienses en mármol de comienzos de esta segunda centuria, como los nºs 228, 229 y 230 (Pensabene, 1973, 60-61, lám. XXII). En la morfología de las hojas de acanto de las coronas, de nervio central resaltado, flanqueado por incisiones superficiales ligeramente divergentes y hojitas de los lóbulos planas y algo apuntadas, recuerda al nº 44 (De la Barrera, 1984, 39) de Mérida, de procedencia desconocida; como los anteriores, J.L. de la Barrera lo data también en el siglo II d.C. La morfología de las hojas de las coronas, planas y adheridas al *kalathos*, viene dada por las características del material de soporte, una caliza blanda y algo frágil, poco propicia para un relieve más aéreo. En ellas, el nervio central es recto, liso y en resalte y se encuentra flanqueado por dos incisiones divergentes. Las hojitas de los lóbulos son planas y ligeramente apuntadas, así como los caulículos, cortos, un tanto oblicuos y con una acanaladura central. En el Museo de la Condesa de Lebrija se conserva un ejemplar casi idéntico al que nos ocupa procedente de la *Casa del Planetario*, datado, por medio de los mosaicos a los que apareció asociado, en torno a la segunda mitad del siglo II, cronología a la que, como se ha analizado más arriba, corresponden también sus características estilísticas. Se tiene además noticia de otros dos ejemplares documentados en la ciudad de Sevilla: uno de ellos hoy en el acceso a los Reales Alcázares (DAI Madrid, nº neg. R-36-70-1), el otro en la Iglesia de Santa Marina (DAI Madrid, nº neg. R-37-70-2). Esto no vendría sino a confirmar el intenso expolio llevado a cabo en la ciudad de Itálica y el traslado incluso de programas decorativos completos a diferentes edificios de la ciudad ahora en auge.

La inseguridad de su adscripción al teatro, el contexto de los citados paralelos italicenses, así como su tamaño y material de soporte, atípico en edificios públicos de la segunda centuria, más aún en una ciudad en la que no falta el mármol, llevan a afirmar su pertenencia a un ambiente doméstico. La pérdida de los datos sobre su hallazgo impide situar éste en el entorno del teatro o en la ampliación adrianea, si bien hoy sabemos que el solar de la antigua ciudad fue también ocupado por viviendas privadas semejantes a las hasta el momento tan sólo documentadas en la llamada *noua urbs*.

C.C-11 Capitel corintio de pilastra (F-18) (Lám. IV)

Procedencia: Excavación. Hallado en el transcurso de la campaña de 1989. Nivel de reparación del pavimento del *iter*.

Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco grano fino.
Calidad: 4
Medidas (cm): H (max.) = 58; A (max.) = 42; G (max.) = 16,5; 10 (sin relieve); anch. hojitas = 2,2 aprox.; anch. caída hoja de la hélice = 7,3; anch. hojitas hoja acanto central = 1,8 - 2,1; anch.nervio central = 3,2; anch. hoja de acanto *summa folia* = 23; anch. base caulículo (no de su boquilla) = 7; anch. boquilla caulículo = 7; h boquilla del caulículo (sogueada) = 3,2; h zona de sombra triangular caulículo = 2,7; anch. cáliz central = 7
Hélice: a) = 5,9; b) = 5,2; c) = 4,2
h flor del ábaco = 10; anch. flor del ábaco = 12,3; h labio *kalathos* = 2,5; h óvolo = 4; h listel (en ábaco) = 1,6; h del caveto = 4,7
Descripción: Fragmento superior de capitel corintio de pilastra. Las hojitas de los lóbulos, de cinco cada uno de ellos, son de extremo redondeado y sección ligeramente angular. El nervio central de la hoja central de la *summa folia*, la única conservada, posee una acanaladura central bastante superficial y dos laterales ligeramente divergentes. El *kalathos* es muy plano y carente de decoración salvo la canónica. La boquilla de los caulículos es sogueada. El cáliz central, en el eje del *kalathos*, responde a un motivo semiabierto de dos hojillas de perfil. De él nace el tallo de la flor de ábaco que, no obstante, se encuentra un tanto descentrada con respecto a aquél. Hélices y volutas de gran diámetro, de cinta exterior muy gruesa y ojo central resaltado con respecto a ella. Las hélices se unen entre sí por un estrecho listel. Las hojas de acanto de perfil de los cálices de los caulículos que soportan las hélices tienen una caída muy maciza, poco aérea, y de aspecto muy geométrico, ya que las hojitas de su lóbulo central se separan tan sólo por líneas incisas inclinadas. Las zonas de sombra son triangulares. Ábaco de óvolo y caveto lisos. La flor de ábaco es una palmeta de diez hojitas, separadas por medio de trépano. Las zonas de sombra están enmarcadas por medio de delgadas molduras más pronunciadas en la base.
Estado de conservación: La parte inferior no se conserva, sólo la superior desde la hoja central de la *summa folia*. No obstante, lo conservado, en muy buen estado.
Observaciones técnicas: En la parte superior del ábaco se han realizado dos mortajas para grapas que distan entre sí 28 cm. La parte trasera, desbastada.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989b, 31, fig. 26, lám. CXXXV.
Observaciones: Apareció en el *iter* norte, reparando el pavimento junto a otros materiales de acarreo. No obstante no puede determinarse si pertenecería a las series antiguas de decoración del propio teatro o a las de un edificio cercano.
Cronología: Corzo parece defender una cronología altoimperial, por los datos estratigráficos: *"el estilo de este capitel parece coincidir con el de los fragmentos ornamentales de la primera fase del teatro, pero este análisis no podrá establecerse con precisión hasta que se revise todo el material suministrado por la excavaciones antiguas"*, Corzo y Toscano, 1989b, 31. No obstante, sus características estilísticas sugieren una datación posterior, antonina.

C.F-12 Capitel corintio de columna (F-11) (Lám. IV)

Procedencia: Excavación. Hallado durante las campañas de excavaciones de comienzos de los setenta (1971), zanja G, en el área del *hyposcaenium*.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco de grano fino.

Calidad: 3

Medidas (cm): H (max.) = 47; G (max.) = 21; h hoja *ima folia* = 14,5; anch. hoja *ima folia*= 10,5; anch. hojitas *ima folia* = 2 aprox.; h hoja *summa folia* = 24 aprox.; anch. hoja *summa folia* = 11,8; anch. nervio central hoja *summa folia* = 1,7; anch. hojitas *summa folia* = 2 aprox.; h boquilla caulículo = 3,1; anch. boquilla caulículo = 5

Hélice: a) = 1,6; b) = 1,8; c) = 2,5

h ábaco = 7; h óvolo = 2,3; h listel (ábaco) = 0,7; h caveto = 3 aprox.; anch. pétalos flor delábaco = 5,2

Descripción: Fragmento, aproximadamente su mitad, de capitel corintio de columna. Hojas de acanto de cinco lóbulos de cinco hojitas cada uno de ellos. Estas hojitas son de extremidad redondeada y sección plana.

Nervio central delimitado por dos acanaladuras paralelas. En el caso de la *summa folia* llegan sólo hasta la mitad de su altura, no prolongándose hasta la base del capitel. Zonas de sombra en forma de gotas de pequeño tamaño. La caída de las hojas de acanto de ima y *summa folia* son bastante aéreas, separadas de la pared del *kalathos*.

Caulículos rectos estriados con acanaladura central, coronados por boquilla de tres sépalos, separados entre sí por zonas de sombra triangulares.

Las hélices y volutas de cinta exterior plana. Ábaco de óvolo recto y caveto lisos. La flor de ábaco, que no parece tener tallo, es de cinco pétalos y botón central

Estado de conservación: Buena factura y buen acabado de los relieves. No obstante gran parte de ellos se han perdido.

Observaciones técnicas: Hojas de acanto con tendencia al esquematismo con escasos puntos de trépano muy artificiales. Las acanaladuras a base de puntos de trépano a veces unidos de una forma un tanto tosca. La parte trasera podría haber sido desbastada de forma intencionada (para una posible reutilización del material).

Observaciones: Parece ser la pieza que aparece en fotografías de las excavaciones de comienzos de los setenta, cuya sigla antigua es G37. De ser así desde entonces hasta nuestros días ha sufrido un importante deterioro. De módulo menor que los capiteles de la *scaenae frons*.

Cronología: severiana o posterior.

Tabla XXXII. Hojas de acanto de corona de capitel corintio canónico[14]

Nº	Ficha	H Total	A total	z sombra	A hojitas	d	d'	e	f
6	19	13,5/23,5	12	–	1,6/1,8	–	–	–	–
7	20/359/365	16,5/26,5	13/12	–	1,5	2	–	–	–
10	8/9	–	–	–	1,8-2	6,2	–	–	–
11	18	–	-/23	2,7	2,2	3,2	–	–	–
12	11	14,5/24	10,5/11,8	–	2	1,7	–	–	–
13	12	–	-/24,1	3,5	2-2,2	2,4	–	–	–
20	462	–	–	–	–	4,5	–	–	–
21	465	–	–	–	–	4,8	–	–	–
22	506	–	–	–	1,2	2,2	–	–	–
23	511	–	–	–	1,2-1,3	–	2,2	–	2,9
24	321	–	–	–	–	–	–	–	7
25	377	–	–	–	–	4,5	–	–	–
26	384	–	–	–	–	–	–	2,5	6,6
27	386	–	–	1,5	1,8-2,2	3,1	–	–	–
28	434	–	–	1,5	1,7-2,2	3,8	–	–	–
29	387	–	–	–	1,3	–	–	1	3,6
30	389	–	–	–	–	5	–	2,2	–
31	391	–	–	–	1,9	–	–	–	7
32	392	–	–	–	–	–	–	2,7	–
33	397	–	–	–	1,8	3	–	–	–
34	398	–	–	–	1,7	–	–	3	6,8
35	399	–	–	–	2	3,5	–	–	–
36	405	–	–	–	–	3,2	–	–	–
37	406	–	–	–	2,1	2,5	–	–	–
38	426	–	–	–	–	1,3	3,1	–	–
39	407	–	–	3	–	1,9	3,4	–	–
40	449	–	–	2,7	1,6	1,6	2,2	–	–
41	504	–	–	–	–	0,8	–	–	–
42	524	–	–	–	2,4-3	–	–	–	–
43	527	–	–	–	1,8-1,9	–	–	–	–
44	528	–	–	–	–	3,4	–	–	–
45	531	–	–	–	1,9	–	–	–	–
46	545	–	–	–	1-1,2	1,7	–	–	–
47	546	–	–	–	–	–	–	2,7	6,2
48	554	–	–	–	–	–	–	–	2,7
49	409	–	–	–	–	–	4,2	–	–
50	412	–	–	–	1,4	–	–	–	–
51	414	–	–	–	–	–	–	2	–
52	415	–	–	–	–	–	–	2,6	–
53	416	–	–	–	–	3,7	–	–	–
54	417	–	–	–	–	–	–	1,8	7,3
55	419	–	–	–	1,4	–	–	1,3	–
56	423	–	–	–	1,8	4,8	–	–	–
57	411	–	–	–	1,7	4,3	–	–	–

[14] Donde H total = altura total de la hoja, cuando se conservan *ima folia* y *summa folia* se incluyen ambas medidas, en ese orden, separadas por una barra; A total = anchura de la hoja de acanto, se sigue el mismo procedimiento que en el campo anterior; Z sombra = altura media de las zonas de sombra; A hojitas = anchura de las hojitas de los lóbulos; Véase fig. 96. Para las tramas de color véanse notas 8 y 12 del presente catálogo.

Tabla XXXII. Hojas de acanto de corona de capitel corintio canónico (cont.)

Nº	Ficha	H Total	A total	z sombra	A hojitas	d	d'	e	f
58	413	–	–	–	1,7	4,8	–	–	–
59	424	–	–	–	1,6	3,8	–	–	–
60	425	–	–	–	1,3	2,5	–	1,8	–
61	647	–	–	–	1,8	2	–	2	–
62	456	–	–	–	–	–	–	1,8	4,8
63	459	–	–	–	–	–	–	–	4,8
64	503	–	–	–	–	–	–	1,7	4,2
65	518	–	–	–	1,4	2,4	–	–	–
88	507	–	–	–	1,8 – 2	1,3	–	1,7	4,8
89	514	–	–	–	–	–	–	2	6,2
195	899	24	21	–	1,8-2,2	4,2-4,6	–	–	–
196	905	–	–	2,8	2,1 / 2,4	2,8	–	–	–
197	903	9	13	–	1,7-1,8	2,2	–	–	–
198	898	–	–	–	2,5	3,7	–	–	–
199	381	–	–	–	2-2,9	4	8	–	–
201	897	–	–	–	–	7	–	–	–
202	902	–	–	3	3,2	3,6	2,8	–	–

Tabla XXXIII. Hojas de cáliz de caulículo de capiteles corintios canónicos[15]

Nº	Ficha	A. caída	A hojitas	z sombra	d	d'	e	f
14	450	–	–	–	1,5	–	–	–
15	550	–	1,1-1,4	–	2,6	3,7	–	–
18	651	5,6	2	3,6	–	–	–	–
19	435	–	–	–	–	–	2,2	–
67	394	–	1,7	2,7	–	–	–	–
69	646	–	1,7-1,8	2,5	1,4	–	–	–
71	370	–	–	–	1,1	2,8	–	–
72	372	–	2	–	1,1	3,1	–	–
73	390	–	–	–	–	–	2,1	–
74	402	–	–	–	–	–	3,3	–
75	410	–	–	–	1,5	2,6	–	–
76	395	–	–	2,1	1	2,5	2,3	–
77	322	–	–	–	–	–	–	7
78	323	–	–	–	–	–	–	9,5
79	433	–	–	–	1,8	3,5	–	–
80	451	–	–	–	1,2	2,6	–	–
81	452	–	–	–	1	2,5	–	6
82	454	–	1,9	–	–	–	2,1	–
83	455	–	–	–	2,3	3,5	–	–
84	457	–	–	–	3,2	–	–	–
85	461	–	–	3,5	–	–	–	–
86	464	–	1,2-1,6	–	–	–	–	–

[15] A caída = anchura total de la caída de la hoja que soporta la voluta; A hojitas = anchura de las hojitas de los lóbulos; Z sombra = altura media de las zonas de sombra.

Tabla XXXIII. Hojas de cáliz de caulículo de capiteles corintios canónicos (cont.)

Nº	Ficha	A. caída	A hojitas	z sombra	d	d'	e	f
87	505	–	1,6	2,4	1	2,3	–	–
90	515	–	1,5	–	1,1	2,4	–	–
91	589	–	1,4-1,9	–	1,5	2,5	–	–
92	543	–	–	2,4	1,2	1,8	–	–
94	408	–	2,1	2,3	1,5	3	–	–
95	726	–	1,5	–	–	–	3,5	–
96	729	–	–	–	1,4	2,2	–	–
97	453	–	–	–	3	4,2	–	–
98	519	–	1,5	–	2	–	2,1	5,3
99	401	–	–	–	–	–	–	4,3
100	400	–	–	–	–	–	2,7	8,5
102	436	–	1,9	–	–	–	2,7	–
103	437	–	–	–	4	–	–	–
104	438	–	–	–	4,6	–	–	–
105	442	–	–	–	4,4	–	–	7,8
106	445	–	–	–	4	–	–	7
107	350	–	–	–	–	–	–	10
108	351	–	–	–	–	–	–	10
109	352	–	–	–	–	–	2,5	–
111	404	–	–	–	1,6	–	–	–
112	393	–	1,2-2	–	1	2	–	–
113	396	–	1,6/1,9	–	1,2	–	–	–
114	441	–	1,8	–	4	5,5	1,8	–
Nº	Ficha	A. caída	A hojitas	z sombra	d	d'	e	f
115	443	–	–	–	4,8	–	–	8
118	447	–	–	–	3,2	–	–	–
119	448	–	–	–	2,3	4,2	–	–
123	551	–	–	–	2,5	–	–	–
124	552	–	–	1	1,2	2	–	–
126	378	(2) 9,5	1,5	–	2	–	1,5	4,2
127	429	7	1,4 -1,5	–	1,6	2,7	–	–
128	645	–	2	–	0,7	–	1,7	–
129	649	–	1,7	2,5	4,1	–	–	–
131	439	–	–	1,7-2,2	2,4	4	–	–
132	440	–	–	–	3,3	5,5	–	–
134	542	–	1,4-2	–	–	–	–	–
193	522	–	–	–	–	3,8	–	–
194	15	(2) 16	–	–	–	–	–	–

UAM Ediciones

Tabla XXXIV. Volutas de capiteles corintios canónicos[16]

Nº	Ficha	A voluta	espiral	a	b	c	c'
7	20/359/365	–	–	2,8	2,6	4	–
15	550	3,3	2,5	2,6	2,4	5,3	–
17	348	(2) 7	–	–	b+c'=7	–	–
18	651	4/3,4=8,6	–	5,7	3,5	–	–
70	906	–	–	2,5	6	4,2	–
77	322	5	–	–	b+c'=5,5	–	–
78	323	5-6	–	–	b+c'=11	–	–
93	549	4	2,3	4,1	3,4	6	–
95	726	3	3,2	–	–	–	–
99	401	–	–	–	2,4	4	–
100	400	–	–	–	b+c'=5,2	–	–
101	403	4	3,5	–	4,6	3,7	–
102	436	5	3,7	–	–	–	–
103	437	4,2	3,5	3,5	2,6	4	–
104	438	4	2,9	3,5	2,8	5,2	–
105	442	4	3	3,4	3	5,4	–
106	445	5,2	–	–	2,9	4,6	–
107	350	3,5-4	–	–	b+c'=10,5	–	–
108	351	3,5-4	–	–	b+c'=11,5	–	–
109	352	4,5	–	–	b+c'=10,5	–	–
110	385	2,4	4	4	3,6	3,2	–
111	404	–	–	3,8	2,1	5,2	–
112	393	–	–	1,9	–	–	5,6
113	396	–	–	3,7	2,4	3,1	–
114	441	3	–	2,5	4,7	–	–
115	443	3,8	1,7	2,4	2,5	7	–
116	444	4,5	2 (max)	4,5	3,5	6,7	–
117	446	–	2,9	3,5	3,5	5,7	–
119	448	–	–	–	4,7	4,4	–
120	467	3,2	2	–	2,3	5,4	–
121	469	5,7	2	–	2,5	5	–
122	520	–	3	5,7	4,3	5	–
123	551	5,8	4	4,5	5	7,5	–
124	552	4,9	3,6	4,2	3,5	5	–
125	553	–	–	2,8	2,9	5	–
126	378	3,1	–	1,8	2,2	5,2	–
128	645	4,7	4	3,2	3,6	6	–
129	649	9,5	6	–	4,6	3,7	9,5
130	650	3	2,5	3,3	2,5	6	–
131	439	–	–	–	2,8	6	–
132	440	3,7	–	3	3	5,5	–
133	534	–	–	–	–	5,5	–
177	864	5,2	–	2	–	–	–
179	867	5	–	1,7	–	–	–
180	868	4,3	–	–	–	–	–

[16] Donde A voluta = anchura de la voluta en su frente; espiral = relieve del ojo de la voluta con respecto a la superficie de la cinta de ésta. Véase fig. 96.

Tabla XXXIV. Volutas de capiteles corintios canónicos (cont.)

Nº	Ficha	A voluta	espiral	a	b	c	c'
181	869	6	–	1,9	–	–	–
182	870	–	–	1,8	–	–	–
187	874	–	–	2,7	–	–	–
189	540	(2) 3,8	–	2	4,2	2,8	5
194	15	2	–	–	8,5	–	–

UÁM Ediciones

Tabla XXXV. Hélices de capiteles corintios canónicos

Nº	Ficha	A voluta	espiral	a	b	c	c'
7	20/359/365	–	–	2,3	2,3	3,9	–
11	18	–	–	5,9	5,2	4,2	–
12	11	–	–	1,6	1,8	2,5	–
14	17	–	–	–	1,9	–	–
150	14	–	–	1,7	–	–	–
191	648	–	–	3	–	–	–

Tabla XXXVI. Ábacos de capiteles corintios[17]

Nº	Ficha	H total	H caveto	H listel	H óvolo	Tipo[18]
7	20/359/365	7	3,5	0,5	3	1
11	18	–	4,7	1,6	4	–
12	11	7	3	0,7	2,3	–
15	550	–	4	–	2,5	–
16	564	–	5,5	1	3,5	2
17	348	–	4	–	2,5	1
18	651	–	4,1	–	–	–
125	553	–	5,2	1	–	2
126	378	–	3,5	–	2,4	–
150	14	8	4,5	1,5	2	–
151	316	–	–	–	5	–
152	559	5,8	3	0,8	2	1
153	560	–	–	1,2	2,4	1
154	561	7,1	3,5	0,8	2,8	1
155	562	–	–	1,4	3,1	1
156	563	6,8	3,5	1	2,3	1
157	773	7	4	1	2	1
158	774	7,3	5	1	2,3	–
159	775	6,4	3,7	0,7	2,7	1
160	776	–	–	0,7	2,6	1
161	777	7,7	3,5	1	3,2	–
162	831	10,5	5	1,3	4,2	2

[17] Donde H total = altura total del ábaco; H caveto = altura del caveto; H listel = altura del listel entre caveto y óvolo.

[18] Donde 1 = esquina de frente plano. 2 = esquina de frente triangular.

Tabla XXXVI. Ábacos de capiteles corintios (cont.)

Nº	Ficha	H total	H caveto	H listel	H óvolo	Tipo
163	832	7,5	3,5	1	3	2
164	833	7,6	4,1	1,1	2,4	2
165	834	–	–	0,8	2,5	1
166	835	–	–	1,4	3,1	–
167	836	7,9	4,7	1	2,2	–
168	837	7,5	4	1,2	2,3	–
169	838	8,4	4,3	0,8	3,3 (max)	2
170	839	–	–	1,3	3	–
171	841	–	–	0,8	2,3	–
172	842	–	–	1,4	3,3	–
173	843	9,3	5,7	1	2,6	–
174	845	–	–	1,3	3,1	–
175	846	6,9	3,5	0,7	2,7	1
176	847	9,9	5,7	1	3,2	1
177	864	–	4,4	1	–	2
178	866	6,2	3	0,8	2,4	–
179	867	7,9	4,5	0,6	2,8 (max)	2
180	868	8,6	5,1	1	2,5	2
181	869	9,2	5	0,7	3,5	2
182	870	8,3	4,3	0,9	3,1	2
183	875	7,3	3,9	1	2,4	1
184	876	6,2	3,3	0,7	2,2	1
185	872	6,6	3,7	1	1,9	1
186	873	6,9	3,3	1,1	2,5	1
187	874	7	3,1	1	2,9	1
188	871	6,3	2,9	0,9	2,5	1
189	540	5,2	3,5	–	1,6	1
194	15	5	–	–	4	1
203	10	7	–	–	–	–

Tabla XXXVII. Flores de ábaco de capiteles corintios[19]

Nº	Ficha	H total	A total	H motivo	A motivo	A hojitas	Tipo[20]
11	18	10	12,3	–	–	2,2	3
12	11	–	–	–	–	5,2	2
135	325	16	18	10	–	–	1
136	356	10	11	6,7	2	1,5/1,9	1
137	565	17	10	9,1	2,7	1,5	1
139	388	–	–	–	–	2,1	1

[19] Donde H total = altura total de la flor; A total = anchura total de la flor; H motivo = altura del motivo central, ya sea serpentina o bulbo; A motivo = anchura del motivo central; A hojitas = anchura de las hojitas y/o pétalos que configuran la flor.

[20] Donde 1 = Flor polipétala con serpentina central; 2 = Flor tetrapétala de bulbo central; 3 = otros.

Observaciones técnicas: Desbastada muy toscamente en la parte trasera.
Propuesta de datación: Augustea.
Bibliografía: Corzo y Toscano 1989b, pág. y lám. 92.
Observaciones: Por las características estilísticas podría formar parte de la misma pieza o conjunto que C.F-242.

UAM Ediciones

Cornisas/basamentos

Cornisas complejas de molduras simples[21]

CONJUNTO DE CORNISAS DEL ENTABLAMENTO DE LA *COLUMNATIO* DE LA *SCAENAE FRONS* (*LÁM. V*)

CB-1 Cornisa decorada (F-39)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1971.
Medidas (cm): H (máx.)= 30; A (máx.)= 67; G (máx.)= 38
Observaciones técnicas: Relieve de buena factura. Uno de sus laterales recto vertical; el otro, biselado con encaje cuadrado en resalte. Esta espiga pétrea se encuentra situada a 12 cm del plano inferior, 13 cm de la cara decorada, 7 del plano posterior. Sus dimensiones son 8x8x3 cm. En la parte superior, en el límite trasero, presenta otra mortaja rectangular para encaje. El relieve es muy profundo, con abundante empleo del trépano.
Baremo de calidad del conjunto (1max-7min): 1

CB-2 Cornisa decorada de esquina (F-40) (Lám. V)

Procedencia: Excavación. Probablemente campañas de comienzos de la década de los setenta.
Medidas (cm): H máx: 36; A máx: 63,5; G máx: 27,5
Observaciones técnicas: El relieve del lateral decorado es muy superficial y de factura muy tosca, especialmente en comparación con el de la cara frontal. La unión entre los motivos de ambas caras en la arista de esquina se ha resuelto de forma muy artificial y torpe, produciéndose incluso disimetría en los motivos. El lateral no decorado parece haber sido desbastado toscamente a cincel; en las proximidades del límite externo de la pieza la decoración no ha sido completada a fin de reforzarla. Plano inferior desbastado toscamente a cincel. Véase pieza CB-7, también de esquina, pero resuelta con mucha mayor habilidad.
Baremo de calidad del conjunto de cornisas (1min-7max.): 4.

CB-3 Cornisa decorada (F-41) (Lám. V)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1971. De tratarse de la pieza D13 de la documen-

[21] Las hemos denominado así en contraposición a las que ofrecen molduraciones complejas tales como las cornisas con ménsulas y casetones (*Konsolengesimse* en la bibliografía alemana), y cornisas de planos colgantes u horizontales (*Hängeplattengesimse*); creemos que es más adecuado que caracterizarlas por lo que no son: *cornisas sin ménsula ni sofito* (Márquez, 1998a, 156 y ss.).

tación de las excavaciones de comienzos de los años setenta, apareció boca abajo, con su plano superior coincidiendo con la cota del primer muro del *hyposcaenium* paralelo al *murus pulpiti* (UEM 1041).

Medidas (cm): H máx: 36,5; A máx: 75,5

Observaciones técnicas: Muy buen trabajo del relieve con abundante uso del trépano especialmente en las palmetas de la línea superior de la decoración. Con respecto a otras piezas del conjunto, las zonas de sombra son más limpias y plásticas, no se reducen a meros taladros cilíndricos.

Bibliografía: Rodríguez Gutiérrez, 2000, 129, fig. 9.

Baremo de calidad del conjunto de las cornisas (1max-7min): 5

CB-4 Cornisa decorada de esquina (F-42) (Lám. V)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1971. De tratarse de la D17, apareció en posición horizontal, bajo otra pieza semejante, la D13 y, por tanto, en el área del *hyposcaenium*, en las inmediaciones del primer muro paralelo al *murus pulpiti* (UEM 1041).

Medidas (cm): H máx: 29,5; A máx: 75,5; G máx: 29

Observaciones técnicas: Muy buena factura de la cara frontal mientras que la calidad del relieve del lado menor es mucho menor y más superficial. La unión de los planos decorados en la arista común ha sido resuelta de forma bastante torpe, incluso el dado común del dentículo queda visto tan sólo de frente. Tiene en su base (la inscrita) una huella de grapa que conserva restos de hierro. Los dos planos decorados forman entre sí un ángulo agudo de aproximadamente 80°. Plano inferior pulido. Sobre él se realizó un croquis con líneas incisas de dos basas áticas homotéticas entre sí. Los dos planos en esquina forman un ángulo agudo.

Bibliografía: Para el dibujo inscrito de las basas: Jiménez, 1983, 18-22; Conde, 1994, 125-128; Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 216, fig. 2.

Observaciones: El dibujo romano, reproducido en catálogo digital, se realizó antes de que el bloque de mármol fuera transformado en cornisa, ya que parte de su trazado fue eliminado al tallar la esquina. También lo confirman las huellas de los sistemas de anclaje del elemento arquitectónico, que parcialmente interrumpen el dibujo. Véase piezas CB-7, también de esquina, pero resuelta con mucha mayor habilidad.

Baremo de calidad del conjunto de cornisas (1max-7min): 4.

CB-5 Cornisa decorada (F-43)

Procedencia: Excavación. Probablemente campañas de comienzos de la década de los setenta.

Medidas (cm): H máx: 30; A máx: 101; G máx: 18 (max. inf).

Estado de conservación: Frente al resto de las cornisas ésta presenta concreciones oscuras, especialmente abundantes en las incisiones del relieve y que deben ser explicadas por unas particulares condiciones de deposición.

Observaciones técnicas: De buena factura. Abundante empleo del trépano, que genera

zonas de sombra limpias y bastante plásticas. Todos sus lados no decorados parecen regularizados muy toscamente, siendo el posterior el más dudoso con respecto a una posible rotura accidental. Cavidad para anclaje en el sector superior izquierdo de su plano posterior.
Baremo de calidad del conjunto de piezas (1max-7min): 2

CB-6 Cornisa decorada (F-44)

Procedencia: Excavación. Probablemente campañas de comienzos de la década de los setenta.
Medidas (cm): H máx: 32; A máx: 93; G máx: 25 (max inf).
Estado de conservación: El plano posterior y uno de los laterales se encuentran fragmentados. La superficie del relieve deteriorada, efecto de la erosión.
Observaciones técnicas: De factura algo tosca. En su lateral izquierdo, original, el relieve no ha sido trabajado hasta su límite, a fin de garantizar su integridad. El plano inferior y uno de los laterales han sido desbastados toscamente de forma artificial.
Baremo de calidad del conjunto de piezas (1max-7min): 5

CB-7 Cornisa decorada de esquina (F-45) (Lám. V)

Procedencia: Excavación, campaña de 1991 (lugar indeterminado).
Medidas (cm): H máx: 32,1; A máx: 49; G máx: 32,5
Observaciones técnicas: Frente al resto de ejemplos de este tipo de cornisas, éste presenta una mucho mejor factura, especialmente en la resolución de la conexión de la decoración en la arista de esquina. Es la pieza del conjunto de trazado más perfecto, el ángulo que forman sus dos caras decoradas es de 90º. Calidad del relieve y del trabajo del trépano homogéneo en ambas caras. La factura de las hojas de acanto de la primera línea de decoración es más naturalista que en el resto de ejemplares.
Observaciones: La mejor calidad y homogeneidad entre las dos caras podría indicar que fue así concebida desde un principio, mientras que CB-1 y CB-4 lo habrían hecho en dos momentos, o, al menos, por dos manos diferentes.
Baremo de calidad del conjunto de piezas (1max-7min): 2-3

CB-8 Cornisa decorada (F-46)

Procedencia: Excavación. Probablemente campañas de comienzos de la década de los setenta.
Medidas (cm): H máx: 33; A máx: 52; G máx: 46
Estado de conservación: La superficie del relieve se encuentra muy desgastada. El lateral derecho está fracturado, el izquierdo parece regularizado en su vertical.
Observaciones técnicas: El relieve es muy superficial en el límite izquierdo original de la pieza, lo que parece sugerir que se trate de una medida para garantizar la integridad de la misma en sus sectores más frágiles.
Baremo de calidades del conjunto (1max-7min): 6

UAM Ediciones

CB-9 Cornisa decorada (F-47) (Lám. V)

Procedencia: Excavación. Probablemente campañas de comienzos de la década de los setenta.
Medidas (cm): H máx: 22; A máx: 57; G máx: 28
Observaciones técnicas: La superficie, a partir de la cual en otras cornisas estaba la línea de hojas de acanto, aquí es una superficie lisa; no obstante, la línea de ovas con respecto a ella queda sobreelevada, creando un pequeño resalte.
Baremo de calidad del conjunto de cornisas (1max-7min): 5

CB-10 Cornisa decorada (F-48)

Procedencia: Excavación. Probablemente campañas de comienzos de la década de los setenta.
Medidas (cm): H máx: 26; A máx: 47; G máx: 16
Observaciones técnicas: Relieve muy tosco y superficial, lo que incluso sugiere que se trate de una pieza inacabada. En el sector más próximo a su límite izquierdo no posee relieve, es totalmente lisa. Se advierte una clara gradación en el relieve de derecha a izquierda, si bien en la línea de decoración superior con *anthemion* es muy somero de forma homogénea.
Observaciones: Las hojas de acanto de su línea inferior se encuentran separadas unas de otras en su base por un punto profundo de trépano. Resulta difícil precisar si se trata de una pieza nunca finalizada que no llegó a ser empleada o si en su lugar de ubicación en el edificio no era necesario un mayor acabado.
Baremo de calidad del conjunto de cornisas (1max-7min): 7

CB-11 Cornisa decorada (F-49)

Procedencia: Excavación. Probablemente campañas de comienzos de la década de los setenta.
Medidas (cm): H máx: 26,5; A máx: 46; G máx: 17,5
Observaciones técnicas: Buena factura. Buen trabajo del trépano, especialmente en las hojas de acanto inferiores, aunque su tratamiento resulta un tanto geométrico y artificial.
Baremo de calidad del conjunto de cornisas (1max-7min): 5.

Estudio crítico (CB-1 a CB-11; pequeños fragmentos: CB-12 a CB-18 en catálogo general)

Ubicación actual: Almacén del teatro
Material: Mármol blanco de grano medio-fino. Almadén de la Plata.
Descripción: Cornisa decorada. Su decoración se divide en cuatro bandas horizontales: a) *kyma* recta con hojas de acanto frontales con nervios centrales en resalte y puntos de trépano aproximadamente circulares para dividir sus lóbulos; b) Cimacio jónico: línea de ovas enmarcadas por molduras lisas y separadas por dardos de punta triangular; c) dentículo; d) separada del anterior por un listel recto, una composición de hojas de acanto de perfil y palmetas ceñidas por cintas (*anthemion*) sobre *kyma* recta que a su vez se apoya en un plano horizontal rematado en un listel recto.
Propuesta de datación: comienzos siglo III d.C. (severiana).

De este primer grupo que corresponde a las cornisas del entablamento de la *scaenae frons*, algunas de las piezas fueron halladas en las inmediaciones del edificio escénico, en los niveles de relleno del *hyposcaenium*. Como elementos decorativos incluyen motivos bien conocidos en la ornamentación arquitectónica romana ya desde comienzos de época imperial, si bien, en algunos casos, adoptan soluciones que permiten su contextualización cronológica.

La línea inferior de hojas de acanto planas que se adaptan a un suave cimacio recto, la encontramos en una serie de cornisas incluidas en la reforma severiana del teatro de Ostia (Pensabene, 2002, 269 y ss.) y en la que las *substructiones* de la *cauea* fueron transformadas en *tabernae*, espacios en los que se encuentran actualmente (Schörner, 1995, nº 132). En el Museo Chiaramonti se conserva una cornisa de la misma cronología con claras similitudes en su factura (Andreae, 1995 (III), 1096, XXII.24). Un motivo semejante tiene importante protagonismo en la decoración del arco de Septimio Severo (Brilliant, 1967, 75-77, lám. 23c), en él, como en el conjunto italicense, la separación entre las hojas y sus lóbulos se produce por medio de puntos de trépano, en ocasiones cilíndricos y poco disimulados. También están presentes en el *Arco degli Argentari*, en las molduras de los sofitos[22].

Los denticulos se caracterizan por ser muy alargados, en una proporción de 4-1, 3-1 con respecto a los espacios de separación entre ellos. El carecer de relleno interno entre los dientes los sitúa en el tipo D de Leon, 1 de Mattern (1971, 269; 2001, 66, fig. 27). Se trata del tipo más genérico y de mayor difusión que, por ello, no presenta implicaciones cronológicas claras. Tampoco sus proporciones internas, desde su definición a partir de la tardorrepública, comienzos de época imperial, parecen aportar matices cronológicos válidos ya que, según T. Mattern (2001, 68), estarán condicionadas por las medidas totales de la cornisa en la que se incluyan, especialmente, por su altura. Esto parece confirmarse en las piezas italicenses, de la misma serie, con varaciones entre ellas.

En el cimacio jónico la evolución viene dada principalmente por la morfología de los dardos. Durante época augustea y julio-claudia son en forma de punta de lanza, mientras que ya a fines de esta dinastía comienza a introducirse la punta de flecha[23]. No obstante, su mayor desarrollo se producirá con los flavios, especialmente durante el gobierno de Domiciano, con una cierta vuelta a los tipos más antiguos, aunque de mayor grosor, en época tardotrajanea y adrianea (De la Barrera, 2000, 158), momento en el que una ancha punta de lanza convive con los dardos triangulares. A fines de época adrianea y con los antoninos podrá documentarse una recuperación de la antigua lanceta augustea (Márquez, 1998a, 147; Mattern, 2001, 50-51), si bien será frecuente que ésta no llegue hasta la base de las ovas. En las cornisas italicenses se trata de largas flechas de vástago recto y delgado que se rematan en puntas triangulares. También típico de la plástica severiana es un cada vez

[22] Pallotino, 1946, 65, fig. 31; 57 y ss. sobre la decoración arquitectónica del arco. Estos detalles decorativos se pueden apreciar también rodeando a las pilastras, incluidas por Schörner, 1995, 97-98, nº 195-196, lám. 81, anexo 5.5; Mathea-Förtsch, 1999, 198 (apéndice I), no en catálogo.

[23] Mattern, 2001, 51. Proceso que C. Márquez (1998a, 147) no sitúa hasta los flavios y comienzos del gobierno de Trajano, siguiendo las dataciones de Strong y Ward Perkins para piezas del templo de Castor (1962, 22).

más amplio espacio entre las ovas y las molduras curvas que las enmarcan. En ellas, la ruptura del arco de la cáscara en el eje vertical de las ovas será también propio de momentos más avanzados, al menos, postflavios.

El cimacio superior, recto, se encuentra decorado con una línea de *anthemion*, compuesto por palmetas que se alternan con motivos generados por hojas acantizantes de perfil. Muestra claras similitudes plásticas con la decoración del basamento del ara hexagonal hallada también en el teatro (E-103) datada en época severiana tanto por medio de elementos del relieve como por la paleografía de la inscripción sobre una de sus caras[24]. Es especialmente en esta banda decorativa donde se aprecian con mayor nitidez los rasgos de lo que ha venido a llamarse *renacimiento flavio*[25], corriente estilísticamente continuista de las abigarradas composiciones que desde fines del siglo I d.C. se destacaban por la separación de los relieves con respecto a la superficie de fondo por medio de un intenso uso del trépano.

En este conjunto se aprecian quizá de forma todavía incipiente algunas de las características que definirán a la plástica del siglo III d.C., especialmente definidas a partir de Caracalla. Los diferentes motivos, hasta el momento concebidos como unidades compositivas irán poco a poco disociando sus diferentes elementos[26].

Tabla XXXVIII. Cornisas decoradas[27]

Nº	Ficha	H total	A acant	A. ova	A. casc	AT ova	A dard	A dent	H dent	A ant1	A ant2
1	39	30	10	5,5	2	10	2	7	2,5	–	25
2	40	36	9,3	6	2	11	2	7,5	2,5	20	–
3	41	36,5	10	5	2	10	2	7	2,5	–	27
4	42	29,5	10	5,5	2	10,5	2	7	3	16	–
5	43	30	7	5	2	9,2	2	7	3,5	–	18,5
6	44	32	9,5	5,5	2,2	10,5	1,9	7,3	2,5	20	–
7	45	32,1	10	5	2	10	2	5	2,5	17	–
8	46	33	9,5	5,5	2	10,5	2	6,5	2,5	19	–
9	47	22	–	5,5	2	10	2	6,5	2,5	16	–
10	48	26	9,5	6	2,5	10,5	2,5	7	2,5	21,5	–
11	49	26,5	9	5,5	1,5	10	2	5,2	2	17	–

[24] Algunos de estos elementos son el peinado de *Iunia Africana*, del tipo de *Iulia Domna* o la estructura de las hornacinas en las que se incluyen los relieves, con paralelos en sarcófagos de comienzos de esta tercera centuria.

[25] Gros, 1978b, 467, especialmente para el fenómeno en las provincias africanas.

[26] Neu, 1972, 135: *"Die Plastizität ist deutlich derber, die Motive wirken nicht mehr als Einheit; das Auge des Betrachters trennt vielmehr die einzelnen Elemente, aus denen ein Motiv zusammengesetzt ist"*.

[27] Donde: H total = altura total de la pieza; A acant = anchura máxima de las hojas de acanto del cimacio inferior; A ova = anchura máxima de la ova; A casc. = anchura de la cáscara (esgucio) que enmarca la ova; AT ova = anchura total de la ova + esgucio; A dardo = anchura máxima de la cabeza del dardo; A dent = anchura del denticulo; H dent = Altura del denticulo; A ant1 = anchura máxima del motivo en palmeta del *anthemion* superior; A ant2 = anchura máxima del motivo acantizante del *anthemion* superior.

Es en conjuntos como éste, formado por once grandes piezas de la misma cornisa, que no fragmentos, donde cobran sentido las nuevas corrientes de investigación de elementos de decoración arquitectónica que, como ya se ha indicado anteriormente, se basan en la confrontación de tipos. En efecto, observamos importantes variaciones en la factura de unas piezas con respecto a otras, siempre de un modelo idéntico, posiblemente motivadas por la comparecencia de varios operarios, la diversa ubicación espacial que hacía que no todas necesitaran el mismo grado de acabado, etc. En esta línea resultan especialmente interesantes las piezas CB-2 y CB-4, ambas de esquina, en las que se da un absoluto desequilibrio en las calidades de sus caras decoradas que, incluso, se unen torpemente en la arista común. Frente a éstas la CB-7 presenta una perfecta unión entre los frentes decorados, de calidad homogénea. Entre las razones que permiten interpretar este fenómeno puede plantearse el que las caras frontales fueran encargadas a operarios más capaces, siendo finalizadas las laterales, que quedarían casi ocultas, por otros menos cualificados. Otra posibilidad, dado que la falta de homogeneidad no solamente afecta a la ejecución sino también al planteamiento de los motivos, es que las piezas hubieran sido realizadas en un taller dependiente de Itálica pero en el que las piezas no llegaran a recibir el acabado correspondiente a su definitiva ubicación estructural en el edificio por lo que, a fin de adecuarlas a ésta, habrían tenido que ser adaptadas a *pie de obra* por operarios diferentes y carentes de la habilidad que poseían los que ejecutaron las originales[28]; no puede precisarse hasta qué punto éstos últimos fueron de carácter *metropolitano*, como sugiere W. Trillmich (1998, 173) para algunos de estos procesos.

De esta forma, con las once grandes piezas conservadas se ha establecido un baremo[29] de mayor a menor calidad de factura y acabado (1-7)[30]:

Tabla XXXIX

1	CB-1
2	CB-5
3	CB-7
4	CB-2, CB-4
5	CB-3, CB-6, CB-11, CB-9
6	CB-8
7	CB-10

[28] En las citadas CB-2 y CB-4 parece como si una pieza original de longitud mayor, decorada en su frente, hubiera sido cortada interrumpiendo así de manera un tanto irregular sus motivos decorativos.

[29] Al que se hace alusión también en las fichas del catálogo en el campo *observaciones*.

[30] Remitimos a las fichas del catálogo para descripciones pormenorizadas especialmente en lo que a sus particularidades técnicas se refiere.

Otras

CB-19 Fragmento de cornisa decorada (F-1442) (Lám. VI)

Procedencia: Excavaciones de comienzos de la década de los setenta

Ubicación actual: Fondos, Museo Arqueológico Provincial (Sevilla).

Material: Mármol blanco.

Descripción: Fragmento de cornisa decorada con un cimacio de arquillos (*Bügelkymation*), un listel recto, una banda de lengüetas cóncavas, un baquetón recto biselado en su plano inferior, y una línea de ovas y dardos (cimacio jónico) de relieve bastante superficial.

Estado de conservación: Bueno. Fragmentado en su lateral izquierdo.

Observaciones técnicas: El plano superior parece desbastado toscamente, no fracturado.

Propuesta de datación: augustea.

Observaciones: Interpretada como remate decorativo de dintel de puerta. Se conserva otro fragmento de características semejantes en el Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), si bien sólo corresponde al sector del *Bügelkymation* y carece de sigla, así como de información sobre su procedencia.

Estudio crítico

De entre las restantes cornisas decoradas de molduras simples halladas en el solar del teatro cabe destacar ésta CB-19. A pesar de estar fragmentada puede reconstruirse su perfil, que la identifica como posible remate decorativo de dintel de puerta. La primera línea decorada conservada corresponde a un *Bügelkymation* con claros paralelos augusteos y julioclaudios en el Arco de Augusto en el Foro romano (Ganzert, 1988, 117 y 118, cat. 6; Ganzert, 1996, lám. 93.4), el templo de Apolo Sosiano (Ganzert, 1988, 117 y 118, cat. 8), el de la Concordia (Gasparri, 1979, 53, nº 38, fig. 43) o el Foro de Augusto (Kockel, 1983b, 1.20-6), así como en el templo de Roma y Augusto en Ostia (Von Hesberg, 1980, lám. 32.3; Pensabene, 1996b, fig. 3). Destacamos además dos piezas procedentes del Museo de Córdoba datadas en la primera época imperial[31]; según H. von Hesberg, a partir de los ejemplos más tempranos, de formas compactas y voluminosas, en los que puede incluirse el de la pieza italicense, se observa una cierta evolución en una doble línea, por un lado la simplificación de los motivos, por otro, un mayor efecto de claroscuro. En los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla, de la ciudad de Itálica de forma genérica, se encuentra una placa (Nº inv. REP 87) con una línea de *Bügelkymation* prácticamente idéntica a la que nos ocupa, por tanto, de la misma cronología que ella y, quizá incluso, del mismo taller. Del teatro de Trieste procede un conjunto de piezas de arquitrabe (Verzár-Bass, 1991, A XII 1, A XII 2 y A XII 3. Lám. 70, figs. 156, 157 y 158) decorado con un *Bügelkymation* con costilla central muy semejante a la que aquí presentamos; a ella deben unirse algunos fragmentos, quizá de la decoración del *murus pulpiti* (Verzár-Bass, 1991, 71-72) de la primera época del teatro, augustea.

---

[31] Von Hesberg, 1996, 160-162, figs. 12a y 13b; C. Márquez data ambas como julioclaudias: 1998a, 15, nº1, lám. 18.4 y 26-27, nº 37, lám. 19.1.

La línea de estrígilos, como ya se viera al abordar la basa B-52, responde al tipo A de Leon / 3 de Mattern (Mattern, 2001, 59-60, fig. 21), con membranas en la base y espacios de separación huecos y sin decoración. La ausencia de esta última unida a lo todavía incipiente de la membrana, apenas destacada, llevan a una datación augustea, al menos para los ejemplos presentes en Roma; un mayor desarrollo puede observarse, entre otros, en el arco de Tito o la reforma que en el Foro de César se lleva a cabo a comienzos del siglo II d.C. Presenta claras similitudes formales con una pieza procedente del patio de los Cuatro Templetes de Ostia (Leon, 1971, 274, lám. 77.3), de época augustea.

Además de la morfología de los diferentes motivos analizados, la resolución general de la pieza, lo superficial del relieve, especialmente significativo en el cimacio jónico a base de ovas planas y lancetas, así como la ausencia del empleo del trépano, redundan en la cronología augustea.

CORNISAS CON MÉNSULAS Y CASETONES (*KONSOLENGESIMSE*)

CB-23 Cornisa decorada con ménsula y casetón (F-51) (Lám. VI)

Procedencia: Excavación. Comienzos de la década de los setenta. Lugar de hallazgo indeterminado.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco de grano fino.

Medidas (cm): H máx: 26,5; A máx: 19; G máx: 39

Descripción: Fragmento de cornisa con ménsula y un casetón. La decoración comienza en la parte inferior en una línea de dados rectangulares y de escasa profundidad. Sobre él un estrecho listel recto la separa de un línea de ovas separadas por lancetas de tendencia romboidal (cimacio jónico), todo ello en relieve muy superficial. El siguiente sector de decoración se divide en una ménsula en relieve con una hoja de acanto con zonas de sombra en forma de gota que en su frente se remata en un modillón sujeto en su centro por una cinta. La ménsula se encuentra rodeada por una moldura lisa que a su vez deja en su interior un rombo en resalte con un botón central. Un listel liso separa todo ello de un astrágalo de ovas alargadas y cuentas pareadas, todo ello *ensartado* en un filamento marmóreo. El conjunto se remata por una línea de hojas de acanto bien realizadas, de tendencia triangular y con nervio central en resalte que se estrecha a medida que asciende.

Estado de conservación: Uno de sus laterales fracturado, el otro y la parte trasera, regularizadas.

Observaciones técnicas: Buena calidad en el relieve y en el trabajo del trépano.

Propuesta de datación: augustea, con elementos de tradición tardorepublicana.

Estudio crítico

De entre los escasos fragmentos de cornisas de ménsulas y casetones conservadas en el almacén del teatro destaca el CB-23. A pesar de no estar completo permite reconocer no

solamente todo su desarrollo decorativo sino también sus dimensiones originales. El primero, como se analizará a continuación, lleva a datarla en un momento temprano del siglo I d.C., mientras que las segundas, si bien se trata de una propuesta arriesgada, podrían asociarla a la primera *columnatio* que ofreció la *scaenae frons*, en época augustea.

Se observa una ausencia generalizada del empleo del trépano que da lugar, a su vez, a unos muy limitados efectos de claroscuro y a motivos poco destacados de la superficie de fondo. A una sucesión de dentículos de forma casi cuadrada, planos y de espacios de separación muy estrechos y huecos, sigue un cimacio jónico de dardos en forma de punta de lanza; las ovas son de tendencia esférica y se funden con las moldurillas lisas de la cáscara. En las ménsulas de volutas y en los casetones se documenta uno de los rasgos más significativos de estos momentos de comienzos del Imperio que incluso remiten a tradiciones tardorrepublicanas, como son los cimacios lisos de contorno de ambos: los rodean quebrándose el exterior de las ménsulas y el interior de los casetones, respectivamente. Con el tiempo la decoración cubrirá la totalidad de molduras de las cornisas; sirvan como ejemplo las abigarradas composiciones de los flavios en adelante tales como las presentes en piezas del teatro de Domiciano en Castel Gandolfo (Mattern, 2001, láms. 61 y 62) o las del Foro Transitorio (Mattern, 2001, Kat. I.40/a, 158, lám. 26.1).

Según la distinción hecha por C. Márquez para este tipo de elementos, la decoración del cuarto de bocel inferior sobre el que se dispone el cimacio jónico llevaría a establecer sus modelos como propiamente augusteos, destacando el paradigmático del templo de *Mars Ultor* (Kockel, 1983b, 426 y ss., fig. 15; Wilson Jones, 1989, 296). Como en las cornisas de este edificio, también en la italicense el dentículo inferior entraría en contacto directo con el friso ya que carece de la *kyma reuersa* que, frecuentemente, se encarga de servir como nexo entre ambos elementos estructurales. La ménsula, de doble voluta y pulvino central, presenta sección en "s", índice de antigüedad, para progresivamente derivar a formas más planas, tal y como se observa en la pieza CB-25. Los laterales más o menos decorados (Von Hesberg, 1980, 205) dependerán del espacio de las arquitecturas o de la sobriedad de las tradiciones, sin implicar matices cronológicos. Las características de la hoja de acanto sobre ella también apuntan a época imperial temprana, con nervio central en forma de "Y" invertida, acanaladuras divergentes y zonas de sombra en forma de gota. A pesar de su pequeño tamaño se aprecia también que las hojitas de los lóbulos se tocan unas a otras sin superponerse, característica que se observa en algunos capiteles del conjunto como los fragmentos CF-14 a CF-17, datados también en este momento.

Llama asimismo la atención la simplicidad del motivo presente en el casetón, un botón circular liso al interior de un rombo en resalte. Con mayor desarrollo interno pero siempre dentro de la misma figura, está presente en numerosos edificios romanos de comienzos de época imperial; entre otros, en el orden de la edícula de la *cella* del templo de Apolo Sosiano (Viscogliosi, 1988, 143, nº cat. 38 y 144, nº cat. 40; Mattern, 2001, 136, nº I.10/b, lám. 7.1), en mármol lunense; el orden inferior de la fachada externa del teatro de Marcelo (Mattern, 2001, 140, nº I.16/a, lám. 9.2); una cornisa de *peperino* del pórtico del

Foro Holitorio (Mattern, 2001, 141, nº I/17, lám. 9.3)[32]; o en piezas del templo de la *Magna Mater* (Mattern, 2001, 146-147, Kat. I.23, lám. 14.2) que se datan del 3 d.C. hasta fines del gobierno de Augusto.

El astrágalo se caracteriza por perlas redondeadas ligeramente oblongas y cuentas de extremos también redondeados. De nuevo, como en la basa B-52, se reconoce un fino filamento marmóreo de unión entre ellas.

UAM Ediciones

Cimacios simples decorados

CORNISAS CON DECORACIÓN DE *HERZBLATTKYMATION (LÁM. VI)*

CB-27 Fragmento de cornisa con *Herzblattkymation* (F-1 y F-3)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1971. Apareció en la zanja D, entre los dos muros paralelos al *proscaenium* situados a continuación de él en el *hyposcaenium* (UEM 1041 y 1089+1095).
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 10; A máx: 47; G máx: 8
Descripción: Cornisa con decoración de *Herzblattkymation* (cimacio con hojas acorazonadas) en su frente que ocupa toda su superficie frontal. Entre los pétalos estambre plano en forma de diamante. Bajo un listel liso horizontal.
Estado de conservación: Fragmentado en sus laterales.
Observaciones técnicas: En el centro de su cara frontal presenta una línea incisa horizontal probablemente realizada como auxilio en el trazado de la decoración. En su plano de base y en la parte superior del posterior dos resaltes horizontales resultado del serrado de la pieza.

CB-28 Fragmento de cornisa con *Herzblattkymation* (F-2) (Lám. VI)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1971. Niveles de colmatación del *hyposcaenium*, zanja D.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 9; A máx: 16; G máx: 8
Descripción: Fragmento de cornisa decorada con *Herzblattkymation* en su frente. Entre los pétalos estambres planos en forma de diamante.
Observaciones técnicas: Relieve superficial pero de buena factura.

[32] Se data en las últimas décadas del siglo I a.C., con posterioridad al teatro de Marcelo.

CB-29 Fragmento de cornisa con *Herzblattkymation* (F-4)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1989. *Nivel de habitación tardía en el iter* (norte).
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 10; A máx:10; G máx: 6
Descripción: Fragmento de cornisa con decoración de *Herzblattkymation* en su frente.
Observaciones técnicas: En su parte inferior desbastado muy toscamente.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989b, 133, lám. CXXXIII.

CB-30 Fragmento de cornisa con *Herzblattkymation* (F-346)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1971. Zanja D, apareció entre el primer y el segundo muro paralelos al *proscaenium* (UEM 1041 y 1089+1095) a unos 90 cm de profundidad (con respecto al límite superior de este muro).
Ubicación actual: Fondos Museo Arqueológico Provincial (Sevilla).
Material: Mármol gris azulado de grano muy fino.
Medidas (cm): H máx: 9,5; A máx: 41,5; G máx: 8,7
Descripción: Fragmento de cornisa con decoración de *Herzblattkymation* en el frente. Entre los pétalos estambres planos en forma de diamante. Inacabada.
Estado de conservación: Tan sólo se encuentra fragmentada en uno de sus laterales.
Observaciones técnicas: Se encuentra inacabada; presenta una gradación en su elaboración, de menor a mayor de izquierda a derecha. Su extremo izquierdo se halla incluso en una fase inicial de elaboración: tan sólo se han marcado superficialmente las líneas de contorno del relieve, sin llegar a realizarse. Se aprecian también dos líneas incisas horizontales, equidistantes, empleadas como auxilio previo en el trazado y distribución de la decoración. La curvatura del cimacio resulta además muy plana con respecto al resto de las piezas del grupo.

CB-31 Fragmento de cornisa con *Herzblattkymation* (F-1389 y F-1390)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1990. *Niveles modernos sobre el pórtico*, superficiales eliminados por medios mecánicos en el sector norte.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 9; A máx: 11; G máx: 8
Descripción: Fragmento de cornisa con decoración de *Herzblattkymation* (cimacio de hojas acorazonadas) en su frente. Entre los pétalos estambre/costilla plana en forma de punta de diamante. Enmarcada por dos filetes lisos planos horizontales.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1990, pág. y lám. 149.
Observaciones: Es el fragmento de mayor plasticidad y calidad de toda la serie, especialmente en la curvatura del cimacio.

CB-32 Fragmento de cornisa con *Herzblattkymation* (F-1430)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.

Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 5; A máx: 9; G máx: 6
Descripción: Fragmento de cornisa con decoración de *Herzblattkymation* en el frente bajo un listel plano de sección cuadrada.

CB-33 Fragmento de cornisa con decoración vegetal (F-1432)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 10; A máx: 12; G máx: 8
Descripción: Fragmento de cornisa con decoración de *Herzblattkymation*. Entre las hojas, costillas planas en forma de punta de diamante.

CB-34 Fragmento de cornisa con hojas de cáliz (F-1433) (Lám. VI)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 10; A máx: 13; G máx: 8
Descripción: Fragmento de cornisa con decoración de *Herzblattkymation* con estambres centrales entre las hojas en forma de punta de diamante.

Estudio crítico CB-27 a CB-34

El grupo presenta características decorativas comunes, si bien se aprecian ciertas diferencias en la realización y acabado de los relieves. Su abundancia y el hallazgo de algunos de ellos (con seguridad CB-28 y CB-30) en contextos de relleno del *hyposcaenium* asociados a otros elementos de la *scaenae frons* lleva a proponer su asociación a la decoración de ésta última[33]. Sobre una moldura en *kyma recta* se han labrado anchas hojas de superficie plana que, pareadas, configuran motivos acorazonados separados entre sí por una costilla central en forma de punta de diamante, con una arista central en resalte. El *Herzblattkymation* se documenta por primera vez en época augustea (Márquez, 1998a, 151) prolongándose su empleo durante las dos primeras centurias, llegando incluso a la tercera. Características semejantes se identifican en una cornisa de la primera mitad del siglo III d.C. procedente de la *Via Pinciana*, actualmente en el Museo Nacional de las Termas[34]; aquí el motivo, prácticamente idéntico al italicense, aparece combinado con un dentículo y un cimacio jónico con dardos de punta triangular. De cronología ligeramente anterior, de época antonina, es una

[33] Como ya se ha señalado anteriormente, la totalidad de los fragmentos conservados dan una longitud mínima aproximada para la cornisa de 1,80 m.
[34] Según tuvimos oportunidad de comprobar personalmente en el propio museo, ya que no hemos podido localizarla en los catálogos publicados hasta la fecha.

pieza de la basílica de *San Lorenzo fuori le Mura* (Schörner, 1995, nº 237, lám. 77). En el *Aula Regia* del Palacio de Domiciano en el Palatino (Blanckenhagen, 1940, 71, Taf. 25, Abb. 70-71) con una importante fase severiana, se ha recuperado una serie de cornisas de frontón que incluyen en su desarrollo una banda decorativa similar a la que nos ocupa. En todos los ejemplos citados, a los que puede unirse el de una cornisa, al parecer de época antonina, del teatro de Cartago (Ros, 1996, 478-479, fig. 25), se trata de cimacios incluidos en el desarrollo de piezas complejas. No hemos documentado, por tanto, hasta el momento, ningún ejemplo de cornisilla individual. Grandes piezas de entablamento decoradas como las presentes en las Termas de Majencio (arquitrabe) (Schörner, 1995, nº 230), en el templo mayor de Terracina (friso) (Schörner, 1995, nº 293 a-d) o en el entablamento completo del templo de Augusto y Roma en Pula (Schörner, 1995, 181) permiten proponer para la cornisa italicense una función como remate de arquitrabe o friso.

Cornisas/basamentos moldurados lisos[35]

CB-41 *Kyma reuersa* (de la *orchestra*) (F-1443) (Lám. VI)

Procedencia: Excavación. En su mayor parte exhumada *in situ* durante las campañas de comienzos de la década de los setenta.

Ubicación actual: *In situ* en el perímetro de la *orchestra*.

Material: Mármol blanco.

Medidas (cm): H máx: 12,5; A: piezas de anchura variable (máx: 137); G máx: 23

Descripción: Cornisa formada por un listel recto en su base y una *kyma reuersa* sobre él. Realizada en mármol blanco despiezada en bloques a fin de ser adaptada a la curvatura de la *orchestra*. Se situó para salvar el desnivel entre el primer escalón de los tres que formaban la *proedria* y el pavimento también marmóreo de la *orchestra*.

Estado de conservación: Se conservan numerosos fragmentos, si bien las lagunas se restituyeron con piezas en piedra artificial en el curso de los trabajos de restauración.

Propuesta de datación: Augustea.

Estudio crítico

Se encarga de salvar el desnivel existente entre el espacio central de la *orchestra* y el primer escalón de la *proedria*. Mide aproximadamente 12,5 cm de altura y fue realizada en tramos cortos que permitieran su adaptación al contorno curvo.

Este perfil se introduce en el ámbito romano a fines del siglo III a.C., procedente del mundo griego (Shoe, 1965, 143). Fue empleado durante más de dos siglos sin apenas

[35] Se ha prescindido de las numerosas cornisillas menores de molduras lisas que actualmente se conservan en el almacén del edificio. Se ha creído oportuno, ya que en el estado actual de la investigación es prácticamente imposible llevar a cabo aproximaciones cronológicas a partir de ellas así como su posible reconstrucción funcional en el edificio. A todo ello se une el hecho de que en un muy elevado porcentaje procedan de contextos arqueológicos del abandono del edificio en adelante, no asociados, por tanto, a sus niveles de uso.

cambios notables en su morfología (Shoe, 1965, 146), contrastando con las difundidas hasta el momento de importante tradición etrusca. La versatilidad de su doble curva permitía su adaptación a casi cualquier solución arquitectónica, ya fuese cornisa, basamento o incluso piezas en posición intermedia. Durante los siglos II y I a.C. gozó en Roma de amplia difusión siendo empleado en basamentos y cornisas de remate de *podia*, siempre realizados en piedras locales y con acabado estucado. Ejemplos de ello se documentan en edificios de un momento avanzado de la república como en Ostia[36], en el área del teatro de *Boulanum Vetus* (Shoe, 1965, LXIV. 10), el templo de Juno Sospita de *Lanuuium* (del siglo III a.C. para Shoe, 1965; XLVI, 2; De la Barrera, 2000, 140), la primera fase del de *Portunus* en el Foro Boario (Shoe, 1965; XLVI, 1; De la Barrera, 2000, 140) la cornisa del puente de *Asculum*, la moldura del templo A de *Pietrabbondante*, el templo C de Largo Argentina o el templo de *Vittorito*, entre otros. Si en Roma el empleo de esta moldura es abandonado como elemento decorativo a mediados de época augustea (De la Barrera, 2000, 139), en Hispania y en general en las provincias occidentales se observa un cierto retraso en su aparición[37] y una mayor perduración en el tiempo. Ejemplos peninsulares de época augustea y de perfil similar al italicense están presentes en el *macellum* y el *podium* del conocido como capitolio de *Baelo Claudia* (Didierjean *et alii*, 1986, fig. 114; De la Barrera, 2000, lám. 9.2.; Silliéres, 1994-95, 290, fig. 1), el templo del Foro Provincial de *Tarraco* (Hauschild, 1972-74, fig. 13; De la Barrera, 2000, láms. 9.3 y 9.4), el conocido como Templo de Diana en *Emerita Augusta*[38] o, también en ésta última, el zócalo del podio del edificio de la calle Romero Leal (De la Barrera, 2000, fig, 12.2).

En la pieza italicense, además, su cronología puede verse corroborada por su material de soporte, mármol blanco probablemente de Almadén de la Plata. En este momento, época medio-tardoaugustea, se asiste a una introducción paulatina y en un principio limitada de elementos marmóreos casi exclusivamente decorativos carentes de función estructural que, no obstante, como en el caso de esta *kyma reuersa*, todavía muestran una clara herencia de tipos republicanos más *clásicos* hasta entonces realizados en piedras locales. El empleo del mármol para esta pieza debe explicarse también por su funcionalidad y ubicación, como nexo, a la vez decorativo y estructural, entre diferentes áreas de la *orchestra*. A pesar de la ya citada escasa mutabilidad de este perfil a lo largo de más de dos siglos, las formas plásticamente redondeadas del italicense pueden identificarse como características propias de momentos augusteos, frente a una cierta tendencia a formas menos desarrolladas y más planas en la tardorrepública (Shoe, 1965, 146).

A medida que avanza el siglo I las molduras, asociadas también a la mayor ductilidad del mármol, presentan perfiles mixtilíneos cada vez más complejos que incorporan filetes y moldurillas. La *kyma* del remate del *podium* del anfiteatro de Mérida (De la Barrera,

[36] Shoe, 1965 L.9. Del altar oeste de los cuatro templos, de en torno al 100-70 a.C.

[37] No obstante, destacan interesantes ejemplos hispanos del siglo II a.C.: las cornisas de remate de los *podia* de los templos de *Carteia* (Roldán *et alii*, 1998, 183), Barcelona (Puig i Cadafalch, 1934, fig. 95), o el llamado republicano de Ampurias (Aquilué *et alii*, 1984, fig. 15).

[38] De la Barrera, 2000, pag. 451, Figs. 7 y 9.1; pieza 5 del catálogo. Realizado en granito con acabado estucado al exterior; datación tardoaugustea.

2000, lám. 9.6), fechada a mediados de esta primera centuria, puede ser un claro exponente de esta evolución. La *marmorización* paulatina de las ciudades hispanas irá dando paso a modulados más complejos de la mano de los nuevos materiales (De la Barrera, 2000, 148), abandonándose así las formas anteriores, más macizas y pesadas unidas no solamente a las tradiciones sino también a las posibilidades de las piedras locales.

CB-42 Cornisa de remate del *murus pulpiti* (F-1444) (Lám. VI)

Procedencia: Hallados numerosos fragmento en el curso de las diferentes intervenciones realizadas en el edificio. Muchos de ellos en el entorno del *proscaenium*.

Ubicación actual: *In situ* reintegradas en los trabajos de restauración; en el almacén del teatro y en los fondos del Museo Arqueológico Provincial (Sevilla).

Material: Mármol *cipollino*.

Medidas (cm): H máx: 12,5; A: piezas de anchura variable (aprox. 15-20); G máx: 12,5.

Descripción: Cornisa articulada en una compleja sucesión de molduras lisas: *Kyma* reversa, faja, cuarto de bocel, sofito, faja oblicua y *Kyma* recta. Sigue, por tanto, un esquema semejante a las cornisas de planos colgantes (*Hängerplattengesimse*). Remataba la parte superior del *murus pulpiti*.

Estado de conservación: Algunas piezas muy desgastadas en superficie por la erosión.

Observaciones técnicas: Su escaso espesor hace que la mayor parte de los fragmentos documentados posean orificios para pernos metálicos en su parte posterior a fin de asegurar su encaje. Algunas de las piezas presentan también huecos rectangulares en su plano superior, a modo de mortajas para grapas.

Propuesta de datación: Se identifica como una moldura incorporada en la reforma severiana de la escena, momento en el que se sitúa el empleo masivo de mármol *cipollino* en el teatro.

Estudio crítico

De la moldura de remate del *murus pulpiti* (CB-42) se conservan numerosos fragmentos, todos ellos en mármol *cipollino*. Muchos de ellos presentan en la parte trasera orificios cilíndricos para pernos metálicos de sujeción. Su modulación se compone de una *kyma reuersa*, un listel, un cuarto de bocel, un sofito muy estrecho pero ligeramente cóncavo al interior, un listel y una *kyma recta*. En dimensiones reducidas esta cornisa reproduce las modulaciones de los grandes *Hängerplattengesimse* en los que, especialmente la morfología del sofito, que evoluciona de superficies cóncavas a otras más planas, permite reconocer una cierta evolución cronológica[39], si bien muy general.

En nuestro caso, y dadas las escasas aproximaciones cronológicas que permite la modulación de la pieza, éstas vienen dadas por otras características como son el material de soporte y la ubicación en el edificio. Algunas de las piezas conservadas, de límites laterales

[39] Márquez, 1998a, 155, quien, no obstante, llama la atención sobre la presencia en la *Maison Carrée* de planos rectos.

originales, corresponden a cornisas de escaso desarrollo en longitud lo que hace pensar en su elaboración a partir de remanentes de mármol *karystio*[40] o elementos deteriorados[41] llegados de Eubea para la *columnatio* de la *scaenae frons* de época severiana. En esta reforma que afectó de forma generalizada a la decoración –que no a la estructura– del *murus pulpiti*, parece poder incluirse la instalación de esta cornisa de remate. Por otro lado, esta pieza carece de toda función estructural o portante, se reduce a mero elemento decorativo tal y como demuestra su escasa profundidad y los recursos técnicos empleados para su anclaje; la moldura intermedia horizontal o *sofito* en torno a la cual se articulan estas cornisas, aparece aquí, de hecho, reducida a la mínima expresión. Modulaciones similares se documentan desde los primeros momentos de la generalización del mármol como material de soporte de este tipo de elementos, presentes en prácticamente todos los *corpora* de ciudades como puedan ser los recientes y ya citados trabajos sobre *Corduba* y *Emerita Augusta* de C. Márquez (1998a, 155-156, nºs 235, 333, 336, 351, 355 y 861, fig. 15, 2-6 y lám. 38.4) y J.L. de la Barrera (2000, 148), respectivamente. No obstante, esta cornisa de remate del *proscaenium* parece estar en la línea de los ejemplares presentados por S. Neu procedentes de edificios romanos desde Septimio Severo a Constatino, si bien estas piezas son en su mayoría grandes elementos pertenecientes a frontones marmóreos, como pueda ser la procedente del *Atrium Libertatis* (Neu, 1972, nº 23, anexo IX).

Basamentos de pedestal

CB-43 Fragmento de basamento de pedestal (F-77)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 22; A máx: 67; G máx: 40
Descripción: Fragmento de basamento de pedestal. Presenta un primer cuerpo trabajado más toscamente destinado a quedar oculto. Sobre éste se suceden cinco molduras lisas.

CB-45 Basamento de pedestal cuadrado (F-920) (Lám. VII)

Procedencia: Excavaciones. Campaña de 1990. Hallado *in situ* ante la columna NE de la galería norte de la *porticus post scaenam*.
Ubicación actual: *In situ* ante la columna NE de la *porticus post scaenam*, ante el *iseum*.
Material: Mármol rosa oscuro/gris con vetas granates.
Medidas (cm): H máx: 29; A máx: 89.5; G máx: 84,5
Descripción: Basamento de pedestal de mármol de base cuadrada (57x60 cm). Formado por

[40] A pesar del empleo generalizado de este mármol en todo el Imperio, que comenzó a explotarse ya desde la tardorrepública, en el teatro no se documenta con seguridad hasta comienzos del siglo III d.C.

[41] Ya que el empleo de técnicas preventivas para evitar la fractura de piezas con vetas quebradizas ha sido de sobra documentada en fustes de este momento (véase anexo I y Rodríguez Gutiérrez, 2001b, *passim*).

un grueso plinto (7 cm) sobre el que se desarrolla una sucesión de molduras: *kyma recta* inversa (11) + fina faja inversa (1,5) + cuarto de círculo (3,5) + caveto inverso (6).

CB-48 Fragmento de basamento de pedestal cuadrado (F-925) (Lám. VII)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: En la *porticus post scaenam*, desplazado de su lugar de emplazamiento original.
Material: Mármol gris.
Medidas (cm): H máx: 29; A máx: 91; G máx: 85
Descripción: Véase CB-45.

CB-49 Basamento rectangular de pedestal (F-939) (Lám. VII)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1975. Galería oeste de la *porticus post scaenam*.
Ubicación actual: *In situ*, galería oeste de la *porticus post scaenam*, entre las columnas WE y WF.
Material: Mármol blanco con vetas rosas.
Medidas (cm): H máx: 17,1; A máx: 198,5; G máx: 90,5
Descripción: Basamento rectangular de pedestal de estatua ecuestre. Formado por un plinto de sección recta y sobre él una *kyma reversa*, una faja inversa y un caveto de profundo desarrollo. La superficie de apoyo mide 148,5X47 cm. Es el que actualmente soporta el pedestal con la dedicación de Amoena a su padre Lucio Pontio (I-7). Tiene un alto plinto que en gran parte quedaría oculto bajo el nivel del pavimento.
Observaciones técnicas: El plinto, a pesar de estar destinado en gran parte de su altura a quedar oculto , se encuentra bien trabajado y pulido en toda su superficie.
Propuesta de datación: Comienzos del siglo I d.C.

CB-53 Fragmento de basamento de pedestal rectangular (F-940) (Lám. VII)

Procedencia: Excavación. Campañas de 1988-1990. *In situ* en la galería oeste de la *porticus post scaenam*.
Ubicación actual: *In situ*, entre las columnas WH y WI de la galería oeste de la *porticus post scaenam*.
Material: Mármol blanco/crema con vetas granates.
Medidas (cm): A máx: 90; G máx: 85
Descripción: Fragmento de basamento moldurado de pedestal.
Propuesta de datación: Comienzos del siglo I d.C.
Observaciones: Como CB-49.

CB-54 Basamento de pedestal (F-941) (Lám. VII)

Procedencia: Excavación. Campañas de 1988-1990. *In situ* en la galería oeste de la *porticus post scaenam*.
Ubicación actual: *In situ*, entre las columnas WJ-WK de la galería W de la *porticus post scaenam*.

Material: Mármol rosa con vetas blancas y cristales rosa oscuro.
Medidas (cm): A máx: 188; G máx: 85
Descripción: Basamento rectangular de pedestal realizado en mármol.
Propuesta de datación: Comienzos del siglo I d.C.
Observaciones: Como CB-49.

Estudio Crítico Pedestales CB45 - CB54

En los ejemplares asociados con cierta seguridad a la *porticus post scaenam* (CB-45 y CB-48 para los cuadrados en la galería norte; CB-49, CB-52, CB-53 y CB-54, los rectangulares en la oeste) contemplamos una sucesión de molduras lisas entre las que destaca la constante *kyma recta*, en todos los casos, directamente sobre el plinto de apoyo. Ésta aparece combinada con mayor o menor número de molduras destacando el cuarto de bocel, los cavetos y los listeles. No ofrecen características morfológicas susceptibles de aportar dataciones precisas por lo que, para ello, será necesario basarse en las relaciones estratigráficas relativas que se establecen entre los diferentes elementos del sector.

CB-65 Pieza del basamento del *podium* de la *scaenae frons* (F-1473) (Lám. VII)

Procedencia: Hallado *in situ* en el curso de las excavaciones de comienzos de la década de los setenta.
Ubicación actual: *In situ* en el *podium* del frente escénico.
Material: Caliza fosilífera ocre.
Medidas (cm): H máx: 54; G máx: 57
Descripción: Gran pieza estructural en caliza fosilífera con frente moldurado, muy deteriorado debido a la naturaleza de la piedra. Sobre un plinto poco masivo se suceden un cuarto de bocel, una *kyma reuersa* y una nacela. La pieza en el sector superior incluye parte del plano vertical del paramento del *podium*, realizado en sillares de caliza.
Propuesta de datación: comienzos del siglo I d.C.
Bibliografía: Jiménez, 1989, 302-304, fig. 2.
Observaciones: Se conservan más bloques semejantes *in situ* en el sector meridional del frente escénico.

CB-66 Pieza del basamento del *podium* de la *scaenae frons* (F-1474) (Lám. VII)

Procedencia: Hallado *in situ* en el curso de las excavaciones de comienzos de la década de los setenta.
Ubicación actual: *In situ* en el *podium* del frente escénico.
Material: Caliza fosilifera ocre.
Descripción: Gran pieza estructural en caliza fosilífera con frente moldurado, muy deteriorado debido a la naturaleza de la piedra. De esquina. Sucesión de molduras como CB-65.
Propuesta de datación: comienzos del siglo I d.C.
Bibliografía: Jiménez, 1989, 302-304, fig. 2.

CB-67 Pieza de cornisa del *podium* de la *scaenae frons* (F-1480) (Lám. VII)

Procedencia: Excavación. Campañas de comienzos de los años setenta. Hallada en el entorno del edificio escénico.

Ubicación actual: Incorporada al *podium* del frente escénico en el curso de los trabajos de restauración.

Material: Caliza fosilífera ocre.

Medidas (cm): H máx: 52; G máx: 55

Descripción: Pieza en caliza fosilífera correspondiente a la cornisa de remate del *podium* de la *scaenae frons*. De molduras lisas bastante deterioradas debido a la naturaleza de la piedra. La molduración se compone de un cuarto de bocel entre dos listeles rectos, una *kyma recta* y un pequeño ábaco recto de coronamiento. La pieza, en su sector inferior, incluye parcialmente la vertical del paramento del *podium*.

Bibliografía: Jiménez, 1989, 302-304, fig. 2.

Observaciones: Solamente se ha conservado un fragmento. La identificación con la cornisa original del *podium* de la *scaenae frons* se llevó a cabo, por su material, medidas y características estilísticas, en el curso de la restauración, tras analizar la totalidad de las piezas recuperadas en el curso de las excavaciones previas.

Estudio crítico

El perfil en *kyma reuersa* aparece de nuevo en el basamento del *podium* de la *scaenae frons*, algunos de cuyos grandes bloques en piedra caliza fosilífera fueron hallados *in situ*[42]. Aquí se acompaña de otras molduras siguiendo la siguiente modulación: filete (a modo de plinto de apoyo), cuarto de círculo, *kyma reuersa* y nacela. El plano vertical que corona la pieza forma parte del paño del *podium*, siendo éste un nuevo ejemplo de tempranos criterios de despiece ya señalados al hablar de las columnas de la *porticus post scaenam*; como ellas, también el conjunto recibía un acabado estucado exterior. También en caliza fosilífera se realizó la cornisa de remate (CB-67). En ella a un estrecho filete le siguen un cuarto de bocel, otro filete, una *kyma recta* y un último filete[43]. Si bien la *kyma recta* como coronamiento de cornisas será algo frecuente en las piezas italicenses de comienzos del siglo II d.C., no parece estar ausente en ejemplos más antiguos de principios del siglo I y edad julioclaudia[44]. Esta cronología viene además sugerida por el material y la técnica de fabricación: piedra caliza de ámbito local con acabado estucado, todo ello propio de estos primeros programas arquitectónicos provinciales en los que, no obstante, en ocasiones se observa ya una paulatina inclusión contemporánea de elementos marmóreos, como es el caso del teatro italicense.

---

[42] CB-65 y CB-66 del catálogo, si bien se conservan más bloques, todos ellos hallados *in situ* y consolidados en las labores de restauración.

[43] No obstante, esta pieza, como señala A. Jiménez (1989, 309) no fue hallada *in situ* sino reconocida como tal en el conjunto de elementos de características semejantes recuperados el área en el curso de las excavaciones.

[44] Así se rematan las cornisas del tipo I de Márquez (1998a, 145) de esta primera mitad del siglo I d.C.

Tabla XL. Grandes elementos estructurales (en la *porticus post scaenam*)

Nº PIEZA	Altura máx. (H)	Anchura máx. (A)	Grosor máx. (G)
CB-68	59	58	81
CB-69	55	58	88
CB-70	50	67	87
CB-71	60	60	108
CB-72	60	53	89
CB-73	62	53	88
CB-74	60	46	85
CB-75	58	107	90
CB-76	53	42	88
CB-77	49	56	89
CB-78	53	50	87
CB-79	56	49	86

JAM Ediciones

Grandes piezas estructurales CB-68 - CB-79 (Lám. VII)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.

Ubicación actual: *Porticus post scaenam*, desplazados de su lugar original de emplazamiento.

Material: Caliza fosilífera ocre.

Descripción: Gran cornisa en caliza fosilífera con *kyma reuersa* entre dos molduras rectas (grupo CB-68 a CB-77). Elemento estructural y en caliza fosilífera compuesto por un bloque paralelepipédico y sobre él una ménsula en forma de cimacio (CB-79 y CB-79).

Propuesta de datación: Comienzos del siglo I d.C.

Estudio crítico

Por último, otro ejemplo de las molduraciones ya citadas, característico de momentos tardorepublicanos y de los primeros momentos del Imperio, es también el conjunto de grandes piezas realizadas en piedra caliza fosilífera actualmente depositadas en el pórtico trasero del teatro. En ellas se distinguen dos grupos. El primero lo constituyen las CB-68 a CB-77; son de forma rectangular y su frente presenta una suave *kyma reuersa* entre dos filetes. El segundo, del que solamente se conservan dos ejemplares, CB-78 y CB-79, por sus dimensiones y morfología se asocia a la misma construcción que las anteriores, si bien respondiendo a una función estructural diferente, ya que la *kyma* ocupa solamente la mitad de su frente. Ambos grupos formaron, muy probablemente, parte de las estructuras del primer momento de construcción de la *porticus post scaenam*, en época tardoaugustea.

Placas decoradas

Conjunto con decoración de roleos vegetales (P-1 a P-36)

P-1 Fragmento de placa con decoración de roleos (F-63) (Lám. VIII)

Procedencia: Excavación, niveles excavados en el *hyposcaenium* en 1971. Zanja D.

Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 29,4; A máx: 51; G máx: 3,5 y 5
Descripción: Fragmento de placa de mármol blanco decorada con roleos vegetales de acantos. Al interior de los círculos de hojas se alternan diversos motivos: flor de pétalos apuntados a modo de hélice con botón central; otra formada por dos hojas de acanto de perfil enfrenteadas y una flor tetrapétala de pétalos abultados con botón central. Corresponde al sector central de una composición longitudinal, conservando los límites superior e inferior rematados por sendas molduras lisas, toscamente trabajadas.
Propuesta de datación: fines del siglo II, comienzos del III d.C.
Observaciones: Fue incorporado como friso en la reconstrucción del orden arquitectónico del frente escénico del teatro realizada en los años setenta en el antiguo museo monográfico de Itálica. Parece haber formado parte de los niveles de derrumbe del sector norte de la *scaenae frons* con acumulación de otros elementos de sus órdenes arquitectónicos. Pertenece a la serie A (de molduras lisas).

P-2 Fragmento de placa con decoración de roleos (F-64) (Lám. VIII)

Procedencia: Excavación. Campañas de comienzos de la década de los setenta.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 30; A máx: 38; G máx: 2,3 y 5
Descripción: Fragmento de placa de mármol blanco decorada con roleos vegetales de acantos. Dentro del círculo conservado motivo central en forma de flor de tres pétalos bífidos abultados con botón central. El tallo que separa este roleo del siguiente no conservado se remata por una flor de pétalos a modo de hélice (*girandola*) con botón central. Corresponde a uno de los extremos de la composición longitudinal; se remata por una moldurilla lisa y plana de tosca factura.
Estado de conservación: Tiene restos de escayola e incluso de un material semejante al cemento, que se empleó para su ensamblaje con el resto de piezas que formaban parte del orden arquitectónico de la *scaenae frons* del teatro en el antiguo museo monográfico de Itálica.
Propuesta de datación: fines del siglo II, comienzos del III d.C.
Observaciones: Formó parte del orden arquitectónico del teatro expuesto en el antiguo museo de Itálica, en los años setenta. Pertenece a la serie A (moldura lisa).

P-3 Fragmento de placa con decoración de roleos (F-65) (Lám. VIII)

Procedencia: Excavación; campaña de 1971.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 30; A máx: 39; G máx: 5,8

Descripción: Fragmento de placa de mármol blanco decorada con roleos vegetales de acantos. Dentro de los círculos se alternan diversos motivos: flor de siete pétalos de sección cóncava en "v" y roseta de pétalos apuntados a modo de molinillo (*girandola*), respectivamente. Los tallos serpenteantes entre roleos se rematan por hojas acantizantes de perfil.
Propuesta de datación: fines del siglo II, comienzos del III d.C.
Observaciones: Formó parte del orden arquitectónico del teatro expuesto en el antiguo museo de Itálica, en los años setenta. Pertenece a la serie A (moldura lisa).

UAM Ediciones

Estudio crítico P-1 a P-36 (P-4 a P-36 en catálogo general)

Los frisos de roleos serán un elemento decorativo muy difundido en la iconografía romana, que cobrará especial relevancia a partir de su empleo por la ideología augustea (Sauron, 1982 y 1988; Zanker, 1992, 216-220). De las excavaciones en el teatro procede un numeroso grupo de fragmentos que, tanto por su cantidad como por el contexto arqueológico de hallazgo de algunos de ellos, parece poder adscribirse con cierta seguridad a la decoración del edificio, más concretamente, del edificio escénico.

Su esquema decorativo permite incluirlos dentro de los denominados *running scrolls*. En ellos una cinta principal ondulada de la que nacen, a distancias regulares, volutas que se enrollan alternativamente a uno y otro lado, cubre un espacio relativamente estrecho, ya sea horizontal o vertical (Toynbee y Ward Perkins, 1950, 2). Parece además tratarse de un esquema que parte de un extremo para desarrollarse de forma continua en un único sentido. No obstante, la pieza P-23 resulta un tanto anómala, ya que es el único caso en el que se reconoce lo que podría ser un motivo idéntico desarrollado a ambos lados de un eje central de simetría, quizá más acorde con un esquema liriforme, mientras que la totalidad de los fragmentos restantes se ajustan, en todos los casos, al esquema citado tal y como se reconstruye en la fig. 64.

Ni el soporte (placas planas de 3-5 cm de grosor) ni el desarrollo del esquema decorativo que, dada la disposición de los roleos, tampoco es inviable que pudieran desarrollarse en dos sentidos opuestos enfrentados a partir de un motivo central como eje de simetría, permite concluir sobre su función estructural[45]. De entre las posibilidades documentadas, ya que los roleos vegetales se emplearán en la decoración de múltiples soportes, en el caso italicense se reducen a dos: pilastras decorativas (lesenas/jambas de puerta) –verticales– o frisos de entablamento –horizontales–. En ambos casos se conocen ejemplos en los que delgadas placas de revestimiento cubren un núcleo estructural en piedra (Schörner, 1995, Kat. 141a, 141b-d; 247a-b; 274, 306; Mathea-Förtsch, 1999, Kat.76, 140, 222, 223, 224, 235, etc.). Del mismo modo, este esquema aparece también documentado en ambos si bien lo más frecuente en el caso de la pilastras es que, en su base, el roleo parta de una

[45] De hecho, Schörner (1995, 105) señala que las diferencias funcionales entre frisos, pilastras y lesenas en muchas ocasiones serán intrascendentes para la elección de los esquemas decorativos.

gran corona de acanto[46]. Si bien nada definitivo puede extraerse de un testimonio *ex silentio*, de entre los fragmentos que forman parte del conjunto aquí analizado no figura ninguno que pueda ser identificado ni siquiera parcialmente con este motivo.

Se reconocen dos series claramente diferenciadas a partir de la moldura que limita la composición. En la A (P-1 a P-7) es simple, de superficie plana y sección cuadrada, de aristas y límites un tanto vacilantes; la B (P-8 a P-22) se remata por una moldura compuesta por un listel plano exterior y un cimacio interno de suave ondulación. Si bien en algunos de los fragmentos de ésta última se reconoce una mayor calidad en la factura con respecto a la primera, la homogeneidad tanto en los recursos técnicos –en ambos las hojas de acanto han sido desbastadas con la gubia dando lugar a superficies a base de estrechos trazos planos; empleo del trépano con resultado semejante–, como decorativos –motivos y desarrollo de los roleos idénticos–, permiten identificar ambas series como coetáneas. De hecho, constan ejemplos de conjuntos en los que las placas presentan diferencias de factura de acuerdo a su disposición[47], ya que aquéllas en un lugar secundario no precisaban de un acabado tan perfecto como las frontales. No obstante, este recurso no es exclusivo de pilastras, ya que, también el mayor o menor alejamiento del espectador de los órdenes de la *columnatio* de la *scaenae frons* permite explicar estas diferencias. Como ya se ha observado en otros elementos tales como cornisas o capiteles[48], no solamente la ubicación a mayor distancia del observador sino también la visión que éstos ofrecían una vez ubicados podría explicar estas variantes de factura y acabado, pudiendo prescindirse de ciertos detalles decorativos en las más alejados o parcialmente ocultos. Así el tipo B pudo estar situado sobre el primer orden de columnas, mientras que el A pudo hacerlo, más arriba, sobre el segundo. Por último, es también necesario tener en cuenta las posibles variaciones debidas a la confluencia de diferentes operarios.

Desafortunadamente, tampoco el contexto arqueológico proporciona datos definitivos ya que algunos fragmentos parecen proceder de los niveles de derrumbe del sector norte del edificio escénico (P-1, P-4, P-6, P-9 y P-29), que pudieron incluir tanto elementos de la *columnatio* como del muro de fondo tras ésta. Si bien no se trata en ningún caso de

---

[46] Sirvan como ejemplos, los nos 29, 43, 96, 115, 231 ó 272, entre otros muchos, de Mathea-Förtsch, 1999. Este esquema, no obstante, puede estar presente en piezas con funcionalidad diferente, tal como la decoración de un sofito de arquitrabe del templo de Apolo Sosiano, en el que los roleos parten de los laterales de sendos cálices vegetales para terminar en un palmeta central como eje de simetría (Viscogliosi, 1988, 144, nº cat. 41; Schörner, 1995, lám., 1 en anexo I). Este *kalathos* puede ser también sustituido por otros elementos tales como vasijas de diferente morfología: un jarroncillo y una maceta, respectivamente, en dos de las caras del pilar nº 146 de Mathea-Förtsch, 1999; una crátera en una de las pilastras del Mausoleo de Sádaba (Mathea-Förtsch, 1999, lám. 29).

[47] Destacando el ara de *Iulia Victorina* (Mathea-Förtsch, 1999, 52, anexo 17, 1.2) claudio-neroniana o una pilastra de Mérida (Mathea-Förtsch, 1999, 128, nº 76, láms. 37.1 y 37.2) de la misma cronología.

[48] Esta jerarquización en el grado de acabado de la decoración arquitectónica será una constante en la arquitectura romana. Así, por ejemplo, es paradigmático el caso de los capiteles corintios de hojas lisas que, al parecer, surgieron (documentados por primera vez en el *Tabularium*) de un ahorro de trabajo en órdenes cuya ubicación en altura no precisaba mayor detalle. De nuevo en capiteles, en ocasiones se observa que las caras vistas aparecen mejor trabajadas que las posteriores, más o menos ocultas en su lugar definitivo de ubicación; al respecto véase Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 225. Resultan paradigmáticos algunos capiteles del templo de Apolo Sosiano, donde el acabado de la decoración tan sólo se finalizó en el frente (Viscogliosi, 1996, 88 y 89, figs. 105 a 108).

un dato lo suficientemente concluyente, de cara a su interpretación como placas de revestimiento del friso del entablamento, opción por la que nos inclinamos como más probable, no deja de ser significativo que en los citados niveles de derrumbe se documentaran elementos de la práctica totalidad de los dos órdenes de la decoración del frente escénico (basas, fustes, capiteles, cornisas, e incluso posibles placas de arquitrabe) pero ninguna otra pieza que pueda ser identificada como friso.

Como ya se ha señalado al analizar estas piezas en el contexto de la *scaenae frons*, los paralelos más próximos en lo que a la composición y motivos se refiere se encuentran en monumentos funerarios pompeyanos como las tumbas de *C. Munatius Faustus*, también denominada de la *Navoleia Tyche* (Kockel, 1983a, láms. 28 y 29; Schäfer, 1990, lám. 91.1 y 91.2; Gros, 2001, 441, fig. 537) y *A. Umbricius Scaurus* (Kockel, 1983a, 75, láms. 16a y 16c), ambas en la necrópolis de la puerta de Herculano. También de ambiente funerario procede un relieve con friso de la tumba de *M. Artorius Geminus*, de época tiberiana[49]. Asimismo destaca un friso neroniano (en una pieza que incluye el arquitrabe) procedente de Ancona, del Museo Nacional de las Marcas (Schörner, 1995, 145, lám. 45, 1-5), así como una serie de piezas de cronología claudio-neroniana hoy conservadas en el *Pergamonmuseum* de Berlín[50]. Por último, cabe citar dos placas de la que ha sido identificada como una única pilastra, actualmente en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (Mathea-Förtsch, 1999, 128, nº 76, láms. 37.1 y 37.2) también de época claudio-neroniana. Para algunos de los motivos que no para la composición, más compleja, cabe citar un relieve del Museo de *Saint Reymond de Toulousse*, de idéntica cronología a la anterior (Mathea-Förtsch, 1999, 185, lám. 63, 3-5 y 64.1).

Sirvan como paralelos de factura los ejemplos, también severianos, presentes en el *Arco degli Argentari* (Schörner, 1995, 168, nº 196, lám. 81), en el teatro de Ostia, hoy conservados en las *tabernae* de las *subtructiones* de la *cauea* (Schörner, 1995, 159, nº 132, lám. 85; Pensabene, 2002, 272 y ss., figs. 58-61), así como en los fondos del Museo Vaticano, de procedencia desconocida (Schörner, 1995, 174, nº 246, lám. 83), entre otros.

Algunos de los motivos vegetales centrales empleados en los ejemplares italicenses son de difusión amplia y generalizada en la plástica romana, tales como la flor de pétalos bilobulados y botón central, presente en las ya citadas tumbas de la puerta de Herculano en Pompeya[51]. La *girandola* o flor en forma de molinillo con botón central se documenta en los casetones de la cornisa de la tumba de *Eurysaces* (Mattern, 2001, pág. 137, *Kat.* I.11, lám. 7.3), de en torno a los años 20 del siglo I a.C. y la tumba circular de la necrópolis

[49] Hoy conservado en el Museo Nacional de las Termas: Silvestrini, 1987, 26 y ss., figs. 18-21; Mathea-Förtsch, 1999, anexo 13.1. G. Schörner la da como tardoaugustea-tiberiana (1995, 170-171, nº 216, 1-d, 32.4). Véase también Eisner, 1986, 19-21, 206, lám. 2.4.

[50] Corresponde a la denominada tumba de los *Falerii* que a su vez se identifica con otros fragmentos de la denominada tumba de *Civita Castellana*. Schörner, 1995, nº 44 a-c (Berlín), nº 69 (*Civita Castellana*), láms. 36.2, 36.3, 37.1 y 37.2. M. Mathea-Förtsch amplía su cronología hasta momentos flavios tempranos (1999, 53).

[51] En la tumba de *A. Umbricius Scaurus* (Kockel, 1983a, Süd 16, lám. 17.c) y de la *Navoleia Tyche* (Kockel, 1983a, Süd 22, lám. 28).

de *Porta Marina* en Ostia, también de época augustea temprana (Schörner, 1995, 159, nº 130, lám. 14.2), si bien parece proceder de modelos greco-orientales con incluso una clara tradición tardorrepublicana[52]. Ligeramente más tardío, tardoagusteo-tiberiano (Schörner, 1995, 182, nº 306, lám. 43.6), es un ejemplar hoy en la parroquia de *Urbisaglia*. A su vez, C. Márquez lo ha documentado en los casetones de algunas cornisas de *Colonia Patricia*, situándolo como propio de las corrientes ornamentales de época augustea (Márquez, 1998a, 145). Está presente en las dos placas conservadas de la ya citada pilastra del MNAR de Mérida (Mathea-Förtsch, 1999, Kat. 76, lám. 37.1 y 37.2), así como en la conocida como *Tumba de las Guirnaldas* (Kockel, 1983a, *Nord* 6, 139, fig. 30) en la necrópolis de la puerta de Herculano, entre los motivos de los casetones, donde se data en la primera mitad del siglo I d.C. A pesar de ser un motivo propio de esta tradición antigua los ejemplos más tardíos documentados hasta el momento parecen situarse en época flavia como es el caso de un arquitrabe del teatro de la Villa de Domiciano en Castel Gandolfo (Schörner, 1995, nº 64). También en época augusteo-tiberiana se data un paralelo hoy en el Museo Campano de Capua (Schörner, 1995, nº 56a, lám. 40.8) para la flor de pétalos acantizantes a modo de cáliz; no obstante, su datación se ha realizado por medio de criterios exclusivamente estilísticos. A los anteriores se añaden además la flor de siete pétalos apuntados con botón central y el configurado por dos hojas acantizantes enfrentadas en su base. Por último, en la pieza P-10 se documenta un motivo corintizante de tallos serpenteantes del que, hasta el momento, no han sido documentados paralelos.

A pesar de que los principales y más cercanos paralelos para los ejemplares italicenses son de época julioclaudia, resulta notable con respecto a aquéllos su escasa naturalidad en la factura; la composición, bastante plana, se adapta de manera poco plástica al espacio disponible, frente a ejemplos previos que tienden a flexionarse de forma más naturalista en caso necesario (Márquez, 1998a, nº 636, lám. 24).

Placas decoradas con cimacios

P-37 Fragmento de placa de revestimiento decorada con cimacio y astrágalo (F-78) (Lám. VIII)

Procedencia: Excavación, campaña 1989. *Nivel de edificaciones medievales y modernas.* Pórtico.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco grano grueso/medio.

Medidas (cm): H máx: 23,4; A máx: 37; G máx: 2 (min) y 3,4 (max)

[52] Como es el caso de la pieza procedente de Foligno (Schörner, 1995, 154, nº 88, lám. 18.5 y 6) o las de las iglesias de *Santa Chiara* (Schörner, 1995, 183, 315c, lám. 9.1) o *della Annunziata* (Schörner, 1995, 183, nº 133, lám. 10.5), ambas en Venafro, todas ellas del tercer cuarto del siglo I a.C.

Descripción: Placa plana en mármol blanco. Presenta sobre una superficie lisa pulida dos líneas con decoración: un astrágalo formado por ovas alargadas y pares de cuentas, todo ello unido por un delgado *filamento* marmóreo; y un cimacio de arquillos (*Bügelkymation*) bajo los que se alternan palmetas, flores tetrapétalas y cálices de pétalos apuntados.
Estado de conservación: Son dos fragmentos ya pegados entre sí.
Observaciones técnicas: La parte posterior de la placa se encuentra trabajada con sumo cuidado, presentando una superficie pulida de gran calidad en la que se ha rebajado la pieza en dos alturas diferentes separadas por una moldura en arco de círculo de idéntica orientación a las bandas decoradas del anverso. Esto parece indicar que la pieza habría sido comenzada a trabajar por una de sus caras pero que por un eventual defecto del mármol se optó por elaborar por la cara opuesta. Presenta dos pares de oquedades para pernos metálicos, dos en la parte posterior y dos en la superior.
Propuesta de datación: augustea - comienzos época julioclaudia.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989b, 48, lám. XLVIII.
Observaciones: Su altura máxima original coincide con la de las piezas P-43 y P-50.

P-38 Fragmento de placa de revestimiento decorada con cimacio (F-354)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), Fondos.
Material: Mármol beige.
Medidas (cm): H máx: 13; A máx: 21,5; G máx: 4,5
Descripción: Fragmento de placa lisa y plana en la que se conserva parcialmente una banda decorada con un cimacio de arquillos (*Bügelkymation*) de relieve bastante superficial. Bajo los arquillos se alternan palmetas de cinco hojas y flores tetrapétalas.
Estado de conservación: Fragmentado por todos sus lados salvo por uno de sus límites horizontales y su reverso.
Observaciones técnicas: Relieve de buena calidad pero bastante superficial.
Propuesta de datación: augustea- comienzos época julioclaudia.
Observaciones: Motivo y composición muy semejante a la pieza P-37, si bien con variaciones, destacando los motivos alternantes bajo los arquillos. De dimensiones muy semejantes.

P-43 Fragmento de placa de revestimiento con decoración de cimacio y astrágalo (F-1424) (Lám. VIII)

Procedencia: Hallazgo fortuito primera mitad siglo XX.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino.
Medidas (cm): H máx: 23,6; A máx: 46,3; G máx: 6,4
Descripción: Fragmento de placa plana decorada con dos líneas horizontales: un astrágalo formado por ovas alargadas y separadas por pares de cuentas, todo ello *ensartado* en un delgado filamento marmóreo; y un cimacio lésbico de desarrollo intermedio entre los

tipos de *Scheren-* y *Bügelkymation*, con amplias hojas nervadas de sección cóncava en "V", que generan incipientes arquillos, con costillas centrales en forma de punta de diamante.
Estado de conservación: Uno de sus laterales, oblicuo, parece regularizado de forma artificial.
Observaciones técnicas: Buena calidad en el trabajo de las hojas del cimacio. La parte posterior se encuentra desbastada toscamente. Presenta en su parte posterior dos orificios para pernos de muy pequeño tamaño y dos en su parte superior.
Propuesta de datación: augustea-comienzos de época julioclaudia.
Bibliografía: Thouvenot, 1940, 611, Fig. 132; Jiménez, 1989, 281
Observaciones: Fue empleado en la reconstrucción del orden arquitectónico del frente escénico del teatro en el antiguo museo monográfico de Itálica. Se asocia a los fragmentos P-41 y P42.

P-50 Fragmento de placa con molduras lisas (F-1438) (Lám. VIII)

Procedencia: Excavaciones, campaña de 1971. Niveles de colmatación del *hyposcaenium*, zanja D.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx.: 23,7; A máx.: 32; G: 5,6
Descripción: Fragmento de placa marmórea desbastada toscamente en su parte posterior, no obstante, de tendencia plana. En su cara anterior se han delimitado dos bandas horizontales por medio de líneas incisas.
Estado de conservación: Fragmentada en uno de sus laterales, el otro, oblicuo, es original.
Propuesta de datación: Augustea por su asociación a las piezas P-37 y P-43.
Observaciones: Parece tratarse de una pieza inacabada. Es muy posible, dadas sus medidas generales y la anchura y posición de las bandas incisas, que se tratara de una placa igual a P-37 y P-43, habiendo sido delimitadas tan sólo las bandas para la labra posterior de un cimacio y un astrágalo.

Estudio crítico placas decoradas con cimacios[53] *P-37 a P-43 y P-50 (P-39 a P-42 en catálogo general)*

A partir de lo que se ha llamado de forma genérica *lesbisches Kymation* (cimacio lésbico) entre las piezas italicenses se distinguen las siguientes variantes: *Blattkymation* (cimacio de hojas) (P-40, P-41, P-42), *Herzblattkymation* (cimacio de hojas acorazonadas) (CB-27 a CB-34), *Bügelkymation* (cimacio de arquillos) (P-37, P-38, P-39, CB-19, CB-20, CB-21) y *Scherenkymation* (cimacio en forma de tijera) (CB-22, CB-24 y P-43).

[53] Para la denominación de estos elementos se empleará la nomenclatura alemana, la más difundida en los estudios de decoración arquitectónica, dado que las principales sistematizaciones al respecto, tales como las de C. León, M. Wegner, J. Ganzert o la más recientemente de T. Mattern, han sido elaboradas en esta lengua: Leon, 1971; Wegner, 1965; Ganzert, 1983 y 1988a. T. Mattern (2001) en el primer capítulo de su estudio, pág. 15 y ss., hace una nueva sistematización de estos motivos sin bien no supone importantes novedades con respecto a los más clásicos citados, especialmente el de C. Leon realizado a partir de los materiales del Foro de Trajano.

Ya desde comienzos del Imperio aparecen de forma coetánea todas las variantes citadas, si bien, a lo largo del tiempo se producirá una cierta evolución de sus formas lo que permitirá reconocerlos como importantes índices cronológicos. Los ejemplares italicenses muestran una serie de características que permiten datarlos en época augusteo-julio-claudia. Dada esta cronología antigua, podría tratarse, de nuevo, de un ejemplo de reutilización de elementos decorativos del edificio augusteo, reincorporados posteriormente con motivo de la reforma severiana, quizá manteniendo su función primigenia. De hecho, estas placas en las que se combinan astrágalos y bandas de cimacios separando tres *fasciae* lisas, constituirán una de las más clásicas decoraciones de arquitrabe, no solamente en piezas macizas sino también en placas destinadas a anclarse sobre la superficie del núcleo estructural interno realizado en otras piedras menos nobles y por ello menos costosas y, en muchos casos, más accesibles. Tal es el caso de algunas piezas del *pórtico del foro de Emerita Augusta*, donde el entablamento situado en el interior sobre un orden de pilastras estaba esculpido en delgadas placas a fin de aligerar las cargas del muro (De la Barrera, 2000, 155, nº 154, figs. 61 a 64).

El conjunto de piezas recuperadas en el teatro responde, por la morfología de sus soportes así como por algunas de las huellas para pernos presentes en ellas, por tanto, a placas de revestimiento. Éstas, a su vez, y como ya se ha observado en el caso de los roleos acantiformes, podrían desempeñar diferentes funcionalidades. En el caso que nos ocupa se reconocen como de arquitrabe, entendido éste de manera genérica, es decir, tanto de dinteles (y jambas) de vanos como formando parte del entablemento de órdenes arquitectónicos, opción esta última que consideramos, por el momento, la más acertada, integradas en una potencial *anatylosis* del frente escénico tal y como hemos reconstruido en la figura 62.

Como en Itálica, también en otras ciudades de la Bética en las que su decoración arquitectónica ha sido objeto de estudio, tales como *Corduba* (Márquez, 1998a) o Carmona (Márquez, 2001) se observa una importante influencia de modelos metropolitanos muy clásicos, presentes, entre otros, en los templos de *Mars Ultor* (Kockel 1983b, figs. 15 y 16), de la Concordia (Gasparri, 1979). No obstante, se hace necesario avanzar en el panorama bético con el fin de caracterizar las vías de penetración de estos influjos, la adopción de ellos por artífices locales, la distribución de talleres metropolitanos, etc., sin que lo atractivo de la plástica exportada con la monumentalización augustea eclipse en la investigación a otras tradiciones previas o a la propia evolución local hispanorromana.

De los fragmentos recuperados, los tres mejor conservados, de los que pueden obtenerse algunas de sus medidas reales (P-37, P-43 y P-50) presentan una sección y unas dimensiones semejantes. La morfología de las piezas, su sección[54], así como la distribución y ubicación de las bandas decorativas, permite reconocer todos los fragmentos como pertenecientes, casi con seguridad, a la misma serie. Las piezas P-43 y P-50 presentan dos de sus

[54] Prácticamente idéntica en el caso de las piezas P-37, P-43 y P-50, a la que además se ajustan los fragmentos P-38, P-40, P-41 y P-42. No obstante, como ya se indica en la ficha correspondiente del catálogo, la P-37 parece haber sido comenzada a trabajar por las dos caras y finalizada solamente por una.

límites laterales cortados intencionadamente, a modo de *inglete*, lo que podría hacer pensar en su empleo en la decoración de puertas. No obstante, el citado corte es muy poco cuidado, incluso en el caso de la pieza P-43 interrumpe toscamente la progresión de la decoración; a su vez, carecen de las frecuentes mortajas intermedias de encaje que suelen estar presentes en las piezas con esta funcionalidad[55].

A partir del registro recuperado en Itálica, bastante limitado, todo parece indicar que se trataría de variantes decorativas contemporáneas para elementos estructurales de morfología y función semejante. Se trata, por tanto, de placas planas en las que se combinan dos líneas de decoración: un astrágalo y un cimacio de mayor anchura en la banda externa, que puede adoptar diferentes variantes, habiendo sido documentados hasta el momento ejemplos de *Scherenkymation*, *Blattkymation* y *Bügelkymation*. Ambas bandas poseen características estilísticas que permiten poder fecharlas con cierta fiabilidad: en el astrágalo de las piezas P-37 y P-43 se reconoce un elemento propio de la plástica augustea: un delgado filamento en el que simulan estar insertadas las cuentas esculpidas.

Característica idéntica se observa en otras piezas del conjunto que, a su vez, comparten un mismo horizonte cronológico, tales como la basa B-52 y la cornisa de ménsulas CB-23. En efecto, la P-37 podría incluirse dentro del Tipo 1b de Mattern (2001, 42, fig. 9), equivalente al C de Leon (1971, 271), con ejemplos en el arquitrabe C de los pórticos (Leon, 1971, lám. 67.3) y el templo de *Mars Ultor* (Leon, 1971, láms. 68.2), ambos en el Foro de Augusto o los templos de Castor (Leon, 1971, láms. 69.1) y de la Concordia (Leon, 1971, láms. 69.2 –muy semejante a la P-37–; 79.3, 110.4; 132.2), todos ellos augusteos; a ellos se añaden, en época julio-claudia, un arquitrabe del templo de Roma y Augusto de Ostia[56]. Las cuentas de la pieza P-43 presentan sus extremos apuntados, de tendencia ligeramente romboidal, más próximos por tanto a la variante 1c de T. Mattern (2001, 42, fig. 9). Es especialmente en la forma de estas cuentas intermedias en lo que se distinguen los tipos más antiguos –ovales, bicónicos más o menos alargados e incluso semicirculares– de los propios de fines del siglo I y ya de los posteriores de época trajano-adrianea, momento en el que adoptan forma de *sombrerete* (*hütchenförmig* en la nomenclatura alemana). Las perlas, a su vez, desde época adrianea tienden a alargarse[57], si bien la forma esférica es exclusiva de época augustea.

Siguiendo con los astrágalos, encontramos también series muy semejantes especialmente a la P-43 en unos bloques de arquitrabe procedentes del ninfeo del ágora superior de Sagalassos, que se data a comienzos de época imperial (Vandeput, 1997, 214, láms.

[55] Como es el caso de la nº 154 de De la Barrera, 2000, 60-61, lám. 61 o algunas piezas conservadas *in situ* en los teatros de Sagalassos (De Bernardi, 1969, 49, fig. 75; Vandeput, 1992, 107-114) o Hierápolis (De Bernardi, 1966, 67, fig. 119).

[56] Leon, 1971, lám. 70.1, algo más masivos que los italicenses, de perlas ovales alargadas y cuentas redondeadas.

[57] Como ejemplos hispanos véanse las piezas conservadas en el Museo de Córdoba: Von Hesberg, 1996, 163, nºs 17a y 17b; Márquez, 1998a, 45, nº 154.

44.3 y 44.4). También en cornisas del templo de la Concordia, actualmente conservadas en el *Tabularium*[58], se documentan paralelos muy cercanos para el *Scherenkymation* de la P-43.

Por tanto, a partir de un análisis independiente de los diferentes motivos decorativos se obtienen cronologías semejantes, en su mayor parte plenamente augusteas, que en algunos casos pueden ser llevadas hasta comienzos de los julioclaudios. No obstante, es preciso tener en cuenta que se trata de dataciones válidas para la ciudad de Roma, y que, para su extrapolación al ámbito provincial es necesario avanzar más aún en la investigación por medio del análisis de elementos decorativos hispanos en contextos arquitectónicos claros.

Según J.L. de la Barrera, algunos de los motivos presentes en piezas provinciales como la nº 154 de su catálogo, a la que podrían añadirse las P-37 y P-43 de las italicenses, se ajustan a modelos directamente extraídos de tipos y esquemas metropolitanos (De la Barrera, 2000, 155). Así, dentro de lo que se ha venido a llamar de manera genérica *lesbisches Kymation*, pueden reconocerse ejemplos de *Bügelkymation* que bajo sus arcos cobijan diferentes motivos vegetales: palmetas de cinco lóbulos y rosetas tetrapétalas alternantes en la pieza P-38; a las que se añade un tercero, a modo de un cáliz de dos sépalos en la P-37. Siguiendo la clasificación de motivos presentada por T. Mattern (2001, 53-56, fig. 18) para los cimacios, este *Bügelkymation* de las piezas P-37 y P-38 podría caracterizarse por los motivos 1 (*Veilchen* = violeta) y 2 (*Veilchen* con *Zwickelblatt*), respectivamente, entre las hojas, mientras que bajos los arquillos se alternan los motivos *n* (una flor con varios pétalos, aquí, cuatro); el *q*, una palmeta de cinco lóbulos y, en el caso de la P-37 también el *f* (*Veilchen*).

También son de comienzos del siglo I d.C. los paralelos para el cimacio presente en las piezas P-40, P-41, P-42 y P-43, de tipo *Blattkymation* con arquillos incipientes (*Bügelkymation*). Sin duda, algunos de los más cercanos se encuentran en los basamentos decorados de las propias aras cilíndricas del teatro, datadas por P. León (1995, 152-159, nºs cat. 50-52) en época augustea. Muy semejantes son también ejemplares del foro claudio-neroniano de *Celti* o una pieza carmonense que C. Márquez data en época augustea[59]. Como paralelos extrapeninsulares cabe señalar, entre otros, la lastra nº 45 del catálogo elaborado por Jacobelli y Pensabene (Jacobelli y Pensabene, 1995-96, nº 45, fig. 50) del pompeyano templo de Venus, el remate decorativo del basamento de un ara del foro de *Praeneste* (Museo Barberini, nº inv. 57.1546), los presentes en las cornisas de ménsulas del entablamento del templo de Apolo Sosiano[60] o del de la Concordia en el Foro romano[61],

[58] Leon, 1971, lám. 79.3, p. 262; augusteas, incluidas en su tipo B, del que dirá sobre la manera de trabajar las hojas: *"der äussere Umriss eines Scherenkymations ist durch feine, plastisch erhabene Stege angedeutet, doch sind die Zwischenräume nicht ausgehöhlt und die Geschlossenheit des Blattes dadurch gewahrt"*. La cronología para el templo va desde el 7 a.C. hasta el 10/12 d.C. (Mattern, 2001, 147-149); el paralelo más cercano a las piezas italicenses se encuentra en el orden exterior que corresponde a su número de catálogo I/25a, lám. 15.1.

[59] Márquez, 2001, 259, fig. 16; este autor la identifica como un producto tardoaugusteo con paralelos en la *Basilica Aemilia* o el Foro de Augusto si bien elaborada por un artesano local, formado quizá con artesanos venidos probablemente de Roma.

[60] Como en el orden externo: Viscogliosi, 1996, fig. 49; como línea decorativa que rodea al casetón del sofito de la *cella* del templo (MC 1786), fig. 80; Mattern, 2001, nº I.10/a, lám. 6.4.

[61] Datada en el año 12 d.C. Se conserva en el *Tabularium*.

éstos últimos entre los bastante numerosos ejemplos presentes en la capital. En los ejemplares P-41, P-42 y P-43 se observa en la superficie de las hojas del cimacio una característica también propia de momentos tempranos del siglo I d.C., consistente en una incisión central que las recorre verticalmente generando así una sección en "V" abierta.

La pieza P-43 fue empleada en los años setenta en la reconstrucción del orden arquitectónico de la *scaenae frons*, si bien no fue hallada entre los materiales de derrumbe de la *columnatio*. Era ya conocida de antiguo, habiendo sido publicada por primera vez por R. Thouvenot[62].

Piezas de arquitrabe (A1-A4 en catálogo general)

Estudio crítico

Entre los materiales en piedra caliza fosilífera acumulados en la *porticus post scaenam* cabe destacar tres grandes bloques de arquitrabe con sofito enmarcado por un moldura de perfil sencillo (A-1, A-2 y A-3), con paralelos casi idénticos en el templo de Évora (Hauschild, 1988, 208-220, lám. 26b). Por sus medidas podría tratarse de parte del núcleo estructural del entablamento de la *scaenae frons* que, en su *epidermis* se cubriría con placas marmóreas decoradas, como ya se ha propuesto más arriba. También en el citado templo lusitano se combina la piedra local, en este caso el granito, con el mármol presente en los capiteles, de buena factura (Hauschild, 1992, 111).

En el curso de las excavaciones de comienzos de los años setenta, en el derrumbe del sector norte del frente escénico, fue también hallado un pequeño fragmento marmóreo moldurado en tres de sus caras (A-4). Su morfología hace que pueda ser identificado como parte de un arquitrabe que, por sus dimensiones, pudo formar parte de una de las edículas que, probablemente, se apoyaron sobre el muro axial del frente escénico, completando así la decoración de la *scaenae frons* adelantada.

Varios

Ménsula parótida

V-1 Ménsula con acanaladura y voluta (F-88) (Lám. IX) (Foto S. Ahrens)
Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Caliza blanca.
Medidas (cm): H máx: 20; A máx: 21; G máx: 51

[62] Thouvenot, 1940, 611, fig. 132.

Descripción: Fragmento de ménsula realizado en piedra caliza blanca con restos de decoración acanalada en su sector frontal. En ambos laterales se conservan los rasgos de una voluta que en su parte superior presenta decoración de hojas de acanto. La voluta al frente ofrece acanaladuras verticales.
Estado de conservación: Muy fragmentada. Muy afectada por la erosión.
Propuesta de datación: comienzos del siglo I d.C.
Observaciones: Parece corresponder a una ménsula de dintel de puerta (*ménsula parótida*).

UAM Ediciones

Estudio crítico

A pesar de estar muy erosionada, podría ser parte de una ménsula parótida de puerta. Se situaban a ambos lados de ella, en la parte superior, sujetando el dintel[63] si bien esta primera función estructural irá dejando paso a la meramente decorativa. C. Márquez, que presenta un ejemplar procedente de la cordobesa calle de Cruz Conde (1998a, 163, nºs 151 y 899, fig. 22, láms. 47, 3-4 y 48), señala la escasez de ejemplos en el occidente del Imperio que se reducen al citado de *Colonia Patricia*, la *Maison Carrée* de Nîmes (Amy y Gros, 1979, 174, fig. 56) y *Emerita Augusta*. Como en el italicense, también los ejemplares de Nîmes presentan una hoja de acanto sobre la voluta superior. Es posible que en el teatro de Itálica y, dada su realización en piedra caliza, perteneciera a su primera construcción, quizá al sector del *postscaenium* donde nos consta que en ese momento inicial los elementos se realizaron en piedra caliza estucada. El material de soporte parece descartar su carácter de ménsula ornamental, empleadas como soporte de esculturas, columnas, etc., funcionalidad a la que sí responden algunos de los ejemplares cordobeses (Márquez, 1998a, 33, nº 75, láms. 51.1 y 2, 52.1; 62, nº 327, láms. 52.2, 53.1 y 2).

Piezas con decoración de hojas de vid (V-2 y V-3)

V-2 Fragmento de soporte de mesa decorado con hojas de vid (F-89) (Lám. IX)

Procedencia: Excavación, campaña de 1971. Hallado en el sector norte del *hyposcaenium*, zanja D, en el área del derrumbe de las piezas de la *scaenae frons*.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco con vetas de color gris azulado.
Medidas (cm): H máx: 40; A: 31,8 (base) 21,4; G máx: 9,2
Descripción: Fragmento de soporte de mesa con decoración vegetal en ambas caras laterales, decoradas con bajorrelieve. El motivo conservado corresponde a un sarmiento de vid con tres hojas en cada uno de los lados, los cuales, no obstante, no son simétricos. Las hojas presentan forma acorazonada y se dividen cada una de ellas en cinco lóbulos a su vez de tres hojitas cuya línea de separación termina en un profundo punto de trépano cilíndrico, cuatro

[63] Sus laterales paralelos permiten desechar su posible identificación con una clave de arco, de morfología muy semejante pero cuya sección se adapta a la forma trapezoidal invertida de la dovela.

en cada una de las hojas. El tallo posee además pequeñas ramificaciones que terminan en espiral. El motivo descrito se ha realizado en un plano rehundido rodeado por una moldura de sección ondulada. Al frente la pieza presenta acanaladuras verticales.

Estado de conservación: Muy bueno del relieve. Lo conservado corresponde aproximadamente a la mitad inferior de la pieza, ya que la superior se ha perdido.

Observaciones técnicas: Muy buena factura. Relieve bastante superficial. Uso del trépano en cuatro puntos en cada una de las hojas que componen la decoración. En su plano superior presenta dos orificios rectangulares para grapas metálicas, de 2,8 cm de anchura y 4 de profundidad. Su ubicación con respecto al plano de apoyo es a 6 cm de los lados cortos, 14,6 cm entre sí y 3,8 de los lados largos. Presenta además en el mismo plano un orificio para perno metálico.

Propuesta de datación: Corriente neoática (principalmente en torno a los gobiernos de Augusto y Adriano).

Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989a, 80, fig. s/n.

Observaciones: Del mismo conjunto que la pieza V-3, si bien sus líneas de fractura no coinciden.

V-3 Fragmento de soporte de mesa decorado con hojas de vid (F-308) (Lám. IX)

Procedencia: Hallazgo fortuito en el Cerro de la Higuereta en 1874 (identificado con el entorno del Muro de San Antonio). Ingresa en el Museo Arqueológico Provincial (Sevilla) procedente de la Comisión de Monumentos en 1880; se inscribe en el registro en 1953.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), fondos.

Material: Mármol gris.

Medidas (cm): H máx: 37; A: 29,5; G máx: 9

Descripción: Fragmento de soporte de mesa, correspondiente a su sector inferior de apoyo. Se encuentra decorado con bajorrelieve consistente en un grueso tallo, de mayor anchura en su base, del que nacen dos hojas de vid semejantes a las descritas en la pieza V-2. Como en ésta, el relieve se ha realizado sobre una superficie ligeramente rehundida con respecto a una moldura exterior formada por un cimacio de suave ondulación y un listel plano. Al frente en su sector inferior se observa un engrosamiento de la superficie acanalada pudiendo haber finalizado en una esquemática garra de león.

Observaciones técnicas: Se aprecian diferencias en la calidad del relieve de una cara con respecto a la otra, siendo de peor factura la que habría quedado al interior del conjunto. A su vez, la calidad de la pieza es menor que la V-2.

Propuesta de datación: Corriente neoática (principalmente en torno a los gobiernos de Augusto y Adriano).

Bibliografía: Reyes, 1918, 20 (*"En el mismo sitio [referido a las piezas REP 31, 37 y 38] ...un trozo de loza que tenía grabado un racimo de uvas a cada lado, el cual se encuentra en el Museo con el número 16. Próximo al sitio donde se encontraron estos objetos se halla un trozo de muralla, llamada vulgarmente Muro de San Antonio"*).

Observaciones: Del mismo conjunto que la pieza V-3, si bien sus líneas de fractura no coinciden.

Estudio crítico

Ambos fragmentos pertenecen al mismo elemento, si bien sus líneas de fractura no coinciden. Formaron parte de un soporte de mesa adosada[64]. Por sus características formales y especialmente por su decoración podrían ser incluidas en el conjunto de elementos soporte de motivos y composiciones neoáticas. El motivo de ramas de vid, las *Weinranken* en la bibliografía alemana, con mucha frecuencia acompañaban a composiciones de corte dionisíaco[65]. No obstante, quizá sin perder esta vinculación y dentro del repertorio neoático, se emplearán también, como en la pieza italicense, como mero elemento decorativo. En época romana se asociarán, en la mayor parte de las ocasiones, a una limitada serie de soportes entre los que destacan cráteras (Gusman 1912-14, 2, 91.1; Grassinger, 1991), trípodes y sitiales, candelabros (Cain, 1985), pilares (Gusman, 1912-14, 1, 55.3), columnillas decoradas (Gusman, 1912-14, 2,104.1), etc.

Para la difusión de esta corriente decorativa destacan dos hitos temporales, en torno a los gobiernos de Augusto y Adriano. Como ya ocurriera en su momento con las aras cilíndricas (E-98, E-99 y E-100)[66] la distinción entre realizaciones de ambos momentos no siempre es sencilla, ya que tanto soportes como motivos son muy semejantes. No obstante, en las piezas que nos ocupan, lo somero del relieve, la ausencia del empleo del trépano y, por tanto, de efectos de claroscuro, salvo en los cuatro puntos cilíndricos que marcan los lóbulos de las hojas, apuntan a la primera de estas etapas. Especialmente la factura de las hojas muestra similitudes con piezas de la primera mitad del siglo I d.C. tales como lo que podría ser una pata de mesa (Gusman, 1912-14, 2,104.1) y un soporte cónico[67], ambos augusteos y conservados en el *Museo Chiaramonti*, un pilar[68], una crátera del Museo Vaticano (Gusman, 1912-14, 2, 91.1) o una columnilla torsa hoy en la Galería Borghese (Gusman, 1912-14, 2, 104.1). También una factura semejante de las hojas la encontramos en el monumento a los Sergios en Pola (Mathea-Förtsch, 1999, 139, nº 112, 82, 1-3), datado en época medio-tardoaugustea, si bien el esquema decorativo general es más complejo. Los matices técnicos, no obstante, no deben llevar a realizar aproximaciones cronológicas definitivas ya que incluso en la pieza V-3 se observa una cierta diferencia de calidad entre las dos caras decoradas, siendo más descuidado el relieve en la destinada al interior.

Si bien el fragmento que hoy se conserva en los fondos del Museo Arqueológico Provincial (V-4) fue encontrado a fines del siglo XIX en las inmediaciones del teatro, el V-3

[64] Cohon, 1984, *passim*; de forma semejante a la italicense puede citarse la nº 194 de su catálogo, procedente del Museo de Nápoles, si bien de decoración mucho más compleja.

[65] Sirvan como ejemplos las piezas 4, 44 ó 19 del catálogo de Grassinger (1991), todas ellas del siglo I a.C.

[66] Éstas fueron datadas en un principio por J. Mª Luzón (1978) en época adrianea, siendo retrasadas a época augustea en el reciente estudio elaborado por P. Léon (1995, 152-159). También se observan importantes cambios de datación entre los trabajos de Gusman (1912-14) y la posterior revisión de los mismos llevada a cabo por C. Vermeule (1981).

[67] Andreae, 1995 (II), 462, XLVI 22, fechada, por el epígrafe que incluye, en el año 2 d.C.

[68] Publicado por Gusman como antonino, C. Vermeule lo retrasa a momentos julioclaudios.

procede de las excavaciones de 1971, concretamente, de los niveles de derrumbe de la *scaenae frons* o de colmatación del *hyposcaenium* inmediatamente bajo ellos. De nuevo el contexto arqueológico es confuso y no permite afirmar con seguridad la pertenencia de esta mesa a la decoración accesoria del edificio, pudiendo haber llegado hasta él desde incluso algún ambiente doméstico de su entorno inmediato. En efecto, la mayor parte de las piezas incluidas por R. Cohon en su *corpus* proceden de viviendas pompeyanas y necrópolis, aunque no faltan ejemplos de áreas públicas tales como foros, termas, etc. Si en aquéllas tuvieron probablemente un uso meramente decorativo, en santuarios e incluso, en el teatro, pudieron ser propias de ceremonias, ofrendas y sacrificios. En cuanto a la tipología de la pieza no se adscribe a ninguno de los tipos establecidos por Cohon (1984, 47), si bien muestra mayor afinidad con el II, pudiendo identificarse con una evolución del mismo, de ménsula, en el que la voluta se habría perdido fosilizando, no obstante, su contorno. Según R. Cohon, si bien este tipo II se configura en ambiente helenístico entre los siglos IV y III a. C., no será hasta mediados del II a.C. cuando se estandaricen y comiencen a producirse en mayor cantidad; en época augustea se observará en Roma una simplificación aún mayor de los tipos (Cohon, 1984, 8).

Peninsular y muy semejante en esquema compositivo es una pilastra del Mausoleo de Sádaba, datada por M. Mathea-Förtsch[69] en época augustea, frente a otras cronologíoas tradicionales mucho más tardías[70]. Si bien ni la función del soporte ni el material coinciden, se trata también de un sarmiento de vid, de factura bastante sencilla a cuyos lados se disponen grandes hojas en las que la separación de los lóbulos se realiza asimismo por medio de puntos cilíndricos de trépano. Comparte con el ejemplar italicense V-4 el arranque del tallo grueso y masivo que, en el caso del mausoleo, nace, a su vez, de una crátera.

Remate decorativo con anthemion *(V-7 a V-11 / UEM 1011) (Lám. IX)*

V-7 Fragmento de losa con decoración vegetal de *anthemion* (F-1481)

Procedencia: Excavación. Lugar y fecha de hallazgo desconocidos.

Ubicación actual: Incorporado como cubierta de la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010) de la *orchestra*, en la esquina suroeste de la misma.

Material: Mármol blanco de grano fino.

Medidas (cm): H máx: 11,5; A máx: 17; G máx: 14

Descripción: Fragmento de losa con decoración vegetal de *anthemion* formado por palmetas y hojas de doble cáliz alternantes.

Estado de conservación: Es un fragmento de pequeño tamaño que presenta tan sólo una de sus caras regularizada y con decoración.

Observaciones técnicas: El plano decorado conservado mide 17 cm.

---

[69] 1999, 178-179, nº 233, Taf. 29. Datación también defendida por H. von Hesberg (1990b, 362, Taf. 41i).

[70] Como las dadas por J. Menéndez Pidal (1970, 89) o A. Díaz Martos (1985, 118), de fines del siglo II, comienzos del III d.C.

Propuesta de datación: Augustea-julioclaudia.
Observaciones: Su lugar actual de ubicación corresponde a una reutilización de las piezas; no es, por tanto, en origen coetáneo a la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010).

V-8 Fragmento de losa con decoración vegetal de *anthemion* (F-1482)

Procedencia: Excavación. Hallada en el curso de la campaña de 1971 en el entorno de la *orchestra-praecinctio* inferior; en los niveles de abandono (nivel 4 de la estratigrafía de la zanja B).
Ubicación actual: Reincorporado por los trabajos de restauración sobre la esquina sureste de la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010) de la *orchestra*.
Material: Mármol blanco de grano fino.
Medidas (cm): H máx:11,5; A máx: 69
Descripción: Fragmento de losa con decoración vegetal de *anthemion* en dos de sus laterales que forman entre sí ángulo recto. El motivo está formado por palmetas y flores de loto formadas por dos cálices superpuestos, alternantes.
Estado de conservación: De su perímetro, tan sólo las dos caras con relieves son originales, el resto corresponden a fracturas accidentales.
Observaciones técnicas: En su plano superior presenta una oquedad con restos de metal. Situada a 13 y 24 centímetros de las verticales decoradas, respectivamente.
Propuesta de datación: Augustea-julioclaudia.
Observaciones: Su lugar actual de ubicación corresponde a una reutilización de las piezas; no es, por tanto, en origen coetáneo a la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010).

V-9 Fragmento de losa con decoración vegetal con *anthemion* (F-1483)

Procedencia: Excavación. Lugar y fecha de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Incorporado por la restauración sobre la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010) sobre la *orchestra* (segunda pieza desde el sur).
Material: Mármol blanco de grano fino.
Medidas (cm): H máx: 11,5; A máx: 69
Descripción: Fragmento de losa plana decorada en uno de sus frentes verticales con un motivo vegetal de *anthemion*. En él se alternan palmetas con flores compuestas por dos cálices superpuestos.
Estado de conservación: De su perímetro tan sólo la cara decorada es original, el resto están fracturadas.
Propuesta de datación: Augustea julioclaudia.
Observaciones: Su lugar actual de ubicación corresponde a una reutilización de las piezas; no es, por tanto, en origen coetáneo a la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010).

V-10 Fragmento de losa con decoración vegetal de *anthemion* (F-1484)

Procedencia: Excavación. Lugar y fecha de hallazgo desconocidos.

Ubicación actual: Incorporado por la restauración sobre la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010) sobre la *orchestra* (tercera pieza desde el sur).
Material: Mármol blanco de grano fino.
Medidas (cm): H máx: 11,5; A máx: 91 (24 del relieve); G máx: 40
Descripción: Fragmento de losa plana con decoración de *anthemion* en uno de sus frentes verticales. Su lado opuesto parece también corresponder a un plano original, si bien, no paralelo al decorado.
Estado de conservación: De su perímetro parecen ser originales los planos con la decoración en relieve y su opuesto, mientras que el resto están fragmentados.
Observaciones técnicas: En el plano superior presenta dos oquedades aproximadamente paralelas con restos de metal para favorecer en ellos el anclaje de otra pieza o elemento. Son de forma aproximadamente rectangular, de 3x5 cm y se encuentran separados entre si 22 cm, y 23 cm del frente decorado de la pieza.
Propuesta de datación: Augustea-julioclaudia.
Observaciones: Su lugar actual de ubicación corresponde a una reutilización de las piezas; no es, por tanto, en origen coetáneo a la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010).

V-11 Fragmento de losa con decoración vegetal de *anthemion* (F-1485)

Procedencia: Excavación. Lugar y fecha de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Incorporado por la restauración sobre la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010) sobre la *orchestra*.
Material: Mármol blanco de grano fino.
Medidas (cm): H máx: 11,5; A máx: 17,5 (del relieve).
Descripción: Fragmento de losa plana decorada en uno de sus frentes con bajorelieve de *anthemion*, formado por palmetas y flores generadas por dos cálices superpuestos, alternantes. El contorno de la pieza parece ser original, de tendencia paralelepipédica.
Estado de conservación: Todo su perímetro salvo una de sus esquinas, fracturada, parecen ser originales, si bien el pequeño frente decorado con *anthemion* no es paralelo a ninguna de sus caras.
Observaciones técnicas: En su plano superior se aprecia, si bien ha sido afectado por la factura de una de sus esquinas, una oquedad con restos de metal para el ensamblaje con otra pieza o elemento
Propuesta de datación: Augustea julio-claudia.
Observaciones: Su lugar actual de ubicación corresponde a una reutilización de las piezas; no es, por tanto, en origen coetáneo a la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010).

Estudio crítico

El conjunto en la actualidad se encuentra incorporado sobre la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010) levantada en la *proedria*, apoyada sobre el *balteus*.

El análisis estilístico de estas piezas resulta de especial interés en la medida en la que plantea una revisión de la cronología dada hasta el momento y, lo que es aún más impor-

tante, permite cuestionar su actual ubicación en el edificio[71]. Estas losas de 11,5 cm de altura, realizadas en mármol blanco de grano fino, presentan en uno de sus planos verticales una decoración continua de *anthemion*. Éste está formado por dos motivos vegetales alternantes de perfil, ambos en el mismo sentido[72]: una flor de cuatro pétalos apuntados y cóncavos separados dos a dos por un pistilo alargado central y una palmeta de seis brazos redondeados en sus extremos, con una costilla en su eje de simetría en forma de punta de diamante. Ambos se unen entre sí por medio de tramos de cintas que se curvan bajo los motivos ceñidas por estrechos baquetones. Los componentes de este *anthemion* aparecerán frecuentemente asociados a composiciones neoáticas de comienzos del siglo I d.C., en su mayor parte, propias de época augustea, ya sea en candelabros marmóreos (Cain, 1985, nº 156, lám. 36, 3-4), aras, urnas (Sinn, 1987, nº 123, lám. 294), etc. Ambos motivos se encuentran también unidos en un fragmento de arquitrabe de época augustea de Córdoba, si bien se encuentran al interior de los arquillos de un *Bügelkymation* (Márquez, 1998a, 160, nº 38, fig. 18.2, lám. 41,3). No obstante, los paralelos más próximos para esta pieza se sitúan en la cornisa de ménsulas del orden interno inferior de la Basílica Emilia[73], el Arco de Augusto en Rímini (Von Hesberg, 1980) o la escena del teatro de Bolonia (Ortalli, 1983). En el primero de ellos, a los dos motivos descritos, prácticamente idénticos a los que nos ocupan, se añade un tercero, una palmeta de lóbulos redondeados. Entre la construcción del teatro de Marcelo y la finalización del orden inferior de la Basílica Emilia se data una serie de la iglesia de *S. Nicola in Carcere* (Mattern, 2001, *Kat*. II.18, 18, lám. 43.2; 5 y *Kat*. II.17/a.,184 y 185, lám. 43.3). La palmeta está presente en un relieve de Rávena (Bovini, 1962, 26 y ss., fig. 6), mientras que la flor de loto se documenta, entre otros ejemplos, en una pieza del Museo Nacional Romano (MNR, I, 3, 59, nº 11-28) y otra de Ostia[74]. Un motivo semejante pero en el que las palmetas y las flores de loto se alternan en uno y otro sentido se documenta en una basa procedente de *S. Maria in Capua Vetere*, datada por C. Schreiter en época julio-claudia (Schreiter, 1995, 292, nº 16, fig. 10.10 y 91) o en el Pórtico del Foro de *Emerita Augusta* (De la Barrera, 2000, nºs 62 y 63).

Es preciso señalar que en el conjunto se observan claras diferencias de factura, incluso en dos de las caras decoradas de la pieza de esquina V-8. En V-7, el lateral de la citada V-8, V-9 y V-10 se aprecia un relieve homogéneo y cuidado, con los motivos simétricos y bien resueltos de superficies redondeadas y bien acabadas. Por el contrario, en el frontal de V-8 y el pequeño sector decorado de V-11 el *anthemion* es de resolución más torpe e irregular, de relieve de superficie plana y contorno aristado; especialmente llamativas resultan las

[71] Para el análisis estructural de las piezas y su contextualización en la estructura de *opus testaceum* (UEM 1010) véase pág. 120 y ss., figs. 43 y 44.

[72] Siendo más frecuente su alternancia también en orientación.

[73] Leon, 1971, lám. 137.1; von Hesberg, 1980; Bauer, 1988, 206-211, fig. 101; catálogo del Museo Nacional Romano, tomo I.3. pieza 228.59; Mattern, 2001, *Kat*. II.19/a., 186, lám. 44.1. De su primera fase, entre los años 14 y 2 a.C.

[74] Pensabene, 1973, nº 672, pág. 163. Se trata de un capitel de pilastra. La flor de loto, no obstante, es de mayor complejidad que la italicense, de nueve hojas. Lo data en torno al año 12 a.C.

pequeñas volutas en las que rematan las cintas bajo los motivos vegetales principales que, en algunos de ellos no respetan el eje de simetría sino que miran hacia el mismo lado. Como ya se expone en el apartado crítico correspondiente, todo ello parece indicar, más que la confluencia de diferentes manos, la reutilización de las piezas augusteas originales. Para su nueva ubicación se vieron obligados a imitar los antiguos motivos tallando nuevas piezas -e incluso retallando las iniciales –como V-8– obteniendo un resultado de mucha menor calidad.

Remates laterales del balteus *(V-12 a V-13)*

V-12 Remate lateral del *balteus/proedria* (F-1445) (Lám. IX)

Procedencia: Excavación. Hallado *in situ* en el curso de la excavación de 1971.
Ubicación actual: *In situ* en el extremo sur del *balteus*.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 94; G máx: 82
Descripción: Pieza delgada realizada en mármol blanco que presenta decoración en los laterales y el frente. Rematando su límite superior se ha dispuesto una cinta con perfil en "s" que finaliza en sendas volutas simétricas, realizadas en bajorrelieve en las caras laterales. El sector frontal inferior presenta una garra de león, de anatomía bien ejecutada.
Estado de conservación: Se encuentra fragmentada en dos y ha perdido algunos sectores que han sido reintegrados en marmolina en el curso de la restauración. No obstante, en el momento de hallazgo poseía el remate inferior en voluta hoy perdido y que no ha sido restituido por los trabajos de restauración (si bien queda reflejado en el calco realizado a partir de él, situado en el extremo norte).
Observaciones técnicas: Su parte posterior fue recortada toscamente en un segundo momento para adaptarse a la nueva morfología de las losas del *balteus*, ligeramente cóncavas, frente a las verticales originales. Presenta algunos orificios para pernos para facilitar el anclaje al escalón de la *proedria*. En su cara externa ofrece además una serie de mortajas para elementos metálicos que se asocian a canceles situados en el acceso a la *orchestra* desde el *iter*.
Propuesta de datación: Comienzos del siglo I d.C.
Observaciones: Semejante a ella es la pieza V-13, eliminada de su posición original y reutilizada como soporte de elemento giratorio.

V-13 Lateral decorativo del *balteus/proedria* (F-84)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1988-89; *Nivel de la última reforma del proscaenium* (cuadrícula A4). Corresponde a niveles de colmatación del *hyposcaenium*.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 43; A máx: 37; G máx: 11,2
Descripción: Fragmento superior de remate decorativo de la *proedria* que se apoyaba en su

parte posterior al *balteus*. Esta pieza presenta en una de sus caras laterales una oquedad de fondo redondeado que parece poder identificarse con la producida por su reutilización como soporte de poste giratorio, quizá un *periaktos*.

Observaciones técnicas: Relieve muy superficial pero de buena factura. En uno de sus laterales presenta una gran oquedad de sección cóncava de 18,5 cm de anchura máxima y que presenta a modo de dos centros de rotación (ambos de 13 cm de diámetro aproximadamente) como si el vástago giratorio que lo generó se hubiera desplazado en su movimiento. Junto a él se documenta una cavidad menor con restos de metal. En la cara opuesta se aprecian tres huellas de grapas, dos de ellas con restos de metal, correspondientes a su uso como remate del *balteus*.

Propuesta de datación: Augustea.

Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989a, 122, fig. 83; Corzo y Toscano, 1990, 40.

Observaciones: Resulta interesante tener en cuenta su reutilización, a fin de caracterizar el proceso de deterioro progresivo del edificio en un momento todavía de uso del edificio como lugar de actos y ceremonias. Mientras que su simétrica en el sector sur del *balteus* fue hallada *in situ*, la norte fue eliminada anteriormente sin que pueda ser constatada su sustitución. R. Corzo fecha el relleno en el que apareció la pieza a comienzos del siglo II d.C., en el sector norte del *hyposcaenium*.

Tablas de correspondencia: Elementos arquitectónicos

A. BASAS

Nº	FICHA	CAT.	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
B1	36	X				90-1184				Almacén del teatro
B2	106	X		502?						Desplazado *porticus post scaenam* (sector E)
B3	200	X								Desplazado *porticus post scaenam* (sector E)
B4	201	X								Desplazado *porticus post scaenam* (sector E)
B5	963	X								Desplazado *porticus post scaenam* (sector E)
B6	29	—			IT-TE-90 N/DNC/049					Almacén del teatro
B7	942	X								*Porticus post scaenam*, galería oeste, Sector F. Columna A
B8	943	X								*Porticus post scaenam*, galería oeste, Sector F. Columna B
B9	944	X								*Porticus post scaenam*, galería oeste, Sector F. Columna C
B10	945	X								*Porticus post scaenam*, galería oeste, Sector F. Columna D
B11	946	X								*Porticus post scaenam*, galería oeste, Sector F. Columna E
B12	947	X								*Porticus post scaenam*, galería oeste, Sector F. Columna J
B13	948	X								*Porticus post scaenam*, galería oeste, Sector F. Columna K
B14	949	X								*Porticus post scaenam*, galería oeste, Sector F. Columna L
B15	383	—			IT-TE-90 S/M7/1/017					Almacén del teatro
B16	35	X		017						Almacén del teatro
B16	75	X	ilegible	016						Almacén del teatro
B17	584	—		072						Almacén del teatro
B18	752	—				88-¿931?				Almacén del teatro
B19	27	X		223						Almacén del teatro
B20	382	X			IT-TE-90 N D2 3/AP1/005					Almacén del teatro
B21	575	X			IT-TE-89 N/E-2/N-1/001	90-1644				Almacén del teatro
B22	579	X			IT-TE-89 N/D5/5/004	90-1568				Almacén del teatro
B22	582	X			IT-TE-89 N/A6/3A/001	90-1651				Almacén del teatro
B23	580	X			IT-TE-89 N/D3/N-1/001	90-1650				Almacén del teatro
B24	682	X				90-1342				Almacén del teatro
B25	688	X				88-500				Almacén del teatro
B26	751	—				90-1347				Almacén del teatro
B27	31	—								Almacén del teatro
B28	32	X				88-84				Almacén del teatro
B29	684	X				88-1145				Almacén del teatro
B30	685	X				90-1341				Almacén del teatro
B31	695	X				88-413				Almacén del teatro
B31	696	X				88-756x				Almacén del teatro
B32	743	X				88-135				Almacén del teatro
B32	965	X				90-1349				Almacén del teatro
B33	744	X				88-150				Almacén del teatro
B34	746	X				88-419				Almacén del teatro
B35	830	X		013						Almacén del teatro
B36	572	X			IT-TE-89 NC3/P/001	90-1565				Almacén del teatro
B37	573	X			IT-TE-89 N/A5/6/004	90-1582				Almacén del teatro
B38	694	X				90-1529				Almacén del teatro
B38	693	X				88-1342				Almacén del teatro
B39	574	—			IT-TE-89 N/F6/8/003	90-1727				Almacén del teatro
B40	576	—			IT-TE-88 NB5/7/007	90-1583				Almacén del teatro
B41	583	—			IT.TE-89 N/C-3/P/002	90-1566				Almacén del teatro
B42	901	X				90-1348				Almacén del teatro
B43	578	—			IT-TE-89 DC/RA/003	90-1559				Almacén del teatro
B44	815	—				88-154				Almacén del teatro
B44	826	—				88-153				Almacén del teatro
B44	828	—				88-156				Almacén del teatro
B44	829	—				88-158				Almacén del teatro
B45	33	—				90-1506				Almacén del teatro
B46	37	—			IT-TE-89 N/DM/006	90-1619				Almacén del teatro
B47	915	—		749						Desplazado, *porticus post scaenam*, sector D
B48	916	—		762						Desplazado, *porticus post scaenam* sector D
B49	919	—		867						Desplazado, *porticus post scaenam* sector D
B50	202	—	¿020?	¿020?						Desplazado, *porticus post scaenam* sector E
B51	745	—				88-867x				Almacén del teatro
B52	76	X				88-958x				Almacén del teatro

B. FUSTES									
Nº	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACIÓN ACTUAL
F1	132								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F1	151								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F1	157								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F2	123		557						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F2	959		184		184				Sector G. Scaenae frons, columna 2
F3	149		283						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F3	150	D57	282						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F3	153		336						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F4	124		161						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F4	960			IT-TE-90 NBS-10-001	92-1545				Sector G. Scaenae frons, columna 3
F5	961	K8	001		001				Sector G. Scaenae frons, columna 4
F5	964	K86?	005		005				Sector G. Scaenae frons, columna 4
F6	136	D52	385						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F6	137		373						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F6	138	J2	395						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F6	156								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F7	135	K16	008						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F7	155	K14	002						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F8	134	D45	289						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F8	154	D44	340						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F9	140	D43	948						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F9	147	D23	164						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F9	148		293						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F9	158		163						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F9	159	D22	297						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F10	111		8 (J1)						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F11	958								Sector G. Scaenae frons, columna 1
F12	129				90-1544				Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F13	120	G35?	019						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F14	113	D35	298?						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F15	192		165						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F16	186	G34	180						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F17	121								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F18	131								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F19	139								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F20	146								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F21	193								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F22	195								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F22	197								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F23	196								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F24	210			IT-TE-90 N/J-2/DM/001					Desplazado porticus post scaenam (sector A)
F25	211								Desplazado porticus post scaenam (sector A)
F26	107		¿014?						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F27	133		162						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F27	152	D29	075						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F28	110	K15	003						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F29	114	G38?	015						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F30	122	D38	335						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F31	105		242						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F32	118		632						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F33	141								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F33	145	D42	299						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F34	128				90-1543				Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F35	112		004						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F36	117				88-560				Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F37	119				90-1183				Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F38	115	G32	032						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F39	125	J8	021						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F40	126	K19	010						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F41	130	K3	006						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F42	116								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F43	161								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F44	162								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F45	165								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F46	194								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F47	207			IT-TE-90 E/C-3/D-M/002					Desplazado porticus post scaenam (sector A)
F48	208			IT-TE-90 E/F-5/DM/ 004					Desplazado porticus post scaenam (sector A)
F49	209			IT-TE-90 N/J-2/DM/002					Desplazado porticus post scaenam (sector A)
F50	191								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F51	127		940						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F52	220				89-1056				Desplazado porticus post scaenam (sector B)
F53	929		575						Sector F. 1º de columna A lado W pórtico
F53	930		574						Sector F. 2º de columna A del lado W del pórtico

B. FUSTES (cont.)									
Nº	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACIÓN ACTUAL
F53	931		700						Sector F. 3º de columna A del lado W del pórtico
F54	932		582						Sector F. 1º de columna B del lado W del pórtico
F54	933		573						Sector F. 2º de columna B del lado W del pórtico
F55	934		572						Sector F. 1º de columna C del lado W del pórtico
F55	935	C111	576						Sector F. 2º de columna C del lado W del pórtico
F55	936		692						Sector F. 3º de columna C de lado W del pórtico
F56	954		567		567				Sector F. Lado W del pórtico, en columna D
F57	937		584						Sector F. 1º de columna E del lado W del Sector F pórtico
F57	938		846						Sector F. 2º de columna E del lado W del Sector F. pórtico
F58	955								Sector F. Lado W del pórtico, 1º columna J
F58	956								Sector F. Lado W del pórtico, 2º columna J
F59	957								Sector F. Lado W del pórtico, de la columna I
F60	26	K6	018						Almacén del teatro
F61	164		228						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F62	206								Almacén del teatro
F63	921								Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F64	109				88-56¿47				Desplazado porticus post scaenam (Sector E)
F65	24				90-1874				Almacén del teatro
F66	188								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F66	189								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F67	212								Desplazado porticus post scaenam (sector A)
F68	216								Desplazado porticus post scaenam (sector A)
F69	172								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F69	173	G64	255						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F70	177								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F70	183								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F71	178								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F72	204			IT-TE-89 NDM/012					Almacén del teatro
F73	205								Almacén del teatro
F74	357	G33	045						Almacén del teatro
F75	175	K72	463						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F76	223			IT-TE-90 E/DNS/013					Desplazado porticus post scaenam (sector B)
F77	234			IT-TE-90 E/DNS/011					Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F78	142	C142	439						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F78	144	F35	266						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F79	160								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F80	163	C160	351						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F81	198								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F82	92								Almacén del teatro
F83	143	C130	446						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F84	185		958						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F85	176								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F86	179								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F87	180								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F88	182								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F89	184								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F90	25	G86			88-634				Almacén del teatro
F91	187		056						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F92	227				89-1060				Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F93	230								Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F94	221			IT-TE-90 E/DNS/012					Desplazado porticus post scaenam (sector B)
F95	229			IT-TE-90 E/DNS/003					Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F96	231			IT-TE-90 E/DNS/014					Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F97	236			IT-TE-90 N/I-2/004					Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F98	235				89-1078				Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F99	228		714						Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F100	233				89-1077				Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F101	190	J4?	245						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F102	217								Desplazado porticus post scaenam (sector A)
F103	218								Desplazado porticus post scaenam (sector B)
F104	219								Desplazado porticus post scaenam (sector B)
F105	222				¿—7563				Desplazado porticus post scaenam (sector B)
F106	166	D56?	945						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F107	232								Desplazado porticus post scaenam (sector D)
F108	225								Desplazado porticus post scaenam (sector B)
F109	167	D37	338						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F109	168	D37	301						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F110	169								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F110	170								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F111	171								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F112	174		450						Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F113	181								Desplazado porticus post scaenam (sector E)
F114	86		231						Almacén del teatro

C. CAPITELES										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACIÓN ACTUAL
C1	X	922								Almacén del teatro
C2	X	951		435						Sector F. Lado W del pórtico columna D
C3	—	950	C131	824						Sector F. Lado W del pórtico columna C
C4	—	952								Sector F. Lado W del pórtico columna K
C5	—	953								Sector F. Lado W del pórtico columna L
C6	X	19				90-1206				Almacén del teatro
C7	X	20	D20							Almacén del teatro
C7	X	359								Almacén del teatro
C7	X	365								Almacén del teatro
C8	—	913						REP 33		M.A.P. sala XX
C9	—	912						REP 32		M.A.P. sala XX
C10	—	8			IT-TE-90 N/K1/06/001					Almacén del teatro
C10	—	9			IT-TE-90 N/K1/02/001					Almacén del teatro
C11	X	18								Almacén del teatro
C12	X	11		187						Almacén del teatro
C13	—	12		030						Almacén del teatro
C14	X	450				BDT				Almacén del teatro
C15	X	550			IT-TE-89 NBS/7/005	90-1597				Almacén del teatro
C16	X	564			IT-TE-89 NDM/014	90-1625				Almacén del teatro
C17	X	348	D79						IG. 300	Fondos M.A.P.
C18	—	651				BAA				Almacén del teatro
C19	—	435				AID				Almacén del teatro
C20	—	462				BBG				Almacén del teatro
C21	—	465				88-43				Almacén del teatro
C22	—	506				88-802x				Almacén del teatro
C23	—	511				88-117				Almacén del teatro
C24	—	321						No dado		Fondos M.A.P.
C25	—	377			IT-TE-90 N/DNC/030					Almacén del teatro
C26	—	384				88-813x				Almacén del teatro
C27	—	386				88-54				Almacén del teatro
C28	—	434				88-118				Almacén del teatro
C29	—	387				88-796x				Almacén del teatro
C30	—	389				90-1463				Almacén del teatro
C31	—	391				88-809x				Almacén del teatro
C32	—	392				90-1447				Almacén del teatro
C33	—	397				BAJ				Almacén del teatro
C34	—	398				90-1474				Almacén del teatro
C35	—	399				90-1436				Almacén del teatro
C36	—	405				90-1466				Almacén del teatro
C37	—	406				88-55				Almacén del teatro
C38	—	426				BOA				Almacén del teatro
C39	—	407				88-25				Almacén del teatro
C40	—	449				88-807x				Almacén del teatro
C41	—	504				90-1460				Almacén del teatro
C42	—	524				88-60				Almacén del teatro
C43	—	527				BAM				Almacén del teatro
C44	—	528				88-37				Almacén del teatro
C45	—	531				BDI				Almacén del teatro
C46	—	545			IT-TE-89 C1/7/001	90-1656				Almacén del teatro
C47	—	546			IT-TE-89 C1/7/001	90-1621				Almacén del teatro
C48	—	554			IT-TE-89 NBS/7/003	90-1586				Almacén del teatro
C49	—	409				BDC				Almacén del teatro
C50	—	412				BCV				Almacén del teatro
C51	—	414				88-32				Almacén del teatro
C52	—	415				90-1489				Almacén del teatro
C53	—	416				90-1444				Almacén del teatro
C54	—	417				90-1464				Almacén del teatro
C55	—	419				88-816x				Almacén del teatro
C56	—	423				88-121				Almacén del teatro
C57	—	411				88-83				Almacén del teatro
C58	—	413				88-94				Almacén del teatro
C59	—	424				90-1439				Almacén del teatro
C60	—	425				88-586				Almacén del teatro
C61	—	647				BBA				Almacén del teatro
C62	X	456				90-1442				Almacén del teatro
C63	X	459				90-1472				Almacén del teatro
C64	X	503				88-85				Almacén del teatro
C65	—	518				88-573				Almacén del teatro
C66	X	530				90-1517				Almacén del teatro
C67	—	394				88-797x				Almacén del teatro
C68	—	353							IG. 290	Fondos M.A.P.
C69	—	646				BBL				Almacén del teatro
C70	—	906				88-76				Almacén del teatro

C. CAPITELES (cont.)										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACIÓN ACTUAL
C71	—	370				88-49				Almacén del teatro
C72	—	372				90-1493				Almacén del teatro
C73	—	390				88-34				Almacén del teatro
C74	—	402				AIZ				Almacén del teatro
C75	—	410				88-48				Almacén del teatro
C76	—	395				88-39				Almacén del teatro
C77	—	322						Sin sigla		Fondos M.A.P.
C78	—	323						Sin sigla		Fondos M.A.P.
C79	—	433				88-600				Almacén del teatro
C80	—	451	K1			88-20				Almacén del teatro
C81	—	452				90-1465				Almacén del teatro
C82	—	454	F48			88-51				Almacén del teatro
C83	—	455				88-31				Almacén del teatro
C84	—	457				BAK				Almacén del teatro
C85	—	461				90-1494				Almacén del teatro
C86	—	464				88-818x?				Almacén del teatro
C87	—	505				88-806x				Almacén del teatro
C88	—	507				90-1473				Almacén del teatro
C89	—	514				90-1461				Almacén del teatro
C90	—	515				88-795x				Almacén del teatro
C91	—	539				90-1536				Almacén del teatro
C92	—	543			IT-TE-89 N/DT/009	90-1622				Almacén del teatro
C93	—	549			IT-TE-89 C1/M/001	90-1620 ó 1020				Almacén del teatro
C94	—	408				88-594				Almacén del teatro
C95	—	726				90-1438				Almacén del teatro
C96	—	729				90-1491				Almacén del teatro
C97	X	453				88-814x				Almacén del teatro
C98	X	519				89-1161				Almacén del teatro
C99	—	401				88-71				Almacén del teatro
C100	—	400				88-69				Almacén del teatro
C101	—	403				88-74				Almacén del teatro
C102	—	436				90-1468				Almacén del teatro
C103	—	437				88-655x				Almacén del teatro
C104	—	438				90-1492				Almacén del teatro
C105	—	442				90-1470				Almacén del teatro
C106	—	445				88-1469				Almacén del teatro
C107	—	350							IG. 293	Fondos M.A.P.
C108	—	351							IG. 292	Fondos M.A.P.
C109	—	352							Ig. 291	Fondos M.A.P.
C110	—	385				AIV				Almacén del teatro
C111	—	404	D68			88-649x				Almacén del teatro
C112	—	393				88-801x				Almacén del teatro
C113	—	396				88-70				Almacén del teatro
C114	—	441				90-1481				Almacén del teatro
C115	—	443				88-886x				Almacén del teatro
C116	—	444				88-653x				Almacén del teatro
C117	—	446				90-1449				Almacén del teatro
C118	—	447				90-1478				Almacén del teatro
C119	—	448				90-1483				Almacén del teatro
C120	—	467				88-574				Almacén del teatro
C121	—	469				88-656x				Almacén del teatro
C122	—	520				88-65				Almacén del teatro
C123	—	551			IT-TE-89 N.ES/5/005	90-1657				Almacén del teatro
C124	—	552			IT-TE-89 C.III/2-4/001	90-1624				Almacén del teatro
C125	—	553			IT-TE-89 N/AS/BNAH/001	90-1596				Almacén del teatro
C126	—	378			IT-TE-90 N/DNC/050					Almacén del teatro
C127	—	429				90-1452				Almacén del teatro
C128	—	645				BAN				Almacén del teatro
C129	—	649				BBR				Almacén del teatro
C130	—	650				BBM				Almacén del teatro
C131	X	439				88-800x				Almacén del teatro
C132	X	440				BBK				Almacén del teatro
C133	X	534				BDU				Almacén del teatro
C134	X	542			IT-TE_89 N/A4/1/001	90-1594				Almacén del teatro
C135	—	325							IG. 288	Fondos M.A.P.
C136	X	356								Almacén del teatro
C137	—	565			IT-TE-89 N/CL3/5/001	90-1747				Almacén del teatro
C138	X	728				88-56				Almacén del teatro
C139	X	388				88-820x				Almacén del teatro
C140	—	496				90-1486				Almacén del teatro
C141	X	500				90-1490				Almacén del teatro
C142	—	498				BDJ				Almacén del teatro

C. CAPITELES (cont.)										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACIÓN ACTUAL
C143	X	499				BCM				Almacén del teatro
C144	—	314						Sin sigla		Fondos M.A.P.
C145	—	491				88-64				Almacén del teatro
C146	—	492				90-1462				Almacén del teatro
C147	—	494				88-82				Almacén del teatro
C148	—	495				88-62				Almacén del teatro
C149	—	501				88-40				Almacén del teatro
C150	—	14					IT-TE-91 L-I			Almacén del teatro
C151	—	316						Sin sigla		Fondos M.A.P.
C152	—	559			IT-TE-89 M35/8/011	90-1592				Almacén del teatro
C153	—	560			IT-TE-89 C/V/1/004	90-1626				Almacén del teatro
C154	—	561			IT-TE-89 NC4-C5/5R/004	90-1610				Almacén del teatro
C155	—	562			IT-TE-89 N/A5/6/005	90-1584				Almacén del teatro
C156	—	563			IT-TE-89 NC4-C5/5/008	90-1611				Almacén del teatro
C157	—	773		155						Almacén del teatro
C158	—	774				90-1467				Almacén del teatro
C159	—	775				BDN				Almacén del teatro
C160	—	776				88-512				Almacén del teatro
C161	—	777				88-511				Almacén del teatro
C162	—	831				90-1480				Almacén del teatro
C163	—	832				90-1453				Almacén del teatro
C164	—	833				88-73				Almacén del teatro
C165	—	834				90-1451				Almacén del teatro
C166	—	835				88-425				Almacén del teatro
C167	—	836				88-503				Almacén del teatro
C168	—	837				BDN				Almacén del teatro
C169	—	838				89-1130				Almacén del teatro
C170	—	839				88-967x				Almacén del teatro
C171	—	841				90-1477				Almacén del teatro
C172	—	842				88-139				Almacén del teatro
C173	—	843				88-38				Almacén del teatro
C174	—	845				90-1533				Almacén del teatro
C175	—	846				BAR				Almacén del teatro
C176	—	847		039						Almacén del teatro
C177	—	864				88-68				Almacén del teatro
C178	—	866				88-164				Almacén del teatro
C179	—	867				88-75				Almacén del teatro
C180	—	868				90-1454				Almacén del teatro
C181	—	869				88-252				Almacén del teatro
C182	—	870				88-724x				Almacén del teatro
C183	—	875				88-72				Almacén del teatro
C184	—	876				88-664				Almacén del teatro
C185	X	872				88-723x				Almacén del teatro
C186	X	873				88-722x				Almacén del teatro
C187	X	874				ALB				Almacén del teatro
C188	X	871				88-63				Almacén del teatro
C189	—	540				90-1495				Almacén del teatro
C190	—	585			IT-TE-89 C3/10/012	90-1719				Almacén del teatro
C191	—	648				BAB				Almacén del teatro
C192	—	521				BCB				Almacén del teatro
C193	—	522				89-1155				Almacén del teatro
C194	—	15								Almacén del teatro
C195	—	899				89-1173				Almacén del teatro
C196	—	905				88-87				Almacén del teatro
C197	—	903				90-1450				Almacén del teatro
C198	—	898				88-53				Almacén del teatro
C199	—	381			IT-TE-90 D/DNC/052					Almacén del teatro
C200	—	896				88-17				Almacén del teatro
C201	—	897				88-592				Almacén del teatro
C202	—	902	K80			88-16				Almacén del teatro
C203	—	10			IT-TE-90 N/DNC/061					sector A
C204	—	16					IT-TE-91 L-I			Almacén del teatro
C205	—	17		173						
C206	—	6				88-80				Almacén del teatro
C207	—	7				90-1440				Almacén del teatro
C208	—	535				BDS				Almacén del teatro
C209	—	537				90-1435				Almacén del teatro
C210	—	470				88-815x				Almacén del teatro
C211	—	473				88-819x				Almacén del teatro
C212	—	474	D90			88-803x				Almacén del teatro
C213	—	479				AKV				Almacén del teatro
C214	—	481				88-817x				Almacén del teatro
C215	—	478				AAA				Almacén del teatro

C. CAPITELES (cont.)										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACIÓN ACTUAL
C216	—	480				90-1434				Almacén del teatro
C217	—	475				88-23				Almacén del teatro
C218	—	490				88-45				Almacén del teatro
C219	—	471				88-21				Almacén del teatro
C220	—	472				88-799x				Almacén del teatro
C221	—	477	G67			88-27				Almacén del teatro
C222	—	476				90-1484				Almacén del teatro
C223	—	487				90-1459				Almacén del teatro
C224	—	489				90-1476				Almacén del teatro
C225	—	510				AIH				Almacén del teatro
C226	—	541			IT-TE-89 N/DT/010	90-1623				Almacén del teatro
C227	—	544			IT-TE-89 NB5/8/008	90-1595				Almacén del teatro
C228	—	547			IT-TE-89 N/B4/2/005	90-1593				Almacén del teatro
C229	—	485				90-1479				Almacén del teatro
C230	—	431				88-67				Almacén del teatro
C231	—	482				88M				Almacén del teatro
C232	—	483				90-1448				Almacén del teatro
C233	—	484				88-35				Almacén del teatro
C234	—	486				90-1443				Almacén del teatro
C235	—	488				88-812				Almacén del teatro
C236	—	432	F33			88-30				Almacén del teatro
C237	—	911						REP 7		Sala XIX, MAP
C238	—	376			IT-TE-90 NJ5/MM/004					Almacén del teatro
C239	—	334							IG. 303	Fondos M.A.P.
C240	—	548			IT-TE-89 NCB/1/002	90-1658				Almacén del teatro
C241	—	555			IT-TE-89 NA6-7w/8/001	90-195 ó 1757				Almacén del teatro
C242	X	914							IG. 302	Fondos, MAP
C243	X	5			IT-TE-89 NC6-9a-003	90-1734				Almacén del teatro
C244	—	601	A71			88-988				Almacén del teatro

UAM Ediciones

D. CORNISAS/BASAMENTOS										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACIÓN ACTUAL
CB1	X	39								Almacén del teatro (3 espacio A)
CB2	X	40				90-1202				Almacén del teatro (4 espacio A)
CB3	X	41	¿D13?	274						Almacén del teatro (27 espacio B)
CB4	X	42	¿D17?			90-1201				Almacén del teatro (82 espacio B)
CB5	X	43		052						Almacén del teatro (107 espacio B)
CB6	X	44								Almacén del teatro (110 espacio B)
CB7	X	45								Almacén del teatro (164 espacio C)
CB8	X	46		0¿57?						Almacén del teatro (8 espacio D)
CB9	X	47		447						Almacén del teatro (10 espacio D)
CB10	X	48		051						Almacén del teatro (12 espacio D)
CB11	X	49		044						Almacén del teatro (13 espacio D)
CB12	—	58				90-1322				Almacén del teatro (24 caja 4)
CB12	—	59				90-1314				Almacén del teatro (26 caja 4)
CB13	—	708				90-1247				Almacén del teatro (16 caja 97)
CB14	—	1414				88-50				Almacén del teatro (15 caja 97)
CB15	—	1415				AKE				Almacén del teatro (17 caja 97)
CB16	—	1411				88-845x				Almacén del teatro (10 caja 97)
CB17	—	1387			IT-TE-90 N/DNC/038					Almacén del teatro (4 caja 7)
CB18	—	1388			IT-TE-90 E/2/004					Almacén del teatro (8 caja 7)
CB19	X	1442						IG. 298		Fondos, MAP
CB20	—	50				90-1215			IG 349/350	Almacén del teatro (7 espacio D)
CB21	—	1400				BBV				Almacén del teatro (5 caja 98)
CB22	—	1384		210						Almacén del teatro (67 espacio B)
CB23	X	51		000						Almacén del teatro (121 espacio B)
CB24	—	56			IT-TE-90 N/DNC/058					Almacén del teatro (7 caja 7)
CB25	—	60			IT-TE-89 ND6/05/001	90-1702				Almacén del teatro (10 caja 25)
CB26	—	52		358						Almacén del teatro (1 espacio H)
CB27	X	3								Almacén del teatro (1 caja 105)
CB27	X	1	D15			90-1204			IG. 1296	Almacén del teatro (2 caja 105)
CB28	X	2				88-838x				Almacén del teatro (4 caja 105)
CB29	X	4			IT-TE-89 N/A6-7/10A/001					Almacén del teatro (18 caja 42)
CB30	X	346	D14						IG. 301	MAP, Fondos
CB31	X	1390			IT-TE-90 N/DNC/028					Almacén del teatro (10 caja 7)
CB31	X	1389			IT-TE-90 N/DNC/037					Almacén del teatro (9 caja 7)
CB32	X	1430				88-115				Almacén del teatro (3 caja 105)
CB33	X	1432				88-842x				Almacén del teatro (5 caja 105)
CB34	X	1433				90-1337				Almacén del teatro (6 caja 105)
CB35	—	1393			IT-TE-89 ND6/D/001	90-1745				Almacén del teatro (10 caja 42)
CB36	—	1405				88-113				Almacén del teatro (13 caja 98)
CB37	—	1394			IT-TE-89 NC7/ZW1/002	90-1728				Almacén del teatro (13 caja 44)
CB38	—	239								Almacén del teatro (86 espacio B)
CB39	—	1386				89-1016				Almacén del teatro (1 caja 3)
CB40	—	1529			IT-TE-90 SD7/cl - Sup - 029					Indeterminada
CB41	X	1443								*In situ* en la *orchestra*
CB42	X	1444								*In situ* reintegradas por la restauración y en el almacén
CB43	X	77				89-1005				Almacén del teatro (104 espacio B)
CB44	—	242				88-639				Almacén del teatro (89 espacio B)
CB45	X	920								116 sector D (lado norte *pps*, ante templo de Isis)
CB46	—	923				90-1079				Almacén del teatro (24 sector C)
CB47	—	924								Almacén del teatro (1 sector C)
CB48	X	925			IT-TE-89 N/D2/3/014	90-1869				Almacén del teatro (21 sector C)
CB49	X	939		186						Pórtico, entre las columnas D y E del lado oeste del pórtico
CB50	—	927				89-1080				Almacén del teatro (23 sector C)
CB51	—	928		192						Almacén del teatro (25 sector C)
CB52	—	926								Almacén del teatro (22 sector C)
CB53	X	940		195						Entre las columnas G y H del lado W del pórtico
CB54	X	941								Entre las columnas I y J del lado W del pórtico
CB55	—	28				89-1006				Almacén del teatro (34 espacio B)
CB56	—	30				88-976				Almacén del teatro (53 espacio B)
CB57	—	1486							IG. 121	Fondos MAP, sala XIV
CB58	—	55			IT-TE-90 N/DNC/020					Almacén del teatro (2 caja 6)
CB59	—	261		870						Almacén del teatro (112 espacio B)
CB60	—	1437			238					Almacén del teatro (espacio H)
CB61	—	53	D16			88-761				Almacén del teatro (92 espacio B)
CB62	—	54		247						Almacén del teatro (5 espacio H)
CB63	—	57		237						Almacén del teatro (17 espacio A)
CB64	—	1436			276					Almacén del teatro (espacio H)
CB65	X	1473								*In situ* en el *podium* del muro de la escena
CB66	X	1474								*In situ* en el *podium* del muro de la escena
CB67	X	1480								*In situ* en el *podium* del muro de la escena
CB68	X	1507		839						Desplazado en la *pps* (21 sector D)
CB69	X	1508		679						Desplazado en la *pps* (23 sector D)
CB70	X	1509		682						Desplazado en la *pps* (25 sector D)

D. CORNISAS/BASAMENTOS (cont.)										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
CB71	X	1510		685						Desplazado en la pps (27 sector D)
CB72	X	1511		683						Desplazado en la pps (28 sector D)
CB73	X	1512		691						Desplazado en la pps (30 sector D)
CB74	X	1513				89-1071				Desplazado en la pps (32 sector D)
CB75	X	1514				89-1072				Desplazado en la pps (37 sector D)
CB76	X	1515		814						Desplazado en lapps (42 sector D)
CB77	X	1516		841						Desplazado en la pps (45 sector D)
CB78	X	1517		671						Desplazado en la pps (33 sector D)
CB79	X	1518		908						Desplazado en la pps (35 sector D)

E. PLACAS										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
P1	X	63	D85			90-1189				Almacén del teatro (5 caja 80)
P2	X	64				90-1194				Almacén del teatro (3 caja 80)
P3	X	65				90-1193			IG. 1192	Almacén del teatro (2 caja 80)
P4	—	329							IG. 1245	MAP, Fondos
P5	—	330							IG. 1244	MAP, Fondos
P6	—	340	D87						IG. 1216	MAP, Fondos
P7	—	66				90-1246				Almacén del teatro (1 caja 80)
P8	—	68				88-841x				Almacén del teatro (9 caja 4)
P8	—	67				88-791x				Almacén del teatro (8 caja 4)
P9	—	70	D74			88-789x				Almacén del teatro (10 caja 4)
P9	—	69				88-788x				Almacén del teatro (11 caja 4)
P10	—	1418				88-793x				Almacén del teatro (3 caja 93)
P11	—	326							IG. 1217	MAP, Fondos
P12	—	327							IG. 1240	MAP, Fondos
P13	—	344							IG. 1249	MAP, Fondos
P14	—	331							IG. 1243	MAP, Fondos
P15	—	333							IG. 1220	MAP, Fondos
P16	—	338							IG. 1214	MAP, Fondos
P17	—	339							IG. 1219	MAP, Fondos
P18	—	704	D72			88-790x				Almacén del teatro (6 caja 97)
P19	—	1407				88-18				Almacén del teatro (2 caja 97)
P20	—	1408				90-1243				Almacén del teatro (3 caja 97)
P21	—	1410				90-1245				Almacén del teatro (7 caja 97)
P22	—	1439				BCWx				Almacén del teatro
P23	—	332							IG. 1242	MAP, Fondos
P24	—	337							IG. 1246	MAP, Fondos
P25	—	341							IG. 1215	MAP, Fondos
P26	—	342							IG. 1321	MAP, Fondos
P27	—	61								Almacén del teatro (4 caja 80)
P28	—	343							IG. 1218	MAP, Fondos
P29	—	702	D91			88-821x				Almacén del teatro (1 caja 97)
P30	—	703				90-1244				Almacén del teatro (5 caja 97)
P31	—	707				AAL				Almacén del teatro (13 caja 97)
P32	—	1409				88-22				Almacén del teatro (4 caja 97)
P33	—	1413				AJP				Almacén del teatro (14 caja 97)
P34	—	1416				88 28				Almacén del teatro (1 caja 93)
P35	—	1417				88 972x				Almacén del teatro (2 caja 93)
P36	—	319						Sin sigla		MAP, Fondos
P37	X	78			IT-TE-89 ND8-03-001-b	90-1661				Almacén del teatro (1 caja 25)
P38	X	354						REP 4322		MAP, Fondos
P39	—	1530			IT-TE-90 SH6-01-041					Sin localizar
P40	—	1406				90-1316				Almacén del teatro (14 caja 98)
P41	—	1422	D89			88-837x				Almacén del teatro (3 caja 82)
P42	—	1423	D77			88-839x				Almacén del teatro (4 caja 82)
P43	X	1424				90-1192				Almacén del teatro (9 caja 82)
P44	—	705				88-794x				Almacén del teatro (8 caja 97)
P45	—	1429				90-1216				Almacén del teatro (10 caja 79)
P46	—	1441							IG. 295	Fondos MAP ¿taller de restauración?
P47	—	91								Almacén del teatro (2 caja 54)
P48	—	706				BAZ				Almacén del teatro (12 caja 97)
P49	—	1397								Almacén del teatro (158 espacio C)
P50	X	1438			944					Almacén del teatro (espacio A)
P51	—	240								Almacén del teatro (87 espacio B)
P52	—	1487		361						in situ sobre el respaldo de la tercera grada de la ima cavea, junto a la scala central, al norte de ella.
P53	—	1488								In situ sobre el respaldo de la tercera grada de la ima cavea, junto a la scala central, al norte de ella.
P54	—	1489								In situ sobre el respaldo de la tercera grada de la ima cavea, junto a la scala central, al norte de ella.

E. PLACAS (cont.)										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
P55	—	1490								*in situ* sobre el respaldo de la tercera grada de la ima cavea, junto a la scala central, al sur de ella.
P56	—	1491		449						*in situ* sobre el respaldo de la tercera grada de la ima cavea.
P57	—	1492								*in situ* sobre el respaldo de la tercera grada de la ima cavea.
P58	—	1493		339						*in situ* sobre el respaldo de la tercera grada de la ima cavea, al norte de la scala sur
P59	—	1494		434						*in situ* sobre el respaldo de la tercera grada de la ima cavea, al sur de la scala sur
P60	—	1495		038						*in situ* sobre el respaldo de la tercera grada de la ima cavea, próxima a su límite sur.
P61	—	1496								*in situ* sobre el respaldo de la primera grada de la ima cavea (de base en mármol), al norte de la scala sur
P62	—	1497								*in situ* sobre el respaldo de la primera grada de la ima cavea (de base en mármol), al norte de la scala sur
P63	—	1498								*in situ* sobre el respaldo de la primera grada de la ima cavea (de base en mármol), al norte de la scala sur
P64	—	1499								*in situ* sobre el respaldo de la primera grada de la ima cavea (de base en mármol), al sur de la scala sur

F. GRANDES PIEZAS ESTRUCTURALES										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
S1	—	1500			IT-TE-90 N/DNC/004					Desplazado *pps* (4 sector D)
S2	—	1501								Desplazado *pps* (5 sector D)
S3	—	1502								Desplazado *pps* (5 sector D)
S4	—	1503			89-1043					Desplazado *pps* (11 sector D)
S5	—	1504		738						Desplazado *pps* (12 sector D)
S6	—	1505		849						Desplazado *pps* (16 sector D)
S7	—	1506		864						Desplazado *pps* (17 sector D)
S8	—	1519		793						Desplazado *pps* (39 sector D)
S9	—	1520								Desplazado *pps* (46 sector D)
S10	—	1523				89-1065				Desplazado *pps* (53 sector D)
S11	—	1524								Desplazado *pps* (54 sector D)
S12	—	1526								Desplazado *pps* (57 sector D)
S13	—	1531								Desplazado *porticus post scaenam*
S14	—	1532								Desplazado *porticus post scaenam*
S15	—	1533								Reutilizado en el 1º muro paralelo al *prosc. hyposcaenium*

G. PIEZAS DE ARQUITRABE										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
A1	—	1521		762						Desplazado *pps* (49 sector D)
A2	—	1522		900						Desplazado *pps* (52 sector D)
A3	—	1525		689						Desplazado *pps* (56 sector D)
A4	—	1344	D60							Almacén del teatro

H. VARIOS										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
V1	X	88				88-983				Almacén del teatro (56 espacio A)
V2	X	89	D80			90-1219				Almacén del teatro (9 espacio D)
V3	X	308						REP 16		MAP, Fondos.
V4	—	87				90-1875				Almacén del teatro (11 espacio D)
V5	—	90			IT-TE-89 N-DM-005	90-1618				Almacén del teatro (94 espacio C)
V6	—	96				88-422				Almacén del teatro (12 caja 2)
V7	X	1481								Cubierta estructura UEM 1010 en proedria
V8	X	1482								Cubierta estructura UEM 1010 en proedria
V9	X	1483								Cubierta estructura UEM 1010 en proedria
V10	X	1484								Cubierta estructura UEM 1010 en proedria
V11	X	1485								Cubierta estructura UEM 1010 en proedria
V12	X	1445								*In situ* en el extremo sur *balteus*
V13	X	84				90-1615				Almacén del teatro (59 espacio C)
V14	—	1534			IT-TE-89 CI-11a-001					Almacén del teatro
V15	—	1446								*In situ* en el *balteus*
V16	—	1447		386						*In situ* en el *balteus*
V17	—	1448		632						*In situ* en el *balteus*
V18	—	1449		413						*In situ* en el *balteus*
V19	—	1450		396						*In situ* en el *balteus*
V20	—	1451				88-11				*In situ* en el *balteus*
V21	—	1452		E01						*In situ* en el *balteus*
V22	—	1453				88-47				*In situ* en el *balteus*
V23	—	1454		E03						*In situ* en el *balteus*
V24	—	1455								*In situ* en el *balteus*
V25	—	1456		E09						*In situ* en el *balteus*
V26	—	1457		E10						*In situ* en el *balteus*
V27	—	1458		E11						*In situ* en el *balteus*
V28	—	1459		E12						*In situ* en el *balteus*
V29	—	1460		E03						*In situ* en el *balteus*
V30	—	1461		E04						*In situ* en el *balteus*
V31	—	1462		E05						*In situ* en el *balteus*
V32	—	1463		E06						*In situ* en el *balteus*
V33	—	1472		E18						*In situ* en el *balteus*
V34	—	1464		E07						*In situ* en el *balteus*
V35	—	1465		E08						*In situ* en el *balteus*
V36	—	1466		E13						*In situ* en el *balteus*
V37	—	1467		E14						*In situ* en el *balteus*
V38	—	1468		E15						*In situ* en el *balteus*
V39	—	1469		E16						*In situ* en el *balteus*
V40	—	1470		E17						*In situ* en el *balteus*
V41	—	1471		369						*In situ* en el *balteus*
V42	—	95				88-836x				Almacén del teatro (33 espacio C)
V43	—	1435			IT-TE-89 NC6/7/001	90-1715				Almacén del teatro
V44	—	1440			IT-TE-89 NC6 / 7/010					Almacén del teatro
V45	—	1535			IT-TE-90 N84-05-001					Indeterminada
V46	—	1536								MAP, fondos
V47	—	1537								MAP, fondos
V48	—	380			IT-TE-90 N/DNC/056					Almacén del teatro (5 caja 7)
V49	—	1538			IT-TE-90 NK5-01-001					Almacén del teatro

I. INDETERMINADOS										
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-90	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
IN1	—	1412				88-858				Almacén del teatro (11 caja 97)
IN2	—	1401		049						Almacén del teatro (8 caja 98)
IN3	—	1420				88-874x				Almacén del teatro (1 caja 82)

Lámina I















B-1 | B-52
B-2
B-3
B-2
B-4
B-5











UAM Ediciones

Lámina III



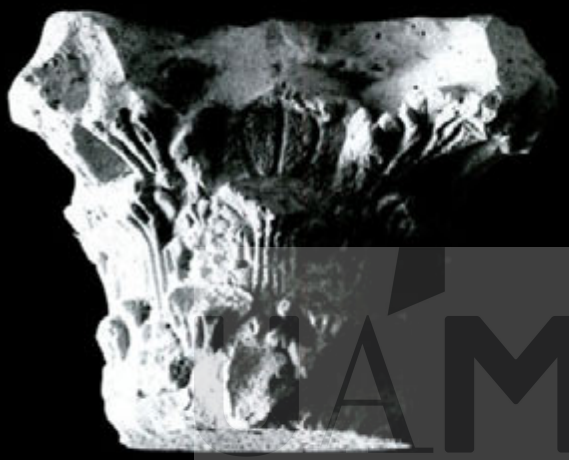








	CF.17
CC.7	
	CC.7
CF.136	
	CF.141





AM Ediciones









CC-6
CC-6
CC-11
CF-12
CF.242
CF.243

Lámina V











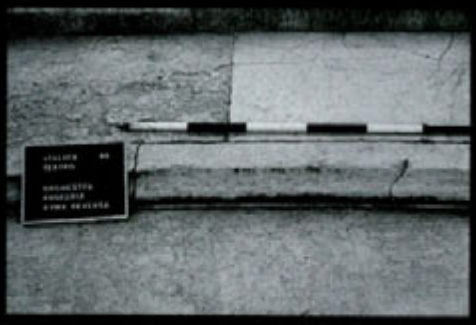
	CB-2
CB-3	
	CB-4
CB-7	
	CB-9





UAM Ediciones





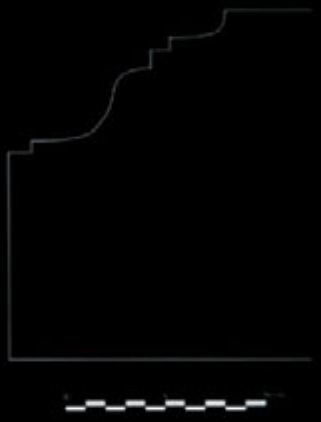


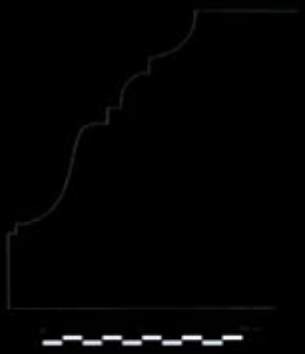


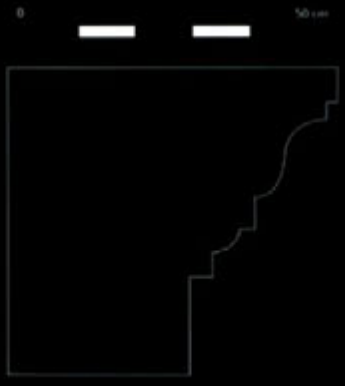


CB-19
CB-23
CB-28
CB-41
CB-34
CB-42

Lámina VII













CB-49

CB-45

CB-67

CB-65

CB-78

CB-68





Ediciones











P-1
P-2
P-3
P-37
P-43
P-50

Lámina IX













V-1

V-2

V-7

V-12

UÁM Ediciones

Catálogo: Escultura

E-1 Cabeza de príncipe julio-claudio (F- 9) (Lám. X)

Procedencia: Excavaciones. Campaña de 1971. Fue hallada junto al *proscaenium* en su lado interno, aproximadamente a un metro de altura con respecto al suelo del *hyposcaenium*.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), sala XIX.

Material: Mármol blanco de buena calidad y grano fino.

Medidas (cm): H máx: 49; A máx: 27

Descripción: Mitad anterior de una cabeza de escultura masculina que por las características de su parte posterior parece responder a un *capite uelato*. Es de tamaño mucho mayor que el natural. Es de difícil identificación ya que, en época de Tiberio, momento en el que se data, se había llegado a una idealización tal que llevaba a perder la individualidad en las representaciones y a la indefinición de los rasgos. Destaca la estilización del cabello, típico de época de Tiberio-Calígula. Por la manera de trabajar los mechones del cabello y su colocación parece responder a la iconografía propia de un príncipe de la casa imperial. P. León remite, dada la ejecución, a un escultor local. Podría tratarse de una versión provincial relacionada con la iconografía de un miembro destacado de la familia imperial, quizá Germánico, dado el favor que gozó en la Bética, si bien surgen dificultades a la hora de compararlo con otras representaciones béticas, debido a la confusión con la iconografía de otros jóvenes de la *Domus Augusta*.

Estado de conservación: Le faltan la nariz y los mechones ante la oreja izquierda. Roturas en labios, mentón y cuello. Rasguños leves y huellas de raíces en pelo y ambas mejillas. La parte posterior es plana y deja ver un reborde a la altura de la bóveda del cráneo, así como un corte en talud; allí la superficie del mármol se ha dejado sin trabajar.

Observaciones técnicas: La parte posterior es de tendencia plana así como el cuello, lo que indica su carácter de cabeza velada.

Propuesta de datación: Época de Tiberio-Calígula.

Bibliografía: León, 1995, 76-77, nº 20.

Observaciones: Una de las fichas de la campaña de 1971 hace referencia al hallazgo con croquis de la pieza sin que pueda reconstruirse con respecto a qué puntos se tomaron las medidas de posicionamiento.

E-2 Torso desnudo con paños en la parte inferior (tipo *Hüftmantel*) (F-11) (Lám. X)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1971. Hallado en el entorno de la *orchestra*.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), sala XIX.

Material: Mármol blanco.

Medidas (cm): H máx: 146; A máx: 50

Descripción: Torso masculino con paños en la parte inferior, del tipo conocido como *Hüftmantel* ("paños en las caderas"). Destaca la plasticidad con la que se han llevado a cabo las formas del torso, si bien los pectorales resultan ligeramente masivos y artificiales. Solución mucho más acertada es la dada al arco del abdomen y a los espacios intercostales laterales así como a los músculos del vientre.

Estado de conservación: Fragmentado, corresponde tan sólo a la parte central de la figura, habiendo perdido cabeza y extremidades, todas ellas eliminadas para regularizar la pieza con el fin de reutilizarla. También se *eliminaron* parte de los pliegues en su sector frontal, probablemente allí donde más sobresalían del conjunto.

Observaciones técnicas: La pieza ha sido muy afectada por una reelaboración posterior, que afectó especialmente a sus costados tanto del cuerpo como del manto en la parte inferior, por ello en la actualidad presenta un aspecto muy macizo de tendencia claramente paralelepipédica. En la parte posterior, bajo su escápula izquierda presenta un grafito sinéstrofo inscrito, hasta el momento ilegible (I-38).

Propuesta de datación: P. León lo data por las características del relieve en el siglo II d.C. Lo asocia a una supuesta reforma del teatro en época adrianea, si bien ésta no ha sido identificada en ningún caso.

Bibliografía: Blanco, 1981, 135; León 1995, nº 7, 50-51.

E-3 Ninfa dormida (Lám. X) (Foto en León, 1995, nº 56) (F-7)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1971. Hallada en el entorno del *proscaenium/orchestra*.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), Sala XIX.

Material: Mármol blanco.

Medidas (cm): H máx: 28; A máx: 147; G máx: 42

Descripción: Figura de ninfa dormida recostada sobre una plataforma artificial con la que se ha pretendido figurar el pavimento rocoso. Bajo su costado y apoyando sobre ella su mano izquierda posee una vasija por la que vertería el agua, dado su carácter de estatua-surtidor de fuente. Su peinado se organiza con raya en medio y los mechones distribuidos a ambos lados de la cabeza; en la parte más alta de la misma posee también a modo de un rodete sujeto en el sector central. Su brazo derecho le cruza el pecho para situar su mano bajo el mentón. Se encuentra semidesnuda: los paños le cubren las piernas desde la parte inferior del vientre, además de tenerlos enrollados en torno al brazo izquierdo. En el relieve, muy plano, se observa la ausencia del uso del trépano. Correspondería al tipo llamado *uirunum*, empleado con frecuencia en la decoración de los *proscaenia* de teatros, formado por con-

juntos (mayoritariamente parejas) de figuras como ésta, asociada a E-4. Para su fabricación fue reutilizado un gran fragmento de un antiguo togado, del que destaca la calidad de la factura de los pliegues y la naturalidad de los mismos para adaptarse a las formas corporales.
Estado de conservación: Se encuentra en buen estado de conservación, casi completa a excepción de su extremo inferior, afectando a su pie derecho, perdido, y parte del lecho rocoso sobre el que se recuesta. Su superficie está en general bastante desgastada pero presenta además algunos desperfectos puntuales en la cara, parte de la mano y la vasija.
Observaciones técnicas: Se realizó aprovechando un gran fragmento de un antiguo togado ya que en su parte posterior se reconocen claramente los pliegues de los ropajes de éste, que no se tuvo interés en eliminar. Dado su carácter de fuente, es atravesada por un conducto que en la parte anterior se hizo coincidir con el recipiente que sujeta y sobre el que se recuesta la figura, por el que vertería el agua. En la parte posterior de la cabeza conserva también un perno metálico cuya función sería la unión con una pieza que la completaría.
Propuesta de datación: La calidad del relieve, realizado de forma muy plana y con ausencia del uso del trépano, así como cierta desproporción en la composición de la figura, sitúa su datación en el siglo III d.C. P. León propone una cronología julio-claudia para el togado que fue reutilizado para realizarla.
Bibliografía: Luzón, 1982a, 190, láms. 16 y 17; Loza, 1994, 270-273, fig. 2; León, 1995, nº 56, 166-167
Observaciones: Parece haber formado parte de un conjunto de dos piezas simétricas sobre el *murus pulpiti* que vertería agua en el nicho central D que se abría en él. En la actualidad hay dos vaciados *in situ*, si bien en la restauración no se llegó a reintegrar un estanque para la contención de las aguas.

E-4 Ninfa dormida (Lám. XI) (Foto en León, 1995, nº 57) (F-8)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1971. Hallada en el entorno del *proscaenium/orchestra*.
Circunstancias del hallazgo: Excavaciones, campaña de 1971.
Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), Sala XIX.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 28; A máx: 97; G máx: 42
Descripción: A ella se puede hacer extensivo lo dicho para su simétrica, la pieza E-3, si bien se conserva en mucho menor porcentaje que aquélla. Destaca el buen pulimento del vientre.
Estado de conservación: Se conserva tan sólo su parte inferior, desde el abdomen hasta los tobillos, el resto se ha perdido e, incluso, presenta algunos desperfectos en los relieves conservados.
Observaciones técnicas: También fue reutilizado para su fabricación un gran fragmento de estatua de togado, cuyos pliegues no fueron eliminados.
Propuesta de datación: Como pieza E-3.
Bibliografía: Luzón, 1982a, 190, lám. 18; Loza, 1994, 270-273, fig. 3; León, 1995, nº 57, 168-169.

E-6 Cabeza de anciana (Lám. XI (Foto R. Corzo Sánchez) (F-120)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1990. Hallada en los niveles del *iseum*.
Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), vitrina Iseo.
Material: Mármol blanco amarillento de grano medio.
Medidas (cm): H máx: 16,5; A máx: 13,6; G máx: 14,8
Descripción: Cabeza de escultura de anciana de tamaño algo menor que el natural. Peinada con raya en medio y dos mechones de cabellos ligeramente ondulados, distribuidos a ambos lados de la cabeza, rodeando el rostro. Se cubre por un pañuelo o velo que tan sólo deja al aire los citados mechones sobre las sienes. El rostro presenta abundantes arrugas y rasgos que permiten identificarlo como propio de una mujer de edad avanzada: ojeras, arrugas en ambos lados de la boca y las mejillas, así como en los laterales exteriores de los ojos. De nariz ancha y boca pequeña. El deterioro generalizado impide reconocer la expresión del rostro que, no obstante, parece escasa.
Estado de conservación: Fragmentado. Abundancia de concreciones calizas y deterioro generalizado por fracturas y desgaste. Ha perdido la parte superior derecha de la frente.
Propuesta de datación: Siglo III d.C; parece poder identificarse como producto de un taller local.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1990, 94, láms. XCIV (1-3); Corzo, 1991, 137, figs. 10-12.
Observaciones: Su acusado estado de deterioro se asocia con la destrucción violenta del edificio de culto. Ha sido identificada como una sacerdotisa de Isis si bien no posee ningún rasgo iconográfico que permita constatarlo.

E-16 Fragmento de pie de escultura (F-92) (Lám. XI)

Procedencia: Excavación. Fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 10; A máx: 10; G máx: 5,5
Descripción: Fragmento de pie izquierdo de escultura, correspondiente a sus cuatro dedos mayores, realizados con escaso detalle anatómico. Se encuentran, no obstante, muy desgastados. Se apoya sobre la suela de la sandalia, que se adapta a la forma de los dedos. Todo ello, a su vez, sobre un soporte plano al frente lo que indica el límite de la pieza.
Estado de conservación: Fragmentado y muy desgastado en su sector frontal, cosa también favorecida por la calidad del mármol, de cristales de tamaño medio.
Observaciones técnicas: Se aprecia el modulado de la anatomía de las falanges de los dedos, si bien no se han detallado las uñas.

E-17 Fragmento de pie de escultura (F-93) (Lám. XI)

Procedencia: Excavación. Lugar y fecha de hallazgo desconocidos.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): H máx: 10; A máx: 9,5; G máx: 4,5

Descripción: Fragmento de pie derecho de escultura. Se han conservado tan sólo los cuatro dedos mayores, realizados con gran detalle, tanto en el modulado de las falanges como en el rebaje las uñas. Se apoyan sobre la suela de la sandalia, modelada siguiendo la forma de los dedos. A pesar de estar fragmentado se aprecia en el límite de la rotura entre el dedo gordo y el siguiente una cinta de sujeción de la sandalia. Todo ello se apoya sobre un soporte de mármol del que no se puede precisar la forma por encontrarse muy fracturado.
Observaciones técnicas: Gran calidad de la pieza, habiéndose realizado con detalle el modulado anatómico de los dedos, así como la suela y correaje de la sandalia.
Observaciones: De proporciones semejantes a la E-16, si bien de piezas diferentes.

E-26 Fragmento de mano de escultura con manto (F-48) (Lám. XI)

Procedencia: Excavación, campaña 1989. *Nivel de edificaciones medievales y modernas.* Cuadrante norte del pórtico.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino.
Medidas (cm): H máx: 18; A máx: 6; G máx: 7
Descripción: Fragmento de mano izquierda de escultura femenina. Lo conservado corresponde a los dedos pulgar e índice, que entre sí sujetan parte de los paños del ropaje que cubren el dorso de la mano y a su vez caen verticalmente por detrás de ella. Las características del fragmento sugieren su posición adosada al cuerpo. Podría pertenecer a una figura femenina de tipo *pudicitia*. Aproximadamente de tamaño natural. Los paños que cubren la mano se han realizado de forma ligeramente artificial, así como la forma anatómica de los dedos, en los que, no obstante, se han señalado con sumo cuidado las uñas.
Estado de conservación: Lo conservado afectado por pérdida generalizada de material.
Observaciones técnicas: Relieve ligeramente superficial, no obstante factura muy cuidada.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989b, 38, lámina XXXVIII.
Observaciones: De dimensiones semejantes a E-24 y E-25.

E-32 Fragmento de mano (Lám. XII) (Foto R. Corzo Sánchez) (F-126)

Procedencia: Excavación. Campaña de 1990. *Iseum.*
Ubicación actual: Conjunto Arqueológico de Itálica; edificio de Dirección.
Material: Mármol blanco de grano medio.
Medidas (cm): H máx: 15,5; A máx: 9; G máx: 5,4
Descripción: Fragmento de mano derecha de escultura. Los dedos aparecen plegados asiendo lo que parece ser parte de un ropaje. Está realizada con calidad media, con escaso detalle; los rasgos anatómicos son redondeados pero bien resueltos, con el único detalle de las uñas. Aproximadamente de tamaño natural. La parte inferior, allí donde se une a la muñeca está desbastada toscamente lo que parece sugerir su proximidad al cuerpo.
Estado de conservación: Presenta concreciones calizas.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1990, 97, figs. XCVII (1 y 2).

E-36 Fragmento de brazo de escultura femenina (Lám. XI) (Foto R. Corzo Sánchez) **(F-16)**

Procedencia: Excavaciones, campaña 1990, *Iseum*.

Ubicación actual: Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio de dirección.

Material: Mármol blanco de grano medio.

Medidas (cm): H máx: 34

Descripción: Fragmento de mano y antebrazo derechos de escultura femenina. La mano presenta los dedos plegados con el pulgar sobresaliendo entre el índice y el corazón, haciendo el signo de la *higa*. Se trata de un símbolo bien conocido en ambientes simbólico-religiosos del mundo clásico con valor apotropaico.

Estado de conservación: Abundantes concreciones en el dorso de la pieza.

Observaciones técnicas: Superficie del mármol bien pulimentada. En el extremo del dedo índice presenta una perforación para un perno metálico, para la unión con otro fragmento o el anclaje de algún elemento decorativo. Otro orificio para perno de 1,5 cm de diámetro en la parte posterior, allí donde se uniría al cuerpo.

Bibliografía: Corzo y Toscano, 1990, 95, figs. XCV 1, 2 y 3; Corzo, 1991, figs. 13 y 14.

E-49 Fragmento de togado (F-12) (Lám. XII)

Procedencia: Excavación campaña 1971 Registrado en 1976.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol.

Medidas (cm): H máx: 47; A máx: 45; G máx: 18

Descripción: Fragmento de togado. El sector conservado corresponde a la pierna derecha y a un tronco con decoración helicoidal y un nudo vegetal central que le servía de apoyo. Un amplio arco de pliegues cae hasta la altura de la rodilla, de ella hacia abajo caen nuevos pliegues que pasan por detrás de la pierna y se recogen hacia arriba por el sector izquierdo de la pieza. En el pie, a la altura del tobillo, se reconocen los rasgos del calzado que portaba el individuo, a modo de una bota ajustada.

Estado de conservación: Fragmentado, tan sólo se conserva parte del sector inferior de la figura, concretamente un sector de su pierna derecha y un tronco con decoración helicoidal sobre el que se apoyaba.

Observaciones técnicas: La parte posterior parece algo menos cuidada pero no excesivamente plana, lo que, no obstante, sugiere que la pieza ofreciera una visión frontal predominante.

E-50 Fragmento de togado (F-13) (Lám. XII)

Procedencia: Excavación ¿campaña 1975? Registrado en 1976.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol blanco.

Medidas (cm): H máx: 68; A máx: 45; G máx: 24

Descripción: Fragmento de togado. Corresponde a parte de su sector inferior, a la rodilla

derecha. Como en la pieza E-49, del mismo tipo, se observa un arco de pliegues que, en este caso giran por encima de la rodilla. Se observa también cómo, por debajo de ella, los pliegues pasan por detrás de la pierna para ascender hacia el sector izquierdo de la pieza.

E-98 Ara circular (Lám. XIII) (Foto en León, 1995, p. 152-155) **(F-3)**
Procedencia: Excavación. Campaña de 1972. Hallada en pie sobre la palabra *"aras"* de la inscripción monumental ante la *orchestra*.
Ubicación actual: Sala XIX, Museo Arqueológico Provincial (Sevilla).
Material: Mármol blanco, de Luni-Carrara.
Medidas (cm): H máx: 99; Lado plinto: 50
Descripción: Ara circular cuyo perímetro presenta bajorrelives de tema báquico, un cortejo formado por cuatro ménades. Los tipos representados corresponden a la *kymbalistria*, la *chimairophoros*, la *tymbalistria* y una ménade danzante. Avanzan en la misma dirección y cada una de ellas se encuentra sobre una superficie individual, a modo de plataforma rocosa, cuya horizontal se encuentra a aproximadamente 14 cm del remate en cimacio lésbico de tipo *Scherenkymation* inferior. El ara en su parte superior se remata por una línea de ovas y dardos (cimacio jónico) y un dentículo. Con plinto cuadrado.
Estado de conservación: Es la mejor conservada de las tres que forman el conjunto.
Observaciones técnicas: Se observan diferentes calidades en la representación de las cuatro figuras: la ménade danzante es estilísticamente inferior y ha sido adaptada de forma un tanto torpe al espacio disponible dejado por las otras tres. Esto lleva a proponer la intervención de dos manos en su realización. Se reconoce también cierta falta de previsión en la distribución del espacio.
Propuesta de datación: Tardoaugustea
Bibliografía: Luzón, 1978, 271, Fuchs, 1987, 143 y ss.; Gros, 1990, 388; Niemeyer, 1993, 393, 194 (a-c), 195 y fig. 175; León, 1995, 152-155; Luzón 1999, 188; AA.VV., 2000, 98-99.
Observaciones: De las tres (con E-99 y E-100) es la de mejor factura y de mayor calidad.

E-99 Ara circular (Lám. XIII) (Foto en León, 1995, p. 158-159) **(F-4)**
Procedencia: Excavación. Campaña de 1971. En pie en el *hyposcaenium*.
Ubicación actual: Sala XIX, Museo Arqueológico Provincial (Sevilla).
Material: Mármol blanco de Luni-Carrara.
Medidas (cm): H máx: 99; Lado base: 50
Descripción: Ara circular que presenta en su perímetro bajorrelieves de tema báquico, un cortejo formado por un sátiro y tres ménades danzantes, dispuestas en dos parejas afrontadas entre sí. Los tipos representados son un sátiro, una *tympanistria* y dos ménades con *uelificatio*, dispuestas éstas últimas simétricamente. El ara se remata en su parte superior por una línea de ovas y dardos sobre un dentículo; en la parte inferior, cimacio lésbico de tipo *Scherenkymation*.
Estado de conservación: Ha perdido gran parte de su sector superior de remate, afectando incluso parcialmente a tres de las figuras del relieve central.

Observaciones técnicas: En el sector del remate superior conservado se documenta al exterior un pequeño orificio cilíndrico para un perno metálico. En los relieves se observa la diferencia de calidades en el modelado, por un lado de la *tympanistria* y el sátiro, por otro de las dos ménades veladas, lo que lleva a la identificación de dos manos en su realización.
Propuesta de datación: Tardoaugustea.
Bibliografía: Luzón, 1978, 272 y ss.; Fuchs, 1987, 143 y ss; Gros, 1990, 388; Niemeyer, 1993, 171, láms. 194-195 y fig. 176; León, 1995, 158-159; Luzón, 1999, 191; AA.VV., 2000, 98-99.
Observaciones: A esta pieza podrían pertenecer los dos fragmentos de remate superior actualmente conservados en los fondos del MAP (E-101 y E-102) y cuyas roturas no corresponden con ninguna de las que presentan actualmente las aras.

E-100 Ara circular (Lám. XIII) (Foto en León, 1995, p. 158-159) **(F-5)**
Procedencia: Excavación. Campaña de 1971. Hallada caída ante el *murus pulpiti* junto a la inscripción monumental de la *orchestra*, muy próxima a la palabra *"proscaenium"*.
Ubicación actual: Sala XIX, Museo Arqueológico Provincial (Sevilla).
Material: Mármol blanco, de Luni-Carrara.
Medidas (cm): H máx: 99; Lado base: 50
Descripción: Ara circular cuyo perímetro se encuentra decorado por bajorrelieves de tema báquico, un sátiro y tres ménades, organizadas en dos parejas afrontadas entre sí. Los tipos son un sátiro barbado, una *tympanistria*, una *chimairophoros* y una ménade danzante con *uelificatio*. Como remate superior presenta una línea de ovas y dardos y bajo ella un dentículo. El remate inferior es un cimacio lésbico de tipo *Scherenkymation*.
Estado de conservación: En general bien conservada, no obstante, se han perdido algunos elementos del relieve, tales como el rostro de la *tympanistria*.
Observaciones técnicas: En su plano de fractura superior presenta dos pequeños orificios cilíndricos para pernos metálicos, lo que denota una restauración antigua. Al exterior de la moldura decorativa superior se documenta otro orificio para perno metálico, semejante al que presenta la pieza E-99. Se observa una menor calidad en el modelado de las figuras, comparable a las de peor factura de las aras E-98 y E-99.
Propuesta de datación: Tardoaugustea.
Bibliografía: Luzón, 1978, 272 y ss.; Fuchs, 1987, 143 y ss.; Gros, 1990, 388; Niemeyer, 1993, 171, láms. 194 y 195, y fig. 174; León, 1995, 158-159; AA.VV, 1998, 538; Luzón, 1999, 192; AA.VV., 2000, 97-98.
Observaciones: De esta pieza se han identificado recientemente entre los materiales del almacén del teatro, tres fragmentos (2 del remate superior y uno del inferior) que ya se encuentran en el Museo Arqueológico Provincial a la espera de ser reintegrados a la pieza. Uno de los fragmentos de su moldura superior (que en algún momento llegó a estar pegado a la pieza) fue hallado junto al muro de *opus testaceum* (UEM 1039) en el *hyposcaenium* en la campaña de excavaciones de 1971.

E-103 Ara hexagonal (F-6) (Lám. XII)

Procedencia: Excavaciones, campaña de 1971. Hallada en pie en el nicho rectangular F del *murus pulpiti*, parcialmente superpuesta a la inscripción monumental de la *orchestra*.
Ubicación actual: Sala XIX, Museo Arqueológico Provincial (Sevilla).
Material: Mármol blanco de Almadén de la Plata.
Medidas (cm): H máx: 82; A máx: 16; G máx: 44-55
Descripción: Ara hexagonal. Una de sus caras presenta una inscripción mientras que en las cuatro restantes aparecen representadas figuras humanas identificadas por medio de las iniciales inscritas bajo ellas como el dedicante de la pieza, M. Cocceio Iuliano, su esposa Iunia Africana, su hijo Cocceio Quirino y dos figuras que admiten diversas interpretaciones: o bien dos *genii* o *Fortuna* y *Bonus Euentus*. Las figuras se encuentran, a modo de esculturas sobre pedestales, al interior de estructuras arquitectónicas que representan hornacinas ricamente decoradas.
Estado de conservación: La parte superior, en la que se incluía la moldura de remate y la primera línea del epígrafe, se ha perdido.
Observaciones técnicas: Cada una de las caras tiene una anchura media de 15-16 cm.
Propuesta de datación: No posee elementos internos de datación pero las características del relieve, como el peinado de *Iunia Africana* del tipo de *Iulia Domna*, o los paralelos con sarcófagos columnados proponen una cronología de fines del siglo II, comienzos del III d.C., es decir, probablemente severiana.
Bibliografía: Luzón, 1982a; Luzón, 1999; 194-195; Caballos *et alii*, 1999, 97.

E-104 Fragmento de máscara teatral (F-29) (Lám. XII)

Procedencia: Excavaciones, campaña 1989, cuadrante norte, *nivel de edificaciones medievales y modernas*.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco de grano fino.
Medidas (cm): H máx: 6,7; A máx: 14,8; G máx: 6,2
Descripción: Fragmento de lo que parece poder identificarse con una máscara teatral. Corresponde a la parte inferior del mentón, con una barba de pelo rizado, con mechones trenzados (a modo de tirabuzones). Sería una máscara teatral de decoración parietal.
Estado de conservación: Fragmentado. Lo conservado corresponde tan sólo al sector inferior: el mentón y la barba.
Observaciones técnicas: Mármol bien pulimentado y abundante uso del trépano
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989b, 39-40, lám. XXXIX.

E-105 Fragmento de pliegues de manto de escultura (F-123)

Procedencia: Excavación, campaña de 1990. *Iseum*.
Ubicación actual: Conjunto Arqueológico de Itálica. Edificio de dirección.
Material: Mármol blanco de grano medio.

Medidas (cm): H máx: 25,5; A máx: 20; G máx: 4,7

Descripción: Fragmento de pliegues de manto de una escultura que corresponde al sector exterior del mismo, con pliegues verticales, paralelos, excesivamente rectilíneos y poco naturalistas. Parece poder también reconocerse el sector de pliegues del que arrancaría el antebrazo.

Estado de conservación: Abundancia de concreciones calizas.

Observaciones técnicas: En la parte posterior presenta un fragmento de grapa metálica (hierro) hundida en el mármol.

Bibliografía: Corzo y Toscano, 1990, 96, lám. XCVI; Corzo, 1991, fig. 15.

Tablas de correspondencia: Escultura

Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-1990	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
E1	X	9							IG 1347	MAP en sala XIX
E2	X	11							IG 282	MAP, sala XIX
E3	X	7							IG 129	Sala XIX, MAP
E4	X	8							IG 130	Sala XIX, MAP
E5	—	102				90-1197			IG 285	Almacén del teatro (1 caja 91)
E6	X	120			IT-TE-90 N/DR/001					MAP, sala XVII
E7	—	125			IT-TE-90 N/C6/9a/001					Conjunto Arqueológico de Itálica, Edificio de dirección
E8	—	103				90-1199				Almacén del teatro (2 caja 91)
E9	—	20							IG 49	MAP, fondos
E10	—	30			NE2 - 01 - 001					Conjunto Arqueológico de Itálica, Edificio de dirección
E11	—	24							IG 38	Por determinar.
E12	—	25							IG 40	Por determinar. No localizada
E13	—	26							IG 42	Paradero desconocido
E14	—	28							IG 52	Paradero desconocido
E15	—	19							IG 45	Fondos, MAP
E16	X	92				90-1267				Almacén del teatro (7 caja 94)
E17	X	93				88-735x				Almacén del teatro (8 caja 94)
E18	—	23							IG 36	En paradero desconocido.
E19	—	15							IG 37	Paradero desconocido
E20	—	101				BBP				Almacén del teatro (5 caja 92)
E21	—	17							IG 39	MAP, fondos
E22	—	111				88-739x				Almacén del teatro (11 caja 67)
E23	—	127			IT-TE-90 NJ5-IM-001					Conjunto Arqueológico de Itálica, Edificio de dirección
E24	—	18							IG 44	Paradero desconocido
E25	—	27							IG 46	Paradero desconocido
E26	X	48			IT-TE-89 CII-06-001	90-1638				Almacén del teatro (4 caja 25)
E27	—	86				88-740x				Almacén del teatro (1 caja 94)
E28	—	87				90-1261				Almacén del teatro (2 caja 94)
E29	—	89				88-734x				Almacén del teatro (4 caja 94)
E30	—	90				88-741x				Almacén del teatro (5 caja 94)
E31	—	91				88-748x				Almacén del teatro (6 caja 94)
E32	X	126			IT-TE-90 NH7/5A/001					Conjunto Arqueológico de Itálica, Edificio de dirección
E33	—	94				88-750x				Almacén del teatro (10 caja 94)
E34	—	95				88-746				Almacén del teatro (11 caja 94)
E35	—	124							IG 1128	Fondos MAP
E36	X	16			IT-TE-90 NH6-G1-001					Edificio Itálica, despacho dirección
E37	—	49			IT-TE-89 N/DNC/001	90-1617				Almacén del teatro (5 caja 25)
E38	—	105				88-755x				Almacén del teatro (1 caja 67)
E39	—	106				88-743x				Almacén del teatro (2 caja 67)
E40	—	107				88-736x				Almacén del teatro (3 caja 67)
E41	—	108				88-737x				Almacén del teatro (5 caja 67)
E42	—	109				88-738x				Almacén del teatro (8 caja 67)
E43	—	110				88-742x				Almacén del teatro (10 caja 67)
E44	—	112				88-749x				Almacén del teatro (12 caja 67)
E45	—	113				88-963				Almacén del teatro (13 caja 67)
E46	—	122				BBT				Almacén del teatro (caja 67)
E47	—	88				88-848x				Almacén del teatro (3 caja 94)
E48	—	115				88-858x				Almacén del teatro (29 caja 118)
E49	X	12				90-1195			IG 284	Almacén del teatro (4 espacio D)
E50	X	13				90-1196			IG 283	Almacén del teatro (5 sector D)
E51	—	50				BBY				Almacén del teatro (5 caja 55)
E52	—	51				88-421				Almacén del teatro (1 caja 102)
E53	—	52				88-161				Almacén del teatro (2 caja 102)
E54	—	53				90-1270				Almacén del teatro (3 caja 102)
E55	—	54				88-159				Almacén del teatro (4 caja 102)
E56	—	55				88-857x				Almacén del teatro (5 caja 102)
E57	—	56				90-1257				Almacén del teatro (6 caja 102)
E58	—	57				88-751x				Almacén del teatro (7 caja 102)
E59	—	58				88-927x				Almacén del teatro (8 caja 102)
E60	—	59				90-1272				Almacén del teatro (9 caja 102)
E61	—	60				88-869x				Almacén del teatro (10 caja 102)
E62	—	61				89-1149				Almacén del teatro (11 caja 102)
E63	—	62				BCG				Almacén del teatro (12 caja 102)
E64	—	63				90-1522				Almacén del teatro (13 caja 102)
E65	—	64				90 1262				Almacén del teatro (14 caja 102)
E66	—	65				90-1258				Almacén del teatro (15 caja 102)
E67	—	66				88-78				Almacén del teatro (16 caja 102)
E68	—	67				88-805x				Almacén del teatro (17 caja 102)
E69	—	68				90-1268				Almacén del teatro (18 caja 102)
E70	—	69				90-1264				Almacén del teatro (19 caja 102)
E71	—	70				AKN				Almacén del teatro (20 caja 102)

Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-1990	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
E72	—	71				081				Almacén del teatro (21 caja 102)
E73	—	72				275				Almacén del teatro (22 caja 102)
E74	—	73				250				Almacén del teatro (1 caja 101)
E75	—	74				88-733x				Almacén del teatro (2 caja 101)
E76	—	75				90-1263				Almacén del teatro (3 caja 102)
E77	—	76				90-1260				Almacén del teatro (4 caja 101)
E78	—	77				90-1273				Almacén del teatro (5 caja 101)
E79	—	78				90-1265				Almacén del teatro (6 caja 101)
E80	—	79				90-1274				Almacén del teatro (7 caja 101)
E81	—	80				88-849x				Almacén del teatro (8 caja 101)
E82	—	81				88-945x				Almacén del teatro (9 caja 101)
E83	—	82				88-804x				Almacén del teatro (10 caja 101)
E84	—	83				90-1271				Almacén del teatro (11 caja 101)
E85	—	84				90-1266				Almacén del teatro (12 caja 101)
E86	—	85				90-1541				Almacén del teatro (13 caja 101)
E87	—	43								Almacén del teatro (5 caja 12)
E88	—	104				90-1399				Almacén del teatro (5 caja 82)
E89	—	117			IT-TE-91 A-23-A4					Almacén del teatro (157 espacio C)
E90	—	34							IG 3008	MAP, fondos
E91	—	36							IG 3019	MAP, fondos
E92	—	37							IG 3020	MAP, fondos
E93	—	97				88-165				Almacén del teatro (13 caja 94)
E94	—	98				88-397				Almacén del teatro (14 caja 94)
E95	—	99				90-1880				Almacén del teatro (17 caja 94)
E96	—	100				90-1259				Almacén del teatro (18 caja 94)
E97	—	96				90-1269				Almacén del teatro (12 caja 94)
E98	X	3							IG 125	Sala XIX, MAP
E99	X	4							IG 124	Sala XIX, MAP
E100	X	5							IG 126	Sala XIX, MAP
E101	—	22						278		MAP, fondos
E102	—	128							IG 304	MAP, fondos
E103	X	6							IG 127	Sala XIX, MAP
E104	X	29			IT-TE-89 NC7 - 02 - 002	90-1639				Almacén del teatro (2 caja 25)
E105	X	31							IG 1123 A	Fondos MAP
E106	—	32							IG 1123 B	Fondos MAP
E107	—	33							IG 1123 C	Fondos MAP
E108	—	42								Almacén del teatro (4 caja 12)
E109	—	44								Almacén del teatro (6 caja 12)
E110	—	45								Almacén del teatro (7 caja 12)
E111	—	46								Almacén del teatro (13 caja 12)
E112	—	47								Almacén del teatro (14 caja 12)
E113	—	118			IT-TE-90 N/DNC/053		No			Almacén del teatro (3 caja 7)
E114	—	123			IT-TE-90 NH6-G1-002					Conjunto Arqueológico de Itálica, Edificio de dirección



UAM Ediciones

E-1
E-2 E-6
E-3

Lámina XI



E-4
E-16
E-17
E-36
E-26











UAM Ediciones

E-49	
	E-32
E-103	
	E-50
E-104	

Lámina XIII







E-98

E-99

E-100

Catálogo: Epigrafía

I-1 Inscripción monumental ante el *proscaenium* (Lám. XIV)
(Foto J.M. Luzón Nogué) **(F-49)**

Procedencia: *In situ*, ante el *proscaenium*.

Circunstancias del hallazgo: Excavación. En su mayor parte exhumada durante las campañas de 1971-73. La T del *nomen* del segundo magistrado fue hallada en 1980 en el curso de los trabajos de restauración.

Ubicación actual: *In situ* ante el *proscaenium*, en el límite este de la *orchestra*.

Material: Mármol blanco de grano medio/fino (Almadén de la Plata, Sevilla).

Medidas (cm): 49 x 1270; Altura letras: 18; Espacio interlineal: 7-8

Descripción: Inscripción monumental incrustada en el pavimento, en el límite este de la *orchestra* ligeramente sobreelevada con respecto a la cota de ésta, delante del *proscaenium*. Realizada en siete placas rectangulares de mármol blanco en las que se rehundió la caja para las letras (*litterae*), realizadas en bronce, probablemente dorado, hoy todas ellas perdidas. Letra capital cuadrada de buena factura. Interpunciones triangulares. Numeral (*duumviri*) con línea horizontal. Se organiza en dos líneas de texto, la inferior ligeramente más estrecha, desplazada hacia la derecha con respecto al eje central de la superior. A fin de equilibrar las longitudes de las líneas, las letras de las últimas palabras de la segunda línea se encuentran más distanciadas entre sí que el resto.

Transcripción/Traducción:

> *L(ucius). Blattius. L(ucii). f(ilius). Traianus. Pollio. C(aius). T[¿raiu?]s. C(aii). f(ilius). Pollio. duum.uir(i). Desig(nati). iter(um). pontific(es). prim[i. cre]ati / Augusto. orchestram. prosc[aeni]um. itinera. aras. signa. d(e). s(ua). p(ecunia). f(aciendum). c(urauerunt)*
>
> Lucio Blatio Trajano Polión, hijo de Lucio, y Gayo Trayo Polión, hijo de Gayo, duóviros designados por segunda vez y primeros pontífices creados para el culto de Augusto, se encargaron de que se hicieran, a sus expensas, la *orchestra*, el *proscaenium*, los *itinera*, las aras y las estatuas.

Estado de conservación: Existen sectores en los que se identifican restauraciones antiguas que, en algún caso, tan sólo rellenaron las lagunas en el mármol –con piezas de mármol policromo y no blanco– sin reproducir las mortajas originales de las letras. En el curso de la res-

tauración de fines de los setenta y comienzos de los ochenta fue levantada, saneada su cama y montada de nuevo. También se han reincorporado algunas letras metálicas para ilustrar el aspecto original del epígrafe (en la laguna central de la primera línea correspondiente al *nomen* del segundo magistrado, que se ha restituido *Titius*).

Observaciones técnicas: En el interior de las cajas realizadas para las letras se practicaron oquedades cuadradas para los pernos metálicos de encaje de éstas.

Aparato crítico: 1 *B[ru]ttius Castillo, HEp.- [Fabiu]s* Blanco 1977; *F[abius]* Luzón 1978 (*AE*, con reservas), 1982 (Ramallo y Ruiz); *Ti(tiu)s* Blanco 1982, Rodríguez Oliva; *T[raiu?]s* Canto (*ERIt*), Delgado; *T(itiu)s HEp*; *Titius* Luzón 1999.- *pri[mum cr]eati* Blanco 1977.- 2 *d(e) s(uis) p(ecuniis) f(aciendum) c(uravervnt)* Canto 1981, Canto (*ERIt*), *CILA* , Delgado.

Propuesta de datación: Comienzos del siglo I d.C., época augustea.

Bibliografía: Blanco, 1977, 134 ss., fig. 38 y fig. 37.2; Luzón, 1978, 272-273, lám. 58; *AE* 1978, 402; *AE*, 1981, 503; Curchin, 1981, 186 ss.; Canto, 1981, 143-145, 152; Luzón, 1982a, 186-187, lám. 12; Blanco, 1982a, 590, 615; ²1982b, 293; Canto, 1982b, 280-281; Jiménez, 1982, 280, fig. 1.4, lám. II; Tranoy, 1982, 265; Susini, 1982, lám. XXII; Canto (*ERIt*), 1985a, 236-245, pieza nº 49, lám. XXV-XXVII; *CILA* 383, 55-56, fig. 211; Gros, 1990, 388; Rodríguez Oliva, 1990, 68-69; Castillo, 1993, 85; Melchor, 1994b, 159; Kruse 1995, 472; *HEp*, 5, 1995, 720; Rodá, 1997, 160-161, fig. 3; Chic, 1997, 51-53; Ramallo y Ruiz, 1998, 125-127; Delgado, 1998, nº 25, 55-56, 60-61, 162, 178, 213, nº 15201, 213; Luzón, 1998, 241; Luzón, 1999, 184 y 185; Caballos *et alii*, 1999, 89; Rodríguez Gutiérrez, 1999b, nº 4, 211; Rodríguez Gutiérrez y Vera, 1999, 190.

Observaciones: A pesar de que nosotros nos inclinamos por una cronología augustea, el epígrafe cuenta con elementos que dificultan una datación segura: ausencia de la alusión al carácter de *diuo* de Augusto en caso de tratarse de época de su sucesor Tiberio; pero presencia de un colegio sacerdotal ya establecido para su culto –de *pontifices* y no *flamines*–, en el caso de haber sido realizada en el propio gobierno de Augusto.

I-2 Placa marmórea parietal (F-50) (Lám. XIV) (Foto A. Blanco Freijeiro)

Procedencia: Invertida en el sector sur del pavimento de la *orchestra*.

Circunstancias del hallazgo: Hallada durante los trabajos de saneamiento y restauración del pavimento de la *orchestra*, en 1983.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), Sala XIX.

Material: Mármol blanco.

Medidas (cm): 137 x 67 x 5; Altura letras: 5/5,7

Descripción: Placa de mármol rectangular de carácter parietal de poco espesor. Los signos de interpunción son mayoritariamente *hederae distinguentes* geometrizadas; no obstante, entre algunas palabras se incluyen otros más naturalistas: pequeña roseta con dos hojas (*Herius.L*), espiral hacia la derecha (*L.F.*), hoja de hiedra y tallo con hojas lanceoladas (*F.II.VIR*, respectivamente) y pelta (*[—-]VS.PORTICV[S]*). Algunas de las interpunciones podrían haber sido incluidas una vez realizada la inscripción, ya que no parece haber sido previsto su espa-

cio en la *ordinatio* previa, como en el caso de la espiral o la hoja de hiedra de la primera línea. Sin embargo, la pelta de la cuarta línea cuenta con un espacio muy amplio que contrasta con el costreñimiento al que se ve sometida la palabra que la sucede, *porticus*. Esta disposición lleva a pensar en una posible rectificación de los elementos dedicados, de mayor extensión que la que se habría planteado en la *ordinatio* inicial. 1 La segunda i de *duovirali*, final de línea, de menor tamaño que el resto queda incluida al interior del ángulo de la L anterior; 3 I *longa* en *primus*; 5 tamaño irregular de las letras en *portícu(s)*: o y c menores que el resto (también la s perdida, dado el espacio disponible), T de caja alta; 7 T de caja alta en *dedicauit*. Letra capital cuadrada de buena calidad. Numerales con tramos horizontales.

Transcripción/Traducción:

L(ucius). Herius. L(ucii). f(ilius). duum.uir. iter(um). duum.uirali / potest(ate). decr(eto). decur(ionum). tert(ia). pont(ifex) /[1] creatus. Augusto. primus / municipio. pollicitus. ex / [p]atrim[onio. suo. arc]us. portícu[s] /[6] [---de sua] pecunia / [dedit idemq]ue. dedicauit

Lucio Herio, hijo de Lucio, duóviro por segunda vez, con potestad duoviral por tercera vez por decreto de los decuriones, primer pontífice creado para el culto a Augusto, designado para el municipio, dio y dedicó de su patrimonio y a sus expensas unos arcos y unos pórticos.

Estado de conservación: Muy bien conservada, le faltan algunos fragmentos que afectan a las tres últimas líneas y al límite superior, si bien este último no afecta lo suficiente a las letras como para impedir su lectura. No obstante, parte de estas lagunas pudo ser reconstruida al quedar la impronta de algunos fragmentos, hoy perdidos, en la cama de argamasa de la *orchestra* sobre la que se colocó la placa. En la actualidad se encuentra restaurada tanto en su parte superior como su esquina inferior izquierda habiéndose además incorporado a ésta las letras de lectura segura.

Observaciones técnicas: En la parte posterior presenta una serie de perforaciones circulares que se identifican con los encajes para un cancel metálico en una probable primera reutilización. Dos de ellos, bajo la M de *MUNICIPIVM* y la P de *POLLICITVS*, respectivamente, ambos en la tercera línea, atraviesan la placa de lado a lado.

Aparato crítico: 2 *tert(ium)* Blanco 1983.

Propuesta de datación: Comienzos del siglo I d.C., época augustea.

Bibliografía: Blanco, 1983, 13-15, fig. 7; *AE*, 1983, 522; Canto *(ERIt)*, 1985a (*addenda*, página 421), *CILA* 382, 54-55, fig. 210; Curchin, 1990, nº 139; Castillo, 1991, 248; Castillo, 1993, 85; Stylow, 1995, 221, nota 21; Melchor, 1997, 224; Rodá, 1997, 161; Delgado, 1998, nº 92, 55-56, 60-61, 171, 208; Luzón, 1999, 187; Rodríguez Gutiérrez, 1999b, nº 5, 212; Caballos, *et alii*, 1999, 89; Rodríguez Gutiérrez y Vera, 1999, 190.

Observaciones: En origen estuvo colocada en una pared visible en un lugar indeterminado del edificio. En un segundo momento fue reaprovechada quizá en el pavimento de acceso a la *orchestra*, próxima al límite sur del *balteus*, donde soportó un cancel metálico, para cuyo anclaje le fueron practicadas una serie de oquedades. En último lugar volvió a ser desplaza-

da a su lugar definitivo de hallazgo, reutilizada, con la inscripción hacia abajo, en la reparación del pavimento de la *orchestra*, uso para el que fue necesario recortar su límite superior. De esta inscripción se conservan las fotografías originales de la pieza y de su impronta sobre la cama de la solería, realizadas por A. Blanco Freijeiro en el momento de hallazgo. En lo que a su datación se refiere, presenta una problemática semejante a la ya citada para la inscripción monumental de la *orchestra*. La ausencia de *cognomen* es un índice de antigüedad, anterior a época claudiana.

Es el ejemplo más temprano conocido hasta el momento en la Bética de empleo de *hederae* como signos de interpunción (Stylow, 1995, 221, nota 21).

I-3 Ara hexagonal (F-54) (Lám. XIV) (Foto J.M. Luzón Nogué)

Procedencia: Al pie del nicho rectangular F del *proscaenium*, parcialmente superpuesta a la palabra *pontific(es)* de la inscripción monumental I-1.

Circunstancias del hallazgo: Excavación, campaña 1972.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), sala XIX.

Material: Mármol blanco (Almadén de la Plata, Sevilla).

Medidas (cm): (82) x 78 x 44-55; Campo epigráfico: (51) x 15,5; Altura de las letras: 2/2,4

Descripción: Ara hexagonal que presenta epígrafes en cuatro de sus lados. En uno de ellos la inscripción, de la que se conservan 14 líneas de las 15 originales, ocupa todo su frente, mientras que en los tres restantes se trata tan sólo de iniciales incluidas en los pedestales de las estatuas que fueron representadas en relieve como motivos principales. La letra presenta algunos rasgos de libraria, especialmente notables en la pata de la Q de *Quirino* (l.5), los brazos de la X de *ux{s}ore* (l.7), los brazos superiores de la Y en *carystias* y *epistylium* (ll. 9 y 10, respectivamente), y la c de *cancellis* (l. 11). La *ordinatio* presenta su eje desplazado hacia la derecha: las letras de final de línea se agolpan torpemente contra el límite de la cartela e incluso en algunos casos (o de *ux{s}o / re*; s de *cancellis*) se superponen parcialmente a la moldura de delimitación del campo epigráfico. En ocasiones, incluso, falta el espacio lo que lleva a recursos tales como superponer las letras (V y S finales de *Cocceius*, l.3) o reducir su tamaño (i final de *cancellis*, l.11). Cierta irregularidad en la altura de las letras según líneas que, salvo la primera conservada, no parece responder a una jerarquía intencionada. Signos de interpunción triangulares. Las cinco figuras representadas en el ara se encuentran dispuestas sobre otros tantos pedestales con cartela moldurada en su frente. Tan sólo las tres de los miembros de la familia presentan letras inscritas, de incisión muy tosca y descentradas con respecto a los ejes tanto vertical como horizontal de las citadas cartelas. De peor factura que las letras de la inscripción principal, presentan también rasgos de libraria.

Transcripción/Traducción:

> Cara A: *[Reipublicae] / Italicens(ium) / M(arcus). Cocceius / Iulianus. / cum Quirino / fil(io). et. Iunia / Africana ux{s}o/re columnas / carystias. duas / et. epistylium / cum cancellis / aereis et. ara<m> / ex. uoto / ludis. editis / d(edit). d(edicauit)*

Cara C: *I(unia) A(fricana)*
Cara D: *C(occeius) Q(uirinus)*
Cara E: *M(arcus) C(occeius) I(ulianus)*
Cara A: Marco Cocceyo Juliano junto a su hijo Quirino y su esposa Junia Africana dio y dedicó a la *res publica* de los italicenses, en virtud de un voto, dos columnas caristias, un arquitrabe con canceles de bronce y un ara, así como unos juegos.

Estado de conservación: Bien conservada, falta su límite superior, que afecta a la primera línea del epígrafe, perdida.

Aparato crítico: 11 ara *CILA*.- 14 *d(ono) d(edit) CILA*.

Propuesta de datación: Comienzos del III d.C. (época severiana). La datación, dada la ausencia de elementos internos, la aportan especialmente los rasgos estilísticos de los relieves tales como los frontones de remate o los pares de columnas torsas que enmarcan las hornacinas en las que se incluyen los personajes; el peinado de Junia Africana de tipo severiano (*Iulia Domna*); el tipo de letra y los motivos vegetales sobre los plintos de cada una de las caras.

Bibliografía: Luzón 1982a, 188-189, láms. 14 y 15; Blanco ²1982b, 617; Canto *(ERIt)* 1985a, 262-272, nº 58; Gamer 1989, nº SE 38, 266; Castillo, 1991, 89; *CILA* 392, 62-65, fig. 217; Bendala, 1993b, 293; Melchor, 1994b, 159; Rodá, 1997, 156-158, fig. 1; Saquete, 1997, 365; Luzón, 1999, 186, 194 y 195; Rodríguez Gutiérrez, 1999b, nº 6, 212-213; Caballos *et alii*, 1999, 97; Rodríguez Gutiérrez, 2000, 135, 137-138.

Observaciones: No incluye elementos internos de datación. Véase ficha E-103 del catálogo (sección escultura) para la descripción estilística de la pieza.

I-4 Inscripción pintada en el *murus pulpiti* (F-87) (Lám. XIV)

Procedencia: Teatro. En la superficie estucada del *murus pulpiti*.

Circunstancias del hallazgo: Excavaciones. Exhumada en la campaña de 1972.

Ubicación actual: *In situ* en el *murus pulpiti* en el tramo frontal entre los nichos D y E.

Material: Pigmento de color castaño sobre superficie estucada de color claro.

Medidas (cm): Dimensiones campo epigráfico: 43 x 7; Altura de las letras: 5 aprox.

Descripción: Inscripción pintada distribuida en dos líneas dispuestas horizontalmente, centrada dentro de una guirnalda vegetal de color verde con cintas (*infulae*) en color verde y azul oscuro que parten de su sector inferior. Realizada sobre la última capa de estuco que recibió como decoración el *murus pulpiti*. Letra libraria.

Transcripción:

[---] / [---]VR[---f]ecit[---]

Estado de conservación: Restaurada en dos ocasiones (1980, 1986), fue muy afectada por las inundaciones sufridas por el teatro en 1996 y 1997 lo que le causó un acusado deterioro que hizo desaparecer toda decoración. En 1999 una nueva restauración ha permitido recuperar la guirnalda vegetal y algunos de los rasgos de las letras, si bien la lectura del epígrafe es hoy prácticamente imposible.

Observaciones técnicas: Se encuentra situada sobre la última capa de estuco que recibió el *murus pulpiti* de las al menos dos que han sido documentadas (de 0,6-1 y 1-1,7 cm de grosor respectivamente). Sobre los restos de la inscripción, que constaría de más líneas, se observa una incisión horizontal, probablemente de la *ordinatio*.

Aparato crítico: *[s]ur[r]ecit* Abad; *[---L(ucius) Licinius] / Sur[a] f(aciendum) c(urauit) It(alicensibus)* Canto (*ERIt*); *[---]sur++feli[---]* Mayer.

Propuesta de datación: Comienzos del siglo III d.C.

Bibliografía: Abad, 1975, 224; Abad, 1979, 62-63; Abad, 1982a, 224, 419 (tomo I), 169 y 170 (tomo II), figs. 375-377; Canto *(ERIt)* 1985a, 232-235, pieza nº 48, lám. XXIVa-b; Canto 1991, 309-310; *CILA* 394, 66-67; *HEp* 1989, nº 543; *AE* 1991, nº 1030; Melchor, 1995a, 159; Mayer 1995, 85, 87-89; Rodríguez Gutiérrez 1999b, nº 8, 213; Caballos *et alii*, 1999, 96.

Observaciones: A. Canto en *ERIt* nº 48 propuso una segunda lectura, no obstante, según ella, más improbable: *ur[b(i) f]ecit*.

Nosotros nos inclinamos más a pensar que se trataría de una dedicación, quizá de la propia decoración del *proscaenium* y, por tanto, de un nombre propio en nominativo seguido de *[f]ecit*, propuesta más adecuada dado el lugar en el que se encuentra e, incluso, la tradición de donación de elementos en el teatro italicense.

Inscripciones honoríficas

I-5 (F-51) e I-6 (F-53) Dados gemelos de pedestal de estatua (Lám. XV)

(Fotos J.M. Luzón Nogué)

Procedencia: *Hyposcaenium*.

Circunstancias del hallazgo: Excavación, campañas de 1972-73.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), sala XIX.

Material: caliza de color blanco/beige de grano fino.

Medidas (cm): 116 x 50-51 x 50-51; campo epigráfico: 107 x 44; altura letras: 5 (1), 4 (2, 3 y 15), 2-3,5 (4 a 14).

Descripción: Bloques paralelepipédicos en caliza marmórea de color blanco con epígrafe en su parte anterior. Se completaría con un basamento y una corona molduradas, no conservadas. La inscripción queda incluida en una cartela rehundida limitada por un estrecho marco liso. Clara jerarquía en el tamaño de las letras. Interpunciones triangulares de muy pequeño tamaño. Letra capital cuadrada con algunos rasgos tendentes a la libraria, tal y como se observa en las letras Q y G. La caja no mantiene sus proporciones, estrechándose cuando así lo requiere el espacio disponible.

Transcripción/Traducción:

(I-5) *M(arco). Lucretio. Q(uinti) f(ilio). / Quir(ina tribu). I[ulia]no. / equo. publico (donato). / proc(uratori). Aug(ustorum trium). prou(inciae). I[ulia] Baeticae. item.*

/ proc(uratori). kal(endarii). Vegetiani. / item. proc(uratori). vicesima. her(editatium). /[9] prouinciarum. / Baeticae. et Lusitaniae / curatori. reip(ublicae). Italic(ensium) /[12] splendidissima. / res p(ublica) d(ecreto) d(ecurionum) / ob. merita. /[15] eius

(I-6) *M(arco). Lucretio. Q(uinti). f(ilio) / Quir(ina tribu) /[3] Iuliano / equo publico (donato) / proc(uratori) Aug(ustorum trium) prou(inciae) /[6] Baeticae. item / proc(uratori) kal(endarii) Vegetiani / item p[roc(uratori) vicesima] her(editatium) /[9] proui[nciar]um. / Baetic[ae et Lu]sitaniae / curatori reip(ublicae) Italic(ensium) /[12] splendidissima. / res p(ublica) d(ecreto) d(ecurionum) / ob. merita. /[15] eius*

A Marco Lucrecio Juliano, hijo de Quinto, de la tribu quirina, del *ordo equester* (caballero), procurador de los Tres Augustos de la provincia de la Bética, procurador del Calendario Vegetiano, procurador de la *Vicesima Hereditatium* de las provincias Bética y Lusitania y administrador de la *res publica* de Itálica, (se lo dedicó) la esplendidísima república por decreto de los decuriones en virtud de sus méritos.

Observaciones técnicas: Ambas poseen sendas oquedades circulares (17 cm profundidad x 17 cm Ø) en el centro de sus planos, posterior en la I-5 y anterior en la I-6, afectando en ésta última a la inscripción. Son fruto de la reutilización de las piezas como soporte de elementos giratorios, posibles *periaktoi*. En las diferentes caras, incluso en las destinadas a los epígrafes son notables los rasgos del trabajo de la superficie por medio de *gradina*.

Aparato crítico: 13 *d(onum) d(edit) AE*, Jacques.

Propuesta de datación: La alusión a los *tres augustos* lleva a datarla en el reinado conjunto de Septimio Severo y sus hijos Caracalla y Geta, del 209 al 211 d.C., si bien parece ser que ya podría aparecer incluso antes del 198 d.C.

Bibliografía: *AE*, 1972, 250; Canto, 1973, 311-318, láms. XXIX; Muñiz Coello, 1980, 307; Luzón, 1982a, 189; Canto (*ERIt*), 1985a, 250-262, nº 53, láms. XXVIII-XXIX; Reynolds, 1974, 189; Manacorda, 1977, 313; Eck, 1978; Lomas y Sáez, 1981, 65 y ss; Jacques, 1983, 241; CILA 379, 51-53, fig. 209; Ojeda 1993, 76-78, nº 15; Guichard, 1991, 297-308; Eck 1994, 566-567, 572-576, lám. XXX; Rudolf, 1997, 495-496; Eck 1998, 105-121, 122-131, figs. 1-11.

Observaciones: Tradicionalmente se ha mantenido que ambas procederían del área pública situada al oeste del teatro, si bien es posible que hubieran formado parte del conjunto de esculturas en la *porticus post scaenam*, situadas sobre basamentos cuadrados identificados ante la galería norte.

I-7 Fuste paralelepipédico de pedestal para estatua ecuestre (F-55) (Lám. XV)

Procedencia: Teatro romano de Itálica. Desplazado pero muy próximo a su lugar original de emplazamiento, en alguno de los intercolumnios de la galería oeste de la *porticus post scaenam*.

Circunstancias del hallazgo: Excavación, campaña de 1975.

Ubicación actual: Entre las columnas E y F de la galería oeste de la *porticus post scaenam*.

Material: Mármol gris con vetas negras y rosadas.
Medidas (cm): 116 x 41 x 103; altura de las letras: 4,5 (1); 3,6 (2)
Descripción: Bloque paralelepipédico rectangular para pedestal (se completaría con basamento y corona molduradas) de escultura ecuestre. El epígrafe, en dos líneas, se encuentra en la parte superior de uno de sus lados cortos. Letra capital cuadrada muy cuidada y de buena calidad. *Ductus* biselado. Mayor tamaño de la primera línea con respecto a la segunda. La primera I de *filia, longa*. *Virgulae* como signos de interpunción.
Transcripción/Traducción:

L(ucio). Pontio. C(aii). f(ilio). Ser(gia tribu) / Amoena. filia (dedicat)

A Lucio Poncio, hijo de Cayo, de la tribu sergia, se lo dedica su hija Amoena.

Observaciones técnicas: El campo epigráfico no ha sido delimitado de manera explícita. La primera línea, de mayor longitud, llega hasta los límites verticales del pedestal.
Propuesta de datación: Comienzos del siglo I d.C., época augustea.
Bibliografía: Jiménez 1982, 284, fig. 3; Canto *(ERIt)* 1985a, nº 61, 283-287, láms. XXXIVb y XXXV; *AE* 1985, nº 550; Forni, 1987, 622; *CILA* 399, 69-70, fig. 221; Eck 1994, 576, nota 66, lám. XXXIb y c; Caballos, 1993, 290; Castillo, 1998, 479-480; Rodríguez Gutiérrez, 1999b, nº 9, 213; Caballos *et alii*, 1999, 91.
Observaciones: Ha sido colocada en el transcurso de los trabajos de restauración en uno de los intercolumnios del lado oeste de la *porticus post scaenam*, allí donde apareció *in situ* un basamento de pedestal que sugirió su disposición; con la cara epigráfica hacia el interior de la galería. La ausencia de *cognomen* es un claro índice de antigüedad que lleva a una datación previa a época claudiana. *Amoena* es un cognomen difundido en especial en la Lusitania, si bien su origen etrusco así como el *nomen Pontius* del padre parecen hacer referencia a una procedencia itálica de la familia, quizá, de los primeros colonos llegados a la ciudad. La tribu Sergia es la propia de la ciudad.

Epigrafía votiva

I-10 Placa votiva de tipo *plantae pedum* (F-31) (Lám. XVI)

(Foto R. Corzo Sánchez)
Procedencia: Sector central de la galería norte de la *porticus post scaenam*, *in situ* en el acceso al llamado *templo de Isis*.
Circunstancias del hallazgo: Excavación, campaña 1990.
Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), sala XVII.
Material: Mármol blanco/rosado.
Medidas (cm): (21) x 23 x 3,6; altura de las letras: 1/1,3; espacio interlineal: 1/1,2
Descripción: Placa votiva fragmentada en su parte superior. Sobre ella se ha rehundido un par de siluetas de pies orientadas hacia abajo y simétricas entre sí. Bajo ellas, una inscripción distribuida en tres líneas cuya *ordinatio* se ajusta al eje central de la placa, si bien la última

se encuentra ligeramente desplazada hacia la derecha. Las líneas se encuentran ligeramente inclinadas con respecto a la *ordinatio* horizontal. Letra de trazo superficial, vacilante y muy irregular.

Transcripción:

Domnulae. Bubasti / Iunia Cerasa f(ilia) u(otum) s(oluit) l(ibens) a(nimo)

Estado de conservación: Fragmentada y perdida en su parte superior, rotura que afecta a la parte posterior de las huellas de pies. Superficie bastante desgastada.

Observaciones técnicas: Límite lateral derecho muy descuidado. El rebaje que configura las siluetas de los pies tiene una profundidad de unos 2 mm con respecto a la superficie de la placa. Las plantas de pie presentan al interior una superficie trabajada más toscamente que el resto. Para su fabricación parece haber sido reaprovechada una placa marmórea de mayor tamaño.

Propuesta de datación: Segunda mitad del siglo II, comienzos del siglo III d.C. No obstante, la calidad de las letras, incisas torpemente y de forma muy superficial, dificulta su empleo como criterio de datación.

Bibliografía: Corzo y Toscano, 1990, pág. y lám. 88; Corzo, 1991, nº 3, 134, 137, 142-148, foto 5; Alvar, 1994, nº 3, 24; *HEp*, 5, 1995, 716.

I-11 Placa votiva de tipo *plantae pedum* (F-32) (Lám. XVI)

(Foto R. Corzo Sánchez)

Procedencia: Sector central de la galería norte de la *porticus post scaenam*, *in situ* en el acceso al llamado *templo de Isis*.

Circunstancias del hallazgo: Excavación, campaña de 1990.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), sala XVII.

Material: Mármol veteado gris azulado.

Medidas (cm): 27,5 x 27,5 x 2,5; altura de las letras: 1,5 - 1,3; altura espacios interlineales: 0,4 – 0,6

Descripción: Placa votiva en la que se ha rehundido un par de siluetas de pies desnudos orientados hacia la parte superior, simétricos entre sí en torno al eje central de la placa. Su contorno resulta muy geométrico y poco fiel a la realidad anatómica; destaca el que se hayan representado los cinco dedos de cada uno de ellos, incluso con el detalle de las uñas. Las huellas se encuentran incluidas en dos rectángulos rehundidos que las enmarcan y todo ello, a su vez, en un rectángulo de superficie lisa y una suave moldura sinuosa de contorno que coincide con el límite de la placa; en ella destacan las incisiones que señalan los ingletes de esquina. La inscripción se encuentra en una superficie dejada en reserva a tal efecto en la parte superior, distribuida en tres líneas de texto, alineadas a la derecha. Letra capital cuadrada de buena factura aunque de trazo ligeramente vacilante.

Transcripción:

Isidi Dominae / Marcia Voluptas ex voto f(ecit) et iussu libens animo sol(uit)

Observaciones técnicas: Una incisión vertical central coincidente con el eje de la placa

pudo haber servido para la organización de los motivos y la inscripción. No existen separaciones ni signos de interpunción entre las palabras.

Propuesta de datación: Medidados del siglo II d.C. por características paleográficas.

Bibliografía: Corzo y Toscano 1990, pág. y lám. 89; Corzo, 1991, 128-129, 137, 142-148, nº1, foto 3; Alvar, 1994, nº 4, 23-25; *HEp* 5, 1995, 4; Beltrán y Atencia, 1996, 172-173, 192, fig. 1, 194, fig. 3, 179.

Observaciones: Es la más cuidada y de mejor calidad del conjunto de placas del *iseum*. Resulta un tanto atípica en el conjunto de placas votivas con plantas de pies recuperadas en el Imperio.

I-12 Placa votiva de tipo *plantae pedum* (F-33) (Lám. XVI)

(Foto R. Corzo Sánchez)

Procedencia: Sector central de la galería norte de la *porticus post scaenam*, *in situ* en el acceso al llamado *templo de Isis*.

Circunstancias del hallazgo: Excavación, campaña 1990.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), sala XVII.

Material: Mármol blanco con vetas rosadas.

Medidas (cm): 26 x 30 x 2; altura de las letras: 2,5 (1); 2,2 (resto).

Descripción: Placa votiva con un par de pies de contorno inciso, simétricos entre sí. Se estrechan en su sector central y son de extremos apuntados; esto y la ausencia de rasgos anatómicos sugiere que pudieran representar el contorno del calzado. En el espacio de separación entre ellos se dispone la inscripción en cinco líneas, ligeramente inclinadas con respecto a la *ordinatio* horizontal. La letras, de *ductus* ligeramente vacilante, tienden a la libraria. L.2 nexo IN.

Transcripción:

Isidi ./ Regin(ae) /[3] Soter / uotum s(oluit). l(ibens). a(nimo)

Observaciones técnicas: Parece haber sido reutilizada para su fabricación una lastra previamente pulimentada. El lateral derecho ha sido recortado toscamente mostrando un perfil irregular.

Propuesta de datación: Fines del siglo II d.C., pudiendo llegar, a comienzos de la tercera centuria, por rasgos paleográficos.

Bibliografía: Corzo y Toscano, 1990, 90, lám. 90; Corzo, 1991, 133, 137, 142-148, nº 2, foto 4; Alvar, 1994, nº 5, 25; HEp, 5, 1995, 715.

I-13 Placa votiva de tipo *plantae pedum* (F-34) (Lám. XVI)

(Foto R. Corzo Sánchez)

Procedencia: Sector central de la galería norte de la *porticus post scaenam*, ligeramente desplazada con respecto al acceso al llamado *templo de Isis*.

Circunstancias del hallazgo: Excavación, campaña 1990.

Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), fondos.

Material: Mármol blanco con vetas rosadas.
Medidas (cm): 29 (36 total estimado) x 21 x 2,5; altura de las letras: 1,5; altura espacio interlineal: 0,5.
Descripción: Placa votiva de forma rectangular en la que se han representado, rehundidos en el mármol (0,5 cm), dos pares de pies, dispuestos en sentido opuesto uno con respecto al otro. En el derecho, que se conserva prácticamente completo, se observa un leve desplazamiento de una huella con respecto a la otra, lo que podría denotar un cierto movimiento. Son siluetas alargadas, de extremo apuntado ligeramente redondeado y que se estrechan en su sector central. La inscripción se distribuye en dos líneas en el límite superior de la placa. Frente a la longitud de la primera, la segunda de ellas incluye tan sólo dos letras y, en caso de haberse prolongado, interferiría con una de las huellas. Esto sugiere una falta de previsión en la disposición del epígrafe. Letra de tamaño irregular y de *ductus* vacilante, tendente a la libraria. Los signos de interpunción corresponden a golpes de puntero.
Transcripción:
[Isi]di. Vi(ctrici). Privata. imperio. Iunonis / d(onum) d(edit)
Estado de conservación: Fragmentada en dos piezas que unen entre sí. Rota y perdida en su lateral izquierdo, así como en su sector inferior izquierdo. El primero afecta a una de las huellas de pies de la que, no obstante, se reconoce su contorno externo, y al comienzo del epígrafe. Muy desgastada en toda su superficie.
Observaciones técnicas: Es probable que para su fabricación se reaprovechara una placa pulida previamente. La torpe distribución del epígrafe con respecto a las huellas podría indicar que las placas con las plantas de pies siguiendo diferentes modelos se realizaban en un primer momento, previo al encargo posterior del grabado de un texto determinado.
Aparato crítico: 1 *[Isi]di Vl(pia)* Canto (en *HEp*) como gentilicio de la dedicante.
Propuesta de datación: Fines del siglo II, primera mitad del siglo III d.C. por características paleográficas.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989b, 91, lám. XX; Corzo, 1991, 134-136, 137, 142-148, nº 4, foto 6; Alvar, 1994, nº6, 23, 26; *HEp* 5, 1995, 717.
Observaciones: La aparición de dos pares de pies enfrentados podría corresponder a la hipótesis que sugiere la representación de los pies del fiel y los de la divinidad, si bien aquí no se ha pretendido hacer ninguna distinción formal ni jerárquica entre ellos.

Varia

I-34 Cubierta de *gradus* (F-1) (Lám. XVII)

Procedencia: Teatro. Apareció un metro por debajo del nivel de derrumbe de elementos arquitectónicos del frente escénico.
Circunstancias del hallazgo: Excavación. Campaña de 1971.

Ubicación actual: Almacén del teatro

Material: Mármol blanco

Medidas (cm): 41 x 35 x 5,5; altura de las letras: 7,5 (G); 7 (S); 8,2-8,4 (resto); espacio interlineal: 0,8 – 3.

Descripción: Losa de mármol blanco/beige lisa en su parte superior que ha sido trabajada por medio del empleo de una gradina o martillo gradillado tal y como muestra el punteado generalizado en su superficie. Presenta una inscripción en dos líneas cuyas abreviaturas no se ajustan a las fórmulas más usuales. La letra C presenta el cierre de su rasgo inferior curvo reentrante. El signo de interpunción es un ápice estilizado. El desarrollo de la inscripción ha sido afectado por la rotura de su sector derecho, si bien es posible que no se hayan perdido muchos caracteres ya que suponemos una forma aproximadamente cuadrada. Su cara inferior, así como sus laterales, desbastados muy toscamente.

Transcripción:

C.S / CRE S [---]

Estado de conservación: Fragmentado en su esquina superior izquierda, rotura que no afecta a la inscripción. Fragmentada a lo largo de todo su lateral derecho perdiéndose así este sector de la inscripción. En su plano superior, epigráfico, ha sido afectada por la erosión (hidráulica), dañando parte del epígrafe, pero sin, aparentemente, producir una pérdida de información del mismo.

Observaciones técnicas: Presenta dos huellas para pernos metálicos, una de ellas en la parte superior de su cara frontal, la otra en su lateral anterior ligeramente desplazada hacia la derecha de su eje central. En su cara anterior huellas en múltiples direcciones de trabajo con gradina o martillo gradillado.

Propuesta de datación: La forma de la letra G se documenta hasta fines del siglo III d.C. (miliario de Lorilla, 293 d.C. Constancio y Galerio).

Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989a, pág. 80 y fig. s/n

Observaciones: Como la pieza I-35 ha sido identificada como una placa de cubierta de asiento de la *cauea*, personalizada con su nombre, que aparece de forma abreviada, por el espectador para el que estaba reservada.

I-35 Cubierta de *gradus* (F-5) (Lám. XVII)

Procedencia: Teatro.

Circunstancias del hallazgo: Excavación.

Ubicación actual: Almacén del teatro.

Material: Mármol de color crema ligeramente rosado.

Medidas (cm): 37,5 x 37,5 x 6; altura de las letras: 5,8 (1); 5,2 – 6 (2), max. 8,3 (letra F)

Descripción: Losa aproximadamente cuadrada bien pulida en su plano superior. En el límite superior del mismo presenta una ranura incisa que se desarrolla de un lado a otro. En su esquina superior izquierda se practicó una oquedad aproximadamente circular para un perno metálico que se comunica con el contorno de la pieza por medio de un canal rehundido en

el mármol. La inscripción se encuentra distribuida en dos líneas, ambas ligeramente desplazadas hacia la izquierda con respecto al eje vertical central de la pieza. Letra libraria de rasgos estilizados, especialmente notable en la letra F cuyo brazo superior se eleva cubriendo a la letra i contigua. Signo de interpunción situado al final de la primera línea, en forma *dehedera distinguens* de largo pedúnculo bastante naturalista. Plano inferior desbastado más toscamente. La S de la primera línea podría corresponder a *S(edili). FIL* podría restituirse como *fil(ii)* por lo que *PATI* seria parte de un antropónimo.

Transcripción:

S. / PATIFIL

Estado de conservación: Bueno, fragmentada en su lateral izquierdo, cosa que no afecta a la inscripción, que está completa.

Observaciones técnicas: En la parte superior izquierda de su cara frontal presenta la huella para un perno metálico y una línea incisa que desde ella llega hasta la parte derecha. La parte trasera de la losa desbastada toscamente. El lateral izquierdo también está desbastado toscamente con respecto al resto, más cuidado.

Propuesta de datación: De mediados del siglo II d.C. en adelante.

Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989a, pág. 80 y fig s/n.

Observaciones: Como la pieza I-34 ha sido identificada como una placa de cubierta de asiento de la *cauea*, personalizada con su nombre, que aparece de forma abreviada, por el espectador para el que estaba reservada.

I-36 Miliario (F-40) (Lám. XVII) (Foto R. Corzo Sánchez)

Procedencia: Teatro romano de Itálica. Niveles de abandono del pórtico. Cuadrante norte, cuadrícula NM3, muy próxima al muro este de cierre del pórtico.

Circunstancias del hallazgo: Excavación, campaña de 1990.

Ubicación actual: *In situ* en la *porticus post scaenam* (lugar de hallazgo); desplazado respecto al original de ubicación.

Material: Mármol blanco de Almadén de la Plata, Sevilla.

Medidas (cm): 150 x 50 (Ø); Dimensiones campo epigráfico: 60 x 60; Altura de las letras: 16 (numeral); 10 (resto)

Descripción: Miliario cilíndrico de factura muy cuidada realizado en mármol blanco. Presenta sus límites superior e inferior moldurados. En el sector inferior se observa una serie de oquedades rectangulares posiblemente para facilitar su sujeción y garantizar su estabilidad cuando no fruto de una reutilización posterior. El campo epigráfico principal, desplazado ligeramente hacia el tercio superior de la pieza, se encuentra enmarcado por una moldura de gran calidad formada por un listel recto y un suave cimacio al interior. Dentro de él la inscripción se distribuye en tres líneas de letra capital cuadrada de gran calidad. La tercera se encuentra ligeramente desplazada hacia la derecha con respecto al eje vertical de simetría. El numeral, de mayor tamaño, se encuentra en el centro del espacio entre la cartela citada y el límite superior de la pieza.

UAM Ediciones

Transcripción:
XXVI (milia passum) / Hadrianus / Aug(ustus) l[p] fecit
Estado de conservación: Muy bueno, completo.
Observaciones técnicas: Frente a otros miliarios, no presenta el sector inferior desbastado toscamente, destinado a quedar hundido en el terreno. Es por tanto posible que se situara sobre el nivel de pavimiento y se fijara al mismo por medio de las oquedades documentadas en su límite inferior que afectan parcialmente a la moldura.
Propuesta de datación: Adrianea.
Bibliografía: Corzo y Toscano, 1989b fig. y lámina 101; Corzo y Toscano, 1992, 210, nº 47, fig. 16; Corzo, 1993, 167, fig. 20; *HEp* 5, 1995, nº 708.
Observaciones: La pieza I-37 es de la misma serie, si bien corresponde a la milla XXV.

I-37 Miliario (F-48) (Lám. XVII)

Procedencia: Entorno del teatro romano de Itálica.
Circunstancias del hallazgo: Hallazgo fortuito 1942.
Ubicación actual: Museo Arqueológico Provincial (Sevilla), sala XIX.
Material: Mármol blanco de Almadén de la Plata (Sevilla).
Medidas (cm): 195 x 60 (Ø); dimensiones campo epigráfico (cartela moldurada): 75 x 63; dimensiones campo epigráfico numeral: 57 x 81; altura de las letras: 16 (numeral); 10 (resto); altura espacios interlineales: 25,5 (1); 4,7 (2); 3,7-4 (3)
Descripción: A pesar de ligeras diferencias en sus dimensiones, responde a las mismas características que I-36 por lo que remitimos a éste.
Transcripción:
XXV (milia passum) / Hadrianus / Aug(ustus) l[p] fecit
Estado de conservación: Muy bueno, completo.
Propuesta de datación: Adrianea.
Bibliografía: Fernández Chicarro, 1951, nº 69, 82; Collantes 1953, 226; *ILER* 2024; *HAE*, 587, 1033 y 2200; Fernández Chicarro, 1957, nº 69, 89; García y Bellido, 1960, 75, 119; García y Bellido, 1964, 457; García y Bellido, 1965, 17-19, lám. III, fig. 4; Nierhaus, 1966, 195-196, lám. 58a; Fernández Chicarro, [2]1969, 83; Canto 1979, 334, lám. 56a; Fernández Chicarro y Fernández Gómez, [3]1980, 92; Canto *(ERIt)* 1985a, 193-195, lám. XXI, pieza nº 34; *CILA* 367, 40, fig. 204; Silliéres 1990, nº 78, 137-138, lám. X4; Corzo y Toscano 1992, nº 46, 210; Saquete, 1997, 382.
Observaciones: Asociado a la misma serie de la pieza I-36, que corresponde a la milla XXVI.

I-39 Inscripción en la *proedria* (F-84) (Lám. XVIII) (Dibujo J.M. Luzón Nogué)

Procedencia: Teatro, *proedria*.
Circunstancias del hallazgo: excavaciones, campaña de 1971.
Ubicación actual: *In situ*, en el tercer escalón (C17) de la *proedria*.
Material: Mármol blanco.

Medidas (cm): Dimensiones campo epigráfico: 35 x 9,5; Altura de las letras: 4,8 – 6,5
Descripción: Inscripción de dos palabras en letras mayúsculas trazadas a mano alzada de grafía muy irregular. Parece haber sido realizada con un clavo o estilete duro, muy probablemente metálico, dada la morfología de las letras, generadas a base de trazos discontinuos a modo de un punteado. El tamaño de las letras es irregular; éstas se suceden formando una línea sinuosa. La inscripción se halla aproximadamente perpendicular a las losas del *balteus*, para ser leída desde el norte.
Transcripción:
ordo senei
Observaciones técnicas: Las letras han sido grabadas por medio de un objeto metálico punzante o afilado, probablemente, un clavo.
Propuesta de datación: Primera mitad del siglo IV d.C.
Bibliografía: inédita. Cit. por Canto, 1986, 50.

I-40 Inscripción "ambigua" en la *proedria* (F-85) (Lám. XVIII)

(Foto J.M. Luzón Nogué)
Procedencia: Teatro, *proedria*.
Circunstancias del hallazgo: Excavaciones, campaña de 1971.
Ubicación actual: *In situ* en el tercer escalón (C3) de la *proedria*.
Material: Mármol blanco.
Descripción: Inscripción incisa superficialmente en una de las losas del tercer escalón de la *proedria*. A base de trazos discontinuos realizados con un instrumento duro. Parece tratarse de una palabra si bien la imposibilidad de su lectura deja abierta la interpretación. Ilegible.
Estado de conservación: Superficie muy desgastada.
Observaciones técnicas: Las letras han sido grabadas por medio de un objeto punzante o aguzado de material duro. Las incisiones presentan una sección cóncava suave que no parece responder a la huella dejada por el empleo de un clavo metálico.
Propuesta de datación: Primera mitad del siglo II d.C.
Bibliografía: Inédita. Tan sólo citada en Corzo y Toscano, 1989a, 126; 1989b, 38; Caballos *et alii*., 1999, 95.
Observaciones: R. Corzo y M. Toscano propusieron en un principio que se tratara de una inscripción árabe realizada durante el expolio del edificio en época islámica. Sin embargo, tal y como los mismos autores corrigieron posteriormente, ya que el sector fue cubierto ya en época tardía por niveles de aluvión, es más probable un epígrafe latino o incluso, más probablemente, griego.

I-41 Nombres de caballitos en la *proedria* (F-86) (Lám. XVIII)

(Dibujo J.M. Luzón Nogué)
Procedencia: Teatro, *proedria*.
Circunstancias del hallazgo: Excavación, campaña de 1971.

Ubicación actual: *In situ* en el tercer escalón (C) de la *proedria*.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): Dimensiones (totales) campo epigráfico: 31,5 x 23; altura de las letras: 1,5 – 2,5
Descripción: Se trata de cuatro inscripciones, en letras mayúsculas, grabadas a mano alzada, por medio de un instrumento metálico afilado, probablemente, un clavo. Cada una de ellas acompaña al dibujo de un caballito realizado siguiendo técnica idéntica. Tanto el tamaño como el trazado de las letras es muy irregular. En cada palabra las letras se suceden configurando alineaciones sinuosas. Los nombres se realizaron una vez que ya habían sido trazadas las siluetas de los caballos, dado que se adaptan torpemente al espacio disponible entre ellos, precisando incluso ser divididos en dos líneas. Las eses están hechas al revés (*Nusappen* y *Solontor*).
Transcripción:
Nus / appen
Marciani
La / filocti
Solontor
Observaciones técnicas: Las letras han sido grabadas por medio de un objeto metálico punzante o afilado, probablemente, un clavo. En algunos puntos como entre la R y la C de *Marciani* se observan algunos golpes de instrumento fruto de la vacilación en el trazado de las letras.
Propuesta de datación: Primera mitad del siglo IV d.C.
Bibliografía: Cit. por Canto, 1986, 50; Luzón, 1999, 62.
Observaciones: Los nombres hacen alusión a los jinetes/aurigas de los caballos representados.

I-42 Inscripción en imoscapo de fuste de columna (F-88) (Lám. XIX)

Procedencia: Teatro. Zanja G, hallada en una de las exedras semicirculares del *murus pulpiti*.
Circunstancias del hallazgo: Excavaciones. Campaña de 1971/72
Ubicación actual: Deslazado en la *porticus post scaenam*.
Material: Mármol blanco.
Medidas (cm): Dimensiones soporte: 33 (Ø); altura de las letras: 11
Descripción: Inscripción en el plano del imoscapo de un fuste liso de columna de mármol blanco. Las dos líneas de la inscripción son perpendiculares entre sí y se adaptan al espacio dejado por la oquedad central para espiga metálica de sección cuadrada practicada en el eje vertical de la pieza. Las letras son de *ductus* irregular pero homogéneas en tamaño.
Transcripción:
PIP / PCV
Observaciones técnicas: La inscripción ha sido grabada sobre la superficie desbastada toscamente del imoscapo del fuste.
Bibliografía: Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 239, fig.14.

Observaciones: Parece corresponder a identificadores de cantera u oficina si bien no se identifican las fórmulas que con frecuencia hacen referencia a este tipo de epígrafes. Véase ficha F.F.69 del catálogo de elementos arquitectónicos, correspondiente al fuste.

I-43 Incripción en imoscapo de fuste de columna (F-89) (Lám. XIX)

Procedencia: Teatro, en el acceso al *iter* norte.

Circunstancias del hallazgo: Excavaciones, campañas de comienzos de la década de los setenta (1971-73).

Ubicación actual: Desplazado, en la *porticus post scaenam*.

Material: Mármol *cipollino*.

Medidas (cm): Dimensiones soporte: 42 (Ø)

Descripción: Inscripción realizada en el plano del sumoscapo de un fuste liso de columna realizado en mármol *cipollino*. Se ha realizado a ambos lados de un orificio romboidal para una espiga metálica, conectado al exterior de la pieza por un canal longitudinal de evacuación del metal sobrante. Esta disposición sugiere que fue realizada sobre el fuste ya trabajado y no sobre el bloque previo. Letras de tipo capital cuadrada de buena factura, calidad un tanto paradójica dada su ubicación en la pieza. Nexo entre las letras *NATU* en la segunda línea.

Transcripción:

Lu(cius) Emili(us) / senatus

Propuesta de datación: Fines del siglo II, comienzos siglo III d.C.

Bibliografía: Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 239, fig. 14.

Observaciones: Parece poder corresponder a la información de carácter administrativo que con frecuencia puede aparecer sobre elementos arquitectónicos o bloques de piedra destinados a ellos. Dado que se trata de material importado, procedente de la isla de Eubea, el epígrafe podría asociarse al control de este tipo de materiales por parte de la administración central; dentro de ella *Lucius Aemilius* pudo ser el *curator*, funcionario administrativo encargado del registro. Corresponde a un fuste del orden inferior de la *scaenae frons* de su reforma de época severiana. Véase ficha F.F.-44 del catálogo de elementos arquitectónicos, que corresponde al fuste.

I-44 Inscripción en imoscapo de fuste de columna (F-90) (Lám. XIX)

Procedencia: Teatro, fecha y lugar de hallazgo desconocidos.

Circunstancias del hallazgo: Excavaciones.

Ubicación actual: Desplazado en la *porticus post scaenam*.

Material: Mármol blanco rosáceo.

Medidas (cm): Dimensiones soporte: 40 (Ø); altura de las letras: 12-17

Descripción: Tres letras mayúsculas inscritas de manera muy tosca e irregular, aproximadamente centradas en el plano del imoscapo.

Transcripción

QCF

Observaciones técnicas: Su tosca factura hace pensar en su elaboración por medio de la misma herramienta empleada para desbastar el imoscapo de la pieza.
Bibliografía: Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 239, fig. 14c
Observaciones: Véase ficha F.F.-79 del catálogo de elementos arquitectónicos, correspondiente al fuste.

I-45 Inscripción en imoscapo de fuste de columna (F-91) (Lám. XIX)

Procedencia: Teatro, zanja K, hallada ante el *postscaenium*.
Circunstancias del hallazgo: Excavaciones. Comienzos década de los setenta.
Ubicación actual: Reintegrado al primer orden de columnas de la *scaenae frons*.
Material: Mármol *cipollino*.
Medidas (cm): Dimensiones soporte: 50 (Ø); altura de las letras: 11-13
Descripción: Dos letras griegas grabadas toscamente en el plano del imoscapo de un fuste de columna en mármol *cipollino*. Se ha perdido el brazo horizontal superior de la épsilon tal y como se aprecia en los dibujos por medio de los que conocemos el epígrafe.
Transcripción:
ΘE (*zeta/épsilon*)
Propuesta de datación: Fines del siglo II, comienzos del siglo III d.C.
Bibliografía: Conde, 1994, 125, 127, dibujo nº 6; Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 240-241, fig. 15a
Observaciones: Véase ficha F-5 del catálogo de elementos arquitectónicos correspondiente al fuste. Del orden inferior de la *scaenae frons*, de la reforma severiana de la escena. Podrían responder a marcas de posicionamiento.

I-46 Inscripción en sumoscapo de fuste de columna (F-92) (Lám. XX)

Procedencia: Teatro, fecha y lugar de hallazgo desconocidos.
Circunstancias del hallazgo: Excavaciones, campañas de comienzos de la década de los setenta.
Ubicación actual: Desplazado, en la *porticus post scaenam*.
Material: Mármol.
Descripción: Dos letras griegas incisas toscamente sobre el plano de sumoscapo de un fuste liso de columna.
Transcripción:
ΘE (*zeta/épsilon*)
Bibliografía: Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 240-241, fig. 15b
Observaciones: Podría tratarse de una marca de posicionamiento. Véase ficha F.F.-82 del catálogo de elementos arquitectónicos, correspondiente al fuste.

I-47 Inscripción sobre imoscapo de fuste de columna (F-93) (Lám. XX)

Procedencia: Teatro, fecha y lugar de hallazgo desconocidos.

Circunstancias del hallazgo: Excavaciones.
Ubicación actual: Desplazado en la *porticus post scaenam*.
Material: Mármol blanco rosado.
Medidas (cm): Dimensiones soporte: 42 (Ø)
Descripción: Dos letras griegas inscritas en el plano del imoscapo de un fuste liso de columna. Se han realizado muy toscamente, de trazos vacilantes, resultando además difícilmente reconocibles dada la rugosidad del plano trabajado toscamente con un instrumento de cantero apuntado. La letra alfa es de mucho mayor tamaño que la omega, dispuestas una con respecto a la otra de forma un tanto irregular.
Transcripción:
AΩ (*alfa-omega*)
Observaciones técnicas: sobre superficie del imoscapo, desbastada toscamente por medio de un pico de cantero.
Bibliografía: Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 240-241, fig. 15c.
Observaciones: Véase ficha F.F.-43 del catálogo de elementos arquitectónicos, correspondiente al fuste. Podría tratarse de una marca de posicionamiento.

I-49 Fragmento de epígrafe monumental (F-8) (Lám. XX)

Procedencia: Teatro. Tras el muro paralelo al *proscaenium* junto a la pared sureste de la zanja D, a unos 90 cm de profundidad respecto al extremo superior del primer muro.
Circunstancias del hallazgo: Excavación. Campaña de 1971.
Ubicación actual: Almacén del teatro.
Material: Mármol blanco-gris.
Medidas (cm): (25) x (24,5) x 4,2; altura de las letras: 8,7; altura espacio interlineal: 2,2
Descripción: Fragmento de placa con inscripción en su cara anterior de al menos dos líneas en letra capital cuadrada de gran calidad y limpieza en el *ductus*. Signos de interpunción en forma de pequeñas y cuidadas *hederae distinguentes* geometrizadas.
Transcripción:
--- / [---]S.A [---] / [---]S.ET.C[---] / ---
Estado de conservación: Fragmentado en todos sus lados.
Bibliografía: Inédita
Observaciones: En los dibujos de materiales, inéditos, de la campaña de 1971, que reproducimos, se representan dos fragmentos, uno de ellos, hoy perdido. Por la presencia de ET podría tratarse de una enumeración de elementos de una dedicación de edilicia, coherente, por otro lado tanto con el tamaño como con la calidad de factura de las letras. Podría asociarse a una serie de piezas muy fragmentadas en las que se identifican letras de tipo capital cuadrada de dimensiones semejantes (I-50, I-51, I-53, I-55, entre las mejor conservadas).

Tablas de correspondencia: Epigrafía

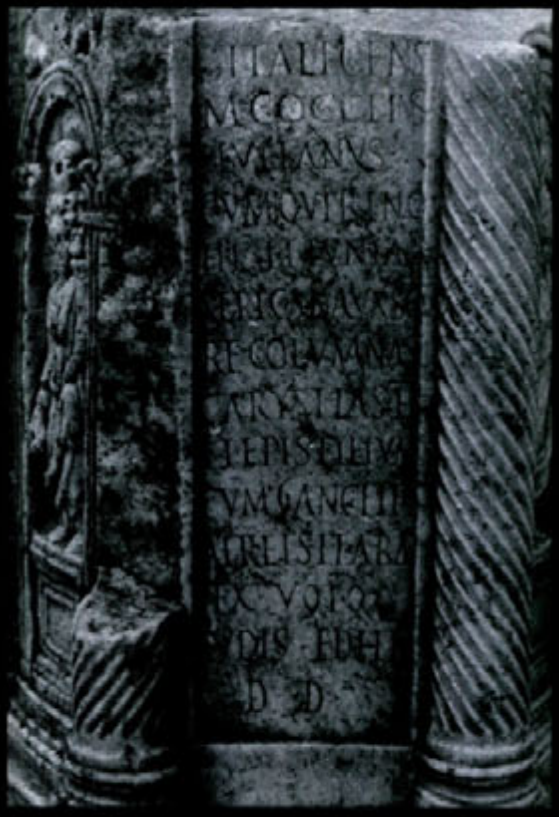
Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-1990	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
I-1	X	49								*In situ* ante el *proscaenium* en la *orchestra*
I-2	X	50						Buscar		MAP, Sala XIX
I-3	X	54							IG 127	MAP, sala XIX
I-4	X	87								*In situ* en *murus pulpiti*
I-5	X	51							IG 132	MAP, sala XIX
I-6	X	53							1G 133	MAP, sala XIX
I-7	X	55	BUSCAR							*In situ* en la *porticus post scaenam*
I-8	—	7				90-1190			IG 360	Almacén del teatro (15 caja 121)
I-9	—	47						IG 359		MAP, sala XIX
I-10	X	31			NH6-01-001					MAP, sala XVII
I-11	X	32			NH6-01-002					MAP, sala XVII
I-12	X	33			NH6-01-003					Map, sala XVII
I-13	X	34			NH6-01-004					MAP, sala XVII
I-14	—	35			NL6-01-001					Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-15	—	36			NH4-02-001					Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-16	—	10				90-1225				Almacén del teatro (9 caja 121)
I-17	—	16			IT-TE-89 NIC5-07-002	90-1570				Almacén del teatro (6 caja 35)
I-18	—	11				90-1230				Almacén del teatro (8 caja 121)
I-19	—	18			NI89-01-008					Almacén del teatro (7 caja 35)
I-20	—	20			IT-TE-89 NI86-6b-001	90-1716				Almacén del teatro (12 caja 35)
I-21	—	21			IT-TE-89 NI87-06-001a, b y c	90-1717				Almacén del teatro (13 caja 35)
I-22	—	30			IT-TE-90 ND6-Ag6-001					Sin localizar
I-23	—	38			NJ2-03-007					Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-24	—	39			NJ5-IM-002					Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-25	—	41			EJ2/A-01-001					Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-26	—	42			N-DNC-032					Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-27	—	43			NG7-03-002					Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-28	—	44			N-DNC-043					Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-29	—	57								Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-31	—	59								Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-32	—	96								Sin localizar
I-33	—	97								Sin localizar
I-34	X	1	¿4?			90-1218			IG 355	Almacén del teatro (2 caja 85)
I-35	X	5				90-1217			IG 361	Almacén del teatro (1 caja 85)
I-36	X	40			NM3-02-001					Sector este de la *porticus post scaenam*
I-37	X	48						5375		MAP, sala XIX
I-38	—	83							IG 282	MAP, sala XIX
I-39	X	84								*In situ* en el tercer escalón de la *proedria*
I-40	X	85								*In situ* en el tercer escalón de la *proedria*
I-41	X	86								*In situ* en el tercer escalón de la *proedria*
I-42	X	88	G64	265						Desplazado *porticus pots scaenam* sector E
I-43	X	89								Desplazado *porticus pots scaenam* sector E
I-44	X	90	B3							Desplazado *porticus pots scaenam* sector E
I-45	X	91	K8	001						Reintegrado al primer orden de columnas de la *scaenae f*
I-46	X	92								Desplazado en la *porticus pots scaenam*, sector E
I-47	X	93								Desplazado en la *porticus pots scaenam*, sector E
I-48	—	3		267						Almacén del teatro (1 caja 4)
I-48	—	4				265				Almacén del teatro (4 caja 4)
I-49	X	8	SA			90-1188			IG 354	Almacén del teatro (7 caja 121)
I-50	—	9				89-1150				Almacén del teatro (5 caja 121)
I-51	—	12				88-685x				Almacén del teatro (14 caja 121)
I-51	—	13				90-1220				Almacén del teatro (13 caja 121)
I-52	—	14	¿?3						IG 1251	MAP, Fondos
I-53	—	15	SC						IG 334	MAP, Fondos
I-54	—	23			IT-TE-89 NC7 - ZW3 - 001	90-1724				Almacén del teatro (3 caja 35)
I-55	—	62				90-1221				Almacén del teatro (1 caja 96)
I-56	—	68				89-1151				Almacén del teatro (7 caja 96)
I-57	—	94								Sin localizar
I-58	—	95								Sin localizar
I-59	—	71				90-1222				Almacén del teatro (10 caja 96)
I-60	—	6				90-1229				Almacén del teatro (120 espacio B)
I-61	—	17			IT-TE-89 NIC5-10-004	90-1602				Almacén del teatro (10 caja 35)
I-62	—	22			IT-TE-89 NC7 - 06 - 001	90-1718				Almacén del teatro (5 caja 35)
I-63	—	27			IT-TE-89 NC6-9b-025	90-1740				Almacén del teatro (1 caja 35)
I-64	—	28			NC6-9b-026	90-1741				Almacén del teatro (2 caja 35)
I-65	—	24			IT-TE-89 NB6 - 07 - 004	90-1725				Almacén del teatro (4 caja 35)
I-66	—	37			NK2-03-004					Conjunto Arqueológico de Itálica, edificio dirección
I-67	—	45				88-123				Almacén del teatro (15 caja 2)
I-68	—	56	K6							Almacén del teatro (espacio B)
I-69	—	61	X2			BAC				Almacén del teatro (12 caja 96)
I-70	—	80				136				Almacén del teatro (11 caja 121)

Nº	CAT.	FICHA	1971-75	1979	1988-1990	1992	1991-95	MAP	AMI	UBICACION ACTUAL
I-71	—	81				90-1224				Almacén del teatro (12 caja 121)
I-72	—	82								Almacén del teatro (1 caja 54)
I-73	—	76				88-690x				Almacén del teatro (4 caja 121)
I-74	—	79				90-1231				Almacén del teatro (10 caja 121)
I-75	—	66				90-1226				Almacén del teatro (5 caja 96)
I-76	—	67				90-1233				Almacén del teatro (6 caja 96)
I-77	—	73				88-638x				Almacén del teatro (1 caja 121)
I-78	—	29			IT-TE-89 NA6/7-6b-004	90-1751				Almacén del teatro (8 caja 35)
I-79	—	99								MAP, fondos
I-80	—	72				90-1232				Almacén del teatro (11 caja 96)
I-81	—	19			NE2 -03 -002					Sin localizar
I-82	—	25			IT-TE-89 NC7 - 07 - 001	90-1726				Almacén del teatro (9 caja 35)
I-83	—	63				88-138				Almacén del teatro (2 caja 96)
I-84	—	64				88-404				Almacén del teatro (3 caja 96)
I-85	—	65				BAA				Almacén del teatro (4 caja 96)
I-86	—	75				88-265				Almacén del teatro (3 caja 121)
I-87	—	77				88-757				Almacén del teatro (espacio 8)
I-88	—	78				88-680x				Almacén del teatro (6 caja 121)
I-89	—	70				90-1280				Almacén del teatro (9 caja 96)
I-90	—	69				90-1227				Almacén del teatro (8 caja 96)
I-91	—	74				90-1223				Almacén del teatro (2 caja 121)

Lámina XIV









I-1

I-2

I-3

I-4







UAM Ediciones






ISI DI
REGI
SOTER
VOTV
S·L·A











Ediciones

	I-34
I-35	
	I-36
I-37	

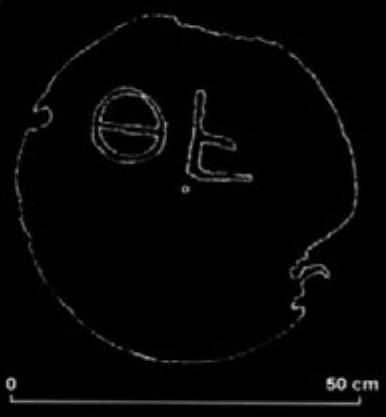


I-39
I-40
I-41









UAM Ediciones







I-46
I-47
I-49



ANEXOS

UAM Ediciones

UÁM
Ediciones

ANEXO I
Aspectos técnicos

Reparaciones antiguas (Fig. 97)

Reparación de las aras cilíndricas (E-98, E-99 y E-100)

En el frente de rotura superior del ara cilíndrica E-100 se han identificado dos pequeñas cavidades cilíndricas para pernos metálicos, hecho que sugiere su restauración en época antigua, a fin de unir el fragmento –hoy perdido– al núcleo principal. No deja de ser significativo que las aras, desde su elaboración y disposición en el teatro, en época augustea, se mantuvieran *in situ* hasta su abandono a mediados del siglo IV d.C. No obstante, la E-99, la más deteriorada, fue hallada en el *hyposcaenium* lo que podría sugerir su amortización y quizá sustitución previa, debido a haber sufrido daños irreparables que, en su caso, no pudieron ser subsanados como en la ya citada E-100.

Tanto esta pieza como la E-99 presentan además en el lateral vertical de su pulvino superior en resalte sendos orificios que, dada su ubicación, parecen responder a una función distinta, quizá para anclar algún tipo de aplique metálico. La morfología de la parte superior, con un resalte liso de diámetro algo menor que el máximo de la pieza, recuerda a la de los pedestales para esculturas broncíneas. Esto lleva a plantear que estas aras hubieran servido a una funcionalidad semejante y que los pernos citados se encargaran de asegurar la cubierta metálica en la base de la figura al núcleo pétreo

Restauración de la inscripción monumental ante el proscaenium *(I-1) (Fig. 97b)*

En el sector más septentrional de ella se ha documentado la inclusión de piezas de mármol a fin de rellenar las lagunas en las antiguas placas que la configuraban. Afectan a las letras L y A del *nomen Blattius*, en la primera línea; bajo ella, a la letra inicial de la segunda, la A de *Augusto*. A pesar del interés por preservar este epígrafe monumental a lo largo de toda la historia del edificio, en el momento en el que fue llevada a cabo esta reparación no se poseía ya la capacidad para reproducir el cajeado de las letras perdidas, dado que se incorporaron placas lisas. Que se debía ya a una probable falta de pericia más que a una intencionalidad determinada se pone también de manifiesto en que, a pesar de la abundancia de mármol blanco en el solar del edificio, color de las placas originales, de Almadén de la Plata,

los dos nuevos fragmentos eran de mármol verde *cipollino* y gris de vetas oscuras, proporcionando así un efecto de gran contraste en el conjunto.

Reparaciones de las losas del balteus

De las numerosas marcas que muestran las losas del *balteus*, algunas de ellas se identifican con reparaciones antiguas. En su mayor parte se trata de pequeñas perforaciones de sección circular que atraviesan las placas de lado a lado (1ª y 5ª tipo 1; 17ª tipo 4). En algunas losas se documentan muy próximas a su línea de fractura artificial lo que sugiere que en el fragmento contiguo, hoy perdido, se hubiera realizado otra cavidad que permitiera, por medio de lañas metálicas, unir las piezas. En uno de los casos (11ª tipo 3) se han documentado también orificios en el plano de rotura para la inclusión de pernos internos verticales, lo que haría más sólida la unión, más allá de una mera sujeción en superficie.

Evidencia en fustes de columna[1] *(FF-49, FF-90, FF-114)* (Fig. 97,c-f)

Sobre algunos fustes conservados actualmente en el solar del teatro y que, por módulo y tipología se adscriben a sus órdenes arquitectónicos, se observa el empleo de una serie de recursos técnicos destinados a garantizar su integridad. Se trata de fustes en los que se llevaron a cabo una serie de cavidades para la inclusión de grapas, espigas y/o parches que los reforzaran, allí donde un defecto original de la piedra hacía peligrar su cohesión. No obstante, se pretendió que la reparación fuera todo lo discreta posible y para ello, en caso de ser necesaria la inclusión de una grapa o una espiga metálica, ésta fue colocada en profundidad y no directamente en superficie, pasando a quedar oculta por una nueva pieza del mismo material que el fuste. A su vez, entre los italicenses también se encuentran algunos de estos *parches* marmóreos.

Frente a algunos ejemplos ostienses (Baccini, 1979, nº 1 y 1989, nºs 21, 37, 47, 71 y 117; Pensabene, 1995, nº 4, figs. 66 y 68; nº5, fig. 69; nº 6, fig. 72; nº 17, figs. 86 y 88; nº 48, fig. 284) en los que las cavidades realizadas sobre su superficie no siempre ofrecen perfiles sinuosos, adoptando formas poco regularizadas, los documentados en el teatro de Itálica presentan en todos los casos, al menos parcialmente, perfiles lobulados, siendo ésta una constante en el caso de los *parches*. Éstos últimos, a pesar de las numerosas fracturas que presentan, permiten identificar un proceso análogo de elaboración. Tienden en todos los casos a una forma troncopiramidal que funcionaría a modo de cuña en la cavidad realizada en el fuste, es decir, la superficie mayor correspondía al exterior de la pieza, mientras que la menor se haría coincidir con el fondo de la oquedad. Para la obtención de la parte posterior lisa las piezas fueron serradas. A continuación se procedió al desbastado del área central de este plano por medio de golpes secos con una herramienta de punta aguzada con el fin de proporcionarle la *anathyrosis* necesaria para un mejor ensamblaje. Al contorno de la pieza se le dio un perfil sinuoso que, en ocasiones, puede incluir también líneas quebradas rectas. Los

[1] Estas cuestiones han sido desarrolladas por extenso en Rodríguez Gutiérrez, 2001b.

parches fueron adaptados a las características propias del lugar para el que estuvieran destinados, ya que, en caso de ubicarse en el imoscapo o el sumoscapo, ofrecían un sector plano y en el frente las molduras propias de estos remates inferior y superior del fuste.

En los fustes las grapas, espigas metálicas y orificios practicados respondían a las peculiaridades de la pieza, y más concretamente a los defectos que ésta poseyera. Su alcance, así como el riesgo que supusieran para la integridad y conservación del elemento dictaban cómo actuar sobre él.

En los fragmentos FF-90 y FF-114 se introdujeron en profundidad gruesas espigas metálicas de sección circular. No corresponden a las verticales que, con frecuencia, favorecían el ensamblaje de los elementos que configuraban los órdenes, ya que, en ambos casos, se encuentran en una posición excéntrica y divergente con respecto al eje vertical del fuste. Una pieza de perfiles sinuosos sería la encargada de ocultar esta espiga metálica que podía incluso adaptarse en su interior a la forma cilíndrica de aquélla. Función semejante tendrían grapas, también metálicas, en forma de Π como las que han dejado la huella de sus mortajas e incluso restos de hierro en FF-114.

En algunos casos la unión entre la pieza de reparación y el fuste, que se logra por medio de su forma, su perfil lobulado y la *anathyrosis*, se ve aumentada por el auxilio de pequeños pernos (FF-114). Baccini Leotardi (1989, 92-93) ha documentado también el empleo de mortero en alguno de los ejemplares por ella estudiados procedentes de Ostia, si bien no ha sido identificado en los italicenses.

Dado el perfecto ensamblaje que se conseguía entre las cavidades realizadas en los fustes y las piezas que en ellas se encastraban, resulta complejo reconstruir cómo se insertaban los pernos entre ambas piezas. Una posible solución consistiría en practicar al exterior del hueco pero muy próximo a él, un pequeño orificio, cuya función sería la de permitir insertar el perno desde el exterior una vez que el parche, con su orificio correspondiente, hubiera sido colocado.

Resulta característico y decisivo, en lo que a la identificación de esta práctica se refiere, su material de soporte. Los *marmora* en los se aprecia responden a unas características morfológicas específicas que los hacían más frágiles; tal es el caso de los presentes en el teatro de Itálica, tanto en fustes como en piezas de encastrado: los conocidos como *karystio* (de las canteras epónimas en la isla de Eubea) y *portasanta* (mármol de Chios). Según señala A. Lambraki (1980, 32) la estructura laminar de la primera, así como su facilidad para exfoliarse, hicieron de ella una piedra desaconsejada para la estatuaria e incluso para los elementos arquitectónicos de pequeño tamaño. Su aspecto veteado lo producen las concentraciones de filitas: moscovitas y cloritas en gruesas capas, venas o incluso pequeños núcleos (1980, 32, nota 5 y 35, nota 19). Sin embargo, las mismas vetas de color azul-verdoso que hacían de éste un mármol muy apreciado especialmente para la fabricación de fustes monolíticos, eran las que, en ocasiones, podían favorecer también su deterioro[2]. En los

[2] *"La nature schisteuse de la roche, si l'on en juge par le grand nombre de blocs et de fûts brisés trouvés dans les déblais, confère au cipolin une fragilité indéniable, mais rend en même temps son exploitation aisée"* (Lambraki, 1980, 39).

fragmentos de fuste FF-49 y FF-90 puede observarse que los huecos para la inclusión de un parche pétreo se sitúan en la trayectoria de una grieta en el caso del primero y de una gruesa veta esquistosa en el segundo. La fragilidad de este material se ha podido también comprobar al observar la evolución sufrida por muchos de los fustes de mármol *karystio* procedentes de los órdenes de la *scaenae frons* del teatro y que hoy se conservan en su recinto. Sus fracturas corresponden, en su mayoría, a las vetas originales del material.

Como ya ha sido expuesto más arriba, tanto las cavidades practicadas en los fustes como las piezas preparadas para ser incluidas en ellas presentaban sus paredes lobuladas. P. Baccini Leotardi (1989, 93) ve en esta práctica razones estéticas, con el fin de disimular más aún la inclusión de una nueva pieza, al tratar de imitar las vetas del mármol. Insiste también G. Ortonali en que estos *tasselli* se hacían con el cuidado y la técnica necesaria para evitar dañar el efecto estético; por ello en las columnas policromas *"tenemos uniones curvilíneas para así disimular mejor los fragmentos con los colores del mármol o el granito"* (Ortolani, 1989, 37). Nuestra opinión al respecto es que estas paredes sinuosas reforzarían la sujeción aunque, con frecuencia, se hayan también documentado restos de mortero y pernos de hierro.

Los escasos ejemplos publicados han sido en repetidas ocasiones interpretados como restauraciones de piezas que en origen estuvieron intactas y que, fracturadas en algún momento de su proceso de fabricación y/o transporte, necesitaron ser reparadas. G. Ortolani explica la presencia de grapas metálicas en las piezas como restauraciones antiguas, que trataban de *"poner remedio a los inevitables daños sufridos durante el transporte y la elaboración"* (Ortolani, 1989, 37).

También J.P. Adam señala la dificultad y el coste de extracción de las columnas monolíticas. Especialmente su transporte a larga distancia provocaba que, en caso de que accidentalmente una pieza se rompiera durante las labores de manipulación en cualquiera de sus fases, fuera reparada por medio de bloques destinados a la reparación *"reconstruyéndose la columna completa añadiendo y retallando la pieza que faltara"* (Adam, ⁴1996, 59).

Frente a la hipótesis anterior, M. Wurch-Kozelj (1988, 55) propone que *"sometimes microscopic cracks existed in extracted blocks. If they could be consolidated (e. g. by means of iron cramps), they were of no consequence for the stability of a building. Yet, they could endanger transportation"*. El transporte de bloques era delicado, dirá la misma autora, ya que se trataba de piezas de gran tamaño, muy pesadas. Del mismo modo, las distancias a cubrir eran muy problemáticas, tanto para el transporte terrestre como marítimo.

Nosotros creemos, siguiendo a M. Wurch-Kozelj que, en efecto, se trata de una medida preventiva ante defectos de la piedra que parecen atentar contra la solidez de la misma. Así parece haber podido demostrar P. Pensabene (1995, *passim*) a través del análisis de un conjunto de fustes procedentes del entorno del puerto de Ostia. Un buen número de ellos presentan cavidades de diversa morfología asociadas a fisuras incipientes o gruesas vetas del mármol, con frecuencia, acompañadas de grapas metálicas y que pueden incluso conservar *in situ* las piezas marmóreas destinadas a ocultarlas.

Sin duda alguna, las medidas adoptadas deben ser puestas en relación con un interés meramente práctico, ya que incluso en un mismo fuste encontramos estas diversas variantes. Lo pronunciado de las fracturas y grietas, la debilidad de las vetas y el riesgo futuro que éstas pudieran suponer para la conservación de la pieza hicieron optar por unas y no otras en cada uno de los casos.

Cabe, no obstante, preguntarse si se trataba únicamente de una medida preventiva. En el caso del teatro, tras un estudio de los órdenes arquitectónicos del mismo (Rodríguez Gutiérrez, 1998, especialmente 193 y ss.), se ha observado que al menos un buen número de las columnas que configuraron la *columnatio* de la *scaenae frons* de su última reforma en época severiana eran de mármol *karystio*, tal y como hizo además constar *Marcus Cocceius Iulianus* en el ara hexagonal en la que aparece retratado con su familia (I-3). El hecho también ya anotado del expolio sufrido por los materiales pétreos del edificio y la transformación en cal de posiblemente un elevado porcentaje de sus mármoles blancos, llevaría a cuestionarse si el que estas reparaciones se den en su mayor parte sobre mármol *cipollino* no podría ser tan sólo fruto de lo aleatorio de la conservación del registro material. No obstante, son también numerosos los ejemplos, especialmente parches, de piezas en mármol de Chios (*portasanta*). A todos ellos hay que añadir además las piezas de características análogas documentadas en el entorno del *Traianeum* italicense, así como las publicadas por Baccini Leotardi y P. Pensabene procedentes de Ostia (Baccini, 1979 y 1989; Pensabene, 1995; Marmi, 2002). Como resultado se obtiene que los *marmora* en los que se ha documentado este tipo de reparaciones son los ya citados *karystio* y de Chios (*portasanta*), así como el conocido como *africano* de Teos (también en una variante gris conocida en la bibliografía italiana como *bigio africanato*), *pavonazzetto* y en alabastro florido[3]. Todos ellos tienen en común una composición geológica y una granulometría características; unos mármoles muy apreciados por su belleza y efecto estético, así como una más fácil extracción, pero también más frágiles que otros de textura más homogénea y mayor nivel de compactación de sus componentes.

Si bien es cierto que en esculturas[4] o en elementos de decoración arquitectónica, como por ejemplo capiteles[5], se documenta la restauración propiamente dicha de piezas deterioradas que en origen no presentaban ningún desperfecto, en el caso de los fustes parece tratarse de un fenómeno bien distinto, como se ha analizado más arriba. No obstante, sí es posible que vetas del mármol que, siendo débiles, no hubieran sido en un principio motivo de amenaza para la integridad de la pieza, hubieran pasado a serlo durante las fases de elaboración y/o transporte.

[3] Existe también algún ejemplo puntual sobre granito, pero sus características petrológicas lo hacen distinguirse de los *marmora* citados.

[4] Véanse las actas del simposio sobre escultura antigua AA.VV., 1990, en especial Claridge, 1990; Harrison, 1990 y Ridway, 1990.

[5] Son relativamente numerosos los ejemplares con pencas de hojas de acanto insertadas en cavidades practicadas en el *kalathos* a tal efecto tras haberse fracturado.

Son muy escasos los ejemplos documentados de este tipo de prácticas. No obstante, es muy probable que el panorama actual no sea sino fruto del vacío de la investigación, y que, por tanto, estuvieran más generalizadas en época clásica de lo que la bibliografía parece reflejar.

Hasta el momento, además de los ya citados ejemplares inéditos del *Traianeum* de Itálica, contamos con fustes reparados en el templo de Venus y Roma, la Basílica Ulpia y el pórtico del Panteón, todos ellos en Roma (Adam, ⁴1996, 60). De las canteras de Karysthos en la isla de Eubea, M. Wurch-Kozelj (1988, 55, fig. 1) y P. Pensabene (Pensabene, 1998c, fig.1, lám. 6.3, 6.4 y 8.1) presentan fustes de columna en mármol *cipollino* que conservan grapas metálicas en superficie sin cavidades asociadas. Pero sin duda alguna el conjunto de mayor entidad lo constituye el procedente del entorno del puerto de Ostia, publicado en un primer momento por Baccini Leotardi, cuyo *corpus* ha ampliado posteriormente P. Pensabene (Pensabene, 1995).

Un ejemplo extremo de lo anterior ha sido documentado y publicado en diversos trabajos (Baccini Leotardi, 1989, nº 33, 92; Ortolani, 1989, 37; Fant, 1992, 116; Pensabene, 1995, nº 3, figs. 59-64). Se trata de un fuste de columna procedente de la conocida como Fosa Trajana de Ostia, en el canal del *Fiumicino* junto al Episcopado de Porto. Su superficie, además de cuatro grandes cavidades estrechas en las que se alojaban grapas respondiendo a las líneas de fractura de la piedra, presenta al menos otras cincuenta menores (Pensabene, 1995, nº3, figs. 59-64), constituyendo *"un verdadero puzzle de tasselli marmóreos polilobulados"* (Ortolani, 1989, 37) que fueron fijados en el interior de las oquedades por medio de pernos de hierro de sección circular y plomo, así como por mortero, configurando lo que P. Baccini Leotardi llamó técnica a *taselli* o *ad intarsio*. Se consideró una solución técnica para aprovechar los fustes a pesar de poseer algún desperfecto, es decir, con el fin de utilizar y hacer comercializables grandes piezas de mármol defectuosas (Baccini Leotardi, 1989, 92).

Entre los aspectos más interesantes de la reconstrucción e interpretación de estas prácticas, está el poder identificar dónde fueron llevadas a cabo. Caso de tratarse de meras restauraciones de piezas deterioradas por el uso, sería obvio situarlas en los lugares de destino para los que fueron fabricadas. Si las desfavorables condiciones de transporte hubieran sido las causantes de la degradación, las reparaciones podrían haber sido también ejecutadas en centros aglutinadores y redistribuidores de material, caso de haber existido la mediación de éstos. Pero si, efectivamente, gran parte de estas intervenciones sobre los fustes responden a refuerzos de piedra defectuosa, y dado que se intentaría evitar perder material ya extraído, cabe esperar que se llevaran a cabo en las propias canteras, porque:

1. en la práctica totalidad de los *marmora* sobre los que han sido documentadas estas reparaciones se han advertido defectos en la propia naturaleza de la piedra. Si bien es posible que en el curso de la manipulación de los fustes estas vetas tuvieran más posibilidades de convertirse en fisuras, debieron de existir desde un principio. Sin duda, quién mejor que los expertos operarios de las dife-

rentes canteras para saber qué vetas podían ser peligrosas para la integridad de una pieza; no solamente eran los que mejor conocían las cualidades del material y sus consecuencias (Dodge, 1988, 72; Recasens, 1987, 124), sino que además eran los más capaces y preparados para llevar a cabo estas reparaciones fueran preventivas o no.

2. los parches o *tasselli* están realizados en los mismos *marmora* que los fustes, y es poco probable que, tratándose de materiales importados y no locales, se contara con un excedente de ellos en previsión de futuras reparaciones, dado además el elevado precio que alcanzaban estos mármoles foráneos[6].

Es interesante señalar que los ejemplos documentados y publicados, a pesar de ser escasos, abarcan las diversas fases de la producción de elementos arquitectónicos, y especialmente de fustes de columna: un ejemplar de mármol *karystio* en las proximidades de su punto de extracción (Wurch-Kozelj, 1988, 55, fig. 1; Pensabene, 1998c, fig.1), un conjunto de ellos en el entorno del puerto de Ostia, siendo de diversas procedencias (*cipollino* de Eubea, *africano* de Teos, granito egipcio, *portasanta* de Chios, etc.) y que por tanto corresponderían a un punto de recepción de materias primas y de elementos en la mayor parte de los casos semielaborados, con el fin de enviarlos al interior o incluso darles nueva salida por mar a las provincias. Y por último, en el caso de Itálica, a los del teatro es preciso unir otros ejemplos documentados en el entorno del Traianeum, es decir, ejemplos de que esos materiales llegaron a su destino y se utilizaron en la construcción de edificios[7].

Es difícil precisar una cronología para estas prácticas. En el caso del teatro de Itálica algunas de las piezas han podido identificarse como fragmentos de columnas de los órdenes de la *scaenae frons*, de la que se ha reconocido como última reforma importante del edificio, en época severiana. No obstante, otros de los ejemplos citados parecen poder llevar estas prácticas a época más antigua, trajanea. La cronología de explotación de los materiales en este caso resulta de escasa utilidad ya que, en su mayoría, se trata de *marmora* que empezaron a explotarse en época imperial temprana o ya republicana y, del mismo modo, tuvieron una continuidad incluso, como en el caso del *cipollino*, hasta época bizantina (Gnoli, 1971, 155).

Por último se hace necesario intentar reconstruir la técnica empleada para la elaboración de las cavidades en los fustes y sus piezas correspondientes. La calidad de factura se manifiesta en la perfección de la unión entre ambos elementos; dirá J.P. Adam (⁴1996, 60), refiriéndose a los ejemplos ya citados del pórtico del Panteón, que *"la unión entre las superficies de contacto fue tan perfecta que no necesitaban de pernos metálicos"*. Probablemente se realizaba en primer lugar el hueco en el fuste allí donde era necesario, trabajando su con-

[6] Si bien es posible que esto no fuera muy frecuente, P. Pensabene interpreta un fuste fragmentado procedente del canal del Fiumicino como una pieza que una vez fracturada y sin aparente solución, se destinó a obtener de ella parches para reparar otros fustes (1995, nº1; Baccini, 1979, nº 1).

[7] A éstos pueden unirse los ya citados ejemplos de la Basílica Ulpia, el Panteón o el templo de Venus y Roma.

torno lobulado. A continuación se reproducía esta forma por medio de un molde, probablemente una lámina de plomo que, adaptándose a las paredes sinuosas ya trazadas, permitía su reproducción en negativo en una nueva pieza de mármol destinada a ser encajada en la cavidad anterior. Recibía así un acabado[8] que le permitiera confundirse con la superficie original del fuste. Es muy posible que esta técnica formara parte de las habilidades propias del cantero, similar a la empleada para el levantamiento de paramentos de *opus siliceum*, obra poligonal en la que el encaje de las diversas piezas debía ser llevado a cabo con exactitud extrema.

Del mismo modo, las grapas férreas, piezas trabajadas previamente y que no podían ser moldeadas una vez que el metal se hubiera enfriado, eran fijadas a las mortajas con la ayuda de plomo fundido. Varios ejemplares procedentes del Canal del Fiumicino, publicados por P. Pensabene (1995, nº 3, figs. 59-64; nº 5, figs. 69-71; nº 9) conservan al menos parcialmente lo que él interpretó como la cobertura en plomo de las grapas de hierro, que no sería más que el metal vertido para garantizar la sujeción de éstas últimas.

Lejos de lo que podría verse como una mera restauración, entendiendo como tal una reparación de algo deteriorado tratando de devolverle su estado originario, se configura un proceso que trata de garantizar la integridad de unos elementos cuyo estado ya desde su origen no era óptimo. Estos fustes, defectuosos ya desde un principio, habrían sido reparados para paliar las deficiencias que presentaban de forma que pudieran llevar a cabo las mismas funciones estructurales a realizar en caso de estar intactos. La pericia técnica romana consiguió realizar enormes columnas monolíticas, en muchas ocasiones en materiales procedentes de áreas muy alejadas de su lugar de empleo. Los elevados costes económicos de extracción y transporte de estos materiales y de los productos con ellos realizados, explicaría el interés por su refuerzo y reparación, aunque se viera resentido su valor estético, dado que, al tratase de elementos de mármol, no recibían ningún tipo de revestimiento exterior. Sin duda alguna, estas prácticas son una buena prueba de la calidad, y a la vez del grado de complejidad alcanzado por el trabajo de cantería en época romana, en muchas ocasiones, aprendido y/o desarrollado a partir de lo transmitido por civilizaciones como la griega o la egipcia.

Los datos obtenidos a partir de estas piezas, sugieren toda una serie de preguntas en lo que a los procesos de fabricación de elementos arquitectónicos y de sus mecanismos de transporte se refiere: ¿respondían a encargos o simplemente fueron enviadas a centros redistribuidores del Mediterráneo central o de la propia Península ibérica sabiendo que no tardarían en ser demandadas? ¿Si se trataba de encargos concretos, sabían los compradores el estado en el que se encontraban los elementos que adquirían? ¿pudo tratarse incluso de piezas a menor precio dados sus desperfectos? ¿formaban algunas de ellas (al menos las realizadas en *cipollino*) parte de una reforma del programa decorativo de la escena del teatro con claros tintes ideológicos y propagandísticos, pero que en el fondo contaba con

[8] Conseguido por medio de instrumentos y materiales abrasivos, como por ejemplo arena. De hecho, muchas de las piezas aquí presentadas ofrecen en su cara externa correspondiente al exterior del fuste, la evidencia de este pulimento.

unos recursos económicos más que limitados? ¿Cómo podrían explicarse prácticas de este tipo sobre piezas destinadas a edificios de la relevancia del teatro de Itálica o de los ejemplos ya citados de la ciudad de Roma?

Del mismo modo, la identificación de estas técnicas y su análisis, puede ofrecer datos que permitan contar con nuevos elementos para el conocimiento de maestrías de taller, contactos entre áreas geográficas, canteros itinerantes o que viajaban con la materia prima de sus canteras respectivas, etc.; dichas evidencias vendrían a unirse a los criterios estilísticos y de análisis formal de las piezas y sus características, los más tradicionalmente empleados hasta el momento en este ámbito.

UAM Ediciones

Cavidades y mortajas de grapas y pernos, auxilio en las labores de transporte, elevación y ensamblaje (Fig. 98)

Dado el elevado peso de los elementos arquitectónicos, especialmente de los fustes[9], algunas de las cavidades que en ellos se documentan deben ser puestas en relación con los sistemas necesarios para el transporte y elevación hasta su lugar definitivo de ubicación en el edificio. Algunas de ellas fueron probablemente comunes a las posteriores labores de ensamblaje, siendo difícil, en ocasiones, distinguir las fases del proceso en las que fueron empleadas. Por ello han sido agrupadas en el mismo apartado ya que, de hecho, es posible que una única cavidad hubiera asumido las dos funciones –transporte/elevación y ensamblaje– en dos momentos sucesivos de la vida de la pieza.

Entre las piezas de los órdenes de columnas fueron fundamentales las uniones verticales, más aún en el caso de fustes realizados con tambores independientes, como es el caso de la *porticus post scaenam*. El procedimiento más frecuente consistía en insertar primero una espiga metálica en la pieza superior en la que ya se había realizado previamente una cavidad en el eje central a tal efecto; a continuación se introducía en la oquedad correspondiente de la pieza inferior en la que se había vertido metal fundido, habitualmente plomo dada su menor temperatura de fusión. Es frecuente encontrar canales que comunican los orificios con el exterior, cuya función era la de evacuar el metal líquido sobrante.

Basas

Se documentan cavidades para espigas metálicas en el eje central de las piezas B-2, B-46 (de pilastra) y B-47. A través de las fotografías antiguas realizadas en el curso de las excavaciones de la década de los setenta, previas a la restitución del orden, las basas en piedra caliza fosilífera de la galería oeste de la *porticus post scaenam* (B-7 a B-14), tal y como se documenta en la B-11 poseían también cavidades en su eje central para el encaje de las espigas metálicas en las que, a su vez, se insertaban los tambores independientes que formaban el fuste; por último, un acabado estucado daba un aspecto continuo y homogéneo a la superficie de las columnas.

[9] El fuste F-5, por ejemplo, del orden inferior de la *scaenae frons*, pesa en torno a los 2200 km tal y como pudo comprobarse en el curso de los trabajos de restauración.

Fustes (Fig. 100)

Pueden distinguirse las siguientes variantes:

1. Cavidad circular central y dos cuadradas laterales: F-27, F-31 (en éste último caso las dos laterales no se encuentran en la misma horizontal que la central).
2. Cavidad circular central, distinguiéndose:
   a) según su posición en el fuste:
   - en el plano del imoscapo: F-7, FF-43, FF-69, FF-70, FF-73 y FF-109
   - en el plano del sumoscapo: F-9, FF-20, FF-32, FF-35, FF-36, FF-38, FF-44, FF-49 y FF-89
   - en sectores centrales de fuste de extremos regularizados: FF-45, FF-85
   - en sectores centrales de fuste de fracturas artificiales: FF-18, FF-36, FF-106 y FF-110
   - En tambores: FF-53, FF-54, FF-97, FF-99, FF-100.

   b) Según su morfología:
   - circular: F-9, FF-20, FF-35; FF-49
   - cuadrado: FF-36, FF-43, FF-69, FF-97, FF-100
   - romboidal: FF-44
   - conectados con el exterior por medio de canales de evacuación del metal sobrante: FF-44 y FF-49
   - de profundidad variable: desde muy superficiales (1,5 cm) hasta llegar a un máximo de 25 cm. En el caso de los tambores los atraviesan en toda su altura.
   - con restos de metal: FF-44 y FF-106

Los hay sobre fustes lisos, estriados y torsos, así como en diferentes materiales: mármol, caliza fosilífera y arenisca.

3. Dos cavidades laterales de sección cuadrada y escasa profundidad que oscila entre los 3 y 8 cm:
   a) según su ubicación en el fuste:
   - En el plano del imoscapo: F-1, F-8, F-9, FF-29, FF-30, FF-38, FF-39 y FF-40
   - En el plano del sumoscapo: FF-28, FF-12, FF-48; en F-8 son de sección trapezoidal y ambas están conectadas con el exterior por medio de canales de evacuación.
4. Ranuras: dos cavidades simétricas rectangulares en la superficie del sumoscapo de 2 cm de profundidad. En uno de ellos, FF-33, se conservan restos de metal.
5. Otros:
   - Cavidades en el perímetro de los fustes: F-70, FF-102.
   - Entalles en los extremos fragmentados de los fustes: FF-21, FF-64, FF-65, FF-66, FF-68 y FF-75.
   - El FF-25 presenta una acanaladura horizontal a lo largo de todo su contorno.
   - El FF-61 se ensancha en la base de forma cúbica. Podría responder a una pieza no finalizada que presenta su extremo sin desbastar.

- El FF-103 posee dos ranuras horizontales.
- El FF-108 con rehundimiento central.
- El FF-14 presenta un rehundimiento circular central de escasa profundidad.

Capiteles

C-1: presenta un rehundimiento en el lateral del *hypotrachelion* que podría ser fruto de una reutilización o transformación posterior.

C-7: En el plano de su base ofrece dos oquedades cuadrangulares simétricas. En la fractura de una de sus flores de ábaco, hoy perdida, restos de metal de una posible reparación. *Scamillus* en resalte en el plano superior del ábaco como recurso de *anathyrosis*.

C-10: capitel de pilastra con una cavidad de grapa rectangular en su plano inferior.

C-11: En la parte superior de su ábaco ofrece dos huellas de grapas para favorecer su unión al entablamento.

C-70: Restos metálicos de un perno de sujeción.

Cornisas

Tan sólo ha sido documentada en la pieza CB-1, sobre uno de los planos laterales oblicuos un resalte de forma cuadrada que se identifica con un recurso de *anathyrosis* a fin de hacerlo coincidir con una cavidad de encaje en la pieza contigua. Sus dimensiones son 8x8x3 cm.

Losas del balteus *(tipo 3)* (fig. 98f)

En las losas del tipo 3 del *balteus*, de mármol blanco y paredes verticales, identificadas como las primeras instaladas, se documenta un interesante y elaborado sistema de anclaje. Su considerable altura (105 cm en superficie) con respecto a su escaso espesor (11,5 cm) así como su disposición en planta siguiendo el arco de círculo de la *orchestra*, hicieron conveniente recurrir a un sistema que asegurara la cohesión de las piezas entre sí. Para ello se practicó en la parte superior de sus planos internos, en el propio mármol, un sistema de resaltes y rehundimientos (12x5,5 cm). De esta forma una espiga en relieve correspondía a una mortaja de idéntica morfología y dimensiones en la pieza contigua. En las placas incorporadas en las fases posteriores, tipos 1, 2 y 4, no se observan este tipo de recursos.

Huellas en la proedria *para anclaje de elementos* (fig. 98a y e)

En la losa A-11, es decir, la pieza central del escalón inferior de la *proedria*, se ha identificado una serie de cavidades destinadas a anclar una pieza, probablemente marmórea. Se distinguen cuatro tipos diferentes de oquedades, de un total de catorce, todas ellas asociadas en pares. Aproximadamente en el centro de la losa aunque ligeramente desplazadas hacia el sur se practicaron dos grandes perforaciones de forma cuadrada (e': 7x4,5 cm y e: 5x4,5 cm) que atraviesan la placa en todo su espesor. De ambas parten hacia la derecha dos cana-

les longitudinales que se interpretan como medios de inyección y a su vez evacuación del metal fundido, plomo, empleado para asegurar las espigas de hierro fijadas previamente en la pieza a encastrar.

En el sector inferior de la losa se realizaron dos grandes oquedades circulares (c y c'), de aproximadamente 9 cm de diámetro y que, como las anteriores, también la perforaban de lado a lado. La más septentrional se encuentra en el límite derecho de la pieza, practicada entre ésta, A-11, y su contigua, A-12.

También se reconocen cuatro pares de pequeños orificios circulares para pernos metálicos (b y b', d y d', f y f', g y g'), de aproximadamente 2 cm de diámetro, conservándose en cuatro de ellos (d', f, f' y g') restos de plomo. En este caso no son tan profundos como los anteriormente descritos, no llegan a taladrar la losa. Su disposición parece responder a un esquema establecido en torno a un eje central de simetría, siendo los pares inferior y superior más exteriores y quedando más al interior los centrales.

Por último, bajo esta losa A-11 pero en la moldura de remate de la *proedria* en *kyma reuersa*, se identifican dos pequeñas cavidades de sección cuadrada (a y a'), de en torno a los 2-3 cm de lado. Parecen compartir el eje de simetría de las oquedades circulares c y c', distinto al de los pares de orificios circulares.

De todo lo anterior parece desprenderse que estas cavidades, ubicadas en uno de los lugares más relevantes de todo el edificio, el eje central de la *orchestra*, en la *proedria*, responderían probablemente a, al menos, dos elementos muebles diferentes. Para el anclaje del primero se habrían empleado los cuatro pares de orificios circulares que, dada su ubicación, parecen configurar una forma cuadrada, lo que hace pensar en un ara o un pedestal de estatua que estaría ligeramente desplazada hacia el sur con respecto al eje este-oeste del edificio. En un segundo momento, ésta sería sustituida por un nuevo elemento de base longitudinal, a cuya sujeción corresponderían las cavidades circulares c y c' así como las pequeñas oquedades cuadradas a y a' sobre la *kyma reuersa*. Por último, las grandes mortajas cuadradas e y e' podrían haber servido a una u otra e, incluso, a un tercer elemento. No obstante, el que los canales de inyección/evacuación del metal terminen en el orificio f parece sugerir que ésta ya existía con anterioridad. Del mismo modo, la sucesión en el tiempo propuesta viene motivada por el hecho de que, en caso contrario, al colocar la pieza cuadrada habrían quedado al descubierto las cavidades a' y c'.

Huellas para canceles de bronce

En un momento difícil de situar en el tiempo, quizá ya desde la primera construcción del edificio, se colocaron unos canceles de bronce en los *itinera*, encargados de separar la *orchestra/proedria* de la *praecinctio* inferior y, por tanto, de la *cauea*. Su existencia se documenta, por un lado, en la huella dejada en el pavimento de acceso a la *orchestra* desde el *iter* sur, donde se reconoce una mortaja longitudinal en forma de H así como dos cavidades cuadradas en la misma horizontal, en los límites del pasillo. Esto permite reconstruir una cancela articulada con cuatro postes verticales, con dos paños laterales fijos y abatible el central, de

una o dos hojas. En el *iter* norte no se ha conservado este sector del pavimento, si bien, tendría con toda probabilidad un comportamiento simétrico. A su vez, en la pieza completa de remate lateral del *balteus*, V-12 así como en el fragmento V-13, se documenta una serie de cavidades de pequeño tamaño en ocasiones con restos de metal, que hace pensar, por su disposición, en su también participación en el anclaje de los canceles descritos.

Cavidades para el empleo de la castañuela *en los sillares de la plataforma UEM 7 (*iter *sur)* (Fig. 98c y d)

En el curso de la *obra menor* llevada a cabo a comienzos de 1999 en el extremo meridional del *iter* sur fue exhumada una potente plataforma de sillares de roca alberiza (UEM 7), encargada de amortiguar los empujes del *muro de San Antonio* (UEM 1045) y, a su vez, modulada a fin de generar los volúmenes que configuraban este pasillo y sus conexiones con el exterior del edificio. Sobre buen número de sillares se ha identificado, en su eje central de gravedad, una cavidad rectangular de aproximadamente 8x2x10 cm. Lo más característico es su sección interna, recta en uno de sus lados y oblicua en el opuesto. Su finalidad era alojar la *castañuela* (*louve* en la terminología francesa; Martín, 1965, 218, figs. 101 y 102; Adam, 1984, 49-53, fig. 110), recurso empleado para la elevación de piezas de gran tamaño y peso. Consistía en un elemento articulado formado por dos o más piezas metálicas; de ellas, una era de paredes verticales, mientras que la otra, o al menos una de las laterales, era de sección oblicua, correspondiendo así con la cavidad correspondiente practicada, en este caso, en el sillar. Una vez introducidas, la/s recta/s en último lugar, un clavo que atravesaba todas ellas y una anilla permitían su elevación mediante cuerdas. Este sistema presentaba una serie de ventajas sobre otros como los *ancones* ya que permitía elevar mayor peso, la preparación de los bloques era más rápida y fácil, y no había que eliminar marcas una vez colocadas ya que muchas veces quedaban en lugares ocultos de las piezas. Este sistema precisaba además de una mejor y más cuidada adecuación de las piezas con respecto a otro también muy difundido en arquitectura romana como fueron los *ferrei forfices*. El procedimiento armoniza, no obstante, con el perfecto acabado de los sillares, así como con el encaje entre ellos en pavimentos y paramentos. Todos estos factores hacen de ésta una de las fábricas de mejor calidad y acabado de todo el edificio, obra que se sitúa a comienzos del siglo II d.C.

Huellas del proceso de fabricación de piezas (Fig. 99)

Líneas incisas

Sobre algunos de los elementos arquitectónicos del teatro italicense se han identificado también marcas y rasgos que se asocian a su proceso de fabricación. En los últimos años la investigación ha avanzado a fin de caracterizar el procedimiento seguido en la elaboración de las piezas, si bien son todavía muchos los aspectos que precisan de una mayor definición. Todo parece indicar que ni en todo el Imperio se procedía de la misma forma ni todos los elementos recibían el mismo tratamiento. Asimismo, no todas las obras habrían conllevado el encargo y fabricación exclusiva de las piezas, incluso con talleres eventuales establecidos *in*

situ a tal efecto. En momentos posteriores en los que la sistematización y organización de las canteras de propiedad imperial habían alcanzado un mayor desarrollo (a partir de comienzos del siglo II) es muy posible que ganaran importancia los centros provinciales encargados de funcionar como intermediarios en la redistribución, a los que los elementos no llegaban en su grado final de acabado, tal y como se ha puesto de manifiesto en numerosos materiales hallados en la *Marmorata* de Roma y en las inmediaciones del puerto de Ostia. Serían estos, probablemente, los encargados de abastecer a las obras de construcción de edificios de *rango menor*. Del mismo modo, es también muy probable que algunos elementos como los fustes fueran producidos de una manera mucho más mecánica, quizá respondiendo a una serie de módulos estándar establecidos, por tanto, no siempre respondiendo a un encargo previo determinado. Otros elementos, cuyo acabado definitivo se realizada a pie de obra, tales como basas o capiteles, habrían sido los encargados de asumir las variaciones en dimensiones que permitían adecuar los órdenes a las posibles leves irregularidades estructurales de la obra final. Así ha sido documentado en edificios como el Coliseo (Pensabene, 1998b, 297), el templo circular del Foro Boario (Rakob y Heilmeyer, 1973, 6-9 y 16-18), la Maison Carrée (Amy y Gros, 1972, 92), entre otros, fenómeno que permite también explicar algunas de las variaciones en las dimensiones de piezas italicenses correspondientes a un mismo orden columnado (entre 23 y 30 cm de altura para las basas del orden inferior de la *scaenae frons*).

Independientemente del lugar o lugares en los que se fabricaran las piezas, se ha establecido una serie de fases para este proceso. P. Pensabene (Pensabene, 1972; 1986) lo ha sistematizado en un primer esbozado previo del bloque de mármol elegido definiendo a grandes rasgos su forma; en segundo lugar la ubicación del esquema ornamental de la pieza, una vez establecidos sus volúmenes; por último se finalizaba la pieza, generalmente en el lugar de destino[10], mediante la ejecución de sus detalles decorativos.

Es muy posible, especialmente para los capiteles decorativos de lesena, que existieran cartones a modo de catálogos con los diversos modelos. Según P. Pensabene es prueba de ello la existencia de motivos iguales sobre mármoles diferentes y sobre el mismo tipo de mármol pero hallados muy alejados geográficamente. También se han encontrado calcos de yeso a tamaño natural para favorecer la copia e imitación de las piezas.

En el conjunto de piezas del teatro italicense se han identificado líneas de trazado:

1. Una línea incisa horizontal. Sobre el toro superior la basa ática B-23. Pudo formar parte de los trazos encargados de distribuir el espacio destinado a cada una de las molduras en la basa[11], así como de conseguir una moldura perfectamen-

[10] El mismo autor (Pensabene, 1972, 332-333) señala que ya a fines del siglo III circulaban, procedentes de Oriente, capiteles corintios totalmente terminados, siendo más frecuente en época bizantina. Anteriormente las piezas, a excepción de fustes y sarcófagos, aparecían tan sólo semielaboradas.

[11] Respecto al proceso de elaboración de basas remitimos, a partir de los datos obtenidos de piezas inacabadas en las canteras del Proconeso y Luni, a N. Asgari (1992) y M. Waelkens (Waelkens *et alii*, 1988, 110). Los procesos de fabricación de elementos arquitectónicos (basas, fustes y capiteles) han sido sistematizados por nosotros en Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 212-229, donde se incluye bibliografía anterior.

te horizontal y simétrica. Su estado fragmentario no permite documentar rasgos similares en el resto de sus molduras.

Cabe también destacar un valioso documento que informa sobre el diseño y fabricación de estos elementos, procedente del propio teatro. Se trata de uno de los grandes fragmentos de cornisa (CB-4) del entablamento del frente escénico. Ésta fue realizada sobre un bloque de mármol blanco de Almadén de la Plata en el que, previamente, sobre una de sus caras, bien pulida, se trazó el diseño de dos basas áticas. Su artífice se valió de, al menos, un punzón, un *circinus* (compás) y una *regula* para dibujar dos basas de diferente tamaño pero, como defiende A. Jiménez (1983, 19), homotéticas. Las medidas de la mayor parecen ajustarse a múltiplos o submúltiplos del pie romano, mientras que la menor habría sido realizada por medio de proporciones a partir de la primera. Estos ejemplos podrían interpretarse como modelos en sí mismos para la fabricación de piezas o como pasos previos a la elaboración de plantillas.

2. Sobre fustes:
   - sobre la superficie del imoscapo, en F-7, F-8, F-9, F-27, F-29, F-30, F-38, F-39, F-40, F-51.
   - sobre la superficie del sumoscapo, en F-3, F-6, F-7, F-8, F-9, F-12, F-28, F-33, F-35.

Tal y como indica N. Asgari (Asgari, 1992, 73), los procesos de fabricación no eran los mismos para todas las piezas. En el caso de los fustes, éstos salían de las canteras con un mayor acabado que basas y capiteles (Pensabene, 1972, 322). La razón debe buscarse en que, con menor trabajo y menos cualificado, se podía conseguir una forma cilíndrica aproximada a la que debían presentar en su estado final, muchas veces incluso en el propio frente de cantera. Algunos ejemplos de ello se encuentran en las canteras de Chemtou (Túnez) o Aliki (Isla de Thasos) (Adam, 1984, 27).

Entre los fustes italicenses no han sido documentados rasgos propios del proceso identificado por P. Pensabene (Pensabene, 1992, 82-83; 1998b, 293-298) para la definición del contorno cilíndrico y la progresión de su perfil de contractura. Sin embargo, en muchos de ellos, sobre sus planos de imoscapo y sumoscapo, se ha documentado toda una serie de líneas incisas asociadas con el cálculo del diámetro, así como del de las molduras de base y remate de las piezas. Entre las líneas trazadas se distinguen, por un lado, la circunferencia que definía el diámetro del fuste y que, por tanto, en el plano del imoscapo quedaría al interior del contorno exterior del mismo. Se aprecia en muchos casos también un punto central de compás, necesario para trazar la circunferencia citada[12]. Al parecer, en las canteras del Imperio se había llegado a tal grado de estandarización en la producción que permitía un cálculo automático de las dimensiones del diámetro menor del fuste y de sus proyecciones

[12] Este diámetro sería la medida fundamental para el modulado de la columna. Véase Wilson Jones, 1989, 38 y 39.

en imoscapo y sumoscapo (Wilson Jones, 1989, 48). Como señala Dodge siguiendo a Ward Perkins (Dodge, 1988, 72; Ward Perkins, 1992b, 25 y 26), la sistematización morfológica en la fabricación de fustes, dándoles unas medidas que les permitieran la fácil comercialización, hizo también más eficaz y rentable el trabajo de cantera[13].

Otras de las líneas documentadas son dos diámetros perpendiculares que dividen la circunferencia en cuatro sectores iguales. Parecen estar relacionadas ya no con la forma del fuste en sí mismo sino con la ubicación de sus orificios de ensamblaje. Se ha documentado que, en muchas ocasiones, los fustes eran exportados con su contorno y dimensiones definitivas, si bien, a fin de preservar sus extremos, más frágiles, éstos se dejaban sin desbastar, en forma de un tosco anillo. Esto permite explicar la asociación de dichos trazos, semejantes y coetáneos, con dos finalidades diferentes: la morfología de los límites del fuste en relación a su diámetro y contractura y la ubicación de unos elementos necesarios tan sólo cuando el fuste fuera a ubicarse definitivamente en su lugar. Todo ello y el hecho de que estos cálculos y procesos estén presentes en piezas de mármoles de muy diferentes procedencias, sugiere que hubieran sido finalizadas en el propio teatro o, en todo caso, en un taller dependiente directamente de la construcción del edificio

A pesar de que hay piezas que poseen además toda una serie de trazos secundarios (como puedan ser la F-27 ó la F-38, entre otras), las citadas circunferencias exterior e interior y los dos diámetros perpendiculares, son las líneas incisas realizadas con mayor precisión y profundidad. Sus características sugieren su realización por medio de un instrumento metálico de gran dureza: un compás en el caso de las circunferencias, una gubia o punzón para las líneas rectas.

Si bien se observa uniformidad en la ubicación de las líneas y la manera de realizarlas, se aprecian variantes que indican la presencia de diversos operarios que, siguiendo diferentes criterios, obtuvieron idénticos resultados. De esta forma, con respecto a los pares de oquedades para cuya ubicación sirvieron, la circunferencia interior puede pasar por su centro (F-27), ser tangente exterior (F-29), o tangente interior a los mismos (F-38) o, incluso, estar ausente (F-8).

3. Sobre capiteles:
   - En el capitel completo C.C.7 se ha conservado tanto en su base como en el plano superior de su ábaco toda una serie de líneas que se reconocen entre las necesarias para el trazado de la pieza y la ubicación de sus elementos decorativos. Otros trazos semejantes en pequeños fragmentos de ábaco (C.F.142, C.F.186) sugieren que ésta sería una práctica común a esta serie de, al menos, el segundo orden de la *scaenae frons*. En su base conserva catorce puntos de dieciséis originales, además del central de compás, encargados

[13] Al igual que los fustes, los bloques para lastras de enlosados y paredes también serían fabricados muy a menudo siguiendo unas medidas convencionales.

de señalar la ubicación de las hojas de la *ima folia*. Son equidistantes entre sí y paralelos al borde circular exterior. En el plano superior del ábaco dos rectas perpendiculares se cortan generando cuatro cuadrantes no idénticos[14]; sus extremos coinciden con la ubicación de las flores de ábaco. Al exterior del *scamillus* se aprecia una circunferencia de igual diámetro que la de la base de la pieza. Finas líneas incisas señalan también las diagonales del ábaco.

- C.F.117: Presenta una línea incisa en la parte superior de la voluta, como auxilio en el trazado de la decoración vegetal y como eje de simetría de la esquina del ábaco.
- C.F.142: Flor de ábaco que conserva parte del plano superior de éste. En él se aprecia la línea recta incisa que habría indicado su posición en el lateral del capitel.
- C.F.186: Fragmento de esquina de ábaco. Conserva la línea diagonal incisa en su plano superior.

Grados de acabado

Entre los elementos arquitectónicos que, con total seguridad, se adscriben a la decoración del teatro, algunos de ellos parecen estar intencionadamente inacabados. Si bien en la actualidad de ellos se conservan tan sólo fragmentos que nos llevan a ver dichas piezas incluso como anómalas, habría que tener en cuenta su tamaño y desarrollo original así como el lugar para el que estaban destinadas. Es muy posible que, muchas de ellas, como es el caso de las grandes cornisas decoradas de la *scaenae frons* severiana (CB-1 a CB-11) o la decorada con *Herzblattkymation* CB-30, estuvieran colocadas a gran altura no siendo preciso llegar a un acabado total de los detalles decorativos. No obstante, en los sectores finalizados, el detalle va mucho más allá de lo que el ojo humano sería capaz de percibir desde la distancia, por lo que es necesario buscar otras razones técnicas para explicar el simple esbozado de los límites laterales originales de las piezas. Llevar el relieve hasta su límite externo habría puesto muy probablemente en peligro la integridad de las mismas en los sectores en los que eran más frágiles; del mismo modo, una mayor masividad permitía una mayor resistencia allí donde se unían a las piezas o estructuras adyacentes.

Frente a lo anterior, la placa P-50 parece, en efecto, inacabada, mejor aún, tan sólo preparada de forma muy incipiente, sin que llegaran a realizarse sobre ella los motivos decorativos para los que estaban destinadas las dos bandas que se delimitaron sobre su superficie por medio de profundas incisiones. Su identificación como una placa inacabada de la serie de las decoradas con contarios y *Bügelkymation* la sugieren sus dimensiones, idénticas a las de las piezas P-37 y P-43. A pesar de su estado intermedio de elaboración no podemos aventurar si fue utilizada o directamente desechada, ya que fue exhumada en los *ambiguos* rellenos del *hyposcaenium* en el curso de la campaña de 1971.

[14] En capiteles ostienses se han documentado también este tipo de prácticas: nº 542 (Pensabene, 1973, 197, nota 32, fig. XCII), nº 572 (Pensabene, 1973, fig. XCVI) y nº 661 (Pensabene, 1973, fig. CII).

También la pieza P-37 presenta características técnicas peculiares, dado que en este caso lo que se identifica es el haber comenzado a ser esbozado su esquema decorativo en una de sus caras, para ser definitivamente realizado en la opuesta. En efecto, en su parte posterior se reconoce una banda lisa horizontal de sección redondeada y acabado pulido a la misma distancia del límite de la pieza que el contario frontal. Por tanto, en la placa ya había sido trabajado el espacio destinado a la línea de ovas y dardos cuando algún desperfecto hoy no identificable en el fragmento obligó a girarla para llevar sobre este plano a término la decoración.

Letras y signos (láms. XIX y XX)

Sobre algunos fustes han sido identificados grupos de letras que difícilmente pueden identificarse con las más frecuentes y estandarizadas fórmulas propias de las diferentes fases de control tanto, en un primer momento, de la piedra extraída en cantera, como de su posterior proceso de transformación en elementos arquitectónicos[15]. Estas piezas han sido incluidas en dos ocasiones en el catálogo, entre los elementos arquitectónicos (fustes) y entre la documentación epigráfica, clasificaciones a las que responden, respectivamente, las dos numeraciones que se dan a continuación.

En caracteres griegos:

- F-5/I-45 ΘΕ Realizado sobre el plano del imoscapo de un fuste liso de columna en mármol *cipollino*. Del primer orden de columnas de la *scaenae frons*[16].
- F-82/I-46 ΘΕ Fuste liso de columna en mármol gris. El epígrafe se ha realizado sobre la superficie del sumoscapo. A pesar del pequeño tamaño del fragmento conservado, sus dimensiones permiten su adscripción al primer orden de columnas de la *scaenae frons*.
- F-43/I-47 ΑΩ Las letras se identifican sobre el plano del imoscapo. Se trata de un fragmento de fuste liso de columna en mármol rosado. Del segundo orden de la *scaenae frons*.

Estas inscripciones, que no parecen estar asociadas al lugar de producción ya que se han realizado sobre mármoles de diferente origen, podrían identificarse con lo que J.P. Adam (⁴1996, 54) ha definido como *índices de posicionamiento* encargados de señalar el lugar de ubicación de cada una de las piezas. Éste se haría especialmente necesario en un

[15] Sobre los bloques de mármol en muchas ocasiones eliminados al desbastarlos para la elaboración de las piezas: 1) número de orden del bloque; 2) número del *locus* o *bracchium*, es decir, el sector de extracción en la cantera; 3) nombre del responsable de la *caesura*; ya sobre los elementos finalizados o semielaborados: 4) nombre de la *officina* de producción; 5) datación consular (año de producción); 6) referencia a la *ratio urbica* (administración central); 7) nombre del *curator*, funcionario administrativo encargado del registro. Al respecto véase: Bruzza, 1870; Dubois, 1908; Di Stefano, 1987, 50; Dodge, 1988, 70; Rodríguez Gutiérrez, 1997b, 237-238.

[16] No hemos podido ver personalmente la inscripción de esta pieza por encontrarse reintegrada en la *frons scaenae*. No obstante se conservan fotos tomadas en las primeras campañas de excavaciones de los años setenta. También información aportada por Conde, 1994, 127, fig. 6. De este trabajo procede también el dibujo que incluimos.

conjunto tan numeroso y a la vez complejo como la *scaenae frons*, más aún teniendo en cuenta la documentada divergencia en las medidas tan frecuentemente reconocida en las arquitecturas antiguas, por lo que las piezas no serían ni mucho menos intercambiables. Como ya se ha señalado al analizar la estructura del edificio escénico, ya en época antigua la plataforma de cimentación sobre la que se asentaba habría ofrecido una cierta inclinación que pudo hacer necesario recurrir a leves variaciones en la altura de los elementos. Esta hipótesis viene especialmente sugerida por la existencia de los mismos signos sobre dos piezas distintas (ya que a pesar de ser fragmentos, el tipo de mármol empleado es diferente). No obstante, como alternativa, esta repetición podría deberse al hecho de haber sido realizadas por un mismo operario. Tal y como ha sugerido P. Pensabene, a partir del análisis de capiteles ostienses, se reconocen marcas empleadas como identificadores personales de los diferentes trabajadores, a fin de poder llevar a cabo una contabilización de las piezas, para el posterior pago del trabajo realizado.

La tercera de las piezas, F-43 responde al mismo esquema de dos signos griegos. Los tres ejemplos podrían ser puestos en relación con trabajadores orientales encargados del nuevo programa decorativo recibido por el edificio escénico a comienzos de la tercera centuria. Como ha sido sobradamente reconocido en otras ciudades del Imperio[17], también en Itálica *artifices* griegos pudieron trasladarse con la materia prima, dado que abundante mármol *karystio* de la isla de Eubea fue empleado en dicha reforma.

En caracteres latinos:

- F-44/I-43 LV EMILI SENATUS Inscripción realizada en el plano del sumoscapo de un fuste liso de columna en mármol *cipollino*. Del segundo orden de la *scaenae frons*. Resulta significativo tener en cuenta que la inscripción se distribuye en torno a la cavidad realizada en el eje vertical de la pieza que además se comunica con el exterior por medio de un canal de evacuación del metal sobrante.
- F-69/I-42 PIP PCV Fuste de mármol blanco. Sus dimensiones no permiten adscribirlo a los dos órdenes principales de la *scaenae frons*, pero corresponde a un módulo del que se han identificado algunos otros fragmentos, de diámetro central de en torno a los 26-30 cm. La inscripción se ha practicado sobre la superficie del imoscapo. El conjunto pudo formar parte del orden arquitectónico menor del frente escénico.
- F-79 QCF Fuste de mármol blanco rosáceo. La inscripción está en la superficie de su imoscapo. Por sus dimensiones está próximo al módulo del segun-

[17] También en Leptis Magna se han documentado, en la base de algunos capiteles, los nombres en griego abreviados o por extenso de los que han sido identificados como los operarios encargados de realizarlos. Estas marcas se asocian a la presencia de *artifices* de la Escuela de Afrodisias en la ciudad y al auge de los modelos orientales. Sobre la cuestión de la movilidad de los trabajadores con la materia prima: Dodge, 1988, 72; Ward Perkins, 1980b; 1992a y 1992b; Recasens, 1987, 124.

do orden de columnas de la *scaenae frons* si bien no puede afirmarse con total seguridad que hubiera pertenecido a él.

Si bien los dos últimos ejemplares podrían responder a diferentes prácticas, tales como los ya citados para los anteriores en griego, es decir, como índices de posicionamiento o identificadores de operario, el primero es de interpretación más compleja. En primer lugar llama la atención la calidad del *ductus* de las letras, muy cuidada en comparación con los cinco epígrafes restantes. Del mismo modo, en él parecen poder identificarse el *praenomen* y el *nomen* de un individuo –un probable *Lucius [A]emilius*– seguido de cuatro letras en las que, no obstante, puede rastrearse la existencia de una serie de nexos que podrían formar la palabra *senatus*. Como ya se ha indicado, el epígrafe fue realizado con posterioridad al acabado del fuste, dado que las letras se adaptan a las oquedades necesarias para el ensamblaje de la pieza. Por el momento, sólo como hipótesis planteamos que pueda tratarse del nombre de un *curator* encargado del registro y control de esta partida de elementos procedentes de Eubea. No obstante, cabe preguntarse el papel jugado por el *senatus* en dicha operación, entendiendo que se trata del senado local. No deja de resultar interesante tener en cuenta una serie de datos: que el fuste sobre el que se realizó forma parte del frente escénico instalado a comienzos del siglo III; que el único evergeta conocido hasta el momento de dicha reforma es *Marcus Cocceius Iulianus*, representado en el ara hexagonal I-3 ataviado con los ropajes y símbolos que parecen identificarlo con un magistrado municipal y, por tanto, miembro del gobierno local; por último, que las canteras de mármol *karystio* eran de propiedad imperial. Todo ello podría llevar a plantear la posibilidad de que dicha renovación de la escena fuera todavía, a pesar de lo relativamente avanzado de la fecha, un ejemplo de evergesía incluida entre las obligaciones de los magistrados municipales, es decir, de la *summa honoraria*.

En el frente vertical del tercer sillar conservado de la segunda línea de *gradus* de la *ima cauea* se reconoce, toscamente tallada en la piedra caliza fosilífera, una letra H mayúscula, que podría responder probablemente a una *eta* griega. Sus dimensiones son aproximadamente de 17x12 cm. Como hipótesis, dado que es el único ejemplo de este tipo, planteamos que pueda tratarse de una marca de cantero.

Por último, llamamos la atención sobre un curioso recurso técnico documentado en la ya citada plataforma de sillares (UEM 7) construida a comienzos del siglo II en el extremo meridional del *iter* sur. Allí, en dos sillares en ángulo situados en origen en un punto intermedio de la construcción, al pie del *muro de San Antonio*, se han documentado tres círculos pintados en rojo. Dada la ausencia de paralelos semejantes, resulta difícil aventurar una interpretación, si bien es posible que fueran señales realizadas por los operarios, a modo de índices de posicionamiento para la piezas superiores, que, en este lugar, debieran ser colocadas de una forma determinada o siguiendo una disposición diferenciada con respecto al resto.

EVIDENCIAS DE REPARACIONES ANTIGUAS.

A. Pavimentación marmórea en el acceso al *iter* norte.
B. Inscripción monumental ante la *orchestra* (I-1)
C. Parches marmóreos para la reparación de fustes.
D-F. Grandes fragmentos de fuste con evidencias de reparación por medio de espigas metálicas y parches pétreos.
G. Reparación de la cloaca bajo el *iter* norte con materiales reutilizados

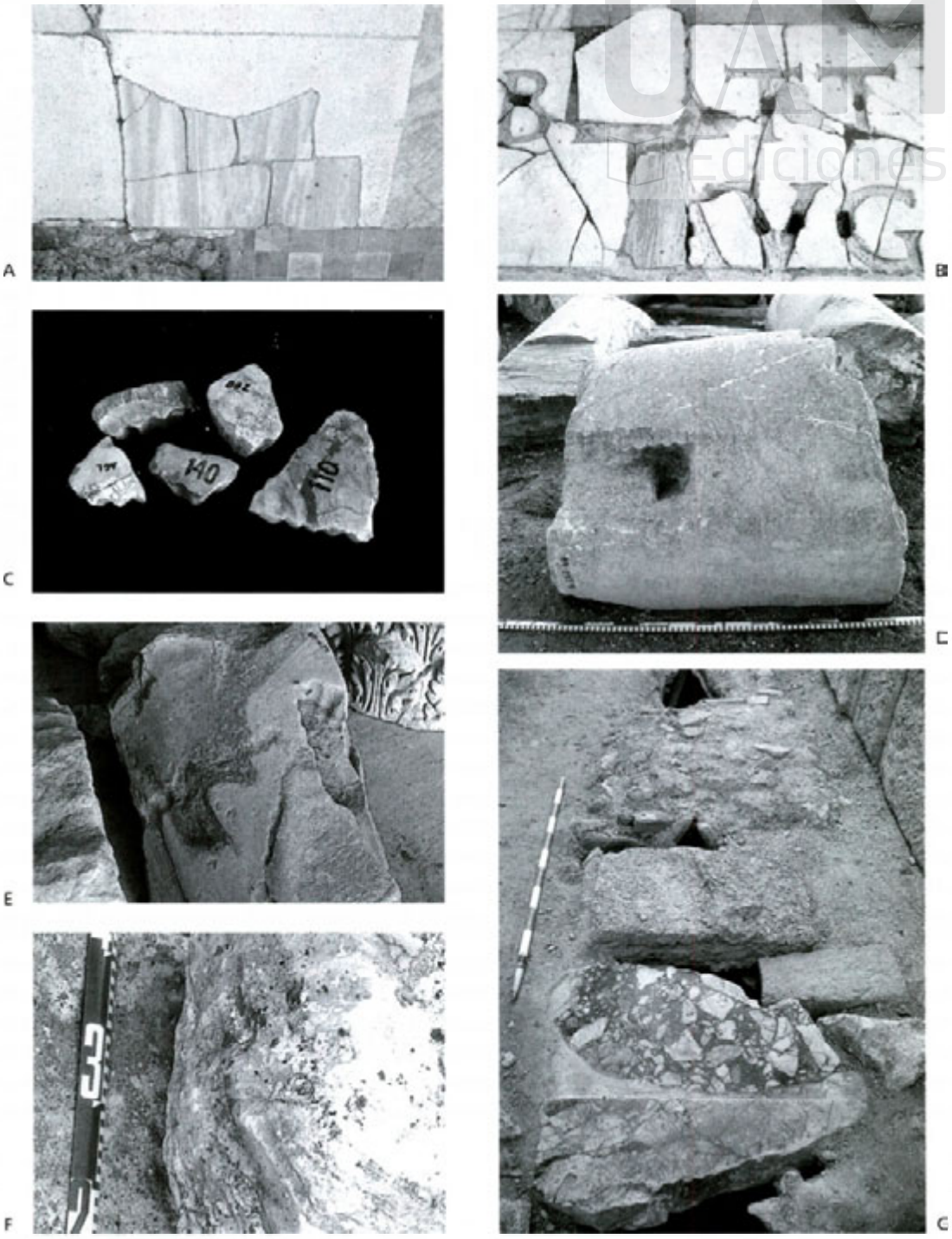
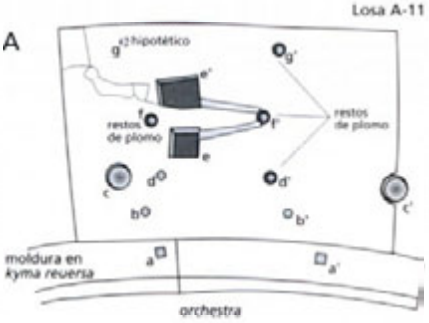


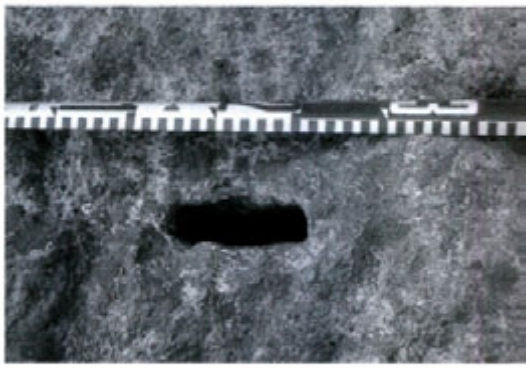
Fig. 97. Evidencia de reparaciones antiguas.

TRANSPORTE, ELEVACIÓN Y ENSAMBLAJE

A y E. Cavidades para anclaje en la *proedria* (A-11)
B. Fuste F-8
C y D. Plataforma UEM 7 (iter sur).
F. Ensamblaje de las losas del *balteus* (tipo 3).









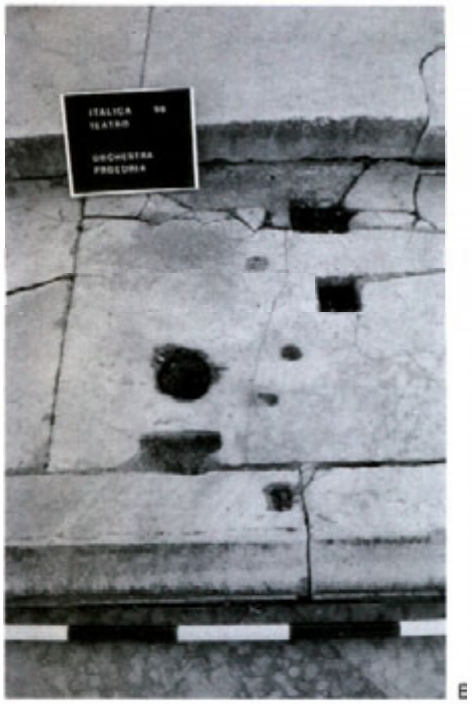
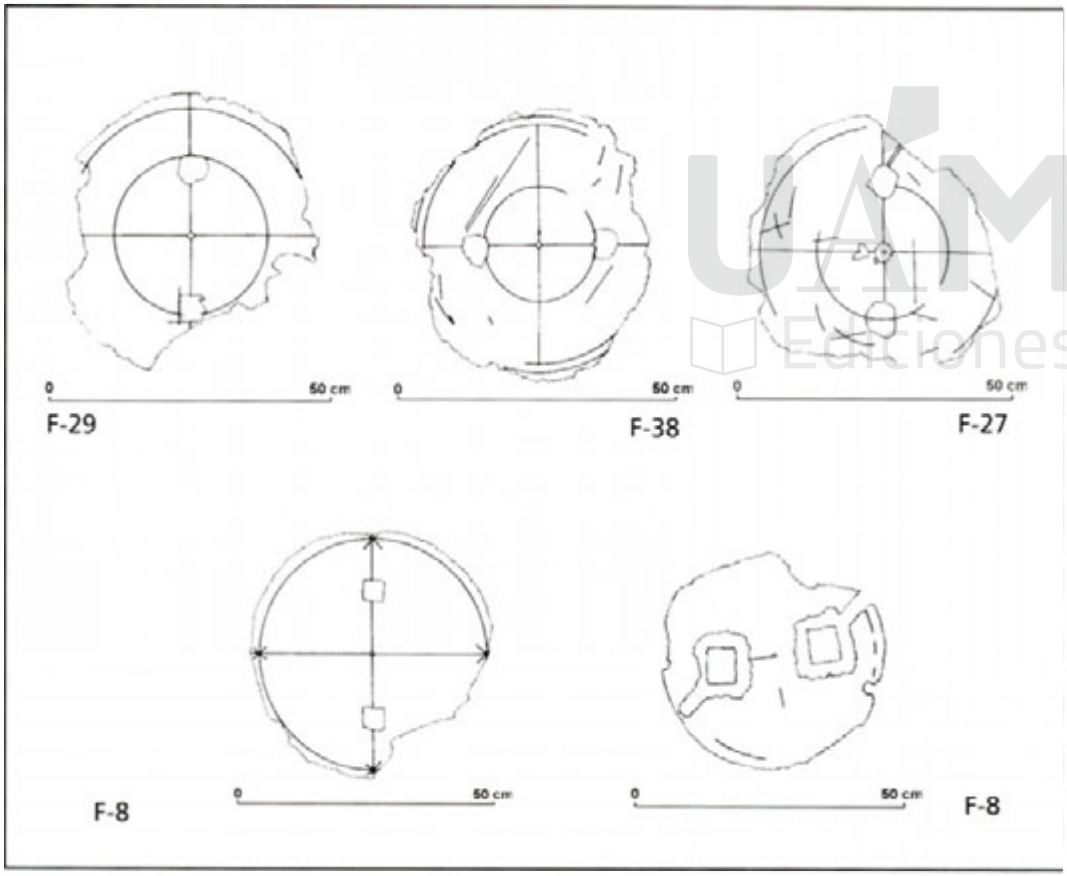
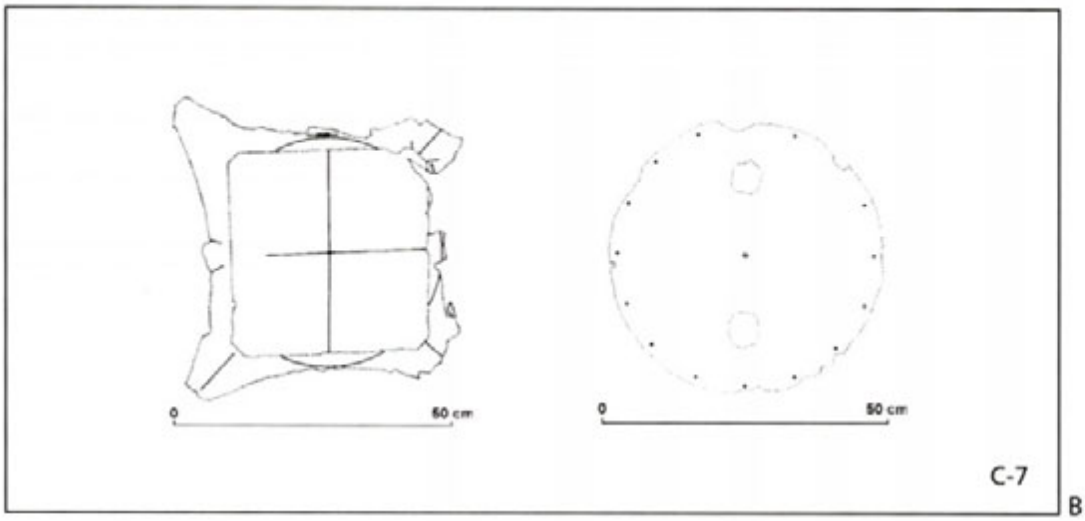




Fig. 98. Recursos de transporte, elevación y ensamblaje.





FABRICACIÓN DE PIEZAS.
LÍNEAS INCISAS DE AUXILIO EN EL TRAZADO.
A. Fustes
B. Capitel C-7
(Dibujos tomados de Conde, 1994)

Fig. 99. Líneas incisas de auxilio en el trazado de elementos arquitectónicos.

CAVIDADES PARA ELEVACIÓN Y ENSAMBLAJE SOBRE FUSTES DE COLUMNA

A. Una central y dos laterales.
B. Una central (con variantes).
C. Dos laterales (con variantes)
D. Dos longitudinales paralelas.

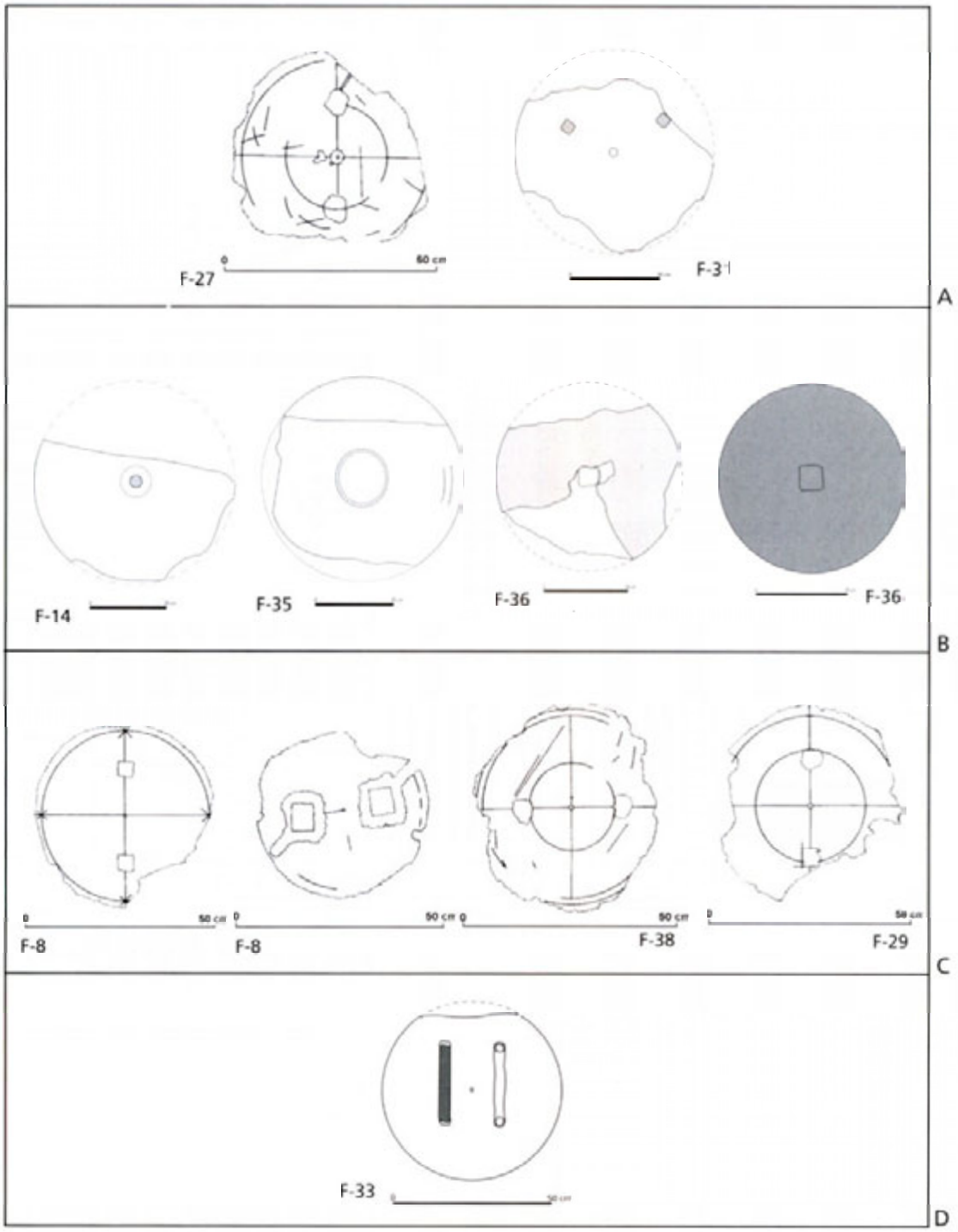


Fig. 100. Cavidades para elevación y ensamblaje sobre fustes de columna.

UÁM Ediciones

ANEXO II

Listado unidades estratigráficas murarias (U.E.M.)

UEM	Nº ficha	Estr.*	Descripción	Datación	Coetáneo a	Anterior a	Posterior a
1	138		Elementos modernos de infraestructura y saneamiento				
2	139		Fábricas modernas incorporadas por la restauración				
3	28	6	Muro oeste del *iter* sur en *opus quadratum*	augustea	1076, 1029, 1060, 1059	4	
4	77	6	Muro oeste del *iter* sur (II fase: giro 90 grados circulación del *iter*)	Postaugustea preadrianea	1078	7, 1045, 25	3
7	78	6	Plataforma de sillares en el extremo meridional del *iter* sur	comienzos s.II d.C.	1045, 25		3, 4, 1078
19	140	6	Bóveda de cubierta del sector meridional del *iter* sur. Caída.				7, 25, 4
21	148	13	Horno en el *iter* sur	tardía			3, 4, 7, 1060, 1117
25	141	6	Pilar de *opus quadratum* de sujeción de la cavea	comienzos s. II d.C.	7, 1045		3, 4, 1060
94	149	6	Quicio puerta de comunicación del *iter* sur con el exterior	comienzos s. II d.C.	7, 1045, 25		3, 4
1001	1	9	Muros en *opus testaceum*, cierres laterales iseo	comienzos s. III d.C.	1002, 1003, 1004		1006, 1058
1002	2	9	Muros de sillares de caliza fosilífera del cierre delantero del iseo.	comienzos s. III d.C.	1001, 1003, 1004		1006, 1058
1003	3	9	Pavimento de placas marmóreas en el acceso al iseo	comienzos s. III d.C.	1001, 1002, 1004		1006
1004	4	9	Pilares cuadrados de ladrillo de la cella del iseo	comienzos s. III d.C.	1001, 1002, 1003		1006
1005	5	8 / 9	Plataformas cuadradas de ladrillo para pedestales de columna en la galería N de la *porticus post scaenam*	Adrianea	1001, 1002, 1003, 1004		1133, 1049 1006
1006	6	8	Pilares medianeros en ostionera en la galería N de la *porticus post scaenam*	Siglo II d.C.		1001, 1002, 1004	galería W
1007	7	3	Placas marmóreas en mármol africano del *balteus* (tipo I)	siglo I d.C.	1008?	1032, 1010	1009, 1116
1008	8	3	Placas blancas marmóreas del *balteus* se sección ondulada (tipo 3)	postaugustea preadrianea	1007?	1032, 1010	1009, 1116
1009	9	3	Losas blancas rectas del *balteus* (tipo 4)	augustea	1116	1032, 1007, 1008	
1010	10	3	Estructura de *opus testaceum* apoyada sobre el *balteus*	comienzos s. II d.C.		1032	1007, 1008, 1009
1011	11	3	Losas de mármol blanco con decoración de *anthemion* en sus caras frontales verticales	augustea	1010 (transf.)	1010 (factura)	1010 (ubicación)
1012	12	7	Plataforma rectangular de cimentación de la escena en *opus caementicium*	augustea	1097, 1098	1110, 1113, 1115,	
1013	13	7	*Podium* en *opus quadratum* de la columnatio de la *scaenae frons*	augustea	1015, 1014, 1017	1016	1012, 1110
1014	14	7	Muro axial central del edificio escénico en *opus quadratum*	augustea	1013, 1015, 1017	1016	1012, 1110
1015	15	7	Masa de *opus caementicium* del sector anterior del edificio escénico	augustea	1013, 1014, 1017	1016	1012, 1110
1016	16	7	*Columnatio* (doble orden de columnas de la *scaenae frons*)	severiana		1111	1013, 1014, 1015, 1017

**Donde 1: Estructuras previas a la construccion de la* cauea, *exteriores a ella; 2:* Cauea; *3:* Orchestra; *4:* Proscaenium/murus pulpiti; *5:* Hyposcaenium; *6:* Itinera; *7: Edificio escénico; 8:* Porticus post scaenam; *9:* Iseum; *10: Terraza superior; 11: Espacios industriales y artesanos; 12: Tumbas; 13: Fábricas tardías o posteriores al abandono del edificio.*

UEM	Nº ficha	Estr.	Descripción	Datación	Coetáneo a	Anterior a	Posterior a
1017	17	7	Masa de *opus caementicium* que modula el *postscaenium*	augustea	1013, 1014, 1015, 1018	1016, 1113, 1112, 1111	1012, 1110
1018	18	7	Pilastras de sillares de caliza delimitadoras de los nichos del *postscaenium*	augustea	1013, 1014, 1015, 1017	1113, 1112, 1111	1012, 1110
1019/1021	19	1	Estructura en *opus africanum* al oeste de la cavea, con muro semicircular	augustea	1022, 1137	1020, 1120, 1121, 1122, 1023, 1119	1030
1020	20	1	Paramento de *opus incertum* sobre UEM 1019/1021	postaugustea, anterior comienzos del siglo II d.C.	1120, 1121, 1122, 1123	1023, 1069	1019/1021
1022	22	1	Muro en *opus africanum* que se adapta a la forma de la cavea al exterior de ella	augustea	1019/1021	1023, 1044, 1024	1030
1023	23	10	Estructura de *opus caementicium*, terraza sobre el teatro	comienzos s. II d.C.	1045, 1069		1019/1021, 1024, 1044
1024	24	2	Muro curvo de aristas redondeadas en *summa cauea*	postaugustea, anterior comienzos siglo II d.C.	1042, 1044	1023	1137, 1022
1025	25	2	Sillares (*gradus*) de la cavea	augustea		1026	1034, 1137
1026	26	2	Reparaciones puntuales de las gradas con fábrica de ladrillos reutilizados	tardía			1025
1027	27	2	Placas marmóreas de cubierta de las tres primeras gradas de la *ima cauea*	augustea	¿1025?		1025
1028	127	13	Pavimentos tardíos sector *pulpitum* y escena	tardía	1111, 1112, 1113, ¿1126?		1012, 1013, 1014, 1015, 1017
1029	29	6	Muro oeste del *iter* norte en *opus quadratum* (fase I)	augustea	3, 1059, 1060		1078, 4
1030	30	1	Esquina de muro de sillares almohadillados al exterior de la *summa cauea*	tardorrepublicano		1022, 1019/1021, 1024, 1044, 1023	
1031	31	1	Sucesión de muros perpendiculares entre sí al exterior de la *summa cauea*	augustea?	¿1022?, 1023		
1032	32	3	Losas irregulares del *balteus* en mármol blanco rosado (tipo 2)	tardía			1007, 1008, 1009
1033	33	2	Muro perimetral de la cavea con paramento externo de sillares a soga y tizón	augustea	1137, 1022, 1019/1021	1025	
1034	34	2	Cama de argamasa y piedrecillas para asentar los *gradus* de la cauea	augustea		1025	1137
1035	35	11	Muro longitudinal externo al teatro con posibles *tabernae*	tardía	1036, 1037		1137, 1033
1036	36	11	Seis muros paralelos entre sí y perpendiculares a UEM 1035	tardía	1035, 1037		1137, 1033
1037	37	11	Estanque estucado en rojo adosado a UEM 1035	tardía	1035, 1036		1137, 1033
1038	38	10	Canalización norte junto a depósito UE 1037	comienzos s. II d.C.	1069, 1023	1037, 1036, 1035	1019/1021, 1020
1039	39	8	Masas de caliza fosilífera ante algunas de las columnas de la galería W de la *porticus post scaenam*	Siglo III d.C.	¿1064?		1051, 1052
1040	40	5	Fábrica *opus testaceum* tras pozo UEM 1080	a partir de comienzos del siglo II d.C.	¿1096?	1028	1080, 1041
1041	41	5	Muro del *hyposcaenium* con elementos reutilizados próximo al *murus pulpiti*	Indeterminada	1086, 1087, 1088	1040, 1096	
1042	42	2	Muro en *opus caementicium* NE-SW de la estructura UEM 1024+1044	postaugustea, anterior comienzos siglo II d.C.	1024, 1044	1023	1137, 1033
1043	43	–	Muro que aflora al interior de una de las cajas de UE 1023	anterior a comienzos del siglo II d.C.	1023		
1044	44	2	Muro curvo adosado en sus extremos al interior de UEM 1024	postaugusteo, anterior comienzos siglo II a.C.	1024, 1042	1023	1137, 1033
1045	45	10	Estructura conocida como Muro de San Antonio	trajano-adrianea	1023, 7, 25		4, 1137
1046	46	–	Muro en esquina con sillares y paño de *opus caementicium* al exterior de la *summa cauea*	Indeterminada		1023	
1047	47	1	Muro de *opus caementicium* interior al sector sur de la estructura 1023.	anterior comienzos del siglo II d.C.	¿1022?	1023	1137, 1033

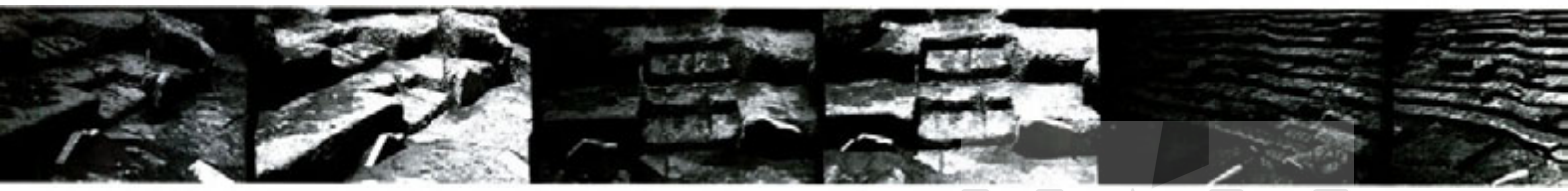
UEM	Nº ficha	Estr.	Descripción	Datación	Coetáneo a	Anterior a	Posterior a
1048	48	8	Plataforma marmórea para apoyo de pedestal ante NH en la *porticus post scaenam*	a partir s. II d.C.	¿1049?	1005	
1049	49	8	Basamento marmóreo moldurado de pedestal	siglo II d.C.	¿1048?	1005	
1050	50	8	Estanque central en la *porticus post scaenam*	a partir de comienzos s. II d.C.			1051
1051	51	8	Orden de columnas de la galería oeste de la *porticus post scaenam*. Fase I: construcción	augustea	¿1133?	1052, 1053, 1079	
1052	52	8	Muretes de unión entre las columnas de la galería W de la *porticus post scaenam* (fase I)	a partir de comienzos s. II d.C.		1079	1051
1053	53	8	Capas de renovación del enlucido externo de las columnas de la galería W de la *porticus post scaenam*	siglo II d.C.		1079	1051, parcialmente a 1052
1054	54	8	Orden de columnas de la galería sur de la *porticus post scaenam*	siglo II d.C.		1079	1051
1055	55	7	Pilar de sustentación del vano de comunicación entre la *porticus post scaenam* y el *parascaenium* norte	augustea	1058, 1017	1006	
1056	56	7	Pilar de sustentación del vano de comunicación entre la *porticus post scaenam* y el *parascaenium* sur	augustea	1017	1054	
1057	57	2	Muros de cimentación de la cavea (summa) en *opus caementicium* con sillares de caliza	augustea	1137, 1033, 1134	1024, 1044	
1058	58	8	Muro perimetral de la *porticus post scaenam* documentado en sus lados norte y este.	augustea	1051	1006, 1129, 1001	
1059	59	6	Muro E de *opus quadratum* que define el *iter* y la *uersura* norte	augustea	1029, 1115, 1060, 1117, 3	1078, 4	
1060	60	6	Muro E que configura el *iter* y la *uersura* sur.	augustea	1059, 3, 1117 1115	4, 1078	
1061	61	2	Reforma de la cavea en el sector norte manifiesta en sus estructuras de cimentación (según R. Corzo)	flavia			1137, 1033
1062	62	5	Estructura angular en *opus testaceum* en esquina NE del *hyposcaenium* siguiendo la orientación de la *scaena frons*	en torno a comienzos del siglo II d.C.	¿1040, 1180, 1095?	1126, 1111	1041, 1086, 1089, 1090, 1091, 1092, 1093, 1086
1063	63	8	Pedestal (rectangular) de estatua ecuestre entre las columnas B y C de la galería W de la *porticus post scaenam*	siglo II d.C.-comienzos s. III d.C.	¿1039?	1079	1052
1064	64	8	Plataformas de ladrillo para soporte de pedestales en la galería W de la *porticus post scaenam*	a partir comienzos siglo II d.C.	¿1005?	¿1063?	1133
1065	65	7	Murete de *opus incertum* en pared norte del *parascaenium* norte (taller de eboraria)	fines siglo III d.C.	1066		1058, 1055
1066	66	7	Peldaños de descenso al *parascaenium* norte en paramento norte (taller de eboraria)	fines siglo III d.C.	1065		1055, 1058
1067	67	7	Pavimento de grandes losas de caliza fosilífera en *itinera uersurarum*.	indeterminada			
1069	69	10	Canalización situada bajo la terraza superior UE 1023	comienzos s. II d.C.	1023, 1038		1020, 1120, 1121, 1122, 1123
1070	70	12	Tumba en *porticus post scaenam* realizada con ladrillos reutilizados.	siglo IV d.C.			abandono *porticus post scaenam*
1071	71	8	Canalización del estanque central de la *porticus post scaenam*.	a partir comienzos del siglo II d.C.		1050	1051
1072	72	2	*Scalae* de la cavea talladas en los *gradus*	augustea	1025		1137, 1033
1073	73	11	Estructuras industriales en el ángulo SE del actual recinto del teatro	tardía (s.III-IV d.C.)			1147
1074	74	8	Estructura en caliza fosilífera en el ángulo NW de la *porticus post scaenam*, oblicua a ella.	siglo II-comienzos s. III d.C.	1063, ¿1039?		1051, 1133
1075	75	2	Escalón marmóreo entre *ima cauea* y *praecinctio inferior*	augustea	1077, 1025		
1076	76	6	Núcleo de *opus caementicium* entre cauea y muro oeste del *iter* sur UEM 3	augustea	3, 1137	4	
1077	119	2	*Praecinctio* inferior de losas marmóreas	augustea	1009, 1116, 1075	1010, 1007, 1008	
1078	117	6	Muro oeste *iter* norte (fase II)	postaugustea preadrianea	4		1029, 3, 1059, 1060
1079	79	8	Recrecimiento de los muretes entre las columnas exteriores de la *porticus post scaenam* (en todas las galerías)	fines del siglo II, comienzos del siglo III d.C.			1052, 1053

UAM Ediciones

UEM	Nº ficha	Estr.	Descripción	Datación	Coetáneo a	Anterior a	Posterior a
1080	80	5	Pozo 1 (desde el N) del *hyposcaenium*	¿augustea?	1081, 1082, 1083, 1084, 1085	1096, 1040, 1062	
1081	81	5	Pozo 2 (desde el N) del *hyposcaenium*	¿augustea?	1080, 1082, 1083, 1084, 1085	1096, 1040, 1062	
1082	82	5	Pozo 3 (desde el N) del *hyposcaenium*	¿augustea?	1080, 1081, 1083, 1084, 1085	1096, 1040, 1062	
1083	83	5	Pozo 4 (desde el N) del *hyposcaenium*	¿augustea?	1080, 1081, 1082, 1084, 1085	1096, 1040, 1062	
1084	84	5	Pozo 5 (desde el N) del *hyposcaenium*	¿augustea?	1080, 1081, 1082, 1083, 1085	1096, 1040, 1062	
1085	85	5	Pozo 6 (desde el N) del *hyposcaenium*	¿augustea?	1080, 1081, 1082, 1083, 1084	1096, 1040, 1062	
1086	86	5	muro norte-sur intermedio tras pozos del *hyposcaenium*	¿augustea?	1041, 1087, 1088	1040, 1096	
1087	87	5	Tramo de muro intermedio tras pozos del *hyposcaenium*	¿augustea?	1041, 1086, 1088	1040, 1096	
1088	88	5	Tramo de muro intermedio del *hyposcaenium*	¿augustea?	1041, 1087, 1086	1040	
1089	89	5	Murete norte sur 1 paralelo al proscaenium	¿augustea?	1090, 1091, 1092, 1093	1095	
1090	90	5	murete norte-sur del *hyposcaenium*	¿augustea?	1088, 1091, 1092, 1093	1095	
1091	91	5	murete de la segunda alineación del *hyposcaenium*	¿augustea?	1089, 1090, 1092, 1093	1095	
1092	92	5	murete del *hyposcaenium* paralelo al *murus pulpiti*	¿augustea?	1089, 1090, 1091, 1093	1095	
1093	93	5	Murete del *hyposcaenium* paralelo al *murus pultpiti*	¿augustea?	1089, 1090, 1091, 1092	1095	
1094	94	5	Murete del *hyposcaenium* paralelo al *murus pultpiti*	¿augustea?	1089, 1090, 1091, 1092, 1093	1095, 1126	
1095	95	5	Prolongación en ladrillo realizada al murete UEM 1089	A partir comienzos del siglo II d.C.	¿1040, 1096, 1062?		1089, 1090, 1091, 1092, 1093, 1094
1096	96	5	fábrica de ladrillo reforzando a pozo UEM 1080	A partir comienzos del siglo II d.C.	¿1095, 1062?		1080, 1081, 1082, 1083, 1084, 1085
1097	97	7	cubo de cimentación por el norte de la *scaenae frons*	augustea	1012, 1110, 1098		
1098	98	7	cubo sur de cierre de la cimentación de la *scaenae frons*	augustea	1097, 1110, 1012		
1099	99	7	Valua hospitalis norte	augustea	1100, 1101		
1100	100	7	Valva hospitales sur	augustea	1099, 1101		
1101	101	7	Valua regia	augustea	1099, 1100		
1102	102	7	Primer nicho (desde el N) semicircular del *postscaenium*	augustea	1017, 1103, 1104, 1105, 1106, 1107	1111, 1112, 1113	1012
1103	103	7	Nicho 2 (N) semicircular del *postscaenium*	augustea	1017, 1102, 1104, 1105, 1106, 1107	1111, 1112, 1113	1012
1104	104	7	Nicho 3 (N) semicircular del *postscaenium*	augustea	1102, 1103, 1105, 1106, 1107	1111, 1112, 1113	1012
1105	105	7	Nicho 4 (N) semicircular *postscaenium*	augustea	1017, 1102, 1103, 1104, 1106, 1107	1111, 1112, 1113	1012
1106	106	7	Nicho 5 (N) semicircular *postscaenium*	augustea	1017, 1102, 1103, 1104, 1105, 1107	111, 1112, 1113	1012

UEM	Nº ficha	Estr.	Descripción	Datación	Coetáneo a	Anterior a	Posterior a
1107	107	7	Nicho 6 (N) *postscaenium*	augustea	1017, 1102, 1103, 1104, 1105, 1106	1111, 1112, 1113	1012
1108	108	7	*iter* de la *uersura* norte	augustea	1114, 1115, 1109		1097, 1098
1109	109	7	puerta en el muro de la *uersura* sur	augustea	1108, 1114, 1115		1097, 1098
1110	143	7	Plataforma de sillares frontal y laterales de la cimentación del edificio escénico (UEM 1012)	augustea	1012, 1097, 1098	1013, 1014	
1111	110	13	Pavimento de tierra y ladrillos en nicho 1102 *postscaenium*	tardía	1112, 1113		1102
1112	111	13	Pavimento de tierra y ladrillos en nicho 1106 *postscaenium*	tardía	1111, 1113		1106
1113	112	13	Pavimento de tierra y ladrillos en nicho 1107 *postscaenium*	tardía	1111, 1112		1107
1114	113	7	Muro *uersuraliter sur*	augustea	1115, 1059		1012, 1097
1115	114	6/7	Muro *uersuraliter* norte	augustea	1114, 1059, 1060		1012, 1097, 1098, 1110
1116	115	3	Losas de la *proedria*	augustea	1009	1007, 1008	
1117	116	3	*Kyma reuersa* remate *proedia*	augustea	1116, 1118		
1118	118	3	Solería de la *orchestra*	augustea	1117, 1116		
1119	120	6	Placado marmóreo del *iter sur*	augustea	1118, 1117, inscripción monumental		
1120	121	1	Muro interior UEM 1019/1021	postaugustea, anterior comienzos del siglo II d.C.	1020, 1121, 1122, 1123	1023, 1069	1019/1021, 1022
1121	122	1	Muro interior UEM 1019/1021	postaugustea, anterior comienzos del siglo II d.C.	1020, 1120, 1122, 1123	1023, 1069	1019/1021, 1022
1122	123	1	Muro interior UEM 1019/1021	postaugustea, anterior comienzos s. II d.C.	1020, 1120, 1121, 1123	1023, 1069	1029/1021, 1022
1123	124	1	Muro interior UEM 1019/1021 (tirante H)	postaugustea, anterior a comienzos s. II d.C.	1020, 1120, 1121, 1122	1023, 1069	1019/1021, 1022
1124	125	8	Fragmentos caliza fosilífera ante muretes ordenes *porticus post scaenam*	siglo II d.C., comienzos s. III d.C.	¿1079?	1002	1051, 1052
1125	126	8	Masas material de acarreo en galería N *porticus post scaenam*	indeterminada			
1126	128	5	Acumulación en *hyposcaenium* de fustes con tierra y guijarros	tardía	¿1111, 1112, 1113?		1094
1127	129	6	"hornacina" en *iter* norte	augustea	1029, 3	4, 1078	
1128	130	8	Muro angular en *opus testaceum* junto iseo	apartir comienzos del siglo III d.C.	¿1001?	1006	
1129	131	-	Tramo de calzada sector norte	adrianea	¿1132?	1035, 1036, 1037	1058
1130	132	8	Muro de ladrillo adosado al de contorno de la *porticus post scaenam* en esquina NW	a partir comienzos del siglo II d.C.			1058
1131	133	11	Aprisco para ganado en ángulo NE *porticus post scaenam*	tardía			1006
1132	134	–	Tramo calzada N-S	adrianea	¿1129?	1147	1058
1133	135	8	Pedestales marmóreos galería W *porticus post scaenam*	augustea	1051	1052, 1079, 1053,	
1134	136	2	Estructuras caja escaleras exterior cavea (NW)	augustea	1137, 1033	1024, 1044	1019/1021, 1022
1135	144	7	Escalones en las *valvae* de la *scaenae frons*	augustea	1099, 1100, 1101		1012, 1110
1136	145	2	Muro perimetral de la cavea en *opus caementicium* (sectores norte y sur)	augustea	1137		
1137	146	2	Cimentaciones de la cavea en *opus caementicium*	augustea	1022, 1019/1021, 1033, 1134	1025	1031
1138	147	4	Placado (*pseudosectile*) de los nichos del *murus pulpiti*	comienzos s. III d.C.	1016		
1140	150	7	Estructura de refuerzo en sector sur del *pulpitum*	comienzos s. II d.C.	1023, 1045, 7 25	1126 1097, 1098, 1114, 1060	1012, 1110,

UEM	Nº ficha	Estr.	Descripción	Datación	Coetáneo a	Anterior a	Posterior a
1141	151	2	Rehundimiento en *gradus* de la *ima cauea* para asientos marmóreos	augustea	1025		
1142	152	2	Hendiduras en los *gradus* flanqueando las *scalaria*	¿augustea?	¿1025, 1072?		
1143	153	2	Cajas externas para escaleras en cimentaciones *summa cauea*	augustea	1137, 1033, 1134	1024, 1044	
1144	154	2	Cavidades de amarre del *uelum*	Indeterminada			
1145	155	2	Sillar de los *gradus* con H grabada en su cara frontal	Indeterminada			
1146	156	6	Canalización bajo el *iter* norte	augustea			
1147	142	8	Orden de columnas de la galería este de la *porticus post scaenam*	siglo II d.C.	¿1006, 1054?	1073	1058, 1051, ¿1129?
1148	157	2/6	Núcleo de *opus caementicium* entre *cauea* y muro oeste del *iter* norte (UEM 1029)	augustea	1076, 1029, 3	1078, 4	



BIBLIOGRAFÍA

UAM Ediciones

Fuentes clásicas

Amiano Marcelino, *Hist. rom.*, 14, 6, 25 (pág. 84)
Apiano, *Iber.*, 6, 7, 38 (pág. 18)
Apuleyo, *Metam.*, 3, 2 (pág. 172; 348, n. 117)
Metam., 10, 29 (pág. 172; 172 n. 43; 174)
Arnobio, *Adu. Nat.*, VII, 3 (pág. 367)
Aulo Gelio, *NA*, X, 1, 7 (pág. 330, n.55)
NA XVI, 13, 4 (pág. 21)
Calpurnio Siculo, I, 23-29 (pág. 377, n.189)
Casio Dión, XLII, 19, 3 (pág. 377, n. 191)
XLIII, 39 (pág. 21, n. 22)
XLIII, 43, 1 (pág. 367, n. 191)
XLIV, 25 (pág. 357)
XLVIII, 31, 2 (pág. 336, n. 79)
LI, 20, 7-8 (pág. 129, n. 43)
LIII, 30, 6 (pág. 337, n. 82)
LIII, 31 (pág. 84, n. 33)
LIV, 2, 3 (pág. 144)
LIV, 17 (pág. 347, n. 111)
LIV, 34, 2 (pág. 334, n. 73)
LVII, 11 (pág. 348, n. 116)
LIX, 7, 8 (pág. 80; 86, n. 41)
LXIX, 16 (pág. 348, n. 116)
LXXII, 31, 2 (pág. 348, n. 114)
César, *De Bell. Ciu.*, II, 20, 6 (pág. 283)
Cicerón, *Ad Fam.*, X, 32, 2-3 (pág. 422; 307)
Ad Fam., X, 32, 2 (pág. 310, n. 9)
Ad Fam., X, 32, 3 (pág. 310; 334)
De off., 2, 16, 57 (pág. 369; 370)
De off., 2, 18, 63 (pág. 370)
Philip., 2, 44 (pág. 374)
Pro Caelio, XXVII/65 (pág. 165)
Pro Mur., 40 (pág. 375)
Pro Sestio, 120 (pág. 376)
Verr., 1, 54 (pág. 348, n.116)
Codex Theod., I, 16, 6 (pág. 351, n. 124)
XII, 1, 176 (pág. 335)
Digesto, 50, 10, 3 (*Macer, Off. praedifis*) (pág. 349)
Donato, *De com.* 12, 3 (pág. 171, n. 39; 172)
Filóstrato, *Vida Apol. Tiana*, V, 9 (pág. 310, n. 8; 354)

Horacio, *Epist.*, II, 1, 197-198 (pág. 374, n. 176)
Epist., II, 1, 199 ss. (pág. 370)
Épodos, IV, 15-20 (pág. 375)
Juvenal, *Sát.* 3, 153-155 (pág. 80)
Sát. 3, 171-179 (pág. 377, n. 189)
Sát. 10, 58-64 (pág. 332, n. 65)
Lactancio, *Diu. Inst.*, VI, 20, 36 (pág. 367)
Lucrecio, 4, 74-84 (pág. 84)
4, 74-76 (pág. 84)
4, 77-82 (pág. 66, n. 42)
6, 108-112 (pág. 84)
6, 109-110 (pág. 84)
Marcial, *Ep.*, II, 29 (pág. 375)
Ep., III, 95 (pág. 375)
Ep., V, 8 (pág. 375)
Ep., V, 14 (pág. 375)
Ep., V, 23 (pág. 375; 377, n. 189)
Ep., V, 25 (pág. 375)
Ep., V, 41 (pág. 375)
Ep., VI, 9 (pág. 375)
Ovidio, *Am.*, 3, 2, 22-23 (pág. 82, nota 25)
Am., 3, 2, 63 (pág. 82, nota 25)
Ars Amandi, 1, 113-114 (pág. 370, n. 171)
Ars Amandi, 1, 159-162 (pág. 80, n. 20)
Ars Amandi, 1, 157-158 y 162 (pág. 82, nota 25)
Metam., 3, 111-114 (pág. 171, n. 39)
Papiro de Oxirrinco, 2128 (pág. 87, n. 47)
Phaedro, *Fab.*, 7, 20-21 (pág. 352)
Fab., 7, 25-27 (pág. 352)
Plauto, *Amph.*, 68 (pág. 377, n. 189)
Captiui, 15 ss. (pág. 374, n. 144)
Poenulus, 10 ss. (pág. 374)
Poenulus, 21 (pág. 377, n. 188)
Polux, 4, 125 ss. (pág. 175, n. 54)
Plinio el Viejo, *NH*, XVI, 13 (pág. 377, n. 191)
NH, XIX, 1, 24 (pág. 84; 87, n. 44)
NH, XIX, 6, 24 (pág. 84, n.33)
NH, XXV, 65 (pág. 356, n. 140)
NH, XXXIII, 8 (pág. 71; 374; 375, n. 180)
NH, XXXIII, 33 (pág. 376, n. 183)
NH, XXXVI, 1, 5 (pág. 213, n. 146)
NH, XXXVI, 2, 5 (pág. 196, n. 111; 422)
NH, XXXVI, 4, 34-35 (pág. 335, n. 76)
NH, XXXVI, 8, 50 (pág. 213, n. 146; 422)
NH, XXXVI, 24, 113-115 (pág. 213, n. 146; 422)
NH, XL, 96 (pág. 164)
Plinio el Joven, *Pan. Traj.*, 52, 7 (pág. 335)
Plutarco, *Ar.*, 23, 1-4 (pág. 355, n. 136)
Dem., 34, 4-6 (pág. 355, n. 136)
Tim., 34, 5-7 (pág. 355, n. 136)
Tim., 34, 6 (pág. 355, n. 136)
Quintiliano, 6, 1, 32 (pág. 171, n. 40)
6, 3, 77 (pág. 129, n. 45)
6, 3, 77-78 (pág. 359)
Res Gestae Diui Augusti, 20.1 (pág. 246)
20.9 (pág. 189, n. 89)
Salviano, *De gubernatione Dei*, VI, 11 (pág. 367)
Séneca, *Ben.*, 2, 16 (pág. 369)

Servio, G.3, 24 (pág. 175, n. 53)
G.3, 24, 3 (pág. 175, n. 54)
G.3, 25, 4 (pág. 171, n. 39)
Suetonio, *Diu. Iul.*, 39, 2 (pág. 375, n. 178)
Diu. Iul., 76 (pág. 377, n. 191)
Aug., 40, 1 (pág. 71; 374; 375, n. 179)
Aug., 43, 4 (pág. 356, n. 140)
Aug., 44 (pág. 71; 374; 376, n. 185; 377, n. 190; 380)
Aug. 44, 1-2 (pág. 71, n. 2; 375, n. 180)
Aug. 44, 3 (pág. 144)
Aug., 56 (pág. 352)
Aug., 57 (pág. 332, n. 63)
Aug., 98 (pág. 332, n. 63; 359)
Tib., 37, 2 (pág. 370)
Calig., 16, 4 (pág. 335)
Calig., 18, 2 (pág. 371, n. 172)
Calig. 26, 4 (pág. 370; 375; 377, n. 188)
Calig. 26, 5 (pág. 86, n. 41)
Diu. Claud., 2, 1 (pág. 359)
Diu. Claud., 21, 1 (pág. 330, n. 57)
Diu. Claud., 25, 4 (pág. 376, n. 186)
Nero, 26, 2 (pág. 370)
Vesp., 19, 2, 4 (pág. 335)
Dom. 4, 5 (pág. 371, n. 172)
Dom. 8, 3 (pág. 71; 375)
Tácito, *Agr.*, 21 (pág. 347, n. 111)
Ann., I, 77 (pág. 351, n. 124)
Ann., I, 78 (pág. 339, n. 93)
Ann., II, 83, 1 (pág. 333, n. 71; 336, n. 79; 348, n. 114; 377)
Ann., III, 64, 2 (pág. 334, n. 74; 334, n. 75; 357)
Ann., IV, 9, 2 (pág. 213, n. 294; pág. 545, n. 288)
Ann., V, 4 (pág. 332, n. 65)
Ann., XIII, 54 (pág. 376, n. 183)
Hist., 2, 55 (pág. 332, n. 65)
Tertuliano, *De Spect.*, 3, 6 (pág. 123, n. 30)
De Spect., 4, 3 (pág. 367)
De Spect., 7, 1-3 (pág. 333, n. 71)
De Spect., 10, 5 (pág. 330, n. 56)
De Spect., 21, 2 (pág. 353, n. 130)
Tito Livio, *(AUC.)*, X, 47 (pág. 377, n. 191)
XXVII, 37, 7-15 (pág. 333, n. 68)
XXXI, 9, 7 (pág. 369, n. 169)
XXXIII, 32, 4 (pág. 356, n. 140)
XXXIV, 44, 5 (pág. 374)
XXXIV, 54 (pág. 374)
Tucídides, VIII, 93.1 (pág. 355, n. 136)
VIII, 93.3 (pág. 355, n. 136)
Valerio Máximo, II, 4, 6 (pág. 84; 164; 175, n. 53)
Veleyo Patérculo, II, 32, 3 (pág. 375)
Virgilio, *Egl.*, I, 6-8 (pág. 356)
Georgicas, 3, 25 (pág. 171, n. 39)

UÁM Ediciones

Vitruvio, V, 3, 1-3 (pág. 340)
V, 6, 1 (pág. 323)
V, 6, 1-3 (pág. 323, tabla XXXIII)
V, 6, 4 (pág. 97, n. 65)
V, 6, 6 (pág. 191, n. 99; 328)
V, 6, 7 (pág. 128; 139; 218, n. 155; 321)
V, 6, 8 (pág. 175, n. 55)
V, 9, 1 (pág. 245, n. 2)
V, 9, 2 (pág. 256, n. 20)
V, 9, 3 (pág. 265; 266)
V, 9, 5 (pág. 245, n. 3)
V, 9, 6 (pág. 254)
VI, 8, 6-7 (pág. 63, n. 12)

Obras específicas

Nota: Para las abreviaturas de las publicaciones periódicas se sigue la normativa publicada en *Archäologischer Anzeiger*, 1997, 611-628.

A ellas se añaden:
AAA: Anuario Arqueológico de Andalucía
AE: L'Année Epigraphique
BAAA: Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología, Madrid.
BRAH: Boletín de la Real Academia de la Historia
BSAA: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid.
CIAC: Congreso Internacional de Arqueología Clásica.
CILA: Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía.
CIG: Corpus Inscriptionum Graecarum.
CIL: Corpus Inscriptionum Latinarum.
CuPAUAM: Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid.
CNA: Congreso Nacional de Arqueología
EAE: Excavaciones Arqueológicas en España, Ministerio de Cultura, Madrid.
HAE: Hispania Antiqua Epigraphica
Ilt: Inscriptiones Italiae
ILER: Inscripciones Latinas de la España romana
NAH: Noticiario Arqueológico Hispánico.
RE: Paulys Real Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart.
RIT: Die römischen Inscriften von Tarraco, Berlin. (Véase ALFÖLDY, 1975).
THR: VV.AA. (1982): *El teatro en la Hispania romana*, Actas del Simposio, Badajoz.

AA.VV. (1981): *Seneca e il teatro, Atti dell'VIII Congresso internazionle di Studi sul dramma antico, Dioniso, LII*, Siracusa.
AA.VV. (1982): *Itálica (Santiponce, Sevilla). Actas de las I Jornadas sobre excavaciones arqueológicas en Itálica (1980), EAE*, 121, Madrid.
AA.VV. (1990): *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, Papers delivered at a Symposium organized by the Department of Antiquities and Antiquities Conservation and held at the J. Paul Getty Museum, 28-30 abril 1988, Malibú.
AA.VV. (1995): *La mirada de Roma. Retratos de los museos de Mérida, Toulouse y Tarragona*, Barcelona.
AA.VV. (1998): *Trajano. El legado de Roma*, (catálogo de la exposición), Zaragoza.
AA.VV. (2000): *Dos milenios de la historia de España: año 1000, Año 2000*, (Catálogo de la exposición), Madrid.
ABAD CASAL, L. (1975): "Pintura romana en Itálica", *Actas del XIII CNA*, Huelva 1973, Zaragoza, 883-888.
ABAD CASAL, L. (1979): *Pinturas romanas en Sevilla*, serie Arte Hispalense, Sevilla.
ABAD CASAL, L. (1982a): *La pintura romana en Hispania*, Sevilla-Alicante.

ABAD CASAL , L. (1982b): "Estratigrafía en la Casa de las Columnas", *Itálica (Santiponce, Sevilla), EAE* 121, 133-203.
ABAD, L. y BENDALA, M. (1996): "Urbanismo y ciudad: de las formaciones ibéricas a la consolidación del modelo romano", *Actas del XXIII CNA*, Elche 1995, Elche, 11-20.
ABAD, L.; GUTIÉRREZ, S. y GAMO, B. (2000): "La basílica y el baptisterio del Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete)", *AEspA*, 73, 193-221.
ABASCAL, J.M. y ESPINOSA, U. (1989): *La ciudad hispanorromana: privilegio y poder*, Logroño.
ABERSON, M. (1991): "Le formule dell'iscrizione di "Petronius Modestus" e la datazione del teatro di Trieste", VERZÁR-BASS, M. (ed.): *Il teatro romano di Trieste*, Roma-Maguncia, 146-158.
ADAM, J. P. (1984): *La construction romaine*, París.
ADAM, J.P. (ª1996): *La tecnica di costruire presso i romani*, Milán.
AHRENS, S. (2002): "Arquitectura y decoración arquitectónica de época paleocristiana y visigoda en Itálica (Santiponce, prov. Sevilla)", *Romula*, 1, 107-124.
AILLOUD, H. (Trad.) (1954): *Suétone. Vies des douze Césars*, tome I. César-Auguste, París.
ALARÇAO, J. (1982): "O teatro romano de Lisboa", *THR*, Badajoz, 287-302.
ALFÖLDY, A. (1980): *Die monarchische Räpresentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt.
ALFÖLDY, G. (1975): *Die römischen Inschriften von Tarraco*, Berlín.
ALFÖLDY, G. (1990): "Resumen del coloquio", *Stadtbild und Ideologie*, Munich, 401-405.
ALFÖLDY, G. (²1992): *Historia social de Roma*, Madrid.
ALFÖLDY, G. (1992): "Die Inschrift des Aquäduktes von Segovia: ein Vorbericht", *ZPE*, 94, 321-348.
ALFÖLDY, G. (1993): "Der Aquädukt von Segovia: ein epigraphisches Abenteuer", *AkadJ*, 1.93, 19-26.
ALFÖLDY, G. (1997): *Die Bauinschriften des Aquäduktes von Segovia und des Amphitheaters von Tarraco, Madrider Forschungen*, 19, Berlín-Nueva York.
ALMAGRO BASCH, M. (1984): *Segóbriga II, inscripciones ibéricas, latinas paganas y latinas cristianas, EAE*, 127, Madrid.
ALMAGRO BASCH, M. (1984-85): "La escultura de Dea Roma del teatro de Segóbriga", *Zephyrus*, XXXVII-XXXVIII, 323-329.
ALMAGRO BASCH, M. (1982): "El teatro romano de Pollentia (Alcudia, Baleares)", *THR*, Badajoz, 99-114.
ALMAGRO BASCH, M. y ALMAGRO GORBEA, A. (1982): "El teatro romano de Segóbriga", *THR*, Badajoz, 25-39.
ALVAR, A. (1980-81): "Las *Res Gestae Divi Augusti*. Introducción, texto latino y traducción", *CuPAUAM*, 7-8, 109-140.
ALVAR, J. (1994): "La sociedad y el culto: Isis en la Bética", en GLEZ. ROMÁN, C. (ed.): *La sociedad de la Bética. Contribuciones para su estudio*, Granada, 9-28.
ÁLVAREZ, A. (1983): "Los materiales lapídeos y su significación cronológica", *Actas del XVI CNA*, Murcia-Cartagena 1982, Zaragoza, 833-836.
ÁLVAREZ, A. (1995): "Clasificación automatizada de mármoles mediante procesamiento digital de imagen *(Image Processing: Automatic Classification or Marbles)", Les marbles blancs des Pyrénées. Approches scientifiques et historiques. Entretiens d'Archéologie et d'Historie*, Saint-Bertrand-de-Comminges, 71-85.
ÁLVAREZ, A. y MAYER, M. (1981): "Materiales lapídeos de origen local utilizados en época romana en la costa sur del litoral catalán", *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Sevilla, 303-310.
ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª. (1982): "El teatro romano de Regina", *THR*, Badajoz, 267-285.
ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª. y RUBIO MUÑOZ, A. (1988): "Excavaciones en el yacimiento romano de *Regina Turdulorum*", *Extremadura Arqueológica*, 1, 221-229.
ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª y MOSQUERA MÜLLER, J.L. (1991): "Excavaciones en Regina (1986-1990)", *I Jornadas de Prehistoria y Arqueología en Extremadura (1986-1990), Extremadura Arqueológica*, II, Mérida-Cáceres, 361-371.
ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª y NOGALES BASARRATE, T. (1995): "Las pinturas del anfiteatro romano de Mérida", *Actas del Coloquio Internacional: El anfiteatro en la Hispania romana*, Mérida, 1992, Badajoz, 265-284.
ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1974): "Una casa con valiosas pinturas, de Mérida", *Habis*, 5, 169-187.
AMICI, C.M. (1991): *Il foro di Cesare*, Florencia.
AMORES CARREDANO, F. y KEAY, S. (1999): "Las sigillatas tipo Peñaflor o una serie de Hispánicas precoces", en ROCA, M. y FERNÁNDEZ GARCÍA, Mª.A.: *Terra sigillata hispánica, centros de fabricación y producciones altoimperiales*, Málaga, 235-252.

AMORES CARREDANO, F. y RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M. (1985): "Actuación en la ciudad romana de Itálica durante los años 1984-85", Conjuntos Arqueológicos, *AAA*, I, sumario, 71-76.
AMORES CARREDANO, F. y RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M. (1986a): "Pavimentos de *opus signinum* en Itálica", *Habis*, 17, 549-564.
AMORES CARREDANO, F. y RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M. (1986b): "Itálica: memoria de actividades, 1986", Conjuntos Arqueológicos, *AAA*, I, sumario, 75-77.
AMUCANO, M.A. (1991): "Criteri progettuali nel teatro romano: ipotesi per un nuovo metodo interpretativo, *RTopAnt*, 1, 109-124.
AMUCANO, M.A. (1992): "Il teatro romano di Urbs Salvia. Inserimento urbanistico e proporzioni modulari", *RTopAnt*, 2, 37-56.
AMY, R. y GROS, P. (1979): *La Maison Carrée de Nîmes*, París.
ANDREAE, B. (ed.) (1995): *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Band I, Museo Chiaramonti I-III, Berlín.
ANTI, C. (1952): "Rilievo teatrale Romano da Castel S. Elia", en *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte. Festschrift für Rudolf Egger*, Bd. 1, Klagenfurt, 189-205.
AQUILUÉ, X.; MAR, R.; NOLLA, J.Mª; RUIZ DE ARBULO, J. y SANMARTÍ, E. (1984): *El Forùm romà d'Empúries*, Barcelona.
ARANEGUI, C. y HERNÁNDEZ, E. (1993): "El teatro de Sangunto en la antigüedad", *Braçal*, 8, 13-24.
ARBEITER, A. y HAUSCHILD, Th. (1993): *La villa romana de Centcelles*, Barcelona.
ARCE, J.; ENSOLI, S. y LA ROCCA, E. (eds.) (1997): *Hispania Romana. De tierra de conquista a provincia del Imperio*, (catálogo de la exposición), Roma.
ARIAS, P.E. (1974): "L'evoluzione della scena del teatro romano", *Studi Romani*, 22, 17-24.
ARTEAGA, O. (1981): "Las influencias púnicas", *La Baja Época de la cultura ibérica*, Madrid, 117-159.
ASGARI, N. (1992): "Observations on two types of quarry-items from Proconneus: column-shafts and column-bases", en WAELKENS, M.; HERZ, N. y MOENS, L. (Eds.): *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance. Interdisciplinary Studies on Stones and Stone Technology in Europe and Near East from the Prehistoric to the Early Christian Period*, Lovaina, 73-80.
AUDIN, A. (1956): "La datation du théâtre de Lugdunum", *Latomus*, XVI, 225-321
AUDIN, A. (1962): "Le théâtre antique de Lyon et le rideau de scène", *Palladio*, XII, 1-10.
AUDIN, A. y DUCAROY, A. (1960): "Le rideau de scène du théâtre de Lyon", *Gallia*, 18, 57-82.
BACCINI LEOTARDI, P. (1979): *Marmi di cava rinvenuti ad Ostia e considerazioni sul commercio dei marmi in età romana. Scavi di Ostia*, X, Roma.
BACCINI LEOTARDI, P. (1989): *Nuove Testimonianze sul commercio dei marmi in età imperiale*, Istituto Italiano per la Storia Antica, fasc. XLIV, Roma.
BAHARAL, D. (1996): *Victory of Propaganda. The Dynastic Aspect of the Imperial Propaganda of the Severii: the Literary and Archeological Evidence, A.D. 193-235*, B.A.R. International Series, 657, Oxford.
BALLANCE, M. H. (1966): "The Origins of 'Africano'", *PBSR*, XXXIX, 79-81.
BALTY, J. C. (1991): *Curia ordinis. Recherches d'architecture et d'urbanisme antiques sur les curies provinciales du monde romain*, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, XV, fasc. 2, Bruselas.
BARRERA, J.L. DE LA: Véase DE LA BARRERA, J.L.
BARRUOL, G y DUMOULIN, A. (1968): "Le théâtre romain d'Apt", *RANarb*, 1, 159-200.
BARTON, J.M. (1989): *Roman Public Buildings*, Exeter.
BAUER, H. (1973): *Korintische Kapitelle des 4. und 3. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlín.
BAUER, H. (1988): "Basilica Aemilia", en *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, 200-212.
BEARE, W. (1964): *La escena romana*, Buenos Aires.
BECATTI, G. (1970-71): *Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche, Studi Miscellanei*, 17, Roma.
BELLONI, G.C. (1958): *I capitelli romani di Milano*, Padua.
BEJOR, G. (1979a): "La decorazione scultorea dei teatri romani nelle province africane", *Prospettiva*, 17, 37-46.
BEJOR, G. (1979b): "L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea", *Athenaeum*, 57, fasc. I-II, 124-138.
BEKKER-NIELSEN, T. (1989): *The Geography of Power. Studies in the Urbanization of Roman North-West Europe*, B.A.R. International Series nº 477, Oxford.
BELTRÁN FORTES, J. (1986): "El ara de Trigueros (Huelva). Un posible testimonio de culto a Augusto", *Baetica*, 9, 191-203.
BELTRÁN FORTES, J. (1988a): *Las arae de la Baetica*, Málaga.

BELTRÁN FORTES, J. (1988b): "Frisos de roleos acantiformes en los monumentos epigráficos de la Bética", *Baetica*, 11, 163-194.
BELTRÁN LLORIS, M. (1982): "El teatro romano de Sagunto", *THR*, Badajoz, 153-181.
BELTRÁN LLORIS, M. (1990): "El valle medio del Ebro y su monumentalización en época republicana y augustea. Los ejemplos de Celsa y Caesaraugusta", *Stadtbild und Ideologie*, Munich, 179-206.
BELTRÁN LLORIS, M. (1993): *"El teatro de Caesaraugusta. Estado actual de conocimiento", Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de arquitectura romana*, 2, Murcia, 93-118.
BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1982): "El teatro romano de Zaragoza", *THR*, Badajoz, 41-64.
BENDALA GALÁN, M. (1972): "Los llamados "columbarios" de Mérida", *Habis*, 3, 223-253.
BENDALA GALÁN, M. (1973): "Tablas de juego en Itálica", *Habis*, 4, 263-272.
BENDALA GALÁN, M. (1975): "Un templo en Itálica de época republicana", *XIII CNA*, Huelva 1973, Zaragoza, 861-868.
BENDALA GALÁN, M. (1982a): "Excavaciones en el Cerro de los Palacios", *Itálica, (Santiponce, Sevilla)*, *EAE*, 121, Madrid, 29-74.
BENDALA GALÁN, M. (1982b): "La perduración púnica en los tiempos romanos. El caso de Carmo", *Primeras jornadas arqueológicas sobre colonizaciones orientales, Huelva Arqueológica*, VI, Huelva, 193-203.
BENDALA GALÁN, M. (1990): "El plan urbanístico de Augusto en Hispania: precedentes y pautas macroterritoriales", *Stadtbild und Ideologie*, Munich, 25-42.
BENDALA GALÁN, M. (1992): "Materiales de construcción romanos: peculiaridades de Hispania", en RODÁ, I. (ed.): *Ciencias, metodologías y técnicas aplicadas a la arqueología*, Barcelona, 215-226.
BENDALA GALÁN, M. (1993a): "El influjo cartaginés en el interior de Andalucía", *Cartago, Gadir, Ebussus y la influencia púnica en los territorios hispanos, Trabajos del Museo de Ibiza*, 59-74.
BENDALA GALÁN, M. (1997): "Urbanismo y poder en la Roma imperial", DOMÍNGUEZ, A.J. y SÁNCHEZ, C. (eds.): *Arte y poder en el mundo antiguo*, Madrid, 189-202.
BENDALA GALÁN, M. (1998): "La paz augustea y la romanización", *Hispania. El legado de Roma*, Zaragoza, 127-137.
BENDALA GALÁN, M. (2001): "Los conjuntos arqueológicos y sus contextos ante las exigencias de los nuevos tiempos", *Actas de los XI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Reinosa 2000, Santander, 237-254.
BENDALA GALÁN, M. (2003): "De Iberia in Hispaniam: el fenómeno urbano", en ABAD CASAL, L. (ed.): *De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos*, Alicante, 17-35.
BENDALA, M.; FERNÁNDEZ OCHOA, C.; FUENTES, A. y ABAD, L. (1987): "Aproximación al urbanismo y a los fenómenos de transición y potenciación tras la conquista", *Los asentamientos ibéricos ante la romanización*, Madrid, 121-140.
BENDALA GALÁN M. y NEGUERUELA MARTÍNEZ, I. (1980): "Baptisterio paleocristiano y visigodo en los Reales Alcázares de Sevilla", *NAH*, 10, 335-374.
BENDALA, M. y DURÁN, R.Mª (1995):"El anfiteatro de Augusta Emerita: rasgos arquitectónicos y problemática urbanística y cronológica", Actas del Coloquio Internacional: *El anfiteatro en la Hispania romana*, Mérida 1992, Badajoz, 247-264.
BENDINELLI, G. (1961-62): "Il teatro romano di Lanuvio", *RendPontAc*, 34, 79-92.
BERGES, M. (1982): "Teatro romano de Tarragona", *THR*, Badajoz, 115-152.
BERGMANN, B. y KONDOLEON, C. (1999): *The Art of Ancient Spectacle*, London.
BERNARDI FERRERO, D. DE: Véase DE BERNARDI FERRERO, D.
BERTOLDI, M.E. (1962): *Ricerche sulla decorazione architettonica del Foro Traiano, Studi Miscellanei*, 3, Roma.
BESCHAOUCH, A.; HANOUNE, R. y THÈBERT, Y. (1977): *Les ruines de Bulla Regia*, Roma.
BETSCH, E.W. (1977): *The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople*, Pensilvania.
BIEBER, M. (1961): *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, New Jersey.
BINDER, G. y EFFE, B. (Hrsg.) (1998): *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Tréveris.
BLÄNSDORF, J. (ed.) (1990): *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tubinga.
BLANCKENHAGEN, P.H. von (1940): *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*, Berlin.
BLANCO FREIJEIRO, A. (1950): "Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el MAN", *AEspA*, 23, 127-142.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1977): "Epigrafía en torno al Acueducto de Segovia", *Symposium de Arqueología romana*, Barcelona, 131-146.
BLANCO FREIJEIRO, A. (1978a): *Mosaicos romanos de Itálica*, I, Madrid.
BLANCO FREIJEIRO, A. (1978b): *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid.
BLANCO FREIJEIRO, A. (1981): *La Antigüedad*, Madrid.
BLANCO FREIJEIRO, A. (1982a): "La Itálica de Trajano y Adriano", *Itálica, (Santiponce, Sevilla), EAE*, 121, 291-298.
BLANCO FREIJEIRO, A. (²1982b): "Arte de la Hispania romana: arquitectura, escultura, pintura, mosaicos, artes menores", en MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.): *Historia de España*, tomo II, *España romana 218 a.C. - 414 d.C. La sociedad, el derecho, la cultura*, Madrid, 557-706.
BLANCO FREIJEIRO, A. (1983): "Nuevas inscripciones latinas en Itálica", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXX, 1-20.
BLANCO FREIJEIRO, A. (1985): "Mitología de las procesiones. Antecedentes paganos de las procesiones cristianas", *BRAH*, CLXXXII, 1-53.
BLANCO FREIJEIRO, A. y CORZO SÁNCHEZ, R. (1976): "El urbanismo romano de la Bética", *Actas del Symposium de Ciudades Augusteas*, I, Zaragoza, 137-170.
BLÁNQUEZ, J; ROLDÁN, L.; MARTÍNEZ LILLO, S.; MARTÍNEZ MAGANTO, J.; SÁEZ, F. y BERNAL, D. (1996): *La carta arqueológica subacuática de la costa de Almería*, Madrid.
BLÁZQUEZ, J. Mª (1965): *Caparra I, EAE* 34, Madrid.
BLÁZQUEZ, J. Mª (1966): *Caparra II, EAE*, 54, Madrid.
BLÁZQUEZ, J. Mª. (1992): "Nombres de aurigas, de *possessores*, de cazadores y perros en mosaicos de Hispania y África", *L'Africa romana*, IX.2, Nuoro, 1991, Sassari, 953-964.
BLÁZQUEZ, J. Mª (1993): *Mosaicos romanos de Hispania*, Madrid.
BLÁZQUEZ, J. Mª (1994): "La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma", en *Artistas y artesanos en la antigüedad clásica, Cuadernos Emeritenses*, 8, Mérida, 10-28.
BLUME, H.-D. (²1991): *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt.
BLÜMNER, H. (²1969): *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, Hildesheim*. (Primera edición de 1879).
BODEI GIGLIONI, G. (1990): "Lavori pubblici ed evergetismo privato", en *Civiltà dei Romani*, Roma, 99-110.
BÖMER, F. (1952): voz *"pompa", RE*, cols. 1878-1994.
BONEVILLE, J.-N.; DARDAINE, S. y LE ROUX, P. (1988): *Belo V. L'epigrafie, Les inscriptions romaines de Baelo Claudia*, (serie *Fouilles de Belo*), Madrid.
BONSOR, G. (1898): "Le Musée Archéologique de Séville et les ruines d'Itálica", *Revue Archéologique*, Troisième Série, tome XXXII, Janvier, Juin, París, 5.
BOROWSKI, Z. (1981): *Alexandria II, Inscriptiones des Factiones à Alexandrie*.
BOVINI, G. (1962): *Guida del Museo Nazionale di Ravenna*, Milán.
BRAEMER, F. (1971): "Les marbres a l'époque romanine", *RA*, fasc. 1, 167-174.
BRAEMER, F. (1983): "La décoration en matèriaux nobles (marbres, porphyresm...) des èdifices de la Gaule et des régions limitrophes durant le Haut- Empire et la basse Antiquité", *Mosaique revueil d'hommages a Henri Stern*, París, 81-91.
BRILLIANT, R. (1967): *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum, MAAR*, XXIX, Roma.
BROISE, P. (1969): "Éléments d'un ordre toscan provincial en Haute-Savoie", *Gallia*, XXVII, 15-22.
BRUZZA, L. (1870): "Iscrizioni dei marmi grezzi", *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 42, 106-204.
BURNETT, A.; AMANDRY, M. y RIPOLLÉS, P.P. (1992): *Roman Provincial Coinage. 1. From the Death of Caesar to the Death of Vitellius, 44 BC –AD 69*, Londres.
CABALLERO, L. (1995): "Método para el análisis estratigráfico de construcciones históricas o «lectura de paramentos»", *Leer el documento construido, Informes de la construcción*, vol. 46, nº 435, 37-46.
CABALLERO ZOREDA, L. y ESCRIBANO VELASCO, C. (Eds.) (1996): *Arqueología de la Arquitectura. El método arqueológico aplicado al proceso de estudio y de intervención en edificios históricos*, Burgos.
CABALLOS RUFINO, A. (1987-88): "M. Trahius, C.F., magistrado de la Itálica tardorrepublicana", *Habis*, 18-19, 299-317.
CABALLOS RUFINO, A. (1993): "Nuevas inscripciones italicenses", *Habis*, 24, 287-295.
CABALLOS RUFINO, A. (1994a): *Itálica y los italicenses*, Sevilla.
CABALLOS RUFINO, A. (1994b): "Varia funeraria italicense", *Habis*, 25, 225-245.
CABALLOS, A.; ECK, W. y FERNÁNDEZ, F. (1996): *El senadoconsulto de Gneo Pisón padre*, Sevilla.

CABALLOS RUFINO, A. y LEÓN ALONSO, P. (Eds.) (1997): *Italica, MMCC, Actas de las Jornadas del 2.200 Aniversario de la Fundación de Itálica*, Sevilla 1994, Sevilla.
CABALLOS RUFINO, A.; MARÍN FATUARTE, J. y RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M. (1999): *Itálica arqueológica*, Sevilla.
CAIN, H.-V. (1985): *Römische Marmorkandelaber*, Maguncia.
CALABI LIMENTANI, J. (1958): *Studi sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano-Varese.
CAMBI, N. (1998): "Sarkophage aus salonitanischen Werkstätten", *Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus"*, Marburgo 1995, Maguncia, 169-181
CAMPOS, J. (1989): "Análisis de la evolución espacial y urbana de Urso", *Estudios sobre Urso, Colonia Iulia Genetiva*, Sevilla, 99-111.
CANCELA Y RAMIREZ DE ARELLANO, M.L. (1982): "Capiteles romanos procedentes de *Bilbilis*", *Papeles Bilbilitanos*, 47-52.
CANTO, A. Mª (1973): "Dos basas con inscripciones gemelas en Itálica", *Habis*, 4, 311-318.
CANTO, A. Mª (1976): "El mosaico del nacimiento de Venus de Itálica", *Habis*, 7, 293-338.
CANTO, A. Mª (1977-78): "Avances sobre la explotación del mármol en la España romana", *AEspA*, 50-51, 165-187.
CANTO, A. Mª (1979): "El acueducto romano de Itálica", *MM*, 20, 282-338.
CANTO, A.Mª (1981): "Notas sobre los pontificados coloniales y el origen del culto imperial en la Bética", *La religión romana en Hispania*, Madrid 1979, Madrid, páginas.
CANTO, A. Mª (1982a): "Excavaciones en "El Pradillo" (Itálica, 1974): un barrio tardío", *Itálica (Santiponce, Sevilla)*, *EAE*, 121, 225-242.
CANTO, A.Mª (1982b): "Notas sobre los pontífices coloniales y el origen del culto imperial en la Bética", *Simposio La Religión romana en Hispania*, Madrid, 141-153.
CANTO, A. Mª (1984): "Les plaques votives avec plantae pedum d'Italique: un essai d'interpretation", *ZPE*, 54, 183-194.
CANTO, A. Mª (1985a): *Epigrafía romana de Itálica (ERIt)*, Madrid.
CANTO, A. Mª (1985b): "Die vetus Urbs von Italica. Probleme ihrer Gründung und ihrer Anlage", *MM*, 26, 137-148.
CANTO, A. Mª (1986): "Némesis y la localización del circo de Itálica", *BSAA*, 52, 47-82.
CANTO, A. Mª (1999): "La *uetus urbs* de Itálica, quince años después. La planta hipodámica de D. Demetrio de los Ríos y otras novedades", *CuPAUAM*, 25.2, 145-191.
CAPITEL, A. (1988): *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid.
CAPUTO, G. (1949): "Ara e podio domizianei nella conistra del teatro di Leptis Magna", *Dioniso*, XII, 83-91.
CAPUTO, G. (1950): "Architettura del teatro di Leptis Magna", *Dioniso*, XIII, 164-178.
CAPUTO, G. (1959): *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*, Roma.
CAPUTO, G. (1971-74): "Graffiti figurati al teatro di Leptis Magna: Dea Roma e busto di Giuliano l'Apostata", *Dioniso*, XLV, 193-200.
CAPUTO, G. (1987): *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro* (1937-1951), Roma.
CAPUTO, G. y TRAVERSARI, G. (1976): *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, Roma.
CARANDINI, A. y CAPPELLI, R. (2000): *Roma. Romulo, Remo e la fondazione della città*, Roma.
CARCOPINO, J. (²1993): *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid (1ª ed. francesa 1938).
CARETTONI, G. (1939): "Cassino. Esplorazione del teatro", *NSc*, XXV, 99-141.
CARETTONI, G. (1983): "Le *anterides* di Vitruvio. Un esempio di applicazione pratica", *Città e architettura nella Roma imperiale*, Atti del seminario del 27 ottobre nel XXV anniversario dell'Accademia di Danimarca, Roma, 15-20.
CARRIAZO, J. de M. (1964): "Discurso inaugural", *Actas del VIII CNA*, Zaragoza, 18-31.
CASTILLO, C. (1993): "Los pontífices de la Bética", *Religio Deorum. Actas del coloquio Internacional de Epigrafía "Culto y sociedad en occidente"*, Sabadell, 83-93.
CAVALIERI MANASSE, G. (1978): *La decorazione architettonica romana di Aquileia, Trieste e Pola*, Padua.
CAVALIERI MANASSE, G. (1987): *Il Veneto nell'età romana*, Verona.
CELESTINO, S. (1977): "Mosaicos perdidos de Itálica", *Habis*, 8, 359-383.
CEAN BERMÚDEZ, J.A. (1832): *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Madrid.
CENCIAIOLI, L. (1977-78): "I capitelli romani di Perugia", *Studi Classici, Annali della Facoltà della Università degli Studi di Perugia*, XV, 40-96.
CHAVES TRISTÁN, F. (1973): *Las monedas de Itálica*, Sevilla.

CHAVES TRISTÁN, F. (1982): "Monedas halladas en las excavaciones de Itálica", *Itálica (Santiponce, Sevilla), EAE*, 121, Madrid, 261-275.
CHIC, G. (1997): "Olivo y vid en la Andalucía romana. Perspectivas de una evolución", *Impactos exteriores sobre el mundo rural mediterráneo. Del Imperio romano a nuestros días*, Madrid, páginas.
CHINER MARTORELL, P. (1990): *La decoración arquitectónica en Saguntum*, Valencia.
CHISVERT JIMÉNEZ, N. (1987-88): "Reflexiones sobre el empleo de topónimos y la descripción de edificios italicenses en obras antiguas", *Habis*, 18-19, 565-581.
CHUECA, F. (1974): "Consideraciones sobre el legado de la urbanística romana en España", *Hispania Romana, Accademia Nazionale dei Lincei*, 200, 69-86.
CIANCIO ROSSETTO, P. y PISANI SARTORIO, G. (1994a): *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*, Roma.
CIANCIO ROSSETTO, P. y PISANI SARTORIO, G. (1994b): "Rapporto tra struttura teatrale e tessuto urbano nella città romana", *XIV CIAC*, 101-105.
CIANCIO ROSSETTO, P. y PISANI SARTORIO, G. (1997): "Gli edifici per lo spettacolo", *Hispania romana. Da terra di conquista a provincia dell'Impero*, Roma, 188-196.
CICCOTTI, E. (1891): "I sacerdoti municipali e provinciali della Spagna e gli Augustali nell'epoca imperiale romana", *RFIC*, 19, 1-84.
CILA: Véase GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (1991).
CILIBERTO, F.; FONTANA, F. y ZUCCONI GALLI FONSECA, M. (1991): "Descrizione del complesso architettonico", en VERZÁR-BASS, M. (ed.): *Il teatro romano di Trieste*, Roma-Maguncia, 14-41.
CIPROTTI, P. (1967): "Die Graffiti", *Altertum*, 13, 85-94.
CISNEROS CUNCHILLOS, M. (1988a): "Consideraciones metodológicas para el estudio de las canteras de mármol en Hispania a partir de un texto de Plinio (*NH* III, 3,30)", *Actas del I Congreso Peninsular de Historia Antigua*, Santiago de Compostela 1986, Santiago de Compostela, 259-264.
CISNEROS CUNCHILLOS, M. (1988b): *Mármoles hispanos: su empleo en la España romana*, Zaragoza.
CLARIDGE, A. (1990): "Ancient techniques of making joins in Marble Statuary", en: *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, Malibú, 135-162.
COARELLI, F. (1972): "Il Complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea", *RendPontAcc*, 44, 99-122.
COARELLI, F. (1973): La tomba degli Scipioni: un esempio di scenografia teatrale nella tardorrepubblica" *DialA*, VI, 1, 1972, 36-106.
COARELLI, F. (1983): "Il commercio delle opere d'arte in età tardo-repubblicana", *DialA*, 3 serie, año 1, 45-53.
COARELLI, F. (1992): "Varrón y el teatro de Casinum", *Ktema*, 17, 87-108.
COARELLI, F. (1994): *Guida archeologica di Roma*, Milán.
COARELLI, F. (1996): *Revixit Ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradicione repubblicana*, Roma.
COCCO, M. (1977): "Due tipi di capitelli a Pompei 'corinzio-italico' e 'a sofa'", *Cronache Pompeiane*, III, 57-155.
COHON, R. (1984): *Greek and Roman Stone Table Supports with Decorative Reliefs*, Nueva York.
COLLANTES DE TERÁN, F. (1937): *Trabajos y hallazgos en Itálica (1936-1938)*, Sevilla.
CONDE LEÓN, E. (1994): "Dibujos geométricos en el teatro romano de Itálica", *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2, Valladolid, 125-128.
CONTI, G. (1970): *Decorazione architettonica della Piazza d'Oro a Villa Adriana*, Roma.
CONTI, G. (1980): "Marmi antichi di Genova: la decorazione architettonica", *Rivista di Archeologia*, 4, 31-45.
CORSI, F. (1833): *Delle pietre antiche, trattato di Faustino Corsi romano: ed. seconda in alcune parti corretta in molte accresciuta, con l'aggiunta dell'indicazione e descrizione di tutte le colonne ragguardevoli e massi di pietre antiche che sono a Roma*, Roma.
CORTINES, J. (1995): *Itálica Famosa*, Sevilla.
CORZO SÁNCHEZ, R. (1982): "Organización del territorio y evolución urbana en Itálica", *Itálica (Santiponce, Sevilla), EAE*, 121, Madrid, 299-319.
CORZO SÁNCHEZ, R. (1991): "Isis en el teatro de Itálica", *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, núm. XIX, Sevilla, 125-148.

CORZO SÁNCHEZ, R. (1993a): "El teatro de itálica", en RAMALLO ASENSIO, S.F. y SANTIUSTE DE PABLOS, F. (Coord.): *Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 157-171.
CORZO SÁNCHEZ, R. (1993b): "El teatro romano de Cádiz", en RAMALLO ASENSIO, S. y SANTIUSTE DE PABLOS, F. (coord.): *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 133-140.
CORZO SÁNCHEZ, R. (1994): *El teatro*, incluido en la serie: *Vivo Itálica*, Granada.
CORZO SÁNCHEZ, R. (1995): "El anfiteatro de itálica", *Actas del Coloquio Internacional: El anfiteatro en la Hispania romana*, Mérida, 1992, Badajoz, 187-211.
CORZO SÁNCHEZ, R. (1998): "Colonia Aelia Augusta Itálica", *Hispania. El legado de Roma*, Zaragoza, 405-410.
CORZO SÁNCHEZ, R. (2002): "La fundación de Itálica y su desarrollo urbanístico", en JIMÉNEZ SALVADOR, J.L. y RIBERA I LACOMBA, A. (Coord.): *Valentia y las primeras ciudades romanas de Hispania*, Valencia, 123-135.
CORZO SÁNCHEZ, R. (2003): *Excavaciones arqueológicas en el teatro romano de Itálica*, 3 vols., Sevilla.
CORZO SÁNCHEZ, R. y TOSCANO SAN GIL, M. (1989a): *Itálica. Excavaciones en el teatro* (1988-89), Sevilla.
CORZO SÁNCHEZ, R. y TOSCANO SAN GIL, M. (1989b): *Itálica. Excavaciones en el teatro* (1989). *Memoria. Excavación del cuadrante norte del pórtico*, Sevilla.
CORZO SÁNCHEZ, R. y TOSCANO SAN GIL, M. (1990): *Itálica. Excavaciones en el teatro* (1990), Sevilla.
CORZO SÁNCHEZ, R. y TOSCANO SAN GIL, M. (1992): *Las vías romanas de Andalucía*, Sevilla.
COULTON, J.J. (1979): "Doric capitals, a proportional analysis", *Annual of the British School at Athens*, Atenas.
COULTON, J.J. (1989): "Modules and Measurements in Ancient Design and Modern Schorlarships", en GEERTMAN, H. y DE JONG, J.J. (eds.): *Munus non ingratum*, Leiden, 85-89.
COURTOIS, C. (1989): *Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Étude chronologique et typologique*, Providence, Louvain-la-Neuve.
COURTOIS, C. (1998): "Le bâtiment de scène des théâtres romains du Sud de la Gaule, des Provinces d'Espagne et d'Afrique du Nord. Étude comparée", *Latomus*, 57, 96-104.
COZZO, G. (²1970): *Ingegneria romana*, Roma (primera edición 1928).
CREMA, L. (1938): "Per un *corpus* dei capitelli romani", *Atii del III Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Roma, 215-217.
CREMA, L. (1959): *L'architettura romana*, Turín
CRÉSSIER, P. (1984): "Les chapiteaux de la grande mosquée de Cordoue (oratoires d''Abd ar-Rahmān I et d''Abd ar-Rahmān II) et la sculpture de chapiteaux à l'époque émirale. Première partie", *MM*, 25, 216-281.
CRÉSSIER, P. (1985): "Les chapiteaux de la grande mosquée de Cordoue (oratoires d''Abd ar-Rahmān I et d''Abd ar-Rahmān II) et la sculpture de chapiteaux à l'époque émirale. Deuxième partie", *MM*, 26, 257-313.
CURCHIN, L.A. (1991): *Roman Spain. Conquest and assimilation*, Londres.
CUTRONI TUSA, A. (1993): "La ninfa e la fontana", *Studi sulla Sicilia Occidentale in onore di Vincenzo Tusa*, Padua, 33-37.
DARDAINE, S. y BONNEVILLE, J.-N. (1980): "La campagne de fouilles d'octobre 1979 à Belo", *MCV*, XVI, 374-419.
DARDER LISSON, M. (1996): *De nominibus equorum circensium. Pars occidentis*, Barcelona.
DE AGOSTINO, A. (1955): "Volterra. Il teatro romano. Studio architettonico e ricostruzione", *NSc (Atti della Accademia Nazionale dei Lincei)*, 150-181.
DE BERNARDI FERRERO, D. (1966): *Teatri classici in Asia Minore, I. Cibyra, Selge, Hierapolis*, Roma.
DE BERNARDI FERRERO, D. (1969): *Teatri classici in Asia Minore, II. Città di Pisidia, Licia e Caria*, Roma.
DE BERNARDI FERRERO, D. (1970): *Teatri classici in Asia Minore, III.Città dalla Troade alla Panfilia*, Roma.
DE BERNARDI FERRERO, D. (1974): *Teatri classici in Asia Minore, IV. Deduzioni e proposte*, Roma.
DE CARO, S. (1997): "L'iseo di Pompei", *Iside, il mito, il mistero, la magia*, Catálogo de la exposición, Milán, 338-343.
DE CHAISEMARTIN, N. y THEODORESCU, D. (1992): "La *frons scaenae* du théâtre d'Aphrodisias: aperçu sur les recherches en cours", *RA*, 1, 181-187.

DELGADO DELGADO, J.A. (1998): *Elites y organización de la religión en las provincias romanas de la Bética y las Mauritanias: sacerdotes y sacerdocios*, BAR Int. Series, 724, Oxford.
DE LA BARRERA, J.L. (1984): *Los capiteles romanos de Mérida, Monografías Emeritenses*, 2, Badajoz.
DE LA BARRERA, J.L. (2000): *La decoración arquitectónica de los foros de Augusta Emerita*, Roma.
DEL AMO, M. (1982a): "El teatro romano de Acinipo", *THR*, Badajoz, 215-251.
DEL AMO, M. (1982b): "El teatro romano de *Metellinum*", *THR*, Badajoz, 317-336.
DELLA CORTE, F. (1983): "La tragédie romaine au siècle d'Auguste", *Théâtre et spectacles dans l'antiquité. Actes du colloque de Strasbourg*, Estrasburgo, 1981, Estrasburgo, 229-243.
DE NUCCIO, M. y UNGARO, L. (eds.) (2002): *Marmi colorati nella Roma imperiale*, Roma.
DESSAU, H (1962): *Inscriptiones latinae selectae (ILS)*, Berlín.
DESSIN (1985): *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, Estrasburgo 1984, Estrasburgo.
DIAS DIOGO, A.M. (1993): "O teatro romano de Lisboa", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 217-224.
DÍAZ MARTOS, A. (1960-61): "Los capiteles romanos de orden corintio de España y problemas para su estudio", *Ampurias*, XXII-XXIII, 223-237.
DÍAZ MARTOS, A. (1985): *Capiteles corintios romanos de Hispania. Estudio-catálogo*, Madrid.
DIDIERJEAN, F. *et alii* (1986): *Belo III. Le macellum*, Madrid.
DI STEFANO MANZELLA, I. (1987): *Mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Roma.
DODGE, H. (1988): "Decorative Stones for Architecture in the Roman Empire", *OxfJA*, 7, nº 1, 65-80.
DODGE, H. y WARD PERKINS, B. (Eds.) (1992): *Marble in Antiquity. Colledted Papers of J. B. Ward Perkins*, Archaeological Monographs of the British School at Rome, nº 6, Roma.
DÖRPFELD, W. y REISCH, E. (1896): *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und andere griechischen Theater*, Atenas.
DOLCI, E. (a cura di) (1989): *Il marmo nella civiltà romana, la produzione e il commercio*, Carrara.
DOLCI, E. (1989): "Il marmo nel mondo romano: note sulla produzione e il comercio", en DOLCI, E. (ed.): *Il marmo nella civiltà romana. La produzione e il comercio*, Carrara, 11-53.
DOLCI, E. y NISTA, L. (ed.) (1992): *Marmi antichi da collezione. La Raccolta Grassi del Museo Nazionale Romano*, Carrara.
D'ORS, A. (1953): *Epigrafía jurídica de la España romana*, Madrid.
D'ORS, A. (1986): *La ley Flavia municipal*, Roma.
D'ORS, A. (1988): *Lex Irnitana* (texto biblingüe), *(Serie Cuadernos Compostelanos de Derecho Romano 1)*, Santiago de Compostela.
DRERUP, H. (1972-74): "Zwei Kapitelle aus Italica", *AEspA*, 45-47, 91-102.
DUBOIS, Ch. (1908): *Étude sur l'administration et l'exploitation des carrières -marbles, porphyre, granit, etc.- dans le monde romaine*, París.
DUPONT, F. (1985): *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, París.
DUPRÉ, X. (1983-84): "Els capitels corintis de l'arc de Berà (Roda de Berà, Tarragonès)", *Empúries*, 45-46, 308-315.
DUPRÉ, X. *et alii* (1999): *Excavaciones arqueológicas en Tusculum. Informe de las campañas de 1998 y 1999*, Roma.
DUPRÉ, X. (a cura di) (2000): *Scavi archeologici di Tusculum. Rapporti preliminari delle campagne 1994-1999*, Roma.
DURÁN CABELLO, R. (1990): "Sobre el *opus quadratum* del teatro romano de Mérida y las grapas de sujeción", *CuPAUAM*, 17, 91-120.
DURÁN CABELLO, R. (1994): "Elementos para la historia de Mérida a través del análisis arquitectónico: el caso del teatro", *XIV CIAC*, 132-135.
DURÁN CABELLO, R. (1996): *Estudio arquitectónico del teatro y del anfiteatro de Augusta Emerita: nuevas bases arqueológicas para la historia de la ciudad*, U.A.M., (Tesis Doctoral inédita, e.p. en los B.A.R. International Series, Oxford).
ECK, W. (1978): "Zum neuen Fragment des sogennanten Testamentum Dasumii", *ZPE*, 30, 277-295.
EDMONSON, J. (1999): "The cultural politics of public spectacle in Rome and the Greek East, 167-166 BCE", en *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven-Londres, 77-95.
EISNER, M. (1986): *Zur Typologie der Grabbauten im Suburbium Roms, RM, Ergänzungshefte*, 26, Roma.
ENSOLI, S. (1997): "Clipei figurati dei Fori di età imperiale a Roma e nelle provincie occidentali. Da signa apotropaica a simbolo di divinizzazione imperiale", *Hispania Romana, da terra di conquista a provincia dell'Impero*, Roma, 161-169.

ESCACENA, J. L. y BELÉN, M. (1997): "El poblamiento en la Baja Andalucía durante los siglos V y IV a.C.", en *La Andalucía iberoturdenata (siglos VI-IV a.C.), Huelva Arqueológica, XIV*, 33-59.
ESTEBAN, J. Mª; MUÑOZ, A. y BLANCO, F.J. (1993): "Breve historia y criterios de intervención en el área urbana del teatro romano de Cádiz", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana, 2*, Murcia, 141-156.
ÉTIENNE. R. (1958): *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris.
ÉTIENNE, R. (1965): "Les sénateurs espagnols sous Trajan et Hadrien", *Les empereurs romains d'Espagne*, 55-85.
EUZENNAT, M. (1994): "Principia militaires et forums civils", *XIV CIAC*, 197-203.
FABRICOTTI, E. (1967): "Ninfe dormenti. Tentativo di classificazione", *Scritti in memoria di Giovanni Becatti*, Roma, 67-71.
FANT, J.C.(ed.) (1988): *Ancient Marble Quarrying and Trade*. Papers from a Colloquium held at the Annual Meeting of the Archeological Institute of America, San Antonio, Texas, diciembre 1986, B.A.R. International Series, 453, Oxford.
FANT, J.C. (1992): "The Roman Imperial Marble Yard at Portus", en WAELKENS, M.; HERZ, N. y MOENS, L. (eds.): *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance. Interdisciplinary Studies on Stones and Stone Technology in Europe and Near East from the Prehistoric to the Early Christian Period*, Lovaina, 115-120.
FAVRO, D. (1996): *The Urban Image of Augustan Roma*, Cambridge.
FERNÁNDEZ-BACA, R. *et alii* (1993): "La consolidación y restauración del teatro romano de Acinipo. Ronda (Málaga)", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 199-205.
FERNÁNDEZ CHICARRO, C. (1951): *El Museo Arqueológico Provincial de Sevilla*, Madrid.
FERNÁNDEZ CHICARRO, C. (1955): "Inscripciones de militares en el Museo Arqueológico de Sevilla", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXI, 585-589.
FERNÁNDEZ CHICARRO, C. (1957): *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla*, Madrid.
FERNÁNDEZ CHICARRO, C. (²1969): *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla*, Madrid.
FERNÁNDEZ CHICARRO, C. y FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (³1980): *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla*, Madrid.
FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1998): *Las excavaciones de Itálica y don Demetrio de los Ríos a través de sus escritos*, Córdoba.
FERNÁNDEZ GÓMEZ, F.; OLIVA, D. y PUYA, M. (1984): "La necrópolis tardorromana-visigoda de "Las Huertas", en Pedrera (Sevilla)", *NAH*, 19, 271-387.
FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. (1904): *Excavaciones en Itálica (año 1903)*, Sevilla.
FIECHTER, E. (1914): *Die baugeschichliche Entwicklung des antiken Theaters*, Munich.
FIECHTER, E. (1935a): *Das Dionysos-Theater in Athen. I. Die Ruine*, Stuttgart.
FIECHTER, E. (1935b): *Das Dionysos-Theater in Athen.III. Einzelheiten und Baugeschichte*, Stuttgart.
FIECHTER, E. (1950): *Das Dionysos-Theater in Athen. IV Nachträge*, Stuttgart.
FINOCCHI, S. (1977): "Le théâtre romain de Turin", *Congrès Arch. du Piémont*, 129e session, 1971, París, 24-33.
FISHWICK, D. (1978): "The Development of Provincial Ruler Worship in the Western Roman Empire", *ANRW*, II,16.2, 1201-1253.
FISHWICK, D. (1982): "The altar of *Augustus* and the municipal cult of Tarraco", *MM*, 23, 222-233.
FISHWICK, D. (1987): *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire, Études Préliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain (EPRO)*, Leiden.
FISKE, G.C. (1900): "Notes on the worship of the Roman Emperors in Spain", *Harvard Studies in Classical Philologie*, 11, 101-139.
FIUMI, E. (1955): "Volterra. Scavi nell'area del teatro romano degli anni 1950-1953", *NSc (Atti della Accademia Nazionale dei Lincei)*, 114-150.
FLORIANO, A. (1944): "Excavaciones en la antigua Cappara (Cáparra, Cáceres)", *AEspA*, 56, 270-286.
FORMIGÉ, J. (1923): Remarques diverses sur les théâtres romains à propos de ceux d'Arles et d'Orange, *MAI (Mémoires présentés par divers savants à l'Accademie des Inscriptions et Belles-Lettres de l'Institut de France)*, 13, parte I, París, 25-90.
FORNI, I.(1987): "Rec. a *Die Tribusinschriften des römischen Hispanien: ein Katalog*", *Gnomon*, 59, 618-630.
FRASCHETTI, A. (a cura di) (2000): *La commemorazione di Germanico nella documentazione epigrafica, Tabula Hebana e Tabula Siarensis*, convegno internazionale di Studi, Cassino 21-24 ottobre 1991, Roma.

FRASCHETTI, A. (2000): "L'eroizzazione di Germanico", en *La commemorazione di Germanico nella documentazione epigrafica, Tabula Hebana e Tabula Siarensis*, Roma, 141- 162.
FREI-STOLBA, R. (1988) "Textschichten in der Lex Colonia Genetivae Iuliae Ursonensis", *Studia et Documenta Historiae et Iuris*, 54, 191-225.
FREYBERGER, K. (1990): *Stadtrömische Kapitelle aus der Zeit von Domitian bis Alexander Severus. Zur Arbeitsweise und Organisation stadtrömischer Werkstätten der Kaiserzeit*, Maguncia.
FRÉZOULS, E. (1959): "Recherches sur les théâtres de l'Orient Syrien, I", *Syria*, 36, 202-227.
FRÉZOULS, E. (1969): "Problemes archéologiques du théâtre romain", *Dioniso*, XLIII, 1-4, 139-156.
FRÉZOULS, E. (1972): *Recherches sur les structures architecturales du théâtre romain en Italie et en Sicile*. Tesis Doctoral, Universidad de Paris, IV (cit. por COURTOIS, 1989).
FRÉZOULS, E. (1981): "L'iconographie du théâtre romain: problèmes d'utilisation", en *Méthodologie iconographique*, Estrasburgo 1979, Estrasburgo, 29-38.
FRÉZOULS, E. (1982): "Aspects de l'historie architecturale du théâtre romain", *ANRW*, 12.1, 343-441.
FRÉZOULS, E. (1983a): "Le théâtre romain et la culture urbaine", *La città antica come fatto di cultura*, Como, 1979, Como, 105-130.
FRÉZOULS, E. (1983b): "La construction du theatrum lapideum et son contexte politique", *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, Estrasburgo 1981, Estrasburgo, 193-214
FRÉZOULS, E. (1985): "Vitruve et le dessin d'architecture", en *Le dessin d'Architecture dans les sociétés antiques*, Estrasburgo 1984, Estrasburgo, 213-224.
FUCHS, M. (1986): *Il teatro romano di Fiesole. Corpus delle sculture, Roma (Studia Archeologica*, 40), Roma.
FUCHS, M. (1987): *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Maguncia.
FUCHS, M.; LIVERANI, P. y SANTORO, P. (1989): *Caere 2. Il teatro e il ciclo statuario giulioclaudio*, Roma.
FUCHS, W. (1959): *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, Jdl, Ergänzugshefte* 20, Berlín.
FUENTES DOMINGUEZ, A. (1998): "Escultura de Dea Roma", en *Hispania. El Legado de Roma*, Zaragoza, ficha nº 199, 566.
FUGMANN, J. (1988): *Römisches Theater in der Provinz. Eine Enführung in das Theaterwesen im Imperium Romanum*, Aalen.
GAGGIOTTI, M. (1982): "Il teatro", *Saepinum, Museo documentario dell'Atilia*, Campobasso, 143-156.
GALI LASSALETTA, A. (1892): *Historia de Itálica*, Sevilla.
GALLIAZZO, U. (1977): "Capitelli del Museo Civico di Vicenza. Contributo allo studio del teatro romano di Berga", *Aquileia Nostra*, 48, 49-72.
GALLINA ZEVI, A. y CLARIDGE, A. (1996): *"Roman Ostia" revisited. Archeological and Historical Papers in Memory of Russell Meiggs*, Roma.
GALSTERER, H. (1997): "La ciudad de Itálica: estatuto y administración", en CABALLOS, A. y LEÓN, P. (eds.): *Italica, MMCC*, Sevilla, 196-205.
GAMER, G. (1989): *Formen römischer Altäre auf der Hispanischen Halbinsel*, Maguncia.
GANZERT, J. (1983): "Zur Entwicklung lesbischer Kymationformen", *Jdl*, 98, 123-202.
GANZERT, J. (1988): "Augusteische Kymaformen, eine Leitform der Bauornamentik", *Kaiser Augustus und die verlorene Republilk*, Berlín, 116-121.
GANZERT, J. (1996): *Der Mars-Ultor-Tempel auf dem Augustusforum in Rom*, Maguncia.
GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
GARCÍA Y BELLIDO, A. (1951): "El puteal báquico del Museo del Prado", *AEspA*, 24, 117-154.
GARCÍA Y BELLIDO, A. (1959): "Las colonias romanas de Hispania", *Boletín de la Academia de la Historia del Derecho Español*, 29, 447-512.
GARCÍA Y BELLIDO, A. (1960): *Colonia Aelia Augusta Itálica*, Madrid.
GARCÍA Y BELLIDO, A. (1965): "La Itálica de Hadriano", en *Les Empereurs romains d'Espagne*, París, 7-26.
GARRIGUET. J.A. (2001): *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios* (CSIR), Murcia.
GARTON, C. (1982): "A revised register of Augustan actors", *ANRW*, II, 30.1, Berlín, 580-609.
GASPARRI, C. (1979): *Aedes Concordiae Augustae*, Roma.
GEERTMAN, H. y DE JONG, J.J. (eds.) (1989): *Munus non ingratum. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architecture and the Hellenistic and Republican Architecture*, Leiden 1987, Leiden.
GIL, J. (1986): "La inscripción italicense de *Trahius*", *Gerión*, 4, 325-327.

GIMENO PASCUAL, H. (1988): *Artesanos y técnicos en la epigrafía hispana*, Bellaterra.
GIMENO PASCUAL, J. (1991): *Estudios de arquitectura y urbanismo en las ciudades romanas del nordeste de Hispania*, (U.C.M. Tesis Doctoral), Madrid.
GIMENO PASCUAL, J. (1992): "Un conjunto de capiteles de origen asiático en Tarraco y Barcino. Reflexiones sobre la importación de elementos orientales en la arquitectura del nordeste de Hispania a partir del siglo II d.C.", *AEspA*, 65, 75-103.
GINOUVÈS, R. y MARTÍN, R. (1985): *Dictionaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, Roma.
GINOUVÈS , R. (1998): *Dictionaire méthodique de l'architecture grecque et romaine, III. Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*, Atenas- Roma.
GIULIANI, C.F. (°1997): *L'edilizia nell'antichità*, Roma.
GNOLI, R. (1971): *Marmora romana*, Roma.
GOLVIN, J.-C. (1988): *L'amphithéâtre romain, Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, París.
GOLVIN, J.-C. (1994): "A propòs de la visualisation des édifices de spectacle dans leur contexte urbain (en Gaule)", *XIV CIAC*, 174-175.
GONZÁLEZ, J. (1986): "The Lex Irnitana: a New Copy of the Flavian Municipal Law", *JRS*, 76, 147-243.
GONZÁLEZ, J. (1991): *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía (CILA)*, vol. II, Sevilla, T. II, La Vega (Itálica), Sevilla.
GONZÁLEZ, J. (ed.) (1989): *Estudios sobre Urso, Colonia Iulia Genetiva*, Sevilla.
GONZÁLEZ, J. y ARCE, J. (1988): *Estudios sobre la Tabula Siarensis*, Madrid.
GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (1998): *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Tesis doctoral inédita, U.A.M.
GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (e.p.a): "Teatro y política en Roma", *Actas del III Congreso de la Sociedad Española de Estudios Latinos (SELat)*, Lugo, 2000.
GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (e.p.b): "Los comienzos del teatro romano en Hispania: aspectos organizativos, sociales y culturales", *Emerita*.
GRAEFE, R. (1979): *Vela Erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen*, Maguncia.
GRASSI, G. (1993): "Un parere sul restauro dei monumenti (a proposito del Teatro di Sagunto)", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 47-50.
GRASSINGER, D. (1991): *Römische Marmorkratere*, Maguncia.
GRENIER, A. (1958): *Manuel d'archéologie gallo-romaine*, III, 2, *Ludi et circenses, théâtres, amphithéâtres, cirques*, París.
GROS, P. (1976a): *Aurea Templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'epoque d'Auguste*, Roma.
GROS, P. (1976b): "Nombres irrationels et nombres parfaits chez Vitruve", *MEFRA*, 88, 669-704.
GROS, P. (1978a): *Architecture et société à Roma et en Italie centro-méridionale aux deux deniers siècles de la République*, Bruselas.
GROS, P. (1978b): "Entablements modillonnaires d'Afrique au IIè s. apr. J.C. (a propos de la corniche des temples du forum de Rougga", *RM*, 85, 459-476.
GROS, P. (1985): "Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de L'empire romaine", en *Le dessin de l'architecture dans les sociétés antiques*, Estrasburgo, 231-253.
GROS, P. (1987a): "La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne", *L'urbs: espace urbain et histoire*, 319-343.
GROS, P. (1987b): "Un programme augustéen: le centre monumental de la colonie d'Arles", *Jahrbuch des DAI*, 102, 339-363.
GROS, P. (1989): "L'auctoritas chez Vitruve", en GEERTMAN, H. y DE JONG, J.J. (eds.): *Munus non ingratum*, Leiden, 126-133.
GROS, P. (1990): "Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule iberique", *Stadtbild und Ideologie*, Madrid 1987, Munich, 381-390.
GROS, P. (1994): "Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du *De Architectura*", *RA*, 1, 57-80.
GROS, P. (1996): *L'architecture romaine du début du IIIe siècle av. J.C. à la fin du Haut-Empire.1. Les monuments publics*, París.
GROS, P. (2001): *L'architectura romaine. 2. Maisons, palais, villas et tombeaux*, París.
GROS, P. y SAURON, G. (1988): "Das politische Programm der öffentlichen Bauten", en *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, 48-68.

UAM Ediciones

GRUNHAGEN, W. (1978): "Farbiger Marmor aus Munigua" *MM*, 19, 290-306.
GSELL, S. (1914): "Khamissa, Moborouch", *Annane*, 1.
GSELL, S. (1922): "Khamissa, Moborouch", *Annane*, 2.
GÜSTSCHOW, M. (1921): "Untersuchungen zum korintischen Kapitell. I", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 36, 70-92.
GUETTEL COLE, S. (1993): "Procession and Celebration at the Dyonisia", en SCODEL, R. (ed.): *Theater and society in the Classical World, Ann Arbor*, 25-38.
GUICHARD, P. (1991): "Sur les procurateurs du Kalendarium Vegetianum et quelques notables municipaux", *Alimenta. Estudios en homenaje al Dr. Michel Ponsich*, Madrid, 297-308.
GUSMAN, P. (1912-14): *L'art decoratif de Rome, de la fin de la République au IVème siecle*, Paris.
GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A. (1981): "Cinco capiteles romanos del Museo Numantino de Soria", *Celtiberia*, 62, 301-308.
GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A. (1982): "Sobre la sistematización del capitel corintio en la Península ibérica", *BSAA*, XLVII, 25-44.
GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A. (1983): "El capitel corintizante. Su difusión en la Península ibérica", *BSAA*, 49, 73-104.
GUTIÉRREZ BEHEMERID, M-A. (1984): "El capitel compuesto en la Península ibérica", *BSAA*, 50, 81-90.
GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A. (1985):"Capiteles romanos de la provincia de Alicante", *BSAA*, 51, 93-101.
GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A. (1986): *Capiteles de Barcino en los Museos de Barcelona, Faventia Monografías*, 5, Barcelona.
GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A. (1988): "Capiteles romanos de Galicia", *Gallaecia*, 9-10, 259-263.
GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A. (1992): *Capiteles romanos de la Península ibérica*, Valladolid.
HAMMOND, P.C. (1965): *The excavation of the main theater at Petra*, Londres.
HANSON, J. A. (1959): *Roman theater-tempels*, New Jersey.
HARRISON, E.B. (1990): "Repair, Reuse, and Reworking of Ancient Greek Sculpture", en *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, Malibú, 163-184.
HAUSCHILD, Th. (1968): "La iglesia martirial de Marialba (León)", *BRAH*, 163, 243-249.
HAUSCHILD, Th. (1972): "Untersuchungen in der Märtyrerkirche von Marialba (Prov. León) und im Mausoleum von Las Vegas de Pueblanueva (Prov. Toledo)", *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*, Barcelona 1969, Ciudad del Vaticano-Barcelona, 327-338.
HAUSCHILD, Th. (1972-1974):"Römische Konstruktionen auf der oberen Stadtterrasse des antiken Tarraco", *AEspA*, 45-47, 3-44.
HAUSCHILD, Th. (1982): "La situación urbanística de los teatros romanos en la Península Ibérica", *THR*, Badajoz, 95-98.
HAUSCHILD, Th. (1988): "Untersuchungen am römichen Tempel von Évora. Vorbericht 1986/87", *MM*, 29, 208-220.
HAUSCHILD, Th. (1990): "Das römische Theater von Lissabon. Planaufnahme 1985-88", *MM*, 31, 348-392.
HAUSCHILD, Th. (1992): "El templo romano de Évora", *Templos romanos de Hispania, Cuadernos de arquitectura romana*, 1, 107-117.
HEILMEYER, W.D. (1970): *Korintische Normalkapitelle. Studien zur Geschichte der römischen Architekturdekoration, RM*, Ergänzungshefte, 16, Heidelberg.
HEILMEYER, W.-D. (1987): "Vom modernen Missverständnis antiker Theaterbauten", *AW*, 18, 22-28.
HEINRICH, H. (1991): "Die Kapitelle des Bogens von Aquino", *Archäologischer Anzeiger*, fasc. 4, Berlín, 600-606.
HERBIG, R. (1935): *Das Dionysos-Theater in Athen. II. Die Skulpturen vom Bühnenhaus*, Stuttgart.
HERNÁNDEZ, E. (1988): *El teatro romano de Sagunto*, Valencia.
HERNÁNDEZ, E., *et alii* (1993): "El teatro romano de Sagunto", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, 25-42.
HERZ, N. y WENNER, D.B. (1981): "Tracing the origins of marble", *Archaeology*, 35.5, 14-21.
HEYOB, S.K. (1975): *The Cult of Isis Among Women in the Greco-roman World*, Leiden.
HÖLSCHER, T. (1988): "Historische Reliefs", en *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Berlín, 351-400.
HOFFMANN, P. (1993): *Der Isis-Tempel in Pompeji*, Münster-Hamburgo.
HOFTER, M. (ed.) (1988): *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Berlín.
HOLGADO REDONDO, A. (1982): "Teatro y público en la Roma antigua", *THR*, Badajoz, 1-14

HOMOLLE, Th. (1916): "L'origine du chapiteau corinthien", *RA*, IV, 17-60.
HÜBNER, E. (1859): "Iscrizioni esistenti sui sedili di teatri e anfiteatri antichi", *Annali dell'Istituto Archeologico*, 31, 122-135.
HÜBNER, E. (1885): *Exempla Scriptura epigraphicae latinae a Caesaris dictatoris ad aetatem Iustiniani*, Berlín.
IDIL, V. (1981-82): "Korintische Kapitelle in Museum von Izmir", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, 53, 149-188.
INFORMES (1995): *Leer el documento construido. Informes de la construcción*, vol. 46, nº 435, Madrid.
ISLER, H. P. (1989): "Vitruvs Regeln und die erhaltenen Theaterbauten", en *Munus non ingratum*, Leiden, 141-153.
IZENOUR, G.C. (1992): *Roofed Theaters of Classical Antiquity*, London.
JACOBELLI, L. y PENSABENE, P. (1995-96): "La decorazione architettonica del Tempio di Venere a Pompei: contributo allo studio e alla riconstruzione del santuario", *Rivista di Studi Pompeiani*, 7, 45-75.
JACQUES, F. (1983): *Les curateurs des cités dans l'Occident romain de Trajan à Gallien*, París.
JANON, M. (1986): *Le decoration architectonique de Narbonne. Les rinceaux, RANarb* supl. 13, París.
JASHEMSKI, W.F. (1979): *The Gardens of Pompei*.
JENEWEIN, G. (1987): "Bericht zum Forschungsprojekt "Architekturdekoration der Caracallathermen", en *Bereichte des 2. Österreichischen Archäologentages in Schloss Seggau bei Leibniz*, Graz.
JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1975): "De Vitruvio a Vignola: autoridad de la tradición", *Habis*, 6, 253- 293.
JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1977): "Arquitectura romana de la Bética. Introducción al estudio de las fortificaciones", *Symposium de Arqueología romana*, Segovia, Barcelona, 223-238.
JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1980): "Análisis de una propuesta de reintegración de formas arquitectónicas", *BSAA*, 56, 165-170.
JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1982): "Teatro de Itálica. Primera campaña de obras", *Itálica (Santiponce, Sevilla), EAE*, 121, Madrid, 277-290.
JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1983): "Notas sobre un dibujo romano", *Cuadernos de Construcción*, 6, Sevilla, 18-22.
JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1989): "Las columnas del Teatro de Itálica", *Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*, Madrid, 277-318.
JIMÉNEZ MARTÍN, A.; MONTERO FERNÁNDEZ, F. J. y RODRÍGUEZ PÉREZ, P. (1991-92): "El temblor de la falsificación", *Periferia*, 11, Sevilla, 36-53.
JIMÉNEZ SALVADOR, J.L. (1992): "El templo de la Calle Claudio Marcelo en Córdoba", *Templos romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 1, Murcia, 119-132.
JIMÉNEZ SALVADOR, J.L. (1993): "Teatro y desarrollo monumental urbano en Hispania", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 225-238.
JOHANNOWSKY, W. (1982): "Nuovi rinvenimenti a Nuceria Alfaterna", *La regione soterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive*, Nápoles, 835-862.
JOHNSON, J. (1935): *Excavations at Minturnae, I. Monuments of the Republican Forum*, Filadelfia.
JORY, E.J. (1986): "Continuity and change in the Roman theatre", en BETTS, J.H.; HOOKER, J.T. y GREEN, J.R.: *Studies in honour of T.B.L. Webster*, Bristol.
JOUFFROY, H. (1986): *La construction publique en Italie et dans l'Afrique romaine*, Estrasburgo.
KÄHLER, H. (1935a): "Die römischen Stadttore von Verona, *Jdl*, 50, 138-197.
KÄHLER, H. (1935b): "Die Porta Aurea in Ravenna", *RM*, 50, 172-224.
KÄHLER, H. (1939): *Die römischen Kapitelle des Rheingebietes, Romischgermanische Forschungen*, 13, Berlín.
KAJANTO, I. (²1982): *The Latin Cognomina*, Roma.
KAPOSSY, B. (1969): *Brunnenfiguren der hellenistichen und römischen Zeit*, Zürich.
KAUTZSCH, R. (1936): *Kapitellstudien*, Berlín.
KAUTZSCH, R. (1978): *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im ostem von vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlín.
KEAY, S. (1997): "La primitiva Itálica romana y la romanización de la Bética occidental", en CABALLOS, A. y LEÓN, P. (eds.): *Itálica, MMCC*, Sevilla, 183-195 (original inglés con figuras: 21-47).
KENT HILL, D. (1974): "Nymphs and Fountains", *Antike Kunst*, 17, 107-108.
KINDERMANN, H. (1979): *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg.
KOCH, G. (1993): *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt
KOCH, G. y SICHTERMANN, H. (1982): *Römische Sarkophage*, Munich.

UAM Ediciones

KOCKEL, V. (1983a): *Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji*, Maguncia.
KOCKEL, V. (1983b): "Beobachtungen zum Tempel des Mars Ultor und zum Forum des Augustus", *RM*, 90, 421-448.
KOLB, F. (1999): "Die Sitzordnung von Volksversammlung und Theaterpublikum im kaiserzeitlichen Ephesos", en FRIESINGER, H. y KRINZINGER, F. (Hrsg.): *100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos, Akten des Symposions*, Viena 1995, Viena, 101-105.
KOLENDO, J. (1981): "La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'Empire Romain. A propos des inscriptions sur les gradins des amphithéatres et théâtres", *Ktema*, 6, 301-315.
KOPPEL, E.Mª (1982): "Esculturas del teatro de Tarragona", *THR*, Badajoz, (apéndice 2 a Berges, 1982), 139-150.
KOPPEL, E.Mª (1985): *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlín.
KOZELJ, T. (1988): "Les carrieres des epoques grecque, romaine et byzantine: tecniques et organization", en FANT, J.C. (1988): *Ancient Marble Quarrying and Trade Papers from a Colloquium held at the Annual Meeting of the Archeological Institute of America*, San Antonio, Texas, diciembre 1986, B.A.R. Int. Series, 453, Oxford, 3-79.
KRAUS, Th. (1953a): "Ornamentfriese vom Augustusforum", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, VI, 46-57.
KRAUS, Th,. (1953b): *Die Ranken der Ara Pacis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlín.
LACHAUX, J.C. (1979): *Théâtres et amphithéâtres d'Afrique proconsulaire*, Aix-en-Provence.
LAMBRAKI, A. (1980): "Le cipollin de la Karystie, contribution a l'étude des marbres de la Grèce exploités aux époques romaine et paleochrétienne", *RA*, 1, 31-62.
LAMER, (1927): voz "*lusoriae tabula*", en *RE*, col. 1900-2029.
LAMPRECHT, H. (1985): *Opus caementitium*, Colonia.
LANDES, Ch. (ed.) (1989): *Le gôut du thèâtre à Rome et Gaule Romaine* (catálogo de la exposición), Lattes.
LANGNER, M. (1998): *Antike Graffitizeichnungen auf unbeweglichen Trägern. Inhalt und Funktion*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Colonia.
LANGNER, M. (2001): *Antike Graffitozeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*, Serie Palilia, 11, Wiesbaden.
LAPUENTE MERCADAL, Mª P.; CISNEROS CUNCHILLOS, M. y ORTIGA CASTILLO, M. (1988): "Contribución a la identificación de mármoles españoles empleados en la antigüedad. Estudio histórico y petrológico", *NAH*, 30, 257-274.
LARA, S. (1992): "El trazado vitruviano como mecanismo abierto de implantación y ampliación de los teatros romanos", *AEspA*, 65, 151-179.
LARA, S. (1997): "El trazado vitruviano y la evolución de los teatros romanos", *Antigüedad y Cristianismo*, XIV, 571-589.
LA ROCCA, E. (1986): "Le sculture frontonali del Tempio di Apollo Sosiano a Roma", *Archaisme und klassische griechische Plastik*, 1, 51-58.
LA ROCCA, E.; DE VOS, M. y A. (1994): *Pompei*, Milán.
LATORRE, P. (1996): "La arqueología de la arquitectura. Consecuencias metodológicas de su aplicación al proyecto de restauración", *Arqueología de la Arquitectura*, Burgos, 103-121.
LAUTER-BUFE, H. (1972): "Zur Kapitellefabrikation in spätrepublikanischer Zeit", *RM*, 79, 323-329.
LAUTER-BUFFE, H. (1982): "Zur Fassade des Scipionengrabes", *RM*, 89, 35-46.
LE GLAY, M. (1953): "Les steles à Saturne de Djemila-Cuicul", *Libica*, 1, 37 y ss.
LE GLAY, M. (1992): "Épigraphie et théâtres", *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes 1989, Lattes, 209-219.
LEHMANN, D. (1990): "Ein spätantikes Relief mit Zirkusspielen", *Bonner Jahrbücher*, 190, 139-174.
LEON, Ch. (1971): *Die Bauornamentik des Trajansforums*, Viena.
LEÓN ALONSO, P. (1977-78): "Notas sobre técnica edilicia en Itálica", *AEspA*, 50-51, 143-163.
LEÓN ALONSO, P. (1982a): "La zona monumental de la nova urbs", *Itálica (Santiponce, Sevilla) EAE*, 121, Madrid, 97-132.
LEÓN ALONSO, P. (1982b): "Calle de Santo *Domingo*", *Itálica (Santiponce, Sevilla) EAE*, 121, Madrid, 243-259.
LEÓN ALONSO, P. (1985): "Itálica. Problemática de la superposición de Santiponce al yacimiento", *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Zaragoza 1983, Madrid, 213-230.
LEÓN ALONSO, P. (1988): *Traianeum de Itálica*, Sevilla.

LEÓN ALONSO, P. (1990): "Ornamentación escultórica y monumentalización en las ciudades de la Bética", *Stadtbild und Ideologie*, Munich, 368-380.
LEÓN ALONSO, P. (1993): "Las ruinas de Itálica, una estampa arqueológica de prestigio", en BELTRÁN, J. y GASCÓ, F. (eds.): *La Antigüedad como argumento. Historiografía de la Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 29-61.
LEÓN ALONSO, P. (1995): *Esculturas de Itálica*, Sevilla.
LEÓN ALONSO, P. (2001) *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla.
LEÓN ALONSO, P. y RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1993): "La ciudad hispanorromana en Andalucía", *La ciudad hispanorromana*, catálogo de la exposición, Barcelona, 12-53.
LETZNER, W. (1990): *Römische Brunnen und Nymphaea in der Westlichen Reichshälfte*, Münster.
LEZINE, A. (1955): "Chapiteaux toscans trouvés en Tunisie", *Karthago*, 6, 11-29.
LINDNER, R. (1994): *Mythos und Identität. Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Städte in der römischen Kaiserzeit*, Stuttgart.
LIVERANI, P. (1989): *L'Antiquiarium di Villa Barberini a Castel Gandolfo*, Ciudad del Vaticano.
LOHMANN, H. (1998): "Zur Baugeschichtlichen Entwicklung des antiken Theaters: ein Überblick", en BINDER, G. y EFFE, B. (Hrgs.): *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, Tréveris, 191-249.
LOMAS, F.J. (1978): "Tabula Hebana. Edición, traducción y comentario. *Destinatio, creatio* y *commendatio*", *Habis*, 9, 323-354.
LONGO, O. (1978): "Il teatro della città", *Dioniso*, XLIX, 5-13.
LONGO, O. (1988a): "Theatri e theatra. Spazi teatrali e luoghi politici nella città greca", *Dioniso*, LVIII, 7-33.
LONGO, O. (1988b): "La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco", en FINIS, L.: *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento, 28-30 marzo 1988, 24-41
LÓPEZ CASTRO, J.L. (1995): *Hispania Phoena. Los fenicios en la Hispania romana*, Barcelona.
LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1991): "Inscripciones sobre caballos en mosaicos romanos en Hispania y el Norte de África", *L'Africa romana*, IX.2, 965-1011
LOZA AZUAGA, Mª L. (1993): *La decoración escultórica de fuentes en Hispania*, Tesis Doctoral microfichada, Universidad de Málaga, Málaga.
LOZA AZUAGA, M. L. (1994): "El agua en los teatros hispanorromanos: elementos escultóricos", *Habis*, 25, 263-283.
LUCAS PELLICER, M.R. (1986-1987): "La influencia africana en la iconografía equina de la villa de Aguilafuente (Segovia)", *CuPAUAM*, 13-14, 219-235.
LUGLI, G. (1946): *Roma antica. Il centro monumentale*, Roma.
LUGLI, G. (1957): *La tecnica edilizia romana*, Roma.
LUSCHI, L.(1990): "Potere pubblico: spese, spettacoli, feste e i loro luoghi", *Civiltà dei romani*, Roma, 217-234.
LUZÓN NOGUÉ, J. Mª (1973): *Excavaciones en Itálica. Estratigrafía en el Pajar de Artillo*, *EAE*, 78, Madrid.
LUZÓN NOGUÉ, J. Mª (1975): *La Itálica de Adriano*, Sevilla.
LUZÓN NOGUÉ, J. Mª (1977): *"Conjunto Arqueológico de Itálica", Museos de Sevilla*, Madrid.
LUZÓN NOGUÉ, J. Mª. (1978): "Die neuattischen Rund Aren von Italica", *MM*, 19, 272-289.
LUZÓN NOGUÉ, J. Mª (1982a): "El teatro romano de Itálica", *El teatro en la Hispania romana*, Actas del Simposio, Badajoz, 183-191.
LUZÓN NOGUÉ, J. Mª (²1982b): *La Itálica de Adriano, Arte Hispalense*, Sevilla.
LUZÓN NOGUÉ, J. Mª (1982c): "Consideraciones sobre la urbanística de la ciudad nueva de Itálica", *Itálica, (Santiponce, Sevilla)*, *EAE*, 121, Madrid, 75-95.
LUZÓN NOGUÉ, J. Mª (1982d): "Bericht über zwei kürzlich bei Italica ausgegrabene Wohnhäuser", *Palast und Hütte. Beiträge zum Bauen und Wohnen im Altertum*, Berlín 1979, Maguncia, 447-459.
LUZÓN NOGUÉ, J. Mª (1998): "Espectáculos públicos en las ciudades hispanorromanas", *Hispania. El legado de Roma*, Zaragoza, 239-248.
LUZÓN NOGUÉ, J. Mª (1999): *Sevilla La Vieja. Un paseo histórico por las ruinas de Itálica*, Sevilla.
MAASS, M. (1972): *Die Prohedrie des Dionysostheaters in Athen, Vestigia*, 15, Munich.
MACDONALD, W. L. (1986): *The Architecture of the Roman Empire*, Vol. II, *An Urban Appraisal*, New Haven.
MAGGI, S. (1991): "La politica urbanistica romana in Cisalpina. Un esempio: gli edifici da spettacolo", *Latomus*, L, 2, 304-326.

MAGGI, S. (1994): "Correlazione urbanistica tra edifici da spettacolo della Cisalpina e delle Gallie in età romana", en *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, Udine, 39-51.
MAIER, J. (1999): Jorge Bonsor (1855-1930): *un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la arqueología española*, Madrid.
MAISCHBERGER, M. (1997) *Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit, Parilia*, 1, Roma.
MAIURI, A. (²1958): "Sgobi, figure e caricature", *Pompei ed Ercolano*, 201-205.
MANACORDA, D. (1997): "Il *Kalendarium Vegetianum* e le anfore della Betica", *MEFRA*, 89, 313-332.
MANGARD, M. (1982): "L'inscription dédicatoire du théâtre de Bois l'Abbé à Eu", *Gallia*, 40, 4-51.
MANISCALCO, F. (1997): *Ninfei ed edifici marittimi severiani del Palatium imperiale di Baia*, Nápoles.
MANNONI, T. y GIANNICHEDDA, E. (1996): *Archeologia della produzione*, Turín.
MAÑANES, T. (1990): Nuevos capiteles romanos en la provincia de León, *BSAA*, 56, 218-222.
MAR, R. (1994): "Vitruvio y la tipología de los teatros augusteos. Un problema de interpretación histórica", *Braçal*, 10, 23-44.
MAR, R. y RUIZ DE ARBULO, J. (1988): "Tribunal/*Aedes Augusti*. Algunos ejemplos hispanos de la introducción del culto imperial en las basílicas forenses", *Estudios sobre la Tabula Siarensis, Anejos de AEspA*, IX, Madrid, 277-304.
MAR, R.; ROCA, M. y RUIZ DE ARBULO, J. (1993): "El teatro de Tarragona. Un problema pendiente", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 11-23.
MARCHETTI-LONGHI, G. (1942): "Religione e teatro. L'influenza religiosa nella topografia dei teatri romani di Roma antica", *Dioniso*, IX, 15-23.
MARCHETTI-LONGHI, G. (1953): "Religione e teatro, l'influenza religiosa nella costruzione e nella topografia dei teatri nell'antica Roma", *AEspA*, 26, 3-37.
MÁRQUEZ, C. (1993): *Capiteles romanos de Corduba Colonia Patricia*, Córdoba.
MÁRQUEZ, C. (1994): "Notas sobre la decoración arquitectónica romana y de la Bética en el siglo III", *L'Africa Romana*, Oristano 1992, Sassari, 1279-1288.
MÁRQUEZ, C. (1998a): *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia. Una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba romana*, Córdoba.
MÁRQUEZ, C. (1998b): "Modelos romanos en la arquitectura monumental de la *Colonia Patricia Corduba*", *AEspA*, 71, 113-137.
MÁRQUEZ, C. (2001): "La ornamentación arquitectónica de la Carmona romana", en CABALLOS, A. (ed.): *Carmona romana*, Carmona, 251-262.
MARTIN, R. (1965): *Manuel d'architecture grecque. Matériaux et techniques*, París.
MARTÍN BUENO, M. (1982): "Teatro romano de Bílbilis (Calatayud, Zaragoza)", *THR*, 79-93.
MARTÍN BUENO, M. (1992): "Utilización político religiosa de los teatros romanos", *Le théâtre antique et les spectacles, Spectacula II*, Lattes, 233-236.
MARTÍN BUENO, M. y NÚÑEZ MARCÉN, J. (1993): "El teatro del *municipium Augusta Bilbilis*" *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 119-132.
MARTÍN BUENO, M. y NÚÑEZ MARCÉN, J. (1996): "La evolución del trazado de la *scaenae frons* en los teatros de Hispania", *Ktema*, 21 (Hom. a E. Frézouls, III), 127-149.
MARTÍN DELGADO, R. (1993): "El teatro romano de Málaga. Notas previas para un proyecto de restauración", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 195-197.
MARTÍNEZ, A. (1987): "Capiteles de *Carthago Nova* (Hispania Citerior)", *Jornades Internacionals d'Arqueologia Romana*, Granollers, 396-406.
MARTÍNEZ MONTÁVEZ, P. (1973): "Referencias a Itálica en los geógrafos andalusíes", *Homenaje al profesor J. de Mata Carriazo*, Sevilla, 187-207.
MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, F. (1989): "Béticas de imitación tipo Peñaflor", *BAAA*, 26, 60-65.
MATEOS CRUZ, P. (1999): *La basílica de Santa Eulalia de Mérida. Arqueología y urbanismo*, Madrid.
MATEOS CRUZ, P. y MÁRQUEZ PÉREZ, J. (1997): "Nuevas estructuras urbanas relacionadas con el Teatro Romano de Mérida: el pórtico de acceso", *Mérida. Excavaciones arqueológicas*, 1997, Badajoz, 301-320.
MATHEA-FÖRTSCH, M. (1999): *Römische Rankenpfeiler und –pilaster, Schmuckstützen mit vegetabilem Dekor, vornehmlich aus Italien un den westlichen Provinzen*, Maguncia.
MATTERN, T. (2001): *Gesims und Ornament. Zur stadtrömische Architektur von der Republik bis Septimius Severus*, Münster.
MATUTE Y GAVIRIA, J. (1827): *Bosquejo de Itálica*, Sevilla.
MAULUCCI VIVOLO, F.P. (1993): *Pompei, I graffiti figurati*, Foggia.

MAYER, M. (1992): "L'exportation des ressources lapidaires en Hispania", *Les Dossiers d'Archéologie*, 173, 16-20.
MAYER, M. (1994): "Los programas decorativos lapideos de algunas ciudades del África romana y la circulación de algunos materiales africanos", *L'Africa romana, Atti del X Convegno di studio*, Oristano 1992, Sassari, 503-513.
MAYER, M. (1995): "Aproximación al problema de la importación del mármol en la Hispania romana", *PACT* 27, *Le commerce maritime des romains*, Barcelona 1988, Rixensart, 265-277.
MAYER, M. (1996): "La circulación de *marmor Numidicum* en Hispania", *L'Africa romana, Atti del XI Convegno Studio*, Cartago 1994, Ozieri, vol. II, 837-848.
MAYER, M. y ÁLVAREZ, A. (1985): "Le marbre grec comme indice pour les piéces sculptoriques grecques ou de tradition grecque en Espagne", *Praktica, XII Congrés International d'Archéologie Classique*, Atenas 1983, t. I, Atenas, 184-190.
MAYER, M. y RODÁ, I. (1991): "El comercio del mármol en el Mediterráneo y su reflejo en la ciudad romana de Sagunt", *Saguntum y el mar*, Valencia, 37-45.
MAYER, M. y RODÁ, I. (1998): "The use of marble and decorative stone in Roman Baetica", en KEAY, S. (ed.): *The Archaelogy of Early Roman Betica, JRA*, Suppl. Series, nº 29, 217-234.
MAYER, M.; ÁLVAREZ, A. y RODÁ, I. (1987): "La importación del mármol en época romana. El ejemplo de Ventimiglia y su contraposición con el litoral norte de la Tarraconense", *Quaderni Centro di Studi Lunensi*, 10-12, 497-523.
MAZOIS, F. (1838): *Les ruines de Pompéi*, IV, París.
MEIGGS, R. (1960) *Roman Ostia*, Oxford.
MEINEL, (1979): *Das Odeion. Untersuchungen an überdachten antiken Theatergebäuden*, Frankfurt.
MÉLIDA, J.R. (1928): "The Roman Theatre of Merida", *Art and Archeology*, 25, 30 y ss.
MELCHOR GIL, E. (1994a): "Ornamentación escultórica y evergetismo en las ciudades de la Bética", *Polis*, 6, 221-254.
MELCHOR GIL, E. (1994b): *El mecenazgo cívico en la Bética, la contribución de los evergetas a la vida municipal*, Córdoba.
MELCHOR GIL, E. (1999): *La munificencia cívica en el mundo romano*, Madrid.
MENANTEAU, L y VANNEY, J.R. (1985): "El cauce del Bajo Guadalquivir: morfología, hidrología y evolución histórica", *El Río. El Bajo Guadalquivir*, Sevilla.
MENÉNDEZ ARGÜÍN, A.R. (2001): "Los grandes acontecimientos bélicos en torno a Carmo (ss. III-I a.C.)", en CABALLOS RUFINO, A. (ed.), *Carmona Romana*, Carmona, 371-379.
MENÉNDEZ PIDAL, J. (1970): "El mausoleo de los Atilios", *AEspA*, 43, 89-112.
MERCKLIN, E. (1962): *Antike Figuralkapitelle*, Berlín.
MERTENS, J. (1981): *Alba Fucens*, Bruselas.
MITENS, K. (1988): *Teatri greci e teatri ispirati all'architettura greca in Sicilia e nell'Italia meridionale (c. 350-50 a.C.), ARID* (supl. XIII).
MONNA, D.; SODINI, J.P. y PENSABENE, P. (1985): "L'identification des marbres: sa nécessité, ses méthodes, ses limites", en PENSABENE, P.: *Marmi antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione, Studi Miscellanei*, 26, Roma, 15-30.
MONTAGNA PASQUINUCCI, M. (1973): *La decorazione architettonica del Tempio del Divo Giulio nel Foro Romano*, Roma.
MONTERO FERNÁNDEZ, F. J. (1993): "Continente para un contenido II: la restauración del teatro romano de Itálica", *Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de arquitectura romana*, 2, Murcia, 173-181.
MORALES, A. (1575): *Las antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares.
MORETTI, J.Ch. (1992): "L'adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles impériaux", en *Spectacula* II, Lattes, 179-185.
MORILLO, A. (1999): *Lucernas romanas de la región septentrional de la Península Ibérica. Contribución al estudio de la implantación romana en Hispania*, Montagnac.
MUÑIZ COELLO, J. (1980): *El sistema fiscal en la España romana. República y altoimperio*, Huelva.
NAVAL MAS, A. (1994): "La localización del teatro romano de Osca y su inserción en la trama urbana", *XIV CIAC*, Tarragona, 305-306.
NEPPI MODONA, A. (1961): *Gli edifici teatrali greci e romani*, Florencia.
NEU, S. (1972): *Römisches Ornament. Stadtrömische Marmorgebälke aus der Zeit von Septimius Severus bis Konstantin*, Münster.
NEUERBURG, N. (1965): "L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica", en *Mem. Acc. Lett. Belle Arti di Napoli*, V, Nápoles.

NIEMEYER, H.G. (1968): *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser, Monumenta Artis Romanae*, VII, Berlín.
NIEMEYER, H.G. (1993): "Römische Idealplastik und der Fundort Italica", *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Maguncia, 183-192.
NIERHAUS, R. (1966): "Die wirtschaftlichen Voraussetzen der Villenstadt von Italica", *MM*, 7, 189-205.
NOGALES BASARRATE, T. (2000): *Espectáculos en Augusta Emerita. (Espacios, imágenes y protagonistas del ocio y espectáculo en la sociedad romana emeritense)*, Badajoz.
NOGALES BASARRATE, T. (ed.) (2002): *Ludi romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida.
NOGUERA CELDRÁN, J.M. (1991-92): "Una estatua de ninfa durmiente recostada, variante *virunum*, procedente de *Carthago Noua* (Cartagena, Murcia)", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 7-8, 177-188.
NOGUERA CELDRÁN, J.M. (2002): "Un edificio del centro monumental de *Carthago Nova*: análisis arquitectónico-decorativo e hipótesis interpretativas", *JRA*, 15.1, 63-96.
NORDENFALK, C. (1935): "Bemerkungen zur Entstehung des Akanthusornaments", *Acta Archaeologica*, 5, 257-265.
NÚNEZ MARCÉN, J. (1999): "El trazado regulador de los teatros hispanos: teoría vitruviana y análisis crítico de las propuestas contemporáneas", *Actas del II Congreso de Arqueología Peninsular*, Zamora 1996, Madrid, 245-260.
OJEDA, J.M. (1993): *El sistema administrativo imperial ecuestre en la historia romana durante el alto imperio. 1. Prosopografía*, Sevilla.
OLEVANO, F.; ARCIDIACONO, M.; GUIDOBALDI, F. y TRUCCHI, D. (1989): "Le specie marmoree impiegate nella Villa Adrianea di Tivoli: elementi architettonici, sculture e rivestimenti", en DOLCI, E. (a cura di): *Il marmo nella civiltà romana, la produzione e il commercio*, Carrara, 137-161.
ORTALLI, J. (1983): *Il teatro romano di Bologna*, Bolonia.
ORTOLANI, G. (1989): "Lavorazione di pietre e marmi nel mondo antico", en: G. BORGHINI (ed.): *Marmi antichi*, 19-53.
PALOL, P. (1982): "El teatro romano de Clunia", *THR*, Badajoz, 65-78.
PALLOTTINO, M. (1946): *L'Arco degli Argentari*, Roma.
PARATORE, E. (1981): "Seneca autore di teatro", en *Seneca e il teatro, Dioniso*, LII, 29-46.
PARKER, H.N. (1999): "The Observed of All Observers: Spectacle, Applause, and Cultural Politics in the Roman Theater Audience", en BERGMANN, B. y KONDOLEON, C.: *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven-London, 163-179.
PARRA, Mª C. (1976): "Per la definizione del rapporto fra teatri e ninfei", *Studi Classici e Orientali*, XXV, 89-118.
PELLICER, M. (1982): "Excavaciones en Itálica (1978-1979). Muralla, cloacas, cisterna", *Itálica (Santiponce, Sevilla) EAE* 121, 205-223.
PELLICER, M. (1998): "Los cortes estratigráficos de Itálica y su contribución al estudio de la dinámica histórico-cultural del yacimiento", Real *Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (CSIC)*, 143-190.
PELLICER, M. (1999): "Panorama de la arqueología en Itálica", *Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, Sevilla, 175-202.
PELLICER, M.; HURTADO, V. y de la BANDERA, Mª L. (1982): "Corte estratigráfico de la Casa de la Venus", *Itálica (Santiponce, Sevilla), EAE*, 121, 11-28.
PELLICER, M.; ESCACENA, J.L. y BENDALA, M. (1983): *Cerro Macareno, EAE*, 124, Madrid.
PENSABENE, P. (1972): "Considerazioni sul trasporto di manufatti marmorei in età imperiale a Roma e in altri centri occidentali", *DialA*, VI, 2-3, 317-362.
PENSABENE, P. (1973): *I Capitelli. Scavi di Ostia*, VII, Roma.
PENSABENE, P. (1978): "A cargo of marble shipwrecked at Punta Scifo near Crotone (Italy)", *The International Journal of Nautical Archeology and Underwater Exploration*, 7.2, 105-118.
PENSABENE, P. (1982a): "La decorazione architettonica di Cherchel: cornici, architravi, soffitti, basi e pilastri", *RM*, supl. 150 Jahr-Feier Deutsches Archäologischen Institut, Roma 1979, Maguncia, 116-169.
PENSABENE, P. (1982b): *Les chapiteaux de Cherchel. Étude de la decoration architectonique*, 3 suppl. au *Bull. D'archeologie Algerienne*.
PENSABENE, P. (1984): *Tempio de Saturno: architettura e decorazione, Lavori e Studi di Archeologia*, 5, Roma.
PENSABENE, P. (ed.) (1985) *Marmi antichi: problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione, Studi Miscellanei*, 26, Roma.

PENSABENE, P. (1986): "La decorazione architettonica, l'impiego del marmo e l'importazione di manufatti orientali a Roma, in Italia e in Africa (II-VI d.C.)" en GIARDINA, A. (a cura di): *Società romana e impero tardoantico. III. Le merci, gli insediamenti*, Roma-Bari, 285-429.
PENSABENE, P. (1989): *Il teatro romano di Ferento: architettura e decorazione scultorea*, Roma.
PENSABENE, P. (1992): "The method used for dressing the columns of the Colosseum portico", en WAELKENS, M.; HERZ, N. y MOENS, L. (Eds.): *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance. Interdisciplinary Studies on Stones and Stone Technology in Europe and Near East from the Prehistoric to the Early Christian Period*, Lovaina, 81-89.
PENSABENE, P. (1993a): "La decorazione architettonica dei monumenti provinciali di Tarraco", *Els monuments provincials de Tàrraco. Noves aportacions al seu coneixement*, Tarragona, 33-105.
PENSABENE, P. (1993b): *Elementi architettonici di Alessandria e di altri siti egiziani*, Roma.
PENSABENE, P. (1994): "Classi sociali e programmi decorativi nelle provincie occidentali", en *Actas del XIV Congreso Internacional de Arqueología Clasica*, Tarragona 1993, 293-321.
PENSABENE, P. (1995): *Le vie del marmo. I blocchi di cava di Roma e di Ostia. Il fenomeno del marmo nella Roma antica, Itinerari Ostiensi*, VII, Roma.
PENSABENE, P. (1996a): "Classi dirigenti, programmi decorativi, culto imperiale: il caso di Tarraco", *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica*, Córdoba 1993, Córdoba, 175-219.
PENSABENE, P. (1996b): "Committenza pubblica e committenza privata a Ostia", en *"Roman Ostia" revisited*, Roma, 185-222.
PENSABENE, P. (ed.) (1998a): *Marmi antichi II. Cave e tecnica di lavorazione, provenienze e distribuzione, Studi Miscellanei* 31, Roma.
PENSABENE, P. (1998b): "Sulla tecnica di lavorazione delle colonne in marmo proconnesio del portico in *Summa Cavea* del Colosseo", en *Marmi Antichi II*, 293-310.
PENSABENE, P. (1998c): "Le colonne sbozzate di cipollino nei distretti di Myloi e di Aetos (Karystos)", en *Marmi antichi II*, 311-326.
PENSABENE, P. (1998d): "Il fenomeno del marmo nella Roma tardo-repubblicana e imperiale", en *Marmi antichi II*, 333-390.
PENSABENE, P. (2002): "Commitenza edilizia a Ostia tra la fine del I e i primi decenni del III secolo. Lo studio dei marmi e della decorazione architettonica come strumento d'indagine", *Mélanges de L'École Française de Rome*, 114, 181-324.
PENSABENE, P. y PANELLA. C. (a cura di) (1998): *Arco di Costantino: tra archeologia e archeometria, Studia Archeologica*, 100, Roma.
PEÑA, A. (2003): "Materiales de un posible edificio de época adrianea reutilizados en la Mezquita Aljama de Córdoba", *Romula*, 2, 197-214.
PÉREZ OLMEDO, E. (1996): *Revestimientos de opus sectile en la Peninsula Ibérica*. Studia Archeologica, 84, Valladolid.
PICARD, Ch. (1975-1976): "La date de théâtre de Cherchel et les débuts de l'architecture théâtrale dans les provinces d'Occident", *CRAI*, 386-387
PICÓN, V. (Trad.) (2000): *Suetonio. Vida de los Césares*, Madrid.
PIERNAVIEJA, P. (1977): *Corpus de inscripciones deportivas de la España romana*, Madrid.
PIGHI, G.B. (1964-1985): voz *"Ludi Saeculares"*, en *Dizionario Epigrafico di Antichità romane*, vol. IV, parte III, 2106-2125.
PIZZIGATI, A. (1995): "Il teatro romano di Volterra: maestranze urbane e locali", *AnnPisa*, serie III, vol. XXV, 4, 1413-1435.
POCIÑA PÉREZ, A. (1976): "Los espectadores, la *Lex Roscia Theatralis* y la organización de la cavea en los teatros romanos", *Zephyrus*, XVI-XVII, 435-442.
PÖHLMANN, E. (1995): *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt am Main.
POLACCO, L. (a cura di) (1990): *Il teatro di Siracusa, Pars altera*, Padua.
POLACCO, L. y ANTI, C. (1981): *Il teatro antico di Siracusa*, Rímini.
POMPEI (1990): *Pompei. Pitture e mosaici, 1-2, regio I*, Roma.
POMPEI (1991): *Pompei. Pitture e mosaici, 3, regiones II, III, V*, Roma.
PONSICH, M. y SANCHA, S. (1982): "Teatro de Belo", *THR*, Badajoz, 253-266.
PONTE, S. (1974): "Ferramentas para trabalhar a madeira", *Conimbriga*, 13, 45-58.
PORTACELI, M. (1993); "La rehabilitación del teatro romano de Sagunto", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 43-45.
POSAC, C. (1965): "una necrópolis romana descubierta en Ceuta", *IX CNA*, 331-332.
PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. (1947): *Der Bäderbezirk von Virunum*, Viena.

PRICE, S.R.F. (1984): *Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge.
PUIG I CADAFALCH, J. (1934): *L'arquitectura romana a Catalunya*, Barcelona.
PUIG, Mª R. (1975): "Marcas de alfarero en terra sigillata procedentes del teatro romano de Itálica" *CNA*, Sevilla-Cádiz 1973, Zaragoza, 939-944.
QUESADA, V.; ISIDORO, A. y LÓPEZ, L.A. (1987): *Curso y ejercicios de Estadística. Aplicación a las Ciencias Biológicas, Médicas y Sociales*, Madrid.
RAKOB, F. y HEILMEYER, W.D. (1973): *Der Rundtempel am Tiber in Rom*, Maguncia.
RAMALLO, S.F. (1992): "Inscripciones honoríficas del teatro de Carthago Nova", *AEspA*, 65, 49-73.
RAMALLO, S.F. (1996): "Inscripciones honoríficas del teatro romano de Cartagena. *Addendum a AEspA* 1992", *AEspA*, 69, 307-310.
RAMALLO, S.F. (1999): *El programa ornamental del teatro romano de Cartagena*, Murcia.
RAMALLO. S.F. (2000) "La *porticus post scaenam* en la arquitectura teatral romana. Introducción al tema", *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 16, 87-120.
RAMALLO, S.F. (2003): "Los príncipes de la familia julio-claudia y los inicios del culto imperial en Carthago Nova", *Mastia*, 2, 189-212.
RAMALLO, S.F. *et alii* (1993): "Teatro romano de Cartagena, una aproximación preliminar", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia.
RAMALLO, S.F. y RUIZ VALDERAS, E. (1998): *El teatro romano de Cartagena*, Murcia.
RAWSON, E. (1991a): "Theatrical Life in Republican Rome and Italy", en *Roman Culture and Society*, Oxford, 468-487.
RAWSON, E. (1991b): *"Discrimina Ordinum: The Lex Iulia Theatralis"*, en: *Roman Culture and Society*, Oxford, 508- 545.
RECASENS I CARRERAS, M. (1979): "Los capiteles romanos del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona", *Butlleti Arqueològic*, èp. V, 1, 43-143.
RECASENS I CARRERAS, M. (1984): "Los edificios públicos de la Tarragona romana a través del estudio de sus capiteles: ensayo cronológico", *Papers in Iberian Archaeology, BAR*, 193, 321-329.
RECASENS I CARRERAS, M. (1987): "Tarraco y el comercio del mármol en época romana a través del estudio de sus capiteles", *Pyrenae*, 21, 123-128.
REMESAL, J. (1979): *La necrópolis sureste de Belo, EAE*, 104, Madrid.
REYES, F. (1918): *Historia de Itálica. Desde su fundación hasta su destrucción*, Sevilla.
RICHARSON, L. (1987): "A note on the architecture of the Theatrum Pompei in Rome", *AJA*, 91, 132-126.
RIDWAY, B.S. (1990): "Metal Attachments in Greek Marble Sculpture", en *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, Malibú, 185-206.
RIORDEN, E. (1996): "Three-dimensional computer aided drafting (CAD) in anastylosis: a case-study at the odeion of Ilion", *Studia Troica*, 6, 103-110.
RÍOS, D. de los (1862): *Memoria arqueológico-descriptiva del anfiteatro de Itálica*, Madrid (reedición 1985).
RITTI, T. (1985): *Hierapolis, scavi e ricerche, I, Fonti letterarie ed epigrafiche, (Archeologica 53)*, Roma, 108-113
ROCHETTI, L. (1958): voz *"Amiternum"*, en *EAA*, I, 320-321, Roma.
ROCKWELL, P. (1989): Lavorare la pietra. *Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*, Roma.
RODÁ, I. (1994): "Los materiales de construcción en Hispania", *Actas del XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Tarragona, 323-334.
RODÁ, I. (1996): *"I marmi romani di Hispania: strazione e lavoro"*, *Harmony in Stone: Saphing, Building and Decoration Techniques through History*, vol. Pre-Actas, Materiali br. 8, Pula, 21-22 y 69-70.
RODÁ, I. (1997): "Los mármoles de Itálica. Su comercio y origen", en CABALLOS, A. y LEÓN, P. (eds.): *Itálica, MMCC*, Sevilla, 115-180.
RODENWALDT, G. (1923-24): "Säulensarkophage", *RM*, 38-39, 1-40.
RODERO, S. (2002): "Algunos aspectos de la decoración arquitectónica del *Traianeum* de Itálica", *Romula*, 1, 75-106.
RODRÍGUEZ DE LA CONCHA, Mª C.; CABRERA BONET, P. y FERNÁNDEZ JURADO, E.J. (1988): "Cerro de la Cabeza (Santiponce, Sevilla)", *NAH*, 30, 119-186.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (1997a): "El teatro romano de Itálica. Historia en imágenes", *Revista de Arqueología*, 192, 40-45.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (1997b): "Sobre arquitectura romana. Algunas consideraciones sobre la fabricación de elementos arquitectónicos", *CuPAUAM*, 24, 209-252.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (1998): *Introducción al estudio del teatro romano de Itálica. Análisis de los elementos de sus órdenes arquitectónicos*, Memoria de licenciatura (inédita), Universidad Autónoma de Madrid.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (1999a): "La difusión del patrimonio arqueológico a través de los medios de comunicación: el caso del teatro romano de Itálica y la prensa escrita", *XXV CNA*, Valencia 1999, Valencia, 121-130.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (1999b): "La función ideológica de los teatros romanos a través de su epigrafía", *Hispania Antiqua*, XXIII, 189-223.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2000): "La *scaenae frons* del teatro de Itálica. Ensayo de *anaparastasis* a través de sus elementos arquitectónicos", *AEspA*, 73, 121-146.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2001a): "Das römische Theater von Italica (Santiponce, Sevilla)", *Antike Welt*, 32.3 (2001), 241-250.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2001b): "La reparación de elementos arquitectónicos en época romana: la evidencia en fustes de columna procedentes del teatro romano de Itálica", *MM*, 43, 138-154, láms. 14 a 17.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2003): "La *proedria* del teatro romano de Itálica (Santiponce, Sevilla): mármol al servicio de las *elites*", Zephyrus, 56, 155-181
RODRIGUEZ GUTIÉRREZ, O. (e.p.): "Programas decorativos de época severiana en Itálica", *Actas del Congreso La Decoración arquitectónica en las ciudades de Occidente*, Cartagena octubre 2003.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. y VERA REINA, M. (1999): "Nuevas intervenciones en el teatro romano de Itálica: algunas apreciaciones sobre su evolución constructiva y su sistema de accesos", *SPAL*, 8, 189-205.
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O.; VERA REINA, M. y VERDUGO SANTOS (1999): *Memoria de intervención, Obra menor* 1, 1998, Sevilla.
RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M. (1994): *Historia de las excavaciones*, serie *Vivo Itálica*, Granada.
RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M. (1997): "La nueva imagen de la Itálica de Adriano", en CABALLOS, A. y LEÓN, P. (eds.): *Italica, MMCC*, Sevilla, 87-114.
RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M.; KEAY, S.; JORDAN, D. y CREIGHTON, J. (1994): "Nueva visión de la Itálica de Adriano", *XIV Congreso de Arqueología Clásica*, Tarragona 1993, Tarragona, 364-365.
RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M. y KEAY, S. (1995): "Recent Work at Italica", *Proceedings of the British Academy*, 86, 395-420.
RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M.; KEAY, S.; JORDAN, D. y CREIGHTON, J. (1999): "La Itálica de Adriano. Resultados de las prospecciones arqueológicas de 1991 y 1993", *AEspA*, 72, 73-98.
RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1976): "*Malaca*, ciudad romana", *Simposium de ciudades augusteas*, II, 53-62.
RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1993): "Nuevas investigaciones sobre el teatro romano de Málaga", *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana*, 2, Murcia, 183-194.
ROLDÁN GÓMEZ, L. (1987): "Técnica edilicia en Itálica. Los edificios públicos", *AEspA*, 60, 89-122.
ROLDÁN GÓMEZ, L. (1988): "El *opus testaceum* en Itálica. Edificios privados", *AEspA*, 61, 119-140.
ROLDÁN GÓMEZ, L. (1992): *Técnicas constructivas romanas en Carteia (San Roque, Cádiz)*, Madrid.
ROLDÁN GÓMEZ, L. (1993): *Técnicas constructivas romanas en Itálica (Santiponce, Sevilla)*, Madrid.
ROLDÁN GÓMEZ, L. (1999): "Arquitectura pública en las ciudades de la Bética. El uso del *opus testaceum*", *El ladrillo y sus derivados en la época romana*, 179-204.
ROLDÁN, L.; BENDALA, M., BLÁNQUEZ, J. y MARTÍNEZ, S. (1998): *Carteia*, Madrid.
ROLFE, J.C. (Trad.) ([3]1961): *The Attic Nights of Aulus Gelius*, vol. II, Londres.
ROMAN PROVINCIAL COINAGE: Véase BURNETT, AMANDRY y RIPOLLÉS, 1992.
ROMERO MURUBE, J. (1943): "Discurso de la mentira", *Revista de Occidente*, 92-95.
ROMERO RUIZ, R.Mª (1999): *La tumba hispanorromana*, Cuenca, (Tesis microfichada, Universidad de Sevilla).
ROMO SALAS, A. (1991-92): "El teatro de Itálica. Intervención arqueológica 1991", *V Jornadas de Arqueología Andaluza*, Sevilla, inédito, sf.
ROMO SALAS, A. (1995a): "Intervención arqueológica en el entorno del teatro de Itálica (Santiponce, Sevilla). Sector noreste", *AAA*, III, 1995, 576-588.
ROMO SALAS, A. (1995b): *Informe de la excavación arqueológica en el entorno del teatro de Itálica (Santiponce, Sevilla)*, Sevilla.
RONCZEWSKI, K. (1923): *Variantes de Chapiteaux Romains. (Materiaux pour l'etude de l'art decoratif), Acta Universitatis Latviensis*, VIII, Riga.

RONCZEWSKI, K. (1927): "Variantes libres de chapiteaux romains", *Acta Universitatis Latviensis*, XVI, 1-8.
RONCZEWSKI, K. (1931): "Römische Kapitelle mit pflanzlichen Voluten", *Archäologischer Anzeiger*, 46, 1-101.
ROS, K.E. (1996): "The Roman Theater of Carthage", *AJA*, 100, 449-489.
ROSSIGNANI, J.P. (1975): *La decorazione architettonica romana in Parma*, Roma.
ROTH-LONGES, A. (1983): "L'acanthe dans le décor architectonique protoaugustéen en Provence", *Révue Archeologique du Narbonnaise*, XVI, 103-134.
ROUECHÉ, Ch. (1984): "Acclamations in the Later Roman Empire: New Evidence from Aphrodisias", *JRS*, 74, 181-199.
ROUECHÉ, Ch. (1993): *Performers and Partisans at Aphrodisias, JRS*, Monografía 6.
RUIZ DE ARBULO, J. (1993): "Edificios públicos, poder imperial y evolución de las élites urbanas en *Tarraco* (s. II - IV d.C.)", en *Ciudad y comunidad cívica en Hispania. Siglos II y III d.C.*, Actas del coloquio organizado por la Casa de Velázquez y por el C.S.I.C., Madrid 1990, Madrid, 93-113.
RUSKIN, J. (1849): "La lámpara de la memoria", en *Las siete lámparas de la Arquitectura*.
SABBATINI, P. (1980): "Gladiatorium Paria", *Tituli* 1, 21.
SÁEZ, P. y LOMAS, F.J. (1981): "El *Kalendarium Vegetianum*, la *annona* y el comercio del aceite", *MCV*, 17, 55-84.
SÁNCHEZ-LAPUENTE, J. (1998): "Los juegos recreativos en *Complutum*", *Complutum. Roma en el interior de la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, 175-177.
SÁNCHEZ MORENO, E.; LUJÁN DÍAZ, A. Mª y TRILLMICH, W. (1994): "Observaciones en torno al escultor en la sociedad romana. Algunas cuestiones sobre la situación y consideración de los artistas/artesanos romanos", en *Artistas y artesanos en la antigüedad clásica, Cuadernos Emeritenses*, 8, Mérida, 75-118.
SÁNCHEZ-OSTIZ, A. (1999): *Tabula Siarensis. Edición, traducción y comentario*, Pamplona.
SANMARTÍ, E.; CASTANYER, P. y TREMOLEDA, J. (1990): "*Emporion*: un ejemplo de monumentalización precoz en la Hispania republicana (los santuarios helenísticos de su sector meridional)", *Stadtbild und Ideologie*, Munich, 117-144.
SANTERO SANTURINO, J. Mª (1978): *Asociaciones populares en Hispania romana*, Sevilla.
SAQUETE, J.C. (1997): "Ara de *Marcus Cocceius Iulianus*", ficha nº 113, *Hispania romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio*, catálogo de la exposición, Madrid, 365.
SAQUETE, J.C. (1997): "Dedicazione votiva a Iside", ficha nº 208, *Hipania romana. Da terra di conquista a provincia dell'Impero*, catálogo de la exposición, Milán, 405 (nótese el error en la edición española).
SAURON, G. (1982): "Le message symbolique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae", *CRAI*, 81-101.
SAURON, G. (1988): "Le message esthétique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae", *RA*, 3-40.
SAURON, G. (1987): "Le complexe pompéien du Champ de Mars. Nouveauté urbanistique à finalité idéologique", en *L'Urbs. Espace urbain et histoire, Ier siècle avant J.C.-III siècle après J.C.*, Roma 1985, Roma, 457-473.
SAURON, G. (1991): "Les autels néo-attiques du théâtre d'Arles", *L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité*, Paris-Lyon, 205-216.
SAURON, G. (1994): *Quis devm? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, Roma.
SCHÄFER, T. (1988): "Sella curulis und fasces als Paradigma", en *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, 427-440.
SCHÄFER, T. (1990): "Der Honor Bisellii", *RM*, 97, 307-346
SCHLUNK, H. (1947a): "Arte visigodo. Arte asturiano", *Ars Hispaniae*, II, Madrid, 225-416.
SCHLUNK, H. (1947b): "El arte de la época paleocristiana en el SE español: la Sinagoga de Elche y el *martyrium* de La Alberca", *III CASE*, Murcia, 335-379.
SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, Th. (1962): Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles, *EAE*, 18, Madrid.
SCHNEIDER, C. (1999): *Die Musengruppe von Milet. Milesische Forschungen*, Band 1, Maguncia.
SCHÖRNER, G. (1995): *Römische Rankenfriese*, Maguncia.
SCHÖRNER, J. (1999): "Rankenornamentik der römischen Kaiserzeit in Ephesos: einheimische Traditionen –stadtrömische Modelle", en *100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos*, Viena 1995, Viena, 565-568.
SCHREITER, C. (1995): "Römische Schmuckbasen", *Kölner Jahrbuch*, nº 28, 161-347.
SCODEL, R. (ed.) (1993): *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor.

SCRINARI, V. (1952): *I capitelli romani de Aquileia*, Padua.
SCRINARI, V. (1956): *I capitelli romani della Venezia Giulia e dell'Istria*, Padua.
SCULLARD, H.H. (1981): *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, Londres.
SEAR, F.B. (1990): "*Vitruvius* and Roman Theater Design", *AJA*, 94, 249-258.
SEAR, F.B. (1993): "The *scaenae frons* of the Theater of Pompey", *AJA*, 97, 687-701.
SEAR, F.B. (1994): "A new proposal for the restoration of the theatre at Ferento", *JRA*, 7, 350-360.
SEAR, F.B. (1996): "The Theatre at Taormina – a new chronology", *PBSR*, 64, 41-79.
SEGENNI, S. (1985): *Amiternum e il suo territorio in età romana*, (*Bibl. Studi Artichi*, 49), Pisa.
SERRANO RAMOS, E. (1988): "Imitaciones de cerámica aretina procedentes de yacimientos arqueológicos malagueños", *Mainake*, X, 83-89.
SESÉ, G. (1994): "El teatro romano de Segóbriga y el urbanismo de la ciudad", *XIV Congreso Intenacional de Arqueologia Clásica*, Tarragona, 392-394.
SHOE MERITT, L.T. (1965): *Etruscan and Republican Roman Mouldings, Memoirs of the American Academy at Rome*, 28, Roma.
SHOE MERITT, L.T. (1969): "The Geographical Distribution of Greek and Roman Ionic Bases", *Hesperia*, XXXVIII, 186-204.
SHOE MERITT, L. y EDLUND-BERRY, I.E.M. (2000): *Etruscan and republican Roman mouldings. A reissue of the MAAR, XXVIII, 1965*, Roma.
SILLIÈRES, P. (1990): *Les voies de communication de l'Hispanie méridionale*, Paris.
SILLIÈRES, P. (1994-95): "Le capitole de Baelo Claudia: un cas d'incohérence de datations archéologique et stylistique et un exemple de solution", *Anas*, 7-8, 285-298.
SILLIÈRES, P. (1997): *Baelo Claudia, una ciudad romana de la Bética*, Madrid.
SILVESTRINI, F. (1987): *Sepulcrum Marci Artori Gemini. La tomba detta dei Platorini nel Museo Nazionale Romano*, Roma.
SINN, F. (1987): *Stadtrömische Marmorurnen*, Maguncia.
SMALL, D.B. (1983): "Studies in Roman Theater Design", *AJA*, 87, 55-68.
SPANO, G. (1952): "Il ninfeo del proscenio del teatro di Antiochia sull'Oronte", *RAL*, 7.3-4, 144 ss.
SPANO, G. (1953): "Il teatro delle Fontane", *Memoria della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, II, 143 ss.
SPINAZZOLA, V. (1953): *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza*, Roma.
STEINBY, M. (1983): *L'edilizia come industria pubblica e privata*, 219-222.
STILLWELL, R. (1952): *Corinth II. The Theater*, Princeton.
STRONG, D.E. (1953): "Late Hadrianic Architectural Ornament in Rome", *PBSR*, 21, nueva serie, 8, 118-151.
STRONG, D.E. (1960): "Some Early Examples of the Composite Capital", *JRS*, 50, 119-128.
STRONG, D.E. (1963): "Some observations on early Roman Corinthian", *JRS*, 53, 73-84.
STRONG, D.E. y WARD PERKINS, J.B. (1962): "The Temple of Castor in the Forum Romanum", *PBSR*, 30, 1-30 (láms. I-20).
STURGEON, M.L. (1977): *Corinth IX. 2. Sculpture. The Reliefs from the Theatre*, Princeton.
STYLOW, A. (1990): "Apuntes sobre el urbanismo de la *Corduba* romana", *Stadtbild und Ideologie*, Munich, 259-282.
STYLOW, A. (1995): "Los inicios de la epigrafía latina en la Bética. El ejemplo de la epigrafía funeraria", en *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente*, 219-238.
SUSINI, G. (1982): *Epigrafia romana*, Roma.
SYME, R. (1939): *The Roman Revolution*, Oxford.
TENGSTRÖM, E. (1977): "Theater und Politik im kaiserlichen Rom", *Eranos*, 75, 43-56.
THOUVENOT, R. (1940): *Essai sur le Province romaine de Bétique, Bibliotéque des Ecoles Françaises d'Athenes et de Rome*, fasc. 149, Paris.
TOEBELMANN, F. (1923): *"Römische Gebälke"*, Heidelberg.
TORELLI, M. (1983): "Edilizia pubblica in Italia centrale tra guerra sociale ed età augustea. Ideologia e classi sociali", *Les bourgeoisies municipales italiennes aux 2e. et 1er. siècles av. J.C.*, Nápoles 1981, París, 241-250.
TORELLI, M. (1969): "Senatori etruschi della tarda repubblica e dell'impero", *DialA*, 3 (año III), 285-363.
TOSI, G. (1994): "Gli edifici per spettacolo di Verona", en *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, Udine, 241-257.
TOUCHETTE, L. A. (1995): *The Dancing Maenad Reliefs. Continuity and Change in Roman copies*, Londres.
TOYNBEE, J.M.C. y WARD PERKINS, J.B. (1950): "Peopled Scrolls. A Hellenistic Motiv in Imperial Art", *PBSR*, XVIII, 1-43.

UAM Ediciones

TRAPOTE, M.C. (1964): "Los capiteles de Clunia. Hallazgos hasta 1964", *BSAA*, XXX, 171-184.
TRAVERSARI, G. (1950): "Tetimimo e colimbètra, ultime manifestazioni del teatro antico", *Dioniso*, XIII, 18-35.
TRAVERSARI, G. (1952): "Nuovi contributi alla conoscenza della colimbètra teatrale e del tetimimo", *Dioniso*, XV, 302-311.
TRAVERSARI, G. (1956): "Monete commemorative dei *Ludi Saeculares Septimi* con scena teatrale a *siparia*" en *Rivista Italiana di Numismatica*, IV, serie 5, LVIII, 21-30.
TRAVERSARI, G. (1960): *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma.
TRILLMICH, W. (1989-90): "Un *sacrarium* de culto imperial en el teatro de Mérida", *Anas*, 2-3, 87-102.
TRILLMICH, W. (1993): "Novedades en torno al programa iconográfico del teatro romano de Mérida", *I Reunión de Escultura Romana en Hispania*, Mérida, 113-123.
TRILLMICH, W. (1996): "Los tres foros de Augusta Emerita y el caso de *Corduba*", en LEÓN, P.: *Colonia Patricia Corduba, una reflexión arqueológica*, Córdoba 1993, Córdoba, 175-195.
TRILLMICH, W. (1998): "Las ciudades hispanorromanas: reflejos de la metrópoli", *Hispania. El legado de Roma*, Zaragoza, 163-174.
TRILLMICH, W. y ZANKER, P. (Eds.) (1990): *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, Madrid 1987, Munich.
TRILLMICH, W., *et alii* (1993): *Hispania Antiqua, Denmäler der Römerzeit*, Maguncia.
TROJANI, M. (1974-1975): "Vitruvio e la genesi storica del teatro romano", *Atti Ist. Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, 133, 463-477.
TRUNK, M. (1998): "Zur Bauornamentik des römischen Theaters von Segóbriga", *MM*, 39, 151-175.
VÄÄNANEN, V.V. (1962): *Graffiti di Pompei e di Roma*, Roma.
VÄTERLEIN, J. (1976): *Roma ludens. Kinder und Erwachsene beim Spiel im antiken Rom*, Amsterdam.
VANDEPUT, L. (1992): "The theater-façade at Sagalassos", *Anatolian Studies*, 42, 99-117.
VANDEPUT, L. (1997): *The Architectural Decoration in Roman Asia Minor. Sagalassos: a Case of Study*, Lovaina.
VAQUERIZO, D. (coord.) (2001) : *Funus Cordubensium. Costumbres funerarias en la Córdoba romana*, Córdoba.
VENTURA, P. (1991): "Le inscrizioni", en VERZÁR-BASS, M. (ed.): *Il teatro romano di Trieste*, Roma-Maguncia, 130-140.
VENTURA MARTÍNEZ, J.J. (1993): "Introducción a la arqueología de Itálica", en J. González (ed.): *Imp. Caes. Nerva Traianus Aug.*, Sevilla, 205-228.
VENTURA VILLANUEVA, A. (1996): *El abastecimiento de agua a la Córdoba romana. II. Acueductos, ciclo de distribución y urbanismo*, Córdoba.
VENTURA, A.; MÁRQUEZ, C.; MONTERROSO, A. Y CARMONA, M.A. (2002): *El teatro romano de Córdoba, (catálogo de la exposición)*, Córdoba.
VERA REINA, M.; RODRIGUEZ GUTIÉRREZ, O.; VERDUGO SANTOS, J. y RAMÓN GIRÓN, F.J. (1999): "Proyecto de conservación preventiva del teatro de Itálica. 1ª fase. Campaña 1999", *AAA*, II, 236-252.
VERA, M.; VERDUGO, J. y RAMÓN, F.J. (2000): "Intervención arqueológica de urgencia en el solar del número 20 de la calle Real de Santiponce, incluido en la zona arqueológica de Itálica", *AAA*, 1346-1369.
VERDUGO SANTOS, J. (2003): "El Cristianismo en Itálica: fuentes, tradiciones y testimonios arqueológicos", en *Santos, obispos y reliquias*, Actas del III Encuentro Internacional *Hispania en la antigüedad tardía*, Alcalá de Henares, 1998, Alcalá de Henares, 353-389.
VERDUGO, J.; RAMÓN, F.J. y LARREY, E. (2000): "Intervención arqueológica de urgencia en el solar del número 11 de la calle de las Musas de Santiponce, incluido en la zona arqueológica de Itálica", *AAA*, 1370-1388.
VERMEULE, C. (1981): *Roman Decorative Art from Julius Caesar to Honorius. Notes and Bibliographies Based on the Plates of P. Gusman, L'art décorative de Rome de la fin de la république au 4e. siècle, Paris 1908 to 1914*, Boston.
VERZÁR-BASS, M. (1990): "I teatri dell'Italia settentrionale", *La città nell'Italia settentrionale in età romana. Morfologie, strutture e funzionamento dei centri urbani delle Regiones X e XI*. Trieste 1987, Roma, 411-440.
VERZÁR-BASS, M. (1991) (ed.): *Il teatro romano di Trieste. Monumento, storia, funzione. Contributi per lo studio del teatro antico*, Roma-Maguncia.
VERZÁR-BASS, M., (1991): "Confronti con l'architettura teatrale. Conclussione della parte analitica", *Il teatro romano di Trieste*, Roma-Maguncia, 159-198.

VEYNE, (1976): *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, París.
VICENT, A. Mª y MARCOS, A. (1984-85): "Inscripción funeraria de un *dissignator*", en *Corduba Arqueológica*, 15, 65 ss.
VIDAL, N. ; CAMPOS, J. ; RODRÍGUEZ, R.; GÓMEZ, A. Y VERDUGO, J. (2000): "Intervención arqueológica en la calle Adriano, nº 4 (Santiponce, Sevilla)", *AAA*, 1320-1335.
VISCOGLIOSI, A. (1988): "Die architektur-Dekoration der Cella des Apollo-Sosianus-Tempels", en *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Berlín, 136-148.
VISCOGLIOSI, A. (1996): *Il tempio di Apollo in circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo*, Roma.
VIVES, J. (1963): *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Madrid.
VON HESBERG, H. (1978): "Archäologische Denkmäler zum römischen Kaiserkult", *ANRW*, 2, 16.2, Berlín, 911-995.
VON HESBERG, H. (1980): *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit. RM-EH*, 24, Maguncia.
VON HESBERG, H. (1979-80): "Zur Datierung des Theaters in der Domitiansvilla von Castel Gandolfo", *RendPontAcc*, 51-52, 305-324.
VON HESBERG, H. (1981a): "Lo sviluppo del ordine corinzio in età tardo-reppublicana", *L'art decoratif a Rome a la fin de la Republique et au début du Principat*, Roma 1979, Roma, 19-33 y 54-60 (discusión).
VON HESBERG, H. (1981b): "La *scaenae frons* del teatro nella villa di Domiziano a Castel Gandolfo", *Archeologia Laziale*, 4, 176-180.
VON HESBERG, H. (1981-82): "Elemente der frühkaiserzeitlichen Aedikularchitektur", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, 53, 43-86.
VON HESBERG, H. (1990a): "Córdoba und seine Architekturornamentik", *Stadtbild und Ideologie*, Munich, 283-288.
VON HESBERG, H. (1990b): "Bauornamentik als kulturelle Leitform", *Stadtbild und Ideologie*, Madrid 1987, Munich, 341-366.
VON HESBERG, H. (1996): "La decorazione architettonica di Cordova –sulla funzione dell'ornamentazione architettonica in una città romana", *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica*, Córdoba 1993, Córdoba, 151-174.
WAELKENS, M.; DE PAEPE, P. y MOENS, L. (1988): "Patterns of Extraction and Production in the white marble quarries of the Mediterranean: History, present problems and prospects", en FANT, J.C. (Ed.): *Ancient Marble Quarrying and Trade*. Papers from a Colloquium held at the Annual Meeting of the Archeological Institute of America, San Antonio, Texas, 1986, *BAR* Int. Series, 453, Oxford, 81-116.
WAELKENS, M.; HERZ, N. y MOENS, L. (Eds.) (1992): *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance. Interdisciplinary Studies on Stones and Stone Technology in Europe and Near East from the Prehistoric to the Early Christian Period*, Lovaina.
WARD PERKINS, J.B. (1967): "An early augustean capital in the Forum Romanorum", *PBSR*, Roma, 23-28.
WARD PERKINS, J.B. (1971): "Quarrying in Antiquity: Technology, Tradition and Social Change", *Proceedings of the British Academy*, LVII, Londres, 3-24.
WARD PERKINS, J.B. (1980a): "The marble trade and its organization: evidence from Nicomedia", *MAAR*, 36, 332-333.
WARD PERKINS, J.B. (1980b): "Nicomedia and the Marble Trade", *PBSR*, 48, 23-69.
WARD PERKINS, J.B. (1992a): "Materials, quarries and Transportation", en DODGE, H. y WARD PERKINS, B. (Eds.): *Marble in Antiquity. Colledted Papers of J. B. Ward Perkins*, Archaeological Monographs of the British School at Rome, nº 6, 13-22.
WARD PERKINS, J.B. (1992b): "The Roman System in Operation", DODGE, H. y WARD PERKINS, B. (Eds.): *Marble in Antiquity. Colledted Papers of J. B. Ward Perkins*, Archaeological Monographs of the British School at Rome, nº 6, ap. V, 23-30.
WEGNER, M. (1965): *Schmuckbasen des antiken Rom*, Münster.
WEIGAND, E. (1920): *Vorgeschichte des Korintischen Kapitelles*, Würzburg.
WEINSTOCK, S. (1957): "The Image and the Chair of Germanicus", *JRS*, 47, 144-154.
WELLS, T. (1990): "Imitations", *Conspectus Formarum Terrae Sigillatae Italico Modo Confectae*, Berlín.
WILSON JONES, M. (1989): "Designing the Roman Corinthian order", *JRA*, 2, 35-69.
WOLSKI, W. Y BERCIU, I. (1973): "Contributions au problème des tombes romaines à dispositiv pour les libations funéraires", *Latomus*, 32, 370-379.

UAM Ediciones

WOODS, D.; COLLANTES, F. y FERNÁNDEZ CHICARRO, C. (1967): *Carteia, EAE*, 58, Madrid.
WURCH-KOZELJ, M. (1988): "Methods of Transporting Blocks in Antiquity", en HERZ, N.; WAELKENS, M. (eds.): *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade*, Dordrecht, 55-64.
ZACCARIA, C. (1991): "La carriera de *Quintus Petronius Modestus*", en VERZÁR-BASS, M. (ed.): *Il teatro romano di Trieste*, Roma-Maguncia, 141-145.
ZACCARIA, C. (1994): "Testimonianze epigrafiche di spettacoli teatrali e di attori nella Cisalpina romana", en *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, Udine, 69-98.
ZANKER, P. (1981): "Das Bildnis des M. Holconius Rufus", *AA*, 349-361.
ZANKER, P. (1988): "Bilderzwang: Augustan Political Symbolism in the Private Sphere", *Image and Mistery in the Roman World. Papers given in memory of Jocelyn Toynbee*, Gloucester, 1-21.
ZANKER, P. (1992): *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.
ZANKER, P. (1995): *Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack*, Maguncia; edición inglesa: (1998): *Pompeii. Public and Private Life*, Cambridge (MA).
ZANKER, P. (2000): "Immagini come vincolo: il simbolismo politico augusteo nella sfera privata", en CARANDINI, A. y CAPPELLI, R. (2000): *Roma. Romulo, Remo e la fondazione della città*, Roma, 84-91.
ZANKER, P. (2002): *Un'arte per l'Impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milán.
ZEVALLOS, F. de (1886): *La Itálica*, Sevilla.
ZIINO, U. (1941): "Introduzione al capitello composito", *Palladio*, 5.3, 97-111.
ZORZETTI, N. (1991): "Osservazioni su significato e funzione del teatro nella cultura romana", en VERZÁR-BASS, M. (ed.): *Il teatro romano di Trieste*, Roma-Maguncia, 264-283.

UÁM
Ediciones

Listado de figuras

Introducción:
Fig. 1. Plano de la ciudad romana de Itálica con ubicación de sus edificios y restos conocidos. Sobre planimetría de A. Jiménez Martín; pág. 28.

Capítulo I
Fig. 2. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación/limpieza años 40. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora: pág. 40.
Fig. 3. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavaciones campañas 1971-73. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 41.
Fig. 4. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación campaña 1975. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 42.
Fig. 5. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación campaña 1988-89. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 43.
Fig. 6. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación campaña 1989. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 44.
Fig. 7. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación campaña 1990. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 45.
Fig. 8. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Excavación campaña 1991-92. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 46.
Fig. 9. Plano general del edificio con ubicación de las excavaciones arqueológicas realizadas. Intervención obra menor 1999. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 47.
Fig. 10. Plano general del edificio con superposición del parcelario en su estado en 1970. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 48.
Fig. 11. Plano general del edificio con localización de las áreas afectadas por las diferentes fases del proyecto de restauración. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 49.
Fig. 12. Fotografía tomada por F. Collantes de Terán en 1937. En ella se aprecian los únicos asientos del graderío que afloraban en superficie, pertenecientes a la media *cauea* (Foto: F. Collantes de Terán); pág. 50.
Fig. 13. Un sector de la *ima cauea*, la *praecinctio* inferior y la *proedria* en el transcurso de su excavación. (Foto: J.M. Luzón Nogué); pág. 50.
Fig. 14. Vista general del teatro tomada desde el *parascaenium* norte en el transcurso de las excavaciones de comienzos de los años setenta. (Foto: J.M. Luzón Nogué); pág. 51.
Fig. 15. Vista aérea del teatro en el transcurso de las excavaciones de comienzos de la década de los setenta (desde el SE). (Foto: Gómez Calleja, NASA); pág. 51.

Fig. 16. *Orchestra* y *scaena*. Al fondo de la imagen se distinguen las dos cuadrículas rectangulares objeto de la campaña de excavaciones de 1975 (Foto: A. Jiménez Martín); pág. 52.
Fig. 17. Imagen tomada en el transcurso de los derribos de viviendas situadas sobre el solar ocupado por el teatro. (Foto: J.M. Luzón Nogué); pág. 52.
Fig. 18. El teatro en el transcurso de la segunda fase del Proyecto de Restauración. Fotografía tomada en octubre de 1980. (Foto: A. Jiménez Martín); pág. 53.
Fig. 19. Vista de la *scaenae frons* en el transcurso de los trabajos de restauración. (Foto: A. Jiménez Martín); pág. 53.
Fig. 20. Estructura de cierre por el norte del solar del teatro. Al norte del recinto del teatro se ha construido una plaza para la celebración de la Feria de Santiponce (Foto: O. Rodríguez); pág. 54.
Fig. 21. Vista general del teatro inundado, con la máxima de 1996. (Foto: Conjunto Arqueológico de Itálica); pág. 54.
Fig. 22. Estado unidad de intervención 1/3 en el situada en el extremo meridional del *iter* sur antes de comenzar la obra menor 1 de 1999 (Foto: O. Rodríguez); pág. 55.
Fig. 23. Estructuras exhumadas en la unidad de intervención 1/3 (obra menor 1) (Foto: O. Rodríguez); pág. 55.

Capítulo II
Fig. 24.Planificación y preparación del terreno. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora (s.f.).
Fig. 25. Estructuras previas a la construcción del teatro. UEM 1030. (Fot.: O. Rodríguez); pág 65.
Fig. 26. Estructuras coetáneas a la construcción del teatro I. UEM 1019/1021 y 1020. (Fot.: O. Rodríguez); pág. 66.
Fig. 27. Estructuras coetáneas a la construcción del teatro II. UEM 1022. (Fot. O. Rodríguez); pág. 67.
Fig. 28. Preparación del terreno. UEM 1031 (Fot. O. Rodríguez); pág. 68.
Fig. 29. Estructuras situadas al oeste del teatro (reformas de UEM 1019/1021). UEM 1020, 1120, 1121, 1122 y 1123. (Fot. O. Rodríguez); pág. 69.

Capítulo III
Fig. 30. *Cauea*. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; (s.f.).
Fig. 31. Estratigrafía alvéolo *summa cauea* (U.I.2, obra menor 1999); pág. 99.
Fig. 32. A. Metrología. Dimensiones básicas del teatro romano de Itálica. B. Esquema de accesos al edificio en su primera fase, previa a las primeras reformas realizadas en la *summa cauea*; pág. 100.
Fig. 33. Cimentaciones de la *cauea* I. (Fot.: A y B: O. Rodríguez; C, D y E: R. Corzo Sánchez); pág. 101.
Fig. 34. Cimentaciones de la *cauea* II. (Fot.: O. Rodríguez); pág. 102.
Fig. 35. Plano de la cavea en el que se han recogido las estructuras de las cimentaciones exhumadas en el curso de las campañas de excavción desarrolladas entre 1988 y 1990. Elaborado por la autora a partir de la documentación de las campañas de 1988-1990 (Corzo y Toscano, 1989b, plano 1) sobre planimetría base de A. Jiménez Martín; pág. 103.
Fig. 36. Perfil norte de las catas A1-A5 realizadas en la *cauea* en la campaña de 1988-89. Reelaborado a partir de Corzo y Toscano, 1989b, plano 2; pág. 103.
Fig. 37. *Scalaria* y *praecinctiones*. (Fot. O. Rodríguez); pág. 104.
Fig. 38. Cavea: particularidades. Dibujo C según Ginouves, 1990. (Fot.: O. Rodríguez); pág. 105.
Fig. 39. Estructura de aristas redondeadas. Reforma de la cavea. (Fot. A: R. Corzo Sánchez; resto: O. Rodríguez); pág. 106.
Fig. 40. Reconstrucción axonométrica de la solución propuesta para el acceso a la *summa cauea* desde el exterior, consistente en una *praecinctio* intermedia a la que llegan galerías radiales; pág. 107.

Capítulo IV
Fig. 41. *Orchestra*. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 133.
Fig. 42. *Orchestra*: particularidades. Epígrafe C3: fot. J. M. Luzón Nogué; dibujos de *grafitti* C17 y C18: J.M. Luzón Nogué. Resto: O. Rodríguez.; pág. 134.
Fig. 43. Estructura de *opus testaceum* sobre *proedria*. (Fot. O. Rodríguez); pág. 135.

Fig. 44. Estructura de *opus testaceum* sobre la *proedria* de la *orchestra* (UEM 1010). Análisis de la disposición de sus losas decoradas; pág. 136.
Fig. 45. Losas del *balteus*. (Fot. O. Rodríguez); pág. 137.
Fig. 46. Desarrollo de la inscripción monumental ante la *orchestra* (s.f.).

Capítulo V
Fig. 47. *Iter* sur. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 147.
Fig. 48. *Iter* norte. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 148.
Fig. 49. Alzado del muro oeste del *iter* sur. Con identificación de fases constructivas; (s.f.).
Fig. 50 Evolución de la circulación documentada en el *iter* sur; pág. 149.
Fig. 51. *Itinera*. (Fot. O. Rodríguez); pág. 150.

Capítulo VI
Fig. 52. *Proscaenium*. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 226.
Fig. 53. *Proscaenium*. (Fot. A: A. Jiménez Martín; resto: O. Rodríguez); pág. 227.
Fig. 54. Decoración pintada del *murus pulpiti*; (manipulado a partir de Abad, 1982, figs. 373-375 y 377); pág. 228.
Fig. 55. *Hyposcaenium*. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 229.
Fig. 56. *Hyposcaenium*. (Fot. A: A. Jiménez Martín; B y D: J.M. Luzón Nogué; C: O. Rodríguez); pág. 230.
Fig. 57. Planta de la *scaenae frons* donde se señalan las diferentes fábricas y materiales que la configuran. (A partir de notas y planos de A. Jiménez Martín); pág. 231.
Fig. 58. Distribución cronológica de edificios teatrales con frente escénico recto; pág. 232.
Fig. 59. Sección acotada del *podium* de la *scaenae frons*. Detalle de la cornisa y basamento de remate. (A partir de Jiménez, 1989); pág. 233.
Fig. 60. Anaparástasis gráfica de los órdenes arquitectónicos de la *scaenae frons*; pág. 234.
Fig. 61. Montaje con los elementos del orden de la *columnatio* de la *scaenae frons*; pág. 235.
Fig. 62. Sección de la *columnatio* de la *scaenae frons*; pág. 236.
Fig. 63.Anaparástasis de la *scaenae frons* del teatro romano de Itálica (a partir de planta de A. Jiménez Martín); (s.f.).
Fig. 64. Ensayo de reconstrucción del friso de roleos. (Fot. O. Rodríguez); pág. 237.
Fig. 65. Secciones del edificio escénico. 1: *ualua hospitales* (Jiménez, 1989, 299), 2: basamento (Jiménez, 1989, 298); pág. 238.
Fig. 66. La *scaenae frons* en el transcurso de los trabajos de restauración (Fot. A. Jiménez Martín); pág. 239.
Fig. 67. Detalle del módulo de la *columnatio* de la *scaenae frons*. Sección. (Fot. O. Rodríguez); pág. 240
Fig. 68. Detalle del módulo de la *columnatio* de la *scaenae frons*. Alzado. (Fot. O. Rodríguez); pág. 240.
Fig. 69. *Podium* de la *columnatio* de la *scaenae frons*. Detalle 1. (Fot. O. Rodríguez); pág. 241.
Fig. 70. *Podium* de la *columnatio* de la *scaenae frons*. Detalle 2. (Fot. O. Rodríguez) pág. 241.
Fig. 71. *Podium* de la *columnatio* de la *scaenae frons*. Detalle 3. (Fot. O. Rodríguez) pág. 241.
Fig. 72. Vista general del *postscaenium* tras la restauración. (Fot. O. Rodríguez) pág. 242.
Fig. 73. Detalle de uno de los nichos del *postscaenium*. (Fot. O. Rodríguez); pág. 242.
Fig. 74. Hipótesis de reconstrucción del acceso norte al *iter* y *parascaenium* correspondientes; pág. 243.

Capítulo VII.
Fig. 75. *Porticus post scaenam*. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora. (s.f.)
Fig. 76. Reconstrucción de la planta de la *porticus post scaenam*; en ella se señala la ubicación de sus columnas, indicando en cada caso el grado de su conocimiento. (A partir de análisis directo y notas de trabajo de A. Jiménez Martín); pág. 269.
Fig. 77. Anaparástasis gráfica del orden de la *porticus post scaenam*; pág. 270.
Fig. 78. *Porticus post scaenam*. (Fot. A y D: O. Rodríguez; B: A. Jiménez; C: R. Corzo); pág. 271.

UAM Ediciones

Fig. 79. Evolución constructiva de los órdenes arquitectónicos y pavimentos documentada en la galería oeste de la *porticus post scaenam* (Fot. O. Rodríguez); pág. 272.

Capítulo VIII.
Fig. 80. Terraza superior UEM 1023. Localización de estructuras. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora. (s.f.).
Fig. 81. Terraza superior. (Fot. D: J.M. Luzón Nogué; resto: O. Rodríguez); pág. 277.

Capítulo IX.
Fig. 82. Teatro romano de Itálica. Síntesis constructiva. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 305.

Capítulo X.
Fig. 83. Diseño teórico vitruviano aplicado al teatro romano de Itálica. A: tomando el diámetro de la *orchestra* sin incluir la *proedria*; B: tomando el diámetro de la *orchestra* incluida la *proedria*. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora. Incluye las propuesas de Hammond, 1965; pág. 381.
Fig. 84. Propuesta de diseño terórico de F.B. Sear aplicada al teatro romano de Itálica. A: tomando el diámetro de la *orchestra* incluida la *proedria*; B: tomando el diámetro de la *orchestra* sin incluir la *proedria*. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 382.
Fig. 85. Teatro romano de Itálica. Propuesta de diseño teórico a partir del trazado de diámetros. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 383.

Capítulo XI.
Fig. 86. Última etapa del teatro romano de Itálica. Localización de estructuras tardías en la *porticus post scaenam*. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; (s.f.).
Fig. 87. Estratigrafía bajo bóveda caída del *iter* sur; pág. 411.
Fig. 88. *Sacellum* dedicado a Isis. Planimetría y detalles constructivos. (Fot. A: R. Corzo Sánchez; B: O. Rodríguez); pág. 412.
Fig. 89. Última etapa del teatro romano de Itálica. Particularidades. (Fot. A: J.M. Luzón; D, E, F y G: R. Corzo Sánchez); pág. 413.
Fig. 90. Estructuras tardías en el límite norte del teatro. (Fot. O. Rodríguez); pág. 414.
Fig. 91. Necrópolis de época tardía. Localización de los enterramientos. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 415.
Fig. 92. Localización del área afectada por aguas de arroyada. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 416.
Fig. 93. Localización de estructuras medievales en el pórtico. Sobre plano base de A. Jiménez Martín, reelaborado por la autora; pág. 417.
Fig. 94. Derrumbe del segundo orden de la *scaenae frons* documentado en la campaña de excavaciones. A partir de documentación de las campañas de 1971-1972 (Fot. J. M. Luzón Nogué); pág. 418.

Catálogo.
Fig. 95. Gráfico que ilustra el porcentaje de basas (y fragmentos de ellas) recuperadas en contexto arqueológico, así como las carentes del mismo; pág. 446.
Fig. 96. Fragmentos de capitel corintio con localización de medidas; pág. 462.

Anexo I.
Fig. 97. Evidencias de reparaciones antiguas (Fot. O. Rodríguez); pág. 603.
Fig. 98. Transporte, elevación y ensamblaje (Fot. O. Rodríguez); pág. 604.
Fig. 99. Fabricación de piezas. Líneas incisas de auxilio en el trazado (Dibujos tomados de Conde, 1994, 125-128); pág. 605.
Fig. 100. Cavidades para elevación y ensamblaje sobre fustes de columna (Dibujos en A y C tomados de Conde, 1994, 125-128); pág. 606.

Listado de láminas

LÁM. I. Basas (B-1, B-2, B-3, B-4, B-5 y B-52)
LÁM. II. Capiteles (CC-1 y CC-2)
LÁM. III. Capiteles (CF-17, CC-7, CF-136 y CF-141)
LÁM. IV. Capiteles (CC-6, CC-11, CF-12, CF-242, CF-243)
LÁM. V. Cornisas (CB-2, CB-3, CB-4, CB-7, CB-9)
LÁM. VI. Cornisas (CB-19, CB-23, CB-28, CB-41, CB-34, CB-42)
LÁM. VII. Cornisas (CB-49, CB-45, CB-67, CB-65, CB-78, CB-68)
LÁM. VIII. Placas (P-1, P-2, P-3, P-37, P-43, P-50)
LÁM. IX. Elementos arquitectónicos. Varios. (V-1, V-2, V-7, V-12)
LÁM. X. Escultura (E-1, E-2, E-6, E-3)
LÁM. XI. Escultura (E-4, E-16, E-17, E-36, E-26)
LÁM. XII. Escultura (E-49, E-32, E-103, E-50, E-104)
LÁM. XIII. Escultura (E-98, E-99, E-100)
LÁM. XIV. Epigrafía (I-1, I-2, I-3, I-4)
LÁM. XV. Epigrafía (I-5, I-6, I-7)
LÁM. XVI. Epigrafía (I-10, I-11, I-12, I-13)
LÁM. XVII. Epigrafía (I-34, I-35, I-36, I-37)
LÁM. XVIII. Epigrafía (I-39, I-40, I-41)
LÁM. XIX. Epigrafía (I-42, I-43, I-44, I-45)
LÁM. XX. Epigrafía (I-46, I-47, I-49)

UÁM Ediciones

UÁM
Ediciones

Listado de tablas

Tabla I. Estructura 1. Planificación del terreno; pág. 64.
Tabla II. Estratigrafía de las cimentaciones de la cavea; pág. 77.
Tabla III. Capacidad de la cavea. pág. 83.
Tabla IV. Estructura 2. Cavea; pág. 98
Tabla V. *Proedria*. Ubicación de particularidades; pág. 113.
Tabla VI. Distribución de las losas del *balteus* según tipos; pág. 125.
Tabla VII. Estructura 3. *Orchestra*; pág. 132.
Tabla VIII. Estructura 4. *Itinera*; pág. 146.
Tabla IX. Variantes estructurales del *hyposcaenium* de los principales teatros hispanos; pág. 174.
Tabla X. Estructura 5. *Hyposcaenium*; pág. 180.
Tabla XI. Estructura 6. Edificio escénico; pág. 184.
Tabla XII. Esquema de los motivos decorativos presentes en las series A y B del conjunto de roleos vegetales, pág. 204.
Tabla XIII. Dimensiones del entablamento y sus componentes en algunos edificios teatrales del Imperio; pág. 218.
Tabla XIV. Restitución gráfica (anaparástasis de la *scaenae frons*); pág. 219
Tabla XV. Medidas de los intercolumnios de los elementos exteriores de las galerías de la *porticus post scaenam*; pág. 248.
Tabla XVI. Número de columnas de cada una de las galerías de la *porticus post scaenam*; pág. 249.
Tabla XVII. Estructura 8. *Porticus post scaenam*; pág. 267.
Tabla XVIII. *Porticus post scaenam*. Evolución del espacio; pág. 268.
Tabla XIX. Listado de estructuras y principales UUEEMM asociadas a ellas; pág. 304.
Tabla XX. Tabla resumen de los teatros hispanos con estructuras documentadas hasta la fecha; pág. 311.
Tabla XXI. Teatros hispanos. Particularidades constructivas de la *cauea*; pág. 317.
Tabla XXII. Teatros hispanos. Particularidades constructivas del edificio escénico; pág. 320.
Tabla XXIII. Modelo teórico del trazado del teatro romano según Vitruvio; pág. 323.
Tabla XXIV. Modelo de trazado de D.B. Small (1983); pág. 325.
Tabla XXV. Modificaciones al trazado vitruviano de F.B. Sear (1990); pág. 326.
Tabla XXVI. Medidas básicas del teatro italicense; pág. 327.
Tabla XXVII. Evidencias de elementos asociados al culto imperial en edificios teatrales del Imperio; pág. 361-362.
Tabla XXVIII. Testimonios epigráficos de dedicación de elementos estructurales de teatros y/o *ludi scaenici*; pág. 373.
Tabla XXIX. Proceso de expolio identificado en el teatro romano de Itálica; pág. 410.
Tabla XXX. Basas. Resumen de medidas; pág. 444.
Tabla XXXI. Fustes lisos. Resumen de medidas; pág. 447-449.
Tabla XXXII. Hojas de acanto de corona de capital corintio. Resumen de medidas; pág. 468-469.
Tabla XXXIII. Hojas de cáliz de caulículo de capiteles corintios canónicos; Resumen de medidas pág. 469-470.
Tabla XXXIV. Volutas de capiteles corintios. Resumen de medidas; pág. 471-472.
Tabla XXXV. Hélices de capiteles corintios canónicos. Resumen de medidas; pág. 472.
Tabla XXXVI. Fragmentos de ábaco de capiteles corintios. Resumen de medidas; pág. 472-473.

Tabla XXXVII. Flores de ábaco de capiteles corintios; pág. 473-474.
Tabla XXXVIII. Cornisas del entablamento de la *scaenae frons*. Resumen de medidas; pág. 480.
Tabla XXXIX. Cornisas del entablamento de la *scaenae frons*. Según índice de calidad; pág. 481.
Tabla XL. Grandes elementos estructurales. Resumen de medidas; pág. 495.
Tabla de correspondencias elementos arquitectónicos; págs. 517-527
Tabla de correspondencias escultura; págs. 547-548.
Tabla de correspondencias epigrafía; págs. 572-573.



UAM Ediciones

UAM EDICIONES

FUNDACIÓN PASTOR
DE ESTUDIOS CLÁSICOS

DIPUTACIÓN DE SEVILLA
CULTURA Y DEPORTE

CC BY NC ND