

## CONTINENTE PARA UN CONTENIDO II: LA RESTAURACIÓN DEL TEATRO ROMANO DE ITALICA

Francisco Javier Montero Fernández  
Arquitecto

Este escrito es prácticamente la transcripción de la ponencia leída en Cartagena (Murcia) en junio de 1993 dentro del seminario que da lugar a estas actas. Se me hace inevitable comentar el claro matiz proyectual de la misma, ya que en ella se vierten las intenciones de la última de las fases realizada hasta la fecha en el Teatro de Italica. Las campañas de restauración que comenzaron en el año 79 y que hasta la fecha han sido sucesivamente enlazadas en distintos proyectos que han admitido como punto de partida la limitación de su intervención a determinadas zonas estableciendo una metodología encadenada en busca del resultado final que es en el que, a nivel de proyecto, nos encontramos redactando actualmente, y que en ningún caso se podría haber producido antes, ya que las garantías que ofrecen los estudios previos y los trabajos emprendidos son suficientes a partir de ahí.

Detrás del documento de proyecto existe un profundo estudio del tema, basado en trabajos de campo, documentales e historiográficos<sup>1</sup> que nos han permitido a los arquitectos

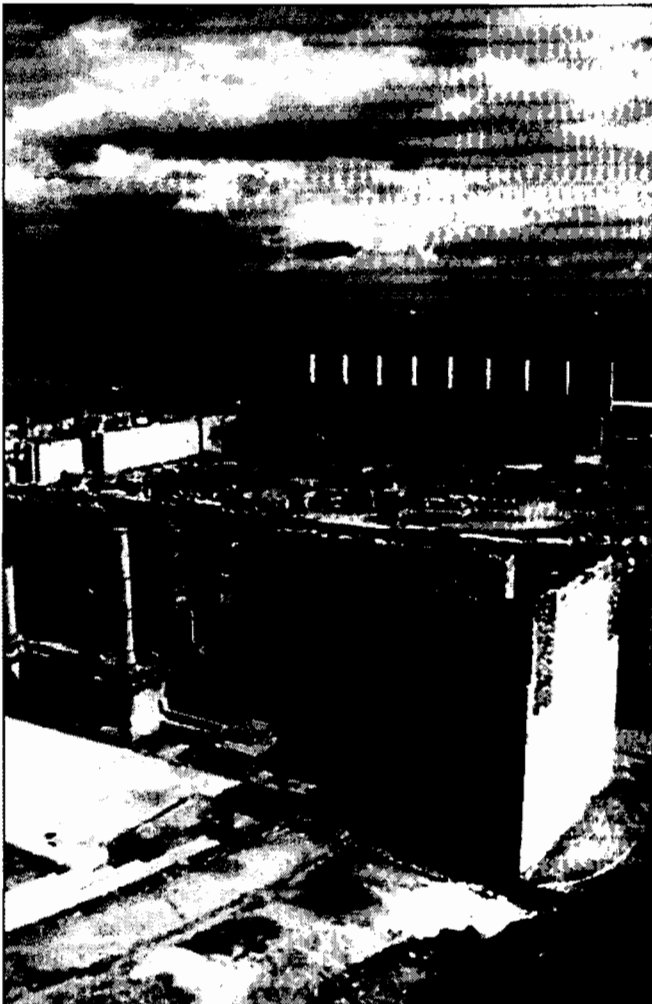
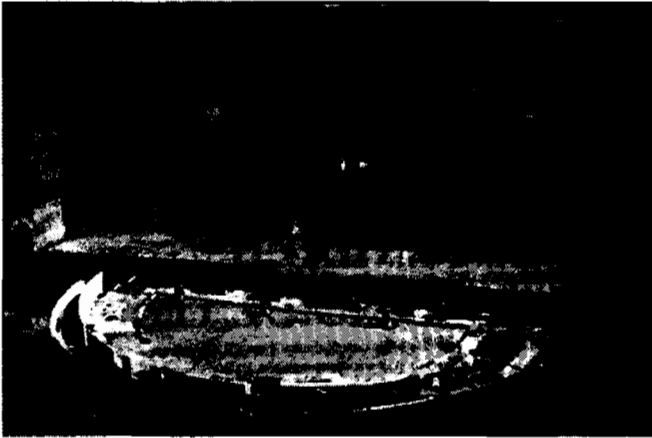
---

1 Estos trabajos de campo, historiográficos y documentales se concretan en el estudio profundo y directo de más de ciento cincuenta teatros, sobre todo de la cuenca mediterránea, con un pormenorizado estudio de los existentes en la península ibérica, sur de Francia, Italia, Grecia, Turquía, Jordania, y norte de África, con el suficiente apoyo documental para realizar un catálogo planimétrico y su clasificación tipológica. Un análisis del teatro romano en sus partes, permitiendo el reconocimiento de las mismas y la identificación según la clasificación tipológica de los elementos singulares que los caracterizan, para llegar al suficiente conocimiento del teatro romano de Italica. El estudio de las fuentes documentales e historiográficas como fase previa y paralela al desarrollo de los trabajos de campo. La catalogación de todas las piezas de decoración arquitectónica, hasta la fecha inexistente en ninguna de las fases de excavación del teatro y la sucesiva realización de una planimetría válida del teatro, es decir una documentación gráfica fiable,

conocer el objeto de restauración hasta el punto suficiente como para plantear la intervención, existiendo un paso importantísimo intermedio que es el que establece la anaparastasis, entendida como reconstrucción gráfica pero científica de los restos de una arquitectura, que llega a concluir en el resultado más próximo a un estado original, en un determinado momento, del edificio sobre el que se trabaja. Indudablemente el concepto de anaparastasis necesita de una explicación, ya que nos hemos encontrado, a veces, con la aparición de unos dibujos que no llegan a ser más que la ambientación de unas ideas, que si expuestas académicamente pueden llegar a parecer agradables, en realidad no pasan de ahí, como es el caso de algunas propuestas que aparecen del teatro de Italica. Una anaparastasis necesita del rigor del dibujo, entendido el mismo bajo las condiciones que exigen la EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA, conocimiento de la Geometría Descriptiva, de los Procedimientos de Expresión Gráfica y de la aplicación del Análisis de las Formas Arquitectónicas, por tanto su resultado no puede ser el de una visión poética, pictórica o evocativa de una idea, sino que debe llegar a convertirse en un documento científico, casi «notarial» de una investigación, ya en este último extremo exclusivamente arquitectónica, aunque haya, obligatoriamente, de apoyarse en los datos que le aporta la Arqueología y la Historia.

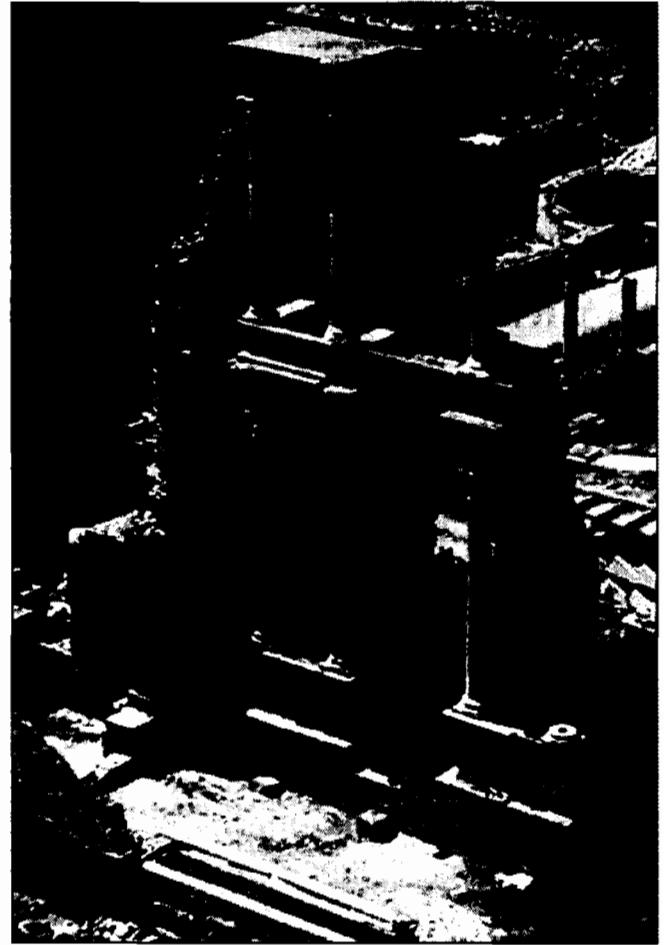
---

como garantía para el análisis, en la que la utilización de los medios técnicos adecuados: fotogrametría, taquímetro electrónico, apoyo informático y paciente ejecución de los dibujos han salvado las limitaciones de los medios clásicos como la cinta métrica y el taquímetro terrestre, no existiendo otra documentación gráfica fiable, mesurada que la producida por los arquitectos que hemos intervenido.



FIGURAS 1-2. Estado general de las obras en octubre de 1992. Vista desde la praecinctio de la media cavea.

Pero la ponencia trata sobre los últimos trabajos realizados en el teatro romano de Itálica, ya que necesitamos acotarla y no pretendimos nunca ofrecer una muestra de lo que han sido todos los trabajos realizados en el mismo, muchos de los cuales ya han sido expuestos en publicaciones diver-



FIGURAS 3-4. Restauración del teatro romano de Volterra (Toscana, Italia). Detalle de la zona levantada del frente escénico o Frons Scaenae y vista general del conjunto.

sas<sup>2</sup>, pero que se están concretando en la elaboración de un

2 Últimamente en artículos de la revista Periferia del C.O.A.A.Oc.; Revista de Expresión Gráfica de las Escuelas de Arquitectura; actas de los Simposios sobre Restauración Monumental de la Diputación de Barcelona y el Homenaje a Don Antonio Blanco Freijeiro, entre otros.

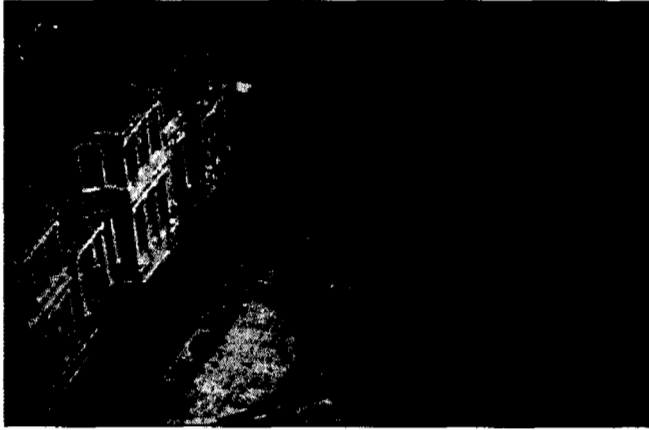


FIGURA 5. Vista aérea del teatro romano de Mérida.

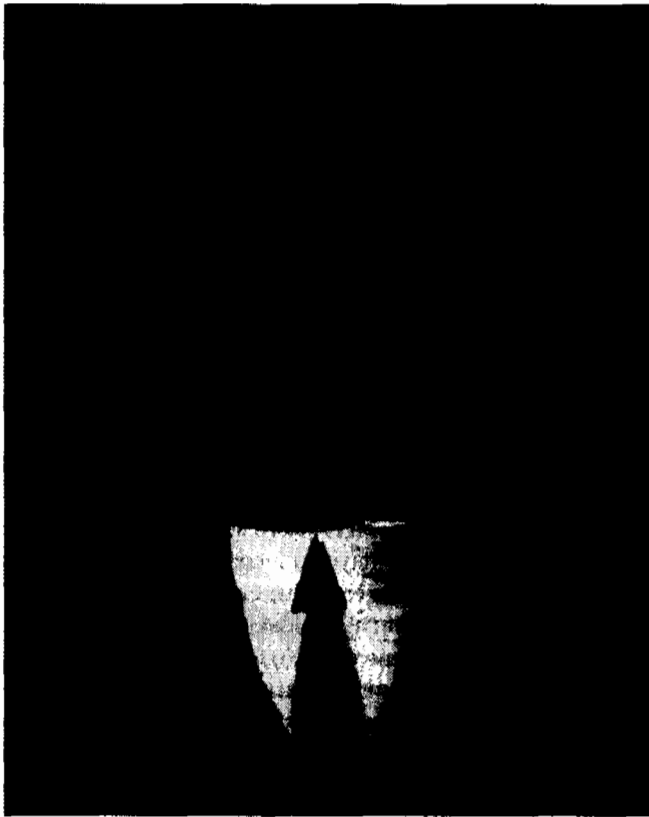


FIGURA 6. MAGRITTE, René. LE PAYSAGE DE BAUCIS. 1966.

corpus que esperamos llegue a la luz en breve tiempo. El índice del contenido de esta exposición, que quizás posee un matiz conceptual y abstracto, toda vez que versa sobre planteamientos e intenciones, de una obra en ejecución, como es la que voy a exponer, es la siguiente.

En primer lugar y de manera muy sucinta intentaré enmarcar la restauración del teatro romano de Itálica (COLONIA AELIA AUGUSTA ITALICA) dentro de actuaciones similares, aunque cada una con sus particulares características.

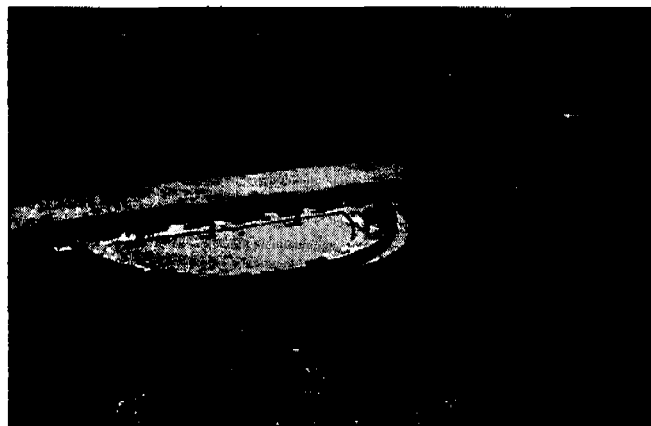


FIGURAS 7-8. El frente escénico entre 1987 y 1992.

En segundo lugar describiré las últimas fases en las que estamos trabajando en un equipo compuesto por la historiadora Elena Conde, la arqueóloga Ana Romo y los arquitectos Alfonso Jiménez, Pedro Rodríguez y yo mismo<sup>3</sup>.

Todas las restauraciones que voy a comentar son diversas, valiosas y ejemplares, aunque tan sólo la de Itálica la firmaré, como creo que harían los otros arquitectos que han realizado cada proyecto. Las obras seleccionadas son las cuatro de restauraciones de teatros romanos, lo que nos va a permitir entroncarlas dentro de un marco común, gracias a la coincidencia tipológica. Se plantea la reflexión ante distintas respuestas frente a un problema común.

3 Este equipo se terminó de conformar con la incorporación de la arqueóloga Ana Romo y su equipo, gracias a la cual se consiguió salvar una laguna importante arqueológica en bastantes zonas inconclusas de excavar y en otras que se excavaron ex-novo a partir de su incorporación, por lo que lamentamos su ausencia en estas jornadas. Anteriormente otros arqueólogos han trabajado en las excavaciones del Teatro de Itálica, con los que en ningún caso fue posible articular el desarrollo de los trabajos, reduciéndose la «colaboración» a la entrega de una memoria parcial, posteriormente, a la conclusión de las distintas fases de excavación, pero que no resultaron útiles en ninguna de sus conclusiones, más allá de la datación ofrecida, ya conocida y la exhumación de unos restos.



FIGURAS 9-10. *Espacio abierto (1987) versus espacio cerrado (1992).*

La comprensión de estos modelos nos permitirá acercarnos a los planteamientos barajados en el caso del Teatro de Itálica y comprender el significado de la actuación.

El primer proyecto que voy a mostrar es la restauración del teatro romano de Volterra (Toscana, Italia), que calificaremos de **arqueológica** en el sentido que tan sólo asume la recuperación de la posición de unos elementos arquitectónicos, sin plantear la recuperación espacial del conjunto. Al fin y al cabo es una operación que asume la exactitud del cálculo; es casi una operación matemática, investida de toda la sensibilidad y prudencia que hay que tener para poder llegar a quedarse quieto en el momento adecuado. Se asume el tratamiento escultórico del resto arqueológico. El orden se exhibe como modelo único, marcando la pauta de lo que la visión del espectador visitante, ha de completar. La ruina se hace predominante sobre el edificio, sobre la arquitectura, ya que el espacio no se cierra, no se define, no existe. El pórtico invade la *cavea* y la *cavea* se cierra al pórtico. La realidad es bella pero el teatro romano se mantiene como una realidad imaginada, en cambio el resto arqueológico resiste como una realidad incompleta, pero cuasi inmaculada, libre del pecado capital del afijo Re.

En Mérida es indiscutible que se ha conseguido el milagro, el espacio existe, se ha recuperado la arquitectura<sup>4</sup>. Podríamos discutir sobre si la Valva Regia está bien restituida o no, sobre si la altura de los cuerpos es la idónea, sobre lo que es original y sobre lo que no; pero es conveniente **recordar que lo auténtico no tiene por qué ser el resultado de lo antiguo**. No se puede discutir que el espacio es romano, quizás la Valva Regia la veamos algún día de otra manera, pero en esta restauración se ha recuperado la concepción espacial de un teatro romano. El **patio de representaciones** es una realidad como elemento cerrado. El remate de la

*Cavea* encuentra su continuidad en el plano del frente escénico, cerrándose. Se define el teatro romano en oposición al griego, ya no es algo que se enfrenta al paisaje sino que todo el conjunto se cierra sobre el espacio central. No se han resuelto las conexiones de los *parodi*, del punto de encuentro entre *cavea* y frente escénico, aunque hay un arco restituido que lo insinúa y consigue salvar la continuidad del perímetro. La restauración del Teatro de Mérida es el ejemplo de la obra inacabada, en la que con cierta regularidad hay campañas con pequeñas intervenciones que van siendo asumidas por el conjunto del edificio<sup>5</sup>.

La restauración del Teatro de Itálica se debe entender como la recuperación tipológica de un teatro romano. En este planteamiento nos vinculamos, de manera intencionada, al modelo de intervención planteado en Mérida.

Hasta este momento, en el teatro se habían sucedido una serie de actuaciones de mayor o menor escala y que dieron como resultado un estado en el que era asumible la hipótesis de conseguir la **Restauración del espacio** que lo definía como patio cerrado.

En estas tareas hay que destacar las labores arqueológicas, actualmente dirigidas por la arqueóloga Ana Romo, y que han permitido descubrir la planta casi completa del edificio. Hemos desarrollado intensivas tareas de documentación e investigación histórica a través de sucesivos y exhaustivos levantamientos planimétricos, de reportajes fotográficos que han ido recogiendo incidencia tras incidencia para ilustrar el diario de restauración; las tareas de investigación sobre los teatros romanos y la catalogación de las más de 5.000 piezas que actualmente tenemos en los almacenes del Teatro, de las que más adelante hablaremos.

En el Teatro de Itálica hemos intentado hacer un proyecto y además que sirviera para restaurar, o quizás para reponer, o

<sup>4</sup> Podríamos citar el caso de otros teatros romanos que bien por su estado o gracias a restauraciones, también ofrecen una situación espacial similar, como es el caso del teatro de Aspendos o el de Orange.

<sup>5</sup> En restauración son importantes las pausas. Atendiendo a un símil musical son los silencios que nos permiten diferenciar los sonidos y sobre todo entender y corregir las notas desafinadas.

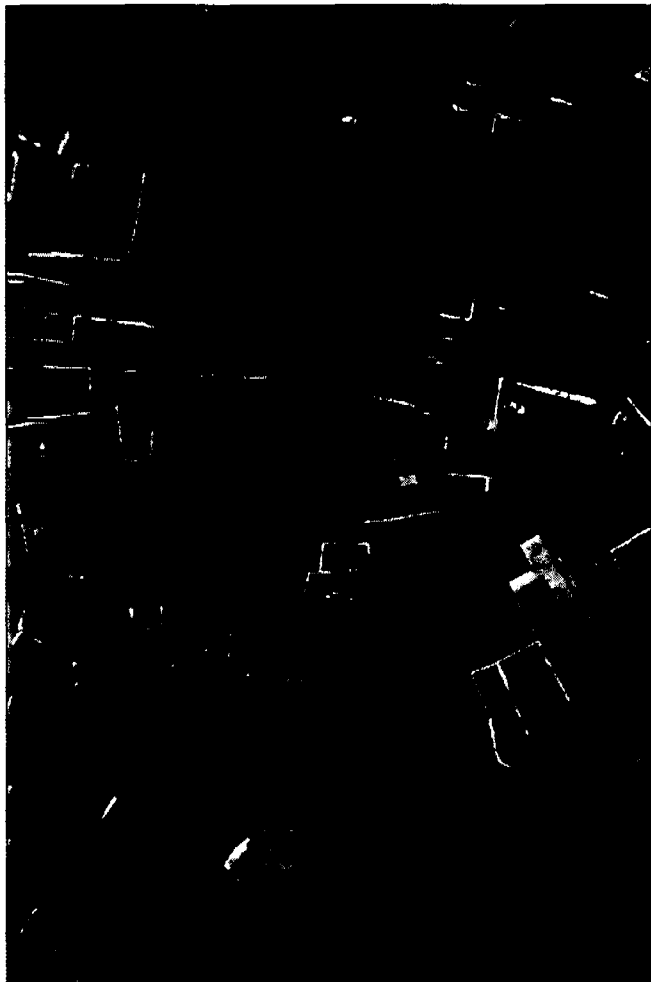


FIGURA 11. Un residuo urbano: El teatro romano de Italica en su estado en 1980.

quizás para RE-algo y ha sido el tener que trabajar con una preexistencia muy fuerte, la del Teatro, la que ha marcado los niveles de intervención en cada zona, aunque siempre teniendo en cuenta un criterio superior: la recuperación del espacio de un Teatro Romano. Evidentemente no estábamos haciendo viviendas.

Hemos huido de colocar las cosas en su sitio, por recobrar un sitio, por recobrar, una posición. Los ojos, la nariz, la boca de la figura que representa el cuadro de René Magritte: *Le paysage de Baucis* (1986), están bien colocados, pero no podríamos reconocer a nadie. A lo peor no existe y tan sólo conseguimos hacer un retrato-robot de algo inexistente. Evidentemente esa no ha sido nuestra intención, sino la del reconocimiento de un Teatro Romano como espacio cerrado de representaciones la que ha marcado el norte de nuestra intervención.

Existe una premisa importante que lo va a diferenciar de las otras actuaciones expuestas: El teatro emerge en una determinada posición en el siglo XX, en una realidad urbana existente.

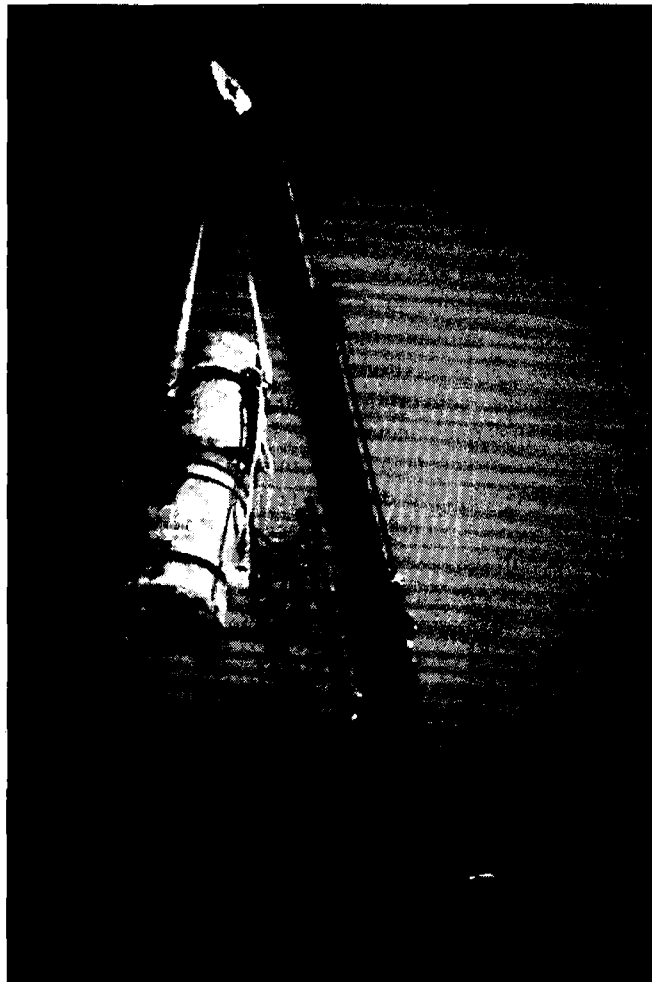


FIGURA 12. Colocación de una de las cuatro columnas que actualmente están colocadas en el frente escénico del teatro de Italica.

La actitud del director de Italica durante el período comprendido entre 1988 y 1991, a favor de la bondad de hacer desaparecer la ciudad de Santiponce para recuperar las ruinas de Italica nos parece un poco excesiva. ¿Tendríamos que hacer desaparecer tanta historia superpuesta, lineal, y convertir las ciudades históricas en barrios cada uno de un período que obtendríamos un resultado extraño. Sobre esta actitud y otras similares, ofrecimos la de la concepción **actual**<sup>6</sup> del

6 El posible discurso en este sentido arranca de una afirmación: «Nosotros insertamos nuestra obra en un momento de la historia de un monumento». Me parecen erróneas las dos posturas posibles extremas como planteamiento inicial. No creo en el conservacionismo a ultranza, ni tampoco en la reinterpretación libre. Los ejemplos útiles de ambas posiciones son evidentes y de actualidad, sobre todo referentes al caso de intervenciones en teatros romanos.

Creo que debemos asumir nuestra posición en la historia de un monumento como un eslabón más. Si estamos interviniendo en un lugar, en un edificio, es porque éste existe en su historia pasada, en su momento presente y en su permanencia futura. Ni su historia acaba con nuestra actuación, ni por mucho que nos empeñemos podremos volverlo a su estado original (caso de la Stoa de Athalos). No debiera ser admisible, ni tan siquiera la

tiempo, entendiendo que cuando las circunstancias fueran otras, se hubieran excavado, estudiado y documentado zonas concretas de la ciudad, se podrían asumir otras operaciones como la del Teatro.

Así pues el proyecto pasa por plantear la necesidad de su integración en el marco urbano que lo rodea. Lo que ocurre en este caso, es que el Teatro es de tal potencia frente a su entorno que es él, el que va a conducir el cambio del territorio, definiendo un área de afectación clara y subordinada.

Indiscutiblemente, la posición actual de la restauración del Teatro era implantable cuando en 1979 se comienzan los trabajos por don Alfonso Jiménez. El estado del Teatro era lamentable, convertido en una charca de agua, en un estado que más que conclusión de los trabajos arqueológicos era la triste consecuencia de los mismos.

El Teatro adquiere entidad, se define prácticamente en todo su perímetro, va dejando de ser un elemento residual, un agujero dentro del caserío, para conformarse en protagonista de su entorno. Por otro lado, en las tareas acometidas se va viendo la recuperación de la espacialidad del Teatro. Ya no nos encontramos en un graderío abierto al paisaje, o con un muro que se levanta aislado, sino ante la articulación de una serie de elementos originales y nuevos, todos auténticos al seguir las trazas de los primeros, y que concluyen en el reconocimiento de un teatro romano, lo que nos ayuda a superar la idea opresora del conservacionismo de la pieza por la pieza, de tal manera que los elementos aislados adquieren valor en función de su grado de articulación dentro del conjunto. Ningún resto aparece adosado o suspendido y su valoración se relativiza frente a la de la unidad del Teatro.

La grada tiene interés en cuanto que conforma la *cavea*. La columna se hace hilera y cierra un pórtico. El muro se levanta, cierra el frente escénico y define el espacio interior, etc. Esta argumentación nos llenó de significado los trabajos que emprendimos en la búsqueda del ideal espacial.

Reconocimos que entre la *cavea* y el paisaje debían existir más cosas. La imagen del Teatro podía llegar a ser bonita, pero era ficticia, sobre todo cuando lo que existía en medio estaba allí, por los suelos. Así apareció tímidamente, como caída del cielo, una columna. La *cavea* ya no estaba sola, el patio del Teatro se cualificaba. El círculo se enfrentaba al plano. La columna en su serie llegó a constituir el primer tramo de la escena y se fueron separando los dos elementos espaciales principales del conjunto: el patio escénico y la plaza porticada. El Teatro resucitaba y se iba poniendo en pie. La columna y el podio no tenían sentido como elemento aislado, tal como vimos en el Teatro de Volterra, tan sólo adquieren sentido en cuanto aparece detrás el muro como elemento neutro, de fondo. Así el espacio del Teatro se va cerrando.

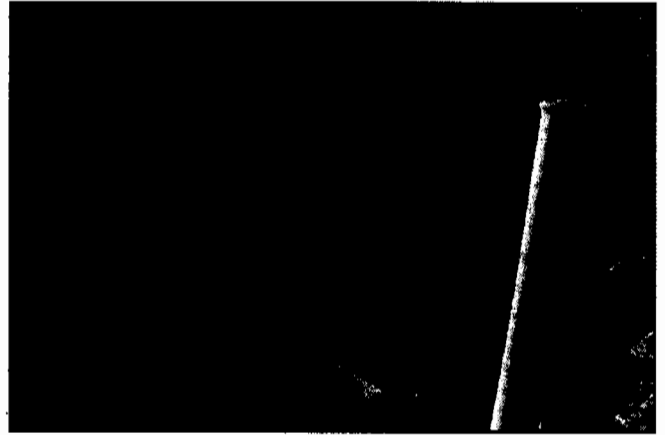


FIGURA 13. Vista de la orchestra desde la altura de las columnas del frente escénico.

No obstante, tan solo hemos restituido la forma básica del edificio, su esqueleto. Comienza ahora una tarea de años, devolver al Teatro sus características epidérmicas que irán definiendo las más de 5.000 piezas que poseemos. Quizás sea ese día el que podamos comenzar a hablar de **Restauración del Teatro Romano de Italica**, ya que somos conscientes de la limitación en el momento actual de los trabajos realizados, de que seguimos teniendo una ruina, una reliquia, y que seguirá siendo así, defendiendo el concepto de obra inacabada. No quisiéramos ser los que colocásemos dos campanarios encima del Panteón, aunque no nos queremos ni podemos comparar a Bernini.

En el espacio de tiempo comprendido entre 1979-1992 existen notorias diferencias. Ahora el Teatro ya no es aquel residuo urbano; las excavaciones y las obras acometidas han conseguido recuperar el perímetro del edificio. Todos sus elementos aparecen definidos, si no en su totalidad, sí en su conjunto.

La *cavea* del Teatro se conoce completa, se comienzan a plantear hipótesis del remate de la misma, de la posibilidad de un pórtico superior, de las obras y transformaciones sufridas en esa zona por la construcción de otros edificios en época romana alto-imperial.

La *orchestra* está perfectamente definida. El espacio escénico se va construyendo y se separa del pórtico.

El Teatro se va reconociendo, hasta llegar a recuperar su integración en la ciudad romana, solucionándose las conexiones con elementos conocidos anteriormente como el muro de San Antonio o la estructura de hormigón superior; así como los accesos y las calles cercanas al Teatro.

En este momento debo retomar el planteamiento inicial del discurso: considerar el edificio como un elemento urbano. El Teatro se encuentra en un vértice del pueblo, de tal manera que su integración debe constituir una imagen rotunda del mismo. La zona donde se ubica era un área bastante degradada. El pueblo de Santiponce se había desarrollado en las primeras estribaciones de la corni-

postura, calificable de soberbia, de intentar congelar la historia de un edificio, una obra de arte, en el momento que el arquitecto o el restaurador se la encuentra.



FIGURAS 14-15-16. Serie de vistas del proceso de definición del teatro romano de Itálica y su implantación en el tejido urbano hasta llegar al estado de proyecto.

sa del Aljarafe, en el primer punto donde se salvaba la posibilidad de inundación del río Guadalquivir. Con la construcción de la carretera nacional Sevilla-Gijón se había conseguido la creación de un muro de contención de las aguas, lo que había permitido la urbanización y edificación de una zona existente entre la travesía interior y dicha carretera.

Hasta entonces esta zona estaba conformada como vacío urbano, que se aprovechaba para montar la Feria del pueblo y donde existía una plaza de toros de muy mala factura, construida sobre la escombrera de las excavaciones de *Itálica*. En general era una zona convertida en vertedero de escombros y basuras, para elevar la cota natural y corregir su inundabilidad.

Así se planteó como propuesta general la urbanización de la zona, asumiendo en ello la integración del Teatro, como elemento focalizador.

En líneas generales, con este proyecto se persiguen varios objetivos. Por un lado el control del vacío urbano, de tal manera que la zona comprendida entre la carretera nacional Sevilla-Gijón y el ramal que conecta con la travesía, queda

consolidado como vacío urbano gracias a la urbanización de una serie de plazas y arboledas. Estas plazas se constituirán en una zona de protección del Teatro, evitando que quede constreñido en un solar entre edificaciones, manteniendo el papel que poseería incluso en época romana, como elemento singular que ofrecía fachada a la calzada romana que comunicaba con Mérida.

Por otro lado el vacío urbano ya no es un espacio sustraído al pueblo, sino que se convertirá en una zona de esparcimiento donde los usos podrán ser variados, sobre todo públicos, donde esperamos que la gente pasee y use de ellos. El espacio es enorme y es por lo que mediante desniveles, terrazas y arboledas hemos intentado conseguir una doble escala, aquella que responde a un uso cotidiano, fundamentalmente como zona de juegos y paseo, y un uso a otra escala, ya que en el cuadrado central seguirá sirviendo para la ubicación del recinto de Feria del pueblo.

Así pues, el resultado formal se define mediante una serie de fragmentos que, con inspiración piranesiana, se insertan en la trama urbana, por una lado asumiendo su condición de

límite del casco, solucionando la sutura de las operaciones de demolición de edificaciones y calles, y por otro lado la inserción con la urbanización prevista en el resto de la Vega, hacia la derecha de la planta general.

De todo este planteamiento, el protagonista es el Teatro, y el proyecto, al fin y al cabo, nace como consecuencia de dar respuesta a la necesidad de construir un límite al mismo, de construir su borde como elemento urbano.

Ese límite no podía ser un simple muro de contención de las tierras, ni la típica malla que sirve de protección entre el vecino y el monumento y que marca el límite entre ambos. Necesitaba ser algo sólido, que consolidara una situación, que salvará esa historia de agresiones continua entre ambos, entre el pueblo y el teatro.

En la fase que nos encontramos se plantea la construcción del lado norte y este del perímetro, ya que los otros están adosados a medianeras y a una calle, aún en tránsito que pasa por encima del lado oeste del pórtico.

Así el lado este, que ocupa una posición más integrada geoméricamente con el Teatro, ya que está, o mejor dicho estará, centrado respecto a su eje longitudinal, es la pieza más importante y se construye como un mirador al Teatro, de tal manera que en el paseo cercano de los vecinos sea accesible en cualquier momento y no exista la típica puerta cerrada y el horario obligado. El lado este se integra con las plazas de esa zona, resolviendo la necesaria permeabilidad mediante un peine de muretes que irán cubiertos parcialmente y que permitirán la aparición de una serie de espacios de reposo en una paseo vinculado a la vista del Teatro.

La fase actual en construcción contempla la edificación del mirador. Este cuerpo construido permite salvar el desnivel existente, a la vez que acoge en sus bajos los almacenes de todo el material de las excavaciones, de tal manera que todo permanezca en su sitio y evitar la dispersión de esos 5.000 fragmentos del Teatro, que necesitan, a partir de este momento, su reintegración lenta y estudiada como epidermis del edificio.

El mirador, que se hace artificial gracias a la altura en que sitúa al observador, permite subrayar la conciencia de mantenerse en el exterior del monumento, ya que toda la construcción se realiza fuera de los límites del Teatro.

La esquina noreste es el punto donde se resuelve el encuentro de las dos geometrías propuestas de los elementos de cierre, el peine y el mirador. En este punto se encuentran tanto el acceso al mirador como al yacimiento, tanto la entrada de visitantes como de servicios y vehículos.

El acceso de visitantes, al mirador como al teatro, interesaba controlarlo y ofrecer una secuencia de espacios que obligaran un tránsito pausado. Parece violento el paso inmediato de cruzar una puerta. La sensación de estar dentro o fuera cruzando una cancela es algo raro. Ahora estoy en la calle o un segundo después estoy en un edificio romano del cambio de era. Dos mil años de historia en un ficticio momento al cruzar una puerta. Tampoco podíamos encontrar

una evocación pausada de esos 2.000 años<sup>7</sup>. Pero había algo que si podíamos manipular y era la secuencia espacial, de tal manera que el visitante en su tránsito del exterior-calle al exterior-teatro, o al mirador, ha de pasar por un espacio que posee características muy diversas al espacio del que viene o al que va. Se intenta producir un vacío en la memoria, de tal manera que entre la calle y el recinto haya algo que los separe. El visitante será obligado a cruzar por un espacio neutro, abstracto, sin ningún elemento figurativo<sup>8</sup>, con la sola definición de la textura fuerte en el muro y que tan sólo tienen un elemento continuo, el cielo, la luz que va a cualificar el espacio.

En el caso de la bajada al Teatro se intenta, además, algo más, se conduce al visitante hasta un punto determinado: el eje, donde comenzará la visita al edificio, y hasta ese momento no se deberá apreciar ninguna referencia a lo que se va ha encontrar. La importancia de ese eje corresponde a que es el único que conecta todas las zonas del Teatro, por lo que también se usa para posicionar el edificio de nueva planta.

Pero hay un elemento importante que también sirve de transición: la calzada romana. El visitante ha pasado de la calle actual, la exterior, a una calle romana, en este caso la interior. Las excavaciones dieron luz a algo que esperábamos encontrar, la calzada romana perimetral al pórtico y gracias a ello, el visitante llegará al Teatro atravesando un espacio urbano romano, que el volumen del edificio-mirador ayuda a definir, subrayándose por un lado la antítesis entre contemporaneidad de la calle exterior y la antigüedad de la calzada romana, pero siendo ambos elementos urbanos.

Es el momento de aclarar cuestiones tectónicas, figurativas y funcionales. Ya nos encontramos con una construcción de nueva planta, ya estamos construyendo fuera del Teatro, pero en clara vinculación a él, por ello la textura y el color han sido escogidos de manera subsidiaria bajo una clara idea integradora. El lenguaje formal es indiscutiblemente distinto al romano, pero la escala y el ritmo son la del monumento.

Volvemos a recuperar el ideal espacial. Volvemos a la razón fundamental de esta actuación que es la recreación del espacio. El edificio permite la definición del pórtico. El perímetro del Teatro va dejando de ser una línea en un plano y se levanta definiendo los espacios que encierra. Y sobre todo la nueva arquitectura asume su papel subordinado frente a la teatro romano.

7 Esto no era la EXPO'92.

8 Esperemos que los paneles explicativos que alguien colocará sean discretos y no conviertan en estancia, algo concebido como tránsito.

La sensación espacial más próxima es la secuencia que tenemos al subir a una torre campanario, ya que existe algo que separa el espacio de la nave de la iglesia, del campanario, en el que tras subir la escalera hemos sido transportados a una vista aérea del entorno. Hemos pasado de un interior a una cota de terreno, a una visión de un exterior a una cota superior.



Y hemos llegado al final.

La consideración del Teatro como reliquia y la construcción de su **relicario** como contenedor estable de esa reliquia, podría ser el resumen de la última de las intervenciones en el Teatro, que no la definitiva. La matización de estable nos conduce a asumir ese relativo concepto de tiempo, ya que comprendemos que quizás algún día haya que hacer desapa-

recer los límites del Teatro y conseguir su integración dentro de esa *Italica* soñada, quizás del siglo XXI.

Quizás cuando esté acabada la obra pueda presentar otra ponencia más científica, y contar los detalles de la restauración del Teatro Romano de *Italica*.

Gracias a todos y disculpas por contar simplemente mis ideas.