


# ***El *Theatrum Balbi* de Gades***

**DARÍO BERNAL  
ALICIA ARÉVALO (Eds.)**

**mHA**  
MONOGRAFÍAS  
Historia y Arte

 **UCA** | Universidad  
de Cádiz

Servicio de Publicaciones

  
**JUNTA DE ANDALUCÍA**  
CONSEJERÍA DE CULTURA

## **El *Theatrum Balbi* de Gades**

**mHA**  
MONOGRAFÍAS  
Historia y Arte

**El *Theatrum Balbi* de Gades**  
**Actas del Seminario**  
**«El Teatro Romano de Gades.**  
**Una Mirada al futuro»**  
**(Cádiz, 18-19 noviembre de 2009)**

**DARÍO BERNAL Y ALICIA ARÉVALO (Eds.)**

Imagen de cubierta: Vista aérea del Teatro de Cádiz (Vista Aérea. Servicios Aéreos para la Universidad de Cádiz)

Esta obra es resultado de varios Contratos de Investigación suscritos entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de su Dirección General de Bienes Culturales, y la Universidad de Cádiz, especialmente del OT2009/189.

Edita:  
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz  
c/ Doctor Gregorio Marañón, 3 – 11002 Cádiz (España)  
[www.uca.es/publicaciones](http://www.uca.es/publicaciones)  
[publicaciones@uca.es](mailto:publicaciones@uca.es)

Con la colaboración de:  
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz  
© De cada capítulo su autor

Revisión de estilo: D. Bernal Casasola y A. Arévalo González  
Maquetación: Trébede Ediciones, S.L.  
Imprime: Santa Teresa. Ind. Gráficas, S.A. Sanlúcar de Barrameda  
ISBN: 978-84-9828-360-0  
Depósito Legal: CA 465-2011

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

A Francisco Sibón Olano, *Rubio* para todos, que  
dedicó parte de su vida a indagar en las entrañas de  
Cádiz a través de su Teatro Romano



# Índice

Presentación Junta de Andalucía . . . . .	13
Miradas al futuro. <i>Theatrum Balbi</i> de <i>Gades</i> . . . . .	15
Introducción. Del <i>Theatrum Balbi</i> . . . . .	17
<b>DEL HALLAZGO A LA RECUPERACIÓN DEL TEATRO ROMANO DE CÁDIZ</b>	
I. El Teatro de <i>Gades</i> y la proporción áurea en los teatros antiguos . . . . .	27
RAMÓN CORZO SÁNCHEZ	
II. La revitalización del Teatro. De los años ochenta a la actualidad . . . . .	57
JOSÉ MARÍA PÉREZ ALBERICH	
III. <i>Aulea premuntur</i> . El <i>Theatrum Balbi</i> de <i>Gades</i> en la Red de Espacios Culturales de Andalucía . . . . .	95
JAVIER VERDUGO SANTOS	
<b>NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS PROPUESTAS</b>	
IV. Del Pópulo al Teatro de Balbo. Un Centro de Interpretación para el Doce . . . . .	123
ALICIA ARÉVALO GONZÁLEZ, DARÍO BERNAL CASASOLA, FRANCISCO JAVIER MONTERO RONCERO y TOMÁS CARRANZA MACÍAS	
V. Excavación de «Pozos de Observación» en el Centro de Interpretación del Teatro Romano de Cádiz . . . . .	141
FRANCISCO JAVIER ALARCÓN CASTELLANO	
VI. Un proyecto arquitectónico singular de consolidación. La futura mirada al Teatro Romano gaditano . . . . .	155
EMILIO YANES BUSTAMANTE y ALEJANDRO COBO FERNÁNDEZ	
VII. La configuración arquitectónica del Teatro Romano de Cádiz. Nuevas perspectivas . . . . .	171
JUAN DE DIOS BORREGO DE LA PAZ	

VIII.	<i>Notae lapicidinarum lunensium, damnatio memoriae</i> y <i>graffito</i> maldiciente en una inscripción del Teatro Romano de <i>Gades</i> . . . . .	227
	ÁNGEL VENTURA VILLANUEVA y JUAN DE DIOS BORREGO DE LA PAZ	
IX.	De <i>Theatro Balbi Restituendo</i> . Un Plan de Investigación para el principal testimonio de la romanidad de <i>Gades</i> (2009–2012) . . . . .	257
	DARÍO BERNAL CASASOLA, ALICIA ARÉVALO GONZÁLEZ, MACARENA BUSTAMANTE ÁLVAREZ y VERÓNICA SÁNCHEZ LOAIZA	

#### EL *THEATRUM BALBI* EN SU CONTEXTO HISTÓRICO Y ARQUEOLÓGICO

X.	Los Cornelios Balbos. Política y mecenazgo entre <i>Gades</i> y Roma . . . . .	307
	JUAN FRANCISCO RODRÍGUEZ NEILA	
XI.	Algunas reflexiones en torno a los teatros romanos de la Bética . . . . .	335
	OLIVA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ	
XII.	El Teatro de <i>Italica</i> . Avance de resultados de la Campaña 2009 . . . . .	373
	ÁLVARO JIMÉNEZ SANCHO y JUAN CARLOS PECERO ESPÍN	
XIII.	El Complejo de Balbo en Roma . . . . .	387
	DANIELE MANACORDA	

#### BIBLIOGRAFÍA

XIV.	Selección bibliográfica del Teatro Romano de Cádiz . . . . .	411
	VERÓNICA SÁNCHEZ LOAIZA y MACARENA BUSTAMANTE ÁLVAREZ	
	Bibliografía general . . . . .	421

# Listado de autores

**D. Francisco Javier Alarcón Castellano**

Coordinador del Enclave Arqueológico Castillo de Doña Blanca y Enclave Arqueológico *Gades*  
Consejería de Cultura Junta de Andalucía  
francisco.alarcon.c@juntadeandalucia.es

**Dra. Alicia Arévalo González**

Profesora Titular de Arqueología. Universidad de Cádiz  
alicia.arevalo@uca.es

**Dr. Darío Bernal Casasola**

Profesor Titular de Arqueología. Universidad de Cádiz  
dario.bernal@uca.es

**D. Juan de Dios Borrego de la Paz**

Doctorando. Universidad de Córdoba  
juandepost@hotmail.com

**Dra. Macarena Bustamante Álvarez**

Investigadora del Instituto de Arqueología de Mérida–CSIC  
macarena.bustamante@iam.csic.es

**D. Tomás Carranza Macías**

Arquitecto. Estudio Vierna 9  
tomascarranza@vierna9.es

**D. Alejandro Cobo Fernández**

Arquitecto  
alejandro.cobo.arq@gmail.com

**Dr. Ramón Corzo Sánchez**

Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Sevilla  
rcorzo@us.es

**D. Álvaro Jiménez Sancho**

Arqueólogo  
alv.jim@gmail.com

**Dr. Daniele Manacorda**

Catedrático de Arqueología. Università degli Studi Roma Tre  
manacord@uniroma3.it

**D. Francisco Javier Montero Roncero**

Arquitecto. Estudio Vierna 9  
javiermontero@vierna9.es

**D. Juan Carlos Pecero Espín**

Arqueólogo  
jcpantropofisica@yahoo.es

**D. José María Pérez Alberich**

Jefe de Servicio de Bienes Culturales.  
Delegación Provincial de Cultura de Cádiz. Junta de Andalucía  
josem.perez.alberich@juntadeandalucia.es

**Dra. Oliva Rodríguez Gutiérrez**

Profesora Titular de Arqueología. Universidad de Sevilla  
orodriguez@us.es

**Dr. Juan Francisco Rodríguez Neila**

Catedrático de Historia Antigua. Universidad de Córdoba  
ca1ronej@uco.es

**Dña. Verónica Sánchez Loaiza**

Doctoranda. Investigadora del Grupo HUM-440. Universidad de Cádiz  
verosl81@hotmail.com

**Dr. Ángel Ventura Villanueva**

Profesor Titular de Arqueología. Universidad de Córdoba  
aa1vevia@uco.es

**D. Javier Verdugo Santos**

Arqueólogo–Conservador de Patrimonio. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía  
fjavier.verdugo@juntadeandalucia.es

**D. Emilio Yanes Bustamante**

Arquitecto. Profesor del Departamento de Mecánica de los Medios Continuos, Teoría de Estructuras, Ingeniería del Terreno y Cimentaciones. Universidad de Sevilla  
yanesarq@gmail.com

## Presentación Junta de Andalucía

La Consejería de Cultura tiene asignadas entre sus competencias la promoción, el fomento, la investigación y la divulgación del patrimonio arqueológico de nuestra comunidad autónoma. La provincia de Cádiz por su especial situación geográfica, ha generado en estas tierras un continuo fluir de pueblos y culturas. Entre las huellas de este devenir histórico destaca el Teatro de *Gades*, el monumento más representativo y mejor conservado del esplendor de la ciudad de Cádiz durante la Antigüedad, y uno de los múltiples yacimientos que son de titularidad de la Junta de Andalucía.

El año 206 a. C. significó para *Gadir* y su entorno su incorporación a la órbita del mundo romano. El pacto firmado por la ciudad de Cádiz con la República romana permitió durante muchos años la continuación de las tradiciones y aspectos organizativos de época fenicio-púnica y al mismo tiempo la génesis de un momento de despegue económico y alza comercial.

El Teatro de *Gades* es un buen ejemplo, no sólo de la continuidad del gusto por los espectáculos griegos, sino también del exponente material de la nueva política imperial, religiosa o propagandística.

Este edificio nació de los planes urbanísticos de una familia gaditana, los Balbos, en su intención de dotar a su ciudad de importantes edificios públicos, a imitación de su capital, Roma.

Siglos después, el descubrimiento del Teatro en el año 1980 por el entonces director del Museo de Cádiz, Ramón Corzo, supuso el inicio de un amplio programa de investigaciones promovidas y financiadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Tras los primeros trabajos de musealización y apertura al público dentro del programa Andalucía 92 y con el paso de los años, la Consejería de Cultura ha seguido apostando con la continuación de los trabajos científicos, realizando nuevas investigaciones e incorporando nuevos espacios a la visita pública.

En esta línea, y de cara a la celebración del bicentenario de la Constitución de Cádiz, «la Pepa», la Consejería de Cultura inició hace varios años un ambicioso e ilusionante proyecto, con el que pretende no sólo documentar con mayor exactitud su

historia y configuración estructural mediante la ampliación de las excavaciones a zonas del mismo que se encuentran soterradas bajo edificios del barrio, como es el caso de la *scaena*, y parte de la *orchestra*, sino también y con la participación del 1% Cultural de la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía, ofrecer un espacio expositivo de recepción de los visitantes que mejore la comprensión de este monumento, muestra del esplendor de la ciudad de Cádiz en la Antigüedad. Como dice el preámbulo de la Ley de Patrimonio Histórico Español, nuestro objetivo es que:

un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo. Porque en un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos.

Yolanda PEINADO GARCÍA  
Delegada Provincial de Cultura en Cádiz  
Junta de Andalucía

## Miradas al futuro. *Theatrum Balbi de Gades*

El patrimonio histórico de Cádiz, esta ciudad–estado y capital, sigue en gran medida oculto. Desde la Universidad de Cádiz somos conscientes de ello, y de igual modo sabemos que de entre las puntas de iceberg de nuestra historia antigua se eleva de manera majestuosa el Teatro Romano. Es pues nuestra responsabilidad activar todos los recursos disponibles para mostrar y poner en valor los tres mil años de nuestra ciudad, a través de proyectos repletos de trabajo y de buenos resultados, como el que ahora tenemos entre las manos: *EL THEATRUM BALBI DE GADES*

Nuestra escena romana es de las más antiguas de *Hispania*, y fue de las más populosas, llegando a convocar hasta veinte mil espectadores. Aprendamos de ello, busquemos que nuestro teatro del presente, que la cultura que generamos, aglutine veinte mil personas y que, como entonces, se acerquen a escuchar a Séneca, Accio, Enio, Pacuvio o Nevio, y a aplaudir a Aristófanes, Plauto, Terencio o Cecilio en el Barrio del Pópulo, en el teatro del pueblo de Cádiz. Tales utopías nos exigen encuentros como éste del que ahora se levanta acta.

El Seminario celebrado en torno al Teatro Romano de *Gades* debería llevarnos a creer firmemente en la magia de la sabiduría, en el poder de la investigación y el estudio para aniquilar tiempos históricos y hacernos vivir en un presente clásico, el de la cultura y el arte, que nada tienen que ver con lo efímero de nuestras pequeñas vidas. Es de agradecer por tanto el esfuerzo y la dedicación al conocimiento histórico de los investigadores que han elaborado y colaborado en este libro; a ellos debemos, en la Universidad, la capacidad que de continuo nos exigimos de renovar ilusiones y reunir fuerzas para plantear y hacer frente a nuevos retos. De los universitarios es la responsabilidad de la investigación como algo acrónico, según la cita atribuida a San Agustín: «Busquemos como quiénes han de encontrar y encontremos como quiénes han de seguir buscando, porque el hombre cuando termina algo, entonces es cuando empieza».

Del mismo modo, animo, animamos desde la Universidad de Cádiz a estos científicos, arqueólogos e historiadores a continuar desafiando en el tiempo los retos que ofrecen los momentos actuales en cuanto a la recuperación de la historia; a poner en

práctica la imaginación y el rigor investigador suficiente para conciliar el urbanismo moderno, la política y la ética —ahora tan necesaria en la toma de decisiones— con el sentido común; o lo que es lo mismo: a proseguir con sabia humildad y firmeza en el trabajo esta *mirada al futuro*.

Diego SALES MÁRQUEZ  
Rector de la Universidad de Cádiz

## Introducción. Del *Theatrum Balbi*

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Universidad de Cádiz, en desarrollo del Convenio Marco de Colaboración suscrito entre ambas entidades, han estrechado sus lazos en los últimos años, a través de diversas iniciativas científicas, de formación y de difusión.

En este contexto se enmarcan los trabajos centrados en la investigación, protección, conservación y difusión del Teatro Romano de Cádiz, iniciados en el año 2007, para los cuales la institución autonómica ha contado con la universidad gaditana para diversas iniciativas encaminadas a la valorización de este singular monumento, que constituye el testimonio más tangible de la romanidad de *Gades* y cuya trascendencia histórica es notable, superando los límites de Andalucía y uniendo a la ciudad de Cádiz con el corazón del Imperio, la Roma de César y Augusto, como verá el lector en las páginas que siguen. Para nosotros ha sido un privilegio hacernos cargo de las investigaciones científicas en este yacimiento, por lo que desde aquí agradecemos públicamente a la Dirección General de Bienes Culturales la confianza depositada en el Grupo de Investigación HUM-440.

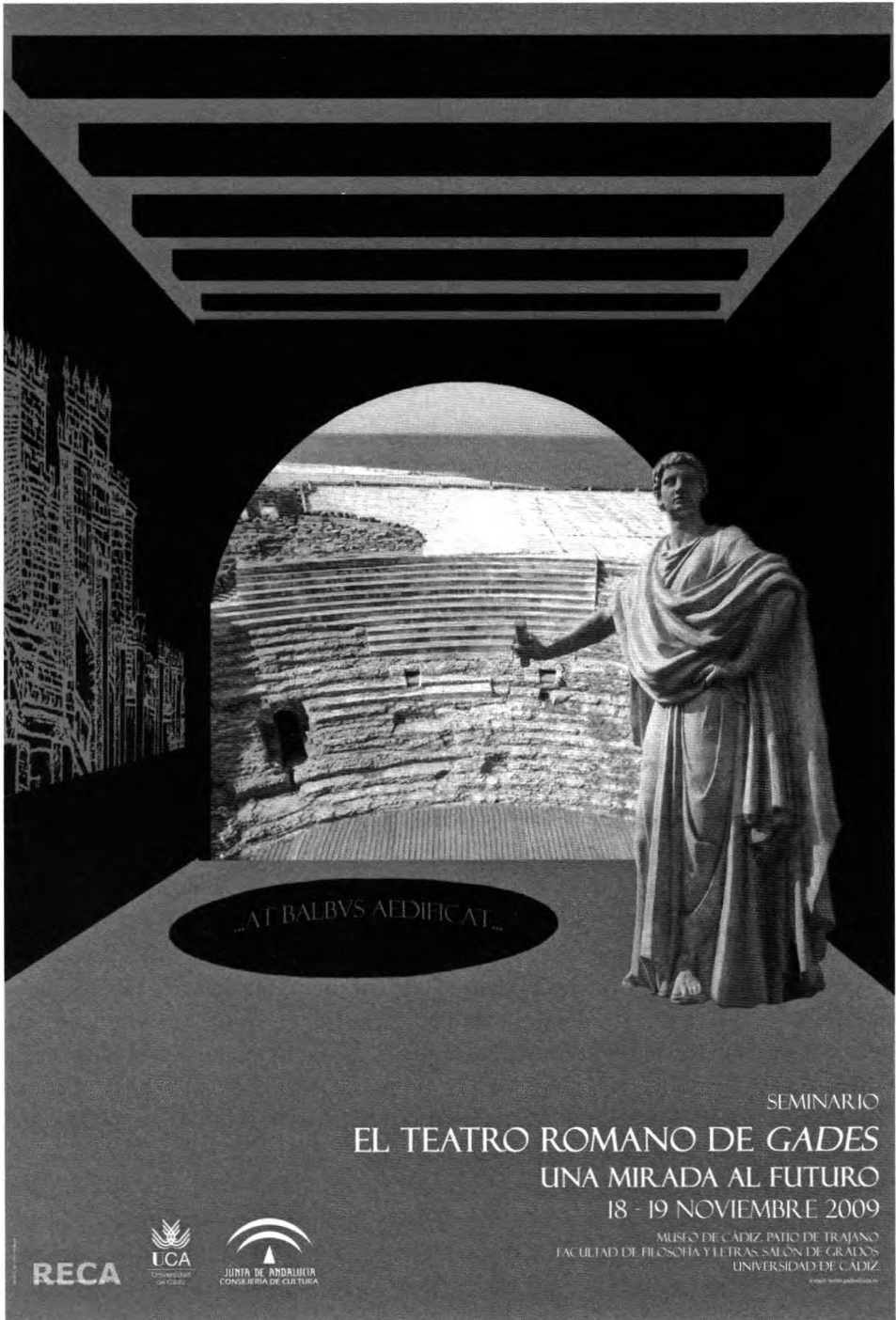
Las páginas de esta monografía recogen los resultados del Seminario *El Teatro Romano de Gades. Una mirada al futuro*, que se desarrolló en la Sala Multiusos del Museo de Cádiz y en el Salón de Grados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz los días 18 y 19 de noviembre de 2009. Consideramos en su momento necesario realizar un estado de la cuestión de nuestros conocimientos sobre el Teatro Romano de Cádiz antes de iniciar la nueva andadura, y esta monografía cumple, de manera sintética, con dicho objetivo primordial.

Al citado Seminario fueron invitados aquellos arqueólogos, arquitectos, historiadores de la Antigüedad o gestores de patrimonio que de manera directa o indirecta habían tenido relación con el monumento a lo largo del tiempo, o la tendrán en la planificación prevista a corto y medio plazo. Esta actividad permitió aunar voluntades de investigadores diversos, cohesionar relaciones preexistentes, afianzar lazos institucionales y generar unas sólidas bases para la investigación posterior, de todo lo cual nos sentimos, francamente, muy orgullosos.

Siguiendo el orden de intervenciones, la primera sesión se inició con el planteamiento del Enclave de *Gades* —en parte de cuyo itinerario está integrado el Teatro— y del contexto de la *Red de Espacios Culturales de Andalucía* que es el que ha propiciado los trabajos de valorización actualmente en curso (intervención de J. Verdugo, presentada por A. Pazos). Desde la Delegación Provincial de Cultura de Cádiz J. M. Pérez Alberich habló de las actuaciones de recuperación del monumento desde su descubrimiento en 1980, valorando la política de inversiones prácticamente ininterrumpida, la compleja «desparasitación» de la zona de edificaciones, objeto de sucesivas demoliciones y la declaración de BIC de la zona. R. Corzo, de la Universidad de Sevilla, se encargó de resumir la problemática científica de los casi treinta años de investigaciones en este monumento, y de la simpática historiografía gaditana surgida al calor de leyendas y fábulas amparadas en las ruinas del Teatro y especialmente en los edificios que lo reocuparon en época medieval, moderna y contemporánea.

Antes de proceder a una *full immersion* en el Teatro Romano, J. F. Rodríguez Neila, de la Universidad de Córdoba, refrescó vivamente la gran importancia de las aristocracias de *Gades*, especialmente de la familia de los Cornelios Balbos, en época de César y del primer emperador romano, Augusto. De todo lo cual el Teatro Romano es uno de los reflejos más tangibles, de posiblemente la época más floreciente de la ciudad en la Antigüedad, algunos de cuyos ciudadanos participaron activamente de los destinos de Roma y situaron a la capital andaluza en un lugar privilegiado que se mantuvo con posterioridad durante generaciones, como ilustran magistralmente los asientos reservados a los *Gaditanorum* en el Coliseo de la *Urbs*.

A continuación tuvieron lugar una serie de conferencias relacionadas con el nuevo Centro de Interpretación del Teatro Romano de Cádiz. De una parte los resultados de una actividad arqueológica dirigida por el coordinador del yacimiento, F. Alarcón Castellano, que ha permitido la excavación de una serie de sondeos circulares o pozos, integrados en el itinerario de visita, que han proporcionado interesantes testimonios de la decoración arquitectónica del edificio, incluyendo la conocida y polémica inscripción (que presenta la leyenda *Latro*, entre otros elementos), estudiada e interpretada por A. Ventura Villanueva, de la Universidad de Córdoba. Asimismo, J. D. Borrego, también de la UCO, presentó una síntesis de su Tesis Doctoral, en la cual realizó un balance del conocimiento actual del monumento gaditano, en el marco del análisis de los modelos de implantación de la arquitectura teatral romana en las provincias occidentales del Imperio, e integrando los nuevos elementos de decoración arquitectónica aparecidos en los mencionados pozos circulares. De manera combinada con los arquitectos T. Carranza y J. Montero, los firmantes de estas páginas presentaron la propuesta museológica y museográfica del Centro de Interpretación, que se encuentra en fase de ejecución en las fechas de redacción de estas páginas, y una de cuyas imágenes, transformada por ellos integrando la conocida estatua de Balbo de Puerta de Tierra, fue utilizada como logotipo del evento (figura 1). Para finalizar la primera jornada, los arquitectos E. Yanes y A. Cobo presentaron el proyecto de consolidación de las



SEMINARIO  
**EL TEATRO ROMANO DE GADES**  
UNA MIRADA AL FUTURO  
18 - 19 NOVIEMBRE 2009

MUSEO DE CÁDIZ. PATIO DE TRAJANO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. SALÓN DE GRADOS  
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

RECA



© 2009. Todos los derechos reservados.

Figura 1. Recreación de la vista del Teatro desde el nuevo Centro de Interpretación, usada como cartel del evento



Figura 2. Detalle de los participantes durante las sesiones del Seminario

edificaciones situadas sobre la *orchestra* y la *scaena* del Teatro, una obra de emergencia singular a la cual se supeditan los trabajos arqueológicos de excavación e interpretación del monumento, en curso de desarrollo actualmente.

Durante el segundo día de sesiones se realizó la contextualización geográfica y funcional del Teatro Romano de Cádiz, comenzando por valorar el estado actual de la investigación sobre los diez edificios de espectáculos de tipología escénica conocidos en *Baetica*, a cargo de O. Rodríguez Gutiérrez, de la Universidad de Sevilla. Se incluyó una intervención, no prevista inicialmente, sobre las últimas novedades arqueológicas del Teatro de *Italica*, emprendidas por iniciativa del propio Conjunto Arqueológico, para lo cual asistieron la por entonces directora del yacimiento, Sandra Rodríguez de Guzmán y los arqueólogos responsables de la excavación, A. Jiménez y J. C. Pecero. Por último, el profesor Daniele Manacorda de la Università Roma Tre, realizó una síntesis de la problemática del teatro construido por Balbo el Menor en el 13 a. C. en Roma, el denominado *Theatrum Balbi* según la *Forma Urbis* —plano de mármol del siglo III d. C.—, uno de los tres teatros de la *Urbs* erigido por el famoso personaje gaditano homónimo. Posiblemente el mejor ejemplo tangible actualmente de la importancia de las élites gaditanas de inicios de época imperial. Por último, se presentó el Plan de Investigación para el teatro romano, en el cual los firmantes dimos a conocer las líneas estratégicas a desarrollar para la recuperación de la memoria del edificio en

los próximos años (2009–2012) y algunas de las preguntas históricas de interés a tener en cuenta en la investigación futura. En la sesión vespertina se realizó una visita guiada al Teatro Romano por parte de todos los congresistas, coordinada por A. Muñoz y F. Alarcón, y se realizó un recorrido por las salas del Centro de Interpretación, éste último para los invitados y un reducido número de investigadores, al encontrarse el mismo aún no abierto al público.

Agradecemos a todos los autores el esfuerzo por plasmar por escrito sus presentaciones orales, las cuales han contribuido a engrosar las páginas de esta monografía.

El Seminario «El Teatro Romano de *Gades*. Una mirada al futuro» y la edición de la presente monografía, ha sido posible gracias al esfuerzo de una serie de instituciones y personas, a quienes queremos agradecer aquí y ahora su esfuerzo y apoyo.

A la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía por habilitar los recursos económicos para la ejecución material del evento congresual, a través de la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, y muy especialmente a Javier Verdugo Santos, Jefe de Servicio de Planificación y Evaluación de Bienes Culturales en dichas fechas, por el encargo y por su empeño por fluidificar las relaciones entre ambas instituciones. A la Delegada Provincial de Cultura de Cádiz, Yolanda Peinado García, por su incondicional apoyo y por volcar buena parte de sus esfuerzos en torno a la valorización de este importante bien patrimonial gaditano. Y al Director del Museo de Cádiz, Dr. D. Juan Alonso de la Sierra, por acoger en la institución que dirige la primera jornada de sesiones científicas.

Por parte de la Universidad de Cádiz, al Excmo. Sr. Vicerrector de Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación de la Universidad de Cádiz, Francisco Antonio Macías Domínguez, por participar en el acto inaugural e impulsar estas actividades científicas y de difusión, consciente de su gran importancia y repercusión en pro del patrimonio histórico gaditano. A José María Pérez Alberich, a Ángel Muñoz Vicente y a Francisco Alarcón por haber desarrollado con nosotros las tareas propias del Comité Organizador, al constituir ésta una actividad paritaria y bilateral. Y muy especialmente a Macarena Bustamante Álvarez y a Verónica Sánchez Loaiza, miembros del Grupo de Investigación HUM-440, que desarrollaron eficazmente las tareas de la Secretaría Técnica, antes y después del evento.

A la práctica veintena de investigadores que participaron como ponentes, procedentes de cuatro universidades (Cádiz, Sevilla, Córdoba y Roma), de diversos servicios de la administración autonómica (Dirección General de Bienes Culturales y Delegación Provincial de Cultura de Cádiz) y de sendos estudios de arquitectura, además de algunos arqueólogos en el ejercicio libre de la profesión, por sus aportaciones científicas y por crear un clima interdisciplinar durante el desarrollo de las jornadas que enriqueció las presentaciones y debates. A los congresistas (figura 2), que oficialmente fueron unos setenta según el registro oficial de inscripciones —si bien en ocasiones la participación llegó casi al centenar—, por constituir un testimonio clarividente del interés social de esta iniciativa, que también se puede rastrear en la prensa local de los días

anteriores y posteriores al encuentro. A Tomás Carranza y Javier Montero, del *Estudio Vierna9*, por su altruista colaboración en el diseño de la publicidad, en su incesante interés por contribuir a la valorización del Teatro Romano de Cádiz como catalizador para la dinamización del Barrio del Pópulo. Y muy especialmente a Javier Verdugo por su tenacidad y múltiples esfuerzos por el acercamiento de las universidades al patrimonio local/comarcal en sus respectivos radios de acción geográfica, tendencia de la cual este proyecto constituye un ejemplo manifiesto.

Para terminar queremos trasladar a los interesados un acuerdo propuesto por los organizadores del encuentro y adoptado por unanimidad por investigadores y congresistas, que no es otro que adoptar a partir de ahora la denominación *Theatrum Balbi* para el edificio de espectáculos gaditano. No existe duda alguna de que el impulso edilicio de la nueva *Gades*, la *Neapolis* según Estrabón, fue emprendido por Lucio Cornelio Balbo el Menor, siendo más que probable que la construcción del teatro pétreo gaditano corresponda a este ilustre personaje. Sabemos que el tercer teatro de Roma se llamaba así gracias a la leyenda del plano mármreo de época severiana que se nos ha conservado —la ya comentada *Forma Urbis*—, como tendrá el lector ocasión de percibir a lo largo de la lectura de estas páginas. Algo tácitamente usado por los investigadores desde hace años —recordamos algunos planos de R. Corzo y F. Sibón en cuyo encabezado figuraba dicho epíteto— y que consideramos debe tomar carta de naturaleza para denominar al monumento gaditano a partir del año 2009. Así podrá entender el lector no avezado el por qué del título de esta monografía.

En la fecha de ultimación de este libro las nuevas excavaciones arqueológicas ya han sido iniciadas, con interesantes perspectivas y no pocas novedades científicas, cuyos resultados constituyen otro de los escalones de la cadena de valorización del Teatro de Balbo. Esta monografía recoge el punto de partida de las medidas impulsadas por la Junta de Andalucía tendentes a la recuperación de la memoria del edificio gaditano, al calor del *Bicentenario de la Constitución «La Pepa»*, previsto para el año 2012. Ella reúne las contribuciones presentadas al Seminario del año 2009, y constituye la *pole position* a nivel científico sobre el monumento: aquí encontrará el lector lo que a día de hoy sabemos y «con propiedad» se puede decir del insigne monumento de la ciudad trimilenaria. No todo, pues cuestiones de espacio y tiempo han relegado el estudio de las fases de reocupación medieval y moderna para otros foros, paradójicamente aquellos momentos históricos a día de hoy mejor conocidos y documentados que los restos preislámicos (remitimos a los conocidos trabajos de R. Fresnadillo o F. Cavilla, en la bibliografía temática, para ampliar los datos al respecto).

Para nuestro Grupo de Investigación HUM-440 del IV PAIDI que esta obra vea la luz es motivo de doble orgullo. Por una parte porque constituye la primera monografía científica sobre el Teatro Romano de Cádiz desde su descubrimiento en 1980, convirtiéndose desde su nacimiento en un instrumento de consulta imprescindible. Y por otra ya que constituye la primera implicación de la Universidad de Cádiz en un proyecto arqueológico de envergadura en la ciudad de Cádiz, todo lo cual, como ya

hemos avanzado, nos llena de satisfacción y de orgullo. Posiblemente por ello los firmantes hemos recibido durante el año 2010 el Premio HUMAN a la Transferencia del Conocimiento en el ámbito de las Humanidades, en la categoría de Investigadores de la UCA.

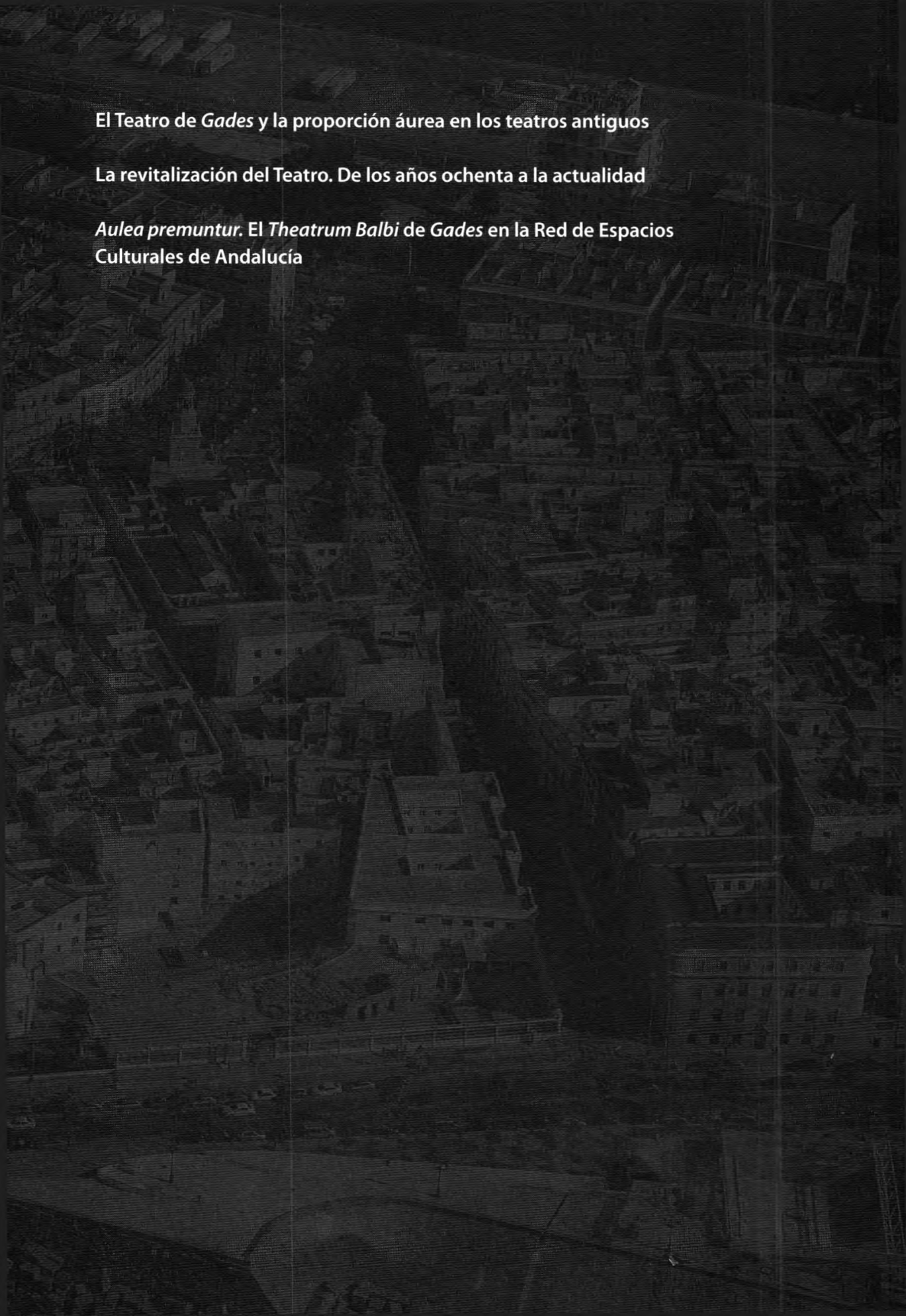
Darío BERNAL CASASOLA y Alicia ARÉVALO GONZÁLEZ  
Profesores Titulares de Arqueología  
Universidad de Cádiz

*En Cádiz, a 20 de diciembre de 2010*



An aerial, black and white photograph of a densely built city on a hillside. The buildings are packed closely together, with a prominent church spire visible in the center. A river or canal flows through the foreground, with a bridge crossing it. The overall scene is a historical or archaeological site, likely the Roman Theatre of Cádiz.

**Del hallazgo a la recuperación  
del Teatro Romano de Cádiz**



El Teatro de *Gades* y la proporción áurea en los teatros antiguos

La revitalización del Teatro. De los años ochenta a la actualidad

*Aulea premuntur*. El *Theatrum Balbi* de *Gades* en la Red de Espacios Culturales de Andalucía

— | —

## El Teatro de *Gades* y la proporción áurea en los teatros antiguos<sup>1</sup>

RAMÓN CORZO SÁNCHEZ

El resultado de las excavaciones realizadas en el Teatro de *Gades* entre 1980 y 2005, permite establecer con bastante precisión la estructura de la *cauea* y la disposición de las galerías y escaleras para la circulación del público; gracias a los levantamientos topográficos modernos se cuenta con unos datos muy exactos, y a través de los programas informáticos se pueden hacer las mediciones con mucha comodidad; de este modo, se pueden obtener con seguridad las líneas básicas del diseño y el sistema de proporciones métricas que se utilizaron para el trazado. En cualquier caso, no debe olvidarse que nuestra forma actual de obtención de estos datos métricos es muy distinta de la que se utilizó en el momento de la construcción y que nuestro sistema de análisis plani-

---

1. El 27 de octubre de 1980, cuando realizaba unas prospecciones para la delimitación del Castillo de la Villa de Cádiz, pude deducir que las misteriosas galerías del Barrio del Pópulo pertenecían a un teatro antiguo. Esto explicaba muchos de los datos arqueológicos inconexos que se conocían y obligaba a replantear los proyectos de rehabilitación del barrio. Desde entonces y hasta el año 2005, realicé allí varias campañas de excavación y otras fueron dirigidas por algunos de los colaboradores del Museo de Cádiz que participaron en el hallazgo, entre los que debo destacar el recuerdo de José Francisco Sibón Olano, que también estuvo conmigo en todas las fases que dirigí. Por esta razón, se me ha encomendado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía la redacción de la memoria de todas aquellas intervenciones, que ha sido ya entregada para su publicación (Corzo *et alii*, 2011). Cuando en noviembre de 2009 intervine en la reunión organizada por el equipo que ahora se ha hecho cargo de los trabajos arqueológicos en el teatro, expuse allí la historia de mis investigaciones y los datos que considero de mayor interés para su valoración histórica; dado que estos aspectos los he redactado por extenso en la memoria indicada, creo que mi aportación escrita a las actas de esta reunión puede dedicarse a desarrollar con mayor detalle el análisis del trazado y su relación con el de otros teatros antiguos de características similares.

métrico, basado en los ejes cartesianos, difiere mucho de los procedimientos de trazado a base de las formas geométricas armónicas que se deducen de los principios euclidianos. El Teatro de *Gades* se revela como un edificio singular frente a la homogeneidad de la mayoría de los teatros antiguos de *Hispania*. Esta singularidad debe comprenderse en el contexto de la ciudad antigua y de sus personajes más relevantes, ya que se trata, además, de uno de los pocos edificios de este tipo para el que contamos con referencias concretas sobre sucesos que allí tuvieron lugar.

Las circunstancias del hallazgo del edificio y su excavación son bien conocidas (Corzo, 1989; 1993, Corzo *et alii*, 2011), aunque parece conveniente recordar aquí algunas de sus características topográficas y urbanísticas como punto de partida para explicar el sistema constructivo.

La configuración antigua de la ciudad de Cádiz tenía como elemento fundamental la existencia de dos islas, cada una de ellas con un núcleo de población bien diferenciado, a los que Plinio (*NH*, IV, 119–120) denomina *oppidum* en ambos casos; el primero de estos *oppida* era la ciudad fundada por los fenicios procedentes de Tiro, que se encontraba en una isla menor y más cercana a tierra firme; el segundo era un *oppidum civium Romanorum*, al que se llamaba *Augustana Urbs Iulia Gaditana*. La descripción de Estrabón (III, 5, 3) es más precisa al indicar que había sido Balbo el constructor de la nueva ciudad. La localización de estas dos ciudades en la topografía actual (Corzo, 1980) se hace evidente tras la interpretación de la ensenada de La Caleta como el resto del antiguo brazo de mar que separaba las dos islas y las dos ciudades, y que se extendía hasta la Bahía para llegar al puerto actual (figura 1).

La identificación del Teatro, unida a las noticias antiguas sobre diversos subterráneos en la calle San Juan y a lo que puede verse hoy en la llamada «Casa del Obispo», llevan a deducir que la fundación de Balbo supuso la monumentalización de toda la orilla meridional del canal que separaba las dos ciudades, a base de edificios públicos sustentados sobre criptopórticos, que compondrían una imagen de hermosas construcciones elevadas sobre terrazas, en contraste con la orilla frontera de la isla menor en la que se encontraban las factorías de salazón y los elementos esenciales de la organización portuaria.

A pesar de que los estudios geológicos recientes confirman la evidencia del amplio canal de separación de las dos islas, los resultados de estos sondeos se han interpretado como testimonio de la existencia de un istmo de conexión entre ambas que estaría ya consolidado antes de la llegada de los fenicios en el siglo XI a. C. (Arteaga y Roos, 2002 y Arteaga *et alii*, 2003); esta sorprendente interpretación contradice todos los testimonios de las fuentes antiguas, tanto las citadas referencias de Plinio y Estrabón, como las de todos los geógrafos y viajeros anteriores a las que ellos se remiten, en las que siempre se habla de dos islas independientes.

La interpretación de los datos arqueológicos obtenidos en los sondeos geológicos del año 2001, confirma la inexistencia de suelo habitado en esta zona; los dos únicos sondeos que se realizaron en el supuesto istmo, numerados CAD 602 y CAD 603 (Arteaga *et alii*, 2001, 358 y ss.), sólo proporcionaron unos fragmentos de cerámicas

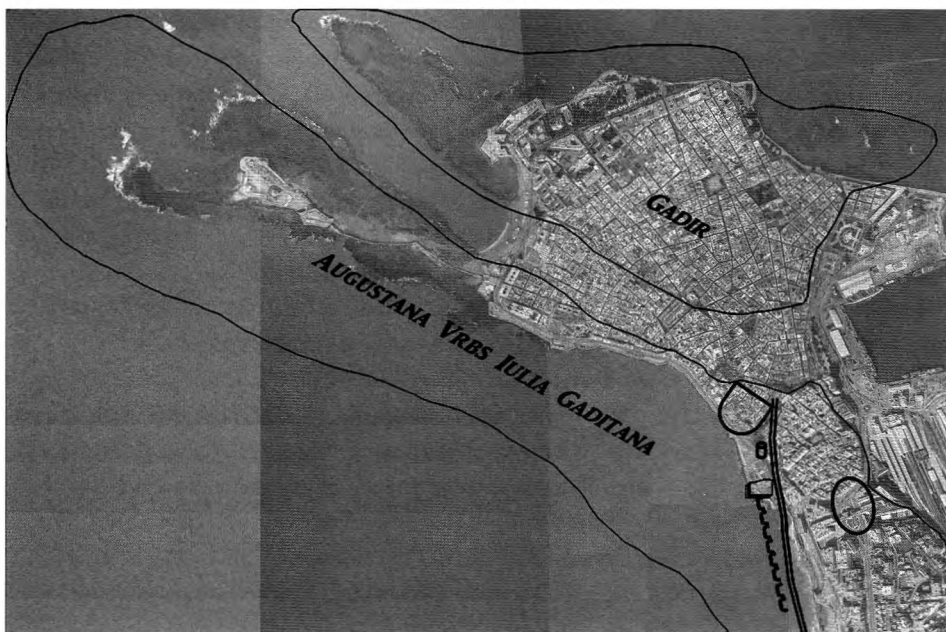


Figura 1. Delimitación de las antiguas islas gaditanas sobre la foto aérea vertical de 1969

romanas a algo más de un metro de altura sobre el nivel del mar, dentro de capas de arena, y otros denominados «púnicos» ya bajo el nivel del mar y también entre capas de arena, sin indicios de restos constructivos. Estos fragmentos no pueden utilizarse como elementos de datación absoluta de ningún nivel superior o inferior, ya que no existen estratos bien sellados en todo el registro, y no pueden considerarse sino como testimonio de arrastres procedentes de las zonas habitadas de las dos islas. La cronología absoluta de un objeto no suele ser coincidente con la de su rotura, abandono y deposición; el único principio seguro de la estratigrafía arqueológica es el de que los materiales contenidos en un estrato se han depositado allí en una fecha posterior a la que proporciona el objeto más moderno del nivel inferior no alterado, pero la fecha de un objeto no proporciona ninguna datación segura a los niveles que se encuentran bajo él; en Cádiz, como en todos los yacimientos urbanos con una activa renovación de sus edificaciones, es frecuente encontrar piezas antiguas revueltas en niveles posteriores y esto no aporta ninguna base segura para las dataciones<sup>2</sup>.

2 Puedo recordar que en el control de unas obras realizadas hacia 1982 en un solar de la calle Paraguay, situada precisamente en el barrio de la Viña sobre el canal de separación de las dos islas, sólo encontramos unos singulares fragmentos de cerámica de color blanquecino, que pudimos finalmente identificar como de origen mesoamericano precolombino; desde luego, nada tiene que ver la fecha original de fabricación de esta cerámica con la de su deposición en Cádiz, ni sirve para obtener una cronología firme.

El examen del plano topográfico de 1911 que publiqué hace treinta años (Corzo, 1980, figura 1), permite apreciar con toda claridad que la zona en la que ahora se quiere suponer la existencia de un istmo llega a tener una cota inferior a los cuatro metros sobre el nivel del mar y forma una depresión dentro del barrio de la Viña que supera escasamente el nivel actual de las mareas altas de mayor coeficiente; en la Edad Antigua, si este área hubiera estado ya rellena a tan bajo nivel sobre el mar, hubiera sido una zona más adecuada aún que el resto del litoral de las islas para situar allí las instalaciones portuarias y mercantiles, pero la evidencia de las excavaciones que se han realizado es la de que sólo se encuentra un denso relleno natural de arenas a las que se superponen directamente las construcciones de Edad Moderna.

En la década de los ochenta dirigí muchos controles de obras en solares del casco histórico de Cádiz y éstos se han continuado hasta nuestros días sin que se haya producido nunca el hallazgo de estructuras constructivas antiguas o acumulaciones de restos de la actividad portuaria en la zona del pretendido istmo del barrio de la Viña, por lo que debe desestimarse la posibilidad de la existencia de una barra arenosa que sirviera de unión a las dos islas en la Antigüedad y revisar con mayor atención los resultados de la interpretación de los sondeos geológicos que pueden contener otros errores significativos.

La evidencia arqueológica bien documentada es la de la inexistencia de cualquier tipo de edificación antigua en el pretendido istmo, que ocuparía buena parte del actual barrio de la Viña y que sólo ofrece indicios de haber contenido edificaciones a partir del siglo XVII; una ciudad de vida rica y activa como la antigua *Gades*, con más de un milenio de intensa actividad comercial portuaria, hubiera dejado abundantes testimonios de ocupación en un espacio tan extenso situado entre sus dos núcleos de población en los que se encuentran estratigrafías muy potentes.

El caso es que este pretendido istmo se ha venido enunciando desde hace años (Ramírez, 1982) y que su aceptación por los mal informados ha llevado a difundir unas imágenes desafortunadas en las que las dos islas gaditanas aparecen unidas por un istmo limpio y con hermosas playas hacia los dos supuestos puertos; o en otros casos está atestado de edificaciones industriales que la evidencia arqueológica asegura que no existieron jamás. Hay otras interpretaciones de los sondeos geológicos que necesitan ser revisadas o estudiadas con mayor atención, como la deducción de la existencia de un islote en la zona de la calle Marqués de Cádiz, que resulta muy sugestiva como posible enclave de un faro situado a la entrada del canal, pero que sólo se basa en la consideración de roca natural del rechazo encontrado en una perforación de ocho centímetros de diámetro en la que se dejó de profundizar tras penetrar unos veinte centímetros en roca ostionera, lo que podría corresponder también a los sillares de cimentación de cualquier edificación moderna. Desde luego, este posible islote no permite suponer un cegamiento rápido del canal en la calle Pelota, ya que en el extremo de ésta más cercano a la Catedral Nueva se conservan las naves muy profundas que han sido consideradas tradicionalmente como las atarazanas de la

ciudad medieval y cuya profundidad alcanza la del nivel del mar. Tampoco me parece adecuado utilizar la carga semántica del topónimo «Puerto Chico» como indicio de un antiguo fondeadero, ya que el nombre de esta calle se dio en el siglo XVII a la antes llamada «Montaña», por ser zona habitada por «montañeses», es decir los santanderinos que aún hoy siguen siendo tan numerosos en Cádiz y que debieron traer aquí también el nombre de «Puerto Chico», que es el del conocido barrio portuario de la ciudad santanderina. El sondeo geológico más cercano a «Puerto Chico», proporciona la evidencia de un «escarpado promontorio» (Arteaga *et alii*, 2001, 382) en el borde de la isla meridional, que es la misma topografía deducible de las observaciones realizadas en excavaciones pasadas o recientes.

En la excavación de la «Casa del Obispo» se encontró una tumba fenicia de sillería a una cota aproximada de quince metros sobre el nivel del mar, que debió construirse a una cierta profundidad desde la altura original del terreno, y los vestigios del terreno natural apreciados en otros puntos más occidentales del borde de la isla tienen alturas similares; este escarpe tan acusado hacía difícil la instalación de servicios relacionados con la actividad portuaria, mientras que en la pequeña isla, al otro lado del canal, la pendiente es más suave, por lo que en ella se siguieron concentrando las tareas comerciales y las industrias pesqueras, como las de las distintas fábricas de salazón que se han descubierto en los últimos años; por esta misma razón, a Balbo le resultaba difícil crear en Cádiz un puerto comercial que pudiera servir para la exportación a gran escala de productos agrícolas, ya que no existía un espacio de la amplitud necesaria para construir almacenes, como pudiera haber sido la superficie de más de tres hectáreas del pretendido istmo. De este modo, se vio obligado a construir el puerto adecuado a la nueva ciudad en la orilla opuesta de la Bahía, en los terrenos actuales de Chiclana de la Frontera y Puerto Real, y en la desembocadura del Guadalete, donde se encuentran las numerosas alfarerías de época imperial y a dónde llegaban directamente por tierra o por el mismo río Guadalete, el vino y el aceite para la exportación.

La imagen más cercana a la fisonomía de las dos islas y las dos ciudades, de acuerdo con las evidencias arqueológicas, es la de una isla menor con edificaciones dispersas e instalaciones industriales alrededor de la pequeña colonia fenicia y la gran ciudad de Balbo al otro lado del canal portuario, en cuyo frente destacaban el anfiteatro y el Teatro; éste se extendía con su pórtico hasta la orilla del canal donde llegaba también la Vía Augusta, y tendría una de las funciones más relevantes en toda la nueva imagen de una ciudad convertida en réplica de las grandes ciudades helenísticas.

El sistema de terrazas y criptopórticos que puede deducirse de toda la constitución de esta fachada de la isla hacia el canal, se ha podido estudiar con mayor precisión a través de la excavación del Teatro, cuya sección general (figura 2) muestra los niveles naturales del terreno recortados y adaptados al alzado del edificio. Para la construcción del Teatro se aprovechó el escarpe de la isla sobre el canal, formado por la piedra arenisca natural, que se recortó en varias terrazas como soporte de los distintos sectores de la *cauea*. La arenisca natural de la zona más baja es de una consistencia débil, y se

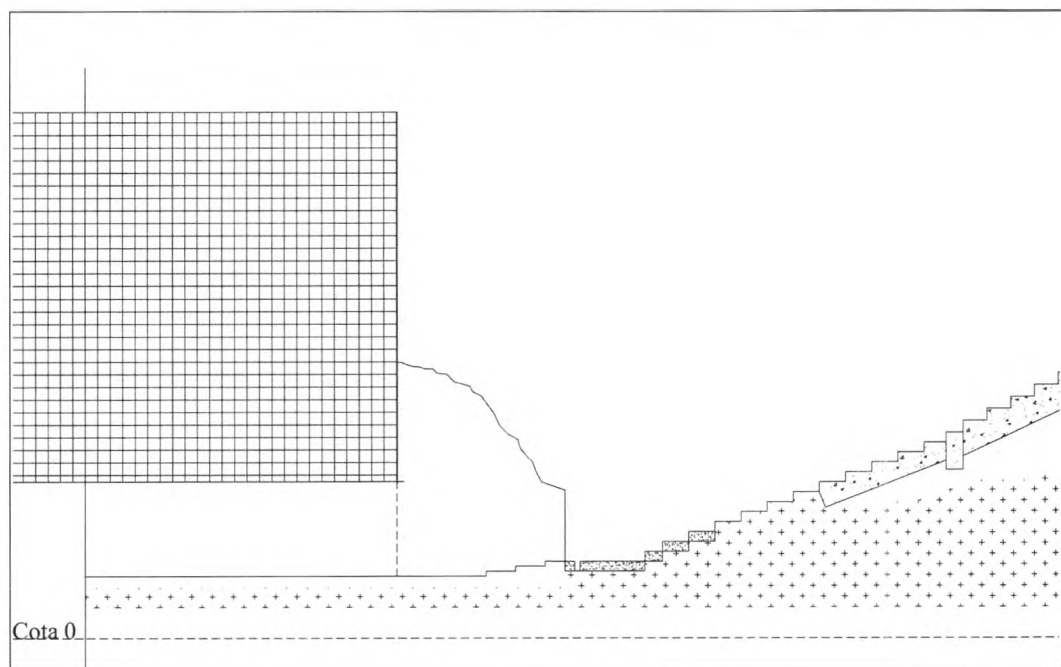
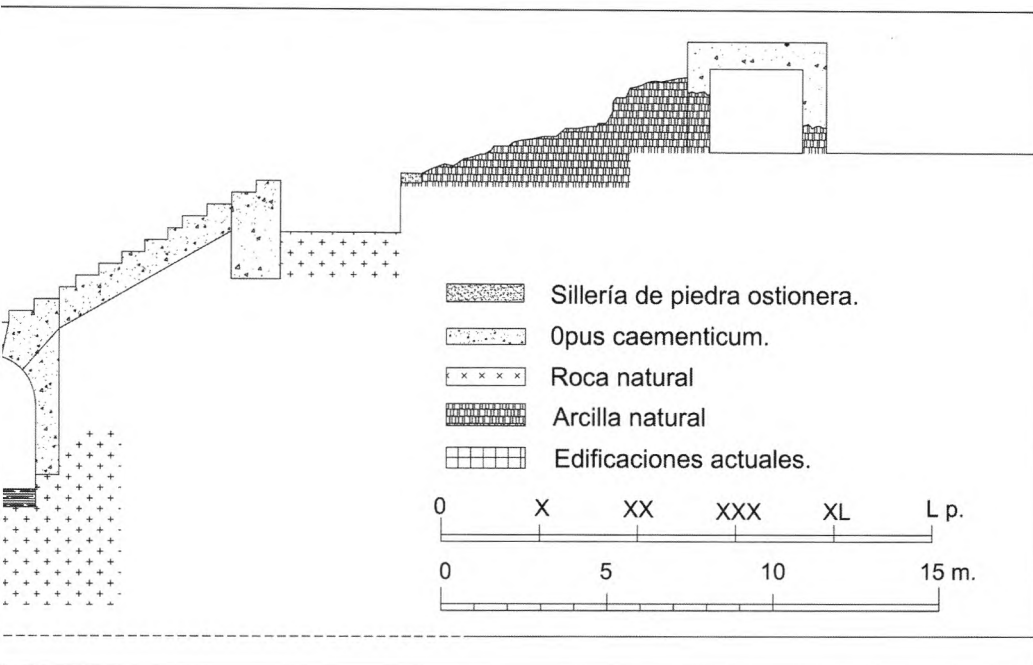


Figura 2. Sección general de la excavación del Teatro de Gades

rebajó en el fondo de la *orchestra* hasta una cota que actualmente se encuentra a 3,20 metros sobre el nivel medio del mar; también estaban recortadas en la roca natural las seis primeras gradas, de las que las tres inferiores se cubrieron con sillares de piedra ostionera de mejor calidad; el pavimento del *ambulacrum* intermedio está cortado en el firme de roca a una cota de 5,25 metros; bajo el muro de fondo del *ambulacrum*, la roca natural, correspondiente a un estrato de mayor consistencia, se aprecia a una cota media de unos 6,30 metros, y sobre ella se colocó directamente el muro de *opus caementicium*; en la parte alta se localiza también el firme de roca natural detrás del muro superior de la *cauea media*, a 12 metros de altura sobre el nivel del mar, y sobre éste se conserva aún buena parte de los niveles arcillosos naturales que quedaron cubiertos por las gradas de la *cauea summa*, sobre los que se apoyan las estructuras de *opus caementicium* del *ambulacrum* superior y que alcanzan una cota de casi 17 metros.

De acuerdo con estos datos, el borde de la isla debía tener antes de la construcción del Teatro una altura de al menos diecisiete metros sobre el nivel del mar y la altura total del edificio superaría los veinte metros. Se formó así el punto más elevado de la antigua ciudad, que sólo superarían en la Edad Moderna las conocidas «torres–miradores»; este lugar sirvió en la Edad Media para levantar allí el Castillo de la Villa y en el siglo XVIII el primer Observatorio Astronómico diseñado por Antonio de Ulloa y Jorge Juan.



La disposición de las terrazas formadas para asentar el Teatro sobre el terreno natural corresponden a la organización del trazado de la *cauea* de modo que desde esta planificación de las cimentaciones se debió formar la pendiente que se quería dar a su desarrollo; sin embargo, la previsión inicial no resultó la adecuada, ya que se ha podido observar una modificación importante de la altura del pavimento de la galería y del alzado de los *uomitoria* que debió ejecutarse muy poco después de la construcción.

Los tres *uomitoria* excavados hasta el momento conservan en distinto estado las huellas de esta reforma (figura 3); en el primero que se descubrió, en la década de los ochenta, y que se ha numerado convencionalmente como nº 2, la rampa está completa y los dos peldaños superiores son más anchos, de unos sesenta centímetros de huella, lo que debía servir para conseguir una mayor altura en la salida hacia la *cauea* que, en cualquier caso, no debía tener más de un metro y ochenta centímetros de altura; en el peldaño bajo de mayor anchura se conservan las cajas de los goznes del cerramiento del acceso. El *uomitorium* nº 3, siguiente hacia el Este, conserva una de las piezas inferiores de la rampa, lo que permite ver los peldaños más bajos de la disposición original, que no tienen huellas de desgaste y conservan las tabicas sin la labra de acabado; aquí también hay dos peldaños superiores de mayor anchura, de los que el inferior conserva las huellas de los goznes. En el *uomitorium* nº 4, no hay ninguna pieza de la rampa y se conservan los seis peldaños inferiores y el umbral del acceso al *ambulacrum*, aunque en las paredes laterales se aprecia la huella de la rampa.

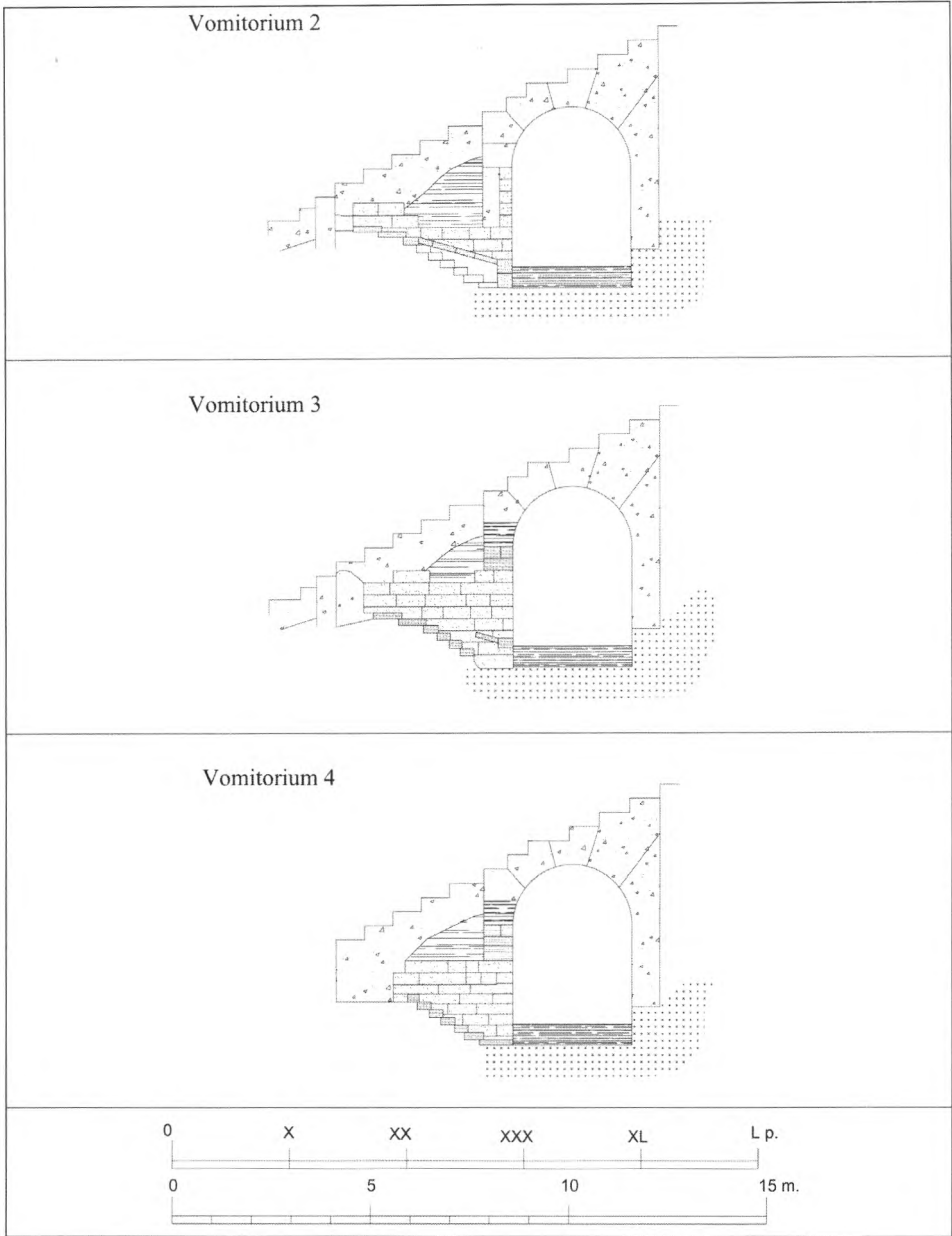


Figura 3. Secciones de los uomitoria excavados

Puede deducirse que el acceso del *ambulacrum* a la *cauea* a través de los *uomitoria* tenía originalmente una disposición escalonada, con doce peldaños de dieciocho centímetros de tabica y treinta de huella, que llegaban hasta el piso del *ambulacrum* recortado en la roca natural y dejaban libre un acceso de unos dos metros y diez cen-

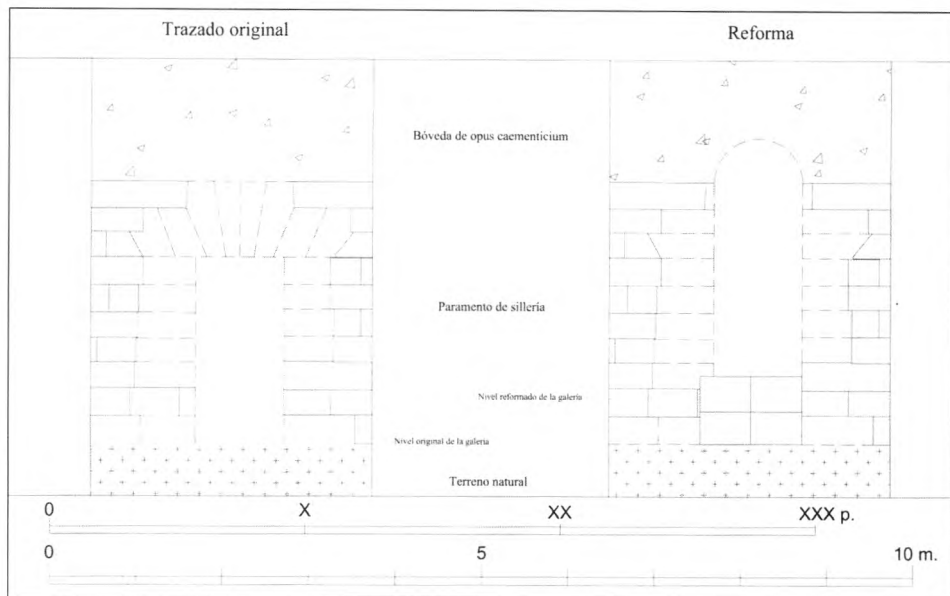


Figura 4. Disposición original y reforma de los accesos al *ambulacrum* desde los *uomitoria*

tímetros de altura (figura 4); los vanos interiores se cubrían con dinteles adovelados de arenisca, de modo que de los diez sillares de un pie de altura aproximada que constituyen el muro de sillaría del *ambulacrum*, los tres superiores correspondían al dintel adovelado y algunos de ellos conservan aún el corte inclinado para enjarjar las dovelas. En un momento posterior se reformaron estos accesos mediante rampas que cubren los seis peldaños inferiores y llegan al nuevo piso del *ambulacrum*, que se recreció unos cincuenta centímetros; esta modificación de la altura del pavimento hizo necesario deshacer los dinteles adovelados y abrir un vano de medio punto en la bóveda de *opus caementicium*, para enrasar con la nueva altura de la parte exterior de salida de los *uomitoria* hacia la *cauea*. En el relleno formado para recrecer el pavimento del *ambulacrum* se han realizado varias catas en distintas campañas de excavaciones, lo que ha permitido el hallazgo de un número relativamente significativo de monedas cuya fecha corresponde al siglo II e inicios del siglo I a. C. (López y Blanco, 1996); también se obtuvo la misma fecha en los rellenos excavados tras el muro superior de la *cauea media* (Sibón, 1993), por lo que debe deducirse que la reforma del pavimento del *ambulacrum* se realizó a mediados del siglo I a. C. y en fecha muy cercana a la de la construcción inicial.

La modificación de la altura del pavimento del *ambulacrum*, con las consiguientes transformaciones de los *uomitoria*, es una obra que pudo deberse a la incomodidad de tránsito por el *ambulacrum* debida a la emergencia del nivel freático. En la actualidad, este problema sigue siendo evidente y ha hecho necesario construir un drenaje del pavimento que no existía en el edificio original. Las variaciones del nivel freático en Cádiz son muy cambiantes y están sujetas a movimientos que ya despertaron la curiosidad

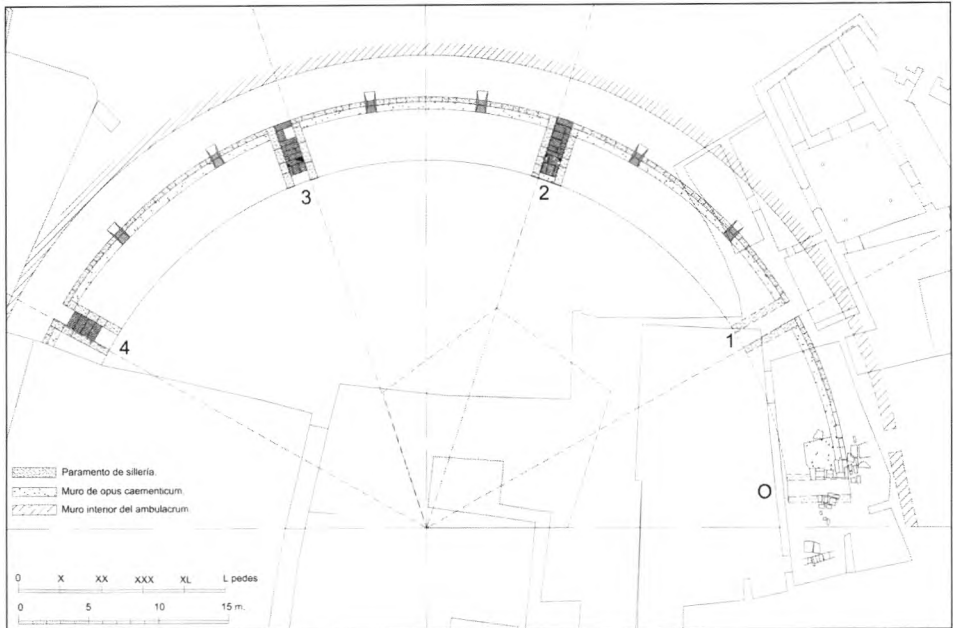


Figura 5. Plano del *ambulacrum* con los ejes de trazado de los *uomitoria*

en la Antigüedad; Estrabón recogió la noticia de la existencia en el *Herakleion* y también en *Gades* de pozos cuyo nivel de agua subía o bajaba en relación contraria a las mareas; estos «pozos de marea» han seguido en uso hasta nuestros días, aunque no conozco que se haya realizado un estudio moderno y se haya conseguido una explicación razonada del fenómeno; en cualquier caso, tanto en las casas que se encontraban sobre el Teatro como en otras cercanas del Barrio del Pópulo, hay «pozos de marea» que ponen de manifiesto que esta curiosidad natural está presente en el subsuelo del Teatro y es muy probable que las mayores subidas de las aguas freáticas inundaran con frecuencia el pavimento primitivo del *ambulacrum* e hicieran necesario su recrido.

Una de las deducciones más interesantes del análisis métrico del *ambulacrum*, que puede hacerse gracias a la existencia de planos muy detallados, es la de que los *uomitoria* se trazaron siguiendo ejes que coinciden con uno de sus muros laterales y no con su mediana (figura 5). Los ejes de los dos *uomitoria* centrales, tienen una abertura de dieciocho grados respecto al eje transversal de la *cauea*; estas direcciones se obtienen con facilidad prolongando los lados de un pentágono cuya base descansa sobre el eje longitudinal de la *cauea* y uno de cuyos vértices está situado en la intersección de los dos ejes principales, lo que proporciona un indicio muy importante para deducir el método geométrico de todo el trazado del Teatro, que puede completarse con el análisis de la organización de las *scalariae* de la *cauea*.

La medición del plano de la *cauea* (figura 6) confirma que el trazado de los ejes de todo el conjunto se hizo para obtener las caras laterales de los elementos radiales y no su eje central; al igual que los *uomitoria*, las *scalariae* se disponen con el eje radial

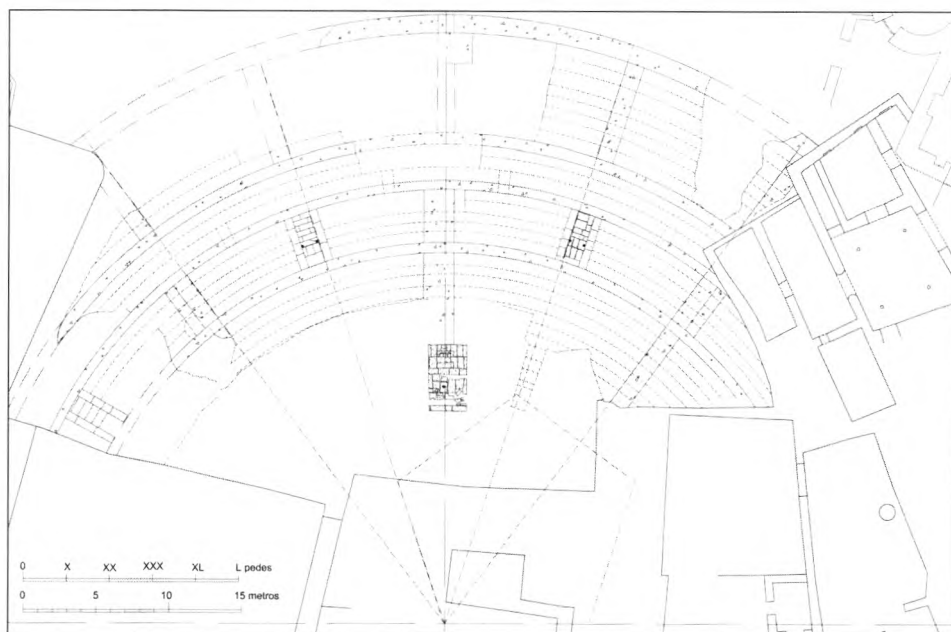


Figura 6. Plano de la *cauea* con los ejes de trazado de las *scalariae*

sobre uno de sus laterales, de modo que las dos que se encuentran en la zona central de la parte superior de la *cauea* están en las prolongaciones de los muros laterales de los *uomitoria* y las *scalariae* que parten de la zona inferior también están adosadas lateralmente a un eje que coincide con la prolongación del radio que va desde el vértice del pentágono al lado medio opuesto, con lo que se obtiene la comprobación de que el trazado tenía un sistema basado en la estructura armónica del pentágono regular.

En la superficie descubierta de la *cauea* se observa que su estructura está formada por muros anulares de *opus caementicium* entre los que se dispusieron los radiales. El muro anular más bajo es el que sirve de límite a la salida de los *uomitoria*; entre éste y la zona inferior del graderío hay un gran muro radial de *opus caementicium*, de un metro y medio de anchura, cuya cara occidental es el eje de la *scalaria* central y al que se ha adosado después otro muro de unos sesenta centímetros que completa la anchura de la *scalaria*. Esta misma estructura se prolonga al otro lado del muro anular hasta llegar a la cara externa del muro de sillería que sirve de cierre al *ambulacrum*. Otros dos muros radiales están dispuestos en los ejes de las *scalariae* laterales y ambos están regruesados hacia la parte externa con un añadido paralelo. Del mismo modo, entre la parte superior del muro anular externo de la galería y el muro superior que cierra la *cauea media* hay cuatro muros radiales que coinciden con las *scalariae* laterales de este sector; en el lugar de la *scalaria* central no se conserva ningún vestigio apreciable, aunque en una fotografía de la excavación de 1990–1992, se puede observar la existencia de un gran macizo prismático de *opus caementicium* dispuesto hacia el oeste del eje del edificio y contra el muro anular superior.

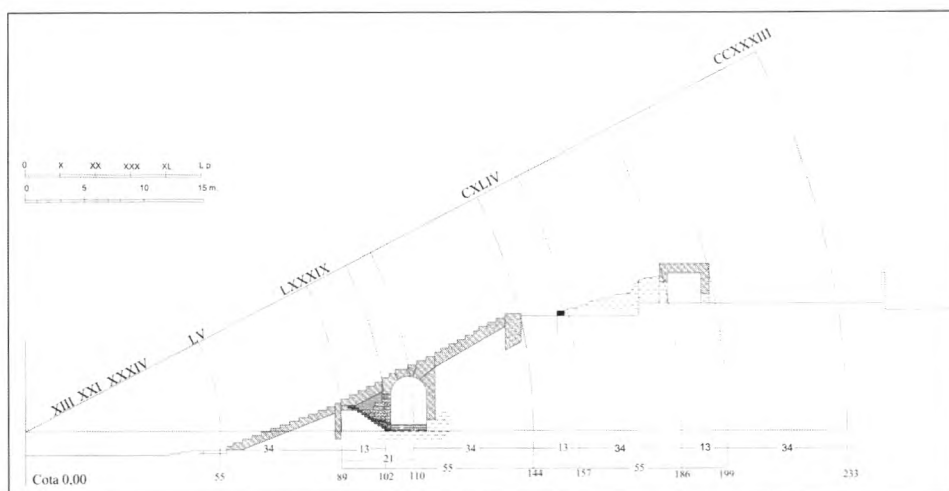


Figura 7. Sección de la *cauea* con la determinación de las proporciones áureas

De acuerdo con estos datos puede deducirse que la primera fase de replanteo de la edificación se efectuó mediante la disposición de los muros anulares inferior y superior y de los dos muros que delimitan la galería; luego se trazaron unos muros radiales tomando como ejes el central y los laterales interiores de las *scalariae* de forma que estos muros no llegan a tener forma de cuña, sino que sus caras son paralelas, pero no al eje central de las *scalariae* sino a uno de sus laterales; estos mismos ejes sirvieron para la disposición de una de las caras laterales de cada *uomitorium*.

Para la medición precisa del edificio es necesario recurrir a la sección de la *cauea* (figura 7), ya que si los trazados se hicieron desde un mismo vértice, la proyección sobre el plano no se corresponde exactamente con las dimensiones originales, en las que debe buscarse la mayor aproximación a la intersección de las cimentaciones con la pendiente recortada en el terreno natural. El punto central del trazado debe situarse a una altura sobre el centro del pavimento de la *orchestra* similar a la que pudo tener el terreno natural, que se ha determinado con claridad tanto en la zona inferior de la pavimentación de la galería como en las gradas inferiores que están labradas en el propio terreno original, y puede situarse a una cota de un metro y medio sobre la solería de la *orchestra*. En el perfil de la *cauea* medido desde este vértice teórico hasta el radio más amplio definido por las cimentaciones que estaban embebidas en la Fundación de Vigorito, puede determinarse que existe una clara simetría entre las cimentaciones superiores y el muro anular de la salida de los *uomitoria* respecto al muro central en el que concluye la zona descubierta del graderío. El radio exterior de este muro es de unos 58,8 metros, mientras que el correspondiente al muro anular de la salida de los *uomitoria* alcanza unos 26,4 metros y la cara externa del muro central de la *cauea* está situada a unos 42,6 metros del centro, por lo que equidista de los otros dos unos 16,2 metros. La correspondencia más aproximada de estas distancias a las

medidas expresadas en pies romanos de 29,57 centímetros, lleva a obtener para los radios de los muros anulares, en su sucesión de menor a mayor las cifras de 89 (26,3173 metros), 144 (42,5808 metros) y 199 (58,8443 metros) pies romanos y de 55 pies romanos (16,2635 metros) para la diferencia parcial entre ellos. Estas cifras se corresponden entre sí por su relación de proporcionalidad áurea, ya que la central es el resultado de la suma de las dos anteriores, es decir, 144 es igual a 55 más 89, y, a su vez, 199 es igual a 144 más 55. Las cifras 55, 89 y 144 son tres términos bien conocidos de la sucesión de números áureos denominada «sucesión de Fibonacci» (Ghyka, 1983, 49), y su constatación en el Teatro de *Gades* invita a suponer que la traza del edificio se realizó en base a los principios de armonía más apreciados en la Antigüedad, que han llegado a designarse como la «divina proporción».

A partir de la correspondencia áurea de estas dimensiones se pueden observar otras medidas menores que se encuentran dentro de la misma relación. Así, la cara externa del muro de sillería de la galería se encuentra a 13 pies del muro anular que delimita la salida de los *uomitoria*; y la clave de la bóveda de la galería está a una distancia de 21 pies del mismo muro; los vestigios del muro de sillares que parece corresponder a otra cimentación paralela al muro anular superior están a 13 pies de éste, y la misma anchura se repite entre las caras interior y exterior de la cimentación que se encontraba dentro de la Fundición de Vigorito. Para el planteamiento de una restitución completa de la sección de la *cauea* puede tenerse en cuenta que si se descompone la medida del radio del muro de cierre de los *uomitoria* en sus dos factores áureos, es decir 55 y 34, que dan la suma de 89, el círculo de 55 pies de radio vendría a coincidir casi exactamente, en el *euripos* de separación de la *cauea* y la *orchestra*, con el punto del eje del Teatro en el que se conserva una varilla de hierro encastrada en la sillería con un relleno de plomo para su sujeción; los sillares de este pavimento están algo desplazados, como si se hubieran levantado y vuelto a colocar para alguna reparación, lo que puede ser causa de que no estén ya exactamente en su posición original.

La restitución de la sección podría completarse suponiendo que el límite externo del edificio pudo encontrarse en la vertical de un radio de 233 pies, que es el término siguiente a 144 en la sucesión de Fibonacci. Aunque en la parte superior del área excavada no hay ningún vestigio más allá de las cimentaciones que estaban dentro de la Fundición de Vigorito, en la calle San Juan de Dios se ha podido apreciar en varias ocasiones que una buena parte de la anchura de la calle está ocupada por un firme de mortero, muy similar al *opus caementicium* de la estructura del Teatro; este firme alcanza la anchura completa de la calle delante del Arco de los Blancos y podría corresponder al asiento de la galería perimetral de la fachada; en la parte occidental del Teatro, la torre de Contaduría se encuentra en el mismo arco que las cimentaciones conservadas en la Fundición de Vigorito, y allí se ha podido documentar el revestimiento de sillería así como la correlación estratigráfica con los niveles existentes delante de la Iglesia de Santa Cruz, que confirman la posibilidad de la existencia de un anillo externo de fachada que podría alcanzar la amplitud de los referidos 233 pies de radio.

Para la determinación del modelo geométrico del trazado es necesario obtener el esquema de las líneas esenciales de la composición mediante la prolongación de los extremos de los radios definidos por las caras de los paramentos de los *uomitoria* y por las caras laterales de las *scalariae*. La posición de los *uomitoria* que se abren desde la galería hacia la *cauea* es simétrica respecto al eje y de disposición radial, excepto el situado al Oeste, del que sólo se conservan las hiladas inferiores de sillería de su cara meridional, dentro de la caballeriza de la Posada, y que es paralelo al eje transversal del Teatro. Los dos *uomitoria* inmediatos al eje central se trazaron sobre radios distantes unos 18 grados de este eje y se apoyan en los radios por las caras más próximas al centro. La siguiente pareja de *uomitoria* está trazada sobre radios que se apartan del eje longitudinal 29,2 grados y se apoyan en los radios por la cara más apartada del eje central. En cuanto a las *scalariae*, las dos conocidas, se sitúan a unos 36 grados a ambos lados del eje central; es muy probable que entre las dos parejas consecutivas de *uomitoria* existan también *scalariae* similares, aunque no se ha registrado ningún indicio, ya que las excavaciones no han alcanzado en ningún momento la zona correspondiente; de acuerdo con la relación existente entre las otras *scalariae*, sus ejes podrían situarse a unos 18 grados sobre el eje longitudinal.

A la vista de estos datos se puede establecer que la organización de la *cauea* del Teatro de Cádiz se compone de seis *cunei* de unos treinta y seis grados de anchura separados por las dos *scalariae* de cada cuadrante, además de la central, y las otras dos probables *scalariae* de los límites laterales del graderío; estos *cunei* se subdividen en la parte superior por las *scalariae* que parten del borde superior de cada *uomitrium*.

Esta distribución de los ejes sobre los que se apoyan las *scalariae* y los *uomitoria* no se corresponde con la habitual en los teatros romanos, en los que la interpretación geométrica de su trazado, de acuerdo con el texto de Vitruvio, se hace partir de un juego de triángulos o de cuadrados inscritos en la circunferencia de la *orchestra* (Gros, 1994), que da lugar a la formación de *cunei* de treinta o cuarenta y cinco grados de amplitud (Sear, 2006, figura 4); en el caso del Teatro de Cádiz, no es posible situar una serie coherente de cuadrados ni de triángulos, mientras que la orientación de cada uno de los ejes de los *uomitoria* y las *scalariae* se deducen con mucha precisión a partir de un pentágono regular construido sobre el eje longitudinal del edificio; en el caso de los teatros con la *cauea* organizada en cinco *cunei*, se puede deducir la ordenación mediante pentágonos inscritos en la circunferencia de la *orchestra* (Sear, 2006, figura 5), que determinarían cinco *cunei* de treinta y seis grados de amplitud para los 180 grados de la semicircunferencia de la *cauea*, pero en el caso de *Gades*, las *scalariae* que arrancan de la parte baja forman cuatro *cunei* de unos treinta y seis grados de anchura simétricos, dos a dos respecto al eje transversal del edificio y con una amplitud total de 144 grados, mientras que en las alas que descansan sobre el eje longitudinal quedan otros dos *cunei* que deben tener, al menos, dieciocho grados de amplitud, más lo que se extienda el graderío fuera de la semicircunferencia, probablemente hasta un total de otros treinta y seis grados.

Como puede observarse en la figura 8, si se toma la circunferencia de 55 pies que parece determinar el trazado del *euripos* y se dibuja en su interior el pentágono de su razón áurea, es decir, de 34 pies de lado, con un vértice colocado en el centro de la *orchestra*, el radio que corta al vértice superior del pentágono coincide con la línea que forma el paramento del *uomitorium*; del mismo modo, un pentágono análogo con su vértice colocado en el punto correspondiente a la distancia de 13 pies sobre el mismo eje, marca con uno de sus vértices el radio que sirve de eje al otro *uomitorium*; el mismo pentágono situado en el punto distante 21 pies del centro sobre el mismo eje, señala con uno de sus vértices el eje de la *scalaria* situada entre ambos; el eje de la otra *scalaria* se puede determinar por el vértice de otro pentágono situado sobre el punto en el que corta al eje longitudinal la circunferencia de 55 pies. Las cifras 13, 21, 34 y 55 son términos sucesivos de la sucesión de Fibonacci, lo que confirma la relación del trazado del edificio con el sistema armónico de las proporciones áureas. Me parece que la forma más sencilla de obtener sobre el terreno las direcciones de los ejes es la del trazado de pentágonos, ya que son éstos los polígonos regulares de propiedades áureas que se pueden dibujar con mayor facilidad a distintas escalas y permiten marcar ángulos muy exactos, aunque existen otros muchos métodos geométricos (Boles, 1992) para llegar a los mismos resultados, y sólo tras la interpretación del proceso de trazado de varios teatros semejantes se podrá deducir con certeza la forma en la que se realizaba este proceso en la Antigüedad.

Este mismo sistema de trazado basado en pentágono regular y en los términos de la sucesión de Fibonacci se puede comprobar también en la disposición de los radios que marcan la posición de los *lucernarii*. Los dos *lucernarii* situados simétricamente a los lados de cada *uomitorium* están dispuestos sobre los ejes de dos radios que son tangentes a la circunferencia de 21 pies de radio construida sobre el lado de un decágono regular de 34 pies de lado, inscrito en la circunferencia de 55 pies de radio; los lados de este decágono son equivalentes a los lados del pentágono áureo utilizado para la determinación de los restantes ejes, es decir, que los radios que marcan la posición de los lucernarios se podrían obtener también del trazado de un pentágono de 34 pies de lado, cuyo vértice inferior se apoyase en la intersección de los ejes del Teatro. La riqueza de las combinaciones geométricas que pueden establecerse con este sistema de trazado es muy amplia, por lo que es posible que el método empleado para el diseño del Teatro de Gades hubiera utilizado otro procedimiento para establecer la disposición de los ejes de cada uno de los elementos radiales, aunque el punto de partida más probable parece ser la división áurea del radio de 55 pies en media y extrema razón, para trasladar después esta dimensión a los pentágonos y a su disposición sobre las subdivisiones del radio principal en los segmentos inferiores de la sucesión áurea.

El uso de la sección áurea en la arquitectura y en otros campos de las artes ha sido reconocido como la forma más hermosa del diseño, en base a principios de armonía que aún hoy siguen resultando sorprendentes por la extensión de sus términos y recursos y por la coincidencia con las formas de organización de muchos organismos

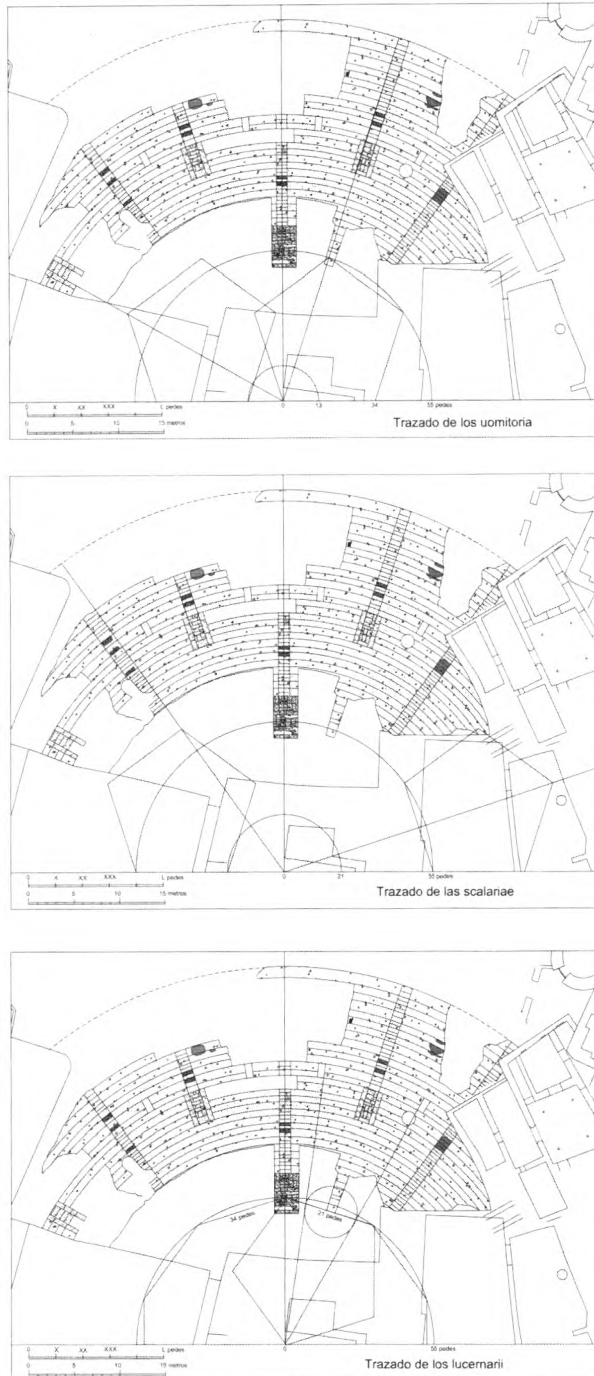


Figura 8. Interpretación del procedimiento de trazado

vivos (Ghyka, 1931). La base de la sección áurea, tal y como la describió en el Renacimiento Luca Paccioli en el tratado *De diuina Proportione* ilustrado por Leonardo da Vinci, se basa en la aproximación progresiva del cociente de la media y extrema razón de un segmento al número irracional 1,618..., número que la ciencia moderna denomina  $\Phi$  en honor al escultor Fidias y como recuerdo de su empleo en la composición del Partenón ateniense. La sucesión más conocida de los números cuyo cociente se aproxima a  $\Phi$  es la llamada sucesión de Fibonacci, por el matemático italiano (Leonardo Bonacci, 1170–1250) que la estableció en base al famoso ejemplo del número de crías que podían proporcionar una pareja de conejos que se reprodujera una vez al mes y a las que se fueran añadiendo las de las sucesivas camadas. Esta sucesión parte de la unidad y se forma añadiendo a cada cifra el sumando anterior, es decir 1, 2 (1+1), 3 (2+1), 5 (3+2), 8 (5+3), 13 (8+5), 21 (13+8), 34 (21+13), 55 (34+21), 89 (55+34), 144 (89+55), 233 (144+89), etc.; la razón entre dos términos sucesivos de la serie se aproxima cada vez con mayor exactitud al número  $\Phi$ , que, en cualquier caso es irracional hasta la cifra más elevada de factores que haya podido llegar a calcularse con los medios informáticos más potentes, y tampoco ha sido posible determinar la cantidad de números primos que contiene, ni hallar una regla que predetermine la posición en la que éstos se encuentran. Un número tan singular es, sin embargo, la razón de proporcionalidad presente en la forma de muchos organismos vivos, como las espirales de las conchas de los moluscos o las líneas de organización de las ramas de muchas plantas, los pétalos de las flores o las semillas de los girasoles.

Las propiedades excepcionales del número  $\Phi$ , han llevado a crear el concepto de «proporción áurea» o «divina proporción»; en la Antigüedad no se le aplicaban estos nombres, ni siquiera existía la denominación  $\Phi$ , aunque sí se sabía que es la única relación de proporcionalidad que se puede obtener por métodos geométricos o euclidianos, es decir, con regla y compás; los resultados del trazado de la media y extrema razón de un segmento no son nunca iguales, ya que  $\Phi$  es irracional, pero se aproximan con mayor precisión que cualquier otro sistema de proporcionalidad, ya que en la sucesión de Fibonacci, el cociente de 89 entre 55 es ya 1,6181818...; el número  $\Phi$  está presente en múltiples relaciones métricas de objetos cotidianos, y también en el diseño armónico de las obras arquitectónicas, desde la pirámide de Keops hasta las propuestas de urbanismo de Le Corbusier basadas en el «Modulor»; en su relación con los teatros antiguos, es importante considerar el modo en el que la razón áurea aparece en muchas composiciones musicales, como las sonatas de Strauss o la Quinta Sinfonía de Beethoven.

Vitruvio se extiende notablemente en la explicación de las relaciones armónicas musicales como fundamento para el trazado de los teatros, de modo que no puede resultar extraño que estas relaciones áureas aparezcan en un monumento como el Teatro de Gades. En cualquier caso, es necesario tener en consideración que en la Antigüedad el conocimiento de las propiedades de  $\Phi$  y de las sucesiones de números como la de Fibonacci, era esencialmente empírico y se desarrollaba mediante sistemas geométricos, no mediante los cálculos aritméticos que podemos desarrollar en las ma-

temáticas modernas; el ejemplo de este tipo de construcciones geométricas más cercano a los procedimientos que parecen haber sido utilizados en el Teatro de *Gades* puede ser la proposición 11ª del libro IV de los *Elementos* de Euclides, sobre el método para trazar un pentágono regular inscrito en una circunferencia.

La restitución del trazado completo del Teatro de *Gades* puede hacerse exactamente de acuerdo con los principios de armonía geométrica basados en el pentágono áureo delimitado por las circunferencias de 55 y 34 pies de radio. Hasta el momento no hay elementos suficientes para proponer una solución al cierre de la *cauea*, que de acuerdo con la posición de los *uomitoria* extremos y a la vista de los vestigios conservados en la llamada «cueva de El Peña» de la Casa de Estopiñán, puede tener una amplitud algo mayor que la de la semicircunferencia. También debe tenerse en cuenta que la organización de los *aditus* parece haberse conservado en la orientación del Arco de los Blancos, delimitado hacia el sur por un gran muro de sillería, que fue también pared externa del Castillo de la Villa; la galería de la entrada actual tiene unos trece pies de anchura y la prolongación de su lateral viene a cortar la circunferencia de 55 pies que delimita a la *orchestra* en uno de los vértices del decágono áureo inscrito en la misma (figura 9); en el lado opuesto del Teatro, la medianera entre la caballeriza de la Posada del Mesón y la casa colindante hacia el Norte, al igual que los muros de ésta y el Callejón del Duende, están colocados en una orientación simétrica a la del paso del Arco de los Blancos, como sí el sistema de acceso a la *orchestra* y la *scaena* desde los extremos del eje longitudinal tuvieran una orientación convexa. La dirección de estos accesos coincidiría en los extremos de la edificación de la *scaena* con una línea paralela al eje longitudinal del Teatro situada a 34 pies del centro, es decir en el punto de división del radio de la circunferencia de 55 pies de la *orchestra* en su media y extrema razón, conforme al sistema de proporciones áureas que se observa en el resto del edificio.

El trazado del Teatro de *Gades* posee, por tanto, unos caracteres de especial cuidado en el diseño que no son habituales en los teatros de época romana, ni se avienen con la sencillez de los métodos descritos por Vitruvio; hay aquí conceptos armónicos que tienen los mismos fundamentos que las normas de composición musical, aquellas que el propio Vitruvio decía que eran difíciles de comprender porque se necesitaba un buen conocimiento de la lengua griega: «*Harmonia autem est musica litteratura obscura et difficilis, maxime quidem quibus graecae litterae non sunt notae. Quam si uolumus explicare, necesse est etiam graecis verbis uti, quod nonnullae eorum latinis non habet appellations*» (Vitruvio, V, 4, 1). El arquitecto latino intentó explicar lo que podía deducirse de los acordes musicales a través de la lectura de Aristógenes, pero renunció a interpretar la forma en la que estos acordes se trasladaban al trazado práctico de los edificios y recurrió a dar unas normas simplificadas que son las que se aplicaron a muchos teatros romanos; el caso del Teatro de *Gades* puede servir, quizás, para reconocer algunos de los métodos que utilizaron los griegos y que también parecen reconocerse en otros edificios teatrales helenísticos.

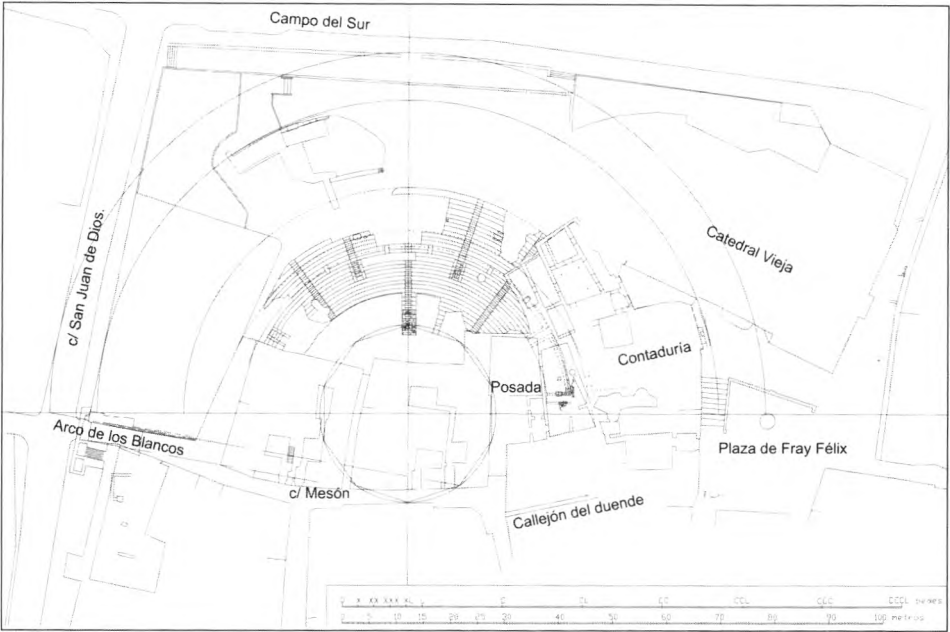


Figura 9. Planta general del Teatro de Gades

La documentación publicada sobre los teatros antiguos es muy abundante, aunque las grandes dimensiones de los edificios condicionan que en la mayoría de las ediciones los planos se reproduzcan a escalas que ofrecen poca precisión para las mediciones. El más reciente catálogo de teatros romanos (Sear, 2006) contiene una gran cantidad de datos, aunque la escala de reproducción de los planos a 1/1.000 y la propia inseguridad que manifiesta el autor en las dimensiones que ha podido recoger de la bibliografía llevan a que su uso tenga muchas limitaciones. He recurrido, cuando ha sido posible, a planos originales a mayor escala de algunos de los edificios para comprobar sus dimensiones y sistemas de trazado, pero sólo sobre planos topográficos originales en formato digital se podrá avanzar con seguridad en este campo.

El estudio del Teatro de Gades demuestra que las dimensiones representadas en una planta pueden no ser las oportunas para reconocer el sistema original de proporciones, puesto que en la proyección sobre el plano se acumulan muchas diferencias con las dimensiones reales que tenía el trazado original sobre una pendiente inclinada, y las secciones o alzados publicados de estos monumentos son escasos y sin precisión, en la mayoría de los casos, sobre la disposición del terreno en el momento del replanteo.

Entre los edificios de los que he podido comprobar las dimensiones con una exactitud satisfactoria, el que ofrece mayores semejanzas con el Teatro de Gades es el Teatro de Pompeyo en Roma, para el que se cuenta con una propuesta reciente de restitución que parece tener una fundamentación adecuada (Monterroso, 2006b, figura 2); sobre la planta de Monterroso (figura 10) se pueden identificar un buen número de medidas

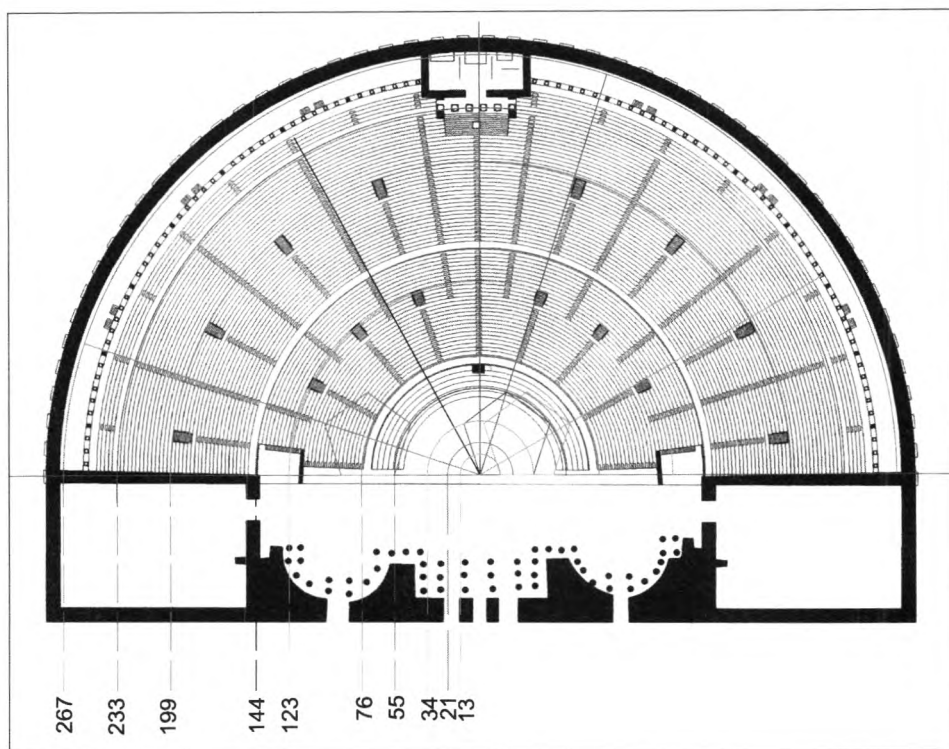


Figura 10. Determinación de las proporciones áureas del Teatro de Pompeyo en Roma (sobre la planta de Monterroso, 2006b, figura 2)

que se corresponden con múltiplos exactos del pie romano en cifras que pertenecen a la sucesión de Fibonacci o son suma de dos términos de la misma.

Estas medidas se corresponden con elementos análogos a los identificados en el Teatro de *Gades*; entre ellas, pueden enumerarse: radio interior del muro cerramiento: 78,9 metros = 267 pies (233+34); radio de la última *praecinctio* en *cauea summa*: 68,9 metros = 233 pies; radio de la *praecinctio* sobre los *uomitoria in cauea summa*: 58,8 metros = 199 pies (144+55); radio de la *praecinctio* entre *media* y *summa caeae*: 42,6 metros = 144 pies; radio de la *praecinctio* sobre los *uomitoria in cauea media*: 36,4 metros = 123 pies (89+34); radio de la *praecinctio* entre *media* e *ima cauea*: 22,5 metros = 76 pies (55+21); el radio de la *orchestra* podría ser de 55 pies si se restituyen sólo tres gradas en su interior. Del mismo modo, si se dibuja sobre el eje longitudinal un pentágono áureo y se desplaza a lo largo de las medidas menores de la sucesión de Fibonacci (34, 21 y 13), se determinan con bastante exactitud los vértices que marcan la dirección de los *uomitoria* y las *scalariae*, en forma similar a la comprobada en el caso gaditano.

Esta relación métrica y compositiva entre el Teatro de Pompeyo en Roma y el Teatro de *Gades* es muy sugestiva, dada la proximidad cronológica de ambos y los vínculos históricos entre los personajes que dispusieron la construcción de los dos

edificios. Pompeyo tomó como modelo para su teatro el que había conocido en Mytilene, cuya belleza le pareció tan atractiva como para ordenar que se hicieran los dibujos y maquetas necesarios (περιεγραψάτο τὸ εἶδος αὐτοῦ καὶ τὸν τύπον; Plutarco, V, Pompeyo, 42,4) para utilizarlo como modelo; en Mytilene le había recibido con gran esplendor su amigo Teophanes (Gold, 1985), quien resulta ser también el padre adoptivo del gaditano Balbo el Mayor; las citas de Cicerón sobre los sucesos protagonizados por Balbo el Menor en el Teatro de *Gades* (Cic., *ad Fam.* X, 32, 1-5), y la probable datación de este edificio a mediados del siglo I a. C., establecen una proximidad evidente con el Teatro de Pompeyo, a la que debe añadirse la semejanza de los modelos de sus trazados, lo que llevaría a concluir que tanto uno como otro tuvieron como base el Teatro de Mytilene y que ambos reflejan el modelo que resultó tan atractivo para Pompeyo.

En la actualidad, los vestigios del Teatro de Mytilene nos pueden proporcionar informaciones útiles para compararlas con el de Pompeyo en Roma o con el de *Gades*. El Teatro de Mytilene se encuentra en la parte más elevada de la montaña sobre la que se apoya la ciudad antigua, y desde él se tiene una amplia panorámica de toda la costa oriental de la isla de Lesbos y de la cercana Turquía. El *kóylon* apoyado en la pendiente natural del terreno ha sido saqueado de toda la sillería que formaba las gradas para la construcción de los castillos medievales de la ciudad, por lo que no se puede apreciar ni el reparto de las *kérkides* ni las *diazómata* que pudieran existir; en cualquier caso, el aspecto actual corresponde a la transformación de época imperial romana y no puede asegurarse que coincida con la medida original; es muy singular la organización del edificio escénico, cortado por tres pasajes que arrancan desde el nivel de la *orchestra*, que se habitó en época romana como *kolimbeta* para juegos de agua.

En cualquier caso, el padrinazgo de Teophanes de Mytilene sobre Balbo el Mayor y el estrecho contacto de éste con Pompeyo, establecen unos vínculos muy especiales entre los tres personajes (Rodríguez Neila, 1973, 83); Pompeyo había adoptado a Teophanes, y éste, a su vez, hizo a Balbo su hijo adoptivo y le nombró heredero de sus bienes, lo que le sirvió para acrecentar su poder político y económico en Roma en el momento más trascendente de su historia.

La influencia de Balbo en los acontecimientos que llevaron a la transformación de la República en el Imperio ha sido destacada por el mejor historiador de aquellos sucesos (Syme, 1989, 627) con estas frases:

Para explicar la caída de la República romana, los historiadores recurren a una variedad de fuerzas o de movimientos convergentes, políticos, sociales y económicos, donde la antigüedad tendía a ver únicamente la ambición y la actuación de individuos. En todo caso habría que incluir aquí a Balbo. El banquero Ático conocía al dedillo la historia contemporánea; Balbo había tenido una participación en hacerla; desde el pacto del 60 entre los dinastas, pasando por las guerras civiles y la Dictadura, hasta el gobierno de los triunviros. El hombre de Cádiz, cónsul en

el 40 a. C., es un presagio ciertamente, pero un presagio del poder futuro de los españoles y de los narbonenses... Trajano fue el primer emperador provinciano, español, casado con una mujer de *Nemausus* (Nimes).

Sir Ronald Syme reconoce en Lucio Cornelio Balbo a uno de los principales actores de todo el proceso que concluyó, no sólo con el Principado de Augusto, sino con el incremento de la importancia política de los provinciales en el gobierno posterior del Imperio, que llevaría finalmente al poder al español Trajano. Tanto Cornelio Balbo como su sobrino, Balbo el Menor, son citados como promotores de una intensa actividad constructiva en *Gades* y en Roma, entre la que se encuentra la creación de la nueva ciudad gaditana que formaba una *dipolis* con la colonia fenicia situada al otro lado del canal portuario; puede recordarse como un hecho que quizás no sea casual, que también Mytilene, la patria del padre adoptivo de Balbo el Mayor, era una ciudad dúplice con un canal o *euripos* que separaba a la población arcaica de la de época clásica. Los Balbo decidieron dar el salto al otro lado del canal para crear una ciudad nueva que tenía unos tres mil seiscientos metros de perímetro (Estrabón, III, 5, 3); la construcción se atribuye a Balbo el Menor, pero sería muy posible que los trabajos los iniciara el sobrino mientras su tío estaba en Roma dedicado a la actividad política, y que fuera el padrino, Teophanes de Mytilene, historiador y preceptor de Pompeyo, quien les proporcionara las ideas esenciales para construirla de acuerdo con los modelos helenísticos que tanto atraían a Pompeyo y a sus seguidores en el terreno de las artes y en el de la política. Balbo el Mayor cumplía en Roma y en *Gades* todos los requisitos necesarios para esta tarea, tal y como se ha expresado para resumir su papel histórico: «Balbo reinaba como un monarca en su *Gades* natal; en Roma, el millonario forastero ejercía un poder más grande que el de la mayoría de los senadores romanos» (Syme, 1989, 105).

Desde luego, los gaditanos poseyeron los recursos necesarios para realizar edificios que compitiesen con los de la propia Roma y fueron generosos en sus donaciones; Balbo el Mayor legó a la plebe romana veinticinco denarios por cabeza (Dión, 48, 32, 2), tanto como el propio Julio César, y Balbo el Menor construyó en Roma un teatro que, para sobrepasar en riqueza al de Pompeyo, estaba adornado con cuatro maravillosas columnas de ónice (Plinio, *NH*, XXXVI, 60).

Los datos históricos forman, por tanto, un panorama en el que no puede extrañar que existan las relaciones formales que revela la arqueología entre el Teatro de *Gades* y el de Pompeyo en Roma; si ambos tuvieron como modelo al de Mytilene, es probable que en el de *Gades*, que ha sufrido menos transformaciones que el de Pompeyo, se puedan identificar los principios de armonía que le hicieron famoso.

La relación de la armonía geométrica con la armonía musical, que llevó a Vitruvio a intentar desarrollar una explicación completa de los modos musicales griegos como introducción al tratado sobre los teatros, tiene su mejor comprobación en los odeones, edificios destinados esencialmente a la audición musical, que por sus dimensiones

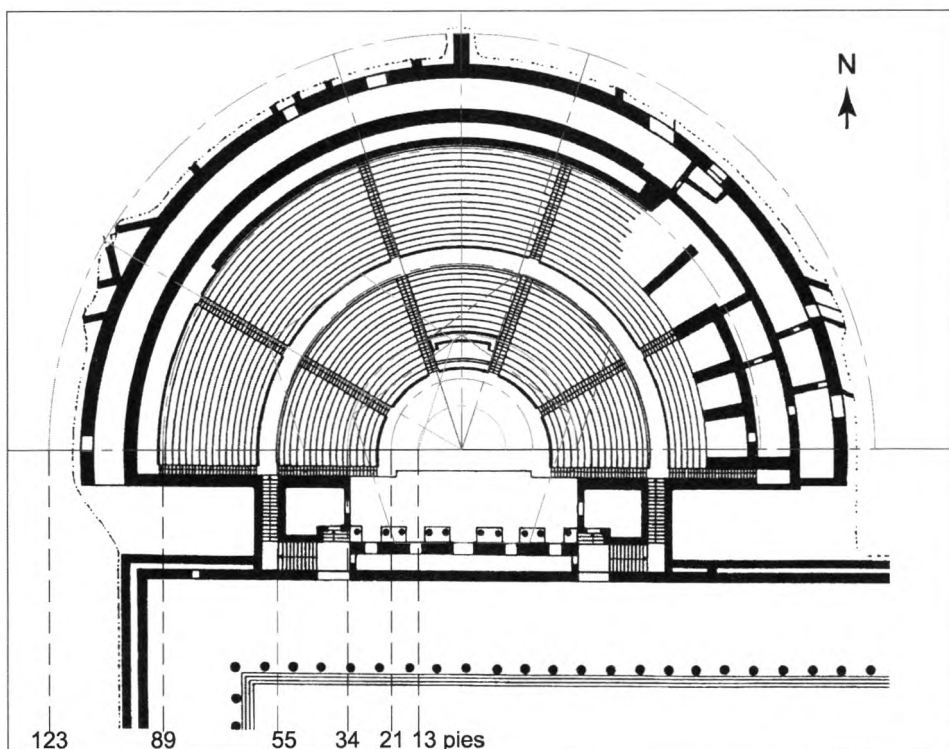


Figura 11. Interpretación métrica de las proporciones áureas del Odeón del Santuario de Asclepios en Pérgamo (plano base según Sear, 2006, plano 352)

menores y la sencillez de su organización, permiten apreciar con mayor claridad los procedimientos seguidos en su trazado.

El análisis métrico del Odeón del Santuario de Asclepios en Pérgamo (figura 11), ofrece unos resultados que pueden ser muy significativos para comprender la forma en la que se aplicaba la proporción áurea a estos edificios. Las dimensiones principales que se pueden apreciar en la planta, convertidas en pies griegos de 30,8 centímetros son: 123 pies para el radio de la circunferencia externa, 89 pies para el radio de la grada superior, 55 pies para el radio de la *diazómata* entre los dos niveles del *kóilon* y 21 pies para el radio del anillo interior de la *orchestra*; la *skéné* está situada sobre la base del polígono inscrito en un circunferencia de 34 pies de radio; los ejes de las dos *klímakes* centrales se obtienen de las prolongaciones de los vértices de un pentágono de 34 pies de lado, que son tangentes a la circunferencia de 55 pies de radio, mientras que las dos *klímakes* laterales parten del vértice lateral de un pentágono de las mismas dimensiones cuya base está separada 13 pies del centro de la *orchestra*. Las cifras 13, 21, 34, 55 y 89, forman parte de la sucesión de números áureos hallada por Fibonacci; la dimensión externa de 123 pies es el resultado de sumar 34 a 89, por lo que forma una correspondencia armónica simétrica con la circunferencia interior de 55 pies. La

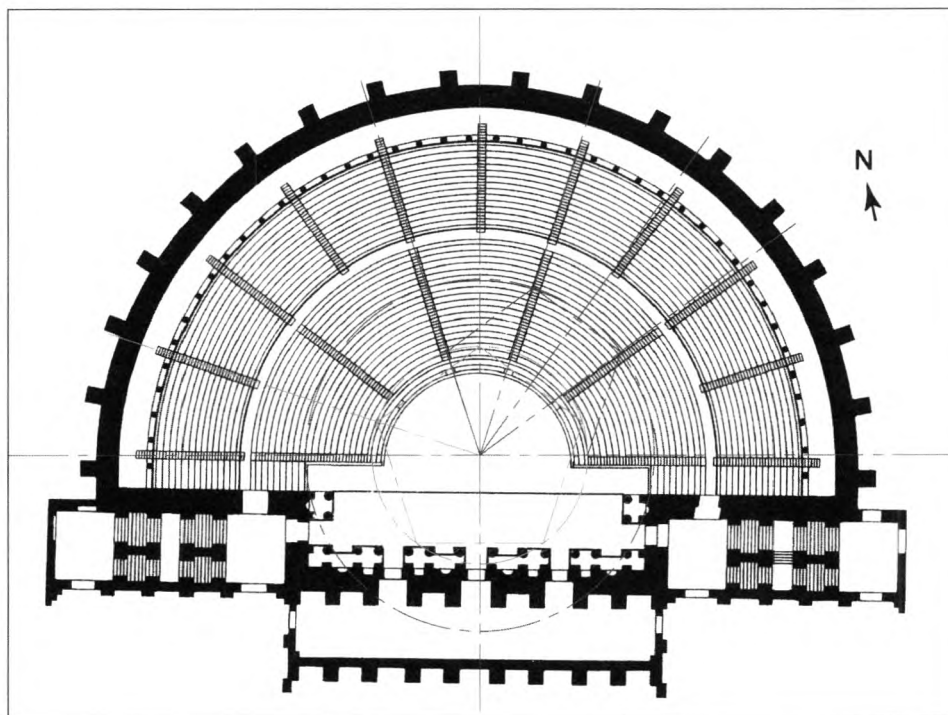


Figura 12. Interpretación métrica de las proporciones áureas del Odeón del Herodes Ático en Atenas (plano base según Sear, 2006, plano 418)

dimensión tomada como punto de partida parece ser la de la circunferencia de 34 pies de radio, que divide en media y extrema razón el espacio entre el círculo interior de la *orchestra* y la parte superior del primer orden de gradas; en ella se inscribe el pentágono áureo que marca el frente la *skené* y con la misma dimensión de lado se trazan los pentágonos que sirven para fijar los puntos de arranque de las *klimakes*.

El Odeón de Herodes Ático en Atenas (figura 12) ofrece también una disposición basada en las circunferencias de 34 y 55 pies de radio y los pentágonos correspondientes. En este caso, no es segura la interpretación de las medidas de la parte superior del *kóilon*, ya que sería necesario disponer de una sección topográfica detallada; las *klimakes* se obtienen de los vértices del pentágono áureo de 34 pies de lado cuyos vértices son tangentes a la circunferencia de 55 pies, salvo los ejes de las dos *klimakes* laterales que parten de los vértices del pentágono inscrito en la circunferencia de 34 pies, correspondiente a la división entre el *kóilon* y la *orchestra*, cuya base marca la posición de las columnas del frente escénico.

Otro caso evidente de diseño basado en las proporciones áureas es el del conocido Teatro de Epidauro (figura 13), en el que se encuentran algunos factores armónicos que pueden ser la explicación de sus especiales condiciones acústicas y la indudable belleza de su traza. El *kóilon* del Teatro de Epidauro está dividido en dos sectores, el

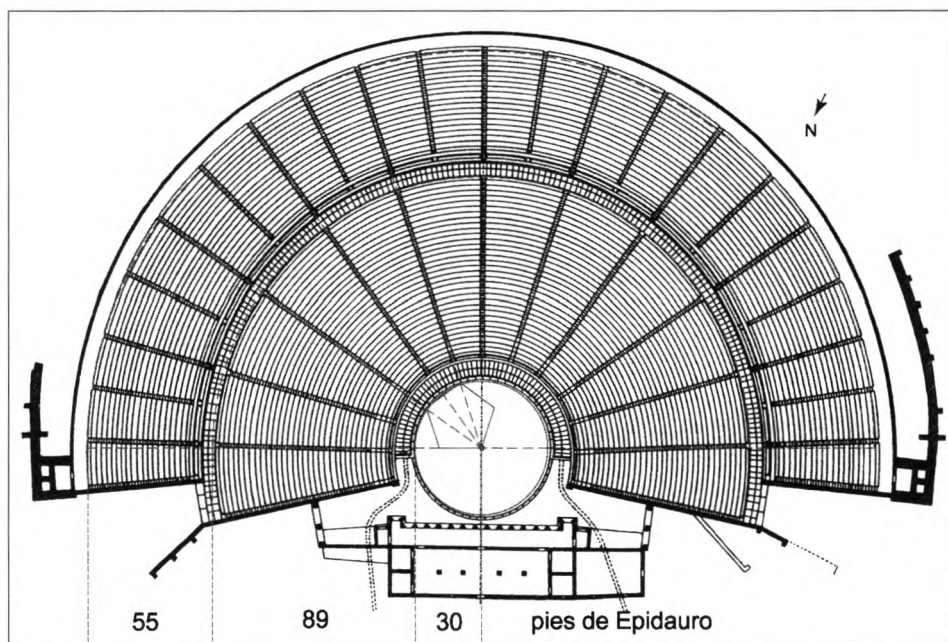


Figura 13. Interpretación métrica de las proporciones áureas del Teatro de Epidauro (plano base según Sear, 2006, plano 423)

inferior y más amplio de 89 pies y el superior de 55, medidos en pies de Epidauro de 32,7 centímetros. Con independencia de que esta medición necesite ser revisada con precisión, puede asegurarse que la relación de proporcionalidad entre ambas partes del *kóilon* cumple las condiciones de la razón áurea, y es muy probable que ésta se establezca con los factores sencillos de la sucesión de Fibonacci. De otra parte, el reparto de las *klímakes* en el *kóilon*, está basado en la prolongación desde el centro de la *orchestra* de ejes que van hasta los vértices y el centro del lado de un pentágono regular que se apoya en el eje longitudinal y está en razón áurea con el círculo que delimita el *euripos*.

Me interesa analizar también aquí el Teatro de Kamarina (AA.VV., 1994–96, 231), ya que su planta es una de las pocas en las que el cerramiento del graderío tiene una traza convexa, similar a la que parece existir en el Teatro de *Gades* por los indicios del Arco de los Blancos y el Callejón del Duende, antes mencionados. En este caso la planta es algo irregular y no resulta simétrica respecto al eje transversal (figura 14), lo que puede deberse a algún problema topográfico del edificio o a posibles deformaciones en los planos publicados. El edificio escénico tiene una anchura de 34 pies griegos, y en consonancia con esto, la sección inferior del *kóilon* mide 89 pies griegos y la superior otros 34 que totalizan los 133 del conjunto. Las dos *klímakes* centrales convergen en el centro de la *orchestra*, pero las restantes se dirigen hacia los vértices de la base de un pentágono regular de 34 pies de lado inscrito en la circunferencia de la *orchestra*; las

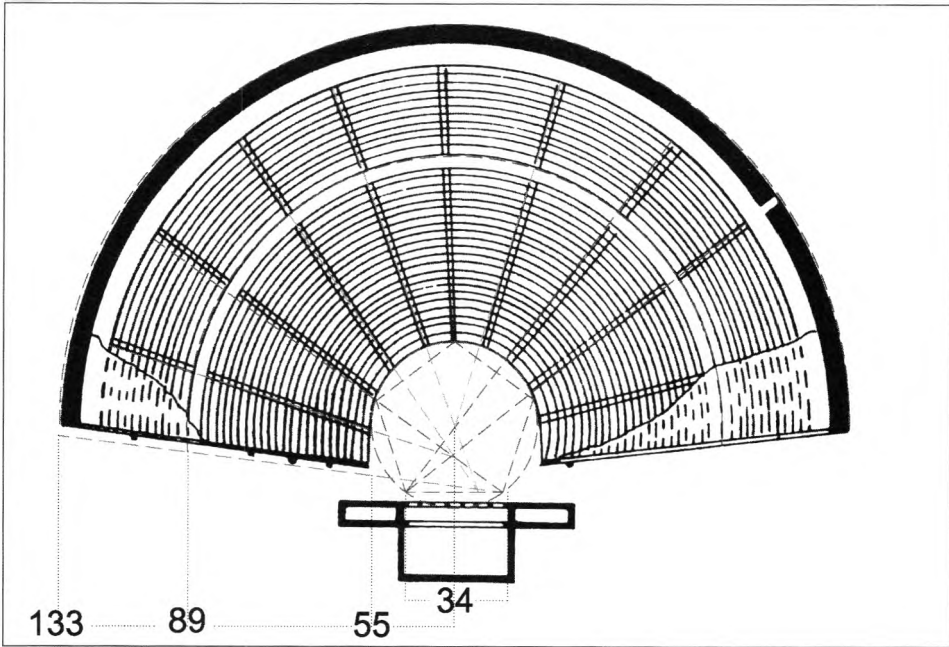


Figura 14. Interpretación métrica de las proporciones áureas del Teatro de Kamarina (plano base en AA.VV., 1994–96, 231)

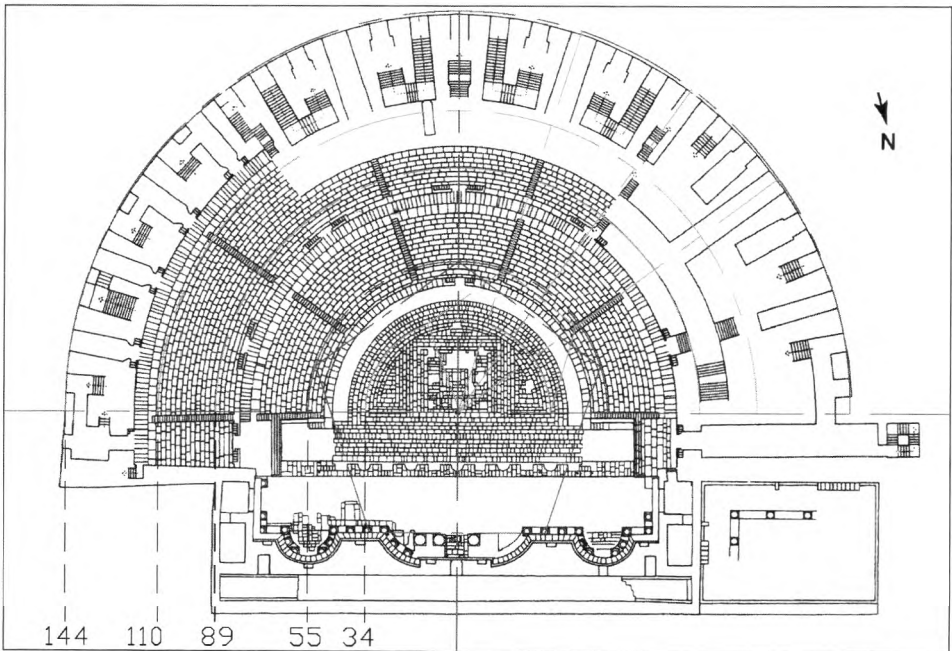


Figura 15. Interpretación métrica de las proporciones áureas del Teatro de Bosra (plano base según Sear, 2006, plano 288)

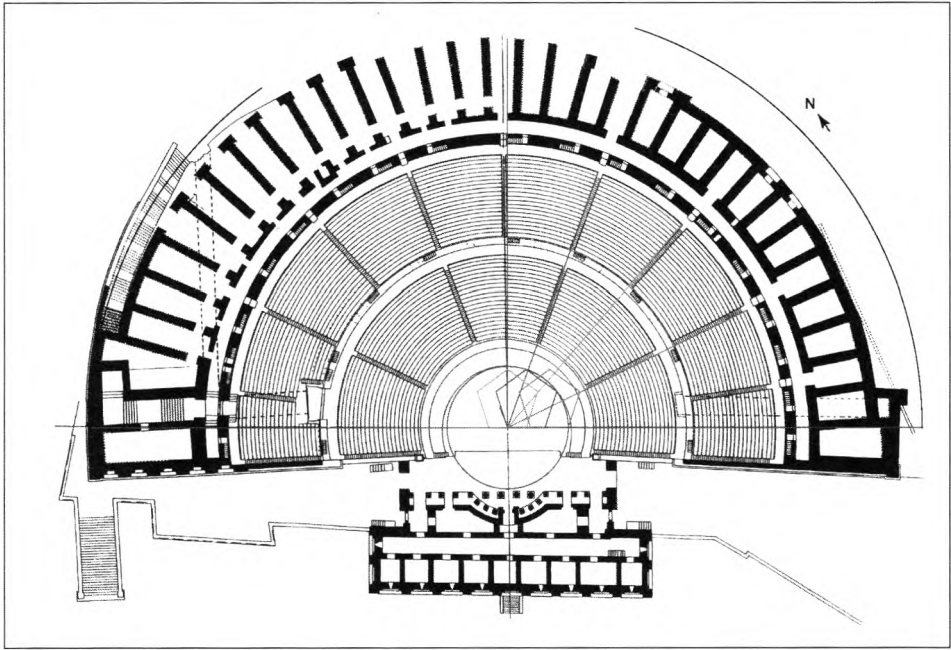


Figura 16. Interpretación métrica de las proporciones áureas del Teatro de Mileto (plano base según Sear, 2006, plano 342)

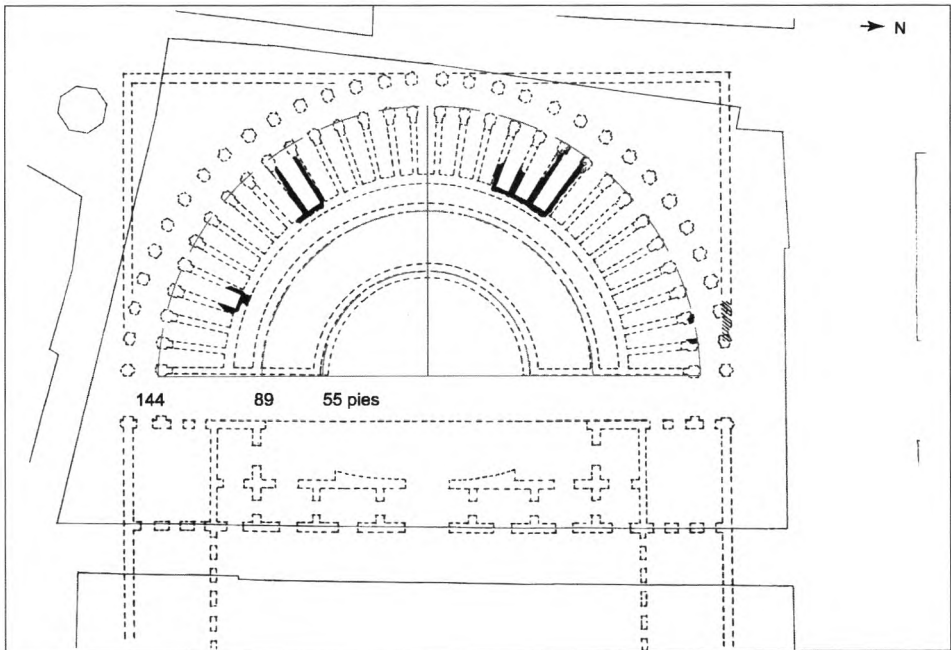


Figura 17. Interpretación métrica de las proporciones áureas del Teatro de Balbo en Roma (plano base según Sear, 2006, plano 27)

líneas de cerramiento del *kóilon*, abiertas en sentido convexo como parecen ser las del Teatro de *Gades*, se dirigen a los vértices inferiores del mismo pentágono regular, lo que resulta equivalente a lo observado en el caso gaditano sobre el decágono inscrito en la circunferencia de la *orchestra*. El análisis más detallado de otros casos de este tipo de trazado con tres vértices puede servir para intentar aclarar el sentido de las indicaciones de Vitruvio (V, 27) sobre la existencia de tres centros en la línea del *logeion* griego.

Entre los teatros de las provincias orientales del Imperio, el de Bosra (figura 15) tiene unas buenas posibilidades de medición sobre los planos, ya que se encuentra construido en un lugar llano y la planta ofrece los datos precisos del replanteo original. Su perímetro externo tiene un radio de 144 pies griegos y el radio de la galería interior es de 89 pies; entre ambos términos de la sucesión de Fibonacci, la circunferencia de 110 pies de radio, que divide la distancia entre las anteriores en media y extrema razón, es la que delimita el pasillo de la parte superior del *kóilon*; el edificio escénico tiene 178 pies de longitud, es decir, el doble de 89 pies. El radio de la circunferencia completa menor de las gradas situadas en la *orchestra* es de 34 pies de radio, y si se coloca sobre el eje longitudinal el pentágono áureo de 34 pies de lado, tangente a la circunferencia de 55 pies de radio, los vértices superiores del pentágono y el punto medio de su lado marcan las direcciones de las *klímakes* que dividen el *kóilon*. De otra parte, el pentágono inscrito en la circunferencia de 55 pies de radio sirve para marcar con su base la alineación de las columnas de la *skéné*.

En el Teatro de Mileto (figura 16), el radio más amplio del edificio tiene unos 233 pies y el círculo interior de la *orchestra* es de 34 pies; la posición de las *klímakes* viene determinada por la prolongación de ejes desde el centro de la *orchestra* hasta los vértices de pentágonos áureos inscritos en la circunferencia interna de 21 pies de lado, de modo que la *klímaké* central de cada cuadrante está marcada por los vértices de un pentágono con el centro de la base sobre el centro de los ejes del teatro, y las *klímakes* laterales se encuentran en la prolongación de los vértices de los pentágonos situados sobre los dos segmentos áureos del eje de la *orchestra*.

En el Mediterráneo occidental los ejemplos de teatros trazados con los sistemas armónicos griegos parecen estar más representados en la Magna Grecia; hay allí varios casos en los que se pueden observar escaleras trazadas con los mismos ángulos que resultan de la inserción de pentágonos regulares sobre los ejes, pero el punto de partida para llegar a unas mediciones seguras debe ser el análisis de las secciones topográficas, de las que hay pocas publicadas que puedan ser de utilidad.

En época imperial romana, el diseño de los teatros recurre a las normas simplificadas de simetría descritas por Vitruvio, quizás porque la consideración del edificio como un verdadero instrumento musical, afinado para obtener las mejores condiciones de armonía acústica, dejaron paso al interés utilitario y funcional de los edificios que podían alojar con comodidad a una plebe fácil de entretener con espectáculos de «variedades».

Los principios armónicos de los teatros griegos que parecen estar presentes en el Teatro de *Gades*, en el Teatro de Pompeyo en Roma y en algunos odeones y teatros

orientales, pueden rastrearse quizás en el teatro que Balbo el Menor edificó en Roma, y que es lógico que esté emparentado con el primero por su constructor y con el segundo por la cercanía topográfica. Efectivamente, la reconstrucción que puede hacerse de su trazado se basa en tres circunferencias de 144, 89 y 55 pies de radio que delimitan respectivamente la parte superior de la *cauea*, la separación intermedia y la *orchestra*, de modo que todo el graderío resulta dividido en tres anillos armónicos con la proporción áurea de media y extrema razón (figura 17).

El uso de la razón áurea en el Teatro de *Gades* sirve para explicar muchas de sus peculiaridades constructivas y puede ser aplicado a la interpretación de los elementos que se encuentren en las futuras excavaciones. Por el momento, le otorgan un papel especial en relación con los teatros romanos hispanos al que se unen a su antigüedad y su excepcional tamaño como el testimonio más significativo del esplendor y el nivel cultural alcanzado por la ciudad de *Gades* en la época de los Balbo.





– || –

# **La revitalización del Teatro. De los años ochenta a la actualidad**

JOSÉ MARÍA PÉREZ ALBERICH

## **INTRODUCCIÓN**

La presente exposición pretende realizar de manera muy resumida un recorrido a través del tiempo, de la evolución del Teatro Romano de Cádiz desde que fue descubierto en el año 1980 hasta el día de la fecha, final de 2009.

Este recorrido, necesariamente rápido, abarca un periodo de veintinueve años y se realiza desde la mirada de la Administración Pública, en este caso la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, como organismo titular y mayoritariamente inversor en todo el proceso de recuperación del Teatro hasta la actualidad.

En el Teatro Romano de Cádiz se han realizado actuaciones de muy diversa índole, desde excavaciones arqueológicas hasta obras de consolidación y puesta en valor, pasando por demoliciones de edificios, o actuaciones puramente administrativas como expropiaciones, adquisiciones, operaciones de realojos de personas, gestión del yacimiento para visitas, mantenimiento, vigilancia, etc. Una fórmula posible para esta exposición sería hacer un desarrollo agrupando conceptos en función del tipo de actuación de que se trate. No obstante, se ha optado por ajustarnos a una evolución cronológica, con lo cual se irán alternando actuaciones de todo tipo, pero que darán una idea más ajustada de la evolución real del Teatro.

## **SITUACIÓN Y DESCUBRIMIENTO**

El Teatro Romano de Cádiz se sitúa en el conocido Barrio del Pópulo, en su cuadrante sureste. La parte investigada, la ubicamos entre las calles Mesón y San Juan de Dios, avenida del Campo del Sur, Catedral Vieja y la plaza de Fray Félix (figura 1).



Figura 1. Localización del área del Teatro Romano de Cádiz

El descubrimiento del edificio se produjo a raíz de la localización de un orificio practicado en la parte superior de la galería, que sirvió como desagüe de aguas negras de las casas del entorno. Dicho orificio daba acceso a la galería del Teatro, si bien en ese momento presentaba un alto grado de colmatación de rellenos, motivado por los continuos desagües de alcantarillado que a lo largo de los siglos habían vertido en ella. La posibilidad de que se tratase en efecto de una parte integrante del Teatro, originó la realización de una serie de sondeos que marcaron el inicio de las actuaciones en el Teatro Romano de Cádiz (figura 2).



## CRONOGRAMA

A lo largo del periodo de veintinueve años, comprendido desde el año del descubrimiento en 1980 hasta el año 2009, se han sucedido, como hemos dicho, numerosas y variadas actuaciones. Con objeto de estructurar la presente exposición, podemos establecer un proceso cronológico que hemos dividido en ocho periodos, que en cualquier caso no siempre tienen unos límites claros y bien definidos, que representamos en la figura 3:

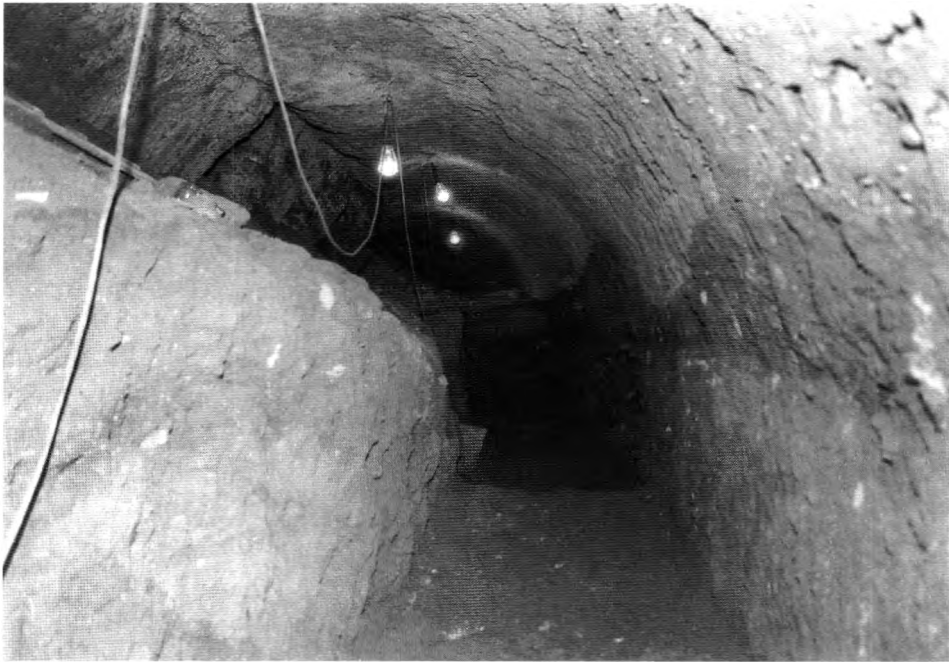


Figura 2. Ilustración de la galería que provocó el descubrimiento del Teatro Romano

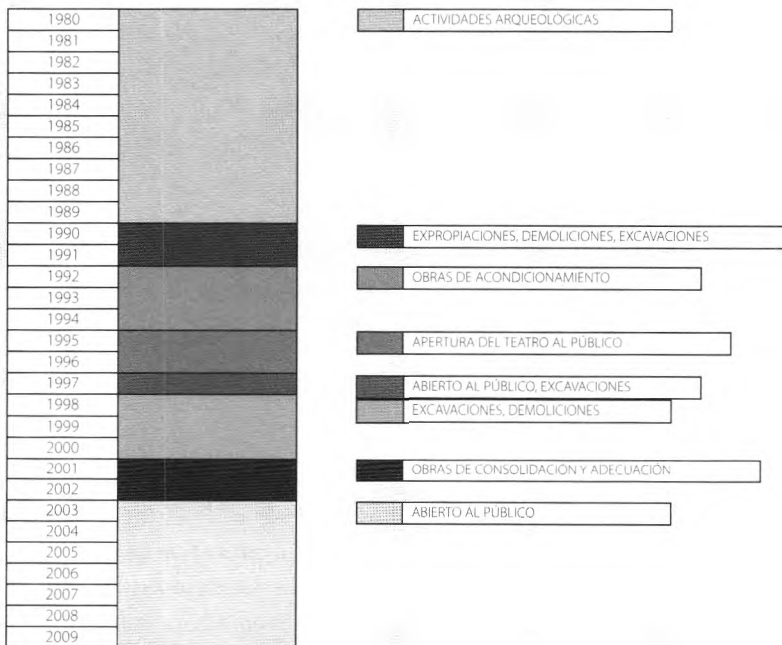


Figura 3. Cronograma de las actividades realizadas en el monumento (1980–2009)

**PRIMER PERIODO: 1980–1989**

Caracterizado fundamentalmente por la realización de actividades arqueológicas.

**SEGUNDO PERIODO: 1990–1991**

Caracterizado fundamentalmente por la materialización de las primeras expropiaciones, ejecución de las primeras demoliciones, y continuación de las excavaciones arqueológicas.

**TERCER PERIODO: 1992–1994**

Caracterizado por las primeras intervenciones de acondicionamiento, consolidación, restauración y puesta en valor de los restos del Teatro exhumados en las campañas arqueológicas de años precedentes.

**CUARTO PERIODO: 1995–1996**

Caracterizado fundamentalmente por la apertura del recinto a las visitas del público. En este periodo no se hicieron campañas arqueológicas, ni intervenciones de relevancia, más allá de actuaciones de conservación y mantenimiento.

**QUINTO PERIODO: 1997**

Se reanudan las campañas arqueológicas, si bien se compatibilizan con la apertura del Teatro para visitas del público.

**SEXTO PERIODO: 1998–2000**

Se intensifican las excavaciones arqueológicas, como consecuencia de la firma del convenio de colaboración dentro del «Plan Urban», entre la Consejería de Cultura y el Ayuntamiento de Cádiz. Se continúan los derribos de las fincas expropiadas.

**SÉPTIMO PERIODO: 2001–2002**

Se realizan nuevas intervenciones de acondicionamiento y consolidación de los restos, tanto de los resultantes de las últimas excavaciones, como de adecuación de las primeras intervenciones.

**OCTAVO PERIODO: 2003–2009**

Caracterizado por la apertura del Teatro para visitas públicas, la encomienda de la gestión a la Empresa Pública de Programas Culturales, la realización de numerosos

estudios previos de diagnóstico, para la redacción de futuros proyectos, y la incorporación de la planta baja de la finca nº 13 de la calle Mesón a las infraestructuras del Teatro para albergar su Centro de Interpretación.

## EL PARCELARIO. EVOLUCIÓN

El área inmediata al Teatro, bien por una afección directa y/o por razones de proximidad, estaba formada en 1980 —año de su descubrimiento— por las siguientes fincas (figura 4):

- Calle Silencio, nºs 3, 4, 6, 8, 9, 10 y 11.
- Guardería municipal.
- Patio de la guardería municipal.
- Avenida Campo del Sur, nºs 9, 10, 11 y 12.
- Catedral Vieja y dependencias.
- Antigua Contaduría (actual Museo Diocesano).
- Casa Estopiñán (plaza Fray Félix, nº 1).
- Posada del Mesón (calle Mesón nº 11).
- Calle Mesón nºs 13, 15, 17, 19, 21.
- Arco de los Blanco.
- Solar de Carpio (calle Mesón, 22).
- Calle San Juan de Dios nº 25.
- Calle San Juan de Dios nº 27.

De toda esta área afectada, las fincas objeto de expropiación o adquisición fueron las siguientes:

- Calle Silencio, nºs 3, 4, 6, 8, 9, 10 y 11.
- Avenida Campo del Sur, nºs 9, 10, 11 y 12.
- Calle San Juan de Dios, nºs 25 y 27.
- Calle Mesón, nºs 11 y 22.

Las fincas objeto de demolición en 1990, fueron las de calle Silencio nos 4, 6, 8 y 10, y avenida Campo del Sur nºs 9, 10, 11 y 12. Con posterioridad, se demolió el patio de la guardería municipal, asentado sobre buena parte del graderío.

Una vez prospectada arqueológicamente toda la zona correspondiente a las fincas demolidas, pudo comprobarse la inexistencia de restos del Teatro en la esquina contigua a la guardería, con frente a la calle San Juan de Dios y avenida Campo del Sur. Por esta razón, se cedió un sector de dicha zona a la guardería, al objeto de que pudiese recuperar su espacio de juegos al aire libre.

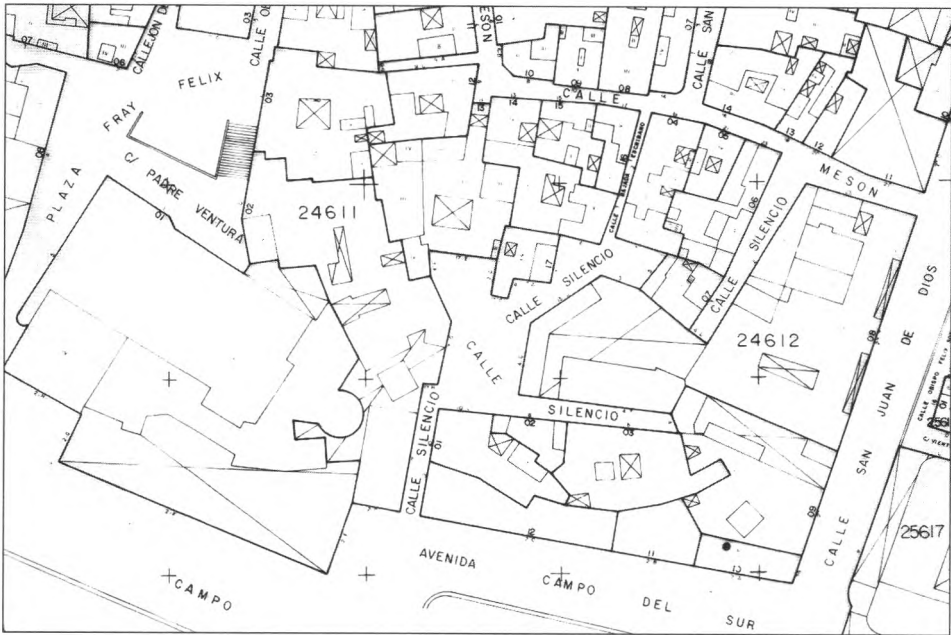


Figura 4. Evolución del parcelario relacionado con el Teatro Romano (4), con el área inmediata al Teatro en 1980 (4.1); fincas objeto de adquisición o expropiación (4.2); área objeto de demolición en 1990 (4.3); área de demolición con el patio de la guardería en 1991–1992 (4.4); área disponible para excavaciones en 1992 (4.5); área cedida a la guardería en 1992–1994 (4.6); integración de la finca demolida en calle Silencio 11 en 1992–1993 (4.7); integración de la finca de calle Silencio 3 en 1998 (4.8); área disponible para excavaciones en 1999 (4.9); propiedades de la Iglesia en 1980 (4.10); área incorporada al espacio público (4.11); estado actual (4.12)



Figura 5. Excavación en las gradas bajo la calle Silencio

Durante las obras de acondicionamiento, en el año 1992, se procedió a la demolición de la finca nº 11 de la calle Silencio. No sería hasta 1998 cuando se demoliese la finca nº 3 de dicha calle.

Anteriormente, hacia 1995, se demolería la finca nº 25 de la calle San Juan de Dios, recuperándose el tramo de lienzo de muralla y torre que presentan frente a dicha calle. La intervención en este paño de muralla, junto a la adecuación del solar nº 22 de la calle Mesón se realizaría dentro del convenio del «Plan Urban», en el año 2000.

Asimismo es importante hacer referencia al tratamiento de los espacios abiertos colindantes con el Teatro, y propiedad de la Iglesia. Por una parte, la eliminación del muro de separación de ambas propiedades, de gran altura, contribuye a mejorar visualmente la percepción del graderío y su entorno. Por otra, la incorporación de una cuña de la *cavea*, dentro del área propiedad de la Iglesia, al conjunto del graderío, amplía y mejora de igual manera la visualización del conjunto (figuras 4.1 a 4.12).

### PRIMER PERIODO: 1980-1989

Las actuaciones durante este periodo son de tipo fundamentalmente arqueológico, dirigidas a profundizar en la localización y definición de la estructura del Teatro, y siempre dentro de las grandes limitaciones de disponibilidad de espacio donde llevar



Figura 6. Detalle del vaciado de la galería en 1987

a cabo las excavaciones, ya que el área estaba ocupada por edificaciones. Las excavaciones realizadas durante el periodo 1980 a 1987, dirigidas por el Profesor Ramón Corzo, tuvieron lugar básicamente en el solar nº 9 de la calle Silencio, y en la propia calle, además de unos sondeos en el interior de las fincas nºs 6 y 10, siempre de la calle Silencio (figura 5).

#### AÑOS 1980/81

Se realizó un sondeo en la calle Silencio, frente a la finca nº 10, registrándose a poca profundidad tres escalones, que con posterioridad se comprobaría que correspondían a gradas del Teatro. Asimismo se realizaron sondeos en la planta baja de esta misma finca, y en la calle Silencio, frente a la finca nº 6.

**AÑO 1983**

Se dedicó a la limpieza de parte de la galería y seis tramos del graderío superior. También se realizó algún pequeño sondeo en el patio renacentista del edificio de la antigua Contaduría Eclesiástica, en los cuales se detectaron algunas estructuras del Teatro.

**AÑO 1985**

Se excavaron ocho gradas más, que se añadían a las seis anteriores. Esta excavación se realizó en el solar correspondiente a la finca nº 9 de la calle Silencio, resultante del derribo de un edificio en ruinas, procedente del taller de la fundición. Se excavó también parte de la calle Silencio al objeto de ensanchar el área excavada de la grada y se continuó con la limpieza de la galería.

**AÑO 1986**

Se centró exclusivamente en trabajos de vaciado de la galería, hasta una longitud de 11 metros y una altura de 1,70 metros.

**AÑO 1987**

Se continuó básicamente con la excavación de la galería. A nivel de graderío, se amplió algo más el lateral medianero con Contaduría. En cuanto a la galería, se avanzó hasta alcanzar los 70 metros de longitud, aunque fundamentalmente por su nivel superior del relleno. El vaciado completo se realizaría años más tarde (figura 6).

**AÑO 1988**

No se realizaron actividades arqueológicas.

**AÑO 1989**

Se realizó una cata arqueológica en el interior de la guardería municipal, sin que se determinase con exactitud a qué parte del Teatro pertenecían los restos exhumados.

**AÑO 1990**

Se realizó un sondeo en el antiguo Colegio de Santa Cruz, al objeto de localizar una posible galería distinta a la ya conocida. Los resultados descartaron esta idea, ya que los hallazgos coincidían con el trazado de la bóveda ya localizada. Estas últimas excavaciones de 1989–1990 fueron dirigidas de oficio por los arqueólogos de la Delegación Provincial de Cultura de Cádiz.

## SEGUNDO PERIODO: 1990-1991

En los años 1990 y 1991 se adjudican por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura, sendas obras de emergencia que permitirán acometer sucesivas actuaciones dirigidas a la recuperación del Teatro Romano.

Una vez culminados los expedientes de expropiación y adquisición de las fincas, se procede a la demolición de los edificios, al objeto de ir liberando espacio para posibilitar las excavaciones arqueológicas (figura 7).

Se comienza con el derribo de parte de las fincas, fundamentalmente de la antigua Fundación de Vigorito, concretamente de las situadas en el Campo del Sur, y los números 4, 6, 8 y 10 de la calle Silencio, además del nº 27 de la calle San Juan de Dios (figura 8).

Se conservaron los restos de muro dispuestos según la traza circular concéntrica a las gradas del Teatro, para su posterior análisis e investigación. Asimismo se documentaron los restos de edificaciones medievales, y se excavó todo el área superior del graderío, exhumándose tanto las gradas existentes como los restos de edificaciones, aljibes, pozos, etc., que habían destruido en buena parte la *cavea* del Teatro. Asimismo se recupera y consolida un muro de contención y protección ante la agresión del mar, construido en el siglo XVII.

La alta densidad edificatoria en el área del Teatro, contrasta con los primeros vacíos que se van produciendo como consecuencia de las demoliciones. Podríamos decir que se inicia la apertura de la brecha necesaria para disponer del espacio donde efectuar las excavaciones y verificar la existencia de restos pertenecientes al Teatro. Por otra parte, estos vacíos irán produciendo cambios importantes en la imagen de la ciudad. Se visualizarán edificios de primer orden que se ocultaban en buena parte. También aparecerán imágenes de la ciudad oculta y degradada, medianeras, patios, edificios en ruinas, etc. Con ello se hace más patente la necesidad de adoptar iniciativas rehabilitadoras, junto con otras muchas zonas de la ciudad (figura 9).

## TERCER PERIODO: 1992-1994

En este tiempo se realizan las obras de acondicionamiento del Teatro Romano, según proyecto redactado por el arquitecto José Luis Suárez Cantero. Como paso previo, se terminarían de ejecutar las demoliciones aún pendientes, para disponer de la totalidad del área de actuación. Estas demoliciones se centran fundamentalmente en la finca nº 11 de la calle Silencio, y en el patio de la guardería.

Se acompañan estas actuaciones con las excavaciones arqueológicas consiguientes, para delimitar con precisión el área de actuación. La excavación en el área del graderío se detiene en el nivel correspondiente a los lucernarios, dejándose las tierras por debajo de esta cota sin excavar, para futuras campañas. En cuanto a la amplitud del tramo



Figura 7. Fincas expropiadas en el Campo del Sur



Figura 8. Ilustración de los primeros derribos de edificaciones



Figura 9. Nueva imagen del entorno del Teatro tras las demoliciones

de *cavea*, se tomaría desde el muro divisorio con los terrenos del obispado, hasta la escalera que servía para conectar el nivel superior de acceso por el Campo del Sur con el nivel correspondiente a los lucernarios. Una vez situados en este nivel, otra escalera descendería hasta conectar con uno de los vomitorios para acceder al interior de la galería.

Por otro lado, la excavación de la galería es una continuación de los trabajos comenzados en las campañas de años anteriores, en una amplitud coincidente aproximadamente a la de la *cavea* superior —entre la Posada del Mesón y la guardería—.

Realizadas las excavaciones, se obtiene un resultado en la *cavea* muy heterogéneo, pues junto a gradas aceptablemente conservadas, aparecen otras muy deterioradas, y amplias zonas donde están completamente desaparecidas, debido a la destrucción de las mismas por la construcción de diversas edificaciones superpuestas, desde época medieval hasta el siglo xx, cuyos restos —muros, cimientos, aljibes, pozos, etc.— aparecen sucesivamente en el proceso de excavación. El resultado es, en definitiva, la desaparición total de amplias zonas de graderío (figura 10).

En el proyecto de intervención se plantean distintos niveles de actuación, desde la simple consolidación de gradas, hasta restituciones con material pétreo, o reconstrucción integral de gradas con acabado en mortero de cal (figura 11).

Las intervenciones en la galería son menos impactantes, pues en líneas generales estaba bien conservada, aparte de las patologías estructurales o epiteliales que presentaba de manera generalizada, tales como una importante grieta a lo largo de la clave de la



Figura 10. Detalle de la primera fase de la excavación del graderío

bóveda, erosiones y roturas en el *opus quadratum*, o descomposiciones superficiales generalizadas en la cara exterior de la galería (figura 12).

Se interviene en dos de los vomitorios, procediéndose a su consolidación, si bien por cuestiones de cotas —se encontraban en un nivel inferior a la cota de finalización de la excavación arqueológica, coincidente con la cota de los lucernarios— sólo se hace practicable uno de ellos, que servirá de acceso a la galería (figura 13). Se localizaron cinco lucernarios desde el interior de la galería, si bien solamente dos de ellos se recuperarán funcionalmente.

Finalmente se realizó una intervención de acondicionamiento del entorno, mediante la creación de un nuevo vallado de todo el área, con frente al Campo del Sur y calle San Juan de Dios, y otro vallado de separación con el patio de la guardería, dotando a ésta de mobiliario exterior. Se tratarán los pavimentos, zonificando el área de entrada (losa de Tarifa), área del muro curvo (albero) y área del muro de contención del siglo XVII (césped). Las obras finalizarían en abril de 2004, procediéndose a la apertura para visitas del público.

#### **CUARTO PERIODO: 1995–1996**

A partir de la finalización de las obras de acondicionamiento, el Teatro entra en un periodo de inactividad desde el punto de vista de las intervenciones, tanto arqueológicas como de índole arquitectónica.



Figura 11. Intervención en el graderío en el año 1992

Se inicia sin embargo una nueva etapa hasta entonces inédita, como es poner los restos arqueológicos del Teatro Romano al alcance del ciudadano, abriendo sus puertas para la visita del público.

Durante este periodo se realizan algunas obras de conservación y mantenimiento, como limpieza, desbroce de vegetación, nivelación de pavimentos alterados por las lluvias, acristalamiento de lucernarios para impedir la entrada de agua de lluvia al interior de la galería, y otros trabajos de reparaciones.

Si bien en este periodo lo más relevante es la apertura del Teatro para la visita pública, lo cierto es que en adelante permanecería abierto hasta mediados de 2001, con periodos de cierre coyunturales en función de los trabajos que mas adelante se irían realizando.

En este periodo permanece abierto desde abril de 1994 hasta abril de 1996, procediéndose a su cierre temporal en este año por cuestiones de conservación y mantenimiento.

Es significativa la expectación que provoca la apertura del Teatro en los ciudadanos, pues en los meses de abril a diciembre de 1994 se contabilizan 30.651 visitantes. En 1995 se contabilizan 23.450 visitantes, y en los cuatro primeros meses de 1996, 11.558 visitantes.

Hay que señalar como actuación realizada en este periodo, la demolición de la finca nº 25 de la calle San Juan de Dios, colindante con el Arco de los Blanco, adosada a la muralla y medianera con el solar de Carpio, en la calle Mesón nº 22. Con esta actuación se iniciaría el proceso de recuperación del frente de muralla a calle San Juan de Dios, así como la consolidación del Arco de los Blanco y acondicionamiento del solar de Carpio.

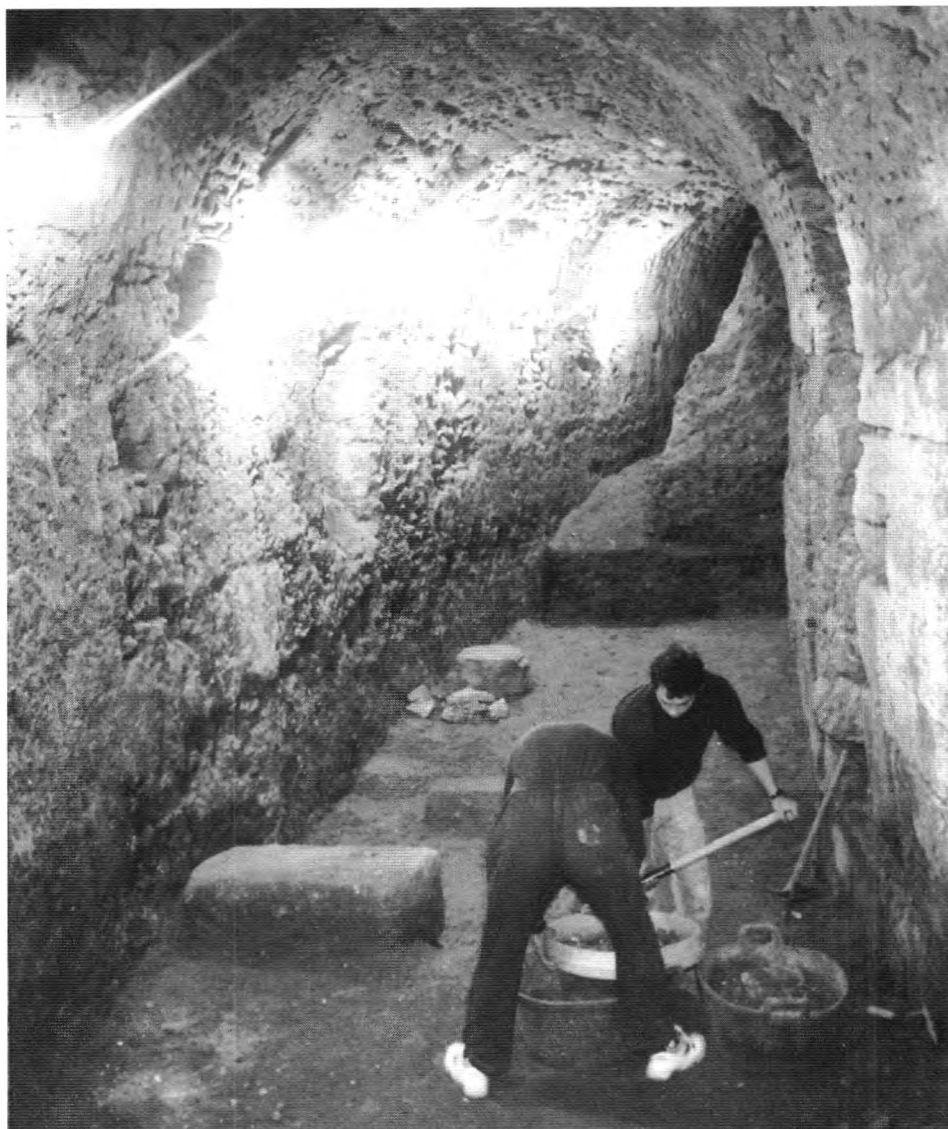


Figura 12. Excavación en la galería en el año 1992

### **QUINTO PERIODO: 1997**

Este año se significa respecto a los anteriores porque si bien la actividad fundamental es la visita del público, se realiza una campaña arqueológica durante el verano de dicho año, que será la primera desde que terminó la obra de acondicionamiento en 1994. Esta campaña, aunque breve, será el inicio de una serie de intervenciones en los años sucesivos. Durante 1997, el nº de visitantes alcanzará la cifra de 21.310.



Figura 13. Intervención del año 1992. Escaleras de acceso a la galería

Como actuaciones más relevantes de esta campaña arqueológica destaca la ampliación del área de graderío excavado por su lado oriental, y la excavación desde su cara exterior del vomitorio cegado interiormente en 1993.

A finales de 1997 se firmaría un Convenio de Colaboración entre la Consejería de Cultura y el Ayuntamiento de Cádiz, para la realización de diversas actuaciones sobre los bienes culturales del Barrio del Pópulo de Cádiz. La mayor parte de las inversiones previstas en dicho Convenio irían destinadas al Teatro Romano.

## **SEXTO PERIODO: 1998-2000**

Durante estos años, se ponen en marcha parte de las actuaciones previstas en el convenio citado, concretamente dos: la demolición de la finca nº 3 de la calle Silencio, y nuevas excavaciones arqueológicas.



Figura 14. Campaña 1998–2000. Segunda fase de excavación del graderío

La finca de Silencio 3 fue adquirida por la Consejería de Cultura, y posteriormente derribada, a mediados de noviembre de 1998, con cargo a los presupuestos previstos en el Convenio de Colaboración. Una vez culminado el derribo de la finca nº 3 de la calle Silencio, dieron comienzo una serie de actuaciones arqueológicas, tales como:

- Demolición de la escalera de hormigón blanco, de acceso a la galería, y construida en la obra de acondicionamiento de 1992.
- Excavación de tierras sobre el tramo de graderío correspondiente a la zona comprendida entre calle Silencio nº 3 hasta la citada escalera objeto de demolición. Ampliación de excavación en el graderío (figura 14).
- Excavación para localización del cubo sur de la alcazaba medieval, por su ángulo interior, y situado bajo la esquina de la guardería.
- Excavación de rellenos de tierras interiores de la galería, en el tramo más próximo a la Posada del Mesón. El relleno correspondiente al otro extremo, bajo la guardería, se dejó sin excavar debido a la rotura de un tramo de bóveda de la galería, por los cimientos de la finca recientemente derribada.
- Excavación de la dependencia de la Posada del Mesón correspondiente a las caballerizas, y que se ejecutaron solo parcialmente, debido a la imposibilidad de avanzar en la excavación por cuestiones de seguridad estructural del edificio.



Figura 15. Sondeos arqueológicos en el Solar de Carpio

- Por otra parte, en el transcurso de las actuaciones que se llevaban a cabo en el solar de Carpio, también dentro del Convenio de Colaboración, se llevaron a cabo una serie de excavaciones arqueológicas donde fueron localizados dos muros perpendiculares, formando esquina, correspondientes a un ángulo del *aula* de la *paraescaenia* oriental. Este hallazgo permite fijar las direcciones de los ejes principales del Teatro, y por tanto su orientación definitiva, hasta entonces desconocida. Dichos muros quedaron alojados en un pequeño espacio bajo el pavimento, al que es posible acceder a través de una trampilla registrable, dentro del citado solar de Carpio (figura 15).

Durante estos años se procuró compatibilizar las visitas al Teatro con las actividades arqueológicas, dando unos resultados de 25.250 visitantes para 1998, 33.010 visitantes para 1999, y 33.340 visitantes para 2000. Dentro de esta campaña arqueológica, fi-

nalmente se realizaron tres catas en la plaza de Fray Félix, con motivo de las obras de pavimentación que se llevaban a cabo en la misma, dentro de las actuaciones del «Plan Urban». Las conclusiones de toda esta serie de intervenciones arqueológicas se encuentran recogidas en los correspondientes informes redactados por los responsables de las excavaciones.

## SÉPTIMO PERIODO: 2001-2002

Las campañas arqueológicas del periodo anterior terminaron en marzo de 2000. A partir de este momento se hacía necesario iniciar las intervenciones de consolidaciones y puesta en valor de los restos. Las primeras actuaciones tienen lugar a finales del año 2000, y se sucederían a lo largo de los años 2001 y 2002. Si bien las citadas actuaciones se enmarcaban en el convenio del «Plan Urban», siendo asumidas por la Consejería de Cultura (capítulo VI), lo cierto es que se superaron ampliamente las inversiones previstas por el citado convenio. Entre estas actuaciones, destacan las siguientes:

### DEMOLICIÓN DEL MURO DE SEPARACIÓN CON LA CATEDRAL VIEJA

Una de las edificaciones adyacentes a la Parroquia de Santa Cruz, propiedad de la Iglesia, y que hacía esquina con la calle Silencio y la avenida del Campo del Sur, fue utilizada tras su pérdida de uso como taller de la escuela que actuó durante muchos años en la antigua Contaduría, actual Museo Diocesano.

Al finalizar la escuela taller, se demolió dicha edificación, quedando en pie el muro que en su día presentaba frente a calle Silencio, actualmente incorporada al recinto del Teatro Romano. Dicho muro hacía las funciones de vallado, o elemento de separación entre el ámbito del Teatro y las propiedades de la Iglesia. Era de considerable altura, limitando muy negativamente tanto el área del Teatro Romano como el entorno de la Catedral Vieja, a la que limitaba considerablemente su posibilidad de contemplación. Además, el trazado de dicho muro discurría en parte sobre la *cavea* del Teatro, cercenando por tanto la misma de manera totalmente inadecuada (figura 16).

Tras un acuerdo con el Obispado de Cádiz, se aceptó por parte de éste la eliminación de dicho muro, sin que no obstante se renunciase a seguir ostentando la titularidad de los terrenos afectados.

La demolición de dicho muro produjo un cambio radical en el Teatro y su entorno, pues amplió visualmente el ámbito ocupado por el Teatro, e incorporó la imagen de la Catedral Vieja, tanto desde el propio Teatro como desde la avenida del Campo del Sur, haciendo posible la presencia de dicho templo en la ciudad desde este frente, durante tantos años oculto. Asimismo, permitió incorporar otro nuevo sector de *cavea* al conjunto exhumado hasta la fecha, ampliándose sobre todo desde el punto de vista



Figura 16. Muro de separación con la Catedral Vieja

de la percepción visual, pues realizadas las pertinentes excavaciones se comprobó que las gradas estaban completamente destruidas, apareciendo además en su lugar un aljibe, perteneciente a la edificación que existió en ese lugar años atrás (figura 17).

#### LIMPIEZA, REUBICACIÓN DE SILLARES, ELEMENTOS PESADOS, PERFILADO DE TIERRAS

Otra de las actuaciones llevadas a cabo en este periodo fue, en primer lugar, la limpieza de vegetación que había surgido en el área últimamente excavada, en la campaña arqueológica 1998–2000. Además, se procedió a retirar todos los sillares y piedras de gran tamaño que fueron apareciendo en el transcurso de las excavaciones, y que por la dificultad para su traslado debido a su elevado peso se dejaron *in situ*. Para la reubicación de dichas piezas fue necesaria la utilización de maquinaria adecuada, no solo por el peso de las mismas, sino por las dificultades de acceso, para lo que hubo que utilizar camiones grúa con brazo de gran alcance, y en unas condiciones de trabajo tales que debían ser especialmente resistentes al vuelco, lo que llevaba a utilizar maquinaria de gran tonelaje. Las piezas se situaron en la explanada de entrada al recinto, junto a los restos del muro curvo, conservado durante las demoliciones de los talleres de Vigorito (figura 18).



Figura 17. Vista tras la eliminación del muro de separación

Una vez fueron reubicadas las piezas pesadas, fue necesario proceder a la clarificación de las tierras que habían sido excavadas pero no desalojadas. Por una parte había que evacuar las tierras sobrantes, y por otra, mantener los taludes o bermas, necesarios para garantizar la estabilidad de los muros medianeros, bien regularizando y restituyendo los mismos, o bien aportando tierras en aquellas zonas más vulnerables por falta de material.

Junto a estos criterios, había que actuar tratando de conseguir una imagen lo más ordenada posible, a efectos de ofrecer al visitante una visualización del conjunto poco distorsionada y donde prevalecieran los valores del Teatro excavado hasta el momento (figura 19).

## TRATAMIENTO DE MEDIANERAS

Otra de las actuaciones de consolidación consistió en el tratamiento de las medianeras de las fincas colindantes, en concreto en dos puntos: el muro correspondiente a calle Silencio nº 1 (Pay-Pay), medianero con la antigua finca de calle Silencio nº 3, demolida en 1998; y los muros en esquina del edificio del actual Museo Diocesano.



Figura 18. Proceso de reubicación de sillares



Figura 19. Limpieza y perfilado de tierras (años 2000–2001)



Figura 20. Detalle del tratamiento de las medianeras



Figura 21. Detalle del tratamiento del graderío



Figura 22. Detalle del tratamiento del graderío y de la pasarela



Figura 23. Vista cenital del tratamiento del graderío y de la pasarela

En ambos casos, los muros se apoyaban en cimientos de escasa entidad, que a su vez habían sido construidos sobre tierras de relleno. Se optó por acometer estos recalces, porque en ambos casos existía graderío en los niveles inferiores, por lo que la actuación consistió en prolongar los muros hasta apoyar directamente sobre las gradas. Para ello se fueron eliminando las tierras de los rellenos por bataches, reconstruyendo las bases de los muros con fábrica de piedra con un espesor mayor que el de los muros superiores, rematando el careado exterior con fábrica de sillarejo visto, recuperado de las propias demoliciones y excavaciones precedentes (figura 20).

## TRATAMIENTO DE GRADERÍO

El criterio de intervención en el graderío consistió en actuar en aquellas zonas donde éste había sido completamente destruido, por razones de consolidación urgente. En las zonas donde el graderío se conservaba, el criterio fue el de no intervenir, dado que ya se habían realizado actuaciones precedentes con disparidad de criterios, por lo que era conveniente diferir la intervención a una futura actuación global que unificase los distintos tratamientos, de manera que solo existiese una única lectura e interpretación del yacimiento.

Las zonas de la *cavea* objeto de intervención fueron por tanto tres: el área ocupada por la escalera construida en la intervención de 1992, el área incorporada tras la demolición del muro de separación con la Catedral Vieja, y el sector hundido por la construcción de la finca nº 3 de la calle Silencio (figuras 21 y 22).

El tratamiento en todos los casos consistió en la regularización del plano de la *cavea* mediante el relleno de las roturas y oquedades de distinta procedencia, revistiéndose en los dos primeros casos con fábrica de piedra concertada, y en el tercer sector, restituyéndose el volumen del tramo inferior de la *cavea* con este último tratamiento, dejándose el trasdosado de la bóveda reparada sin más tratamiento que el relleno de hormigón para la formación de este sector de galería (figura 23).

### REALIZACIÓN DE CATAS ARQUEOLÓGICAS

Una vez despejada el área objeto de la última campaña arqueológica tanto de piezas pesadas como de tierras, se procedió a realizar una estimación teórica del desnivel existente entre la cota de las tierras donde se había detenido la excavación, y la cota que presumiblemente podía corresponder con el nivel de la *orchestra*. Dado que la profundidad de la *orchestra* no parecía ser excesiva, y la importancia que este dato tenía para la investigación del Teatro y para la elaboración de futuros proyectos de consolidación, se planteó la realización de una cata en sentido radial, de aproximadamente 1 metro de ancho, si bien la aproximación a las medianeras y a las tierras de contención era un factor de seguridad a tener en cuenta. Por esta razón, se aprovechó la existencia de un aljibe muy próximo a las medianeras, en un doble aspecto: por un lado, el volumen ocupado por el aljibe suponía un ahorro en el vaciado de tierras; por otro lado, las paredes resistentes y gruesas del aljibe servían de elemento de contención y de seguridad, dada la proximidad de las medianeras. De esta forma, se realizó la cata en dirección radial, obteniéndose como resultado una serie de gradas inferiores, hasta llegar a la última grada de la *ima cavea*, y la primera hilada de sillares tallados que conformaban el *balteus* de separación de la *proedria*, ámbito ya integrado en la propia *orchestra*. Con esta información, se procedió tal como estaba previsto, a cubrir la cata nuevamente de tierras, por medidas de seguridad (figura 24). No obstante, a partir de esta información, se estudió una nueva cata, mejor situada que la anterior, tanto en lo que respecta a su alejamiento de las medianeras como por su situación respecto a la traza del Teatro.

Se volvió a excavar una nueva cata siguiendo la dirección del eje principal del Teatro, dando como resultado la aparición de las gradas ya conocidas, más la *scalaria* tallada en piedra de las gradas inferiores de la *ima cavea*, así como el *balteus* de separación con la *orchestra* (figura 25). Esta última cata se optó por integrarla con el resto de elementos visitables del Teatro, construyéndose la tablazón para la contención de tierras. Asimismo, sobre el nivel de tierras donde se detuvo la excavación arqueológica, se instaló un en-



Figura 24. Cata arqueológica en la *ima cavea* (año 2002)



Figura 25. Cata arqueológica en la *scalaria*

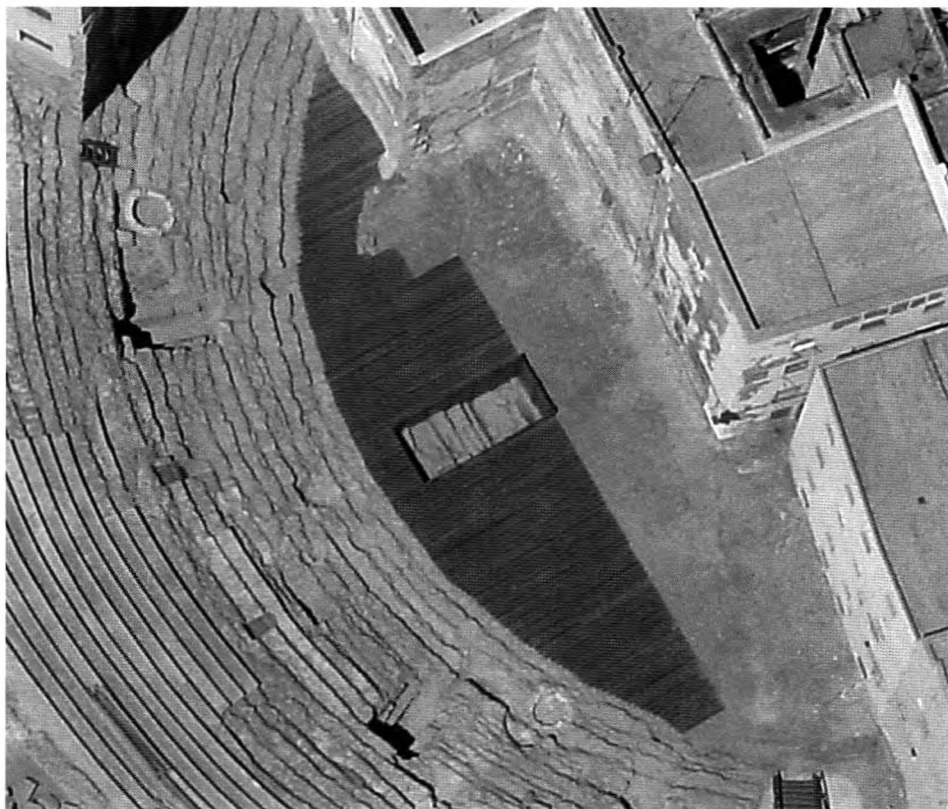


Figura 26. Vista aérea del entarimado y de la cata arqueológica visible

tarimado de madera que permitiese la circulación más cómoda de los visitantes, sobre todo ante la eventual formación de fangos por causa de la lluvia (figura 26).

### INTERVENCIONES EN LA GALERÍA

La intervención más importante en la galería se centró en la zona correspondiente a la finca de calle Silencio nº 3. En esta zona, el relleno que colmataba la galería permanecía sin excavar, debido a que la bóveda sobre dicho relleno presentaba una enorme rotura, a través de la cual penetraba la cimentación y uno de los muros de carga de la preexistente edificación de calle Silencio nº 3.

De hecho, el resto de galería aún conservado en este punto apoyaba aparentemente sobre el cimiento de la edificación, el cual a su vez cimentaba sobre el relleno de la galería, por lo cual el vaciado de la misma era en ese momento poco recomendable, pues se ponía en riesgo la integridad de la bóveda en dicho punto (figura 27). Por esta razón, el primer paso fue consolidar la rotura de la bóveda, mediante su recons-

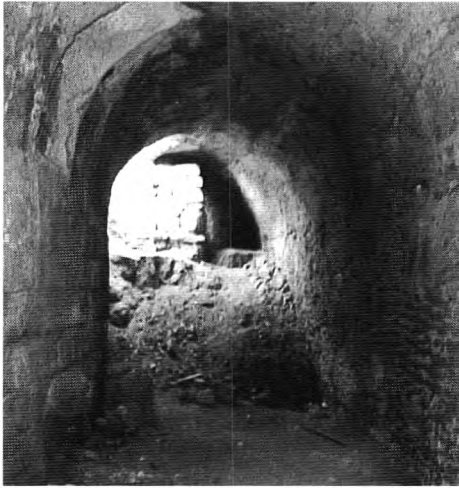


Figura 27. Detalle de la rotura de la bóveda en la calle Silencio 3



Figura 28. Ilustración del encofrado para la reparación de la bóveda

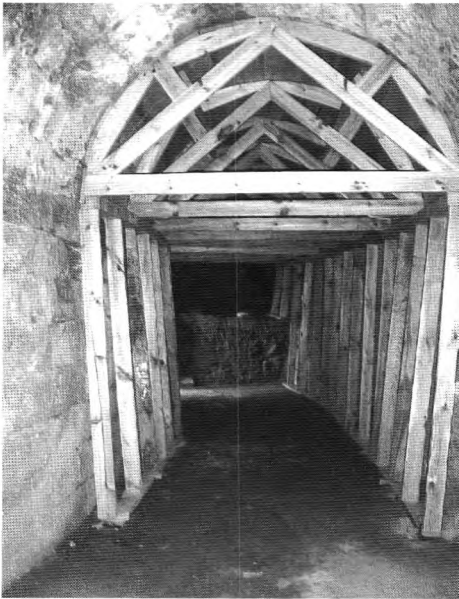


Figura 29. Detalle del procedimiento de apeo de la galería

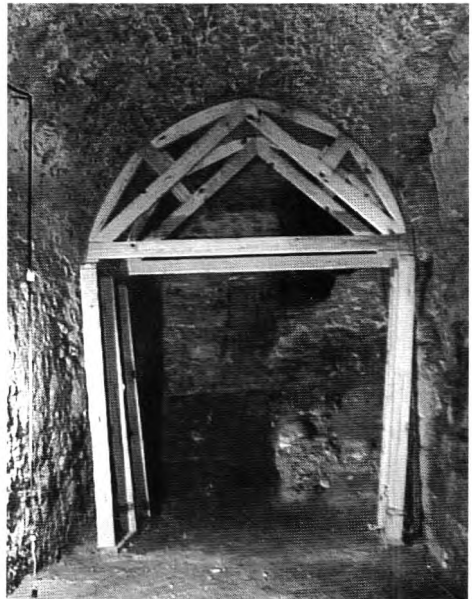


Figura 30. Detalle del procedimiento de apeo en la galería, cercana a la Posada del Mesón

trucción con hormigón en masa, valiéndose de la creación de encofrados de madera según diseño siguiendo las pautas señaladas en los manuales de construcción de la obra romana, ajustadas al caso concreto de la galería, dado que las marcas del entablado del encofrado original están perfectamente señaladas en la superficie abovedada (figura 28). Por tanto, la reconstrucción de la prótesis de hormigón vino precedida si cabe

por algo más importante como fue la creación de los apeos y encofrados, que servirían tanto para la reparación de la rotura como para el aseguramiento del resto de la bóveda ante un eventual movimiento de la misma, por causa de la eliminación del cimiento y restos de muro de la casa de Silencio 3 (figura 29).

Esta actuación de consolidación de la bóveda permitió terminar de demoler los cimientos y muros de la citada casa, y el posterior vaciado del relleno de la galería en este tramo, completándose por tanto su recuperación hasta el límite del recinto del Teatro, en la vertical de la finca nº 1 de calle Silencio, y del acceso a dicha calle desde el propio Teatro.

La segunda intervención relevante en la galería fue en el otro extremo de la misma, donde también habían quedado sin vaciar los últimos metros de relleno, por medidas de seguridad, al ser este el punto de conexión con la dependencia de las caballerizas de la Posada del Mesón, y estar la galería cortada parcialmente por la cimentación y muros del edificio de la antigua Contaduría, actual Museo Catedralicio.

La actuación en este punto fue bastante más sencilla, optándose por construir otra estructura de apeo similar a la del primer caso, procediéndose a vaciar el relleno restante, y dejando la galería por este extremo también completamente recuperada, si bien apeada y pendiente de las actuaciones de consolidación necesarias para su conexión con la Posada del Mesón (figura 30). Finalmente, se incorporan funcionalmente los cinco lucernarios existentes, frente a los dos que fueron objeto de tratamiento en la obra de 1992.

## INTERVENCIONES EN LOS VOMITORIOS

En la actualidad se encuentran excavados tres vomitorios, y otro pendiente de consolidaciones previas, antes de que pueda procederse a su excavación. Durante las obras de 1992, solamente se excavó un vomitorio, para posibilitar el acceso a la galería desde un nivel bastante superior a través de escaleras auxiliares (figura 13). Un segundo vomitorio, que como el anterior, quedaba aún por debajo del nivel de tierras donde se había interrumpido la excavación, se cegó interiormente por la galería. Dicho vomitorio, al continuar las excavaciones en el año 1997, fue excavado desde el exterior, al descender considerablemente el nivel de las tierras excavadas, eliminándose el cegado y haciéndolo practicable, si bien todavía pendiente de una intervención de restauración definitiva (figura 31). Un tercer vomitorio, fue excavado una vez se consolidó la bóveda y se retiraron las tierras de relleno de la galería en la zona de calle Silencio 3. Por este vomitorio es por donde se accede actualmente al interior de la galería (figura 32).

El cuarto vomitorio se sitúa en el otro extremo de la galería, previo a la conexión con la dependencia de la Posada del Mesón. Dicho vomitorio no es posible excavarlo en la actualidad, pues se encuentra situado bajo el edificio de la posada, coincidiendo con un patio donde se ubica la escalera de acceso desde la planta baja a la primera.



Figura 31. Vista aérea del segundo vomitorio excavado



Figura 32. Tercer vomitorio excavado

En las obras de consolidación estructural previstas a realizar en los próximos meses, se reubicará dicha escalera al objeto de liberar tal espacio y posibilitar la recuperación del vomitorio (figura 33).

Durante los trabajos de este periodo, se realizó una cata arqueológica en el interior de la galería, en el punto de acceso del primer vomitorio excavado, comprobándose dos extremos: por una parte, que el nivel del suelo de la galería originalmente se situaba dos hiladas de sillares del *opus quadratum* por debajo del nivel actual, es decir unos 60 centímetros aproximadamente. Por otra parte, se comprobó la inundación de la cata realizada, lo cual indicaba la existencia de alguna anomalía estratigráfica del subsuelo en ese punto, que hacía que aguas procedentes con toda probabilidad del nivel freático inundaran la galería (figura 34). Esta anomalía, realizada la pertinente cata en el vomitorio de Silencio 3, no se daba. En cualquier caso, este problema explicaba una serie de cuestiones de tipo constructivo, tales como:

- El problema debió detectarse durante la construcción del Teatro. Consecuentemente, se resolvió elevando el nivel del suelo de la galería en una dimensión equivalente a dos hiladas de sillar.
- La elevación del nivel del suelo encontró un nuevo problema: la cabezada en el umbral de acceso. Originalmente, el vano de acceso de los vomitoria a la galería se resolvía con dintel recto tallado en piedra. Esto explica la presencia de las piezas extremas del dintel, talladas a 45°, empotradas sin justificación aparente en el *opus quadratum*, ya que dichos dinteles fueron suprimidos (figura 35).
- Las escaleras de los vomitorios ya construidas resultaron inútiles, pues descendían a un nivel inferior al deseado. En su lugar se construyeron unas rampas que cubrían parcialmente las escaleras y que desembarcaban en el nivel rectificado (figura 36).
- El problema de la cabezada se resolvió suprimiendo los dinteles de piedra, y realizando arcos de medio punto en la bóveda de la galería. Esta rectificación *a posteriori* explica la tosquedad de la solución constructiva, al tratarse de una adaptación a un problema surgido durante la construcción (figura 35).
- Es de resaltar que los escalones del vomitorio de Silencio 3 presentan los ángulos de sus peldaños sin tallar, a diferencia de los otros vomitorios, por lo que las rectificaciones constructivas debieron realizarse cuando todavía no estaba totalmente terminada la escalera de este vomitorio, que quedó oculta bajo la rampa de acceso al nivel ya rectificado (figura 37).

En la actualidad, la mayoría de las rampas están destruidas, mientras que los peldaños se conservan en buen estado, lo que pone de manifiesto la fragilidad de las primeras frente a la solidez de los segundos. No obstante, en el proyecto final de puesta en valor deberá resolverse la solución de los dos niveles de la galería, la consolidación de los vomitorios y la formalización definitiva.



Figura 33. Vista del 4º vomitorio, pendiente de excavación



Figura 34. Detalle de la cata en el interior de la galería



Figura 35. Detalle del proceso de eliminación del dintel y de la apertura del arco de medio punto



Figura 36. Escalera de salida de uno de los vomitorios, anulada bajo la rampa



Figura 37. Detalle de la escalera de salida del tercer vomitorio

## ADECUACIÓN DE ENTORNOS Y ACCESOS

El punto de partida en el momento de realizar las obras de este periodo era, en lo que a accesibilidad se refiere, por una parte que se habían eliminado las escaleras de acceso construidas en la intervención de 1992 (figura 13), por lo que el tránsito desde el nivel de entrada al Teatro por la avenida del Campo del Sur, hasta el nivel de los vomitorios de acceso a la galería, y el nivel entarimado (para visualizar la cata con las gradas inferiores y la *scalaria*, así como los restos del *balteus*), era una cuestión que debía ser resuelta, para posibilitar las visitas de forma inmediata.

Por otra parte, otra cuestión a resolver era el tratamiento de la pavimentación en todo el ámbito de la entrada desde el Campo del Sur, y la evacuación de aguas pluviales, pues la creación de grandes encharcamientos y atascos en buena parte de toda esta zona en época de lluvias era bastante frecuente.

En cuanto al primer punto, para resolver la accesibilidad del visitante a la zona inferior del Teatro, se instaló una pasarela de madera, simplemente apoyada sobre el graderío, sin ningún tipo de anclaje, complementada con tramos de escalera también de madera allí donde el desnivel lo exigía. Dicha pasarela arranca en el eje principal del Teatro, sobre el nivel de acceso al Campo del Sur, apoyada sobre la grada superior,



Figura 38. Pasarela de acceso al monumento

y discurre en pendiente buscando el vomitorio extremo de la galería correspondiente a Silencio 3, prácticamente adosada a la fachada de la guardería municipal. De esta forma, se buscaba que el impacto visual fuese el menor posible, y la interferencia en el graderío fuese también mínima (figura 38).

Por otra parte, siempre se tuvo presente que la instalación no tenía un carácter definitivo, sino que era un elemento temporal en tanto no se tratase la puesta en valor del Teatro de manera integral. En cualquier caso, hablar de actuaciones definitivas en el Teatro Romano de Cádiz es bastante difícil en tanto no se resolviesen asuntos aún pendientes tales como la guardería, y los edificios inmediatos de calle Mesón.

Esta pasarela desembarca a través de una escalera en un entarimado que cubre las tierras aún pendientes de excavar, y que facilita el tránsito por esta zona, además de hacer accesible la contemplación de la cata de las gradas inferiores. Desde este entarimado se accede también al vomitorio que da entrada a la galería.

La otra cuestión a resolver durante la ejecución de las obras, fue el tratamiento de la pavimentación en todo el entorno del Teatro, en su nivel de acceso por el Campo del Sur.

En primer lugar se optó por unificar el material del pavimento, dado que el existente en ese momento estaba muy fragmentado (albero, losa de Tarifa, césped) dificultando por este hecho su tratamiento para rectificar pendientes para la correcta evacuación de aguas pluviales. El tramo del muro de contención del siglo XVII que permanecía visto, se revistió con geotextil y se cubrió de nuevo con tierras, dado que estaba situado



Figura 39. Proceso de cubrición del muro del siglo xvii



Figura 40. Vista aérea del Teatro Romano, tras la regularización de pavimentos

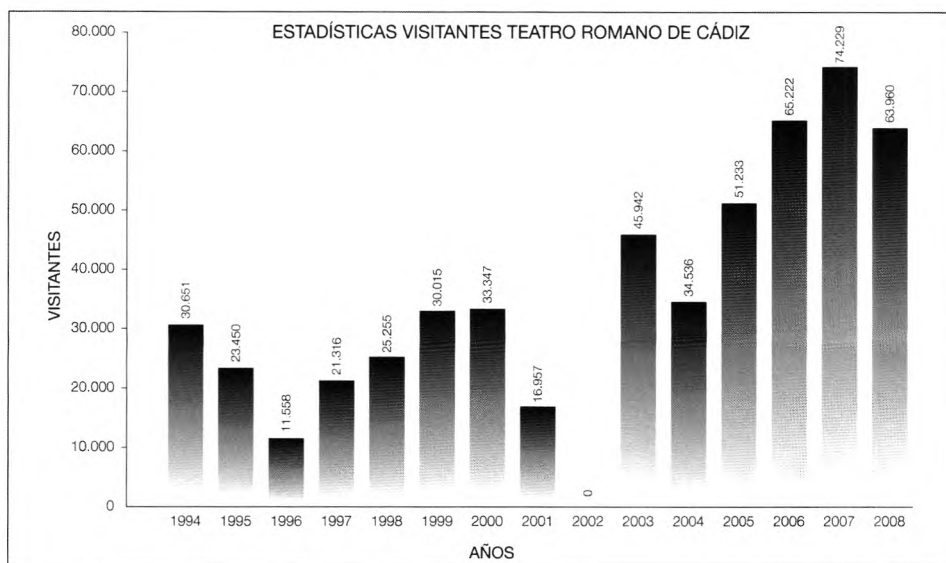


Figura 41. Estadísticas de visitantes (1994–2008)

a cota inferior al de su entorno y entrada principal. Además de tratarse de un elemento descontextualizado que daba lugar a confusión por parte del visitante, ya que lo identificaba como parte integrante del Teatro (figura 39).

En segundo lugar, una vez seleccionado el material del pavimento, realizado *in situ* a base de mortero de cal con árido de granulometría media y aditivado para darle resistencia, se procedió a replantear las pendientes de todo el área, al objeto de reconducir la evacuación de aguas a los correspondientes sumideros y su conexión a la red general de alcantarillado (figura 40).

## OCTAVO PERIODO: 2003–2009

Tras la finalización de las últimas obras de consolidación y acondicionamiento, el Teatro vuelve a abrir de nuevo sus puertas para la visita del público, permaneciendo así hasta el día de la fecha. El incremento de visitantes es significativo desde este momento, tal como se puede apreciar en el gráfico de estadísticas (figura 41).

La gestión del mismo corrió a cargo de la Delegación Provincial de Cultura de Cádiz y de la Dirección General de Bienes Culturales, hasta que se encomendó en 2005 a la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales. En este periodo, la Dirección General de Bienes Culturales a través de la Delegación Provincial realizó determinados estudios previos que serían necesarios para la redacción de posteriores proyectos de intervención, tales como levantamientos topográficos, anteproyectos de consolidación de medianeras, estudios geofísicos, etc.

Asimismo, en este periodo la Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio, a través de la Oficina de Rehabilitación de Cádiz, rehabilita las viviendas de la finca nº 13 de la calle Mesón, cediendo el uso de la planta baja a la Consejería de Cultura para dependencia al servicio del Teatro Romano, realizando asimismo las obras de rehabilitación para su adecuación como Centro de Interpretación del Teatro, a cargo de los arquitectos Tomas Carranza y Javier Montero.

Por otra parte en la actualidad se ejecutan las obras de consolidación estructural de medianeras y Posada del Mesón, a cargo del arquitecto Emilio Yanes, que permitirán avanzar en las excavaciones arqueológicas, hasta el momento interrumpidas por razones de seguridad, para no poner en peligro la integridad de los edificios medianeros colindantes.

Asimismo, esta obra de consolidación permitirá conectar la galería del Teatro con la dependencia de antiguas caballerizas de la Posada del Mesón, con lo cual el acceso al Teatro podrá realizarse a través de este punto, es decir a través de la galería, además de trasladar el área de acceso y Centro de Interpretación al Barrio del Pópulo, con los consiguientes efectos dinamizadores económicos y sociales que ello conlleva.



– III –

## ***Aulea premuntur. El Theatrum Balbi de Gades en la Red de Espacios Culturales de Andalucía***

Pacuvius docti faman senis, Accius alti.  
Dicitur Afrani toga convenisse Menandro;  
Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi;  
Vincere Caecilius gravitate, Terentius arte.  
Hos edisat, et hos arcto stipate theatro  
Spectat Roma potens; habet hos numeratque poetas  
Horacio, *Epist.* II–I, *ad Augustum* 56–61<sup>1</sup>

JAVIER VERDUGO SANTOS<sup>2</sup>

### **UNA NUEVA RETÓRICA DE LOS BIENES CULTURALES**

El Patrimonio Histórico, a través del concepto de Bien Cultural, formaliza un mensaje que pretende ante todo resaltar la importancia de la memoria y el pasado, a la vez que preservar para las generaciones futuras esos bienes mediante la técnica de la tutela, entendida ésta como todo el proceso que va desde la protección a la presentación y puesta en valor del bien, pasando por la investigación y la conservación. Esta estrategia necesita de la técnica de la retórica para persuadir y convencer a la sociedad de la ne-

---

1. *Accio es sublime, si Pacovio es docto; compite Afranio con Menandro el griego; al estilo del sículo Epicarmo, Plauto camina siempre hacia su objeto; Por lo grave distingue Cecilio, y en arte y corrección brilla Terencio. Los únicos son estos, cuyas obras aplaude Roma, y apiñado el pueblo corre siempre a admirar en los teatros. Ni recuerda más poetas que ellos* (trad. Javier de Burgos, 1844).

2. En el momento en que se presentó esta comunicación era Jefe de Servicio de Planificación y Evaluación de Bienes Culturales y Coordinador de la Red de Espacios Culturales de Andalucía, en la Dirección General de Bienes Culturales. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

cesidad de preservar estos bienes, al mismo tiempo que les confiere un valor inmutable: forman parte de nuestra civilización.

De igual modo, como dicha estrategia necesita recursos públicos y privados, es necesario persuadir no sólo de su conservación sino también de su utilidad económica y material, puesto que los bienes culturales son también recursos patrimoniales de indudable valor económico, que a la vez se insertan en el medio ambiente incorporándose a conceptos modernos y ecológicos como la sostenibilidad. Esta es *grosso modo* la nueva retórica de los Bienes Culturales.

## TERRITORIO Y PATRIMONIO

El territorio ya no es sólo el espacio en el que discurren los acontecimientos sino que también es el modo en el que se utilizan los recursos existente en cada ámbito: físico-ambientales, humanos, económicos, sociales y culturales (Zoido, 1998, 19-31). Es también el resultado de la interacción entre capital físico, humano, social, cultural y tecnológico. En él incide de manera especial la capacidad innovadora, entendida como la predisposición a incorporar conocimiento (González Romero, 2006, 36).

Los primeros esfuerzos por considerar el territorio como espacio patrimonial, han venido de la mano de la arqueología. La investigación arqueológica no podía prescindir del estudio del medio en que ha vivido el hombre, ello dio lugar a la *arqueología ambiental* (Francovich y Manacorda, 2001, 3), que trata de poner en evidencia la interdependencia entre las variables culturales y medioambientales. Lo que K. Butzer (1989) ha venido en llamar el *ecosistema humano*, en el que el medio, el territorio, se concibe como contexto de las actividades y culturas humanas en las que influye, pero a su vez está en cambio continuo por hallarse sometido al impacto antrópico. La reconstrucción del paisaje (Criado Boado, 1999) en la Prehistoria y en la Antigüedad y los estudios geomorfológicos han sido fundamentales para comprender las razones ecológicas y productivas que se encuentran en la elección por parte de una población de un asentamiento. Todo ello ha llevado a la necesidad de reconstruir el paisaje desde un punto de vista diacrónico. Conociendo el espacio y el territorio hasta comprender la evolución antrópica de la zona que pretendemos investigar y proteger.

Estudiar un territorio desde la perspectiva de los distintos pueblos que lo han ocupado, nos permite rellenar con toda la información obtenida, lo que hemos venido en llamar *mosaico diacrónico del territorio* o *carta de erosión de la historia*. Partiendo de este conocimiento podemos llegar a plantear una propuesta de protección basada en el encaje de los estudios diacrónicos en una secuencia general. Además del *inventario de los recursos patrimoniales* deberá realizarse un estudio valorativo del potencial patrimonial y no sólo desde la perspectiva de la protección sino también desde la óptica de su puesta en valor como recurso económico del desarrollo local, como industria alternativa y yacimiento de empleo (Verdugo, 2003; Martínez Yáñez, 2006).

## PROTECCIÓN Y GESTIÓN: ELEMENTOS DE LA TUTELA

Debemos distinguir entre categorías de protección y figuras de gestión. Las primeras necesitan una cobertura legal, es decir, que estén contempladas en el ordenamiento jurídico. Las segundas son formas de gestión, que no cabe duda son más perfectas si están también reguladas por la Ley, pero pueden constituirse sin ese requisito previo. La Comunidad Autónoma Andaluza promulgó la Ley 1/1991, de 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía, pero la retórica de dicha norma continuó aferrada al viejo y fragmentario esquema de la protección sectorial y sincrónica, desaprovechándose así una magnífica ocasión para haber creado una dinámica territorial, tanto para la protección como para la gestión y difusión.

Paralelamente, el sector del medio ambiente desarrollaba una política profundamente territorial, con la creación de los parques naturales y los espacios protegidos, y se involucraba en políticas y estrategias de desarrollo rural, que permitía el flujo de importantes recursos tanto de la propia Comunidad, del Estado y de Europa, al incluir las políticas ambientales en los Marcos Comunitarios de Apoyo, para regiones «objetivo 1», y en los correspondientes Planes de Desarrollo Regionales. La falta de una política territorial patrimonial supuso estar ausente de estas importantes fuentes de recursos.

Se tuvo que esperar al *Plan General de Bienes Culturales 1996–2000* y al *Plan Estratégico de la Cultura de Andalucía (2007–2011)* elaborados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, para que se contemplase el patrimonio en *su contexto territorial* y como factor de desarrollo de distintas zonas: urbana, litoral, vega y campiña y montaña.

En cuanto a las figuras de gestión, la Ley 1/1991, no aprovechó el debate abierto con los parques arqueológicos, para establecer cambios en el marco de las instituciones del patrimonio. En el ámbito de la gestión el modelo fue el tradicional (Verdugo, 2009), a pesar de la necesidad, cada vez más demandada, de innovación. En la década de los ochenta se crearon los conjuntos monumentales de la Alhambra y Generalife, en 1985–1986; y en 1989 los de Medina Azahara, Alcazaba de Almería, *Italica* y *Baelo Claudia*, estructurados como unidades administrativas, dotadas de una estructura de gestión y de un plan de actuación. Su desarrollo fue desigual. La Alhambra, dotada de un potente órgano de gestión bajo la forma de organismo autónomo, fue capaz de desarrollar un amplio programa museográfico e interpretativo del conjunto, dotándose además de unos instrumentos de planificación: Plan Director de la Alhambra y Plan Especial de la Alhambra que han permitido que hoy sea una de las áreas patrimoniales más visitadas de España. El resto de los conjuntos, convertidos en meras unidades administrativas sin autonomía y sin planes directores, no han logrado, hasta ahora, un desarrollo efectivo de sus potencialidades, y además poseen un estado de conservación muy frágil (Verdugo y Palma, 2003). El modelo se había estancado. Desde 1989 no se había creado ningún otro Conjunto, salvo el de la Necrópolis de Carmona en 1992. La creación de los Conjuntos no respondió a una estrategia territorial. Se declararon

sólo aquellos que integrados por monumentos o áreas arqueológicas, cuya propiedad había sido transferida del Estado a la Junta, se habían consolidado como áreas visitables, primando por encima de todo lo divulgativo y lo turístico, y escasamente la investigación y la conservación. Tampoco parecía responder a una estrategia territorial la llamada *Red Andaluza de Yacimientos Arqueológicos*, dependiente de la Consejería de Cultura, que englobaba a una serie de yacimientos arqueológicos abiertos al público, dotándolos de servicios básicos, que propiciaran su conservación y el acceso al público.

Se continuaba con la protección fragmentada y aislada de los recursos patrimoniales, con la consiguiente pérdida de esfuerzo, y con la dificultad de armar desde esa perspectiva fragmentada programas de dinamización de los recursos patrimoniales sobre base territorial. Sin embargo, fuera de Andalucía, desde la promulgación de la Ley 16/1985, se habían puesto en marcha algunas experiencias basadas en una nueva visión del territorio, como los Parques Arqueológicos de Castilla-La Mancha y Madrid (Almagro, 1993; Caballero y Latorre, 1993; Querol, 1993; Verdugo, 2005), o los Parques Culturales de Aragón y Comunidad Valenciana (Royo Guillén, 2002; Verdugo, 2005). De todas ellas, quizás la más completa sean los Parques Culturales en orden a la formulación de estrategias orientadas al desarrollo local, basadas en la protección y puesta en valor de recursos patrimoniales diacrónicos de un territorio con fuerte identidad.

Todas estas experiencias y la nueva visión del territorio y de sus recursos patrimoniales han producido un cambio en el concepto tradicional del patrimonio, apareciendo la idea de espacio y paisaje cultural, que ha sido desarrollada en los últimos años por los teóricos: Fernández Salinas (1996; Fernández Salinas y Caravaca, 2005), Salmerón Escobar (2003, 2004), Amores (2002), Verdugo *et alii* (2002), Sánchez de las Heras (2003), Verdugo y Palma (2003), Zoido (2001, 2002, 2003), Martínez Yáñez (2006) y Fernández Cacho (2008), entre muchos otros. Ello unido a la experiencia en la gestión de los Conjuntos Arqueológicos y Monumentales, llevó a la Administración cultural andaluza a la formulación, en la nueva Ley 14/2007, de 26 de noviembre (BOJA, nº 248 de 19 de diciembre de 2007), de nuevas instituciones de gestión y nuevas figuras de protección capaces de desarrollar la potencialidad de los recursos patrimoniales, a la vez que su salvaguarda. Se hacía imprescindible contar con una nueva categoría de protección que abarcara aquellos *conjuntos de bienes inmuebles diacrónicos* que forman parte de un territorio que posee valores paisajísticos, ambientales e históricos; que son representativos de la evolución humana y constituyen un sistema patrimonial amplio, diverso y complementario, así como un valor de uso y disfrute para la colectividad (Verdugo, 2005). Esta nueva figura o categoría de protección es la que ha reconocido la nueva Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía, con el nombre de Zona Patrimonial, que tiene la consideración de Bien de Interés Cultural (BIC). De igual modo la protección tenía por fuerza que complementarse con la puesta en valor de los recursos patrimoniales, por lo que también eran necesarias nuevas instituciones de gestión con base territorial y participación ciudadana que colaborasen en el desarrollo cultural y económico del territorio, como los Espacios Cul-

turales: Enclaves, Conjuntos y Parques Culturales, agrupados todos ellos en un sistema, la Red de Espacios Culturales de Andalucía. Estos cambios los veremos a continuación con más detalle.

## **ESPACIO CULTURAL Y ZONA PATRIMONIAL**

La Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía establece en su artículo 75 que forman parte de las Instituciones del Patrimonio Histórico, los denominados Espacios Culturales, que se definen en el artículo 76 como:

aquellos inmuebles de titularidad pública o privada inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, o agrupaciones de los mismos, que por su relevancia o significado en el territorio donde se emplazan se acuerde su puesta en valor y difusión al público.

Es decir, la nueva ley contempla una nueva figura de gestión del patrimonio, junto con los museos, las bibliotecas y los archivos. Estos Espacios Culturales se clasifican en Conjuntos Culturales y Parques Culturales. De este modo se consolidan los Conjuntos, ya contemplados en la Ley 1/91, añadiéndoles la obligación de dotarse de un Plan Director y de un órgano de gestión propio, y se incorpora la figura de los Parques Culturales que se definen en el artículo 81:

aquellos Espacios Culturales que abarcan la totalidad de una o más Zonas Patrimoniales que por su importancia cultural requieran la constitución de un órgano de gestión en el que participen las administraciones y sectores implicados.

Dos condiciones se imponen para su formulación, la primera la existencia de una o más Zonas Patrimoniales y la segunda, su importancia cultural. Precisamente esta categoría de protección es otra de las novedades de la naciente Ley que recoge la relación entre el patrimonio y territorio. Las Zonas Patrimoniales se definen en el artículo 26.8 como:

aquellos territorios o espacios que constituyen un conjunto patrimonial, diverso y complementario, integrado por bienes diacrónicos representativos de la evolución humana, que poseen un valor de uso y disfrute para la colectividad y, en su caso, valores paisajísticos y ambientales.

La Zona Patrimonial es por tanto un Bien de Interés Cultural, que constituye un conjunto patrimonial diverso y diacrónico, cuya declaración comporta su inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.

## LA RED DE ESPACIOS CULTURALES DE ANDALUCÍA

Por otro lado, la nueva ley de Patrimonio Histórico en su artículo 83 crea la Red de Espacios Culturales de Andalucía (RECA) constituida por:

sistema integrado y unitario formado por aquellos Espacios Culturales ubicados en el territorio de la Comunidad Autónoma que sean incluidos en la misma por la Consejería competente en materia de patrimonio histórico, así como aquellos enclaves abiertos al público que por sus condiciones y características no requieran la dotación de un órgano de gestión propio.

La existencia de la red significa que sólo aquellos espacios o enclaves que la Consejería determine forman parte del sistema. Los Espacios Culturales que se integren en la RECA estarán constituidos por *aquellos inmuebles de titularidad pública o privada inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, o agrupaciones de los mismos, que por su relevancia o significado en el territorio donde se emplazan se acuerde su puesta en valor y difusión al público*. Es decir deberán estar inscritos como BIC o Bien de Catalogación General, que son las dos figuras de protección contempladas en el artículo 7 de la nueva Ley 14/2007, de 26 de noviembre.

### ORGANIZACIÓN Y OBJETIVOS DE LA RECA

En una aproximación a la futura organización y funcionamiento de la Red de Espacios Culturales de Andalucía (Verdugo, 2008a), que deberá ser objeto de desarrollo reglamentario de acuerdo con el mandato del artículo 83.2 de la nueva Ley, podemos afirmar que la RECA integrará a los Conjuntos Arqueológicos y Monumentales dependientes de la Consejería de Cultura y a los actuales enclaves que se agrupan en torno al programa Red de Yacimientos Arqueológicos de Andalucía (RAYA), que se extinguirá. Entre sus objetivos la Red como sistema deberá contemplar al menos, los siguientes:

- a) La coordinación de los sistemas generales de gestión de los Espacios Culturales y Enclaves integrados en la Red a través de los correspondientes Planes Directores.
- b) La promoción externa de los Espacios Culturales y Enclaves integrados en la Red de forma homogénea y conjunta.
- c) La colaboración en programas estatales e internacionales de conservación de Espacios Culturales y Enclaves de similar naturaleza, que posean un valor de uso y disfrute para la colectividad.
- d) El intercambio de información con otras redes o sistemas de protección del Patrimonio Histórico, así como con aquellas organizaciones nacionales o inter-

nacionales relacionadas con la protección, conservación y puesta en valor de Espacios Culturales y Enclaves de similar naturaleza.

- e) El fomento de las buenas prácticas en la protección y gestión del Patrimonio Histórico entendido como parte del ecosistema humano, a través de la puesta en valor y dinamización de los Espacios Culturales y Enclaves de la Red.
- f) La promoción y desarrollo sostenible de los Espacios Culturales y Enclaves integrados en la Red en función de sus valores y singularidades, la diversidad cultural y el desarrollo local.

La Red de Espacios Culturales de Andalucía se articulará en tres ejes:

- a) El aprovechamiento sostenible de los Espacios Culturales y Enclaves como recursos culturales a través de su tutela, conservación y puesta en valor.
- b) El fomento del conocimiento científico de sus valores generando su investigación.
- c) El impulso de iniciativas de desarrollo local y territorial basado en la difusión y revalorización de los Espacios Culturales y Enclaves integrados en la Red.

La Red de Espacios Culturales de Andalucía podrá incardinarse total o parcialmente en otras redes similares de ámbito territorial superior, ya sean nacionales, transnacionales o europeas.

Su organización deberá estructurarse a través de una Dirección o Coordinación General, una Comisión Técnica y un Plan Director de la Red, instrumento de planificación que deberá diseñar su ordenación en el territorio; las líneas estratégicas y los programas necesarios para el cumplimiento de sus objetivos dirigidos de manera especial al aprovechamiento sostenible de los espacios y enclaves como recursos culturales a través de su tutela y valorización; al impulso del conocimiento científico de sus valores promoviendo la investigación; y al fomento de iniciativas de desarrollo local y territorial basadas en la difusión de los espacios y enclaves integrados en la Red.

Junto al Plan Director de la RECA y de acuerdo con sus directrices se redactará un Plan Director por cada uno de los espacios y enclaves en ella incluidos. Los Planes Directores de los Espacios Culturales y Enclaves deberán tener, al menos, una vigencia de ocho años, debiendo ser verificados cada cuatro años, elaborándose sobre ellos una auditoria de gestión. Los planes deberán establecer el procedimiento para corregir o adaptar el plan a necesidades estratégicas superiores, a nuevas contingencias no previstas en su formulación y a las disponibilidades presupuestarias. Los Planes Directores deberán contemplar el desarrollo de programas en materia de investigación, protección, conservación, difusión y gestión de los bienes tutelados. Los planes constarán de un documento de formulación en el que se establezca el diagnóstico de la institución, la metodología para su confección y las fases de elaboración; instrumentos de análisis, participación de agentes y alcance del plan con la formulación de los objetivos, las líneas estratégicas, programas operativos y propuestas; un documento de avance en

el que se concreten las propuestas recogidas en el plan de formulación, que será sometido a información pública; y un documento definitivo en el que se establecerá el desarrollo y alcance de los programas, con un cronograma de las actuaciones y las dotaciones presupuestarias correspondientes.

Finalmente, debemos referirnos a los espacios y enclaves con que inicialmente se conforma la RECA (figura 1), y que son los Conjuntos Culturales de la Alhambra y Generalife de Granada; *Italica* en Santiponce (Sevilla); *Madinat Al-Zahra* en Córdoba; *Baelo Claudia* en Cádiz; Necrópolis y Anfiteatro de Carmona (Sevilla); Alcazaba de Almería; Dólmenes de Antequera (Málaga) y los enclaves de Millares en Santa Fe de Mondújar y Castillo de Vélez Blanco, ambos en la provincia de Almería; *Gades* romano en Cádiz capital; Castillo de Doña Blanca en el Puerto de Santa María y *Carteia* en San Roque, ambos en la provincia de Cádiz; Cercadilla, Ategua y Sinagoga en Córdoba; Tú-tugi–Castellón Alto en Galera (Granada); *Turobriga* en Aroche (Huelva) y Ruta Dolménica de la provincia de Huelva; Cástulo en Linares (Jaén); Teatro Romano de Málaga y *Acinipo* en Ronda (Málaga), y Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla). También han sido incluidos en la Red mediante los oportunos protocolos, los Enclaves arqueológicos de titularidad municipal: Torreparedones en Baena, Fuente Álamo en Puente Genil y Villa del Ruedo y Cerro de la Cruz en Almedinilla, todos de Córdoba; el Enclave Arqueológico del Dolmen de Montelirio, Castilleja de Guzmán (Sevilla); el Enclave Monumental de la Fortaleza de la Mota y sus defensas, de Alcalá la Real (Jaén) y el Enclave Monumental Castillo de Villaricos en Cuevas de Almanzora (Almería). Todo ello es una prueba del interés que esta suscitando la Red en las Corporaciones Locales que son propietarias de Bienes de Interés Cultural abiertos al público.

## CRITERIOS DE INTEGRACIÓN

Cuál es el futuro de la Red, en cuanto a los criterios de integración en la misma, es una cuestión a plantear. Si tenemos en cuenta que uno de sus fines más importantes sino no el que más, es la puesta en valor de bienes patrimoniales para su difusión, parece lógico que la inclusión de los bienes responda a criterios de pedagogía cultural más que de oportunidad. Salvado afortunadamente el criterio de obligación por traspaso de competencias que es definido por Castiñeira (2008) y tratado de forma expresiva por dicho autor, es lógico que se establezcan determinadas estrategias y se racionalice la implantación territorial de la red. Lógicamente, esos criterios deberán ser definidos por su Plan Director, pero antes de redactar dicho plan la Administración competente en materia de Patrimonio Histórico deberá fijar pautas que orienten a sus redactores. Aproximarnos a cuáles deben ser esos criterios, es lo que vamos a hacer a continuación. En primer lugar, debe establecerse un criterio de territorialidad (Verdugo, 2005) e importancia cultural para los Parques Culturales, que abarcarán una o más Zonas Patrimoniales. En cuanto a los Conjuntos Culturales éstos deben



Figura 1. Espacios Culturales y Enclaves de la RECA

responder en su creación no sólo a su importancia cultural e histórica sino también a su grado de conocimiento y complejidad de su tutela, que aconsejen dotarlos de un órgano de gestión propio. Por último, los Enclaves no deben ser tratados como un *cajón de sastre* donde incluir todo aquel patrimonio que es propiedad de la Junta de Andalucía, sino que lo práctico debe ser su puesta en valor en función de una difusión y musealización adecuada de los mismos, basada en sus valores específicos.

Hasta ahora hemos visto unos criterios endógenos de integración en función de los valores de los bienes. Sin embargo, debemos también establecer que los bienes pertenecientes a la red deben estar sometidos a unas estrategias exógenas de carácter general o transversal. Nos referimos a la necesidad de que respondan a un *discurso* de pedagogía cultural. La propia Ley 14/2007, en su Disposición Adicional Séptima, ya orienta en lo referente a los Bienes de Interés Turístico, a la necesidad de que las Consejerías competentes en materia de turismo y cultura, fomenten fórmulas de colaboración y asistencia mutua para la difusión de bienes integrantes del Patrimonio Histórico Andaluz de especial interés turístico. Además, la planificación del territorio, los programas de desarrollo rural o los planes de desarrollo sostenible de los bienes ambientales protegidos establecen estrategias de desarrollo basadas en la puesta en valor de bienes patrimoniales (Fernández Cacho, 2008).

Esto significa que con independencia de la Red de Espacios Culturales de Andalucía ya hay en marcha programas basados en la difusión del patrimonio que desarrollan otros actores, como los Grupos de Desarrollo Rural de Andalucía, sin ir más lejos. Esta circunstancia debe ser tenida en cuenta a la hora de tejer la trama territorial de la red.

## DISCURSO HISTÓRICO DE ANDALUCÍA

No obstante, hay un ámbito que no ha sido desarrollado hasta ahora, nos referimos al discurso histórico de Andalucía inmerso en el del resto de la Península Ibérica. La red tiene ante sí el reto de mostrar pedagógicamente ese transcurrir de nuestra historia a través de la puesta en valor de los bienes que la integran. Es decir, los Espacios y Enclaves deben estar articulados en torno a un discurso didáctico, mostrando de forma transversal a través del territorio de la Comunidad la secuencia histórica que ha tenido lugar en Andalucía por medio de bienes representativos de esa sucesión temporal, convenientemente restaurados. Estos ejes transversales se apoyarán en los Conjuntos y Enclaves, que mostrarán episodios concretos de esa secuencia histórica (Verdugo, 2008b) y en los Centros Temáticos, que a modo de cabecera muestren hitos o períodos culturales importantes, y también a través de Itinerarios Culturales, que permitan un viaje en el tiempo. De este modo todos los bienes que integran la red se hallarán articulados a esos centros o itinerarios, además de mostrar sus propios valores.

En este discurso, tendrán especial importancia los Parques Culturales, por que además de constituir un territorio que contiene elementos diacrónicos relevantes del Patrimonio Histórico, con valores paisajísticos y/o ambientales en su caso, que han merecido ser tutelados a través de una o más Zonas Patrimoniales, deben poseer una importancia cultural que requiere su declaración como parque, y constituir un órgano de gestión en el que participen las Administraciones y sectores implicados, que orientará sus actuaciones hacia la investigación, tutela y conservación de los recursos patrimoniales, la acción cultural, el desarrollo rural sostenible y el equilibrio territorial. Y de forma especial estimular el conocimiento del público, promoviendo la información y la difusión cultural y turística de los valores patrimoniales y el máximo desarrollo de actividades culturales, tanto autóctonas, como de iniciativa externa, así como desarrollar actividades pedagógicas sobre el patrimonio con escolares, asociaciones y público en general, promoviendo también la investigación científica y la divulgación de sus resultados.

Los Parques Culturales constituyen pues unos de los vértices más importantes de ese discurso pedagógico que se pretende dar por medio de la Red a la ciudadanía. Mientras que los itinerarios o los Centros de Interpretación darán una información sincrónica de la cultura de Andalucía, los parques presentarán un discurso diacrónico, presentando el patrimonio de un territorio determinado a lo largo de toda la Historia. Mostrar la secuencia histórica y cultural de Andalucía, con los grandes hitos: Prehistoria, Megalitismo, Tartessos, Iberos, Fenicios y Griegos, Romanización, Islamización, Cristianismo, Judaísmo, Renacimiento, Barroco, Patrimonio Industrial y Etnográfico, Arquitectura moderna..., será la principal misión de la Red de Espacios Culturales de Andalucía. Especial interés tendrá en este discurso la valorización de los espacios escénicos romanos existentes en Andalucía, que podrán integrarse en un itinerario que muestre este aspecto tan importante de la historia de Andalucía.

## EL PATRIMONIO ESCÉNICO ROMANO DE ANDALUCÍA

Andalucía, heredera de gran parte de la provincia romana de la *Baetica*, es rica en restos arqueológicos y documentos epigráficos que hacen referencia a *ludi*, ya se traten de *circenses*, *scaeneci* o *munera*. Anfiteatros monumentales nos han quedado en *Italica* (Rios, 1862; Corzo, 1994b, 187–212; Beltrán y Rodríguez, 2004; Verdugo, Larrey y Ramón, 2001, 1081–1096), *Carmo* (Corzo, 1994a, 239–246) y *Corduba* (Sánchez, 2006, 313–338), y teatros en *Italica* (Luzón, 1982, 183–202; Corzo, 1993b, 157–171; Corzo y Toscano, 2003; Montero, 1993a, 179–188; Rodríguez Gutiérrez, 2004), *Gades* (Corzo, 1993a, 133–140), *Acinipo* (Amo, 1982, 215–252), *Corduba* (Ventura, 1999), *Urso* (Campos, 1989, 99–112), *Singilia Barba* (Serrano y Atencia, 1993, 207–215), *Baelo Claudia* (Ponsich y Sancha, 1982, 253–266), *Carteia* (Roldán, 1992), *Malaca* (Puertas, 1982, 203–214), *Sexi* (Molina, 2000, 306–309), y el más reciente de Guadix (*Colonia Julia Gemella Acci*) o el de *Regina* (Almagro, 1958, 625; Álvarez, 1982, 267–286) en la zona de la *Baetica* perteneciente hoy a la Comunidad de Extremadura. La epigrafía nos aporta testimonios sobre los *ludi scaeneci* en ciudades donde existen edificios teatrales, como es el caso de *Italica* donde *L. Caelius Saturninus* ofreció unos espectáculos en honor de *Liber Pater* y consagró una estatua del dios al tomar posesión del sevirato (González, 1991, 22). También son realmente excepcionales las inscripciones relativas a la remodelación durante varias etapas del Teatro de *Italica*, destacando las de *L. Blattius Traianus Pollio* y *C. T[raiu]s Pollio*, primeros pontífices del culto de Augusto que remodelan la *orchestra*, el *proscenium*, *pos-itinera* y dedican aras y esculturas; o la realizada por *L. Herius*, perteneciente también al referido colegio de pontífices augustales (González, 1991, 54–56). Igualmente poseemos testimonios epigráficos de representaciones en otros lugares como *Canama* en el convento hispalense, la actual Alcolea del Río (*CIL* II, 1074), en *Osset*, la actual San Juan de Aznalfarache, cerca de Sevilla (*CIL* II, 1255), *Isturgi*, en las inmediaciones de Andújar (*CIL* II, 1663), *Tucci*, el actual Martos (*CIL* II 1658), perteneciente al convento astigitano o *Lucurgentum*, actual Morón de la Frontera (*HAEpigr.* 166) cuyo donante —Marco Helvio Danto— hace constar que las representaciones se prolongaron durante cuatro días (Mariner, 1982, 20). Estas mencionadas hacen referencia a *ludi scaeneci*, existiendo también otras más dudosas pues sólo citan la palabra *ludi* o *spectaculum*, que pueden referirse a otros tipos, como la de *Cartima*, la Cártama actual (*CIL* II, 1956) o la de *Aurgi*, Jaén (*CIL* II, 3364). La abundancia de textos y la gran concentración de grandes edificios constatan no solo la afición al teatro sino también la profunda romanización. En este sentido, merece especial mención las extraordinarias dimensiones del Teatro de la *Colonia Patricia Corduba* descubierto en 1994, bajo el edificio del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba, en el entorno de la actual plaza de Jerónimo Páez, que debió ser uno de los más emblemáticos edificios de época augustea de *Corduba*. Su diámetro 124,3 metros (420 pies), su configuración y decoración arquitectónica remiten al modelo del Teatro de Marcelo de Roma y lo alejan de otros edificios construidos por evergetas locales

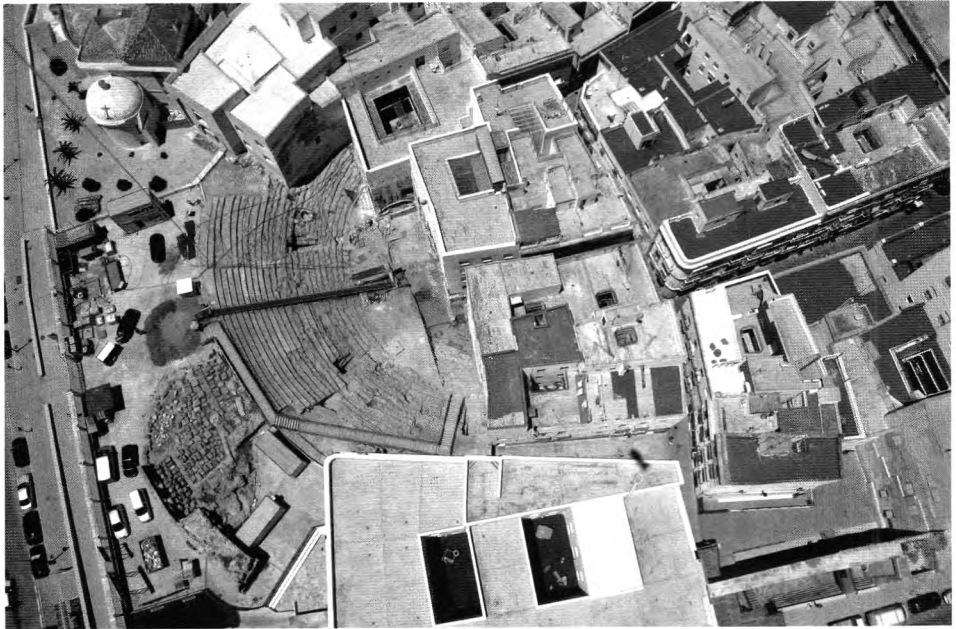


Figura 2. Vista aérea del Teatro Romano de Cádiz (cortesía de la Universidad de Cádiz)

como *Italica*, *Acinipo* o *Malaca*, lo que en opinión de Ángel Ventura (1999, 57–72) permite proponer que el Teatro fue financiado por *M. Claudius Marcellus*, sobrino, yerno y heredero de Augusto, *tanto por las similitudes con el teatro que llevó su nombre en Roma, como por los lazos de patronato que sin duda debió mantener con la ciudad, heredados de su antepasado homónimo*. El Teatro de *Corduba* solo tiene parangón con el de *Gades* atribuido a *L. Cornelius Balbus* el Menor, cuyo diámetro es de 120 metros. Estos importantes teatros fruto del evergetismo y la munificencia imperial representan el enorme potencial que el patrimonio escénico de la Antigüedad posee Andalucía.

A la hora de plantear, como veremos a continuación, un discurso pedagógico basado en mostrar al público estos restos de la cultura clásica, nos tenemos que hacer dos preguntas. La primera hace referencia a qué carácter y tipo de espectáculos tenían lugar en estos espacios, y si también cumplían otra función ciudadana, al margen de lo escénico. Y la otra pregunta es la de fijar los límites de la reutilización de estos espacios, al objeto de salvaguardarlos para las generaciones futuras y evitar su banalización.

## LA FUNCIÓN DE LOS ESPACIOS TEATRALES EN LA ANTIGÜEDAD

El origen del teatro debemos situarlo en Grecia, donde forma parte de los programas oficiales de determinadas fiestas religiosas. Responde, especialmente la tragedia, a la encarnación literaria de los mitos, entendidos éstos como fuerza activa para conservar

o representar hechos del pasado que se tenían como valor superior al presente. El drama trágico se desarrollará a través de la lírica coral, y poco a poco los autores introducirán el diálogo y la personificación (Kirk, 2002, 102). En Atenas tenemos testimonios de las dos fiestas más importantes en las que las representaciones jugaban un especial relieve. Nos referimos a las Dionisiacas y las Lenias (Sandbach, 1979, 6–10). La primera desde el 486 a. C., las segundas desde el 440 a. C. En estas fiestas dedicadas a Dionisos y a las Lenias, no sólo se representaban comedias y tragedias, sino que además se competía por alcanzar el premio a la mejor. Los espectáculos formaban parte de la liturgia, entendida como servicio público, que costeaban los ciudadanos más ricos y el propio Estado. En el caso de las Dionisiacas eran supervisadas por el *archon eponymos*, los espectáculos se extendían por tres días y se representaban tres tragedias y un drama satírico. En cuanto a las Lenias, éstas eran supervisadas por el magistrado que representaba al heredero del último rey de Atenas. En las Lenias se escenificaban más comedias que tragedias. También se dedicaba un día al ditirambo, cántico en honor de los dioses, por un coro de cincuenta miembros. Ningún autor de la obra representada recibía honorarios, mas ignoramos si el vencedor, además de una corona de hiedra, era merecedor de un premio material; en lo que se refiere a los segundos y terceros premiados sólo recibían una mención honorífica. Igual sucedía con los actores.

El helenismo extendió el teatro por todo el ámbito mediterráneo y especialmente en la Italia meridional. En los asentamientos griegos de Sicilia se construyeron teatros como el de Siracusa o el de Tarento. También en Nápoles, mucho más cerca de Roma. De ahí llegó el teatro a los romanos, aunque tampoco debemos descartar a Etruria. Los etruscos fueron un pueblo muy refinado e influido por los griegos. Si tenemos en cuenta la información que nos da Tito Livio (7,2) acerca de la primera representación teatral que tuvo lugar en la ciudad de Roma, ésta lo fue por mano de los etruscos. Estamos en el año 363 a. C. y en Roma se celebraban los tradicionales *Ludi Romani* en honor a Júpiter, que contenían una procesión seguida de una carrera de carros y habilidades ecuestres. Como consecuencia de haberse producido una epidemia de peste y con objeto de congraciarse con la divinidad mandaron traer de Etruria un grupo de actores que danzaron al ritmo de la flauta. Livio continúa contándonos como los jóvenes romanos se lanzaron a improvisar cánticos y recitaciones al son de la música. Sandbach (1979, 127) considera que esa noticia no busca nada más que justificar que la *Fabula Attelana*, es decir el tipo de comedia procedente de la ciudad campana de Atella, bien conocida por los romanos desde el siglo III por alusiones de Plauto, era una invención romana. Esta comedia, que gustaba mucho a los romanos, se basaba en un núcleo fijo de personajes o máscaras, que representaban la avaricia, la glotonería y la extravagancia: *Macus*, *Bucus*, *Papus*, *Manducus* o *Dosenus*. Estas comedias cerraban las representaciones de las tragedias. Autores como Pomponio o Novio, escribieron textos como: *Macus soldado* o *La esposa de Papus*, entre otros.

En su origen los *ludi*, ya sean *circenses*, *numera* o *scaenici* pertenecen a lo sacro. Simbología religiosa que en el transcurso de su evolución va paulatinamente desapareciendo, aunque se mantienen las referencias sacras. Los juegos pues cumplían una

función social que contribuía a la cohesión de todos los estamentos que participaban en esta forma de ocio igualatorio. El teatro era también el lugar donde se renovaba el consenso, y aparecía organizada la sociedad romana, que se escenificaba a sí misma de forma estamental, en un rígido y complicado protocolo. Desde el principio, en época republicana e imperial los teatros dispusieron de asientos reservados a los magistrados, autoridades religiosas y decuriones. Así en la *Lex Ursonensis* (Murga, 1989, 405–410) se dedican tres capítulos, del 125 al 127, al control de los asientos, que es una de las obligaciones que deben cumplir los magistrados de la colonia, estableciéndose una serie de acciones populares para su observancia. Precisamente en el capítulo 125 se tipifica la infracción cometida por aquel, que sin tener derecho, ocupara de forma dolosa —*sciens dolo malo*— la plaza de otro, sentándose en ella o llevando él u otra persona en su nombre una silla al lugar reservado. Esta reserva de asientos estuvo establecida desde muy antiguo, como podemos ver en la *Tabula Heracleensis* o en testimonios literarios como el que nos aporta Dion Casio (60.7.4), sobre asientos reservados a los senadores en Roma. De todo ello se deduce que la normativa de *Urso* no era una iniciativa aislada sino que recoge un sentir legislativo universal para su época. El rígido protocolo que el capítulo 127 de la *Lex Ursonensis* establece era el siguiente:

- En primer lugar, a los decuriones a los que se les hubiese otorgado plaza: *locus decurionibus datus, atsignatus relictusve erit*. No sabemos bien si había alguna diferencia entre *datus* y *atsignatus*, en el sentido de que el primero supusiera a perpetuidad y el segundo revocable. En este sentido recuerda Murga (1989, 406) que el verbo *relinquere* en el derecho hereditario hacía referencia a legado o fideicomiso, lo que podría suponer una idea de donación o cesión del asiento por liberalidad de la ciudad.
- En segundo lugar venían los asientos de los magistrados, tanto por elección de los colonos como aquellos que hubieran sido colocados en el cargo por el fundador, es decir Julio César. También tenían derecho a asiento en el teatro aquellos otros que estuvieran ejerciendo una magistratura no definitiva.
- En tercer lugar los habitantes de la colonia que por decreto de los decuriones, le fuera asignado un asiento. En este caso se exigía el voto mayoritario de al menos la mitad de la asamblea. Esta distribución de asientos parece que se remonta al 194 a. C., cuando los censores *Sex. Aelius Paetus* y *C. Cornelius Cethegus* ordenaron a los *aediles curules*, que separasen los lugares ocupados por los senadores de los de la plebe (Liv. 34.44). Las razones fueron las de orden público para evitar que la muchedumbre que a ellos acudía alborotase y rompiera el «orden social», además de garantizar la seguridad. La idea de representar en el teatro a escala reducida el estamento social es una preocupación de los gobernantes, en especial de Augusto, quien estableció esta organización a través de una ley, que nos menciona Plinio (*N.H.* 33,32). Se daba mucha importancia a los estamentos como a los poseedores de la *corona civica*, que se sentaban inmediatamente detrás de

los senadores, delante de los equites. Cuando entraban hasta los senadores se levantaban y les aplaudían (Plin. *N.H.*, 16,13). Se extremaba la vigilancia de estas observancias no sólo con sanciones como ya hemos referido, sino también con la existencia en los teatros de «custodios» o «acomodadores» que expulsaban a los que hallaban sentados de forma indebida. Marcial (5.8, 5.25) menciona a un tal Leito al que los falsos *equites* temían. Las vestales poseían un lugar acotado frente al tribunal del pretor, que presidía el espectáculo. Las mujeres se sentaban en la parte alta, como nos dice Propercio (4.8, 77): *no tuerzas el cuello hacia la parte alta del teatro para mirar de reojo a las muchachas*. La plebe ocuparía la media *cavea*, y los *servi publici* también tenían asientos. Los libertos imperiales y esclavos imperiales que formaban la *familia caesaris* también los tendrían, como los soldados e incluso los *collegia* profesionales. En definitiva, todos los estamentos sociales estaban rigurosamente ordenados en los espacios teatrales.

Los espectáculos teatrales eran también un buen pretexto para ejercer el evergetismo, una ocasión magnífica para ganar popularidad e impresionar a los visitantes. Pero además, constituían de facto unas asambleas populares donde el pueblo manifestaba sus opiniones y exponía sus demandas políticas, y donde los principales se reunían con el pueblo y honraban a sus dioses (Rawson, 1987, 83). Un ejemplo de este uso del teatro lo tenemos en la protesta de los orfebres de Éfeso, en el siglo I d. C., relatada en los *Hechos de los Apóstoles* (V. 19.23–28):

Cierto platero, llamado Demetrio, que labraba en plata templetes de Artemisa y proporcionaba no pocas ganancias a los artífices, reunió a éstos y también a los obreros de este ramo y les dijo: Compañeros, vosotros sabéis que a esta industria debemos el bienestar; pero estáis viendo y oyendo decir que no solamente en Éfeso, sino en casi toda el Asia, ese Pablo persuade y aparta a mucha gente, diciendo que no son dioses los que se fabrican con las manos. Y esto no solamente trae el peligro de que nuestra profesión caiga en descrédito, sino que también de que el templo de la gran diosa Artemisa sea tenido en nada y venga a ser despojada de su grandeza aquella a quien adora todo el Asia y toda la tierra. Al oír esto, llenos de furor se pusieron a gritar: ¡Grande es la Artemisa de los Efesios! La ciudad se llenó de confusión. Todos a una se precipitaron en el teatro arrastrando consigo a Cayo y a Aristarco, macedonios, compañeros de viaje de Pablo. Pablo quiso entrar y presentarse al pueblo, pero se lo impidieron los discípulos. Incluso algunos asiarcas, que eran amigos suyos, le enviaron a rogar que no se arriesgase a ir al teatro. Unos gritaban una cosa y otros otra. Había una gran confusión en la asamblea y la mayoría no sabía para qué se habían reunido. Algunos de entre la gente aleccionaron a Alejandro, a quien los judíos habían empujado hacia delante. Alejandro pidió silencio con la mano y quería dar explicaciones al pueblo. Pero al conocer que era judío, todos a una voz se pusieron a gritar durante casi dos horas: ¡Grande es la Artemisa de los

Efesios! Cuando el magistrado logró calmar a la gente, dijo: Efesios, ¿quién hay que no sepa que la ciudad de los efesios es la guardiana del templo de la gran Artemisa y de su estatua caída del cielo? Siendo esto indiscutible conviene que os calméis y no hagáis nada inconsideradamente. Habéis traído acá a estos hombres que no son sacrílegos ni blasfeman contra nuestra diosa. Si Demetrio y los que lo acompañan tienen quejas contra alguno, audiencias y procónsules hay; que presenten sus reclamaciones. Y si tenéis algún otro asunto, se resolverá en la asamblea legal. Porque, además corremos el riesgo de ser acusados de sedición por lo de hoy, no existiendo motivo alguno que nos permita justificar este tumulto. Dicho esto disolvió la asamblea.

Es significativo el comportamiento de la masa de ciudadanos que de manera espontánea se constituyen como «asamblea» y se reúnen en el teatro, utilizándolo como era habitual como lugar de celebración de reuniones.

En cuanto a los espectáculos, seguiremos el *traveling* que con una notable carga de ironía hace Antonio Holgado (1982, 1–14). Para este autor los más antiguos precedentes del teatro romano los tenemos en los *fesceninos* (*fescennini versus*), unas representaciones ligadas a las fiestas campesinas que se celebraban en el momento de la recogida de las cosechas. Eran unos diálogos en versos improvisados entre dos campesinos. El motivo central era la invectiva personal y el contenido sexual como nos relata Horacio (*Sat.* I 5, 49–70). Estos diálogos fueron evolucionando, incorporando la música y la danza, la llamada «satura dramática». Junto a ella apareció la farsa *atellana*, procedente de Capua y Nápoles, que ya hemos referido. Ambas: *fescenninus* y *atellana*, forman parte de lo que podría llamarse preteatral, y que buscan la diversión grosera y obscena. El contacto de Roma con el sur a partir del siglo III a. C. trajo consigo el interés por el teatro de la Magna Grecia, donde había florecido la *hilaro-tragedia*, un género burlesco que satirizaba sobre la mitología. Después vendrán Livio Andrónico y Nevio, quienes se atreverán a ridiculizar a los Metelo y al propio Escipión Africano. Ese teatro crítico fue cortado de raíz y Nevio fue encarcelado y desterrado. En el siglo II a. C. se produce la edad de oro de la comedia con Plauto, Terencio, Pacuvio y Accio. La temporada teatral duraba en función de las condiciones climatológicas favorables, de abril a noviembre. Durante estos siete meses sólo había teatro, por lo general, los días de *ludi* o de festivales públicos. Es decir el teatro era un espectáculo menos importante que los que se celebraban en los circos y anfiteatros. Tras el éxito del teatro en el siglo II a. C., donde la figura de Plauto es fundamental al reflejar en sus comedias a todo el estamento social, erigiendo al *servus* como *dominus* en la escena, el teatro evoluciona hacia su decadencia. Así cobra protagonismo la «atelana literaria» y el «mimo». Piezas cortas a modo de sainete, de dos actores, que logran una gran popularidad. Una reacción popular frente al teatro aristocrático, pero impulsado desde arriba. Junto a la *atellana* prolifera el mimo, único género literario en el que actuaban mujeres, que terminó siendo un espectáculo obsceno y falto de

calidad. A pesar de los esfuerzos de Augusto, que en su política de consenso dedica gran atención al teatro, construyendo en Roma los de Marcelo y Balbo, y que vemos reflejada en Horacio y que produce la proliferación de obras antiguas y nuevos autores, también se asiste, en esta misma época, a la aparición de la pantomima, una especie de remedo trágico. La evolución posterior es la cada vez más grande diferencia en el gusto por los espectáculos teatrales entre la masa popular y las clases superiores. La *plebecula*, como la llama Horacio (*Ep.* II, 4, 183) era superior en número e imponía sus gustos, que las autoridades estaban dispuestas siempre a complacer, y ello propiciaba más una escenografía espectacular (*ludi apparatusissimi*) como en el caso de la puesta en escena de una Clytemnestra de Accio, que supuso la aparición de seiscientos mulos y tres mil cráteras en el *Equus Troianus* de Nevio, lo que aborrecía Cicerón (*Ad. Fam.* VII, 1, 2). El resultado fue algo parecido a lo que ocurre hoy con la industria del entretenimiento, que tiene como fin llenar una enorme cantidad de tiempo de ocio produciendo lo que llamamos «cultura-basura», que tiene que contentar a muchos, y se aleja de las elites (Debord, 1999, 12–13).

El teatro derivó hacia lo pornográfico y lo soez, teniendo además que competir con los espectáculos sangrientos de los anfiteatros. El pueblo pedía *panem et circenses* y no *panem et scaenam*. Además, el número de anfiteatros creció mucho más que los teatros, además de tener mayor dimensión, y servir, llegado el caso, también, al igual que el circo, para celebrar reuniones o asambleas. En definitiva, como afirma Holgado (1982, 13), el teatro se fue degenerando hacia la lascivia y la sangre, incluyendo un feroz realismo como nos hace ver Apuleyo en su *Asno de Oro*, o el *Laureolus* de Catulo, cuyo protagonista era un ladrón que moría crucificado, y que era sustituido por un reo que era crucificado en el teatro y su cuerpo descuartizado por un oso (Marcial, *Liber de spect.* 7). Y cuenta Suetonio (*Ner.* VI.12.2) que una vez Nerón estaba asistiendo a una obra en la que *Icaro* era sustituido por un condenado a muerte, que al caer cerca del príncipe, le salpicó su sangre. Con el arraigo de la religión cristiana se produce una polémica entre teatro y cristianismo. Los escritores cristianos atacan al teatro y a los actores, como vemos en Tertuliano (*De Spectaculis*), en Lactancio (*Divinae institutiones*) o en Agustín de Hipona (*Confesiones* III.2 o *Civitas Dei* II, 9–14).

En conclusión podemos decir, que a pesar de los orígenes más o menos vinculados a lo sacro o a las conmemoraciones, el público romano buscaba en el teatro diversión, con obscenidad, situaciones escabrosas, escenografía aparatosa, con su deriva sangrienta al final. El público mayoritario, afirma Holgado (1982, 13), reía a carcajadas, vociferaba, y no gustaba de mensajes morales, y si aceptaba la tragedia era por su escenografía. Iba al teatro con la misma actitud que al circo o al anfiteatro, a pasarlo bien, en el seno de una fiesta popular. Ésta será la misma actitud que en épocas posteriores adopte el espectador, como ocurrirá con el teatro religioso de la Edad Media y el profano, que al igual que las Saturnales invertirá el orden social como en la fiesta del «obispillo», en la que se tendía a ridiculizar y se derivaba hacia lo obsceno. También los Concilios como el de Toledo (586) intentarán erradicar estas prácticas, sin mucho éxito, como

luego lo veremos en los edictos de Inocencio III (1210) o en *Las Partidas* (Título VI, Ley IV). En el siglo XVI se producirá la aparición del teatro profano con el simple fin de divertir, y serán muchas las prohibiciones y autorizaciones que se sucederán en torno al mismo hasta que a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se regule definitivamente hasta nuestros días (Núñez Gómez, 2008).

## LA REUTILIZACIÓN DE LOS EDIFICIOS ESCÉNICOS ROMANOS EN ESPAÑA

Desde que Adolf Riëgl (1903) estableció su teoría sobre el culto moderno a los monumentos y sobre la intencionalidad de sus constructores, se ha avanzado mucho sobre el conocimiento de las causas e intenciones en la reutilización de edificios antiguos<sup>3</sup>. Se han prodigado numerosos estudios sobre la *spolia* de monumentos, desde la tardo antigüedad a la Edad Moderna, y hoy conocemos la evolución de muchos de ellos que fueron reutilizados, primero como iglesias, como es el caso de algunos odeones o templos: Panteón de Agripa o Templo de Atenea en Siracusa; o como fortalezas, como el Coliseo o el Teatro de Marcelo de Roma.

Pero, es sobre todo a partir del siglo XX cuando se produce una reutilización de anfiteatros y teatros, buscando un uso vinculado con los espectáculos y su antiguo esplendor. Ejemplos como la Arena de Verona o las Termas de Caracalla en Roma<sup>4</sup>, o el Anfiteatro de Nimes como coso taurino, dan idea de que estos edificios son los que más se reutilizan de entre todos los que nos ha legado la Antigüedad.

---

3. Cabe destacar los contenidos en los volúmenes de la *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (Turín, 1984–1986), coordinados por el propio Settis; o el más reciente de Lucilla de Lachenal, *Spolia: uso e rimpiego dell'antico dal III al XIV secolo* (Milán, 1995); P. Basso, (1999): *Architettura e Memoria dell'antico. Teatri, anfiteatri e circhi della Venetia romana*. L'Erma di Brestchneider. Roma. Algunos trabajos se han dedicado a la reutilización de templos, normalmente transformados en iglesias o mezquitas, como el de F. W. Deichmann (1939), “Frühchristliche Kirchen in antiken heiligtümern”, en *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, LIV, 103–136; o lo más recientes de R.P.C. Hanson (1978), “The transformation of pagan temples into churches in the early christian century”, en *Journal of Semitic studies*, XXIII, 257–267; Kinney, D. (1986), “Spolia from the Baths of Caracalla in Sta. Maria in Trastevere”, *The Art Bulletin*, September, Vol. LXVIII, 3; (1995) “Making Mute Stones: Reading Columns in S. Nicola in Carcere and S. Maria in Aracoeli”, en *Architectural studies in Memory of Richard Krautheimer*, Mainz.

4. Italia es un país de larga tradición en la reutilización de espacios escénicos antiguos, no olvidemos el espectáculo taurino, que el Senado celebró en el Coliseo de Roma en 1332, con ocasión de la visita a Roma de Luis el Bávaro, preparándose unos palcos al efecto. La afluencia de público fue enorme, y fue la última vez en que el Anfiteatro Flavio cumplió su función para la que había sido erigido. En cuanto a las representaciones en Italia, tenemos algunos repertorios que recogen actuaciones desde 1904, en concreto el de Sanmartano, *Gli spettacoli classici in Italia, 1914–1965*, publicado en Urbino, en 1965.

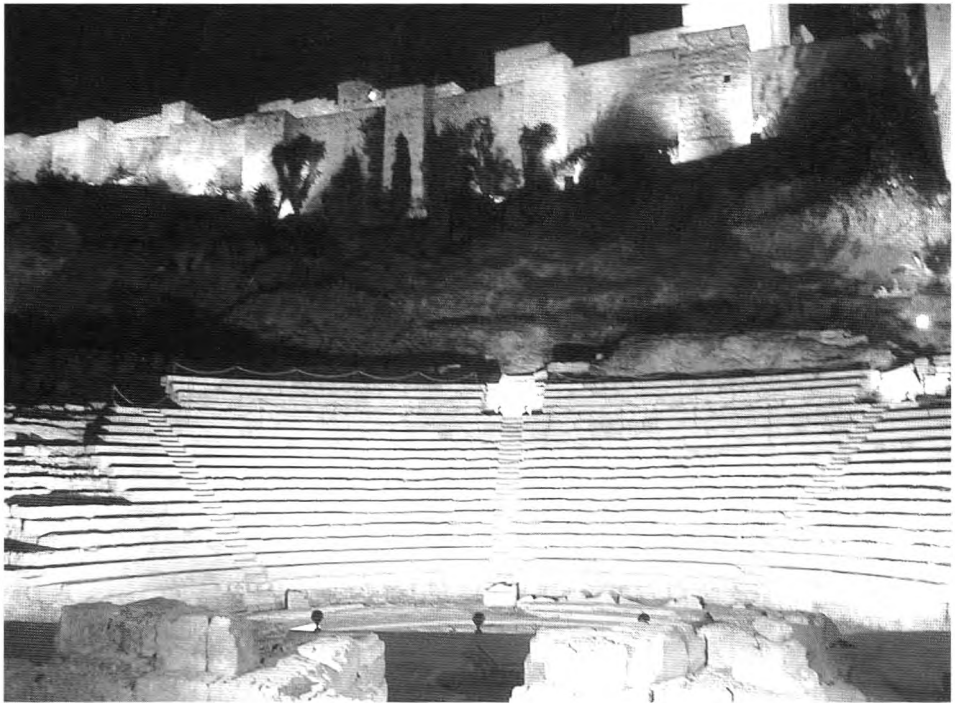


Figura 3. Vista del Teatro de Málaga

En España, destacan el Teatro de Mérida, el de Sagunto y el de *Italica* como los más representativos, a los que se les han unido, con otro carácter, el Teatro Romano de Zaragoza o el de Cartagena, estos últimos inmersos en un nuevo sentido del uso. Es cierto que por sus características, estos monumentos se prestan a ser devueltos a la actividad escénica: teatro clásico, música, ópera o conciertos musicales. Y hay que reconocer que de todos los monumentos antiguos, son los anfiteatros y los teatros, los que mejor se han adaptado a nuevos usos, muchos de ellos vinculados con la escena. Precisamente ello ha evitado que queden como «ballenas varadas» o elementos fosilizados en las tramas de las ciudades actuales, llenándose de renovado vigor y dando sentido a su investigación y rescate, que aparece así como una parte de la «arqueología rentable».

Pero también este afán de devolver a su prístina naturaleza, ha pervertido el verdadero sentido de estos edificios, produciéndose una interpretación de excesiva exaltación sobre su función en la Antigüedad y sobre la verdadera naturaleza y calidad de lo que en los mismos se representaba. Todo ello, ha producido un deseo de emulación en nuestro tiempo de esa actividad, queriendo ver en estos espacios, especialmente en los teatros, unos lugares donde se representaban las comedias y tragedias más importantes del mundo antiguo.

Ya nos hemos referido a la calidad y a la decadencia de las representaciones teatrales del mundo romano imperial. Sin embargo, no se ha puesto énfasis en la naturaleza ciudadana y religiosa del teatro, como lugar donde se rendía culto al emperador o se



Figura 4. Vista aérea del Teatro de *Italica* y de su entorno



celebraban asambleas y reuniones. De todos modos, es necesario de cara a una presentación y puesta a disposición de la ciudadanía y especialmente en su carácter de producto turístico que estos edificios representan, que se cuiden y extremen los medios explicativos, acercándolos lo más posible a su comprensión realista. Asimismo, sería de desear que se procurara un equilibrio en cuanto a su uso como lugar de espectáculos. Ni convertirlos en «santuarios» de las comedias de Aristófanes o en las tragedias de Sófocles o de otros como Séneca, quién nunca vio sus obras representadas, en un intento de convertir los teatros en una extensión de las cátedras de literatura clásica, ni por el contrario usarlos como meros contenedores banales con espectáculos de poca calidad o incompatibles con sus valores, a pesar de que «paradójicamente», ello lo acercaría más al mimo y a la soez pantomima del teatro en época romana. Buscar ese sentido de equilibrio debe ser obligado, y ello además por la fragilidad de estos edificios, que no se adaptan con facilidad a las nuevas tecnologías: torres de luces, escenarios grandes, camerinos, por no hablar de la dificultad de conseguir en ellos las condiciones de confortabilidad o de seguridad que la ciudadanía exige y la legislación de espectáculos públicos ordena. Es cierto que pesa mucho la tradición.

La experiencia del Teatro de Mérida cuya excavación se culminó en 1916, despertando tal interés, que en 1924 se produjo en él el estreno de la obra *Captivi* de Plauto, supuso un punto de partida en España. El acontecimiento más importante fue la celebración de la «Semana romana» en 1933, con una *Medea*, sobre texto de Unamuno, dirigido por Rivas Cheriff, siendo los actores, Margarita Xirgu y Enrique Borrás. Este estreno que contó con la asistencia de Manuel Azaña, significó un antes y un después en la reutilización de estos edificios, a pesar de que se trató de un acontecimiento «turístico» más que cultural, en opinión de Monleón (2004) que ha escrito la historia del festival. Dicha «Semana romana» no se celebró en 1934 por las circunstancias políticas del país reanudándose, ya como Festival, sin solución de continuidad desde 1953 hasta nuestros días con la excepción de una representación en 1939, a cargo del Carro de la Farándula (Sección Femenina) que interpretó una *Aulularia* de Plauto. A partir de 1954 toma las riendas del festival José Tamayo, con el estreno de *Edipo* protagonizado por Francisco Rabal.

Precisamente a Tamayo le debemos también una experiencia singular, que por su excepcionalidad merece ser comentada. En 1946, en concreto el sábado 25 de mayo de dicho año, el mismo día que se inauguró el Museo Arqueológico de Sevilla, se llevó a cabo la representación en el anfiteatro de *Italica* de una *Antígona* sobre texto de José M<sup>a</sup> Pemán y dirección de José Tamayo, a la que asistió, Francisco Franco. *Italica* no volvió a ver una representación hasta 1981, cuando se inició el Primer Festival de *Italica*, organizado por la Diputación Provincial de Sevilla. Se representó un *Edipo* versión de Agustín García Calvo, y tuvo como actor principal a José Luis Gómez. Desde entonces, con altibajos, el Festival de *Italica*, convertido en Festival de Danza desde 1992, se ha venido realizando fuera de *Italica*, desde dicho año de la Expo de Sevilla, hasta el 2009 que ha vuelto de nuevo al recinto de la ciudad romana, hasta que se culmine de restaurar el Teatro para celebrarlo en él cada dos años.



Figura 5. Teatro de *Baelo Claudia*

También desde 1997 se viene utilizando el Teatro de Sagunto, tras su polémica restauración, como espacio escénico. Sin embargo otras experiencias han ido por otro camino. Tal es el caso del Teatro de Zaragoza, que posee un museo anexo, y un espectáculo de luz y sonido, sin representaciones; o el de Cartagena, que también ha optado, de momento, solo por la musealización.

En definitiva hay un debate abierto que nos obliga a ser cautelosos con cada espacio antiguo. No olvidemos lo expresado por Rodríguez Adrados (1982, 345–353), sobre la falta de tradición de la puesta en escena de obras clásicas, con el asesoramiento adecuado. En algunos casos como en el Teatro de *Baelo* o en el de Segóbriga, y hasta ahora también en el de *Italica* solo se han celebrado algunos espectáculos de baja intensidad vinculados al denominado Festival de Teatro Greco-Latino, que pone en escena obras de autores clásicos, griegos y romanos, realizadas por grupos de estudiantes de ESO. Excepcional es también el uso sostenible del Teatro de *Baelo* en las denominadas *Noches de Baelo*, con espectáculos no agresivos destinados a un público que ocupa un aforo razonable. De igual modo el Teatro Romano de Málaga, ha optado por un centro de interpretación y una cuidada musealización y visita del público, descartándose de momento la realización de espectáculos dadas las dimensiones y escaso espacio escénico.

Caso por caso deberá estudiarse para determinar los límites de los usos. Y por supuesto, deben cuidarse los contenidos de los discursos museográficos que deben ir acordes con el verdadero sentido y función que los teatros desempeñaron en la Anti-

güedad, ello requiere que dichos contenidos sean dirigidos y supervisados por los técnicos responsables de la gestión de estos espacios y por especialistas del ámbito universitario.

## **EL THEATRUM BALBI DE GADES Y EL ITINERARIO DE ESPACIOS ESCÉNICOS DE LA ANTIGÜEDAD**

El Teatro Romano de Cádiz fue descubierto en 1980 durante unas excavaciones dirigidas a conocer los restos de la Alcazaba medieval, situada en el denominado Barrio del Pópulo (figura 2). Desde dicho año se impulsó por parte de la Administración Cultural, primero desde el Ministerio de Cultura y después por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la recuperación del monumento. Diversas excavaciones fueron arrojando luz sobre el edificio (Corzo, 1989, 187–213; 1993a, 113–140; Esteban, Muñoz y Blanco, 1993, 141–156), que sin embargo no han agotado las posibilidades del yacimiento de propiedad pública. La monumentalidad de los restos conocidos y su situación estratégica en el casco histórico de Cádiz, unidas a su importancia para conocer y entender el papel de *Gades* en la romanización, estrechamente ligado a la familia de los Cornelios Balbos, ha propiciado el desarrollo de un amplio programa de investigación y puesta en valor del Teatro. Su inclusión en la Red de Yacimientos Arqueológicos de Andalucía, primero, y como Enclave Arqueológico del Teatro Romano de Cádiz, en la RECA, en la actualidad, ha supuesto en los dos últimos años la generación de una importante actividad de recuperación.

En primer lugar, se ha considerado la investigación y puesta en valor del Teatro, como un objetivo vinculado a la Conmemoración del Bicentenario de la Constitución de 1812, estando prevista su recuperación, en el espacio actualmente disponible, con la ejecución de un proyecto encargado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura al arquitecto Emilio Yanes, que permitirá la consolidación general y la posibilidad de continuar en un futuro los trabajos de investigación debajo de la cota de las actuales casas, que cubren la escena del Teatro. Además de ese proyecto, en el que la responsabilidad de la investigación arqueológica corresponde a la Universidad de Cádiz, profesores D. Bernal y A. Arévalo, se ha procedido a la ejecución por los arquitectos, T. Carranza y J. Montero, de un proyecto de rehabilitación de una serie de edificios anejos al Teatro, que servirán para instalar en ellos el Centro de Recepción de visitantes, que estará dotado de un importante programa museológico y museográfico, elaborado por el equipo ya citado de la Universidad de Cádiz y por los arquitectos mencionados, apoyados por técnicos de la Delegación Provincial de Cultura de Cádiz. Este proyecto estará operativo en el primer trimestre de 2011. Ello permitirá la apertura al público del centro de visitantes, desde el cual podrá observarse la marcha de la obra de restauración, que deberá estar finalizada para la Conmemoración del Bicentenario. El Teatro debe convertirse en un elemento fundamental de desarrollo cultural y eco-

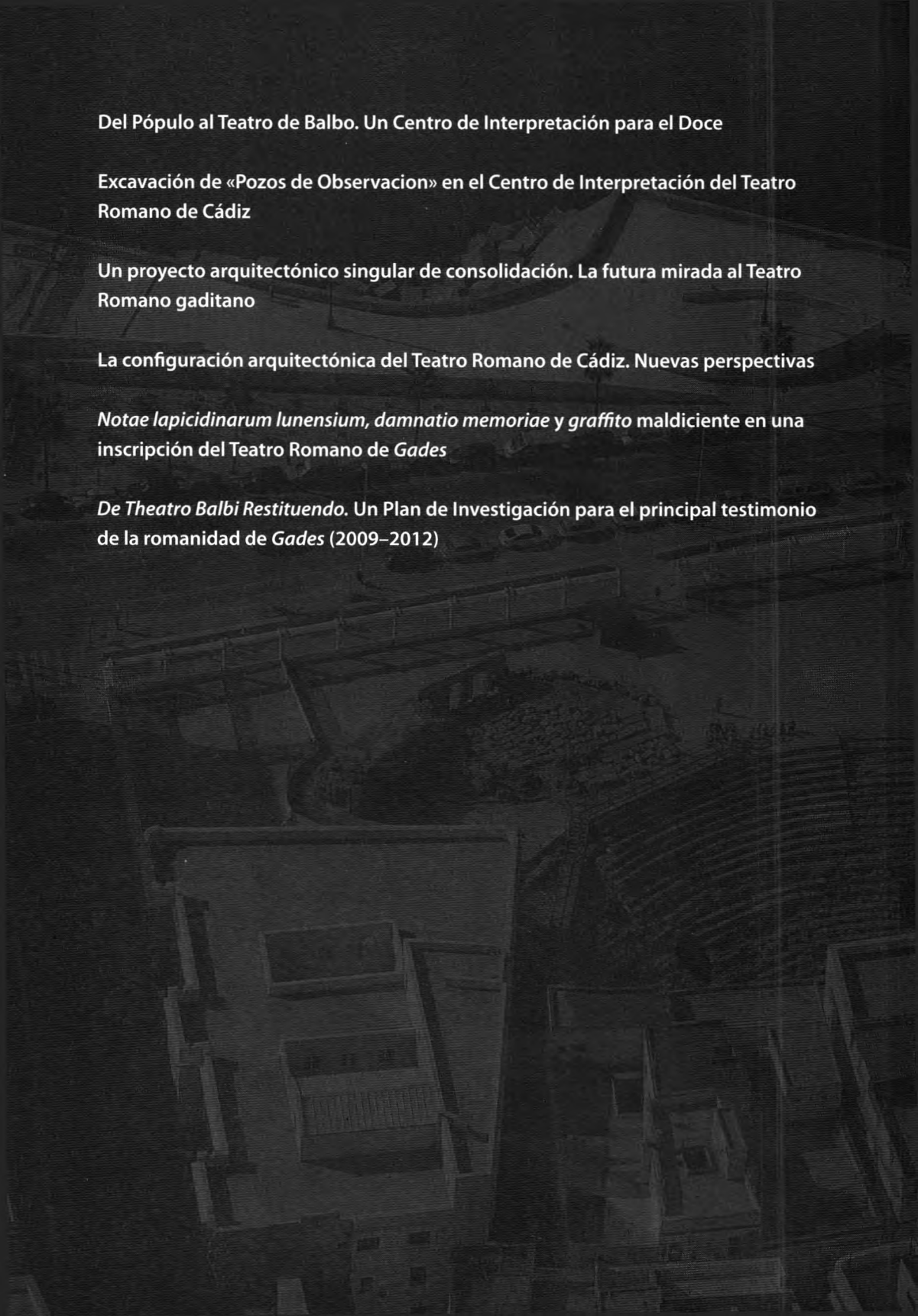
nómico del Barrio del Pópulo y de la propia Cádiz. Su territorio de influencia con la Catedral o la Casa del Obispo, junto con los valores paisajísticos de la Caleta, convierten al sitio en un referente de la cultura gaditana, vinculado además a uno de los personajes gaditanos de más importancia histórica: Lucio Cornelio Balbo. En cuanto a los usos compatibles con sus valores, entendemos que el *Theatrum Balbi de Gades*, debe tener un uso de baja intensidad, su principal atractivo es su contemplación y explicación en la cuidada museografía que se instalará en su centro de visitantes. Ni las dimensiones, ni su infraestructura permiten un uso de espectáculos públicos, no obstante, dicha cuestión deberá resolverse en su Plan Director, que como Enclave Arqueológico de la RECA está obligado a redactarse.

Además, el *Theatrum Balbi de Gades*, es un eslabón del futuro Itinerario Cultural de la RECA, denominado *Ludi Scaeneci*, que recogerá los espacios escénicos de la antigüedad romana de Andalucía, integrando los teatros de *Gades*, Málaga (figura 3), *Italica* en Santiponce, Sevilla (figura 4), *Baelo Claudia* en Tarifa, Cádiz (figura 5) y *Acinipo* en Ronda, Málaga (figura 6); y los anfiteatros de *Italica* (Santiponce, Sevilla) y Carmona (Sevilla), en una primera fase. Precisamente se trata de espacios, abiertos al público total o parcialmente, y que se encuentran inmersos en programas de restauración y puesta en valor, destacando por su estado de acabado, el de Málaga, al que le seguirá el de *Italica*. Este último albergará cada dos años, el Festival de Danza de *Italica*, que organizan de común acuerdo la Diputación de Sevilla y la Consejería de Cultura. Se pretende extender este Itinerario hacia la Comunidad de Extremadura, incluyendo los teatros de Mérida y de *Regina*, así como la articulación de este itinerario aprovechando la Vía de la Plata. Sin duda ello representará una buena ocasión para la puesta a disposición del público de un producto cultural y turístico de gran nivel, que fomentará el conocimiento de la cultura clásica a través de estos restos materiales de indudable valor simbólico y arquitectónico.



**Nuevos tiempos,  
nuevas propuestas**





Del Pópulo al Teatro de Balbo. Un Centro de Interpretación para el Doce

Excavación de «Pozos de Observacion» en el Centro de Interpretación del Teatro Romano de Cádiz

Un proyecto arquitectónico singular de consolidación. La futura mirada al Teatro Romano gaditano

La configuración arquitectónica del Teatro Romano de Cádiz. Nuevas perspectivas

*Notae lapidinarum lunensium, damnatio memoriae* y *graffito* maldiciente en una inscripción del Teatro Romano de *Gades*

*De Theatro Balbi Restituendo*. Un Plan de Investigación para el principal testimonio de la romanidad de *Gades* (2009–2012)

– IV –

## **Del Pópulo al Teatro de Balbo. Un Centro de Interpretación para el Doce**

ALICIA ARÉVALO GONZÁLEZ, DARÍO BERNAL CASASOLA,  
FRANCISCO JAVIER MONTERO RONCERO Y TOMÁS CARRANZA MACÍAS

La problemática de las ciudades actuales superpuestas a las antiguas provoca la escasa visibilidad de los restos arqueológicos de fechas precedentes, bien por su total destrucción o por haber quedado soterrados por edificaciones posteriores. De la importante ciudad romana de *Gades*, su teatro constituye el único edificio cuya funcionalidad no se discute y que ha perdurado, de ahí la importancia de invertir recursos humanos y materiales en su valorización (figura 1).

Por otra parte, el casco urbano de Cádiz adolece de la escasez de monumentos visitables, de ahí que la apertura del Teatro Romano de Cádiz con el conveniente caudal de datos informativos que permitan su valorización se convertirá en un referente de primer orden que dinamizará desde un punto de vista socio-económico la vida del Barrio del Pópulo, actualmente poco activa e incluso degradada en diversos entornos. En este sentido, conviene resaltar que con motivo de la conmemoración del Bicentenario de la Constitución de 1812, este monumento romano es la apuesta cultural de la Consejería de Cultura para este significativo evento gaditano.

Ello ha conllevado una serie de actuaciones arquitectónicas y museográficas, que constituyen un ejemplo reciente de trabajo interdisciplinar (Bernal *et alii*, 2009). Así, durante el año 2008 y 2009 los arquitectos Tomás Carranza y Francisco Javier Montero realizaron un proyecto arquitectónico por encargo de la Oficina de Rehabilitación del Casco Histórico de Cádiz de la Junta de Andalucía, con el objeto de la adecuación para Centro de Recepción e Interpretación del Teatro Romano de Cádiz de una serie de locales, inconexos por entonces, que ocupan parte de las plantas bajas de la Posada del Mesón y de la finca número 13 de la calle Mesón, recientemente rehabilitada por la citada Oficina.

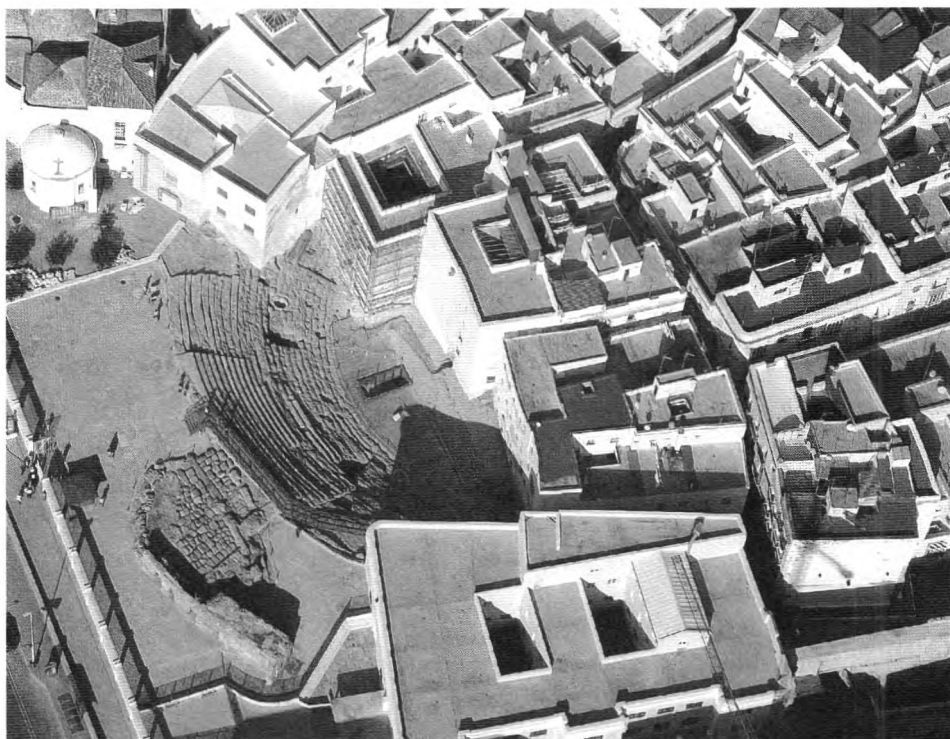


Figura 1. Vista aérea del Teatro Romano de Cádiz

Este Proyecto Básico y de Ejecución, denominado «Teatro Romano de Cádiz. Adecuación de locales para Centro de Recepción, c/ Mesón 11 y 13, Cádiz» (visado por el Colegio de Arquitectos de Cádiz con fecha 30 de marzo de 2007, nº 2504070429906; licencia de obras 283/06 del Ayuntamiento de Cádiz), ya finalizado, ha permitido la vertebración de un espacio arquitectónico para Centro de Interpretación del Teatro Romano, de 283,5 metros cuadrados, situándose el mismo sobre la *orchestra* y parte del frente escénico del edificio romano, convirtiéndose en un espacio de excepcional importancia para la comprensión de la problemática de la ciudad de *Gades* y de su topografía y urbanismo en época romana.

Una vez ultimada la obra de acondicionamiento de locales anteriormente referida, la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a propuesta del Servicio de Planificación y Evaluación de Bienes Culturales, encargó a los profesores D. Bernal y A. Arévalo, del Grupo HUM-440 del PAIDI, la realización del trabajo «Desarrollo de Contenidos para el Proyecto Museológico y Museográfico del Centro de Interpretación del Teatro Romano de Cádiz». Dicho trabajo se ha desarrollado mediante el Contrato de Investigación O.T.R.I. 2009/114, del Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación de la Universidad de Cádiz.

Los resultados de este contrato han servido para la preparación del Pliego denominado «Adecuación Museográfica del Centro de Recepción del Teatro Romano de Cádiz», licitación ofertada por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (nº expediente B100160SV11BC), encontrándose este proyecto en proceso de ejecución en la actualidad.

La presentación y valoración de todo lo comentado es lo que abordaremos a continuación, convirtiéndose una vez más en modelo de un proyecto interdisciplinar e interinstitucional con varios años de vigencia.

## **CONTINUIDAD Y ADECUACIÓN: LA ARQUITECTURA DEL CENTRO DE RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN DEL TEATRO ROMANO DE CÁDIZ**

Defiende Rafael Moneo (2006, 25), que en la medida que la arquitectura es responsable de la forma de las ciudades, es también ella, la arquitectura, la que da pie a introducir el concepto de continuidad, concepto que nos ayuda a entender cuál puede ser la respuesta al mundo de lo ya construido, mundo en el que están implícitos a un tiempo el reconocimiento de la realidad que fue el pasado y la anticipación de lo que será el futuro. Continuidad entendida como toma de conciencia del valor de una herencia patrimonial que, para permanecer y durar, ha de permitir que en ella se integren adecuadamente actuaciones futuras. Y es precisamente en ese intento —siempre difícil y complejo— de incluir el mundo recibido en el nuestro para convertirlo en un nuevo escenario, donde se hace necesaria la adecuación en la respuesta del arquitecto.

La actuación en el entorno de edificios históricos de un alto valor patrimonial, añade a la dificultad inherente a cualquier tipo de intervención arquitectónica, un mayor grado de complejidad derivado de las propias consideraciones que establecen las preexistencias. En este sentido, no hay mejor principio para adecuar la respuesta que partir de un profundo conocimiento del edificio sobre el que se interviene, aprehendiendo en profundidad el material arquitectónico sobre el que se actúa. Tan sólo después de ahondar en su conocimiento —en las leyes geométricas que rigen su composición, en sus raíces tipológicas y en las razones íntimas de su forma— puede el arquitecto plantear desde el proyecto la estrategia de intervención más adecuada ya sea ésta la continuidad con lo existente, la contraposición o incluso la manipulación. La arquitectura sobre la que se interviene encierra una enorme cantidad de información que debe ser analizada y procesada, al tiempo que se diseña la propuesta de intervención sobre la misma a fin de garantizar el acierto en las decisiones y alcanzar los objetivos planteados en el programa.

Son éstas las premisas que han guiado la adecuación arquitectónica del nuevo Centro de Recepción e Interpretación del Teatro Romano de Cádiz, un excepcional monumento que mantiene vivo el esfuerzo de las manos que lo construyeron recreando ante nuestros ojos el momento de prosperidad que disfrutó la *Gades* de Balbo en los años que precedieron el comienzo de nuestra era.

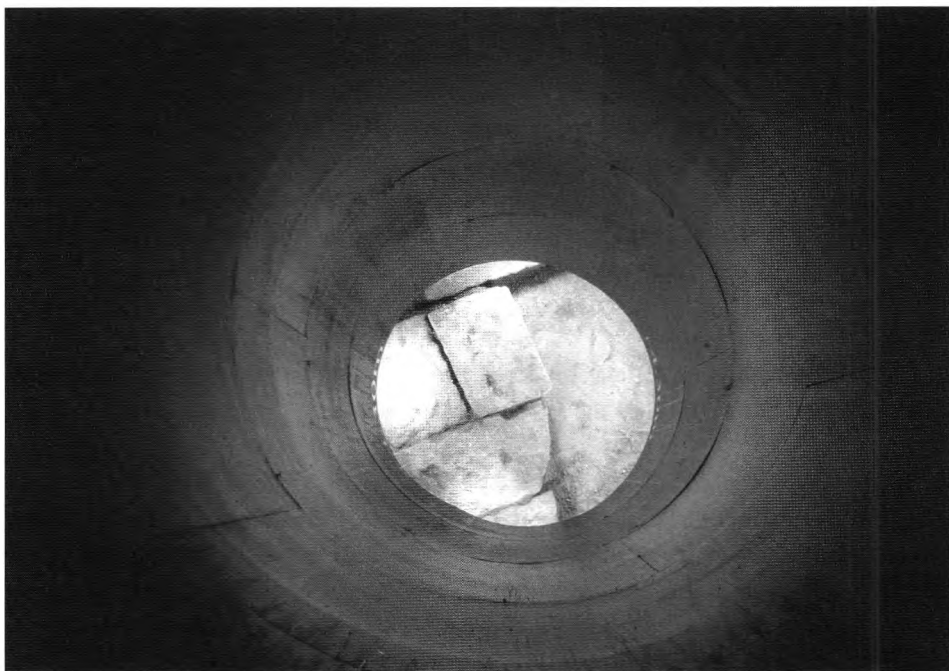


Figura 2. Pozo 3, «proedria»



Figura 3. Pozo 1, «orchestra»

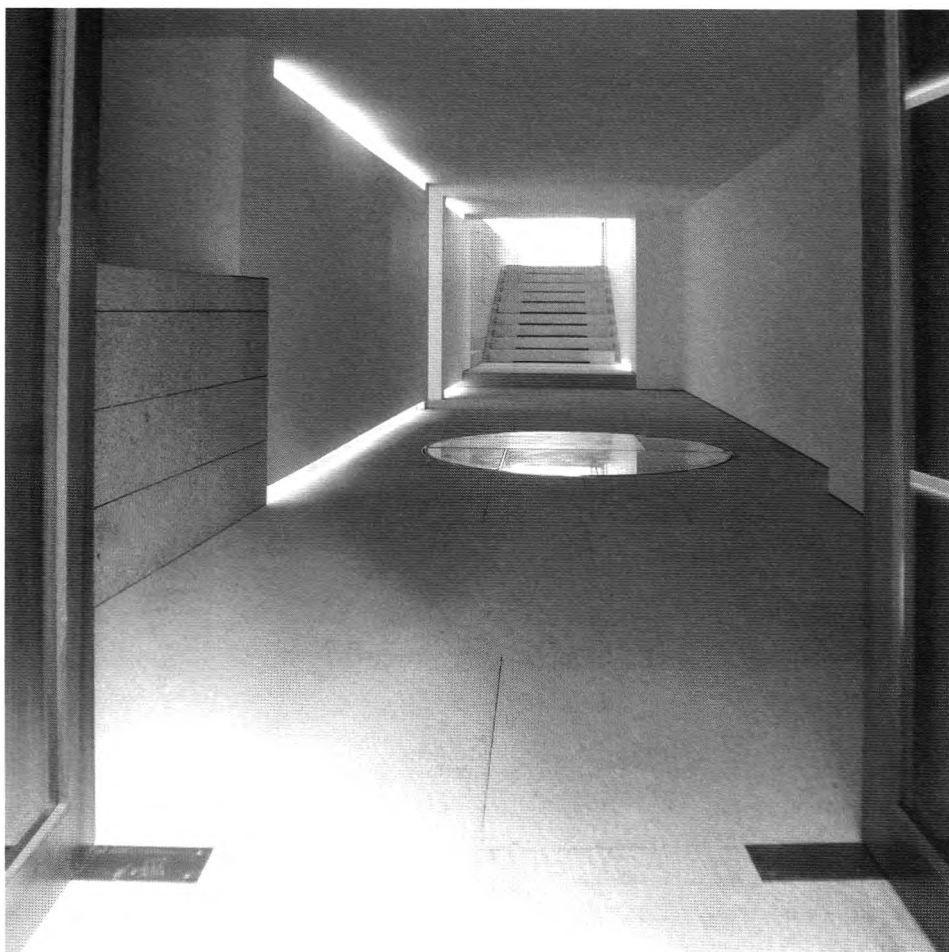


Figura 4. Vista del «Vestíbulo de ingreso» desde la calle Mesón

La propuesta arquitectónica desarrollada por encargo de la Oficina de Rehabilitación del Casco Histórico de Cádiz de la Junta de Andalucía, tiene como objeto la integración de una serie de locales, actualmente inconexos, que ocupan parte de las plantas bajas de las edificaciones que rodean el área excavada del monumento —Posada del Mesón y la finca número 13 de la calle Mesón— bajo cuyos cimientos se ocultan las estructuras escénicas del Teatro. Se da de esta manera respuesta a una vieja demanda, que tras pasar por diferentes vicisitudes en el tiempo, hace ahora posible no sólo el correcto entendimiento del Teatro Romano previamente a su visita, sino que además contribuye sobremedida a la puesta en valor y divulgación de su importancia arquitectónica.

El espacio arquitectónico que albergará el futuro Centro de Recepción e Interpretación, se obtiene como fruto de la adición de dichos locales, integrándolos mediante una sencilla operación que, a través de un sistema de escaleras y rampas, salva la

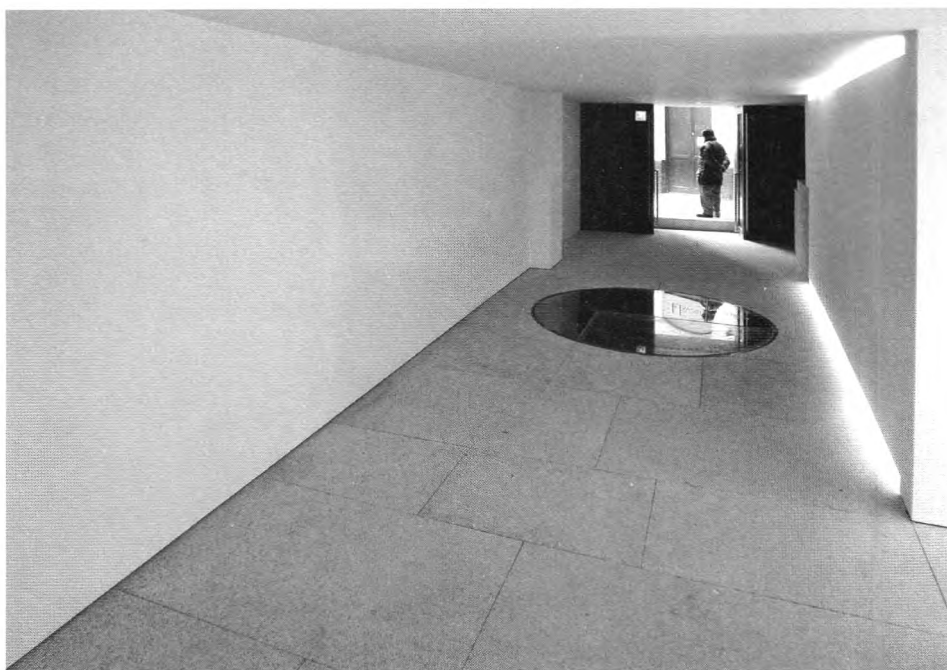


Figura 5. Vista general del espacio correspondiente a la «Sala A o Vestíbulo»

diferencia de cota existente entre éstos, al tiempo que conforma un espacio continuo, que a modo de *promenade*, permite al visitante entender «paseando» las claves arquitectónicas y artísticas del monumento.

A lo largo de ese itinerario, las vistas sobre el «Teatro visible» —área actualmente excavada— materializadas mediante aperturas limpias en los muros exteriores que «introducen» la *cavea* en el espacio interior, se irán solapando con otras practicadas sobre el «Teatro oculto» —restos arqueológicos actualmente bajo tierra— resueltas mediante pozos entubados estratégicamente situados sobre la previsible ubicación de las estructuras escénicas menos conocidas en la actualidad: *scaenae frons*, *proedria*, *ima cavea* y *orchestra* (figuras 2 y 3). Una operación simple que facilita una mejor comprensión por parte del visitante de la estructura y el funcionamiento de este tipo de edificios, cuyo conocimiento «in situ», vendrá precedido por una información audiovisual que empleará los paramentos ciegos como soporte didáctico que explique las claves para la correcta comprensión del mismo.

Una intervención que apuesta por posicionarse frente a lo existente, a la construcción heredada, adoptándola como material básico del proyecto en la certeza que lo existente —el Teatro— es lo que realmente merece ser puesto en valor, haciendo que la propuesta arquitectónica gire en torno al mismo, utilizándolo como contrapunto de lo nuevo para así tensionar el conjunto. Esta consideración del objeto—monumento como fuente principal de inspiración, como elemento simbólico que transmite significados, conlleva

en definitiva el reconocimiento del pasado como un momento temporal distinto del presente, un rasgo característico de nuestro tiempo que apuesta por la diferencia como estrategia de integración.

La propuesta también admitiría ser leída en clave contemporánea por el recurso al *collage* como herramienta compositiva. Es conocido el valor de lo fragmentario e incompleto como herramienta plenamente adscrita a la sensibilidad moderna. El *collage*, es decir la yuxtaposición de fragmentos diferentes para componer un conjunto nuevo, está muy presente en la decisión de practicar las perforaciones verticales y horizontales que permiten la superposición de lo nuevo y lo antiguo, aprovechando los vestigios del pasado para integrarlos en un nuevo orden. Bajo esta estrategia también se esconde un cierto pintoresquismo —presente en el deleite de la contemplación de lo oculto— que se recrea como un valor plástico destinado a desempeñar un papel determinante en la configuración general del espacio arquitectónico.

Desde un punto funcional, se ha optado por situar la entrada principal a través de la calle Mesón, conscientes de la importancia que para la revitalización cultural del Barrio del Pópulo tendrá la presencia del nuevo Centro de Interpretación y Recepción.

Inmediato al acceso se ubica el Vestíbulo de ingreso, dotado de un mostrador que resuelve los trámites de control así como la atención al Área de Tienda, situada también inmediata a la calle y resuelta a través de una pared expositora longitudinal que contribuye a introducir al visitante en el interior (figuras 4 y 5).

A partir de aquí arranca propiamente el recorrido por el Centro, concebido como una «calle interior» escalonada que conduce hasta la primera Área Didáctica y Audiovisual ubicada en la crujía lateral de Posada del Mesón. Dada su posición estratégica —junto al patio de la Posada, sobre el área de la *scaena* y volcada a la *cavea* excavada— este primer ámbito didáctico situado sobre la cota más alta, se erige en el más representativo del conjunto, al aunar las mejores vistas sobre la *cavea* (figura 6) con los pozos de visualización de mayor interés arqueológico —*orchestra e ima cavea*— (figura 7). A través de los dos arcos actualmente existentes y que conforman una de las fachadas originales de la Posada del Mesón, se facilita además el ingreso en el Centro de personas con movilidad reducida, solventándose de esta manera las barreras arquitectónicas ocasionadas por la diferencia de cota existente en los locales. Esta relación física y visual entre el interior y el patio, contribuye sin duda a potenciar la relación del nuevo Centro con el edificio de la Posada del Mesón —de gran interés arquitectónico— que por su posición sobre el Teatro está llamado a convertirse en un futuro próximo en la ampliación natural del mismo.

Sin solución de continuidad, una rampa de dos tramos situada en uno de sus extremos, introduce suavemente al visitante en una segunda Área Didáctica y Audiovisual ubicada en la cota más baja y próxima a la *cavea* (figura 8). Aunque concebida como un espacio más cerrado al monumento con un mayor perímetro opaco donde poder «aprender» sobre las paredes, en la misma también tienen cabida nuevas perforaciones, horizontales y verticales, que garantizan la continuidad de la intervención y su vin-



Figura 6. Vista de conjunto de la Sala B, «Cádiz a través del Teatro»

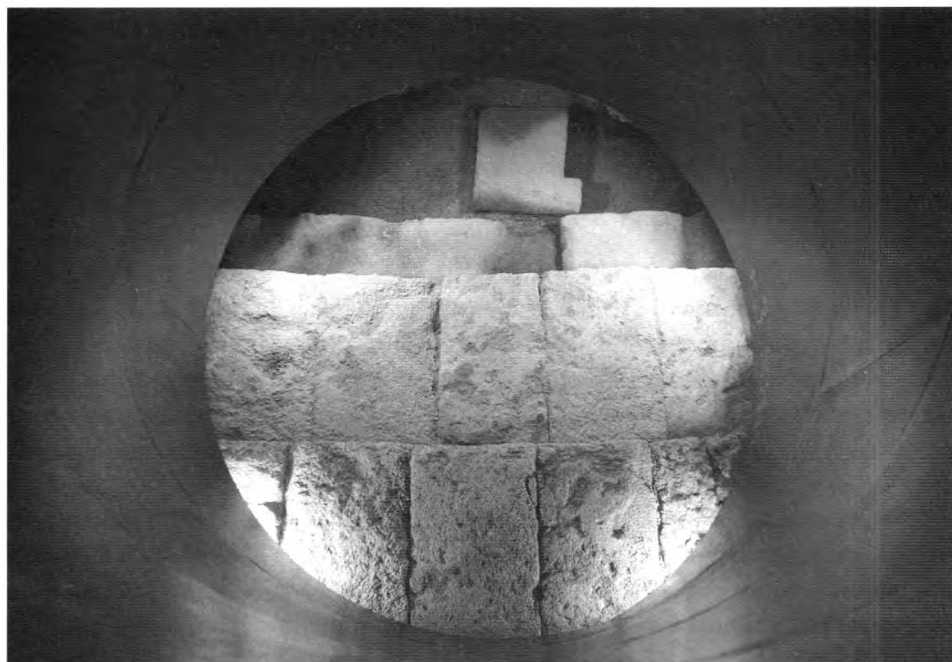


Figura 7. Pozo 2, «cavea»



Figura 8. Rampa de acceso a la Sala C



Figura 9. Mirador al graderío, Sala D, «Teatro y Sociedad»

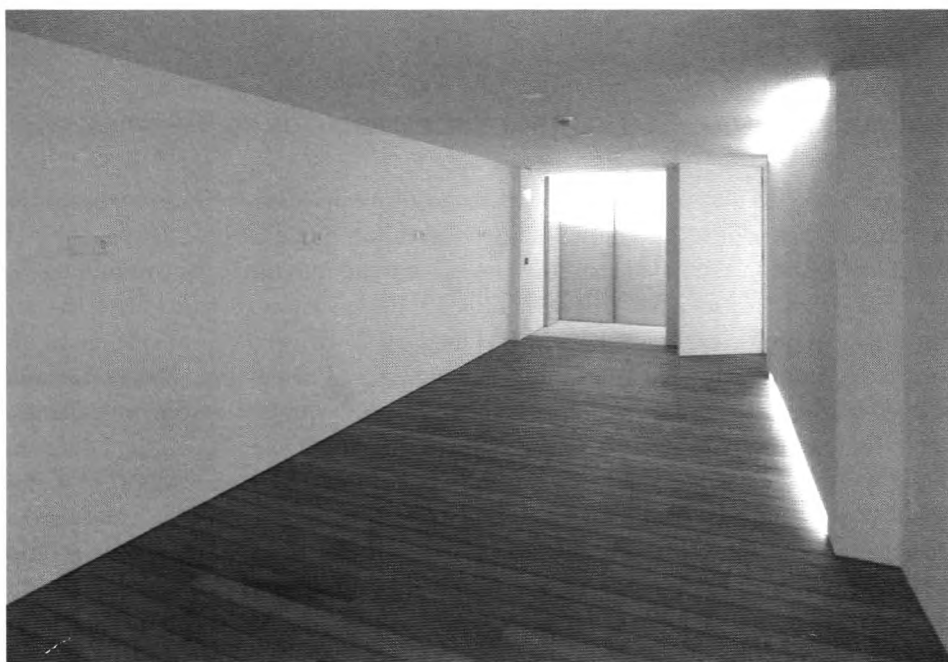


Figura 10. Vista general del espacio en la Sala C, «Gades y el Teatro Romano»

culación con las salas precedentes (figura 10). Anexas a esta zona se ubican las dependencias auxiliares del Centro —Almacén y Limpieza— al tiempo que se practica una salida de servicio a las zonas comunes de la finca de Mesón 13. El final del recorrido se remata con una pequeña Sala Audiovisual que ofrece al visitante la posibilidad de asistir a la proyección de un documental que complemente la información recibida hasta el momento, así como un último contacto «visual» con el monumento a través de un ventanal fijo que, a modo de mirador, se asoma al graderío (figura 9).

La herencia del pasado se reinterpreta en cada momento con los intereses de un presente que la adapta a sus necesidades, renovándola como fuente de conocimiento y disfrute. Se hace por tanto necesario tomar conciencia de que toda intervención de esta naturaleza no deja de ser un eslabón pasajero en la dilatada vida del edificio, consideración que conduce inevitablemente a la adopción de una actitud prudente para evitar hipotecar su desarrollo futuro.

La buena arquitectura no necesita gritar para ser oída. Más bien debe callar para que hable el verdadero protagonista —en nuestro caso el Teatro— sabiendo encontrar el tono adecuado para no interferir en lo realmente importante. La nueva arquitectura debe enmarcar, señalar la presencia y entresacar los valores presentes en la vieja arquitectura, evitando caer en la tentación de competir con ella, buscando la conciliación entre la observación del monumento y las nuevas exigencias y necesidades derivadas del carácter didáctico inherente a este tipo de centros. Es lo que se ha pretendido conseguir con esta arquitectura «construida sobre lo construido». El tiempo sabrá juzgar su grado de adecuación.

## **UNA MUSEOGRAFÍA PARA EL CENTRO DE INTERPRETACIÓN DEL *THEATRUM BALBI***

La creación del nuevo espacio museístico constituye una extraordinaria oportunidad de difundir los valores patrimoniales que alberga tanto el Teatro de *Gades* como el Barrio del Pópulo. Se trata de utilizar el propio centro como medio de comunicación, para transmitir a la sociedad una serie de mensajes en aspectos tanto histórico-arqueológicos como educativos. Pues hoy, el lenguaje museístico se entiende como un medio de comunicación para transmitir mensajes al público visitante. Se ha intentado huir de una serie de tendencias museográficas, con sus ventajas y sus inconvenientes, como es la profusión de información complementaria que agota al visitante, buscando desde una base científica una vocación didáctica, formativa y educadora. O de las actuales tendencias a un uso excesivo de las nuevas tecnologías que terminan produciendo un resultado de difuminación del discurso expositivo, por ello hemos intentado servirnos de forma adecuada de los nuevos medios tecnológicos para la comprensión de los mensajes que se quieren transmitir. Creemos que el acierto en el discurso museográfico planteado radica en haber organizado y presentado la información de manera que el público recuerde las imágenes con posterioridad a la visita.

Así, el nuevo Centro de Recepción e Interpretación del Teatro Romano de Cádiz tiene un primer objetivo como es el de ofrecer una visión de la complejidad y riqueza histórica y arqueológica del lugar que pisa —Barrio del Pópulo— para desde ahí poder ir adentrándose en la comprensión de un monumento —el Teatro de *Gades*— que forma parte consustancial del mismo, hasta el punto de dictar a través de su estructura la trama urbana y el desarrollo edilicio del mismo. Con ello el resultado será la dotación para la ciudad de Cádiz de un espacio cultural y patrimonial de primer orden. Para ello, se ha considerado que los objetivos básicos de los espacios expositivos son:

- Ofrecer a los visitantes las herramientas básicas para comprender, interpretar y acercarse a la historia del monumento.
- Establecer criterios de innovación, rigor científico, actualización e inteligibilidad en todos los contenidos presentados.
- Proyectar un modelo de presentación museográfica adecuada a los objetivos interpretativos y comunicativos.

Al mismo tiempo, se ha fomentado la relación entre la propuesta museográfica, el contenedor arquitectónico y el propio teatro. En este sentido, el proyecto museográfico ha intentado resaltar los espacios abiertos que miran hacia los elementos actualmente visibles del edificio de espectáculos.

Para llevar a la práctica este programa didáctico, se apuesta por un sistema mixto que alterna mensajes cortos de texto e imágenes icónicas «dibujados» directamente en las paredes, a modo de pinturas murales, con los más modernos sistemas audiovisuales en base a monitores interactivos que permiten un diálogo personalizado del visitante con el contenido. Los paramentos que recibirán los mensajes «fijos» estarán terminados en pintura blanca mate, sobre la que se destacará el «rojo pompeyano» de la tinta que dibuja la gráfica. A diferencia de los anteriores, todos aquellos que integren monitores, se trasdosarán de paneles de vidrio serigrafados con fotografías neutras y difuminadas que contextualicen el área temática en cuestión, entendiendo esta superficie vítrea más afín y continua con la superficie táctil de las pantallas interactivas.

La propuesta museográfica se integra en el contenedor arquitectónico en base a cuatro grandes áreas temáticas (figura 11), coincidentes con los diferentes ambientes espaciales construidos, dotadas de un lema y un sub-lema identificativos de su contenido, y una serie de recursos que exponemos en la tabla 1, y que ya hemos presentado en otro trabajo, al que remitimos al lector para ver de forma detallada el proyecto museográfico —con una numeración preliminar de las salas— (Bernal *et alii*, 2009, 165–170).

A través del nuevo Centro de Interpretación se pretende mostrar cómo la recuperación integral del edificio romano ha trascendido de ser una simple investigación arqueológica y se ha convertido en el motor de regeneración de una de las zonas que estaban más deprimidas de la ciudad de Cádiz. Además, su situación junto a algunos de los edificios más emblemáticos como la Catedral, la Capilla de las Reliquias de la

Ambiente	Lema	Sublema	Recursos
Sala A			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Imágenes aéreas del Barrio del Pópulo.</li> <li>• Pozo 4: «<i>Scaenae frons</i>. Frente escénico, ambiente de desarrollo teatral».</li> </ul>
Sala B	Cádiz a través del Teatro	De Balbo al Pópulo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Plano del casco histórico de Cádiz.</li> <li>• «Plano particular del Barrio de la Iglesia Catedral de Cádiz y sus contornos» de 1724.</li> <li>• «Vista de <i>Gades</i>» de Antón Van den Wyngaerde, de 1567.</li> <li>• «Vista de Cádiz» de 1513, del Archivo General de Simancas.</li> <li>• Texto: «... con un castillo y fortaleza de sillaría de piedra, asentado sobre unos antiquísimos y muy fuertes cimientos...» (Agustín de Orozco).</li> <li>• Pozo 3: «<i>Proedria</i>. Espacio semicircular y gradas privilegiadas».</li> <li>• Pozo 2: «<i>Cavea</i>. Graderío semicircular dividido en tres partes, reservado a espectadores».</li> </ul>
Sala C	<i>Gades</i> y Teatro romano	<i>At Balbus aedificat</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paramento vítreo serigrafiado con una imagen alusiva a la implantación del Teatro en la trama de la ciudad.</li> <li>• Pantallas interactivas con imágenes y textos sobre el Teatro.</li> <li>• Maqueta didáctica del teatro romano.</li> <li>• Vitrina con diversos materiales de la decoración arquitectónica.</li> <li>• Textos clásicos alusivos a <i>Gades</i> y al Teatro.</li> </ul>
Sala D	Teatro y sociedad	«Le regaló el anillo de oro de los caballeros y lo hizo sentar en las catorce gradas» (Cicerón, <i>Epistulae ad Familiares</i> X, 32, 1).	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paramento vítreo serigrafiado con una imagen alusiva al teatro como instrumento de ideología política.</li> <li>• Fragmento de placa de <i>Balteus</i>.</li> <li>• Texto clásico alusivo a Balbo el Menor.</li> <li>• Monedas de <i>Gades</i> con leyenda «<i>Balbus Pont</i>».</li> <li>• Fotografías del Teatro acompañadas del texto «La Arqueología recupera nuestro Patrimonio».</li> <li>• Documental titulado «El teatro en el mundo romano».</li> <li>• Pozo 1: «<i>Orchestra</i>. Espacio semicircular situado entre la <i>scaena</i> y la <i>cavea</i>».</li> <li>• Reproducción de la <i>Forma Urbis Romae</i> con la <i>Crypta Balbi</i>.</li> <li>• Fotografía del Coliseo de Roma, con la ubicación de la inscripción «<i>Gaditanorum</i>».</li> <li>• <i>Collage</i> fotográfico con otros teatros romanos ubicados en la provincia de Cádiz.</li> </ul>

Tabla 1

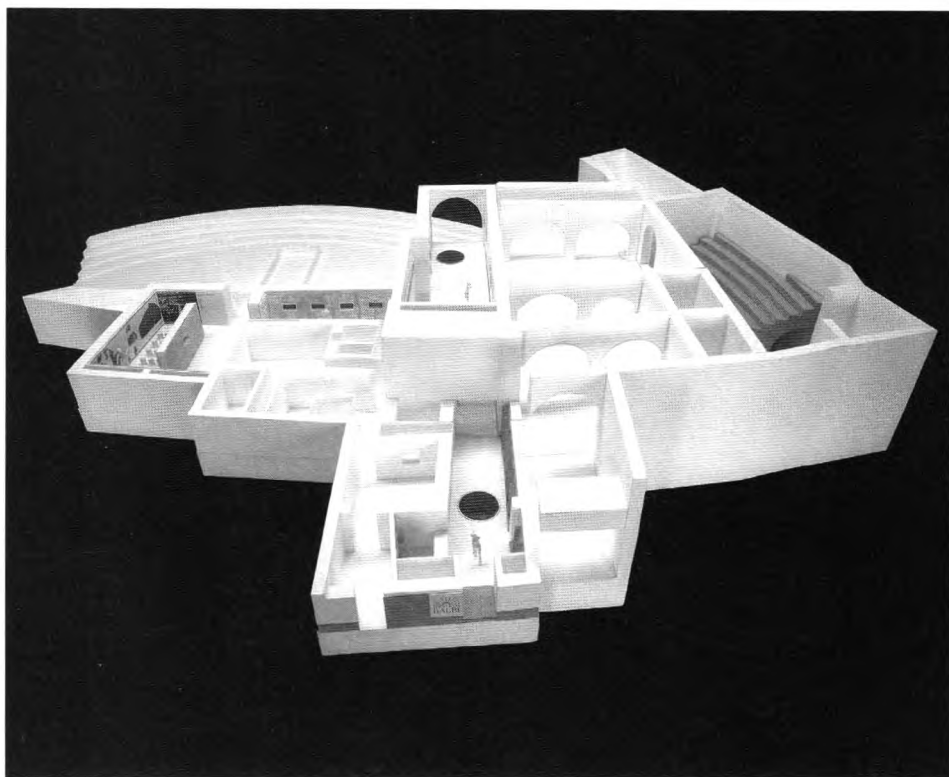


Figura 11. Maqueta del Centro de Interpretación del Teatro Romano de Cádiz

Catedral Vieja, el Conjunto Arquitectónico de la Casa de la Contaduría, la Posada del Mesón y el Arcó de los Blancos, lo convierte en uno de los lugares más atractivos y monumentales de la ciudad.

Al mismo tiempo se intenta transmitir las singularidades del Teatro de Cádiz: la génesis histórica de su construcción, las similitudes y diferencias respecto a los tipos clásicos conocidos, el análisis de las diferentes partes y elementos que lo constituyen, las particularidades de su decoración arquitectónica, los materiales empleados en su construcción..., etc. Se facilita de esta manera al visitante las claves para entender, a partir de este conocimiento previo, el funcionamiento y desarrollo de los espectáculos escénicos allí representados y su relación con otras cuestiones inherentes al Teatro: su papel en la sociedad, su relación con la ideología política, que en el caso particular de *Gades* pasa inevitablemente por el estudio y la comprensión de la figura de los Balbo y su relación con el poder de Roma, aspecto éste clave para entender la importancia de *Gades* como ciudad romana. Una vez aprehendidas estas cuestiones, se propondrá al visitante una reflexión final en torno al tema del Teatro en el mundo romano, desde su origen hasta su desarrollo más cercano en *Hispania* y en la *Baetica*, para acabar rastreando las huellas actuales del teatro romano.

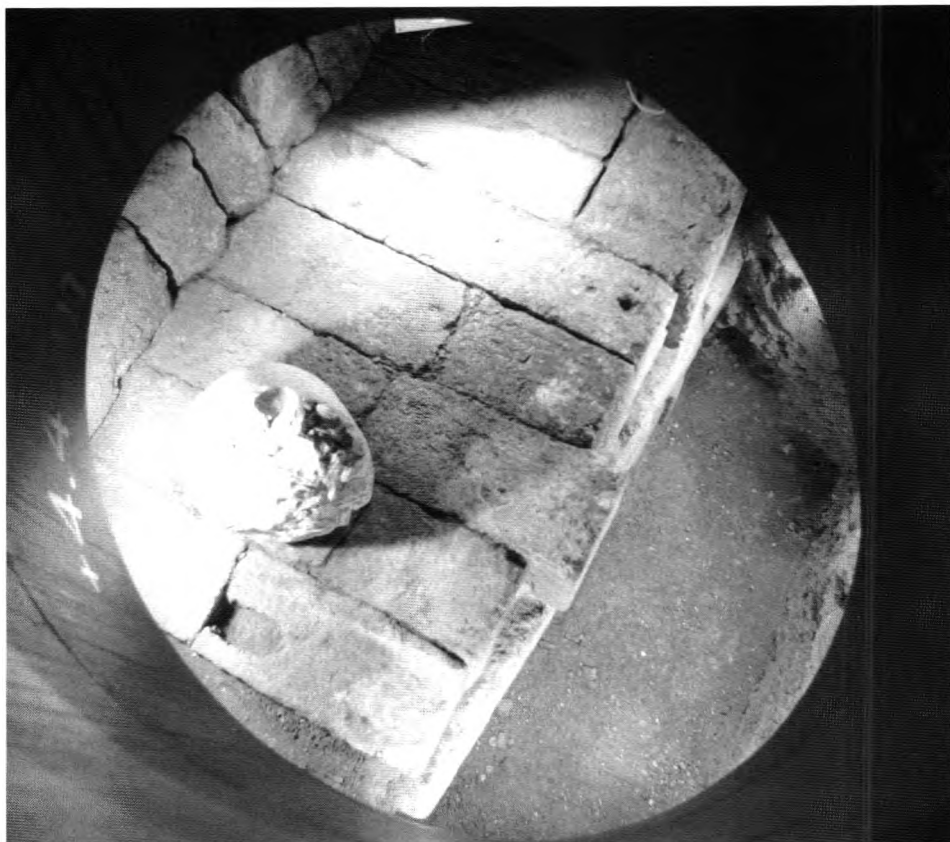


Figura 12. Pozo 4, «*Scaenae frons*»

El recorrido se inicia desde el propio vestíbulo o Sala A, donde el visitante al tiempo que accede al Centro y recuerda el Barrio del Pópulo, ayudado por una vista aérea del mismo plasmada en una de las paredes de este ambiente, además tiene el primer contacto directo con los restos del teatro, gracias al Pozo 4 que muestra un detalle de la *scaenae frons* (figura 12).

A continuación, mediante la recreación de un paseo gracias a la configuración arquitectónica de la Sala B, se muestra una explicación visual de la evolución urbana del Barrio del Pópulo a través de una serie de fotografía aéreas y planos de esta zona de la ciudad de los siglos XVI y XVII, pero siempre con una mirada a lo que fue el solar del teatro, y por lo tanto contribuyendo al conocimiento de la historia del monumento (figura 13). No conviene olvidar que está constatada arqueológicamente una ocupación en el Teatro que va desde el siglo XIX hasta el momento en que se sitúa el abandono del uso de tan singular edificio, hacia finales del siglo II d. C. según algunos autores (Corzo, 1989 y 1993a; Esteban, Muñoz y Blanco, 1993). Con ello el público entenderá el por qué un monumento de esta categoría y dimensiones ha estado oculto durante

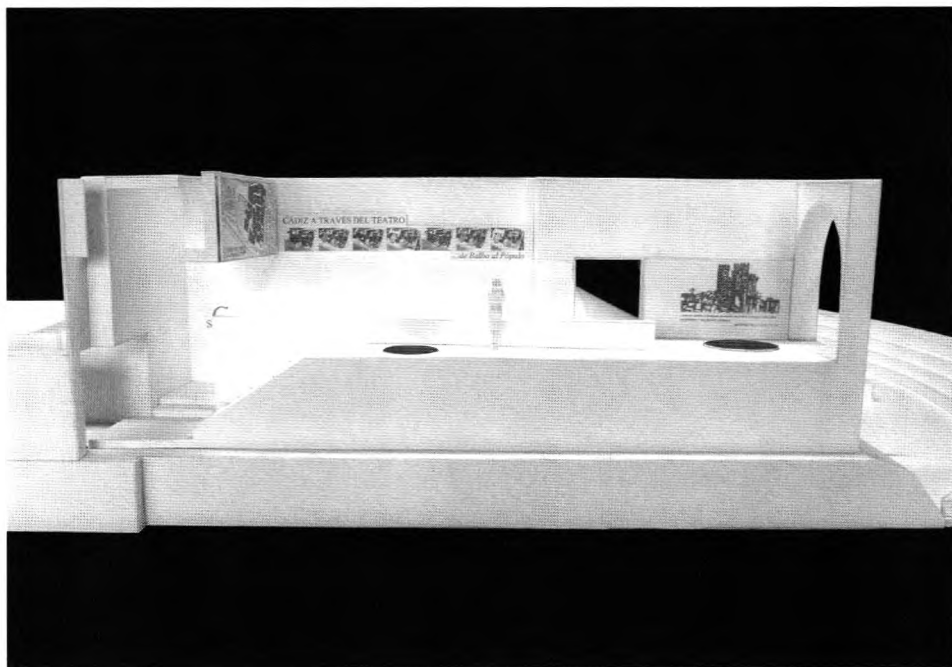


Figura 13. Vista longitudinal de la maqueta con la Sala B, «Cádiz a través del Teatro»

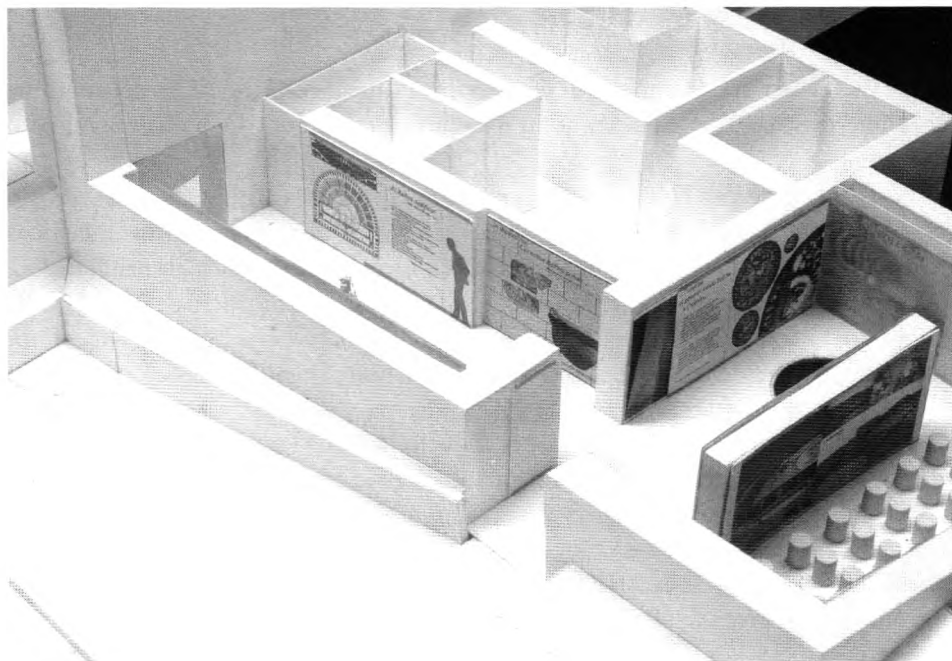


Figura 14. Detalle de la maqueta con la Sala C, «Gades y el Teatro romano» (izda.)

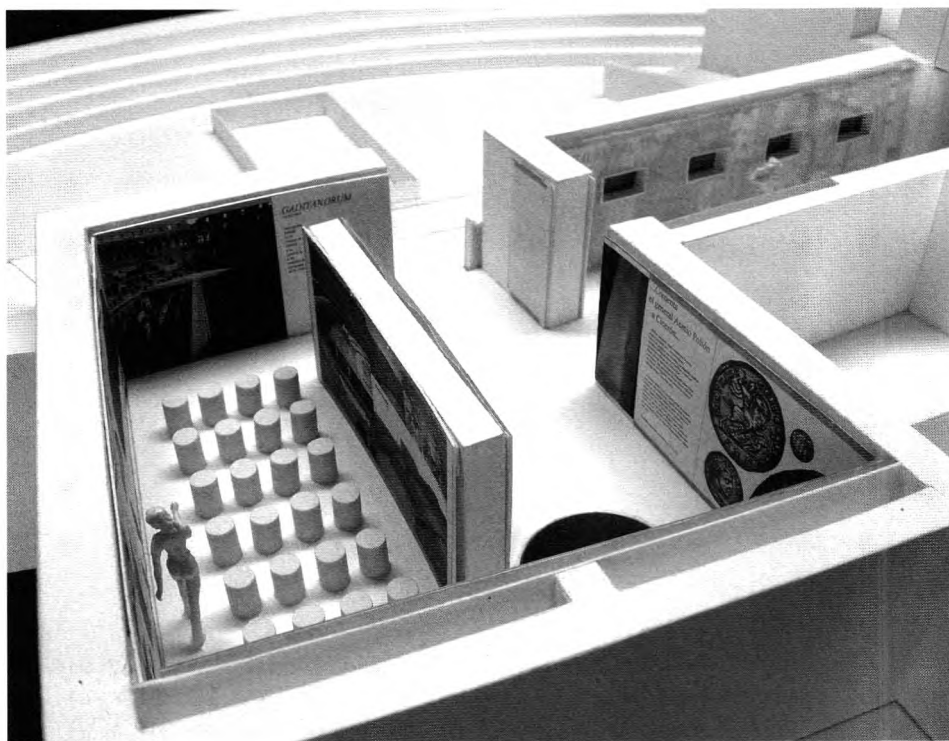


Figura 15. Detalle de la maqueta con la Sala D, «Teatro y sociedad»

siglos, ya que se trata de uno de los sectores de la ciudad ocupado de forma continua hasta nuestros días, de manera que su fisonomía original quedó oculta con el paso del tiempo.

En la Sala C se dan las claves necesarias para entender la arquitectura del edificio teatral a través de la exposición de piezas originales, y otros elementos didácticos (figura 14). En ella se explica lo que significó la construcción del edificio, la planificación, los oficios que participaron, el acopio de materiales de las principales canteras de mármol del Mediterráneo, y otros contenidos relacionados que lo convierten en un magnífico exponente de la arquitectura pública y monumental de época de Balbo el Menor.

En la Sala D se acercará al visitante al conocimiento de las funciones del teatro en la Antigüedad, pues, además de su función lúdica, el edificio teatral constituye el marco idóneo para la propaganda política y religiosa principalmente durante la época augustea y en etapas posteriores. Así mismo, el discurso expositivo ofrece tanto una visión de lo singular del Teatro de *Gades* como de lo común en la historia de los teatros hispanorromanos; mostrando al mismo tiempo las influencias que han llegado de fuera o las que se han podido ejercer hacia el exterior (figura 15). Se trata, por tanto, de un planteamiento abierto, que pone en valor y difunde, no sólo el edificio, sino también

su contextualización y el paisaje cultural en el que se inserta. De esta forma, se valoriza al teatro romano de Cádiz en su contexto geográfico, pues se trata de uno de los edificios más emblemáticos de la *Hispania* romana, por su temprana fecha de erección (últimas décadas del siglo I a. C.) y por su notable tamaño. No olvidemos que la familia gaditana de los Cornelios Balbos fue especialmente importante en la Roma de César y Augusto, y precisamente en la ciudad eterna uno de sus tres teatros fue construido por Balbo el Menor, que da nombre al edificio gaditano (Rodríguez Neila, 2006, 131–184). Con ello se recoge la importancia de esta familia de notables romanos oriundos de Cádiz y las huellas que dejaron en la capital del Imperio.

Con este recorrido se intenta facilitar la accesibilidad social, favoreciendo que diferentes públicos encuentren óptimas y diversas informaciones, viendo en él un espacio para el aprendizaje, el conocimiento y el goce estético.



## **Excavación de «Pozos de Observación» en el Centro de Interpretación del Teatro Romano de Cádiz**

FRANCISCO JAVIER ALARCÓN CASTELLANO

Pese a la importancia que la ciudad de *Gades* tuvo en la Antigüedad, la arqueología ha brindado escasos testimonios de su urbanismo y supuesta monumentalidad, y tan solo las fuentes escritas —en algunos casos— tanto clásicas como de época moderna, han aportado breves testimonios en los que sustentar las manifestaciones arquitectónicas de las que el paso del tiempo nos ha ido despojando.

El Teatro es hoy día la única evidencia arquitectónica de carácter monumental conservada, y visible en parte, de la ciudad romana. Descubierta en 1980 y recuperado parcialmente a lo largo de distintas campañas de actuaciones arqueológicas y arquitectónicas afronta en el presente un nuevo impulso en su rescate de cara a las celebraciones del bicentenario de la Constitución de 1812. Uno de los nuevos equipamientos con los que va a contar este enclave es un Centro de Recepción e Interpretación cuya realización arquitectónica han materializado los arquitectos D. Tomás Carranza y D. Francisco Javier Montero por encargo de Consejería de Obras Públicas y Urbanismo. Este nuevo espacio surge de la integración en un solo local de los bajos pertenecientes a dos fincas distintas y colindantes del Barrio del Pópulo: Posada del Mesón y Mesón nº 13, situadas ambas sobre los restos del Teatro Romano. Siguiendo las propuestas del Proyecto Arquitectónico se han ejecutado en algunas de sus salas «Pozos de Observación», de manera que el público podrá en el momento de la visita no solo contemplar la información material, gráfica y textual, sino también los restos arquitectónicos del edificio romano que se explica e interpreta y se halla bajo sus pies.

En el presente trabajo presentamos sucintamente los resultados de estos sondeos pues en él tan solo vamos a exponer de manera parcial los resultados obtenidos, haciendo especial referencia a las estructuras del propio edificio romano y obviando

la información detallada de las fases medievales y modernas cuyos materiales se encuentran todavía en fase de estudio<sup>1</sup>.

## TRABAJOS Y ESTUDIOS PREVIOS

Entre el año 1980 fecha del descubrimiento del Teatro y el inicio de nuestra campaña de excavación de los pozos–sondeos del Centro de Interpretación se han sucedido numerosos trabajos de excavación, restauración y puesta en valor que dependiendo de las disponibilidades presupuestarias y del espacio utilizable en cada momento han alcanzado mayor o menor extensión configurando la imagen que en la actualidad tenemos del Teatro. Conocemos una parte importante de la *cavea*, una pequeñísima parte de la *orchestra* y la primera *praecintio*, y se puede pasear por su magnífica galería anular. Igualmente se han reconocido parcelas y fincas próximas intentando solventar cuestiones pendientes para comprender su configuración y extensión. Todos estos trabajos arqueológicos realizados entre 1980 y 2005 han sido dirigidos por el Prof. Dr. don Ramón Corzo Sánchez que ha recogido y sistematizado todas sus investigaciones en una memoria titulada «El Teatro de *Gades*. Veinticinco Años de Excavación Arqueológica (1980–2005)», de la que amablemente nos ha remitido un ejemplar y que esperamos prontamente salga publicada. A lo largo de este trabajo haremos referencia a estos trabajos cuando tengan relación directa con lo ahora excavado.

## SONDEO 2005

En el año 2005 se llevó a cabo un sondeo dentro de la finca Mesón 13. La intervención arqueológica estuvo dirigida por don Ramón Corzo Sánchez. Los objetivos de este sondeo eran; por una parte establecer con precisión la cota a la que se encontraba el pavimento de la *orchestra* y por otra comprobar la viabilidad de este tipo de sondeos de cara a su integración en el discurso museográfico del futuro Centro de Interpretación.

---

1. Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda y colaboración de algunas personas a las que estoy especialmente agradecido. Al Dr. Ramón Corzo Sánchez por abrirme las puertas del Teatro Romano de Cádiz en 1982, las del Teatro de *Italica* en 1989, por haberme transmitido su pasión por la arqueología y por su magisterio y amistad. Al Dr. Ángel Ventura y a don Juan de Dios Borrego de la Pascua, por su aprecio y afecto, por atender con solicitud cualquiera de las peticiones que les he formulado y por su apoyo incondicional. A los arquitectos don Tomás Carranza, don Francisco Javier Montero y don Juan Carmona por las atenciones y las facilidades que me han brindado para el desarrollo de mi trabajo. A M<sup>a</sup> Eugenia García Pantoja, por haberme metido en este lío y a José M<sup>a</sup> Lozano, Rafael Casado Burgos e Isaías, por los buenos ratos.

El sondeo tiene forma circular y un diámetro de dos metros. Se realizó mediante el sistema de «pozo indio», superponiendo anillos metálicos para sustentar los perfiles de tierra. La excavación permitió recuperar cuatro metros de estratigrafía arqueológica en la que se documentan distintos periodos y fases, siendo el más importante el medieval islámico dentro del cual se pudieron individualizar varios momentos constructivos entre los siglos x–xi y estratos de relleno sin estructuras arquitectónicas de época antigua, bajomedieval y moderna. A cuatro metros de profundidad, bajo el pavimento de la finca Mesón 13 (+3,19 metros sobre el nivel del mar) «se alcanzó el nivel de piedra natural, allanado horizontalmente, sobre el que solo se pudo localizar un fragmento de placa de mármol blanco situado en el borde septentrional del sondeo, que es el único resto perceptible de lo que debió ser el pavimento de la *orchestra* del Teatro» (Corzo Sánchez, 2011, 300–304).

## LEVANTAMIENTO TOPOGRÁFICO Y COLABORACIÓN DE LA UCO

En marzo de 2008 se finalizó un levantamiento topográfico de todas las partes excavadas del Teatro Romano realizado por J. Molina, J. A. Camino y J. de D. Borrego. Este levantamiento fue costado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y por el proyecto de investigación «Modelos edilicios y prototipos en la monumentalización de las ciudades romanas de Andalucía» dirigido por el Prof. Dr. don Ángel Ventura Villanueva de la UCO. La vinculación de esta universidad con el Teatro Romano de Cádiz había comenzado años antes con los estudios dirigidos por el citado Prof. Dr. Ventura y ejecutados por don Juan de Dios Borrego de la Paz que en la actualidad ultima su tesis doctoral sobre este edificio.

## LA INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA

El proyecto de intervención arquitectónica para la adecuación de los bajos de las fincas Posada del Mesón y Mesón 13 contemplaba la realización de cuatro nuevos pozos–sondeos distribuidos entre las distintas estancias que van a componer el Centro de Interpretación del Teatro Romano, de ellos solo se han ejecutado y finalizado tres, a los que habría que sumarle el realizado en el año 2005 (figura 1). Cada uno de estos pozos permite contemplar desde dentro del Centro de Interpretación una pequeña parte —apenas diez metros cuadrados de un edificio cuya superficie es superior a los tres mil seiscientos metros cuadrados— de los restos del Teatro que se encuentran bajo nuestros pies. Esta intervención por pozos–sondeos ha permitido por un lado ampliar hacia el norte el conocimiento del Teatro Romano ya que las excavaciones efectuadas hasta el momento solo habían afectado a un eje imaginario que se desarrollaría desde la fachada hasta el *Balteus* y el sondeo de 2005 mencionado anteriormente sobre

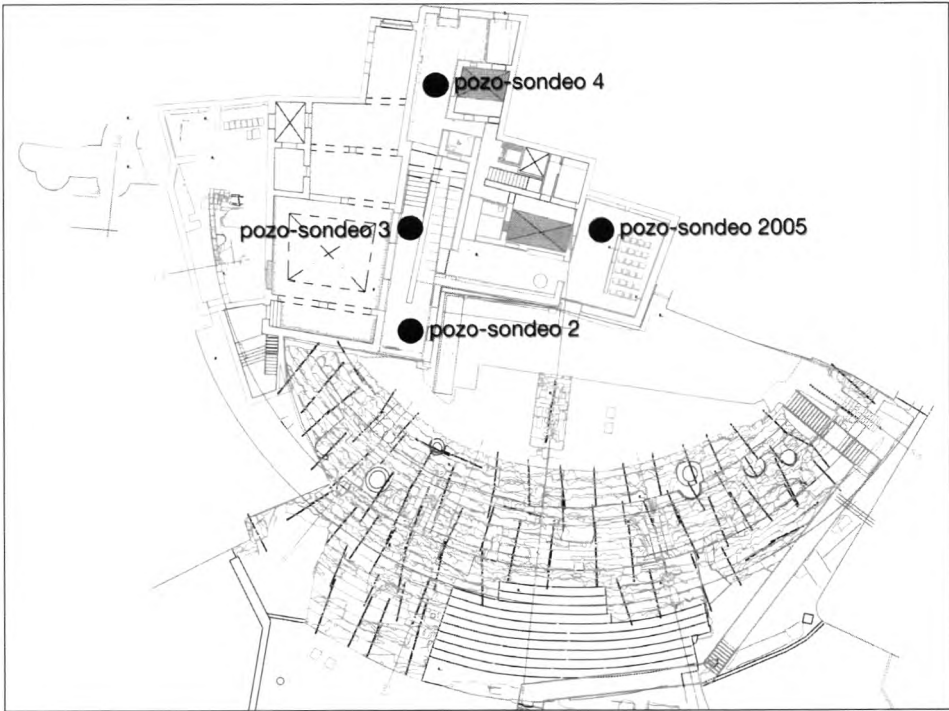


Figura 1. Situación de los Pozos–Sondeos sobre el plano de las fincas Mesón 13 y Posada del Mesón superpuesto a la nueva topografía del Teatro

la *orchestra*. La realización de estos nuevos pozos–sondeos ha permitido localizar y conocer algunos datos sobre la disposición de la grada superior de la *proedria* y la situación y composición del edificio escénico.

Para la realización del entibado del pozo–sondeo mediante anillos de hierro se ideó un sistema que solventara algunos inconvenientes que se habían comprobado con la utilización del sistema de pozo indio. Para ello se ideó un sistema de sustentación de los anillos de hierro mediante un pórtico que con un sistema de polipastos de cadenas mantenía en el aire el cilindro metálico (figura 2), permitiendo que se pudieran realizar maniobras de ascenso y descenso de los anillos metálicos a voluntad, facilitando las tareas de ensamblado y soldado de cada uno de los anillos que componen el cilindro pero añadiendo dificultades a las labores de registro arqueológico.

#### SONDEO 1 (POZO–SONDEO DEL AÑO 2005)

Nuestra intervención en este pozo se limitó a la limpieza del pavimento romano localizado en el año 2005 sobre el que se había depositado a lo largo del tiempo una capa de residuos de la propia obra y lodos procedentes de alguna inundación que el

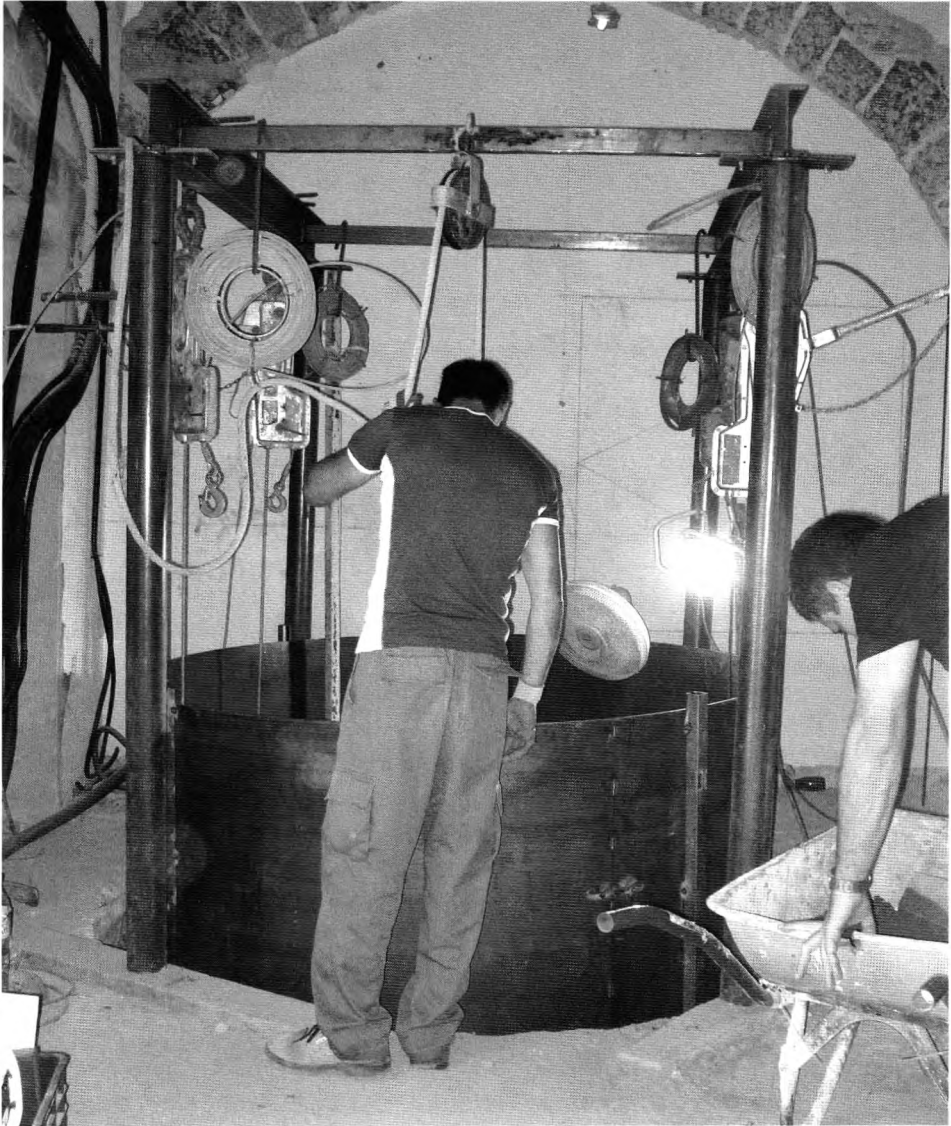


Figura 2. Pórtico con polipastos de cadena para manejo de los cilindros de entibado

pozo había sufrido. El análisis detallado realizado durante el levantamiento topográfico había permitido distinguir una serie de improntas de las losas de mármol que conformaban el pavimento de la *orchestra*, y del que solo quedaba *in situ* un pequeño fragmento en la zona norte del sondeo.

Por la acción de las aguas la capa de cal localizada se había desleído y disgregado, perdiendo toda su consistencia. Durante las tareas de limpieza se pudo comprobar que bajo esta cama de cal existían una serie de sillares dispuestos de manera paralela



Figura 3. Sillares aparecidos en el Pozo-Sondeo de 2005. En la parte superior de la fotografía se puede apreciar el mortero que servía de cama a las losas del pavimento de la *orchestra*

a la línea del edificio escénico (figura 3). Se procedió, a fin de comprobar la naturaleza de estos sillares, a desmontar la capa de cal de la mitad norte del sondeo, que era la que se encontraba en peor estado. Descubierta esta parte se comprobó la existencia de dos sillares alineados en dirección este-oeste colocados de canto y cuya finalidad y función ha sido imposible precisar. Se intentó rebajar el terreno algo más en la zona norte del sondeo por debajo de la cama del pavimento, pero la afloración de agua del nivel freático hizo imposible la continuación de los trabajos.

## POZO-SONDEO 2

Situado en una de las crujías de la planta baja de la Posada del Mesón, cuya función original fue caballeriza de ese establecimiento, el pozo-sondeo 2 permitió localizar, como se preveía, el escabel o reposapiés de la primera grada, la primera y segunda grada de la *ima cavea*, así como y localizar una *scalaria* que desde uno de los vomitorios permitía acceder a las gradas inferiores y a la primera *praecinctio* (figura 4). Sobre esta parte inferior del graderío del Teatro contábamos con la información proporcionada por una zanja realizada el año 2002 en el eje central del Teatro (Corzo Sánchez, 2011, 291–293). Los datos de nuestra intervención son coincidentes con los extraídos en aquella intervención.

Las dos gradas inferiores conservan el revestimiento de sillares que conforma el asiento, su cara superior tiene una forma ligeramente trapezoidal, tan solo algunos centímetros de diferencia entre su parte delantera y posterior, que permiten el correcto ensamblado de estos bloques formando la curva de la grada. Sus dimensiones son variables tanto en anchura como en longitud, manteniendo una altura media constante de 0,33 metros. Bajo estas dos gradas se desarrolla, también de manera concéntrica al graderío, un pequeño estribo de piedra ostionera de 0,20 metros de alto y 0,36 metros de profundidad, que funciona como reposapiés o escabel de la primera grada.

La tercera grada ha desaparecido fruto de las tareas de expolio de materiales constructivos que se lleva a cabo en el edificio en una fase posterior, que a falta de la revisión completa de los materiales cerámicos recuperados podemos situar hacia el siglo x. El robo de los sillares de esta tercera grada deja visible la parte posterior de los sillares de la segunda que forman un línea dentada debido a los diferentes longitudes que presentan los sillares y al quedar alineados por la cara frontal que forma la tabica. Los sillares por lo tanto se solapan y apoyan sobre los que conforman la grada inferior y sobre una cama de *opus caementicium*. La superficie de asiento es de 0,77 metros.

También se localizó el lateral de una de las escaleras que al igual que la detectada en el sondeo de 2002 forma dos escalones por cada fila de asiento, encontrándose una parte de los escalones tallados en el mismo sillar que conforman las gradas. La parte excavada perteneciente a la primera *praecinctio* presenta, al igual que el sector excavado en 2002, un pavimento realizado con sillares que con toda probabilidad, por sus formas y su irregular distribución, no formaron parte de la fábrica original del edificio sino que deben ser fruto de una reforma o reparación posterior.

En uno de los perfiles del sondeo se localizó el borde superior de una de las losas de mármol que conformaban el *balteus* que separaba a esta primera *praecinctio* de la *proedria* (*vid.* Ventura y Borrego, figura 6 en este mismo volumen), y que parece al igual que la losa recuperada en el Pozo–Sondeo 3, caída *in situ*. Igualmente sobre este mismo estrato de relleno que cubre la *praecinctio* se recuperó el fragmento de friso de *frons pulpiti* (J. D. Borrego, figura 14 en este mismo volumen).

### POZO–SONDEO 3

Situado en la misma estancia de la Posada del Mesón que el anterior, pero en referencia al edificio romano un poco más próximo al centro de la *orchestra*, ha permitido documentar una zona del Teatro hasta ahora desconocida. Por la disponibilidad de espacio este pozo tiene un diámetro de 1,40 metros. Su excavación permitió localizar una pequeña parte de los sillares que conforman el basamento de la *proedria* (figura 5). Se trata de una superficie de sillares en la que dos de estos presentan su cara mayor alineada siguiendo un eje radial al graderío, mientras que los más próximos al centro de la *orchestra* presentan su cara mayor alineada de manera perpendicular al edificio

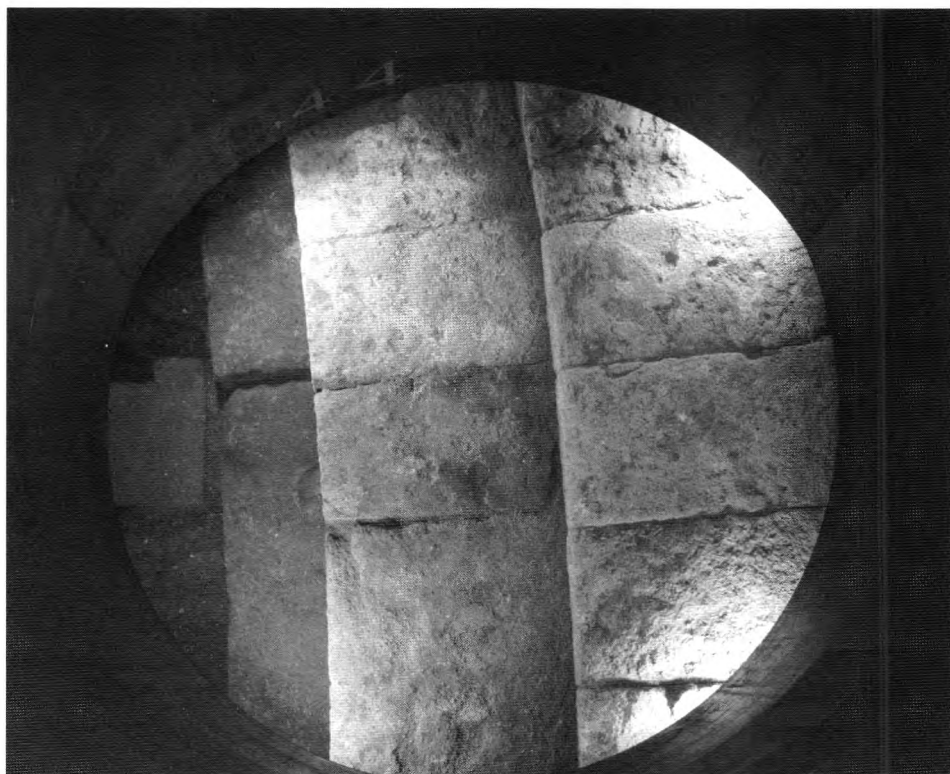


Figura 4. Detalle del Pozo-Sondeo 2 una vez finalizado

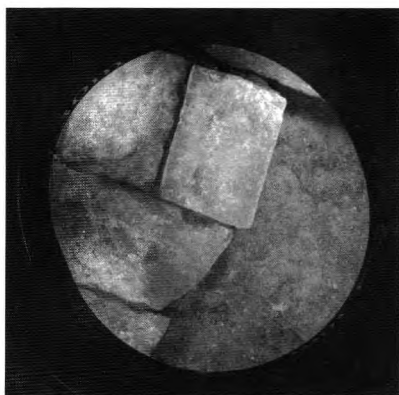


Figura 5. Detalle del Pozo-Sondeo 3 una vez finalizado

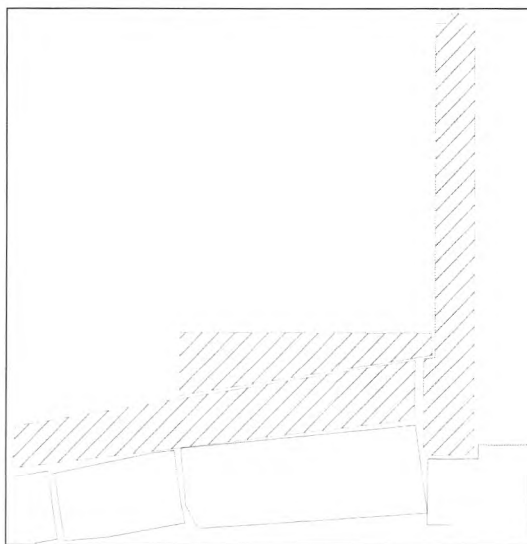


Figura 6. Sección de los sillares de la *proedria* y restitución (en trama) del *Balteus* y *gradus subselliorum*

escénico, por lo que parece que, al menos a nivel de obra, en este punto confluyen para el trazado y replanteo las líneas radiales y anulares que ayudan a conformar el graderío y las líneas rectas y perpendiculares al edificio escénico y decimos a nivel de obra porque todos estos sillares quedarían ocultos por los peldaños marmóreos de los *gradus subselliorum* de la *proedria*, que descansarían sobre una pequeña capa de mortero de cal y arena gruesa situada entre éstas y los mencionados sillares. Los sillares mencionados presentan una ligera caída o buzamiento hacia el centro de la *orchestra* por lo que esta capa de mortero de cal va aumentando de grosor en esa misma dirección para mantener niveladas las placas marmóreas del *gradus*. En la parte mas cercana a la *cavea* de esta superficie de sillares hay otro sillar, solo muy parcialmente visible en el sondeo, en este caso perfectamente nivelado en horizontal, que tiene tallado un pequeño rebaje de apenas 0,10 metros de profundidad y 0,17 de anchura. A escasos centímetros de la cara externa de este canalillo se localizó caída sobre la primera *praecinctio* una de las losas que formaban parte del *balteus*. Esta losa portaba una inscripción (*vid.* su estudio por A. Ventura en este mismo volumen) en su parte inferior, y aunque se encontraba su mayor parte dentro del perfil se optó por su extracción y depósito en el Museo de Cádiz (figura 6).

#### POZO-SONDEO 4

Situado en la estancia de acceso al nuevo Centro de Interpretación y con dos metros de diámetro ha permitido localizar y despejar las dudas sobre la situación del edificio escénico. Durante su excavación se localizó una compacta plataforma de sillares con unas medidas de 2,33 × 1,52 metros (figura 7) que debe extenderse hacia el norte bajo otras estructuras de sillares que más adelante describiremos y a las cuales sustenta, y muy probablemente se prolongaría también hacia el este donde un pozo de época moderna parece haber roto la construcción. La plataforma esta constituida por un número indeterminado de hiladas de sillares de las que nosotros hemos podido ver tres, ya que a partir de esa cota empieza a aflorar el agua del nivel freático. Estas tres hiladas están construidas en alzado mientras que las inferiores se hallan construidas bajo el nivel de suelo existente en época romana. En planta los sillares se distribuyen formando cinco líneas de dos sillares colocados a soga y una sexta formada por un sillar a tizón y dos a soga. Los situados en el extremo oeste presentan un pequeño rebaje en su superficie de apenas 1 centímetro de profundidad y muestran la impronta de dos huecos muy probablemente utilizados para ensamblar con grapas de plomo alguna pieza en su parte superior. Estos huecos quedan alineados con otro situado en la primera hilada de sillares colocada sobre la plataforma. Parece, observando la cara frontal de esta plataforma, que este ritmo de distribución de los sillares se repite en las hiladas inferiores de modo alterno. Presenta una cara externa irregular, ya que unos sillares sobresalen más que otros, hecho que carece de transcendencia por cuanto esa cara no era visible y quedó enterrada ya en época romana.



Figura 7. Detalle de la plataforma de sillares en el Pozo-Sondeo 4. En la parte superior de la fotografía se puede apreciar la otra hilada de sillares

La estratigrafía asociada a esta plataforma permite comprender su sistema constructivo. La colocación de cada una de las tres hiladas superiores de esta plataforma se realizó en tongadas horizontales sucesivas a cuya cota superior se igualaba la cota de suelo con aportes de tierra formándose un nuevo horizonte de construcción asociado al alzado de cada tongada de sillares. En algunas de las juntas de sillares se utilizó yeso para sellarlas.

Sobre esta plataforma, en su parte norte, se asienta una nueva hilada de sillares que parece repetir nuevamente el ritmo de cinco sillares a soga y uno a tizón de las hiladas de la plataforma y tiene una altura de 0,58 metros. Estos sillares tienen tallado en su cara superior un pequeño canalillo, con bordes muy desgastados, de unos 15 centímetros de anchura y 4 centímetros de profundidad. Las caras internas del canalillo presentan en algunos tramos restos de un mortero de cal. En el extremo oeste se conserva un fragmento de una placa de revestimiento de mármol encajada en el canalillo y recogida con mortero de cal (figura 8).

Sobre estos y un poco retranqueado con respecto a su cara frontal encontramos otra hilada de sillares, de aproximadamente 0,53 metros de altura, aunque su parte superior está muy erosionada y desgastada y en origen pudo tener mayor altura. Solo co-



Figura 8. Detalle del fragmento de mármol de decoración parietal conservado *in situ*

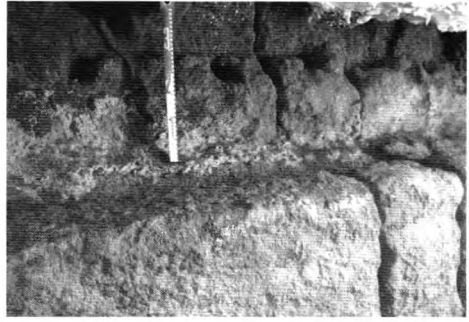


Figura 9. Detalle de los huecos de las grapas de plomo utilizadas para la sujeción de la decoración marmórea



Figura 10. Detalle del frente escénico del Teatro de *Carteia*. Se puede observar la plataforma de sillares que le sirve de cimentación y los peldaños de una de las *valvae hospitalia*

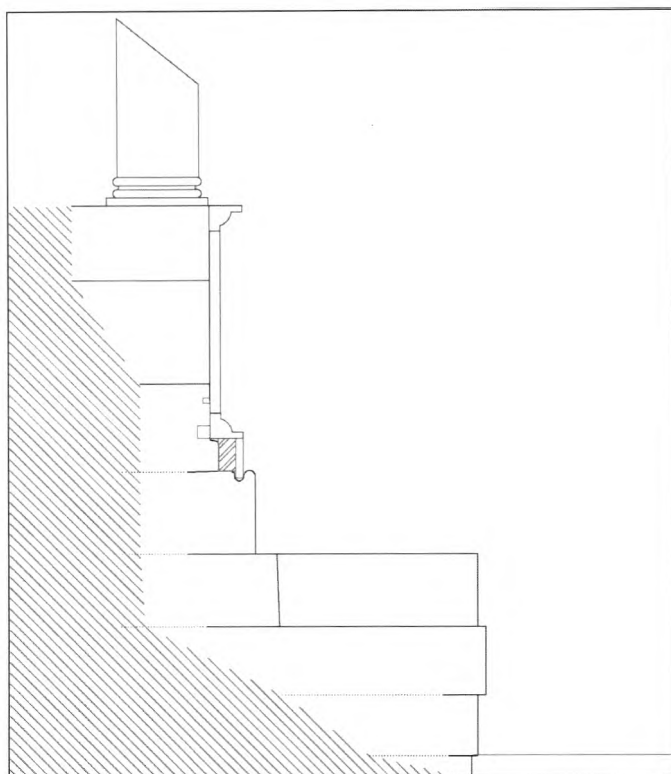


Figura 11. Sección de las estructuras de sillares localizados y propuesta de restitución de alzado

nocemos cuatro, los dos centrales colocados a tizón y los laterales a soga. Presentan en la cara frontal una parte superior, de 0,33 metros de altura, rebajada unos 0,10 metros con respecto a la inferior, de 0,20 metros de altura formando entre ambas un perfil escalonado. En la parte superior encontramos tres huecos para el anclaje de grapas de sujeción de la decoración marmórea, se hallan muy desgastados y erosionados, por lo que presentan formas irregulares y distintos tamaños que oscilan entre 0,06 metros y 0,10 metros y una profundidad también irregular que ronda los 0,06 metros de media, con separaciones entre ellos de 0,70 y 0,39 metros. La parte inferior, de 0,20 metros de altura, muestra igualmente pequeños huecos horadados en el sillar que tienen una distribución más numerosa, uniforme y regular que los de la parte superior y cuya separación oscila entre 0,31 y 0,42 metros de distancia entre ellos (figura 9).

La interpretación de los restos recuperados en este sondeo permite por una parte situar el frente escénico y por otra vislumbrar la parte inferior de la estructura del *podium* de la *columnatio*. La plataforma de sillares corresponde a la cimentación del edificio escénico que se prolonga por debajo de las tres hiladas documentadas hasta una profundidad indeterminada. Una plataforma también de sillares de calcarenita constituye la cimentación del Teatro de *Carteia* (figura 10) en cuyos bordes es posible también apreciar las líneas irregulares y dentadas formadas por sillares que sobresalen.



Figura 12. Teatro de Mérida. Detalle del *podium* de la *columnnatio*

En cuanto a la configuración de la parte inferior del *podium* del Teatro de Cádiz (figura 11) encontramos paralelos en otros muchos teatros, sirva aquí como ejemplo el de Mérida (figura 12).

## VALORACIÓN DE LOS TRABAJOS Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

El trabajo que hemos realizado, pese a afectar a una reducidísima parte de la superficie del Teatro, ha permitido aclarar algunas cuestiones interesantes sobre la disposición y situación de algunas de sus partes hasta ahora desconocidas. Los materiales de decoración arquitectónica recuperados y el grado de conservación de sus estructuras en la zona más baja nos presentan un futuro esperanzador para las próximas investigaciones, ya que el propio proceso de abandono y saqueo del Teatro parece haber posibilitado la conservación de restos suficientes como para poder recuperar la imagen de este excepcional edificio.

La apertura del nuevo Centro de Interpretación enfrentará al Teatro Romano y al Barrio del Pópulo, vecinos que hasta ahora han vivido de espaldas. Del singular dialogo que establezcan debe surgir una nueva realidad económica y social para el entorno, que justifique los esfuerzos que durante más de treinta años se han venido llevando a cabo para consolidar ese maridaje.



## **Un proyecto arquitectónico singular de consolidación. La futura mirada al Teatro Romano gaditano**

EMILIO YANES BUSTAMANTE Y ALEJANDRO COBO FERNÁNDEZ

El Teatro Romano de Cádiz se localiza en el barrio del Pópulo, entre la Catedral Vieja y el Arco de los Blanco. Una parte considerable del mismo se encuentra bajo construcciones medievales y modernas, lo que dificulta su excavación (figura 1).

Todo un barrio medieval y otras construcciones posteriores se levantaron encima de este teatro, aprovechando gran parte de sus materiales y los desniveles propios del edificio.

Desde que se descubriera el Teatro Romano de Cádiz, la Consejería de Cultura ha seguido un proceso sistemático tendente a su recuperación, de manera que la década de los ochenta se centró en la adquisición de solares ocupados por construcciones sin valor arquitectónico, con el fin de, tras su demolición, proceder a la subsiguiente excavación arqueológica. Esta excavación se desarrolló durante la siguiente década, recuperándose una parte significativa de la *cavea* o graderío. Los primeros años del presente siglo permitieron la realización de obras de conservación y consolidación de lo excavado.

En el momento actual este proceso se enfrenta al dilema de hacer compatible la recuperación del teatro con la conservación de los edificios que gravitan sobre él y que constituyen piezas relevantes del Barrio del Pópulo, como son la Posada del Mesón o los edificios de viviendas con fachadas a las calles Mesón, Bajada de Escribano y Silencio.

Dado que en la actualidad se cuenta con técnicas contrastadas que permiten abordar la excavación del teatro conservando con seguridad las construcciones suprayacentes, éste será el objetivo para los próximos años.

Para alcanzar este nuevo objetivo, esto es, la recuperación del teatro y la conservación simultánea de los edificios del Barrio del Pópulo que lo ocupan, se ha planteado un riguroso proceso que puede sintetizarse como sigue:



Figura 1. Vista panorámica del Teatro Romano de Cádiz, con las edificaciones objeto de consolidación

## TRABAJOS PREVIOS

Han tenido por objeto verificar la existencia cierta de restos arqueológicos de interés bajo las edificaciones que los ocultan, de manera que se garantice que la operación de recuperación que se plantea no sea un fiasco. Para ello se ha procedido como sigue:

- Reconocimiento del área por métodos geofísicos no destructivos, capaces de proporcionar una información de carácter global sobre el conjunto arqueológico oculto y sus restos; y definir, simultáneamente, las características geotécnicas del subsuelo, diferenciando rellenos antrópicos, suelos más o menos consolidados y sustrato rocoso resistente para proyectar el apoyo de los edificios a conservar.
- Elaboración de un trazado geométrico general del teatro basándose en lo ya excavado y a la información contenida en los diversos tratados.
- Verificación de la existencia de restos arqueológicos y análisis de la correlación entre el trazado geométrico general elaborado, los resultados geofísicos y las excavaciones arqueológicas.

El primer paso se abordó utilizando dos técnicas complementarias: la sismica pasiva y el geo-radar dado que son los dos únicos métodos capaces de aportar información fiable y de interés cuando se trata de una zona urbana ocupada en gran parte por edificios. Para poder interpretar los datos que estas dos técnicas geofísicas nos revelaban se hizo necesario elaborar una hipótesis de trazado general (figura 2) dado que no hallábamos correspondencia con los trazados teóricos de los que disponíamos en aquel momento.

La sismica pasiva es de mayor interés en este caso, porque permite diferenciar los diversos niveles del terreno y/o construcciones, caracterizándolos en función de su grado de cohesión y consolidación; mientras que el método del geo-radar tiene carácter complementario porque es capaz de identificar discontinuidades o heterogeneidades del subsuelo pero sin aportar información geotécnica.

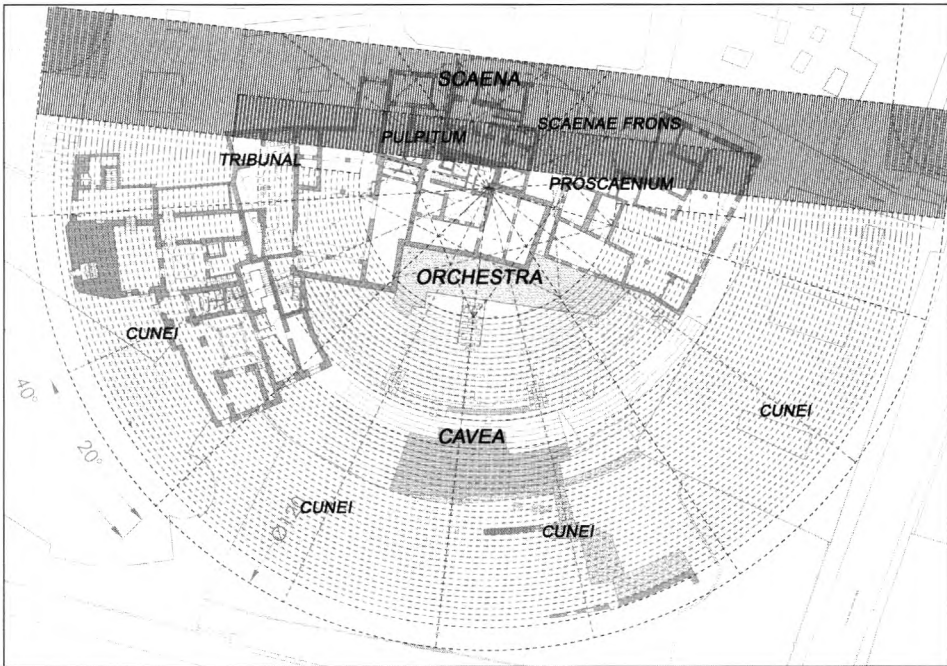


Figura 2. Hipótesis previa del trazado general del Teatro

Para la aplicación de la sismica pasiva se diseñó una amplia campaña que abarcara todas las zonas accesibles correspondientes con el área del teatro (figura 3). En este sentido se han ido desarrollando perfiles a lo largo de las calles Mesón, Silencio y Bajada de Escribano; en el interior de los inmuebles Posada del Mesón y el n° 13 de la misma calle; y longitudinalmente a lo largo del Teatro.



Figura 3. Situación de los ensayos de sismica pasiva

Una vez interpretados cada uno de los perfiles, aunque todos revelan datos geotécnicos de vital importancia, destacamos los enunciados como SP-10 y SP-12 que se desarrollan a lo largo de las calles Mesón y Bajada de Escribano respectivamente (figuras 5 y 4 respectivamente).

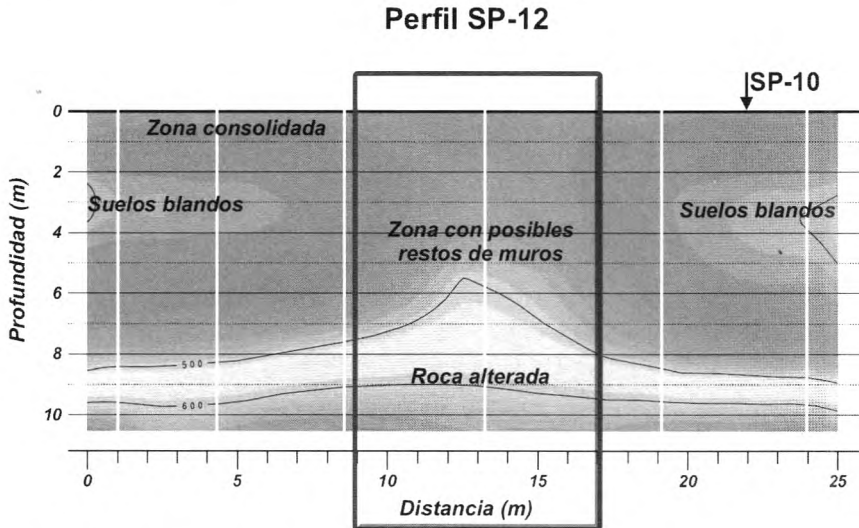


Figura 4. Perfil SP-12 de los ensayos de sismica pasiva

En el PERFIL SP-12 realizado a lo largo de la calle Bajada de Escribano, detectamos una zona de altas velocidades de Vs que se interpretan como posibles restos de muros. En el PERFIL SP-10 que discurre a lo largo de la calle Mesón se detecta de forma continuada una zona que se correspondería con posibles restos de muros.

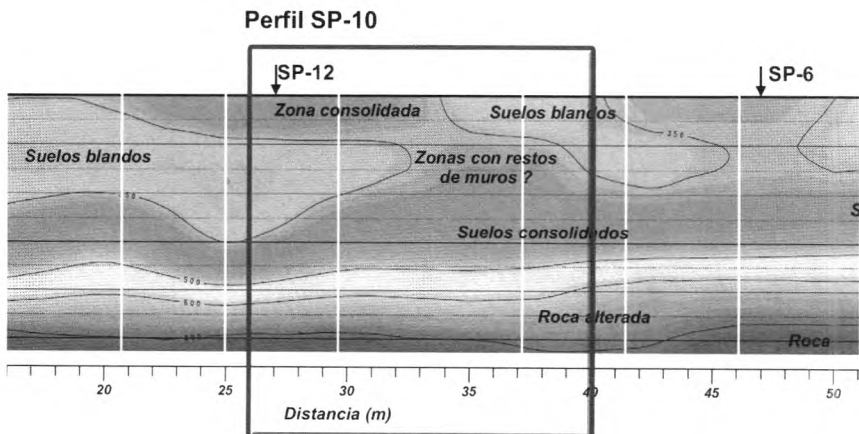


Figura 5. Perfil SP-10 de los ensayos de sismica pasiva

Si superponemos la información obtenida en la campaña de sismica pasiva sobre el trazado en hipótesis del teatro, los posibles restos de muros que señala el perfil SP-10 coincidirían con el muro posterior de la *scaena*; de la misma forma los restos determinados por el perfil SP-12 podrían corresponderse con la *scaenae frons* o con el *proscenium* (figura 6).

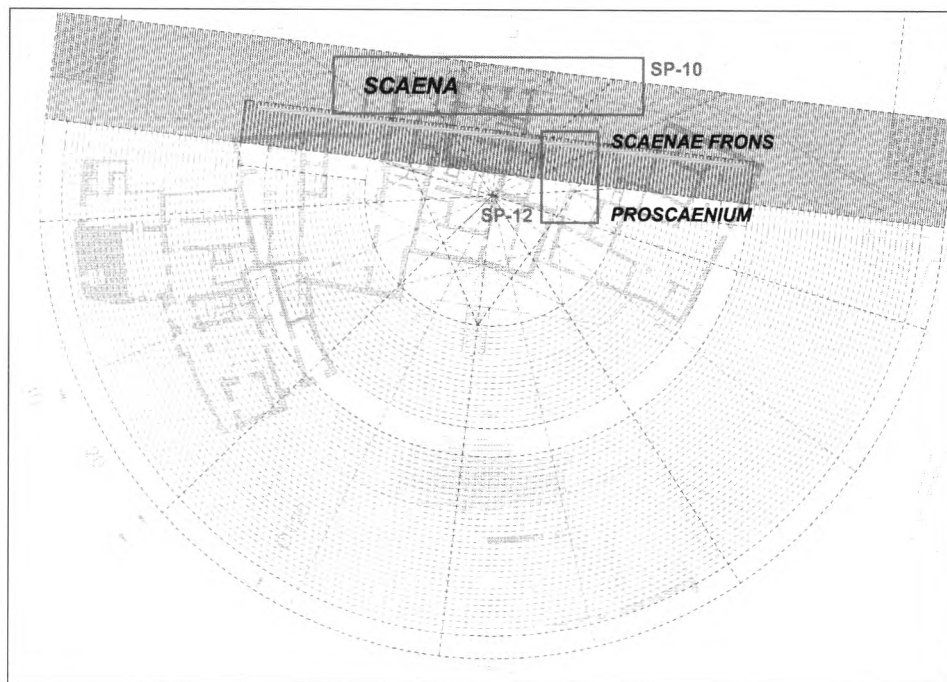


Figura 6. Resultados de la sismica pasiva

El método geo-radar es una técnica geofísica también de carácter no destructivo que interpreta la intensidad de la señal reflejada en una determinada anomalía del subsuelo, como puede ser una construcción. Mediante este método se reconoció un área similar a la estudiada mediante sismica pasiva, realizando si cabe un mayor número de perfiles (figuras 7 y 8).

El PERFIL GR-3 recorre la calle Mesón desde la calle Silencio a la «Posada del Mesón». Los resultados muestran de forma continua distintos puntos donde podemos encontrar restos de muros (figura 9).

Los PERFILES GR-5 y GR-6 se realizaron a lo largo del inmueble sito en calle Mesón 11, la «Posada del Mesón». Las lecturas tomadas, en ambos casos, muestran indicios de posibles restos de muros en dos tramos: en los primeros metros y al final de la medición.

Superponiendo la información que nos ofrecen los resultados obtenidos con el geo-radar sobre el trazado en hipótesis del teatro, los posibles restos de muros que

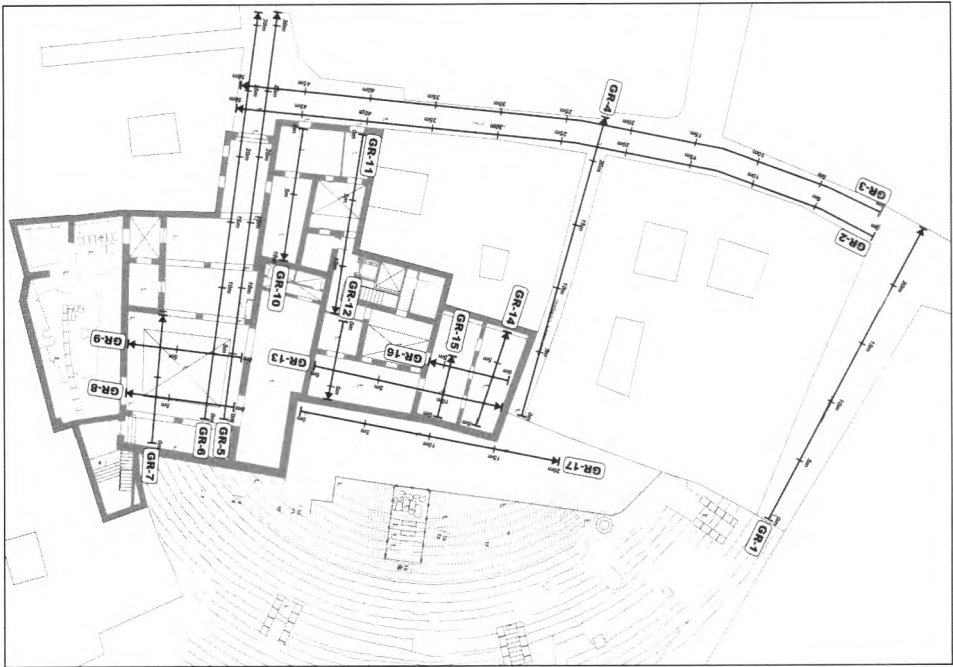


Figura 7. Planta de distribución de los perfiles del geo-radar

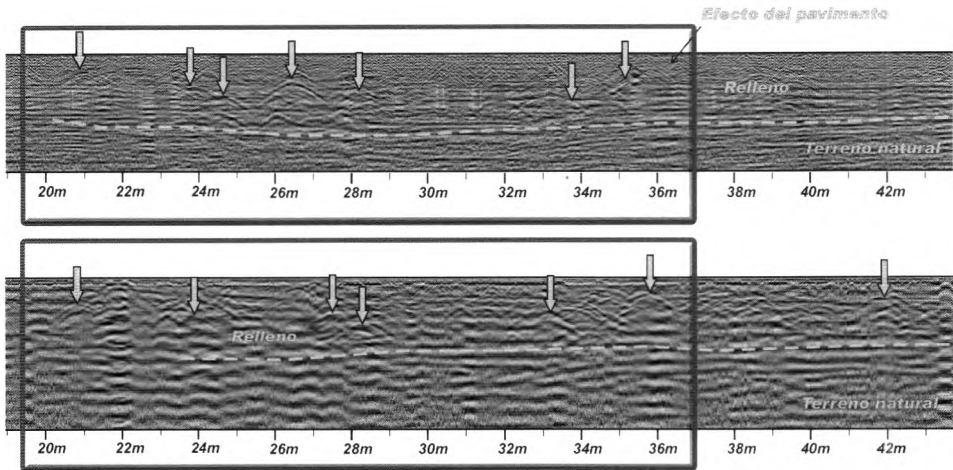


Figura 8. Perfiles GR-5 y GR-6 de los ensayos de geo-radar

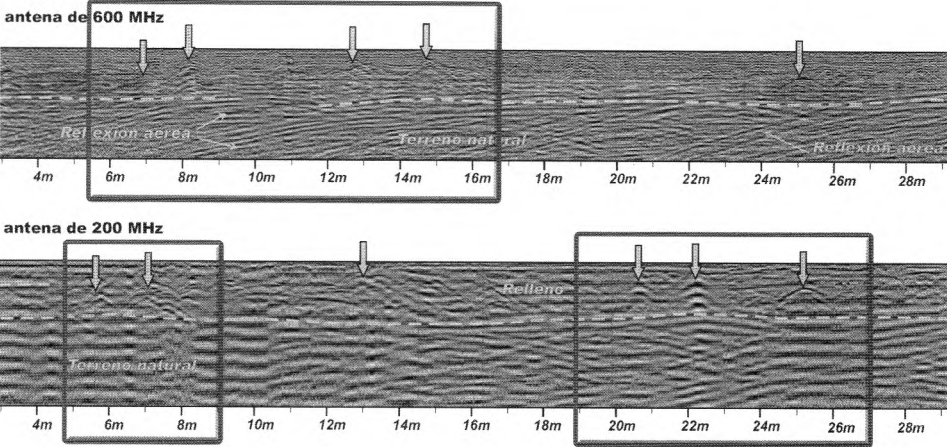


Figura 9. Perfil GR-3 de los ensayos de geo-radar

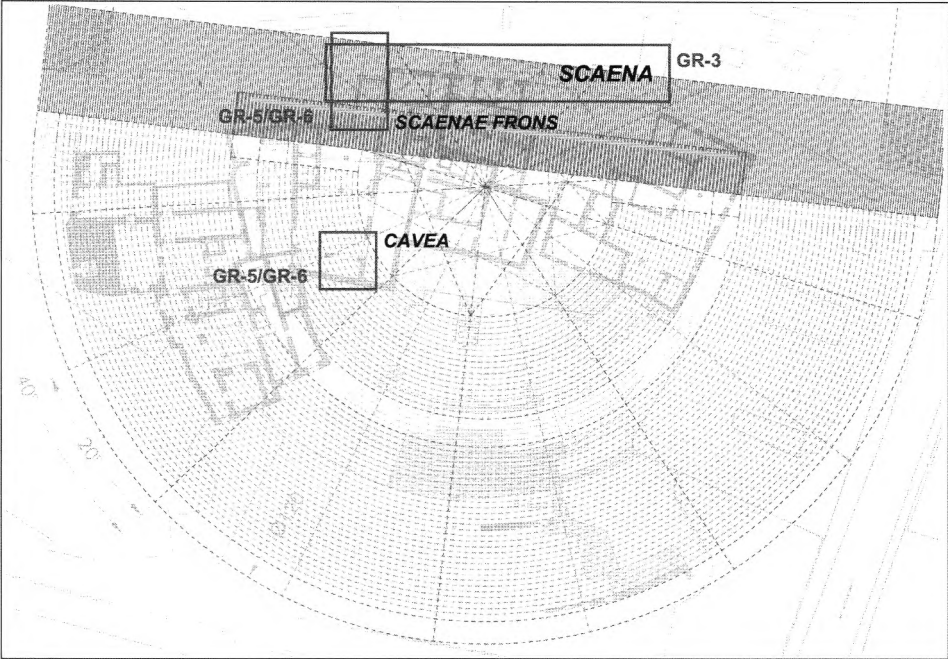


Figura 10. Hipótesis de trazado general

señala el perfil GR-3 podrían coincidir con el muro posterior de la *scaena*; de la misma forma los restos determinados por los perfiles GR-5/GR-6 podrían corresponderse con parte de la *cavea* o con el *scaenae frons*, según el caso (figura 10).

Cruzamos ahora las informaciones de ambos estudios geofísicos y las situamos sobre la hipótesis de trazado planteada, de esta forma obtenemos un marco verosímil del área de actuación (figura 11).

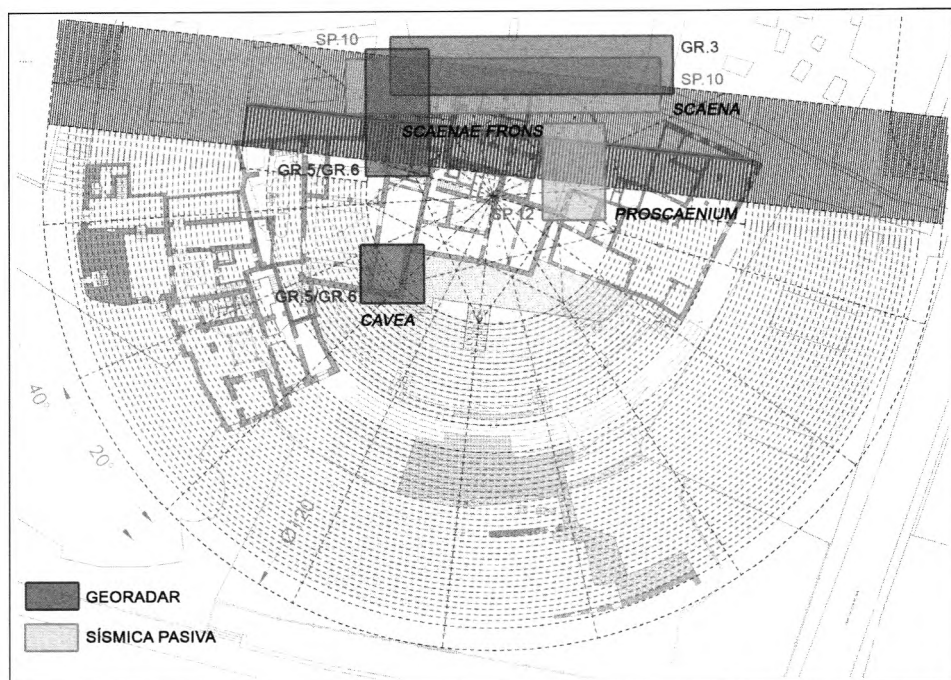


Figura 11. Situación de los ensayos de sismica pasiva y geo-radar

Tras verificar la correlación real entre los resultados de los estudios geofísicos y las excavaciones realizadas, habiéndose comprobado la existencia de restos de interés allí donde la geofísica los sitúa y, de igual manera, la inexistencia de elementos arqueológicos allí donde la geofísica no los localiza, se ha procedido a plantear un proyecto que, pudiendo desarrollarse en fases sucesivas, permita la recuperación total del teatro romano, la contemplación de sus ruinas y la conservación simultánea de las edificaciones que sobre él se apoyan.

Desde el punto de vista formal, la propuesta se concreta en la realización de una serie de bóvedas de aristas, fruto de las intersecciones de bóvedas rebajadas sensiblemente ortogonales entre sí, que apoyadas sobre pilastras, generen un espacio continuo, que permita el recorrido completo y la comprensión global de lo que fuera este teatro (figuras 12 y 13).

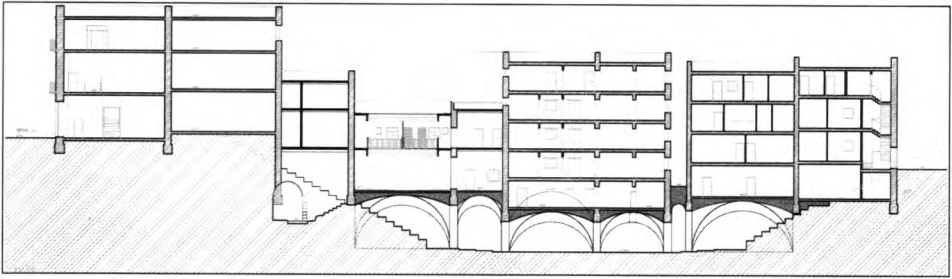


Figura 12. Sección longitudinal esquemática

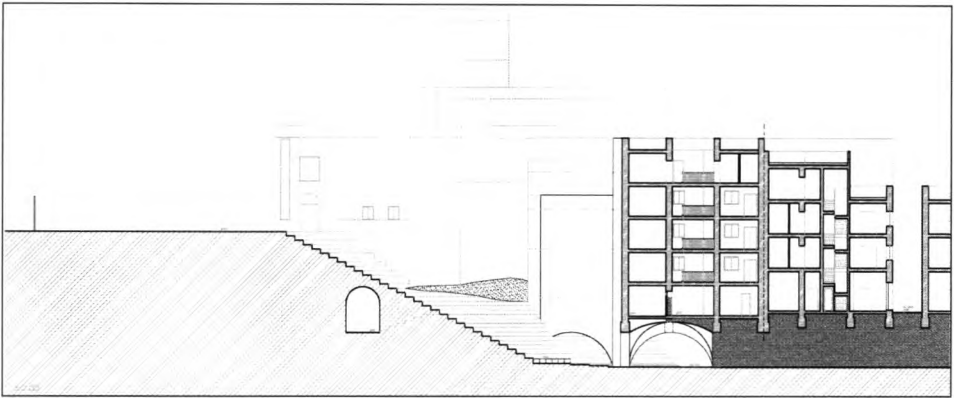


Figura 13. Sección transversal esquemática

Este sistema de bóvedas rebajadas (figuras 14 y 15), formalmente muy próximo al sistema de bóvedas de medio cañón romano, tiene, al igual que aquel, una sólida razón constructiva, y su funcionamiento mecánico es básicamente el mismo (todos los esfuerzos serán de compresión). No obstante nos separa un gran abismo, ya que habremos de enfrentar procesos opuestos, mientras que para los constructores del teatro el objetivo era cubrir, para nosotros es descubrir (tanto en la acepción de eliminar lo que cubre o tapa como en la de hallar lo hasta ahora desconocido), mientras que para el constructor del teatro el proceso se realizaba a cielo abierto, para nosotros el proceso será en galería. Mientras que ellos aportaban cargas con los materiales de su propia construcción, nosotros debemos trabajar bajo las cargas de las construcciones que hemos de conservar.

Adicionalmente, el sistema de bóvedas debe adaptarse a las distintas cotas de las plantas bajas de cada uno de los edificios bajo los que se excavará, de manera que, reduciendo al mínimo posible la distancia entre el suelo de las distintas plantas bajas y las claves de las bóvedas situadas inmediatamente debajo, se consiga que el espacio visitable tenga el mayor gálibo posible (compatible con el mantenimiento de las mencionadas plantas bajas).



Figura 14. Imagen del sistema de bóvedas y pilastras bajo los edificios existentes. La *cavea* aparece seccionada a la izquierda

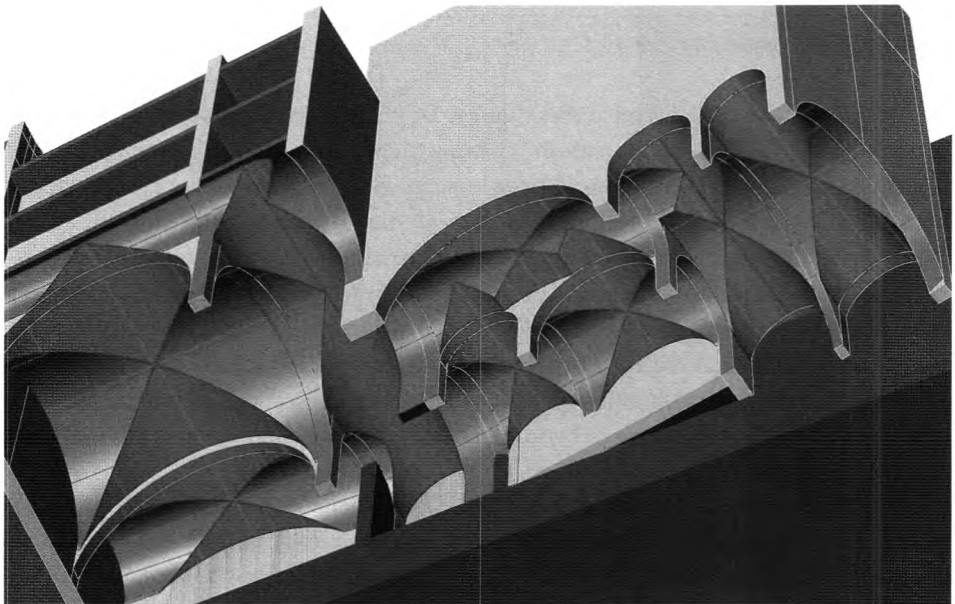


Figura 15. Imagen de las bóvedas

## PLANTEAMIENTO DE LA INTERVENCIÓN

En primer lugar, para posibilitar el avance de forma segura de la excavación aérea del teatro hasta llegar a los límites de las edificaciones existentes, eliminando la berma de protección existente y dejando al descubierto posibles restos de la *orchestra* y la *cavea* según el caso, se plantea la consolidación del terreno existente entre la zona excavada y el límite de los edificios a conservar.

Esta consolidación se realizará mediante inyecciones armadas de mezclas estables de cemento–bentonita, con el fin de estructurar el terreno de relleno comprendido entre las cimentaciones de las edificaciones y la base del tratamiento (un ejemplo ya acometido en la figura 16).

Un gran número de estas inyecciones serán subverticales, comenzando el tratamiento desde los mismos muros, consolidando éstos y sus cimentaciones y aumentando sus resistencias.

**Figura 16.** Ejemplo de consolidación de terreno disgregado mediante inyecciones armadas de mezclas estables de cemento–bentonita y posterior excavación bajo una gran carga («La Normal» de Granada, E. Yanes, 2001)



Todas las inyecciones apoyarán sin perforar restos arqueológicos para lo que se dotarán de válvulas antirretorno en el extremo inferior que se inyectarán con microcemento (figura 17).



Figura 17. Planta general de inyección. Zona exterior. *Cavea y orchestra* y zona interior de Posada del Mesón

A su vez, los muros transversales interiores que se encuentran en la zona cubierta de la Posada del Mesón se eliminarán apeando las edificaciones superiores sobre estructura metálica.

De esta manera se posibilita la excavación arqueológica de dos áreas:

- Posada del Mesón (zona cubierta): 110 m<sup>2</sup>.
- *Cavea y orchestra* (zona descubierta): recuperando 340 m<sup>2</sup> más de teatro.

En segundo lugar, bajo las intersecciones de los muros de carga de los edificios que gravitan sobre el teatro se realizará un tratamiento (igualmente mediante inyección armada) que conforme unos núcleos resistentes a modo de pilastras, encargados de recibir con posterioridad los esfuerzos de arcos y bóvedas (figura 18).

Superadas las fases precedentes se procederá a realizar los arcos de «emboquille» para iniciar la ejecución de la primera serie de bóvedas (figura 19).

Una vez realizados estos arcos estaremos en condiciones de ejecutar los «paraguas» que darán soporte a las cargas procedentes de los edificios superiores y que generarán las bóvedas rebajadas, y por intersección de estas, las de aristas finales (figura 20).

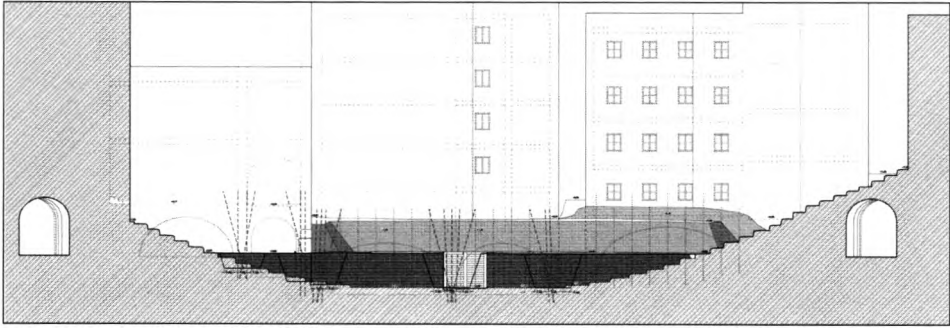


Figura 18. Esquema (en alzado) de consolidación de muros, cimentaciones y rellenos, y de formación de pilastras mediante la técnica de la inyección armada

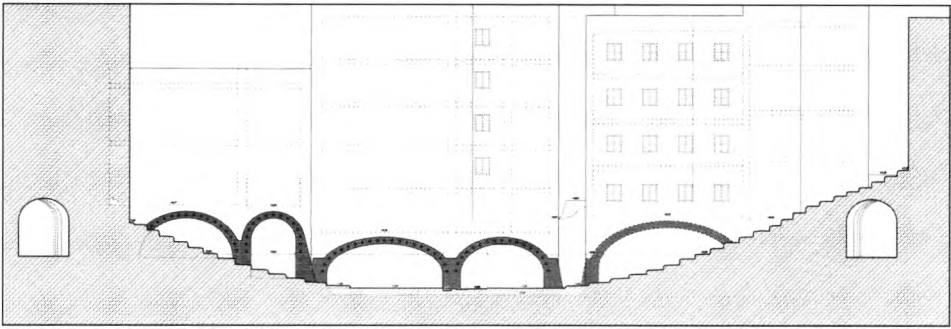


Figura 19. Esquema (en alzado) de los arcos de «emboquille» para la ejecución de las bóvedas

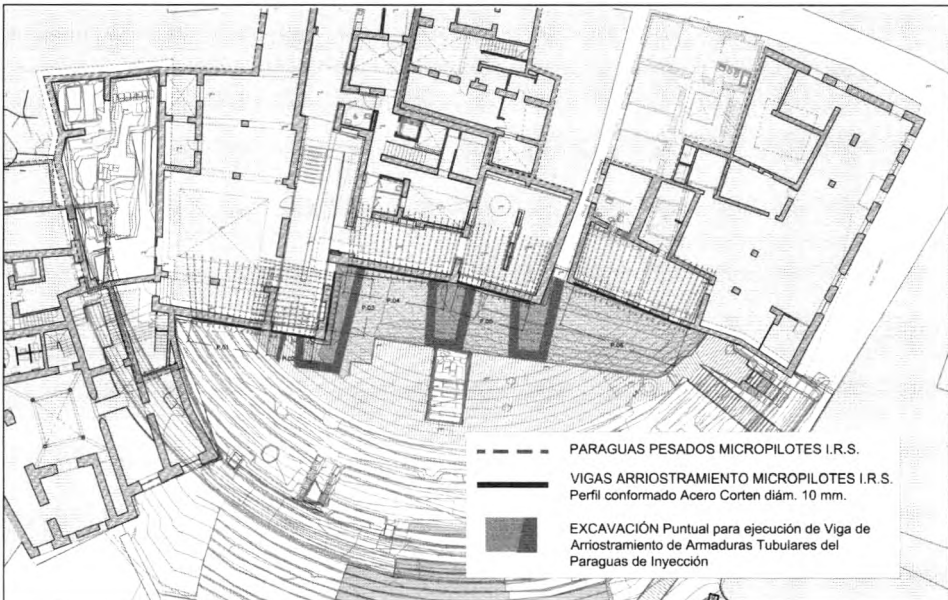


Figura 20. Planta de los paraguas de inyección

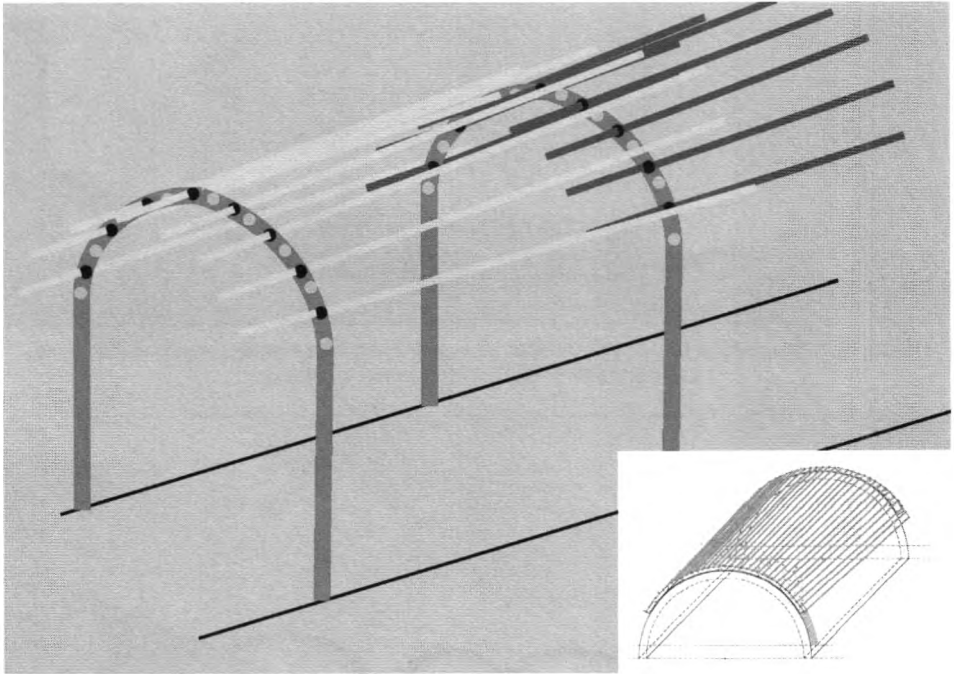


Figura 21. Esquema de un paraguas de inyección armada. La forma de teja posibilita la continuidad de la excavación en fases sucesivas sin perder gálibo en las bóvedas

Los «paraguas» se realizarán también mediante inyección armada de mezclas estables de cemento–bentonita, si bien en esta ocasión se utilizarán armaduras tubulares de acero de mayor límite elástico y de mayor inercia que las utilizadas en el proceso anterior.

Estos paraguas tendrán forma de teja para posibilitar la ejecución sucesiva de nuevos tramos de bóvedas (figura 21).

## INTERVENCIÓN POR FASES

Debido tanto a la envergadura como al carácter de la propuesta de intervención que se plantea, ésta podrá abordarse en fases sucesivas, por lo cual los trabajos se han proyectado de manera que sean compatibles con el fin último de recuperar todo el teatro.

## MEDIDAS DE CONTROL

Ante una intervención de estas características, es fundamental implementar unas medidas de control especiales que garanticen en todo momento el seguimiento de la actuación, asegurando la estabilidad de los edificios a conservar y, por supuesto, la se-

guridad de las personas, ya sean ocupantes de esos edificios o personal vinculado a las obras, a las investigaciones arqueológicas o cualquier otro.

## **EXPERIENCIA DEL EQUIPO TÉCNICO**

Por parte del equipo técnico firmante, a lo largo de los años, se han venido realizando distintos trabajos de carácter «especial» relacionados en mayor o menor medida con los aquí expuestos, tanto en lo que se refiere a tratamientos de consolidación como a recalces y excavaciones bajo edificaciones existentes. Entre ellos podríamos mencionar el recalce del Ayuntamiento de Sevilla; el recalce y la ejecución de dos sótanos bajo la edificación histórica de «La Normal» en Granada (figura 16); el recalce y ejecución de un nuevo sótano en el «CAMP» de Linares (Jaén); el recalce y ejecución de un nuevo sótano bajo 256 viviendas en bloques de cuatro y ocho plantas de la «plaza del Rey Aurelio» de la «Barriada Parque Alcosa» de Sevilla; la consolidación de muros de tapial en las obras de rehabilitación correspondientes al proyecto para un hotel en la calle Abades de Sevilla, donde también se recuperó una calzada romana que se encontraba bajo la edificación existente; las obras en relación a la inestabilidad del terreno en Medina Sidonia (Cádiz); la consolidación del «Barranco del Argollón» en Carmona (Sevilla); las consolidaciones de las iglesias de Santiago y San Dionisio en Jerez de la Frontera (Cádiz) y un largo etc.



# La configuración arquitectónica del Teatro Romano de Cádiz. Nuevas perspectivas<sup>1</sup>

JUAN DE DIOS BORREGO DE LA PAZ

## INTRODUCCIÓN

Desde el descubrimiento del Teatro Romano de Cádiz en 1980, su proceso de excavación se ha dilatado de manera intermitente durante más de tres décadas (Corzo, 1986; 1987; 1990; Sibón, 1993; Esteban *et alii*, 1993), lapso durante el cual su estudio también ha pasado por diversos estadios, como así puede desprenderse tras un somero examen de la bibliografía generada (*cf.*: Corzo, 1989; 2007; 2011). Sin pretender adentrarnos en un análisis en profundidad de ésta —ya que no ha lugar a ello—, solamente destacaremos el papel que las fuentes clásicas han tenido en el desarrollo de la investigación, puesto que su peso —a nuestro juicio— ha lastrado en demasía el conocimiento del edificio. Evidentemente, un denodado empeño por conciliar las referencias históricas y la realidad arqueológica ha dado lugar a diversas interpretaciones, en ocasiones contradictorias, sin que los trabajos desempeñados sucesivamente en el yacimiento hayan contribuido a arrojar un atisbo de luz.

Por un lado el famoso «*At Balbus aedificat...*» (Cic. *Ad Att.* XII, 2) se ha descontextualizado y vinculado a una supuesta actividad edilicia emprendida en *Gades* (Rodríguez Neila, 1992, 289; Esteban *et alii*, 1993, 142; Chic, 2004, 75) tanto de manos

---

1. Este trabajo es un avance de los resultados de nuestro trabajo de tesis doctoral: *La génesis del modelo arquitectónico teatral en la Bética*, desarrollado en el Seminario de Arqueología de la Universidad de Córdoba y dirigido por los Profs. A. Ventura Villanueva y C. Márquez Moreno. El mismo se enmarca en el Proyecto de investigación: «La presencia del *Princeps*. Modelos edilicios y prototipos en la monumentalización de las ciudades romanas de Andalucía» HAR 2008–04840/HIST, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

de Balbo «el Mayor» como de las de su sobrino, sin otro fundamento que el de otorgar un horizonte de construcción al monumento (Corzo, 1993a, 134; Fierro, 2004, 61 y ss.; Jansen, 2005, 366 y ss.; Ciancio y Pisani, 2006). Sin embargo, ha de recalcar la inexistencia de una referencia expresa a que esta acción se desarrollara en su ciudad natal. Por el contrario parece más lógico pensar, según el contexto del pasaje, que Balbo «el Mayor» permaneció en Roma en el 46 a. C. al cuidado de los asuntos cesarianos y que al mismo tiempo emprendió una obra cuya titularidad ignoramos si fue pública o privada (Rodríguez Neila, 2006, 158, n. 132). En este último caso se ha señalado que quizá reformara una de sus *villae*, tal vez la de *Puteoli* (D'Arms, 2003, 74) y con base en ésto se ha relacionado *a posteriori* una cita de Cicerón en el 44 a. C. (*Ad Att.* XIV, III, 1) donde el orador menciona que, mientras ejecutaba obras en su villa tuscolana, esperaba la llegada de un tal *Corumbus*, un renombrado arquitecto enviado por Balbo.

Asimismo la carta que pocos años después escribiera Asinio Polión a Cicerón de nuevo ha contribuido más a precisar el escenario de los hechos que narra, en detrimento de un análisis pormenorizado del edificio (Cic. *ad Fam.* X, 32). En ella recrimina la gestión de su cuestor, Balbo «el Menor», mencionando entre otros los acontecimientos que protagoniza en el teatro de *Gades* (Rodríguez Neila, 1997, 61 y ss.; Amela, 2001, 98 y ss.). Por un lado, la distinción del actor Herennius Gallo, a quien otorgó un anillo de oro e hizo sentar en las primeras catorce filas de gradas reservadas a los équitos —según se había promulgado en la *Lex Roscia theatralis* del 67 a. C.— y, por otro, la representación de una tragedia *praetexta* por él mismo escrita, donde rememoraba las peripecias vividas para atraer al cónsul Léntulo en pro de la causa cesariana (Pociña, 1981–1983).

Aunque honestamente ha de admitirse cuán sugestivo es imaginar que estos episodios tuvieron lugar con el teatro gaditano como telón de fondo, en realidad los mismos debieron acontecer en un *theatrum ligneum*, como meritoriamente propusiera el Prof. Gros (1987a, 321; 1994, 75, n. 59). Pese a que en esta misma línea se han posicionado otros estudiosos (Jiménez Salvador, 1993, 232; Lomas, 2005, 130), nunca se ha expuesto a la sazón una propuesta alternativa que sirva para encuadrar la construcción pétreo en su contexto histórico.

Asimismo, tampoco Estrabón (III, V, 3) al citar la edificación de la neápolis sirve para clarificar la situación, ya que únicamente subraya que de los Balbos, fue «el que consiguió el triunfo» quien la construyó, sin aclarar si fue antes o después de recibir este honor: «Βαλβος Γαδιτανος ο υριαμβεσας αλλεν».

Con el texto de la *Geografía* como trasfondo se abre otro mundo de especulaciones, donde la construcción de la ciudad y la recepción de los honores se entremezclan infundadamente. En un sentido lato y especialmente a raíz de las citas ciceronianas, se concibe que Balbo «el Mayor» inicia una actividad edilicia en su ciudad natal en el 46 a. C. y que ésta se prolonga indefinidamente a lo largo de más de dos décadas hasta cobrar un impulso decisivo tras el triunfo de su sobrino en el 19 a. C. (Fierro, 2004, 62). De esta forma el teatro estaría concluido en el 43 a. C. para poder así representarse

durante el *quattuorvirato* de este último su tragedia manuscrita. Por otro lado, bajo este vasto horizonte constructivo, se establece una variante donde el viejo teatro de madera es renovado por otro de piedra en ocasión de la concesión del estatuto de *municipium* (Ferreiro, 2008, 320 y ss.). En este caso el nuevo rango ciudadano se concibe como causa directa de la celebración de la victoria de Balbo «el Menor» en el Campo de Marte y, por tanto, el teatro de Balbo en Cádiz sería coetáneo a su homónimo en Roma.

Brevemente se ha trazado un panorama bastante difuminado acerca de la construcción del Teatro Romano que, aún tres décadas después de su descubrimiento, persiste.

## PLANTEAMIENTO, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

En el seno del Seminario de Arqueología de la UCO, el grupo de investigación del Teatro Romano de Córdoba, se propuso de una forma coherente con la línea de trabajo emprendida, una nueva vía con objeto de indagar qué modelos arquitectónicos pudieron influir en la configuración del teatro en la Bética, así como su posible implantación y difusión en dicho marco geográfico. Fue en este ámbito y sobre unos planteamientos iniciales (Monterroso, 2006a, 56 y ss.), donde nuestra atención se centró en el Teatro Romano de Cádiz, al ser éste por su antigüedad el principal punto de referencia.

Las circunstancias aducidas llevaron a proponer en el año 2006 ante la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía en Cádiz un proyecto, cuya realización no hubiera sido posible sin su visto bueno y, especialmente, sin la colaboración y apoyo constante de D. Francisco Alarcón Castellano.

Como premisa, la actuación que se planteó en el Teatro pretendió abrir una senda de estudio paralela a las ya abiertas y, de este modo, desarrollarse de manera no intrusiva con el yacimiento, es decir, sin que supusiera una afeción directa al registro arqueológico, y de la forma más aséptica posible respecto a intervenciones previas. Metodológicamente se han seguido dos líneas muy definidas, fruto de las cuales son los resultados que a continuación se presentan como avance preliminar. En primer lugar, la realización de un plano topográfico, puesto que consideramos que el Teatro ya había sido excavado en una extensión suficiente como para reconocer su estructura. En segundo lugar, la catalogación de la decoración arquitectónica recuperada en el transcurso de las excavaciones, a través de la cual poder definir, al menos parcialmente, parte de su programa ornamental. La finalidad de esta doble senda, no fue otra que la de proporcionarnos las herramientas adecuadas para el análisis de los restos ya exhumados.

Lógicamente la realización de la nueva planimetría —realizada por los topógrafos J. Molina y J.A. Camino— ha permitido la correlación del yacimiento con otros restos arqueológicos dispersos por el parcelario del Barrio del Pópulo (figura 1), pero sobre todo proporcionar una red altimétrica hasta el momento inexistente y fundamental para el análisis tridimensional de toda arquitectura.

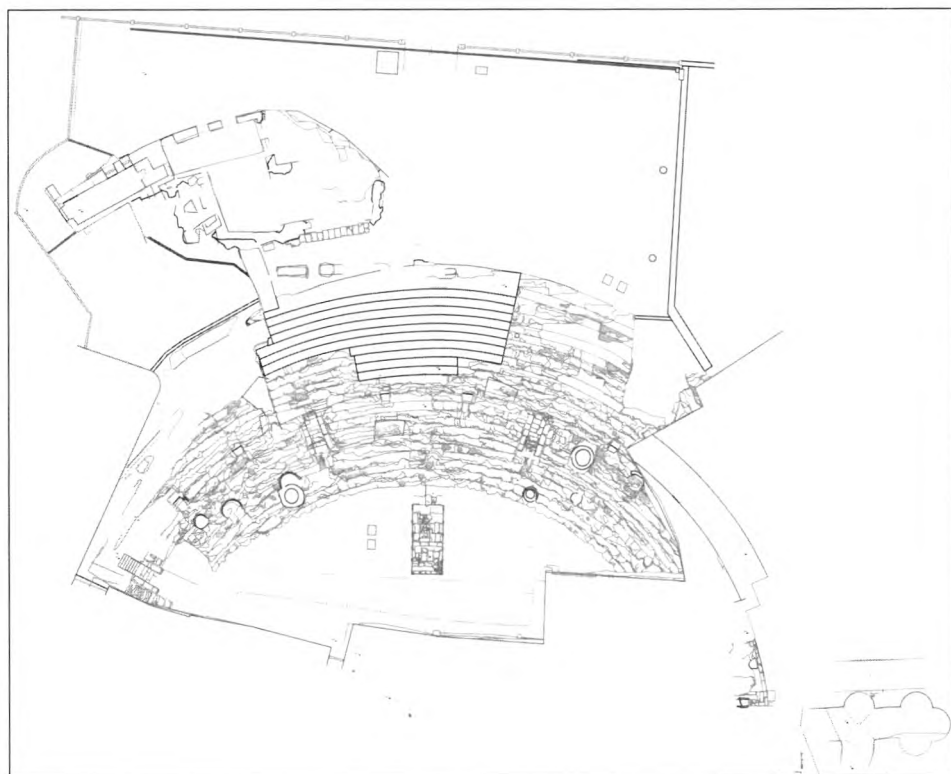


Figura 1. Plano del Teatro Romano de Cádiz (J. A. Camino y J. Molina)

Afortunadamente, durante este periodo de tiempo el yacimiento no ha permanecido inalterado. Gracias a la atención del director de la excavación, F. Alarcón, han podido incorporarse en planta los resultados proporcionados por los sondeos abiertos en el futuro Centro de Interpretación del Teatro —calle Mesón 11 y 13—, completando aspectos fundamentales para conocer cómo fue el edificio (*vid.* Alarcón, en este volumen).

Posteriormente, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía de cara al 2012 ha elaborado un «proyecto de actuación integral» en el Teatro Romano de Cádiz, constituyendo éste su principal apuesta cultural para conmemorar el bicentenario de la Constitución de 1812: «La Pepa». Con el fin de materializarlo se ha firmado en 2009 un convenio de colaboración con la Universidad de Cádiz, recayendo en su Área de Arqueología y en concreto bajo la dirección de D. Bernal y A. Arévalo —dentro de un amplio equipo— cuanto concierne al plano arqueológico, museológico y museográfico del mismo (*vid.* Bernal *et alii* y Arévalo *et alii*, en este volumen; Bernal *et alii*, 2009, 157 y ss.). La ejecución de este proyecto, dentro del cual esta publicación sale a la luz como puesta al día del conocimiento ya vertido sobre el monumento, abre sin duda nuevas perspectivas para el yacimiento en un futuro inmediato.

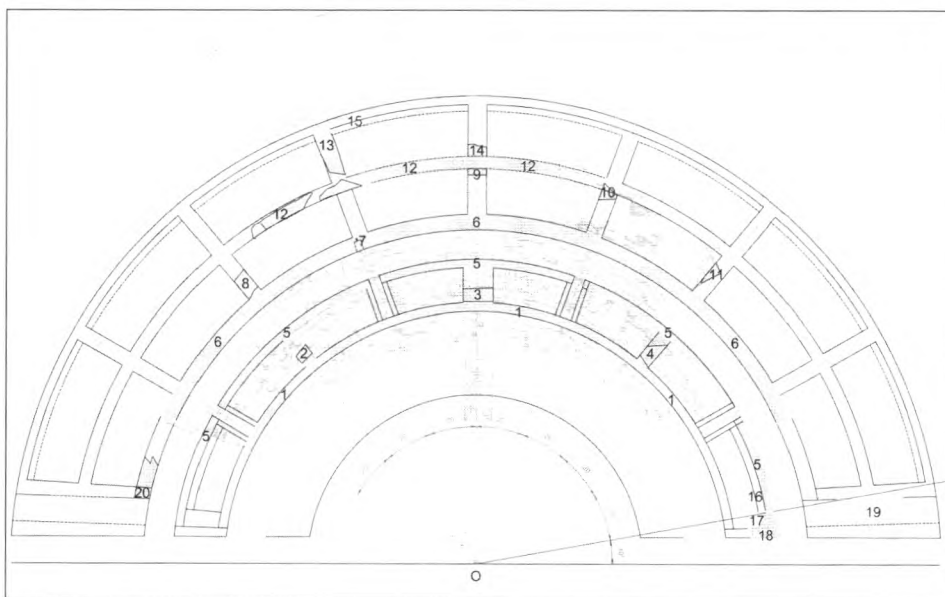


Figura 2. Plano de cimientos del Teatro Romano de Cádiz (J. D. Borrego)

## EL YACIMIENTO

Erigido próximo a la orilla del canal portuario (Ponce, 1976; Corzo, 1980; Arteaga *et alii*, 2003), no cabe duda de que el Teatro Romano de Cádiz debió de ser planificado como un elemento destacado dentro de la nueva fundación de Balbo, buscando pretendidamente crear un fuerte impacto visual para cualquiera que, por tierra o por mar, se aproximara a la ciudad a través del abrigo de la Bahía. En este sentido se ha puesto de relieve en numerosas ocasiones que la imagen urbana de *Gades* en la Antigüedad debió remitir a los mismos esquemas aterrazados escenográficos o teatralizantes de las ciudades helenísticas (García y Bellido, 1951, 91, n. 1; Corzo, 2007, 89). Así parecen constatarlo las excavaciones realizadas en los márgenes del canal y especialmente en el entorno inmediato del Teatro —calle Jabonería y Casa del Obispo—, puesto que en ellas se han encontrado muros de contención, escaleras y criptopórticos que articulan diferentes espacios a distintos niveles. No obstante, el exiguo conocimiento que hasta hoy se tiene del urbanismo romano de la ciudad (Gener y Pajuelo, 2002; Bernal, 2008a, 285 y ss.; Ventura, 2008a, 76 y ss.) hace fútil cualquier consideración al respecto.

En consecuencia el edificio de espectáculo se ha visto encuadrado tradicionalmente en otro contexto mucho mejor conocido: el del Cádiz medieval y moderno (Corzo, 1982; 1984; Fresnadillo *et alii*, 2008; Díaz Recasens, 1998), en cuya literatura no faltan referencias acerca de antigüedad del lugar. De esta forma, sabemos que el evocador castillo de *al-Mal'ab* (Abellán, 2005, 57) y el posterior de la villa cristiana (Fresnadillo, 1989) se alzarán «sobre unos *antiquísimos y fuertes cimientos*» (Horozco, 2001, 61).

Este castillo se ubicará en el ángulo suroriental del recinto murario, cuyo lienzo sur nunca llegó a levantarse, ya que esta zona estuvo desde siempre expuesta al embate de las olas (Suárez de Salazar, 1610, 12 y ss.). El avance del Atlántico no tuvo freno hasta la construcción de la muralla del vendaval a finales del xvii (Muñoz y Tejedor, 2007, 691 y ss.), mientras que durante el transcurso de los siglos el ímpetu del oleaje supuso una constante erosión de la línea de costa y con ella la irremediable pérdida de las estructuras más altas del Teatro Romano (Sibón, 1993, 20).

Hoy por hoy el yacimiento es accesible desde este flanco, por el Campo del Sur o Frente del Vendaval. En el parcelario actual limita a sendos costados con la plaza de Fray Félix al oeste, donde asoman la llamada Casa de Estopiñán, el Museo Diocesano y la Catedral Vieja; y con la calle San Juan de Dios al Este, antiguo frente de tierra, donde se encuentra el Arco de los Blanco y la Guardería Municipal. Por último, al Norte cierran las traseras de las casas de la calle Mesón Nuevo.

Topográficamente, para el emplazamiento del Teatro se escogió uno de los puntos más elevados de la isla *Koutinussa*, aunque en realidad éste no deja de ser más que un pequeño altozano que se eleva hasta acabar asomándose al océano sobre un acantilado. El desnivel existente, en torno a los 16 metros sobre el nivel del mar en la actualidad, sirvió para asentar el graderío, siendo pues un teatro dispuesto en ladera o *in montibus*.

Cuanto se conoce del edificio, aproximadamente un 25% de un teórico semicírculo distribuido en un abanico de 159°, corresponde prácticamente en su totalidad a la *cavea*, a excepción de una mínima porción de la *orchestra* y la *praecinctio* contigua, visibles solamente en un sondeo efectuado en el eje del Teatro.

La disposición del graderío se orienta hacia el Norte, con una declinación de seis grados al Este, lo que, siguiendo las indicaciones de Vitruvio (V, III), puede considerarse bastante adecuado para proteger a los espectadores de la insolación y del calor del mediodía y frente al azote de las fuertes rachas de los vientos meridionales.

Desgraciadamente, poco o nada se conoce de otras partes del edificio que permanecen ocultas bajo las edificaciones circundantes. Aunque, en este sentido, las ya mencionadas intervenciones efectuadas a lo largo del 2009 en la Posada del Mesón, se han revelado clarificadoras al respecto (*vid. infra*).

## LA CIMENTACIÓN

Para restituir cada una de las partes del edificio, contamos como punto de partida con la topografía exacta de los restos conservados a lo largo de los distintos solares, sobre la que se ha reflejado cada uno de los elementos que a continuación mencionamos (figura 2).

Pese a ser un teatro *in montibus*, la pendiente no era ni lo suficientemente homogénea ni acusada como para disponer un graderío directamente excavado sobre el terreno. Por tanto, éste hubo de ser implementado mediante *substructiones*, conformando un

verdadero esqueleto o sistema de cimentación. De este modo, mediante la observación detenida del escalonamiento de la *cavea*, puede discernirse un entramado de muros que delimitan casetones colmatados de tierra y sirven a un mismo tiempo para elevar y contener la pendiente.

Desde el área de la *orchestra*, las seis primeras filas de gradas se encuentran ocultas bajo una tarima de madera, excepto aquéllas que pueden verse en el sondeo practicado en el eje. Tanto en éstas como en las filas que afloran a continuación es complicado discernir con claridad algún elemento de la estructura interna del Teatro, por lo que no cabe descartar que asienten directamente sobre el terreno geológico. En rigor el primero que puede observarse es un muro concéntrico de *opus caementicium*, que discurre sin interrupción de lado a lado del yacimiento y que presenta un mayor desarrollo tanto en anchura como en profundidad (figura 2, 1). Esta estructura, cuyas dimensiones lo resaltan respecto al resto de las filas del graderío, delimita la salida de las escaleras de los vomitorios, sirviendo asimismo de cimentación para la siguiente grada, como puede verse en los distintos perfiles a la salida de aquéllos.

Inmediatamente se le entregan una serie estructuras radiales: en principio, una terna de muros que delimitan cada uno de los *cunei* y luego las paredes de los vomitorios que los dividen en dos casetones iguales. Entre los primeros, uno es perfectamente visible al encontrarse cortado por un pozo en cuya rosca puede discernirse perfectamente su sección (figura 2, 2). El siguiente, que presenta dimensiones más amplias, parece tratarse en realidad de un muro doble alineado con las escaleras del sondeo de la *orchestra* (figura 2, 3). Por último, éstas parecen servir de eje para trazar por simetría el tercer muro, marcado asimismo por dos largas grietas selladas con mortero rosáceo (figura 2, 4).

Lo que pudiera denominarse como «primer giro de *substructiones*» se cierra con el muro interno de la galería (figura 2, 5), sin lugar a dudas el elemento más sobresaliente dentro de la estructura del Teatro. Éste, segmentado en cinco tramos por los cuatro vomitorios, se levanta con un aparejo pseudo-isódomo compuesto por hiladas de sillares dispuestos a soga e interrumpidos en ciertas ocasiones por descolgamientos —en línea con la tradición púnica (Prados, 2003, 156 y ss.)—. Aunque frecuentemente la disminución de la altura de las hiladas de un paramento se realiza para facilitar el trabajo del cantero, así como también la posterior elevación del bloque y su colocación (Adam, 2002, 123), no parece ser el caso puesto que no siempre se hace corresponder con las últimas hiladas de sillares.

El comienzo del segundo giro estaría conformado por el gran lienzo de *opus caementicium* que se dispone en la cara contraria de la galería (figura 2, 6), encofrado a cara perdida en la roca natural que fue cortada a tal efecto. Su espesor puede delimitarse por las estructura de sillares que alberga frente a uno de los vomitorios (figura 2, 7) —al añadir la profundidad aproximada del sillar de fondo— y las siguientes estructuras radiales cuyo inicio, a pesar de situarse a nivel del graderío, se encuentra justo en este límite. Entre estas últimas las que se han conservado son cuatro: la primera de ellas es perfectamente identificable junto al torreón del Castillo Medieval que se le adosa

(figura 2, 8); la siguiente, sólo visible en fotos de excavación, se encuentra oculta bajo la «restitución» del graderío en línea con el sondeo de la *orchestra* (figura 2, 9); la tercera está marcada por otras franjas de mortero, situada en la zona más elevada del graderío (figura 2, 10); la última se aprecia a duras penas justo en la esquina con la Casa de Contaduría (figura 2, 11).

A continuación la siguiente estructura es el muro concéntrico que al presente delimita la última fila de gradas (figura 2, 12). A él se entregan dos estructuras radiales, una netamente definida por estar completamente exenta (figura 2, 13) y otra casi inapreciable bajo las escaleras de acceso a la pasarela de madera (figura 2, 14). La última estructura detectada, la constituyen dos muros adosados de *opus caementicium* (figura 2, 15), uno de los cuales cimienta sobre una hilada de sillares alineados, cuya función no debe de ser otra que la de servir a modo de zapata corrida. Ambos están situados de forma equidistante al muro concéntrico anterior (figura 2, 12), del mismo modo que lo hace el paramento externo de la galería (figura 2, 6) y, por ende, deben constituir el cierre de este segundo giro de cimentaciones.

La disposición tanto de los elementos concéntricos como radiales, nos permiten en primera instancia determinar el punto focal del diseño del edificio a partir del cual éstos se irradian (figura 2, O). No obstante, su ubicación exacta es siempre imprecisa debido a la propia ejecución material de las estructuras —incluso la cara interna y externa de un mismo muro pueden determinar distintos puntos— y al estado de deterioro que las mismas han sufrido a lo largo del tiempo. Especialmente relevante al respecto es la fiabilidad proporcionada por la amplitud de los arcos conservados en las estructuras concéntricas detectadas (figura 2, 1, 5, 6 y 12), puesto que los centros que los generan tan sólo divergen en un área de escasos 30 centímetros cuadrados.

Resumiendo podremos establecer los siguientes ritmos: muros radiales separados cada 20° en el segundo giro, mientras que en el primero éstos alternan con la apertura de vomitorios, espaciados el doble, 40°. Según el ritmo marcado, el siguiente elemento debería comparecer en los restos descubiertos en las caballerizas de la Posada del Mesón, cosa que sucede, pero que tras examinarse con detenimiento podemos comprobar que su alineación no es radial.

## LA POSADA DEL MESÓN Y LA CASA DE ESTOPIÑÁN

La Posada del Mesón es una construcción del siglo xvii, cuya arquitectura, de influjo castellano, responde a esquemas populares. Como era lo habitual en este tipo de edificios las dependencias se organizan alrededor de un patio, donde las inferiores eran destinadas a caballerizas y las altas a habitaciones (Alonso y Alonso, 1995, 55 y ss.).

Actualmente la parte alta actúa como casa de vecinos, mientras que la parte baja ha sido adquirida por la Junta de Andalucía —junto con el local de la calle Mesón 13— para la creación del futuro Centro de Interpretación del Teatro Romano (Bernal

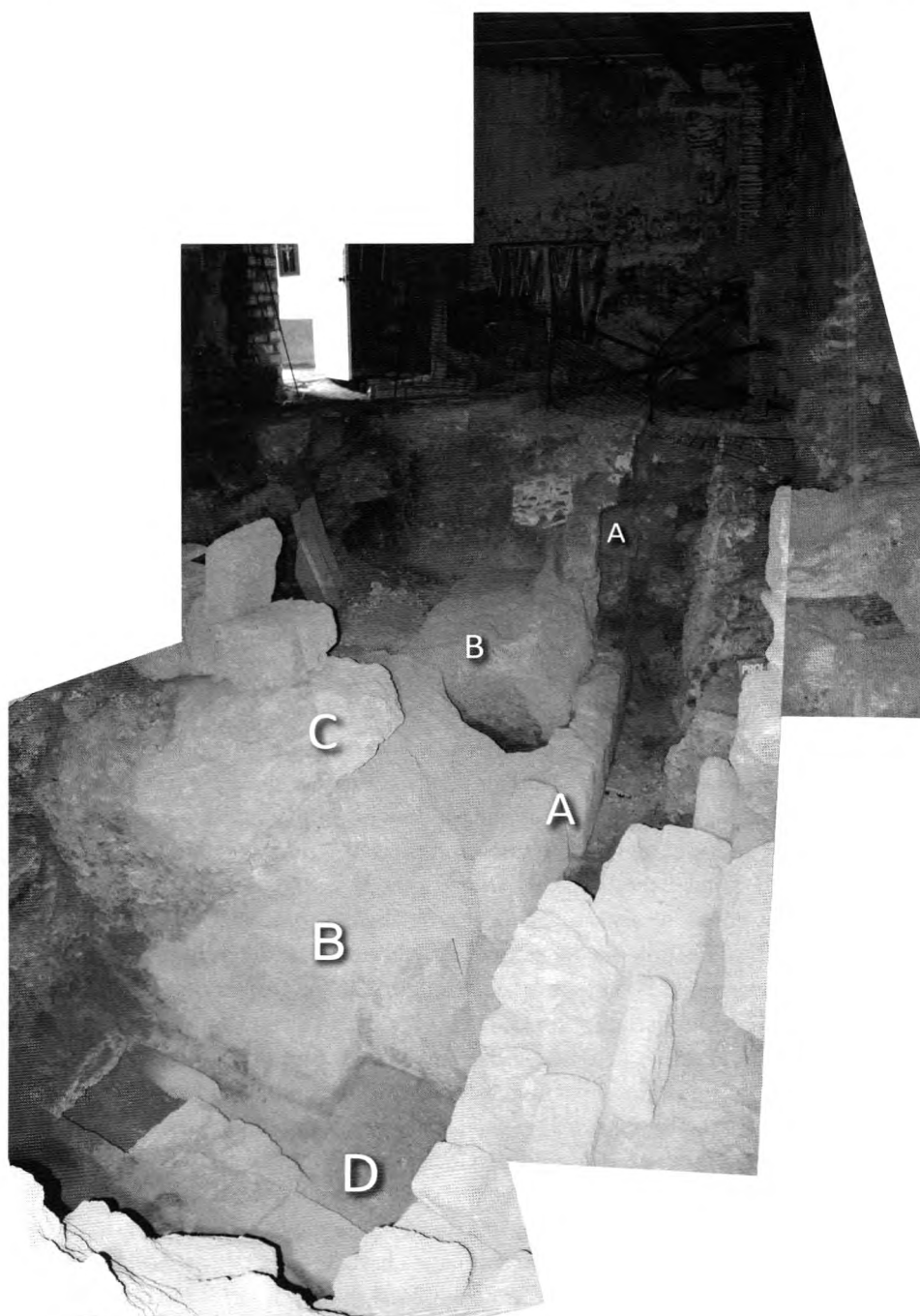
*et alii*, 2009). Las excavaciones arqueológicas realizadas en los últimos años se han concentrado en su interior y ponen de manifiesto como las obras medievales y modernas cimientan directamente sobre la fábrica romana.

Durante el año 2000 se realizó una intervención en la crujía oeste de la Posada del Mesón, prosiguiendo con el trazado de la galería del Teatro (figura 3). A pesar de tratarse de un área bastante amplia, en la práctica el espacio útil de trabajo se vio bastante constreñido dada la superposición y proximidad de los muros de carga. La excavación hubo de pararse, quedando inconclusa hasta la fecha, sin que se llegara a alcanzar la cota de circulación de la galería. Al desconocer los datos de excavación se procede a describir los restos atribuibles con seguridad al Teatro.

En este sector la galería ha perdido su cubierta abovedada y parte del alzado del muro de sillares, carencia que resulta de singular interés por cuanto permite apreciar la composición interna de uno de los *cunei*. De esta forma se observa cómo los sillares (figura 3, A; figura 2, 5) tan sólo sirven de forro a un segundo muro recortado en positivo en la roca natural (figura 3, B; figura 2, 16). De esta forma, el muro de sostén de la bóveda amplía considerablemente su anchura hasta alcanzar los 1,52 metros. Podría intuirse que este mismo esquema se reproduce a lo largo del resto de la *ima cavea*, pese a no poder constatarse al conservarse en alzado gran parte de las paredes de los *vomitoria*.

Especialmente relevante es apreciar el lugar donde se interrumpe el muro interno de la galería. Parece obvio que éste nunca prosiguió, puesto que no se ha encontrado traza alguna en el resto del área excavada. Esta interrupción, por otro lado, no sólo afecta a la línea de sillares, sino también a la masa rocosa que se recorta en ángulo recto. Sobre su borde se alza un ancho muro de *opus caementicium* cuyo establecimiento aquí no tiene sentido si no es por su función como muro de *analemma*, es decir, como pared de sostén de los laterales de la *cavea* (figura 3, C; figura 2, 17). Lo verifica su alineación, que, en vez de ser radial al centro del Teatro como el resto de estructuras, es perpendicular al eje que puede trazarse verticalmente desde él. Igualmente, tanto en la piedra como en el hormigón quedan huellas de los sillares que lo revistieron, alguno de los cuales aún se aprecian en la esquina de la galería (figura 3, D; figura 2, 18). En definitiva, la interrupción de la excavación en este punto, al interior del *cuneus*, no ha permitido vislumbrar el pavimento del *aditus maximus* occidental.

A la par, que las alas laterales de la *cavea* debieron estar sustentadas por *substructiones*, puede constatarse en la bóveda de sillería documentada en la Casa Estopiñán (figura 4, A; figura 2, 19), cuya diferencia de cota respecto a la clave de la galería, revela que debe actuar a modo de bóveda rampante para dotar de pendiente a los extremos del graderío. En la actualidad se encuentra colmatada hasta la clave por *opus caementicium*, sin que pueda precisarse si este cegamiento corresponde a la fase original o a un momento constructivo posterior. Por su parte, el muro interno que sustenta la bóveda de cañón se alinea con el identificado como *analemma*, visto en las caballerizas de la Posada del Mesón, continuando así el recorrido del *aditus*.



**Figura 3.** Restos arqueológicos conservados en la Posada del Mesón: **A:** Prolongación del muro de *opus quadratum* de la galería anular. **B:** Estructura excavada en la roca natural. **C:** Muro de *opus caementicium* correspondiente al *analemma* occidental. **D:** Revestimiento de sillares, cuya cara externa delimita el *aditus* (J. D. Borrego)

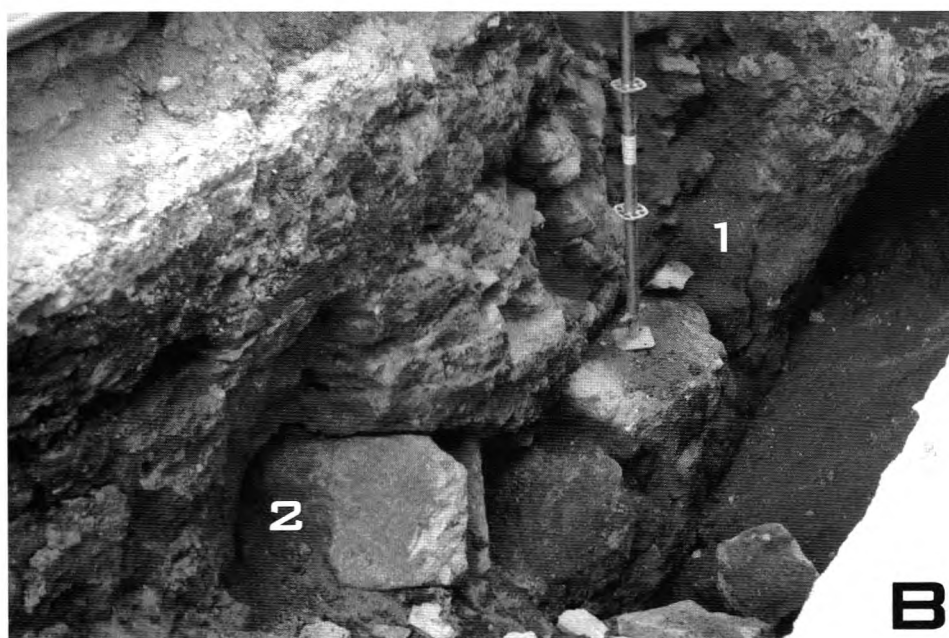
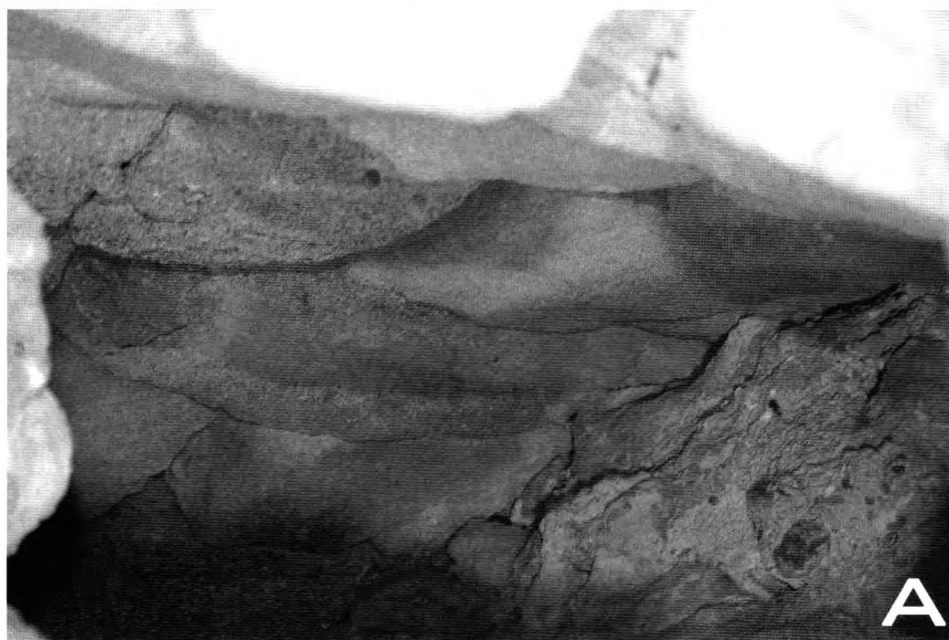


Figura 4. Bóvedas de cimentación de la *media cavea*. A: Bóveda de *opus quadratum* documentada en la Casa Estopiñán (J. D. Borrego). B: Excavación de la calle Silencio. Continuación de galería anular (1). Intersección con la bóveda simétrica a la de Casa Estopiñán (2) (F. Sibón)

En el extremo contrario de la *cavea*, durante un sondeo practicado en 1999 en la calle Silencio para verificar la continuidad de la galería anular, pudo documentarse la disposición simétrica de una bóveda similar a la localizada en la Casa de Estopiñán (figura 4, B; figura 2, 20). A pesar del escaso tramo sobresaliente en el perfil y de no conservar íntegra la rosca, pudo apreciarse su conexión directa con la galería anular del Teatro.

Igualmente interesante es la estructura polilobulada documentada en la llamada «Cueva del Peña», cuyos ábsides en la cara meridional, llevaron en un principio a plantear la existencia de dos galerías concéntricas a la conservada (Corzo, 1989, 209, figura 3; 1993a, 138). No obstante, la existencia de otras galerías bajo la *ima* o *media cavea* puede descartarse por completo, puesto que, según el esquema de cimentación expuesto y tras documentarse el sostén de los laterales de la *cavea* por medio de bóvedas radiales (figura 4), su disposición carecería de cualquier sentido estructural o funcional. En cambio, la planta que dibuja esta estancia, fosiliza la anchura del *aditus*, coincidiendo su límite septentrional con la línea donde se sitúa el centro teórico del Teatro (figura 2, O).

En conclusión, el *iter* oriental se dispone paralelo, por encima del diámetro del Teatro y completa así los 180° de un edificio cuya caracterización como un teatro de tipo latino parece fuera de toda duda (*cf.* Corzo, 2000; 2007).

Una vez vistos los restos supérstites de la estructura de cimentación del Teatro, la planta completa de cimentaciones puede restituirse prolongando la línea de los muros y aplicando el principio de simetría y los ritmos detectados (figura 2).

Resumiendo de nuevo, la *ima cavea* aparece dividida en cuatro *cunei*, delimitados por muros de hormigón sobre los que cimientan las *scalariae* —tres de ellas contrastadas—. Cuatro *vomitoria* al centro de cada *cuneus* permiten la comunicación entre el graderío y la galería anular. El segundo giro de cimentaciones mantiene la misma concordancia de ritmos aunque, a falta de circulación interna, los vomitorios se sustituyen por muros divisorios en un doble anillo de casetones (figura 2).

## LA CAVEA

Descrito el sistema de cimentaciones, el punto de partida para definir en planta la epidermis del Teatro lo constituye el sondeo practicado en el eje (figura 5).

La *cavea* se extiende precedida por un escabel o reposapiés corrido de 20 centímetros de alto y 36 centímetros de huella que deja expedito el tránsito por la *praecinctio* que antecede a la *proedria* (figura 5, A). Justo por encima se han conservado *in situ* dos filas de gradas íntegras, junto con el arranque de un tramo de escalera. Cada grada está constituida por bloques paralelepípedos que, por regla general, presentan 33 centímetros de tabica y 77 centímetros de asiento, aunque bien es cierto que cada uno de los sillares presenta mínimas divergencias en cuanto a dimensiones. En la segunda

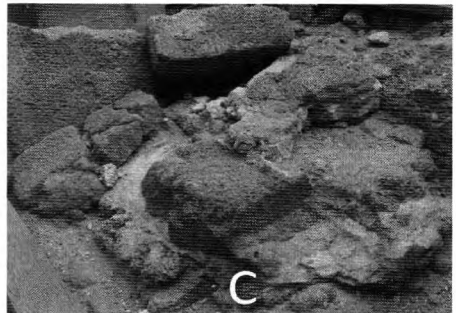
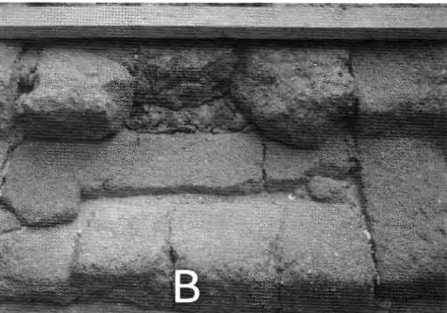
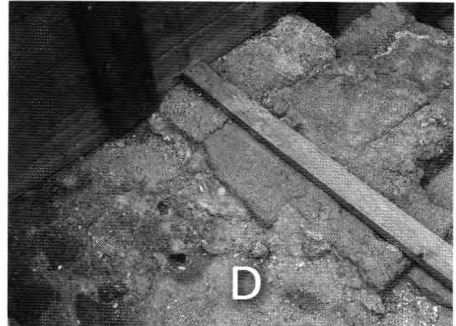
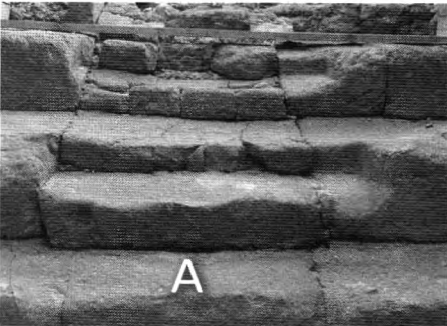
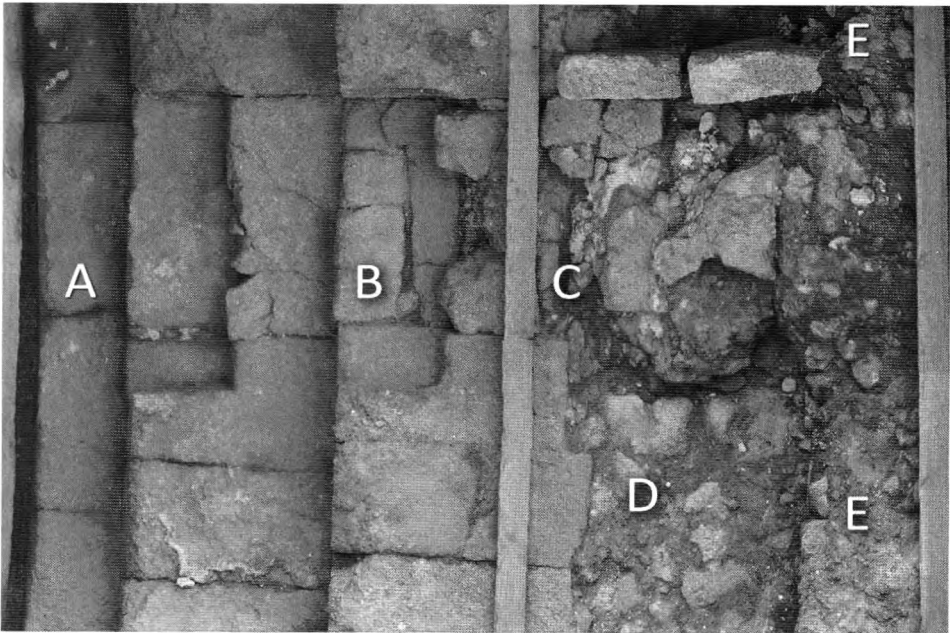


Figura 5. Sondeo excavado en el eje del Teatro Romano de Cádiz, correspondiendo al inicio de la *cavea*. A: Escabel. B: *Scalaria*. C: Cimentación de *opus caementicium* de la *scalaria*. D: Cara posterior de las gradas conservadas. E: Improntas dejadas por las gradas, ya saqueadas, sobre las camas de *opus caementicium* (J. D. Borrego)

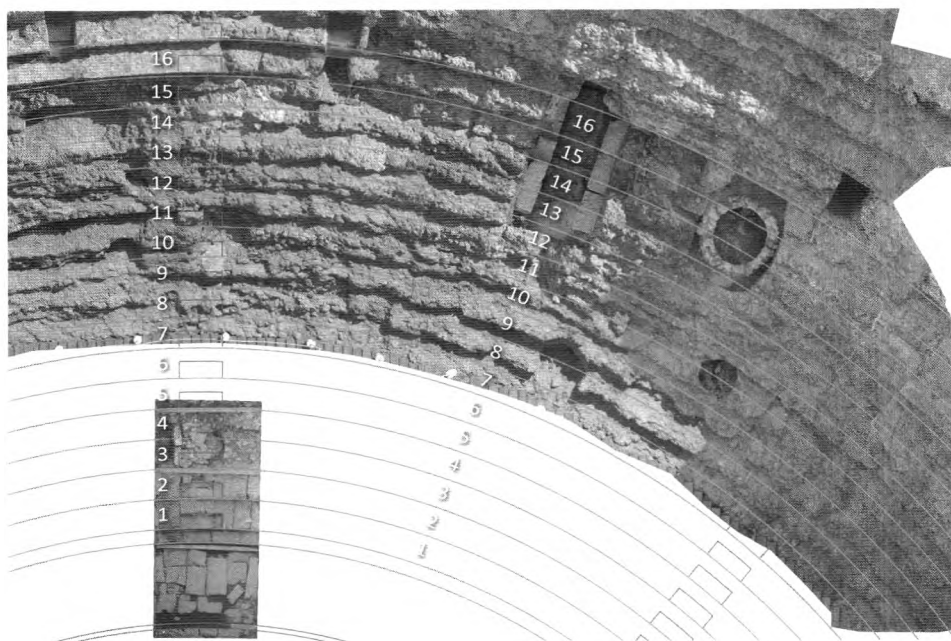


Figura 6. Restitución del graderío de la *ima cavea*, donde puede apreciarse la correspondencia entre las líneas de asiento y las huellas que los bloques dejaron sobre la superficie de *opus caementicium* (J. D. Borrego)

fila puede apreciarse cómo alguno de los bloques llega a alcanzar hasta los 96 centímetros de profundidad (figura 5, D); por tanto, cuanto un sillar sobrepasa la medida de asiento (77 centímetros) es aprovechado para asentar la grada inmediatamente superior. Asimismo, una vez dispuesta una fila de sillares, sus traseras se macizan de *opus caementicium*, lo que provoca que a lo largo de cada una de las camas conservadas se sucedan una serie de entrantes y salientes (figura 5, D y E).

Respecto a la *scalaria*, ésta se conserva íntegra a lo largo de tres peldaños realizados en la misma piedra que el resto del graderío (figura 5, B). A continuación aún se aprecian restos de otros tres peldaños más, aunque se encuentran en un estado bastante fragmentario. Se compone por un tramo central de dos escalones independientes cuya altura conjunta se hace corresponder con una grada y su anchura se extiende parcialmente a los dos sillares contiguos, alcanzando los 112 centímetros. Al igual que ocurría con anterioridad, los peldaños centrales de la escalera son algo más profundos respecto a su huella correspondiente, de manera que el superior solapa al inmediatamente inferior. Por el contrario, los laterales se encuentran excavados directamente en las gradas anexas. No obstante, en las dos líneas de bancas conservadas, el rebaje del lado izquierdo —conforme se asciende— se reduce a la mínima expresión, apenas 3 centímetros.

En la parte donde ya no se conservan los escalones puede verse como la *scalaria* produce una cesura en el desarrollo normal de la cimentación de la *cavea*, puesto que al haber dos peldaños independientes, el segundo se asienta sobre una masa de *opus*

*caementicium* que destaca a mitad de altura y profundidad de lo que es habitual que corresponda a una grada (figura 5, B y C). A razón de esto, pueden reproducirse escaleras similares en la mitad de los ángulos que delimitan los ejes de los vomitorios, como además así ha confirmado uno de los sondeos de la Posada del Mesón (*vid.* Alarcón, en este volumen). Ha de recalarse que la disposición de las *scalariae* corresponde a la de los muros que, espaciados 40°, demarcan a nivel de cimentación cada uno de los *cunei* del graderío (figura 2, 2–4). En consecuencia quizá quepa prolongar los mismos hasta el área de la *orchestra* (*vid. supra*).

A partir de las dos primeras líneas de asiento del sondeo ya no se conserva en el resto de la *cavea* ni un solo sillar *in situ*, por lo que únicamente se vislumbran los fundamentos de *opus caementicium* de las gradas (figura 5, D). Un detenido examen de los restos conservados, advierte de los diferentes estadios de conservación de la base del graderío, por lo que deben extremarse las cautelas a la hora de intentar recomponer su estado primigenio. Aparte de los cimientos y los pozos que lo han horadado sistemáticamente a lo largo del tiempo, la técnica de ejecución del hormigón, en la que puede verse la constante alternancia de vertidos de mortero y *caementa*, ha facilitado la erosión por tongadas de las camas a lo largo del yacimiento.

Repetidamente, incluso después de que aflorasen las gradas en su lugar, se ha mantenido que las filas de *opus caementicium* actuaban como asientos; revestidos solamente con algún tipo de *signinum*, que ocasionalmente podía forrarse con un placado de mármol (Esteban *et alii*, 1993, 155; Corzo, 2007, 88). Sin embargo, esta imagen ha de desdeñarse radicalmente y en contra ha de imaginarse una *cavea* constituida por completo con bloques de piedra, dado que no son pocos los puntos a lo largo del yacimiento en los que pueden detectarse las improntas dejadas por las traseras de los sillares (figura 5, E). En consecuencia, la imagen actual es causa directa de la propia morfología de las gradas, puesto que al ser bloques bien escuadrados, propiciaron su rápido saqueo una vez caído en desuso el Teatro, amortizándose como cantera para otras construcciones, como narran las fuentes que ocurrió con el anfiteatro (Horozco, 2001, 196). Asimismo, hace algunos años se propuso un segundo tipo de grada de sección trapezoidal para los asientos de la *summa cavea* (Monterroso, 2006a, 56 y ss.), borrada por completo por la acción del mar.

Estableciéndose como pauta la forma en que los restos conservados se disponen, puede plantearse a modo de ejercicio la reconstrucción parcial del graderío. En consecuencia, el método a seguir consiste en proyectar, con centro en el punto focal del Teatro (figura 2, O), en constante ascensión desde las dos primeras filas de gradas existentes y hasta que las evidencias materiales así lo permitan, líneas concéntricas y equidistantes cada 77 centímetros, distancia que corresponde a la superficie de asiento (figura 6). De esta manera puede comprobarse sucesivamente que, entre cada una de las líneas teóricas planteadas y las filas de hormigón que a continuación les suceden como base para tender la grada inmediatamente superior, existe un espacio vacío que en origen estuvo ocupado por la profundidad del sillar que sirve de grada (>77 centímetros). *In absentia*, cuanto

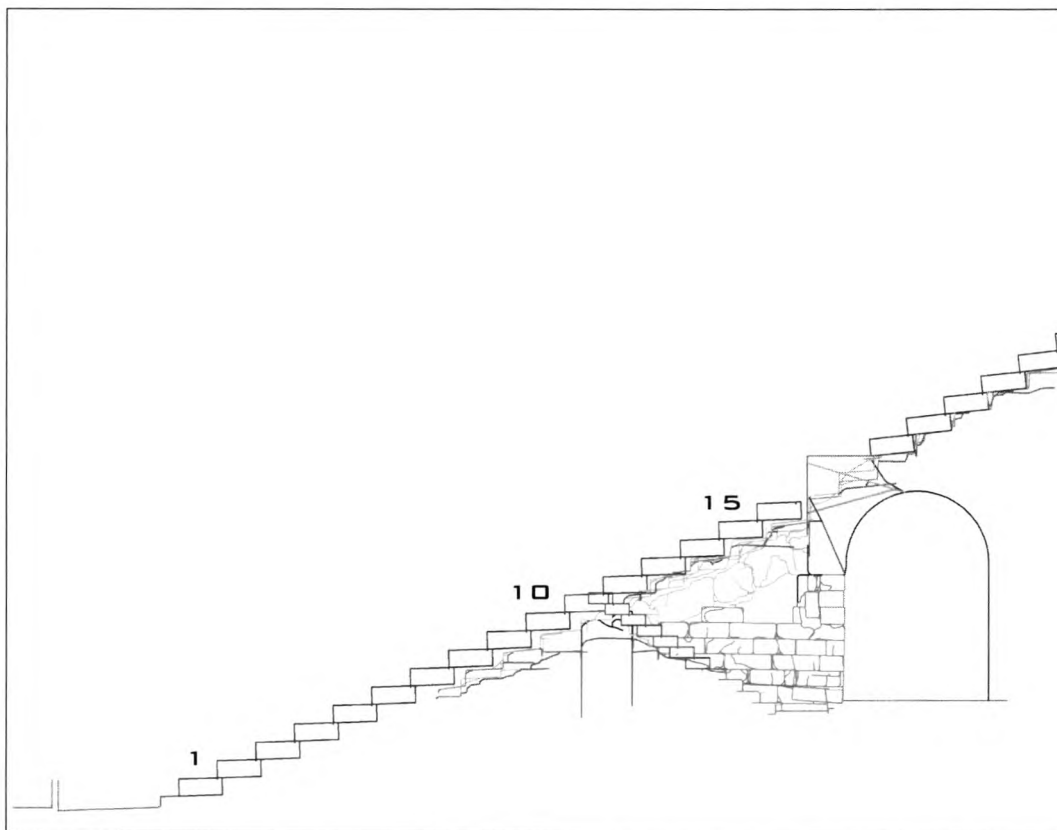
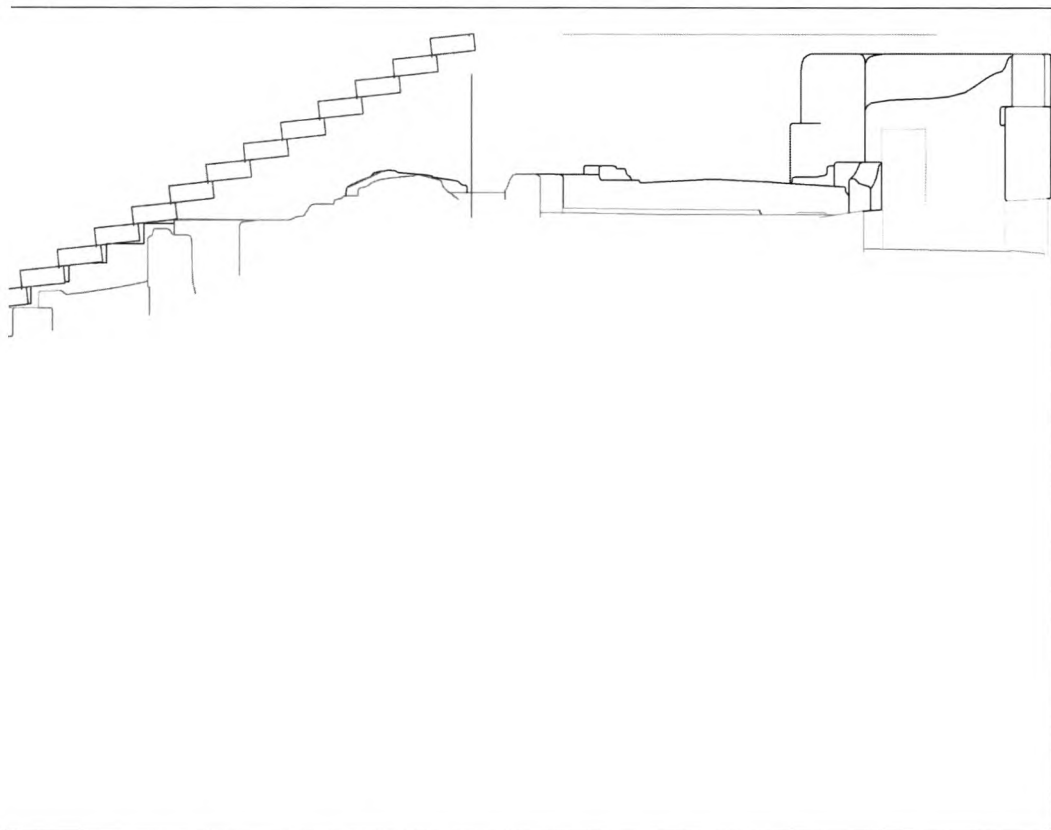


Figura 7. Secciones superpuestas del Teatro Romano de Gades, donde se ha restituido la pendiente del graderío, la salida de los vomitorios hasta la *praecinctio* correspondiente y el *podium* de separación entre *ima* y *media cavea* (J. D. Borrego)

puede apreciarse actualmente es sólo el negativo de su trasera, que ha dejado huella en la bancada de *opus caementicium* que se conserva retranqueada, tal y como puede apreciarse en el sondeo de la *orchestra* (*vid. supra*) (figura 5, D).

La progresión de las gradas, según la lógica planteada entre las gradas y las camas de *opus caementicium* de las inmediatamente posteriores, se sucede rítmica e invariablemente hasta la decimosexta fila (figura 6, 16). Aquí, la línea de asiento enrasa justamente con el inicio de la bóveda de la galería, no permitiendo que el sillar sobresalga más allá de la línea de asiento. Llegados a este punto, se produce un salto claramente definido en sección, por cuanto si la superposición de gradas prosiguiera con la misma pendiente, ésta interferiría con el núcleo de hormigón de la bóveda de la galería. Resulta pues completamente inviable plantear la idea de una pendiente continua de gradas, como podría concebirse ante la contemplación subjetiva del graderío, así como también trazar un perfil parabólico que sirva para salvar los desniveles existentes en la *cavea* como se ha propuesto hasta el momento (Corzo, 2000, 41).



Este hiato, junto con los argumentos que en seguida se aducirán, permite plantear aquí la erección de un pequeño *podium* que, al mismo tiempo que sirve de apoyo a una *praecinctio*, delimita el final de la *ima cavea* y el comienzo de la *media*. Pese a haber desaparecido por completo, la disposición de este nuevo elemento se presenta aquí como la solución arquitectónica más lógica para equilibrar los empujes de la bóveda de cañón de la galería, cuyo trasdós es lo único que permanece visible hoy (figura 7).

Previamente, es importante llegar a comprender bien la técnica constructiva empleada para alzar la cubierta del corredor, dado que para explicarla se ha aplicado erróneamente el esquema de una bóveda de sillería a otra realizada en hormigón; cuando es sabido que en sendos casos las condiciones de estabilidad difieren profundamente (Choisy, 1999, 29 y ss.). De esta manera se han pretendido ver cinco cuñas de *opus caementicium*, que, frente al despiece del *opus quadratum*, se extienden como grandes bloques monolíticos (Corzo, 2000, 42; 2007, 88). Más, por el contrario, las bóveda se encuentra hormigonada en cinco tongadas horizontales de distinto espesor, cuya masa se confunde entre el escalonamiento del graderío y cuyo comportamiento —si se quiere establecer una similitud— responde mejor a los planteamientos de las cubiertas en voladizo.

En estos términos, el propio peso ejercido por la fábrica del *podium* serviría como macizo de estribo, contrarrestando el empuje lateral ejercido por la rosca (Adam, 2002, 179 y ss.) y equilibrando las fuerzas a las que se encuentra sometida la mitad contraria, puesto que esta parte soporta además las primeras filas de asientos del segundo *maenianum*. A este misma finalidad contribuye el refuerzo que supone para el muro interno de *opus quadratum* la estructura recortada en la roca natural donde aquél se adosa (figura 3, B) y, asimismo, la pendiente de la *ima cavea*, que entiba la primera mitad de la rosca a modo de contrafuerte, y ayuda así a contener de manera holgada la descompensación de cargas.

Tectónicamente, el alzado de un *podium* cobra aún más sentido si se concibe como medio para resolver la apertura de los lucernarios que iluminan la galería, como si de un criptopórtico se tratara (figura 10, A). Estos vanos se disponen en intervalos regulares de 13°, no en función de cada *cunei* sino de los ángulos que delimitan dos vomitorios contiguos, diversificándose así los puntos de luz que junto a las puertas iluminan el interior. Se conservan seis, uno de ellos solamente visible desde dentro de la galería en su extremo occidental. Parten desde la línea de imposta y cortan la rosca de la bóveda en un plano inclinado buscando la salida más directa posible a la luz. Su apertura al frente del muro del podio no puede precisarse, aunque su altura puede hacerse corresponder a la de dos filas de gradas (figura 7).

Junto a la imposibilidad manifiesta de mantener una pendiente continua de graderío, otros indicios que sustentan la idea de un podio son la ausencia de huellas traseras de gradas desde el inicio de la bóveda hasta su clave (figura 6) y, especialmente providencial, poder situar el arranque de nuevas *scalariae* en la *media cavea*, elementos que sirven para continuar ascendiendo por el graderío y que proporcionan la anchura y altura de esta *praecinctio* (vid. *infra*).

Antes de proseguir la escalada por la pendiente del Teatro deben de plantearse dos aspectos hilvanados y concernientes a la articulación de la *ima cavea*: primero, el sistema de comunicación a través de los vomitorios y, luego, la distribución de asientos en las dieciséis primeras filas de gradas que se han contabilizado en este sector.

Los vomitorios se abren camino en el centro de cada *cunei* a través de dos muros de *opus quadratum* que permiten tender entremedias un tramo de escaleras que conecta la galería y el graderío. No obstante, debido con toda probabilidad a una inesperada subida del nivel del mar y la consecuente inundación de la galería anular (Corzo, 2007, 88), el proyecto original del Teatro hubo de alterarse modificándose sensiblemente parte del alzado. A efectos de esta marea se produjo el aumento del suelo de la galería, junto con la subsiguiente obliteración parcial de las escaleras por medio de una rampa enlosada (figura 8, A), y, asimismo, la alteración de los vanos de acceso a la galería.

Esta elevación del nivel de circulación, dio lugar a romper los dinteles de las puertas de los vomitorios y a sustituirlos por arcos de medio punto abiertos en la rosca de la galería, no sin antes recrear una hilada el muro interno de *opus quadratum* (figura 2, 5). Al exterior, las improntas que permanecen visibles en la masa de *opus caementicium*

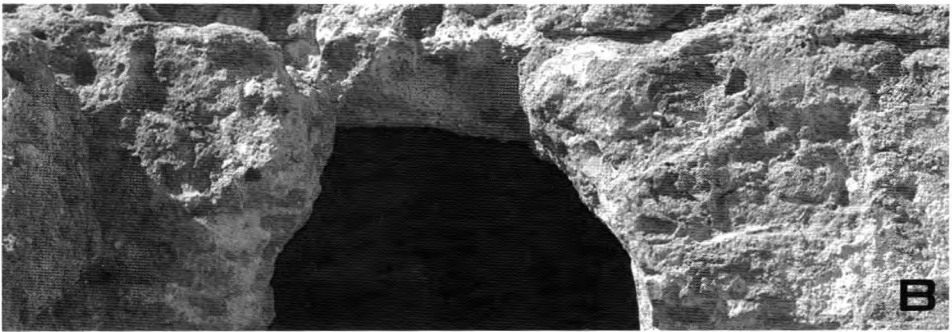


Figura 8. A: *Scalaria* de ascenso a la *ima cavea* a través de un vomitorio. Puede apreciarse una de las losas de la rampa que obliteraba varios peldaños. B: Cara externa de la bóveda de la galería anular, donde pueden apreciarse las huellas dejadas en el *opus caementicium* por las dovelas escalonadas que revestían la fábrica. C y D: Vista frontal y lateral del arranque de la cimentación de una de las *scalariae* situadas en eje respecto a la salida de uno de los vomitorios (J. D. Borrego)

(figura 8, B), indican que un paramento de sillares compuesto por dovelas de trasdós escalonado enmascaraba la fábrica. Este detalle, junto con el hecho de que bajo las rampas de los vomitorios se hayan documentado peldaños sin terminar de labrar, indica que esta reforma tuvo lugar en un primer momento, mientras que el Teatro se estaba construyendo, con anterioridad incluso a que la cubierta de la galería llegara a fraguar.

Ninguno de los tramos de escaleras que emergen sobre la rampa enlosada se conserva completo, si bien su ascenso puede llevarse a buen término restituyendo sucesivamente los peldaños hasta alcanzar el muro de cimentación que delimita en planta el final de los vomitorios (figura 2, 1). De esta forma, la escalinata desemboca en la fila correspondiente a la undécima grada (figura 6, 11; figura 7). Aunque según el sistema de cotas también podría establecerse como salida la banca inmediatamente inferior, el hecho de que la circulación externa se realice en todo momento apoyándose en los muros de cimentación radiales (figura 2, 2-4), hace de ésta la opción más probable.

En línea con este planteamiento, la ausencia de indicios materiales que permitan plantear una escalera para descender directamente desde la boca del vomitorio a la *orchestra* —cuyos fundamentos debieran responder al ejemplo visto con anterioridad (figura 5, C)—, lleva a proponer un sistema de circulación afrontado. Por tanto, la undécima fila es una *praecinctio* que en nada se diferencia respecto al resto del graderío más allá de su función, la de alcanzar mediante su recorrido alguno de los tramos de *scalaria* que se hallan a los flancos. En consecuencia, las gradas útiles en la *ima cavea* se reducen a quince.

Por otra parte, resulta sumamente extraña la disposición de la última fila de gradas (figura 6, 16), seguramente motivada por la reforma acaecida tras el recrecido de los niveles de suelo. En principio, a pesar de estar aparentemente interrumpida por los huecos de los vomitorios, su continuidad puede aseverarse por encima de éstos, ya que el *opus caementicium* de la galería iba revestido por un muro de *opus quadratum* (*vid. supra*, figura 8, B). Sin embargo, los espacios situados por encima los vomitorios quedarían inutilizados, puesto que este antemuro no debió tener más que una sola hilada de espesor; ya que el avance del arco generaría una cubierta que interferiría en el desarrollo de las gradas y disminuiría la altura de la salida del vomitorio que es precisamente el objetivo pretendido.

Una posible solución pudiera ser que la última fila se utilizara como medio para establecer algún medio de comunicación entre *ima* y *media cavea*, como por ejemplo un sistema de escaleras afrontadas, tal y como ocurre, en el teatro de la *Villa de Pausilypon* (Günther, 1913); el que Vedio Polión dejara en herencia a Augusto (Dio. Cas., LIV, 23, 5). De ser así, no existiría otro lugar para situarlas que encima de los vomitorios, actuando su medio punto como arco de descarga, dado que de otra manera, o bien se obstaculizaría la subida por las *scalariae* o bien la iluminación a través de los lucernarios. En este supuesto, contaríamos con las catorce filas canónicas, manteniéndose así lo que por Balbo «el Menor» dispuso, según informa Asinio Polión en su corres-

pondencia del 43 a. C. (*vid. supra*). Aunque esto último se trate solamente de una hipótesis —de la que no queda constancia material alguna por el momento— sí cabe presuponer cierta permeabilidad entre uno y otro sector.

Regresando a la *media cavea*, en eje respecto a los dos vomitorios centrales, aunque retrasadas y a media altura, se disponen unas franjas estrechas de *opus caementicium* que se relacionan con la cimentación de nuevas *scalariae* (figura 8, C y D). Este rastro sólo se aprecia en un corto tramo a causa de la erosión y posterior transformación de esta porción del Teatro. Debido a estos mismos motivos, tampoco puede observarse la continuidad de los demás tramos de escalera que parten desde la *orchestra*, aunque no obstante pueden presuponerse. Por tanto, el arranque de estos nuevos tiros de escalera en la *media cavea* duplica en número los existentes en la *ima*, apoyándose —como se ha mencionado— en los muros de cimentación. La ubicación del primer peldaño de esta escalera determina una *praecinctio* de 1,2 metros de anchura y una altura para el podio de 90 centímetros (figura 7).

Visto donde arrancaban los peldaños de escalera y su correspondencia con las gradas, la nueva pendiente de la *media cavea*, algo más pronunciada (25° y 29° respectivamente,) puede seguirse a duras penas a través de los restos conservados. Como cabe pensar, las partes más elevadas del edificio presentaban al exhumarse un estado de conservación bastante deplorable e incluso grandes lagunas que propiciaron una pronta intervención. Rápidamente puede percibirse que esta actuación no ha sido la más adecuada, puesto que se ha restaurado, recrecido o restituido sin seguir ningún criterio específico, alterando en distintos lugares los límites, superficies y cotas originales de las camas de las gradas y de las *scalariae*, llegando incluso a desvirtuar la imagen de cómo la *cavea* debió ser.

Las gradas se interrumpen aproximadamente a los 41 metros de radio y a partir de ahí desaparece cualquier rastro de la epidermis del Teatro. No obstante, los asientos pueden prolongarse hasta la última estructura concéntrica detectada, los dos muros de *opus caementicium* adosados sobre la línea de sillares (figura 2, 15; figura 7). Según estos cálculos, a la *media cavea* corresponderían veinte filas de gradas, sin que tengamos criterios fundados para plantear divisiones horizontales, tal y como ocurría en el *maenianum* inferior.

A partir de aquí nada resta de la *summa cavea*, arrasada vorazmente por el continuo batir del mar. No obstante, ante la progresión de las gradas hasta la última estructura detectada, estamos en posición de descartar el muro curvo de la Fundación Vigorito como fachada del Teatro (Esteban *et alii*, 1993, 154 y ss.). Si bien éste es concéntrico a las gradas del Teatro, correspondería en todo caso a niveles de cimentación, puesto que se encuentra situado por debajo de la cota de la última grada de la *media cavea*. En este sentido, los sillares de ostionera revestidos de *signinum* con elementos de pilastras semicirculares, basas o capiteles, aunque conservados en número francamente escaso, dan idea de una fachada de *opus quadratum* decorada con un orden arquitectónico arquitrabado, cuya articulación no es posible precisar.

## LA ORCHESTRA

Una vez analizada la *cavea*, son los resultados de la excavación del nuevo Centro de Interpretación del Teatro los que acaban por definir el área de la *orchestra*. Junto a un sondeo excavado por R. Corzo, que sacó a la luz en su día la preparación de las losas de pavimento (figura 9, 1), se han realizado *ex novo* otros tres pozos cuya apertura buscaba intencionadamente dilucidar aspectos muy determinados sobre la configuración de este espacio.

En relación de proximidad con la *cavea*, el primero de ellos (figura 9, 2), ha permitido establecer una conexión ficticia con el sondeo rectangular del Teatro (figura 5), constatando un estado de conservación bastante homogéneo de esta zona; por cuanto se conservan en continuidad el escabel y las dos primeras gradas. En el límite del sondeo se ha situado también el arranque de una *scalaria*, situada a 40° respecto a la del eje, cuyo borde se encuentra rebajado en sendos bloques de asiento. Con el segundo pozo (figura 9, 3) se ha localizado el asiento de las losas de la *proedria* y su excavación ha deparado además el sorprendente hallazgo de una losa del *balteus* caída *in situ* que permite definir su disposición en planta (*vid.* Ventura y Borrego en este volumen). El último —sin duda el más interesante (figura 9, 4)— despeja las dudas sobre la situación del frente escénico, descubriendo no sólo la plataforma de sillares sobre la que asienta, sino parte de la estructura del *podium* de la *columnatio*, conservándose en el mismo distintos elementos de su decoración (*vid. infra*).

Diametralmente, entre el borde de escabel y la línea del *balteus*, puede perfilarse ahora la primera *praecinatio* de 1,83 metros de anchura. Aparentemente, la heterogeneidad que presenta el firme actual de este corredor, conformado por bloques de arenisca dispuestos sin orden ni concierto —movidos, recortados e incluso fracturados—, hace dudar de que éste se trate del pavimento original. Del mismo modo, si se atiende a que el *balteus* y su pieza de soporte han sido sustituidos por dos exiguas lajas de piedra en el sondeo central, no cabe duda de que esta zona ha sido alterada. Por ende, cabe cuestionar si esta alteración está relacionada con la reforma constatada en la galería, puesto que la zona de la *orchestra* debió verse aún más afectada en caso de inundación, al encontrarse a una cota inferior. Hasta la fecha, dado que sería necesaria una excavación en mayor extensión, no puede valorarse en qué medida el pavimento de la *orchestra*, la *proedria* y la *praecinatio* contigua pudieron elevarse.

Separado de la *praecinatio* por el *balteus*, ni el espacio reservado a la *proedria* puede establecerse aún con exactitud, ni, por tanto, el diámetro de la *orchestra* en sí misma —aunque probablemente se comprenda entre los 26,6 o 23,6 metros (90–80 pies romanos)— (figura 10, A).

Al limpiarse el sondeo excavado por R. Corzo, han podido apreciarse las huellas rectangulares de las losas de pavimento de la *orchestra*, así como también pequeñas placas de mármol que sirven para su nivelación. Igualmente, al proseguir su excavación, el hallazgo de una estructura compuesta por una línea de sillares puestos a soga sobre el firme natural

y en línea con los muros de *analemma*, podría relacionarse con la elevación del suelo de la *orchestra*, toda vez descartada su funcionalidad hidráulica (figura 9, 1). El enlosado se extendería hasta el mismo diámetro del Teatro, marcado a cada lado por la cara interna de los muros de los *aditus*, que, al mismo tiempo, cerrarían los espacios de las *basilicae*.

Por último, sobre este límite trazado por sendos *aditus* ha de alzarse a continuación el *frons pulpiti*, articulado con una serie de nichos (*vid. infra*). Desde aquí, una vez descubierto el zócalo de la *frons scaena*, la profundidad del *proscenium* queda fijada en planta en torno a los 8,8 metros.

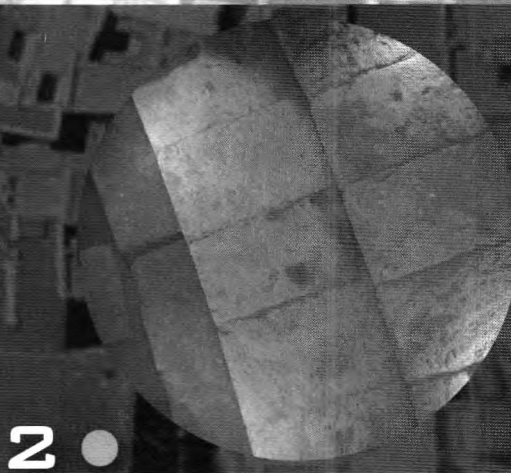
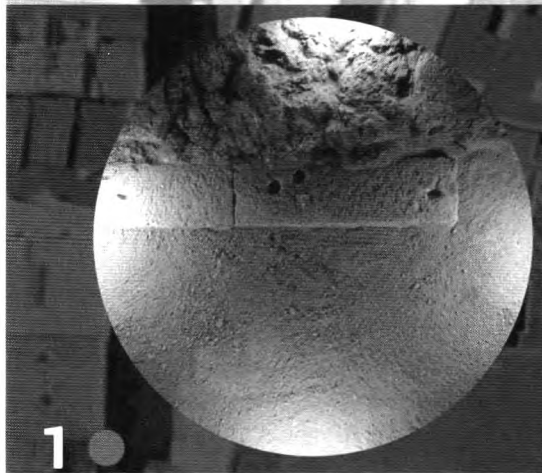
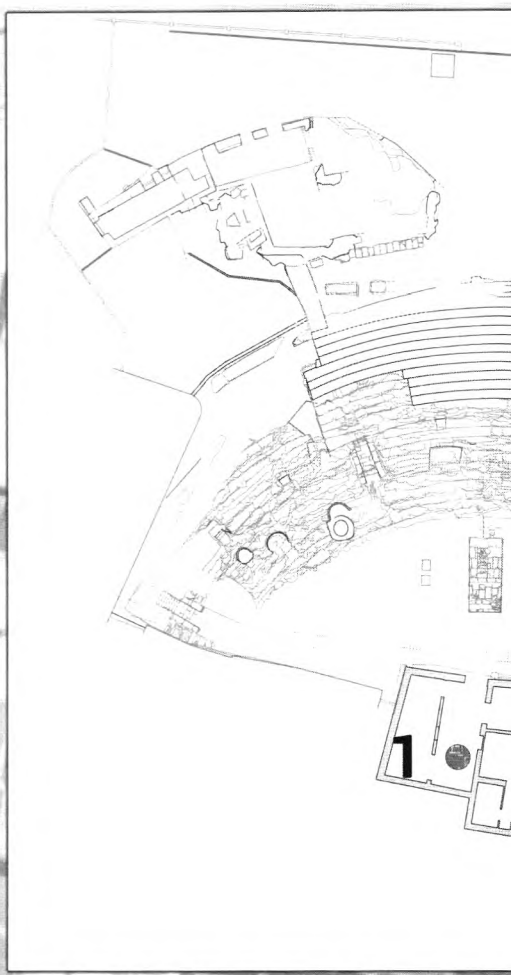
## CUESTIONES DE DISEÑO

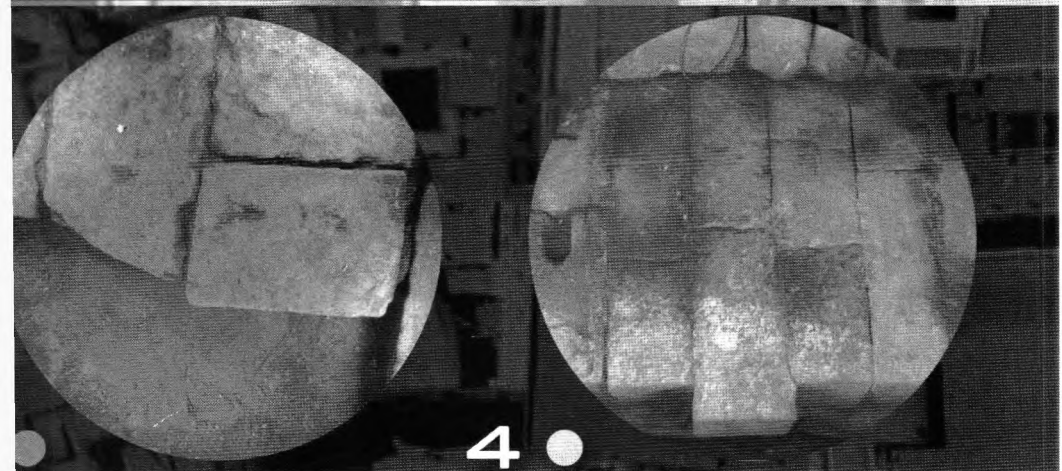
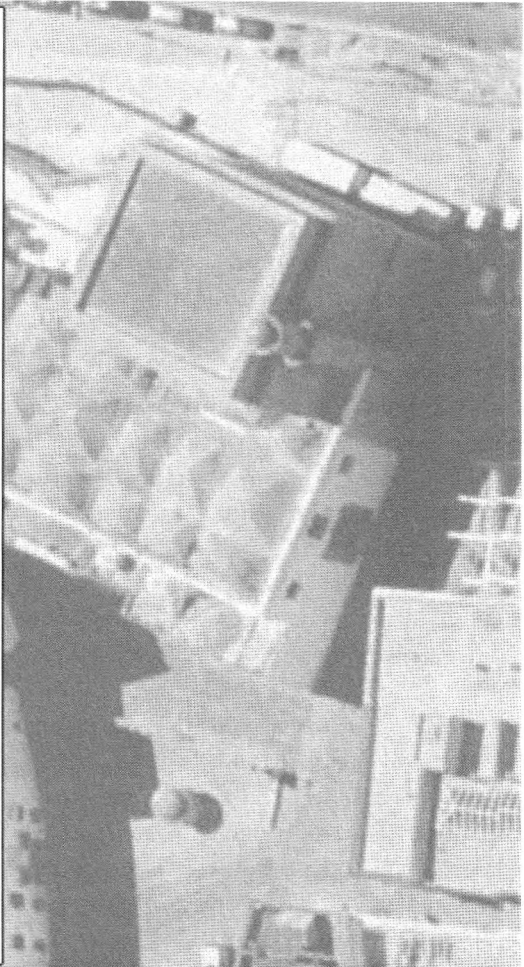
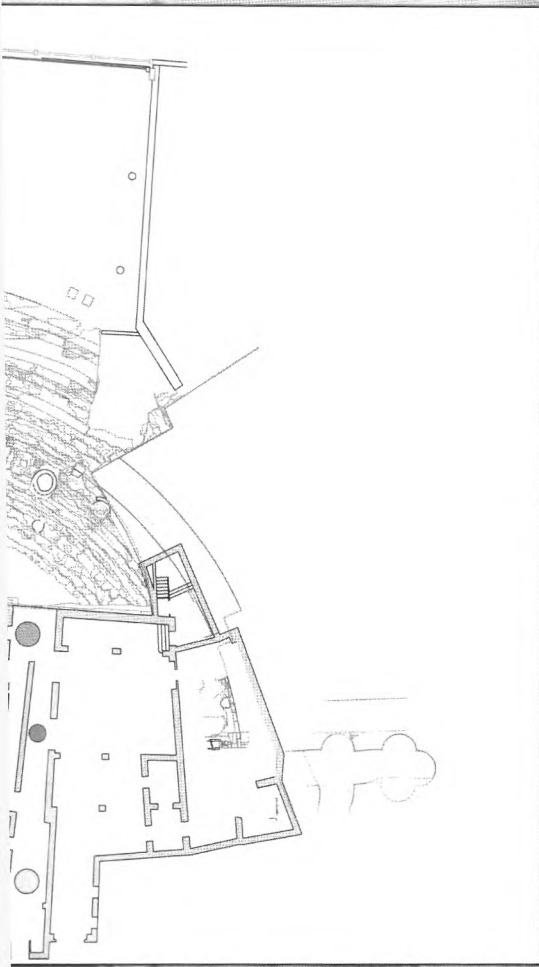
Puestos de relieve todos los elementos conocidos del Teatro Romano de Cádiz puede observarse que su planta no se adecua a las normas vitruvianas (Vitr. V, 6), aunque sí mantiene una distribución rítmica bastante clara. No obstante, según el mismo principio de geometría aplicado por el arquitecto y simplemente a modo de síntesis, puede expresarse la estructura de la *cavea* a través de un círculo, con centro en «O» y radio en el borde del escabel, en el que se inscriben tres triángulos equiláteros cuyas puntas dibujan un eneágono (figura 10, B). Los vértices y el centro de cada uno de los lados de este polígono determinan, en el área del graderío, radios espaciados cada 20° que marcan la situación de sendos muros de *analemma* y, al menos, tres *scalariae* alternas con cuatro vomitorios. Como ya se dijo, los lucernarios se disponen entre los ejes de los vomitorios dividiendo los 40° que los separan en tres partes iguales de 13°. En este dibujo la base del triángulo con el vértice marcando el eje perpendicular al diámetro delimita, al igual que en el modelo vitruviano, la situación del frente escénico excavado en el sondeo del Centro de Interpretación.

Para concluir la descripción del edificio, una cuestión ardua y que deliberadamente se ha postergado, es la del establecimiento del diámetro del Teatro. La dificultad no estriba tanto en plantear unas dimensiones, como en encontrar evidencias materiales sobre las que poder contrastarlas. De esta manera, a través de un precario análisis del graderío, se ha mantenido tradicionalmente un diámetro aproximado de 120 metros —400 pies— (Corzo 1989, 207; Esteban *et alii*, 1993, 153), haciendo al Teatro gaditano parangonable con los de la propia Roma y destacándolo como el más grande de *Hispania*, hasta el descubrimiento en 1996 del Teatro Romano de la capital de la Bética, de 124 metros (Ventura, 1996; 2006).

Como se ha mencionado, las evidencias materiales en el perímetro externo del Teatro Romano de Cádiz son francamente escasas: bien porque el mar ha hecho desaparecer todo rastro de la fachada en su parte más meridional o porque, si aún persistieran restos de ésta en las alas laterales de la *cavea*, permanecen inaccesibles bajo las edificaciones actuales. A este déficit se añade que las pocas noticias recogidas acerca de hallazgos arqueológicos en el entorno del Teatro son divergentes y poco documentadas.

**Figura 9.** Plano de situación de los sondeos realizados en el Centro de Interpretación del Teatro Romano de Gades. **1:** Camas del pavimento de la *orchestra*. **2:** Escabel y dos primeras filas de gradas, en continuidad con el sondeo efectuado en el eje. En la parte superior se aprecia el rebaje lateral de una *scalaria*. **3:** Losas de asiento de la *proedria*. **4:** Cimentación de la *scaenae frons*. Al fondo, la estructura del pedestal de la *columnatio* (J. D. Borrego / F. Alarcón)





Por un lado, se conoce que frente al Arco de los Blanco, a unos 10 metros de profundidad, se encontró un tramo de «acueducto» que se bifurcaba en dirección norte y sur (Quintero, 1929, 9). Por otro, tras una excavación realizada en 1981 frente al mismo punto, R. Corzo informa del hallazgo de una plataforma de hormigón que avanzaba hasta la mitad de la calle San Juan de Dios, adscribiendo su pertenencia a la estructura del Teatro (Corzo, 1984, 164, figura 3; 1993a, 136). Del mismo modo, otros sondeos practicados en esta misma calle, pero esta vez frente a la Guardería Municipal, arrojan datos acerca de la preparación de una calle o plaza aledaña al edificio de espectáculos (Fierro, 2004, 62 y ss.).

En el extremo contrario del Teatro, bajo la Torre de Contaduría, se excavó un muro de *opus caementicium* forrado de sillares (Corzo, 1989, 206 y ss.), que ha sido considerado como prolongación del tramo curvo conservado al demolerse la antigua Fundación Vigorito. Sin embargo, esta vinculación debe observarse con prudencia pese a confirmarse en planta, dado el escaso desarrollo de sendos tramos y la diferencia de cotas existente entre ambos. Asimismo, otra estructura con la misma orientación y situada entre ambos fue descartada tras haberse datado en el siglo xvi (Sibón, 1993, 20). No obstante, las intervenciones llevadas a cabo en la plaza de Fray Félix han resultado negativas en cuanto al hallazgo de restos arqueológicos atribuibles al entorno inmediato al Teatro.

Ante este panorama se ha de recurrir en definitiva a otro tipo de planteamientos, como son aquellos relacionados con el proceso de diseño. En este sentido, el estudio sobre cómo se proyectaron edificios de planta centralizada y ciertos teatros en concreto, ha puesto de manifiesto cómo algunos *architecti* prefirieron partir de un número exacto de pies para establecer el diámetro y realizar a partir de esta medida subdivisiones para configurar el resto de elementos de la *cavea* (400 pies en *Perge*, 440 en el teatro de Marcello, en Roma o 500 en *Autun*). Mientras tanto, otros eligieron ajustar las dimensiones al detalle para obtener así intervalos regulares en la línea de fachada (Arlés, *Bulla Regia*), y poder organizar sobre éstos su alzado, aplicando órdenes arquitectónicos superpuestos (Wilson Jones, 1989, 133; 1993, 409 y ss.).

Asimismo y a pesar de que Vitruvio no indica una medida determinada para el diámetro de la *orchestra*, ni tampoco su relación con el resto del edificio, es usual que éste sea generalmente proporcional al conjunto, en términos 1:4. Al mismo tiempo, distintas investigaciones que han tenido como objeto de estudio la disposición del frente escénico (Small, 1983; Sear, 1990; Amucano, 1991; Lara, 1992), han puesto de relieve que la referencia para establecer esta proporción puede tomarse tanto en el pavimento de la *orchestra* propiamente dicha, como en el borde exterior del *balteus* que sirve de parapeto a la *proedria*, o, también, en el límite que marca el inicio del escabel o ropapiés (Sear, 2006, 26 y ss.).

En estas circunstancias, debe comprenderse que el diámetro del Teatro Romano de Cádiz no puede intuirse por sí mismo, si no es dentro de una concepción global del diseño de todo el edificio —sólo alcanzable tras el análisis en profundidad de cada uno de sus restos— y estableciendo concordancias con los distintos elementos que lo configuran.

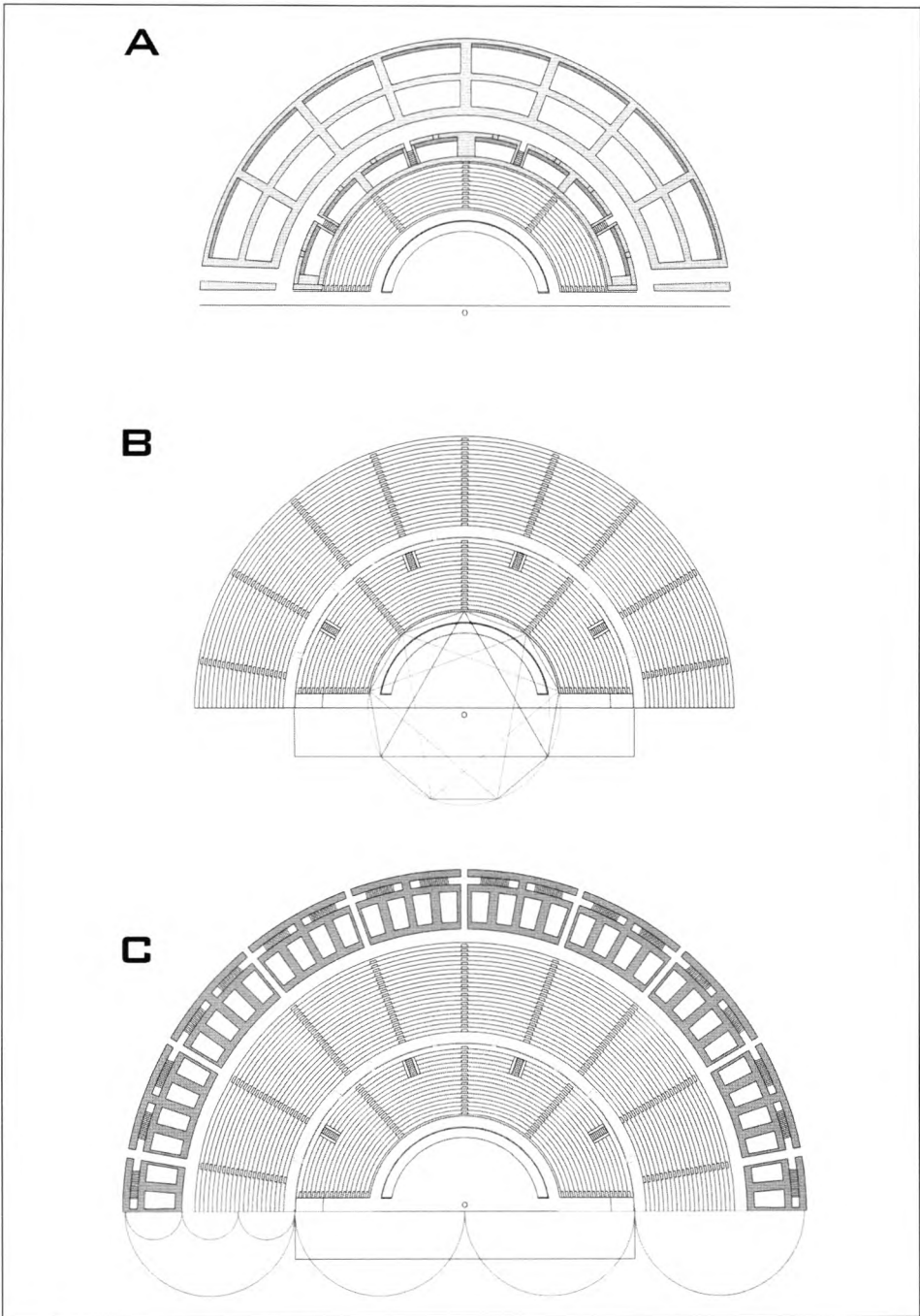


Figura 10. Plantas de restitución de la *cavea*. **A:** Planta de cimientos. **B:** Restitución de *ima* y *media cavea*, situación del *frons pulpiti* y *scaenae frons* y esquema teórico de la distribución de cada uno de los elementos de la *cavea*. **C:** Propuesta del diámetro y modulación de la *cavea*. Hipótesis de cimentación de la *summa cavea* (J. D. Borrego)

De esta forma y dentro del abanico de posibilidades abiertas, si se tomara como módulo de referencia el diámetro comprendido por la curva que traza el escabel, de 33,2 metros —aproximadamente 112 pies—, resultaría un teatro de 132,8 metros de diámetro —450 pies—. Igualmente, con el pavimento de la *orchestra* como medida —aunque sus dimensiones son hoy por hoy imprecisas—, se daría lugar a un diámetro comprendido entre los 106,4 o 94,4 metros de diámetro —360 o 320 pies—. Ambas opciones, aunque posibles —al trascender más allá de la última estructura identificada con seguridad como perteneciente del Teatro (figura 2, 15)—, no parecen probables, puesto que al tomar como módulo sendos diámetros no se encuentra ninguna concordancia métrica proporcionada con el resto de los elementos que articulan el Teatro.

En cambio, los cálculos realizados sobre la estructura del *balteus*, excavado en uno de los sondeos circulares del Centro de Interpretación, arrojan un diámetro próximo a 29,5 metros —100 pies—, medida que en absoluto resulta casual y que, en proporción 1:4, permite proponer un diámetro exacto para la *cavea* de 118 metros —400 pies—. Sin embargo, al margen de conseguir unos números redondos, su refrendo se obtiene en la confrontación con las divisiones que han podido definirse en el Teatro (figura 10, C).

Dentro de un esquema teórico, la articulación del graderío responde a los siguientes parámetros. El radio del Teatro —de 200 pies—, queda dividido en planta en cuatro módulos de 50 pies cada uno, de los cuales el primero corresponde al área central de la *orchestra* hasta cubrir la *proedria*, junto con la estructura del *balteus* —100 pies de diámetro—. A continuación el segundo abarca la *ima cavea* hasta alcanzar el límite de la *praecinctio* divisoria entre el primer y segundo *maenianum*. En cambio, los dos módulos restantes —otros 100 pies en total— se reparten de manera diferente, subdividiéndose en tres partes iguales. Dos tercios —66 pies— serían reservados para la *media cavea* y el tercio final para la *summa cavea*.

Entre el límite teórico propuesto como culmen de la *media cavea* y la última grada que ha podido ubicarse en función del sistema de cimentaciones, se genera un vacío en el que puede emplazarse un pasillo o tercera *praecinctio*. Aunque no se ha conservado traza alguna, ésta puede suponerse para permitir el acceso directo desde el exterior y distribuir la circulación horizontalmente en esta zona.

Por último, también desde el segundo *maenianum* hasta la línea de fachada, se ha deducido un espacio lo suficientemente amplio como para continuar el graderío (figura 10, C), existiendo la posibilidad de levantar una *porticus in summa gradatione*, como coronamiento habitual de la *cavea*. La propuesta más sencilla, puesto que no existe indicio alguno, sería proponer —siempre a modo de hipótesis— una solución similar a la que se encuentra en el vecino Teatro de *Baelo Claudia* (Fincker y Sillières, 2006) y que en cierta medida debió de tomar como modelo al de *Gades*, capital de su *conventus*. En consecuencia, hasta la *praecinctio* que corona la *media cavea* cabe situar puertas de acceso directo desde el exterior del Teatro, bien con salida a los tramos de escaleras o bien afrontadas, como pudo verse que con anterioridad ocurría para descender desde la salida de los vomitorios hacia la *orchestra* (*vid. supra*). Sobre estos

accesos ha lugar para disponer una *summa cavea* sobre podio y una *porticus in summa gradatione* que cerrarían por completo el edificio. Para ascender a esta zona se propone como medio de acceso escaleras de doble tiro afrontado, integradas tras el macizo del muro de fachada.

Finalmente, hay que recalcar que el modelo planteado es teórico, basado en el plano y visto desde la perspectiva del arquitecto romano. Por supuesto, la correspondencia de estos planteamientos con la realidad material se encuentra sometida a numerosas variaciones debidas no sólo al tamiz del tiempo sino también a cuestiones no tenidas en cuenta en el propio proceso de diseño, a la ejecución material y a otros imprevistos —como la remodelación de la galería—, que en su conjunto llevan a modificar por completo el proyecto inicial. Exponer la concepción original del Teatro Romano de Cádiz y los motivos que generan en el edificio lo que podría actualmente denominarse como un «proyecto reformado», es una cuestión que necesita un determinimiento mayor del que se le ha podido prestar en estas páginas y, por tanto, se expondrá detalladamente en un trabajo sucesivo.



## LA DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA

Como ya se avanzó, la segunda línea de actuación ha consistido en la catalogación de toda la decoración arquitectónica depositada en el yacimiento y en el Museo de Cádiz, para a través de su análisis poder definir, al menos parcialmente, parte de su programa ornamental. Como resultado se ha elaborado una base de datos que comprende más de quinientas piezas.

Al igual que aconteció en el caso de la planimetría, hemos tenido la suerte de poder analizar los materiales recuperados en los sondeos realizados por F. Alarcón en el Centro de Interpretación, que no sólo han aportado un material espléndido, sino que ha permitido establecer relaciones respecto a distintos elementos catalogados en los fondos del Museo de Cádiz. Ante las limitaciones de espacio, se presenta una selección de aquellos más destacados:

### 01 FRAGMENTO DE CAPITEL (FIGURA 11)

La pieza, con parte de una hoja de acanto, presenta unas dimensiones de 20,4 centímetros de longitud, 14,3 centímetros de anchura y 5 centímetros de grosor máximo. El material es un mármol blanco de grano fino y aspecto sacarino, procedente de las canteras de *Luni*, como así han confirmado los resultados de los análisis petrológicos



Figura 11. Fragmento de capitel con hoja de acanto (J. D. Borrego)

realizados por el Institut Català d'Arqueologia Clàssica de la Universitat de Barcelona (ICAC) (*vid.* apéndice).

Conserva tres lóbulos de aspecto carnoso y ondulado, alternando la concavidad de la parte central con la forma convexa de sus bordes. Cada uno de estos lóbulos está compuesto por seis o siete digitaciones de forma lanceolada y sección en «V» que, en su punto de contacto con las contiguas, conforman el conocido motivo de «flechas y

gotas» o «harpones» (Roth Congés, 1984). Cada digitación tiene marcado su centro mediante una línea incisa, erosionada en algunas partes, que se unen en un único nervio central.

Como rasgo singular de labra se pueden observar ligeros puntos de trépano, de forma circular, dispuestos entre cada una de las digitaciones de un mismo lóbulo y en el punto de contacto de dos contiguas. Éstos no parecen tener otra finalidad que la de crear puntos de sombra alternativos a aquéllos que crea la hoja sobre el *kalathos*. No existe criterio para poder atribuir el fragmento a la *prima* o *secunda folia* del capitel.

## 02 FRAGMENTO DE CAPITEL (FIGURA 12)

Al igual que el caso anterior, fue hallado durante la excavación del sondeo realizado en el Centro de Interpretación y que ha deparado la situación de la cimentación y el pedestal del frente escénico. Realizado también en mármol de *Luni*, presenta las siguientes dimensiones: 26,4 centímetros de altura, 19 centímetros de anchura y 11 centímetros de grosor máximo.

El fragmento conserva parte del caulículo, dividido en tres bandas paralelas longitudinales por medio de dos acanaladuras poco profundas. El collarino, casi inexistente, se reduce a una estrecha banda lisa. De él nacen las dos hojas que conforman el cáliz. Éstas, al igual que sucede en el caso anterior, están compuestas por varios lóbulos y digitaciones lanceoladas de nervadura marcada, que, al entrar en contacto con su par, conforman los motivos de «flechas y gotas». En este caso los lóbulos pierden el carácter ondulado por tener que adaptarse a los tallos de las hélices y las volutas, de los que sólo se conserva su arranque.

En cuanto atañe a la labra de la pieza, ésta se encuentra trabajada en tres cuartos, pudiendo apreciarse, en la cara posterior del tallo de la voluta, las marcas de la herramienta que hizo que éste se desprendiera del *kalathos*, mientras que la línea de fractura corresponde al tallo de las hélices. Este hecho parece indicar que no nos encontramos ante un capitel de pilastra, sino ante uno exento o de semicolumna.

Ambos fragmentos, por material, dimensiones y estilo pertenecen *a priori* a distintas partes de un mismo capitel o de una misma serie de capiteles. Según los rasgos que los definen, pueden encuadrarse sin reservas en el denominado estilo «segundo triunvirato», probablemente uno de los periodos más cruciales dentro de la arquitectura romana, cuyo inicio puede fijarse en época de César y su perduración se extiende hasta época de Augusto. Es éste un momento de convulsión a nivel político y social que define el fin del periodo republicano y los prolegómenos del Imperio, manifestándose también en el arte donde se entremezclan la tradición itálica, con elementos helenísticos y clasicistas.

Si los capiteles de este estilo se caracterizan por el tratamiento singular de la hoja de acanto —tal y como se ha descrito—, en lo concerniente al resto de las partes ausentes en nuestras piezas, las hélices y las volutas suelen estar labradas de forma pre-

ciosista, siendo delgadas y enrolladas en una delicada forma de espiral. A pesar de no soler trabajarse aún de forma completamente exenta, se alzan claramente del *Kalathos*. Igualmente, el espacio existente entre hélices y volutas raramente deja percibir la canastilla, pues se ocupa por un largo tallo abierto coronado con una flor cuádrípeta muy característica. Por último, un elemento especialmente particular de los capiteles del segundo triunvirato —aunque no siempre comparece— es lo que Kähler (1939, 8) definió como *Fiederblatt*, que no es sino una sutil hoja de acanto que cubre la voluta bajo la línea del ábaco (Heilmeyer, 1970, 36).

Estilísticamente se desconoce cuál puede ser el origen de esta serie de capiteles, a pesar de que el capitel corintio era ya conocido en Italia (Hesberg, 1981, 22 y ss.), así como su rápida difusión dentro de la arquitectura oficial. Por un lado, en los rasgos neoclasicistas se ha querido ver las manos o la influencia directa de talleres griegos (Heilmeyer, 1970), pero, por otro, se ha expresado que el estilo «segundo triunvirato», al aparecer por primera vez en relación a la construcción del foro de César y sobre todo vinculado a la apertura de las grandes canteras de mármol de *Luni*, es resultado de la incapacidad de las maestranzas romanas para trabajar el nuevo material y equipararse cualitativamente a las manufacturas que ofrecían los talleres griegos del siglo i a. C. Por tanto, la rigidez compositiva, la esquematización y la dureza de formas del acanto que lo define, responden a la falta de habilidad técnica de los talleres romanos para plasmar en mármol los diseños del capitel corintio itálico (Viscogliosi, 1996, 118 y ss.).

A pesar de las características enumeradas y de poder relacionar con monumentos del segundo triunvirato un buen número de ejemplares esporádicos de Roma e Italia, pero sobre todo de la Galia Narbonense (Kähler, 1939) —donde el estilo perdura—, los capiteles del segundo triunvirato distan mucho de constituir un grupo homogéneo.

En ámbito romano, la mayoría los ejemplos proceden de monumentos erigidos en la segunda mitad del siglo i a. C. —comprendidos desde la construcción del Foro de César (Amici, 1991, 43, figura 51; Milella, 2007, 94, figuras 110–111) hasta el Templo de Apolo *in Circo* (Viscogliosi, 1996)—, de los cuales se conoce con bastante precisión la fecha de fundación, pero no así el año en que su construcción dio término (*idem*, 113). Así, en este momento se completan un gran número de edificios sacros entre los cuales: el templo del *Divo Iulio*, el templo de Saturno (Ward Perkins, 1967; Pensabene, 1981, 76, figura 78), la *Regia*, o el templo de Apolo Palatino (Bauer, 1969). Estos edificios permiten establecer un periodo cronológico aproximado que abarca la década los años 30 a. C. y el inicio de la siguiente.

Entre una nómina más extensa, el que sin lugar a dudas ocupa un lugar destacado es el templo dedicado a Apolo Palatino, erigido por la propia voluntad de Augusto; cuya importancia no radica sólo en el marco de la arquitectura romana, sino como monumento portador de un elevado contenido simbólico y propagandístico, que inaugura una nueva época (Zanker, 1983; 1992, 109 y ss.). No obstante, donde se encuentra una mayor afinidad estilística es en los fragmentos de pilastra conservados en el templo del *Divo Iulio* (Montagna, 1973, 19).



Figura 12. Fragmento de capitel con caulículo y parte del cáliz (J. D. Borrego)

Fuera de Roma, merece destacarse la presencia de este tipo de capiteles en el contexto de otros teatros como en la primera fase del Teatro de Teano (Sirano y Beste, 2006, 401 y ss., figura 3; Sirano, 2010, 103, figura 2) y, mejor conocida, la serie procedente del Teatro de Ostia, fechado en el 12 a. C., cuyos ejemplares, parecen estilísticamente más evolucionados (Pensabene, 1973, 54, nº 204, tavola XVIII; 2007, 284 y ss.).

Mención especial merecen los capiteles del frente escénico del Teatro Romano de Arles (Gladiss, 1984, 73 y ss.) que, junto a la aparición de parte del programa estatuario y de altares apolíneos, constatan la difusión de un programa ideológico completo (Gros, 1987b, 342 y ss., figura 2). Construido entre el 25 y el 10 a. C. aquí es apreciable en primera instancia la difusión del mármol blanco de *Luni* a las provincias y las implicaciones que al respecto conlleva el aprovisionamiento, proveniencia y organización de los talleres (Pensabene, 2004a, 176).

Tradicionalmente se ha defendido que es a través de los influjos de los talleres formados en la Narbonense como este estilo se difunde en *Hispania*, sobre todo en la *Provincia Citerior*, cuyos ejemplos más sobresalientes pueden situarse en frente escénico del Teatro de Tarragona (Domingo, 2005, nºs 3–11; Ruíz de Arbulo *et alii*, 2004, 128 y ss., figura 13; Mar *et alii*, 2010) o en el templo de *Barcino* (Gutiérrez Behemerid, 1991, 98 y ss.), todos ellos elaborados en piedra local.

En cuanto respecta al material, el primer ejemplo de importación de mármol blanco de *Luni* documentado hasta el momento en *Hispania*, lo constituye el conjunto de capiteles procedentes del Teatro Romano de Cartagena, fechado entre el 5 a. C. y el 1 d. C. a través de su programa ornamental (Ramallo, 1996, 226; 2001, 27). Su elevado número y su magnífico estado de conservación, permiten apreciar una exquisitez que consecuentemente lleva aparejada la llegada a la Península de talleres metropolitanos. No obstante, aunque estilísticamente estos ejemplares presentan algunos rasgos que remiten al segundo triunvirato, como pueden ser los tallos con rosetas situados entre las hélices y las volutas; otras características como el acentuado naturalismo o una mayor plasticidad y refinamiento, ponen de manifiesto su apego a modelos inmediatos, pero anteriores, a la construcción del foro de Augusto (Ramallo, 2004, 172 y ss.).

Una mayor analogía estilística, puede establecerse con un capitel recientemente publicado y hallado en la perístasis exterior de la palestra de las termas del foro de la misma Cartagena. También se trata de una pieza labrada en mármol blanco de *Luni* que, a primer golpe de vista, presenta características afines al estilo del segundo triunvirato; en concreto, el tratamiento esquemático de las hojas de acanto, con lóbulos recortados y digitaciones lanceoladas. Sin embargo, sus puntas ya no contactan entre sí para definir zonas de sombra triangulares y, cuando lo hacen, crean una zona de sombra en forma de pequeña gota de agua. Este rasgo, junto con otros como las hojas dentadas situadas en las esquinas del ábaco, remite a un momento posterior a la realización de la decoración arquitectónica del foro de Augusto y, por tanto, posterior a los capiteles del Teatro. En efecto, la cronología propuesta es de inicios del siglo i d. C., en época augustea tardía o inicios de Tiberio (Noguera y Madrid, 2009, 174 y ss.).

En conclusión, estilísticamente las dos piezas de capitel presentadas pueden encuadrarse cronológicamente en un momento temprano, posterior al 29 a. C., fecha en la que Augusto dedica el templo del *Divo Iulio*. Dentro del panorama hispano y teniendo en cuenta el tratamiento de la hoja de acanto, ambos elementos han de situarse en un momento bastante anterior a que los capiteles del Teatro de Cartagena se labraran. En

este sentido, los capiteles del Teatro de Arles son el mejor testimonio de cómo el estilo del «segundo triunvirato» se difunde en las provincias. De esta forma y hasta el momento, el Teatro Romano de Cádiz se constituye —materialmente— en el primer ejemplo de importación de mármol de *Luni* a la Península Ibérica; no sólo de la variedad blanca sino también de *bardiglio*, como ha quedado atestiguado en la losa de balteus (*vid.* Ventura y Borrego, en este volumen). Por otro lado, su lugar de hallazgo, en el sondeo donde ha aparecido la cimentación y parte del alzado de la *scaenae frons*, permite que ambas piezas se adscriban sin reservas a sus órdenes arquitectónicos.

### 03 BUGELKIMATIA (FIGURA 13)

El primer fragmento presenta una longitud máxima de 14,4 centímetros, 9,4 centímetros de altura y 12,3 centímetros de espesor —fracturado— (figura 13, A). Conserva el lateral izquierdo alisado, con marcas de gradina dentada, lo que indica que se encuentra preparado para ser adosado a una estructura o a otra pieza idéntica. Los análisis practicados por el ICAC arrojan que están labrados en mármol de *Luni* (*vid.* apéndice).

Conforme a esta pieza, se han hallado otras en los sondeos practicados en la Posada del Mesón y en los fondos del Museo de Cádiz, idénticas en dimensiones. No obstante, entre todas ellas, tan sólo ésta conserva íntegro el frente decorado. Como comparación, se muestra otra (figura 13, B), con un desarrollo conservado de 20 centímetros, una altura idéntica de 9,5 centímetros y un espesor incompleto de 5,7 centímetros.

Entre ambas piezas (figura 13, A y B), pueden apreciarse dos manos o calidades distintas. Si en ambos ejemplos puede apreciarse la forma semicircular del estribo, el interior del segundo muestra una caída suave aunque con un marcado biselado; mientras que en el primero este espacio se presenta rehundido, creando un reborde o cordón alrededor de la pareja de arcos interiores.

En cualquier caso, a pesar de las diferencias y el carácter parcial de las descripciones que pueden realizarse de cada fragmento, se hacen notar una serie de rasgos afines. En principio debe señalarse que no forman parte del desarrollo del entablamento, sino que se trata de simples molduras decoradas, de perfil bastante pronunciado en forma de *cima reversa*. Los estribos que la decoran describen un arco bastante amplio y en su interior se dispone como único motivo ornamental parejas de arquillos recortadas sobre el fondo del mármol. Los ojos del estribo tienen una forma lacrimonal muy cerrada, con su borde externo claramente cercenado por el desarrollo de un listel. Entre uno y otro, alterna una flor abierta de dos pétalos o «violetas» con un marcado estigma. En cuanto concierne a la labra, destaca la cinta que define cada uno de los elementos, de una pronunciada sección en «V». Además también resalta el empleo del trépano, que los perfila con un profundo surco, dotando a la pieza de un efectista contraste de luces y sombras. En cualquier caso, es la doble pareja de arquillos al

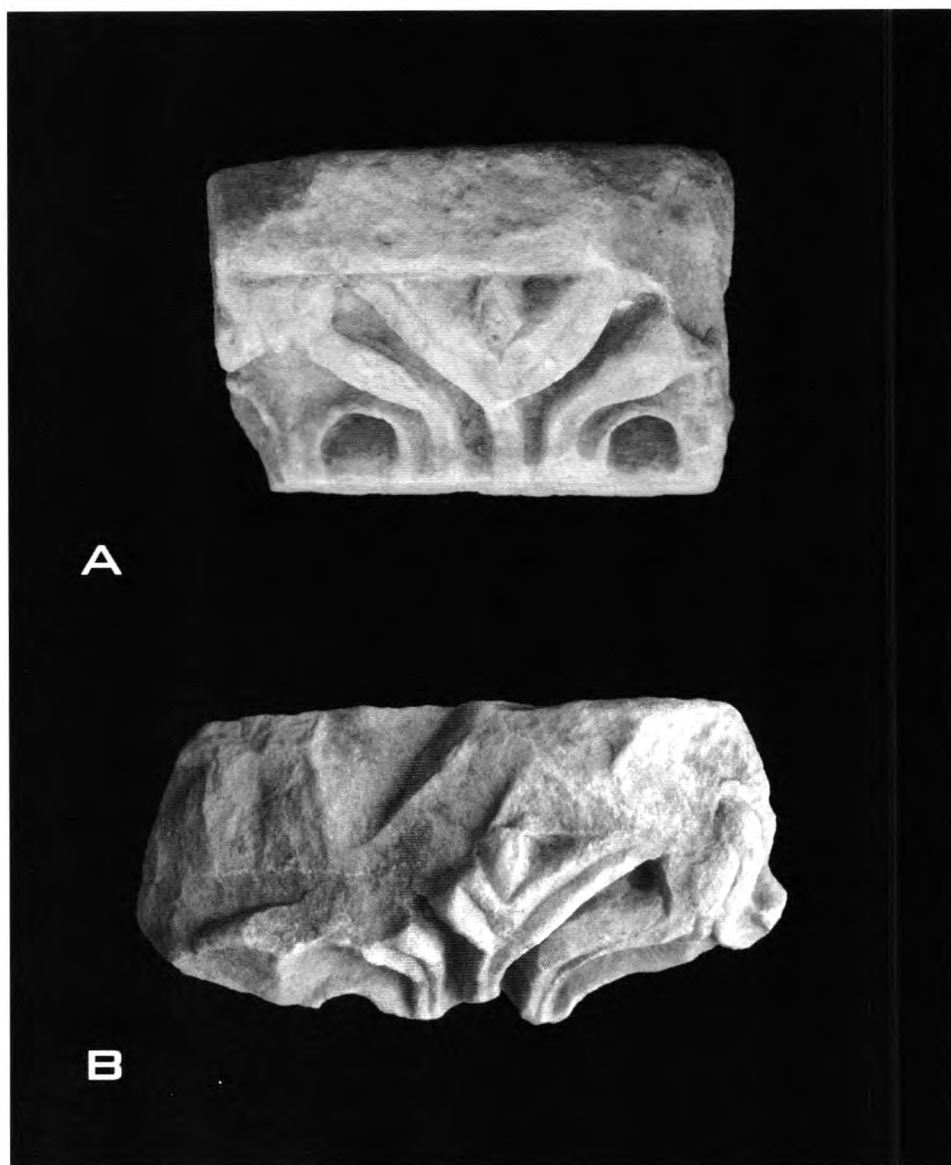


Figura 13. Fragmentos de *Bugelkymation* (J. D. Borrego)

interior de las horquillas la que constituye el elemento más característico estilísticamente y permite establecer una serie analogías con otros monumentos.

Pese a la antigüedad del motivo (Weickert, 1913, 83, Tafel VII e y f), en primera instancia centramos nuestra atención en ejemplos de arquitectura monumental realizada en mármol. No obstante, en la arquitectura de la península italiana, un ejemplo temprano puede encontrarse en una cornisa de caliza conservada en el Anticuario de Santa

Maria di Capua Vetere, del siglo II a. C., perteneciente a un edificio público ignoto (Johannowsky, 1976, 280 y ss., figura 5–6), o en una cornisa de caliza de la conocida «terrace de los hemiciclos» del santuario de la Fortuna Primigenia en *Praeneste*, interpretada como parte de un basamento de estatua (Fasolo y Gulini, 1953, 297, figura 413). Asimismo, hacemos notar la similitud de la labra de este motivo respecto a los que pueden apreciarse en la decoración de lastras campanas (Strazzula, 1987, 133 y ss., figuras 101–103; *idem*, 1990, 113, figura 41).

De esta manera encontramos parangón en la decoración de una cornisa dispuesta actualmente en uno de los flancos de la *Regia*, junto al conjunto de bloques pertenecientes al entablamento del edificio (Mattern, 2001, 180 y ss., Katalog II.8, Tafel 40, 3; Strong, 1963, 74 y ss., figura 7); atribuidas a la reforma llevada a cabo por Cneo Domicio Calvino después del incendio del año 36 a. C. (Cass. Dio 48.42.1–6). Sin embargo, ha de subrayarse la divergencia de la cornisa respecto al grupo y su probable adscripción a otro edificio.

Una mayor analogía puede desprenderse del examen del Arco de Augusto, cuyos ejemplos destacan especialmente por la variedad de tipos que presenta (Ganzert, 1988, 117–120, Katalog 5–7). Así, encontramos estribos lisos, con amplios apéndices que dibujan una forma semicircular, unida a una cabeza pequeña y redondeada, cortada en su borde superior. Dentro se dispone la doble pareja de arcos pero, en esta ocasión, de ligero relieve y recortados muchas veces de forma muy desigual.

Igualmente, se puede relacionar un fragmento de cornisa conservado en el *Antiquario forense* (León 1971, 248, Tafel 105, 2) y atribuido también, aunque con reservas, al propio Arco de Augusto. Al igual que el resto, presenta arcos en semicírculo, ojos redondeados, cinta a bisel y flores de «violetas». La particularidad radica en la forma en la que se trabaja el interior del estribo, rehundiéndolo y creando dos grandes zonas de sombra que se ciernen sobre el borde de los arquillos y los definen. Esto hace que la zona central, a bisel, se difumine y aparezca a la vista a modo de un dardo.

Las dificultades para precisar la identificación del arco conmemorativo (Coarelli, 1985; Nedergaard, 1988; *idem*, 1994; 1995) hacen que la cronología relacionada con los materiales abarque un lapso de diez años entre la fecha del Arco Actiaco en el 29 y el Pártico en el 19 a. C. No obstante, como manifiesta León (1971, 248 y ss.), se ha de suponer que la afinidad estilística entre uno y otro monumento sería bastante estrecha. Por otro lado, también pueden entrecruzarse ciertos paralelismos con materiales pertenecientes al Templo de Apolo Sosiano. En cualquier caso, el Arco de Augusto en el Foro Romano sirve como un «monumento–bisagra» entre los inicios y mediados de época augustea, hasta que el Foro de Augusto se impone como un modelo ejemplarizante en todos los sentidos.

Ahora merece la pena traer a colación tres piezas de procedencia desconocida. La primera es un bloque angular de cornisa, expuesta hoy en día a la entrada de los Museos Vaticanos. Los estribos se desarrollan de forma semiesférica por medio de una cinta plana que se dobla en el eje formando un óculo en forma de lágrima —recortado

en su parte externa por la línea de los denticulos—. Los arcos interiores ocupan sendas mitades, dando al centro un carácter apuntado. Las flores intermedias, lisas, pero con cierto volumen, enseñan un tercer pétalo o un marcado estigma. Se fecha en época augustea, entre el 30 y el 20 a. C.

La segunda es un fragmento de época alto–augustea, recogido por León (1971, 245, Tafel 106, 2) del brazo nuevo de los Museos Capitolinos. En esta ocasión se trata de un elemento aislado —no cornisa, como los vistos en Cádiz— con estribos semicirculares, ojos redondeados y cinta en «V». El interior se encuentra bastante rehundido y biselado con respecto a los bordes, creando un efectista claroscuro. Al tiempo, los arquillos se separan hacia el exterior de la horquilla y dejan un centro romo. El canal que los separa de la flor es estrecho pero profundo. Ésta vuelve a ser bipétala y ha adquirido una mayor plasticidad.

Podemos añadir una última cornisa como paralelo, fechada en época augustea, a pesar de que se encuentra recogida entre los materiales de procedencia desconocida en el estudio del Capitolio de Verona (Bianco, 2008, 209, tavola CXXIII, nº 6).

Variando el soporte, varios paralelos de este tipo de cimacio lébico pueden encontrarse en las molduras de coronamiento o remate de *putei*, como el del llamado «Puteal Farnese» del Museo Nazionale Romano de Nápoles (Golda, 1997, 85, nº 21, Tafel 20 y 21), así como uno de Perugia (*idem* 91, nº 32, Tafel 24 y 25) y el conocido como «Puteal Simonetti» (*idem* 108, nº 61, Tafel 30). Las tres piezas, aunque diferentes, son estilística y tipológicamente muy parecidas. Posteriormente otros ejemplos temprano–augusteos utilizan el mismo motivo, pero con un relieve más acentuado. (Golda, 1997, 86, n. 2). A este segundo grupo pertenecen un puteal de Pozzuoli, en el Museo de Nápoles (*idem* 88, nº 26, Tafel 53), y un segundo del Museo arqueológico de Terracina (*idem* 103, nº 53, Tafel 42 y 43), cuyo paralelismo es evidente con los fragmentos de cornisa del Arco de Augusto y otros de la Basílica *Aemilia*. Por tanto, la del 20 a. C. es una cronología aceptable.

Todos los paralelos aducidos permiten fechar los ejemplares gaditanos en época augustea sin reserva alguna, si bien por la mayor analogía con los ejemplares procedentes del Arco Actiaco o Pártico, así como por la cronología desprendida para los elementos de capitel del «segundo triunvirato» (figuras 11 y 12), podríamos encuadrarlos en el periodo comprendido entre la década de los 30 al 20 a. C.

#### 04 FRISO (FIGURA 14)

Placa de mármol blanco de *Luni* (*vid.* apéndice), con unas dimensiones de 57,5 centímetros de anchura, 30 centímetros de altura y un espesor variable entre 5,6 y 7 centímetros. Aunque prácticamente completa, se conserva fragmentada en tres. Se ha perdido la esquina superior izquierda. En la cara superior persisten tres orificios de anclaje —presumiblemente de cuatro— con restos del óxido de las grapas.



Figura 14. Friso del *frons pulpiti* (J. D. Borrego)

El campo relivario se encuentra dividido en dos partes desiguales. Una, la principal, de 17,5 centímetros de altura corresponde al desarrollo de un relieve vegetal, enmarcado por dos listeles de 2,2 centímetros de anchura. La otra, de 6,5 centímetros de anchura, se decora con una suntuosa cenefa que destaca 2,3 centímetros respecto al nivel del plano anterior, como el toro de una basa.

El relieve ocupa todo el ancho de la lastra, marcado por una estricta simetría compositiva. La base se encuentra resuelta por un cáliz abierto sobre tres hojitas separadas por un finísimo toque de trépano. Desde esta copa brotan dos ramas laterales y un esbelto tallo central, compuesto por un delicado cinto de tres sépalos, del que nace a su vez un capullo bulboso surcado por una línea sinuosa. Su corona se encuentra rematada por una forma abierta, a modo de flor de lis, que deja ver su estigma.

Mientras tanto, los tallos laterales se extienden como una vaina de la que parten sendas ramas; una externa que se abre hasta rematar en una hoja de palmeta, ocupando así el ancho de la lastra, y otra interna que gira como un zarcillo, desarrollándose a través de un par de nudos que culminan en una gran flor abierta, campaniforme, que podríamos identificar como una «azucena» o «lirio».

En la parte superior, la cenefa ornamental presenta un motivo continuo compuesto por ovas de forma acorazonada orladas por una cinta lisa cuyos extremos se afrontan en la parte superior en forma de voluta. Dos de las tres ovas conservadas presentan

en su interior una forma llagueada. En los espacios intermedios aparecen unos capullos —con forma de bellota— de los que parten flores que al adaptarse a las ovas adquieren una forma de loto. Estas presentan dos hojas abiertas entre las que se disponen los estambres en forma de palmeta.

Una información adicional y de sumo interés corresponde al examen de los laterales. El izquierdo, por cuanto se interrumpe la hoja de palmeta, indica su continuación en una lastra contigua, para lo cual el lateral presenta una suerte de *anathrosis*, alisado el borde y rebajada toscamente la parte inferior. El derecho, en cambio, presenta un pronunciado bisel y un rebaje a la altura de la cenefa que no responde a otra intención que a la de acoplar una placa en sentido perpendicular. La constatación del desarrollo del motivo en otra placa, de su continuación en ángulo recto, así como haber identificado otros fragmentos similares en los fondos del Museo de Cádiz, permite intuir un friso continuo donde el roleo vegetal se repite; probablemente alternando con otros motivos, puesto que de otra manera no se entiende que éste no se extienda a lo largo de todo el campo relivario.

El esquema de roleo, fundamentalmente de acanto, que nace de un cáliz y se expanden lateralmente y en alto —aunque no es el caso— pertenece al repertorio neoático en boga en los últimos decenios del siglo I a. C. y se encuentra no solo en la decoración arquitectónica sino también en un amplio repertorio de artes aplicadas como trapezóforos (Sirano, 2010, 103, figura 3), candelabros, lastras campanas, la pintura mural o la cerámica en relieve. En numerosas ocasiones se ha puesto de relieve, como medio de propaganda apolínea y del comienzo de una *Aurea Aetas*, la importancia del roleo en los programas decorativos de la primera época imperial, momento en el cual debe encuadrarse nuestra pieza (Sauron, 1993).

Una aproximación cronológica más precisa podemos obtenerla en la confrontación de la cenefa con paralelos prácticamente idénticos y sumamente conocidos, fechados en época de Augusto. Así puede verse en el coronamiento de la llamada «Ara Gimani» del Museo Arqueológico de Venecia (Dräger, 1994, 261 y ss.; Borghero, 1988, 106 y ss.) o en la base con ramas de plátano y bucráneos del Museo Nazionale Romano (Dräger, 1994, 233 y ss.). Sin embargo, el paralelo más cercano lo encontramos en el teatro galo de *Vienne* por cuanto también se trata de un friso continuo con la misma decoración, pero en este caso con representaciones animales que se han relacionado con el cortejo báquico (panteras, leones, lobos, cabras), que alternan con pilastras decoradas con máscaras de teatro (Lavagne *et alii*, 2003, 192 y ss., plates 260–64; Rosso, 2009, 106, nota 98).

No obstante, lo más interesante que podemos apreciar en el Teatro de *Vienne* es su disposición original en el muro del *frons pulpiti*, estructura absolutamente desconocida en el Teatro de Cádiz, pero de la que ahora puede dilucidarse no sólo parte de su decoración, sino también, su articulación en nichos rectangulares —el rebaje de nuestro ejemplar para asentar una pieza perpendicular así lo permite— probablemente alternando con otros semicirculares como sucede en el ejemplar francés.

## 05 SOFITO DE CORNISA (FIGURA 15, A Y B)

El fragmento es la parte correspondiente al coronamiento de una cornisa, sustentada mediante ménsulas de volutas. El bloque presenta un tramo conservado de 34 centímetros de longitud y una altura de 21,2 centímetros, desde la cara superior hasta la parte inferior del modillón. El espesor máximo es de 21 centímetros. El lateral derecho es liso, para ser adosado. Por todas las caras vistas existen marcas de gradina dentada. Como en los ejemplos anteriores los análisis practicados identifican el material como mármol blanco de *Luni* (vid. apéndice).

Sin duda el elemento más relevante lo constituye la ménsula, que tiene 9,2 centímetros de altura en su parte más elevada, 13,7 centímetros de anchura y 16 centímetros de profundidad hasta donde se produce la fractura. Se trata de una ménsula de doble voluta, con un perfil en «S» algo forzado y esbozado de manera antinatural en su término, de modo que las volutas en vez de girar parecen encontrarse plegadas. Por su parte, la cara frontal se encuentra dividida por una profunda acanaladura al centro, que genera dos mitades con una superficie ligeramente sinuosa. Aunque los laterales de las volutas se encuentran erosionados, en otras piezas catalogadas e idénticas a ésta, puede observarse cómo los bordes se resaltan por una estrecha cinta en relieve surcada por una acanaladura biselada en medio. El punto de vista principal lo constituye la cara inferior, desde donde puede contemplarse cómo las volutas adoptan cierta forma de haces o pulvinos, aunque sin que ningún tipo de ornato (figura 15, A).

Desde esta perspectiva, se aprecia una frondosa y alveolada hoja de acanto que recubre casi toda la superficie. Esta hoja adopta una marcada forma piramidal, hasta que su punta se vuelve sobre sí misma en el centro de la voluta. Su estructura se compone por un oblongo nervio central, de marcada forma triangular, que divide a sendos flancos tres parejas de lóbulos en disminución, además del central. Cada uno de los lóbulos visibles se compone por tres digitaciones redondeadas, cuyas superficies, ligeramente cóncavas, generan una sutil arista entre una y otra. Las zonas de sombra entre cada lóbulo son circulares, simples puntos de trépano ligeramente disimétricos. Salvando las distancias, la morfología de este tipo de hoja de acanto hace recordar las que pueden apreciarse en los capiteles del templo de Apolo *in Circo*, en especial a la pareja de hojas presentes en la segunda corona (Colini, 1941, 23, figura 14; Viscogliosi, 1996, 45 y ss., figura 44).

En general, el tratamiento de la hoja resulta bastante plano, como puede apreciarse en su perfil (figura 15, B). En sección, puede apreciarse cómo la hoja no se adapta a la ménsula, propiciando que presente un grosor desmedido y antiestético. Al respecto, puede suponerse cierta falta de pericia técnica por parte del artesano, puesto que, en otras piezas catalogadas, se rebaja el envés de la hoja, levantándola sobre el fondo del modillón. No obstante, la fragilidad que esto supone, requiere que la hoja conserve todavía cierto grosor y, por tanto, no se consiguen grandes resultados.

Una moldura saliente y a bisel recto, de 1,3 centímetros de altura se adhiere al fondo del sofito y a la parte superior de las ménsulas, dibujando una serie de entrantes

y salientes en forma de «U» que dejan abiertos los casetones en su frente. Estos recuadros se encuentran en el mismo plano que el resto de elementos del sofito y albergaron algún tipo de decoración en relieve, sin que pueda precisarse de qué tipo.

La cara superior del fragmento de mármol es lisa, por lo que la altura del coronamiento puede tomarse en 10,5 centímetros. Aunque, tras el cordón continuo que rodea las ménsulas, sólo se conserva el arranque de una moldura curva, parece más que la cima se alza directamente en forma de gola recta —sin solución de continuidad—, que se disponga una corona en cuarto de bocel.

## 06 CORNISA (FIGURA 15, C)

En el borde más meridional del yacimiento del Teatro, donde aflora la masa de roca natural, se encuentra reubicado, junto a otros sillares de piedra ostionera, un bloque de cornisa que puede relacionarse con la pieza anterior. La muestra extraída para su análisis confirma que también se trata de mármol lunense (*vid.* apéndice).

Presenta unas dimensiones conservadas en un máximo de 53 centímetros de longitud y 43 centímetros de profundidad. La altura exacta sí puede, en cambio, precisarse en 36 centímetros. Los laterales y la cara posterior están fracturadas, mientras que la superior e inferior son lisas y presentan huellas del empleo de la gradina. Su sección puede describirse así: corona fracturada, un sofito, compuesto por un bisel apenas perceptible y un fondo liso desde donde arranca una ménsula completamente perdida, y, finalmente, la subcornisa articulada por medio de dos golas reversas separadas por una *fascia* o denticulo corrido.

La restitución completa de la cornisa puede proponerse, puesto que los elementos de los que carece son los presentes en la pieza anterior, y, en este sentido, sendas piezas presentan en común el bisel que perfila la ménsula y el casetón (figura 15, D). Sin embargo, lo que permite el maridaje es la concordancia de sus dimensiones, que se ajustan de forma muy aproximada, tanto la altura de la base del modillón como la altura que en ambos casos corresponde a la cima.

Aunque ambas piezas proceden de excavaciones antiguas en algún punto del sector del graderío, la recuperación de otros fragmentos en los sondeos practicados frente a la *scaenae frons* y su elaboración en mármol de Carrara, lleva a proponer su colocación dentro de alguno de sus órdenes arquitectónicos.

Una vez recompuesta la cornisa cabe plantearse encuadrarla dentro de un contexto cronológico, resaltando en primer lugar la dificultad que presenta establecer un desarrollo tipológico. En este sentido, juega un papel preponderante el perfil y su decoración, siendo fundamental el estilo de las hojas de acanto aplicadas a la ménsula.

Pese a que la cornisa de modillones es el último elemento que junto al capitel sirve para definir el orden corintio, su génesis abarca desde la primera mitad del siglo II a. C. hasta la reformas llevadas a cabo en los templos de los Castores o de la Concordia,

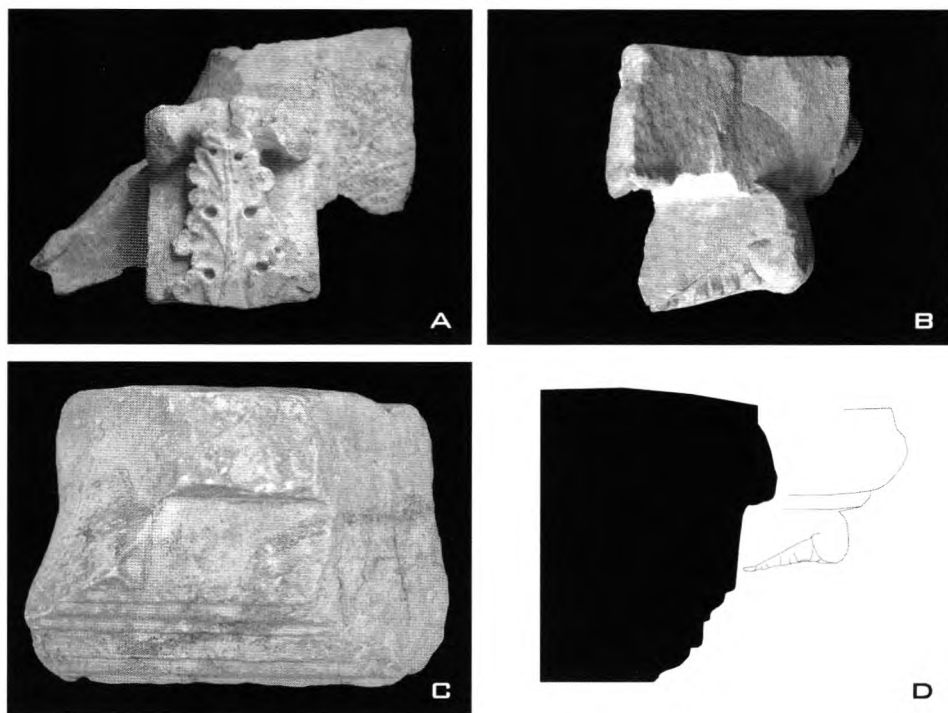


Figura 15. Fragmento de ménsula y bloque de cornisa. A y B: Vista inferior y perfil de Ménsula. C: Bloque de cornisa. D: Propuesta de restitución (J. D. Borrego)

en el 6 y 10 d. C. respectivamente. Ambos monumentos establecen un modelo canónico que reemplaza a todos los anteriores y que perdura hasta época tardoantigua.

Sin embargo, hasta este momento, se asiste a un largo proceso de experimentación, de manera que ni siquiera Vitruvio recoge este tipo en su reglamentación de los órdenes arquitectónicos (Gros, 2001, 491 y ss.). Mientras tanto se define su morfología, la ornamentación de las cornisas y la animación de sus perfiles tan solo se produce a comienzos de época augustea (Hesberg, 1980, 216). Igualmente, la aplicación de hojas de acanto a la ménsula de volutas puede concebirse como imitación de la decoración de las ménsulas rodias de las cornisas de otros edificios como el templo de Apolo *in Circo* (Gros, 1976, 221 y ss., plate LIV; Viscogliosi, 1996, 49, figura 49) o el templo de *Via delle Botteghe Oscure* (Márquez, 2006, 314, figura 17).

En estas pocas pinceladas, quedan definidos los límites de un periodo donde poder confrontar la cornisa del Teatro Romano de Cádiz, aunque —como se ha dicho—, al ser un momento en que se buscan incesantemente nuevas fórmulas decorativas, no resulte tarea fácil.

El primer ejemplo conocido de ménsulas de volutas decoradas con una hoja de acanto se encuentra en el arco de Augusto en Rímini, datado por su inscripción en el 27 a. C. No obstante, a simple vista se hace patente la falta de articulación entre cada

una de sus partes, puesto que el pulvino situado al frente se labra como un elemento cerrado e independiente; sobresaliendo respecto a un cuerpo rectangular que remite directamente a las formas paralelepípedas de la *Regia*, el Templo de Saturno o del *Divo Iulio*. Por debajo de ambos, la hoja de acanto que se despliega es bastante plana, describiendo simplemente una ligera curva. Ésta presenta digitaciones lanceoladas y zonas de sombras reducidas a simples agujeros de trépano. En definitiva, el conjunto presenta un carácter macizo, acentuado por los laterales lisos, pero que, en cambio, resulta enmascarado, por la riqueza y variedad ornamental de sus casetones y, determinantemente, por el punto de vista del espectador (Hesberg, 1980, 205 y ss., Tafel 30; Strong, 1963, 80, plate VIII, 1).

Más afín, sin embargo, es una cornisa procedente de las excavaciones realizadas bajo el edificio de la Cancellaria en Roma y conservada en el Anticuario Comunale (Hesberg, 1980, 206 y ss.; *idem*, 1992, Tafel 51, 3; Strong, 1963, 78, plate VII, 5). Frente al perfil de Rímíni, presenta unas características más acordes a la cornisa propuesta para el Teatro Romano de Cádiz, especialmente por la sobriedad de las molduras que, tanto en la cima como en la subcornisa, son lisas y sin ningún otro tipo de decoración adicional. Toda la atención se reserva al sofito, con casetones ligeramente rebajados y con flores de distinto número de pétalos en su interior. Asimismo, las ménsulas son de doble voluta, enrolladas en el frente y atadas por una cinta central. En la cara inferior, se dispone una hoja de acanto, cuya apreciación es determinante para proponer una datación. Ésta tiene digitaciones lanceoladas que sólo contactan en lóbulos contiguos creando zonas de sombra ovales, similares a las que pueden apreciarse en los capiteles del segundo triunvirato. Este rasgo, junto a la decoración floral del sofito ha llevado a proponer una fecha de finales de los años 20 a. C. (Mattern, 2001, 183, Kataloge II.14, Tafel 42, 1–2).

A colación puede traerse la cornisa ubicada bajo los *tribunalia* del Teatro de Pompeya, fechada según Pensabene entre el 30 a. C. y el 5 d. C. La cima se decora por una gola recta decorada por hojas de agua triangulares. A continuación, tras un pequeño listel, el sofito presenta una gola reversa que bordea las ménsulas y la parte posterior de los casetones, abiertos al frente y con decoración variada —vegetal, animal, armas— en relieve que remite a modelos tardorepublicanos y primoaugusteos. Las ménsulas son de doble voluta recogida por un cordón en su frente. La parte inferior la ocupa una hoja de acanto con digitaciones lanceoladas que forman grandes zonas de sombra circulares. La subcornisa está compuesta por una fila de denticulos rectangulares y un *kyma* lésbico (Pensabene, 2005, 82 y ss., figura 9 bis; 2008, 24, figura 12).

La rápida difusión de estos modelos a las provincias occidentales lo demuestra la decoración arquitectónica de Cherchel. Aquí se encuentra una cornisa similar a la presentada en el llamado «edificio de la explanada», posible Palacio Real (Pensabene, 1982, 132, Tafel 38, n<sup>os</sup> 109–110 y 120.). El sofito está sostenido por ménsulas de doble voluta en «S», con fuerte curvatura y pulvino al frente. Éste muestra dos cintas contiguas al centro divididas por una incisión mientras que otras dos cintas —muy

erosionadas— flanquean los bordes de las volutas. Los laterales son lisos. La hoja de acanto posee hojitas apuntadas separadas entre sí por zonas de sombra ovales, en ocasiones abiertas y, en otras, cerradas y seguidas de un espacio triangular al contacto de digitaciones de lóbulos adyacentes. El espacio entre las ménsulas asume la forma de cuadrado, contorneado por una gola reversa, y en cuyo interior se dispone una roseta rodeada por cuatro listeles. Cronológicamente se relaciona con la actividad edilicia de Iuba II.

En *Hispania*, a pesar de que los influjos itálicos están presentes desde un primer momento (Hesberg, 1990, 341 y ss.), no es posible rastrear un paralelo acorde a los anteriores y menos aún dentro del ámbito cronológico en el que éstos se circunscriben, constituyéndose, el gaditano, en su reflejo más inmediato.

Este hecho resulta comprensible si se atiende a que —tal como se hace patente en la decoración arquitectónica de la capital de la *Baetica* (Márquez, 1998, 203 y ss.)—, la llegada generalizada de mármol no se produce hasta mediados de época augustea. En este momento, junto a la carga de materiales, viajan también desde Roma los patrones decorativos y los artesanos capaces de elaborarlos; impulsados por la política del emperador y de sus colaboradores más cercanos.

En la Península Ibérica, el Teatro Romano de Cádiz sirve de cabeza de puente para la introducción de los modelos arquitectónicos desarrollados en Roma y, sólo después de él, se produce la monumentalización de las capitales provinciales y otras ciudades. Por cercanía, destaca dentro de esta misma corriente las cornisas de *Carteia*, (Bendala *et alii*, 2008, 240 y ss., figura 13). No obstante, el exponente mejor conocido hasta el momento lo conforma la decoración del Teatro Romano de Cartagena, donde tanto los capiteles como las cornisas (Ramallo, 2004, 176, figuras 21–27), preconizan el cambio estético y estilístico que se provocará tras la construcción del Foro de Augusto en Roma.

## CONCLUSIONES

Las diversas interpretaciones que se han derivado de las citas clásicas, tal y como se ha expuesto en la introducción, han trazado un amplio marco cronológico en el que encuadrar la construcción del Teatro Romano de Cádiz. Lógicamente el abanico de posibilidades ha permanecido abierto mientras que en el plano material los resultados obtenidos en las excavaciones no han revelado datos concluyentes, o bien, éstos no han sabido interpretarse. Lejos de todo ello, la concepción que desde la arqueología se ha vertido durante treinta años sobre el edificio de espectáculo tampoco ha permanecido inmutable, llegando a caracterizarlo como un teatro de tipo latino (Corzo, 1989; 1993), helenístico (Corzo, 2000; 2007) e incluso a proponer, sin la suficiente base científica, una fecha de edificación comprendida entre la década de los años 70–60 a. C. (González, 2006, 24).

Bajo esta perspectiva y con el firme convencimiento de que el yacimiento ya había sido descubierto en una extensión suficiente como para dejar que sus restos hablaran por sí mismos, creemos haber caracterizado de manera fundada al Teatro Romano de Cádiz como uno de tipo latino. En la medida de las posibilidades que el yacimiento ofrece actualmente, se ha determinado razonadamente la configuración arquitectónica de su *cavea* mediante la definición de su sistema de cimentaciones, el establecimiento de su diámetro y la situación de los *aditus* por encima de este último. Asimismo, también se ha proporcionado una explicación de cómo la *cavea* debió distribuirse horizontal y verticalmente mediante su división en *maeniana* y en *cunei* separados por el tendido de *scalariae*. Igualmente ha podido situarse la línea del *frons pulpiti* y la *scaenae frons*, proponiendo la articulación en nichos rectangulares de aquél y la decoración arquitectónica con carácter parcial de ambas estructuras. Solamente a partir de este análisis es cuando puede realizarse en primera instancia un análisis tipológico del edificio.

El principal rasgo que caracteriza el Teatro de Cádiz es el desarrollo de la galería de circulación anular. En principio, en el marco de los estudios vertidos hasta ahora, siempre ha resultado difícil concebir que ésta comparezca en un teatro erigido entre el 46–43 a. C., puesto que esta solución ni siquiera se encuentra en el Teatro de Pompeyo en Roma (Monterroso, 2006b, 2010a), donde la única comunicación entre la batería de cámaras radiales que se sitúan en el segundo giro de *substructiones* se produce a través de unas estrechas puertas dispuestas bajo arcos de descarga y a las que simplemente se les ha atribuido una función secundaria, como posible salida de emergencia (Monterroso, 2005, 87, figura 1).

Rastrear el origen de la disposición de galerías concéntricas en la arquitectura teatral romana es hartamente complicado. No obstante, parece que la necesidad de crear nuevos sistemas de circulación interna debió surgir como respuesta natural a los problemas de angostura que las estructuras radiales generaban conforme se avanza desde la fachada a las zonas más nobles de la *cavea*, por tanto, íntimamente ligada a la construcción de teatros *in plano* (Teano, Cales, Gubbio), y sólo tras la erección del Teatro de Pompeyo. Probablemente la solución fue resultado de extrapolar al interior del edificio el ambulacro de fachada al que dio lugar en algunos teatros el mismo sistema de cámaras radiales yuxtapuestas. Baste simplemente mencionar el Teatro de Minturno como precedente cronológico al disponer de una galería interior doble incomunicada con el graderío y cuya función es simplemente la de comunicar distintas áreas de la ciudad (*idem*, 92).

Más próximo al Teatro de Cádiz, en cuanto a la articulación de la galería se refiere, se encuentra el de la colonia de Arles, que pese a datarse entre en los años 20–10 a. C. (Gros, 2002a, 292), es considerado, más que como precedente, como un reflejo coetáneo del Teatro de Marcello, utilizado en los *ludi saeculares* del 17 a. C. Más es en todo caso el «Ambulacro dei Cavalieri» de este último, el que se muestra en todo momento como referente más inmediato (Calza, 1953; Fidenzoni, 1970), a pesar de existir notables diferencias en todos los sentidos, sobre todo, por cuanto éste se erige en plano y presenta una mayor desarrollo y diversificación de sus accesos.

Frente al modelo capitalino, constructivamente la galería anular del teatro gaditano se muestra por completo innecesaria, dado que al ser éste un teatro construido en ladera hubiera sido más lógico aprovechar toda la pendiente del terreno para sustentar el graderío, continuando en tal caso la retícula de cimentaciones que ha podido examinarse (figura 2) y proponiendo una circulación totalmente superficial. Asimismo, ésta se concibe de una forma mucho más hermética, ya que no posee otra comunicación con el exterior que no sea a través de los *aditus* o quizás también por las bóvedas documentadas en la Casa Estopiñán (figura 4, A; figura 2, 19) y calle Silencio (figura 4, B; figura 2, 20). En cualquier caso sirve para diversificar la salida a la *ima cavea*, pero no así el sistema de accesos al edificio. En definitiva, la galería del Teatro Romano de Cádiz responde a un lenguaje arquitectónico de vanguardia y, por tanto, se presenta como un elemento de prestigio que responde, en este caso, más a necesidades ideológicas que edilicias.

En este mismo sentido, la división que se ha planteado de la *cavea*, también muestra conceptualmente un desarrollo bastante evolucionado. La neta separación de cada uno de los tres *maeniana* por medio de sendos podios, así como la diversificación rítmica de su sistema de circulación, reflejan la fuerte estratificación de la sociedad romana; regulada por la primero por la *Lex Roscia* (Pociña, 1976) y luego por posterior *Lex Iulia Theatralis* (Rawson, 1987).

Al análisis de la planta puede añadirse la siempre «delicada» cuestión del tamaño. Los 400 pies de diámetro —118 metros—, lo equiparan con una diferencia de 11 metros al Teatro de Marcello en Roma y lo hicieron el más grande de *Hispania* hasta la construcción del teatro de la capital de la Bética, tan sólo 6 metros mayor —420 pies— (Ventura, 2006).

La segunda línea de actuación emprendida, ha permitido seleccionar un grupo de materiales que definen estilísticamente la decoración del frente escénico del Teatro, cuya situación, a pesar del escaso tramo excavado, ha podido ubicarse con precisión. Las piezas aquí presentadas son las más características de un conjunto, dentro del cual cabe simplemente reseñar la catalogación de otros elementos de mármol de *Luni*, como un segundo tipo de cornisa decorada con ovas o un fuste liso de columna, así como también, el plinto y la cornisa de coronamiento del pedestal de la *columnatio*, estos dos realizados en *bardiglio*. *A priori*, todos estos elementos permiten presumir un frente escénico realizado por completo en mármol y donde ambas variedades se combinarían en un juego de colores. La imagen de la *scaenae frons*, junto con el pavimento de la *orchestra* y el *frons pulpiti*, contrastaría ostensiblemente ante un graderío elaborado íntegramente con sillares de arenisca.

A través del análisis de las piezas que se han atribuido al frente escénico se manifiesta nuevamente que el estilo «segundo triunvirato» es la primera hornada arquitectónica que se difunde por Italia y el resto de provincias occidentales. La definición dentro del mismo de los fragmentos de capitel del Teatro de Cádiz, tomando como único fósil guía la hoja de acanto y su característica zona de sombra en forma de gota precedida de un triángulo (Roth Congés, 1984), no presenta objeción alguna (figuras 11 y 12).

Por el contrario, en ausencia de un contexto arqueológico definido, resulta muy difícil establecer alguna precisión cronológica que vaya más allá de poder establecer los paralelos más inmediatos. Considerando que en el periodo comprendido entre los años 30–10 a. C. se produce un proceso de mutación del estilo segundo triunvirato por el que la hoja de acanto pierde progresivamente el esquematismo geométrico a favor de un mayor naturalismo de sus formas (Pensabene, 2004a, 178 y ss.), tal y como se refleja en los capiteles de pilastra del templo de Apolo *in Circo* (cfr. Viscogliosi, 1996, 102 y ss., figuras 128 y 130), una fecha temprana parece más acertada.

En *Hispania* el estilo del segundo triunvirato perdura durante todo el periodo augusteo, especialmente en la *Citerior*, como resultado de la fuerte influencia de la Narbonense, y, básicamente, en elementos arquitectónicos realizados siempre sobre piedras locales, como los capiteles del Teatro de Tarragona, el templo de Barcelona (Gutiérrez Behemerid, 1992; Domingo, 2005) o, por ejemplo, un ejemplar de Zaragoza (Hernández y Núñez, 1997). En sentido contrario, ha de resaltarse que en los capiteles peninsulares realizados en mármol no comparece un modelo paradigmático del estilo del segundo triunvirato, circunstancia que se justifica por el retraso con que se produce el proceso de marmorización en la Península Ibérica. En efecto, esta tardanza genera que coexistan, en los ejemplares más antiguos, características formales del estilo triunviral con otras que ya participan del modelo del Foro de Augusto. Como consecuencia, puede aseverarse que la presencia de rasgos claramente definidos dentro del estilo del «segundo triunvirato» en los capiteles del Teatro de Cádiz, no denota arcaísmo, y refleja por el contrario, antigüedad. Por tanto, en la *scaenae frons* se aplica de forma contemporánea el mismo lenguaje artístico puesto en boga en la *Urbs*.

La homogeneidad estilística de los distintos elementos mostrados ha quedado patente en la afinidad de los paralelos que se han propuesto para cada uno de ellos, con especial atención a aquellos monumentos erigidos en el Foro Romano o en su proximidad: la *Regia*, el Templo de Apolo Palatino, del *Divo Iulio*, Apolo *in Circo* o el Arco de Augusto. Por otro lado, estos edificios testimonian el inicio de la explotación de las canteras de *Luni* a gran escala en época augustea. —en el 36 a. C., el entablamento del primero de ellos—. A partir de entonces este tipo de mármol será empleado a *imitatio urbis*, mostrándose como un elemento de prestigio y extendiéndose rápidamente por la decoración arquitectónica de la *Galia* (Nimes, Arles, Vienne, Autun, etc.), *Hispania*, (Tarragona, Cartagena, Córdoba, Mérida, etc.) y excepcionalmente de África.

La ciudad de Arles en la Narbonense juega un papel preponderante para conocer de qué manera se difundió el modelo de vida urbano y las nuevas formas arquitectónicas de la capital del Imperio. A través de los materiales arquitectónicos recuperados en sus dos focos monumentales, el Foro y el Teatro, se pone de relieve la presencia de talleres romanos que trabajan mármol lunense en una horquilla temporal que comprende del 25 al 10 a. C. (Gros, 1987b, 342 y ss., figuras 2–6). El material y la calidad de los ejemplares manifiestan una clara intervención del poder central, ya sea por mediación de Agripa o de manos de Augusto. De camino hacia las guerras cántabras, la visita

del *Princeps* en el 26 a. C. —a raíz de la cual donó a la ciudad una copia del *clipeus virtutis*— parece marcar el comienzo de los trabajos en la plaza forense (Gros, 2008, 43 y ss.).

Si antes se estableció un paralelismo entre las plantas del Teatro de Arlés y el de Marcello, la riqueza de materiales de su frente escénico, con fustes lisos de mármol africano, *giallo y bardiglio*, remiten nuevamente al edificio romano y a la amortización en su escena de las columnas del Teatro de Scauro (Pensabene 1993, 306; Monterroso, 2010b). El trabajo de maestranzas romanas es patente en las cornisas y capiteles de *Luni*, mientras que también se perciben la intervención de talleres locales imitando los modelos anteriores, como demuestran los capiteles realizados en dos bloques de caliza sobre las columnas que flanquean la *porta regia*. No obstante, si por algo resalta el Teatro, además de los materiales, es por la carga simbólica que conllevan los elementos ornamentales, entre ellos, la escultura de Augusto y los altares apolíneos, cuya disposición en la *orchestra* rememora la *domus augusta* en el Palatino (Gros, 2008, 46 y ss., figuras 29 y 30).

En la misma línea de valores debe situarse la actividad edilicia realizada entre el rey Iuba II en Cherchel (Argelia), donde la comunión con la capital del Imperio ha sido puesta de relieve mediante el análisis de su decoración arquitectónica, para cuya realización también se importó una ingente cantidad de mármol de Carrara (Pensabene, 1982). Al margen del programa decorativo que permite fechar el Teatro en el transcurso de los años 25–15 a. C., la estructura de su *cavea* ha sido desvirtuada al transformarse el edificio posteriormente en un anfiteatro (Golvin y Leveau, 1979, 833). Desde otra perspectiva, aparte de los conceptos ornamentales, la antigua *Iol*, muestra también otro tipo de lazos con *Gades*, ligados por sus respectivos intereses comerciales. Favoreciendo las transacciones de los gaditanos, el monarca prestaba ayuda para mantener el mar libre de piratas, al mismo tiempo que frenaba las acometidas de los nómadas a la costa (Chic, 2004, 86, n. 81). Por su parte, los gaditanos en agradecimiento nombraron al rey Iuba II patrono y duoviro honorario de su ciudad (Avien., *O.M.*, 275 y ss.)

Asimismo, a Oriente, también debe encuadrarse en esta corriente otro rey vasallo de Roma, Herodes el Grande, y las construcciones erigidas por él en *Caesarea* (Segal, 1995, 64 y ss.). El Teatro, pese a sus problemas para establecer una cronología —en torno al 19 a. C.— (Sear, 2006, 207 y ss.), manifiesta la voluntad del monarca de hacer de este edificio de espectáculo el foco de un profundo proceso de renovación cultural y urbanística.

Retomando la cuestión de los materiales, constatar la introducción de las dos variedades de mármol de *Luni* en la ornamentación del Teatro Romano de Cádiz, supone una novedad importante en el panorama hispano, por cuanto el estilo de las piezas permite adelantar a una fecha anterior la deducida para los capiteles del Teatro Romano de Cartagena. En este sentido, la aparición de la sigla «BAE» en la losa de *balteus*, atestigua la importación de este material en relación con el mismo proceso de extracción en las canteras, donde la familia de los *Baebii* parece haber mantenido una concesión para explotarlas (*vid.* Ventura y Borrego, en este volumen). Al mismo tiempo, esta

marca permite establecer vínculos con la actividad edilicia emprendida en otros lugares, donde se ha conservado en las partes no visibles de los bloques ya manufacturados, como en la propia Roma, Ostia o la mencionada Cherchel (Pensabene 2004b, 423 y ss., láminas 7–10). Esta última ciudad, frente al proceso de estatalización de las canteras, culminado en época de Tiberio, demuestra que existía la posibilidad de que los privados, como el rey Iuba II de Mauritania, consiguieran hacerse con mármol de Carrara.

En otro sentido, si el revestimiento en mármol de la casa de *Mamurra, praefectus fabrum* de César en la *Galia*, ha permitido formular la hipótesis de que fuera éste quien comenzara a explotar las canteras de *Luni* por orden del dictador (Pensabene, 2002, 212 y ss.), no debería pasar desapercibido el hecho de que Balbo «el Mayor» fuera su antecesor en el cargo entre el 58–56 a. C. (Rodríguez Neila, 1992, 103). Aunque durante este periodo no resulta muy probable que el gaditano pudiera llegar a tener contacto con la explotación de las canteras, sí puede que llegara a mantener relaciones con ellas en función de su cargo como *praefectus urbis* en el 45 a. C. (Rodríguez Neila, 2006, 175 y ss.) o en interés de sus negocios privados. Lógicamente si esta vinculación se produjo, formaría parte del patrimonio heredado por su sobrino.

Extrapolando a *Gades* cuanto se ha expuesto en el caso de los teatros de Arles y Cartagena, resulta más que evidente la presencia de artesanos extranjeros, hábiles para trabajar el nuevo material y capaces de imponer una forma de hacer completamente desconocida hasta entonces por los talleres locales. Con anterioridad a la construcción del Teatro, tanto en la ciudad de Cádiz como en el resto de la Bética, se desconoce por completo el uso del mármol —excepción hecha de los productos de importación, cuya mejor manifestación se encuentra en los sarcófagos antropoides—, así como tampoco se encuentra en este material elementos labrados con el mismo estilo decorativo.

Evaluar la posible intervención de talleres locales en la labra de elementos decorativos del frente escénico, queda a expensas de realizar un estudio más amplio y de mayor detenimiento. No obstante lo que sí resulta evidente al comparar la decoración de piezas de la misma tipología (figura 13) es la presencia de distintas maestranzas. En este sentido, el Teatro de Cádiz puede constituir un *unicum*, ya que la labor de estos talleres foráneos no parece continuar en la Bética, ni tampoco haber creado escuela, salvo si no es en capiteles trabajados sobre piedras blandas locales, cuyos ejemplos, por otro lado, son francamente escasos. En ocasión de las empresas emprendidas años más tarde, en las cuales se importan grandes cantidades de mármol, se imponen los modelos del foro de Augusto, como se ha reiterado. Así lo ponen de manifiesto, por ejemplo, el capitel atribuido a la *porticus in summa cavea* del Teatro Romano de *Colonia Patricia* (Márquez, 2002, 269 y ss.; Borrego, 2006) o los fragmentos arquitectónicos recuperados en el *forum adiectum* de la misma ciudad (Márquez, 2004, 340 y ss.).

Esta falta de tradición da pie a pensar que gran parte del material transportado a *Gades* pudo llegar semielaborado, a falta de un refinamiento ulterior. Sin embargo, sólo la excavación de niveles de cimentación podrá arrojar datos al respecto en función de la cantidad de esquirlas o restos de labra presentes.

Recapitulando el contexto donde las piezas que se han presentado adquieren su razón de ser, encontramos que, proporcionalmente a la adquisición de poderes por parte de Augusto, la labor constructiva emprendida bajo su mandato adquiere valor como modelo y hace que Roma se convierta en el espejo del Mediterráneo. El lenguaje arquitectónico de la *Urbs* se irradia, en mayor o menor medida, en función de la prosperidad económica de una ciudad y de la permeabilidad de las élites sociales para recibir los estímulos exteriores, interpretándose su adopción como una forma clara de adhesión al nuevo orden político establecido, promovido directamente por el emperador y sus más allegados.

Todas estas circunstancias se pueden extrapolar a Cádiz, verdadero emporio comercial —como definiera Estrabón y, siglos más tarde, Fray Jerónimo de la Concepción— y cuya prosperidad se encuentra personificada en la familia de «Los Balbos», dos provinciales que alcanzaron los más altos estamentos de la sociedad romana.

Cronológicamente el despliegue de medios que se hace patente en la construcción del Teatro Romano de *Gades* únicamente encuentra justificación en la *publica magnificentia* ejercida por Balbo «el Menor» sobre su ciudad natal: no sólo como forma de ostentación personal sino como práctica habitual de adhesión a la nueva política de Augusto y como medio de afirmación del poder imperial en las provincias. Debemos pensar que no sólo se importó el material, sino también los arquitectos y con ellos artesanos, conocedores con toda seguridad de los planos del Teatro de Marcello y del lenguaje artístico de moda en la Roma del momento.

A falta del hallazgo de testimonios epigráficos, el análisis de la planta y de los materiales nos llevan a plantear una fecha de construcción para el Teatro Romano de Cádiz comprendida entre mediados de la década de los años 20 a. C. e inicios de la siguiente (25–19 a. C.). El periodo propuesto es una laguna dentro de la vida de Balbo ya que sorprendentemente entre el 32 a. C., año en el que parece fue elegido cónsul *sufectus*, según se identifica al L. Cornelius recogido en los *fastos*, y el año 21–20 a. C., en el que fue nombrado por Augusto como procónsul de Africa, su rastro desaparece de las fuentes (Rodríguez Neila, 2006, 179). En consecuencia, el Teatro Romano de *Gades* es anterior al construido por Balbo en el Campo de Marte (Manacorda, 2001) a expensas del botín apresado tras la campaña militar que libró contra los Garamantes y que le condujo a la celebración del triunfo en el 19 a. C. (Plin. *N.H.* V, 36).

Este trabajo establece aquí un punto y aparte respecto a las labores que en breve se emprenderán en el Teatro Romano de Cádiz de cara al 2012. En esta intervención se deberá poner el énfasis en resolver un aspecto fundamental —cuya casuística no ha podido tenerse en cuenta aquí— que no es otro que el de documentar de manera fehaciente la secuencia arqueológica de época romana, aquilatando los usos y reformas del Teatro a lo largo de las distintas épocas. Asimismo, los próximos trabajos que se emprendan en el yacimiento nos servirán para contrastar o refutar el modelo de teatro que acabamos de ofrecer bajo lo que se ha considerado como una nueva perspectiva.

# Informe del análisis de un conjunto de muestras procedentes del Teatro Romano de Cádiz

DRA. ISABEL RODÀ DE LLANZA

DR. AURELI ÁLVAREZ PÉREZ

DRA. ANNA GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO

ANA DOMÈNECH DE LA TORRE

*Institut Català d'Arqueologia Clàssica. Unitat d'Estudis Arqueomètrics*

## INTRODUCCIÓN

Por encargo del profesor Dr. Ángel Ventura del área de Arqueología de la Universidad de Córdoba se ha llevado a cabo el análisis de un conjunto de muestras de mármoles blancos recogidos en el Teatro Romano de Cádiz. El objetivo de este análisis es la caracterización de estos materiales, de difícil identificación a partir de la observación macroscópica, para, en la medida de lo posible, llegar a identificar de qué tipo de mármol se trata y, en consecuencia, conocer su lugar de origen.

**Tipo de análisis:** observación mediante microscopia óptica de luz polarizada. En algún caso, para confirmar la observación, se ha llegado a utilizar la catodoluminiscencia (muestras COR-512 y COR-561) y el análisis elemental por EDAX (SEM) (muestra COR-508).

**Metodología:** las láminas delgadas para su posterior observación microscópica, han sido realizadas en el Laboratorio de Preparación de Láminas Delgadas del Departamento de Geología de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB); las observaciones en el microscopio óptico de polarización, correspondientes fotografías y comparación con muestras de referencia de los principales tipos de mármoles utilizados en época romana, han sido llevadas a cabo en la Unidad de Estudios Arqueométricos del Institut

Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC). Para ello se han utilizado los materiales de referencia depositados en el Laboratorio para el Estudio de Materiales Lapídeos en la Antigüedad (LEMLA), de la UAB, y otras muestras depositadas en el ICAC.

**Equipo:** para llevar a cabo las observaciones y las descripciones microscópicas se ha utilizado un microscopio de luz polarizada NIKON Eclipse 50iPOL, a 20x, 40x y 100x. Para realizar las fotografías se ha utilizado una cámara NIKON COOLPIX5400 acoplada al microscopio mediante un adaptador NIKON COOLPIX MDC Lens.

**Resultados:** hemos podido comprobar que la totalidad de las muestras analizadas son mármoles de grano fino que presentan rasgos muy comunes entre ellos. Se trata de mármol de Carrara, conocido como mármol Lunense, que se extraía de las montañas cercanas a la antigua ciudad de *Luni*. La variedad de grano homogéneo y textura granoblástica no orientada es la variedad más frecuente y no ofrece dudas de identificación. Las variedades que presentan una ligera orientación de grano corresponderían a alguna variedad de Carrara, no demasiado utilizada, procedente de los niveles superiores de la serie geológica donde se han marcado más los rasgos estructurarles de los movimientos orogénicos deformativos.

#### MUESTRA Nº 1: FRAGMENTO DE CAPITEL CON HOJA DE ACANTO

**Descripción macroscópica:** mármol de color blanco, opaco y con cristales de tamaño fino (figura 11).

**Descripción microscópica:** mármol de composición calcárea, de tamaño de grano fino, muy homogéneo. Presenta una textura granoblástica poligonal, con abundantes puntos triples de recristalización. Bordes rectilíneos bastante claros y abundantes maclas polisintéticas no deformadas. No muestra una orientación preferente de grano (figura 16, 1).

**Interpretación:** se trata de un mármol de Carrara (mármol Lunense). Presenta abundantes puntos triples de recristalización, así como bordes rectilíneos muy claros que son características típicas de este mármol. Además, la comparación de la muestra con las láminas de la colección de referencia corrobora esta atribución (CAR-10.001, CAR-10.002, CAR-10.005).

#### MUESTRA Nº 2: *BÜGELKIMATION*

**Descripción macroscópica:** mármol de color ocre, opaco y con cristales de tamaño fino (figura 13, A).

**Descripción microscópica:** mármol de composición calcárea, de tamaño de grano fino, muy homogéneo. Presenta una textura granoblástica poligonal, con abundantes puntos triples de recristalización. Bordes rectilíneos bastante claros y abundantes

maclas polisintéticas no deformadas. No muestra una orientación preferente de grano (figura 16, 2).

**Interpretación:** se trata de un mármol de Carrara (mármol Lunense). Presenta, igualmente, abundantes puntos triples de recristalización así como bordes rectilíneos muy claros que son características típicas de este mármol. Además, la comparación de la muestra con las láminas de la colección de referencia corrobora esta atribución (CAR-10.001, CAR-10.002, CAR-10.005).

#### MUESTRA N° 3: FRISO DEL *FRONS PULPITI*

**Descripción macroscópica:** mármol de color blanco uniforme, opaco y tamaño de grano fino (figura 14).

**Descripción microscópica:** mármol de composición calcárea, con tamaño de grano de fino y homogéneo. Se observa una textura granoblástica poligonal, con puntos triples de recristalización, bordes rectilíneos y maclas no muy abundantes y no deformadas. Presenta una ligera orientación de grano (figura 16, 3).

**Interpretación:** se trata de un mármol de Carrara (mármol Lunense). Presenta abundantes puntos triples de recristalización así como bordes rectilíneos muy claros que son características típicas de este mármol. En la aplicación de la catodoluminiscencia a esta muestra, se ha podido observar igualmente una luminiscencia media, ligeramente homogénea, con tonalidades rojizas y anaranjadas, que coincide con la del mármol de Carrara.

#### MUESTRA N° 4: MÉNSULA

**Descripción macroscópica:** mármol de color blanco, opaco y con cristales de tamaño fino (figura 15 A y B).

**Descripción microscópica:** la lámina delgada permite observar que es un mármol de composición calcárea, de tamaño de grano fino, muy homogéneo. Presenta una textura granoblástica poligonal, con abundantes puntos triples de recristalización. Bordes rectilíneos bastante claros y abundantes maclas polisintéticas no deformadas. No muestra una orientación preferente de grano (figura 16, 4).

**Interpretación:** se trata de un mármol procedente de Carrara (mármol Lunense), extraído en las antiguas canteras de *Luni* (actual Carrara), en la península itálica. Los abundantes puntos triples de recristalización que presenta así como los bordes rectilíneos muy claros son características típicas de este mármol. Además, la comparación de la muestra con las láminas de la colección de referencia (CAR-10.001, CAR-10.002, CAR-10.005) corrobora esta atribución, ya que se puede observar una coincidencia total respecto a las láminas procedentes de las canteras de Carrara con la muestra observada.

## MUESTRA N° 5: CORNISA

**Descripción macroscópica:** mármol de color blanco, opaco y con cristales de tamaño fino (figura 15, C).

**Descripción microscópica:** mármol de composición calcárea, de tamaño de grano fino, muy homogéneo. Presenta una textura granoblástica poligonal, con abundantes puntos triples de recristalización. Bordes rectilíneos bastante claros y abundantes maclas polisintéticas no deformadas. No muestra una orientación preferente de grano (figura 16, 5).

**Interpretación:** igual que la muestra anterior, se trata de un mármol de Carrara (mármol Lunense). Presenta abundantes puntos triples de recristalización así como bordes rectilíneos muy claros que son características típicas de este mármol. Además, la comparación de la muestra con las láminas de la colección de referencia corrobora esta atribución (CAR-10.001, CAR-10.002, CAR-10.005).

*Tarragona, 29 de septiembre de 2009*

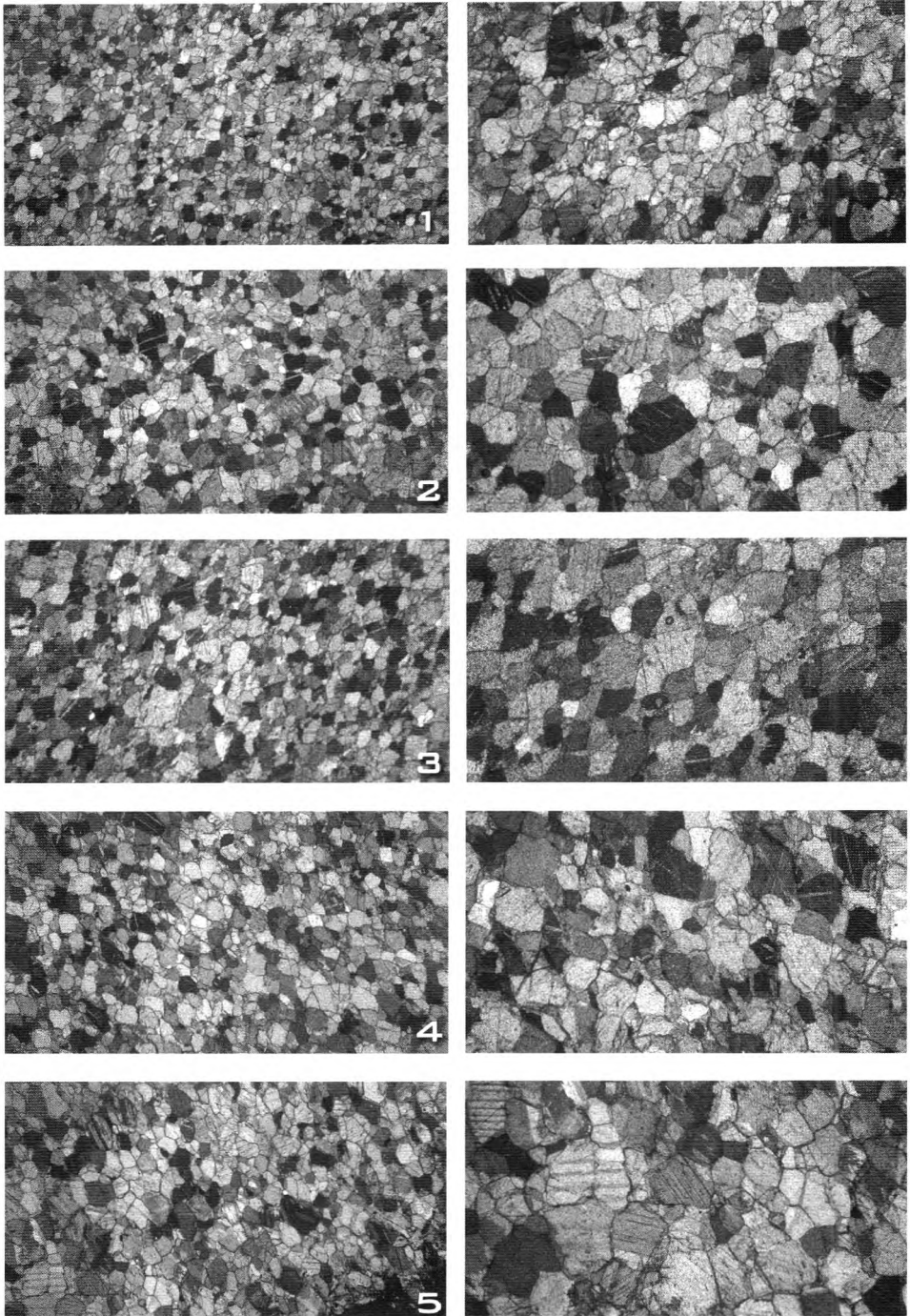


Figura 16. Muestras de Mármol. 1: Fragmento de capitel con hoja de acanto (figura 11). 2: *Bügelkymation* (figura 13, A). 3: Friso del *frons pulpiti* (figura 14). 4: Ménsula (figura 15, A y B). 5: Cornisa (figura 15, C) (ICAC)

– VIII –

## ***Notae lapicidarum lunensium, damnatio memoriae* y *graffito* maldiciente en una inscripción del Teatro Romano de Gades<sup>1</sup>**

Pero fue en Vilaverdinho donde supo que la idea de las mejoras fue de un antiguo ministro de Obras Públicas, tanto que de «idea humana» se alaba de haber sido, en inscripción adecuada, confirmada por las letras abiertas en enormes pedruscos al borde del camino, en la que se afirma que «los habitantes nunca olvidarán» a un presidente que allí fue a la inauguración en agosto de 1964. Estas inscripciones siempre son dudosas, imagínense qué pensarán los historiadores y epigrafistas futuros si dan con la lápida y creen lo que dice. Ante el nombre de ese presidente, alguien escribió «ladron», vocablo perturbador que quizás sea desconocido en tiempos futuros.

José Saramago, *Viaje a Portugal* (Ed. Punto de Lectura, Madrid 2007, 33)

ÁNGEL VENTURA VILLANUEVA Y JUAN DE DIOS BORREGO DE LA PAZ

Las ruinas del antiguo teatro descubierto en el Campo del Sur constituyen prácticamente la única manifestación monumental visible del *Gades* romano, y testimonian la importancia de la ciudad en ese período histórico, que se translucía de sus abundantes menciones en las fuentes literarias clásicas (*v.g.* AA.VV. 1995, *s.v. Gades*; García y Bellido, 1951). Tras las pioneras investigaciones desarrolladas en los años 80 y 90 del siglo pasado por R. Corzo y su equipo (Corzo, 1987, 1990, 1993, 2000 y 2007), el

---

1. Este trabajo es resultado del Proyecto: «La presencia del *Princeps*: modelos edilicios y prototipos en la monumentalización de las ciudades romanas de Andalucía», HAR 2008–04840, financiado por el Ministerio Español de Ciencia e Innovación con fondos FEDER, del que soy Investigador Principal. Agradezco a los Profs. Dres. A. Arévalo y D. Bernal la amable invitación para participar en este coloquio, así como su proverbial paciencia en la espera de nuestro manuscrito para la publicación de las *Actas*.

edificio presentaba tres características que, presumiblemente y *a priori*, lo individualizaban respecto al resto de teatros hispanorromanos (Ventura, 2008b): su gran tamaño, la precocidad de su construcción y su vinculación a la actividad evergética de los *Cornelii Balbi*, tío y sobrino, confidentes de César y Augusto, protagonistas en la transición de la República al Imperio y ejemplos de integración provincial hispana en el orden social romano (Rodríguez Neila, 1992).

De aquí que nuestro proyecto: «Modelos edilicios y prototipos en la monumentalización de las ciudades de *Hispania*» HUM 2005–04903–CO3–02, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, lo eligiera para testar el proceso de implantación de la arquitectura teatral romana en la Bética. Aplicamos a los vestigios del edificio una metodología no intrusiva, ni material ni intelectualmente, fundamentada en tres actividades complementarias y necesarias, por no abordadas con anterioridad, siempre bajo la coordinación de los responsables patrimoniales del sitio<sup>2</sup>:

1. Levantamiento topográfico de los restos (a cargo de J. Molina, J. A. Camino y J. Borrego).
2. Catalogación de la decoración arquitectónica conservada en el yacimiento y de la depositada en el Museo de Cádiz del yacimiento y su entorno (a cargo de J. Borrego, bajo la supervisión de A. Ventura y C. Márquez).
3. Estudio arquitectónico, reconstrucción planimétrica del edificio y caracterización de su diseño en el marco de la arquitectura teatral romana de Occidente (a cargo de J. Borrego: *vid.* su estudio preliminar en este mismo volumen).

Una vez realizado el levantamiento topográfico exacto de los restos, se practicó la excavación de tres pozos–sondeos en el interior de la Posada del Mesón, sede del nuevo Centro de Interpretación y Visita (Bernal *et alii*, 2009), ubicados estratégicamente para resolver la ubicación exacta de los principales componentes estructurales del Teatro que se desprendía de la nueva planimetría: diámetro de la primera grada de la *ima cavea* y ubicación de *scalariae* (Sondeo 2), límite externo de la *proedria* y ubicación del *pluteus* de separación de la *orchestra* respecto a la primera *praecinctio* (Sondeo 3) y ubicación del frente escénico (Sondeo 4). Fue en el Sondeo 3 (figuras 1 y 2) donde se recuperó la inscripción protagonista de estas páginas.

El Sondeo 3, de 1,60 metros de diámetro, alcanzó a 5,4 metros de profundidad las estructuras del Teatro previstas tras la interpretación preliminar de la nueva planimetría (figura 3). Se encontró una plataforma de sillares que conformaba el fun-

---

2. Agradecemos a don Francisco Alarcón, responsable de los yacimientos gaditanos integrados en la Red de Espacios Culturales de Andalucía (RECA) y director de las últimas excavaciones puntuales (pozos–sondeos) bajo el nuevo Centro de Interpretación del Teatro, las facilidades prestadas en todo momento para nuestro estudio, así como también a la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía en Cádiz, por los permisos pertinentes.

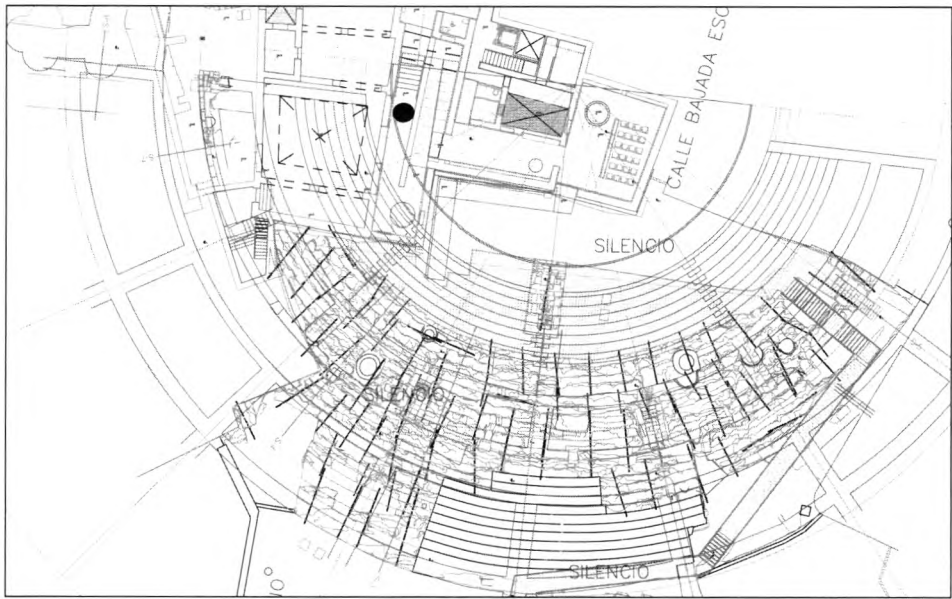


Figura 1. Situación del pozo-sondeo (punto negro) en la planimetría del Teatro

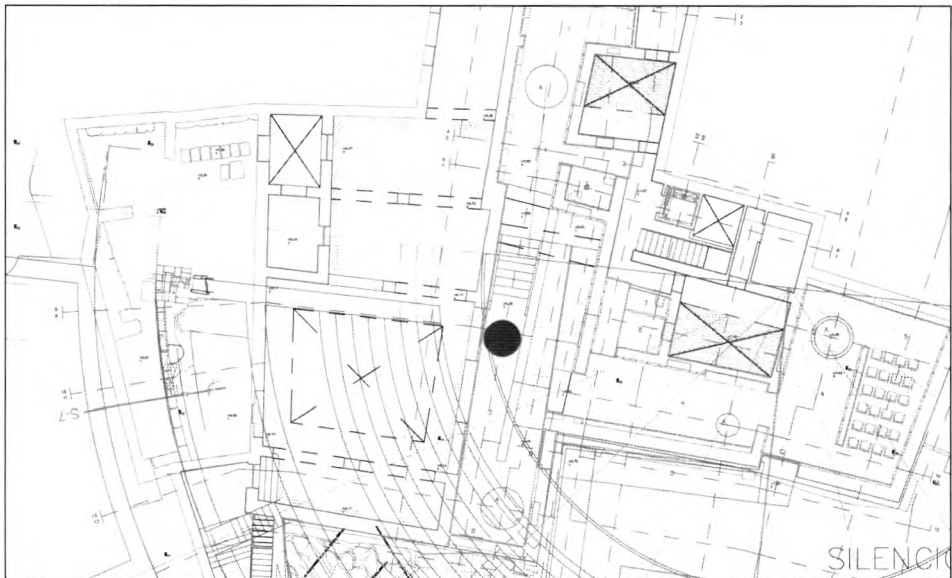


Figura 2. *Idem*, detalle. Lugar de hallazgo de la losa del *pluteus* inscrita, junto al canalillo de inserción que delimita la *proedria*

damento de la *proedria*, con algunas juntas dispuestas radialmente al semicírculo de la *orchestra*. Sobre ellos una capa de arena gruesa y cal que constituyó el asiento de los peldaños, presumiblemente marmóreos, de los *gradus subselliorum* de la *proedria*, saqueados ya en la antigüedad (*spolia*). Estas cimentaciones aparecían delimitadas al exterior por un canalillo de trazado ligeramente curvo de unos 17 centímetros de anchura y 10 centímetros de profundidad, donde irían encajadas en vertical las losas del *pluteus* que separaba la *orchestra* de la primera *praecinctio* (figura 4); continuación del ya detectado en el sondeo axial realizado años atrás por R. Corzo. Y justo en el perfil del sondeo, al exterior de ese canalillo, caída prácticamente *in situ*, se detectó una de estas losas marmóreas del *pluteus*, que no había sido saqueada. Por fortuna, portaba inscripciones justo en la cara de la base, la visible en el perfil del sondeo, por lo que se decidió su extracción, a pesar del peligro de derrumbe del perfil y del notable esfuerzo requerido, y su posterior traslado al Museo de Cádiz, a finales de enero de 2009. Los técnicos de la Institución efectuaron la limpieza de la pieza, a la que realizamos la autopsia el día 13 de febrero del mismo año<sup>3</sup>.

Se trata de una placa de mármol gris claro de grano muy fino con abundantes vetas gris azuladas que, tras los correspondientes análisis petrológicos (*vid.* apéndice *infra*), resultó ser de Carrara (*Luni*) en su variedad *Bardiglio*, procedente de los Alpes Apuanos, en la Península Italiana. Rota por arriba, por la izquierda y parcialmente por la derecha, lo conservado mide 102 centímetros de altura × 82 centímetros de anchura × 13–15 centímetros de espesor. La cara anterior (la que originariamente miraba a la *orchestra*) fue obtenida mediante el empleo de la sierra de hoja sin dientes, posteriormente alisada en sus dos tercios superiores y algo erosionada por los agentes atmosféricos (figura 5). Hacia abajo se observa un cambio de plano hacia el exterior provocado por la hoja de la *serra*, a unos 18 centímetros del borde inferior, así como la típica «rebaba» de extracción final de la placa con cuñas por fractura, y no por corte, de unos 2,3 centímetros de anchura y que sobresale con superficie irregular del plano anterior, provocando el mayor espesor de la placa en este punto (15 centímetros) (Ortolani, 2001, 35–36). Estas huellas corresponden a la última jornada de trabajo de corte de esta cara de la placa con la sierra manual para piedra, instrumento bien descrito por Plinio el Viejo (*Nat.* 36, 51). Los paralelos de otras piezas romanas semielaboradas halladas en las mismas canteras de *Luni* (figura 15), así como los testimonios de época histórica y etnográficos, establecen que justo 18 centímetros era la media de «*approfondamento del taglio nei marmi apuani, in 10 ore giornaliere di*

---

3. Agradecemos al personal técnico del Museo las facilidades dadas para el trabajo, especialmente a su Director, el Dr. don Juan Alonso de la Sierra. Efectuamos la autopsia y el análisis preliminar del texto en compañía del Prof. Dr. don José M<sup>a</sup> Maestre Maestre, Catedrático de Latín de la Universidad de Cádiz, a quien agradecemos sus múltiples sugerencias y amables correcciones a nuestras primeras interpretaciones. También hemos recibido comentarios valiosos, merecedores de gratitud, de los Dres. Armin U. Stylow y A. Monterroso.

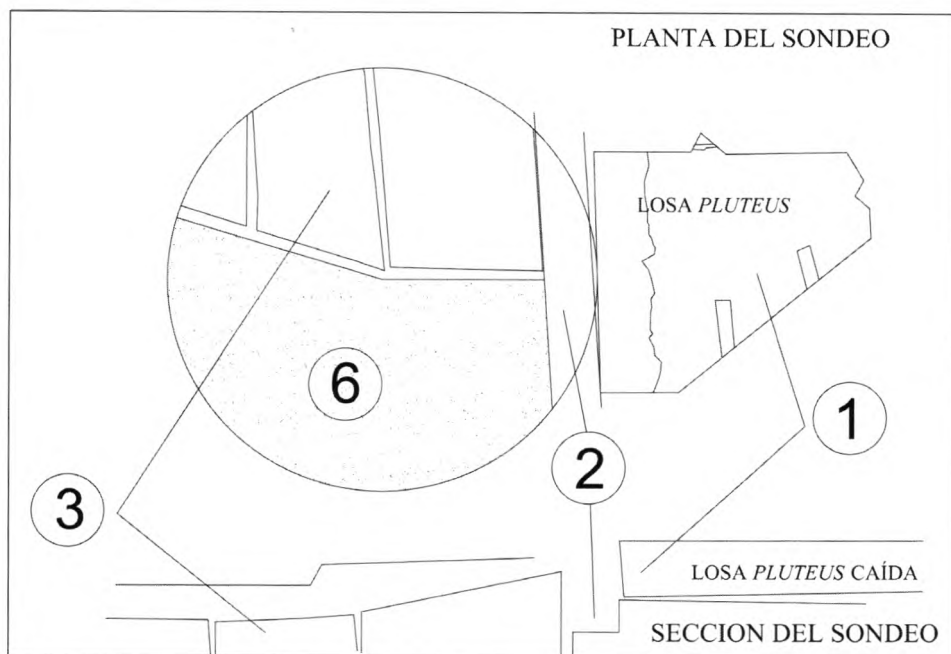


Figura 3. Croquis de la planta y sección del sondeo. 1: losa del *pluteus*. 2: canalillo de inserción del *pluteus*. 3: sillares de cimentación de la *proedria*. 6: estrato de arena o cama del revestimiento marmóreo (desaparecido) de las gradas de la *proedria*

lavoro effettivo di buoni segatori a mano (2 centimetri nella prima ora e un po' meno nelle successive)» (Bartelletti, 2003, 59 n. 6). El cambio de plano provocado por la pausa jornalera en el proceso de aserrado fue, con posterioridad, regularizado con golpes de puntero de dirección inclinada, tal vez en la misma cantera. También se aprecian huellas del trabajo con la gradina o cincel dentado en esta zona, conformando una «franja» horizontal que se extiende hasta los 29 centímetros del borde inferior (Bessac, 1988, 49). Este retalle fue efectuado con seguridad a pie de obra en *Gades* para el ajuste del peldaño marmóreo del *gradus subselliorum* de la *proedria* que, consecuentemente, habría medido 1 *pes* de altura (figura 4).

Todavía en esta cara frontal se observan huellas de una reparación antigua de la losa. Una veta del mármol de trazado diagonal provocó el agrietamiento de la esquina superior derecha de la placa, que fue fijada mediante tres grapas metálicas ancladas en orificios rellenos de plomo, desaparecidos los metales por el saqueo posterior al abandono del edificio. Las mortajas para las grapas, de 4 centímetros de anchura, se ubican espaciadas 30 centímetros cada una (1 *pes*). Asimismo, la grapa inferior está a 15 centímetros respecto a la línea de colocación del peldaño de la *proedria* (medio *pes*), lo que parece indicar que las reparaciones se efectuaron con la losa ya dispuesta en vertical como barandilla–respaldo de la misma *proedria*. Este defecto podría explicar que justo esta pieza no fuera expoliada y quedase caída tras el robo de las placas contiguas del



Figura 4. Esquema de montaje del *pluteus* de la *proedria* y peldaños marmóreos (desaparecidos) del *primus gradus subselliorum* en el Teatro de Emerita Augusta.

*pluteus*. La parte superior aparece fracturada justo por el alvéolo de una de las grapas, pero al fondo del agujero del perfil del que se extrajo la losa se pudo fotografiar, que no extraer, la porción que falta, de unos 15 centímetros de altura y con el dorso típicamente redondeado (figura 6). En total, la losa del *pluteus* habría medido alrededor de 118 centímetros de altura, o lo que es igual, 4 *pedes*.

La cara posterior aparece alisada y bastante erosionada por los agentes atmosféricos. Probablemente hubiera sido también obtenida mediante el empleo de la sierra, al apreciarse una ligera concavidad en su superficie, pero no se aprecian huellas tan determinantes a este respecto como en la cara anterior. La cara lateral derecha, mayoritariamente rota por la veta antes comentada, conserva su superficie original por abajo. Hay huellas de extracción con la *serra*, posteriormente regularizadas con el cincel dentado, para el ajuste del plano con el de la losa contigua vertical (figura 13). La cara lateral izquierda fue recortada y expoliada una vez la losa caída en el suelo de la *praecinctio*, según manifiestan las huellas de los golpes con puntero presentes (figura 14).

Las inscripciones aparecen incisas en la cara inferior de la placa, la que iba apoyada y encastrada en el suelo por lo que, una vez construida la *orchestra*, eran imposibles de ver (figura 7). Se diferencia así de otros *graffiti* de tono lúdico, jocoso u ofensivo presentes en estos espacios teatrales, como el conocido de la *orchestra* de *Italica* con el texto «*ordo senei*» (Corzo, 1994b, 14). El *titulus* gaditano, por lo tanto, se ejecutó

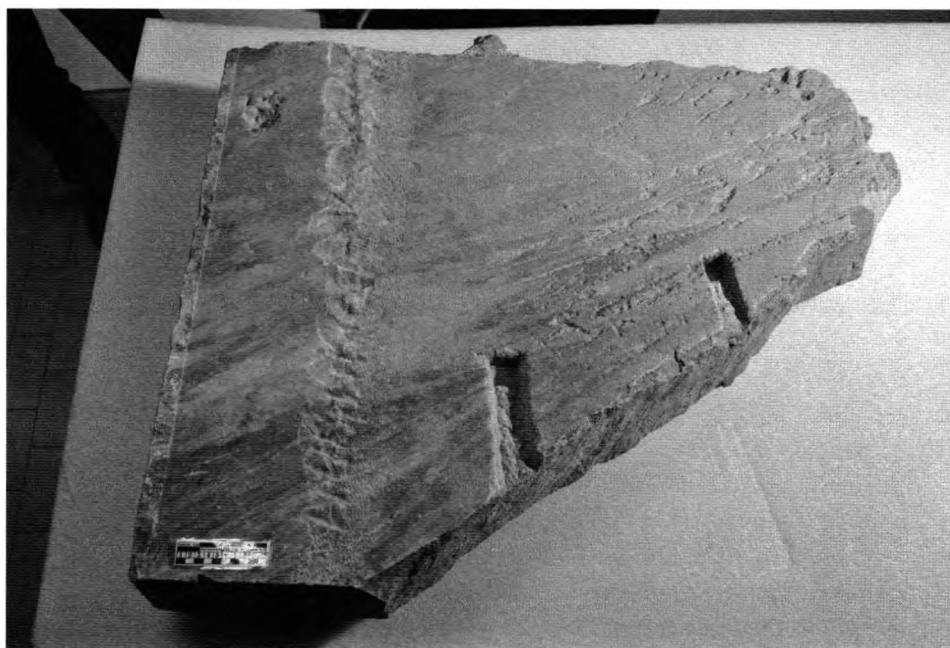


Figura 5. Losa del *pluteus* en posición de hallazgo, con la cara que miraba a la *scaena* hacia arriba. A la izquierda, lado de inserción en el suelo. A la derecha, extremo superior del *pluteus* o reposamanos, fracturado. Huellas de grapas (3) de reparación antigua de la losa, al haberse agrietado la esquina superior derecha por efecto de una veta. Obsérvese a la izquierda el cambio de plano y la rebaba propias del empleo de la *serra* durante la última jornada de corte de esta cara de la placa, así como la franja bujardeada para adosamiento de la primera grada mármorea de la *proedria*



Figura 6. Fragmento del remate superior redondeado de la losa del *pluteus*, al fondo del perfil del mismo pozo-sondeo, que no pudo ser extraída

antes de colocar definitivamente la losa del *pluteus*, de manera que no se grabó por un visitante ocasional para ser visto por todos, como en el caso italicense, sino por el cantero encargado de la extracción del bloque en la cantera y/o por el *serrarius* encargado de cortar dicho bloque en placas y/o por el artesano *marmorarius* encargado de la labra de ajuste y colocación de la barandilla mármorea a pie de obra, en el propio Teatro de *Gades*. El campo epigráfico mide actualmente 15 × 82 centímetros. La superficie de esta cara inferior también fue obtenida mediante aserrado. Se aprecia una fina línea—guía incisa horizontal que marcó el plano de aserrado de la cara frontal, justo por debajo de la «rebaba» de extracción (figura 8). Hacia el extremo derecho se observan otras líneas levemente incisas, en dos grupos de seis líneas agrupadas, pero con trazados e intervalos algo irregulares (figura 12). No parece tratarse de una «regla» de medición; más bien de anotaciones contables, quizás de las jornadas necesarias para el corte de la placa con la sierra.

Las inscripciones están realizadas mediante la incisión de los trazos con golpes de puntero consecutivos, sin el característico surco a doble bisel cincelado propio de los talleres epigráficos profesionales. El *ductus*, tamaño, módulo y orientación de las letras es muy heterogéneo. Se aprecian varias manos y varias herramientas, lo que supone diferentes momentos en la ejecución de las palabras, siglas y monogramas que componen el texto. La lectura sería:

L (reversa) LATRO [[BA]] (nexadas y reversas) BAE (nexadas en monograma)

De todo el texto destaca el monograma «BAE», con las letras capitales nexadas y mayor tamaño que el resto (7,5 centímetros). Fue realizada con un puntero romo y fuertes golpes que provocaron anchos y profundos desconchones en el mármol (figura 11). El ángulo de escritura de la «E» aparece inclinado a la izquierda y recurvada su hasta hacia atrás. La «A» estaría formada por las hastas verticales de la «B» y la «E» más un travesaño horizontal entre ambas letras, por debajo de la mediatriz de las mismas y ejecutado en último lugar. La panza inferior de la «B» es casi triangular, mientras que los travesaños de la «E» son muy desarrollados y de mayor longitud el central.

Este monograma es muy conocido por los numerosos paralelos de *notae lapicidarum lunenses* con similares letras nexadas en igual secuencia (figura 16), incisas en bloques o elementos arquitectónicos semielaborados recuperados en las canteras antiguas del Monte Strinato, en el distrito marmífero de Miseglia—Carrara— (Paribeni y Segenni, 2003). Hasta diecisiete bloques semielaborados de este lugar de los Alpes Apuanos portan similar monograma, que ha sido interpretado como la marca de propiedad o identificación de estas canteras. Las *notae lunenses* parecen, sin embargo, diferentes a la gaditana en cuanto a su composición y estructura. Todas se inician con el monograma «BAE», con la «B» reversa, seguido de un numeral que expresa el número de bloque extraído, más una letra de la «A» a la «C», que se interpreta como



Figura 7. Cara inferior de la losa del *pluteus*, que apoyaba en el suelo. Superficie alisada por empleo de *serra*. Nota *lapidinae* y *graffiti*



Figura 8. *Idem*. Detalle del extremo izquierdo del texto: letra L reversa y línea guía (arriba) para el corte con la *serra* de la placa



Figura 9. *Idem*, zona central. Graffito con texto: *latro*. Obsérvense las huellas del puntero afilado empleado en su ejecución

el *bracchium* o diferente frente de cantera explotado (Pensabene, 2001, 44–45). Algunos ejemplares incorporan, en una segunda línea, un nombre personal abreviado, interpretado como del responsable de la *caesura* del bloque o de la *conductio* de la explotación (figura 17). Fue la investigadora M. G. Angeli Bertinelli (2000) quien propuso recientemente interpretar el monograma «BAE» como la abreviatura del gentilicio *Baebius*, conocida familia de la élite lunense desde época augustea (*AE* 2000, 555) implicada en la explotación del mármol, según documentan otras inscripciones votivas dedicadas al dios Silvano en las canteras apuanas de *Fantiscritti* por esclavos o libertos de esta *gens* (*CIL* XI, 6943 y 6947), y otras *notae lapicidarum* recuperadas en este mismo lugar (Dolci, 1994, 103–104). Posteriormente, la identificación en la base de una estatua de *Potentia* de una *nota* que incorpora el mismo monograma, en una estructura de *tria nomina* abreviado (figura 18), parece confirmar su interpretación como el gentilicio antedicho (Paci, 2007). Habida cuenta que la explotación de la piedra seguía las mismas pautas jurídicas que las de los metales (*metalla*) en el mundo romano (Padilla, 2000; Mateo, 2001), podemos paralelizar esta manera de identificar una producción marmoraria concreta con el gentilicio del propietario de la cantera, con la que testimonia Plinio (34, 3–4) para los distintos tipos y minas de cobre:

*proximum bonitate fuit Sallustianum in Ceutronum Alpino tractu, non longi et ipsum aevi, successitque ei Livianum in Gallia. utrumque a metallorum dominis appellatum, illud ab amico divi Augusti, hoc a coniuge. velocis defectus Livianum quoque; certe admodum exiguum invenitur. summa gloriae nunc in Marianum conversa, quod et Cordubense dicitur.*

Es por eso que proponemos desarrollar el monograma como:

*Bae(bianum marmor) vel Bae(biorum lapicidinae).*

Ahora bien, nuestra *nota* aparece, no en un bloque semielaborado (o una cara conservada sin trabajar del mismo ya manufacturado, como en Potenza), sino en la superficie de una placa cortada con sierra. El empleo de la sierra a pie de cantera para extracción de bloques del banco rocoso no era habitual en el mundo antiguo (Ortolani 2001, 36; Dolci, 1989, 17), aunque sí se documenta su uso en Carrara para el corte de grandes bloques previamente extraídos con cuñas o *caesura* (Bartelletti, 2003). El corte en placas de los bloques tenía lugar en *stationes serrariorum* dispuestas en las cercanías de los puertos marítimos o fluviales, como la documentada epigráficamente en *Italica* (*CIL* II, 1131–1132) para el trabajo de los mármoles béticos de Almadén de la Plata (Sevilla). La *statio serrariorum* de Carrara se habría ubicado en las inmediaciones del puerto de Luna, para evitar las posibles roturas de las placas durante el transporte desde las canteras, ubicadas a más de 12 kilómetros y 600 metros de altitud sobre el nivel del mar (Bartelletti, 2003, 52).



Figura 10. Monograma BA (letras nexadas y reversas). *Martelage* o *damnatio memoriae* efectuada con instrumento romo (mazo). A la izquierda, «estratigrafía» del *ductus*: el desconchón provocado por uno de los golpes efectuados para inscribir la letra O de la palabra LATRO afecta y «corta» un desconchón previo de la *damnatio*



Figura 11. Extremo derecho de la inscripción. Monograma BAE, conocida *nota lapicidinae lunensis*. Obsérvese el puntero poco afilado empleado en su ejecución, la fuerza de los golpes y la profundidad y anchura de los trazos. También el mayor tamaño de letras, diferente alineación y ángulo de escritura que el resto de los graffiti



Figura 12. Extremo derecho de la cara inscrita. Restos de líneas incisas (12), no paralelas y a intervalos irregulares: ¿anotaciones contables de los días de aserrado?



Figura 13. Cara lateral derecha original, con trabajo a gradina y ligera anathyrosis en el filo que linda con la cara que mira a la scaena, para ajuste con losa contigua del pluteus

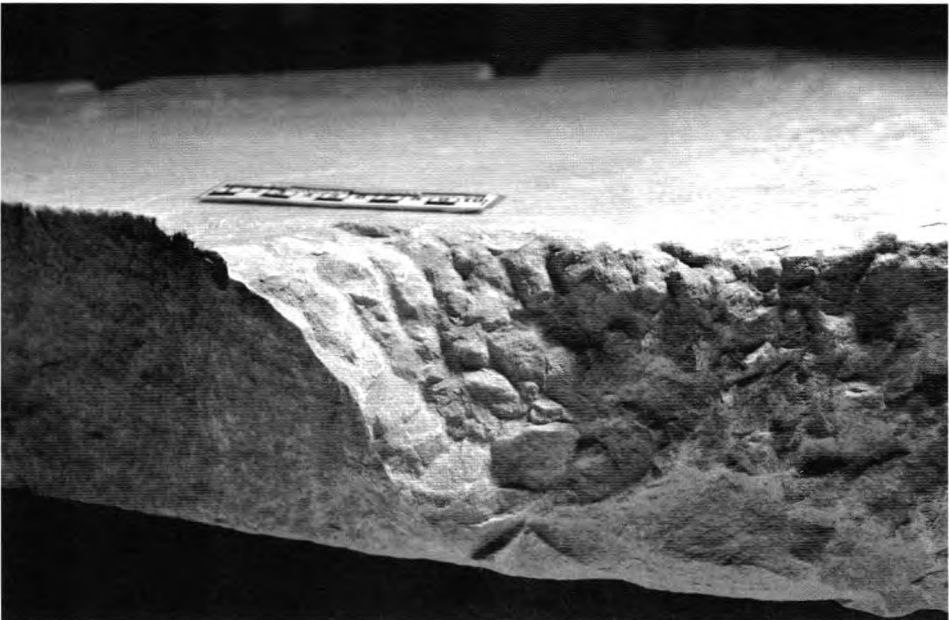


Figura 14. Cara lateral izquierda de la losa. Huellas de expolio de una porción de ese lado con puntero muy roto. La dirección de los golpes, de arriba hacia abajo, indica que se produjeron con la losa ya caída sobre el suelo de la praecinctio

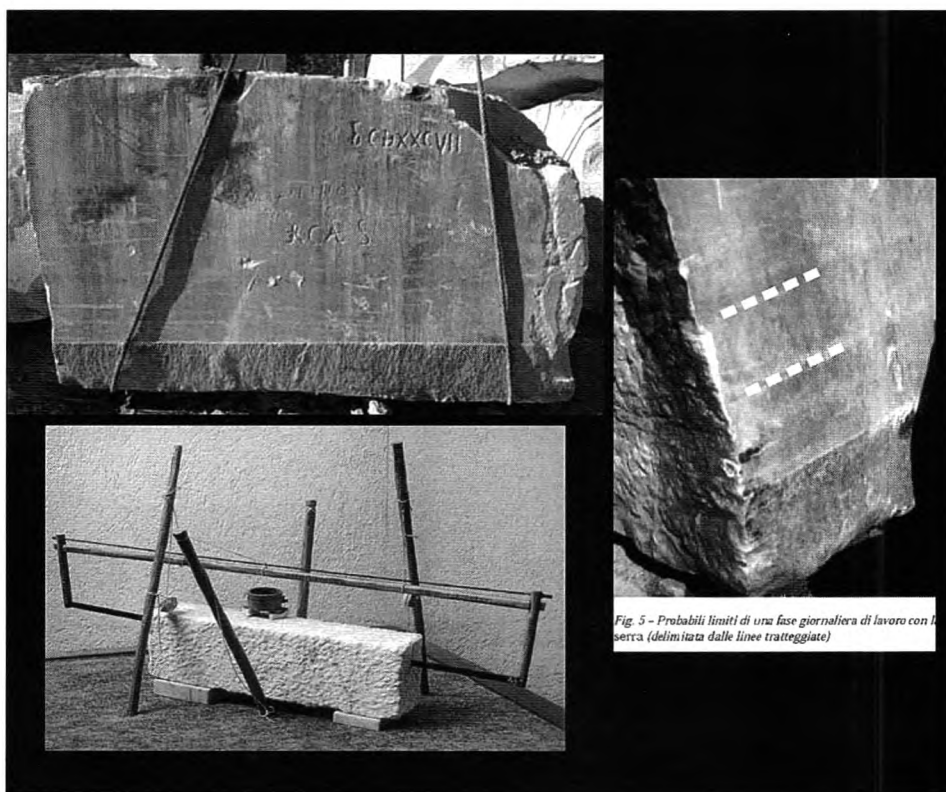


Fig. 5 – Probabili limiti di una fase giornaliera di lavoro con la serra (delimitata dalle linee tratteggiate)

Figura 15. Bloque hallado en las canteras de Fantiscritti, distrito de Miseglia (Carrara), con *notae lapidinarum*, que demuestra el uso de la *serra* en los mismos frentes de explotación desde época tiberiana. Huellas de cambio de plano que indican el progreso diario del corte (según Bartelletti, 2003)

El mismo monograma «BAE», esta vez con letras más pequeñas y con ligeras variantes en su morfología, algunas con la «B» «derecha» como en nuestro caso (Angeli, Paribeni y Segenni, 2003, 44), aparece también en piezas arquitectónicas de mármol lunense ya elaboradas (basas, capiteles, pulvinos), si bien en la cara no visible una vez puestas en obra, recuperadas en Roma (Paribeni y Segenni, 2003, 69) y Cherchel–Caesarea de Mauritania (Pensabene, 1982), fechadas en época augustea (figura 18). De estos testimonios parece deducirse que los *Baebii* no sólo explotaban algunas canteras apuanas para la exportación de bloques en bruto de materia prima —bien como propietarios de los afloramientos o como *redemptores* de los mismos, si éstos pertenecían al *ager publicus* de la colonia de Luna—, sino que también eran empresarios «especializados» en el corte en placas, labra refinada de elementos arquitectónicos y construcción o montaje de las piezas de mármol a pie de obra; en definitiva, dueños de una *officina* o taller itinerante de *marmorarii*, activo en época augustea, que trabajó en Roma, *Caesarea* y —como ahora sabemos— también en *Gades*, en estos momentos iniciales del empleo del mármol en la arquitectura romana.

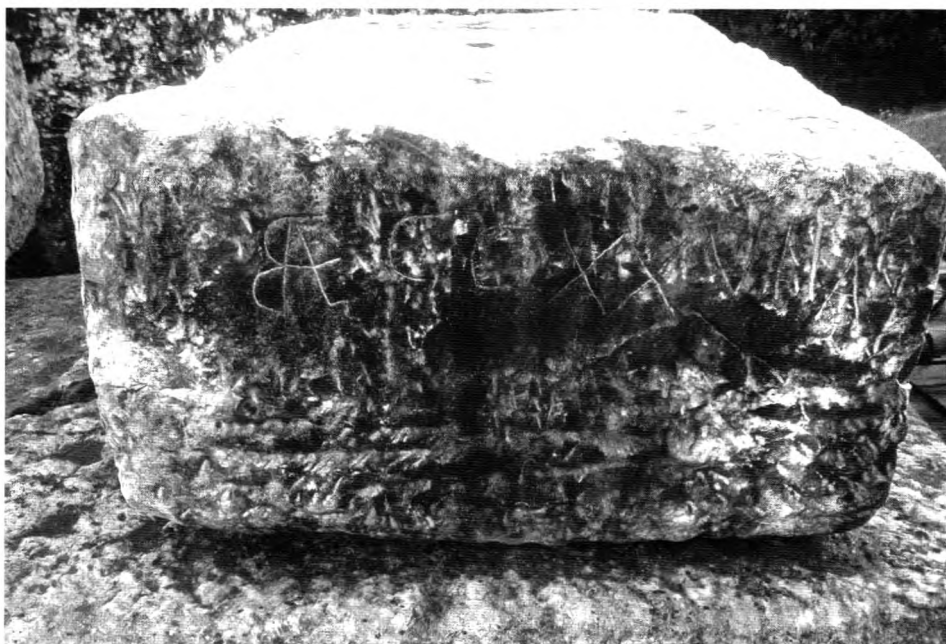


Figura 16. Bloque semi-elaborado de las canteras del Monte Strinatto, distrito de Miseglia (Carrara), con monograma BAE en típica *nota lapicidinae*

Volviendo a la inscripción gaditana, el resto de palabras o siglas presentes en ella no se corresponde con las *notae lapicidinarum lunenses* documentadas hasta la fecha. Realizadas con un puntero mucho más afilado que el monograma «BAE» y con diferente módulo y tamaño de letra, aparecen dos signos que comparten la peculiaridad de estar reversos: una letra «L» al principio y, tras la palabra «LATRO», las letras «BA» nexadas. Ambas parecen ejecutadas con la misma herramienta (figuras 8 y 10). Muy destacable resulta el «martelage» o borrado intencional con golpes del monograma «BA». Esta acción se vincula con la práctica epigráfica romana de la *damnatio memoriae* (Flower, 2006; Benoist, 2007; Lefebvre, 2005). Entre ambos, labrada con un puntero ligeramente más grueso, se lee con claridad la palabra «LATRO» con letras «directas», de izquierda a derecha (figura 9). Del análisis paleográfico (diferencias entre las letras «Bes» y «Aes»), alternancia entre letras directas o reversas, así como de la variedad de punteros empleados (más o menos romos), la inscripción parece ser obra de tres manos distintas, probablemente realizada en tres momentos diferentes. Ninguna de estas tres inscripciones yuxtapuestas pudo haberse hecho con la losa en el suelo tal como apareció caída en el sondeo, pues todas las letras presentan incisiones realizadas mediante golpes de abajo hacia arriba o laterales, imposibles de hacer en esa posición. Por lo tanto, las tres inscripciones se hicieron antes de la colocación en obra de la placa en el *pluteus* del Teatro, en condiciones adecuadas: con la cara inscrita puesta hacia arriba, o bien con la losa en horizontal pero elevada (sobre caballetes, por ejemplo). A partir de la

Tabella 1. Elenco dei semilavorati da Monte Strinato (Carrara)

1. Capitelli coppia	$\widehat{\text{BAE}} \text{ X B} / \text{PA. GA}$	ante 1993. Dolci 1997, n. 23
2. Capitello	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CCCXXIX B} / \text{P} \widehat{\text{AV}} \text{ D}$	ante 1993. Dolci 1997, n. 22
3. Capitello	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CCXVII A}$	1993. Dolci 1994, p. 103, n.9; id. 1995; id. 1997, n. 20
4. Capitello	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CC}\downarrow\text{VIIB} / \text{P} \widehat{\text{VR}} \text{ B}$	1993. Dolci 1994, p. 103, n. 10; id. 1995; id. 1997, n. 21
5. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CXI B}$	1994. Dolci 1997, n. 24
6. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CX}\downarrow\text{IX B}$	1994. Dolci 1997, n. 25 (BAE CXVIXB)
7. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CXCII C}$	1994. Dolci 1997, n. 26
8. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CCIIX G}$	1994. Dolci 1997, n. 27
9. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ C}\downarrow\text{A}$	1994. Dolci 1997, n. 28
10. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ XCV E}$	1997?
11. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ XVIII B}$	1997?
12. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CXXCVIII C}$	1997?
13. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \downarrow\text{XI B}$	1997?
14. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CXXCII C}$	1997?
15. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CX}\downarrow\text{IIX B}$	1997?
16. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ CCXXVII A}$	2000
17. Blocco	$\widehat{\text{BAE}} \text{ XXX B P A C}$	2001

Figura 17. Cuadro de hallazgos de bloques y piezas arquitectónicas semielaboradas en las canteras del Monte Strinato (distrito de Miseglia, Carrara) con el monograma BAE: *Bae*(*bianum marmor*) vel *Bae*(*biorum lapicidinae*) (según Paribeni y Segenni, 2003)

«microestratigrafía» de los golpes de puntero que se observa (con luz rasante) en la letra «O» de «LATRO», que se superpone a los golpes del «martelage» que borra el monograma «BA» reverso (figura 10), proponemos las siguientes fases de elaboración:

1. *Nota lapicidinae*: monograma BAE(---).
2. Monograma y sigla reversos: BA(---) (vacat) L (numeral ¿50?) ---.
3. *Damnatio* por martilleo («martelage») de BA.
4. LATRO.

Todo epigrafista conoce las dificultades hermenéuticas de las marcas de canteras o canteros (Gutiérrez, 2004 y 2006). En este caso, además, nos encontramos ante un *unicum* sin paralelos exactos, con varias manos y momentos sucesivos en su ejecución. Para abordar un ensayo interpretativo hemos acudido al paralelo de la «epigrafía de

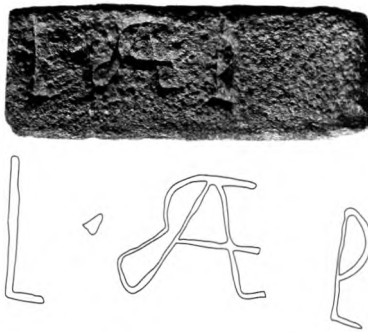


Figura 18. *Nota lapicidinae* en la base de una estatua de *Potentia* elaborada en mármol lunense, con *tria nomina* y gentilicio abreviado con monograma BAE: *L(ucii) Bae(bii) Pl(—)* (según Paci, 2007)

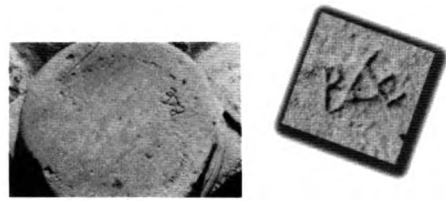


Figura 19. Bases de Cherchel (*Caesarea* de Mauritania), elaboradas en *marmor lunensis* con marcas de *marmorarii*: monograma BAE. Atribuidas a programas edilicios del rey Juba II en época augustea (según Pensabene, 1982)

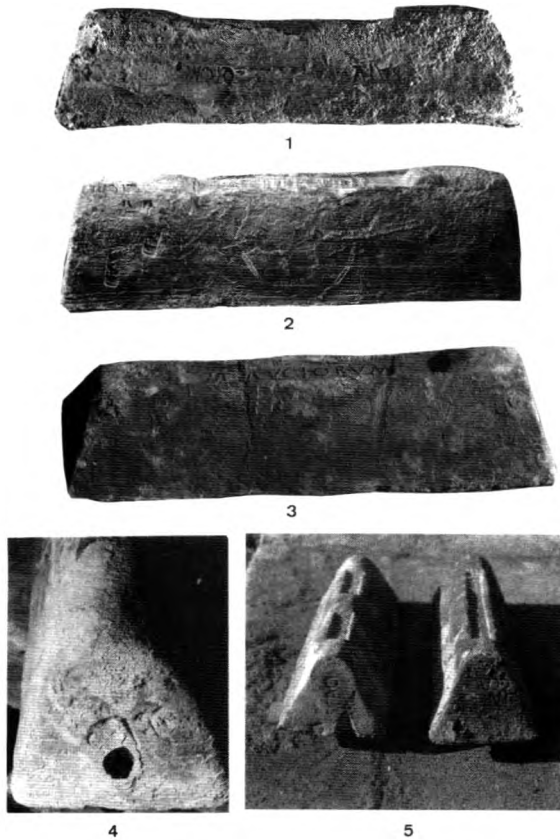


Figura 20. Lingotes de plomo bético con su aparato epigráfico: estampillas de fundición con nombre del productor minero (dorso superior), estampillas impresas «en frío» (caras laterales) con nombres en genitivo de *mercatores* o *navicularii*, dueños por compra de las piezas para su exportación/comercialización, y *graffiti* incisos con numeral, que indica el número de libras de peso que el lingote sobrepasa de las 100 (Domergue, 1998)

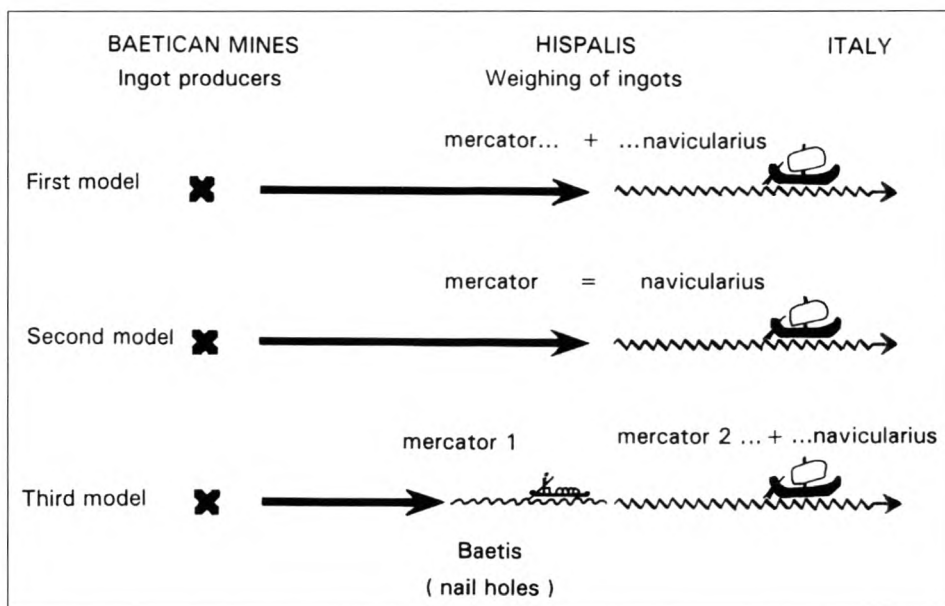


Figura 21. Modelos de comercialización de los lingotes de plomo de Sierra Morena, a través de sus aparatos epigráficos (según Domergue, 1998)

la producción y comercialización» de otras materias primas similares al mármol y también sometidas a exportación, como es el caso de los lingotes de plomo béticos, bien estudiados por Domergue (1994 y 1998). A partir de la comparación del aparato epigráfico de los lingotes (figuras 20 y 21) con el presente en nuestra pieza, proponemos interpretar así las fases detectadas:

1. En los lingotes la primera inscripción en realizarse es la cartela dorsal, con letrero obtenido mediante fundición a molde y letras en relieve. Domergue la interpreta como la marca del productor minero, elaborada a bocamina a la vez que los mismos lingotes. Consta de nombres de individuos o de *societates publicanorum* en genitivo, dueños de las minas o arrendatarios de su explotación mediante el pago de un *vectigal*. Esta fase podría asimilarse, como hemos visto, con nuestro monograma BAE(BIANUM) *vel* BAE(BIORUM MARMOR), realizado por el productor sobre la losa ya aserrada, probablemente en la *statio serrariorum* ubicada en las cercanías de la colonia de Luna.
2. Posteriormente se realizaba, sobre las caras laterales del lingote, una inscripción (o varias) realizada mediante la impresión con molde o estampilla (figura 20). Tales estampillas impresas en frío portan nombres personales en genitivo, que Domergue interpreta como pertenecientes a los *mercatores* o *navicularii*, propietarios por compra de los lingotes, que los adquieren en las minas y los transportan hasta el puerto y/o hasta Roma para su reventa (figura 21). La nueva



Figura 22. Recreación de la *cavea* de un teatro de grandes dimensiones (*Colonia Patricia*), con el *pluteus* que delimita los tres peldaños bajos de la *proedria*

*signatio* supone un cambio de propiedad de la mercancía. Esta fase podría relacionarse con el monograma BA (retrógrado), que permite un desarrollo en genitivo. Habida cuenta que la pieza iba destinada a la construcción del Teatro de Gades, ubicado en la neápolis o nueva ciudad promovida por *L. Cornelius Balbus el Menor* (Strab. *Geog.* III, 5, 3–5), el monograma habría representado la *signatio* del nuevo propietario por compra de la placa en Luna y por eso planteamos su resolución como BA(LBI): «de Balbo».

3. En los lados menores de los lingotes se observa una tercera categoría de inscripción, realizada mediante incisión a mano con punzón. Se trata de numerales que indican, bien el peso total en libras del lingote, bien el número de libras que éste sobrepasaba del peso «standard» de 100. Domergue las relaciona con la *adpensio* o peso de la mercancía para el pago del correspondiente *portorium*, o impuesto de exportación; tarea realizada por *mensores* oficiales en el puerto de *Hispalis* (Sevilla). En el caso de nuestra placa de mármol esta categoría de inscripción podría asimilarse al numeral L (reverso) = 50. Es evidente que el numeral 50 no representa el peso en libras de la placa (que es muchísimo mayor de 15 kilogramos), ni tampoco su volumen en pies cúbicos, forma documentada de medir las piedras ornamentales en el *Edictum de pretiis* de Diocleciano a finales

del siglo III d. C. Aquí no se trataría de una *adpensio*, sino de una *adnumeratio*: del número de placas exportadas en este lote, contabilizadas por unidades según la doctrina de Gayo (*Dig.* 18.1.35.5–7): *res quae pondere numero mensura constat*. El numeral reverso, como la *signatio* BA(LBI), identificarían así la cantidad de mercancía exportada a la que aplicar el impuesto del *portorium* y su correspondiente pagador, de manera similar a como se observa en los *tituli picti* de las ánforas olearias Dr. 20.

4. En la placa de *Gades* se observan dos acciones epigráficas más, ausentes en los lingotes: el «martelage» o *damnatio memoriae* del monograma BA(LBI) y la posterior incisión de la palabra «LATRO» en nominativo. El sustantivo *latro* significa «bandido» o «ladrón que usa la violencia» (*ThLL*, s.v.), pero también se documenta como *cognomen* personal, poco frecuente (Kajanto, 1982, 267: diecinueve casos). ¿Cómo interpretar esta palabra, como un nombre personal o como un insulto?

A nuestro juicio, existen varias dificultades para su interpretación como *cognomen*:

- No puede tratarse del mercator, del *navicularius* o del dueño de la mercancía, porque no está en genitivo.
- No se corresponde a una marca de cantero o *serrarius* lunense, que como vimos comparecen siempre con los nombres abreviados.
- Tampoco parece razonable identificarlo con el *ensor* encargado del control del *portorium*, pues no se explica entonces su incisión TRAS la *damnatio* de la *signatio* del propietario—contribuyente del impuesto.
- Podría ser el artesano de *Gades* encargado del retalle de ajuste y colocación de la losa en la *proedria*, pero parece más lógico que hubiese usado una marca o monograma (es el único «nombre» desarrollado por completo en la inscripción). Y tampoco se explicaría entonces el *martelage* del monograma BA.
- Se trata de un *cognomen* bastante inusual, no documentado en Luna y tan sólo dos veces en toda la *Regio VII Italiae* (*CIL* XI, índices). Tampoco se documenta por ahora en *Gades* ni en su entorno geográfico (Abascal, 1994, 396).

A favor de su interpretación como insulto tenemos tres argumentos:

1. La carta que remite el gobernador de la *provincia Ulterior* Asinio Polión, a Cicerón en el año 43 a. C. (*ad familiares* X, 32). En ella relata que ese año Balbo el Menor era *quaestor* (tesorero) de la provincia. También que había desempeñado la «alcaldía» (*quattuorviratus*) de *Gades* y celebrado *ludi scaenici* en un teatro con las catorce primeras gradas reservadas a los caballeros gaditanos. Y, lo más importante, que el 1 de junio de ese mismo año, huyó de Cádiz hacia el norte de África, llevándose consigo de forma ilícita toda la «caja» provincial, sin tan siquiera pagar a las tropas (Amela, 2001; Caballos, 2006, 346 y ss.). Así describe el asunto Polión:

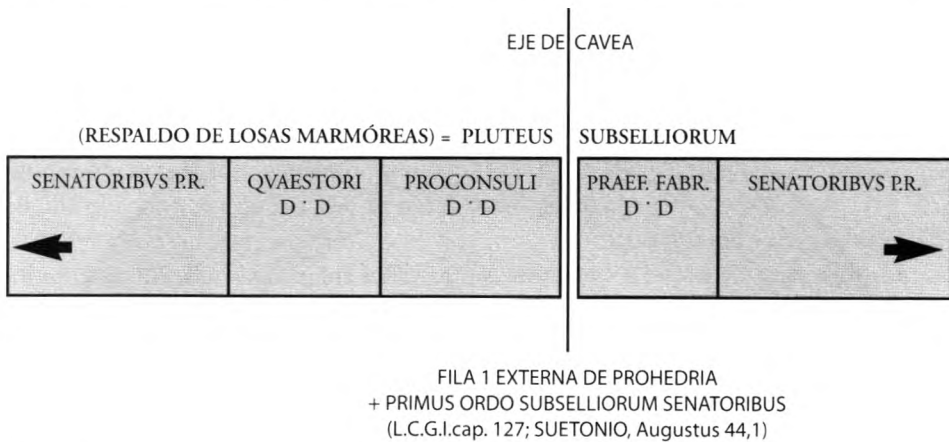


Figura 23. Propuesta de distribución de localidades en la primera fila de la *proedria* del Teatro gaditano

*Balbus quaestor magna numerata pecunia, magno pondere auri maiore argenti coacto de publicis exactionibus, ne stipendio quidem militibus reddito duxit se a Gadibus et triduum tempestate retentus ad Calpem kal. Iun. traiecit sese in regnum Bogudis plane bene peculiatius... Sed praeter furta et rapinas et virgis caesos socios haec quo fecit...*

El cuestor Balbo reunió gran cantidad de moneda, también de oro y más aún de plata procedente de la recaudación de impuestos y sin pagar ni siquiera el sueldo de las tropas, abandonó Gades para, pasados tres días retenido en Calpe por las tormentas, trasladarse el 1 de junio al reino de Bogud bien cargado de dinero... Pero además de estos hurtos y rapiñas, y de azotar a los socios...

2. Sin lugar a dudas estos acontecimientos le crearían bastantes enemigos a Balbo en su patria, así como una mala fama de «ladrón» que ha llegado hasta nuestros días, tras la publicación de la correspondencia del Arpinate. Así se explica adecuadamente la *damnatio memoriae* de su nombre abreviado, presente en la losa marmórea; «martelage» que habría sido realizado, junto con el insulto LATRO, por un artesano gaditano víctima de las injurias relatadas por Asinio Polión. El *graffito* se ubicaba precisamente en la *proedria* del Teatro, donde se sentaban los notables de Gades (figura 22). Es más, en época augustea el *primus gradus subselliorum*, al que servía de respaldo el *pluteus* marmóreo inscrito (figura 23), era precisamente el reservado para acoger a los senadores del pueblo romano (Suet. Aug. 44,1), al gobernador de la Bética y a su *praefectus fabrum* (LCGI capítulo 127). Las otras dos filas habrían acogido al *ordo decurionum* local (figura 24), todos en *subsellia* o sillones móviles. El *graffito* maldiciente, aunque no fuera visible, estaba en el sector de la *cavea* que debió ocupar Balbo el Joven durante las representaciones, en tanto que senador.

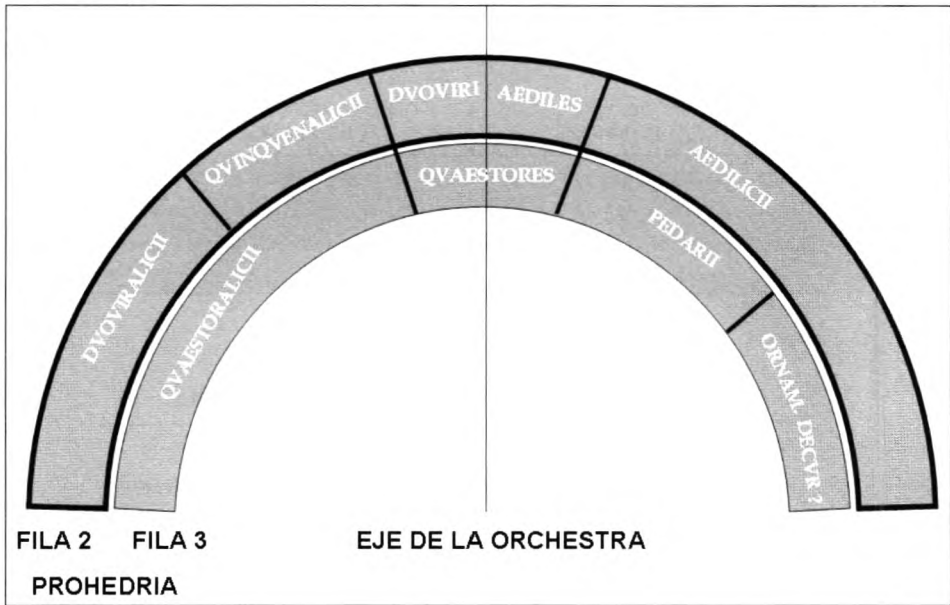


Figura 24. Propuesta de distribución de las localidades para el *ordo decurionum* en las filas 2ª y 3ª de la *proedria* del Teatro gaditano

3. Se trata de un insulto de marcado carácter político, aplicable a un notable como Balbo por sus enemigos (Shaw, 1991, 359 y ss.):

La definición del bandido hecha por el Estado romano lo rechazaba y reprobaba tanto como tipo que el término «bandido» (*latro*) pudo ser libremente empleado para designar a los oponentes políticos a los que se desaprobaba... En las obras de Cicerón, por ejemplo, puede observarse una marcada diferencia en la utilización del lenguaje referido al bandolerismo. En sus trabajos históricos y filosóficos, la palabra se utiliza para designar bandidos «reales». En sus discursos y obras retóricas, sin embargo, las palabras *latro*, *latrones* y *latrocinium* se utilizan sistemáticamente para estigmatizar a sus enemigos políticos más peligrosos... Llamar «bandidos» a los enemigos políticos continuó siendo práctica común entre la élite gobernante romana... La etiqueta *latro* fue especialmente utilizada para designar peyorativamente a los competidores por el trono imperial... Así, Octavio clasificó como bandidos y piratas a Marco Antonio, a Sexto Pompeyo y a sus seguidores.

Por último: ¿Cuándo se edificó el Teatro y se grabó el insulto? En el año 49 a. C. Julio César concedió a los gaditanos el estatuto de municipio de pleno derecho romano (Livio, *Per.* 110; Dio, 41,24,1; Rodríguez Neila, 1992). En el marco de esta progresión estatutaria, L. Cornelio Balbo el Menor donó a sus conciudadanos una nueva ciudad edificada «a la romana» en el extremo de la isla mayor *Kotinoussa* (bajo el actual Barrio del Pópulo y de

Santa María). Según Estrabón (III, 5, 3–5) esta ciudad de Balbo, llamada «*Gemella*» estaba amurallada, y no era muy grande, en relación a la enorme población gaditana que vivía en la mar, o en Roma atendiendo a sus negocios, o en la tierra firme cercana. Su perímetro era de 20 estadios (unos 3.500 metros), por lo que cabe calcularle una extensión de alrededor de 50 hectáreas. Es en ella donde se edificó el Teatro que hoy vemos en el Campo del Sur (Ventura, 2008a). Algunos autores han usado la carta de Cicerón antes mencionada, en la que relata la celebración de *ludi scaenici* en *Gades* en el año 43 a. C., para fechar entonces el edificio pétreo. Pero a la luz de las últimas investigaciones (*vid.* Borrego en este volumen) esta cronología alta parece muy improbable: la decoración arquitectónica del Teatro se data claramente por criterios estilísticos y tipológicos en los años 20 del siglo I a. C., y no se documenta antes de esos años la exportación ultramar del marmol lunense. Los *ludi* del año 43 se habrían celebrado en un teatro lúneo provisional, como era costumbre en Roma antes de la edificación del Teatro de Pompeyo y ya argumentara en su día P. Gros.

Para aproximarnos a la fecha de edificación del teatro pétreo con *orchestra* marmórea y de ejecución del *graffito* maldiciente «*latro*» debemos atender al *cursus honorum* y a la trayectoria vital del propio Balbo el Menor (Rodríguez Neila, 2006, 179). Tras huir de *Gades* en el 43, se trasladó a Roma, donde ingresaría en el Senado. Se le documenta como *praetor* en el 41. Tal vez en 40 fuese destinado a *Hispania* de nuevo como *legatus propraetore*. Por último, desempeñó el consulado sufecto en Roma el año 32, vísperas de las hostilidades entre Antonio y Octaviano. Sólo pudo regresar a su patria y culminar su evergesía (la construcción del Teatro) con posterioridad a la batalla de *Actium*, una vez acabada la guerra civil, en los años 20, con anterioridad a su proconsulado de África en el 21–20 y la celebración en Roma de su triunfo sobre los Garamantes en 19 a. C. En esta década la construcción por Balbo del Teatro gaditano encuentra un estrecho paralelo con la actividad edilicia del rey Juba II de Mauritania en Cherchel (*Iol–Caesarea*): al otro lado del Estrecho, en esas mismas fechas (Picard, 1975), otro *amicus Augusti* construye un teatro pétreo decorado con mármol lunense, empleando para su ejecución al mismo taller marmorario «itinerante» especializado de los *Baebii*. Tal vez este paralelismo influyera, no sabemos cómo, en el duovirado o alcaldía honorífica que los gaditanos ofrecieron a Juba II, según documenta Avieno (*Ora Maritima*, 275–283).

## CONCLUSIONES

- El *graffito* refuerza el vínculo del edificio teatral gaditano con Balbo el Menor.
- La *nota lapicidinae* y los análisis petrológicos, el estudio estilístico así como el contexto histórico, demuestran que estamos ante el primer y más temprano ejemplo de importación y uso arquitectónico del mármol de *Luni* en *Hispania*.
- El Teatro gaditano se erige en el más antiguo de *Hispania*, aunque no de cronología republicana, sino temprano–augustea.

- Probablemente hayamos identificado el *signaculum* de Balbo el Menor en el monograma BA. Se abre una vía de investigación de las actividades económicas de este personaje a través del rastreo de dichas siglas en la epigrafía anfórica, latericia, lingotes metálicos u otras marcas de cantero.
- Las canteras de *marmor Baebianum* en Monte Strinato (Miseglia, Carrara), posiblemente de propiedad privada, fueron explotadas desde los años 20 a. C. Exportaban bloques y placas aserradas de las variedades blanco y bardiglio. Probablemente también los *Baebii* regentaran una *officina* de *marmorarii* que exportaron piezas totalmente elaboradas o proporcionaron equipos itinerantes especializados, que trabajaron en Cherchel y *Gades* y difundieron las técnicas de la labra del mármol y el denominado «estilo triunviral» en Occidente.
- Se aquilata mejor el papel de los miembros del círculo de amistades de Augusto, los «*acceptissimi Octaviano principi*» en la difusión de la arquitectura teatral y del empleo del mármol lunense en Occidente: especialmente de Juba II en Mauritania y Balbo el Menor en la Bética. Estos impulsos de munificencia edilicia teatral son similares a los desarrollados por el rey Herodes de Judea (teatros de Jerusalén y Cesarea), por el rey Arquelao de Armenia (Teatro de Sebaste) y por Agrippa en la *Lusitania*, la Tarraconense y, quizás también, en la Narbonense, por estas mismas fechas (años 20 a. C.) o poco después (Picard, 1975, 394 y 397).

«The basic premise is that they (scil. the ancient documents) mean what they say»  
M. Roxan, en *Heer und Integrationspolitik*, Köln–Wien, 1986, 265.

**POSTSCRIPTUM (A.V.V.)**

Encontrándose el presente volumen en la imprenta, en avanzado estado de elaboración, hemos solicitado a sus editores la incorporación de este *postscriptum*, en el que aportamos nuevos datos que, por un lado, confirman la bondad de la metodología empleada para el análisis hermenéutico del *graffito* inscrito en la losa marmórea del teatro gaditano; como es su comparación con el aparato epigráfico de los lingotes plúmbeos. Y por otro lado, ratifican plenamente, creemos, algunos extremos de nuestra interpretación: en concreto, el desarrollo del monograma BA como la *signatio* de Balbo el Menor (punto 4º de nuestras conclusiones). Por absoluta casualidad (*serendipity*), repasando algunos viejos trabajos del profesor García y Bellido con motivo de su homenaje anual —celebrado en esta ocasión el 25 de febrero de 2011 en Cartagena—, leímos su artículo titulado “Parerga de arqueología y epigrafía hispano-romanas IV”, publicado en la revista *Archivo Español de Arqueología* 44, nºs 123–124, de 1971. En las páginas 140–141 (figuras 8–9), el maestro de la Arqueología Clásica española publicaba un lingote de plomo hallado en Cádiz, «en mitad de la Caleta», conservado en el Museo Arqueológico de la ciudad con número de registro 8413 y daba noticia de un segundo, con foto en figura 10 (aquí reproducida), conservado en una colección particular. Su descripción de ambos es la siguiente:

Mide 42'5 cm de longitud (casi pie y medio romano) en su base y de ancho en la misma 11'5 cm. Tiene las paredes laterales, que adoptan forma de ojiva, con borde superior redondeado, ligeramente convergentes, ataludadas, y miden de altura 9'5 cm y de longitud, por esta parte de la cresta, 39 cm. Su peso (no ha sido pesado con balanza de precisión) es de unos 32'5 kilogramos, lo que viene a corresponder a poco menos de las diez (scil.: cien) libras romanas (= 327'45 gramos la libra). Lleva incusa dos veces la marca CATO, bien legible, en sello de 4 cm de longitud, y en la cresta lleva un distintivo en relieve de 5 cm de longitud, con una mano empuñando una palma. Doña Concepción Blanco, directora del Museo de Cádiz, me dio posteriormente la fotografía de la marca de otro lingote, hoy en propiedad privada, con la misma mano y ramita, pero con las letras AB unidas (fig. 10). Ignoro la forma y el peso de este lingote. Tampoco he podido averiguar más. No conozco nada similar que permita identificar estos lingotes con una cualquiera de las empresas mineras españolas ni extranjeras romanas conocidas. Por su forma, parece de tiempos flavios (*sic*). El profesor Domergue, que conoce bien todo lo referente a esta clase de objetos españoles, no ha podido tampoco —hasta ahora— identificar estas marcas, aunque se inclina, como yo, a creerla española.

Rastreando ambas piezas en la bibliografía especializada, sólo hemos encontrado una escueta referencia al primero de los lingotes en *L'Année Épigraphique* 1972, nº 248 y en Domergue (1994, 78 n. 40): «Par ailleurs, il est difficile de commenter le timbre

CATO présent sur un lingot de Cádiz, dont le type est spécial et la date mal assurée». Por nuestra parte, y siguiendo las teorías del mismo Domergue sobre las estampillas impresas en frío, CATO(NIS?) debe corresponder al cognomen del *mercator* o *navicularius* que se encargó de su comercialización y transporte desde las minas donde se produjo, probablemente béticas y sitas en Sierra Morena, hasta Cádiz, puerto de escala donde el navío naufragaría antes de llegar a su destino final (de donde su aparición como tal lingote bajo las aguas de la playa de la Caleta). Quizás este mismo transportista sea el documentado en otros lingotes aparecidos en la desembocadura del Ródano con la estampilla Q · CATO // TEREN (*L'Anée Épigraphique* 2002, n° 947; 2004, n° 883 y 2006, n° 784).

Pero más interesante aún resulta la marca en relieve a molde del dorso del segundo lingote, que correspondería al productor minero, bien arrendatario de las minas de plomo, bien su propietario. Aquí comparecen las letras AB nexadas (que pueden leerse como BA reversas), junto a la representación de una mano diestra que sostiene una palma. Es notable la similitud del monograma con el de la placa marmórea del teatro gaditano, que interpretamos como la abreviatura: BA(LBI).

Y es precisamente el «logotipo» de este productor el que confirma tal restitución. La palma es un ubicuo motivo decorativo en el arte romano; aunque así, sostenida por una mano, resulta bastante insólito. Podría representar al vencedor en alguna competición; pero también y más específicamente, como ha estudiado Mary Beard (*El triunfo romano*, Barcelona 2009, 305 y 347) la palma era uno de los atributos que portaban aquellos generales a los que, por sus victorias, el Senado otorgaba los honores del *triumphus*, durante la misma procesión triunfal. De hecho, el acto culminante de la *pompa*, el que cerraba toda la ceremonia, era la donación de la palma a Júpiter Optimo Máximo en el Capitolio, tal como recuerdan repetidamente los *Fasti Triumphales Barberini* (*Inscriptiones Italiae* 13.1, n° 36): «... triumphavit palmam dedit». Palma y monograma BA, unidos y en Cádiz, remiten al gaditano Balbo el Menor, quien celebró en Roma un triunfo el día 27 de marzo del año 19 a. C., tal como documentan los *Fasti Triumphales Capitolini* (*Inscriptiones Italiae* 13.1, n° 1b): «L. Cornelius P. f. Balbus procos. a. DCCXXXIV / ex Africa VI K. April». Él cierra el listado de dichos fastos, siendo el primer y único hispano en alcanzar tal honor y el último en celebrarlo sin pertenecer a la casa imperial.

Nuestra interpretación del *graffito* del teatro de *Gades*, en especial, la resolución del monograma BA como la *signatio* de Balbo el Menor (en genitivo) y su posterior *martelage* por *damnatio memoriae* «privada», adquiere un elevado grado de verosimilitud, tras el análisis de este «nuevo» testimonio epigráfico gaditano reencontrado: auténtica *serendipia* que brindamos como modesto homenaje a la figura y obra del profesor García y Bellido. Pero también abre insospechadas vías de investigación para futuros trabajos, consistentes en definir las actividades mineras, comerciales y edilicias de Balbo el Menor, mediante el rastreo de las «marcas de propiedad» que ahora le podemos atribuir (monograma BA y/o mano sosteniendo palma). Es evidente que las estampillas

de los lingotes plúmbeos con palma deben fecharse con posterioridad a su triunfo del año 19 a. C. Por lo tanto, el plomo (necesario para la fijación de sillares o piezas mármóreas mediante grapas, tuberías de abastecimiento o desagüe, etc.), no iba destinado a las obras del teatro gaditano, que ya estaba construido con anterioridad a esa fecha según vimos. ¿Iría destinado, quizás, a las obras de su monumento «triumfal» en Roma, el *Theatrum Balbi* del Campo de Marte, inaugurado el 13 a. C.?



## Anexo: informe del análisis de un conjunto de muestras procedentes del Teatro Romano de Cádiz

DRA. ISABEL RODÀ DE LLANZA

DR. AURELI ÀLVAREZ PÉREZ

DRA. ANNA GUTIÉRREZ GARCÍA-MORENO

ANA DOMÈNECH DE LA TORRE

### INTRODUCCIÓN

Por encargo del profesor Dr. Ángel Ventura del área de Arqueología de la Universidad de Córdoba se ha llevado a cabo el análisis de un conjunto de muestras de mármoles blancos recogidos en el Teatro Romano de Cádiz. El objetivo de este análisis es la caracterización de estos materiales, de difícil identificación a partir de la observación macroscópica, para, en la medida de lo posible, llegar a identificar de qué tipo de mármol se trata y, en consecuencia, conocer su lugar de origen.

**Tipo de análisis:** observación mediante microscopía óptica de luz polarizada. En algún caso, para confirmar la observación, se ha utilizado la catodo-luminiscencia<sup>1</sup> (muestras COR-512 y COR-561) y el análisis elemental por EDAX (SEM) (muestra COR-508). **Metodología:** las láminas delgadas para su posterior observación microscópica, han sido realizadas en el Laboratorio de Preparación de Láminas Delgadas del Departamento de Geología de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB); las observaciones en el microscopio óptico de polarización, catodo-luminiscencia, correspondientes fotografías y comparación con muestras de referencia de los principales tipos de mármoles utilizados en época romana, han sido llevadas a cabo en la Unidad de Estudios Ar-

---

1. Agradecemos a la Dra. M<sup>a</sup> Pilar Lapuente sus indicaciones y supervisión.

geométricos del Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC). Para ello se han utilizado los materiales de referencia depositados en el Laboratorio para el Estudio de Materiales Lapídeos en la Antigüedad (LEMLA), de la UAB, y otras muestras depositadas en el ICAC. El análisis elemental por EDAX (SEM) se ha realizado en el Servicio de Microscopía de la UAB.

**Equipo:** para llevar a cabo las observaciones y las descripciones microscópicas se ha utilizado un microscopio de luz polarizada NIKON Eclipse 50iPOL, a 20x, 40x y 100x. El análisis por cátodo-luminiscencia se ha efectuado con un equipo CL8200 MK5-1; el análisis elemental por EDAX (SEM) se ha realizado con un microscopio electrónico de rastreo JEOL JSM-6300 20-200.000x. Para realizar las fotografías se ha utilizado una cámara NIKON COOLPIX5400 acoplada al microscopio mediante un adaptador NIKON COOLPIX MDC Lens.

**Resultados:** hemos podido comprobar que la totalidad de las muestras analizadas son mármoles de grano fino que presentan rasgos muy comunes entre ellos. Se trata de mármol de Carrara, conocido como mármol Lunense, que se extraía de las montañas cercanas a la antigua ciudad de *Luni*. La variedad de grano homogéneo y textura granoblástica no orientada es la variedad más frecuente y no ofrece dudas de identificación. Las variedades que presentan una ligera orientación de grano corresponderían a alguna variedad de Carrara, no demasiado utilizada, procedente de los niveles superiores de la serie geológica donde se han marcado más los rasgos estructurarles de los movimientos orogénicos deformativos.

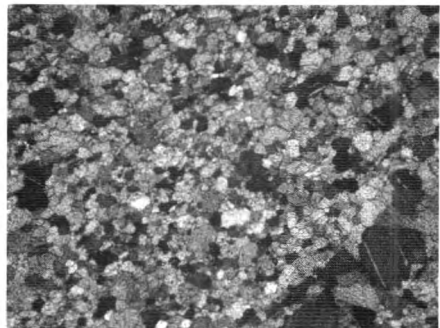
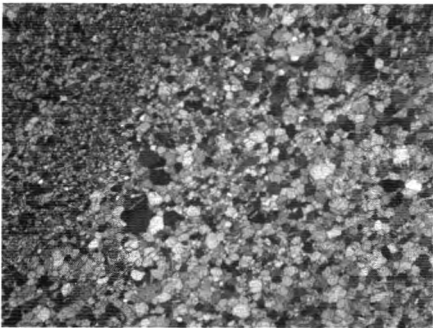
#### MUESTRA N°: CAD-562, «LATRO» *PLUTEUS*

**Descripción macroscópica:** mármol de color gris claro con vetas de color gris más oscuro, opaco y con tamaño de grano fino a muy fino.

**Descripción microscópica:** mármol de composición calcárea, con tamaño de grano muy fino a fino, ligeramente hetero-granular y no seriado. Se observa una textura granoblástica poligonal, con puntos triples de recristalización, bordes de grano rectilíneos y maclas abundantes no deformadas. Presenta un bandeado marcado por diferentes tamaños de grano, que puede ser fino o muy fino. Se observa una ligera orientación de granos.

**Interpretación:** se trata de un mármol de Carrara (mármol Lunense), que coincide con las características del Bardiglio. Presenta abundantes puntos triples de recristalización, así como bordes rectilíneos muy claros que son características típicas de este mármol.

*Tarragona, 29 de septiembre de 2009*



## **De *Theatro Balbi* Restituendo. Un Plan de Investigación para el principal testimonio de la romanidad de Gades (2009–2012)**

DARÍO BERNAL CASASOLA, ALICIA ARÉVALO GONZÁLEZ,  
MACARENA BUSTAMANTE ÁLVAREZ Y VERÓNICA SÁNCHEZ LOAIZA

### **DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ EN EL *THEATRUM BALBI* DE GADES**

La Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de su Servicio de Planificación y Evaluación de Bienes Culturales, propuso en el mes de septiembre del año 2008 a los Dres. Bernal y Arévalo, del Área de Arqueología de la Universidad de Cádiz, hacerse cargo de las actividades de investigación encaminadas a la valorización del Teatro Romano de Cádiz —denominado desde ahora *Theatrum Balbi*—, emprendidas por la entidad que ostenta las competencias en materia de protección, conservación, investigación y difusión del Patrimonio Histórico Andaluz ante el horizonte cultural del Bicentenario de la Constitución «La Pepa». De hecho este monumento, que constituye el edificio más singular de la presencia romana en Cádiz —seguido a mucha distancia de las estructuras exhumadas en la última década en la Casa del Obispo—, constituye el buque insignia de la Delegación Provincial de Cultura en materia patrimonial para los eventos culturales promovidos por el Consorcio del Bicentenario ([www.bicentenario1812.com](http://www.bicentenario1812.com)). A través del Convenio Marco de Colaboración existente entre ambas instituciones (rubricado el 24 de enero de 1985) y como resultado de diversas reuniones de trabajo tanto en la Delegación Provincial de Cultura de Cádiz y en la sede de calle Levías de la Dirección General de Bienes Culturales, se estableció un protocolo de colaboración, que sería sancionado por un Convenio Específico de Colaboración con posterioridad, en fase de firma aún en la fecha de redacción de estas páginas.

La Universidad de Cádiz aceptó el encargo con orgullo y satisfacción, en una política de acercamiento de las universidades andaluzas al Patrimonio Histórico de sus respectivos territorios geográficos, que ha constituido una de las claves de actuación de la *Red de Espacios Culturales de Andalucía* en los últimos años (AA.VV., 2009). La conocida y compleja situación de la arqueología urbana en Cádiz (Vallejo y Niveau, 2001) —y por extensión en las principales ciudades de Andalucía y de España (una síntesis en Rodríguez Temiño, 2003)—, básicamente derivada de la liberación de la actividad arqueológica preventiva desde los años ochenta y de la actuación de diversos agentes, con intereses divergentes y en ocasiones difíciles de conciliar, es lo que explica que hasta la fecha no haya existido una implicación institucional de la universidad gaditana, de manera directa y efectiva, en la arqueología urbana de la capital provincial. Ello no es óbice, evidentemente, para que a título particular investigadores diversos —prehistoriadores, protohistoriadores, arqueólogos clásicos y medievalistas— hayan colaborado y estudiado, intervenciones arqueológicas, «excavaciones de urgencia», o realizado estudios de materiales diversos, cuya enumeración exhaustiva sería objeto de un trabajo en sí mismo, con ya ciertas conclusiones historiográficas derivadas de la solera del tiempo, que evidentemente se escapan del objetivo de estas páginas (un buen ejemplo reciente en Niveau y Gómez eds., 2010, sobre el mundo funerario). No han faltado esfuerzos, como la tentativa de canalizar un *Proyecto de Arqueología Urbana* abanderado por la UCA y la USE a inicios del siglo XXI, actuación impulsada por M. García León con el beneplácito de la por entonces Delegada Provincial de Cultura de Cádiz, Bibiana Aído Almagro, que no se materializó en su momento por la carencia de recursos materiales. Ahora, la favorable coyuntura y las razones de oportunidad, al tratarse de un proyecto en curso de ejecución, han propiciado la convergencia de intereses, y con ello el cumplimiento de un deseo, desde finales de los años ochenta, de poder realizar una actuación arqueológica reglada, de carácter científico, en la ciudad de Cádiz, cumpliendo con ello con los compromisos —así entendidos por los firmantes— de vivir no de espaldas a la ciudad que te cobija, por compleja que sea su realidad histórico-arqueológica, como es el caso.

Como tendrá ocasión el lector de advertir a continuación, las actividades desarrolladas hasta la fecha y comprometidas hasta el 2012 no se corresponden con un Proyecto General de Investigación —siguiendo la nomenclatura del Reglamento de Actividades Arqueológicas—, sino que las mismas se supeditan a una serie de proyectos arquitectónicos —de remodelación de fincas para el Centro de Interpretación, en primer lugar, y de consolidación de las medianerías de los edificios asentados sobre la *orchestra*, en segundo término— que son las que marcan las directrices, condicionando y guiando al mismo tiempo la programación a desarrollar. Es importante explicitar *ab initio* dicha premisa, ya que los firmantes han tratado en todo momento de optimizar las propuestas de actividades arqueológicas, científicas y de difusión con cargo a los condicionantes anteriormente expuestos, algo que permitirá al lector entender algunas de las soluciones arbitradas y «solidarizarse» con la complicación de actuar en proyectos

arquitectónicos ya preconcebidos, en cuya fase de diseño no ha sido posible colaborar. De ahí que nuestro compromiso haya sido procurar rentabilizar científicamente al máximo las actuaciones planificadas, utilizando las mismas como catalizador para rescatar, valorizar y difundir todo aquello relacionado con el Teatro Romano de *Gades*, y, por extensión, con la ciudad romana en la cual se integraba dicho monumento. Asimismo, las pautas y criterios de conservación–restauración del monumento no competen a los firmantes, siendo las mismas acometidas por parte de los técnicos competentes de la Delegación Provincial de Cultura de Cádiz.

En este monumento, desde su descubrimiento en 1980 hasta el año 2009, que es cuando la UCA se ha hecho cargo de las actividades científicas, han intervenido multitud de actores e investigado, de manera no siempre coordinada, diversas personas e instituciones. De ahí que antes de iniciar cualquier actividad, nuestro deseo ha sido procurar cohesionar voluntades y a cuantos investigadores relacionados con el monumento quisiesen participar en esta nueva andadura del *Theatrum Balbi* gaditano. Tras una intensa y dilatada ronda de consultas, se han integrado en el equipo arqueológico prácticamente todos los investigadores que en los últimos años han invertido tiempo y esfuerzo en desentrañar las vicisitudes del teatro. Coordinados por la UCA, además de los cuatro firmantes de estas páginas, participan dos investigadores de la Universidad de Córdoba (Dr. A. Ventura y D. J. D. Borrego), quienes habían intervenido activamente en el monumento en los últimos años; la Dra. O. Rodríguez de la Universidad de Sevilla, especialista en teatros; el Dr. S. Domínguez Bella para los estudios arqueométricos, de la UCA; el Dr. F. Cavilla Sánchez–Molero, que ha dedicado múltiples estudios en los últimos tiempos a las fases medievales detectadas en las diversas excavaciones arqueológicas precedentes; y D. J. M. Gutiérrez, Director del Museo Histórico Municipal de Villamartín y miembro de nuestro Grupo de Investigación HUM–440, que estudiará los materiales cerámicos de época moderna. Además, se cuenta con toda una serie de historiadores (como J. Fierro Cubiella) y arquitectos (T. Carranza, J. Montero y E. Yanes) como asesores para las diversas actuaciones planificadas. Y evidentemente colaborarán especialistas diversos, de manera puntual, para los diferentes aspectos a desarrollar fruto de los hallazgos arqueológicos que se recuperen.

En el momento de corrección de este documento las Actividades Arqueológicas, autorizadas por la Dirección General de Bienes Culturales han comenzado, con prometedoros resultados. En las páginas que siguen el lector encontrará una síntesis de las actividades científicas y de difusión desarrolladas entre el encargo del proyecto a finales del 2008 y el inicio de las actividades arqueológicas, que tuvo lugar el 5 de noviembre de 2010. En cinco apartados se presentan a continuación: los condicionantes del proyecto; las actuaciones de difusión/dinamización; el intento realizado de actualización del conocimiento histórico sobre el Teatro; la problemática de las actuaciones arqueológicas vinculadas a las obras de emergencia; y, por último un *desideratum* de lo que convendría hacer, propuestas que posiblemente serán desarrolladas por otros investigadores y/o equipos en el futuro, por su amplitud y complejidad.

## DE LA MEMORIA ARQUEOLÓGICA DEL TEATRO (1980–2008): PRIMEROS PASOS HACIA SU RECUPERACIÓN

Como se puede advertir en la *Selección Bibliográfica* de esta monografía, los trabajos que recogen los estudios arqueológicos del monumento son escasos, intermitentes, y no se corresponden con el volumen documental y con las diversas actuaciones emprendidas (remitimos a las contribuciones de R. Corzo y J. M. Pérez Alberich en esta monografía para hacerse una idea al respecto). Por el contrario, la problemática histórica de la época de *Gades* en la cual se produce la construcción del Teatro y de la *Neapolis*, así como las vicisitudes de la familia gaditana de los Cornelios Balbos sí han sido objeto de estudios *in extenso* (Rodríguez Neila, 1980, 1992 y 2006; Bosc–Plateaux, 1994). Todo ello provoca que la valoración del monumento haya tenido que fundamentarse sobre datos exclusivamente históricos a lo largo de las últimas décadas, lo que ha conllevado a generalizaciones, interpretaciones diversas o incluso a dar por hecho datos totalmente hipotéticos. Un interesante ejercicio intelectual es valorar algunas de las síntesis recientes sobre la ciudad para advertir la disparidad de las propuestas (Fierro, 2004; Lomas, 2005; Bernal, 2008a; Ventura, 2008a; Bernal y Lara, 2010).

En relación directa al propio Teatro, resulta paradójico el notable desarrollo de los estudios de la fase medieval, con la instalación de la alcazaba y el reducto de la medina islámica, activo hasta época almohade (AA.VV., 2008, con diversos trabajos monográficos), con un exhaustivo conocimiento de los ajuares cerámicos de dicha época (Cavilla, 2005, entre otros); así como de la conquista cristiana y de la pervivencia del recinto y de las reformas emprendidas en el mismo como elemento configurador del urbanismo de la ciudad en época moderna (Fresnadillo, 1989; Fierro, 2004; Fresnadillo *et alii*, 2008).

Por todo ello resultaba necesario reunir y actualizar toda la documentación existente sobre las antiguas excavaciones, desde las primeras referencias a «El Monturrio» a cargo de Juan de Mata Carriazo a las últimas excavaciones de Corzo en el interior del actual Centro de Interpretación (año 2005). La única *conditio sine qua non* que impuso la Universidad de Cádiz a la Consejería de Cultura fue precisamente que esta última institución encargase al responsable de las antiguas excavaciones arqueológicas la preparación y edición de una Memoria de las actividades arqueológicas realizadas en el lugar desde el descubrimiento en 1980 hasta el presente. Dicho encargo fue realizado durante el año 2008, y en la fecha de corrección de estas páginas ya había sido entregada la pertinente Memoria Científica en la Dirección General de Bienes Culturales de Sevilla, la cual se encuentra actualmente en vías de publicación (Corzo, ed., 2011). Con ello consideramos conveniente saldada y cerrada la fase de estudios arqueológicos anteriores previamente a hacernos cargo de la tutela científica del monumento gaditano.

En segundo término, se consideró importante realizar un escrutinio en la Delegación Provincial de Cultura de Cádiz de la documentación administrativa existente sobre el monumento, así como de cuantos datos sobre el mismo se encontrasen disponibles.

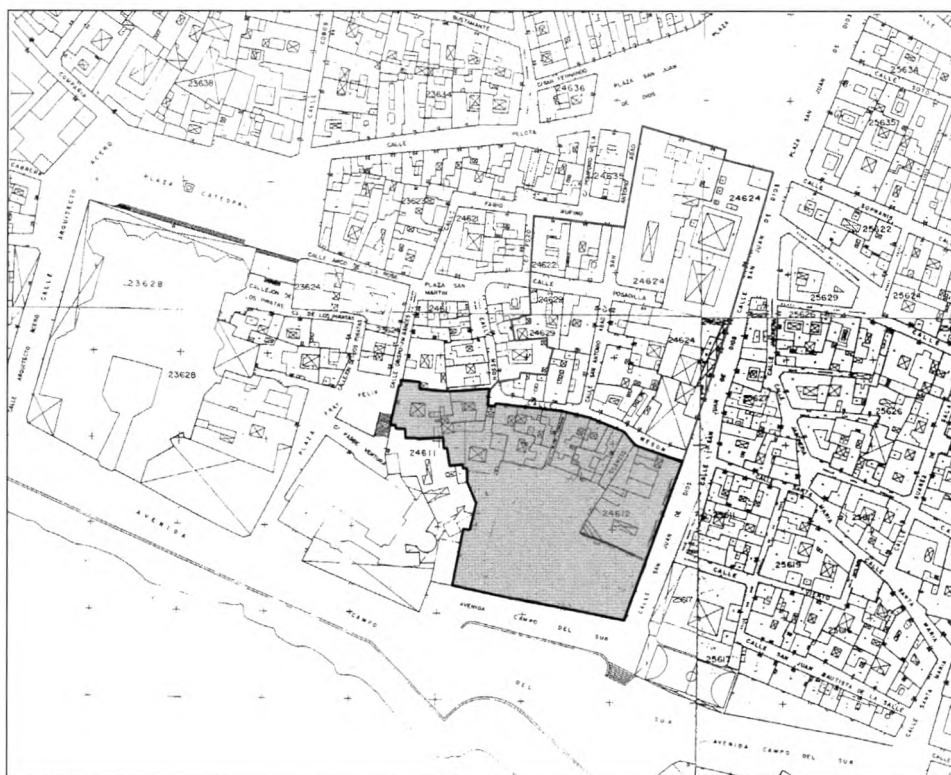


Figura 1. Plano de delimitación del Bien de Interés Cultural «Teatro Romano de Cádiz»

La búsqueda realizada ha permitido verificar la existencia de una treintena de documentos y multitud de planos, fechados entre 1972 y 1993. Entre ellos debemos destacar el Expediente de Declaración de B.I.C., con la categoría de monumento, del Teatro Romano de Cádiz, con toda la documentación planimétrica que lo acompaña (figura 1), incluyendo los anexos con la justificación de su delimitación, así como el expediente para su inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz. También se conservan buena parte de las Memorias de las Excavaciones Arqueológicas, mayoritariamente inéditas hasta la fecha (mayo de 1984, 1986, 1989, 1990, 1990–91, 1991, 1992–1994, 1995, 1997, 1998–2000, 2001–2002), así como el informe de una prospección con geo-radar efectuada en 1999. Y multitud de planos de planta y sección, básicamente catastrales y de las diversas restauraciones acometidas (figura 2), sobre los cuales habrá que volver en el futuro, una vez publicadas las excavaciones precedentes, para recabar aquellos datos inéditos que permitan completar la historia de las excavaciones.

También se ha realizado una labor de compilación de la documentación gráfica, que sin ser exhaustiva ha permitido recuperar diversas imágenes de interés historiográfico. Destacamos algunas ilustraciones del momento del descubrimiento, que fue realizado

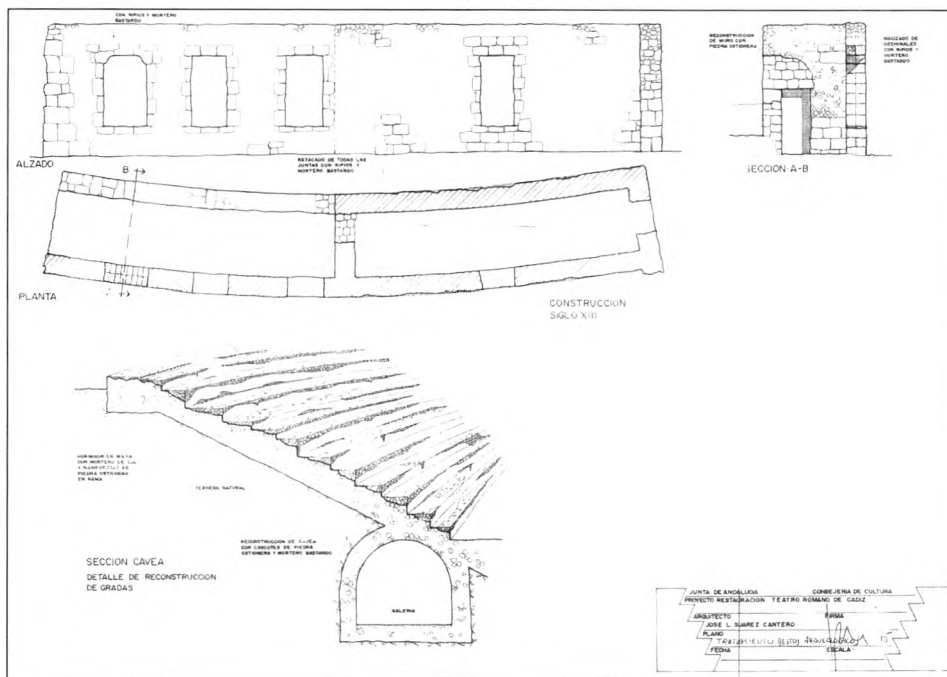


Figura 2. Plano de la *cavea* y de las estructuras de la Fundación Vigorito previamente a su restauración (Autoría J. L. Suárez Cantero. Archivo de la Delegación Provincial de Cultura de Cádiz)

por Francisco Gherzi, Antonio Sáez Espligares, Francisco Giles Pacheco, Nerea Berriaúa y Carmen García Rivera (figura 3). Resulta también de interés recordar la reciente conmemoración del trigésimo aniversario del hallazgo en el Museo de Cádiz, a la cual han asistido los principales protagonistas del evento y otros invitados, si bien faltaron algunos de los artífices materiales del descubrimiento. También resulta de especial singularidad la localización de la primera planimetría original de los hallazgos, realizada por F. Gherzi gracias a sus conocimientos topográficos por su formación militar; ayudado por A. Sáez Espligares y por Enrique Rioja, todos ellos miembros del por entonces *Grupo de Estudios Arqueológicos* de la Delegación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de San Fernando; la cual permitió confirmar la disposición radial de la galería subterránea y, con ello, su identificación con las cimentaciones del graderío del Teatro Romano (figura 4a). Dicho plano, con multitud de secciones que confirman su casi total relleno sedimentario e incluso la existencia de unidades murarias erigidas en su interior, se publicaría con posterioridad en el *Diario de Cádiz* (25 y 26 de octubre de 1980), constituyendo durante años la única evidencia documental, junto a las fotos de la galería totalmente colmatada de sedimento (figura 4b), del edificio teatral gaditano.

Otras imágenes se relacionan con las sucesivas campañas de excavaciones realizadas en el Teatro Romano de Cádiz, así como dibujos diversos y planos, como los facilitados por F. Blanco de las campañas por él dirigidas y de la documentación que obraba en



Figura 3. Ilustración de los actores del hallazgo de la galería del Teatro el día del descubrimiento. De izquierda a derecha Francisco Giles, Francisco Gherzi, Nerea Berriatúa, Carmen García Rivera y Antonio Sáez (cortesía de Antonio Sáez Espligares)

su poder (figura 5), que también a medio plazo servirán para aportar datos concretos sobre la historia de las excavaciones y la procedencia de los hallazgos muebles acontecidos a lo largo de las mismas.

Se realizó asimismo un muestreo aleatorio de la documentación disponible en la prensa, con interesantes hallazgos, como el de la repercusión del descubrimiento en los diarios locales y nacionales (figura 6). No obstante, es necesario un estudio exhaustivo al respecto en el futuro, ya que en las fechas en las cuales se realizó el escrutinio no estaban disponibles en formato digital los ejemplares del *Diario de Cádiz* desde 1980 en adelante, lo que requiere un trabajo reposado que convendrá acometer más adelante.

Todo lo comentado ha permitido advertir la potencialidad de la documentación dispersa existente, especialmente en relación a la reconstrucción de la historia de las excavaciones y a la recuperación del monumento. Recordamos que buena parte de las actuaciones realizadas hasta fechas recientes se han centrado en las expropiaciones, adquisiciones de fincas y demoliciones para dotar de titularidad pública a la superficie bajo la cual se ubica el Teatro Romano de Cádiz, y que las actividades arqueológicas —a excepción de la excavación de la práctica totalidad de la galería radial y los tres *vomitoria*— han afectado básicamente a la estratigrafía de época moderna y medieval (esta última fase, como ya se ha comentado, bien atendida a cargo de F. Cavilla).

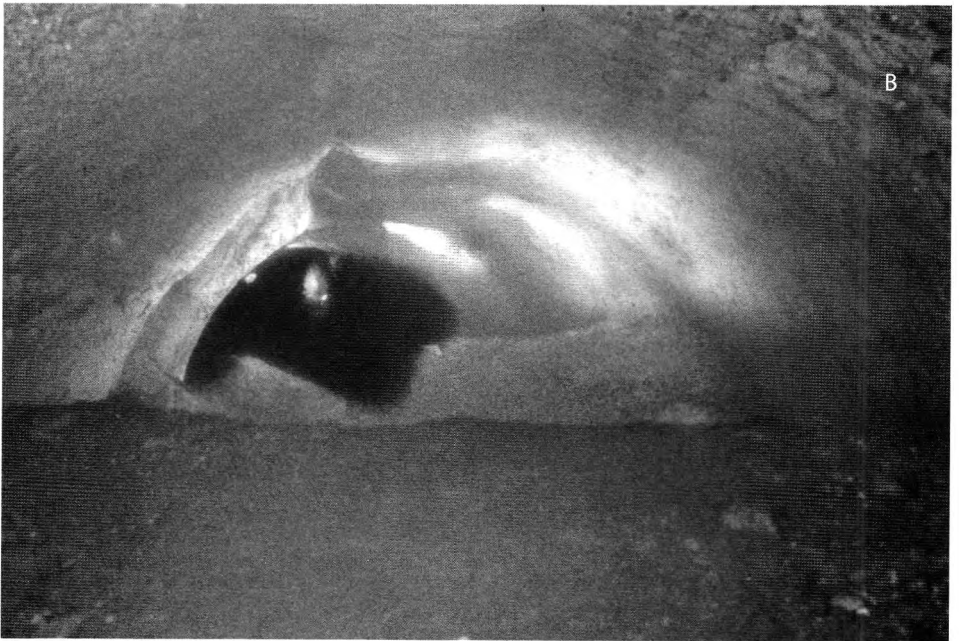
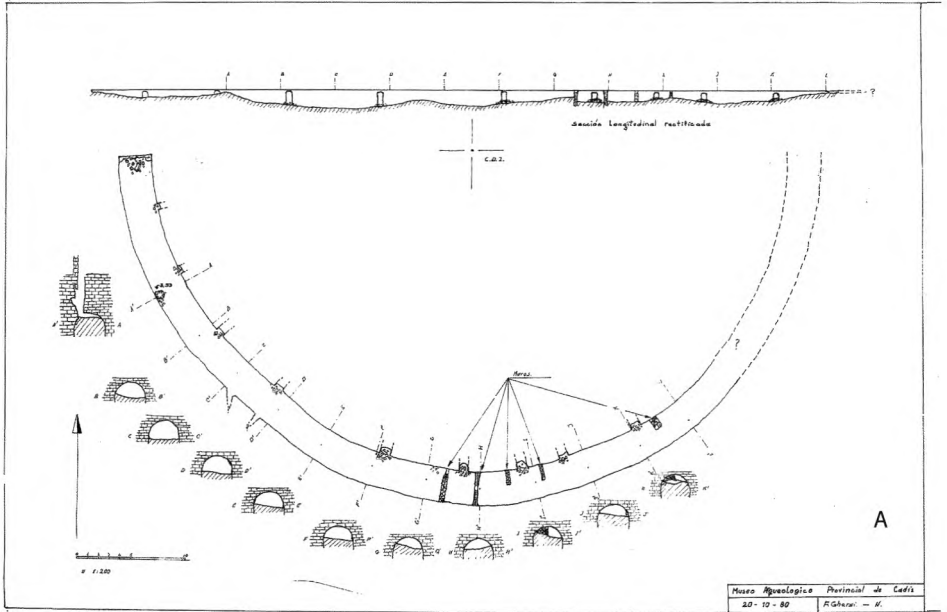


Figura 4. Primera planimetría de la galería radial descubierta (A), realizada en 1980, y una de las primeras fotografías del hallazgo (B) (cortesía de Francisco Ghersi)



Sí se ha detectado la inexistencia de una base planimétrica y fotogramétrica detallada de los hallazgos en el momento de su descubrimiento, lo que plantea no pocos problemas para detectar la base real sobre la cual se procedió en su momento a las restauraciones y reintegraciones, especialmente en la zona de la *media cavea*, a lo cual habrá que dedicar esfuerzos en los próximos años, que se verán dificultados adicionalmente por el notable patinado actual, que reduce aún más la identificación de la fábrica antigua.

Otra de las debilidades advertidas es la participación de multitud de actores a lo largo de los treinta años transcurridos desde el descubrimiento del monumento, especialmente arqueólogos (no sólo R. Corzo, sino también F. Sibón, F. Blanco, A. Muñoz, L. Perdignes y F. Alarcón principalmente) y arquitectos (J. L. Suárez Cantero, J. M. Esteban o J. M. Pérez Alberich, entre otros). Algo que evidentemente se traduce en una documentación dispar, con sistemas de registro alternativos, y presentada y organizada de manera diversa. Lo que provoca que desde la propia coordinación oficial del Enclave de la RECA se evidencien las carencias documentales y de investigación que presenta el Teatro Romano, incluso en la actualidad (Alarcón, 2010).

Todo ello se traduce aún en la presencia de iniciativas particulares, como la presentada al Consejo de Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura por J. A. Fierro Cubiella el 1 de agosto del año 2009, solicitando la consideración del solar del Teatro donde se erigió el Castillo de la Villa de Cádiz como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, y el impulso de su reconstrucción para la recuperación de su imagen (Fierro, 2009).

## **ACTUACIONES DE DINAMIZACIÓN: HACIA LA VALORIZACIÓN DEL TEATRO ROMANO**

Como ya hemos indicado, la puesta en valor del Teatro Romano constituye una sólida apuesta por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía de cara al Bicentenario de la Constitución de Cádiz, previsto para el 2012. A continuación presentamos dos actividades que se relacionan con la valorización del monumento, una a iniciativa de la Junta de Andalucía y la segunda emanada de la Universidad de Cádiz.

### **UN HYSTERON PROTERON: EL NUEVO CENTRO DE INTERPRETACIÓN**

La Consejería de Obras Públicas y Vivienda de la Junta de Andalucía encargó en su momento un proyecto de adecuación de las fincas nºs 11 y 13 de la calle Mesón a los arquitectos T. Carranza y J. Montero. Promovido por la Oficina de Rehabilitación del Casco Histórico de Cádiz de la Empresa Pública de Suelo de Andalucía, el proyecto básico y de ejecución fue visado en marzo del año 2007, y ultimado durante el año

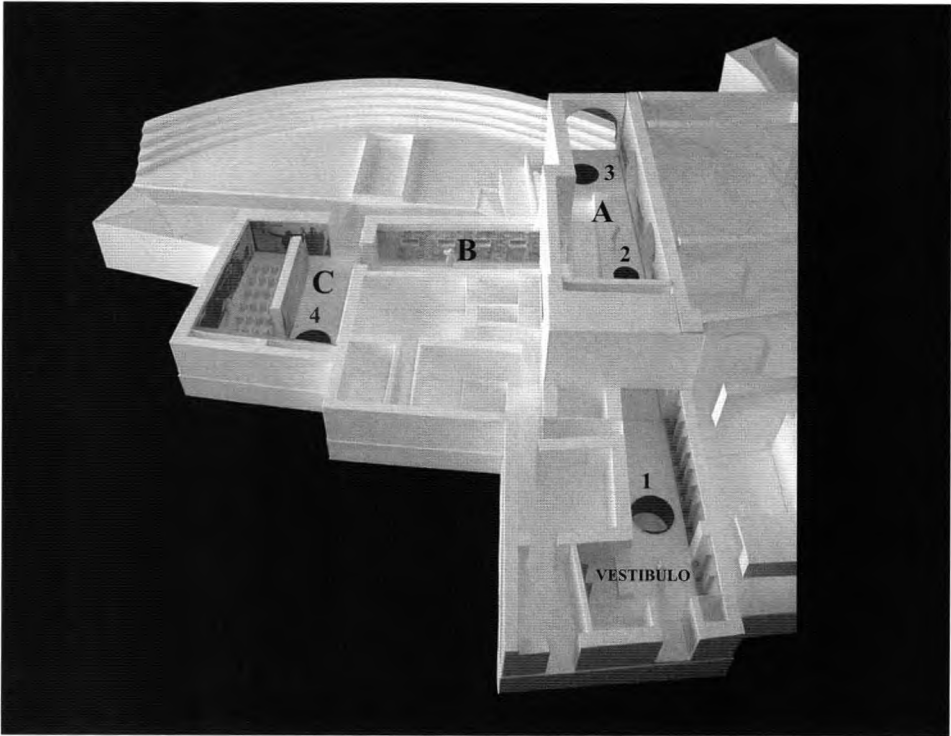


Figura 7. Maqueta del Centro de Interpretación del *Theatrum Balbi* (T. Carranza y J. Montero)

2009 (figura 7). Dicho año, y con motivo de su adecuación museográfica, la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía encargó a la Universidad de Cádiz el *Desarrollo de contenidos para el proyecto museológico y museográfico del Centro de Interpretación del Teatro Romano de Cádiz*, el cual fue realizado de manera conjunta con los arquitectos responsables del proyecto, habiendo dado a conocer las directrices generales del mismo (Bernal *et alii*, 2009). En este volumen se presenta un capítulo dedicado monográficamente a ello, por lo que a él remitimos para las consultas temáticas específicas. Actualmente se está ejecutando dicho proyecto, para cuyo pliego de licitación pública fue utilizado dicho documento, que recoge el sentir y la experiencia de múltiples investigadores y gestores patrimoniales en torno al monumento, y que constituye un buen ejemplo de coordinación entre administraciones en pro del beneficio mutuo.

Únicamente incidir en la percepción de que esta experiencia interdisciplinar ha sido acometida optimizando la información disponible, que como ya ha advertido el lector tras las diversas contribuciones en esta monografía, era parcial y muy deslabazada. No obstante, se ha conseguido hilar un discurso, en clave de alta divulgación, que explique desde la historia del *Theatrum Balbi* hasta el nacimiento y desarrollo del Barrio del Pópulo. Su inauguración acontecerá previamente a la finalización del proyecto de consolidación de las edificaciones sobre la *orchestra* y de las consecuentes excavaciones



Figura 8. Detalle del desarrollo de las sesiones del Seminario «El Teatro Romano de Cádiz. Una mirada al futuro»

arqueológicas, lo que constituirá un valor añadido al visitante, que podrá asistir «en directo» al remate del proceso de valorización del monumento. Cuando el mismo se ultime, habrá que resolver la integración del yacimiento en el itinerario de visita del Centro, mediante su acceso a través de la Posada del Mesón.

Esta actuación permitirá contar en pleno Casco Histórico con un Museo de Sitio, que conjuntamente con el de la Casa del Obispo redundará en la dinamización socioeconómica del Barrio del Pópulo, dotándolo de un atractivo itinerario cultural y cumpliendo con ello el último eslabón de la cadena de proyección social del Patrimonio Histórico.

#### SEMINARIO EL «TEATRO ROMANO DE CÁDIZ. UNA MIRADA AL FUTURO». LA PRIMERA MONOGRAFÍA

No existía ningún lugar al cual acudir para disponer de información actualizada sobre el Teatro Romano gaditano, siendo la literatura publicada muy especializada y centrada en aspectos concretos (*cf.* la *Selección Bibliográfica*). De ahí que se plantease reunir en un congreso monográfico a los principales estudiosos sobre el Teatro Romano y la problemática del Cádiz preislámico, el cual tuvo lugar en la Sala Multiusos del Museo de Cádiz y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA entre los días 18 y 19 de noviembre de 2009, con una veintena de investigadores invitados, en ambiente

interdisciplinar —arqueólogos, arquitectos, historiadores de la Antigüedad y gestores de patrimonio— y con una notable afluencia de público (figura 8). Las páginas de este libro recogen la totalidad de las aportaciones presentadas y defendidas públicamente y dan cuerpo a la primera monografía científica disponible sobre el *Theatrum Balbi*, constituyendo el estado actual de la investigación sobre el monumento previamente al inicio de los nuevos trabajos de campo. Consideramos en su momento que este esfuerzo era necesario, y el resultado así lo demuestra, ya que al menos se han puesto sobre la mesa las diversas hipótesis disponibles y el estado de la cuestión del conocimiento sobre este singular edificio de espectáculos.

## EL RESCATE DEL OLVIDO. DE LAS ETAPAS DE VIDA DEL MONUMENTO

Son múltiples las propuestas e hipótesis constructivas y en relación a la vida del Teatro Romano de Cádiz que han sido valoradas a lo largo de los años (especialmente Corzo, 1989 y 1993; Esteban, Muñoz y Blanco, 1993), a lo que hay que sumar las novedades de los últimos años, especialmente de la Tesis Doctoral de J. D. Borrego y de los pozos-sondeos del Centro de Interpretación (remitimos a las contribuciones de F. Alarcón, J. D. Borrego, R. Corzo y A. Ventura en esta monografía). A continuación realizamos una valoración de algunos de los aspectos más importantes a nuestro parecer a tener en cuenta para el futuro, realizando tanto una síntesis como el estado actual de la investigación de nuestros conocimientos.

## HACIA LA CLARIFICACIÓN DE LA FECHA DE CONSTRUCCIÓN

Aún no es posible afirmar con contundencia el momento en el cual se procedió a la construcción del *Theatrum Balbi*. De ahí que se hayan propuesto dos hipótesis. La primera es la que sitúa la construcción del Teatro durante el esplendor de los Cornelios Balbos, en época de César, remontando incluso antes de mediados del siglo I a. C. la erección del monumento. Se usan como argumentos indirectos las citas a la conocida *fabula praetexta*, de carácter autobiográfico sobre Balbo (Pociña, 1981–1983); así como las referencias diversas en la correspondencia ciceroniana relativas a la existencia de representaciones teatrales en *Gades* en la década de los 40 del siglo I a. C., como el episodio de haber hecho sentar al actor *Herennius Gallo* en las gradas reservadas a los *equites*, entre otros (Cicerón, *ad familiares* X, 32). Estas fechas parecen excesivamente antiguas en relación a la problemática de la implantación de la arquitectura teatral pétreo en Roma (recordemos que el primer teatro en piedra de la *Urbs*, el *Theatrum Pompei*, data del 55 a. C.), habiéndose propuesto que las citadas actividades teatrales se hubiesen desarrollado en un escenario de madera, previamente a la erección del monumento pétreo (Lomas, 2005, 130, entre otros). No parece viable que dichas re-

presentaciones aconteciesen en un edificio no teatral por la mención expresa en Cicerón a las «gradas» en las que hizo sentar Balbo a *Herennius Gallo*. Arqueológicamente se planteó en su momento que una serie de materiales cerámicos localizados en las cimentaciones de la *summa cavea* podrían constituir la confirmación de la datación del monumento en torno a mediados del siglo I a. C. (Sibón, 1993). Se trata de un contexto cerámico en el cual son reconocibles algunas ánforas itálicas (Dr. 1A) y cerámicas tardías de barniz negro que se situaron precisamente a mediados del siglo I a. C. (figura 9), si bien posiblemente correspondan a fechas anteriores. No es posible, al tratarse únicamente de una cata puntual (denominada Corte A), saber si dicho contexto debe ser asociado a los rellenos relacionados con los cajones de sustentación del graderío o con sus cimentaciones, o bien si dichos materiales forman parte de los estratos infrayacentes —que sabemos existieron—, los cuales fueron alterados por la construcción del Teatro, como tendemos a pensar. En el mejor de los casos, y debido a la elevada residualidad que suelen presentar estos contextos no parece prudente, por su carácter puntual, utilizar los mismos para proponer una erección del monumento en estas fechas.

Otro de los argumentos esgrimidos para avanzar en la datación del monumento ha sido la localización de un «tesorillo» monetar en el nivel asociado a la cimentación de la pavimentación, aparecido adosado al muro de *opus quadratum* exterior de la galería, junto a uno de los *vomitoria* (López y Blanco, 1996). Se localizaron once unidades y dos mitades de *Gadir* de la serie VI de Alfaro (siglos II–I a. C.) y una unidad de *Seks* (siglo I a. C.), resultando singular la total ausencia de monedas de la serie VII, que comienza a ser emitida en el 19 a. C. (Alfaro, 1988). Según el contexto monetar una datación *ante quem* al 19 a. C. sería la propuesta más viable. Los datos que citan los investigadores del contexto cerámico asociado cuadrarían básicamente con dicha datación temprano–augústea, como indicarían las ánforas itálicas, posiblemente residuales (Dr. 1) y las primeras series de envases salsero–salazoneros de manufactura gaditana (Dr. 7/11) junto a las producciones más antiguas del Valle del Guadalquivir (Dr. 20, Oberaden 83 y Haltern 70). A lo que se une la vajilla de mesa localizada, todas ellas *sigillatas* clásicas, sin la presencia de cerámicas de barniz negro, lo que aportaría un *terminus post quem* del 50/40 a. C. No obstante los autores citan en el contexto la presencia de *sigillatas* gálicas e hispánicas (López y Blanco, 1996, 284), lo que induce a pensar que si dichas atribuciones son correctas, la datación del contexto debe relacionarse con una reforma constructiva de época primo–flavia. Es necesaria una revisión del contexto cerámico ya que no se publica la documentación gráfica que permitiría una revisión de las formas, para poder avanzar al respecto. Tampoco olvidemos que es frecuente la aparición de monedas de la serie VI de *Gadir* con monedas de Claudio, si bien es cierto que esta asociación se constata en hallazgos en el interior de las tumbas, y por tanto con un criterio de selección de piezas vinculado a cuestiones sociales y religiosas, algo muy distinto a lo que podemos constatar en hallazgos como el que nos ocupa, que parece más una ocultación de moneda en un mo-

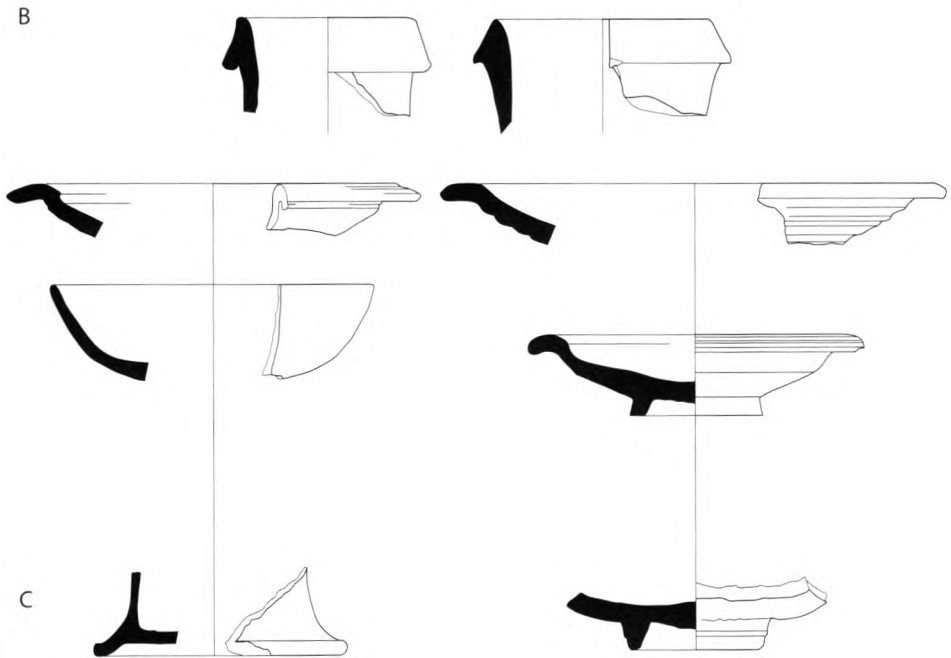
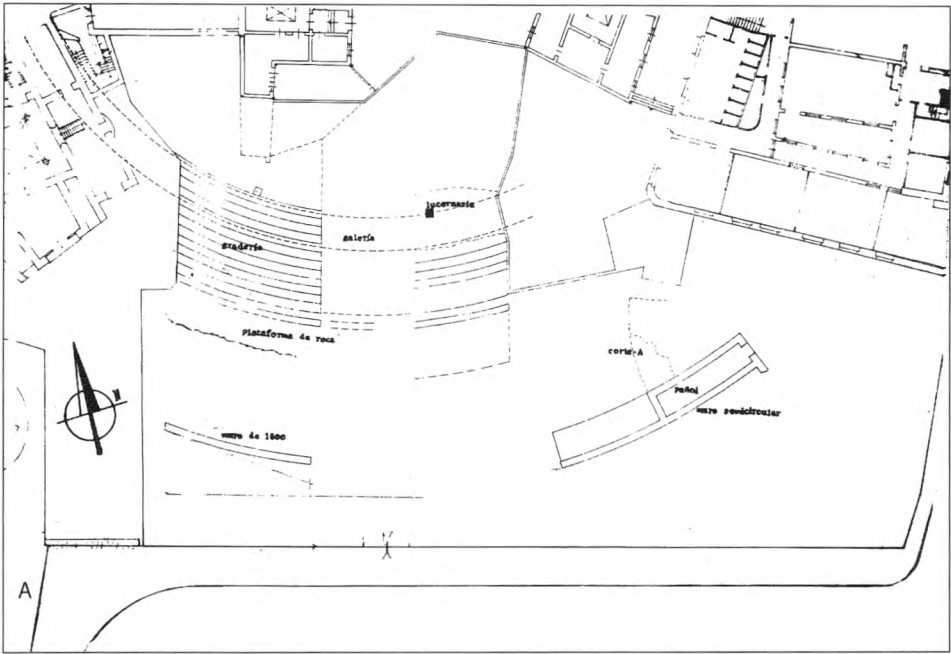


Figura 9. Localización del sondeo que proporcionó materiales del siglo I a. C. (A. Corte A), y selección de ánforas itálicas (B) y barnices negros (C) que formaban parte de dicho contexto cerámico (Sibón, 1993, 19-20, figuras 2-4)

mento concreto por razones que convendrá analizar cuando se cuente con un estudio detallado de la intervención arqueológica, y en los que normalmente se escoge el tipo de numerario en circulación, por lo que sin duda resulta de sumo interés la ausencia de piezas de época augustea.

Los elementos de decoración arquitectónica en mármol procedentes de los pozos-sondeos del Centro de Interpretación, presentados por J. D. Borrego en estas páginas, sitúan una serie de elementos como pertenecientes al estilo del «segundo triunvirato», lo que permite plantear que posiblemente en la década de los 30–20 a. C. se hubiese procedido a la erección del monumento y del programa arquitectónico asociado al mismo (Borrego, *passim*); fechas que vendrían también bien con la constatación del empleo de mármol de *Luni-Carrara* en la decoración arquitectónica, cuyas canteras comienzan a ser explotadas en el 50 a. C., otorgando un *terminus post quem* muy claro (Ventura y Borrego, *passim*).

Nuestro conocimiento actual de los teatros de las provincias occidentales y en especial los de *Baetica* permite plantear que las dataciones de época republicana o tardorrepublicana propuestas para algunos de ellos —como el de *Urso*, el de *Acinipo* o precisamente el gaditano— (referencias en Ciancio y Pisani, 1997) deben ser hoy en día tomadas con cautela, ya que se han basado en inferencias indirectas, como el arcaísmo en su configuración arquitectónica o las referencias de la Ley de Osuna, y no en datos estratigráficos (Rodríguez Gutiérrez, *passim*): es decir una datación preaugustea para los edificios de espectáculos béticos es, cuanto menos, controvertida, y anómala en relación a lo que conocemos de la arquitectura teatral romana en Occidente.

Por todo ello, la hipótesis más plausible actualmente es considerar al *Theatrum Balbi* de *Gades* como construido en los momentos iniciales del Principado de Augusto. De ser así como parece —indirectamente muchos datos apuntan a ello y la decoración arquitectónica de los pozos/sondeos parece concluyente— el Teatro de *Gades* habría sido erigido antes del *Theatrum Balbi* de Roma, registrado en la *Forma Urbis* severiana junto a la *Crypta Balbi* (figura 10), y cuya inauguración data del 13 a. C. (Manacorda, 1982; y su contribución en esta monografía), seis años después de la celebración de su triunfo tras la victoria sobre los Garamantes. Ello permite plantear una hipótesis más, a desarrollar en el futuro: que el Teatro de Balbo en Roma constituya una copia del de *Gades*, en pequeño, cuyo modelo habría sido transferido a la *Urbs* desde el *Fretum Gaditanum*. Una innovación más que cuadra bien con el carácter innovador del primer provincial —Balbo el Menor— en haber celebrado el triunfo en Roma, además de haber accedido a las más altas magistraturas (Rodríguez Neila, 2006).

A pesar de que en estos últimos años se ha avanzado bastante sobre la precisión de la cronología del teatro gaditano, se plantea como imprescindible para el futuro la ejecución de una serie de catas estratigráficas destinadas monográficamente a precisar las fechas de construcción del monumento, sobre lo cual avanzaremos en el siguiente apartado.

## DE LA VINCULACIÓN DEL TEATRO CON LOS CORNELIOS BALBOS: ¿NUEVOS DATOS?

La evidencia literaria, especialmente la correspondencia de Cicerón relativa a las actividades de los Balbos en *Gades* (resumida magistralmente por Rodríguez Neila en 1992, 2006 y en esta monografía), unida a las referencias de la *Geografía* de Estrabón alusivas a la erección de la *Neapolis* (III, 5, 3) son habitualmente los argumentos esgrimidos por la investigación para proponer que la empresa de erección del Teatro deber ser atribuida a este personaje. Esta tradicional asociación, que ha conllevado incluso la propuesta de que el edificio sea denominado *Theatrum Balbi*, como se plantea en estas páginas, se basa en atribuciones muy probables pero indirectas.

Recientemente se ha documentado una inscripción, procedente de las excavaciones dirigidas por F. Alarcón en los pozos–sondeos, que ha sido utilizada para confirmar la intervención directa en el monumento por el insigne personaje gaditano, Lucio Cornelio Balbo el Menor. Se trata de una placa de la barandilla —*balteus*— que separaba la *ima cavea* de las gradas privilegiadas de la *proedria*, en las cuales se sentaban las aristocracias urbanas y los notables de paso por la ciudad (un análisis detallado de todo ello en el trabajo de A. Ventura y J.D. Borrego en estas páginas), en cuya parte inferior fue grabada una inscripción (figura 11). Conocida la carta del gobernador de la *Hispania Ulterior* Asinio Polión del 43 a. C. dirigida a Cicerón en la cual denunciaba la huida de Lucio Cornelio Balbo al reino mauritano de Bogud con la recaudación de impuestos y sin pagar a las tropas —*auri maiore argenti coacto de publicis exactionibus ne estipendio quidem militibus*— (*ad familiares* X, 32), resultaba muy tentador vincular la palabra LATRO de la inscripción con el calificativo peyorativo que pudo haber sido impuesto al magistrado gaditano: «ladrón». Así fue interpretada inicialmente, tratando de ver en el anagrama *BAE* al final de la inscripción, en vocativo —BA(LB)E, la abreviatura del ilustre personaje gaditano<sup>1</sup>. Ello provocó la atención de numerosos epigrafistas y filólogos clásicos, que a través de diversos medios de comunicación y redes sociales mostraron su parecer, planteando serias dudas y «exculpando a Balbo», básicamente por la mención improbable de «ladrón» usando tal término en latín<sup>2</sup>.

---

1. Remitimos a las noticias de prensa inmediatamente posteriores al descubrimiento, del 30 y 31 de enero y de inicios de febrero de 2009 al efecto, tanto en la prensa local (como el *Diario de Cádiz* de 5 de febrero) como en diversos noticiarios de la prensa nacional, pues tuvo bastante repercusión, al ser considerado el primer grafito romano que acusaba de ladrón al promotor de la obra, una temática muy de «actualidad» en estas fechas por los notables casos de corrupción inmobiliaria, de ahí la amplia cobertura que tuvo por parte de los medios de comunicación.

2. Un repaso de la polémica y del interés científico de la colaboración de diversos colegas a través de internet lo encontrará el lector en [www.terraeantiquae.com](http://www.terraeantiquae.com), especialmente en los comentarios de la Dra. Alicia Canto, de la Universidad Autónoma de Madrid, que recoge la prensa y el sentir de diversos latinistas al respecto. En menos de dos días la noticia generó más de trescientas referencias en Google, indicio del interés de este asunto.



Figura 10. Detalle de la *Forma Urbis* severiana, con la mención al *Theatrum Balbi*, actualmente expuesta en el Museo de la *Crypta Balbi*, en Roma



Figura 11. Detalle de la parte inferior de la placa del *balteus* de acceso a la *proedria*, con la inscripción

Actualmente, y tras un detallado estudio del epígrafe, que encontrará el lector en las páginas de esta monografía a cargo de A. Ventura, se ha planteado que el mismo incluye cuatro momentos: marca de cantero *BAE*, a identificar con los *Baebii*, bien conocidos en *Luni-Carrara*; monograma *BA* y posible sigla (*L*), restituído por los investigadores en genitivo como «de Balbo»; marca del propietario por compra del lote de placas (50) destinadas a la construcción del Teatro; inscripción que habría sido objeto de una *damnatio memoriae* mediante martilleo; momento posterior en el cual se habría labrado el vocablo *Latro*, identificado como el mencionado insulto (Ventura y Borrego, *passim*). Otros autores han planteado recientemente otra propuesta alternativa a su consideración como *defixio* o apóstrofe de *Lucius Cornelius Balbus*: la cancelación por martilleado se podría considerar una corrección del nexa *BAE*, o una copia de la marca de cantero —haber cambiado la orientación de la «B» para generar una forma más fácil de leer, dando lugar a un nexa poco logrado—; asimismo, se excluye con contundencia el hecho de que pueda considerarse una crítica a Balbo el Menor, interpretando *Latro* como un *cognomen*, el cual además está bien atestiguado en *Hispania*, y que escondería tras de sí la onomástica del responsable (quizás un *servus villicus*) de uno de los sectores de la explotación de las canteras de *Luni*, dependiente de los *Baebii* (Mayer, 2010, 693–696).

Esta cuestión no está, a nuestro parecer, zanjada, pues el estudio detallado del epígrafe publicado en esta monografía servirá para contar con más elementos de juicio a los numerosos epigrafistas y latinistas interesados en esta problemática. Posiblemente la clave interpretativa resida en la localización de otros elementos de la decoración arquitectónica del Teatro gaditano con inscripciones análogas relativas a otros responsables de la producción de las canteras o bien alusivas al conocido *quattuorvir* gaditano. Independientemente de dicha cuestión, que será una de las incógnitas preferentes a resolver en las nuevas excavaciones arqueológicas, la vinculación de *Lucius Cornelius Balbus* con la construcción del Teatro sigue siendo muy plausible, siguiendo a Estrabón.

## UN TEATRO VIVO Y RESULTADO DE DIVERSAS REFORMAS CONSTRUCTIVAS

Las excavaciones arqueológicas en el Teatro Romano han puesto en evidencia la existencia de una serie de reformas en el edificio, entre las cuales la más significativa es la remodelación del acceso a la *cavea* desde los vomitorios de la galería radial: las escaleras que inicialmente permitían el acceso al graderío fueron reformadas, generando una serie de rampas que las amortizaron (figura 12), las cuales elevaron la cota del acceso al monumento, provocando adicionalmente la necesidad de transformar los vanos de los vomitorios, inicialmente adintelados y en este segundo momento convertidos en arcos de medio punto: los retalles en bisel de algunos de los sillares serían la confirmación de dichos dinteles iniciales (figura 13). La abundante presencia de agua en la galería es la causa a la cual siempre se ha atribuido esta reforma, la cual habría provocado la necesidad de elevar el nivel de circulación, resultado posiblemente de la subida del nivel del mar según los excavadores (Corzo, 2007). Detalles constructivos diversos, especialmente algunos peldaños de la primitiva escalera aparentemente no tallados en su totalidad, así como las marcas del dovelaje de los arcos de medio punto en el *caemetium* de la galería anular parecen indicar que esta reforma fue contemporánea al momento de la construcción, antes de la inauguración del monumento (Corzo; Borrego; y Pérez Alberich, en este volumen). Será necesario confirmar esta cuestión con los contextos cerámicos recuperados en estas excavaciones, que a pesar de haber sido exhumados (*cf.* Pérez Alberich en este volumen, figuras 35 y 36) permanecen inéditos. Parece extraño que las escaleras estuviesen totalmente terminadas y que no se hubiesen reutilizado los peldaños para la obra en curso. También habrá que valorar de qué manera debió afectar la posible inundación a la parte baja del teatro, pues en caso de que la hipótesis de la subida del nivel del mar sea cierta el agua habría afectado notablemente a las partes más bajas del edificio (gradas inferiores de la *ima cavea* y especialmente a la *proedria*), situadas varios metros por debajo de la cota de pavimentación de la galería radial (exactamente 6,5 metros). En este mismo contexto se plantea como clave el estudio de la geología de base del teatro, ya que tradicionalmente se ha considerado que toda la parte inferior del graderío (*ima y media cavea*) se construyó retallando la roca ostionera, como se propuso en una de las escasas secciones publicadas, correspondiente con la galería radial (Esteban, Muñoz y Blanco, 1993, 149, figura 4), que reproducimos en la figura 14: es decir un *theatrum in montibus*, afectado posiblemente por la alternancia de ostionera y arenas rojas, que tal vez serían las causantes de las filtraciones.

Otra de las reformas advertidas con claridad es la presencia de tres grapas en uno de los lados largos de la losa del *balteus* recuperada en la excavación de uno de los sondeos-pozos (figura 15), que confirman la reparación *in situ* de la placa, partida posiblemente debido a una de las diaclasas naturales que presenta este mármol lunense veteadado. Sin posibilidad de momento de datar dicha reparación ante la ausencia de evidencias, la misma testimonia el uso continuado del monumento y la necesidad de realizar reparaciones como consecuencia del progresivo deterioro de los elementos integrantes de su arquitectura.



Figura 12. Detalle del sistema de acceso al graderío desde uno de los vomitorios, con la escalera inferior amortizada por la rampa



Figura 13. Bóveda del segundo vomitorio, con el retalle del *caementicium* tras la reforma arquitectónica

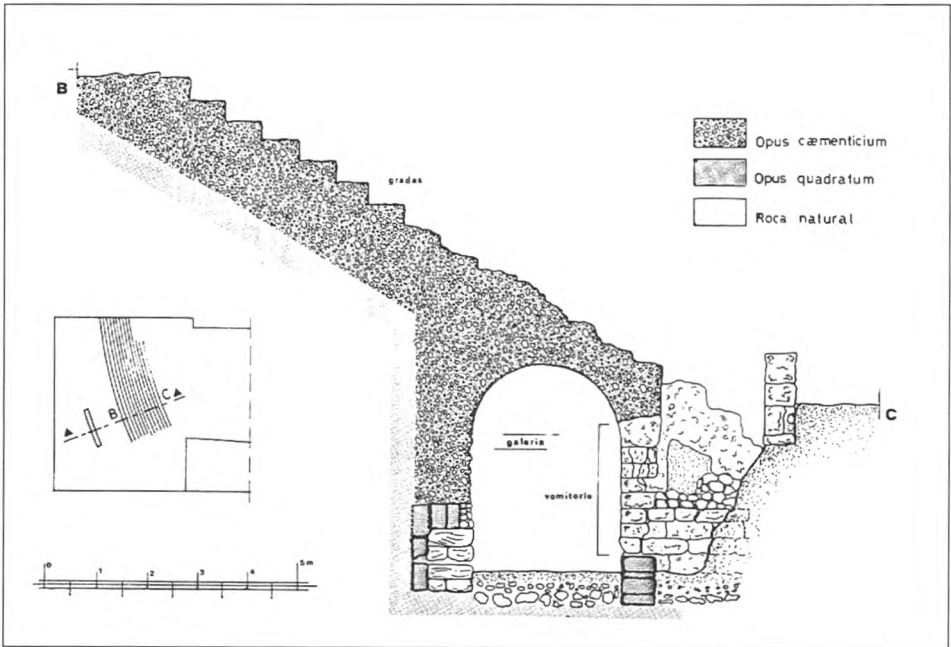


Figura 14. Sección del graderío y de la galería radial de sustentación (Esteban, Muñoz y Blanco, 1993, 149, figura 4)

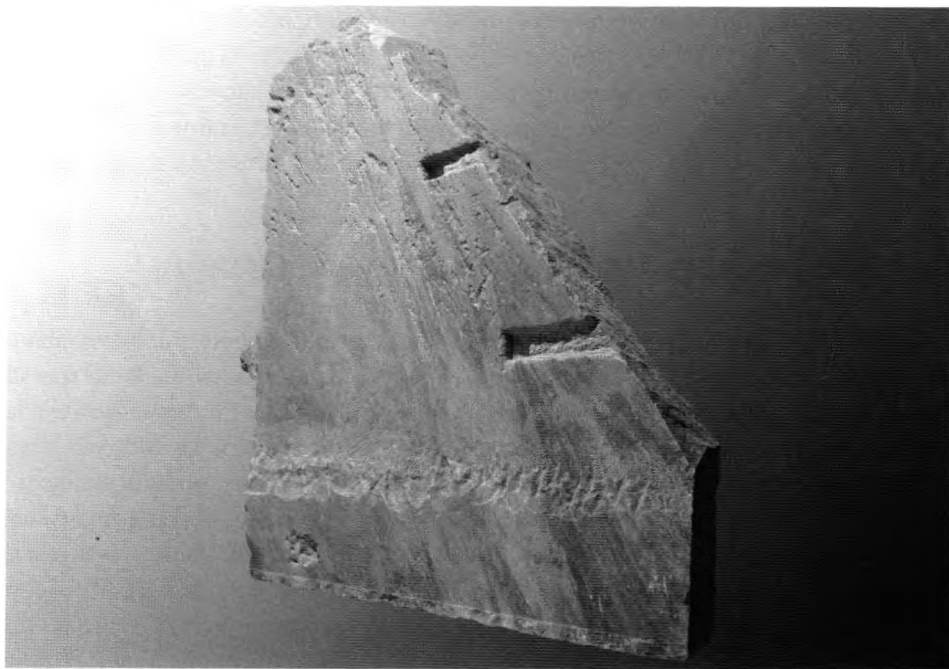


Figura 15. Detalle de los huecos de las grapas de la placa del *balteus*

En este contexto, resulta fundamental determinar hasta qué momento estuvo en uso el edificio con función teatral. Durante la celebración del Seminario se citó la identificación de parte de un capitel corintio asiático de pilastra, de posible mármol proconesio, recuperado en los pozos–sondeos, fechado a finales del siglo II d. C. o a inicios del siglo III por los paralelos (como el del Templo de Roma y Augusto en *Leptis Magna* en su fase de época antonina), relacionado con una posible reforma del frente escénico<sup>3</sup>, y que hoy por hoy constituye el dato más tardío sobre la continuidad del edificio de espectáculos. Tradicionalmente se sitúa la continuidad del mismo hasta finales del siglo II (Esteban, Muñoz y Blanco, 1993, 155–156), momentos en los cuales se habría detectado la presencia de evidencias de expolio y saqueo (fundición de bronce y presencia de mármoles fragmentados), así como la constatación de un nivel amarillo oscuro sobre la pavimentación de la *orchestra*, como se dedujo del sondeo radial realizado en la misma (Sibón, Corzo y Toscano, 2004, punto 2 e.), si bien los datos cronológicos que han permitido fechar con claridad dichas evidencias restan, por el momento, inéditos. En relación al contexto general de vitalidad de la ciudad, los grandes cambios y la pérdida de protagonismo del asentamiento acontecen durante

---

3. Información presentada oralmente en la intervención de J. D. Borrego de la Paz, a quien agradecemos su confirmación en las fechas de redacción de estas páginas.

época tardo-antonina o, como mucho, primo-severiana (Chic, 2004 y 2008; Bernal, 2008a; Bernal y Lara, 2010), por lo que la hipótesis más probable es que el monumento hubiese estado en funcionamiento como tal hasta dichas fechas, momento a partir del cual habría entrado en declive y, quizás abandono. Una vez más, serán las nuevas excavaciones estratigráficas las encargadas de profundizar al respecto en el futuro.

## DE LA REOCUPACIÓN DEL TEATRO EN LA ANTIGÜEDAD Y DE SUS SPOLIA

Los teatros romanos constituyen, como todo gran monumento público romano de grandes dimensiones, un lugar óptimo para la continuidad habitacional tras su abandono, pues a pesar de su espolio, total o parcial, las moles de *caementicium* y la entidad de la construcción motivan la reutilización de las estructuras. Todo ello lleva aparejado un cambio de uso en la funcionalidad de los espacios, que normalmente pasan a convertirse en ambientes artesanales o de carácter industrial. En *Hispania* los casos más significativos son los de *Malaca*, con su teatro poblado de plantas conserveras —*cetariae*— activas durante el Bajo Imperio (Corrales, 2007); y *Carthago Nova*, con su parte baja reconvertida en *macellum* en el siglo v, y sobre cuya *cavea* se instaló un barrio en época paleobizantina (siglos vi–vii), con una fisonomía radial que fosilizaba la forma original del graderío (Ramallo, 2009; Vizcaíno, 2009). En otros casos parece que no acontece una «reconversión» funcional tan evidente, objeto de la instalación de nuevos edificios, sino que el tiempo provoca reocupaciones marginales y un progresivo abandono de los espacios hasta su transformación en descampados, que incluso son objeto de uso funerario, como sucede en *Baelo Claudia* (Sillières, 1997, 143–144; Fincker y Sillières, 2006).

Sobre la situación del teatro gaditano no tenemos datos empíricos para decantarnos con claridad, al menos por el momento. Lo único que con seguridad podemos plantear es la continuidad del hábitat en el solar del antiguo teatro hasta los últimos momentos de la Antigüedad Clásica (finales del siglo vi o inicios del siglo vii). Se trata de la constatada presencia de ánforas de importación procedentes de la campaña arqueológica dirigida por F. Blanco en 1993, que fueron incluidas en la Tesis Doctoral de uno de los firmantes (Bernal, 1997, 1997, 40, n<sup>os</sup> 47–99, láminas XXII–XXXIX). Concretamente se pudo estudiar un conjunto de 53 ejemplares procedentes de la galería radial y de los denominados sectores VII, VIII, IX y XIII, carentes de contextos estratigráficos, y cuya tipología se adecuaba a envases claramente tardoantiguos: tanto sudhispánicos, como las Almagro 51c (7 individuos), las Beltrán 68 (2), las Keay I (1), las Almagro 50 (1), las Keay XIX (1) o tipos indeterminados (2); como africanos, especialmente *spatheia* de diversa tipología (11), Keay LXI (6), Keay XLII A (4) y Keay LXII (2), junto a algunas Keay LIII orientales (3), además de otros fragmentos de compleja atribución, como un ánfora baleárica o Keay LXXIX (n<sup>o</sup> 98). Tal diversidad de importaciones permiten asegurar la presencia de actividad desde el siglo iv d. C. hasta con seguridad el

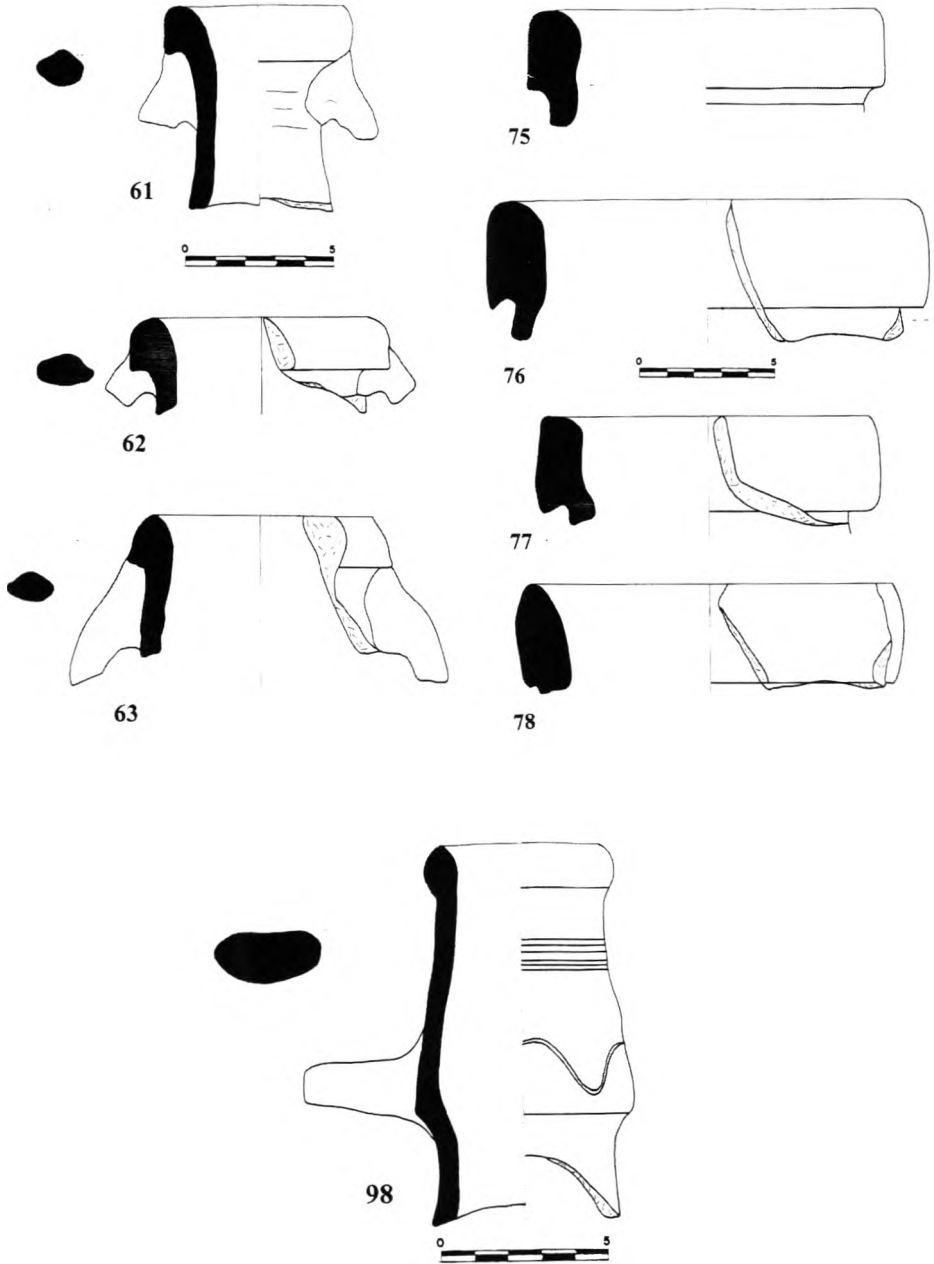


Figura 16. Ánforas tardorromanas procedentes del Sector VIII de la galería radial del Teatro Romano de Cádiz, procedentes de la actividad arqueológica del año 1993 (Bernal, 1997, láminas XXVII, XXXI y XXXIX), todas ellas del siglo VII d. C., tanto *spatheia* de producción africana (n<sup>os</sup> 61–63), como Keya LXI (n<sup>os</sup> 75–78) y una Keya LXXIX A baleárica (n<sup>o</sup> 98)



Figura 17. Detalle de elementos arquitectónicos en biocalcarenita reutilizados en el paramento medieval del Castillo de Cádiz, en el tramo recientemente restaurado, paralelo a la calle San Juan de Dios

siglo VII, fase final del intervalo definida por claridad por las últimas series de ánforas africanas (*spatheia* y Keay LXI), como ilustramos en la figura 16.

Todo ello permite valorar con claridad que durante los siglos V y VI, y hasta las primeras décadas del siglo VII d. C., como ha sido puesto de manifiesto (Bernal, 2004; 2008a y 2008b), el puerto de *Gades* continuaba abierto a las corrientes comerciales atlántico–mediterráneas, a pesar de haber perdido la pujanza y esplendor de los momentos precedentes.

Estos datos de la ocupación tardoantigua del teatro sirvieron en su momento para superar la barrera «psicológica» creada por Avieno (*Ora Maritima*, 270–272), que identificaba la ciudad como un campo de ruinas ya desde finales del siglo IV (Bernal, 2008b, 364–366). Un proceso que efectivamente desde dichos siglos sino antes debía ser el de desestructuración urbana, que caracteriza a la mayor parte de las ciudades mediterráneas tardoantiguas (máxime si las mismas perdieron su función jurídico–administrativa primigenia, como pasó en *Gades* a favor de *Asido*, convertida en sede episcopal), que no fue incompatible con la continuidad poblacional y la conexión de su puerto con las rutas trans–oceánicas, de lo que se beneficiaron los habitantes de la ciudad en los siglos V, VI y VII.



Figura 18. Capilla Alta del Oratorio de la Santa Cueva, con la localización de las columnas

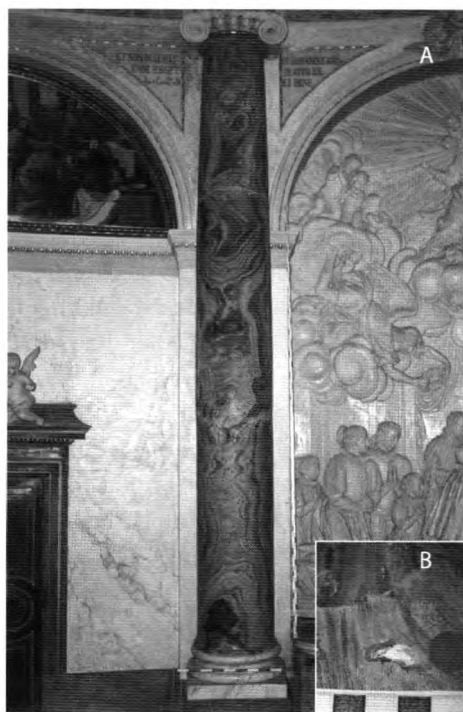


Figura 19. Fotografía de una de las columnas (A), y detalle de la vacuola en una de ellas (B)

La escasa información que tenemos sobre la *Gades* tardorromana deriva únicamente del estudio monográfico citado, encaminado a rescatar evidencias del comercio ultramarino en dichas fechas. Prácticamente nada sabemos sobre la vida del monumento en fechas anteriores (siglos III–V d. C.), únicamente porque ningún investigador se ha interesado hasta la fecha en recuperar los datos relacionados con el poblamiento en dichos momentos. De ahí que las expectativas sean muy halagüeñas para las nuevas excavaciones, pues si tenemos datos del final de la secuencia tardoantigua es muy probable que también sea posible encontrar evidencias de épocas precedentes (Medio y Bajo Imperio). Insistir, por último, en que estos nuevos datos, si es que se pueden recuperar, serán excepcionales para el conocimiento de *Gades* y de su urbanismo a lo largo de la época imperial, pues hasta la fecha únicamente el cercano solar de la Casa del Obispo ha deparado contextos habitacionales bajoimperiales, los cuales se encuentran actualmente totalmente inéditos (Bernal y Lara, 2010).

Otra de las líneas de investigación a plantearse en esta nueva andadura de la investigación del Teatro Romano, en relación con el apartado precedente, es el expolio del monumento y su degradación. ¿Cuándo se procedió al desmonte de las estructuras y a la reutilización del mármol de la ornamentación arquitectónica del edificio? Se ha planteado tradicionalmente que dicho proceso acontece, básicamente, en época

medieval, en función de la elevada presencia de mármoles fragmentarios —desechados— en los contextos de época islámica avanzada (Cavilla, 2005, 42), aunque es importante precisar si ya en la Antigüedad comenzó el desmonte del edificio. Quizás algunas de las estructuras negativas excavadas por Corzo sobre el graderío puedan relacionarse con caleras bajomedievales o modernas, como la situada en el vomitorio noreste, en las cuales se pudieron haber empleado mármoles antiguos para la obtención del preciado aglutinante edilicio.

Es relativamente frecuente la constatación de sillería de biocalcarenita bien escuadrada en los paramentos de la fortificación medieval, especialmente en los alzados de muralla visibles, paralelos a la calle San Juan de Dios (figura 17), como ha sido señalado por diversos autores (Fierro, 1985a–b; Fresnadillo *et alii*, 2008, *passim*). De ello se induce que parte de los muros de *opus quadratum* de la obra romana eran visibles durante el Medievo, los cuales fueron parcialmente desmontados dada la cercanía de los mismos al corazón de la ciudad medieval y a sus fortificaciones, comenzadas a erigir durante el siglo xiv (Navascués y de Palacio, 1996, 129–135).

Desgraciadamente, y a excepción de dichos elementos de sillería, no se conservan evidencias reutilizadas —al menos bien conocidas— de elementos arquitectónicos romanos, ni siquiera fragmentos de inscripciones monumentales, por fragmentarios que sean. Únicamente se ha planteado por algunos autores la posibilidad de que las columnas de ónice del Oratorio de la Santa Cueva pudiesen haber pertenecido al programa ornamental del monumento<sup>4</sup>. Así se propone por la mención de la presencia precisamente de cuatro columnas de dicho material en el *Theatrum Balbi* de Roma por parte de Plinio (*NH* 36, 60). A inicios del primer trimestre del año 2010 se realizó la documentación y el estudio preliminar de las mencionadas columnas ubicadas en la Capilla Alta del Oratorio de la Santa Cueva ubicado en la calle Rosario de Cádiz, junto a la iglesia homónima, a cargo de una de las firmantes (V. Sánchez). Este monumento, declarado Conjunto Monumental Histórico–Artístico de carácter nacional en 1981, pertenece al obispado de Cádiz, y diseñado inicialmente por el arquitecto Torcuato Cayón e inaugurado en 1783, sería finalizado por su discípulo Torcuato Benjumeda entre 1792 y 1796, siendo bendecido el edificio en 1798 por el obispo de Cádiz, D. Antonio Martínez de la Plaza (Alonso de la Sierra *et alii*, 2005, 102–108). Las columnas en cuestión son ocho, distribuidas en una estancia de planta elíptica, encontrándose adosadas a la pared a pesar de ser exentas (figura 18). Todas ellas presentan características similares, habiéndose estudiado íntegramente un ejemplar, que es el situado en segundo lugar a la derecha desde el altar (figura 19): sobre una basa de mármol blanco (de 23 centímetros de altura), se sitúa un fuste aparentemente

---

4. Agradecemos al Dr. Daniele Manacorda su interesante sugerencia y habernos animado al proceso de documentación de las mismas, como él mismo se encarga de recordar en su contribución en esta obra.

de ónice marrón o jaspe, vetado, de 5,6 metros de altura, dividido en tres tambores de alturas sensiblemente divergentes (de 2, 2,1 y 1,5 metros), y coronado por un capitel jónico con incrustaciones doradas. El diámetro es de 1,4 metros, el cual está adosado a la pared, dejando libre al exterior dos tercios de su desarrollo. Se ha podido documentar una patología en la columna objeto de estudio (figura 19B), posiblemente una vacuola propia de este tipo de formaciones geológicas. La uniformidad estilística y métrica de las columnas y la inexistencia de otros elementos de arquitectura precedente reutilizados en la capilla inducen a pensar en que las mismas hayan formado parte del programa original encargado para la Capilla en época moderna, al amparo del neoclasicismo, muy desarrollado en la Andalucía del siglo XVIII. Se intentó localizar documentación relativa al proyecto constructivo del monumento religioso (en el Archivo Provincial y en el Archivo de la Casa de Contaduría/Obispado), sin resultados satisfactorios en relación a la procedencia de las columnas en cuestión y a su encargo<sup>5</sup>, por lo que en el futuro deberá ser realizado un estudio sistemático al efecto, aunque como indicamos la propuesta es que las mismas no constituyen material de acarreo del Teatro Romano como tradicionalmente se ha pensado.

Por último, citar la existencia de parte de un fuste de columna en el local situado sobre el Teatro Romano, denominado Pay–Pay, actualmente integrado dentro de estas instalaciones, quizás reutilizado del Teatro, y localizado aparentemente durante las obras de remodelación del local, que deberá ser objeto de estudio en el futuro.

## DE GADES A ROMA. CIUDADES UNIDAS POR SUS EDIFICIOS DE ESPECTÁCULOS

Otra temática a indagar en el futuro es la de las relaciones de Cádiz y Roma, a través de la comparación de los teatros erigidos por Balbo en ambas localidades, a pesar de elevado grado de deterioro del italiano. Si efectivamente el tercer teatro de Roma se construyó por Balbo tras la erección del de Cádiz, como parece, es más que probable que el situado en provincias hubiese servido de inspiración o modelo para el erigido en Roma tras la victoria sobre los Garamantes. Y al contrario, en la ciudad de nueva planta construida por Balbo es más que probable que elementos de la Ciudad Eterna hubiesen influido en su configuración, por lo que habrá que estar atentos a rastrear en el urbanismo de la ciudad dichas inspiraciones, algo, de momento, inviable ante la parquedad de datos existentes (Ventura, 2008a; Bernal y Lara, 2010).

---

5. Se consultó toda la documentación disponible relacionada con el Oratorio de la Santa Cueva en el archivo del Obispado de Cádiz, en calle Hospital de Mujeres nº 26, limitada a una única carpeta con diversos documentos sobre casas en la calle Rosario y San Francisco de D. Pedro Sáenz de Santa María y el Marqués de Torre Soto.

En torno a dicha línea de investigación pensamos en su momento tratar de localizar otras evidencias arqueológicas en Roma que se situasen en la misma línea, habiendo comenzado por el estudio de una conocida inscripción (citada al menos desde Rodríguez Neila, 1992), relativa a la reserva de asientos para notables gaditanos en el Coliseo de Roma. Se trata de documentos epigráficos que a pesar de ser conocidos de antiguo (*CIL* VI, 320981–m), no habían sido objeto de un estudio intensivo, a pesar de su notable importancia para la Historia de Cádiz en la Antigüedad. Los estudios sobre el Coliseo permitían advertir la existencia de dos escalones en los cuales se conservaban sendas inscripciones, con las referencias *Gaditanorum* [– –?] y *Gaditan* – –?] respectivamente, localizadas en los peldaños n<sup>os</sup> 11 y 12 del anfiteatro flavio (Orlandi, 2004, 179). De ellas se ha planteado, básicamente, que se corresponden con la denominación del colectivo al cual estaban reservados dichos asientos en el graderío del anfiteatro flavio. Según Suetonio fue el *Princeps* quien reorganizó el sistema de asistencia a los espectáculos a través de un decreto del Senado, reservando la primera fila del graderío en estos edificios lúdicos a los senadores, y dotando de una serie de directrices a diversos colectivos sociales o profesionales (*Augusto*, capítulo XLIV; Rawson, 1987). Eso permite entender con claridad e interpretar correctamente la inscripción de los puestos reservados al *Collegium* de los Arvales — fechada en el mismo año de la inauguración del anfiteatro flavio—, otra relativa a los jóvenes portadores de la *toga praetexta* —[*pra*]etext[*atis*] –[*p*(*edes*)] VIII s(*emis*)— y las dos que nos ocupan de los «gaditanos», en las cuales se señala tanto el colectivo al cual estaban destinadas dichas gradas como la cantidad de espacio en pies romanos, separando la siguiente adjudicación por una línea vertical (Orlandi, 1999, 105). La interpretación de *Gaditanorum*, fechada genéricamente en los siglos II y III d. C., ha sido siempre clara, teniendo en cuenta las referencias de Estrabón, que explícitamente comentaba la frecuencia con la que algunos gaditanos pasaban parte del año en Roma (3, 5, 3), de manera que la importancia de dicha comunidad sería tal que justificaría la necesidad de disponer de un sector a ellos reservado explícitamente en el graderío del anfiteatro (Orlandi, 1999, 105). Trabajos de síntesis posteriores han permitido valorizar estas inscripciones en el contexto general de la epigrafía del anfiteatro flavio (Orlandi, 2004, 173–179), pudiendo extraer las siguientes conclusiones fundamentales:

- Se trata de unas inscripciones de carácter excepcional, pues se corresponden con el único colectivo ciudadano al cual estaban reservadas gradas en el Coliseo. Ello no quiere decir que no hubiese más ciudades privilegiadas, ni mucho menos, sino que son muy pocas las inscripciones de estas características conservadas.
- Se ha podido confirmar que estos escalones no se localizan *in situ*, correspondiendo a una restauración de los años treinta del pasado siglo XX destinada a hacer visible la fisonomía original del escalonado del graderío, no conservado en posición primaria. Posiblemente proceden de contextos de amortización de la arena del anfiteatro.

- Se fechan entre los siglos II y III d. C. por su datación paleográfica según S. Orlandi<sup>6</sup>, y para otros autores en los siglos III–IV (Ricci, 1992, 126).

Debido al interés de las inscripciones y a la ausencia de trabajos monográficos al respecto se planteó una visita de trabajo al Coliseo a efectos de su documentación<sup>7</sup>. No se conservan datos en los *Giornali di Scavi* de los hallazgos, ni fotografías de la época del descubrimiento, por lo que se procedió a una autopsia directa de los ejemplares:

Nº 1. Inscripción GADITANORUM[– – –?] (figura 20). Bloque fragmentado en su lateral oriental, con 90 centímetros de longitud máxima, y poco más de dos pies (61,5 centímetros) de asiento y casi un pie y medio (42,5 centímetros) de tabica. También presenta una rotura en el ángulo inferior izquierdo, además de un rebaje biselado en la esquina superior izquierda del bloque. Campo epigráfico no centrado, desplazado hacia arriba (iniciándose a 10 centímetros de la parte alta y a 21,5 de la inferior), con una longitud total de 74 centímetros, en el cual se advierte la palabra *gaditanorum* completa a excepción de la última letra. Las letras presentan una caja de unos 12 centímetros de altura y anchura variable (entre 3 de la «I» y 7,5 de la «V»). Se advierten restos de la *ordinatio* en la parte alta (línea de 38 centímetros de longitud). En la cara superior del asiento se advierten líneas de puntero ocasionales, que contrastan con las de otros bloques de la zona, claramente piqueteados. Relacionables con la restauración el bloque presenta dos enganches metálicos soldados con plomo, así como un grafito (COLUCCI), aparentemente moderno.

La cara epigráfica está trabajada con puntero en su totalidad, generando una concavidad en su parte superior (tramo de 25 centímetros de altura) posible resultado del retalle de un epígrafe precedente, como ha sido también planteado por otros autores (Orlandi, 2004, 179). Especialmente interesante es la constatación sobre la parte superior del bloque de una línea vertical (de 38 centímetros de longitud y 0,6 de anchura), localizada exactamente 2 centímetros antes del inicio de la inscripción, destinada a delimitar el final del área reservada hacia la izquierda.

---

6. A quien agradecemos la información facilitada.

7. Este estudio fue acometido durante la última semana del mes de junio de 2010, a cargo de D. Bernal y A. Arévalo, autorizado por la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma del Ministero per i Beni e le Attività Culturali del gobierno italiano (con fecha 21 de abril de 2010, prot. Nº 13312). Agradecemos a la Dra. Rossella Rea sus amabilidades en todo momento y las facilidades prestadas para poder desarrollar el estudio, así como a Alessia Contino durante el trabajo en el monumento por sus atenciones. Al Dr. Daniele Manacorda por ponernos en contacto con los diversos especialistas, especialmente con la Dra. Silvia Orlandi, a la cual agradecemos profundamente su disponibilidad en la reunión de trabajo mantenida al efecto.



Figura 20. Primera inscripción *Gaditanorum* en uno de los asientos del Coliseo de Roma

Nº 2. Inscripción GADITA[NORUM – – – ?] (figura 21). Bloque fragmentado por ambos lados, de 119 centímetros de longitud máxima conservada, de casi un pie y medio de tabica (42 centímetros) y casi dos y medio de asiento (72 centímetros). El campo epigráfico también está dispuesto en la parte alta del bloque, iniciándose a 5 centímetros de la parte superior y a 60 de la inferior, con una longitud conservada de 43 centímetros. La altura de las letras es similar, entre 13 y 16 centímetros, con una anchura variable entre 6 y 8. También en esta ocasión se detecta la inclusión de sendas grapas de restauración para fijar el bloque, ambas en su cara superior visible, que es trapezoidal y tallada a bisel en su parte trasera. La cara epigráfica está totalmente trabajada con puntero, a excepción de una banda perimetral a lo largo de ambos lados largos, de unos 6 centímetros de altura, y presenta una superficie muy irregular, a diferencia de la parte superior del bloque. Paleográficamente es diferente de la inscripción precedente, con caracteres bastantes irregulares entre sí.

A pesar de que no ha sido realizado el estudio petrológico de los bloques, macroscópicamente se advierte con claridad que pertenecen a mármoles diferentes. Una valoración general de los escalones de este sector restaurado del Coliseo permiten advertir su notable heterogeneidad (medidas dispares, entre 3 y 4 pies básicamente de longitud; y con asiento variable entre 60 y 80 centímetros *circa*): se trata de peldaños realizados en momentos diversos o reutilizando bloques, no correspondiendo a una obra sincrónica,



Figura 21. Segunda inscripción *Gadita[no --]* en uno de los asientos, en el Coliseo de Roma

de ahí su disparidad. Y al mismo tiempo, la restauración no ha respetado la anchura original de los bloques. Posiblemente en origen ambas inscripciones debieron estar juntas o no separadas mucho entre sí (Orlandi, 2004, 179), pormenor que no es posible confirmar, ya que ambos bloques se encuentran fragmentados bien por uno de los lados (nº 1) o por ambos (nº 2), encontrándose en la actualidad situados en el octavo escalón del área restaurada, separados entre sí casi 3 metros (270 centímetros), con tres bloques marmóreos interpuestos entre ellos.

Especialmente importante, además de la constatación fehaciente de la importancia de la comunidad gaditana en Roma y su plena participación en las actividades de ocio y espectáculos, es la cronología de estos epígrafes: momentos muy avanzados del siglo II o pleno siglo III d. C. Ello ilustra magistralmente cómo además de la época de mayor prestigio de *Gades*, la tardía República y las primeras décadas del Imperio, esta ciudad mantuvo unas intensas relaciones personales directas con Roma hasta al menos el siglo III d. C. Unos momentos para los cuales estas inscripciones son muy esclarecedoras, ya que no disponemos de mucha más información arqueológica al respecto, a pesar de contar con diversos datos relativos a algunos *gaditani* en la *Urbs* (Ricci, 1992).

Como se ha podido ver de manera fugaz a través de las diferentes temáticas tratadas sucintamente en este apartado, el Teatro constituye un catalizador de primer orden para valorar las pulsiones de la ciudad de *Gades* en la Antigüedad y en época medieval y moderna, de ahí que la importancia de su estudio exceda el marco específico del edificio teatral en sí mismo.

## DE LAS ACTUACIONES ARQUEOLÓGICAS DE APOYO A LA OBRA DE EMERGENCIA (2010–2012)

Las actuaciones arqueológicas previstas en los próximos meses en el Teatro Romano de Cádiz están supeditadas a la obra de emergencia para la consolidación de las edificaciones situadas sobre la parte baja de la *ima cavea* y la *orchestra*. El proyecto de edificación constituye una obra singular, (*vid.* Yanes y Cobo en esta monografía). Ello provoca que las actividades arqueológicas supeditadas a ella no sean, asimismo, totalmente tradicionales, como veremos a continuación. El faseado de las excavaciones arqueológicas planteado según el proyecto de obra es muy complejo y diversificado, incluyendo once fases (figura 22), que a continuación sintetizamos en varios apartados para facilitar su comprensión.

### EXCAVACIONES AL AIRE LIBRE EN LA *IMA CAVEA*–*PROEDRIA*

Las excavaciones de R. Corzo en la zona baja de la *ima cavea* se materializaron en sendos sondeos radiales respecto al eje del edificio, uno de los cuales quedó visible e integrado en el itinerario de visita al yacimiento (figura 23), mientras que el otro fue cubierto tras su documentación arqueológica (*cf.* la figura 19 del trabajo de J. M. Pérez Alberich en este volumen). En este sector las actividades arqueológicas a realizar podemos dividir las en dos bloques: la excavación de la berma superior y la actuación bajo la cota del entarimado de madera.

La primera se corresponde con una zona de sedimentación tangente con las cimentaciones de los edificios objeto de consolidación, denominada «berma», de unos 250 metros cuadrados, sobre la altura del ya citado entarimado de madera (figura 24), y que en su momento fue respetada para evitar problemas de desplome, ante la inmediatez de las edificaciones, cuyas medianerías meridionales quedaban prácticamente al aire libre. La potencialidad de esta zona es que permitirá recuperar parte de la secuencia medieval y moderna de colmatación del edificio de espectáculos tras su abandono, la cual ha sido ya casi totalmente excavada por actividades anteriores, siendo éste el único punto de todo el Teatro Romano donde se conservan evidencias de dicha potencia sedimentaria post-clásica.

Bajo el entarimado la excavación de la berma dotará de continuidad estratigráfica al Teatro desde el momento del abandono a época moderna, de ahí el interés de esta actuación (figura 25). La amplitud del área objeto de excavación (son unos 150 metros cuadrados, disponiendo de una longitud máxima de 5,4 metros Norte–Sur por 27,74 metros Este–Oeste) convierte en muy probable la potencialidad de localizar áreas no alteradas por excavaciones previas (como sucede con el sector occidental, ya excavado por Corzo y luego rellenado) o por edificaciones posteriores, como el gran aljibe localizado en la misma zona y parcialmente excavado, conocido por documentación gráfica conservada en la Delegación Provincial de Cultura. Los resultados del sondeo de Corzo y los de los pozos–sondeos excavados por F. Alarcón confirman que el estado de conservación

de esta parte del monumento es excepcional (primeras gradas de la *ima cavea*, primera *praecintio*, *balteus* y *proedria*), frente a la restante parte excavada del graderío, caracterizada por su expolio y casi total destrucción. Asimismo, los diversos hallazgos del programa de decoración arquitectónica del monumento localizados en la excavación de los pozos-sondeos (figura 9 de la contribución de J. D. Borrego) permiten plantear muy buenas expectativas en relación a los restos muebles en esta zona del Teatro. Es decir, cuanto más profundas son las actividades arqueológicas el gradiente de conservación de los restos se multiplica, ya que las cimentaciones de las estructuras medievales y modernas no llegaron a cotas muy bajas, habiéndose generado un tell artificial sobre el monumento tras su abandono que ha protegido y preservado los restos romanos.

Recordar, por último, la importancia de la actuación en esta zona, la última al aire libre que permitirá una excavación arqueológica tradicional sin condicionantes serios más allá de la obligada excavación en tramos o «bataches» (Fases I a VI ilustradas en la figura 22), necesarios para la instalación de las diversas fases del proyecto de consolidación: a) consolidación de las medianerías; b) instalación de los paraguas de inyección de los arcos; c) construcción de los arcos y las bóvedas (*cf.* la explicación del proyecto por E. Yanes y A. Cobo en este volumen). Únicamente en la zona de seguridad respecto a las medianerías (1,5 metros al sur de los muros perimetrales de las edificaciones), y ante las inyecciones de consolidación planificadas en el proyecto para su consolidación, los trabajos arqueológicos se verán, posiblemente, dificultados.

#### EXCAVACIÓN EN «GALERÍA» O «MINA» BAJO LAS EDIFICACIONES: ESCASA VISIBILIDAD ARQUEOLÓGICA

Una vez consolidados los muros perimetrales del edificio se podrá avanzar bajo ellos, ya que se habrán generado unas bóvedas que permitirán la lenta progresión del trabajo (figura 22, fases VII a XI; y figuras 12 a 15 de la contribución de Yanes y Cobo en esta monografía). Esta tarea presenta ciertas complejidades de carácter metodológico, que son, al menos, las siguientes. Inicialmente, una parte del relleno bajo la bóveda deberá ser «sacrificada» para poder acceder a la excavación arqueológica de su colmatación desde la parte superior. Por lo que sabemos previamente al inicio de la excavación, se tratará, básicamente, de la estratigrafía correspondiente a época moderna y, sobre todo, medieval. Adicionalmente, la excavación se tendrá que ejecutar, por cuestiones impuestas de carácter técnico, por fases, que permitirán una proyección horizontal inicial de unos 30 centímetros (Fases VII y VIII), y más adelante de un metro respectivamente, en tres tramos (Fases IX a XI). El sistema está diseñado para que en el futuro se pueda continuar con la excavación arqueológica, simplemente mediante la proyección en horizontal de las bóvedas, apoyadas unas sobre otras a modo de tejas (figura 21 de la intervención de Yanes y Cobo), sistema que teóricamente permitiría la construcción de las bóvedas en dirección septentrional hasta que se quisiese, una vez habilitados los recursos económicos para afrontar el proceso.



Figura 22. Cronograma de las actividades arqueológicas en la excavación a cielo abierto en la *ima cavea* (Fases I a VI); y en galería (VII a XI) bajo las edificaciones (planos del Proyecto Constructivo)

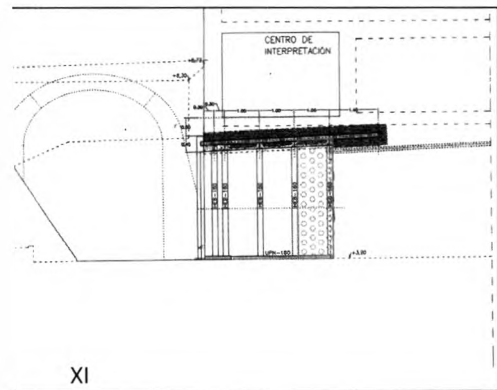
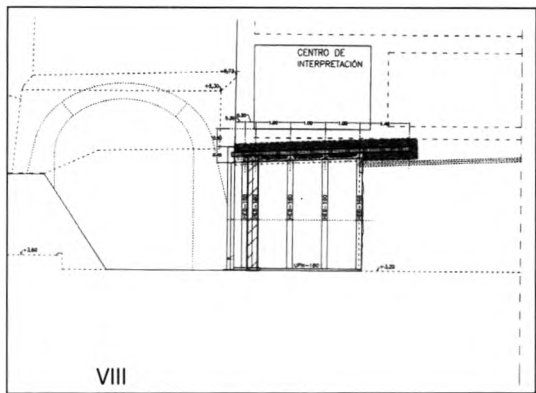
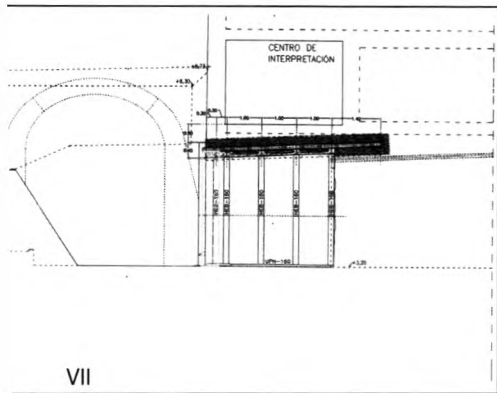
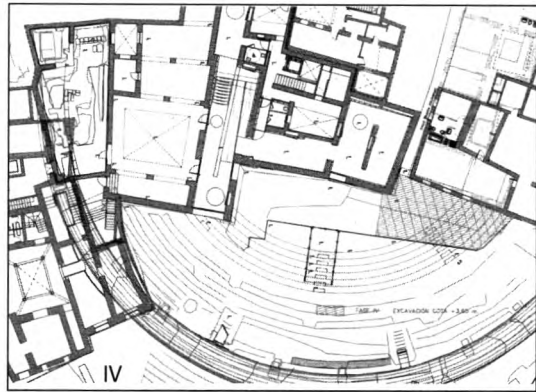
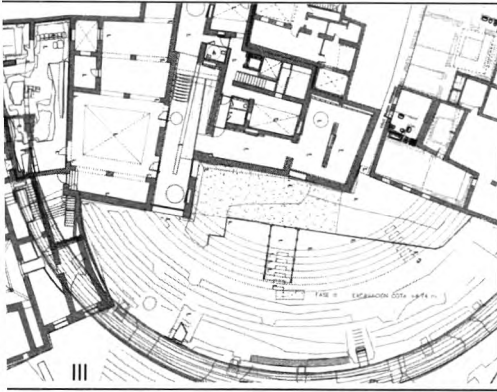




Figura 23. Vista aérea de la zona a excavar en la *ima cavea*

Tras la fase contratada actualmente, una vez finalizada la misma, se habrán podido excavar aproximadamente unos 3,5 metros hacia el interior, bajo los edificios, es decir hasta aproximadamente la segunda crujía de la parte intermedia del Centro de Interpretación, coincidiendo con el denominado Pozo–Sondeo 3, lo que permitirá contar con buena parte de la información correspondiente con la *proedria* y la parte central de la *orchestra* (figura 26).

La visibilidad arqueológica durante el proceso de excavación será baja o incluso nula en ocasiones, puesto que a lo comentado hay que unir el sistema de construcción de la propia bóveda mediante inyecciones en horizontal, lo que provocará fugas de lechadas, con la consecuente compactación de la secuencia sedimentaria. La preocupación metodológica deriva, asimismo, de la afección puntual sobre el monumento por parte del sistema de consolidación de los edificios actuales, pues al menos en la zona de las jambas de los arcos los micropilotes llegan a perforar por debajo del suelo del monumento romano para conseguir puntos de refuerzo de toda la estructura (Yanes y Cobo, 2010, 1–34).

Si bien apriorísticamente estas actividades arqueológicas «en galería» o «en mina» podrían parecer parangonables a las excavaciones de criptopórticos completos —como los conocidos de Cercadilla en Córdoba, entre otros muchos— o a las de estructuras abovedadas de las ciudades vesubianas soterradas por el Vesubio, las complicaciones son mucho mayores debido a los citados condicionantes de la obra de consolidación. Máxime si se valoran los imponderables, que los habrá, sobre todo si la predicción de hallazgos muebles de carácter arquitectónico y/o escultórico es tan elevada como parece.

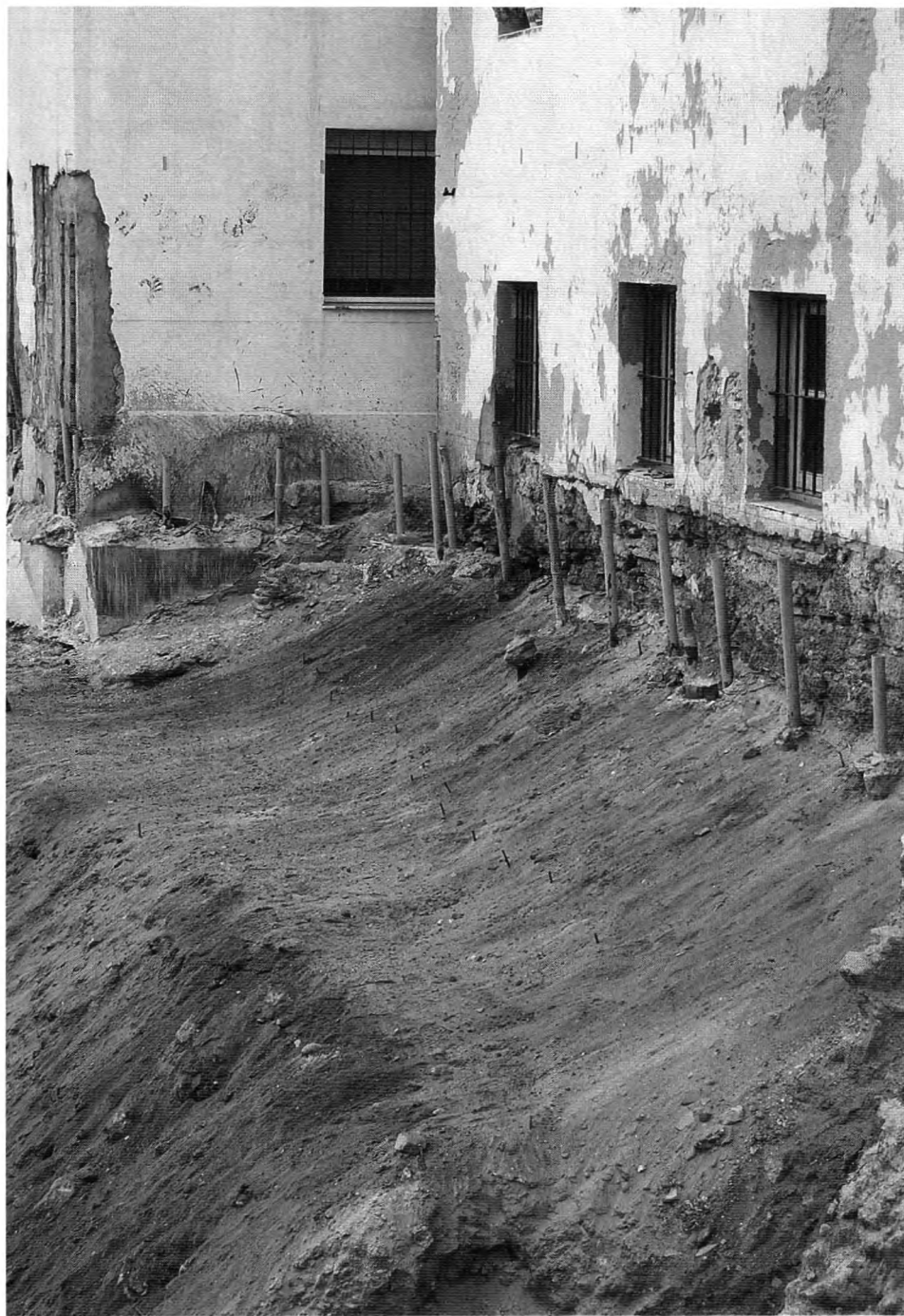


Figura 24. Vista lateral de la berma, apoyada sobre la cimentación de las edificaciones objeto de consolidación, desde el sur

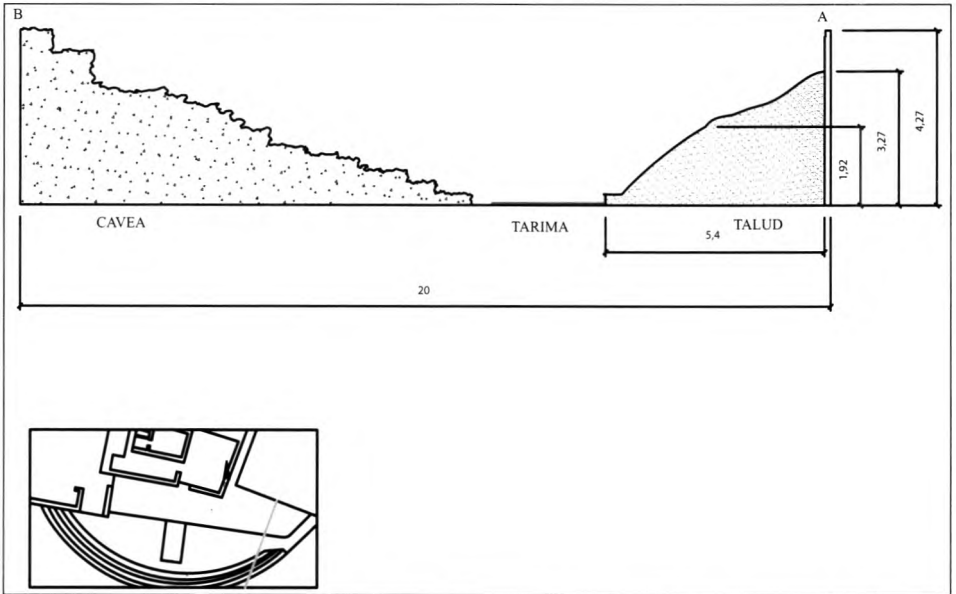


Figura 25. Sección Norte-Sur del área a excavar al aire libre, con la berma y la zona inferior bajo el entarimado

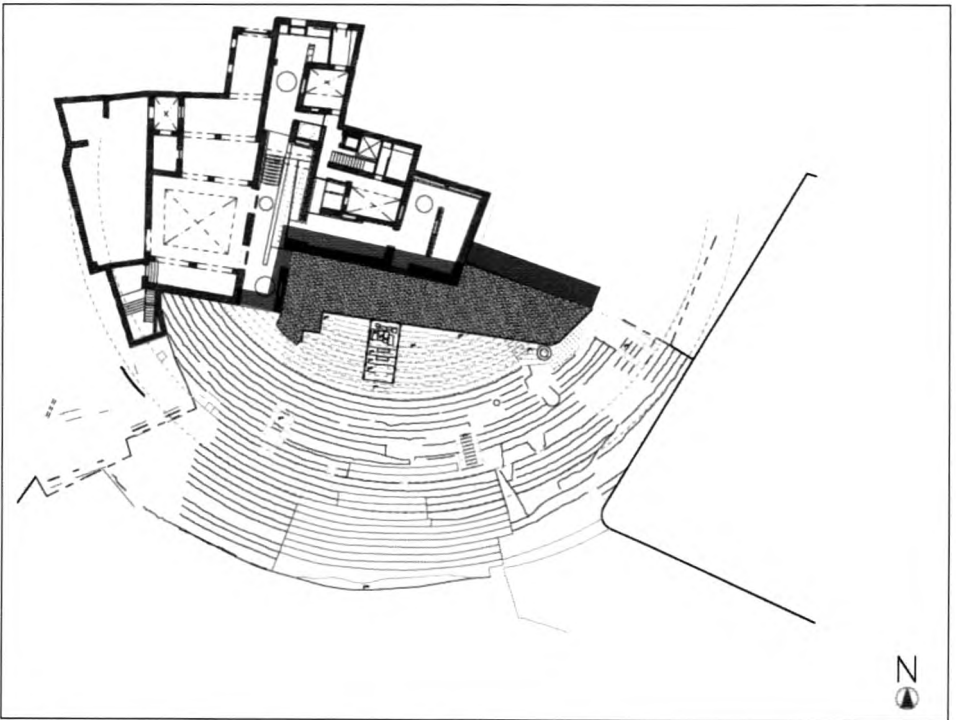


Figura 26. Plano con la zona máxima que teóricamente podrá ser excavada «en galería», bajo los edificios previamente al 2012

## EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS EN LA FUTURA ÁREA DE CONEXIÓN DEL CENTRO DE INTERPRETACIÓN CON EL MONUMENTO

La necesidad de conexionar en el futuro el actual Centro de Interpretación con el Teatro Romano (galería radial y graderío) está fuera de toda duda, ya que para el disfrute público del monumento ambas realidades tendrán que pertenecer a un único itinerario. Lo más factible y lógico es utilizar como lugar de conexión las estructuras más occidentales de la Posada del Mesón, de manera que tras la visita al Centro se pudiese acceder directamente al monumento. Las posibilidades son dos, bien a través del antiguo *aditus* occidental, actualmente bajo las Caballerizas de la Posada del Mesón (figura 27A), bien a través de la recuperación del único *vomitorium* no excavado, que es el más occidental de todos (figura 27B).

Previamente al año 2012 está contratada la consolidación de los muros perimetrales de las Caballerizas de la Posada del Mesón, una zona excavada de antiguo por F. Sibón, en la cual resta por finalizar la intervención en diversas zonas, ya que la actividad arqueológica tuvo que ser abandonada por problemas de seguridad, sin haber podido agotar la estratigrafía (figura 28). Cuando este área cuente con la conveniente estabilidad arquitectónica se procederá tanto a la ultimación de la excavación de la secuencia sedimentaria como al desmonte de las estructuras posteriores al Teatro (especialmente de época moderna), de cara a recuperar la fisonomía del *aditus* occidental y facilitar la visualización de la galería radial hacia el noroeste, cuya bóveda se encuentra muy mutilada por edificaciones posteriores. La potencialidad de las investigaciones arqueológicas en esta zona recae, sobre todo, en la posibilidad de localizar evidencias asociadas al momento de construcción del Teatro Romano, ya que ha sido casi totalmente agotada la estratigrafía de cubrición/amortización de las estructuras. Asimismo, se aclarará notablemente la circulación interna del monumento. Una vez ultimadas las excavaciones arqueológicas y tras el pertinente proyecto de conservación/restauración será posible acceder al Teatro desde el patio de la Posada, mediante una conexión hacia la galería radial para a través de ella desembocar a través de uno de los vomitorios al graderío.

La otra posibilidad de acceso es a través del *vomitorium* occidental, actualmente no excavado (figura 29), el cual desemboca bajo la habitación ubicada al sur del patio de la Posada, si bien es posible su conexión con el pasillo de acceso hacia las habitaciones de la planta superior de la Posada del Mesón. El interés científico de la actividad arqueológica es la datación potencial del abandono del acceso al monumento desde la galería radial, y su ulterior contraste con los niveles de abandono excavados en otras zonas del monumento (especialmente en la zona al aire libre de la *ima cavea-orchestra*).

La ventaja de la primera de las soluciones es su mayor amplitud y el hecho de que se recupera uno de los accesos al monumento preconcebido y usado con dicha finalidad en la Antigüedad, si bien la inversión de recursos y la necesidad de un proyecto de edificación tras la restauración no permitirán su apertura a corto plazo. Quizás mientras sea posible utilizar el *vomitorium* como solución alternativa.

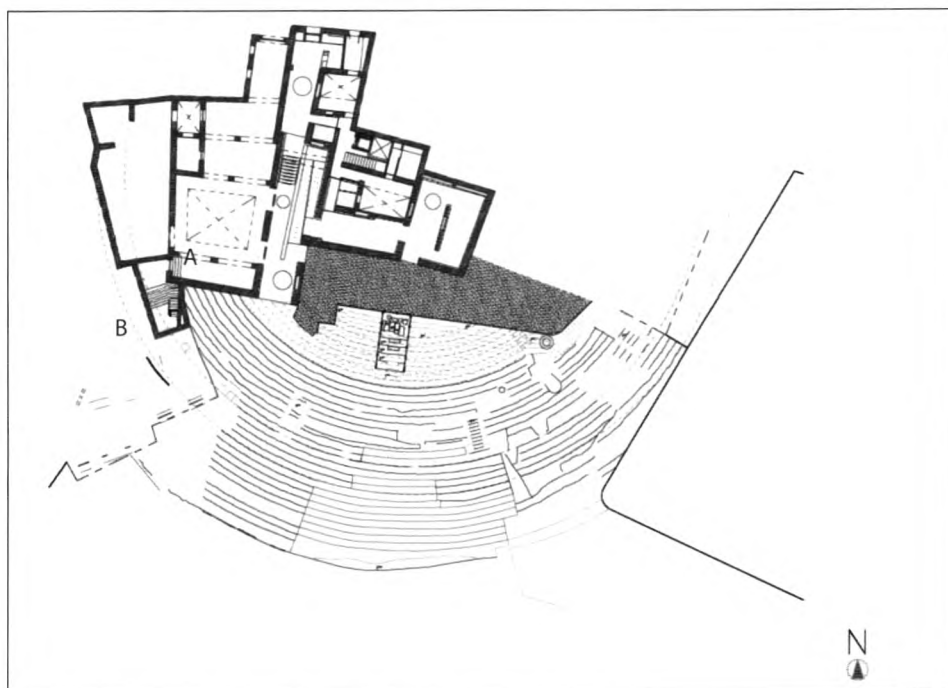


Figura 27. Futuras vías de conexión entre el Centro de Interpretación y el Teatro Romano, bajo las estructuras de la Posada del Mesón, antiguo *aditus* occidental (A) o a través del *vomitorium* más cercano a las estructuras de la Posada (B)

## OTRAS EXCAVACIONES COMPLEMENTARIAS PROGRAMADAS

Recordar que está previsto intervenir en diversas zonas del Teatro para solucionar aspectos relacionados con el futuro programa de conservación—restauración en el monumento previamente a su apertura al público. Será necesario realizar diversas catas en la galería radial para determinar los diversos niveles de uso del criptopórtico —asociables al menos a las dos reformas constructivas detectadas en el acceso a los vomitorios—, de cara a su futura recuperación en el programa de valorización del monumento. También aportarán datos asociados con la erección del teatro diversas catas a realizar en los rellenos de los cajones de cimentación del graderío, tanto en la *ima cavea* (especialmente junto a la salida del segundo vomitorio, hacia el este, ya que la ausencia del forro de sillería deja un espacio vacante al efecto) como en la zona de la *cavea* alta, en este sector junto a las cimentaciones excavadas en su momento por F. Sibón, que servirán adicionalmente para el conocimiento del gradiente de conservación y el carácter portante de las estructuras, ante futuras reconstrucciones (figura 30).

Traemos también a colación la importancia arqueológica para el futuro del patio de la Posada del Mesón, que constituye una zona muy amplia de unos 50 metros cuadrados, totalmente diáfana (figura 31), y única con potencialidad de «belvedere» de las estructuras



Figura 28. Estado actual de la excavación en las Caballerizas de la Posada del Mesón, aún no finalizada



Figura 29. Detalle del vomitorium occidental desde la galería radial, y de su colmatación interior



Figura 30. Estructuras del Teatro en la parte alta de la cavea, bajo las cuales se conserva el registro estratigráfico en posición primaria, en los paleosuelos rojos

del Teatro, en un parcelario muy abigarrado con estancias de dimensiones muy reducidas. Habrá que esperar al desarrollo de los proyectos arquitectónicos en curso para valorar la viabilidad de su excavación bien a cielo abierto —con la potencial integración de las estructuras infrayacentes del graderío bajo metacrilato u otras soluciones técnicas que permitan una visibilidad compatible con la deambulaci3n superior— o bien «en galería».

## ACTIVIDADES ARQUEOL3GICAS PARA LA PLENA COMPRESI3N DE LA HISTORIA DEL EDIFICIO

Asimismo, indicar que se ha previsto la realizaci3n de una serie de actividades arqueol3gicas destinadas a completar el conocimiento de la parte excavada del monumento de espect3culos, a acometer de manera coordinada con los diversos especialistas integrados en el equipo de investigaci3n.

Por un lado completar la informaci3n arqueo–arquitect3nica de la parte excavada del monumento, mediante restituciones fotogram3tricas all3 donde haga falta, de manera combinada con el estudio de la parte del monumento exhumada al hilo de las nuevas excavaciones. Est3 previsto en este mismo contexto el estudio petrol3gico y la caracterizaci3n arqueom3trica de los materiales empleados en la construcci3n del monumento.

Se prestar3 especial atenci3n a la recuperaci3n de muestras sedimentarias que permitan a medio plazo una reconstrucci3n paleoambiental del Teatro —y por ello de *Gades*—, as3 como a la recuperaci3n de biofactos, ya que hasta el momento no se ha avanzado pr3cticamente nada de estas tem3ticas en la arqueolog3a urbana gaditana.

Y, por 3ltimo, en funci3n de la necesidad, se valora la posibilidad del re–estudio de materiales muebles procedentes de antiguas excavaciones en el Teatro y en solares adyacentes, si la potencialidad de los mismos no ha sido agotada en los trabajos actuales en curso de desarrollo.

## MIRANDO AL FUTURO. DEL TEATRO A LOS BALBOS

Una vez ultimados los trabajos planteados ser3 posible disponer de una documentaci3n arqueol3gica v3lida para el estudio del monumento, actualmente inexistente.

En primer t3rmino se pondr3 a disposici3n de la comunidad cient3fica una planimetr3a v3lida, de consenso y actualizada, integrando todos los restos aparecidos en las nuevas excavaciones. Algo tan b3sico y que hasta hace muy poco tiempo no ha estado disponible. Dichos datos emp3ricos permitir3n, de una vez, clarificar aspectos tan importantes como las dimensiones del Teatro, tenido actualmente por el segundo de *Hispania* tras el de *Colonia Patricia*, escasamente por cuatro metros de di3metro (Ventura, 2008b). Asimismo, ser3 posible en dicho momento una propuesta de restituci3n del monumento con una s3lida base real, algo que en la actualidad no es



Figura 31. Vista del patio de la Posada del Mesón

posible —remitimos a la lectura combinada de los artículos de Corzo y Borrego en esta monografía para evaluar la divergencia de algunas propuestas reconstructivas—, y por ello no han sido utilizado reconstrucciones virtuales tridimensionales para la museografía del Centro de Interpretación, ya que no disponemos de la suficiente información como para que las mismas sean lo suficientemente fiables.

Será también importante, una vez ultimado el conocimiento del Teatro Romano en la medida de lo posible —recordamos que las excavaciones deberán continuar en el futuro, siendo posiblemente labores de varias generaciones, ya que la Administración ha optado por el proceso de recuperación del monumento bajo las edificaciones, algo costoso y lento—, su integración en el parcelario —*insulae*— de la *Gades* altoimperial, a la restitución de cuyo hipotético trazado, sin duda, ayudará en el futuro.

Rescatar la problemática de la historia de Cádiz a través del Teatro, en clave diacrónica, será otra de las prioridades a medio plazo, ya que como se ha indicado existen en él evidencias arqueológicas de la época de su construcción, de las reformas a lo largo del siglo I/II d. C., de su abandono, de la reestructuración del mismo en la Antigüedad Tardía y de la construcción de la alcazaba islámica y del castillo en época bajomedieval, además de toda una serie de episodios interesantísimos sobre la historia moderna y contemporánea de Cádiz fosilizados en el solar en el cual se sitúa el Teatro (una síntesis de estos aspectos recientes en Corzo, 1993a).

Y muchas otras temáticas deberán ser desarrolladas, las cuales exceden los recursos y potencialidad de un único proyecto de investigación como el que se desarrollará en el futuro. Desde la problemática monográfica del monumento a través de la hemerografía, como ya se ha comentado en los apartados introductorios, al estudio sistemático de las construcciones y documentación con ellas relacionadas del siglo XVI, XVII y XVIII, pues las fases medievales sí han sido objeto de investigación en mayor profundidad, como también se ha recordado en los apartados previos.

Uno de los aspectos más interesantes, complementarios al estudio del Teatro, será rastrear la memoria material de los Cornelios Balbos, una familia bien conocida de la cual tenemos muchas referencias en la literatura (Rodríguez Neila, 1992 y 2006; Bosc-Plateaux, 2006) pero cuyos restos materiales nunca han sido objeto de una sistematización. Rescatar por ello la memoria de los Balbos será fundamental, y de ella tenemos múltiples evidencias, comenzando por las inscripciones monumentales, como la que conmemora la victoria sobre los Garamantes en los *Fasti Triumphales*. Y pasando por el registro epigráfico y arqueológico de las ciudades con las que tuvo más relación (como *Capua* o *Norba Caesarina* como patrono de las que fue, entre otras), incluyendo las africanas (del reino de Bogud a *Garama*) o la propia *Gades*, cuyos herederos son tangibles en generaciones posteriores en la Ciudad del Estrecho, como tengamos quizás ilustrado en la lápida de *Lucius Cornelius Ajax*, localizada en la calle Juan Ramón Jiménez en 1990 (López y Ruiz, 1995, 93, lámina XVIII, nº 237). La moneda de la ceca de *Gades* es también fiel reflejo de la importancia de esta familia, que encontramos reflejada en los sestercios y dupondios de la serie VII.A.1 y 2, fechados en torno al 19 a. C. (Alfaro, 1988; García-Bellido y Blázquez, 2001, 152–153), en cuyos reversos encontramos la leyenda *pont(ifex) Balbus*, con los instrumentos de dicho cargo religioso —cuchillo, símpulo y hacha— (figura 32). Rastrear su vinculación en aspectos mercantiles será tarea de futuro: no olvidemos que precisamente en este momento se produce la gran expansión de las mercancías de la *Hispania* meridional envasadas en ánforas —especialmente salazones de Cádiz y aceite de Guadalquivir—, tras cuyos negocios haliéuticos especialmente debieron estar las oligarquías dirigentes, entre ellas los famosos Cornelios Balbos, como parece evidente por su propio  *cursus honorum*  —fue como sabemos  *praefectus fabrum* — y algunas inscripciones pintadas en ánforas Dr. 7/11 alusivas a  *Cornelii*  comienzan a alumbrar (Carreras, 2010). Por cierto, no olvidemos que como relata Estrabón (III, 5, 3) el evergeta dotó a la ciudad de un



Figura 32. Sestercio de la serie VII.A. 1 de la ceca de *Gades* con la leyenda *Pont Balbus* en el reverso (MAN)

nuevo puerto —*portus gaditanus*— evidentemente vinculado con la gran expansión mercantil a la cual nos estamos refiriendo. Y también la repercusión social de esta familia, en Cádiz y en Roma —como hemos recordado con el *Theatrum Balbi*, posiblemente construido en parte con las ganancias de los negocios conserveros hispano-romanos; o con aquellos asientos del Coliseo en los cuales se debieron sentar sus herederos—; y convendrá prestar atención a la huella de esta familia en época moderno-contemporánea, pasando por la recuperación de su imagen en estatuas —como en Puerta de Tierra— o incluso en la novela contemporánea, como la recientemente editada por Arguval titulada *Balbo de Gades* (Ojeda, 2008).

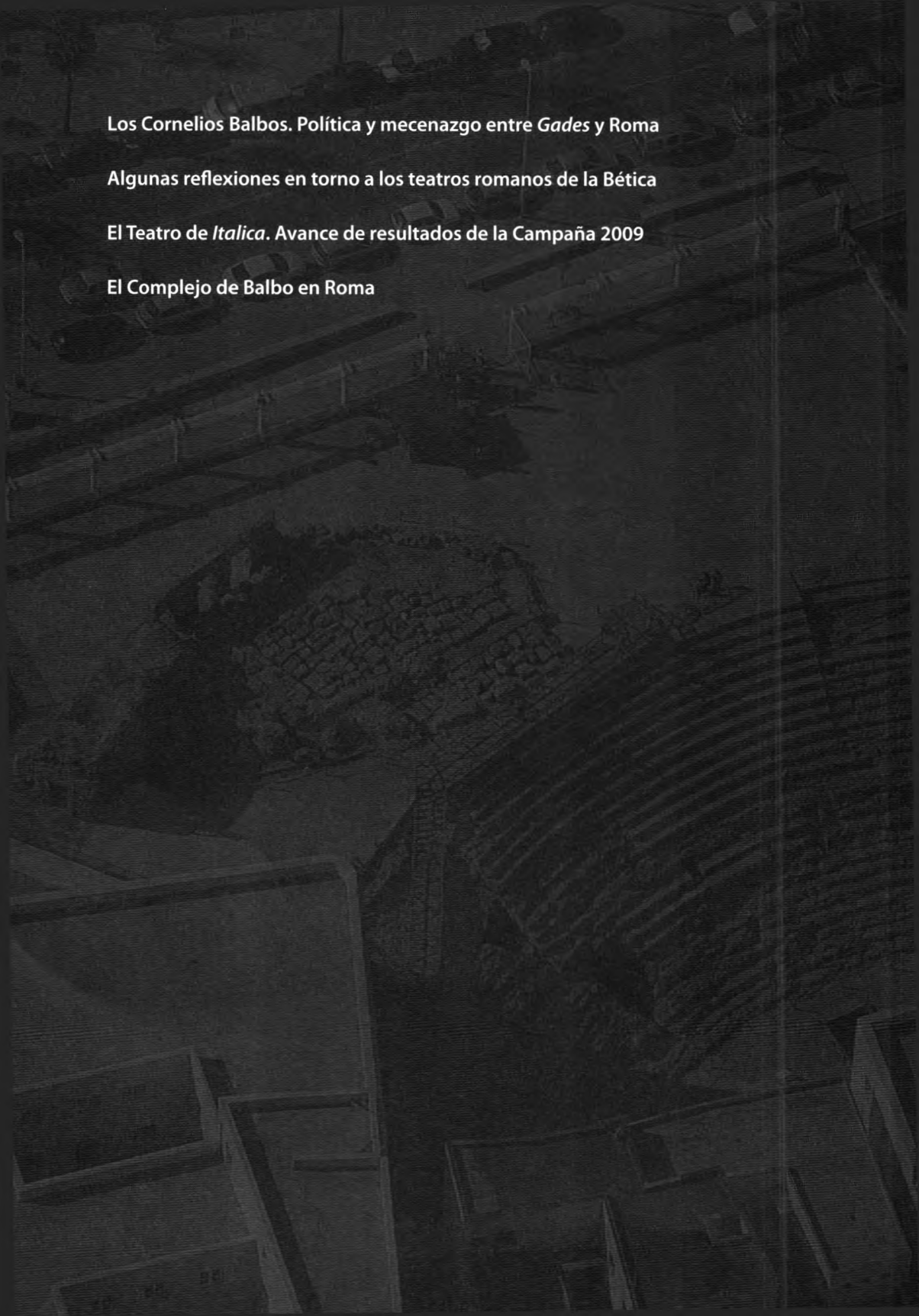
Estamos en un momento decisivo para el monumento y la Universidad de Cádiz se encuentra ilusionada y, al mismo tiempo, inquieta por la recuperación del Teatro, ya que la singularidad de las nuevas actuaciones arqueológicas provoca un programa de intervenciones no tradicional, con cierta aficción segura hacia el Teatro y con unas actuaciones cuya efectividad y especialmente asepsia habrá que valorar sobre el terreno en los próximos años. Nuestra colaboración se limita a la tutela escrupulosa de unas actividades arqueológicas predeterminadas, pues no fue posible participar en las decisiones que condujeron al encargo de los proyectos arquitectónicos en curso. Se tratará, en la medida de nuestras posibilidades, de hacerlo lo mejor posible. Y de ello, como parte de una política de publicaciones que tratará de ser cíclica y en paralelo al desarrollo de los trabajos, presentamos nuestro *agendum* sintetizado en estas páginas.

Para terminar, recalcar que el rescate del epíteto para el Teatro Romano de Cádiz, *Theatrum Balbi*, constituye un granito más en la tendencia de recuperar la memoria de posiblemente el monumento más emblemático de la Cádiz romana, y de la familia que mantuvo unidas durante generaciones a dos de las ciudades más importantes de la Antigüedad, *Gades* y *Roma*.



An aerial, black and white photograph of an ancient Roman city, likely Balneae in the Iberian Peninsula. The image shows a dense urban layout with numerous rectangular buildings and courtyards. A prominent feature is a large, semi-circular theater with a visible stage and tiered seating. The city is situated on a hillside, with a road or path visible on the left side. The overall scene is captured from a high angle, providing a comprehensive view of the urban plan.

**El *Theatrum Balbi* en su contexto  
histórico y arqueológico**



Los Cornelios Balbos. Política y mecenazgo entre *Gades* y Roma

Algunas reflexiones en torno a los teatros romanos de la Bética

El Teatro de *Italica*. Avance de resultados de la Campaña 2009

El Complejo de Balbo en Roma

## Los Cornelios Balbos. Política y mecenazgo entre *Gades* y Roma

JUAN FRANCISCO RODRÍGUEZ NEILA

El 27 de marzo del año 19 a. C. se celebró en Roma la entrada triunfal del general Lucio Cornelio Balbo, vencedor de los garamantes, pueblo del Sahara, a quienes había combatido como procónsul de África. El ilustre gaditano, como recordaría Plinio años después, era el primer provincial que había conseguido tan alto honor, que debía ser otorgado por el Senado, y también el último noble romano en disfrutarlo, pues en adelante quedaría reservado al emperador y miembros de la familia imperial (Plin., *NH*, V, 36–38). Podemos imaginar a aquel hijo de la Bética desfilar al frente de sus tropas a través de los espacios más representativos de la *Urbs* (Campo de Marte, Foro Boario, Circo Máximo, la *Via Sacra*, Capitolio) —*vid.* Bastien, 2007, 316–324, sobre el recorrido en la *Urbs* del cortejo triunfal—, con sus soldados, exhibiendo en su comitiva carteles donde constaban los nombres e imágenes de los pueblos y naciones que había sometido, así como datos sobre montañas, ríos y fuentes de riqueza<sup>1</sup>. Y podemos imaginarlo también saboreando tal momento en su fuero interno, y recordando cómo su tío Balbo el Mayor, *homo novus* como él, había sufrido años atrás el desprecio de un sector de la aristocracia senatorial romana, recelosa ante el creciente poder que, a la sombra protectora de César, habían ido consiguiendo aquellos advenedizos de *Gades*.

---

1. El triunfo de un general victorioso era todo un espectáculo que atraía a multitudes, ávidas de ver como novedad a prisioneros y riquezas, sobre todo cuando procedían, como en este caso, de países exóticos. Las calles se adornaban, los templos se abrían. En la comitiva figuraban primero los cautivos y el botín, luego el general con sus soldados, finalmente los animales destinados al sacrificio ofrecido en el Capitolio (Bastien, 2007, 258–265).

## LOS BALBOS Y GADES

Balbo el Mayor debió nacer hacia finales de los años noventa a. C., mientras que su sobrino, conocido como Balbo el Menor, hijo de su hermano Publio, pudo hacerlo a principios de los setenta, y aún vivía en el 13 a. C. Eran una familia de remotas raíces fenicias, que formaría parte de aquella oligarquía mercantil que desde siglos atrás había dominado la vida política y económica local, y que siempre había sabido compaginar sus intereses con una dilatada fidelidad al *foedus* firmado con Roma en el 206 a. C., al final de la Segunda Guerra Púnica<sup>2</sup>. Sus fuentes de riqueza se habían cifrado, principalmente, en el comercio y las actividades pesqueras, sin descartar las explotaciones agrícolas y ganaderas. La capacidad de la élite social gaditana para adaptarse a las nuevas circunstancias económicas se aprecia en sus *fundi* de tierra firme, donde Balbo el Menor promovería la construcción de un puerto, que sin duda favoreció las exportaciones gaditanas. La producción cerealística de tales propiedades explica que la ciudad pudiera auxiliar a Roma en ciertas ocasiones con envíos frumentarios. Ya desde el siglo II a. C. las aristocracias de las ciudades fenio-púnicas del sur de *Hispania* habían ido incrementando su prosperidad material con las operaciones navieras, financieras y mercantiles —vino, cerámica, salazones, etc.— (Estrab., III, 2, 1 y 5, 3, *cf.*: López Castro, 1995, 130 y ss.). Y ello, en el caso particular de *Gades*, fue destacado de modo elocuente en tiempos de Augusto por el geógrafo Estrabón. Tales negocios abarcaban un amplio espacio mediterráneo y atlántico, el denominado «Círculo del Estrecho» (Millán, 1998, 193 ss.). Y los Balbos debieron contar entre las familias de *Gades* enriquecidas con tales empresas, hecho a tener en cuenta no sólo en su promoción personal al estamento ecuestre y senatorial, sino de forma más concreta en el importante papel ejercido en asuntos económicos por Balbo el Mayor junto a César en Roma.

Que *Gades* fuera una *civitas foederata*, cuya amistad fue siempre apreciada por la «clase política» de Roma, es un factor importante a considerar en la promoción de los Balbos. Ese *foedus* sería reactivado en el 78 a. C. (Cic., *Balb.*, 34; *vid.* al respecto López Castro, 1995, 224 y ss.), en el contexto de la grave crisis ocasionada en *Hispania* por la rebelión de Sertorio, durante la cual la ciudad se mantendría fiel al gobierno senatorial, al que brindó apoyo militar y logístico. Por aquel tiempo Balbo el Mayor iniciaría en *Gades* su carrera política, y ello explicaría las dotes de que pronto hizo gala, especialmente su habilidad diplomática, quizás puesta a prueba en las relaciones de su patria con la República.

En la aristocracia local de *Gades* debió existir un sector dinámico y renovador que, aprovechando también la influencia que llegaron a alcanzar los Balbos, supo asimilar los modelos socioculturales impulsados por Roma. Entre sus miembros habría ya en-

---

2. Sobre los orígenes gaditanos de la familia: Cic., *Balb.*, 6, 41, 43; Estrab., III, 5, 3; Vel. Pat., II, 51, 3; Tac., *Ann.*, XI, 24; Plin, *NH*, V, 36; Dio Cas., 54, 25, 2; Solin., 29, 7; *vid.* Rodríguez Neila, 1992, 25 y ss.

tonces algunos ciudadanos romanos, además de los Balbos, pues tanto Sila como Pompeyo, lo recordaría años después Cicerón, habían concedido tal estatus a algunos gaditanos (Cic., *Balb.*, 50, *cf.*: también Estrab., III, 5, 3, a propósito del alto número de *equites* de *Gades*). La aspiración a la ciudadanía por parte de los notables de *Gades* no obedecía sólo a razones políticas y jurídicas. También influían las ventajas que suponía en todos los ámbitos de la actividad económica, además de afianzar las relaciones de clientela con el orden senatorial. Todo ello sugiere que, junto a la herencia cultural fenopúnica, patente en lengua, onomástica, religión, ritos funerarios, etc., aquella sociedad gaditana de fines de la República ya había alcanzado un apreciable grado de romanización.

Es posible que Balbo ocupara alguna de las magistraturas del cuadro constitucional semita, que *Gades* pudo mantener por su condición de *civitas foederata* (*vid.* sobre el tema Rodríguez Neila, 1980, 59 y ss.). Y sin duda fue uno de los miembros más eminentes y activos de aquel *senatus* de *Gades* mencionado por Cicerón (Cic., *Balb.*, 41–42). Sus contactos personales primero con Pompeyo, luego con César, cuando desempeñaron cargos en *Hispania*, le acreditan como miembro de uno de los más distinguidos linajes gaditanos, y uno de los principales dirigentes políticos, pues las élites indígenas eran el sector social más en contacto con los gobernadores provinciales (Des Boscs–Plateaux, 1994, 18). Desde tal posición Balbo influiría en algunas decisiones tomadas por el senado local. Así cuando *Gades* envió una flota para ayudar a Pompeyo frente a Sertorio, y luego a César en la campaña lusitana que realizó siendo gobernador de la *Hispania Ulterior* (61–60 a. C.), empresa que de paso favorecía los intereses mercantiles de la ciudad en el Atlántico. También Balbo, ya desde Roma, mediaría para que *Gades* enviara a la *Urbs* un socorro de víveres en el 57, momento de carestía y alza de precios, respaldando así a su valedor Pompeyo, encargado oficialmente de resolver tal problema (*cf.* Cic., *Balb.*, 5, 40, 60; Dio Cas., 37, 53, 4).

Las estrechas relaciones de *Gades* con la República se afianzarían en los tiempos de la guerra civil del 49–45, apoyando la causa de César. Tras la capitulación de Varrón, legado de Pompeyo en la *Hispania Ulterior*, Gayo Julio pronunció en Córdoba un apasionado discurso ante las delegaciones de las comunidades de la provincia. En el capítulo de reconocimientos hizo una explícita referencia al apoyo recibido de los gaditanos. La ciudad sería recompensada entonces con la categoría de municipio y la extensión general de la ciudadanía romana a toda su población (BC, II, 21; Dio Cas., 41, 24, 1–2; Liv., *Per.*, 110–111; *vid.* Rodríguez Neila, 1992, 59 y ss.; López Castro, 1995, 157 y ss.). Lógicamente la mano de Balbo, ya todopoderoso en Roma, estaría tras dicha promoción, dados los amplios poderes que César le había otorgado. Para los miembros de su *gens* que permanecieron en *Gades*, y para la clase dirigente local en general, sería un orgullo tener en la *Urbs* a un paisano con influyentes relaciones políticas y sociales, y dispuesto a favorecer a sus paisanos desde la distancia. Como destacaría Cicerón en el juicio incoado al gaditano en el 56 a. C., en su condición de *hospes publicus* de la ciudad, nuestro hombre la favoreció con toda clase de beneficios

(*Balb.*, 43). Dicho pacto de *hospitium* pudo ser suscrito tras recibir Balbo la ciudadanía romana en el 72 a. C. Los gaditanos le corresponderían en el crítico momento que a su protector le tocó vivir en el mencionado proceso, acusado de haber recibido ilegalmente la *civitas Romana*. Como señala Cicerón (*Balb.*, 41–42), enviaron a Roma una *legatio* para dar testimonio de su aprecio a Balbo, de la que formarían parte algunos prohombres de la ciudad. E igualmente promovieron medidas oficiales de castigo (*senatusconsulta fecerunt*) contra el acusador, que por cierto era también gaditano, aunque desconocemos qué influyentes personajes políticos pudieron estar tras esa persona.

### LA «CONEXIÓN» CON LA CLASE DIRIGENTE DE ROMA

Hubo cuatro importantes políticos de fines de la República, con los que Balbo el Mayor llegaría a tener estrecha relación, y que influyeron decisivamente en su vida: Pompeyo, César, Cicerón, y más tarde Octavio, el futuro Augusto. De ellos Pompeyo fue el primero que trató, cuando estuvo a sus órdenes durante la guerra sertoriana. El *Magnus* recompensó sus servicios otorgándole la ciudadanía junto a toda su familia, decisión luego ratificada por la *lex Gellia Cornelia* del 72 a. C., que le dio poderes para conceder tal derecho con ciertas condiciones. Los cónsules que la promulgaron y le dieron nombre, *L. Gellius Poplicola* y *Cn. Cornelius Lentulus Clodianus*, ambos en buena sintonía con el *Magnus*, fueron censores en el 70 a. C., siendo probablemente quienes inscribieron a los Balbos en las listas de *cives*<sup>3</sup>. Desde ese momento la *gens* de *Gades* pasó a formar parte de su círculo de allegados, siendo exponente destacado de las poderosas clientelas forjadas por Pompeyo en *Hispania* desde la guerra de Sertorio, que tanto peso tendrían luego durante el conflicto civil del 49–45 (Amela, 2002, 93 y ss. y 159 y ss.). Posteriormente el especial afecto del *Magnus* a Balbo quedó también puesto de manifiesto cuando acudió junto a Craso, el otro triunviro, para testimoniar ante el tribunal en favor del gaditano durante el proceso del 56. En dicho juicio destacaría Cicerón que el gaditano mostró durante la guerra sertoriana gran fidelidad a la República, y cualidades que le acreditaban para recibir la ciudadanía romana, como su valor, digno de su gran jefe —se refería a César— (*Balb.*, 6).

También durante el citado episodio bélico Balbo el Mayor hizo amistad con miembros del círculo de Pompeyo, como *Q. Caecilius Metellus*, procónsul de la *Hispania Ulterior*, o el cuestor *C. Memmius*, cuñado del *Magnus*. Con ellos compartió arriesgadas operaciones militares por tierra y mar<sup>4</sup>. A esos contactos se sumaría *L. Cornelius Lentulus Crus*, quien también sirvió en *Hispania* como legado durante dicho conflicto,

3. Así constaba en las *tabulae publicae* en el 56 (Cic., *Balb.*, 19). Vid. al respecto Suolahti, 1963, 459 y 462 y ss.; Rodríguez Neila, 1992, 41 y ss.

4. Cic., *Balb.*, 5–6., cerco de *Carthagonova* y batallas de Sucro y Turia. Quizás en estas operaciones pudo adquirir los méritos de guerra que Pompeyo premió con la ciudadanía romana.

y pudo haber influido en Pompeyo para que le concediera la ciudadanía. El gaditano siempre le tuvo un especial afecto, que no se quebró ni en los críticos momentos de la guerra civil, cuando se ocupó de sus *negotia* en Roma durante su ausencia (Cic., *ad Att.*, IX, 7B, 2).

Tras finalizar la rebelión de Sertorio, y prestigiado por su amistad con Pompeyo y la recién estrenada ciudadanía, Balbo debió permanecer en *Gades* durante la década de los sesenta, que señalaría el estrellato político de dos hombres que marcaron su destino, Pompeyo y Cicerón. Aunque no hay constancia de que llegara a ejercer funciones públicas en su ciudad, no debe descartarse que revistiera algún sacerdocio en el famoso templo de Hércules. El interés de la familia por los asuntos religiosos se desprende no sólo del pontificado que revistió su sobrino Balbo el Menor en Roma, sino también de una obra a él atribuida titulada *Exegeticon*, donde hacía algunas observaciones precisamente sobre el culto de Hércules (Rodríguez Neila, 1992, 309).

Si bien las fuentes no lo confirman, el primer encuentro de Balbo con César, la persona que más influyó en su vida, pudo tener lugar en el 68 a. C., cuando el futuro dictador vino como cuestor a la *Hispania Ulterior*, y recorrió la provincia para impartir justicia por delegación del gobernador. Cicerón dice que Balbo conoció a César siendo *adulescens*, que le agradó mucho, y que le contó entre sus íntimos, apreciando siempre su fidelidad, entrega y consideración (Cic., *Balb.*, 63). Si ambos se conocieron por esas fechas, Balbo podría tener por entonces entre veintitrés y veinticinco años. El mutuo aprecio que surgió entonces entre ambos se afianzaría cuando Gayo Julio volvió a la misma provincia en el 61–60 a. C., esta vez como gobernador. E influyó en la condición político-jurídica de *Gades*, ya que la antigua colonia tiria adoptó ciertos *iura* romanos que las fuentes no precisan, pero que posiblemente modificaron algunos usos «bárbaros» ancestrales (*inveterata barbaria*) en las costumbres (*mores*) y constitución política (*disciplina*) de la ciudad, propios de su cultura semita (Rodríguez Neila, 1980, 39 y ss.).

Durante esta nueva estancia como propretor César efectuó una campaña militar en *Lusitania*, en la que *Gades* le prestó ayuda naval, en virtud de sus compromisos como ciudad federada. El propio Balbo, ya con experiencia en cuestiones militares, pues había servido en el ejército de Metelo y Pompeyo durante la guerra sertoriana, debió formar parte de la flota gaditana, acompañando también a César como su *praefectus fabrum*, función que debió ejercer en algunas operaciones militares, y que más tarde volvería a repetir bajo su mando durante la guerra de las Galias (Cic., *Balb.*, 63; *vid.* Rodríguez Neila, 1992, 59 y ss.). Quizás para entonces Balbo había accedido ya al rango ecuestre, pues para desempeñar dicha prefectura había que acreditar tal condición.

Pero el ascenso político que pronto lograría en Roma no se basaría en los cargos del *cursus honorum*, sino más bien en sus preciosos servicios a tres de las figuras políticas más significativas a fines de la República: Pompeyo, César y Octavio. Y actuando casi siempre en un segundo plano. Especialmente decisiva para su vida fue la íntima amistad forjada con César, factor que impulsó sin duda su ascenso social en Roma y su importante papel político, algo sin precedentes. Una relación que, dadas las circunstancias,

debió causar asombro, sobre todo en los círculos senatoriales. Cicerón consideraría al gaditano *familiaris* y *homo carissimus* para el futuro dictador. También Suetonio y Plutarco recalcan ese afecto mutuo (Cic., *ad Att.*, XXIII, 3, 8; *cf.* *Balb.*, 63–64; Suet., *Caes.*, 81, 2; Plut., *Caes.*, 60, 1).

Nada más arribar a la *Urbs* en el 60, César utilizó sus servicios como agente para organizar el Primer Triunvirato. Balbo ya debía haberle demostrado su habilidad en los tejemanajes políticos y sus cualidades de negociador. Dada la larga amistad que le unía a Pompeyo, actuó como intermediario entre ambos en las gestiones que culminarían con dicha alianza, a la que se sumó el potentado Craso (*vid.* sobre ello Lamberty, 2005, 159 y ss.). Entonces Balbo era casi desconocido entre la clase dirigente romana. Pero su mediación testimonia la sutileza diplomática que se le reconocería, y sus cualidades para actuar como agente «entre bastidores», importante papel que empezaría a asumir desde ese momento. Con respecto a los triunviros, volvería a desempeñar su función conciliadora en el 56, haciendo valer sus buenos oficios para que su unión, desgastada políticamente por los problemas entre César (a la sazón en las Galias) y el *Magnus*, volviera a reforzarse con el «pacto de Lucca» (Plut., *Caes.*, 21, 6; *Pomp.*, 51, 4–8; Ap., *BC*, II, 17–18). Sin embargo el gaditano, amigo íntimo de ambos líderes, lo que le convertía en eslabón clave para que su alianza perdurara, no pudo impedir el ulterior alejamiento entre ellos.

Un hecho destacado, consecuencia del pacto triunviral, fue la adopción de Balbo por Teófanos de Mitilene, amigo y agente personal de Pompeyo, otra muestra de las importantes clientelas provinciales que había sabido forjarse. La carrera de Teófanos ofrece ciertos paralelismos con la de Balbo. El *Magnus*, su protector, utilizó sus servicios para regular muchas cuestiones en Oriente, le procuró la ciudadanía romana y le nombró su *praefectus fabrum*. La citada adopción contribuyó a estrechar los lazos entre Pompeyo y César a través de sus respectivos *praefecti fabrum*<sup>5</sup>. También la fortuna de Balbo, que ya debía ser notable antes de su traslado a Roma, se incrementaría con la herencia recibida de Teófanos. Fue un asunto que, al parecer, suscitó fuertes críticas hacia su persona, obviamente desde el bando de los *optimates* opuestos a los triunviros (Cic., *Balb.*, 56–57; *ad Att.*, VII, 7, 6).

Otra figura clave en la vida de Balbo fue Cicerón, a quien debemos mucho de lo que sabemos sobre su trayectoria histórica. Nuestro hombre aparece con frecuencia en su amplia correspondencia, además de ser protagonista del *Pro Balbo*, discurso en su defensa durante el citado proceso, en el que el gran orador actuó como abogado defensor. Ambos tuvieron una relación muy variable, afectada por las tensiones de la guerra civil, pero también por la actitud del Arpinate, siempre dudando entre su fidelidad a los ideales republicanos, y la atracción ejercida desde César y sus íntimos,

5. Fue evidentemente una maniobra política, pues Teófanos no necesitaba un heredero. Quizás un hijo que tuvo ya había nacido por entonces (Gold, 1985, 324). Vid. Corbier, 1991, sobre las *adoptiones* como estrategia política entre las aristocracias romanas.

uno de ellos Balbo, para que apoyara su causa, y la prestigiara ante la opinión pública y sus enemigos del orden senatorial. Debieron conocerse poco después de que nuestro hombre llegara a Roma junto a César. Cuando los coaligados del Primer Triunvirato buscaron captar a Cicerón para su causa, usaron para ello las gestiones de Balbo. Ello ocurrió a fines de diciembre del 60, que es cuando aparece por primera vez en las cartas del orador, quien le califica ya como íntimo de César, *Caesaris familiaris* (Cic., *ad Att.*, II, 3, 3). Pero Cicerón dio evasivas a sus propuestas, y prefirió permanecer neutral entre los triunviros y la oligarquía senatorial.

Un momento clave en sus relaciones fue el proceso del verano del 56, promovido por la facción senatorial que quería debilitar la posición de los triunviros no atacándoles frontalmente, sino acosando con juicios a algunos de sus principales colaboradores. Para conciliarse con los dos más importantes protectores de Balbo, Pompeyo y César, Cicerón pronunció un encendido discurso en defensa del acusado, cuyo ascendente poder había llegado a causar celos, cuando no abierta censura, entre los *optimates*. Cornelio fue acusado de haber recibido ilegalmente de Pompeyo la *civitas Romana*, algo que llevaba disfrutando desde hacía quince años, sin que nadie hubiera discutido nunca, ni en *Gades* ni en Roma, tal concesión. Pero algo es seguro, el Arpinate le defendió buscando reivindicarle ante la opinión pública, y tratando también de rehabilitarse él mismo ante los triunviros. César estaba en ese momento en las Galias. Pero tanto Pompeyo, quien había pedido a Cicerón que aceptara la defensa, como el rico Craso, testificaron personalmente en favor de Balbo (*cf.*: Cic., *Balb.*, 1–4). Y lo mismo hizo una delegación enviada desde *Gades* en su apoyo.

La acusación giraba sobre dos cuestiones fundamentales: si el *Magnus* estaba facultado para conceder la ciudadanía, y si alguien oriundo de una *civitas foederata* podía recibirla. Según Angelini (1980) a la acusación no le faltaban razones, ya que Cicerón no pudo concretar qué servicios oficiales había prestado Balbo a la República durante la guerra sertoriana, méritos imprescindibles para hacerse acreedor del beneficio otorgado por Pompeyo. En el *Pro Balbo* no se cita explícitamente ninguna acción de nuestro hombre merecedora de la ciudadanía como *praemium virtutis*, aunque se destaca su decidida participación en las operaciones bélicas. Pero de *Balb.*, 25, donde se alude a *Gaditanorum auxilia* a Roma, podría inferirse que su presencia en el ejército de Pompeyo se dio dentro de una prestación militar de *Gades*.

No podemos entrar ahora en detalles sobre los testimonios a favor y en contra expuestos en el juicio<sup>6</sup>. Pero tuvo algunas consecuencias importantes para Balbo: fue absuelto, su influencia y poder político no dejaron de aumentar, y quizás también su silencioso rencor contra aquella facción de la *nobilitas* que había intentado anularle social y políticamente. Asimismo redobló desde entonces sus intentos para atraer a Cicerón al lado de César. E

---

6. Sobre el ambiente histórico del mismo, y los argumentos aportados por acusación y defensa: Rodríguez Neila, 1992, 95 y ss.

igualmente hizo gestiones ante su jefe en favor de Quinto, hermano del orador y por entonces legado en las Galias, y del jurisconsulto Trebacio, por quien el Arpinate se había interesado al ser cliente suyo (Cic., *ad Q. Fr.*, II, 10; *ad Fam.*, VII, 5, 3).

El desencadenamiento de la guerra civil pondría a Cicerón en una difícil coyuntura. Sus convicciones personales le incitaban a tomar partido por Pompeyo para defender la República. Pero tenía deudas de gratitud hacia César y Balbo, que le habían auxiliado económicamente en el 54, y habían tratado bien a su hermano Quinto y a su amigo Trebacio. El orador se entrevistó con Pompeyo en la Campania el 10 de diciembre del 50, y a partir de ese momento se alejaría de César (Cic., *ad Att.*, VII, 4, 2). Pero tanto éste como Balbo, conscientes de lo emblemática que era su figura para un sector importante de la oligarquía senatorial, mantuvieron sobre él una constante presión para que tomara su partido<sup>7</sup>. Pero cuando Cicerón se enteró de que Pompeyo había pasado a Grecia (lo que sucedió el 17 de marzo del 49), y era ya tarde para unirse a él, quedó profundamente decepcionado e, irritado, la emprendió contra el gaditano, sutil artífice de su inmovilismo. Remitió a Ático una carta que había recibido de aquél el 22 o 23 de marzo, refiriéndose irónicamente a su persona como el «excelente Balbo, a quien nuestro Pompeyo ha dado el terreno donde edificó sus jardines, al que ha tratado a menudo preferentemente sobre cualquiera de nosotros» (Cic., *ad Att.*, IX, 13a).

El Arpinate, que acabó huyendo precipitadamente a Grecia al lado de Pompeyo, vio su posición política muy debilitada tras Farsalia. Abrumado por la derrota, retornó a Italia a fines del 48, no esperando obtener gracia de César. Y tuvo que pasar de la altanera neutralidad que había querido mantener meses antes a la humillación. Bloqueado en Brindisi se dirigió a Ático para que contactara con quienes en ese momento, por delegación del dictador, tenían plenos poderes en la *Urbs*, Balbo y Opio, a fin de que intercedieran en su favor y contrarrestaran el acoso de sus adversarios (Cic., *ad Att.*, XI, 6, 3; 8, 1–2). El orador se mostró muy satisfecho por las muestras de afecto que, superando anteriores incomprensiones, recibió de ellos entonces, considerándolos en ese crítico momento entre quienes podía movilizar en ayuda propia, y también en la de otros propompeyanos para los que buscó el perdón de Gayo Julio (Cic., *ad Fam.*, VI, 12, 2; IX, 6, 9; también VI, 8).

## EN EL EQUIPO DE COLABORADORES ÍNTIMOS DE CÉSAR

Debemos valorar ahora el papel de Balbo como agente personal e informador de César. Empezó a ejercerlo bajo una cobertura oficial, mientras era su *praefectus fabrum* en las Galias entre el 58 y el 56 a. C. (Cic., *Balb.*, 63–64). Tras el proceso de este

---

7. Cicerón señala en *ad Att.*, VII, 3, 11 (9 de diciembre del 50), que Balbo le enviaba cartas a menudo de parte de César.

último año, aunque ya no como *praefectus fabrum*, se sigue constatando su intermitente presencia en tierras galas junto a César (cfr. Cic., *ad Fam.*, VII, 7; *ad Q. fr.*, III, 1, 9 y 12; *ad Fam.*, VII, 6; VII, 9). Balbo retornaría a Roma cuando César se retiraba a invernar en la Cisalpina, para mantenerle al tanto de los importantes cambios políticos acaecidos en la *Urbs* desde el 54–53<sup>8</sup>. La prolongada ausencia de su jefe, y la confianza que había puesto en su persona, convirtieron al gaditano en su auténtico «hombre fuerte» en Roma, llegando a tener gran influencia sobre la clase política, y enfrentándose incluso a algunos senadores, si se trataba de defender los intereses de Gayo Julio (Cic., *ad Fam.*, VIII, 9, 5 y 11, 2).

Una vez desatada la guerra civil a inicios del 49, cuando los partidarios de César huyeron en masa de Roma, sólo quedó allí Balbo. Su posición personal todavía estaba asegurada por su relación con Pompeyo y Teófanos, a quienes le unían estrechos lazos. Tampoco el dictador le forzó a enemistarse abiertamente con ellos, dada su vieja amistad. Durante la breve estancia del dictador a principios de abril del 49, antes de partir para *Hispania* para luchar contra los legados del *Magnus*, Balbo debió quedar confirmado como gestor de sus intereses personales y políticos en la capital. Junto a él, en el equipo de fieles agentes cesarianos por aquellos años, también brillaron otros dos *equites*, Opio e Hircio (Aul. Gel., *NA*, XVII, 9, 1). Aparte su inquebrantable fidelidad al jefe compartieron inquietudes, como las aficiones literarias y los intereses financieros, que suelen contribuir a sellar las ambiciones comunes de muchos individuos. Fueron la voz y el brazo ejecutor de César durante sus largas ausencias, manteniendo con él un estrecho contacto epistolar. Hacían propaganda de sus intenciones políticas a través de libelos, y difundían juicios y opiniones en su favor.

Este poder sin precedentes de quienes no desempeñaban cargo oficial alguno, y uno de ellos provincial por añadidura, dejó sin duda huella histórica. Cicerón no dejó de señalar las amplias atribuciones que Balbo y Opio tuvieron para tomar decisiones por cuenta de César quien, enfrascado en la guerra contra Pompeyo, solía ratificarlas, mostrando así la gran confianza que tenía en ambos<sup>9</sup>. Con ello se hacía eco del asombro que en Roma, y especialmente entre la *nobilitas*, debió suscitar el poder sin precedentes alcanzado por aquellos dos hombres de rango ecuestre. Mucho tiempo después Tácito seguiría recordando cómo ambos habían llegado a ser prácticamente los amos del estado entre el 49 y el 45 a. C., decidiendo incluso sobre cuestiones de paz y guerra (Tac., *Ann.*, XII, 60, 5).

---

8. La muerte de Julia, hija de César casada con Pompeyo, la desaparición de Craso en la guerra contra Partia, y el posterior acercamiento del *Magnus* a los *optimates*.

9. Cfr. Cic., *ad Att.*, XI, 6, 7, 8, 9, 14, 17a, 18, 22. En otro pasaje afirma que ha podido comprobar cómo César confirma las disposiciones que Balbo y Opio toman en su ausencia (*ad Fam.*, VI, 8, 1).

Gracias a ellos César pudo intervenir en las intrigas de Roma mientras permanecía en las Galias y, una vez desencadenada la guerra civil, asegurarse la iniciativa política en la capital. Balbo y Opio se encargaron de delicadas gestiones oficiales o de misiones secretas, en una labor que hoy definiríamos como de auténtico «espionaje político»<sup>10</sup>. Igualmente se ocuparon de la propaganda, a fin de atraer a su bando a miembros del estamento senatorial que estaban indecisos o habían tratado de permanecer neutrales, apelando a temas de uso común entonces como la *clementia Caesaris*, e incluso corrompiendo voluntades con dinero<sup>11</sup>. Con tal intención redactaron panfletos e incluso cartas, aparentemente privadas, pero que en realidad contenían consignas políticas, y se difundían en copias que circulaban por la capital. Así ocurrió con algunos correos enviados a Cicerón, para tranquilizarle sobre las intenciones de César hacia su persona (Cic., *ad Att.*, VIII, 15a; IX, 7a, 7b, 13a, todas de marzo del 49), u otros recibidos del propio dictador, teóricamente dirigidos a sus agentes, pero que en realidad eran manifiestos políticos que debían ser divulgados para testimoniar su espíritu conciliador (Cic., *ad Att.*, IX, 7c, 1, y IX, 13A).

También Balbo y Opio ejercieron una diligente censura literaria, para contrarrestar previsibles maniobras de la facción anticesariana en el mismo sentido. Por ejemplo el imprevisible Cicerón tuvo que someter a su consideración el *Pro Ligario*, antes de que el gaditano se lo remitiera a César, por aquel tiempo en *Hispania* (Cic., *ad Att.*, XIII, 19, 2.; *cf.* también *ad Att.*, XIII, 46, 2, a propósito del «Catón» ciceroniano). El orador consiguió igualmente por tal vía amnistía para el historiador *T. Ampius Balbus*, quien pudo publicar sus obras (Cic., *ad Fam.*, VI, 12, 1–3), e intercedió en favor de *Caecina*, un panfletario pompeyano *familiaris* y cliente del Arpinate, que a fines del 46 trabajaba en unas *Querelae*, donde al parecer se difamaba al dictador (Cic., *ad Fam.*, VI, 5, 6, 7 y 8; Suet., *Caes.*, 75, 5). En agosto del 45 tuvo que solicitar similar indulgencia para la carta que había redactado comentando el «Anticatón» de César (*ad Att.*, XIII, 50, 1; *vid.* también *ad Att.*, XII, 51, 2; XIII, 1, 3; XIII, 27, 1).

Es probable que Balbo tuviera igualmente mano en la redacción de los senado-consultos. Así parece desprenderse de una carta de Cicerón a Papirio Peto, también amigo del gaditano (Cic., *ad Fam.*, IX, 15, 4; *cf.* también IX, 17, 1). Y al parecer era una de las personas a las que había que consultar si se quería conocer la agenda del Senado (Cic., *ad Att.*, XIII, 47a, 1). Asimismo parece haber estado al tanto de la normativa jurídica en cuestiones de administración local. A principios del 45 había rumores sobre una posible reorganización municipal en Italia. A solicitud de su amigo

10. Para mantener el secretismo incluso se comunicaban epistolarmente con su jefe usando un código criptográfico. *Cf.*: Aul. Gel., *NA*, XVII, 9, 1; Cic., *ad Q. fr.*, II, 10, 4.

11. Así se pasaron a su lado hombres que antes se le habían opuesto, como Curión, Celio o Dolabella. Sobre los medios de propaganda política en aquel tiempo (panfletos, cartas, discursos, sátiras, etc.): Jal, 1963, 82 y ss., 146 y ss.; Rambaud, 1966, 56 y ss.

Lepta, Cicerón deseaba informarse sobre qué expectativas de acceso a los senados locales se abrían para quienes ejercían ciertas profesiones. Para ello se dirigió a Balbo, quizás porque estaba trabajando en la redacción de la ley que se preparaba, el cual le respondió que un *praeco* sólo podía acceder al decurionato si había dejado de desempeñar tal función (Cic., *ad Fam.*, VI, 18, 1). Según Welch (1990, 67 y ss.), el control del gaditano sobre todos estos asuntos se habría debido a que llegó a ocupar un cargo oficial, el de *praefectus Urbis*, que le permitía controlar la elaboración de leyes.

También la eficaz gestión de Balbo y Opio debió hacerse sentir en los grandes fastos que celebraron el triunfal retorno de César a Roma tras la guerra de *Hispania* en septiembre del 45 (Cic., *ad Fam.*, VI, 19, 2). Ambos parecen haber influido mucho para que el Senado concediera al dictador exorbitados honores, que contribuyeron a proyectar una imagen cuasi «monárquica» de su figura. Y también explican su orgullosa conducta ante los *Patres* de una República en plena crisis, pocos días antes de su asesinato, cuando marcharon en corporación para presentarle decretos muy lisonjeros hacia su persona. Gayo Julio, que estaba sentado ante el templo de *Venus Genetrix*, iba a levantarse para recibirles cuando se lo impidió el gaditano (Suet., *Caes.*, 78, 1; Plut., *Caes.*, 60, 1 y 8). Algunos años después Balbo y Opio pondrían también al servicio de Octavio el aparato propagandístico que habían manejado, a fin de defender la memoria de su jefe, y disponer a la opinión pública en favor de su hijo adoptivo y heredero político<sup>12</sup>.

## LA CARRERA POLÍTICA DE BALBO EL MAYOR

La vida de Balbo el Mayor no estuvo jalonada por muchos cargos oficiales, su actividad e influencia públicas se proyectaron casi siempre desde un segundo plano. Como vimos empezó a ganarse una posición política sirviendo a César como *praefectus fabrum* durante su propretura en la *Hispania Ulterior* (61–60 a. C.). Y volvió a ejercer dicha función desde marzo del 58, acompañándole en las Galias (Cic., *Balb.*, 63). Ambos puestos indican el temprano aprecio que le profesó el futuro dictador, ya que los *praefecti fabrum* solían ser escogidos por los magistrados romanos *cum imperio* entre gente de confianza<sup>13</sup>. A fines de la República dicho cargo tenía un perfil polivalente, ejercía funciones administrativas y financieras, realizaba misiones políticas, actuaba como consejero militar, e incluso asumía tareas especiales de carácter logístico y técnico. Desconocemos qué ocupaciones concretas

---

12. Con tal intención Balbo debió redactar sus *Efemerides*, y asimismo insistió ante su colega Hircio para que acabara el *Bellum Gallicum* de César con un libro VIII en cuyo prólogo, dedicado al gaditano, se alude a ello.

13. Era un cargo de rango ecuestre, a menudo se trataba de *familiares* de sus jefes (Welch, 1995, 144 y ss. y en general Cerva, 2000).

tuvo Balbo como *praefectus fabrum*. Pero no parece que tal función preludiara un progreso inmediato en el *cursus honorum*. En su caso fue efectivamente así.

Tras su doble paso por tal prefectura las fuentes no le vuelven a asignar explícitamente ninguna responsabilidad oficial, hasta su ascenso al consulado en el 40 a. C. Sin embargo se ha sugerido que, siendo seguramente un hombre con ambiciones, pero también de proverbial fidelidad, difícilmente habría dejado de recibir una merecida recompensa pública de su valedor César, en pago a sus numerosos servicios extraoficiales. Por ello le habría designado como uno de los *praefecti Urbis* del 45, a través de los cuales controló la capital a distancia (Welch, 1990). Otro habría sido Opio. Tales prefectos, escogidos entre gente de su confianza, fueron dotados de *imperium* pretorio, que les capacitaba para redactar edictos y decretos senatoriales. Dos de ellos se encargaron de las finanzas estatales, muy afectadas por la guerra civil.

Pero el ascenso social de los Balbos no se quedó en el nivel ecuestre, ya que entraron en el orden senatorial. César promocionó de tal forma a algunos *equites* de origen municipal, tanto de Italia como de provincias, e igualmente a hijos de caballeros romanos, que apostaron por él en la difícil coyuntura de la guerra civil (Syme, 1989, 112 y ss.; Wiseman, 1971). En el siglo I a. C. ya está constatada una primera generación de senadores de origen hispano, de la que los Balbos fueron el más preclaro exponente (Castillo, 1982; Caballos, 1989). Pero no sabemos con certeza cuándo Balbo el Mayor entró en el Senado. Quizás ya formaba parte del mismo en septiembre del 51, si fue durante una sesión senatorial cuando se enfrentó al consular Q. Cecilio Metelo Pío Escipión, en el crítico momento en que se discutía en Roma la renovación de los poderes de Gayo Julio (Cic., *ad Fam.*, VIII, 9, 5). O cuando en abril del 50 actuó en nombre de su jefe para presionar al tribuno Curión (Cic., *ad Fam.*, VIII, 11, 2). También podría sugerirlo una carta de Cicerón a Ático, del 9 de diciembre del mismo año, en la que, aludiendo a Balbo, dice: «supongo que si alguna vez adoptó una resolución patriótica ante el Senado, ese tartesio tuyo me pedirá cortésmente a la salida que le pague lo debido» (Cic., *ad Att.*, VII, 3, 11). Más explícita es otra alusión del Arpinate en un correo del 4 de mayo del 49, que parece confirmar que por entonces Balbo participaba en las sesiones de la asamblea de los *Patres* (Cic., *ad Att.*, X, 11, 4). En todo caso su acceso al más alto estamento debió tener lugar antes del 40 a. C., año en que revistió el consulado, aunque no hay certeza de que previamente hubiera ejercido algún cargo senatorial. Salvo que el haber sido uno de los *praefecti Urbis* del 45 le hubiera abierto entonces las puertas del Senado.

El gran poder que alcanzó suscitó bastante animadversión contra Balbo quien, como tuvo que reconocer Cicerón en el proceso del 56, era denigrado en los banquetes y círculos sociales de Roma (Cic., *Balb.*, 57). Pero, al mismo tiempo que se le censuraba, también debía ser temido, porque actuaba entre bastidores, y la facción senatorial opuesta al Primer Triunvirato, y más concretamente a César, sabía que su mano estaba detrás de muchas operaciones políticas. No había antecedentes de que un provincial hubiera llegado a alcanzar tan poderosa posición en la *Urbs*. Algunos pasajes de Cicerón

parecen hacerse eco de las críticas que circulaban en Roma contra el advenedizo gaditano. Como vimos en una carta a Ático de fines del 50 se refiere a su persona con un irónico apelativo, «el tartesio» (Cic., *ad Att.*, VII, 3, 11). Tal calificativo, que encierra un claro sentido despectivo, cuando no racista, pudo circular entre la oligarquía senatorial. Siendo de *Gades*, quizás se confundía la ciudad con Tartessos, o tartesio con fenicio, al ser Cornelio oriundo de una antigua fundación tiria.

La sociedad romana, especialmente la aristocracia, albergó prejuicios racistas contra los semitas (fenicios, cartagineses). Se les tachaba de usureros (las actividades financieras de Balbo podían dar tema para ello), astutos, gente de poco fiar, crueles (Isaac, 2004, 324 y ss.). Esta última acusación pudo también aflorar cuando años después Asinio Polión, a la sazón gobernador de la *Hispania Ulterior* (43 a. C.), contó a Cicerón que Balbo el Menor, cuestor provincial a sus órdenes, había cometido algunas atrocidades. El Arpinate también parece referirse a Balbo en una epístola del 46 a. C. con el calificativo de «tartajoso» (Cic., *ad Att.*, XII, 3, 2; *cf.* también *ad Fam.*, IX, 19). Es posible que estuviera ridiculizando su deficiente pronunciación del latín, aunque los Balbos debían conocer bien la lengua de Virgilio, pues compusieron algunas obras literarias. Ello podría guardar relación con el *cognomen* *Balbus*, alusivo a la tartamudez<sup>14</sup>. En otro pasaje podríamos tener una velada alusión a que el gaditano se embriagaba, otro de los tópicos con los que posiblemente se le ridiculizaba (Cic, *ad Fam.*, IX, 17, 1).

## LA APUESTA POR EL «PARTIDO» DE OCTAVIO

Pero ni la fuerte oposición que su persona suscitaba en ciertos sectores, ni la trágica desaparición de César, debilitaron la posición política de nuestro hombre, con «luz y taquígrafos» unas veces, «entre bambalinas» otras. Más bien entraría en una nueva etapa. Por lo pronto defendiendo la memoria y legado político de su protector y amigo. Y luego poniendo su experiencia, fortuna, relaciones sociales y aparato propagandístico, que tan hábilmente había sabido manejar, al servicio de su hijo adoptivo y heredero político, Octavio. Éste sería el último gran líder romano decisivo en la carrera de Balbo.

Tras el asesinato del dictador los miembros más íntimos de su círculo tuvieron que deliberar secretamente sobre la actitud a tomar ante los tiranicidas. Antonio, que

---

14. Kajanto (1982, 63 y ss., 240) lo engloba entre los *cognomina* relativos a particularidades físicas (en este caso el balbuceo), frecuentes entre la nobleza romana en época republicana. Los Balbos pudieron recibirlo de *L. Cornelius Lentulus Crus*, cuyo gentilicio adoptaron, por su defectuosa forma de hablar la lengua latina. Otra posibilidad es que originalmente fuera un nombre púnico teofórico, relacionado con el dios Baal, usado por familias importantes de *Gades*. En tal caso los Balbos, al acceder a la ciudadanía, habrían escogido el *cognomen* con mayor similitud fonética (Zeidler, 2005, 179 y ss. y 194).

en ese momento era cónsul, no quería tomar radicales represalias. Pero su afán de protagonismo, sus actitudes personalistas, la forma en que manipuló las actas de César, todo ello acabó desagradando a una parte de la facción cesariana, que se distanció de él no reconociendo su liderazgo, y apostando abiertamente por la candidatura de Octavio. Balbo, que en los momentos posteriores a la muerte de su jefe no aparece en primer plano, debió ser uno de los que atizaban la venganza contra los conspiradores. Cicerón señala a Ático, en epístola del 22 de abril del 44, que el joven Octavio estaba rodeado de gente que alentaba la revancha contra los asesinos, algo en lo que no quería comprometerse Antonio (Cic., *ad Att.*, XIV, 12, 2; *cf.* también XIV, 11, 2).

La imprevista desaparición de César había debilitado especialmente la posición política de sus más estrechos colaboradores, Opio, Matio, Póstumo, además de Balbo (*cf.* Cic., *ad Fam.*, VI, 12, 2). De entre ellos el gaditano habría sido quien habría reaccionado con más decisión. Una carta de Cicerón del 11 de mayo del 44 sugiere que en los primeros momentos pudo existir algún acuerdo entre Balbo y Antonio (Cic., *ad Att.*, XIV, 21, 2). En ella el orador señala que el gaditano le había puesto al corriente de los planes del cónsul, hablándole bien de ellos (*vid.* al respecto Ferriès, 2007, 75 y ss., 378). No obstante, en otra epístola algo posterior el Arpinate señala que Balbo albergaba nuevos planes (Cic., *ad Att.*, XV, 2, 3). Seguramente, con la astucia política que siempre debió caracterizarle, había ocultado sus auténticas intenciones, ya que en el fondo buscaba venganza contra los asesinos de César<sup>15</sup>.

Pero muy pronto, cuando la posición conciliadora de Antonio no le convenció, apostó por el joven Octavio, con quien se encontró en *Neapolis* (Campania) el 19 de abril del 44 (Cic., *ad Att.*, XIV, 10, 3; *ad Fam.*, XIV, 24, 2). Desubicado también con respecto al grupo de partidarios del cónsul, debió ver en el futuro Augusto mejores expectativas para sus intereses personales. Fiel a la memoria de César y a su herencia política, y actuando entre bastidores, como siempre había sido su costumbre, empezó a trabajar en favor de su heredero, al igual que gran parte del equipo de colaboradores personales de Gayo Julio. Desalentados por su muerte, pero no resignados a aceptar la nueva situación, hombres como Balbo y Opio, que gozaban de mucho prestigio en el bando cesariano, y también estaban bien relacionados con republicanos como Cicerón, podían hacer mucho por la causa de Octavio, brindándole igualmente apoyo económico y la experiencia financiera adquirida junto a César (Alföldi, 1976, 130 y ss.; Grattarola, 1990, 31; Shatzman, 1975, 359, remitiendo a Cic., *ad Att.*, XV, 2, 3).

En mayo del 44 vemos a Balbo acudir a *Puteoli* para informar a Cicerón de cómo iba evolucionando la situación política. El orador transmitió a Ático algunas conclusiones sobre dicha visita: el gaditano no permanecía inactivo; sabía trabajar discreta y eficaz-

---

15. *Cf.* Cic., *ad Att.*, XIV, 1 y 21, 2. Lo indica Nicolaus de Damasco, *Caes.*, 27, 106, con relación a Lépido y Balbo. Grattarola (1990, 29 y ss.), incluye a Balbo entre los «extremistas» cesarianos favorables a Octavio.

mente, como había sido siempre su estilo junto a César; y daba la impresión de tener afecto a Antonio. Pero no creía sincera la actitud de Balbo quien, por añadidura, se le había quejado también de la impopularidad que le rodeaba (Cic., *ad Att.*, XIV, 21, 2; XV, 2, 3). Quizás su radical postura propugnando la venganza contra los asesinos de César, que podía llevar a una nueva guerra civil, y su creciente influencia sobre Octavio, le desacreditaran entre ciertos sectores conciliadores.

Tras esos primeros momentos de incertidumbre y negociaciones, que dieron paso a una latente rivalidad entre Octavio y Antonio, y también al ajuste de cuentas con los conspiradores republicanos que culminó en Filippus, la estela histórica de Balbo desaparece unos años en las fuentes. Pero fue sólo por poco tiempo. Es posible que quedara temporalmente marginado cuando Octavio y Antonio llegaron a acuerdos políticos, así el Segundo Triunvirato. Pero no hay que descartar que en ese intermedio siguiera trabajando en la sombra, fiel a su estilo, entre intrigas y gestiones secretas, para consolidar la posición del heredero de César, para salvaguardar sus intereses personales, y de paso conseguir alguna meta honorífica que culminara su carrera si surgía la ocasión oportuna.

Sin duda su triunfal reaparición en la palestra política a fines del año 40 demuestra que en ese tiempo no estuvo inactivo. Fue entonces cuando su constante y fiel apoyo a la causa cesariana fue recompensado espléndidamente con el consulado sufecto, quizás una imposición de Octavio en el juego de componendas al que llegó con Antonio en el llamado «pacto de Brindisi». En la época que siguió a Filippus ambos llegaron a acuerdos para promocionar a sus principales partidarios hasta altas funciones que respondieran a sus expectativas honoríficas. De ahí la proliferación de consulados sufectos por esos años (Ferriès, 2007, 202 y ss.). Balbo fue uno de los agraciados, compartiendo tal función con *P. Canidius Crassus*, aliado de Antonio.

Fue una gloria efímera, pero sin duda justa, y con un significado muy especial, por ser la primera vez que alguien nacido fuera de Italia alcanzaba la más alta dignidad del estado (sobre ello Rodríguez Neila, 1992, 233 y ss.). Ello debió causar gran impresión en la opinión pública de Roma, de lo que se haría eco tiempo después Plinio (Plin., *NH*, V, 136), destacando que, pese a ser originalmente *peregrinus*, hubiera llegado a integrarse en la élite consular, al concedérsele honores negados anteriormente hasta a las gentes del Lacio. También mientras ejercía el consulado o poco después Balbo fue nombrado patrono de Capua, importante ciudad de Campania. En el epígrafe que documenta tal hecho se alude al consulado, pero nada se dice de otros puestos, así las prefecturas (*CIL*, X, 3854= *ILS*, 888). No sabemos qué impulsó a dicha ciudad a concederle tal honor. Quizás el gaditano tuviera con ella alguna relación especial<sup>16</sup>. En todo caso debe recordarse que, como veremos, nuestro hombre tuvo un importante patrimonio inmobiliario en algunas localidades de la región campana.

---

16. De hecho Suetonio (*Caes.*, 81, 2) se refiere a Balbo como alguien especialmente versado en la historia de esa localidad.

## LA CARRERA POLÍTICA DE BALBO EL MENOR

El consulado fue la sorprendente resurrección pública de Balbo, pero también el postrer fulgor de su azarosa singladura política. A partir de ese momento parece desaparecer de la escena histórica, aunque sabemos que todavía seguía vivo en el 32 a. C., cuando estuvo junto a Ático en su lecho de muerte (Corn. Nep., *Vita Att.*, XXI, 4). Pero los tiempos habían ido evolucionando notablemente, y ahora era el momento de su sobrino, *L. Cornelius Balbus*, a quien conocemos como Balbo el Menor. Él iba a capitalizar en su favor el prestigio y reconocimiento conseguidos por su infatigable tío, quien debió llevarle a Roma para que se educara allí y se labrara un futuro político a su lado. Lo que conocemos de su vida a través de las fuentes permite perfilarlo como todo un «carácter», un hombre decidido, enérgico, incluso orgulloso y hasta cruel, si damos credibilidad a todo lo que contó Asinio Polión a Cicerón, cuando Balbo actuó a sus órdenes como cuestor de la *Hispania Ulterior*.

Al desencadenarse la guerra civil en enero del 49 César hizo todo lo posible para atraer a su causa a un hombre tan significativo como Cicerón. Como vimos a ello se consagraron con cartas y visitas algunos de sus más íntimos colaboradores, así Balbo y Opio. Y es en ese crítico momento cuando hace su aparición en las fuentes Balbo el Menor. La correspondencia ciceroniana nos permite hacer un directo seguimiento de tales gestiones. César le encargó que corriera tras el entonces cónsul Cornelio Léntulo, viejo conocido de su familia, quien marchaba apresuradamente hacia Brindisi para unirse a Pompeyo en su huida a Grecia. No consiguió entrevistarse con él para que cambiara de bando. Pero continuó tenazmente su misión al año siguiente al otro lado del Adriático durante el cerco de *Dyrachium*, penetrando arriesgadamente varias veces en el campamento enemigo para seguir tanteándole (Cic., *ad Att.*, VIII, 9a, 2 y VIII, 11, 5). Durante tal episodio hubo algunas negociaciones de paz. Balbo formó parte de una comisión enviada a parlamentar con los pompeyanos, hubo una refriega y cayó herido (*BC*, III, 19). Veleyo Patérculo muestra su asombro por el valor del joven gaditano en tan arriesgadas gestiones, señalando que con tan decidida actitud se inició su fulgurante carrera, ya que debió causar gran impresión en César y su entorno (Vel. Pat., II, 51, 3).

Tras dicho episodio continuaría como legado al lado de César. Alguna esporádica referencia en la correspondencia ciceroniana sugiere que le siguió en sus campañas de Macedonia y África (Cic., *ad Att.*, XI, 12, 1). Posteriormente estuvo en *Hispania* durante la «guerra de Munda», aunque retornó a Roma antes que el dictador, pues estaba ya allí en agosto del 45 (Cic., *ad Att.*, XII, 38, 2; XIII, 37, 2 y 49, 2). En todo ese tiempo de convivencia castrense debió consolidarse la amistad entre César y el joven Balbo, cuyo tío y protector era en ese momento el hombre clave de Gayo Julio en Roma. Dada su juventud, y para diferenciarlo de su tío, Cicerón se refiere ocasionalmente a él con afectuosos diminutivos, como *Balbinus* o *Balbitus* (Cic., *ad Att.*, XIII, 21, 3; XV, 13, 4). Sin duda fueron años cruciales para su futuro político, en los que iría adquiriendo aquella experiencia militar, que acreditaría luego en África combatiendo contra los garamantes.

La pronta desaparición de Balbo el Mayor de la palestra política tras ejercer el consulado en el 40 no significó ninguna marginación para su familia. Al contrario, el reconocimiento de Augusto hacia la *gens* de *Gades* que César había encumbrado, se manifestaría en otros hechos no menos elocuentes. Balbo el Menor progresaría en el *cursus honorum* senatorial, como no lo había hecho ni siquiera su poderoso tío. Y en el nuevo régimen imperial tanto él como su *gens* disfrutaron del prestigio conseguido por los servicios prestados a Roma durante muchos años. Pero por lo pronto se vio envuelto en los conflictos internos dentro del partido cesariano, como ponen de relieve sus tensas relaciones con Asinio Polión, gobernador de la *Hispania Ulterior* en el 44–43 a. C. (Cic., *ad Fam.*, X, 32, 1–3 y 5; 8 de junio del 43), a cuyas órdenes Balbo empezó a escalar puestos en el *cursus honorum* sirviendo como cuestor<sup>17</sup>. Pudo haber sido designado para tal cargo por César.

Es probable que, tras alcanzar la cuestura, Balbo ingresara en el Senado<sup>18</sup>. No es seguro que fuera en el 41 propretor<sup>19</sup>, y en el 40, año del consulado de su tío, legado propretor junto a *L. Antonius*, gobernador de toda *Hispania*, nombrado por Octavio<sup>20</sup>. Es factible, aunque no totalmente probada, su identificación con el *L. Cornelius* que aparece en los fastos como cónsul sufecto del 32 a. C. (Broughton, 1986, 63; Weinrib, 1990, 309 y ss.; Rodríguez Neila, 1992, 267 y ss.). A partir de entonces su trayectoria histórica se pierde en las fuentes durante casi veinte años. Ello no deja de resultar sorprendente, y nada sabemos de lo que hizo entonces. Pero su reaparición en la escena política, tras una larga etapa sin avanzar en el *cursus honorum*, fue no menos sorprendente que la de su tío como cónsul.

En efecto, ya bajo el nuevo régimen instaurado por Augusto, fue procónsul de África en el 21–20 a. C., cargo que acredita su paso previo por el consulado (Bastien, 2007, 196; Des Bosc–Plateaux, 2005, 233 n. 50). Y dirigió victoriosas campañas contra los garamantes<sup>21</sup>, a raíz de las cuales fue proclamado *imperator* por sus tro-

17. Balbo era ya cuestor desde el 44, como se desprende de una referencia de Cicerón (*ad Att.*, XV, 13, 4, del 25 de octubre de dicho año). En el 43 sería procuestor (Broughton, 1968–II, 325, 344).

18. *Cf.*: Des Bosc–Plateaux, 2005, 175, para quien también Balbo el Mayor habría entrado en el Senado por esa misma época.

19. Según Crawford (1974, 526 y ss., n.º 518, 742), la leyenda BALBUS PROPR que aparece en un denario emitido por Octavio el año 41 aludiría a Balbo el Mayor.

20. *Cf.* Ap., BC, V, 54. *Vid.* sobre estos hipotéticos mandatos de Balbo el Menor: Broughton, 1968–II, 381 y 1986, 63; Rodríguez Neila, 1992, 265 y ss.

21. Sobre el desarrollo y alcance geográficos de dicha campaña hay diversas teorías: Lhote, 1954; Desanges, 1978, 189–195, que piensa en dos operaciones militares paralelas. *Vid.* también Rodríguez Neila, 1992, 269 y ss. Pero seguramente el ejército de Balbo no llegó a operar en el interior del desierto, ni conquistó nuevos espacios saharianos, si bien las fuentes, en este caso la relación topográfica de conquistas aportadas por Plinio, incluyeron localidades sobre las que los romanos sólo tenían relativas referencias.

pas<sup>22</sup>. Los garamantes eran un pueblo sahariano que amenazaba el dominio romano en la frontera del desierto entre Túnez y Libia. Asentado en la región de Fezzan (Oued al-Ajal), e integrado por diversos grupos étnicos, desarrolló una importante civilización (agricultura, urbanismo, comercio transahariano, etc.), como los testimonios arqueológicos indican, e incluso pudo ser el centro de un estado de tipo monárquico, cuya capital fue *Garama* (Milburn, 1985; Mattingly, 2001).

Balbo fue recompensado con el triunfo, y desfiló con sus tropas por Roma exhibiendo el copioso botín obtenido, un acontecimiento espectacular según la descripción de Plinio<sup>23</sup>. También en ello la *gens* de *Gades* marcaría otro hito singular: el triunfo de Balbo fue el primero celebrado por un general no nacido ni en Roma ni en Italia, y el último disfrutado por alguien no emparentado con la casa imperial. Es posible que no mucho después fuera nombrado *patronus* de la colonia *Norba Caesarina*, en la *Lusitania*, pues aparece mencionado como *imperator*, aclamación recibida por su triunfo ante los garamantes, en un epígrafe hallado en Cáceres que conmemora tal distinción<sup>24</sup>. Quizás ello se debiera a su conexión familiar con una importante *gens* de la *nobilitas* romana, el clan de los *Norbani*<sup>25</sup>. Incluso *Norba* pudo deber su promoción colonial a la mediación del gaditano. Desconocemos si Balbo el Mayor estuvo casado y tuvo hijos, entroncando así con alguna estirpe senatorial. En el caso de su sobrino sabemos que tuvo una hija, Cornelia, casada con *C. Norbanus Flaccus*, cónsul en el 24 a. C. De esa unión nacieron dos hijos que también alcanzaron tan alto honor, *C. Norbanus Flaccus* en el 15 d. C., y *L. Norbanus Balbus* en el 19 d. C.<sup>26</sup> En todo caso los descendientes de su familia seguían presentes en Roma en tiempos de Claudio, y gozando de gran prestigio (Tac., *Ann.*, XI, 24, 3; *vid.* al respecto Lamberty, 2005, 168 y ss.). Y hasta uno de los fugaces emperadores del siglo III, Balbino, tuvo a gala ser considerado descendiente suyo (SHA, *Max. et Balb.*, VII, 3).

El eslabón final en la brillante trayectoria pública de Balbo sería el pontificado, que debió revestir algunos años después del proconsulado, y fue conmemorado en

22. Aunque la provincia de África dependía del Senado, se consideraba zona conflictiva, y había tropas. Los *Fasti Capitolini* señalan varios generales triunfando *ex Africa* entre 34–19 a. C. No sabemos con certeza qué legiones tuvo Balbo a sus órdenes. Serían dos o tres, pero sólo es segura la *legio III Augusta*.

23. *Cfr.* *Ins. It.*, 13, 1, 571; Plin., *NH*, V, 36–38. El triunfo del gaditano cierra los *Fasti Triumphales Capitolini*. Sobre este documento: Bastien, 2007, 41–54.

24. *AEp.*, 1962, 71, dedicada a Balbo por los *Norb(enses) Caesa[rini]*. *Vid.* al respecto Rodríguez Neila, 1992, 280 y ss.

25. Otras *gentes* destacadas de la Bética se vincularon también por la misma vía con importantes familias senatoriales, reforzando así su posición social y política. *Vid.* al respecto Des Boscs-Plateaux, 2005, 152 y ss.

26. Una liberta suya se cita en un epígrafe de Roma (*CIL*, VI, 16357). *Vid.* Rodríguez Neila, 1992, 282 y ss.

*Gades* con una serie de acuñaciones honoríficas<sup>27</sup>. Precisamente entre las obras literarias que se le atribuyen habría figurado un *Exegeticon*, probable tratado sobre cuestiones religiosas, que habría quizás que relacionar con dicha función. La antigua fundación fenicia también homenajeó con otras emisiones monetales a Augusto, Agripa y Tiberio, lo que indica la estrecha vinculación entre Balbo y la familia imperial (sobre estas series monetales Rodríguez Neila, 1992, 313 y ss.). A lo mismo apunta una anécdota que sería recordada por Dión Casio. Tiberio, siendo cónsul en el 13 a. C., le cedió la palabra en el Senado (Dio Cas., 54, 25, 2). En esas fechas, pues, el gaditano seguía participando en las actividades de dicha institución. Pero, a diferencia de su tío respecto a César, no parece que contara entre los colaboradores más íntimos de Augusto. Aunque, desde su influyente posición, bien pudo haber ayudado a hacer carrera en Roma por aquel tiempo a paisanos suyos como *C. Turranius [Gracilis]*, que revistió las importantes prefecturas de Egipto y de la *annona*<sup>28</sup>.

## LA RIQUEZA DE LOS BALBOS Y SUS ACTOS DE EVERGETISMO

He dejado intencionadamente para el final dos aspectos de la vida de los Balbos muy relacionados entre sí, muy conectados con su estrellato político y su gran riqueza, y al mismo tiempo con el «leitmotiv» de este simposio: su mecenazgo y la gestión de Balbo el Menor en *Gades*, cuando revistió el *quattuorvirato* municipal en el 44–43 a. C. Empecemos considerando la fortuna de la familia. Sus antepasados la habrían ido incrementando como comerciantes y armadores de barcos, y seguramente con lucrativos negocios financieros (Des Bosc–Plateaux, 1994, 15). Su patrimonio mobiliario, que facilitaría la instalación de la *gens* en Roma, pudo ser transferido en parte allí mediante oportunas inversiones.

Que Balbo el Mayor, por tradición familiar, pero igualmente por su importante papel político, era hombre avezado en los temas económicos, se desprende también de diversas referencias en las fuentes. Que tuviera un especial olfato para tales cuestiones no debe extrañar. Pertenece a una acaudalada *gens*, cuya riqueza siguió aumentando tras su traslado a Roma, sirviéndole tanto para acreditar el estatus que avalaba el ascenso hasta los más altos estamentos de la sociedad romana, como para llevar la lujosa vida que distinguía a senadores y ecuestres. Pero Balbo debió también ponerla en juego para sus objetivos políticos. Es factible que aconsejara a César cuando emprendió ciertas reformas económicas durante su propretura en la *Hispania Ulterior* (Plut., *Caes.*, 12, 2; Cic., *Balb.*, 63; *BH*, 42); que solventara algunas de las deudas que

27. Cf. Vel. Pat., II, 51, 3, donde se destaca el triunfo sobre los garmantes y el pontificado como los dos hitos principales de su carrera.

28. Así lo sugiere Des Bosc–Plateaux, 2005, 622 y ss., aunque el peso político de los hispanos en Roma no parece haber sido grande.

había dejado entonces en Roma; y que apoyara con su dinero la carrera política de su protector tras marchar juntos a la *Urbs*.

También debió beneficiarse de los lucrativos negocios que podían hacerse desde el poder al amparo de su omnipotente jefe, y de los estrechos vínculos mantenidos con gente del ámbito de las finanzas, como su amigo el banquero Ático. Por ejemplo pudo sacar gran provecho tanto del botín conseguido en la guerra de las Galias, donde sirvió como *praefectus fabrum*, como de las confiscaciones de propiedades derivadas de la victoria cesariana en la guerra civil<sup>29</sup>. A su vez algunos *equites* como Balbo, expertos financieros además de poseedores de importantes fortunas, ayudaron frecuentemente a senadores en la administración de sus propiedades, e incluso les dieron respaldo económico, como hizo nuestro hombre respecto a Léntulo o César (Shatzman, 1975, 185 y ss.; Verboven, 2002, 239 y ss.). Pero también las fuentes presentan a nuestro hombre como asesor del dictador en cuestiones financieras. En una carta de Cicerón de diciembre del 45 vemos a ambos dedicados toda una mañana a revisar cuentas (Cic., *ad Att.*, XIII, 52; 19 de diciembre del 45). Se ha sugerido igualmente que Balbo tuvo poderes en la emisión de moneda, un tema fiscalizado por el equipo cesariano<sup>30</sup>. Y es posible que llegara a controlar los procedimientos para la declaración de propiedades y su registro oficial<sup>31</sup>.

Algunos datos más concretos tenemos sobre el patrimonio del gaditano, que levantó críticas en las que afloraba el resentimiento de buena parte de la aristocracia senatorial por su ascendente fortuna engrosada, entre otras ganancias, por la herencia recibida de Teófanos<sup>32</sup>. Cicerón no dejó de señalar que la envidia hacia su riqueza y lujosa vida había sido la verdadera causa de la persecución contra su persona<sup>33</sup>. Un sentimiento,

29. Shatzman, 1975, 329 y ss., quien remite a Cic., *Balb.*, 63 y *ad Att.*, VII, 7, 6, donde el orador cita algunas de las propiedades inmobiliarias de Balbo, aludiendo inmediatamente antes al enriquecimiento de Labieno y Mamurra, quienes también habían servido bajo César en las campañas galas. Fue frecuente que los generales romanos premiaran a sus oficiales y soldados, para reforzar su fidelidad, repartiendo entre ellos parte del botín. En este sentido la generosidad de César fue proverbial (Verboven, 2002, 93).

30. Sugerencia de Grant (1969, 5 y ss. y 18 y ss.), aunque para Shatzman (1975, 483 y ss.) no hay pruebas concluyentes de ello. *Vid.* también Rodríguez Neila, 1992, 207 n. 74 y 327 y ss.

31. *Cfr.* Cic., *ad Att.*, XIII, 33, 1. Welch (1990, 66 y ss.) cree que era otra de sus atribuciones actuando como *praefectus Urbis*.

32. En Roma fue habitual honrar a amigos incluyéndolos en el testamento como especial muestra de afecto. A menudo se les legaban propiedades, pero en otras ocasiones simplemente se les citaba para realzar su categoría social e importancia política. *Vid.* sobre el tema Verboven, 2002, 183 y ss.

33. Cic., *Balb.*, 18–19, 56–58. Pero otras veces manifestó su desaprobación hacia la «buena vida» que Balbo se daba, al igual que otros allegados de César. Así en una carta a Ático, quizás de abril del 46 (*ad Att.*, XII, 2, 2), ironiza sobre el gaditano, «un hombre que busca no la rectitud, sino el placer», y que vivía despreocupadamente, pese a la crítica situación de entonces.

desde luego, al que el orador no fue ajeno años después, cuando Balbo estaba aún más encumbrado. Así se desprende de una carta de fines del 50 a. C., a punto de estallar el conflicto civil. En ella, desmarcándose de César y Balbo pese a los favores que reconocía deberles, criticó los amplios *horti* que el gaditano poseía en las afueras de la *Urbs* y su finca de *Tusculum*, ambos regalos de Pompeyo<sup>34</sup>.

Además de tales inmuebles, y de su casa en Roma, Balbo poseyó también una *villa* en *Lanuvium*<sup>35</sup>, y posiblemente otras propiedades en *Puteoli*, *Neapolis*, *Cumae* y *Aquinum*, como se desprende de diversas noticias dispersas en la correspondencia ciceroniana<sup>36</sup>. Algunos de tales inmuebles estaban en la Campania, una zona con la que parece haber tenido especiales conexiones, como lo sugieren su nombramiento como patrono de Capua, o su implicación en asuntos relacionados con repartos de tierras a los veteranos en dicha zona (Cic., *ad Fam.*, IX, 17, 1–2). En el último siglo de la República los más importantes senadores tuvieron vastas fincas repartidas por diversos lugares de Italia. Lo mismo ocurrió con muchos *equites*. Esos patrimonios se fueron incrementando con herencias, legados de parientes y amigos, o confiscaciones derivadas de las guerras civiles (Shatzman, 1975, 34 y ss., 50 y ss.; Verboven, 2002, 81 y ss. y 103).

Hay que considerar también la posibilidad de que tuviera intereses en la construcción y los negocios inmobiliarios (compraventa, alquiler), sector financiero en el que se implicó activamente la aristocracia senatorial (Garnsey, 1976, 123 y ss.; Martin, 1989, 45 y ss. y 52 y ss.). Se ha señalado la competencia de los *praefecti fabrum* en el sector de la construcción. Pudo ser el caso de Balbo y Teófanos, su padre adoptivo, quien también desempeñó tal función con Pompeyo (sobre ello Verzár–Bass, 2000). Varios *praefecti fabrum* de fines de la República supervisaron obras públicas y la reorganización interna de muchos municipios. De hecho el clan gaditano estuvo conectado con tal ámbito, como sugieren algunas fuentes, además de la importante actividad edilicia realizada por Balbo el Menor en *Gades* y Roma.

Seguramente, a raíz del Primer Triunvirato, Balbo el Mayor debió tener estrecha relación con el rico Craso, uno de sus integrantes, cuyos negocios en Roma fueron importantes, ganando mucho dinero con la especulación inmobiliaria (Plut., *Crass.*, 2, 5). También Cicerón, cuya relación con nuestro hombre fue constante, invirtió en el mismo sector. Una carta suya podría aludir a la implicación del gaditano en intereses económicos comunes. En abril del 46 el orador señala que Balbo permanecía tranquilamente en Roma dirigiendo los asuntos cesarianos, mientras se dedicaba allí a

34. Cic., *ad Att.*, VII, 7, 6; IX, 13a, 8; *Balb.*, 56. Seguramente la *villa* suburbana incluiría también explotaciones agrícolas. La finca de *Tusculum* había pertenecido a Metelo Pío y a Craso. *Cfr.* Shatzman, 1975, 330.

35. *Cfr.* Cic., *ad Att.*, XIII, 50, 1. La vendió a Emilio Lépido (*ad Att.*, XIII, 46, 1–2).

36. *Puteoli*: Cic., *ad Att.*, XIV, 9, 3; XIX, 21, 2. *Neapolis*: Cic., *ad Att.*, XIV, 10, 3. *Cumae*: Cic., *ad Att.*, XIV, 11, 2. *Aquinum*: Cic., *ad Fam.*, XVI, 24, 2.

«edificar», *et Balbus aedificat*<sup>37</sup>. Pero no se aclara si se trataba de una obra particular, o de alguna construcción pública al estilo del teatro que su sobrino erigió muchos años después. Quizás podría conectarse con dicha actividad edilicia otra alusión posterior del Arpinate. A principios de abril del 44, cuando estaba haciendo obras en su retiro de *Tusculum*, escribe a Ático diciéndole que esperaba la llegada de un tal Corumbo, *architectus* al que califica como excelente y renombrado, y que era enviado por Balbo (Cic., *Ad Att.*, XIV, 3, 1). Es posible que se tratara de un liberto suyo, que ejerciera dicha profesión a sus órdenes, y cuyos servicios habría alquilado el orador.

En una carta de octubre del 54 Cicerón parece ironizar veladamente sobre la posibilidad de que en Balbo el Mayor pudieran aunarse el disfrute de la riqueza y el cultivo de la filosofía estoica (Cic., *ad Fam.*, VII, 16). La atracción hacia esta corriente filosófica la compartió el gaditano con el orador, pero también con Ático, amigo común, con quien tuvo una estrecha relación<sup>38</sup>. Ambos cuidaron de los negocios del Arpinate cuando estuvo ausente de Roma<sup>39</sup>. El afecto entre ellos duró muchos años, y de hecho la última referencia que tenemos en las fuentes a Balbo lo presenta junto al lecho de muerte de su amigo el año 32 a. C.

También el epistolario ciceroniano alude algunas veces a asuntos de dinero entre el orador y el gaditano, que incluso parece haberle prestado en momentos de necesidad por cuenta de César<sup>40</sup>. La gestión financiera de Balbo se aprecia también en otras dos cuestiones: el reembolso a Cicerón de la deuda que con él tenía Faberio, un secretario del dictador, asunto en el que el Arpinate esperaba que Balbo fuera su garante; y la sucesión de Cluvio, un banquero de *Puteoli*, que había legado algunos de sus bienes a Gayo Julio, asunto del que se encargó Balbo<sup>41</sup>. Una nueva fase en las relaciones de Cicerón con Balbo y Opio se vislumbra a lo largo del 45 a. C., mientras César combatía en la «campana de Munda». Los contactos mutuos a través de Ático fueron entonces

37. Cic., *Ad Att.*, XII, 2, 2. También parece aludir a tales operaciones Cic., *ad Fam.*, IX, 19, 1 (agosto del 46).

38. Cic., *ad Att.*, X, 18, 2. El Arpinate apeló precisamente a la familiaridad de Balbo con Ático, para que éste último intercediera en su favor al retornar de Grecia tras Farsalia.

39. Cicerón no dejaría de reconocer su deuda de gratitud con Balbo durante el proceso del 56 a. C. (*Balb.*, 1 y 58).

40. Por ejemplo Cic., *ad Att.*, VII, 3, 11. La vinculación de Balbo con los préstamos, y su ayuda al Arpinate en este aspecto, se desprende también de Cic., *ad Att.*, XII, 12, 1 y XVI, 3, 5. Facilitar el reembolso de deudas con nuevos préstamos, a menudo sin interés, fue obligación moral entre amigos y parientes, como hizo César con sus partidarios, o el gaditano con el orador (Verboven, 2002, 157 y ss.).

41. Cic., *ad Att.*, XII, 29, 2; XIII, 45, 3; XIII, 46, 3 y XIII, 37a. Desde que estalló la guerra civil Balbo también cuidó en Roma de los *negotia* de César y Cornelio Léntulo. *Cfr.*: Cic., *ad Att.*, IX, 7b, 2. Actuar como *procurator* en cuestiones financieras (liquidaciones o reclamaciones de deudas, préstamos, etc.) fue *officium* propio de amigos (Verboven, 2002, 267).

frecuentes, y parecen haber recuperado la antigua cordialidad esfumada con los avatares de la guerra civil. Algunas de las gestiones que el orador tiene con ellos corresponden a asuntos de dinero, en los que Cornelio debía ser un reconocido experto<sup>42</sup>.

Pasemos ahora al evergetismo de los Balbos. La fortuna alcanzada por senadores y *equites* les permitió asumir importantes munificencias, una forma de «conducta social» muy típica de las aristocracias romanas, y en especial de los *novi homines* encumbrados, como fue el caso de los Balbos (sobre este fenómeno al final de la República: Virlouvét, 1997). La misma fortuna que atraía envidias testimoniaba al mismo tiempo su éxito social, y constituía una importante inversión de imagen. El mecenazgo de la *gens* de *Gades*, tanto en Roma como en su patria chica, es otra interesante faceta de su proyección pública, de su deseo de emular a la nobleza, con la que tan bien supieron conectar ideológicamente. Tenemos algunos elocuentes datos.

Por lo que respecta a la *Urbs*, la más destacada evergesía de Balbo el Mayor fue dejar por testamento un legado de cien sestercios (veinticinco denarios) a cada ciudadano romano. Lo cuenta Dión Casio, afirmando que así superó con mucho a la gente de su generación en riqueza y munificencia (Dio Cas., 48, 32, 2). Con tal donación el gaditano imitaba a César y a otros hombres eminentes del final de la República, que hicieron destacados regalos al pueblo de Roma (Shatzman, 1975, 88 y ss.). Si admitimos, lo que es más factible, que tal *liberalitas* recayera no tanto sobre todos los *cives Romani*, algo imposible de abarcar, sino más bien sobre aquellos necesitados que en la *Urbs* estaban inscritos en las listas de *frumentationes*, entonces la suma repartida pudo ascender a unos veinticinco millones de sestercios en total.

Pero en ese acto evergético Balbo invertiría sólo una parte de su fortuna que, a tenor del nivel de su generosidad, debía ser inmensa. Cabe suponer que dejaría una parte mucho mayor a sus herederos, especialmente a su sobrino. Éste, a su vez, con el botín obtenido en su victoriosa campaña africana, erigió en Roma un teatro y un criptopórtico inaugurados con unos *ludi* el 13 a. C. bajo la presidencia de Tiberio (Plin., *NH*, 36, 60; Tac., *Ann.*, III, 72, 1; Suet., *Aug.*, 29, 5; Dio Cas., 54, 25, 2). También sabemos por Estrabón que Balbo realizó una importante labor edilicia en *Gades*, ampliando su recinto urbano, y dotándola de un puerto y arsenal en tierra firme, que mejorarían las actividades mercantiles, propiciando el notable desarrollo económico alcanzado por la ciudad a inicios del Imperio (Estrab., III, 5, 3. Sobre esta cuestión Rodríguez Neila, 1992, 289 y ss.). No cabe descartar que su familia obtuviera ganancias con tales operaciones.

---

42. Cfr. Cic., *ad Att.*, XIII, 2a, 1; XIII, 33, 1, donde se alude al registro público de una propiedad. La carta *ad Att.*, XIII, 45, 3, es especialmente interesante, pues evidencia el conocimiento directo que Balbo tenía sobre cuestiones de la hacienda estatal. De ella, como también de *ad Att.*, XIII, 37a, se deduce la conexión del gaditano con las subastas públicas.

Actuando así los Balbos no hicieron más que sumarse a la estela marcada por César, Augusto, Agripa y otros miembros de la aristocracia romana. El propio Augusto había convocado a los hombres eminentes de su tiempo, para que contribuyeran con su patrimonio personal al embellecimiento y desarrollo urbanístico de la capital del Imperio. De hecho el historiador Tácito menciona las evergesías de Balbo el Menor entre otras acciones de *publica munificentia* realizadas por algunos *triumphales uiri* de la época (Tac., *Ann.*, III, 72, 1; *cf.* también Suet., *Aug.*, 29, 5; Vel. Pat., II, 89, 4). Tales generosidades, además de su fulgurante carrera política, contribuirían a que la *gens* de *Gades* dejara un notable recuerdo entre los romanos<sup>43</sup>.

### BALBO EL MENOR Y EL TEATRO DE GADES

Veamos ahora la relación de Balbo el Menor con *Gades*. Siendo cuestor de la *Hispania Ulterior* en el 44–43, a las órdenes de Asinio Polión, ejerció en su ciudad natal el *quattuorvirato*, la más alta magistratura del ordenamiento municipal estrenado en el 49. Su retorno serviría para reactivar la fuerte influencia política que su familia seguía ejerciendo allí, y como magistrado podría asegurar el control de las instituciones locales por quienes en aquellos tiempos difíciles seguían fieles a la herencia cesariana.

Sin embargo, algunas fuentes sugieren la existencia de tensiones internas dentro de la sociedad gaditana, a las que los Balbos no habrían sido ajenos. Durante su *quattuorvirato* Balbo permitió el retorno de quienes habían sido expulsados del *senatus* gaditano, a raíz de ciertos disturbios acaecidos durante el proconsulado de *Quinctilius Varus* en la *Hispania Ulterior* y en fechas más recientes (Cic., *ad Fam.*, X, 32, 2. Para esta cuestión remito a Weinrib, 1990, 65 y ss.). El mandato de Varo se fecha en el 56, la misma época en que tuvo lugar el proceso contra su tío, cuyo acusador fue precisamente un gaditano. Éste debió contar con apoyos entre los *optimates*, pues de lo contrario su denuncia no hubiera prosperado. Ambos asuntos pudieron estar relacionados, y apuntan la posible existencia en *Gades* de una facción opuesta a los Balbos, quizás por cuestiones de política interna que desconocemos, cuya influencia habría quedado temporalmente anulada por la fuerte posición que habían alcanzado en Roma. La operación contra Balbo el Mayor para debilitarle políticamente fracasó, y también en *Gades*, cuyo senado expulsó a los alborotadores, castigó al acusador y envió una delegación a la *Urbs* en apoyo de su paisano.

---

43. Muchos de los objetos preciosos y armas exhibidos por los generales en sus desfiles triunfales adornaron los espacios públicos, entre ellos los edificios que erigieron con sus *manubiae*, que también acogían estatuas e inscripciones conmemorativas. Todo ello sirvió para inmortalizar sus victorias, resaltando igualmente la dignidad de su familia y sus servicios al estado. *Vid.* al respecto Bastien, 2007, 331–353.

Ahora, desde su fuerte posición como cuestor provincial y magistrado municipal en *Gades*, Balbo el Menor quizás permitió el regreso de aquellos exiliados, que debían ser miembros eminentes de la élite local. ¿Por qué motivos? Podrían aducirse dos: porque todavía había temor en la provincia a que rebrotara la resistencia pompeyana; y porque en un tiempo de gran inestabilidad tras la reciente muerte de César, y de indecisiones políticas incluso dentro del partido cesariano, Balbo quería tener a la ciudad de su lado. En ambos casos le interesaría congraciarse con la totalidad de su clase dirigente<sup>44</sup>. Todo esto podría deducirse de lo que Polión contó a Cicerón sobre las tensas relaciones mantenidas con su subordinado. Habiendo sido fiel a César, Polión ahora dudaba sobre qué opción tomar, ante la perspectiva del enfrentamiento entre Antonio y Octavio. Esperando ver cómo evolucionaba la situación, trató de permanecer neutral entre las dos facciones, al mismo tiempo que hacía manifestaciones de lealtad a la legalidad republicana encarnada por el Senado<sup>45</sup>.

¿En qué posición se encontraba Balbo en esos difíciles momentos? Como vimos, hay indicios para suponer que su tío, en los días siguientes al asesinato de César, estuvo al tanto de los propósitos de Antonio, y quizás pensó temporalmente en apoyarle (Ferriès, 2007, 75 y ss., 378). Sin embargo, cuando conoció poco tiempo después a Octavio, debió ver en él mejor futuro para sus intereses. Les unía su fidelidad inquebrantable a la memoria de César. Y también el gaditano, más que valioso para el prepotente Antonio, podía serlo aún más para el futuro Augusto, a fin de consolidar sus aún tambaleantes opciones. Resultándole imprescindible, podía esperar ser recompensado. Es lógico pensar que su sobrino acabara haciendo la misma apuesta.

Pero Balbo el Menor y Asinio Polión, pese a estar en el mismo bando político, no se llevaron bien. Es posible que Antonio y Lépido intentaran atraerse al dubitativo Polión usando como intermediario a Balbo, y que trataran de corromper a las tropas que el gobernador tenía entonces bajo su mando, tres legiones (Ferriès, 2007, 337; *cf.*: Cic., *ad Fam.*, X, 31 y 32, 4). Polión, a su vez, pudo intentar que el gaditano se mantuviera fiel a la República. En una carta enviada a Cicerón desde Córdoba en junio del 43, mostró una pésima imagen de Balbo, con el fin de desprestigiarle en Roma (Cic., *ad Fam.*, X, 32, 1–3). Quizás había entre ellos cuentas pendientes del pasado. Pero su desacuerdo ahora parece haber tenido que ver con la actitud personalista y arbitraria del cuestor, al ejercer su cargo sin seguir las órdenes del gobernador y cometiendo excesos, sobre todo en relación a algunos propompeyanos. Ello pudo responder al clima de tensión entre cesarianos y pompeyanos existente aún en la provincia, dada la reciente amenaza de Sexto Pompeyo (Amela, 2009, 51 y 91 y ss.).

44. Para Amela (2009, 52 y ss.) los exiliados a los que Balbo permitió retornar serían antiguos partidarios gaditanos de Pompeyo. En tal caso, ello demostraría que en *Gades*, pese a su reiterado apoyo a César, también hubo una facción enemiga del dictador y, por tanto, de los Balbos.

45. *Vid.* al respecto Amela, 2009, 43 y ss. Sobre la trayectoria política de Polión: Ferriès, 2007, 335–341.

El memorial de agravios de Polión señala que Balbo, durante unos *ludi* gladiatorios celebrados en *Gades*, que en su calidad de *quattuorviro* presidiría, habría detenido a un soldado pompeyano que se había negado a luchar, ordenando que se le quemara vivo, aunque apelara a su condición de ciudadano romano. Además había lanzado contra el pueblo a la caballería gala, pues se había puesto de su parte. Y por si fuera poco había hecho arrojar a las fieras a otros ciudadanos romanos, entre ellos un conocido corredor de subastas de *Hispalis*, simplemente porque era deforme. Polión concluye sus quejas de la siguiente forma: «con un monstruo de tal clase he debido tratar».

Pero fue ya por poco tiempo pues Balbo, inseguro de su posición en la provincia ante el curso de los acontecimientos, optó por huir de *Gades* por mar, recaló en *Calpe*, y tras estar retenido allí por una tempestad, buscó asilo en el vecino reino de Bogud de *Mauretania*. Ello indica que todavía seguía apostando por Antonio, quien contaba con el apoyo de dicho monarca, antiguo aliado de César. Polión se preguntaba si su cuestor, de quien decía que cambiaba de opinión según las circunstancias, iría a Roma o retornaría a *Gades*, pese a lo sucedido. Balbo se había llevado consigo el importe de la tributación provincial y la paga destinada a los soldados de las tres legiones que entonces había en la *Hispania Ulterior*<sup>46</sup>. Y no cabe descartar que, optando finalmente por la causa de Octavio, como había hecho su tío, marchara a Italia para apoyarle<sup>47</sup>.

Otras acciones de Balbo en *Gades* con las que, según su superior, trataba de imitar a César, podrían igualmente entenderse en clave política. Por ejemplo que, abusando de su condición de *quattuorviro*, se prorrogara el cargo para el año siguiente, y celebrara irregularmente en dos días las elecciones municipales de los dos años siguientes, a fin de dejar colocados en los puestos a partidarios suyos. Y nos quedan aún los *ludi scaenici* que organizó, obligación de los magistrados locales, como señala la ley de la colonia de *Urso*, fundada por César en aquel tiempo (*Lex Urso.*, 70–71). Pero quizás los que ofreció Balbo fueran un acto estrictamente evergético, destinado a reforzar el prestigio de su familia, dada la difícil coyuntura política del momento.

En el desarrollo de tal espectáculo, siempre según el relato de Polión, hay algunos detalles especiales. Para empezar cedió a los *equites* de la ciudad catorce filas del teatro, aplicando la llamada *Lex Roscia Theatralis*, posiblemente del 68 a. C., que había regulado la reserva de asientos a dicho estamento en el teatro (*vid.* al respecto Scamuzzi, 1969;

---

46. El control de tales fondos era una de las competencias de su cargo. En el momento en que Polión escribió su carta (junio del 43) el mandato de Balbo tocaba a su fin, siendo quizás *Gades* donde los cuestores provinciales, de retorno a Roma, embarcaban habitualmente con el dinero recaudado (Salinas, 1995, 127, 153 y ss.).

47. Balbo el Menor pudo haber secundado a Antonio algún tiempo más que su tío. Pero debió pasarse al bando de Octavio durante la «guerra de Perusa» o antes. El futuro Augusto supo perdonar a antiguos aliados de Antonio que incluso, y el gaditano fue ejemplo de ello, progresaron en su carrera política bajo el Principado (Ferriès, 2007, 275, 296 y 379 y ss.).

Pociña, 1976; *cfr. Lex Urs.*, 125–127). Con esa iniciativa Balbo habría buscado atraerse a un sector importante de la sociedad local, gente muy relacionada con el mundo de los negocios y finanzas, es decir el mismo horizonte de intereses económicos que su familia. Y eran muchos, según Estrabón se censaron quinientos en tiempos de Augusto (Estrab., III, 5, 3). Pero ese reconocimiento no le impidió acometer otra arbitrariedad, pues halagó a un actor cómico, *Herennius Gallus*, concediéndole el anillo de oro propio de los caballeros, y el derecho a sentarse entre ellos en las filas que les había reservado. Una forma evidente de agradar a los sectores populares, entre los que tal personaje gozaría de especial fama.

Además, aprovechando el clima pasional generado por el reciente asesinato de César, hizo representar en tales *ludi* una *praetexta*, tipo de obrita teatral no de muchos vuelos, inspirada en temas legendarios o históricos (Pociña, 1981–1983). Pero la había escrito él mismo y *ad maiorem gloriam suam*, pues era autobiográfica, y narraba su arriesgada aventura al iniciarse la guerra civil, cuando entró en el campamento pompeyano para negociar con el cónsul Léntulo y atraerlo al lado de César. Balbo se emocionó durante la representación y lloró al evocar tales hechos. Al margen de las intenciones propagandísticas que pudo tener tal episodio, lo cierto es que el nivel cultural de su familia, y en concreto sus aficiones literarias, son señaladas por algunas fuentes. Además, en el caso de Balbo el Menor, parece haber existido un interés especial hacia el arte de Melpómene, si recordamos el edificio teatral que treinta años después erigió en Roma a sus expensas.

No conocemos el título que dio a la pieza. Se ha sugerido que *Iter*, que podría traducirse por «misión». Sólo sabemos con certeza que estaría redactada en latín, y que se puso en escena en *Gades*, lo cual confirma que la ciudad ya tenía entonces un recinto para tales espectáculos. También es factible que fuera representada en la propia Roma, ya que el mismo Polión, desde la *Uterior*, comunicó a Cicerón dónde podía encontrarla allí si deseaba conocerla (Cic., *ad Fam.*, X, 32, 5). En todo caso, que el autor de una obra trágica se presentara a sí mismo como heroico protagonista parece pretencioso. Y tampoco se entiende bien que las gestiones de Balbo ante Léntulo, por mucho que Veleyo Patérculo recordara tal acción como decisiva en su vida, pudieran convertirse en tema de una obra teatral. Pero cabe recordar que la *praetexta* fue un género utilizado a menudo para glorificar a personajes de la *nobilitas* romana. Lo que hizo Balbo, a fin de cuentas, respondía a la gran politización que rodeó con frecuencia el teatro romano, pues las alusiones en la escena podían suscitar reacciones adversas o favorables hacia personajes de la vida pública (sobre esta cuestión Holgado, 1982). En este caso habrían sido las emotivas reacciones de los espectadores, sensibilizados ante el reciente asesinato de César, su benefactor, quien había concedido la ciudadanía a los gaditanos. Ese favor les había integrado decisivamente en la Romanidad. Y se lo debían a quien, igualmente, había amparado el ascenso social y político de sus ilustres paisanos. Pocos decenios después el emperador Claudio, dirigiéndose al Senado, pondría a los Balbos como modelo de la promoción jurídica que los provinciales podían alcanzar en Roma (Tac., *Ann.*, XI, 24, 3). Una meta que muchos hispanos lograrían en época imperial siguiendo la estela que la *gens* de *Gades* había marcado.



# **Algunas reflexiones en torno a los teatros romanos de la Bética**

OLIVA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

## **INTRODUCCIÓN**

Este trabajo no pretende ser un análisis exhaustivo del conocimiento que, actualmente, se posee de los diez teatros romanos ubicados en los territorios de la antigua provincia romana de la Bética. Si bien se darán algunas precisiones sobre aspectos tales como su morfología, contextualización urbana o datación, siempre en el estado actual de la investigación, se insistirá especialmente en una serie de reflexiones que, a nuestro entender, deben ser tenidas en cuenta a la hora de acercarse al estudio y comprensión de los edificios teatrales romanos. Ello está estrechamente vinculado a la tradicional consideración de este tipo de edificios, en la que entran en juego diferentes aspectos que, de una u otra manera, han condicionado y en ocasiones determinado interpretaciones y líneas de investigación. Entre ellos podemos citar el peso de los estudios filológicos y de la tradición dramática grecolatina en la lectura del dato arqueológico, el interés por la definición de una tipología con modelos de transmisión establecidos y una progresión evolutiva lineal, y la voluntad —política— de puesta en valor para su recuperación con usos actuales, con lo que ello implica para la recuperación y conservación del registro arqueológico y para la lectura posterior de los monumentos. En buena parte de los casos, cuando son éstas las premisas que presiden el acercamiento a los teatros, la información susceptible de aportar por los propios edificios, entendidos como «documentos construidos», queda enormemente mermada.

## **LOCALIZACIÓN, ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DEL CONOCIMIENTO**

Para comenzar, nos encontramos con un primer desajuste geográfico entre la localización y dispersión de los teatros romanos en la antigua provincia de la Bética y

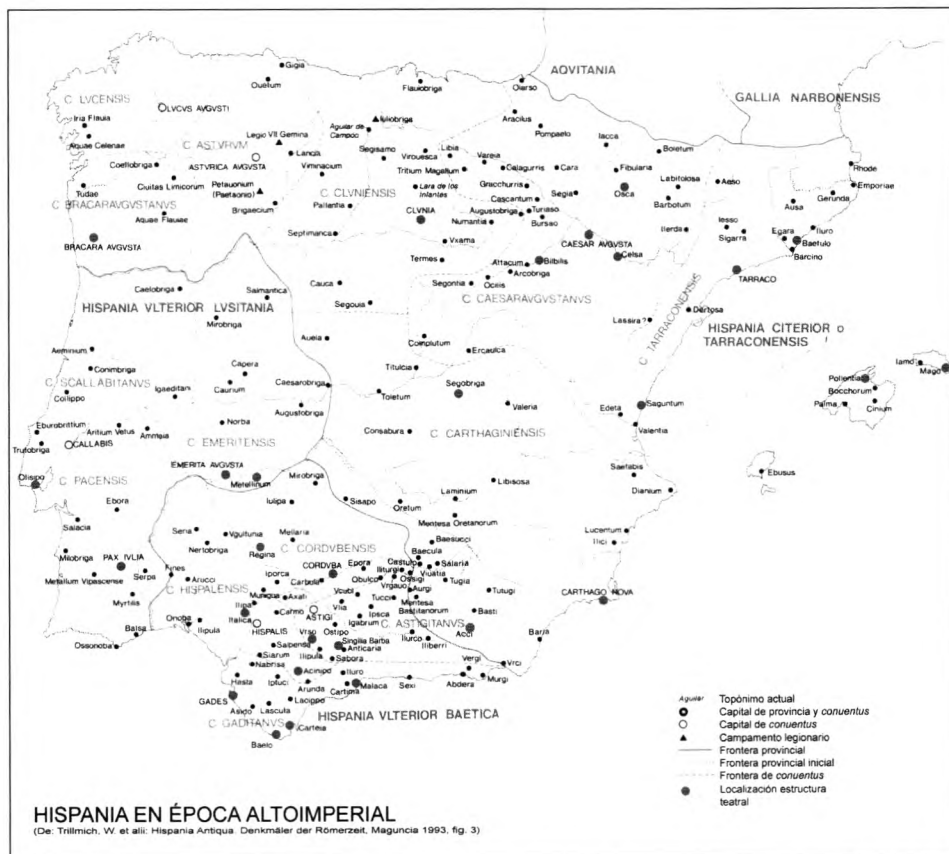


Figura 1. Localización de los teatros romanos documentados hasta la fecha en los territorios hispanos (Plano base: Nünnerich-Asmus, 1993, figura 3)

los que hoy quedan incluidos en la Comunidad Autónoma de Andalucía. Aunque de los diez teatros béticos, tan sólo el de *Regina* (Casas de Reina, Badajoz) queda fuera de las actuales fronteras administrativas andaluzas, situado en el sector más meridional de Extremadura, la gran parte de las políticas patrimoniales —a pesar de que, como veremos más adelante, tampoco aquí existe una total unidad de criterios— se plantea desde ámbitos autonómicos, con la incoherencia que ello supone para la realidad antigua (figura 1). De hecho, como se indica en el anexo, siete de los diez teatros romanos andaluces se encuentran hoy bajo la tutela directa de la Junta de Andalucía, sea como parte de un Conjunto Arqueológico o como Enclaves, en ambos casos, de la Red de Espacios Culturales de Andalucía (RECA); *Vrso* y *Singilia Barba* se incluyen, al menos, en un BIC. Del mismo modo, el recientemente documentado en Guadix, antigua *Acci*, aún en fase de excavación y estudio preliminares, quedaría al exterior de la Bética, de acuerdo a la que fuera la frontera augustea estable y definitiva con la Tarraconense.

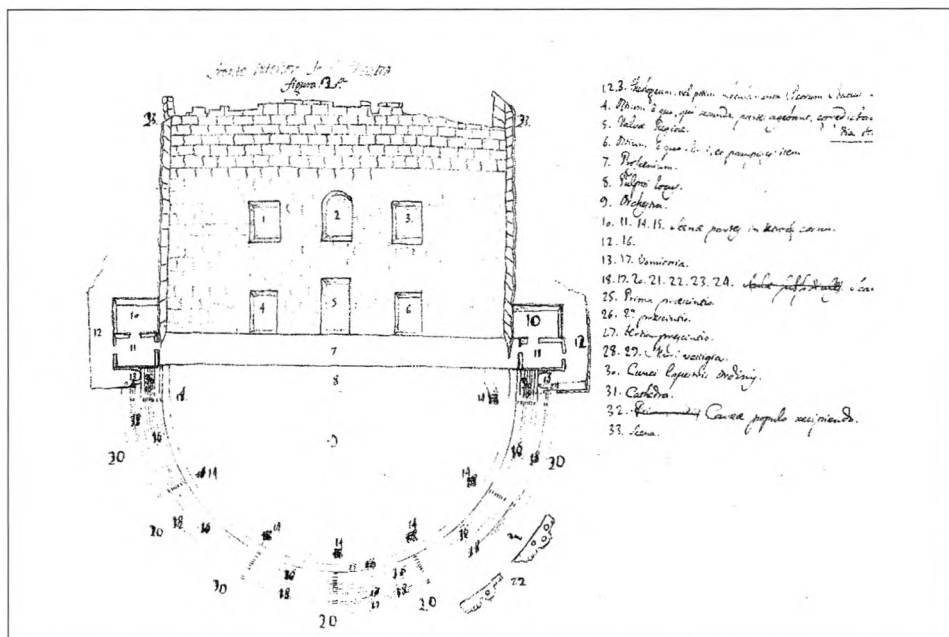


Figura 2. Dibujo del Teatro Romano de Acinipo realizado por el Marqués de Valdeflores —1750— (a partir de León Gómez, 2006, 199, figura 42)

En buena medida lo que hoy sabemos y entendemos de estos edificios se encuentra notablemente determinado por su realidad patrimonial: el estado de conservación y presentación al público, las intervenciones realizadas para su mantenimiento o, incluso, las restauraciones de mayor o menor alcance, la accesibilidad y facilidades para su estudio. De esta forma, el panorama que actualmente ofrecen es muy desigual. Excavados en extensión y recuperados en la práctica totalidad de su planta se encuentran los de *Malaca*, *Italica*, *Acinipo*, *Baelo Claudia* y *Regina*. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que la información arqueológica susceptible de aportar se encuentre agotada. En *Vrso* y *Singilia Barba* tan sólo aflora en superficie parte del graderío, exhumado ya desde hace décadas y, en ambos casos, bastante deteriorado; no obstante el hecho de encontrarse en áreas des pobladas ofrece ciertas expectativas a ulteriores intervenciones en extensión. Algo semejante ocurre en *Carteia*, si bien, en este caso, además, su situación administrativa —el formar parte de un Enclave de la RECA— ofrece garantías para su adecuada intervención e investigación futuras. Por último, resulta más compleja la caracterización de teatros englobados hoy en la trama urbana de ciudades modernas. Es el caso de *Corduba* y *Gades*. Ha querido el destino que se trate, a juzgar por los datos obtenidos de las excavaciones parciales, de los dos mayores teatros de la Bética. Es todavía, en especial en Córdoba, mucho lo que resta por conocer de la planta, fundamentalmente en lo que respecta al edificio escénico; en Cádiz se ha podido obtener información limitada aunque muy valiosa a partir de sondeos puntuales (*vid.* F. Alarcón, en este



Figura 3. Dibujo del Teatro Romano de *Carteia*. Anónimo del siglo XVIII, colección particular (AA. VV., 2008b, 208, figura 45C)

volumen) y se plantea en un futuro inmediato la continuación de las labores arqueológicas bajo los actuales edificios del Barrio del Pópulo, merced a las posibilidades que ofrecen nuevos instrumentos de ingeniería de la construcción. Por último, en buena parte de ellos, además, prolongadas fases de abandono, expolio, así como ocupación y reutilización posteriores, han modificado y desvirtuado los restos conservados:

Algunas de estas estructuras teatrales eran conocidas ya de antiguo (figuras 2 y 3). En ellas la exhumación de algunos sectores data de tiempos en los que aún no se reconocía el valioso potencial informativo del registro arqueológico y de la secuencia estratigráfica que acompaña a las estructuras construidas. No obstante, es aún más preocupante e imperdonable cuando, por las razones más diversas, faltan los datos de intervenciones más modernas y solventes: para poder acometer hoy estudios de cierto alcance no basta con recurrir a breves informes preliminares que, lamentablemente, nunca hayan culminado en forma de trabajos monográficos. Tampoco es fácil tratar de abordar en conjunto la información sobre los teatros béticos cuando, de algunos de ellos, tan sólo contamos con datos interpretativos, faltando la publicación de las fases de estudio intermedias de estratigrafías, estructuras y materiales que han permitido a los investigadores llegar a dichas conclusiones, así como las planimetrías de las diferentes fases constructivas identificadas. Todo ello se complica aún más cuando, al intentar analizar un monumento *in situ*, éste ha sido objeto de trabajos de restauración

—en diferentes momentos y con diversidad de criterios no siempre fácilmente reconocibles— y reintegración de materiales modernos, ocultando definitivamente relaciones estratigráficas y estructuras.

Si bien no querríamos caer en un discurso ni nihilista ni postmoderno relativista que sólo vea dificultades en un registro arqueológico limitado y parcial —que siempre lo será por muchos datos que lleguemos a acumular— no es menos cierto que también es necesario tomar conciencia de que no podrán ser establecidas propuestas totalizadoras y cerradas sobre los teatros romanos béticos de acuerdo, por ejemplo, a su número, localización, dimensiones o evolución constructiva ya que, como también se insistirá posteriormente, son abundantes las novedades que matizan buena parte de estos datos en el momento que se tiene la oportunidad de realizar en ellos intervenciones arqueológicas planificadas y solventes. Quizá sea en la consecución de éstas en lo que debemos concentrar nuestros esfuerzos.

## CONTEXTO URBANO

El teatro romano, y aquí, de nuevo, insistimos en cuestiones sobradamente conocidas, es un edificio plenamente urbano, una pieza de excepción integrada en el entramado de la ciudad, de acuerdo a variadas posiciones y estrategias como ya diferentes autores se han encargado de señalar (Hauschild, 1982; Maggi, 1991; Jiménez, 1993; Bonetto, 2003). En la mayor parte de los casos busca el equilibrio entre diferentes valores: una contundente apariencia escenográfica con una rentabilidad en medios tanto técnicos como humanos o así, al menos, parece extraerse de la observación de los teatros hispanos (Rodríguez, 2004, 337). No obstante, como transmiten las fuentes y parece corroborar tímidamente el registro arqueológico, hubo también ocasiones en las que, con claras intenciones ideológicas y propagandísticas, como en el caso de los teatros de la Roma augustea y en especial su antecedente el Teatro de Pompeyo, se renegó de las ventajas topográficas en un alarde de capacidad arquitectónica, de manos de los nuevos materiales y recursos constructivos que, por entonces, ya permitían levantar una *cavea* exenta (Bendala, 2001, 245–246; Rodríguez, 2004, 330–331). Habría que preguntarse, quizá, si fue así también en *Corduba* (Ventura, 2006) o *Caesaraugusta* (Escudero y Galve, 2003), hasta la fecha, los dos teatros hispanos más cercanos a estos modelos metropolitanos. Por otro lado, tampoco será accesorio considerar la relación de los teatros con otros espacios de representación cívica, religiosa y política, como han insistido diferentes especialistas en los últimos años (Gros, 1987a).

Lamentablemente, teatros como los de *Singilia Barba*, *Acinipo*, *Carteia* o *Vrso* carecen en su práctica totalidad de referentes que permitan entender la realidad urbana a la que pertenecieron; y no nos engañemos, tampoco es mucho más lo que sabemos de las ciudades augusteas en las que se levantaron los de *Malaca*, *Italica* o la propia *Gades*, a pesar de que hoy el contexto urbano moderno en el que se integran nos

induzca a pensar lo contrario. De hecho, el proyecto integral de intervención en curso en el italicense busca dar respuesta también a estas cuestiones a través de excavaciones planificadas en el entorno del edificio. Puede concluirse, en cualquier caso, que por el momento no es posible precisar con total certidumbre si todos los teatros béticos fueron construidos en un contexto urbano semejante.

En algunos de los trabajos ya citados (Hauschild, 1982; Jiménez, 1993) se trató de analizar, referido al conjunto de los teatros hispanos, los eventuales patrones de ubicación de los edificios en el contexto de las diferentes ciudades en las que se levantaron. De esta forma, se llegaba a la conclusión de que no parecía existir un canon estricto para la selección del solar en el que edificar un teatro, ahora que había pasado a constituir una pieza netamente urbana. Las soluciones eran casi tantas como teatros: centrales, periféricos, extramuros, asociados a otros edificios de espectáculo, levantados junto a las murallas, próximos a los centros de representación, etc. Esta ausencia de regularidad ha llevado a tener en cuenta otros factores, inspirados por las prácticas bien documentadas en ciudades del sur de Italia y de la Grecia romana (Rodríguez, 2004, 330–337): a las ya citadas rentabilidad y posición escenográfica habría probablemente que añadir, como tercer factor fundamental de posicionamiento, la incardinación de los teatros en los entramados cívicos rituales y ceremoniales en los que cobraban sentido, especialmente a partir de época imperial. Baste, quizá, releer con cierta curiosidad el protocolo de los *Ludi Saeculares* del 17 a. C. (*CIL* VI, 32323), donde se explicita una escrupulosa jerarquía de espacios por toda la *Vrbs*, para tomar conciencia de ello. Estas nuevas necesidades hicieron recuperar y remodelar estructuras en Italia —donde resulta paradigmático el bien conocido caso de Pompeya— y Grecia, a la vez que exportar un edificio, inédito hasta entonces, a las provincias occidentales.

Es también la reflexión a partir de la multiplicidad selectiva de «escenarios», estables en mayor o menor medida, presente en el texto de los *Ludi Saeculares* la que puede dar luz al respecto de los eventuales edificios teatrales propuestos en la Bética —y en general en *Hispania*— a partir de las referencias epigráficas. En buena parte de los casos se trata de alusiones a la celebración de *ludi* que, más aún, no siempre constan de forma explícita como *scaenici: loca spectacul(orum)* en *Aurgi*, Jaén, (*CIL* II 3364) (Rodríguez, 2004, 353, n. 133); o resultan más ambiguas, como en el caso del correspondiente a *Naeva*, Cantillana, conservado en Sevilla (*CIL* II, 1191), donde se interpretan unos *uelis [in teatro]*. Entre ellos cabe citar los de *Canama* (Villanueva del Río, Sevilla) (*CIL* II, 1074), *Isturgi* (Los Villares, Jaén) (*CIL* II, 2121), el hallado en Salteras (Sevilla) (*CIL* II, 1255), pero tradicionalmente asociado a la antigua *Osset*, los de *Tucci* (Martos, Jaén) (*CIL* II, 1663 y 1685) y *Licurgentum* (Morón de la Frontera, Sevilla) (*AE* 1962, 337).

Si bien es evidente que buen número de prósperas ciudades béticas contarían con teatros pétreos, aún no localizados bajo las edificaciones actuales, no es menos cierto que no existe todavía una total seguridad de que todos los espectáculos considerados «escénicos o teatrales» se llevaran a cabo en edificios estables cuando no, incluso, en

el propio foro (*Lex Vrsonensis*, capítulos 70–71). Al respecto, es incluso posible que algunas de las primeras representaciones teatrales en suelo hispano hubieran sido las llevadas a cabo por los soldados desplazados con motivo de la conquista; los militares, al parecer, viajaban con actores encargados de entretenerles, cuando no representaban obras ellos mismos, en escenarios efímeros levantados en los campamentos.

## LOS CONTROVERTIDOS TEATROS BÉTICOS «PREAUGUSTEOS»

Ha sido precisamente esa interpretación filológica ya aludida de los teatros romanos la que ha permitido, sin demasiadas reservas, presentar, hasta hace algunos años (Mérida, 1980, publicado 1982) tres teatros béticos republicanos: *Acinipo* (Del Amo, 1982, 227–228), *Vrso* (Ciancio Rossetto y Pisani Sartorio, 1997, 195) y *Gades* (Corzo, 1993a, 134; Esteban *et alii*, 1993, 156).

El establecimiento de una fecha para la construcción del de *Acinipo* procedía de un razonamiento frecuentemente empleado en la investigación de arquitecturas antiguas, basado en criterios evolutivos de interpretación de las técnicas edilicias (Giuliani, 2006, 24); según éstos, las soluciones más sencillas e imperfectas debieran ser, por fuerza, menos evolucionadas y, por tanto, más antiguas. De esta forma, los excavadores del edificio, en los años setenta y ochenta, se encontraron con una doble dificultad: un teatro aparentemente «arcaizante», de *cavea* excavada casi en su totalidad en la roca natural que, por este mismo hecho, carecía de niveles estratigráficos contextualizados correspondientes al momento de edificación; el criterio estratigráfico aquí, por tanto, no era posible. Hoy, sin embargo, ante el panorama trazado por medio del avance de las investigaciones en otros teatros hispanos, se tratan, todas ellas, de evidencias que pueden encuadrarse de forma coherente en la iniciativa imperial, también la tipología del edificio escénico, de doble muro recto. De hecho, así parece haberse consolidado en la bibliografía especializada ya desde los años noventa (Jiménez, 1993, 232; Martín y Núñez, 1996, 137–138).

La datación del maltratado Teatro de *Vrso*, debido a su intensa reutilización como cantera de piedra y a la colmatación generalizada del área en la que se encuentra, venía dada, casi sin discusión, por el hecho de que a él se aludiera en las célebres leyes coloniales, de las que se habían recuperado varios fragmentos de una copia en bronce, destinada a ser expuesta en un lugar público y visible de la ciudad. La comparecencia en los capítulos 126 y 127 de referencias a aspectos vinculados con el teatro, como la posición a ocupar por diferentes grupos ciudadanos —así las catorce filas de los miembros del *ordo* ecuestre—, o las multas destinadas a aquellos que se saltaran la estricta disposición de los puestos asignados (*discrimina ordinum*), era tenida por una prueba irrefutable de la existencia de un teatro en *Vrso* en la temprana fecha de 44 a. C. y, además, que ese teatro fuera, indudablemente, el pétreo que hoy contemplamos en el entorno de la Vereda de Granada, a las afueras de Osuna (Sevilla). Al respecto,

hoy parece común opinión entre los especialistas (Caballos, 2006, 335) que este tipo de textos legales fueran genéricos en sus contenidos, no teniendo necesariamente que ajustarse, de forma estricta y en todo su articulado, a la realidad de la ciudad en la que tenían vigencia: seguían un modelo común exportado desde la Península Itálica, de acuerdo a fórmulas jurídicas, incluso, con connotaciones rituales y sacras. Esto hace que, en el actual estado de la investigación, tan sólo futuras excavaciones en el edificio puedan aportar información para una datación más precisa, caso de no haber sido afectado, de forma generalizada, por desmontes y movimientos de tierras en décadas pasadas.

Por último, y sin insistir demasiado, por ser abordado de forma monográfica en diferentes trabajos en estas páginas y porque las inminentes intervenciones arqueológicas permitirán dirimir al respecto, también en el caso del Teatro de *Gades* han sido las referencias literarias las encargadas, tradicionalmente, de sugerir la datación de la construcción. Ésta se situaba con anterioridad al año 43 a. C., fecha de la correspondencia entre Cicerón (*Ad Fam.*, X, 32, 2–3) y su amigo Asinio Polión, en la que el teatro de la ciudad es ya citado como un espacio activo y en pleno funcionamiento. En sus cartas el entonces gobernador de la *Vlterior* narraba escandalizado algunos de los excesos y abusos políticos del gaditano Balbo el Menor en su ciudad natal, algunos de los cuales tuvieron como protagonista al teatro. Entre ellos, se encontraba la escenificación de una *fabula praetexta* sobre episodios de su propia vida, o la irregular promoción de un actor por medio de la adjudicación de los *ornamenta decurionalia*, incluyendo un puesto privilegiado en la *cavea* teatral. Es lógico pensar que Balbo estuviera bien familiarizado con las grandes estructuras teatrales de Roma; primero con las efímeras —pero no menos monumentales— tardo–republicanas impuestas por la antigua prohibición de Escipión Nasica Córculo, posteriormente con las estables inauguradas en el 55 a. C. con el promovido por Pompeyo. Prueba de ello, de su influencia en los círculos de poder en la ciudad y de su conciencia del valor de los edificios teatrales como instrumentos ideológicos de excepción a comienzos de época imperial, es el hecho de que fuera precisamente un teatro lo construido por él en el Campo de Marte, inaugurado en torno al 13 a. C. En ese orden de cosas, y a la espera de las futuras intervenciones, es pues posible que el primer teatro gaditano, escenario de los delirios de Balbo, fuera un teatro efímero (Gros, 1987a, 321; Jiménez, 1993, 232), sólo sustituido, algunos años más tarde, a comienzos de la época imperial, por el *lapideum* que hoy se vislumbra bajo el Barrio del Pópulo.

### ASPECTOS MORFOLÓGICOS: ¿ES POSIBLE LA COMPARACIÓN?

Frente a otras tipologías edilicias, el teatro romano resulta especialmente significativo, en la medida en la que deberá responder a un complejo pero necesariamente unitario proyecto arquitectónico. Así lo precisa una arquitectura concebida como un volumen

cerrado, donde graderío y edificio escénico se fusionan a través de los decisivos altos muros de las *uersurae* y los *parascaenia* y/o *basilicae* que se generan tras ellas. Las razones de esta nueva concepción del edificio teatral romano imperial serán diversas, si bien no tendrán importancia menor las vinculadas a cuestiones técnicas, como la acústica y sonoridad, visibilidad y accesibilidad, ahora que su inclusión en la trama de la ciudad lleva a prescindir de las favorables condiciones naturales de determinadas localizaciones suburbanas.

A pesar de ello, en la tarea de enfrentarse al análisis de los edificios teatrales de la Antigüedad —y en general de cualquier edificio o grupo tipológico de arquitectura antigua en sentido amplio— y, más aún, en la de pretender llevar a cabo una caracterización de la evolución del tipo, tanto desde el punto de vista geográfico como cronológico, son muchas las dificultades y limitaciones a tener en cuenta: entre las principales se encuentran las planimetrías. Así, de muchos de los edificios teatrales tan sólo se dispone de una planta, al margen de la azarosa vida de varios siglos de funcionamiento y transformaciones que la mayor parte de ellos han sufrido. En buena parte de las ocasiones reproducen de forma conclusiva la totalidad de las estructuras exhumadas que pueden, en el mejor de los casos, corresponder a aquéllas con sentido y uso en el momento del abandono del edificio, pero también aunar elementos que nunca funcionaron de forma contemporánea. Sorprende también observar cómo, para la mayor parte de los teatros, esta estática planimetría suele asimilarse a la inicial de construcción del edificio y, por extensión, de nuevo apriorísticamente, al proyecto arquitectónico del edificio. No insistiremos aquí, quizá por obvio (Giuliani, 2006, 21), en la necesidad de disociar proyecto y ejecución, tal y como sugieren los interesantes replanteos identificados con frecuencia a través de la investigación arqueológica; incluso obras más dilatadas en el tiempo de lo que tendemos a pensar habrían sido culminadas dejando de lado las antiguas directrices del proyecto original.

En un muy reciente trabajo sobre arquitectura altomedieval (Utrero, 2009, 150) puede leerse una muy atinada afirmación que es posible hacer extensiva —por su carácter de premisa metodológica— a la cuestión que aquí nos ocupa: «la arquitectura no es capaz de influir ni generar modelos en sí mismos, este papel le corresponde a sus constructores, los cuales manejan y experimentan con soluciones constructivas cuya combinación resulta en los distintos tipos arquitectónicos, que no planimétricos». En efecto, muchos de los errores surgidos no se acumularían en nuestros estudios si abordásemos las arquitecturas teatrales como entidades volumétricas destinadas a funcionar en un espacio tridimensional (Gros, 1994, 58); en ellas, las eventuales elecciones de soluciones arquitectónicas (materiales, tipos de fábrica, elementos sustentantes, etc.) o la ejecución de reformas y restauraciones tendrían enorme trascendencia en los juegos estructurales y de estática localizada y global.

Muchos teatros, además, han sido objeto de intervenciones históricas que han transformado en mayor o menor medida su estructura original antigua, llevando a equívocos de interpretación, cuando no de restauraciones recientes que, con anterioridad

a una documentación arqueológica rigurosa, han cancelado definitivamente datos esenciales para la comprensión e interpretación de los monumentos. También los efectos de unas y otras aparecen con frecuencia reflejados en las planimetrías, sin discriminar de las antiguas fábricas.

Ante semejante panorama, un tanto desolador aún, pretender llevar a cabo estudios de conjunto en los que establecer qué edificios teatrales sirvieron de modelos primigenios y cuánta inspiración e imitación tomaron otros de ellos, así como comparar entre sí las diferentes estructuras, resulta, a nuestro juicio, una tarea de limitados resultados. Quizá convenga continuar, como, no obstante, se emplea de hecho en los últimos años la investigación española, intensificando el análisis de edificios concretos, tratando de obtener la mayor información posible al respecto de los aspectos y los procesos relevantes en la concepción del proyecto y en la consiguiente ejecución y materialización de la obra, de acuerdo a los parámetros de construcción antiguos, ámbito éste último en el que es fundamental continuar profundizando.

Si bien existirían unas líneas directrices para el trazado de los edificios teatrales, habría una serie de condicionantes subjetivos destinados a la adaptación de este modelo genérico a cada uno de los casos particulares; muchos de ellos, 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. En buen número de los teatros béticos la 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. De hecho, de la propia obra de Vitruvio (5.6.7) parece obtenerse que, 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.

Otro paso ulterior a dar será el de contextualizar los diferentes teatros en las tradiciones arquitectónicas (diseño), constructivas (ejecución) y decorativas (programas iconográficos y talleres) previas y contemporáneas de sus correspondientes ciudades. Ello permitirá valorar, en su justa medida, en qué modo el teatro pudo responder a iniciativas más innovadoras y de mayor o menor excepcionalidad, y en qué vertientes de la obra pueden verse éstas reflejadas.

## **ALGUNAS REFLEXIONES INTERPRETATIVAS SOBRE EL FENÓMENO TEATRAL EN LA BÉTICA**

A juzgar por las dataciones que a día de hoy constan para los diferentes edificios teatrales hispanos, nada apunta a que en la Bética se diera una dinámica particular con respecto a otras áreas. Tampoco las soluciones constructivas adoptadas en las estructuras muestran, como ya se ha sugerido más arriba, un fenómeno diferenciado en el conjunto de *Hispania*, al margen de la vinculación que sus excavadores establecen

entre el Teatro de *Corduba* y los modelos coetáneos metropolitanos, en especial con el Teatro de Marcelo (Ventura, 2006). No es descabellado pensar que así fuera, dadas las necesidades que exigiría la arquitectura pública de la capital provincial y habiendo demostrado sobradamente conexiones con *formas de hacer* de la *Vrbs* (Márquez, 1998). En cualquier caso, futuras intervenciones permitirán una mejor y más completa caracterización del edificio y, con ello, quizá una valoración más templada de la eventual inspiración para el proyecto; para ello no solamente será decisivo el análisis de la distribución espacial, sino también de los materiales elegidos y las soluciones constructivas y de ejecución, a fin de evaluar, en qué medida, el diseño resulta coherente con los conocimientos y el desarrollo técnico de la época, puestos en práctica en Roma.

Del mismo modo, y a falta de una epigrafía más explícita, no consta para los teatros béticos una hipotética intervención imperial, ni tan siquiera indirecta, como las que se sugieren en los casos de *Emerita Augusta*, en la figura de Agripa, y en *Carthago Nova*, a través de Cayo y Lucio Césares (Ramallo, 2001, 41) quienes, a modo de *patroni*, habría colaborado en la financiación de los edificios. Se constata sobradamente, sin embargo, el papel de las elites municipales, obligadas en mayor o menor medida por la *summa honoraria*, en la construcción de los edificios. De ello, el mejor ejemplo conservado hasta la fecha es la inscripción monumental que discurre ante el *proscenium* del Teatro de *Italica*, a la que pueden sumarse los restos de la flavia del malacitano (Corrales, 2007, 61), quizá en el lugar de un epígrafe anterior de similares características. En *Italica*, no obstante, a la primera iniciativa de los Poliones y Lucio Herio, responsables de diferentes elementos estructurales del edificio, seguirá, aún en época severiana, una más que probable donación múltiple de diferentes evergetas para hacer frente a una reforma del frente escénico y del área de la escena (Rodríguez, 2008b, 223).

En cualquier caso, lo que sí parece cada vez más evidente es el vínculo que en las provincias occidentales se establece entre la construcción de teatros y los mecanismos ideológicos generados desde el nuevo aparato imperial, con las élites municipales como principales vehículos coercitivos. Aquí quizá convenga recordar, de nuevo (Rodríguez, 2004, 130), las propuestas de J. A. Delgado (1998, 72) al respecto de la temprana asunción en la Bética de determinadas formas de culto imperial, ya incluso con la incipiente organización de un colegio sacerdotal responsable —en este primer momento, y de forma un tanto anómala, el de los pontífices—, como de hecho parece constatar la citada inscripción italicense. Ésta es un claro testimonio de la función que debieron de desempeñar estas clases rectoras en el establecimiento de vínculos entre el poder central y la ciudadanía, así como en la materialización de los instrumentos que, como el teatro, servían para vehicular la ritualidad cotidiana que propiciaba una creciente adhesión a la estructura imperial de la que, a pesar de la distancia, formaban parte. Por supuesto, sin pretender negar la función del teatro como lugar de representaciones escénicas de diferente temática y calidad, se hace preciso entenderlo como un espacio polivalente al servicio de la vida política tanto municipal como de la emanada del gobierno central y, lo que es más relevante, como nexo entre ambas esferas de poder.

Este nuevo —o revisitado— papel asumido por los edificios teatrales permite explicar muy diferentes cuestiones de difícil interpretación de considerarse una total continuidad funcional con los edificios republicanos. Entre ellas, la propia iniciativa de construcción en Occidente y otras provincias del Imperio, así como las profundas reformas estructurales sufridas por buen número de teatros griegos en el Mediterráneo oriental, cuando no la erección de nuevas construcciones «a la romana», conviviendo con las antiguas helenísticas: sirvan de ejemplo en Atenas los teatros de Dionisos y Herodes Ático. En la Península, y en la propia Bética, son también estos mecanismos los que permiten contextualizar de forma más adecuada monumentales construcciones en entornos urbanos de entidad aparentemente más limitada, como puedan ser los casos de *Acinipo* o *Baelo Claudia*; en ésta última, frente a otras ya aludidas más arriba, sí se conoce con ciertas garantías la extensión y alcance del espacio construido intramuros, si bien sería preciso avanzar en la caracterización de la ocupación del *territorium* circundante y sus vínculos con poblaciones menores del entorno e, incluso, como se adivina por la cultura material, sus cotidianas conexiones con la orilla africana. Las dimensiones y alcance de la construcción no tendrían, por tanto, necesariamente, que estar en relación directa con la entidad de la ciudad, permitiendo entrar en juego otras variables que podrían ir desde el patrón de asentamiento en el territorio hasta la voluntad de autorepresentación de las élites municipales y su capacidad inversora.

Más anecdótico pero no exento de interés al abordar estos argumentos es el episodio narrado por Filóstrato (*vid. Apol.*, 5.9). En él se aludía a un pantomimo, quien, así caracterizado y clamando con su máscara, habría sembrado el pánico en una localidad bética —quizá *Hispalis*— en tiempos de Nerón. Si bien pueda tratarse de una exageración destinada a subrayar la limitada cultura de los hispanos, no deja de resultar atractivo suponer que, en efecto, nunca antes hubieran contemplado un espectáculo semejante, a pesar de ser convocados con regularidad al teatro.

Con frecuencia se ha aludido igualmente al papel que pudo desempeñar el teatro como imagen de la integración provincial en la administración romana. Es cierto que la construcción de este tipo de edificios se concentra en una de las fases más activas de municipalización, y que buen número de ellos se han puesto incluso directamente en relación con amplios proyectos de monumentalización urbana con motivo de la adquisición del estatuto privilegiado en sus diferentes variantes. No obstante, 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, así como un eventual *revival* posterior, correspondiendo con la municipalización flavia. Así también, podría haber sido elegido cualquier otro elemento como paradigma de romanidad, rol que, en cualquier caso, fue asumido por la ciudad en sí misma.

A pesar de todo, sigue siendo necesario preguntarse de acuerdo a qué mecanismos era posible contar en una ciudad bética de comienzos del Imperio con un edificio teatral. Hasta donde sabemos la iniciativa de la construcción así como el capital para

llevarla a cabo se debía a magistrados, obligados en su acceso al cargo, así como a otros posibles evergetas locales más altruistas. Menos claro está de dónde procedían los conocimientos técnicos que permitían poner en pie un edificio de la magnitud y complejidad de un teatro romano, en una provincia en la que, a diferencia de Italia u Oriente, se carecía de antecedentes. Quizá, como durante décadas se ha puesto en práctica en la Península Itálica, para caracterizar la evolución de la arquitectura y la ingeniería romanas (Gros y Torelli, 2007), convendría analizar la arquitectura bética —e hispana— tardo-republicana y primo-imperial en busca de recursos constructivos y técnicos que puedan ilustrar acerca del grado de desarrollo local adquirido en ese momento y que pudieron ser de aplicación en soluciones más o menos puntuales en los nuevos teatros. Quién sabe si la en apariencia inexplicable y casi inmediata ampliación de la *cavea* del teatro romano de *Italica* —con contextos prácticamente homogéneos en las estratigrafías correspondientes—, no escondería problemas técnicos sólo puestos de manifiesto a los pocos años de ser inaugurado el edificio. Confiamos en que las excavaciones aún en curso sean tan fructíferas y reveladoras como se ha puesto de manifiesto en los últimos meses.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Para finalizar, por tanto, no creemos que, en el estado actual de la investigación, sea lo más adecuado emplear los esfuerzos en tratar de establecer estudios generales destinados a considerar los teatros béticos en su conjunto, tratando de obtener conclusiones y principios no menos generales, al hilo de modelos, influencias, jerarquías de importancia, dimensiones, tamaños, etc. Como ya se ha señalado anteriormente, se parte de una situación tan diferencial de la información que conclusiones en esta línea pueden resultar engañosas en exceso; insistimos, de nuevo, en que con ello nada tienen que ver las siempre limitaciones del registro a pesar de las cuales se hace necesario avanzar en la investigación con los datos disponibles en cada momento.

De hecho, de algunas de las estructuras teatrales contamos con poco más que un punto en el espacio, como puedan ser los casos de *Vrso* o *Singilia Barba*. Si bien nos consta que muchos lectores de estas líneas serán de la opinión de que ello no es tanto consecuencia del trabajo de arqueólogos e investigadores como de las soluciones patrimoniales dadas y de las propias coyunturas económicas, sí sería preciso tratar de caracterizar lo mejor posible, a través de una metodología adecuada, las diferentes estructuras teatrales conservadas, así como de contextualizarlas en los entornos urbanos en los que fueron edificadas.

Los gestores de las políticas culturales en nuestros días sienten una enorme *predilección* por los teatros romanos, en un interés por su reutilización —que no recuperación, si por ello entendemos continuidad funcional— para usos escénicos actuales, frente a otros edificios y yacimientos sorprendentemente menos atractivos a sus ojos. Ello ha

favorecido que, por ejemplo, en los últimos años se hayan desarrollado excavaciones en cinco de los diez teatros béticos: Málaga, Córdoba, Itálica, *Baelo Claudia* y la propia Cádiz; la mayor parte de ellos son objeto de protección y tutela específicas cuando no, incluso, se encuentran integrados en instrumentos de gestión patrimonial como es la ya citada Red de Espacios Culturales de Andalucía. Conviene, por tanto, aprovechar esta coyuntura para un más profundo conocimiento de cada uno de los teatros, como miembros de una tipología pero también, más aún, como ejemplos singulares de un proyecto único y una evolución constructiva a lo largo de varios siglos que toma sentido, fundamentalmente, en la comunidad para la que fueron edificados. De este modo, quizá, muy pronto, pueda ser más fructífero trabajar valorando fenómenos provinciales y su contextualización en el conjunto de *Hispania* y del propio Imperio.

## **Anexo. Los teatros romanos de la Bética. Datos generales y bibliografía específica**

### **ACINIPO (RONDA LA VIEJA, RONDA, MÁLAGA)**

ENCLAVE INCLUIDO EN LA RECA, JUNTA DE ANDALUCÍA, DESDE 2008 (FIGURAS 2 Y 4)

A excepción de algunas estructuras identificadas con el área forense y parte de un establecimiento termal, el teatro es el único edificio de entidad conocido del antiguo municipio romano —posiblemente cesariano— de *Acinipo*. De hecho, al margen de su espectacular y estratégico emplazamiento, no se poseen datos del trazado urbano que permitan contextualizar la localización del edificio teatral dentro del mismo, si bien se ubica próximo al límite occidental escarpado de la meseta sobre la que se asienta la ciudad. El teatro, dado el excelente y sorprendente buen estado de conservación del frente escénico, unido al espectacular enclave elegido para su construcción, ha sido, desde hace varios siglos, motivo de curiosidad de viajeros y eruditos, tales como Ambrosio de Morales, Diego Hurtado de Mendoza o el Marqués de Valdeflores (Del Amo, 1982, 216). En la mayor parte de los casos, se trata de noticias descriptivas y generales que poco aportan al conocimiento del edificio, especialmente en lo que podrían haber sido testimonios de época de evidencias hoy ya desaparecidas. Las primeras excavaciones realizadas en el teatro de las que se tiene noticia son las de M. del Amo a fines de la década de los sesenta del pasado siglo, la primera aproximación científica al conocimiento del conjunto (Del Amo, 1982). A partir de ese momento, en 1980, se procedió a poner en marcha un proyecto de restauración, a cargo del arquitecto R. Fernández-Baca (Fernández-Baca *et alii*, 1993), cuya ejecución se caracteriza por su sobriedad y el respeto a las estructuras antiguas.

La mayor parte de las estructuras conservadas del edificio fueron talladas en la caliza natural del área (graderío, *orchestra*, *aditus*, *proscenium*, *hyposcaenium* e incluso la base de los *parascaenia*), lo que dificultó enormemente en su momento la localización de estratigrafías intactas susceptibles de proporcionar datos al respecto de la datación de la construcción. El graderío, por tanto, tallado en la roca, no presenta, en ninguno de sus tramos, sistemas subterráneos de distribución; actualmente se reconocen en él



Figura 4. Teatro de Acinipo. Estado en 2008 (foto J. Hernández para Rutas del Teatro en Andalucía)

tan sólo dos *maeniana* separados por una *praecinatio* intermedia. En su perímetro externo se conserva una potente estructura, de más de 4 metros de espesor que pudo funcionar, por tanto, de apoyo a la *summa cauea*. En aquélla se abría una serie de puertas, rematadas en arcos, coincidentes con las *scalariae* interiores. En la *orchestra* tanto el pavimento como el parapeto que la separaba de la *cavea* se realizaron en mármol rosado. Las losas del segundo presentaban, inscrito, un epígrafe monumental, hoy perdido. El nexa entre la *cavea* y el edificio escénico se realiza a través de dos corredores simétricos cubiertos, que se quiebran en ángulo recto, los *itinera*; comunican con la *orchestra* y los *parascaenia* y se cubrían con bóveda, en *opus caementicium*. El *murus pulpiti*, encargado de salvar el desnivel entre la *orchestra* y la escena, era monolítico, trabajado en la roca. Presenta, de forma alterna, tres exedras curvas y dos rectangulares, probablemente con acabado marmóreo. En el *hyposcaenium* se documenta el foso longitudinal para el telón, así como seis pozos en los que se anclarían los mástiles y postes telescópicos para accionarlo. En el caso de *Acinipo* todo ello se completa, además, con una *sala de máquinas* en el extremo norte, así como un pequeño cubículo con cubierta a doble vertiente que podría ser interpretado con el espacio donde permanecía oculto el mecánico durante los espectáculos.

El edificio escénico, en un excelente estado de conservación, único en *Hispania*, se articula en dos muros rectos paralelos entre sí que giran en noventa grados en sus extremos configurando las *uersurae*; todo ello en fábrica de sillares de módulo y disposición bastante heterogénea. En el interior de los dos primeros muros principales

quedan definidos cuatro espacios, los denominados *choragia*. Del frente escénico, que se alzaba ante la *cavea*, no se conservan apenas datos sobre los elementos de su *columnatio* adelantada, a excepción de un capitel corintio que apareció caído en los niveles de relleno del *hyposcaenium*. En el muro principal de fondo se abren, no obstante, los vanos que quedarían enmarcados por los dos órdenes superpuestos: tres puertas en el nivel inferior y tres hornacinas —la central en arco, las laterales adinteladas— en el segundo, sobre las primeras. Las extremidades del edificio escénico quedaban flanqueadas por dos grandes espacios (*ca.* 64 y 117 metros cuadrados) de planta rectangular: los *parascaenia*, fundamentales nexos de comunicación entre diferentes sectores del edificio.

**Referencias bibliográficas:** Del Amo, 1982; Fernández–Baca *et alii*, 1993; Jansen, 2005, 313–326; Thouvenot, 1940, 431–438; Ventura, 2008b, 202–208.

### **BAELO CLAUDIA (BOLONIA, TARIFA, CÁDIZ)**

INTEGRADO EN EL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE BAELO CLAUDIA, RECA, JUNTA DE ANDALUCÍA (FIGURAS 5 Y 6)

El Teatro Romano de *Baelo Claudia* se encuentra actualmente excavado en casi toda su extensión. No obstante, la mayor parte de las intervenciones encargadas de exhumarlo datan del siglo pasado, comenzando ya incluso con las actividades de P. Paris en el yacimiento (Paris *et alii*, 1923, 91–98). A fines de los sesenta y siempre dentro de las actividades desarrolladas ya entonces por la Casa de Velázquez, su estudio fue abordado por G. Charles–Picard (1970) y, poco después, excavado en extensión bajo la dirección de M. Ponsich y S. Sancha (1979; 1980; 1982); si bien, apenas se poseen en la actualidad particulares al respecto de las estratigrafías y los contextos arqueológicos individualizados entonces. Datan también de ese momento las primeras planimetrías detalladas del edificio. Más recientemente, desde 1995 hasta 2004, en el marco del estudio integral del edificio, P. Sillières, con la colaboración de M. Fincker, realizó una serie de sondeos en algunos puntos de las cimentaciones de la *cavea*, con el fin de establecer la cronología precisa de construcción. Los resultados de dichas intervenciones permanecen prácticamente inéditos, si bien, se apuntó a una datación de en torno al 60 d. C. para los contextos exhumados (Sillières, 1997, 129–144). El estudio exhaustivo de las estructuras, de acuerdo a metodologías actualizadas de análisis del elevado, bajo la coordinación de M. Fincker, ha permitido identificar diferentes fases constructivas para el edificio, poniendo así en tela de juicio algunas de las afirmaciones vertidas al respecto de la datación de la edificación (Fincker, 2006; Fincker y Sillières, 2006; Fincker y Moretti, 2009). De hecho, los sondeos practicados en el *hyposcaenium* y el *parascaenium* norte en 2009 —dirigidos por H. Le Meaux y quien éste suscribe—, parecen confirmar la primera construcción del edificio en la década de los sesenta del siglo I, si bien con



Figura 5. Teatro de *Baelo Claudia*. Estado en 2008 (foto J. Hernández para *Rutas del Teatro en Andalucía*)

una importante reforma ya en época flavia. De igual forma, en los últimos años se han llevado a cabo en el edificio trabajos de restauración, fundamentalmente con el fin de paralizar la degradación de las fábricas y ponerlo en valor favoreciendo su integración en la visita al yacimiento. Desafortunadamente, en algunos puntos la inclusión de nuevas fábricas y la necesidad de recuperación de niveles de paso que favorezcan la accesibilidad han propiciado la ocultación o cancelación, en el peor de los casos, de las antiguas fábricas, estructuras y conexiones entre ellas.

Desde el punto de vista de sus relaciones urbanísticas, fue levantado en las proximidades del lienzo oeste de la muralla de la ciudad, quedando perfectamente integrado en la planificación ortogonal de la misma: cerrado por su límite meridional por el decumano norte, a la vez que su eje longitudinal norte-sur coincide con uno de los *kardines*. También para la construcción del graderío se optó por una solución mixta: se encontraba parcialmente apoyado sobre la roca natural en su sector inferior, mientras que en la media *cavea* se combinan diferentes opciones: en el área central se emplean casetones que se macizan con tierra al interior, en los extremos se recurre a galerías radiales; por último, la *summa cauea*, se levanta toda ella sobre un pasillo anular abovedado encargado de poner en comunicación el exterior del edificio con los nueve *uomitoria*. Ello propicia todo un sistema jerarquizado de acceso y distribución de los espectadores a sus diferentes puestos. Una vez en superficie, tres *scalariae*, que dividían el graderío en cuatro *cunei*, conducían finalmente a cada asistente a su posición precisa. A su vez, la adaptación del conjunto a la diferencial topografía del área hace que también

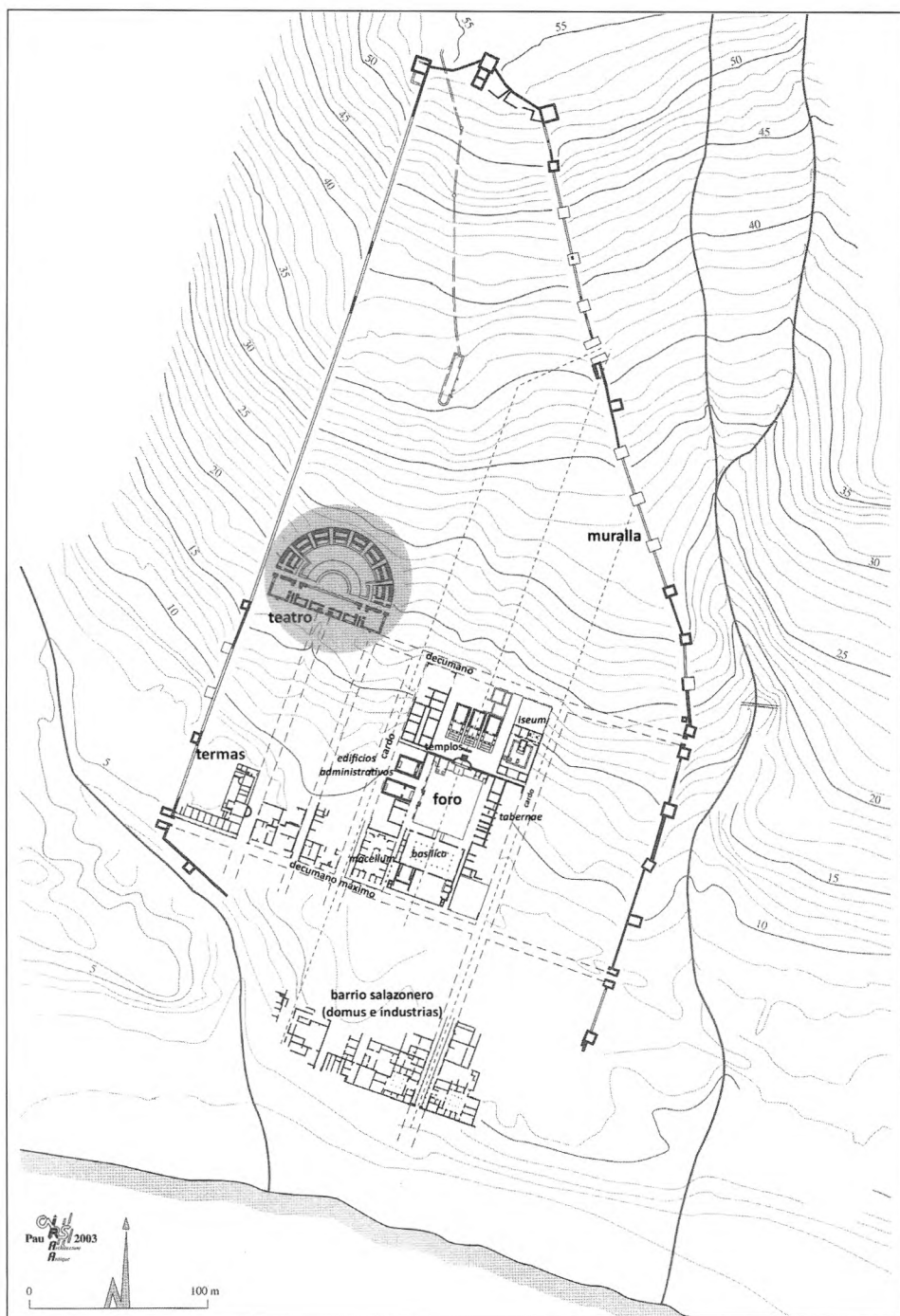


Figura 6. Localización del Teatro de *Baelo Claudia* en la planta de la ciudad (a partir de la planimetría en Fincker y Sillières, 2006, 95, figura 1)

la fachada externa presentase mayor desarrollo en altura a medida que nos aproximamos a los extremos (Fincker y Sillières, 2006, 81–98); allí se articularía en forma de dos órdenes superpuestos flanqueando los accesos a las galerías internas. El desnivel entre la *orchestra* y la escena se salvaba, como suele ser habitual, a través de un frente articulado en exedras semicirculares y nichos rectangulares, en cuyos acabados se han reconocido hasta tres fases. En una de ellas se incorporaron dos pequeñas fuentecillas, en las que a modo de surtidores funcionaron sendas esculturas de silenos. Muchas evidencias han quedado en la cámara subterránea (*hyposcaenium*) bajo la tablazón de la escena: desde los pilares encargados de sostener esta superestructura lígnea, dispuestos en tres filas paralelas entre sí, hasta los pozos para los mástiles y contrapesos de accionamiento del telón. Para la construcción del edificio escénico se recurrió fundamentalmente a fábrica de sillares de caliza fosilífera. A través de la organización en planta, no obstante, obtenemos que respondía a una articulación compleja de doble muro que, en su interior, generaba cuatro pequeñas estancias (*choragia*); en ellas la evidencia de escaleras prueba su organización en varias alturas. En los laterales, la escena se articulaba asimismo de acuerdo a un cuidado esquema de distribución, a través de pequeñas estancias de comunicación abiertas en las *uersurae*: de ellas podía accederse al *aditus maximus*, los *tribunalia* sobre éste, y a las grandes *basilicae* laterales. El frente escénico era, no obstante, lineal y bastante sencillo, con podios moldurados adelantados sobre los que se levantaban los dos órdenes superpuestos de columnas en piedra estucada y se abrían cinco puertas. A su vez, es precisamente en la fachada exterior sur, el *postcaenium*, jalonado rítmicamente por vanos decorados con pilastras pareadas, donde mejor se reconoce la yuxtaposición de fábricas que denota dos fases edilicias sucesivas.

**Referencias bibliográficas:** Fincker y Sillières, 2006; Fincker y Moretti, 2009; Jansen, 2005, 326–338; Ponsich y Sancha, 1979; 1980; 1982; Sillières, 1997, 129–144; Ventura, 2008b, 208–212.

### **CARTEIA (SAN ROQUE, CÁDIZ)**

INTEGRADO EN EL ENCLAVE DE *CARTEIA*, RECA, JUNTA DE ANDALUCÍA (FIGURAS 7 Y 8)

Las razones que llevaron a elegir para el asentamiento de la ciudad de *Carteia* el paraje que hoy conocemos, en las cercanías de la Bahía de Algeciras, fueron eminentemente estratégicas, tanto desde el punto de vista geopolítico como económico. De esta forma, la fase más floreciente para *Carteia* comenzará con la presencia bárquida en el mediodía peninsular, para afianzarse plenamente en tiempos romanos. Ya entonces, la etapa más próspera de la ciudad romana cabe buscarla a fines de la República y comienzos del Imperio, tal y como lo dejan ver los restos actualmente visitables en el yacimiento. La ciudad de este momento llegará a alcanzar unas 27 hectáreas, a juzgar por la potente muralla que la rodeaba, parcialmente sobre el trazado de la antigua

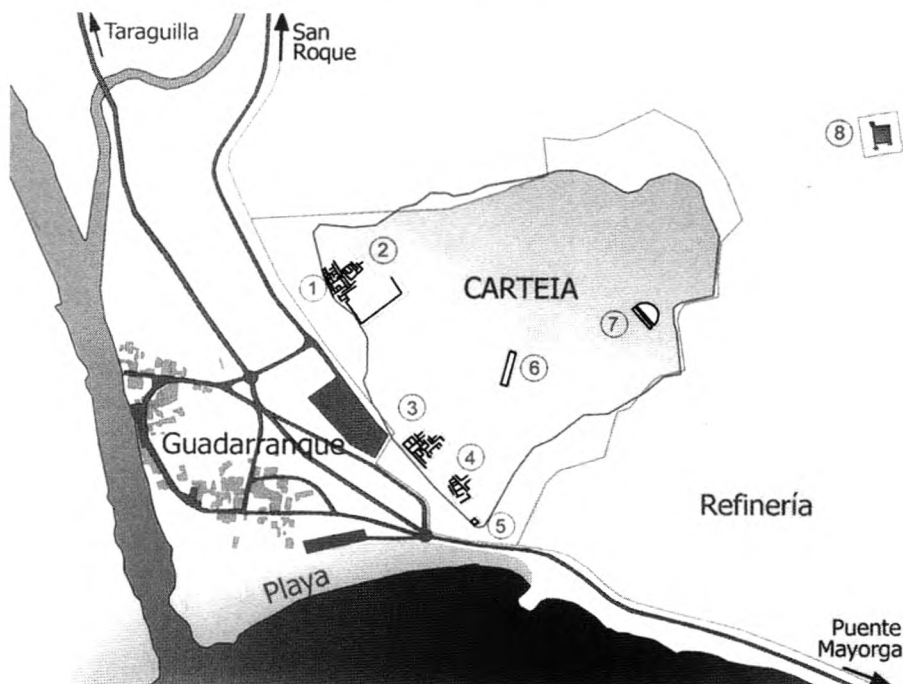


Figura 7. Localización del Teatro de Carteia en la planta de la ciudad (a partir de planimetría del *Proyecto Carteia* en AA.VV., 2004, 44)

púnica. La fase imperial, que vio erigir el edificio teatral, cuenta además con otros testimonios que hablan de importantes construcciones, como el conjunto de elementos arquitectónicos en caliza fosilífera estucada asociados a los órdenes de un imponente templo, así como las transformaciones sufridas por el solar del antiguo templo republicano, la edificación de un establecimiento termal y algunas *domus* y espacios comerciales (Roldán *et alii*, 1998; 2003; 2006). Lamentablemente, en el estado actual de la investigación, estas diferentes piezas se encuentran todavía bastante inconexas entre sí, siendo difícil de precisar sus relaciones y contexto en la trama urbana.

El teatro es, desafortunadamente, un edificio aún poco conocido (Roldán *et alii*, 1998, 174–175). Del mismo modo, son muy escasas las referencias existentes alusivas a los trabajos allí realizados, tanto en lo que respecta a las estructuras documentas en el curso de ellos, como al registro material asociado. El teatro fue construido en el sector noreste de la ciudad, intramuros, aunque no lejos del citado perímetro amurallado. Falta aún la práctica totalidad de la información al respecto de los edificios que lo circundaban, así como del posible viario que lo ponía en conexión con otros espacios del centro urbano (Blanco y Corzo, 1976, 153–154). De hecho, a partir de los trabajos de investigación desarrollados en los últimos años, hoy sabemos que el área forense de la ciudad altoimperial se extendería en un amplio sector situado entre el único templo hoy conocido en planta, que data de tiempos tardo-republicanos, y el propio teatro.

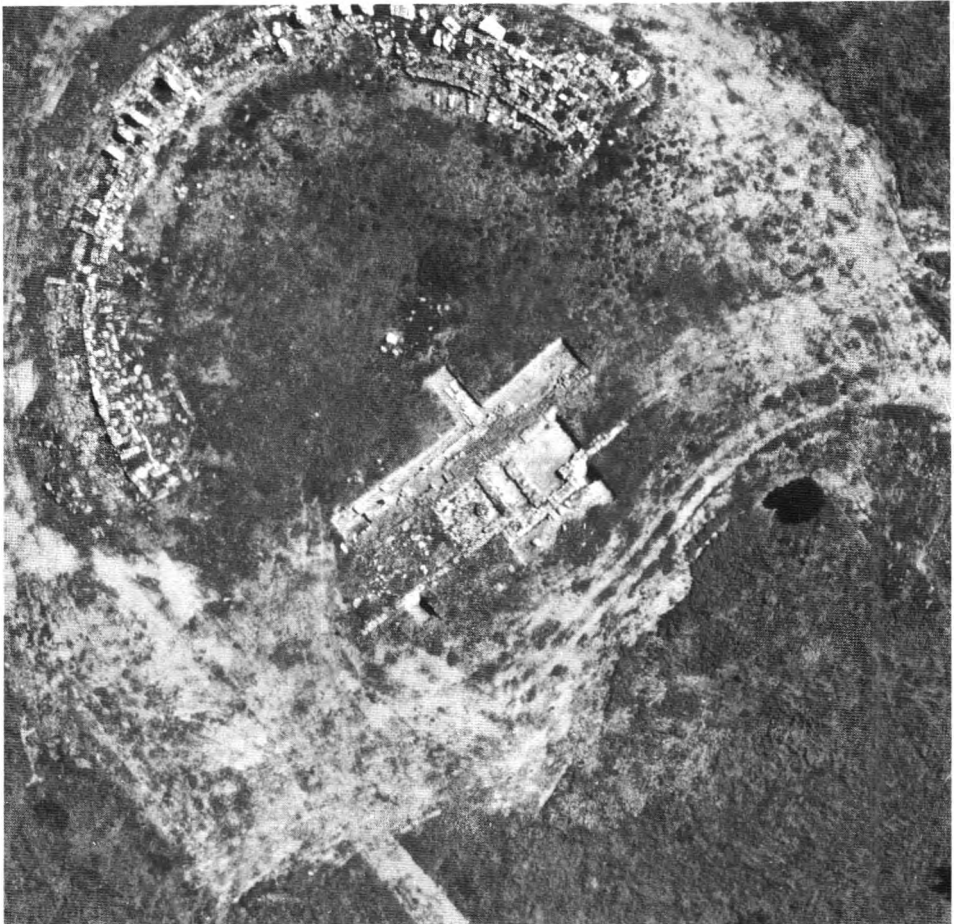


Figura 8. Teatro de *Carteia* (Ministerio de Fomento, Instituto Geográfico Nacional, Fototeca; reproducido en Roldán *et alii*, 2003, 252, figura 148)

Una estructura semicircular, representada no sin cierta idealización y esquematismo, se reconoce en el grabado realizado por el viajero F. Carter en 1771, que incluyó en su obra *Viaje de Gibraltar a Málaga*. Se trata de una serie de fábricas en *opus caementicium*, encargadas de sostener parte del graderío; éstas son, de hecho, las que mejor han llegado hasta nosotros, reforzadas hoy por trabajos modernos de consolidación. C. Pemán las describió, del mismo modo que es probable que J. Martínez Santa-Olalla excavara en sus inmediaciones. Algunas décadas más tarde F. Presedo (Presedo *et alii*, 1982, 33) practicó sondeos en determinados puntos; algunos de ellos fueron saneados a partir de 1994 en la nueva fase de trabajos en el yacimiento a cargo de un grupo de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid (Roldán *et alii*, 2006), que había dado comienzo años atrás con los estudios sobre edilicia de L. Roldán en la ciudad (Roldán, 1992).

La *cauea*, de 84 metros de diámetro, se encuentra realizada, en torno a sus dos tercios, directamente apoyada sobre la roca natural del lugar; a diferencia de ello, el sector superior de la *summa cauea* se levantó exento. También exentos pudieron quedar los extremos del graderío, adaptándose así a la topografía original; es asimismo posible, no obstante, que no dibujara un semicírculo completo. La cimentación estaba constituida por una suerte de retícula formada por muros concéntricos y radiales que configuraban cajones, rellenos con tierra. El muro perimetral era macizo; en él, probablemente, se abrían puertas a las que se accedía, desde el exterior, a través de cajas de escaleras o rampas. El estado actual de conservación de los restos no permite, no obstante, avanzar en dichas propuestas. El alzado de la *scaenae frons* se levantaba en fábrica de sillares de caliza fosilífera, dispuestos a soga y tizón. En una reciente revisión B. Jansen (2005, 345, n. 273) propone una relectura de los restos, identificando la *ualua hospitalis* norte en estructuras tenidas hasta el momento como parte del *murus pulpiti*; a primera vista y a la espera de futuros trabajos, parece una propuesta bastante plausible. Más información, aunque no de su desarrollo completo en planta, se posee del alzado trasero del edificio escénico, es decir, el llamado muro del *postscaenium*. Aquí la fábrica empleada será el *opus africanum*, con pilares de sillares en caliza fosilífera que se alternan con paños de *opus incertum*, quizá todo con un enlucido uniformador al exterior. El muro se encontraba coronado por una sencilla cornisa, actualmente muy erosionada, en cuarto de círculo, limitada por dos listeles horizontales, tallada en bloques de caliza fosilífera. A su vez, la cronología dada al edificio hasta el momento, de comienzos de época imperial, se basa fundamentalmente en los datos obtenidos del análisis de las técnicas constructivas, siempre relativas, ya que no existen otros elementos que permitan una mayor aproximación.

**Referencias bibliográficas:** Roldán, 1992, 96–105; Rodríguez, 2003, 251–259; Jansen, 2005, 338–347; Ventura, 2008b, 217.

### **CORDUBA (CÓRDOBA)**

PARCIALMENTE INTEGRADO EN LAS DEPENDENCIAS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOGRÁFICO DE CÓRDOBA (MAECO), JUNTA DE ANDALUCÍA (FIGURAS 9 Y 10)

Con la división administrativa de Augusto del 27 a. C., y la creación de dos nuevas provincias, *Baetica* y *Lusitania*, a partir de la antigua *Provincia Vltior*, *Corduba* se convertirá oficialmente en la capital de la primera de ellas, con las implicaciones urbanísticas y administrativas que ello conllevará: la antigua ciudad republicana será ampliada hacia el sur, área en la quedará incluido el teatro. De hecho, la profunda monumentalización de que será objeto la nueva colonia la dotará de todos y cada uno de los elementos propios de la imagen urbana que Roma tratará de exportar y difundir en las ciudades provinciales.

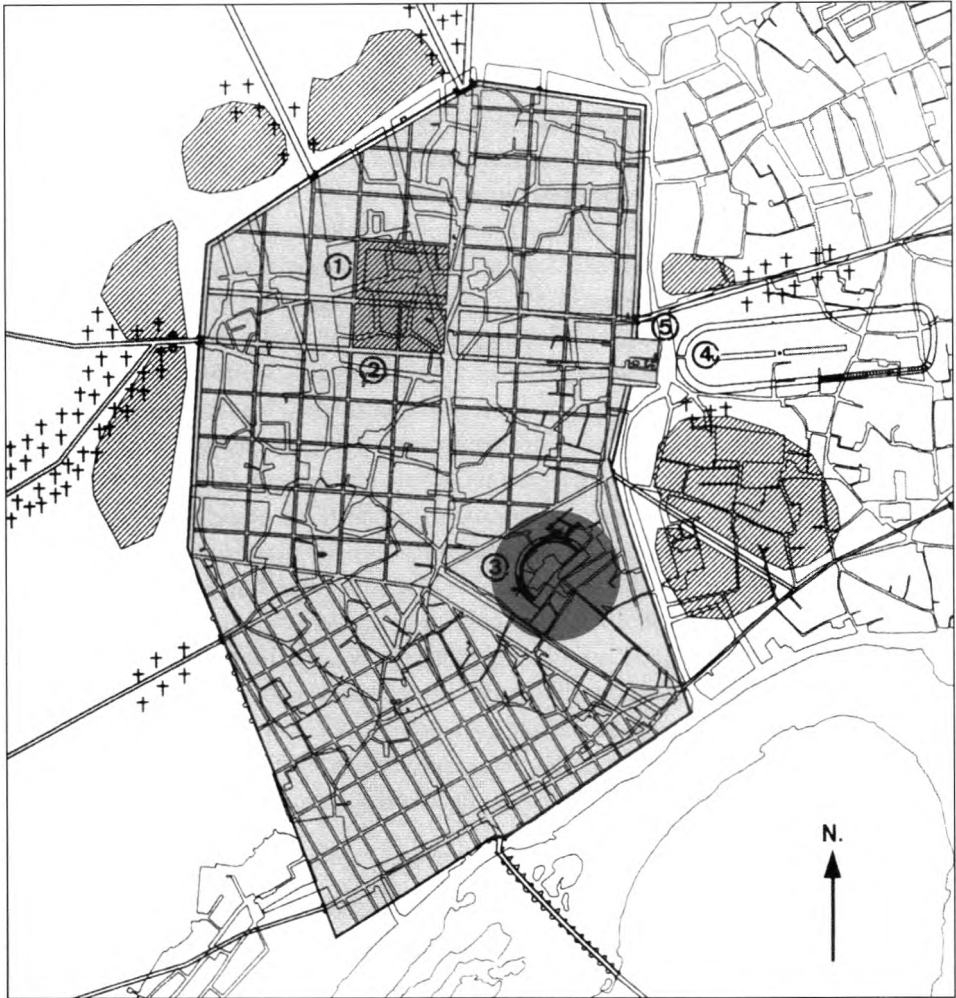


Figura 9. Localización del Teatro de Córdoba en la planta de la ciudad (a partir de planimetría en Márquez, 2005, 37, figura 2)

El teatro, descubierto hace muy pocos años con motivo de las obras de ampliación del Museo Arqueológico y Etnográfico, ocupó uno de los escasos puntos, intramuros, con cierto desnivel topográfico; así se pone también de manifiesto en el complejo sistema de terrazas conectadas por medio de escalinatas —como la conservada en la sala de epigrafía del museo— en el perímetro externo de la *cavea*, a fin de favorecer el tránsito urbano y la conectividad con la parte alta de la ciudad, donde se encontraban las áreas forenses. Lamentablemente, lo documentado hasta la fecha es todavía una pequeña parte del edificio, en gran medida cubierto por el viario y el habitado posteriores. Se desconoce, por tanto, el eventual grado de conservación de estos sectores aún no conocidos, si bien, a juzgar por lo ya excavado, el área fue objeto de un intenso



Figura 10. Restos del Teatro de Córdoba, correspondientes a parte de la *cavea* y su área perimetral, adaptada, en buena medida, a la topografía del terreno (en Ventura *et alii*, 2006, 107, figura 1)

y prolongado expolio una vez que el teatro quedó fuera de uso, en un momento temprano que se sitúa en la segunda mitad del siglo III, quizá propiciado por la acción de un violento movimiento sísmico.

El monumental graderío —ca. 125 metros de diámetro— se adaptó a una pendiente natural que, no obstante, cuando fue necesario, se recortó de forma artificial a fin de organizar los diferentes niveles y su correspondiente circulación y accesos. Uno de los aspectos más característicos de ella es, además, la articulación de la fachada externa, en buena medida levantada exenta, de acuerdo a modelos coetáneos de Roma. Se estructuraría en tres órdenes superpuestos, realizados en calcarenita local estucada, que, no obstante, pueden aparecer incompletos debido a la adaptación a la topografía de la ladera. Así, de acuerdo a los resultados del análisis de los elementos arquitectónicos (Ventura, 2006, 143, figura 11) recuperados en el área, se reconstruyen tres órdenes (dórico, jónico y corintio) rematados por un ático ciego. En el interior, la *cavea* se encontraba dividida en los tres sectores horizontales al uso: *ima*, *media* y *summa caeae*, a las que un complejo sistema de galerías anulares y radiales, *substructiones* y *uomitoria*, permitían dar acceso de forma jerarquizada. El sector inferior fue recortado sobre el terreno natural, mientras que en otros puntos a mayor cota parecen reconocerse muros radiales formando parte de las estructuras de cimentación artificial. Las filas de asientos, en su acabado, presentaban bloques de mármol blanco, de los que han sido hallados,

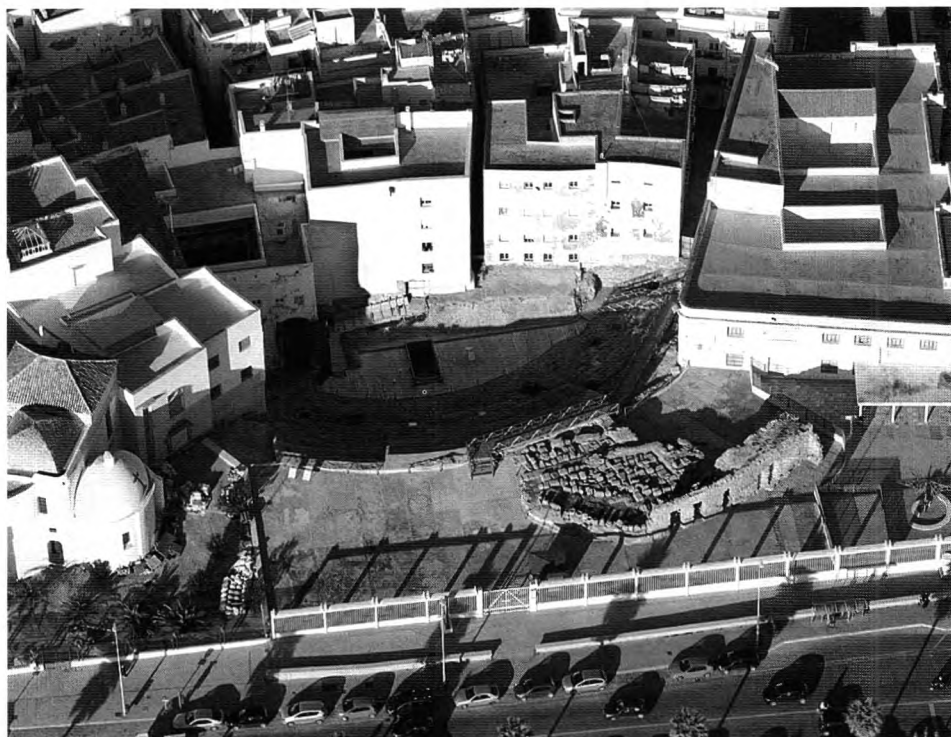


Figura 11. Teatro de Gades. Estado en 2009 (foto J. Hernández para *Rutas del Teatro en Andalucía*)

desafortunadamente, muy pocos ejemplares *in situ*, concretamente, dos filas que corresponden a la *ima caeua*. El conjunto se remataba por un pórtico superior con columnas de orden corintio (Borrego, 2006).

Tanto la epigrafía (Ventura, 1999) como los datos estratigráficos parecen coincidir en el cambio de Era para el momento de construcción del edificio, de acuerdo a un proyecto unitario y construido en una única fase. En lo publicado hasta la fecha no se alude a evidencias de posibles reformas posteriores quizá, de difícil identificación en una estructura tan arrasada.

Con motivo del acondicionamiento de los restos para su puesta en valor e integración en el discurso museográfico del Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba, en el momento de redacción de estas líneas, prosiguen los trabajos de excavación de sectores puntuales, de resultados aún inéditos. Es posible que puedan suponer modificaciones y/o matizaciones al respecto de algunas de las propuestas de interpretación y restitución vertidas hasta la fecha.

**Referencias bibliográficas:** Borrego, 2006; Jansen, 2005, 348–357; Ventura, 1999; 2003, 53–62; 2004, 65–72; 2006; 2008b, 178–186; Ventura y Monterroso, 2003, 57–63; Ventura *et alii*, 2006.

**GADES (CÁDIZ)**

ENCLAVE DE LA RECA, JUNTA DE ANDALUCÍA (FIGURA 11)

No hemos considerado oportuno incluir aquí información detallada al respecto del teatro gaditano, dado que buena parte de esta monografía ha sido dedicada al análisis y la historia de las excavaciones e intervenciones en el edificio (R. Corzo; J. M. Pérez Alberich), su morfología, estructura y propuestas reconstructivas (J. Borrego), así como a presentar las novedades ofrecidas por los trabajos arqueológicos más recientes en su solar y entorno (A. Ventura y J. Borrego). Remitimos a todos ellos, a cargo de diferentes especialistas. De igual modo, la bibliografía quedará actualizada en adelante con las contribuciones del presente volumen.

**ITALICA (SANTIPONCE, SEVILLA)**INTEGRADO EN EL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE *ITALICA*, RECA, JUNTA DE ANDALUCÍA (FIGURAS 12 Y 13)

A pesar de las cautelas transmitidas más arriba, dado el actual momento de revisión y renovación de datos en diferentes puntos del solar de la antigua fundación republicana, el teatro sigue destacándose como el edificio que concentra la secuencia estratigráfica más completa de toda la ciudad de Itálica. Parecen confirmarse las dataciones de construcción en torno al cambio de Era y el cese de la actividad del área focal *orchestra-scaena* durante la primera mitad del siglo IV, de acuerdo a los datos ya obtenidos de las primeras excavaciones en la década de los setenta del siglo pasado; no obstante, como se ha corroborado en las recientes excavaciones, el pórtico trasero fue escenario de una dinámica actividad y polivalencia funcional que se prolongó aún durante mucho tiempo.

El edificio parece haber ocupado un área un tanto periférica de la ciudad tardo-republicana; de hecho, la *cavea* se sirvió de la ladera de lo que hoy sabemos que fue una suerte de «tell urbano» —y no un cerro natural como tal— recrecido de forma artificial por la actividad de siglos (estudios en curso por F. y C. Borja Barrera) y sobre el que durante el siglo II a. C. había discurrido una muralla de núcleo de adobe y paramentos externos de sillarejo. Otras potentes estructuras de las que restan vestigios de entidad diferencial en esta parte alta del teatro hablan del proceso de adaptación del solar para la construcción del edificio teatral que, muy probablemente, no habría sido el único elemento de una monumentalización de mayor alcance, quizá vinculada a la adquisición del estatuto de municipio por la ciudad. La obligada comunicación del teatro con la ciudad, hacia el oeste, que se intuía a partir de alineaciones de muros que parecían configurar una calle, se ha visto confirmada en forma de una monumental escalinata que se pierde bajo el caserío moderno. Ésta, no obstante, corresponde a la circulación externa de un graderío algo menor del que actualmente se conserva, fruto

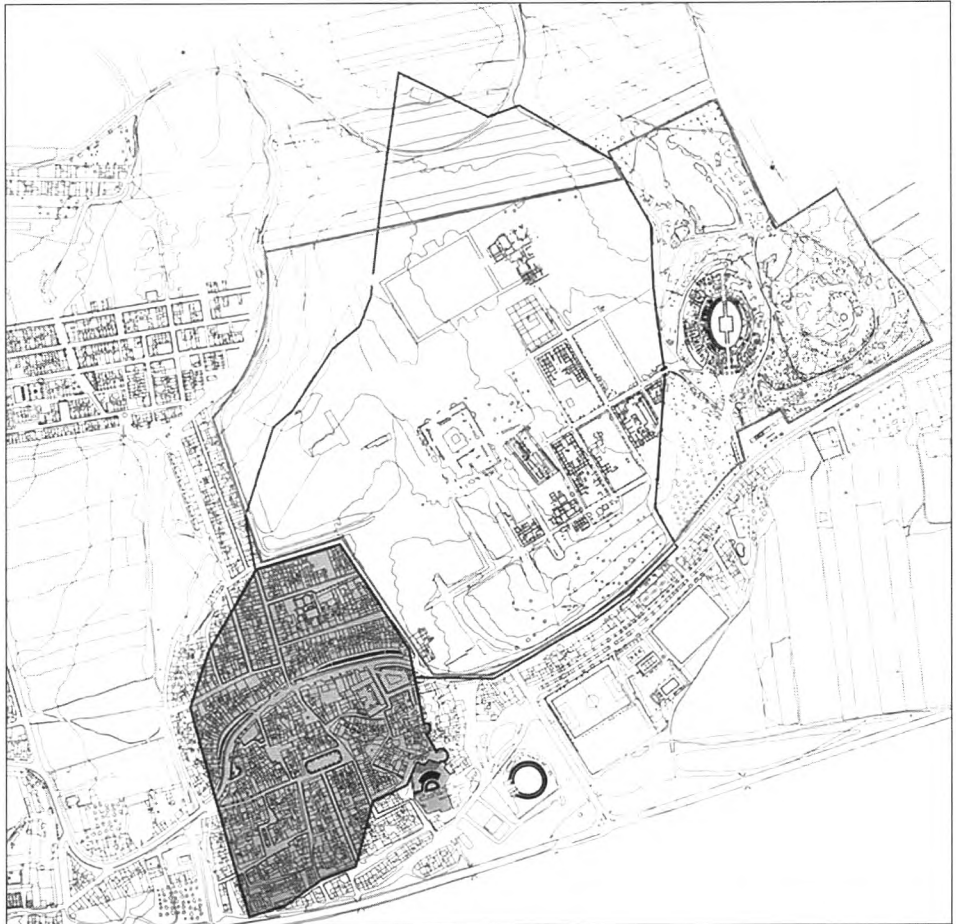


Figura 12. Localización del Teatro de *Italica* en la planta de la ciudad (a partir de planimetría en Rodríguez Hidalgo, 1997, 109, figura 27)

de una ampliación muy poco posterior en el tiempo. En un primer intento aún preliminar de asumir estos nuevos e interesantísimos datos en el discurso interpretativo y en la evolución constructiva del edificio, no parece que esta *cavea* de menores dimensiones precisara necesariamente de un edificio escénico también más reducido, si bien se hace necesario profundizar en la manera en que, especialmente en los *itineraria*—donde ya se había llamado la atención de una curiosa discontinuidad constructiva (Rodríguez y Vera, 1999, 193–4, figura 2)— y en las *uersurae* se habría dado solución a esta nueva situación estructural y volumétrica. En cualquier caso, no profundizaremos en las novedades recientes en el edificio dado que un trabajo en el presente volumen tiene dicho cometido (a cargo de A. Jiménez y J. C. Pecero), más aún, es muy posible que las excavaciones que continuarán en los próximos meses sigan aportando valiosas matizaciones a la historia trazada hasta el momento del edificio.



Figura 13. Teatro de *Italica*. Estado en 2008 (foto autora)

Entre las fases mejor definidas se encuentra, no obstante, la reforma que en época severiana se llevó a cabo, principalmente, en el área de la escena, materializada en una renovación casi total de la *columnatio* de la *scaenae frons*. Aquí se combinaron piezas realizadas en mármoles importados, con abundancia del empleo de mármol *karystio* en los fustes con otros locales, como pueda ser el blanco de Almadén de la Plata o, incluso, una variante verdosa del mismo origen que, probablemente, trató de servir de sustituto al *cipollino* euboico. Estas acciones, que no afectaron al núcleo estructural del frente escénico, se documentan también en otros elementos menores de carácter eminentemente decorativo, como puede ser la inclusión de lo que parece reconocerse como una fuentecilla decorada con esculturas de ninfas a modo de surtidores, así como la renovación de la decoración pintada del *muris pulpiti*, al que además se añade, como remate superior, una cornisilla de sección compleja, también en mármol *cipollino* de origen local.

Por otro lado, mucho más compleja de lo que habían trazado las intervenciones de fines de los años ochenta (sintetizadas en Corzo, 1993b), que la presentaban prácticamente como un des poblado expuesto a las avenidas del río vecino, se ha destacado también el área perimetral de la *porticus post scaenam*, excavada en toda su franja norte y actualmente en fase de estudio. Allí, en el curso del siglo II se levantó un templo —que no pequeño *sacellum* como se sostenía hasta la fecha— dedicado a Isis, el cual, a pesar de las reformas y restauraciones sufridas, se mantuvo en uso durante varias centurias.

En cualquier caso, el teatro italicense es un claro testimonio de lo mucho que aún pueden aportar —incluso en edificios «aparentemente» bien conocidos— intervenciones concienzudas, meditadas y solventes, que busquen dar respuestas a cuestiones científicas específicas y no tan sólo colaboren a exhumar edificios que recuperar y poner en valor.

**Referencias bibliográficas:** Corzo, 1993b; Jiménez Martín, 1989; Jiménez Martín *et alii*, 1991–92; Luzón Nogué, 1982; Montero, 1993b; Rodríguez y Vera, 1999; Rodríguez, 2004; 2006; 2008a; 2008b; Ventura, 2008b, 192–202.

### **MALACA (MÁLAGA)**

#### **ENCLAVE DE LA RECA, JUNTA DE ANDALUCÍA (FIGURAS 14 Y 15)**

Para la construcción del teatro se eligió la ladera meridional de una de las dos elevaciones que configuraban la ciudad antigua, ya desde sus orígenes, la hoy colina de la Alcazaba; allí es también donde se han encontrado algunas de las evidencias de ocupación más antigua de la ciudad, de tiempos fenopúnicos; incluso se plantea la existencia de un posible santuario empórico, fosilizado en tiempos romano-republicanos, y que pudo ser determinante para la edificación allí del teatro posterior (Corrales, 2005, 120). Todo parece indicar, de acuerdo a las propuestas vertidas en las últimas décadas, que se encontraría próximo a otros espacios públicos y representativos como el foro o el puerto. No obstante, en intervenciones recientes han sido también documentadas estructuras de uso doméstico-residencial coetáneas en su entorno (Mayorga, Escalante y Cisneros, 2005, 157, n. 55; Corrales, 2005, 124). En cualquier caso, lo que sí parece evidente es el cambio en el trazado previo que supuso la construcción del teatro, de acuerdo a un nuevo proyecto urbanístico. De hecho, a fin de contextualizar la posición del teatro en la ciudad es preciso comprender las transformaciones protagonizadas por la topografía de Málaga desde la Antigüedad hasta nuestros días. De esta forma, parece haberse abierto una ensenada entre la extremidad sureste del sector donde hoy se levanta el Palacio de la Aduana y el área meridional de la elevación ocupada posteriormente por la catedral. Sus características naturales habrían propiciado la instalación allí de un próspero puerto, al abrigo de los vientos.

La localización del edificio se produjo en 1951, con motivo de los trabajos de acondicionamiento del entorno de la recién construida *Casa de la Cultura* (Corrales, 2007, 53–76). No fue hasta 1995 cuando se demolió esta edificación superior y pudo procederse a la excavación en extensión. No obstante, ya en las décadas previas se habían sucedido trabajos de exhumación de determinados sectores, e incluso su consolidación y restauración, ofreciendo una visión y comprensión bastante parcial del conjunto.

Para la construcción del graderío del teatro malacitano se recurrió a una solución mixta: la parte inferior se apoyó en la ladera natural, mientras que el sector superior

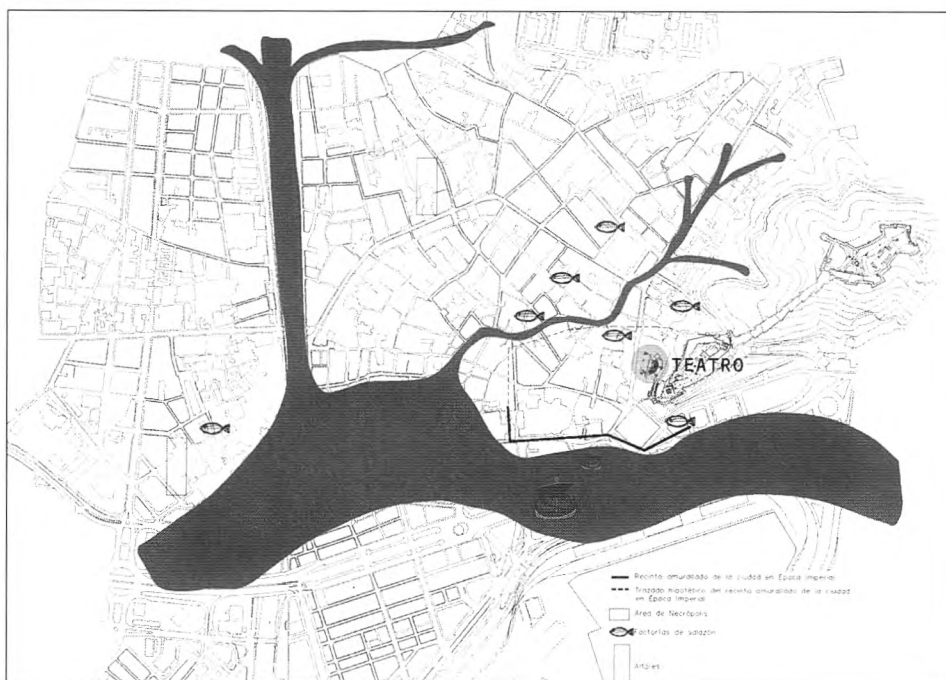


Figura 14. Localización del Teatro de Malaca en la planta de la ciudad (a partir de planimetría del Taller de Investigaciones Arqueológicas S.L., en Mayorga *et alii*, 2005, 153, figura 4)

se levantó de forma exenta sobre substrucciones artificiales. Para ello se procedió al aterrazamiento de la pendiente original preexistente. Tres *uomitoria* radiales se encargaban de dar acceso, desde una calle perimetral exterior, a la *praecinctio* intermedia de distribución. Estos pasillos cortaban asimismo el límite curvo del conjunto: una potente fábrica de cinco metros de espesor, encargada de sostener el último tramo del graderío. En ella quedaron integradas cajas de escaleras que permitían acceder a la parte alta que, en el estado actual de la investigación, no puede precisarse si se remataba en un pórtico superior. A pesar de la afección de las cimentaciones de la Casa de la Cultura superior, una vez demolida, pudo comprobarse que el sector de la escena y la *orchestra* se encontraban aún en buen estado. Ésta última conservaba aún buena parte del pavimento en *opus sectile* que, no obstante, actuales investigaciones han identificado como fruto de sucesivas reformas y reparaciones; en todos los casos, además, para ellas se recurrió a calizas blancas y coloreadas de origen local (Beltrán, Corrales y Fernández, 2008; Beltrán y Rodríguez, e.p.). Ya anteriormente se ha aludido a la inscripción monumental que discurría ante la *orchestra*; dataría de época flavia, momento de notables reformas en el edificio, tal y como además hace constar la documentación epigráfica (Rodríguez Oliva, 2007). Los restos conservados no han permitido su restitución (Corrales, 2007, 61), aunque es probable que sustituyera a otra previa, augustea, del primer momento de la construcción. El edificio escénico se organizaba de acuerdo a



Figura 15. Teatro de *Malaca*. Estado en 2008 (foto autora)

una planta mixtilínea bastante compleja, con tres exedras semicirculares que alojaban otras tantas puertas. En la construcción del edificio escénico, con espacios intermedios o *choragia*, se empleó *opus caementicium* para las fábricas internas y sillares de piedra caliza fosilífera para los paramentos exteriores. Dos basamentos moldurados, en mármol blanco de Mijas, exentos e independientes, alojados en la exedra central, sirvieron de apoyo a las columnas que flanqueaban la *ualua regia*. A su vez, en el *hyposcaenium* se documentaron, caídos, tres capiteles corintios de caliza estucada, que se interpretan como procedentes de los órdenes de la *scaenae frons*, y cuyas características estilísticas permiten datarlos en torno a comienzos de época imperial. De hecho, los datos estratigráficos obtenidos en las escrupulosas excavaciones de los últimos años han venido a constatar la cronología ya sugerida por aspectos tipológicos y edilicios para la construcción del edificio: el gobierno de Augusto.

**Referencias bibliográficas:** Beltrán, Corrales y Fernández, 2008; Casamar, 1963; Corrales, 2001; 2007; Corrales *et alii*, 2004; Fernández-Baca y Tejedor, 2007; Gómez Moreno, 1952; Jansen, 2005, 387–397; Puertas Tricas, 1982; Rodríguez Oliva, 1993; 2001; Ventura, 2008b, 212–214.

**REGINA (CASAS DE REINA, BADAJOZ) (FIGURA 16)**

Aún no ha podido precisarse el momento en el que la población asentada en un núcleo en altura, próximo, se habría asentado en el definitivo solar de *Regina*. Quizá bajo César o Augusto, pero hay también quien mantiene que ésto habría tenido lugar con motivo de la reestructuración administrativa de estas tierras, coincidiendo con la extensión flavia del *ius latii* (Álvarez, 1982, 268). De ser así, se trataría del teatro bético más moderno de los conocidos. En cualquier caso, lo que parece incuestionable es su estratégica y conveniente situación en la vía entre *Hispalis* y *Augusta Emerita*, como señalan el *Itinerario de Antonino* y el *Anónimo de Rávena* (Jansen, 2005, 397).

El edificio, intramuros aunque cercano al encintado de la ciudad, fue objeto de trabajos arqueológicos en la década de los setenta y ochenta del siglo pasado (Álvarez, 1982; Álvarez y Mosquera, 1991), así como de sucesivas campañas de restauración de los sectores más deteriorados, caracterizados por el empleo casi generalizado de *opus incertum* en piedra local, combinado con sillares en arenisca, también de la zona. Intervenciones más recientes han tenido por objeto clarificar diferentes aspectos del trazado urbano de la ciudad, entre ellos, la relación del edificio teatral con el foro. Los trabajos continúan en la actualidad, incluidos en un proyecto de recuperación integral del edificio para su futuro empleo como lugar de espectáculos.

En la *cavea* se han distinguido dos sectores desde el punto de vista estructural: el inferior, tallado sobre el terreno natural, levantado sobre cimentación de cajones rellenos con tierra, configurados por muros anulares y tirantes radiales. El acceso desde el exterior se realizaría a través de rampas de tierra apisonada, tal y como parecen haber documentado intervenciones recientes; a su vez, la salida al graderío la permitirían cuatro *uomitoria*. Sobre el anterior, el segundo cuerpo no se ha conservado, si bien lo habría hecho exento, sin que puedan precisarse con exactitud ni materiales ni sistema constructivo (Álvarez, Rodríguez y Saquete, 2004, 26–27). El frente escénico está flanqueado por *parascaenia*, y presenta un frente articulado con tres exedras semicirculares en las que se alojan las puertas; para él se ha reconstruido un solo orden de columnas. A éste pudo pertenecer el único capitel recuperado, de orden corintio y cuyas características estilísticas remiten a tiempos domicianeos. La compleja articulación de la fachada del *postscænium*, organizada en exedras en las que, quizá, se colocaron estatuas, llevó a considerar la existencia de una *porticus post scaenam*; sin embargo, no han sido documentadas huellas de su existencia en los sondeos practicados en el sector (Álvarez, Rodríguez y Saquete, 2004, 32). Para su datación se ha propuesto época flavia (Álvarez, Rodríguez y Saquete, 2004, 33–34), a partir, fundamentalmente, del análisis de las técnicas constructivas y de la tipología de la decoración arquitectónica, muy heterogénea; a su vez, procede, al parecer en todos los casos, de contextos ya medievales. Sería de esperar, por tanto, que las futuras excavaciones pudieran proporcionar nuevos datos y elementos en contextos estratigráficos, al menos, referidos al abandono del edificio.



Figura 16. Teatro de *Regina*. Estado en 1999 (foto autora)

**Referencias bibliográficas:** Almagro Basch, 1958; Álvarez Martínez, 1982; Álvarez Martínez y Mosquera Müller, 1991; Álvarez, Rodríguez y Saquete, 2004, 24–33; Jansen, 2005, 397–405; Ventura, 2008b, 214–216.

**SINGILIA BARBA (CORTIJO DEL CASTILLÓN, AL NOROESTE DE ANTEQUERA, MÁLAGA)**

BIC (ZONA ARQUEOLÓGICA), DESDE 1996 (FIGURA 17)

La ciudad de *Singilia Barba* es hoy un despoblado en el que los vestigios más significativos son los correspondientes al foro —objeto de excavaciones en los años ochenta— y el teatro, situado a unos 200 metros al sur del primero. De hecho, los restos hoy visibles en el entorno del Cortijo del Castillón, lamentablemente, no hacen justicia aún a la dinámica y próspera *Singilia Barba*, que se reconstruye a partir de los datos epigráficos. A pesar de las enormes lagunas, todo parece indicar que los diferentes elementos urbanos se habrían dispuesto, de acuerdo a un esquema regular y ortogonal, en terrazas, aprovechando las posibilidades topográficas, esquema tan del gusto escenográfico romano. Diferentes autores (Serrano y Atencia, 1980, 15–20; Ordóñez, 1987–88, 322) han señalado la importancia de este enclave, que asumió el estatuto de municipio bajo los flavios, en las comunicaciones bidireccionales norte–sur entre



Figura 17. Teatro de *Singilia Barba* (en Ventura, 2008b, 219, figura 216)

la costa mediterránea y los valles del Genil–Guadalquivir y las tierras del interior–Sierra Morena, así como las enormes posibilidades agropecuarias de la rica vega del río Guadalhorce en la que se localizaba. De hecho, además de estas dos ciudades de primer orden —*Singilia Barba* y *Antikaria*— en el área han sido documentados numerosos yacimientos de carácter rural que constatan esta intensiva explotación y ocupación del territorio. Todo parece indicar que una de las principales fuentes de riqueza de *Singilia* habría sido su participación en redes y actividades comerciales.

Ante el general desconocimiento de la morfología del edificio y su acusado deterioro, sorprenden referencias al mismo ya desde el siglo xvi (Serrano y Atencia, 1993, 207–208); más aún, porque a fines del siglo xviii el Marqués de Valdeflores insistía ya en dicha degradación y en el expolio de materiales sufrido por la construcción. De hecho, estudiosos posteriores como E. Hübner, J. R. Mélida o H. Thouvenot se servirán de las antiguas crónicas ante la imposibilidad de dar con los restos o comprobar personalmente su escasa entidad (Serrano y Atencia, 1993, 210).

En la actualidad tan sólo se conservan los extremos de la *cavea*, para la que se reconstruye un diámetro máximo de aproximadamente 52 metros. En el curso de la campaña de excavaciones de 1991 se limpiaron los restos, lo que permitió su mejor identificación, en el límite del perímetro semicircular del graderío. La topografía del área, una elevación muy suave, parece sugerir, a la espera de ulteriores excavaciones, que

hubiera podido tratarse de una *cavea* mixta, en parte trabajada en el terreno natural —el sector medio e inferior— y parte edificada exenta, la superior conservada. La totalidad de las fábricas documentadas hasta el momento fueron realizadas en *opus caementicium*.

**Referencias bibliográficas:** Atencia Páez, 1988, 50–64; Jansen, 2005, 405–409; Serrano Ramos y Atencia Páez, 1993, 207–215; Ventura, 2008b, 219.

### **VRSO (OSUNA, SEVILLA)**

INCLUIDO EN EL BIC (ZONA ARQUEOLÓGICA) DE VRSO DESDE 2000 – PROPIEDAD PARTICULAR (FIGURA 18)

A juzgar por los hallazgos producidos hasta la fecha, la antigua *Colonia Iulia Genetiva, Vrso*, ocupaba un solar ligeramente desplazado con respecto al área en la que, más tarde, se consolidó el caserío de la ciudad de Osuna, sin solución de continuidad hasta nuestros días. No obstante, se encuentra adyacente a ella, al noreste, en un paraje que atraviesan los Caminos de la Farfana, Real de Granada y de San José. Podría decirse que la fama de la ciudad romana se debe más a los excepcionales hallazgos de las leyes municipales (*CIL* II2/5, 1022; Caballos, 2006) y la colección de esculturas republicanas (Beltrán y Salas, 2002, 236–272), que a un real conocimiento de su configuración urbana, que se limita a una serie de estructuras aisladas e inconexas entre las que las más conocidas son la necrópolis rupestre —*las cuevas*— (Pachón Romero y Ruiz Cecilia, 2006) y el propio teatro. Éste, en cualquier caso, no se encuentra demasiado distante del lugar en el que aparecieron los bronceos jurídicos, interpretado como el centro neurálgico de la ciudad romana (Campos, 1989, 99–111).

Del teatro apenas se conserva parte de su graderío, excavado en la roca, muy desvirtuado, además, por haber sido empleado hasta época reciente como cantera. No obstante, las referencias más antiguas a su existencia datan ya de fines del siglo XIX, presentes en los escritos de J. de D. de la Rada y Delgado; a partir de entonces las encontraremos también en trabajos de D. de los Ríos o P. Paris y A. Engel; éstos últimos llamarán la atención sobre los elementos escultóricos y arquitectónicos que se estaban sacando a la luz en el área de manos de excavaciones poco meticulosas (Paris, 1908, 5). De nuevo se debe a H. Thouvenot (1940, 438–440) la descripción más pormenorizada de los restos, así como una primera planimetría del conjunto; ambos, no obstante, presentan numerosas imprecisiones. En cualquier caso, permiten confirmar el relleno artificial y el movimiento generalizado de tierras de los que ha sido objeto el área en las últimas décadas, lo que hace poner en duda que se conserven estratigrafías intactas susceptibles de proporcionar dataciones. En la actualidad, dada la precaria situación del conjunto, la información que puede obtenerse de la observación directa de los restos es muy parcial. Se encuentra orientado al este, asentado sobre la ladera de una suave elevación. Las filas de asientos que afloran en superficie han sido talladas



Figura 18. Teatro de Vrso. Estado en 2009 (foto J. Hernández para *Rutas del Teatro en Andalucía*)

en la propia roca natural del lugar, generando un graderío de un mínimo de 48 metros de diámetro. Talladas también en la caliza natural se documentan dos *scalariae*, con mortajas laterales, que articularían el graderío en un mínimo de cuatro *cunei*. No queda actualmente vestigio alguno ni del área de la escena ni de la *orchestra*, a excepción de un bloque localizado en el eje central de la *cavea*, ante ella, que podría haber formado parte del entramado de apoyo de la tablazón del *pulpitum*.

Se hacen, por tanto, necesarias futuras intervenciones que permitan avanzar en el conocimiento del edificio; las propuestas morfológicas que puedan hacerse, a través de las descripciones de H. Thouvenot y del análisis de una serie de elementos arquitectónicos —capiteles corintios estucados— de procedencia poco precisa, no resultan, lamentablemente, demasiado expresivas por el momento.

**Referencias bibliográficas:** Jansen, 2005, 409–413; Ruiz Cecilia, 2007, 147–151; 2008; Ventura Villanueva, 2008b, 218.



\* Queremos reiterar aquí nuestro agradecimiento a los profs. Alicia Arévalo y Darío Bernal, de la Universidad de Cádiz, por darnos la oportunidad de participar en el fructífero seminario «El Teatro Romano de *Gades*, una mirada al futuro», así como en el equipo de trabajo creado para el estudio del Teatro Romano gaditano.



## El Teatro de *Italica*. Avance de resultados de la Campaña 2009

ÁLVARO JIMÉNEZ SANCHO Y JUAN CARLOS PECERO ESPÍN

### INTRODUCCIÓN

El Teatro es el edificio con una cronología más antigua de cuantos hoy forman parte del Conjunto Arqueológico de *Italica* (en adelante CAI). Se encuentra fuera de la zona principal del recinto arqueológico, pues no formó parte de la ampliación adrianea hacia el norte. Por contra, el Teatro fue un elemento perteneciente al núcleo urbano propiamente dicho a partir del siglo I (figura 1).

Desde el descubrimiento de las primeras gradas a finales de los años 30 por Francisco Collantes de Terán, el Teatro ha sido objeto de una intensa investigación arqueológica. Durante las campañas comenzadas por Diego Ruiz Mata y continuadas por José María Luzón en los años 70, las excavaciones estuvieron marcadas por la progresiva, aunque desigual, eliminación del caserío que se había formado desde el siglo XIX en la zona que había ocupado el edificio de espectáculos. En esos trabajos se descubrieron las estructuras de la parte superior, la *ima cauea*, la *orchestra* y el *hyposcaenium* (Luzón, 1982).

Los preparativos de la Exposición Universal de 1992 incidieron especialmente en el edificio teatral a través un intenso proyecto de rehabilitación que fue acompañado de excavaciones en extensión. En el año 1988 se retomaron los trabajos, en esta ocasión bajo la dirección de Ramón Corzo (1993b). Durante los cuatro años que duraron las investigaciones se completó la excavación del graderío y se descubrió la mayor parte de la *porticus post scaenam*, así como la del *iter* norte. Aunque finalmente no se concluyeron las obras de restauración, los resultados de todas aquellas investigaciones han sido, durante décadas, la base fundamental para entender el origen, la evolución y la ruina del teatro italicense (figura 2).



Figura 1. Vista aérea del Teatro desde el Oeste

Las memorias de estos trabajos fueron publicadas muy posteriormente (Corzo y Toscano, 2003), lo que ha ocasionado que, en la mayoría de los casos, las evidencias documentadas entonces ya no puedan ser contrastadas a causa de los trabajos de conservación y restauración llevados a cabo simultáneamente a las excavaciones.

Con posterioridad, se han realizado actuaciones puntuales asociadas a labores de conservación, cuyos resultados se han enmarcado en las conclusiones generales sobre la historia del Teatro ya definidas en los trabajos de R. Corzo. La investigación del edificio de espectáculos ha tenido su culminación en la tesis doctoral de Oliva Rodríguez Gutiérrez (2004). Este trabajo, que analiza el edificio desde un punto de vista arqueoarquitectónico, es todavía el referente principal en el que se reúne toda la información relativa al teatro (figura 3).

## EL CONOCIMIENTO DEL TEATRO

Hasta la campaña de 2009, las distintas excavaciones del Teatro habían ido generando un conocimiento del edificio desde su fundación; se analizaron su estructura, su inserción en la ciudad, su evolución formal y funcional, y el posterior abandono y expolio. Es, por tanto, el referente arquitectónico más estudiado del yacimiento, y en cuya síntesis evolutiva, aceptada por la mayoría de los investigadores, se reflejaban las líneas principales de la secuencia histórica de *Italica*.



Figura 2. Vista de la mitad sur del Teatro durante los trabajos de restauración de 1991

Los datos generales que configuran el conocimiento del Teatro, hasta los nuevos trabajos que aquí se presentan, se pueden resumir en los siguientes puntos (Rodríguez Gutiérrez, 2004, 279 y ss.; no entramos en aspectos particulares sujetos a debate, que son muchos, ya que nuestra aportación se centra en cuestiones globales):

- La construcción del edificio se fecha en el periodo augusteo (Corzo y Toscano, 2003, I), aunque se ha sugerido la época de Tiberio (Keay, 1997). El Teatro se sitúa en una zona extramuros, apoyándose en la ladera oriental del cerro de San Antonio. Se asocia a la implantación del Teatro la construcción de una potente estructura muraria de *opus africanum*, interpretada como muro de contención de la ladera y/o parte del sistema defensivo de la ciudad.
- El Teatro tendría un graderío subdividido en tres niveles. Los accesos principales al mismo se realizaban a través de una calle perimetral en la parte alta. A su vez, este *clivus* estaría definido al oeste por un muro concéntrico al Teatro que aterrazaba la ladera en su zona de tránsito con la ciudad.
- Para los primeros momentos, la *porticus post scaenam* sólo tendría construida la galería occidental, que apoyaba en la trasera del *frons scaenae*.
- En la segunda mitad del siglo I, se suceden reformas que afectan al graderío y a la imbricación del Teatro con la ciudad. En concreto, se construye un muro de *opus caementicium* en la mitad sur del graderío superior que supone la invasión de esta zona por otros edificios. Como consecuencia, se transforman los accesos,

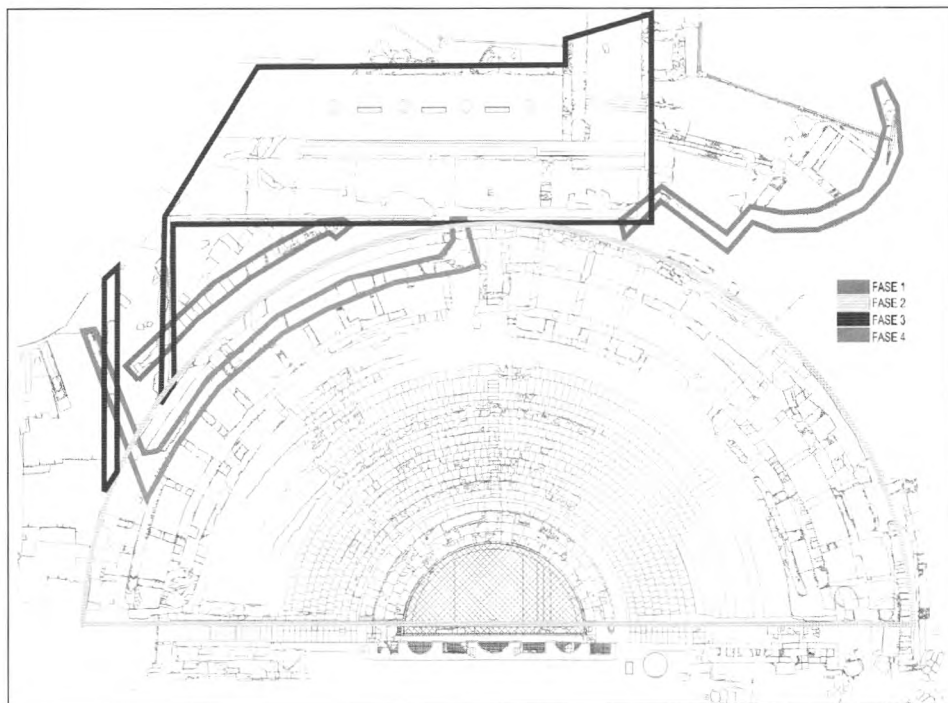


Figura 3. Hipótesis previa sobre evolución del graderío (planimetría I. Pérez Peñaranda)

dando mayor importancia a los *itinera* de los extremos del escenario, que pasan a configurarse en recodo.

- La terminación de la *porticus post scaenam* se viene fechando a principios del siglo II, en relación con las obras adrianeas.
- A finales del siglo II o comienzos del III tendrían lugar reformas asociadas a actuaciones evergéticas, que se plasman en una renovación decorativa del núcleo principal del Teatro, en torno al escenario y a la *orchestra*.
- A finales del siglo III, la *porticus* cobra mayor importancia funcional respecto a la zona escénica propiamente dicha. El área ajardinada se transforma con la construcción de numerosas estancias que ocupan tanto galerías como el espacio abierto. Los nuevos usos tienen que ver con talleres, *tabernae*, etc.
- A partir del siglo IV, el Teatro comienza a abandonarse, descuidándose su mantenimiento. Ello acelera los procesos de colmatación por sedimentos de ladera. Asimismo, se inician los expolios, mientras que el espacio abierto tras la escena se utiliza como zona de enterramiento.

Estas conclusiones son fruto de investigaciones arqueológicas llevadas a cabo a lo largo de varias décadas, generadas por distintos motivos y desarrolladas bajo distintos planteamientos metodológicos. Estas interpretaciones se han materializado en los

trabajos de restauración que han consolidado dicha hipótesis. Hasta la campaña de 2009, la historia del Teatro se presenta como un relato coherente al que se han ido agregando los nuevos datos que iban apareciendo.

## LA INTERVENCIÓN DE 2009

Con estos precedentes, en una nueva coyuntura de acercamiento al yacimiento de *Italica*, se han planificado nuevos trabajos arqueológicos en el Teatro. El marco general se fundamenta en la reflexión y desarrollo de una planificación a medio plazo para el CAI. Al inicio del programa de investigación e intervenciones en el edificio teatral, el CAI se encontraba en el proceso de redacción de su Plan Director, tal y como venía establecido en el art. 79 de la LPHA.

A nivel general, la suma de las intervenciones recientes promovidas por el CAI y la valoración de la herencia investigadora que acumula el yacimiento es lo que ha servido para fijar las bases desde las que han de enfocarse los futuros trabajos de investigación.

Del análisis del estado actual del CAI, el Plan Director contempla, entre otras muchas cuestiones, la necesidad de resolver los problemas que se han creado en el Teatro y en su entorno urbano próximo. Problemas generados por la intermitencia e interrupción de actuaciones que se promovieron desde su descubrimiento hasta la coyuntura de la Exposición Universal.

Una de las premisas básicas que establece el Plan Director es la necesidad de abrir el monumento a la visita pública, ya que su rentabilidad social ha sido escasa (visitas guiadas en los últimos años y celebración del Festival de Teatro Grecolatino), pese a haber recibido numerosas inversiones. Asimismo, su incorporación al circuito de visitas de *Italica* lo convertirá en el punto de partida del recorrido por el yacimiento, dotándolo de un centro de acogida de visitantes. Este cambio en la ubicación del acceso principal del CAI busca generar un impulso para la adecuación y rehabilitación urbana de la zona del Cerro de San Antonio, cuyo deterioro manifiesto es una de las consecuencias negativas de la paralización de proyectos anteriores. Además, se considera una forma coherente de mostrar el yacimiento, iniciando su visita en el ámbito más antiguo para pasar al más moderno, el Barrio Adrianeo. Por otro lado, la adecuación del espacio escénico para acoger determinado tipo de espectáculos, también determina la necesidad de desarrollar tareas de restauración.

Por todo ello y, de acuerdo con la necesidad que establece el Plan Director de emprender actuaciones de investigación como paso previo e ineludible en cualquier acción de tutela, se ha desarrollado una primera fase de intervención arqueológica.

Centrándonos en la investigación específica del Teatro, la campaña de excavaciones de 2009 se ha planteado con base en dos aspectos esenciales; en primer lugar, servir de apoyo a la elaboración de las directrices generales y de los proyectos resultantes para la puesta en uso del edificio, y en segundo lugar, revisar las hipótesis anteriores

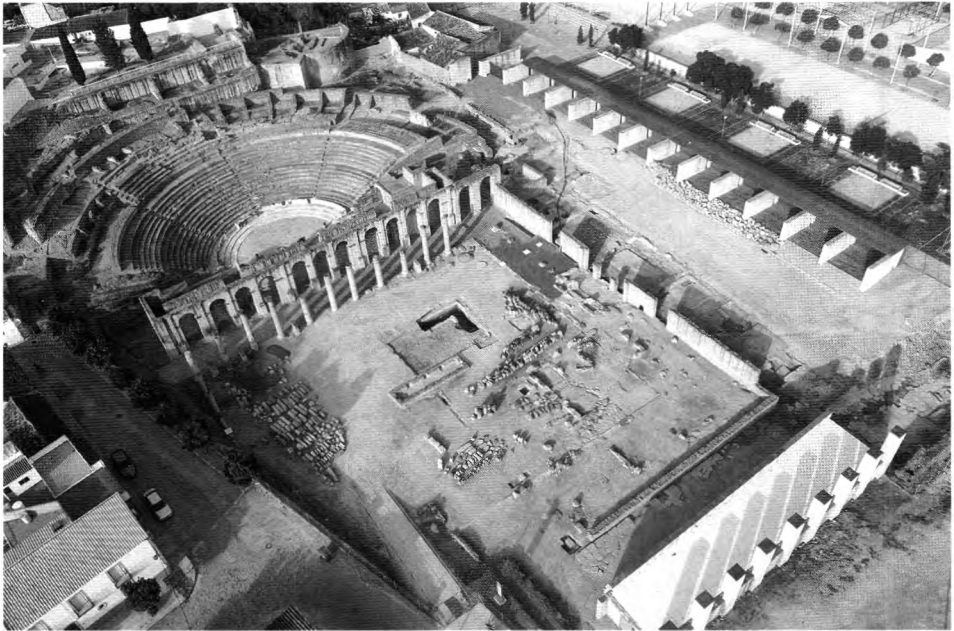


Figura 4. Vista aérea del Teatro tras las excavaciones de 2009

sobre la configuración y evolución del Teatro, investigando zonas no exploradas del edificio y contextualizando la historia del mismo en los procesos urbanos y la dinámica fluvial. En este sentido, se han privilegiado la zona suroeste del edificio por ser la que más dudas presentaba, ya que fue desenterrada en los años 70, y el área de la *porticus post scaenam*, ya que es el sector más afectado por los proyectos de puesta en uso (figura 4; mientras se redacta este artículo, se han reanudado las excavaciones en varias zonas del edificio. Asimismo, no ha terminado el estudio de materiales, por lo que las conclusiones finales podrían matizar este avance).

La campaña de 2009 se ha diseñado y planificado a partir de la identificación de determinadas relaciones estratigráficas entre estructuras principales del edificio que podían interpretarse de manera diferente a las conclusiones sostenidas hasta entonces. En este sentido, el detonante para una nueva hipótesis sobre la evolución constructiva del Teatro tiene que ver directamente con el muro de esquinas redondeadas que la hipótesis tradicional venía interpretando como una intrusión que incidió en el graderío, eliminando una parte importante de la *summa cauea*.

Nuestra interpretación consideró, a partir de los contactos murarios entre este paramento y el cimiento perimetral exterior del graderío, que el citado muro curvo correspondía a la fase constructiva inicial del Teatro. En este sentido, el muro de esquinas redondeadas está afectado por esa fachada en varios puntos, y las cimentaciones de las gradas superiores se apoyan en el mismo. Además, la fábrica de dicho muro y sus extremos redondeados sugerían que era un paramento visto y que facilitaba la circulación (figura 5).



Figura 5. Vista de la zona meridional del Teatro durante las excavaciones de 2009. A la derecha, destaca un extremo del muro de esquinas redondeadas

Tras considerar que este muro no era posterior a los cimientos del graderío sino anterior, empezó a sopesarse la hipótesis de que el Teatro había sido más pequeño en un primer momento y que fue ampliado poco después. A partir de esta premisa, el planteamiento metodológico de la nueva actividad arqueológica ha girado en torno a esta idea. Junto a las necesidades inherentes al proyecto de puesta en valor del Teatro, se plantearon análisis paramentales específicos y catas en puntos susceptibles de aportar información al respecto. Hay que tener en cuenta que las reconstrucciones de los años 90 seguían el modelo generado por la hipótesis tradicional de configuración del edificio, por lo tanto se reducían las posibilidades de verificar la nueva propuesta.

Sin embargo, tras la primera fase de excavaciones que se ha desarrollado entre mayo y septiembre de 2009, esta nueva hipótesis ha sido confirmada no sólo mediante la reinterpretación de los restos ya conocidos sino también con nuevos hallazgos. Los resultados más destacados se pueden sintetizar en varios puntos:

- El descubrimiento de una escalera monumental en la parte sur del Teatro relacionada constructivamente con el muro de esquinas redondeadas supone la confirmación de que dicho muro pertenece a la fase inicial del edificio. De esta manera, la escalera servía de acceso directo al graderío desde la ciudad, pero al desarrollarse en cotas inferiores a las cimentaciones de la *summa cauea*, implica que hubo un graderío anterior que terminaba por delante del mencionado muro de extremos curvos (figura 6).

- Estas evidencias se han visto completadas con el hallazgo de un pavimento de *opus signinum* de cal y ripio de grava azulada en el extremo superior de la escalera central del graderío. Este suelo está cortado por las cimentaciones de las gradas más altas y queda enterrado bajo los rellenos que soportarían la ampliación de dicha escalinata (figura 7).

A partir de estos datos se desprenden las siguientes conclusiones (figura 8):

- Cuando el Teatro fue construido en torno al cambio de Era, tenía un graderío más pequeño. La fachada se situaba en el muro doble con celdillas que actualmente separa la *cauea media* de la *summa*, por tanto su perímetro era menor. Esa fachada superior formaría un corredor de 3,5 metros de anchura con el muro concéntrico de esquinas curvas, el cual servía para contener la ladera y definía el lateral de la gran escalera mencionada. Por tanto, para entrar al Teatro había que descender un desnivel cercano a los 7 metros.
- La escalera supuso el desvío de una calle anterior, evidenciada por una cloaca cortada por el muro sur de la escalinata. La cota de esa calle se mantendrá a lo largo de los siglos y será el nivel de referencia para todas las operaciones que se realizan en esta zona. La escalera se construye específicamente para acceder a la parte superior del graderío, aunque no coincide con ninguna de las escaleras internas de las gradas.
- En el eje del edificio, existía otro acceso, también definido por el extremo norte del muro de esquinas curvas. Una moldura de *opus signinum* y el cimientado de una rampa o escalinata son evidencias de ello. Esta entrada sí coincide con la escalinata central. La conexión con la ciudad hubo de hacerse también a través de escalera.
- Algunas décadas después, en la primera mitad del siglo I, el Teatro sufre importantes reformas destinadas a aumentar el aforo mediante la construcción de un graderío superior que tiene como consecuencia la eliminación de la fachada de la parte alta, el corredor y la escalera, que es enterrada por completo con rellenos de escombros. Ahora los accesos se realizarían a la misma cota de la ciudad y de manera más coherente con las escalinatas del graderío. Se reforman los *itinerata* laterales al escenario, modificando las entradas axiales originales por sendos accesos en recodo, pues la ampliación de las gradas supuso una prolongación del diámetro del semicírculo que define la planta del graderío. Este aspecto ya había sido documentado por Rodríguez Gutiérrez, aunque la interpretación dada tenía que ver con la idea tradicional de una única fase del Teatro (figura 9).
- Estas reformas también afectaron a la *porticus post scaenam*. De lo dicho con anterioridad, se confirma que este espacio queda configurado como un gran patio porticado en la misma fase de obras. En el lado norte, se había documentado un pequeño espacio religioso dedicado a la diosa egipcia Isis, pero tras las nuevas excavaciones, podemos asegurar que dicho templo tenía una importancia formal



Figura 6. Vista de la escalera monumental descubierta



Figura 7. Vista del pavimento de *opus signinum* perteneciente a la primera fase del graderío

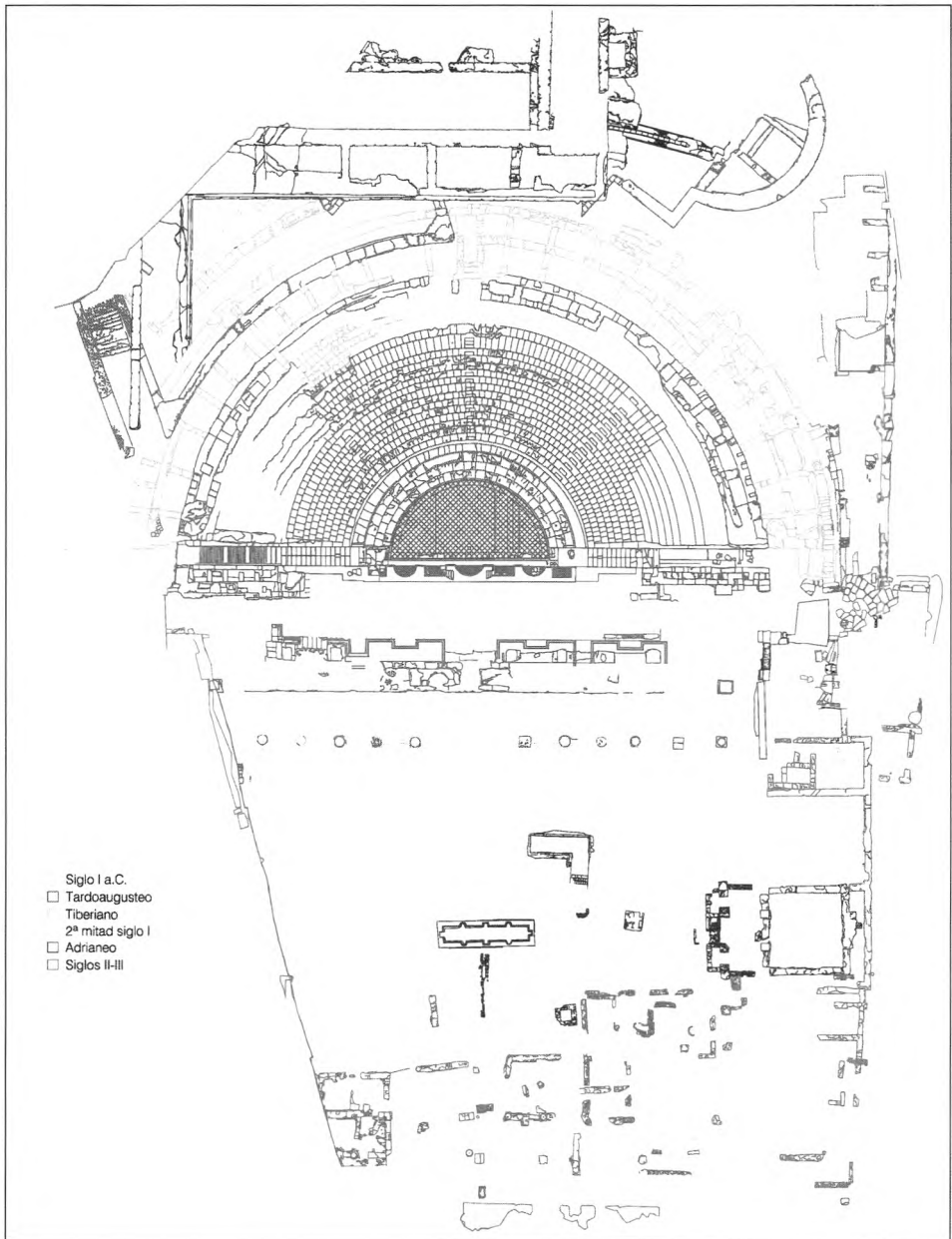


Figura 8. Hipótesis evolutiva del Teatro tras las excavaciones de 2009 (planimetría I. Pérez Peñaranda y J. García Cerezo)



Figura 9. Vista del contacto murario en el *iter* sur entre la primera fase (derecha) y el añadido de la ampliación (izquierda)

y espacial mucho mayor en la concepción de la *porticus*, ya que en gran parte del espacio central se ubican estructuras destinadas directamente con dicho culto, algunas de nueva aparición (figura 10).

- El templo propiamente dicho, se ubicaba en el centro de la galería norte, construyéndose la *cella* al exterior del muro perimetral. La *antecella* y la fachada retráfila quedaban dentro de la galería doble. Delante de la misma se ha localizado la base del altar y, a ambos lados del estanque central ya conocido, una estructura identificada con el *focus* para quemar las ofrendas, y a levante una cripta asociada a los ritos relacionados con las crecidas del Nilo y a la resurrección anual de Osiris. Todos estos elementos son parte fundamental de los rituales isíacos (Beltrán y Atencia, 1996; Arroyo, 2002).
- El templo está marcando el eje norte–sur como referencia principal de la configuración del *porticus post scaenam*, a diferencia del eje este–oeste del Teatro propiamente dicho. Su construcción se data en la segunda mitad del siglo I, aunque todavía existen dudas acerca de si su configuración tiene que ver con la terminación de la *porticus* o se trata de una reforma algo posterior.
- A principios del siglo II, y relacionado con las grandes obras promovidas por el emperador Adriano, se construyen nuevas dependencias que rodean el templo al exterior de la *porticus* y cuya conformación edilicia está en relación con el

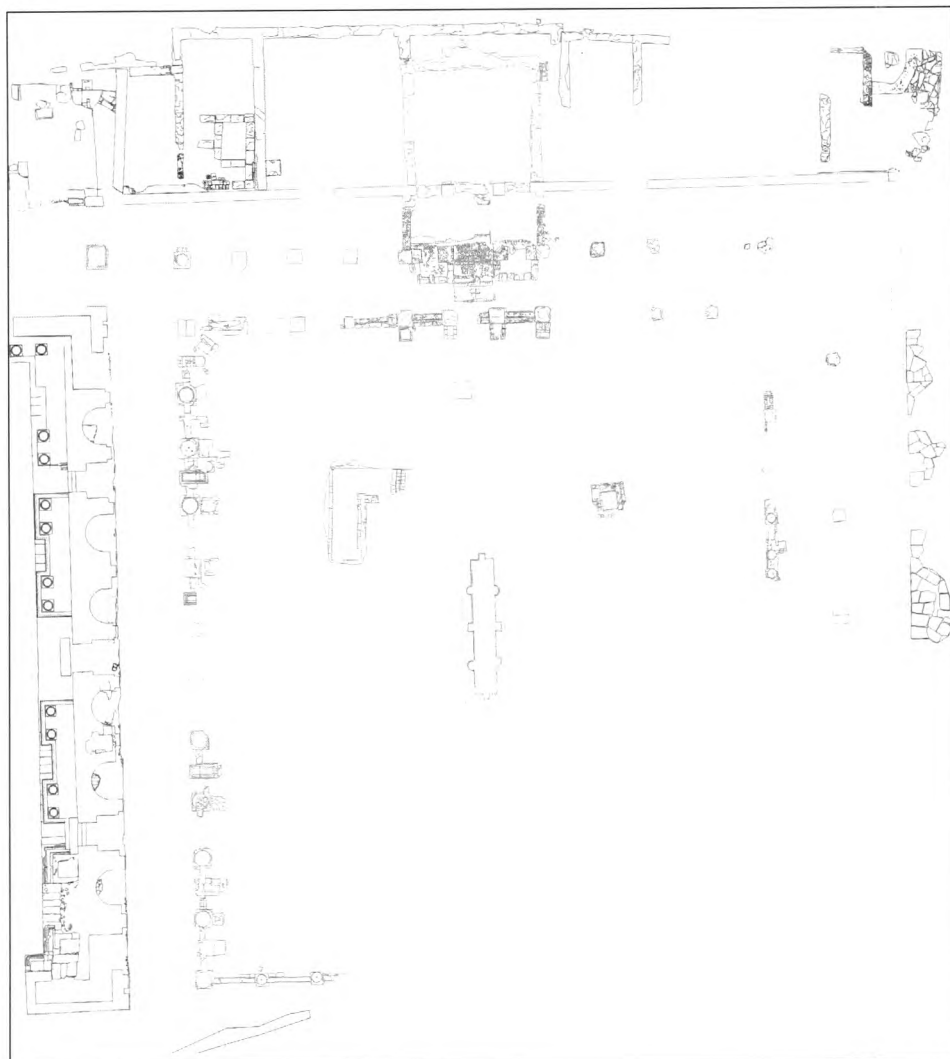


Figura 10. Planta de los restos pertenecientes al *iseum* de la *porticus post scaenam* tras las excavaciones de 2009

propio edificio religioso. Así, de existir la *cella* sobresaliendo del cierre norte se pasa a un conjunto de dependencias que definen una nueva fachada paralela al muro norte de la *porticus*.

- Respecto al abandono del templo y la *porticus*, las cronologías propuestas por R. Corzo se han revisado recientemente (Rogerio y Vázquez, 2008), retrasando las fechas hasta el siglo v. En cuanto a la campaña de 2009, esta zona continúa en estudio, no obstante, al norte del *porticus* se han documentado episodios constructivos del siglo v. Por tanto, la investigación sobre la ocupación tardía de este espacio urbano próximo al Teatro deparará importantes novedades.

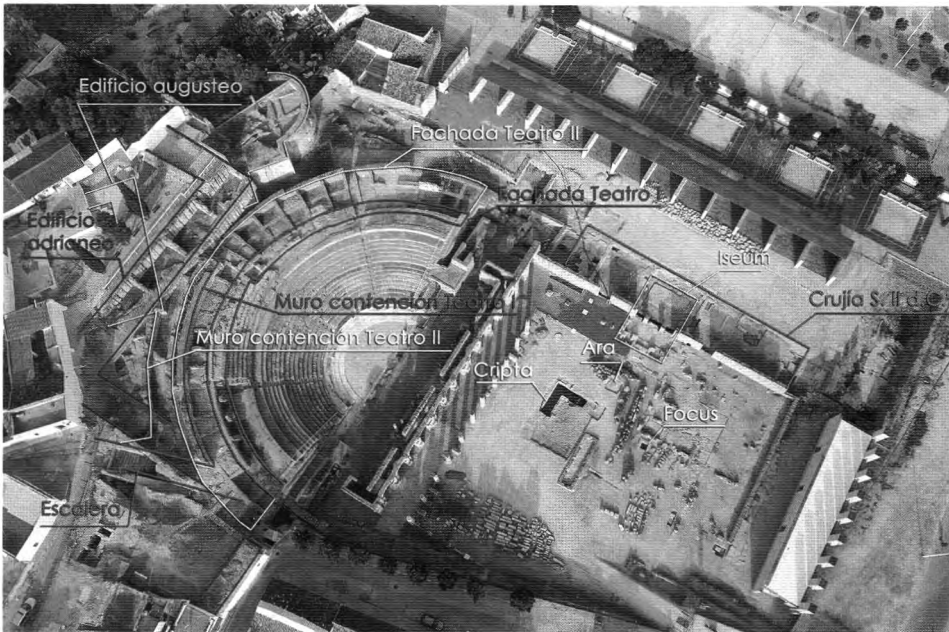


Figura 11. Vista aérea con los principales elementos arquitectónicos acorde a la hipótesis de la campaña 2009

Hasta aquí un breve avance de los resultados de la nueva campaña de excavaciones en el Teatro de *Italica*. Tras muchas décadas de estudios y obras de restauración, el edificio renace. Con ello se abre un nuevo panorama para la comprensión del mismo en el que complejos procesos constructivos fueron ordenando los accesos a un edificio ampliado, a la par que esta zona de la ciudad iba evolucionando urbanísticamente al abrigo de funciones públicas y oficiales (figura 11).



## El Complejo de Balbo en Roma<sup>1</sup>

DANIELE MANACORDA

El Teatro de Balbo —el tercero en importancia de los tres grandes teatros de Roma (figura 1)— fue construido en el Campo de Marte en el contexto de las intervenciones urbanísticas y edilicias promovidas por Augusto y por sus colaboradores, de las cuales tenemos informaciones diversas a través de Suetonio (*Divus Augustus*, 29) y Tácito (*Annales*, 3.72). Su constructor debió invertir sobre aquel monumento buena parte de los beneficios del triunfo por él celebrado en el 19 a. C., obtenido de la población líbica de los Garamantes (Plin., *NH*, 5.36–37). Es posible —si bien se trata simplemente de una suposición— que hubiese utilizado una parcela de su propiedad, quizás los *horti* que su tío (íntimo colaborador de César) había recibido en su momento de Pompeyo como donación.

Los trabajos debieron comenzar en el 17 a. C. o inmediatamente después. De hecho sabemos por Dión Casio (54.18.2) que en dicha anualidad Augusto había animado a quien había celebrado el triunfo a construir un monumento con el botín de guerra. Duraron aproximadamente cuatro años. El Teatro, con la *Crypta* anexa, fue inaugurado en el 13 a. C., en el curso de una inundación del Tíber, el cual discurría no lejos del nuevo edificio y a él se llegó mediante barcas (Cass. Dio, 54.25.2).

Las primeras noticias de su existencia las encontramos ya en Ovidio (*Ars amatoria*, 3.394 y 3.633). Pero solo a algunos decenios de distancia de su erección Plinio el Viejo aporta algunas indicaciones sobre el edificio, recordando cuatro pequeñas columnas de ónice que ornaban su programa decorativo (*NH*, 36.60). No tenemos más testimonios del mismo. Pero si queremos hacernos una idea conviene visitar en

---

1. Traducción del original italiano realizada por D. Bernal Casasola.

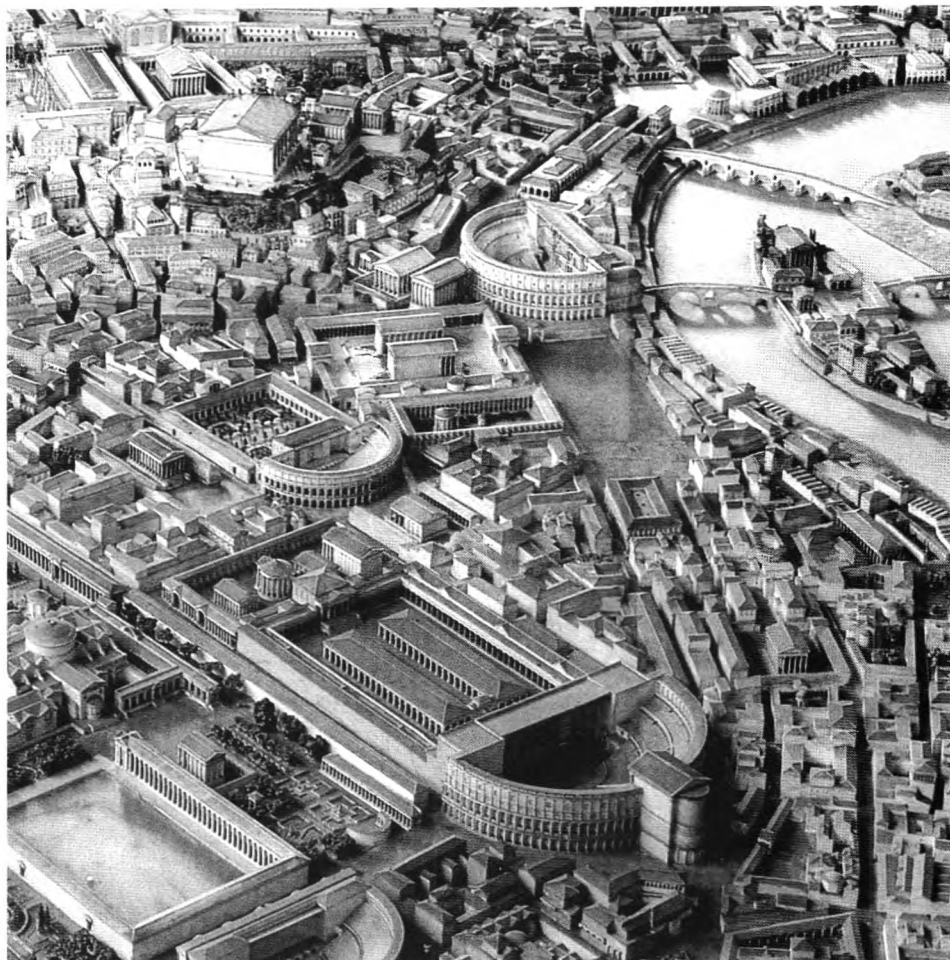


Figura 1. Los tres teatros de Pompeyo, Balbo (en el centro) y Marcelo en la maqueta reconstructiva de la Roma antigua (Roma, Museo della Civiltà Romana)

Cádiz el Oratorio de la Santa Cueva, en el cual siempre me ha llamado la atención la presencia de algunas columnas de grandes dimensiones de ónice (figura 2). Se trata de materiales de notable prestigio y —me parece— que podrían haber sido reutilizadas, mereciendo un estudio en profundidad. Los colegas que se ocupan del Teatro de *Gades* sabrán decirnos si existe una relación entre dichas columnas y el aparato arquitectónico y decorativo del Teatro, el cual pensamos pudo haber constituido una copia, o quizás un modelo, del erigido por Balbo en Roma.

El incendio que en el año 80 d. C. arrasó numerosos edificios del Campo de Marte también tuvo que afectar al complejo del Teatro—*Crypta* (Cass. Dio, 66.24.1–1), cuya reconstrucción debe situarse probablemente en época de Domiciano (sobre la hipotética atribución a su escena de algunos relieves marmóreos figurados remitimos a Fuchs,



Figura 2. Cádiz, Oratorio de la Santa Cueva: columna de ónice (A) y detalle de la base (B)

1984 y a Talamo, 1993). En aquellos mismos años se erigió sobre el lateral norte del complejo el gran cuadripórtico, que de manera problemática ha sido identificado con la *Porticus Minucia frumentaria* —figura 3— (Manacorda, 2001, 30–38, con bibliografía en la página 139).

La existencia del Teatro es aún recordada en el siglo iv por Ausonio (13.2.35–41) y por los «Cataloghi Regionari», los cuales sitúan el *Theatrum Balbi* en la *Regio IX* de la ciudad, y le asignan una capacidad de 11.510 *loca* (Nordh, 1949, 87). Estos mismos catálogos citan también la *Crypta Balbi* como un edificio en pie tras las dos *Porticus Minuciae* y antes de los tres teatros (de Pompeyo, Marcelo y Balbo).

Es posible que el Teatro haya sido objeto en época severiana de una intervención de restauración, quizás reflejada en una inscripción que recuerda las puertas (Cancelli: *L'Année Épigraphique*, 1964, 66). A dicha época remontan por otra parte las evidencias de la planta de mármol de Roma (Carettoni *et alii*, 1960, fr. 39ab; Rodríguez Almeida, 1981, figura 27), que sitúan a la *Crypta Balbi* en el sector meridional del Campo de Marte (figura 4). La placa relativa al Teatro no se ha conservado, si bien su leyenda, colocada en el centro de la *Crypta*, indica que el edificio se situaba al lado, concretamente en la zona oeste del complejo. Más allá de la *cavea* debían localizarse tres templos, quizás identificables con los de Vulcano, Júpiter Fulgur y Juno Curitis, alineados con aquellos aún hoy visibles en el área sacra de «Largo Argentina» (figura 5). Sabemos que en las inmediaciones del Teatro se encontraban los talleres de algunos artesanos del metal (Panciera, 1975). Conocemos a un *corintharius de theatro Balbi* gracias a

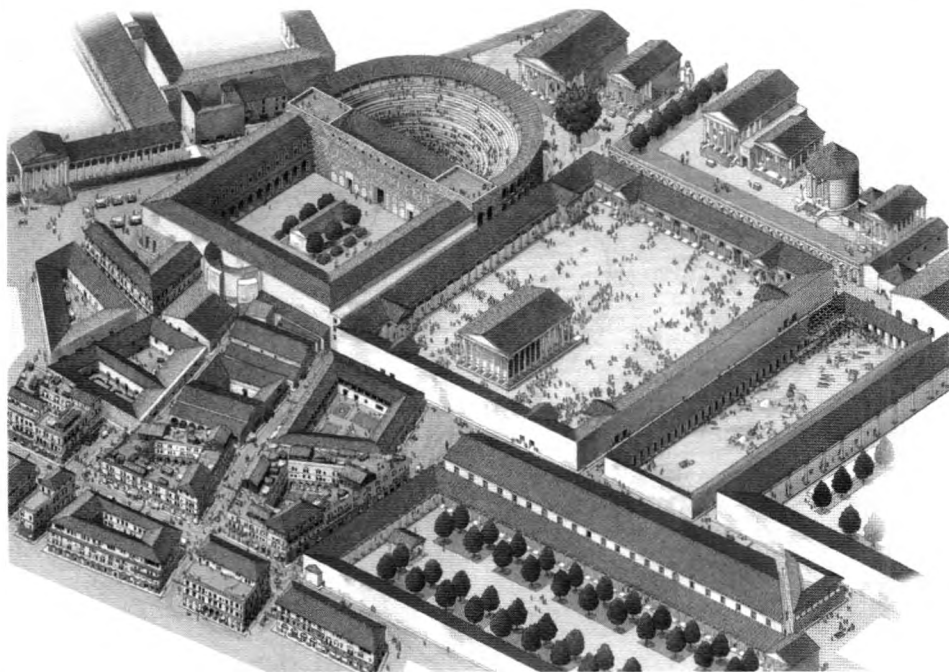


Figura 3. Vista reconstructiva del Complejo de Balbo y de la *Porticus Minucia*, con el barrio adyacente, en época imperial (Manacorda, 2001)

un altar funerario del siglo I d. C. (figura 6), si bien toda la zona circundante debió estar dedicada a la elaboración del metal, desde época remota, como testimonia la presencia del culto a Vulcano. Esta vocación perduró hasta época medieval e inicios de época moderna (Manacorda, 1990). No podemos excluir que este sector del Campo de Marte fuese familiar a Balbo también por la presencia de actividades metalúrgicas, en las cuales pudo haberse interesado: desde hacía tiempo *Hispania* era de hecho una de las principales suministradoras de metales a todo el mundo romano, y en particular a Roma.

La construcción del complejo Teatro–*Crypta* provocó una intervención de peso en el tejido urbanístico y viario preexistente, que está magistralmente documentada en la planta marmórea, sobre el lateral este de la nueva manzana. Sin embargo es posible que en época augustea se expandiese sobre el lado norte del nuevo edificio el área de la *Villa Publica*, y quizás sobre parte de la *Porticus Minucia* original (Manacorda, 2001, 21, figura 11).

No sabemos cuando dejó de funcionar el Teatro, posiblemente en el curso del siglo IV o a inicios del siglo V. Sus vestigios fueron transformados en un castillo, el *Castrum aureum*, probablemente desde el siglo IX (figura 7), que es cuando surge al interior de la *Crypta* la Iglesia de Santa Maria Domine Rose, destinada a desempeñar un importante papel a lo largo del Medievo (Manacorda, 2001, 55–65; 2006). A inicios del siglo

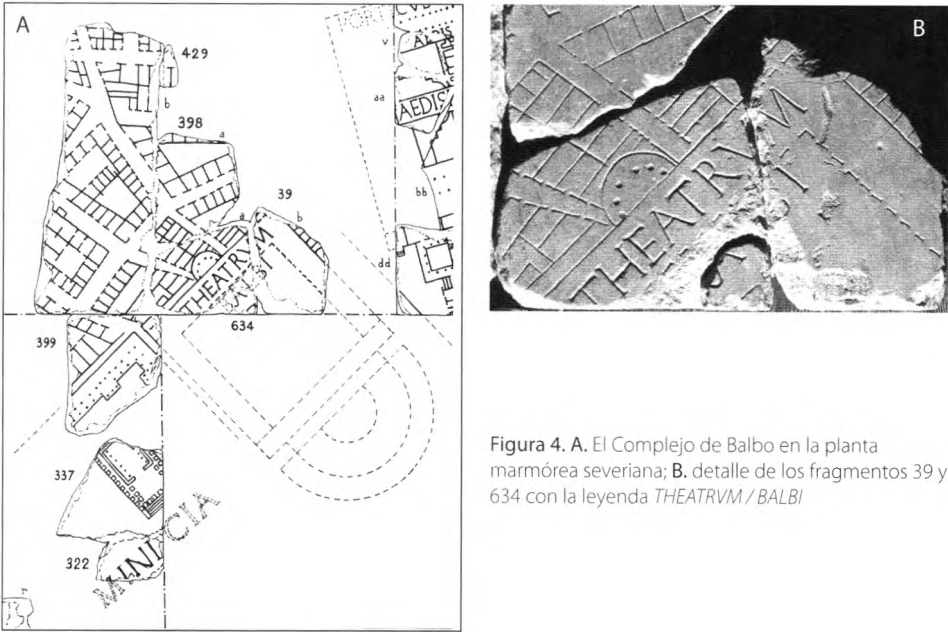


Figura 4. A. El Complejo de Balbo en la planta marmórea severiana; B. detalle de los fragmentos 39 y 634 con la leyenda *THEATRVM / BALBI*

XIII una parte del castillo, denominado *Trullum*, pertenecía a la familia nobiliaria de los De Stacio. En el Quattrocento el perímetro circular del Teatro era aún visible, y será en el siglo XVI cuando desaparezca completamente su imagen de manera complementaria a la progresiva construcción de los palacios de la familia Mattei (Manacorda, 2001, 67–110).

Las ruinas del complejo Teatro–*Crypta*, integradas en la ciudad medieval, fueron identificadas desde el Renacimiento con las del Circo Flaminio (Marchetti Longhi, 1922) —figuras 8 y 9—. Únicamente los trabajos de Guglielmo Gatti a mediados del siglo pasado fueron capaces de reconocer parte del área emergente en sillares de tufo y travertino, así como muchos muros radiales de sustentación de la *cavea* en un patio y en las bodegas del trazado moderno, íntegramente ocupado por entonces por los palacios de las familias Mattei–Paganica (figura 10). Dichas unidades murarias estaban costruidas en un perfecto *opus reticulatum*, similar a los paramentos del sincrónico Teatro de Marcello y del Mausoleo de Augusto (Gatti, 1979).

Los restos del Teatro aún no han sido objeto de una indagación sistemática. Un análisis reciente ha sido acometido por Cairoli F. Giuliani, quien ha estudiado los *cunei* aún visibles y generado una planimetría de las estructuras conservadas (figura 11), en la cual se constata la total desaparición de la *cavea* y de la escena (Giuliani, 1996). Los accesos monumentales a los actuales Palazzo Caetani al norte y Palazzo Mattei di Giove al sur coinciden aproximadamente con los antiguos corredores de acceso. El diámetro del Teatro debía ser aproximadamente de unos 90 metros (300 pies). Era por tanto más pequeño que el teatro erigido, probablemente por el mismísimo



Figura 5. Planimetría del Complejo de Balbo con los tres templos situados tras la *cavea* (Manacorda, 1990)

Balbo, en su ciudad natal, que medía 120 metros de diámetro. El análisis de los escasos restos conservados de la decoración arquitectónica de este último permite por el momento suponer que el edificio gaditano fue construido entre el 30 y el 20 a. C. *circa* (remitimos a la contribución de Juan de Dios Borrego, en este volumen). Es una época de la cual sabemos bien poco de la vida de Balbo (*vid.* Juan Francisco Rodríguez Neila, en esta monografía), años sucesivos al consulado y precedentes al proconsulado, en los cuales pudo dedicarse en Cádiz a la construcción de un gran monumento público, que luego habría copiado en Roma en dimensiones algo más reducidas: sabremos más gracias al desarrollo de las investigaciones (sobre las cuales se centra el trabajo de Darío Bernal y Alicia Arévalo, en estas *Actas*), que aportarán probablemente nueva luz no únicamente en relación al edificio gaditano, sino también sobre el erigido en el corazón de Roma.



Figura 6. Altar de *L. Aufidus Aprilis, corintharius* de *theatro Balbi* (Roma, Museo Nazionale Romano—*Crypta Balbi*)

A diferencia del Teatro, la *Crypta* de Balbo —identificada por Gatti como el edificio retroestante a la escena, a oriente del Teatro— ha sido objeto de una amplia campaña de excavaciones, que tuvo el honor de dirigir en los años ochenta del siglo pasado según las premisas de la arqueología urbana (figuras 12 y 13). En la década sucesiva las excavaciones fueron continuadas por la Soprintendenza Archeologica di Roma. En el año 2000 se inauguró el nuevo Museo, parte del Museo Nazionale Romano, el cual ilustra las vivencias de dicho sector de la ciudad (Manacorda, 2001; Arena *et alii*, 2001; Paroli y Vendittelli, 2004).

Los resultados de las excavaciones han permitido la reconstrucción de la planta de la *Crypta Balbi* en forma de cuadrilátero, del cual se reconocen actualmente tres de sus brazos, abiertos en torno a un patio central, mientras el cuarto debía cumplir una función de conexión con la fachada posterior de la escena del Teatro. Se trata, por tanto, más que de una verdadera y propiamente dicha *porticus post scaenam*, de una *ambulatio tecta*, conectada con un patio central a través de una serie de ventanas, como las presentes en la *Crypta* del edificio de *Eumachia* de Pompeya. En la fase

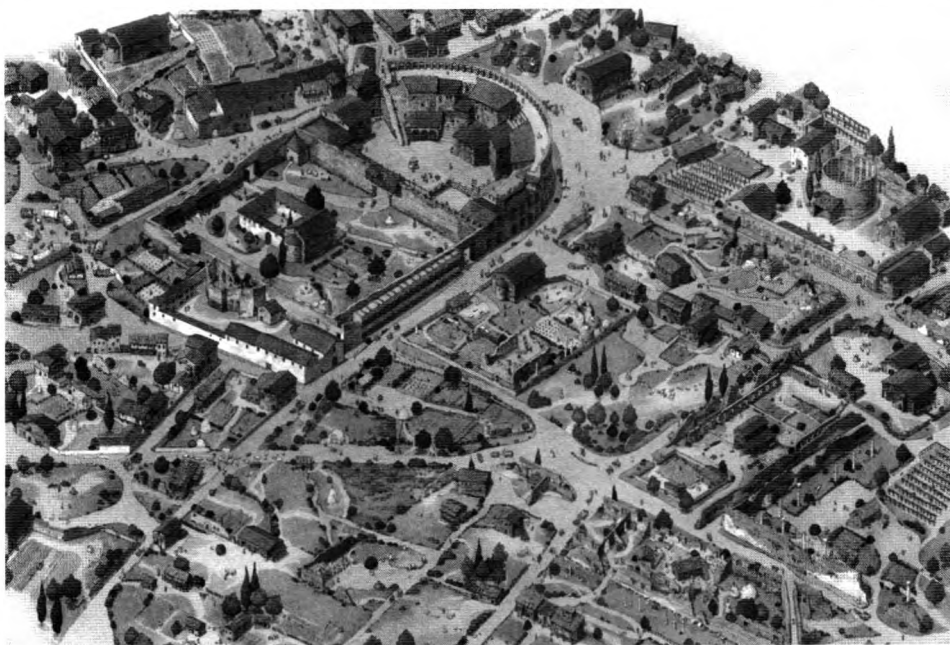


Figura 7. Vista reconstructiva del Complejo de Balbo y de la *Porticus Minucia*, con el barrio adyacente, en época medieval (Manacorda, 2001)

original los corredores estaban divididos en sentido longitudinal por una serie de pilastras, las cuales sustentaban una cubierta abovedada. En una segunda fase, quizás en época de Adriano, se suprimieron las pilastras; así pues la creación de una única nave pudo haber sido cubierta con viguería —figura 14— (Manacorda, 1993; 2001, 21–29; distintas reconstrucciones en Cante, 2004).

El perímetro exterior estaba conformado por un muro de sillería con zócalo compuesto por doce bloques de tufo y travertino, y alzado superior por un paramento latericio de téglas. En el lateral oriental se abría una exedra con una hornacina en el centro, colocada en el eje del complejo Teatro–*Crypta*. Originalmente abierta en su parte oriental, presentaba seis columnas (evidenciadas en el fragmento de la *Forma Urbis* que conserva un plano catastral más antiguo), que fueron con posterioridad sustituidas por otras tantas pilastras, datadas por los sellos latericios en época adrianea (Manacorda, 2001, 40, figura 41). En dicho momento la escenográfica exedra fue transformada en una gran letrina pública, siguiendo el modelo de la creada con anterioridad en las inmediaciones del Foro de César en época trajanea.

A diferencia de la parte exterior de la fachada, no se han conservado evidencias del alzado interior. La excavación puso a la luz las trazas de su derrumbe (figura 15), el cual tuvo lugar al menos parcialmente en el siglo IX, quizás en relación al terremoto del 801 o del 847 (Guidoboni, 1989, 612–614). Se tienen evidencias de las primeras transformaciones del edificio de la *Crypta* a lo largo del siglo IV d. C., momento en el

cual algunos muros y una letrina ocupan los espacios de los antiguos pasillos diáfanos. Su amortización debe ser datada en torno al segundo cuarto del siglo v, momento en el cual ingentes estratos deposicionales, compuestos por escombros y residuos urbanos, indican la pérdida de su antigua función y un más que probable abandono del cercano teatro (Manacorda, 2001, 44–54; Ricci, 2004; Sagù y Coletti, 2004).

Cuando comenzamos las excavaciones en 1981, como parte neurálgica de nuestro proyecto se situaba la investigación de las relaciones entre las abundantes fuentes que convergían en la construcción de la historia urbana. Una de las premisas metodológicas de la intervención fue intentar evitar cualquier jerarquía en la investigación, es decir proceder según el método estratigráfico sin privilegiar una época histórica respecto a otra: se trataba por tanto de dignificar no únicamente al Medievalo —a diferencia de cuanto había sucedido en tantas ocasiones en el pasado— sino también a las épocas moderna y contemporánea (Manacorda, 1982).

Es cierto que esta zona conservaba los restos de un imponente monumento de época augustea que merecían nuestra máxima atención, si bien también había conocido a lo largo de los siglos una continua evolución que la había transformado en un complejo palimpsesto de historia urbana. Con la progresiva desaparición del paisaje antiguo se habían ido acumulando evidencias de las sucesivas destrucciones y del abandono. A continuación había acontecido la transformación del paisaje altomedieval, con las calles tortuosas, las primeras iglesias y los asentamientos fortificados dentro de un paisaje ruinoso (Manacorda, 2006). Más tarde emergía la ciudad medieval con sus iglesias, las calles y las casas de los mercaderes con sus huertos a espaldas de las antiguas ruinas; y a continuación los grandes palacios de la nobleza del Cinquecento y del Seicento, los conventos y las iglesias de la Contrarreforma, «fotografiadas» por así decirlo en las célebres vistas de la Roma de los siglos xvi y xvii (Manacorda, 2001, 87–110).

En el Museo de la *Crypta Balbi*, inaugurado en el año 2000, las premisas culturales y metodológicas de dicha investigación y sus resultados se pudieron encardinar en una experiencia expositiva original, totalmente novedosa para Roma. Tanto detrás como dentro del propio Museo, hay una amplia investigación (Manacorda, 2007a). No es éste el lugar para ilustrar algo más de dos mil años de historia urbana, si bien podemos observar que en los grandes periodos históricos que han caracterizado la vida del asentamiento ha sido posible advertir, a través de las características de los espacios y de su organización urbanística, la tendencia de una alternancia de fases de concentración edilicia y funcional más o menos planificada, con fases en las cuales debían prevalecer las tendencias a la disgregación. Esta periodización histórica se puede sintetizar de la siguiente manera:

- En época republicana el yacimiento fue ocupado al menos parcialmente por estructuras públicas, pero también por otras de naturaleza privada, quizás de carácter residencial.



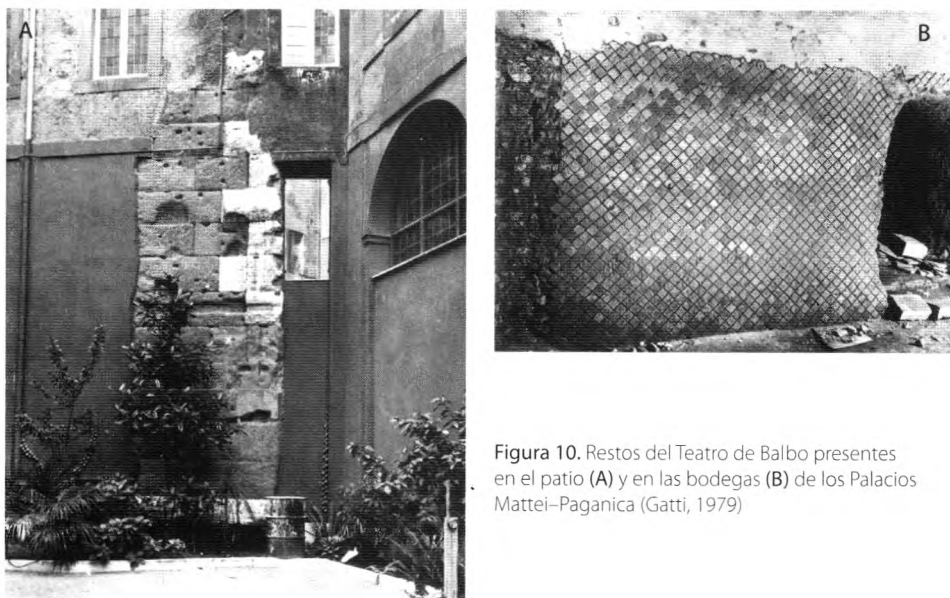


Figura 10. Restos del Teatro de Balbo presentes en el patio (A) y en las bodegas (B) de los Palacios Mattei-Paganica (Gatti, 1979)

- En época augustea el área fue objeto de una intervención urbana y arquitectónica que supuso un fuerte impacto monumental, que condicionó ampliamente el tejido ciudadano, en ocasiones hasta hoy.
- En época imperial el complejo augusteo sobrevivió, mientras que la zona septentrional, el área de la *Porticus Minucia*, la gran plaza porticada destinada a las distribuciones gratuitas de trigo a la plebe romana, adquirió un aspecto monumental.
- En época tardoantigua, a partir del siglo IV, se inició el proceso de desestructuración de estos ambientes, el cual a lo largo de los siglos desembocó en primer lugar en la pérdida de función de los edificios antiguos y en segundo término en la progresiva modificación de su imagen (figura 16).
- En época altomedieval Roma alcanza su máximo grado de disgregación, y entre las ruinas de la ciudad antigua se instalan nuevos edificios, laicos y religiosos, que comenzaron a diseñar una nueva morfología urbana. Los siglos centrales del Medioevo reintrodujeron elementos de recomposición a través de la reutilización de las ruinas del Teatro de Balbo, transformadas en un castillo. El *Castellum aureum* encontró en las unidades murarias del monumento augusteo una muralla fortificada ideal para sus dependencias internas, entre las cuales destaca la nueva Iglesia de Santa Maria Domine Rose con su monasterio.
- En época bajomedieval en la periferia del complejo castillo-iglesia-monasterio se desarrollaron actividades artesanales y comerciales: casas y tiendas rodearon los habitáculos del monasterio y lentamente lo fueron invadiendo. A finales del Medioevo la unidad del complejo solo permanecía inalterada formalmente en su perímetro externo, si bien se encontraba completamente transformada al interior (figura 17).



Figura 11. Planta de los restos visibles del Teatro de Balbo en la manzana Mattei-Paganica (Giuliani, 1996)

- En época moderna la fundación del monasterio de Santa Catalina a mediados del siglo XVI produjo una nueva concentración arquitectónica, que provocó intensas transformaciones edilicias, las cuales aún continuaron a lo largo del siglo XVII, provocando una nueva modificación del aspecto de esta zona.
- En época contemporánea el equilibrio mantenido durante siglos fue alterado por reformas urbanísticas y por la demolición del convento, mientras que la reorganización de las propiedades inmobiliarias trasvasó la zona interior a la periferia. Esta reestructuración coincide con la degradación de las manzanas y con el abandono del yacimiento, hasta el inicio de las investigaciones arqueológicas y a su reciente musealización.

En el espíritu del proyecto del nuevo museo prevaleció la idea de una doble vía:

1. Arqueología e historia de una parte de la ciudad en la planta inferior, presentada a través de una acusada visión diacrónica de la historia urbana.
2. En las plantas superiores una profundización en las principales temáticas tardoantiguas y altomedievales de Roma, del siglo v al x, con presentación de carácter más sincrónico.

El visitante se mueve continuamente por el interior de una zona arqueológica. Desde los subterráneos hasta el segundo piso, que integra el gran dormitorio del siglo xvii del monasterio de Santa Catalina, el palimpsesto de los muros se hace siempre evidente: no por una elección estética de la restauración, sino como índice/repertorio de la historia urbana.

En la primera planta, en la parte introductoria, se explica rápidamente el Campo de Marte hasta la construcción del Teatro y la Cripta de Balbo. El monumento augusteo se presenta en un momento del itinerario de visita en el cual se tiene la visión más amplia de su muro perimetral y de su pórtico, este último parcialmente reconstruido, mediante la presentación *in situ* de los restos destruidos por un terremoto.

Se pasa a continuación a la sala principal, en la cual se explica la historia del barrio hasta nuestros días, con paradas puntuales en aspectos concretos, de los cuales la arqueología constituye claro testigo, y sobre los grandes acontecimientos (como el incendio del 80 d. C. descrito por las fuentes literarias). A través de una selección que no tiene nada de clasicista estos aspectos se exponen en el Museo en su lengua original (y también traducidos), como si se tratase de objetos, es decir fuentes a partir de las cuales iniciar la comprensión de la historia del lugar.

El itinerario llega hasta el siglo xx, y presenta —desde la misma óptica— la antigua señalización de la calle que rodea al inmueble, la Via delle Botteghe Oscure, en la cual se mencionaba al Circo Flaminio, según la interpretación erudita aceptada hasta los años 60 del siglo pasado. Hoy dicha señalización viaria ha sido sustituida y la antigua placa de mármol se ha integrado en el Museo, como objeto arqueológico y como una fuente epigráfica útil para la historia urbana. Para comenzar a ser comprendida, la arqueología de las épocas moderna y contemporánea necesitaba sus propios instrumentos específicos, incluidos aquellos ceramológicos (Manacorda, 1984).

El Museo en esta sección no es particularmente rico en objetos escenográficos; prevalecen los fragmentos, que se explican detalladamente. Por el contrario encontramos muchos dibujos con reconstrucciones, realizados partiendo siempre de una sólida base científica, salvo puntuales conjeturas.

Los textos de los paneles, todo ellos traducidos al inglés, son muy breves y simples. No se ha podido explicar ni exponer todo, pero pienso que el visitante sabe apreciar el no tener que pararse horas frente a paneles redundantes escritos con un lenguaje para iniciados. La elección de un lenguaje asequible en los paneles de los museos ar-

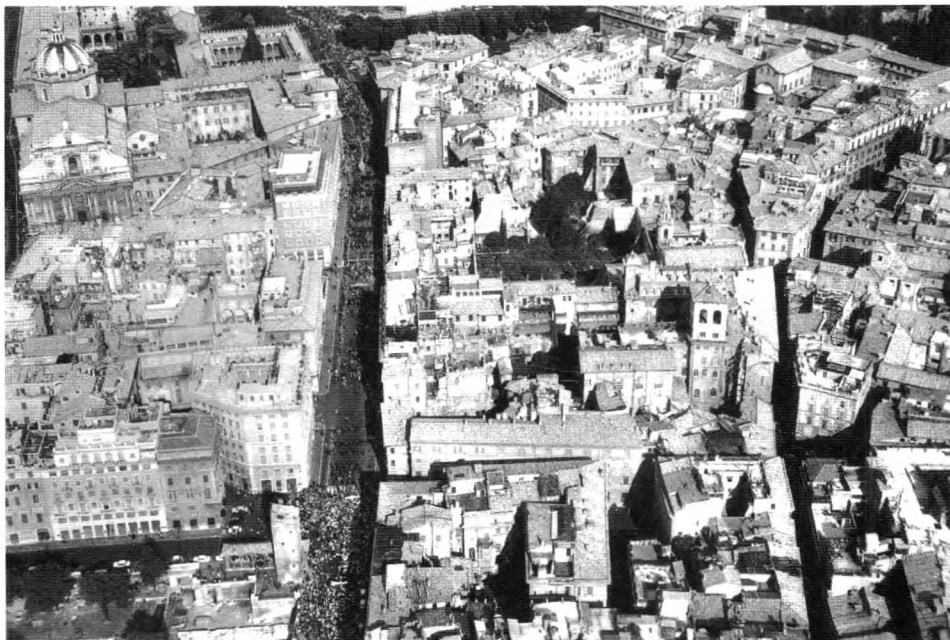


Figura 12. Vista aérea del área en su momento ocupada por el Teatro y por la *Crypta* de Balbo, a la derecha de la Via delle Botteghe Oscure (1964)



Figura 13. Vista de conjunto de la excavación arqueológica de la *Crypta* de Balbo (1985)

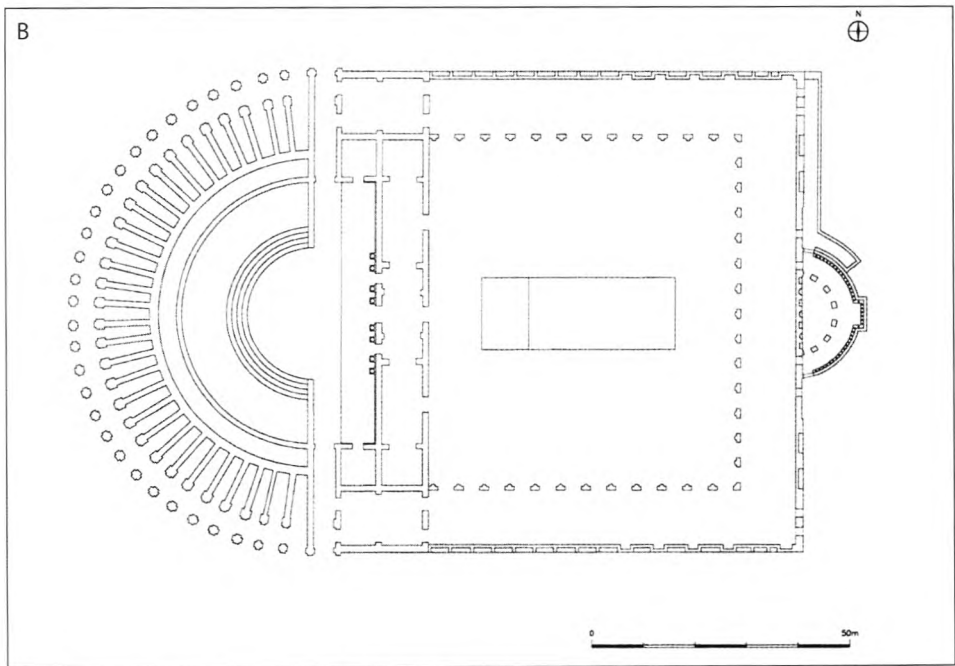
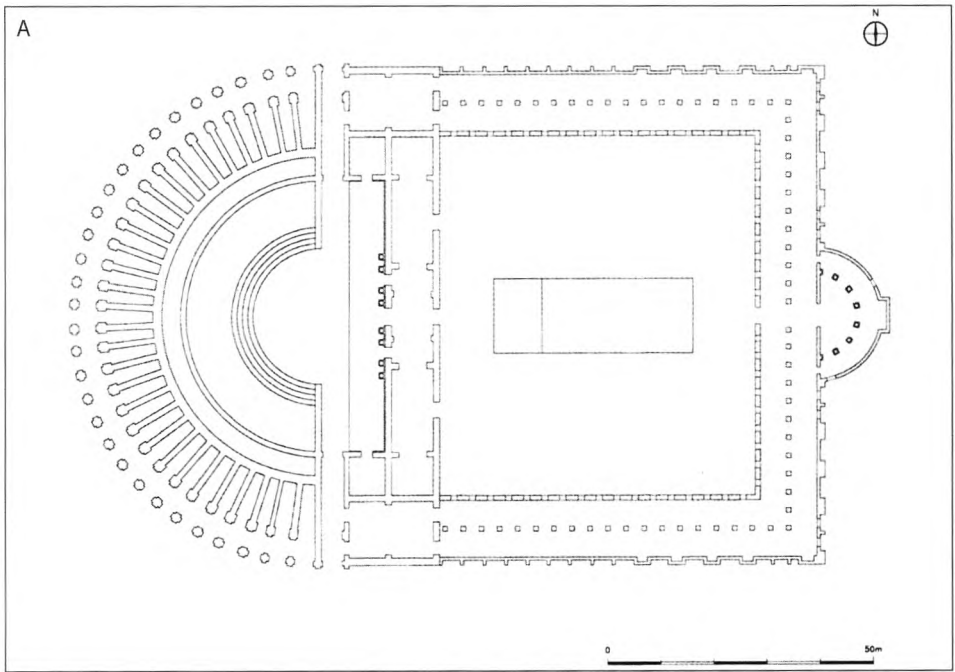


Figura 14. Planimetría reconstructiva del Complejo de Balbo:  
A. época augustea; B. época imperial (Manacorda, 2001)



Figura 15. Reconstrucción *in situ* de una pilastra con semicolumna en ladrillo perteneciente al lateral septentrional del pórtico de la *Crypta* de Balbo (proyecto del arquitecto F. Ceschi)

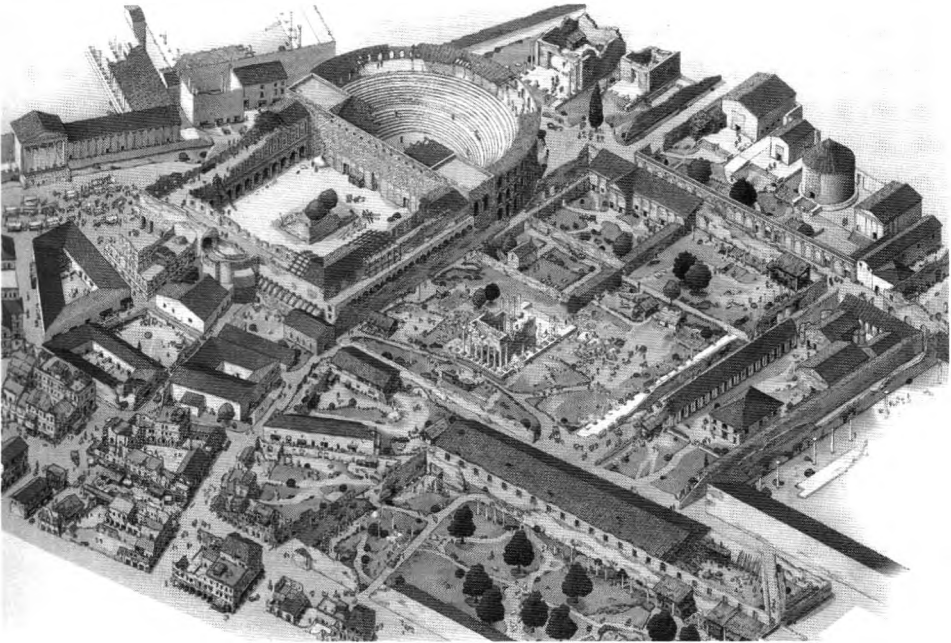


Figura 16. Vista reconstructiva del Complejo de Balbo y de la *Porticus Minucia*, con el barrio adyacente, en época tardoantigua (Manacorda, 2001)



Figura 17. Vista reconstructiva del Complejo de Balbo y de la *Porticus Minucia*, con el barrio adyacente, en época bajomedieval (Manacorda, 2001)



Figura 18. Roma, Museo Nazionale Romano–*Crypta Balbi*: maqueta reconstructiva de la manzana

queológicos muestra el interés hacia el público y el deseo de sobrepasar los propios confines de la disciplina.

Hemos tratado de hacer hablar a los objetos, decodificando los fragmentos, si bien se ha intentado especialmente otorgarle protagonismo a los diversos tipos de fuentes. Se ha intentado explicar que la historia urbana (y la arqueología no es sino uno de los caminos de esta historia) necesita de todo tipo de informaciones para reconstruir una imagen coherente de los modos de vida, de las continuidades y de las transformaciones. Y no hemos considerado desafortunado utilizar diseños, fotografías y sobre todo reproducciones cuando faltaban los originales.

Es obvio que para la arqueología medieval y moderna las fuentes archivísticas son fundamentales. Han sido profusamente utilizadas en un museo arqueológico, puesto que para Roma, al menos desde el Trecento, son esenciales para la reconstrucciones de los catastros desaparecidos.

Una vitrina de gran tamaño contiene una amplia selección de cerámicas aparecidas en las excavaciones, y datables entre el siglo XI y el siglo XIX: se trata de un repertorio completamente nuevo, que sentó las bases para la interpretación arqueológica de las excavaciones que se desarrollaron con posterioridad en Roma, a lo largo de los últimos veinte años.

La pequeña sala adyacente presenta lo que denominamos las «vocaciones productivas» del barrio, unas milenarias (como la elaboración de metales), otras episódicas (como la producción de vidrio), algunas de ellas de larga duración (como la producción de



Figura 19. Roma, Museo Nazionale Romano—*Crypta Balbi*; maqueta reconstructiva de la manzana. Detalle de la fase de época romana y de la época del Renacimiento: los techos se encuentran a la misma cota

cal, que otorgaron el nombre de «Calcarario» al barrio medieval) y otras efímeras, como la producción de paños o la de cuerdas, que han dejado trazas en la toponimia moderna.

La progresiva apertura del area arqueológica ha convertido a este complejo en un *unicum* para Roma. Lentamente la zona se ha ido transformando en un itinerario peatonal, a través del cual se exponen de manera comprensible, como en una antología urbana, los segmentos de la historia del lugar sacados a la luz a través de la práctica experimental de la excavación: una visita guiada entre las casas y los habitantes de las numerosas ciudades estratificadas.

También hemos confiado esta tarea a una maqueta de la zona, la cual resume la historia bimilenaria (Manacorda, 2001, 122–125; 2007b, 104–105). Al final del itinerario los visitantes se encuentran en una estancia casi vacía. En el centro se expone



Figura 20. Sección reconstructiva de las transformaciones del paisaje urbano a lo largo del eje de la actual Via delle Botteghe Oscure (Manacorda, 2001)

la maqueta, la cual reproduce a escala 1:100 el perímetro de la manzana con las vías que lo definen actualmente y con las arquitecturas que ocupan su superficie. La reconstrucción se ha concebido de manera tal que a primera vista el visitante tiene la impresión de encontrarse simplemente frente a la maqueta del yacimiento en su configuración actual: lo «ayudan» a esta falsa percepción la maraña de tejados y la imagen tan particular del campanario «cinquecentesco» de Santa Catalina de los Cordeleros, que constituye en un cierto sentido el emblema de esta manzana (figura 18).

A través de una visión más atenta, el observador se percata de que algo no funciona. La maqueta, de hecho, no reproduce la realidad existente, sino que al contrario, la deforma. Se trata por tanto de comprender el sentido y de acatar las reglas del juego. La maqueta está formada por diversas yuxtaposiciones de seis momentos significativos de la historia del inmueble, los cuales están representados por la reconstrucción de otros tantos sectores tomados como muestra de cada uno de ellos. Por tanto, cada muestra documenta una porción de la realidad en una época diversa; las reconstrucciones de los volúmenes de cada fase a título particular vienen a topar con las representaciones contiguas, con las cuales en realidad ningún elemento ha dialogado en la manera en la cual han sido diseñadas, ya que los diversos momentos de desarrollo edilicio de la zona nunca han convivido unos con los otros. O mejor dicho, cada uno constituye el precedente de los sucesivos desarrollos, ha sido su premisa y su condicionante, pero el nacimiento de cada uno de ellos ha provocado la transformación del otro.

La época romana se representa a través de los tres brazos de la *Crypta Balbi* ilustrados en su fase imperial con dos pisos, el inferior porticado y el superior concebido en este caso como una galería con ventanales. Sobre el lado norte se reconstruye un sector puntual

del cuadripórtico cerealístico (*Porticus Minucia*). Únicamente en esta parte el suelo moderno de la calle denominada Via delle Botteghe Oscure es interrumpido para ofrecer un instante del subsuelo, y así mostrar de manera más evidente la relación entre la antigua plaza y la calle medieval y moderna. A espaldas de la exedra de la *Crypta* de Balbo una parte del barrio residencial, documentado en la planta marmórea del siglo III, ayuda a comprender el desnivel existente entre los trazados viarios antiguos y modernos.

La fase altomedieval queda ejemplificada por la pequeña Iglesia de Santa Maria Domine Rose, la cual surge en época carolingia en el centro de la *Crypta Balbi*. Esta fase testimonia asimismo el cambio de escala entre el monumento antiguo y el pequeño edificio eclesiástico.

La fase bajomedieval se ilustra a través de las casas que se adosan al muro perimetral sur de la *Crypta Balbi*. Este núcleo tan compacto sirve asimismo para explicar las viviendas que en la misma época se diseminaban a lo largo del lado norte de la manzana, el cual en la maqueta está ocupado por la fase romana.

A la fase del Renacimiento está dedicada la reconstrucción de la intervención edilicia más singular, cual es la nueva Iglesia de Santa Catalina, con la parte conservada del patio porticado del nuevo monasterio. La reconstrucción demuestra cómo únicamente en este momento la arquitectura de Roma es capaz de restablecer, si bien únicamente en altura, una relación paritaria con la ciudad antigua (figura 19).

La fase del siglo XVIII está representada por los edificios situados en torno a la Iglesia de San Estanislao de los Polacos: es un núcleo homogéneo desde un punto de vista estilístico, que documenta asimismo el notable grado de desarrollo alcanzado por la edilicia residencial moderna, que en este momento comparte las mismas cotas altimétricas que las de los siglos más cercanos a nosotros.

Por último, la fase contemporánea se ilustra a través del volumen del edificio del siglo XVII restaurado para albergar la sede del nuevo Museo.

En esta sucesión, que integra al mismo tiempo transformación y continuidad, se resume el sentido de la historia urbana, que la arqueología ayuda a comprender en la esfera tridimensional. Un espacio habitado, en el cual aún hoy en día nos encontramos, pisando cotas ya recorridas por aquellos que vivieron en siglos pasados en el mismo fragmento de ciudad, si bien con diversas funciones.

Entrando en el Museo el visitante habrá tenido la impresión de haber entrado en un viejo palacio del centro histórico. Las reconstrucciones, y en particular las secciones, animadas por personajes que de formas diversas y a diferentes cotas han «vivido» el espacio tridimensional de la Via delle Botteghe Oscure, le habrán ayudado a reflexionar sobre la relación espacio/tiempo; el estímulo de la mirada crítica y la invitación a la meditación lo habrán convertido en testigo y partícipe de una larga persistencia plagada de discontinuidades. Saliendo del Museo (figura 20) podrá notar sobre sí mismo el techo del antiguo pórtico e imaginar ante sus propios ojos los capiteles de sus columnas. Atravesando a pie la Via delle Botteghe Oscure estará más atento para no turbar el sueño de una señora medieval dormida justo bajo el adoquinado.

CONSTE

*Polí*

DE LA MOD

*Espa*

Promulgad

*á 12 de Ma*

**Bibliografía**

TUCION

*De*

NARQUIA

*niola.*

en Cadiz

de 1812.

Selección bibliográfica del Teatro Romano de Cádiz

Bibliografía general

CONSTITUCION  
*Política*  
DE LA MONARQUÍA  
*Española.*  
Promulgada en Cádiz  
*á 19 de Marzo de 1812.*

## **Selección bibliográfica del Teatro Romano de Cádiz**

VERÓNICA SÁNCHEZ LOAIZA Y MACARENA BUSTAMANTE ÁLVAREZ

La importancia del monumento que es objeto de esta monografía ha generado diversas publicaciones en torno a él desde su hallazgo en 1980. En las siguientes páginas recogemos las más significativas que han estudiado el Teatro y su entorno, abarcando distintos ámbitos de su conocimiento, agilizando la búsqueda bibliográfica por parcelas temáticas.

Hemos querido crear una herramienta útil para todos aquellos que quieran adquirir una visión general del Teatro y su estado de la cuestión. Esta compilación se ha organizado en cuatro apartados. El primero de ellos está centrado en los estudios monográficos realizados sobre el Teatro Romano, e incluye informes de excavaciones, planes estratégicos de actuación o estudios de síntesis sobre el edificio. El segundo apartado contiene trabajos que evalúan el Teatro en clave diacrónica hasta la actualidad, haciéndose especial hincapié en las facies medieval y moderna. En el tercer apartado se han incluido estudios que hacen referencia a la cultura material hallada en este yacimiento. Y por último, en cuarto lugar se adjunta un listado de obras que aunque no tratan monográficamente el edificio sí lo evalúan sucintamente dentro del entramado urbano gaditano.

El elenco bibliográfico se presenta organizado, además de por bloques temáticos, por orden alfabético de autores, con el fin de facilitar la consulta.

### **TRABAJOS CENTRADOS EN EL TEATRO ROMANO Y SU PROBLEMÁTICA URBANA EN GADES**

- BERNAL, D., ARÉVALO, A., CARRANZA, T. y MONTERO, J. (2009): “El teatro romano de *Gades*. Una propuesta interdisciplinar para el 2012”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 20, Córdoba, pp. 155-174.

Se presenta en este trabajo un resumen de la investigación y gestión realizadas hasta la fecha en el monumento, los contenidos del proyecto museológico y la plasmación museográfica que albergará el futuro Centro de Recepción e Interpretación. También se presenta una síntesis de las futuras intervenciones arqueológicas que se tienen previstas para los próximos años, con su culminación en la celebración del bicentenario de la Constitución de 1812.

- CORZO SÁNCHEZ, R. (1987): “Informe preliminar de las excavaciones realizadas en el teatro romano de Cádiz”, *Anuario Arqueológico de Andalucía/86, II*, Sevilla, p. 449.

En este artículo se muestran los resultados preliminares de la excavación correspondiente a la campaña de 1986, ésta se centra sobre todo en la excavación de la galería anular en su zona más occidental, coincidente con los bajos de la Posada del Mesón. La intervención arqueológica permitió comprobar un mayor desarrollo de la galería y aumentar el material estudiado, siguiendo la misma línea que en excavaciones anteriores.

- CORZO SÁNCHEZ, R. (1989): “El teatro romano de Cádiz”, *Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*, Madrid, pp. 187-213.

Se valoran las referencias de los autores clásicos que podrían estar en relación con la construcción del Teatro. También se abordan diversas cuestiones tales como la topografía, los resultados de las excavaciones de los años ochenta y se analiza el edificio por partes, concluyendo con una datación en época de los Balbos.

- CORZO SÁNCHEZ, R. (1990): “Teatro romano de Cádiz. Campaña de 1987. Informe preliminar”, *Anuario Arqueológico de Andalucía/87, II*, Sevilla, pp. 328-330.

Se presentan los resultados preliminares de la excavación arqueológica realizada en la campaña de 1987, las labores se centran sobre todo en continuar la excavación de la galería, liberándose así unos setenta metros más. La estratigrafía aparece algo alterada, dando muestras tanto de materiales islámicos como romanos en contextos secundarios. También se actúa sobre el graderío, dejando a la vista por entonces un total de quince gradas y se localiza un nuevo vomitorio.

- CORZO SÁNCHEZ, R. (1993): “El teatro romano de Cádiz”, *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura Romana 2*, Murcia, pp. 133-140.

En este clásico volumen sobre los edificios de espectáculos romanos se analiza la vinculación histórica de Cornelio Balbo con la ciudad, así como el mecenazgo de este edificio. También se dan algunas pinceladas de las recientes intervenciones como las de 1985 y 1987. Se valora el edificio en diacronía hasta la actualidad, con sus solares adyacentes, pasando de la Villa Vieja de época alfonsí hasta el esplendor económico del siglo XVIII.

- CORZO SÁNCHEZ, R. (2000): “La construcción del teatro de Cádiz”, *Historia de las técnicas constructivas en España*, Madrid, pp. 40-42.  
Se realiza una evaluación de la técnica edilicia usada en este edificio dedicado a espectáculos, focalizándose este estudio en la combinación de técnicas de diverso origen cultural, y que hacen del Teatro Romano de Cádiz un ejemplo único en el Mediterráneo occidental. En este estudio no sólo se abarcan las características edilicias del edificio, sino también su problemática en el entorno urbano gaditano.
  
- CORZO SÁNCHEZ, R. (2011, ed.): *El teatro de Gades. Veinticinco años de excavaciones arqueológicas (1980-2005)*, Colección Arqueología, Junta de Andalucía, Sevilla, en prensa.  
Trabajo de recopilación y análisis de todas las intervenciones arqueológicas realizadas hasta la fecha, desde su descubrimiento en 1980, en el Teatro Romano de Cádiz. Esta obra resulta esencial para la comprensión del proceso de recuperación del monumento ya que recoge tanto los resultados de las excavaciones arqueológicas como un inventario y estudio de los materiales aparecidos.
  
- ESTEBAN GONZÁLEZ, J. M., MUÑOZ VICENTE, A. Y BLANCO JIMÉNEZ, 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, pp. 141-156.  
Trabajo de síntesis sobre la historia del edificio, así como sobre las actuaciones arqueológicas llevadas a cabo entre 1980 y 1991. También se dan algunos rasgos esenciales del proyecto que se llevaría a cabo para su acondicionamiento, planteándose algunas pautas de restauración y conservación. Como conclusión se realiza un estado de la cuestión del conocimiento integro, hasta ese momento, del edificio.
  
- GONZÁLEZ BRIZUELA, A. (2006): “El teatro romano de Gades”, *Boletín informativo del Colegio Oficial de peritos e ingenieros técnicos industriales de Cádiz* 33, pp. 24-28.  
En el presente trabajo se realiza una valoración del edificio romano desde el punto de vista de la ingeniería, valorándose sobre todo aspectos técnicos de su construcción. Este trabajo es un ejemplo de la interdisciplinariedad de estudios en el que se ve imbuido este emblemático edificio.
  
- SIBÓN OLANO, J. F. (1993): “Informe preliminar de las excavaciones del Teatro Romano de Cádiz. Campaña de 1990”, *Anuario Arqueológico de Andalucía'91, III, Actividades de Urgencia*, Sevilla, pp. 17-21.  
En este artículo se muestran los resultados preliminares de la campaña de excavación correspondiente al año 1990. En esta ocasión se derribaron las fincas expropiadas, se documentaron restos de edificaciones medievales y se comprobó la existencia de más restos bajo la Guardería Municipal. Además se documentaron, en algunas zonas

de la *cavea*, rellenos del siglo II y I a. C., interpretados como correspondientes a la nivelación del terreno para la construcción del Teatro.

- VENTURA VILLANUEVA, A. (2008): “El teatro de *Gades* (Cádiz)”, P. León (ed.): *Arte romano de la Bética I: Arquitectura y Urbanismo*, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, pp. 186-191.  
Estado de la cuestión sobre el conocimiento existente del Teatro Romano de Cádiz y una propuesta de reconstrucción de los elementos integrantes del edificio. Establece también, unas futuras líneas de actuación en el monumento.

## REOCUPACIÓN Y PROBLEMÁTICA HISTÓRICA EN ÉPOCA MEDIEVAL Y MODERNA

- CORZO SÁNCHEZ, R. (1982): “Sobre la topografía de Cádiz en la Edad Media”, *Estudios de Historia y Arqueología Medievales* II. Cádiz, pp. 147-154.  
Evaluación de la ordenación urbanística de Cádiz durante el Medievo. Vista la intensa relación del teatro romano de Cádiz con el Barrio del Pópulo las alusiones al edificio resultan constantes. La obra valora el edificio dentro del entramado urbano gaditano del Medievo cuya morfología está influida por la fosilización de las líneas maestras del edificio.
- FRESNADILLO, R. (1989): *El Castillo de la villa de Cádiz (1467?-1947). Una fortaleza medieval desvanecida*, Cádiz.  
Obra que recoge uno de los mejores estudios realizados hasta la fecha sobre el Castillo de la Villa, a pesar de los escasos datos históricos disponibles. Trabajo de carácter esencial para el conocimiento del reaprovechamiento y uso posterior del Teatro Romano, sobre el que se asienta gran parte de esta fortaleza medieval.
- FRESNADILLO, R., TABALES, M. A., MAYA, R., JURADO, G. Y PAJUELO J. M. (2008): “Cádiz en la Edad Media”, *Revista Atlántico-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* 10, pp. 399-411.  
Se realiza un breve estado de la cuestión sobre el conocimiento que se tiene sobre el Medievo en Cádiz, a la luz de las novedades que la arqueología urbana de la ciudad está poniendo sobre la mesa en los últimos años. Datos sobre la muralla medieval o algunas zonas del interior del Barrio del Pópulo arrojan nuevos testimonios sobre una de las épocas más desconocidas de Cádiz.
- SÁNCHEZ HERRERO, J. (1981): *Cádiz. La ciudad medieval y cristiana*, Córdoba.  
No son muchos los datos con los que contamos para el conocimiento del Cádiz medieval; sin embargo, es al mismo tiempo incomprensible sin el reaprovechamiento del edificio romano sobre el que se asienta buena parte de lo que fuera la ciudad is-

lámica y cristiana de Cádiz. Este trabajo intenta reconstruir lo que fue la ciudad en estos siglos oscuros, por lo que resulta ineludible una mirada al monumento.

## ESTUDIOS DE MATERIALES PROCEDENTES DE LAS EXCAVACIONES EN EL TEATRO

- AA.VV. (2002): *Cádiz al fin del Milenio. Cinco años de arqueología en la ciudad (1995-2000), Catálogo de la Exposición*, Museo de Cádiz, Sanlúcar de Barrameda. Catálogo de exposición sobre los restos arqueológicos más destacados hallados en la ciudad en los últimos cinco años del siglo xx. Esta exposición fue promovida por el auge de la arqueología urbana producido en dichos años. Además de otras muchas piezas, se incluyen en este catálogo algunos de los mármoles decorados más característicos, localizados en las excavaciones realizadas en el Teatro Romano (campanías de 1997 y 1999).
- AA.VV. (2003): *Iocosae Gades. Juegos y diversiones en una ciudad romana, Catálogo de la Exposición*, Museo de Cádiz, Cádiz. Catálogo de exposición sobre el ámbito lúdico de la ciudad gaditana en época romana. Se recogen aquí gran cantidad de piezas relacionadas con las artes escénicas y el desarrollo de juegos y entretenimientos de la ciudad. Como pieza fundamental de la distracción en el Cádiz romano encontramos los restos del Teatro de *Gades*, del cual se presentan en este catálogo varias piezas de su ornamentación arquitectónica.
- AA.VV. (2008): *Yazīrat Cádiz/Cádiz islámico, Catálogo de la Exposición*, Museo de Cádiz, Sevilla. Catálogo de exposición sobre los vestigios que han llegado a nuestros días sobre el Cádiz islámico. En el Catálogo se recoge, entre otras, una selección de piezas localizadas entre los restos del Teatro Romano de la ciudad. Además de fragmentos de cerámica doméstica, mayoritariamente de época almohade, se presentan restos de cerámica con decoración estampillada, y el famoso capitel islámico que fue localizado en el graderío del monumento.
- ARANDA LINARES, C. (1994): “La cerámica musulmana del Teatro Romano de Cádiz”, *Boletín del Museo de Cádiz*, VI, 1993-94, pp. 125-142. Artículo de síntesis de la cerámica musulmana recogida hasta la fecha en las diversas actuaciones arqueológicas producidas en el Teatro Romano de Cádiz, desde su hallazgo en el año 1980 hasta 1994. Este trabajo resume de manera concreta lo que se conocía hasta la fecha del asentamiento islámico sobre los restos amortizados del Teatro Romano, centrándose principalmente en las tipologías de cerámica doméstica.
- CAVILLA SÁNCHEZ-MOLERO, F. (1993): “Un capitel califal de Cádiz”, *Boletín del Museo de Cádiz* VI, Cádiz, pp. 117-123.

Sucinto trabajo sobre la aparición descontextualizada, en niveles modernos, de un capitel marmóreo de orden compuesto de la segunda mitad del siglo x, localizado en la parte oriental del graderío del Teatro Romano de Cádiz, durante las intervenciones acometidas entre los años 1992-1994. Se valora su posible procedencia de un entorno local inmediato y se realiza un estudio estilístico de la pieza.

- CAVILLA SÁNCHEZ-MOLERO, F. (2005): *La cerámica almohade de la isla de Cádiz*, Cádiz.  
Tesis Doctoral sobre el uso de la cerámica de época almohade en el Cádiz de este periodo. Además de otras zonas, se analizan en profundidad los restos cerámicos y constructivos localizados en el dilatado proceso de excavación que ha sufrido el teatro romano de la ciudad. Se deja patente la existencia de un asentamiento de época almohade sobre las estructuras reutilizadas del antiguo Teatro, poniéndolo en relación con otros solares adyacentes, como el Arco de los Blancos y la calle San Juan de Dios.
- CAVILLA SÁNCHEZ-MOLERO, F.(2007-2008): “Cerámicas musulmanas procedentes de la Posada del Mesón. A propósito de la cerámica de época taifa en Cádiz”, *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencia medievales IX-X*, Cádiz, pp. 55-84.  
En esta obra se valora el ajuar cerámico localizado en la intervención arqueológica de la Posada del Mesón, en el Barrio del Pópulo. La importancia de este estudio radica en ubicarse sobre uno de los accesos, concretamente el occidental de la galería anular del Teatro Romano. Se realiza una clasificación cerámica en base a su funcionalidad, conformándose como uno de los únicos estudios publicados para el conocimiento de la cerámica taifa en Cádiz.
- LÓPEZ DE LA ORDEN, M. D. Y BLANCO JIMÉNEZ, F. (1996): “Avance sobre el hallazgo de dos tesorillos de monedas en el Teatro Romano de Cádiz”, *II Congreso de Arqueología Peninsular IV*, pp. 283-287.  
Artículo sobre los hallazgos de un par de tesorillos de monedas localizadas en la galería del Teatro Romano durante las excavaciones de los años noventa. Se documentan dos conjuntos monetales, un grupo de *Gades* localizados en el relleno de la solería del pavimento, en los niveles de uso del edificio. El segundo hallazgo está formado por AE4 y monedas residuales de época tardía, que fue localizado en unidades stratigráficas de vertido del siglo iv.

## OTRAS OBRAS DE INTERÉS

- ALONSO DE LA SIERRA, J. A. y ALONSO DE LA SIERRA, L. (1995): *Cádiz. Guía artística y monumental*, Cádiz.

Trabajo de difusión sobre los principales monumentos y obras artísticas de la ciudad. En este recorrido histórico-turístico por los vestigios actualmente visibles, se dedica un apartado indispensable a los restos del Teatro Romano, de época de Balbo, localizado en el Barrio del Pópulo de esta ciudad. Esta guía incluye el monumento en un circuito por el cual el visitante podrá recrear las distintas etapas históricas de Cádiz.

- ALONSO DE LA SIERRA, L., ALONSO DE LA SIERRA, J., POMAR RODIL, P. y MARISCAL, M. A. (2005): *Guía artística de Cádiz y su provincia (I). Cádiz y Jerez*, Fundación José Manuel Lara.

Obra divulgativa sobre los principales monumentos y obras artísticas de la zona de Cádiz y Jerez de la Frontera. En este recorrido histórico-turístico por los vestigios actualmente visibles, se le dedica un apartado indispensable a los restos del Teatro Romano de época de Balbo localizado en la ciudad de Cádiz.

- BERNAL CASASOLA, D. (2008): “*Gades y su bahía en la Antigüedad. Reflexiones geoarqueológicas y asinaturas pendientes*”, en O. Arteaga y H. D. Schulz, (eds.): *Geoarqueología y proceso histórico en la Bahía de Cádiz, Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* 10, Cádiz, pp. 267-308.

Se valora el urbanismo y la topografía de Cádiz durante época romana enfatizándose sobre todo la figura del Teatro Romano, cuyo posicionamiento y morfología se encuentran íntimamente relacionados con la orografía de la isla gaditana.

- CORZO SÁNCHEZ, R. (1980): “Paleotopografía de la bahía gaditana”, *Gades* 5, pp. 5-14.

Estudio espacial del urbanismo gaditano y su entorno en época romana, donde se valora la ubicación del Teatro Romano. A pesar de las muchas incógnitas que todavía existen en torno a la topografía de la urbe romana, el Teatro es referente indiscutible y su descubrimiento resultó un gran avance en el conocimiento del entramado urbano de la ciudad.

- CORZO SÁNCHEZ, R. (2007): “Escenarios de la Bética”, *Escenarios de España*. Fomento de Construcciones y Contratas, Madrid, pp. 86-107.

Sucinta valoración sobre su morfología y técnicas constructivas del Teatro Romano de Cádiz, con especial énfasis en el área escénica. También se dan a conocer los resultados de las últimas intervenciones arqueológicas, detallándose las distintas reformas acaecidas en la galería anular, que se resumen en una elevación de su cota de uso por agentes naturales (posible inundación).

- DÍAZ RECASENS, G. (1998, coord.): *Arquitectura y Memoria en el Barrio del Pópulo, Cádiz*, Sevilla.

Trabajo de análisis del emblemático Barrio del Populo, corazón de la antigua Villa medieval. Su desarrollo está íntimamente relacionado con los procesos de remodelación que ha sufrido el Teatro Romano, de ahí la importancia de esta obra para la comprensión del estado en el que el monumento ha llegado a nuestros días.

- FIERRO CUBIELLA, J. A. (2004): *Historia de la ciudad de Cádiz*, Cádiz.  
Obra de síntesis que recorre la historia de Cádiz desde época antigua hasta la Edad Moderna. El discurso diacrónico de este trabajo se detiene brevemente en el Teatro Romano de Cádiz, valorando su importancia y envergadura tanto en época romana como sus posteriores reutilizaciones, y su huella reflejada en el tiempo en el Barrio del Pópulo, sobre el que se asienta.
  
- JANSEN, B. (2005): “Römische Theater in der *Baetica*”, *Madridrer Mitteilungen* 46, pp. 289-416.  
En este trabajo se realiza una valoración general de los teatros de la Bética conocidos hasta el momento, entre ellos, de la provincia de Cádiz se estudian los teatros de *Baelo Claudia*, *Carteia* y por su puesto el de Cádiz. Se hace un resumen de los datos más destacados hasta la fecha obtenidos en las distintas excavaciones realizadas, citándose sobre todo los trabajos de Ramón Corzo.
  
- LOMAS SALMONTE, J. (2005): “Cádiz en la Antigüedad”, *Historia de Cádiz*, Ed. Sílex, Madrid, pp. 15-145.  
Trabajo centrado en la historia de Cádiz desde época púnica y romana hasta la tardo-antigüedad. En él se analiza la situación sociopolítica de *Gades* en la época de construcción del Teatro, así como los perfiles de los promotores de dicha obra. Se pone de manifiesto cómo este edificio estuvo siempre ligado a un trasfondo político y económico, que refleja muy bien la sociedad y vida del Cádiz de época romana.
  
- RODRÍGUEZ NEILA J. F. (1973): *Los Balbos de Cádiz. Dos españoles en la Roma de César y Augusto*, Sevilla.  
Evaluación del impacto de la política de César en clave territorial en Cádiz y su entorno geográfico más próximo. Esta política benefactora para con la ciudad, y sobre todo su intensa relación con los Balbos, familia gaditana, generó la construcción de este edificio. Este trabajo indaga sobre los entresijos políticos que desembocaron en la construcción del edificio de espectáculos.
  
- RODRÍGUEZ NEILA J. F. (1992): *Confidentes de César. Los Balbos de Cádiz*, Madrid.  
Resumen a modo de biografía de Balbo el Mayor y de Balbo el Menor (tío y sobrino), y su relación con la élite romana, el Emperador y el Senado. Esta obra nos muestra la trayectoria de estos gaditanos ilustres y su papel político y militar en Roma. A Lucio Cornelio Balbo, el Menor, debe atribuirse la construcción y mecenazgo del

esplendido Teatro, del que la ciudad de *Gades* pudo disfrutar durante su época de mayor esplendor.

- RODRÍGUEZ NEILA J. F. (2006): “Los Cornelios Balbos de *Gades*: Las claves de su promoción social y política en Roma”, en Rodríguez Neila, J. F. y Melchor Gil, E. (eds.): *Poder central y autonomía municipal: La proyección pública de las élites romanas en Occidente*, Córdoba, pp. 131-184.

«*At Balbus aedificat*», esta podría ser la frase que resume gran parte de este trabajo, en el que se valora la vinculación de esta importante familia tardorrepública en *Gades* y sus distintas actividades evergéticas en el occidente mediterráneo como trampolín para sus intereses políticos en Roma.

- VENTURA VILLANUEVA, A. (2008): “*Gadir-Gades*”, en P. León (ed.): *Arte Romano de la Bética I, Arquitectura y urbanismo*, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, pp. 76-81. Trabajo sobre la morfología urbana de la ciudad de Cádiz en la Antigüedad. El autor se centra en los únicos edificios públicos localizados hasta el momento en la ciudad, como son el Teatro y un posible santuario dedicado a Apolo, Esculapio e Hygia en la Casa del Obispo. Se hace una recopilación de los datos obtenidos arqueológicamente hasta la fecha, así como un repaso a las fuentes, para conocer mejor su construcción, uso y contexto histórico.

CONSTITUCION

Política

DE LA MONARQUÍA

Española.

Promulgada en Cádiz

á 19 de Marzo de 1812

# Bibliografía general

- AA.VV. (1994-96): *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rapresentato*, Roma.
- AA.VV. (1995): *Tabula Imperii Romani. Hoja K-29: Lisboa. Emerita-Scallabis-Pax Iulia-Gades*, Madrid.
- AA.VV. (2004): *Carteia. Guía del yacimiento arqueológico*, Sevilla.
- AA.VV. (2008): *Yázirat Cádiz/Cádiz islámico, Catálogo de la Exposición*, Museo de Cádiz, Sevilla.
- AA.VV. (2008b): *El rescate de la Antigüedad Clásica en Andalucía, Catálogo de la Exposición*, Sevilla.
- AA.VV. (2009): *Red de Espacios Culturales de Andalucía. Difusión de Actividades 2009*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla.
- ABASCAL, J.M. (1994): *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*, Murcia.
- ABELLÁN PÉREZ, J. (2005): *El Cádiz Islámico a través de sus textos*, Cádiz.
- ADAM, J. P. (2002): *La construcción romana. Materiales y técnicas*, León.
- ALARCÓN CASTELLANO, F. J. (2010): “La gestión del patrimonio arqueológico musealizado en Cádiz”, en HIDALGO, R. (ed.), *La ciudad centro de la ciudad. La gestión y conservación del Patrimonio Arqueológico en ámbito urbano*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, pp. 187-204.
- ALEGRE ÁVILA, J. M. (1994): *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico*, Madrid.
- ALFARO ASINS, C. (1988): *Las monedas de Gadir/Gades*, Madrid.
- ALFÖLDI, A. (1976): *Oktavians Aufstieg zur Macht*, Bonn.
- ALFÖLDY, G. (1992): *Studi sull'epigrafia augustea e tiberiana di Roma*, Roma.
- ALMAGRO BASCH, M. (1958): “El teatro romano de Regina”, *Revista de Estudios Extremeños* 14, p. 625.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1993): “Problemática del Parque Arqueológico. Estudio aplicado a Segobriga”, en *Seminario de Parques Arqueológicos, Madrid 1989*, Ministerio de Cultura, pp. 129-190.
- ALONSO DE LA SIERRA, J. A. y ALONSO DE LA SIERRA, L. (1995): *Cádiz. Guía artística y monumental*, Cádiz.

- ALONSO DE LA SIERRA, L., ALONSO DE LA SIERRA, J., POMAR, P. y MARISCAL, M. A. (2005): *Guía artística de Cádiz y su provincia* (I). Cádiz y Jerez, Sevilla.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (1982): “El teatro romano de *Regina*”, en Actas del Simposio *El teatro en la Hispania romana*, Instituto Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, pp. 267-286.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. y MOSQUERA MÜLLER, J. L. (1991): “Excavaciones en *Regina* (campañas 1986-1990)”, *Extremadura Arqueológica* 2, pp. 361-371.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., RODRÍGUEZ, G. y SAQUETE, J. C. (2004): “La ciudad romana de *Regina*. Nuevas perspectivas sobre su configuración urbana”, *Anas* 17, pp. 11-45.
- AMELA, L. (2001): “C. Asinio Polión en *Hispania*”, *Iberia: Revista de la Antigüedad* 4, pp. 87-109.
- AMELA, L. (2002): *Las clientelas de Cneo Pompeyo Magno en Hispania*, Barcelona.
- AMELA, L. (2009): *Hispania durante el Segundo Triunvirato (44-30 a. C.)*, Madrid.
- AMICI, C. (1991): *Il Foro di Cesare*, Florencia.
- AMO Y DE LA HERA, M. DEL (1982): “El teatro romano de *Acinipo*”, en Actas del Simposio *El teatro en la Hispania Romana*, Instituto Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, pp. 215-252.
- AMORES CARREDANO, F. (2002): “Paisajes con valores patrimoniales: objetivos y estrategias para su protección y gestión”, en ZOIDO NARANJO, F. y VENEGAS MORENO, C., *Paisaje y Ordenación del Territorio*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 58-70.
- AMUCANO, M. A. (1991): “Criteri progettuali nel teatro romano: ipotesi per un nuovo metodo interpretativo”, *Rivista di Topografia Antica* 1, pp. 109-124.
- ANGELI BERTINELLI, M. G. (2000): “*Lunensia epigraphica*: un magistrato della colonia di Luna fra impegno pubblico e imprenditoria privata”, en PACI, G. (ed.), *Epigraphai. Miscellanea epigrafica in onore di Lidio Gasperini*, Tivoli, pp. 29-41.
- ANGELI BERTINELLI, M. G., PARIBENI, E. y SEGENNI, S. (2003): “Per una ricerca su semilavorati e marchi di cava lunensi”, en *Ante e post Lunam. Splendore e ricchezza dei marmi apuani I - l'evo antico*, *Acta Apuana* II, Lucca, pp. 41-47.
- ANGELINI, V. (1980): “Riflessioni sull'orazione Pro L. Cornelio Balbo”, *Athenaeum* 58 (III-IV), pp. 360-370.
- ARENA, M.S., DELOGU, P., PARALI, L., RICCI, M., SAGUÌ, L. y VENDITELLI, L. (2001, eds.): *Roma dall'antichità al Medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Milán.
- ARROYO DE LA FUENTE, M. A. (2002): “El culto isíaco en el Imperio Romano. Cultos diarios y rituales iniciáticos: iconografía y significado”, *Boletín de la Asociación Española de Egiptología* 12, pp. 207-232.

- ARTEAGA, O., KÖLLING, A., KÖLLING, M., ROOS, A. M., SCHULZ, H. y SCHULZ, H. D. (2001): “El puerto de *Gadir*. Investigación geoarqueológica en el casco antiguo de Cádiz”, *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* 4, pp. 345-415.
- ARTEAGA, O., KÖLLING, A., KÖLLING, M., SHULZ, H. y SHULZ, H. D. (2003): “Geoarqueología urbana de Cádiz. Informe preliminar de la campaña de 2001”, *Anuario Arqueológico de Andalucía 2001*, tomo III, Sevilla, pp. 27-40.
- ARTEAGA, O. y ROOS, A. M. (2002): “El puerto fenicio-púnico de *Gadir*. Una nueva visión desde la geoarqueología urbana de Cádiz”, *Spal* 11, pp. 21-39.
- ARTEAGA, O., SCHULZ, H. D. y ROOS, A. M. (2008): “Geoarqueología dialéctica en la Bahía de Cádiz”, *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* 10, pp. 21-116.
- ATENCIA PÁEZ, R. (1988): *La ciudad romana de Singilia Barba (Antequera, Málaga)*, Málaga.
- BARTELLETTI, A. (2003): “Evidenze epigrafiche e di tecnica produttiva da un blocco riquadrato di marmo lunense”, en *Ante e post Lunam. Splendore e ricchezza dei marmi apuani I - l'evo antico*, *Acta Apuana* II, Lucca, pp. 49-62.
- BARTELLETTI, A. y CRISCUOLO, A. (2004): “Ipotesi intorno ad iscrizioni romane recentemente scoperte nelle cave di Carrara”, *Acta Apuana* III, Lucca, pp. 5-12.
- BASTIEN, J.-L. (2007): *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Roma.
- BAUER, H. (1969): “Das Kapitelle des Apollo Palatinus-Tempels”, *Römischen Mitteilungen* 76. pp. 183-204.
- BELTRÁN FORTÉS, J. y ATENCIA PAEZ, R. (1996): “Nuevos aspectos del culto isíaco en la *Baetica*”, *Spal* 5, pp. 171-196.
- BELTRÁN FORTÉS, J., CORRALES, M. y FERNÁNDEZ, L. E. (2008): “*Marmora* del teatro romano de *Malaca* (Málaga)”, *Marmora Hispaniae. La explotación y uso de los materiales lapídeos en la Hispania romana*, Roma, pp. 261-284.
- BELTRÁN FORTÉS, J. y RODRÍGUEZ, O. (e.p.): “Los materiales lapídeos de la *Provincia Baetica*: estado de la cuestión y líneas actuales de la investigación”, *Arqueología de la Construcción* 2, *Anejos de Archivo Español de Arqueología*, Mérida, en prensa.
- BELTRÁN FORTÉS, J. y RODRÍGUEZ HIDALGO, J. M. (2004): *Itálica: espacios de culto en el Anfiteatro*, Universidad de Sevilla.
- BELTRÁN FORTÉS, J. y SALAS ÁLVAREZ, J. (2002): “Los relieves de Osuna”, en CHAVES, F. (ed.), *Urso. A la búsqueda de su pasado*, Osuna, pp. 235-272.
- BENDALA, M. (2001): “Los conjuntos arqueológicos y sus contextos ante las exigencias de los nuevos tiempos”, en *Actas de los XI cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Reinoso 2000, Santander, pp. 237-254.

- BENDALA, M., ROLDÁN, L. y BLÁNQUEZ, J. (2008): “La arquitectura augustea en *Carteia*. Sus peculiaridades técnicas y formales”, en CAMPOREALE, S., DESSALES, H. y PIZZO, A. (eds.), *Arqueología de la construcción I. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y las provincias occidentales, Anejos de Archivo Español de Arqueología* 1, Mérida, pp. 229-242.
- BENOIST, S. (ed.) (2007): *Mémoire et histoire: les procédures de condamnation dans l'antiquité romaine*, Metz.
- BERNAL CASASOLA, D. (1997): *Economía y comercio de la Bética mediterránea y del Círculo del Estrecho en la Antigüedad Tardía a través del registro anfórico*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- BERNAL CASASOLA, D. (2004): “Bizancio en España desde la perspectiva arqueológica. Balance desde una década de investigaciones”, en *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Madrid, pp. 61-99.
- BERNAL CASASOLA, D. (2008a): “*Gades* y su bahía en la Antigüedad. Reflexiones geoarqueológicas y asignaturas pendientes”, en ARTEAGA, O. y SCHULZ, H. D. (eds.), *Geoarqueología y proceso histórico en la Bahía de Cádiz, Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* 10, Cádiz, pp. 267-308.
- BERNAL CASASOLA, D. (2008b): “Ciudades del *Fretum Gaditanum* tardoantiguo. Pesquerías y comercio transmediterráneo en época bizantina y visigoda”, en *Recopolis y la ciudad en época visigoda, Zona Arqueológica* 9, Alcalá de Henares, pp. 363-383.
- BERNAL CASASOLA, D., ARÉVALO, A., CARRANZA, T. y MONTERO, J. (2009): “El teatro romano de *Gades*. Una propuesta interdisciplinar para el 2012”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 20, Córdoba, pp. 155-174.
- BERNAL CASASOLA, D. y LARA MEDINA, M. (2010): “Desenterrando a *Gades*. Hitos de la arqueología preventiva, mirando al futuro”, en BELTRÁN, J. y RODRÍGUEZ, O. (eds.), *Actas del Coloquio Hispaniae Urbes. Investigaciones arqueológicas en ciudades históricas (Sevilla, abril de 2010)*, Universidad de Sevilla, en prensa.
- BESSAC, J.-C. (1988): “Problems of identification and interpretation of tool marks on ancient marbles and decorative stones”, en HERZ, N. y WÄELKENS, M. (eds.), *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade*, Dordrecht/Boston/London, pp. 41-53.
- BIANCO, M. L. (2008): “La decorazione architettonica lapidea e marmorea”, en CAVALIARI, G. (ed.), *L'area del capitolium di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, Verona, pp. 169-214.
- BLANCO FREIJEIRO, A. y CORZO SÁNCHEZ, R. (1976): “El urbanismo romano de la Bética”, en *Actas del Symposium de Ciudades Augusteas I*, Zaragoza, pp. 137-170.
- BOLES, M. (1992): *The Golden Relationship: Art, Math, and Nature*, Massachusetts.

- BONETTO, J. (2003): “Gli edifici per spettacolo e la viabilità nelle città dell’Italia romana”, en TOSI, G. (ed.), *Gli edifici per spettacoli nell’Italia romana*, Roma, pp. 923-939.
- BORGHERO, I. (1988): “Ara Grimani”, en SPERTI, L. (ed.), *Relieve Greci e Romani del Museo Archeologico di Venezia*, Roma, pp.106-119.
- BORREGO, J. DE D. (2006): “La *porticus in summa gradatione* del teatro romano de Córdoba”, en VAQUERIZO, D. y MURILLO, J. F. (eds.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso*, vol. II, Córdoba, pp. 65-84.
- BOSCS-PLATEAUX, F. DES (1994): “L. Cornelius Balbus de Gades: la carrière méconnue d’un espagnol à l’époque des Guerres Civiles”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* XXX, 1, pp. 7-35.
- BOSCS-PLATEAUX, F. DES (2006): *Un parti hispanique à Rome? Ascension des élites hispaniques et pouvoir politique d’Auguste à Hadrien (27 av. J-C - 138 ap. J-C)*, Casa de Velázquez, Madrid.
- BROUGHTON, T. R. S. (1968, 1986): *The Magistrates of the Roman Republic*, Cleveland, 1968 (vols. I-II), 1986 (vol. III).
- BURGOS, J. DE (1844): *La poesía de Horacio*, Madrid.
- BUTZER, K., (1989): *Arqueología. Una ecología del hombre: método y teoría para un enfoque contextual*, Barcelona.
- CABALLERO, L. y LATORRE, P. (1993): “El Parque Arqueológico del monasterio visigodo de Santa María de Melque”, en *Seminario de Parques Arqueológicos, Madrid 1989*, Ministerio de Cultura, pp. 45-80.
- CABALLOS, A. (1989): “Los senadores de origen hispano durante la República romana”, en GONZÁLEZ, J. (ed.), *Estudios sobre Urso Colonia Iulia Genetiva*, Sevilla, pp. 233-279.
- CABALLOS, A. (2006): *El nuevo bronce de Osuna y la política colonizadora romana*, Sevilla.
- CALZA, A. (1953): *Il teatro di Marcello. Forma e strutture*, Roma.
- CAMPOS CARRASCO, J. M. (1989): “Análisis de la evolución espacial y urbana de Urso”, en GONZÁLEZ, J. (ed.), *Estudios sobre Urso Colonia Iulia Genetiva*, Sevilla, pp. 99-111.
- CANTE, M. (2004): “La cosiddetta ‘crypta’ del teatro di Balbo. Tipologia e struttura architettonica”, *Palladio* 17, pp. 5-28.
- CARETTONI, G. F., COLINI, A. M., COZZA, L. y GATTI, G. (1960): *La Pianta Marmorea di Roma antica. Forma Urbis Romae*, Roma.
- CARRERAS, C. (2010): “The Gaditan Elites and the figure of L. Cornelius Balbus”, en CARRERAS, C. y MORAIS, R. (eds.), *The western Roman Atlantic Façade. A study of the economy and trade in the Mar Exterior from the Republic to the Principate*, *British Archaeological Reports*, International Series 2162, Oxford, pp. 249-253.

- CASAMAR, M. (1963): *El teatro romano y La Alcazaba*, Málaga.
- CASTILLO, C. (1982): “Los senadores béticos. Relaciones familiares y sociales”, en *Epigrafía e Ordine Senatorio II, Tituli*, 5, Roma, pp. 465-519.
- CASTIÑEIRA SÁNCHEZ, J. (2008): “RECA: metodología y proyecto”, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio* 65, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 56-63.
- CAVILLA SÁNCHEZ-MOLERO, F. (2005): *La cerámica almohade de la isla de Cádiz*, Cádiz.
- CEBALLOS HORNERO, A. (2002): “Semblanza de los profesionales de los espectáculos. Documentos en Hispania”, en NOGALES BASARRETE, T. y CASTELLANO HERNÁNDEZ, A. (eds.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, pp. 119-134.
- CERVA, M. (2000): “La *praefectura fabrum*. Un'introduzione”, en CÉBEILLAC-GERVASONI, M. (dir.), *Les élites municipales de l'Italie Péninsulaire de la mort de César à la mort de Domitien, entre continuité et rupture*, Roma, pp. 177-196.
- CHARLES-PICARD, G. (1970): “Note sur le théâtre romain de Bélo”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 6, pp. 43-53.
- CHIC GARCÍA, G. (2004): “La ordenación territorial en la Bahía de Cádiz durante el Alto Imperio romano”, en CHIC, G., DE FRUTOS, G. MUÑOZ, A. y PADILLA, A. (eds.), *Gadir-Gades. Nueva perspectiva interdisciplinar*, Sevilla, pp. 75-105.
- CHIC GARCÍA, G. (2008): “La ordenación territorial en la Bahía de Cádiz durante el Alto Imperio”, en ARTEAGA, O. y SCHULZ, H. D. (eds.), *Geoarqueología y proceso histórico en la Bahía de Cádiz, Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* 10, Cádiz, pp. 325-352.
- CHOISY, A. (1999): *El Arte de construir en Roma*, Madrid.
- CIANCIO ROSSETTO, P. y PISANI SARTORIO, G. (1997): “Gli edifici per lo spettacolo”, en ARCE, J., ENSOLI, S. y LA ROCCA, E. (coords.), *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'Impero*, Roma, pp. 188-196.
- CIANCIO ROSSETTO, P. y PISANI SARTORIO, G. (2006): *Teatri Antichi greci e Romani*, DVD/ebook.
- CICERÓN, M. T. (1996): *Cartas: Cartas a Ático*. v. 1 y 2, Madrid.
- CICERÓN, M. T. (1997): *Defensa de L. Cornelio Balbo*, Madrid.
- COARELLI, F. (1985): *Il Foro Romano*, Roma.
- COLINI, A. M. (1941): *Il tempio di Apollo*, Roma.
- CORBIER, M. (1991): “Divorce and Adoption as Roman Familial Strategies”, en RAWSON, B. (ed.), *Marriage, Divorce and Children in Ancient Rome*, Oxford, pp. 47-78.
- CORRALES AGUILAR, M. (2001): “El teatro romano de calle Alcazabilla: encuentro con Dionisios para la creación de un nuevo espacio cultural en la Málaga del siglo XXI”, *Ateneo del nuevo siglo* 2, pp. 60-78.

- CORRALES AGUILAR, M. (2007): "El teatro romano de Málaga: evolución de un espacio", *Mainake XXIX*, II, *Tiempos de púrpura. Málaga antigua y antigüedades hispanas*, Málaga, pp. 53-76.
- CORRALES AGUILAR, M., TEJEDOR CABRERA, A. y FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R. (2004): "El teatro romano de Málaga. Primeras intervenciones", *Patrimonio Histórico* 50, pp. 96-101.
- CORRALES AGUILAR, P. (2005): "Aportaciones de la arqueología urbana para el conocimiento de la Málaga romana", *Mainake XXVII*, pp.113-140.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1980): "Paleotopografía de la bahía gaditana", *Gades* 5, pp. 5-14.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1982): "Sobre la topografía de Cádiz en la Edad Media", *Estudios de Historia y Arqueología Medievales II*, Cádiz, pp. 147-154.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1984): "Monumentos del Cádiz Alfonsí", *Cádiz en el siglo XIII*, Cádiz, pp. 161-171.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1986): "II Campaña de excavación en el teatro romano de Cádiz, 1985", *Anuario Arqueológico de Andalucía 1985*, tomo III, Sevilla, pp. 376-377.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1987): "Informe preliminar de las excavaciones realizadas en el teatro romano de Cádiz", *Anuario Arqueológico de Andalucía 1986*, tomo II, Sevilla, p. 449.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1989): "El teatro romano de Cádiz", en *Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*, Madrid, pp. 187-213.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1990): "Teatro romano de Cádiz. Campaña de 1987. Informe preliminar", *Anuario Arqueológico de Andalucía 1987*, tomo III, Sevilla, pp. 328-330.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1993a): "El teatro romano de Cádiz", en *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura Romana 2*, Murcia, pp. 133-140.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1993b): "El teatro romano de Itálica", en *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura Romana 2*, Murcia, pp. 157-171.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1994a): "Notas sobre el Anfiteatro de Carmona y otros anfiteatros de la Baetica", en *El Anfiteatro en la Hispania romana*, Coloquio Internacional de Mérida, noviembre de 1992, pp. 239-246.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1994b): "El Anfiteatro de Itálica", en *El Anfiteatro en la Hispania romana*, Coloquio Internacional de Mérida, noviembre de 1992, pp. 187-212.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1994c): *Vivo Itálica. El teatro*, Armilla.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (2000): "La construcción del teatro de Cádiz", en AA.VV., *Historia de las técnicas constructivas en España*, Madrid, pp. 40-42.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (2007): "Escenarios de la Bética", en AA.VV., *Escenarios de España*, Fomento de Construcciones y Contratas, Madrid, pp. 86-107.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (2011, ed.): *Veinticinco años de excavaciones en el teatro de Gades*, Sevilla, en prensa.

- CORZO SÁNCHEZ, R. y TOSCANO SAN GIL, M. (2003): *Excavaciones en el Teatro de Itálica*, vol I-III, Sevilla.
- CRAWFORD, M. H. (1974): *Roman Republican Coinage*, Cambridge University Press.
- CRIBADO BOADO, F. (1999): “Del Terreno al Espacio: Planteamientos y Perspectivas para la Arqueología del Paisaje”, *Criterios y Convenciones en Arqueología del Paisaje*, CAPA 6, Santiago de Compostela, pp. 1-82.
- D’ARMS, J. H. (2003): “The last years of the republic”, en *Romans on the bay of Naples and other essays on roman Campania: a social and cultural study of the villas and their owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Bari, pp. 49-78.
- DEBORD, G. (1999): *La sociedad del espectáculo*, Valencia.
- DEL AMO, M. (1982): “El teatro romano de Acinipo”, en *El teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, pp. 215-252.
- DELGADO, J. A. (1998): *Elites y organización de la religión en las provincias romanas de la Bética y las Mauritania: sacerdotes y sacerdocios*, *British Archaeological Reports*, International Series 724, Oxford.
- DES BOSCS-PLATEAUX, F. (1994): “L. Cornelius Balbus de Gades: la carrière méconnue d’un espagnol à l’époque des Guerres Civiles (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* XXX (1), pp. 7-35.
- DES BOSCS-PLATEAUX, F. (2005): *Un parti hispanique à Rome?: ascension des élites hispaniques et pouvoir politique d’Auguste à Hadrien (27 av. J.-C.-138 ap. J.-C.)*, Madrid.
- DESANGES, J. (1978): *Recherches sur l’activité des méditerranéens aux confins de l’Afrique*, Paris-Roma.
- DÍAZ RECASENS, G. (1998, coord.): *Arquitectura y Memoria en el Barrio del Pópulo*, Cádiz, Sevilla.
- DOLCI, E. (1988): “Marmora Lunensia: quarrying technology and archaeological use”, en HERZ, N. y WÆLKENS, M. (eds.), *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade*, Dordrecht/Boston/London, pp. 77-84.
- DOLCI, E. (1989): “Il marmo nel mondo romano: note sulla produzione e il commercio”, en DOLCI, E. (ed.), *Il marmo nella civiltà romana. La produzione e il commercio*, Carrara, pp. 11-37.
- DOLCI, E. (1994): “Nuovi ritrovamenti nelle cave lunensi di Carrara”, en *Archeologia nei territori Apuo-Versiliese e Modenese-Reggiano*, Modena, pp. 89-121.
- DOLCI, E. (1997): “Un’officina imperiale nelle cave lunensi: il sito del monte Strinato a Carrara”, *Quaderni del Centro Studi Lunensi*, nuova serie III, pp. 27-46.
- DOMERGUE, C. (1994): “Production et commerce des métaux dans le monde romain: l’exemple des métaux hispaniques d’après l’épigraphie des lingots”, en *Epigrafia della produzione e della distribuzione*, Roma, pp. 61-91.

- DOMERGUE, C. (1998): "A view of *Baetica's* external commerce in the 1st c. A.D. based on its trade in metals", en KEAY, S. (ed.), *The archaeology of early roman Baetica, Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 29*, Portsmouth, Rhode Island, pp. 201-215.
- DOMINGO, J. A. (2005): *Capitells corintis a la provincia tarraconense (s. I y III d. C.)*, Tarragona.
- DRÄGER, O. (1994): *Religionem significare. Studien zu Reich verziertenrömischen Altären und Basen aus Marmor*, Mainz am Rhein.
- EDMONDSON, J. (2002): "Public spectacles and roman social relations", en NOGALES BASARRETE, T. y CASTELLANO HERNÁNDEZ, A. (eds.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, pp. 41-64.
- ESCUADERO, F. A. y GALVE, P. (2003): "El teatro romano de *Caesaraugusta*", en RODÁ, I. y MUSSO, O. (eds.), *El teatro romano. La puesta en escena*, Zaragoza, pp. 75-86 [también disponible en versión digital: <www.almendron.es>, cons. octubre 2009].
- ESTEBAN GONZÁLEZ, J. M., MUÑOZ VICENTE, A. y BLANCO JIMÉNEZ, F. J. (1993): "Breve historia y criterios de intervención en el área urbana del teatro romano de Cádiz", en *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura Romana 2*, Murcia, pp. 141-156.
- FANT, J. C. (1988): "The roman emperors in the marble business: capitalists, middlemen or philanthropists?", en HERZ, N. y WÄELKENS, M. (eds.), *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade*, Dordrecht/Boston/London, pp. 147-158.
- FASOLO, F. y GULINI, G. (1953): *Il Santuario della Fortuna Primigenia*, Roma.
- FERNÁNDEZ CACHO, S. (2008): *Patrimonio Arqueológico y planificación territorial: Estrategias de Gestión para Andalucía*, Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla.
- FERNÁNDEZ SALINAS, V. (1996, dir.): *Bases para una Carta sobre Patrimonio y Desarrollo en Andalucía*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Sevilla.
- FERNÁNDEZ SALINAS, V. y CARAVACA BARROSO, I. (2005): "Patrimonio y Desarrollo Territorial" en *Jornadas de Patrimonio y Territorio, Actas*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 5-18.
- FERNÁNDEZ-BACA, R., MARTÍN, F., GARCÍA, F., DEL AMO, M. y CONESA, J. A. (1993): "La consolidación y restauración del teatro romano de *Acinipo*. Ronda (Málaga). 1980", en *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura Romana 2*, Murcia, pp. 199-206.
- FERNÁNDEZ-BACA, R. y TEJEDOR, A. (2007): "Conservación y uso de los teatros romanos: el caso del teatro romano de Málaga", *Mainake* 29.1, pp. 77-101.
- FERREIRO, M. (2008): "Cádiz en el tiempo de César y de los Balbo. La ordenación territorial de la bahía de Cádiz a finales de la república romana", *Revista Atlántico-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* 10, pp. 309-324.

- FERRIÈS, M. C. (2007): *Les partisans d'Antoine (des orphelins de César aux complices de Cleopâtre)*, Burdeos.
- FIDENZONI, P. (1970): *Il Teatro di Marcello*, Roma.
- FIERRO CUBIELA, J. A. (1985a): "La cerca medieval gaditana", *Diario de Cádiz*, 17 de septiembre.
- FIERRO CUBIELA, J. A. (1985b): "Cádiz y su castillo del Teatro", *Diario de Cádiz*, 7 de octubre.
- FIERRO CUBIELA, J. A. (2004): *Historia de la ciudad de Cádiz*, Cádiz.
- FIERRO CUBIELA, J. A. (2009): *Propuesta para recuperar una imagen perdida de la ciudad de Cádiz. El Castillo de la Villa, planteamiento sobre la puesta en valor de sus restos y la reedificación y rehecho de sus estructuras y muros*, Informe inédito presentado al Consejo del Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura.
- FINCKER, M. (2006): "L'apport des techniques contemporaines de topographie et de modélisation en 3D pour l'analyse de l'architecture antique: le cas de *Baelo Claudia*", en *Actas de las I Jornadas Internacionales de Baelo Claudia: Balance y perspectivas (1966-2004)*, Sevilla, pp. 137-151.
- FINCKER, M. y MORETTI, J.-CH. (2009): "Au théâtre de *Baelo Claudia*. Front de scène et lieux de culte", en MORETTI, J.-CH. (ed.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, *Travaux de la Maison de l'Orient* 52, Lyon, pp. 157-173.
- FINCKER, M. y SILLIÈRES, P. (2006): "Le Théâtre de *Baelo Claudia*: particularités architecturales et chronologie", en VENTURA, A., MÁRQUEZ, C., MONTERROSO, A. y CARMONA, M. A. (eds.), *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania. Córdoba 2002*, Córdoba, pp. 81-98.
- FLOWER, H. I. (2006): *The Art of Forgetting: Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture*, Chapel Hill.
- FRANCOVICH, R. y MANACORDA, D. (2001, ed.): *Diccionario de Arqueología. Temas, conceptos y métodos*, Barcelona.
- FRESNADILLO, R. (1989): *El Castillo de la villa de Cádiz (1467?-1947). Una fortaleza medieval desvanecida*, Cádiz.
- FRESNADILLO, R., TABALES, M. A., MAYA, R., JURADO, G. y PAJUELO J. M. (2008): "Cádiz en la Edad Media", *Revista Atlántico-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* 10, pp. 399-411.
- FUCHS, M. (1984): "Zu einigen Relieffragmenten aus dem Balbus-Theater und dem Nachleben des grossen Frieses von Pergamon", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 99, pp. 215-255.
- GANZERT, J. (1988): "Augusteische Kymaformen —eine Leitform der Bauornamentik—", en AA.VV., *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellung*, Berlin, pp. 116-121.

- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1951): “*Iocosae Gades*”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* CXXIX, pp. 73-122.
- GARCÍA-BELLIDO, M. P. y BLÁZQUEZ, C. (2001): *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos, II, Catálogo de cecas y pueblos*, Madrid.
- GARNSEY, P. (1976): “Urban property investment”, en FINLEY, M. I. (ed.), *Studies in Roman property*, Cambridge, pp. 123-136.
- GATTI, G. (1979): “Il teatro e la cripta di Balbo in Roma”, *Mélanges de l'École Française de Rome* 91, pp. 237-313.
- GENER, J. M. y PAJUELO, J. M. (2002): “Cádiz romano” en AA.VV., *Cádiz al fin del milenio. Cinco años de arqueología en la ciudad (1995-2000)*, Catálogo de la Exposición, Museo de Cádiz, enero a marzo 2002, pp. 41-56.
- GHYKA, M. C. (1931): *Le nombre d'or: rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, París.
- GHYKA, M. C. (1983): *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona (traducción de la edición original de París de 1927).
- GIULIANI, C. F. (1996): “Le ‘preesistenze’ dell’antichità romana nel Palazzo Mattei di Paganica”, en *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, Roma, pp. 123-134.
- GIULIANI, C. F. (2006): *L'edilizia nell'antichità*, Roma.
- GLADISS, A. VON (1984): “Der Arc du Rhone von Arles”, *Römische Mitteilungen* XVI, pp. 17-87.
- GOLD, B. K. (1985): “Pompey and Teophanes of Mytilene”, *The American Journal of Philology* 106, nº 3, pp. 312-327.
- GOLDA, T. M. (1997): *Puteale und verwandte Monumentale. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus*, Mainz am Rhein.
- GOLVIN, J. P. y LEVEAU, P. (1979): “L’amphithéâtre et le théâtre-amphithéâtre de Cherchel: Monuments à spectacles et histoire urbaine à Caesarea de Maurétanie”, *Mélanges de l'École Française de Rome* 91-2, pp. 817-843.
- GÓMEZ MORENO, M. (1952): “Sobre el teatro romano de Málaga”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, pp. 352-356.
- GONZÁLEZ BRIZUELA, A. (2006): “El teatro romano de Gades”, *Boletín informativo del Colegio oficial de peritos e ingenieros técnicos industriales de Cádiz* 33, pp. 24-28.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (1990): *Bronces jurídicos romanos de Andalucía*, Sevilla.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (1991): *Corpus de Inscripciones latinas de Andalucía*, Volumen II, Sevilla, Tomo II, *La Vega (Itálica)*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (2002): “Leyes y espectáculos en Hispania”, en NOGALES BASARRETE, T. y CASTELLANO HERNÁNDEZ, A. (eds.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, pp. 79-90.

- GONZÁLEZ ROMERO, G. (2006): *Innovación, redes y territorio en Andalucía*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Sevilla.
- GRANT, M. (1969): *From Imperium to Auctoritas*, Cambridge.
- GRATTAROLA, P. (1990): *I cesariani dalle idi di marzo alla costituzione del secondo triumvirato*, Turín.
- GROS, P. (1976): *Aurea templa: recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Roma.
- GROS, P. (1987a): "La fonction symbolique des edifices théâtraux dans le paysage urbain de le Rome augustéene", *L'Urbs. Espace urbaine et histoire*, París, pp. 319-343.
- GROS, P. (1987b): "Un programme augustéen: Le centre monumental de la colonie d'Árles", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 102, pp. 339-363.
- GROS, P. (1994): "Le schéma vitruvien du théâtre latin et sa signification dans le système normatif du *De Architectura*", *Revue Archéologique* 1, pp. 57-80.
- GROS, P. (2001): *L'architecture romaine du début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire. 2. Maisons, palais, villas et tombeaux*, París.
- GROS, P. (2002a): *L'architecture romaine du début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire. 1. Les monuments publics*, París.
- GROS, P. (2002b): "La fonction politique des monuments du spectacle dans le monde romain sous le Haut-Empire", en NOGALES BASARRETE, T. y CASTELLANO HERNÁNDEZ, A. (eds.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, pp. 25-40.
- GROS, P. (2008): *La Gaule Narbonnaise. De la conquete romaine au III<sup>e</sup> siècle apr. J. C.*, París.
- GROS, P. y TORELLI, M. (2007): *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Roma-Bari.
- GUIDOBONI, E. (1989, ed.): *I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea*, Bolonia.
- GÜNTHER, R. T. (1913): *Pausylipon, The imperial villa near Naples*, Oxford.
- GUTIÉRREZ BEHEMERID, M. A. (1991): "El templo romano de *Barcino*. Análisis de la decoración arquitectónica", en *Templos romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana* 1, pp. 95-105.
- GUTIÉRREZ BEHEMERID, M. A. (1992): *Capiteles romanos de la península ibérica*, Valladolid.
- GUTIÉRREZ DEZA, M. I. (2004): "Marcas de cantero romanas en Córdoba", *Anales de Arqueología Cordobesa* 15, pp. 249-270.
- GUTIÉRREZ DEZA, M. I. (2006): "Una visión general de las marcas de cantero de época romana en *Hispania*", en *Actes du XV Colloque International de Glyptographie*, Braine-le-Château, pp. 187-202.
- HAUSCHILD, T. (1982): "La situación urbanística de los teatros romanos de la Península ibérica", en *El teatro en la Hispania romana*, Badajoz, pp. 95-98.

- HEILMEYER, W. D. (1970): *Korintische normalkapitelle*, Heidelberg.
- HERNÁNDEZ, J. A. y NÚÑEZ, J. (1997): “Un nuevo capitel procedente de *Caesaraugusta*”, *Zephyrus* 50, pp. 289-303.
- HESBERG, H. VON (1980): *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Mainz.
- HESBERG, H. VON (1981): “Lo sviluppo dell ordine corintio in età tardo-repubblicana”, en *L'art décoratif à Rome. Table ronde de l'Ecole Française a Rome, 1979*, pp. 19-60.
- HESBERG, H. VON (1990): “Bauornament als kulturelle Leitform”, en TRILLMICH, W. (ed.), *Stadt und Ideologie*, Múnich, pp. 341-366.
- HESBERG, H. VON (1992): “*Publica Magnificentia*. Eine anticlassizistische Intention der frühen augusteischen Baukunst”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 107, pp. 125-147.
- HOLGADO REDONDO, A. (1982): “Teatro y público en la Roma Antigua”, en Actas del Simposio *El Teatro en la Hispania Romana*, Instituto Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, pp. 1-14.
- HOROZCO, A. DE (2001): *Historia de Cádiz, Fuentes para la Historia de Cádiz y su Provincia* 4, Edición de A. Morgado, Cádiz.
- ISAAC, B. (2004): *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton University.
- JAL, P. (1963): *La guerre civile a Rome. Étude littéraire et morale*, París.
- JANSEN, B. (2005): “Römische Theater in der *Baetica*”, *Madridrer Mitteilungen* 46, pp. 289-416.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1989): “Las columnas del Teatro de Itálica”, *Homenaje al profesor Antonio Blanco Freijeiro*, Madrid, pp. 277-318.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A., MONTERO, F. J. y RODRÍGUEZ, P. (1991-92): “El temblor de la falsificación”, *Periferia* 11, pp. 36-53.
- JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (1993): “Teatro y desarrollo monumental urbano en *Hispania*”, en *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana* 2, Murcia, pp. 225-238.
- JOHANNOWSKY, W. (1976): “La situazione in Campania”, en ZANKER, P. (ed.), *Hellenismus in Mittelitalien*, vol. 1, Göttingen, pp. 267- 299.
- KÄHLER, H. (1939): *Die Römische Kapitelle des Rheingebietes*, Berlín.
- KAJANTO, I. (1982): *The Latin Cognomina*, Roma.
- KEAY, S. J. (1997): “Early roman *Italica* and the romanisation of western *Baetica*”, *ITALICA MMCC*, pp. 21-48.
- KIRK, G. S. (2002): *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona.
- LAMBERTY, J. (2005): “*Amicus Caesaris*, der Aufstieg des *L. Cornelius Balbus* aus *Gades*”, en COSKUN, A. (ed.), *Roms auswärtige Freunde in der späten Republik und im frühen Prinzipat*, Göttingen, pp. 155-174.

- LARA, S. (1992): "El trazado vitrubiano como mecanismo de implantación y ampliación de los teatros romanos", *Archivo Español de Arqueología* 65, pp 151-179.
- LAVAGNE, H. *et alii* (eds.) (2003): *Nouvel Espérandieu tome 1. Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule, Vienne (Isère)*, París.
- LAZZARINI, L., MARIOTTINI, M., PECORARO, M. y PENSABENE, P. (1988): "Determination of the provenance of marbles used in some ancient monuments in Rome", en HERZ, N. y WAELEKENS, M. (eds.), *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade*, Dordrecht/Boston/London, pp. 399-409.
- LEFEBVRE, S. (2005): "*Damnatio memoriae* et martellage: réflexions sur les modalités de l'élimination des *damnati*", en DESMULLIEZ, J. y HOËT-VAN CAUWENBERGHE, CH. (eds.), *Le monde romain à travers l'épigraphie: méthodes et pratiques*, Lille, pp. 231-244.
- LEON, CH. (1971): *Die Bauornamentik des Trajansforum und ihre Stellung in der früh- und mittelkaiserzeitlichen Architekturdekoration Roms*, Wien-Köln-Gratz.
- LEÓN GÓMEZ, A. (2006): *Imágenes arqueológicas de la España ilustrada. El teatro de Sagunto en el siglo XVIII*, Sevilla.
- LHOTE, H. (1954): "L'expédition de *Cornelius Balbus* au Sahara en 19 av. J.C. d'après le texte de Pline", *Revue Africaine* XCVIII, pp. 41-83.
- LOMAS SALMONTE, J. (2005): "Cádiz en la Antigüedad", *Historia de Cádiz*, Madrid, pp. 15-145.
- LÓPEZ CASTRO, J. L. (1995): *Hispania Poena. Los fenicios en la Hispania romana*, Barcelona.
- LÓPEZ DE LA ORDEN, M. D. y BLANCO JIMÉNEZ, F. (1996): "Avance sobre el hallazgo de dos tesorillos de monedas en el Teatro Romano de Cádiz", *II Congreso de Arqueología Peninsular* IV, pp. 283-287.
- LÓPEZ DE LA ORDEN, M. D. y RUIZ CASTELLANOS, A. (1995): *Nuevas inscripciones latinas del Museo de Cádiz*, Cádiz.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M. (1982): "El teatro romano de Itálica", en *Actas del Simposio El Teatro en la Hispania Romana*, Instituto Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, pp. 183-202.
- MAGGI, S. (1991): "La politica urbanistica romana in Cisalpina. Un esempio: gli edifici da spettacolo", *Latomus* L, 2, pp. 304-326.
- MANACORDA, D. (1982): *Archeologia urbana a Roma: il progetto della Crypta Balbi*, Florencia.
- MANACORDA, D. (1984, ed.): *Archeologia urbana a Roma: il progetto della Crypta Balbi. 2. Un «mondezzero» del XVIII secolo*, Florencia.
- MANACORDA, D. (1990): "Il Tempio di Vulcano in Campo Marzio", *Dialoghi di Archeologia* serie 3, 8, pp. 35-51.

- MANACORDA, D. (1993): “*Crypta Balbi*”, en STEINBY, E. M. (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae* I, Roma, pp. 326-329.
- MANACORDA, D. (2001): *Crypta Balbi. Archeologia e storia di un paesaggio urbano*, Roma.
- MANACORDA, D. (2006): “*Castra e burgi* a Roma nell’alto Medioevo”, en CAROCCI, S. (ed.), *La nobiltà romana nel Medio Evo*, Atti del Convegno (Roma 20-22 novembre 2003), Roma, pp. 97-135.
- MANACORDA, D. (2007a): “Mostrare la storia: il Museo della *Crypta Balbi* a Roma”, en AYMÓNINO, A. y TOLIC, I. (eds.), *La vita delle mostre*, Milán, pp. 159-173.
- MANACORDA, D. (2007b): *Il sito archeologico: fra ricerca e valorizzazione*, Roma.
- MAR, R., RUIZ DE ARBULO, J., VIVÓ, D., DOMINGO, J. y LAMVÁ, M. (2010): “*La scaenae frons* del Teatro de Tarraco. Una propuesta de restitución”, en RAMALLO, S. y RÖRING, N. (eds.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Actas del symposium internacional celebrado en Cartagena (12-14, marzo, 2009), Murcia, pp. 173-201.
- MARCHETTI LONGHI, G. (1922): “*Circus Flaminius*. Note di topografia di Roma antica e medievale”, *Atti della Reale Accademia nazionale dei Lincei, Memorie Scienze Morali Storiche e Filologiche*, Serie 5, vol. XVI, fasc. 11, pp. 621-770.
- MARINER BIGORRA, S. (1982): “El teatro en la vida de las provincias de *Hispania*”, en Actas del Simposio *El Teatro en la Hispania Romana*, Instituto Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, pp. 15-24.
- MÁRQUEZ, C. (1998) *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia. Una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba romana*, Córdoba.
- MÁRQUEZ, C. (2002): “Capitel de la calle Rey Heredia, perteneciente al pórtico *in summa cavea*”, en VENTURA, A., MÁRQUEZ, C., MONTERROSO, A. y CARMONA, M. A. (eds.), *El teatro romano de Córdoba*, Córdoba, pp. 269-270.
- MÁRQUEZ, C. (2004): “La decoración arquitectónica en *Colonia Patricia* en el periodo Julio-Claudio”, en RAMALLO, S. (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Cartagena, pp. 337-353.
- MÁRQUEZ, C. (2005): “Córdoba romana: dos décadas de investigación arqueológica”, *Mainake* XXVII, pp. 33-60.
- MÁRQUEZ, C. (2006): “El templo de via delle Botteghe Oscure en Roma”, en VAQUERIZO, D. y MURILLO, J. F. (eds.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la Profesora Pilar León Alonso*, Vol. 1, Córdoba, pp. 301-306.
- MARTIN, S. D. (1989): *The Roman jurists and the organization of private building in the Late Republic and Early Empire*, Bruselas.
- MARTÍN BUENO, M. y NÚÑEZ MARCÉN, J. (1996): “La evolución del trazado de la *scaenae frons* en los teatros de *Hispania*”, *Ktema* 21, pp. 127-149.

- MARTÍNEZ YÁÑEZ, C. (2006): *El Patrimonio Cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización*, Universidad de Granada, Granada.
- MATEO, A. (2001): *Observaciones sobre el régimen jurídico de la minería en tierras públicas en época romana*, Santiago de Compostela.
- MATTERN, T. (2001): *Gesims und Ornament. Zur Stadtrömischen Architektur von der Republik bis Septimius Severus*.
- MATTINGLY, D. (2001): "Nouveaux aperçus sur les Garamantes: un État saharien?", *Antiquités Africaines* 37, pp. 45-61.
- MAYER I OLIVÉ, M. (2010): "La presencia y explotación de *marmora* en la Hispania romana: algunas notas epigráficas", en *Marmoribus Vestita, Studi in onore di Federico Guidobaldi*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Roma, pp. 687-698.
- MAYORGA, J., ESCALANTE, M. M. y CISNEROS, M. I. (2005): "Evolución urbana de la Málaga romana. Desde sus inicios hasta el siglo III d. C.", *Mainake* XXVII, pp. 141-168.
- MEANA, M. J. y PIÑERO, F. (1995): *Estrabón. Geografía (Hispania y Galia)*, Barcelona.
- MELCHOR GIL, E. y RODRÍGUEZ NEILA, J. F. (2002): "Sociedad, espectáculos y evergetismo en España", en NOGALES BASARRETE, T. y CASTELLANO HERNÁNDEZ, A. (eds.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, pp. 135-156.
- MILBURN, M. (1985): "Romans and Garamantes. An Enquiry into Contacts", en BRUCK, D. J. y MATTINGLY, D. J. (eds.), *Town and Country in Roman Tripolitania*, Oxford, pp. 241-261.
- MILELLA, M. (2007): "Il foro di Cesare" en UNGARO, L. (coord.): *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*, Roma, pp. 94-117.
- MILLÁN, J. M. (1998): *Gades y las navegaciones oceánicas en la Antigüedad (1000 a. C.-500 d. C.)*, Écija.
- MOLINA FAJARDO, F. (2000): *Almuñécar romana*, Ayuntamiento de Almuñécar, Granada.
- MONEO, R. (2006): "Construir lo construido. Adecuación y continuidad con el pasado", *Arquitectura Viva* 110, pp. 25.
- MONLEÓN, J. (2004): *Mérida. Los caminos de un encuentro popular con los Clásicos Grecolatinos*, Mérida.
- MONTAGNA, M. (1973): *La decorazione architettonica del tempio del Divo Iulio nell foro romano*, Roma.
- MONTERO FERNÁNDEZ, J. (1993a): "Continente para un contenido: el teatro romano de Itálica", en *III Simposio sobre Restauración Monumental*, del 19 al 21 de noviembre de 1992, Barcelona, pp. 179-188.
- MONTERO FERNÁNDEZ, J. (1993b): "Continente para un contenido II: la restauración del teatro romano de Itálica", en *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura romana* 2, Murcia, pp. 173-181.

- MONTERROSO CHECA, A. (2005): “Sobre los orígenes helenísticos del modelo teatral romano: los primeros teatros *in plano* de Italia”, *Anales de la Universidad de Murcia* 21, pp. 79-103.
- MONTERROSO CHECA, A. (2006a) “Los *sedilia* marmóreos del teatro de Pompeyo y su reflejo en los teatros de la Bética” en VAQUERIZO, D. y MURILLO, J. F. (eds.), *El concepto de lo Provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la Profesora Pilar León Alonso*, Córdoba, pp. 45-64.
- MONTERROSO CHECA, A. (2006b): “*Theatrum Pompei*. Forma y Arquitectura”, *Romula* 5, pp. 27-58.
- MONTERROSO CHECA, A. (2010a): *Theatrum Pompei. Forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral en Roma*, Serie Arqueológica 12, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, Roma.
- MONTERROSO CHECA, A. (2010b): “Las *scaenae frontes* en los teatros de Roma. Entre liturgias, formas y modelos”, en RAMALLO, S. y RÖRING, N. (eds.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Actas del symposium internacional celebrado en Cartagena (12-14, marzo, 2009), Murcia, pp. 15-55.
- MUÑOZ, J. y TEJEDOR, B. (2007): “Los conocimientos de oleaje en las postrimerías del siglo XVIII y su aplicación a la muralla del vendaval en Cádiz”, en AA.VV., *Actas del V Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Burgos, 7-9 junio 2007, pp. 689-698.
- MURGA GENER, J. L. (1989): “Las acciones populares en la *Lex Coloniae Genetivae Iuliae*”, en *Estudios sobre Urso. Colonia Iulia Genetiva*, Sevilla, pp. 377-446.
- NAVASCUÉS Y DE PALACIO, J. (1996): *Cádiz a través de 1513 (apuntes para su arquitectura y urbanismo desde el siglo XIII)*, Sevilla.
- NEDERGAARD, E. (1988): “Zur Problematik der Augustusbögen auf dem Forum Romanum”, en *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellung*, Berlín, pp. 224-239.
- NEDERGAARD, E. (1994): “La collocazione originaria dei Fasti Capitolini e gli archi di Augusto nel Foro Romano”, *Bollettino della Commissione Archeologica di Roma* XCVI, pp. 33-70.
- NEDERGAARD, E. (1995): “Arcus Augusti”, en STEINBY, E. (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 5, Roma.
- NIVEAU, A. M. y GÓMEZ, V. (2010, eds.): *Las necrópolis de Cádiz. Apuntes de arqueología gaditana en homenaje a J. F. Sibón Olano*, Cádiz.
- NOGUERA, J. M. y MADRID, M. J. (2009): “Más sobre los órdenes arquitectónicos en Cartagena: Nuevos capiteles del Molinete”, en NOGUERA, J. M. y MADRID, M. J. (eds.), *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete/ Cartagena*, Murcia, pp. 165-184.

- NORDH, A. (1949, ed.): *Libellus de regionibus Urbis Romae*, Lundae.
- NÜNNERICH-ASMUS, A. (1993, coord.): *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Maguncia.
- NÚÑEZ GÓMEZ, T. (2008): *El escenario jurídico del Teatro*, Iustel, Universidad de Oviedo, Madrid.
- OJEDA VILLAREJO, F. (2008): *Balbo de Gades*, Málaga.
- ORDÓÑEZ AGULLA, S. (1987-88): “Cuestiones en torno a *Singilia Barba*”, *Habis* 18-19, p. 322.
- ORLANDI, S. (1999): “Iscrizioni con indicazione delle categorie cui erano riservati i loca”, en GABUCCI, A. (ed.), *Il Colosseo*, Milán, p.105.
- ORLANDI, S. (2004): *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano, VI. Roma. Anfiteatri e strutture annesse con una nuova edizione e commento delle iscrizioni del Colosseo, Vetera. Ricerche di Storia, Epigrafia e Antichità* 15, Roma.
- ORTOLANI, G. (2001): “Lavorazione di pietre e marmi nel mondo antico”, en BORGHINI, G. (ed.), *Marmi Antichi*, Roma, pp. 19-42.
- PACHÓN ROMERO, J. A. y RUIZ CECILIA, J. I. (2006): *Las cuevas de Osuna. Estudio histórico-arqueológico de una necrópolis rupestre de la antigüedad*, Osuna.
- PACI, G. (2007): “Marca de cava lunense su una base di statua da Potentia nel Piceno”, *Epigraphica* 69, pp. 399-403.
- PADILLA, A. (2000): “Una aproximación a la explotación y la distribución del mármol en el imperio romano durante los siglos I-II d. C.”, *Habis* 31, pp. 219-233.
- PANCIERA, S. (1975): “Roma. Grande tomba circolare, ara funeraria su basamento, ara-ossuario e stele sepolcrale. B) Le iscrizioni”, *Notizie degli Scavi*, pp. 224-229.
- PARIBENI, E. y SEGENNI, S. (2003): “Iscrizioni su manufatti semilavorati dalle cave lunensi”, en ANGELI BERTINELLI, M. G. y DONATI, A. (eds.), *Serta Antiqua et Medievalia VI: usi ed abusi epigrafici*, Roma, pp. 65-79.
- PARIS, P. (1908): “Promenades Archéologiques en Espagne III. Osuna”, *Bulletin Hispanique* X, 1, pp. 1-34.
- PARIS P., BONSOR, G., LAUMONIER, A., RICARD, R. y DE MERGELINA, C. (1923): *Fouilles de Belo (Bologna, province de Cadix) (1917-1923). La ville et ses dépendances*, París.
- PAROLI, L. y VENDITTELLI, L. (2004, ed.): *Roma dall'antichità al Medioevo II. Contesti tardoantichi e altomedievali*, Milán.
- PENSABENE, P. (1973): *Scavi di Ostia VII: I capitelli*, Roma.
- PENSABENE, P. (1981) *Il tempio di Saturno*, Roma.
- PENSABENE, P. (1982): “La decorazione architettonica di Cherchel: cornici, architravi, soffitti, basi e pilastri”, en *150-Jahr-Feier Deutsches Archäologisches Institut Rom (Römische Mitteilungen suppl. 25)*, Roma, pp. 116-169.

- PENSABENE, P. (1993): "Classi sociali e programmi decorativi nelle province occidentali", en *XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Tarragona, pp. 293-319.
- PENSABENE, P. (2001): "Amministrazione dei marmi e sistema distributivo nel mondo romano", en BORGHINI, G. (ed.), *Marmi Antichi*, Roma, pp. 43-53.
- PENSABENE, P. (2002): "Le principale cave di marmo bianco", en DE NUCCIO, M. y UNGARO, L. (coords.), *I marmi colorati della Roma imperiale*, pp. 203-222.
- PENSABENE, P. (2004a): "Roma e le capitali provinciali. Contributi per lo studio dell'architettura e della decorazione architettonica in marmo nella *Hispania romana*", en *Simulacra Romae*, pp. 175-199.
- PENSABENE, P. (2004b): "La diffusione del marmo lunense nelle provincia occidentali", en RAMALLO, S. (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Cartagena, pp. 421-443.
- PENSABENE, P. (2005): "Marmi e committenza negli edifici di spettacolo in Campania", *Marmora I*, pp. 69-143.
- PENSABENE, P. (2007) *Ostiensium marmorum decus et decor. Studi architettonici, decorativi e archeometrici*, Roma.
- PENSABENE, P. (2008): "Marmo ed evergetismo negli edifici teatrali d'Italia, *Gallia e Hispania*", *Mainake XXIX*, II, pp. 7-52.
- PICARD, G. (1975): "La date du théâtre de Cherchel et les débuts de l'architecture théâtrale dans les provinces romaines d'Occident", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 119, 3, pp. 386-397.
- POCIÑA, A. (1976): "Los espectadores, la *Lex Roscia Theatralis* y la organización de la *cavea* en los teatros romanos", *Zephyrus XXVI-XXVII*, pp. 435-442.
- POCIÑA, A. (1981-1983): "Sobre la *Tragedia praetexta* de Lucio Cornelio Balbo", *Estudios Clásicos* 86, pp. 59-62.
- PONCE, F. (1976): "Consideraciones en torno a la ubicación del Cádiz fenicio", *Suplemento Diario de Cádiz*, 12 de diciembre de 1976, Cádiz.
- PONSICH, M. y SANCHA, S. (1979): "Le théâtre de *Belo*, première campagne de fouille en juin 1978", *Mélanges de la Casa de Velázquez* 15, pp. 559-580.
- PONSICH, M. y SANCHA, S. (1980): "Le théâtre de *Belo*, campagne de fouille de 1979", *Mélanges de la Casa de Velázquez* 16, pp. 357-374.
- PONSICH, M. y SANCHA, S. (1982): "El teatro romano de *Belo*", en *Actas del Simposio El Teatro en la Hispania Romana*, Instituto Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, pp. 253-266.
- PRADOS, F. (2003): *Introducción al estudio de la arquitectura púnica: aspectos formativos, técnicas constructivas*, Madrid.
- PRESEDO, F., MUÑIZ, J., SANTERO, J. M. y CHAVES, F. (1982): *Carteia I, Excavaciones Arqueológicas en España* 120, Madrid.

- PUERTAS TRICAS, R. (1982): "El teatro romano de Málaga", en *Actas del Simposio El Teatro en la Hispania Romana*, Instituto Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, pp. 203-214.
- QUEROL, M. A. (1993): "Filosofía y concepto de Parque Arqueológico", en *Seminario de Parques Arqueológicos, Madrid 1989*, Ministerio de Cultura, pp. 11-22.
- QUINTERO, P. (1929): *Excavaciones de Cádiz. Memoria de las excavaciones practicadas en 1928*, *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones Arqueológicas* 99, Madrid.
- RAMALLO ASENSIO, S. (1996): "Capiteles corintios de Cartagena", en LEÓN, P. (ed.), *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica*, Córdoba, pp. 221-234.
- RAMALLO ASENSIO, S. (2001): *El programa ornamental del teatro romano de Cartagena*, Murcia.
- RAMALLO ASENSIO, S. (2002): "La arquitectura del espectáculo en *Hispania*: teatros, anfiteatros y circos", en NOGALES BASARRETE, T. y CASTELLANO HERNÁNDEZ, A. (eds.), *Ludi Romani, Espectáculos en la Hispania Romana*, Mérida, pp. 91-118.
- RAMALLO ASENSIO, S. (2004): "Decoración arquitectónica, edilicia y desarrollo monumental en *Carthago Nova*", en RAMALLO, S. (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Cartagena, pp. 153-218.
- RAMALLO ASENSIO, S. (2009): *Teatro romano de Cartagena*, Madrid.
- RAMBAUD, M. (1966): *L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César*, París.
- RAMÍREZ DELGADO, J. R. (1982): *Los primitivos núcleos de asentamiento en la ciudad de Cádiz*, Cádiz.
- RAWSON, E. (1987): "Discrima ordinum: the *lex Iulia theatralis*", *Papers of the British School at Rome* 55, pp. 83-114.
- RICCI, C. (1992): "Hispani a Roma", *Gerión* 10, pp. 103-143.
- RICCI, M. (2004): "Crypta Balbi: l'area del mitreo", en PAROLI L. y VENDITTELLI L., *Roma dall'antichità al Medioevo II. Contesti tardoantichi e altomedievali*, Milán, pp. 231-241.
- RIÉGL, A. (1903): *El culto moderno a los monumentos*, Edición española, 1987, Madrid.
- RÍOS DE LOS, D. (1862): *Memoria arqueológica descriptiva del anfiteatro de Itálica, acompañado del plano y restauración del mismo edificio*, Madrid.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1982): "Hagamos teatro clásico en nuestros teatros clásicos", en *Actas del Simposio El Teatro en la Hispania Romana*, Instituto Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, pp. 345-353.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA, E. (1981): *Forma Urbis marmoreea. Aggiornamento generale 1980*, Roma.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2003): "El teatro", en ROLDÁN, L., BENDALA, M., BLÁNQUEZ, J., MARTÍNEZ, S. y BERNAL, D. (eds.), *Carteia II*, Madrid, pp. 251-259.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2004): *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico*, UAM, Diputación de Sevilla y Fundación Pastor, Sevilla.

- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2006): “El teatro romano de Itálica: algunas propuestas a la luz de las nuevas investigaciones”, en VENTURA, A., MÁRQUEZ, C., MONTERROSO, A. y CARMONA, M. A. (eds.), *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania. Córdoba 2002*, Córdoba, pp. 149-180.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2008a): “Los *marmora* en el programa arquitectónico y decorativo del teatro romano de Itálica: antiguas hipótesis, nuevas propuestas y posibles certezas a la luz de las aportaciones de los análisis de microscopía óptica de polarización”, en *Marmora Hispaniae. La explotación y uso de los materiales lápidos en la Hispania romana*, Roma, pp. 231-259.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. (2008b): “El proceso de edificación del teatro romano de Itálica a través del análisis arqueológico de sus diferentes etapas constructivas”, en *Arqueología de la Construcción I. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y las provincias occidentales, Anejos de Archivo Español de Arqueología*, pp. 209-227.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. y VERA REINA, M. (1999): “Nuevas intervenciones en el teatro romano de Itálica. Algunas apreciaciones sobre su desarrollo constructivo y su sistema de accesos”, *Spal* 8, pp. 189-205.
- RODRÍGUEZ HIDALGO, J. M. (1997): “La nueva imagen de la *Italica* de Adriano”, *ITALICA MMCC*, Sevilla, pp. 87-114.
- RODRÍGUEZ NEILA J. F. (1973): *Los Balbos de Cádiz. Dos españoles en la Roma de César y Augusto*, Sevilla.
- RODRÍGUEZ NEILA J. F. (1980): *El Municipio Romano de Gades*, Cádiz.
- RODRÍGUEZ NEILA J. F. (1992): *Confidentes de César. Los Balbos de Cádiz*, Madrid.
- RODRÍGUEZ NEILA J. F. (1997): “*Gades* en tiempos de Columela”, en MAESTRE, J. M. y SERRANO, A. (eds.), *Estudios sobre Columela*, Cádiz, pp. 35-82.
- RODRÍGUEZ NEILA, J. F. (2006): “Los Cornelios Balbos de *Gades*: Las claves de su promoción social y política en Roma”, en RODRÍGUEZ NEILA, J. F. y MELCHOR GIL, E. (eds.), *Poder central y autonomía municipal: La proyección pública de las élites romanas en Occidente*, Córdoba, pp. 131-184.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1993): “Nuevas investigaciones sobre el teatro romano de Málaga”, en *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de arquitectura romana 2*, Murcia, pp. 183-194.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2001): “El teatro romano: medio siglo de su descubrimiento. Una importante efeméride en la arqueología clásica de Málaga”, *Ateneo del nuevo siglo 2*, pp. 47-49.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2007): *Historia de Málaga. 2. La Edad Antigua en Málaga*, Málaga.
- RODRÍGUEZ TEMIÑO, I. (2003): *Arqueología urbana en España*, Madrid.

- ROGERIO CANDELERA, M. A. y VÁZQUEZ PAZ, J. (2008): *Informe de intervención arqueológica en el Campo de Trabajo "Realidad Cultural: Itálica Arqueológica"*, Informe inédito, Conjunto Arqueológico de Itálica.
- ROLDÁN GÓMEZ, L. (1992): *Técnicas constructivas romanas en Carteia (San Roque, Cádiz)*, Monografías de Arquitectura Romana 2, Universidad Autónoma de Madrid.
- ROLDÁN GÓMEZ, L., BENDALA GALÁN, M., BLÁNQUEZ PÉREZ, J. y MARTÍNEZ LILLO, S. (1998): *Carteia*, Madrid.
- ROLDÁN GÓMEZ, L., BENDALA GALÁN, M., BLÁNQUEZ PÉREZ, J. y MARTÍNEZ LILLO, S. (2006, dirs.): *Estudio histórico-arqueológico de la ciudad de Carteia (San Roque, Cádiz) 1994-1999*, 2 vols., Madrid.
- ROLDÁN GÓMEZ, L., BENDALA GALÁN, M., BLÁNQUEZ PÉREZ, J., MARTÍNEZ LILLO, S. y BERNAL CASASOLA, D. (2003): *Carteia II*, Madrid.
- ROSSO, E. (2009): "Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains: approche contextuelle et typologique" en MORETTI, J-CH. (ed.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Actes du colloque de la table-ronde de Lyon (Maison de l'Orient Méditerranéen, 27 janvier 2007), *Travaux de la Maison de l'Orient* 52, Lyon, pp. 89-126.
- ROTH-CONGÈS, A. (1984): "L'acanthé dans le décor architectonique protoaugustéen en Provence", *Revue Archéologique de Narbonnaise* XVI, 1983, pp. 103-134.
- ROYO GUILLÉN, I. (2002): "Arte rupestre aragonés. Documentación, protección y difusión," *Panel, Revista de Arte Rupestre* 1, pp. 44-53.
- RUIZ CECILIA, J. I. (2007): *Testimonios arqueológicos de la antigua Osuna, Spal Monografías VII*, Sevilla, pp. 147-151.
- RUIZ CECILIA, J. I. (2008): "El teatro romano de Osuna: una revisión historiográfica", en BERNARDES, J. P. (ed.), *Hispania Romana. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular* (Faro, 14 a 19 setembro de 2004), Faro, pp. 253-265.
- RUIZ DE ARBULO, J., MAR, R., DOMINGO, J. y FIZ, I. (2004): "Etapas y elementos de la decoración arquitectónica en el desarrollo monumental de la ciudad de *Tarraco* (s. II a. C. - I d. C.)", en RAMALLO, S. (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Cartagena, pp. 115-151.
- SAGUÌ, L. y COLETTI, C. M. (2004): "Contesti tardoantichi dall'area a S-E della Cripta Balbi", en PAROLI, L. y VENDITTELLI L. (eds.), *Roma dall'antichità al Medioevo II. Contesti tardoantichi e altomedievali*, Milán, pp. 242-277.
- SALINAS, M. (1995): *El gobierno de las provincias hispanas durante la República romana (218-27 a. C.)*, Salamanca.
- SALMERÓN ESCOBAR, P. (2003): "Paisaje y Patrimonio cultural", en *Territorio y Patrimonio. Los Paisajes Andaluces, Serie Cuadernos XV*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Granada, pp. 28-45.

- SALMERÓN ESCOBAR, P. (2004): "Alianzas para la conservación: un instrumento de planificación integrada del Patrimonio Cultural en el Territorio", en SALMERÓN ESCOBAR, P. (dir.), *Repertorio de Textos Internacionales del Patrimonio Cultural, Serie Cuadernos XIV*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Granada, pp. 14-39.
- SÁNCHEZ DE LAS HERAS, C. (2003): "Desarrollo del territorio como museo abierto", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio* 42, pp. 43-50.
- SÁNCHEZ PRIETO, A. B. (2001): "Las abreviaturas como indicadores de hábitos de lecto-escritura", *Norba* 15, pp. 159-168.
- SÁNCHEZ VELASCO, J. (2006): "Hipótesis de ubicación de un anfiteatro extramuros en *Colonia Patricia Corduba* y localización de la sede del Concilio Provincial de la Bética", *Spal* 15, pp. 313-338.
- SANDBACH, F. H. (1979): *Il teatro comico in Grecia ed a Roma*, Roma-Bari.
- SAURON, G. (1993): "La promotion apollinienne de l'acanthé et la definition d'une esthétique classique à l'époque d'auguste", en *L'Acanthe dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, París, pp. 75-97.
- SCAMUZZI, U. (1969): "Studio sulla *lex Roscia theatralis* (con una breve appendice sulla *gens Roscia*)", *Rivista di Studi Classici* 17, pp. 133-165, 259-319.
- SEAR, F. (1990): "Vitruvius and the roman theater design", *American Journal of Archaeology* 94, pp. 249-258.
- SEAR, F. (2006): *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford.
- SEGAL, A. (1995): *Theatre in roman Palestine & Provincia Arabia*, Leiden.
- SERRANO RAMOS, E. y ATENCIA PÁEZ, R. (1980): "Las comunicaciones de Antequera en época romana", *Jabega* 31, pp. 15-20.
- SERRANO RAMOS, E. y ATENCIA PÁEZ, R. (1993): "Notas sobre el teatro de *Singilia Barba*", en *Teatros romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura Romana* 2, pp. 207-215.
- SHATZMAN, I. (1975): *Senatorial wealth and Roman politics*, Bruselas.
- SHAW, B. D. (1991): "El bandido", en GIARDINA, A. (ed.), *El Hombre Romano*, Madrid, pp. 352-394.
- SIBÓN OLANO, J. F. (1993): "Informe preliminar de las excavaciones del Teatro Romano de Cádiz. Campaña de 1990", *Anuario Arqueológico de Andalucía'91, III, Actividades de Urgencia*, Sevilla, pp. 17-21.
- SIBÓN OLANO, J. F., CORZO SÁNCHEZ, R. y TOSCANO SAN GIL, M. (2004): *El teatro romano de Cádiz: Campaña 2001-2002*, Informe arqueológico inédito, Delegación Provincial de Cultura de Cádiz, Junta de Andalucía.
- SILLIÈRES, P. (1997): *Baelo Claudia. Una ciudad romana de la Bética*, Madrid.
- SIRANO, F. (2010): "La *scaenae frons* del teatro di *Teanum Sidicinum*. Decorazione e arredo scultoreo", en RAMALLO, S. y RÖRING, N. (eds.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*. Actas del symposium internacional celebrado en Cartagena (12-14, marzo, 2009), Murcia, pp. 15-55.

- SIRANO, F. y BESTE, H. J. (2006): "Studi sull teatro di Teano rassegna preliminare", *Römische Abteilung* 112, pp. 400-422.
- SMALL, S. B. (1983): "Studies in roman theater design", *American Journal of Archaeology* 87, pp. 55-68.
- STRAZZULA, M. (1987): *Le terracotte architettoniche della Venetia Romana. Contributo allo studio della produzione fittile nella Cisalpina* (II a. C. - II d. C.), Roma.
- STRAZZULA, M. (1990): *Il principato di Apollo: mito e propaganda nelle lastre "Campane" dal tempio di Apollo Palatino*, Roma.
- STRONG, D. E. (1963): "Some observations on early roman corinthian", *Journal of Roman Studies* LIII, pp. 73-84.
- SUÁREZ DE SALAZAR, J. B. (1610): *Grandezas y antigüedades de la isla y ciudad de Cádiz*, Cádiz.
- SUOLAHTI, J. (1963): *The Roman Censors. A Study on Social Structure*, Helsinki.
- SYME, S. R. (1989) *La revolución romana*, Madrid (traducción por Antonio Blanco Freijeiro de la edición de Oxford de 1939).
- TALAMO, E. (1993): "Musei Capitolini. Restauri. Museo Nuovo e Braccio Nuovo: restauro di alcuni rilievi con il mito della nascita di Dioniso e con Gigantomachia, del Togato Barberini e della Polymnia", *Bollettino della Commissione Archeologica di Roma* 95, pp. 201-221.
- TEJA, R. (2002): "Espectáculo y mundo tardío en España", en NOGALES BASARRETE, T. y CASTELLANO HERNÁNDEZ, A. (eds.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, pp. 163-170.
- THOUVENOT, R. (1940): *Essai sur la Province Romaine de Betique*, París.
- UTRERO, M. A. (2009): "Las iglesias cruciformes del siglo VII en la Península ibérica. Novedades y problemas cronológicos y morfológicos de un tipo arquitectónico", en *El siglo VII frente al siglo VII, arquitectura, Anejos de Archivo Español de Arqueología* LI, pp. 133-154.
- VALLEJO, I. y NIVEAU, A. (2001): "La arqueología urbana en Cádiz. Dificultades de su gestión", en GARCÍA, M. y CIRICI, J. R. (eds.), *Las tribulaciones en la tutela del Patrimonio Paisajístico y Urbano, Serie Encuentros de Primavera en el Puerto* 4, El Puerto de Santa María, pp. 97-111.
- VENTURA VILLANUEVA, A. (1996): *El Abastecimiento de Agua a la Córdoba romana, II: Acueductos, ciclos de distribución y urbanismo*, Córdoba.
- VENTURA VILLANUEVA, A. (1999): "El teatro en el contexto urbano de Colonia Patricia (Córdoba): ambiente epigráfico, evergetas y culto imperial", *Archivo Español de Arqueología* 72, pp. 57-72.
- VENTURA VILLANUEVA, A. (2003): "El funcionamiento del teatro romano de Córdoba", *El teatro romano. La puesta en escena*, Zaragoza, pp. 53-62 (también disponible en versión digital: <www.almendron.es>, cons. octubre 2009).

- VENTURA VILLANUEVA, A. (2004): “Edificios de espectáculo”, en *Las capitales provinciales de Hispania. Córdoba. Colonia Patricia Corduba*, Roma, pp. 65-72.
- VENTURA VILLANUEVA, A. (2006): “La *cavea* del teatro romano de Córdoba: diseño, modulación y arquitectura”, en VENTURA, A., MÁRQUEZ, C., MONTERROSO, A. y CARMONA, M. A. (eds.), *Jornadas sobre teatros romanos en Hispania. Córdoba 2002*, Córdoba, pp. 99-148.
- VENTURA VILLANUEVA, A. (2008a): “Gadir-Gades”, en LEÓN, P. (ed.), *Arte Romano de la Bética I, Arquitectura y urbanismo*, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, pp. 76-81.
- VENTURA VILLANUEVA, A. (2008b): “Teatros”, en LEÓN, P. (ed.), *Arte Romano de la Bética I, Arquitectura y urbanismo*, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, pp. 172-221.
- VENTURA VILLANUEVA, A., MÁRQUEZ, C., MONTERROSO, A. y CARMONA, M. A. (2006, eds.): *El teatro romano de Córdoba*, Córdoba.
- VENTURA VILLANUEVA, A. y MONTERROSO CHECA, A. (2003): “El teatro”, en VAQUERIZO, D. (ed.), *Guía arqueológica de Córdoba*, Córdoba, pp. 57-63.
- VERBOVEN, K. (2002): *The economy of friends. Economic aspects of “amicitia” and patronage in the Late Republic*, Bruselas.
- VERDUGO SANTOS, J. (2003): “El patrimonio histórico como factor de desarrollo sostenible. Una reflexión sobre las políticas culturales de la Unión Europea y su aplicación en Andalucía”, *Cuadernos de Economía de la Cultura* 1, pp. 55-90.
- VERDUGO SANTOS, J. (2005): “El territorio como fundamento de una nueva retórica de los Bienes Culturales”, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio* 53, *Criterios*, pp. 94-105.
- VERDUGO SANTOS, J. (2008a): “La Red de Espacios Culturales de Andalucía”, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio* 65, pp. 62-68.
- VERDUGO SANTOS, J. (2008b): “La Red de Espacios Culturales de Andalucía y el patrimonio ibérico”, en ADROHER AUROUX, A. y BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (eds.), *I Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana. Actas*, Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Granada, Madrid, pp. 375-385.
- VERDUGO SANTOS, J. (2009): “La gestión de los sitios arqueológicos: el caso de los dólmenes de Antequera”, en *Dólmenes de Antequera. Tutela y valorización hoy. Serie Cuadernos XXIII*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Granada, Sevilla, pp. 44-57.
- VERDUGO SANTOS, J., LARREY HOYUELOS, E. y RAMÓN GIRÓN, F. (2001): “Intervención arqueológica en el Anfiteatro de Itálica. Campaña de obras de emergencia 1998”, *Anuario Arqueológico de Andalucía/1998*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 1081-1096.
- VERDUGO SANTOS, J. y PALMA MARTOS, L. (2003): “Economía de la Cultura, museo y territorio. Una aproximación a la realidad andaluza”, en *Actas del Primer Encuentro Internacional sobre Museo y Territorio, Siena en Sevilla*, Madrid, pp. 61-96.

- VERDUGO SANTOS, J., RAMÓN GIRÓN F., VERA REINA M., RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O. y LARREY HOYUELOS, E. (2002): “Il progetto di ricerca, articolazione e valorizzazione del *Traianeum* e del teatro di *Italica*”, en *Atti del Convegno. Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso*, Roma, Palazzo Massimo alle Terme, 23 al 24 giugno del 2000, Milán, pp. 140-148.
- VERZÁR-BASS, M. (2000): “Il *praefectus fabrum* e il problema dell’edilizia pubblica”, en CÉBEILLAC-GERVASONI, M. (dir.), *Les élites municipales de l’Italie Péninsulaire de la mort de César à la mort de Domitien entre continuité et rupture*, Roma, pp. 197-224.
- VIRLOUVET, C. (1997): “L’apport des sources littéraires à l’étude de l’evergetisme à Rome et dans les cités d’Italie à la fin de la République”, en *Actes du X<sup>e</sup> Congrès International d’Épigraphie Grecque et Latine (1992)*, París, pp. 227-248.
- VISCOGLIOSI, A. (1996): *Il tempio de Apollo “in circo” e la formazione del linguaggio architettonico augusteo*, Roma.
- VITRUVIO, M. P. (1997): *De architettura*, edición de P. Gros, Turín.
- VIZCAINO, J. (2009): *La presencia bizantina en Hispania (siglos VI-VII). La documentación arqueológica, Antigüedad y Cristianismo XXIV*, Murcia.
- WARD PERKINS, J. B. (1967): “An early augustan capital in the forum romanum” *Papers of the British School at Rome XXXV*, pp. 23-28.
- WARD PERKINS, J. B. (1980): “The marble trade and its organization: evidence from Nicomedia”, *Memoirs of the American Academy in Rome* 36, pp. 325-338.
- WEICKERT, C. (1913): *Das lesbysche kymation. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Ornamentik*, Leipzig.
- WEINRIB, E. J. (1990): *The Spaniards in Rome from Marius to Domitian*, Londres.
- WELCH, K. E. (1990): “The *Praefectura Urbis* of 45 B.C. and the Ambitions of *L. Cornelius Balbus*”, *Antichthon* 24, pp. 53-69.
- WELCH, K. E. (1995): “The Office of *Praefectus Fabrum* in the Late Republic”, *Chiron* 25, pp. 131-145.
- WILSON JONES, M. (1989): “Principles of design in Roman Architecture: the setting out of centralized buildings”, *Papers of the British School at Rome LVII*, pp. 106-151.
- WILSON JONES, M. (1993): “Designing Amphitheaters”, *Römische Mitteilungen* 100, pp. 391-442.
- WISEMAN, T. P. (1971): *New men in the Roman Senate 139 B.C.-A.D. 14*, Oxford.
- YANES, E. y COBO, A. (2010): *Proyecto de Emergencia para la consolidación parcial de las cimentaciones de los edificios medianeros con el área excavada del teatro romano de Cádiz*, Sevilla, inédito.
- ZAFRA DE LA TORRE, N. (1996): “Hacia una metodología para el estudio del patrimonio arqueológico”, *Complutum Extra* 6 (II), pp. 225-240.

- ZANKER, P. (1983): “Der Apollon tempel auf dem Palatin: Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht von Actium”, *Citta e architettura nella Roma imperiale, AnalRom Suppl.* 10, pp. 21-40
- ZANKER, P. (1992): *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.
- ZEIDLER, J. (2005): “Onomastic Studies on some Roman *Amici* in *Hispania*”, en COSKUN, A. (ed.), *Roms auswärtige Freunde in der späten Republik und im frühen Prinzipat*, Göttingen, pp. 175-200.
- ZOIDO NARANJO, F. (1998): *Geografía y ordenación del territorio, Iber, Didáctica de las ciencias sociales. Geografía e Historia* 16, Barcelona.
- ZOIDO NARANJO, F. (2001, dir.): *Informe de Desarrollo territorial de Andalucía*, Grupo de Investigación Estructuras y Sistemas Territoriales, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ZOIDO NARANJO, F.(2002): “El paisaje y su utilidad para la Ordenación del Territorio”, en ZOIDO NARANJO, F. y VENEGAS MORENO, C., (eds.), *Paisaje y Ordenación del Territorio*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 21-32.
- ZOIDO NARANJO, F. (2003): “Hacia una estrategia general para la valoración de los paisajes andaluces”, en *Territorio y Patrimonio, Los Paisajes Andaluces*, Serie Cuadernos XV, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Granada, pp.16-27.

El *Theatrum Balbi*, construido en las últimas décadas del siglo I antes de Cristo, constituye el principal testimonio arqueológico de la importante ciudad de *Gades*. En este libro se recogen las aportaciones del Seminario realizado en el Museo de Cádiz y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz en noviembre del año 2009, tendentes a realizar un estado de la cuestión sobre el insigne monumento hispanorromano, primer teatro pétreo construido en *Hispania* y el más grande tras el de la capital provincial, Córdoba.

En un contexto interdisciplinar, desde ópticas diversas (arquitectónica, arqueológica, histórica, patrimonial) encontrará el lector en estas páginas trabajos de una veintena de investigadores agrupados en tres temáticas. La problemática del monumento desde su hallazgo en 1980 hasta su valorización actual, como parte de la *Red de Espacios Culturales de Andalucía*. Una síntesis de las actuaciones arquitectónicas y arqueológicas realizadas hasta el año 2009 en el teatro, como parte del proyecto de puesta en valor del edificio romano en curso de desarrollo actualmente. Y la contextualización histórica del Teatro Romano de Cádiz a escala municipal –los importantes años de la Roma de César y Augusto– y regional, en el marco de los restantes edificios escénicos de esta tipología conservados en la antigua *Baetica*. Se viajará incluso a Roma, ciudad en la cual el gaditano Cornelio Balbo el Menor construyó el tercer teatro de la capital.

Esta monografía constituye un estado de la cuestión de lo que a día de hoy sabemos del Teatro Romano de Cádiz, reuniendo, en clave diacrónica, estudios diversos que confirman el nuevo rumbo que ha tomado la valorización del monumento gracias al renovador programa planteado al efecto por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.



UCA

Universidad  
de Cádiz

Servicio de Publicaciones

