

# SOBRE LOS ORÍGENES HELENÍSTICOS DEL MODELO TEATRAL ROMANO: LOS PRIMEROS TEATROS *IN PLANO* DE ITALIA

Antonio Monterroso Checa<sup>1</sup>  
U. Pablo de Olavide de Sevilla

## RESUMEN

La arquitectura teatral de época imperial tiene una deuda enorme con los primeros teatros construidos *in plano* en las regiones más helenizadas de Italia. E incluso el teatro pompeyano del Campo de Marte debe ciertas particularidades constructivas de su arquitectura a los teatros del Samnio y Campania. Pretendemos en este trabajo ilustrar la evolución de la arquitectura teatral itálica anterior a la construcción del Teatro de Marcelo, cómo Italia adapta en sus primeros teatros el prestigio arquitectónico del Helenismo y como éste se perpetúa y, finalmente, que sólo con la construcción del teatro dedicado por Augusto a su frustrado heredero el modelo teatral romano toma un nuevo rumbo y se despegue de los cánones edilicios ejercitados en los teatros del s. I. a.C.

**Palabras clave:** teatro, *in plano*, *in montibus*, *ambulacrum*, substrucciones.

## RIASSUNTO

Il prestigio dell'Ellenismo è un fattore determinante per la configurazione dell'architettura teatrale imperiale in Italia. Senza studiare i teatri del primo secolo a. C. dell'Lazio, Campania e Samnio non si può comprendere come si configura quello che oggi riteniamo per "modello teatrale romano". I nuovi teatri imperiali hanno un grosso debito con i primi teatri helenistici d'Italia, ed inoltre, il grande teatro pompeiano del Campo Marzio ha talune caratteristiche funzionali che sono proprie dei primi teatri di area campana. Perciò cercheremo di mostrare lo sviluppo architettonico nei primi teatri italici costruiti *in plano*, come l'Italia conforma la sua architettura teatrale partendo della sperimentazione architettonica dell'Ellenismo, ed in fine, che soltanto costruito il teatro di Marcello il modello romano adotta un nuovo percorso, allontanandosi dei canoni dei primi teatri del I secolo a. C.

**Parole chiave:** teatro, *in plano*, *in montibus*, *ambulacrum*, sostruzioni.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es parte de nuestra Tesis Doctoral, cuyo tema principal es el estudio arqueológico del teatro de Pompeyo en el Campo de Marte, que realizamos en el Seminario de Arqueología de Universidad Pablo de Olavide de Sevilla bajo la dirección de la Profra. Pilar León. Nuestras investigaciones en Italia fueron posibles gracias al disfrute de una beca predoctoral en la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma-CSIC.

El sólido proceso de renovación y construcción de teatros en Asia Menor a partir de época de Sila acontece también en Italia. En el Oriente clásico, al menos en los teatros de Letoon de Xanthos, Aphrodisias, Arycanda, Kadyanda, Cenoanda, Pinara, Antiphellos y Estratonicea se constatan intervenciones de restauración o edificación datadas en el s. I. a. C.<sup>2</sup>. Y en la Italia centro-septentrional, ya avanzada la primera mitad de ese mismo siglo, se construirían, sobre substrucciones, el teatro de la ciudad de Bologna primero y, después, el primer teatro pétreo de Roma, el de Cn. Pompeyo Magno en el Campo de Marte.

Es evidente que a la Italia centro-septentrional la “moda” del teatro, por estos momentos de la República, llega desde Oriente<sup>3</sup>. Pero esta influencia, arquitectónicamente, sube por la península itálica fruto de la influencia cultural de algunas ciudades del sur de Italia. Será así la actividad edilicia de las ciudades campanas y samnitas la que influya decisivamente en la configuración de los tipos teatrales del norte. Por ello, para valorar la génesis del teatro “romano”, sobre todo en lo referente a los graderíos, debemos atender al panorama teatral campano sobre todo. Porque allí, ya desde final del s. II a. C, debido a la prosperidad económica, el perfeccionamiento de las técnicas de construcción y la vitalidad urbana de una región abierta tradicionalmente al Helenismo<sup>4</sup>, existía un edificio, junto con otros, que ni siquiera tenía paralelos en Oriente: el teatro de *Teaum Sidicinum*, construido enteramente sobre substrucciones en fecha tan temprana (Lam.1. A y B). Con acierto se ha resaltado la importancia de este edificio para la comprensión del proceso general de gestación del “teatro romano”<sup>5</sup>. Porque el teatro de Pompeyo fue el primer teatro pétreo de Roma. Pero no fue el primer teatro “romano” de Italia, en cuanto a modelo constructivo se refiere.

## I. TEANO

El teatro de Teano, en curso de investigación a cargo del Dr. F. Sirano y su equipo<sup>6</sup>, fue construido entre los

2 Cfr. Gros, 1996, p. 301.

3 Sobre las raíces orientales del teatro de Pompeyo. *Vid.* Sauron, 1987, p. 457-473; Sauron, 1994, p. 249-314 y Coarelli, 1997, p. 559 y ss.

4 Gros, 1978, p. 43.

5 Frezouls, 1982, p. 349; Gros, 1978, 43 y Gros, 1996, p. 277; Lauter, 1976, p. 412-429 o Rakob, 1976, p. 368, n. 7.

6 Cfr. Sirano, *et.al.*, 2004, p. 317-336. Agradecemos al Dr. Sirano y a la Sopr. Archeologica di Napoli e Caserta las facilidades ofrecidas para visitar el teatro de Teano.

últimos años del s. II a. C. y los primeros del s. I. a. C<sup>7</sup> con un sistema arquitectónico completamente nuevo, del que este teatro es, por ahora, el primer ejemplo bien documentado<sup>8</sup>: las substrucciones de muros radiales, que independizaban al teatro como edificio de las conveniencias orográficas. Se podía por tanto, a partir de Teano, “elegir” el sitio donde construir los teatros, como se demostrará en el dilatado proceso de inserción intencionada de los edificios en los antiguos centros urbanos de las ciudades ya en época imperial<sup>9</sup>.

Pero no por ello es todo nuevo. Este edificio muestra una duplicidad de orígenes que será característica de estos primeros teatros, incluido el de Pompeyo: interior itálico y exterior helénico<sup>10</sup>. Es decir, la cávea se organizará todavía conforme a la planta ultrasemicircular helenística<sup>11</sup>, sin alteraciones verticales en su pendiente. Pero, en cambio su interior ahora ya no será macizo; se sustentará sobre caracteres originalmente itálicos: las bóvedas.

El esqueleto del teatro de Teano se configuró conforme a un entramado de muros radiales que recortan un declive natural en el nivel más bajo del graderío, y sobre substrucciones abovedadas sobre todo a partir de la *media cavea*. Esto forjará inherentemente una segunda novedad: las bóvedas al exterior generaron la primera fachada semicircular completamente exenta en un teatro. La fase severiana del edificio nos ha privado de la visión original de esta fachada, por ahora la más antigua de la arquitectura teatral de Italia. Porque la ampliación de la cávea comportó la yuxtaposición de un *ambulacrum*, quedando así aquella completamente oculta. Pero debió ser parecida a la que pocos años después mostrará el teatro de Bologna o el de Gubbio. O mejor, el cercano teatro de Cales, ampliado en época de Sila<sup>12</sup>.

En cualquier caso, las bóvedas motivaron una sucesión curva de arcos hasta ahora inédita en un teatro, por primera vez en dos alturas. De apariencia angosta y de accesos no muy amplios, que seguramente, y de forma discreta, quedasen enmarcados por pilastras en la sección exterior de los muros radiales. Estas veintiuna bóvedas,

7 Johannowsky, 1963, p. 152-165. Y Sirano *et al.*, 2002, p. 324.

8 A la espera de las publicaciones del vecino y coetáneo teatro de Cales. *Vid. Infra.*

9 *Vid.* Bejor, 1979, p. 124-138 y Gros, 1994, p. 287-307.

10 El teatro de Pompeyo tuvo en nuestra opinión dieciocho *cunei* en la *media cavea*. Como el teatro de Estratonicea. *Vid.* Monterroso, 2006b, p. 27-58.

11 Cfr. Sirano, *et.al.*, 2004, p. 321, fig. 4.

12 Cfr. De Caro, 1981, p. 241-243.

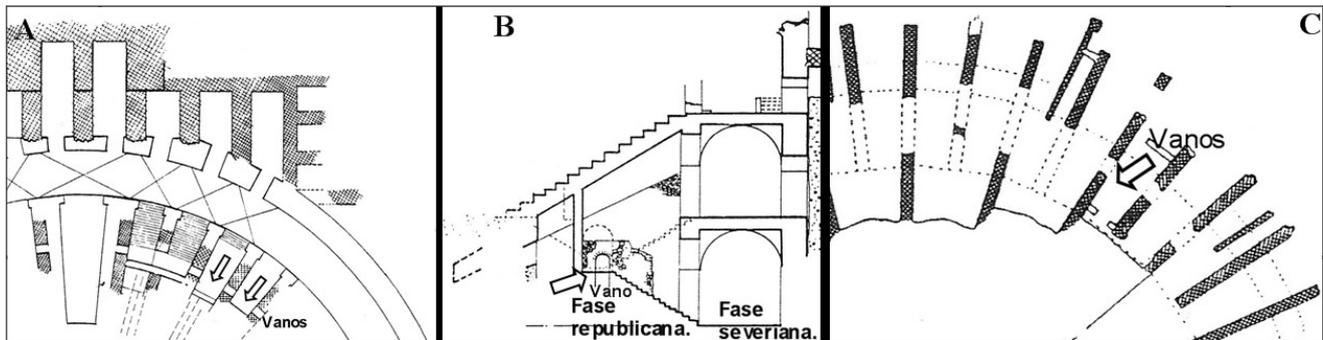


Lámina 1. Teatro de Teano. A y B. Planta y sección (detalles). Situación de los vanos del itinerario anular. (De Johannowsky 1963). C. Teatro de Cales. Planta. (detalle). Vanos del itinerario anular en las bóvedas internas. (De Johannowsky 1961).

y sus correspondientes arcos externos, sustentaban así una cávea de unos 80m. de diámetro, todavía “griega” en su aspecto global. Pero con una distinción con respecto a los teatros de Oriente y los grandes teatros de Sicilia: su división en sólo seis *cunei*, con escalera axial como cesura de las dos mitades de la cávea<sup>13</sup>. Es decir, el mismo esquema que, ya “latinizado”, normativizará Vitrubio setenta años después.

Este esquema en seis *cunei* debe ser considerado una tercera innovación presente en Teano<sup>14</sup>. Los teatros coetáneos y similares en dimensiones en Asia Menor, seguían manteniendo el tradicional esquema griego de *cuneus* central y número elevado de divisiones. Como sucede en el teatro de Pinara, con nueve *cunei*, de Cenoanda con once, Kadianda con nueve o de Telmessos, ya augusteo, también con con nueve<sup>15</sup>.

La escalera axial, que sólo está presente con anterioridad en el teatro de Morgantina<sup>16</sup> y quizás en Solunto<sup>17</sup> en Sicilia, se institucionaliza en Italia desde ambiente campano y samnita: porque es un elemento clave en el diseño de los teatros de Teano y Pietrabbondante, unidos conceptualmente en eje a recintos de culto.

Pero, aun con novedades, el teatro de Teano es el inicio de un largo camino de evolución arquitectónica que acabará en época severiana en Benevento. Por ello, los desarrollos de los flujos de comunicaciones no habían variado demasiado con respecto a la tradicional archi-

tectura de teatros *in montibus*. Había bóvedas internas pero no *ambulacrum* perimetral. Aunque ya la existencia de *vomitoria* será, en todo caso, otra novedad que unir a lo ya comentado. Y que incluso conferirá al teatro de Teano un carácter de vanguardia y desarrollo que ni siquiera mostrarán teatros bastante posteriores, como los de Gubbio u Ostia<sup>18</sup>. Así, característica esencial de este teatro, y de sus coetáneos, es la ausencia de corredores anulares abovedados.

Por ello, el teatro de Teano es la primera prueba de que, con anterioridad al teatro de Marcelo, las comunicaciones internas en los teatros *in plano* se desarrollaron sobre todo de forma radial: desde el exterior, en línea recta, hasta las gradas de la cávea. Pero no por ello se dejaba de entender que las bóvedas internas debían conectarse. Así se articulan una serie de estrechos vanos en los paramentos radiales que por yuxtaposición conformarán un itinerario semicircular, cuya funcionalidad principal es conectar las substrucciones. Evidentemente, estos pequeños vanos de 80cm. de amplitud sólo pudieron consentir una circulación eventual, o incluso de emergencia, cuando por inclemencias del tiempo se necesitase ocupar las bóvedas internas. En ningún caso conformaron una vía principal de comunicación. Es una forma de concebir la funcionalidad interna que tiene una enorme importancia: porque así se configuraron las comunicaciones interiores en el teatro de Pompeyo. Un sistema que, como todo el teatro pompeyano y el de Teano, es de claras reminiscencias helenísticas. No en vano estos pequeños accesos también se articularon en las substrucciones del santuario de Terracina (Lam.

13 Cfr. Sirano, *et.al.*, 2004, p. 321, fig. 4.

14 Nótese la diferencia con el teatro de Pompei, de cinco divisiones y *cuneus* central.

15 Cfr. De Bernardi, 1974, Tav. IV.

16 Cfr. Mitens, 1988, Lámina final.

17 Existen distitas interpretaciones para el *koilon* del teatro de Solunto. Cfr. Mitens, 1988, p. 113-114 y Wiegand 1997.

18 Vid. *Infra*.

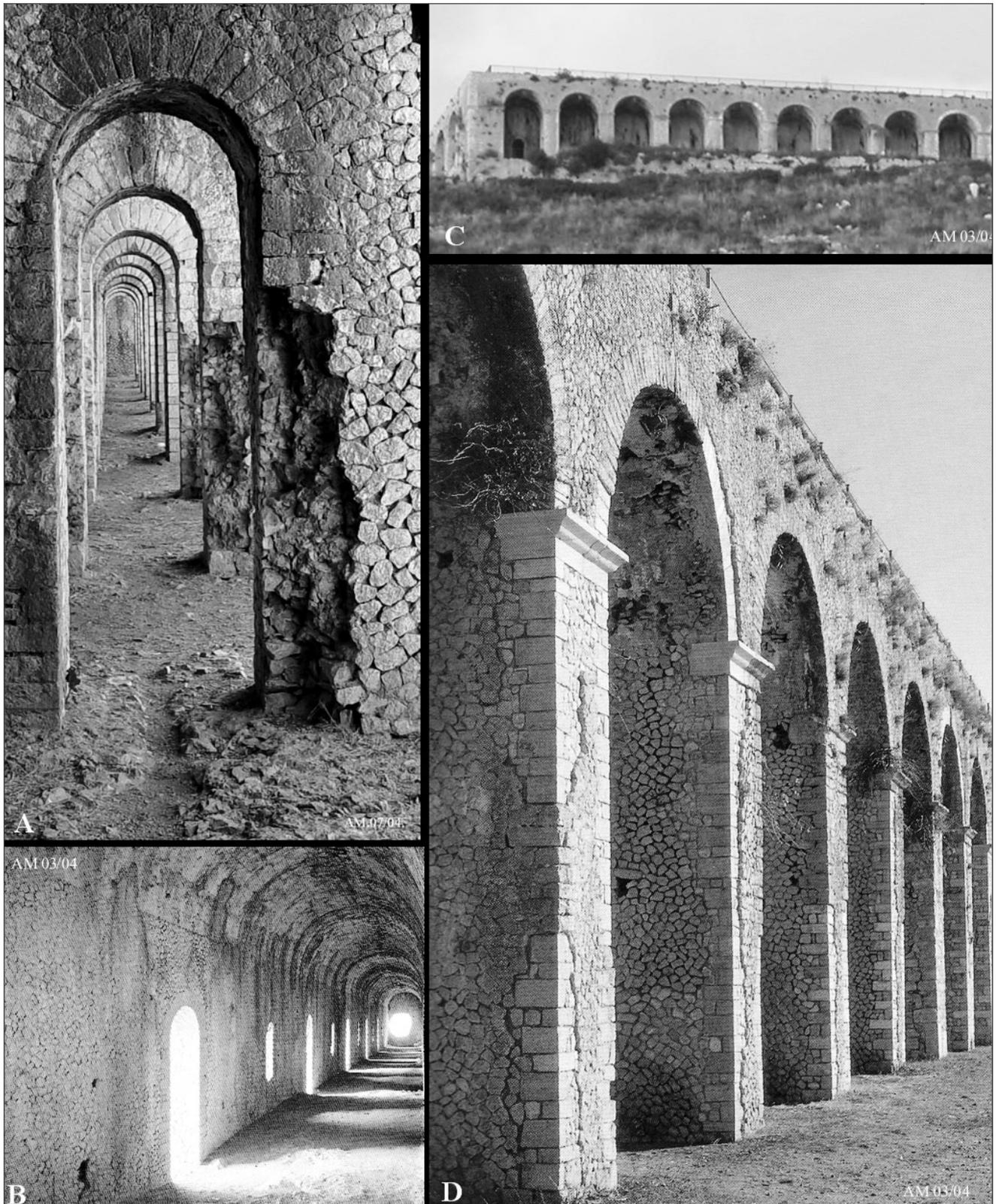


Lámina 2. Santuario de Terracina. A. Itinerario en las substrucciones. B. *Crypta* interna. C y D. Frente de la terraza del templo.

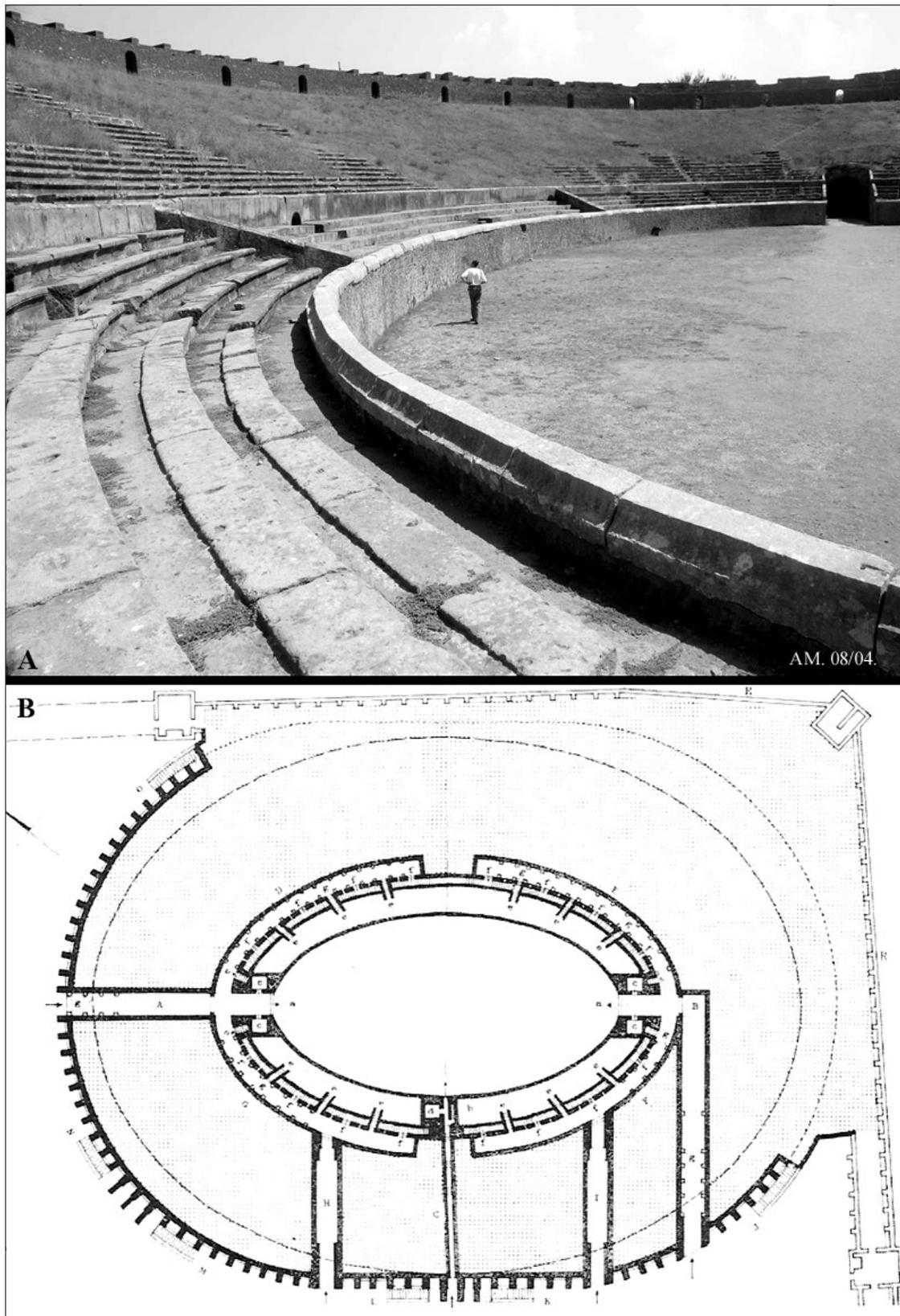


Lámina 3. Anfiteatro de Pompei. A. Vista general. B. Planta. (De Golvín 1988).

2 A.), construido por estos años<sup>19</sup>; esta vez en sentido longitudinal. La axialidad o radialidad de los accesos, a pesar del *ambulacrum* interno, tiene en el anfiteatro de Pompei, pocos años posterior al teatro de Teano, el ejemplo más ilustrativo (Lám. 3.). Así, de modo sincrónico, a través de los *vomitoria* y de este itinerario, se articulan incipientemente por primera vez las comunicaciones radiales y anulares en un teatro itálico.

Por último, una característica que será consubstancial a la arquitectura teatral romana en general, herencia también del mundo griego, está también presente en Teano: la vecindad con un edificio de culto. En el eje externo del teatro, a bastante mayor altura y seguramente sin conexión con él en su primera fase<sup>20</sup>, existe una enorme estructura de substrucciones de bóvedas de *opus caementicium* que ha sido tradicionalmente entendida como plataforma de un templo.

En resumen, por el sistema constructivo, por el diseño de la cávea y por la asociación con un templo, el teatro de Teano es en la actualidad el edificio donde debe comenzar todo discurso sobre el nacimiento del modelo de los teatros de Roma. Porque es el precedente más global. Así, cabe señalar, que el esquema de teatro-templo de Teano sería, sobre todo, parecido también al del santuario samnítico de Pietrabbondante, donde teatro, templo y terraza se yuxtaponen de modo axial. Y del mismo modo, en este santuario del Samnio, también de final de s. II. a. C.,<sup>21</sup> está presente la división en seis *cunei* con escalera axial. Pero su apego a la orografía hace que el teatro de Teano sea un ejemplo más completo para estudiar la génesis del modelo romano.

En la misma línea, existían otros edificios de área campana y samnita que preceden tipológicamente a la construcción de Pompeyo Magno. Entre ellos se han citado tradicionalmente los casos de los dos edificios de Pompei, el teatro de Sarno, el de Pietrabbondante, el de Capua, el de Goiosa Ionica, el de *Alba Fucens* y el de

Cales<sup>22</sup>. De todos interesa sobre todo el caso del teatro de Cales: la primera colonia romana en Campania, que acogió en el 83 a. C a las tropas de Sila a su regreso de Grecia<sup>23</sup>.

## II. CALES (Lám. 1.C)

Para el teatro caleno, en proceso de nuevas excavaciones y esperamos, cercanas publicaciones<sup>24</sup>, se han propuesto hasta ahora varias fechas: construcción en época helenística en general<sup>25</sup>, a finales de s. II a. C<sup>26</sup>, coetánea por tanto a Teano y Capua, ampliación realizada por Sila<sup>27</sup>, e incluso, casi de época augustea<sup>28</sup>. Parece claro que al menos en época de Sila ya existía un teatro en Cales, y a juzgar por los análisis de W. Johannowsky en el sector del *analemma* meridional, no parece improbable que la primera fase fuese coetánea a la de Teano. Caracterizada también por el uso del *opus incertum*<sup>29</sup> y por la planta ultrasemicircular<sup>30</sup>. En cualquier caso, el aspecto actual es seguramente el de época de Sila<sup>31</sup>, como lo demuestra el hecho de que los muros radiales sean enteramente de *opus reticulatum*<sup>32</sup>, una invención romana de los años 80 a. C<sup>33</sup>.

El teatro de Cales es todavía mejor referente para el teatro pompeyano que el vecino teatro de Teano, sobre todo por la enorme amplitud de las bóvedas de las substrucciones, que como advertía Johannowsky, son únicas en su tipología en este momento y porque se duplican en el exterior del teatro<sup>34</sup>.

El sistema constructivo de la fase silana del teatro de Cales es, llamativamente, casi mimético al del teatro de Pompeyo<sup>35</sup>, tanto en amplitudes como en técnicas de

22 *Vid.* Frezouls, 1982, p. 349 y Gros, 1996, p. 275-276. Remitimos a los trabajos de los investigadores franceses para mayores apreciaciones.

23 *Cfr.* Pedroni, 2002, p. 49-50.

24 Por la *Soprintendenza Archeologica per le province di Napoli e Caserta*. Pedroni, 2002, p. 53.

25 Johannowsky, 1961, p. 263.

26 De Caro, 1981, p. 241-243; Ciancio-Pisani, II, p. 414.

27 De Caro, 1981, p. 241-243.

28 Frezouls, 1982, p. 359.

29 *Cfr.* Johannowsky, 1961, p. 263. Que como bien apunta Pedroni coincide además con el periodo de esplendor en la difusión de la cerámica calena de barniz negro por todo el Mediterráneo. *Cfr.* Pedroni, 2002, p. 53.

30 *Cfr.* Raffaele 1991.

31 *Cfr.* Johannowsky, 1961, p. 263.

32 Johannowsky, 1961, p. 263

33 *Cfr.* Giuliani, 2004, p. 88.

34 Johannowsky, 1961, p. 263.

35 *Vid. Infra.*

19 *Cfr.* Coarelli, 1982, p. 275.

20 Porque las diferencias de altura entre el teatro primitivo y el sector superior de la plataforma son enormes. Como demuestra el hecho de construirse en edad severiana tres *ambulacra* superpuestos para conectar la nueva ampliación del teatro con el recinto del templo. La cuestión de la unión entre teatro y templo en la fase primitiva es todavía una cuestión sin interpretación definitiva: "*Rimane da chiarire, come il settore superiore della cavea repubblicana si saldasse alla terrazza restrostante del santuario, né come fosse articolata la primitiva facciata esterna dell'emiciclo, né tantomeno come fosse articolato l'edificio scenico...*". Sirano *et al.*, 2002, p. 324.

21 *Vid.* Strazzulla, 1972.

ejecución. Y sobre todo, atendiendo a las cronologías estipuladas, el teatro caleno es ascendente tipológico del teatro pompeyano en tres cuestiones: primero en la duplicación, por primera vez en un teatro *in plano*, de los ambientes externos con respecto a los internos. Algo que, por la estrechez de los ambientes, no fue necesario en Teano. Sin embargo en Cales las bóvedas son mucho más anchas y se necesita reducir su luz al llegar a la fachada<sup>36</sup>. En segundo lugar es antecedente por la existencia de otro recorrido anular formado por los vanos de las substrucciones. Y, en tercer lugar, como en Teano y Bologna, por la ausencia de corredores anulares abovedados internos.

Un dato más, importantísimo: en Cales<sup>37</sup>, y quizás en Teano<sup>38</sup>, existió una *porticus post scaenam*, cuya clarificación cronológica es de enorme importancia con respecto a su apego con respecto a la pompeyana.

Desconocemos qué grado de cercanía hubo entre las bóvedas del teatro caleno y las del teatro pompeyano, pero la experimentación de los arquitectos de Sila en Cales es sin duda un precedente arquitectónico directo para el teatro del Campo de Marte. Así, el *opus reticulatum* “romano” sería utilizado por primera vez en un teatro *in plano* fuera de Roma. Y en cualquier caso, el teatro caleno, como el pompeyano, es producto de los avances arquitectónicos de época silana, desarrollados sobre todo en los santuarios del Lazio<sup>39</sup>.

En nuestra opinión, el teatro de Teano, de un lado, y sobre todo, el de Cales de otro, son dos edificios ineludibles para comprender el “arcaicismo” constructivo del teatro pompeyano con respecto al teatro de Marcelo<sup>40</sup>. Sobre todo por la preponderancia de los recorridos radiales en detrimento de los circulares<sup>41</sup>.

36 Pero, quizás por ser la primera vez, el aspecto externo del teatro caleno presenta todavía un ritmo no muy articulado. Porque los muros radiales que duplican las bóvedas no penetran hasta en interior de la cávea. Como mostrarán posteriormente los teatros de Roma. De modo que de una gran bóveda interna se pasa a dos externas, de las cuales es visible en sección el muro radial que las divide. Y al cual se adosan, todavía de forma muy arcaica, la primeras escaleras de comunicación en vertical entre dos alturas existentes en un teatro *in plano*, por las que se accedería a un corredor de estrechísimas dimensiones ya en el segundo nivel.

37 Pedroni, 2002, p. 53.

38 Sirano *et. al.*, 2002, p. 318.

39 Coetáneamente a cuando se utilizaba en el teatro del Santuario de Hércules en *Tibur*. Cfr. Giuliani, 2004, p. 87-89.

40 *Vid. Infra*.

41 Será de enorme importancia conocer si en el teatro de Cales, como en Teano, existieron *vomitoria* entre la *ima cavea* y la *media cavea*.

### III. EMILIA-ROMAGNA. BOLOGNA (Lam. 4. A y B)

En el norte de Italia también existe un teatro *in plano* de enorme interés anterior al de Pompeyo en Roma: el de Bologna. La experimentación arquitectónica pues no sólo llegaba madura al teatro pompeyano desde los santuarios del Lazio y desde los teatros campanos.

El teatro de Bologna, construido enteramente sobre substrucciones, presentará una característica constructiva típica de los teatros republicanos *in plano*: el hecho de rellenar con distintos depósitos de tierra el interior de las substrucciones que sostienen la *ima cávea*<sup>42</sup>, creando así un *aggestus*<sup>43</sup>, como sucedía en Campania (Capua y odeón de Pompei) y como como ocurrirá posteriormente en el teatro de Gubbio. La importancia arqueológica de este sistema radica en que permite fechar estratigráficamente el edificio son bastante seguridad, al quedar sellados estos contextos de tierra por la construcción del teatro. Así la cronología del teatro bononiense es bastante segura, y muy importante, porque se erigió entre el año 100 a. C y el 80. a. C.; por lo que, su sistema constructivo es coetáneo al del teatro de Capua, levantado por las mismas fechas e igualmente sobre un terraplén como base.

Por ello, y con razón, J. Ortalli estimaba que “*la notevole antichità inserisce dunque a pieno titolo il monumento bolognese nella fase formativa dell’architettura teatrale romana, come del resto denuncia la stessa arcaicità strutturale che contraddistingue il tipo di cavea, a terrapieno frazionato, e sostruzioni non agibili*”<sup>44</sup>. Como Capua, sí, pero en la línea del teatro de Teano, porque las substrucciones eran parcialmente funcionales: existieron, posiblemente, cuatro pasillos radiales que conducían a cuatro rampas que comunicaban con el exterior de la cávea<sup>45</sup>. El mismo sistema que en Teano.

Del teatro de *Bononia*, construido en *opus caementicium* y *opus incertum*<sup>46</sup>, y que necesariamente tiene que ser producto de los avances arquitectónicos de la Campania y del Lazio<sup>47</sup>, destacamos tres cuestiones: Una, que es admirable que en un territorio “*periferico e privo*

42 Ortalli, 1994, p. 273.

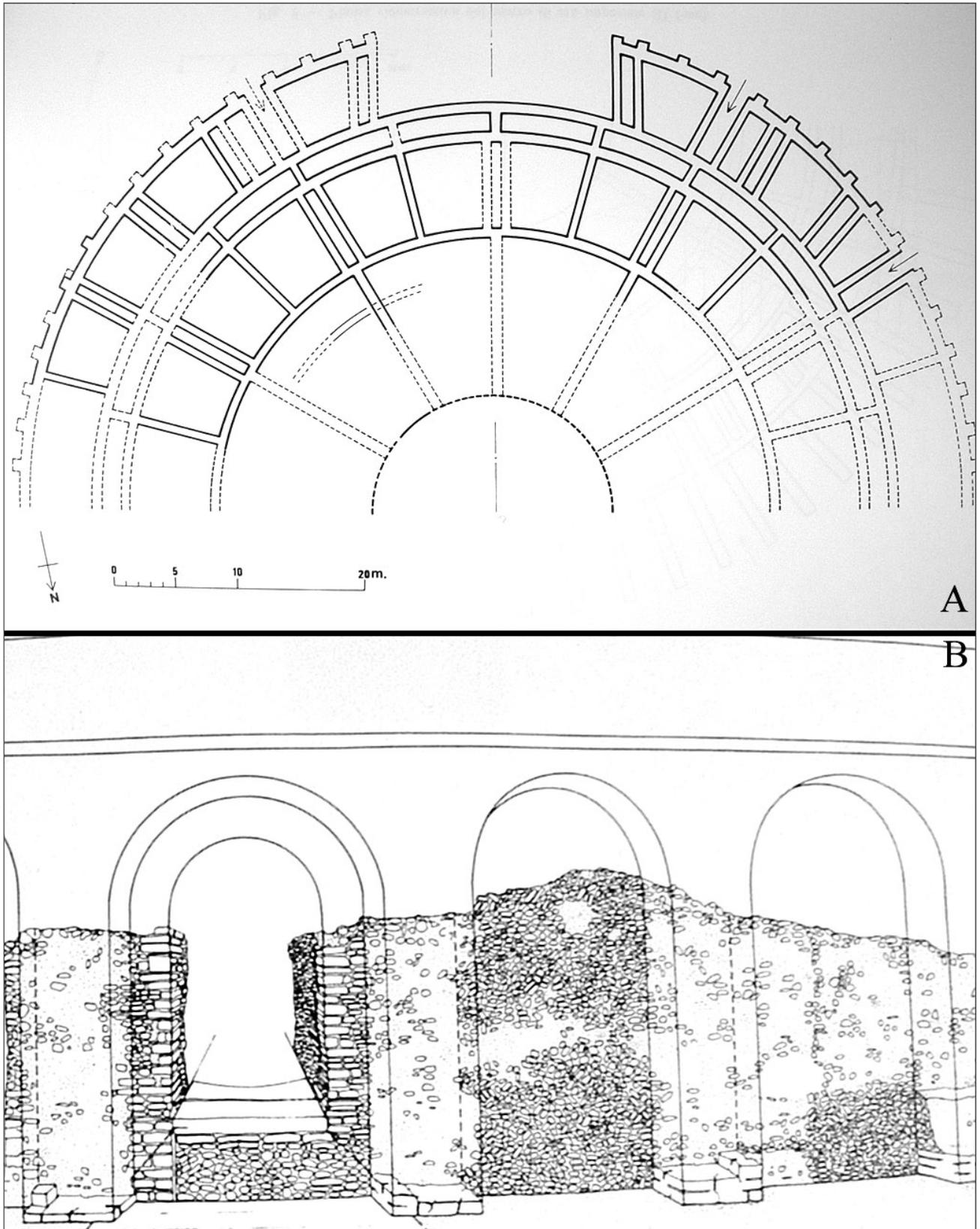
43 Ortalli, 1994, p. 276.

44 Ortalli, 1994, p. 276.

45 Cfr. Ortalli, 1986, p. 24.

46 “*Di rarissima attestazione in Italia settentrionale*”. Ortalli, 1994, p. 275.

47 Ortalli, 1994, p. 274.



A  
B

Lámina 4. Teatro de Bologna. A. Planta de la fase republicana. B. Sección. (De Ortalli 1986).

*di qualsiasi permeazione o tradizione helenica*<sup>48</sup> exista un teatro construido a la vanguardia arquitectónica en la materia, como en las ciudades del sur. Por lo que, el teatro boloñés, además del plano arquitectónico, es de notable interés sobre niveles culturales y sociales, como producto de la renovación urbanística de algunas ciudades después de la Guerra Social<sup>49</sup>.

La segunda concierne a su fachada. De sólo seis metros de altura, angosta, rematada sólo por un ático, conformada por arcos ciegos y por sólo cuatro aperturas en donde corresponden las subidas a la cávea. En la línea de la arquitectura de los santuarios del Lazio, como bien señalaba Ortalli<sup>50</sup>. Su aspecto es decisivo para comprender la ascendencia del muro interno del *ambulacrum* pompeyano, donde, como en Bologna, sólo existían pequeñas puertas de acceso<sup>51</sup>, esta vez a todas las bóvedas de las subestructuras.

La tercera característica es muy importante: la inexistencia de corredores semianulares<sup>52</sup>. Es decir, como en Teano, los accesos a la cávea son exclusivamente en perspectiva radial. Desde las puertas externas, sin desviarse, se accedía a la cávea. Ni siquiera aquí existió el itinerario anular presente en los teatros de Teano y Cales.

Conviene reseñar todavía que el teatro de *Bononia*, al menos treinta años anterior al pompeyano, ya mostraba la proporción  $\frac{1}{4}$  entre el diámetro de la cávea y el de la *orchestra*<sup>53</sup>, como mostrarán el primer teatro de Roma, el de Marcelo y la gran mayoría de teatros deudores del modelo romano de Italia y Occidente<sup>54</sup>. Por lo que el teatro pompeyano sólo canonizaría una regla proporcional bastante anterior, todavía desconocida en la actualidad en el importantísimo teatro de Cales<sup>55</sup>.

Del teatro de Bologna cabe destacar, por último, que en el centro del exterior de la cávea existe un vacío estructural que pudo albergar un vestíbulo que contuviese sendas escaleras afrontadas, quizás ligneas, por las

que subir a la *summa cavea*<sup>56</sup>. Con lo que, este teatro, sería el ejemplo más articulado con anterioridad a la construcción de los teatros de Roma.

#### IV. ASPECTOS DE LA FUNCIONALIDAD INTERNA DEL TEATRO DE POMPEYO EN ROMA. (Lám. 5. A y B, Fig. 1 y Fig. 2)

El teatro de Pompeyo es, evidentemente, un gran salto en la evolución arquitectónica del teatro romano. Pero el gran teatro de Roma es a la vez deudor de la arquitectura teatral desarrollada en Italia hasta época de Sila. Nos ceñiremos a describir sucintamente su sistema de comunicaciones internas, dejando para futuros trabajos ulteriores consideraciones.

La zona más interna del graderío, la que corresponde a la *ima cavea*, es completamente desconocida, como ignota es la cota de suelo de la *orchestra* y las bóvedas más internas, aunque previsiblemente, según nuestros cálculos, debe situarse en los 10.74 m.s.n.m. De ahí hacía abajo todo eran cimientos, que no tendrían un espesor menor de ocho metros<sup>57</sup>: el teatro se empezó a construir desde el mismo nivel del mar.

Por comparación con el teatro de Marcelo, y teniendo en cuenta que el teatro pompeyano se elevó sobre una enorme platea de *opus caementicium*, como ocurre en el teatro del Circo Flamimio, es ilógico pensar en un *aggestus* de tierra donde apoyar la *ima cavea*. Por ello las bóvedas más internas debieron ser inaccesibles pero huecas, como sucedía en el teatro de Cales. De las veinticinco enormes bóvedas de la *ima cavea*, sólo ocho tuvieron escaleras de acceso a la mitad del primer graderío<sup>58</sup>, es decir, a las catorce primeras filas de gradas, como sentenciaba la *lex Roscia Theatralis* del año 67 a. C.<sup>59</sup>.

En contraposición al teatro de Marcelo, en la parte anterior a esas escaleras no existió un *ambulacrum* semianular; sólo un itinerario de vanos yuxtapuestos, idéntico a los de Teano, Terracina, Cales y Minturno<sup>60</sup>, cuya tipología de vano bajo arco de descarga se seguirá desarrollando de forma mimética en los accesos de algu-

48 Ortalli, 1994, p. 279.

49 Al respecto Ortalli, 1994, p. 279.

50 Cfr. Ortalli, 1986, p. 26.

51 *Vid. Infra*.

52 "*Pare invece esclusa la presenza, entro il tearrapieno, di corridoi anulari di collegamento fra i diversi passaggi radiali interni*". Ortalli, 1986, p. 24.

53 75 m la cávea y 19 la *orchestra*. Cfr. Ortalli, 1994, p. 273-275.

54 Como los de *Carsulae*, Gubbio, Minturno, Verona en Italia, *Lepcis Magna* y Cherchell en Africa, Lione en Francia o los de Córdoba y Cartagena en España.

55 Cfr. Tosi, 2003, p. 128.

56 Ortalli, 1986, p. 24.

57 Tengase en cuenta la altura que debió tener el teatro de Pompeyo, unos cuarenta y cuatro metros aproximadamente, doce más que el teatro de Marcelo, y la altura de las cimentaciones de este teatro, 7.48 m. sin contar la "palificata" de maderas de roble. Cfr. Fidenzoni, 1970, p. 55.

58 De las cuales dos fueron para acceder a los *tribunalia*.

59 *Vid. Pociña* 1976.

60 *Vid. Infra*.



Lámina 5. Teatro de Pompeyo. A. Arco de descarga de vano radial. B. Arco de descarga de un vano del itinerario anular. C. Teatro de Otricoli. Vano interno.

nos teatros augusteos, como muestra el caso de Otricoli en Umbria (Lam. 5.C.)<sup>61</sup>. Este itinerario, como en los casos campanos, tuvo una funcionalidad secundaria. En nuestra opinión, debió servir en casos de emergencia para conducir a los espectadores de la *ima cavea* a la *Porticus Pompeiana*; *porticus post scaenam* recomendada por Vitrubio como alojamiento para cuando arreciasen las inclemencias meteorológicas<sup>62</sup>. Desde el segundo giro de substrucciones, donde estaban estos vanos, hasta la fachada se sucedían enormes bóvedas que conformaban el interior del teatro.

Las comunicaciones desde la fachada hasta las escaleras del *ordo Equester* eran exclusivamente radiales:

todas las cámaras de las substrucciones se conectaban por pequeños vanos dispuestos en eje en el centro de los paramentos transversales. Así, en el teatro de Pompeyo, como en Teano, Bologna y el anfiteatro de Pompei, los accesos eran manifiestamente radiales. Desde dos puertas de la fachada se accedía a dos cámaras de giro externo de bóvedas, que confluían en una del tercer giro que comunicaba con el segundo y, desde éste, con la *ima cavea*. No había que desviarse.

Incluso el recorrido interno del *ambulacrum* perimetral, como demuestran las excavaciones realizadas en uno de sus tramos en 1864<sup>63</sup>, y como ya dibujara R. Lanciani<sup>64</sup>, sólo tuvo pequeños vanos de comunicación

61 Por el análisis de los vanos del teatro umbro podemos conocer la cota de suelo del teatro pompeyano.

62 Vitr.V.9.1.

63 Cfr. Pellegrini, 1865, p. 201-203.

64 Lanciani, 1980, Tav.XXI.

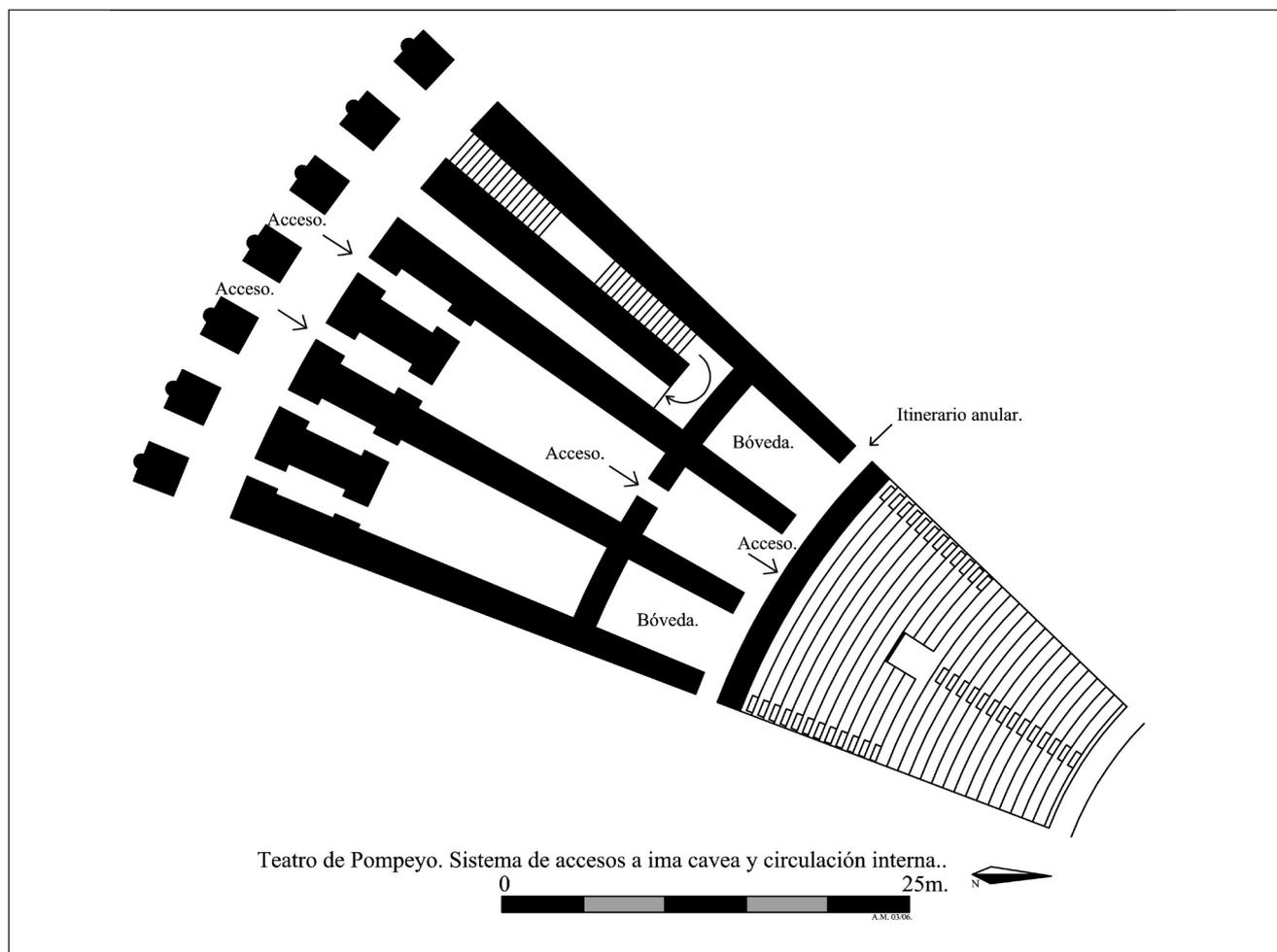


Figura 1. Teatro de Pompeyo. Detalle de la planta y circulaciones interiores.

con las substrucciones. Siendo mayoritariamente un muro ciego, y no existiendo por tanto la duplicidad de arcos característica del *ambulacrum* externo del teatro de Marcelo. Es un sistema que repetirán después varios teatros, donde destaca el de *Carsulae*, y que tiene en el Santuario de Terracina su mejor paralelo, donde a la *crypta* interna sólo se accede por pequeños vanos abiertos en los enormes arcos de las substrucciones que sostienen la terraza superior (Lam 2. B, C y D).

El primer Theatermotiv en la arquitectura teatral romana fue el del teatro de Pompeyo. Como se demostró en las excavaciones de 1864, cuando se documentaron restos de cuatro semicolumnas y tres arcos de la fachada<sup>65</sup> y como ilustra en la actualidad un capitel corintio de hojas lisas de semicolumna, labrado en dos bloques de

travertino, situado en Piazza Cairolì, perteneciente con seguridad al tercer orden del teatro pompeyano<sup>66</sup>.

La opacidad interna del *ambulacrum* pompeyano, y la colmena de bóvedas que era la sección externa de las

66 El capitel está labrado en dos bloques de travertino, es de semicolumna, tiene un diámetro en el sumoscapo del fuste de tres *pedes* y una altura vertical mínima de 1.10m. Es un capitel corintio de hojas lisas de unas dimensiones enormes, situado a escasos metros de la fachada del teatro pompeyano, que no puede pertenecer a otro edificio de esta zona *in Circo* donde se encuentra. No pertenece al teatro de Marcelo, del que se conocen sus capiteles, y, evidentemente, por sus dimensiones, mayores incluso que los capiteles del tercer orden del teatro de Marcelo, tampoco puede pertenecer al teatro de Balbo. En el mismo lugar donde se encuentra el capitel han aparecido además otros restos del teatro, como algunos fustes de granito que debieron pertenecer a los pórticos pompeyanos y una estatua en mármol pentélico que representa una musa o una poetisa, actualmente en la Centrale Montemartini. Cfr. Coarelli, 1996, 364 y ss.

65 Vid. Pellegrini, 1865, p. 201-203.

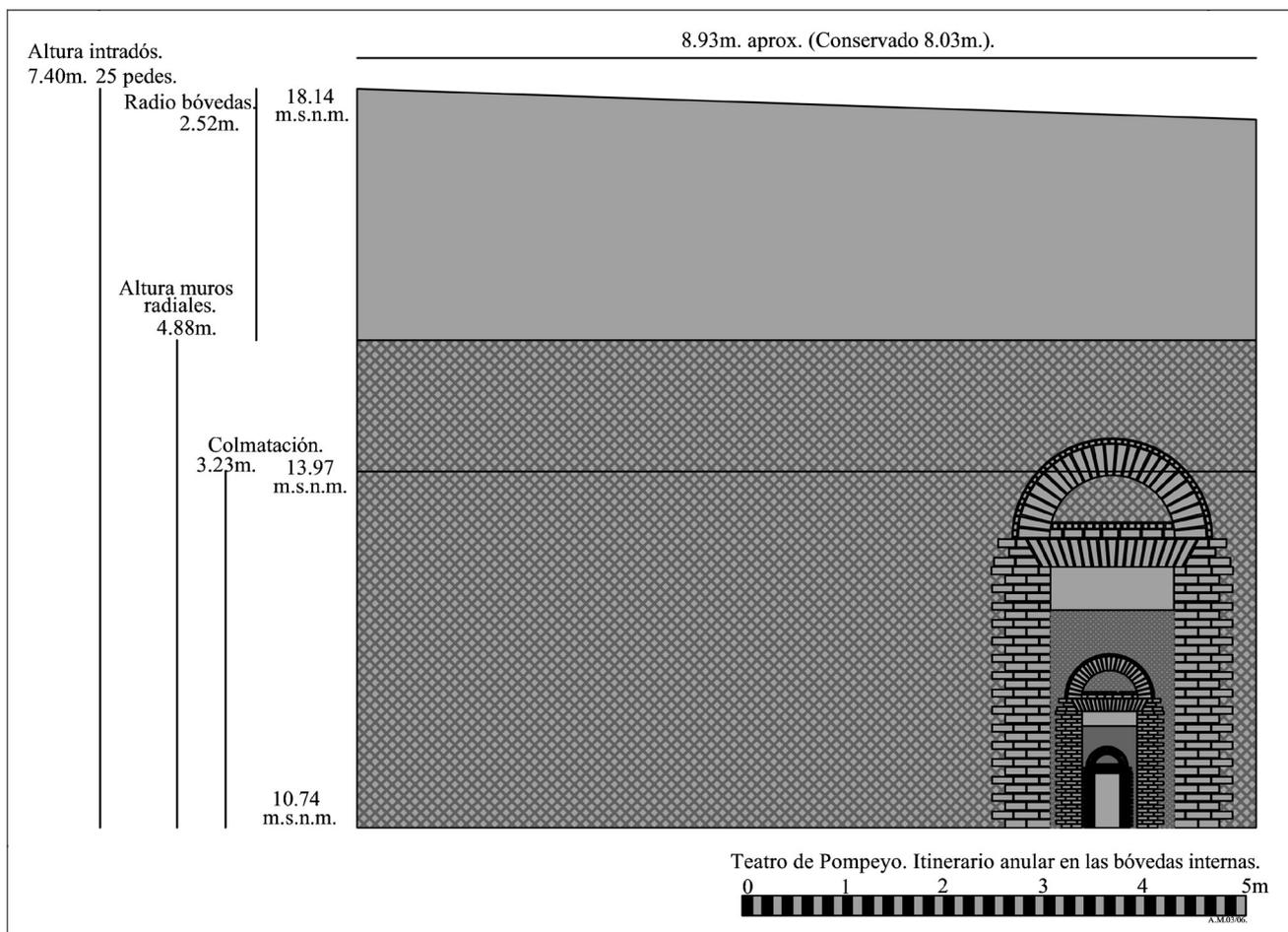


Figura 2. Teatro de Pompeyo. Sección de una bóveda interna y ubicación del itinerario anular.

substrucciones, quedaban unificadas y disimuladas al exterior por otro decorado escénico. La fachada externa puede ser entendida como un elemento puramente de ensalce de la *venustas*, concebido para conferir unidad arquitectónica al exterior del teatro, por primera vez. Pero, como ilustra P. Gros<sup>67</sup>, es también un elemento de gran simbolismo, que tiene una fuerte vinculación con edificios de culto, como lo era el teatro pompeyano de *Venus Victrix*. Recuerdese su existencia el santuario de Fortuna Primigenia en Preneste, en el de Hércules en *Tibur* o en el mismo *Tabularium* de Roma. Máxime, si como opina P.L. Tucci, sobre él se dispuso el templo de Juno Moneta<sup>68</sup>. Las rústicas fachadas externas de Teano y Bologna dejaban así de existir.

67 Gros, 1987, p. 332 y ss.

68 Tucci, 2005, p. 7-33.

## V. TEATROS *IN PLANO* ITÁLICOS ANTERIORES A LOS *LUDI SAECULARES* DEL AÑO 17 A. C.

Aún en época de Augusto existen edificios que presentan esquemas funcionales propios de los teatros republicanos. Antes de la *lex Iulia Theatralis* y de la construcción del teatro de Marcelo los esquemas funcionales de los edificios no se diferenciarán excesivamente de los viejos teatros *in plano*. Arquitectónicamente, no existe cesura cronológica en las formas de construir hasta la celebración de los *Ludi Saeculares* del año 17 a. C. Cuando, en función de los nuevos aires sociales del nuevo *saeculum* de Apolo, se incorporarán las segmentaciones verticales en el graderío y aparecerá el “*Ambulacro dei cavalieri*”, hasta entonces inédito en Italia.

E incluso después de esa fecha, habrá algunos teatros que parezcan todavía “arcaicos”, es decir, que sean excesivamente macizos y afuncionales, y que por

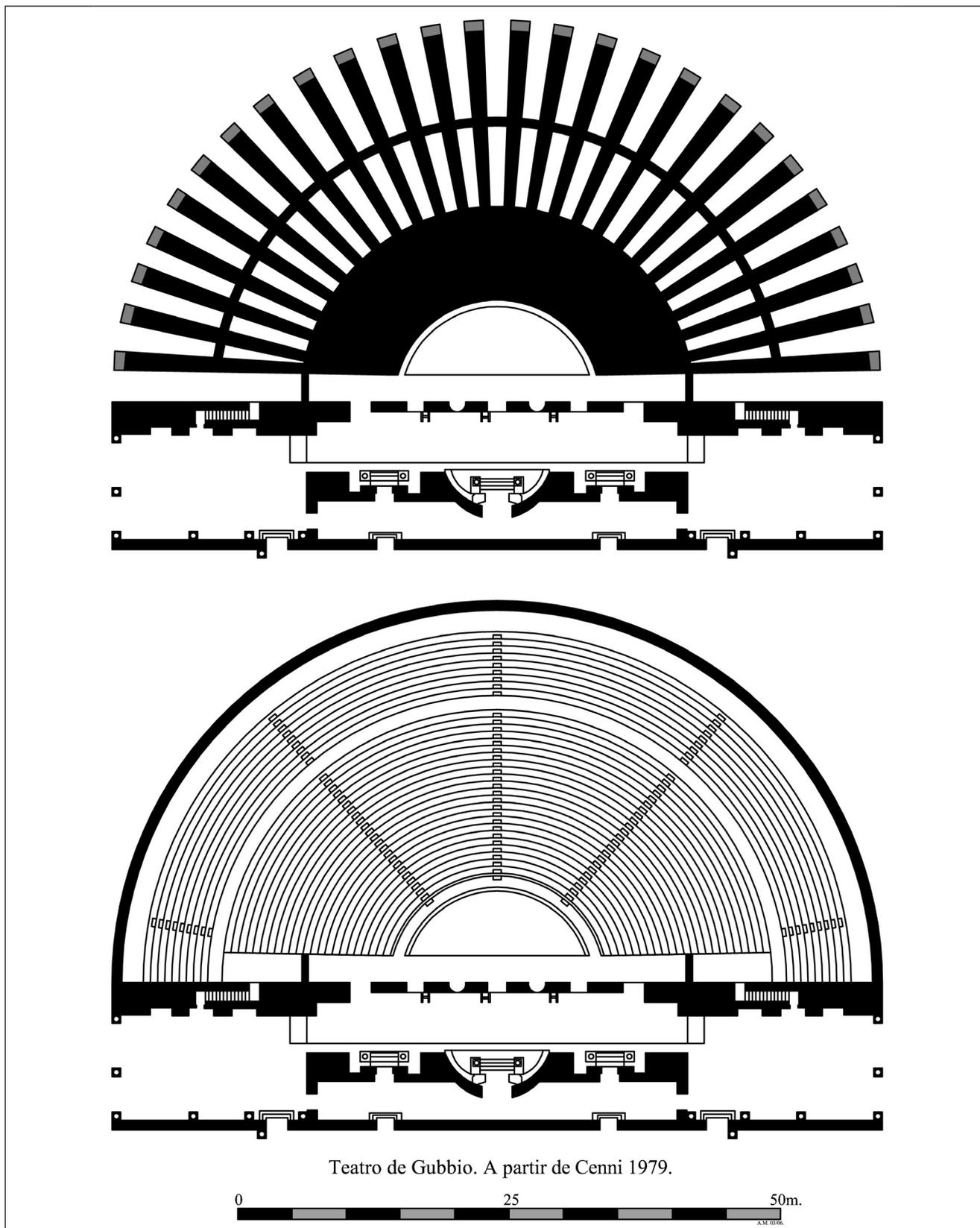


Figura 3. Teatro de Gubbio. Planta de las bóvedas internas (De Cenni 1979) y de la cávea (Restitución a partir de Cenni 1979).

tanto, aun siendo augusteos, estén más en consonancia con la fase teatral desarrollada desde la herencia del Helenismo<sup>69</sup>.

### V.1. Gubbio (Fig. 6 A y B y Fig. 3 A y B)

Del teatro iguvino conviene resaltar en primer lugar su cronología, tardorrepublicana con seguridad, porque está constatada epigráficamente la reforma de las *basilicae* en la década de los años 30-20 a. C.<sup>70</sup>.

Es un teatro de dilatada trayectoria historiográfica, como lo demuestran las sucesivas plantas del edificio realizadas en 1729 y 1837<sup>71</sup>. Hacia 1900, Sacconi, el arquitecto del *Altare della Patria* de Roma, acomete las intervenciones definitivas en el monumento, en las que éste adquirirá prácticamente su estado arqueológico actual. De estas intervenciones hay que destacar dos cuestiones: no se encontraron las escaleras radiales del exterior del graderío<sup>72</sup>, que fueron entendidas como lineas<sup>73</sup>. Y en cambio se representaron en los planos del teatro cinco escaleras internas, por las que desde las substrucciones desembocar en las gradas a través de cinco *vomitoria*<sup>74</sup>. Pero de estas escaleras no existe la mínima constancia material<sup>75</sup>, por lo que el graderío, en nuestra opinión, no debió tener *vomitoria*, como bien dibujaba ya B. Cenni en sus restituciones<sup>76</sup>.

Así, probablemente sin *vomitoria* en la cávea, y con *aggestus* terrizo bajo la *ima cavea*, el teatro de Gubbio es un edificio menos evolucionado que los teatros de Bologna y Teano. Porque las substrucciones del teatro umbro eran completamente inservibles funcionalmente: ni hubo *ambulacrum*, ni circulaciones internas, ni subidas al graderío.

La cávea se sustentaba en veinticinco bóvedas que eran completamente inaccesibles a partir del muro anular que las “cose”. Esas bóvedas, al exterior, quedaban disimuladas por una fachada que sólo era un telón de fondo: porque no conducía ningún lugar. Sólo se con-

cibió para aunar, en una imagen homogénea, las veinticinco imágenes parciales de todas las bóvedas internas. Es una composición de dos órdenes, quizás rematada en un ático que, articulada por pilastras, ejemplariza la evolución de los esquemas de la fachadas de los teatros *in plano* de primera mitad de s. I. a. C. Se disimulaba así, con la característica blanca piedra de Umbria, el *opus caementicum* de las bóvedas internas.

Pero no estamos ante el primer reflejo itálico del Theatermotiv incorporado en el teatro de Pompeyo. Porque todavía este esquema, aunque las pilastras estén articuladas por una “decoración” *a bugnato*, por no tener semicolumnas, parece más cercano a la fachada del teatro de Bologna, Cales e incluso Minturno que al modelo del primer teatro de Roma.

El teatro de Gubbio era así un teatro *in plano*, levantado sobre un *aggestus* de tierra en la *ima cavea*, con esquemas funcionales de un teatro *in montibus*. Construido setenta años después que los teatros del área campana, y que el teatro de Bologna, en el que destacaba todavía la continuidad inalterada de la pendiente del graderío, como recomendaba Vitrubio<sup>77</sup>, característica de los teatros itálicos de época helenística entre los que destaca el teatro de Pompeyo en Roma.

### V. 2. Minturno (Lám. 7 A, B, C y D)

El teatro de Minturno no tiene una cronología totalmente definida. Así, se han propuesto varias fechas para su construcción, pareciendo claro que el edificio estaba finalizado en época de Augusto<sup>78</sup>. F. Coarelli proponía datar el teatro entre época tardorrepublicana e inicios de época augustea, pudiendo establecerse su construcción en la colonia de César, o mejor en la de Augusto<sup>79</sup>. Esta segunda afirmación fue la mantenida en un segundo momento<sup>80</sup>.

Por el tipo edilicio de la cávea, simplificado como el de la escena primitiva<sup>81</sup>, este teatro en nuestra opinión, no puede ser posterior al teatro de Marcelo en Roma, siendo así, como intuía Coarelli, una creación de los últimos tiempos de la República.

69 *Vid. Infra*.

70 Cfr. Cenni, 1973, p. 41-42.

71 Cfr. Cenni, 1973.

72 Es sorprendente que en la cávea no existiesen escaleras radiales. Debieron estar en origen. Pero quizás no dejaron la suficiente huella en el *opus caementicum* como para poder ser interpretadas.

73 Cfr. Cenni, 1973, p. 42.

74 Cfr. Moschella, 1939, p. 3-15.

75 Este error es fruto con seguridad del peso de la tradición planimétrica de época decimonónica de este teatro. Cfr. Cenni, 1973.

76 Cfr. Cenni, 1973, Tav.1.

77 La cávea se debe disponer “de modo que en el caso de disponer una cuerda entre la grada más alta y la más baja, debe tocar todas las aristas de las gradas y las extremidades (del graderío). Vitruv. V.6.4.

78 Cfr. Tosi, 2003, p. 77.

79 Cfr. Coarelli, 1982, p. 376.

80 Cfr. Coarelli (Ed.), 1989.

81 Coarelli, 1982, p. 376.

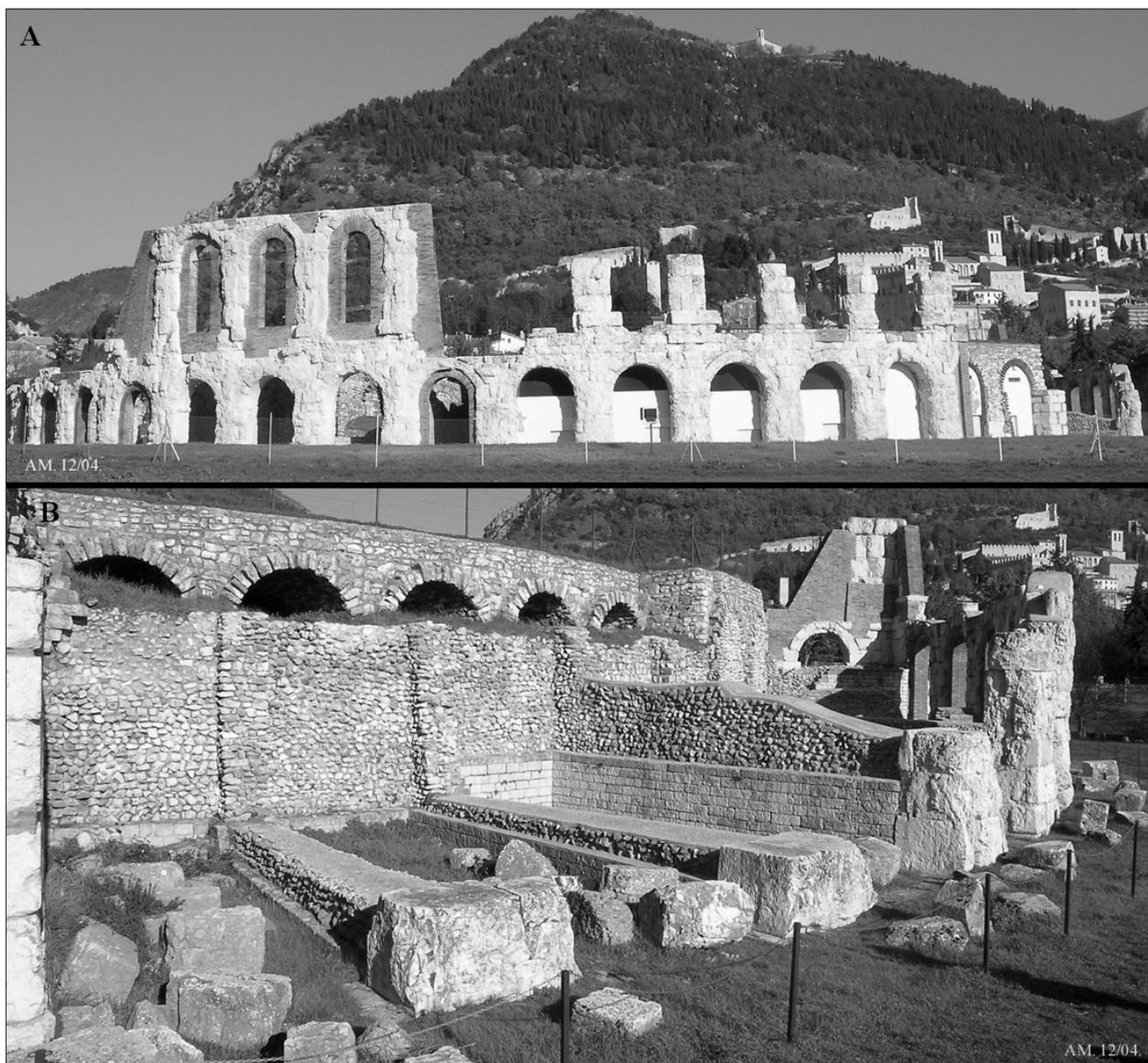


Lámina 6. Teatro de Gubbio. A. Fachada de la cávea. B. Bóvedas internas.

Nos decantamos por una fecha en cualquier caso anterior a los años 20 a. C. Quizás augustea, pero con antecedencia a la concepción del teatro de los *Ludi Saeculares*. Porque el teatro de Minturno, de grandes dimensiones, 78 m, y de una prestancia monumental considerable, remite a los esquemas del teatro *in plano* de herencia republicana. Es decir, con una cávea construida sobre substrucciones inaccesibles en su giro más interno, sin versatilidad funcional en las del externo y de funcionamiento casi idéntico a los graderíos de los teatros *in montibus* en gran parte de su extensión.

Por un lado, según las distintas restituciones del graderío conocidas<sup>82</sup>, parece claro que este edificio no tuvo un solo vomitorio de acceso a la *ima cavea*, como sucede en Gubbio, por lo que el primer graderío fue completamente opaco. De otro, la monumental galería interna doble que discurre bajo la cávea no tuvo conexión alguna con el exterior. Por último no existió *ambulacrum* perimetral; solo un pequeño itinerario de vanos yuxtapuestos que no discurre por todo el perímetro externo.

82 Cfr. Tosi, 2003 II, p. 53.

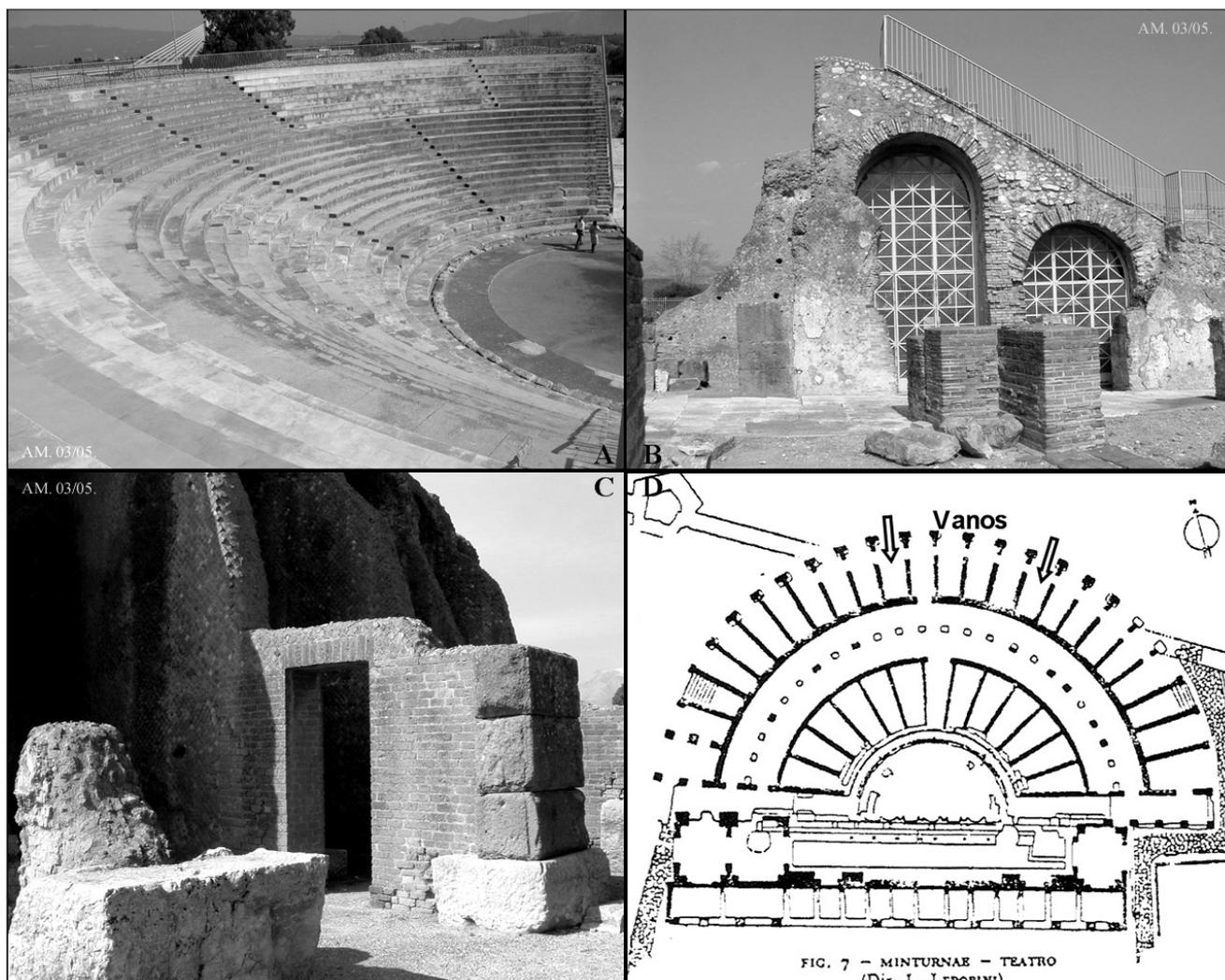


Lámina 7. Teatro de Minturno. A. Vista de la cávea. B. Doble galería interna. C. Itinerario externo y fachada. D. Planta de L. Leporini. Situación del itinerario externo. (De Tosi 2003).

Todas estas características, tratándose de un teatro *in plano*, remiten a una época anterior a la *lex Iulia Theatralis*. Porque no es razonable que existiendo un doble *ambulacrum* en el interior de la cávea no haya conexiones con las catorce primeras filas del graderío.

La función principal de este doble corredor interno es conectar, bajo el teatro, los sectores de la ciudad que éste interrumpe en función de su inserción en el centro de la antigua trama urbana aneja al foro; el teatro había fragmentado las comunicaciones urbanas. La doble galería es así una suerte de *via tecta* que mantiene la funcionalidad del discurso viario. Una *via tecta* cuyo paralelo más cercano es el teatro de *Tusculum*, en cuya ampliación se mantuvo la primitiva comunicación entre el foro y la acrópolis a través de

una vía abovedada que atravesaba el interior de las substrucciones<sup>83</sup>.

Así el teatro de Minturno es, en nuestra opinión, el primer teatro itálico con *ambulacrum* bajo la *ima cavea*. Pero conviene reseñar que, aunque precedente planimétrico del modelo que canonizará el teatro de Marcelo, esta doble galería todavía no queda relacionada con el teatro, sino con las necesidades funcionales de la ciudad, por lo que no conviene entenderlo como precedente.

Caso distinto es el sector superior del graderío. En el teatro de Minturno existieron dos cuerpos de escalera a ambos lados de la cávea que permitían el ascenso a la

83 Cfr. Dupré, 2006, p. 361-383.

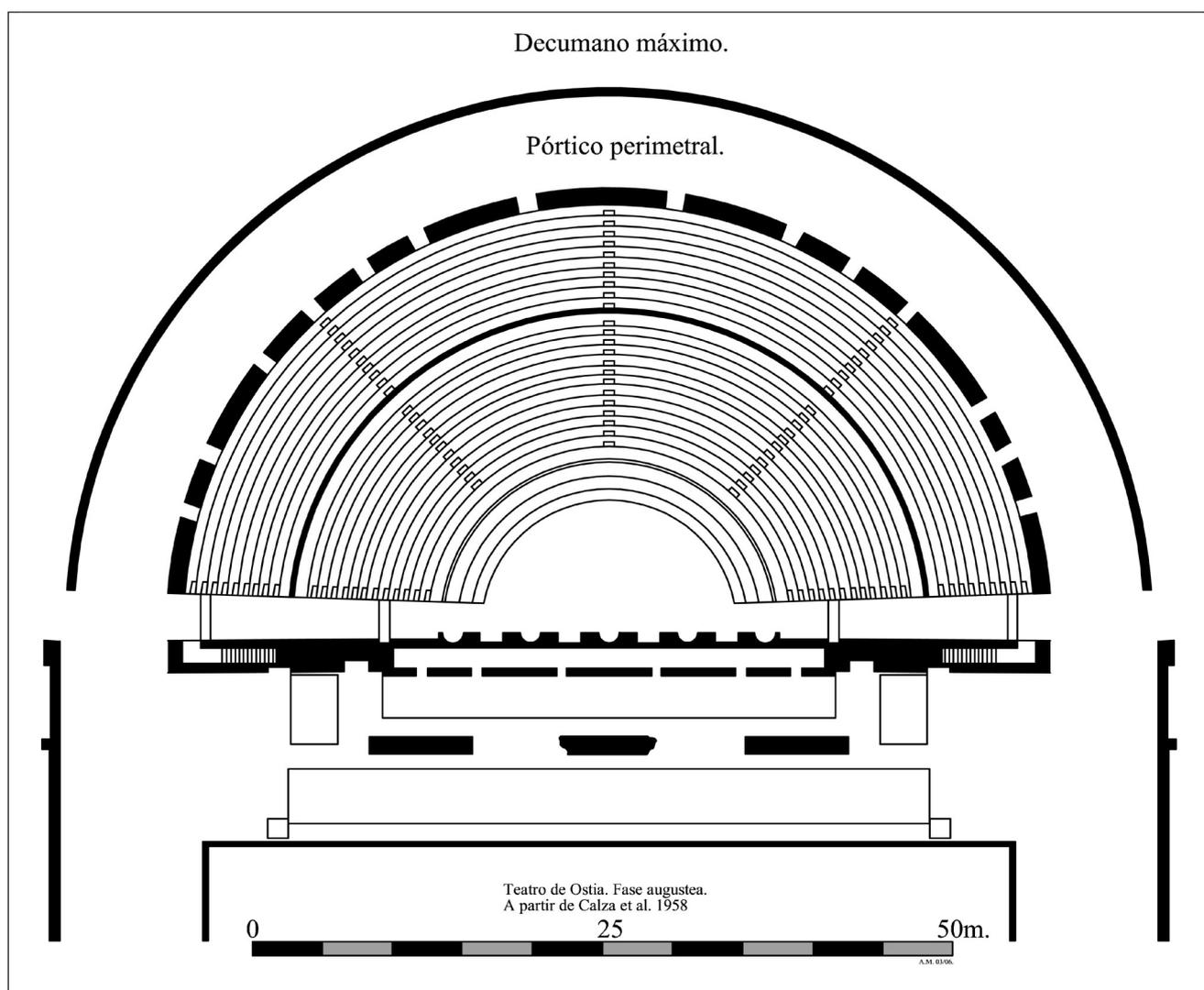


Figura 4. Teatro de Ostia. Planta de la cávea en época augustea. (Restitución a partir de Calza *et al.* 1958).

*praecinctio* situada entre *ima cavea* y *media cavea*. La existencia de estas escaleras evidencia una considerable evolución con respecto al teatro de Gubbio y el resto de teatros comentados. Pero, aun así, estos cuerpos de escalera no están plenamente articulados con las subestructuras. Porque son dos torres de escalera internas enmascaradas entre dos muros radiales, casi adosadas al tercer muro anular. Y que se articulan conforme a un recorrido ascendente de tres giros que discurre siempre atravesando los dos mismos muros hasta alcanzar la *praecinctio* de la *media cavea*.

Así el teatro de Minturno se convierte en el primer teatro itálico, posterior al pompeyano, en el que se articularon accesos a la *media cavea* desde el nivel más bajo con verdaderos cuerpos de escaleras. Es decir, donde por

primera vez fuera de Roma en un teatro *in plano*, junto con el caso de Bologna, se diversificaron incipientemente las comunicaciones de los espectadores de la *ima cavea* con respecto a los de la *media cavea* y *summa cavea*.

La fachada de este teatro del Lazio es el último sector del teatro a considerar que remite a cánones republicanos herederos del teatro pompeyano. Se articula conforme a enormes bóvedas y muros de *opus reticulatum* que ciertamente son una herencia estructural de las bóvedas del primer teatro del Campo de Marte. Nótese la diferencia con el teatro de Teano o Bologna. Estas bóvedas son de gran amplitud, como las del primer giro de subestructuras de este teatro, llegando a medir en la fachada hasta 3.5 m. de anchura, un metro más que las del teatro de Marcelo. También aquí, la disposición de

los vanos abiertos en los muros radiales que forman el itinerario perimetral externo, recuerda el recorrido anular del segundo giro de substrucciones del teatro de Roma, del santuario de Terracina y los teatros campanos.

Por último, la técnica decorativa de la fachada del teatro demostrará todavía mejor la raíz republicana de su arquitectura. Porque, como en Gubbio y Bologna, sus dos órdenes estuvieron decorados con pilastras como remate y disimulo de los muros radiales, otra vez sin las semicolumnas romanas. Y, al estar construida en bloques rectangulares de tufo, confiere al teatro de Minturno un sabor tardorrepublicano que, en nuestra opinión, es una de las características más importantes de este teatro. Un edificio que es la única prueba visible, junto con el de Gubbio, de la herencia del teatro pompeyano en la arquitectura de teatros *in plano* de final de época republicana.

### V.3. Ostia (Fig. 4)

El teatro de Ostia es obra de Agripa. R. Lanciani recuperó una inscripción donde se hacía alusión a uno de sus consulados<sup>84</sup>. Por ello podemos saber que, al menos, el teatro estaba construido con anterioridad al año 12 a. C, año de su muerte. Pero ¿antes o después del año 17 a. C? Creemos que antes de esa fecha, en los primeros años del principado de Augusto, como G. Calza proponía<sup>85</sup>: porque el teatro ostiense, aunque augusteo, pertenece a la serie de teatros *in plano* de herencia republicana.

C. Courtois resaltaba justamente la ascendencia helénica de la rectitud de su *frons scaenae* primitiva<sup>86</sup>. Una herencia que, en nuestra opinión, muestra también la cávea; porque el graderío del teatro ostiense vuelve a ser completamente macizo, sin *vomitoria*. Y, como en Cales, Teano, Bologna, Minturno y Gubbio, lineal y sin alteraciones verticales en su pendiente, como estipulaba Vitrubio y mostraba el teatro de Pompeyo.

El teatro articula su primer graderío encima de un giro de substrucciones no practicables funcionalmente<sup>87</sup>. La *media cavea*, en cambio, se construye encima de un segundo giro de ambientes que tuvieron funciones comerciales, en virtud de su apertura al decumano máximo<sup>88</sup>. Pero la cávea primitiva del teatro de Ostia

acababa en este punto: en el muro de bloques de tufo donde se abrían las puertas de las *tabernae*. Más allá de este segundo giro de substrucciones, aunque englobado tradicionalmente en el diámetro de la cávea, sólo existió un pórtico perimetral encima del cual nunca hubo graderío. Este pórtico será destruido en época severiana cuando se decida ampliar el teatro con la construcción de una *summa cavea*, hasta entonces inexistente.

Por esta cuestión entendemos que la cávea, en su fase augustea, no alcanzó los 80m. de diámetro, como se ha propuesto tradicionalmente<sup>89</sup>. Sólo 63.5m. aprox., unos 215 *pedes*. Porque esos 80m. corresponden a los pilares externos del pórtico perimetral (no *ambulacrum*) de fase augustea, que en época de Conmodo-S. Severo, cuando el diámetro alcance los 88m. aprox, pasarán a ser los pilares internos del nuevo *ambulacrum* anular construido en ladrillo.

Así pues, el teatro augusteo de Ostia tenía al exterior un pórtico cuya función estaba dissociada con respecto al teatro: porque como en Minturno no tenía relación funcional alguna con él. Y ello por dos motivos. Porque no soportaba graderío. Y porque su función principal era, de un lado, servir de antesala a los negocios que dentro de las últimas substrucciones se abrían al decumano. Y de otro, como en Minturno, dar continuidad al recorrido viario, en este caso al de la *porticus post scaenam* posterior; no se quiso que el teatro interrumpiese el discurso funcional de la *porticus*. Se intentó lo contrario: poder circundar el edificio enteramente, conectando los dos sectores de la *porticus post scaenam*, que como es sabido era uno de los principales centros comerciales de la ciudad. Las tabernas alojadas en las substrucciones del teatro darán así continuidad por tanto a ese “centro de negocios” que existía en la parte posterior: el *Piazzale delle Corporazioni*, pero esta vez en curva. Esta utilización del pórtico externo del teatro como alojamiento de negocios también está atestigüada en el teatro de Marcelo<sup>90</sup>. Este pórtico, de un solo nivel de altura, era un elemento conectado con el teatro, pero ajeno a la funcionalidad del teatro propiamente, porque fue concebido otra vez en función más de la ciudad que del edificio.

Una tercera característica, que certifica la herencia pompeyana en el caso ostiense, ya avanzada, es la existencia de la *porticus post scaenam*. Evidentemente el modelo

84 Lanciani, 1881, p. 120.

85 Calza *et. al.*, 1953, p. 166.

86 Courtois, 1989, p. 183.

87 Cfr. Battistelli-Greco, 2002, p. 397.

88 Cfr. Battistelli-Greco, 2002, p. 397.

89 Cfr. Tosi, 2003, p. 85 y Battistelli-Greco, 2002, p. 400.

90 Cfr. Ciancio, 1999, p. 31-35.

es el teatro de Pompeyo. Pero en nuestra opinión, no solo arquitectónicamente; no sólo en función de las actividades de un edificio de espectáculo. Porque creemos que la servidumbre de la *Porticus Pompeiana* en función de la actividad cívica de Roma, como testimonian repetidamente los textos clásicos<sup>91</sup>, independientemente de su anexión a un teatro, sigue viva en el caso de Ostia.

En cuanto al diseño del graderío podemos concretar que, aun cuando ha sido completamente restaurado en 1927<sup>92</sup>, es bien conocida la disposición de sus escaleras: la conservación de las gradas más bajas permite conocer las del primer *maenianum*, y la existencia de las escaleras severianas de subida a la *media cavea* consiente hipotetizar dónde se situarían las del segundo.

Pero hay que distinguir dos momentos distintos en el aspecto externo de la *cavea* ostiense. El primero, correspondiente a su fase primitiva, debió organizarse conforme a cuatro *cunei* con una escalera central. Como corresponde a un teatro de estas dimensiones. De esa escalera central, evidentemente, desapareció cualquier tipo de huella toda vez que se construye el acceso axial en el s. II. Las dos siguientes escaleras se situarían efectivamente donde han sido restituidas en época reciente. Así el teatro de Ostia organizó la totalidad de su graderío sólo con cuatro *cunei*, divididos entre cinco escaleras. No es previsible que originariamente la *media cavea* augustea tuviese el doble de escaleras que el primer graderío, porque su ritmo se había respetado en la reforma de s. II. d. C.

## VI. CONCLUSIÓN. LAS NOVEDADES DEL TEATRO DE MARCELO (Lám. 8 A, B y C)

El teatro de Marcelo, en algunas cuestiones, como en la linealidad del frente escénico, en la articulación del Theatermotiv de la fachada o en la proporción  $\frac{1}{4}$  *orchestra-cavea*, es heredero directo del taller arquitectónico del teatro de Pompeyo, pero sin duda, es la imagen que inaugura una nueva época en la arquitectura teatral. Una imagen que ya Augusto se había encargado de conferir también al teatro de Pompeyo, el cual renovó enteramente en mármol y adaptó a los nuevos tiempos del año 17 a. C, añadiéndolo así, esta vez por implicación directa,

a la lista de monumentos que ilustraban el *consensus*<sup>93</sup> en torno a su figura<sup>94</sup>.

El teatro dedicado por Augusto a su frustrado heredero es, a la vez, el final de una evolución constructiva, desarrollada en el Helenismo, y el comienzo de la difusión de un modelo arquitectónico, que sólo cuando se construye el teatro de Marcelo se define plenamente. El modelo romano, con la construcción del teatro de Marcelo, toma un nuevo rumbo. Las nuevas leyes de los años 20 a. C.<sup>95</sup>, y sobre todo la *lex Iulia Theatralis*<sup>96</sup>, confieren al teatro una fragmentación arquitectónica hasta ahora desconocida; por ello se perderá la continuidad del perfil inclinado que unificaba toda *cavea* y que recomendaba Vitrubio, herencia del mundo griego, y aparecerán las divisiones verticales con *podia* entre *maeniana*. Así, varios mundos sociales se yuxtaponían sin mezclarse en el segundo teatro de Roma. También se preponderarán los recorridos circulares en detrimento de los radiales, con la incorporación a la arquitectura teatral itálica del “*Ambulacro dei Cavalieri*”: una ancha y alta bóveda que viene a suplantar al angosto recorrido anular de corte campano y lacial del teatro de Pompeyo.

Las novedades son fundamentalmente tres:

- Por primera vez se articulan de forma global las comunicaciones internas: el teatro de Marcelo, a diferencia del de Pompeyo, tuvo un doble juego de escaleras en altura por las que se ascendía desde el nivel inferior a la parte superior del graderío.
- Se dividen con *podia*, según las fragmentaciones sociales estipuladas por la nueva ley teatral de Augusto<sup>97</sup>, los tres graderíos de la *cavea*<sup>98</sup>. Y aparecerán, con seguridad, como el mismo Augusto realizó en su reforma del teatro de Pompeyo<sup>99</sup>, las reservas de asientos en toda la *cavea*.
- Se incorpora el *ambulacrum* interno con conexión con las catorce primeras gradas<sup>100</sup>, bajo la *ima cavea*, hasta ahora inédito, pensado para acoger a los miembros del *ordo Equester*, que quedaban así completamente independizados del resto de los asistentes.

93 Sobre la propaganda augustea en los monumentos *in Circo*. Cfr. LaRocca, 1987, 347-372.

94 Vid. Monterroso, 2006 II, p. 215-64.

95 Vid. Eck, 1999, 372-418.

96 Vid. Rawson, 1987.

97 Vid. Edmonson, 2002, p. 41-64.

98 Cfr. Fidenzoni, 1970, p. 47. Fig. 24.

99 Vid. Monterroso, 2006 II, p. 45-64.

100 A diferencia del teatro de Minturno.

91 Recuérdese Ov. *Ars*, 1, 60-79 y 3, 385-396; *Prop.* 2, 32, 1-20 y 4, 8, 70-78; *Mart.* 2, 14, 9 y 3, 19.

92 Cfr. Pavolini, 1989, p. 66.

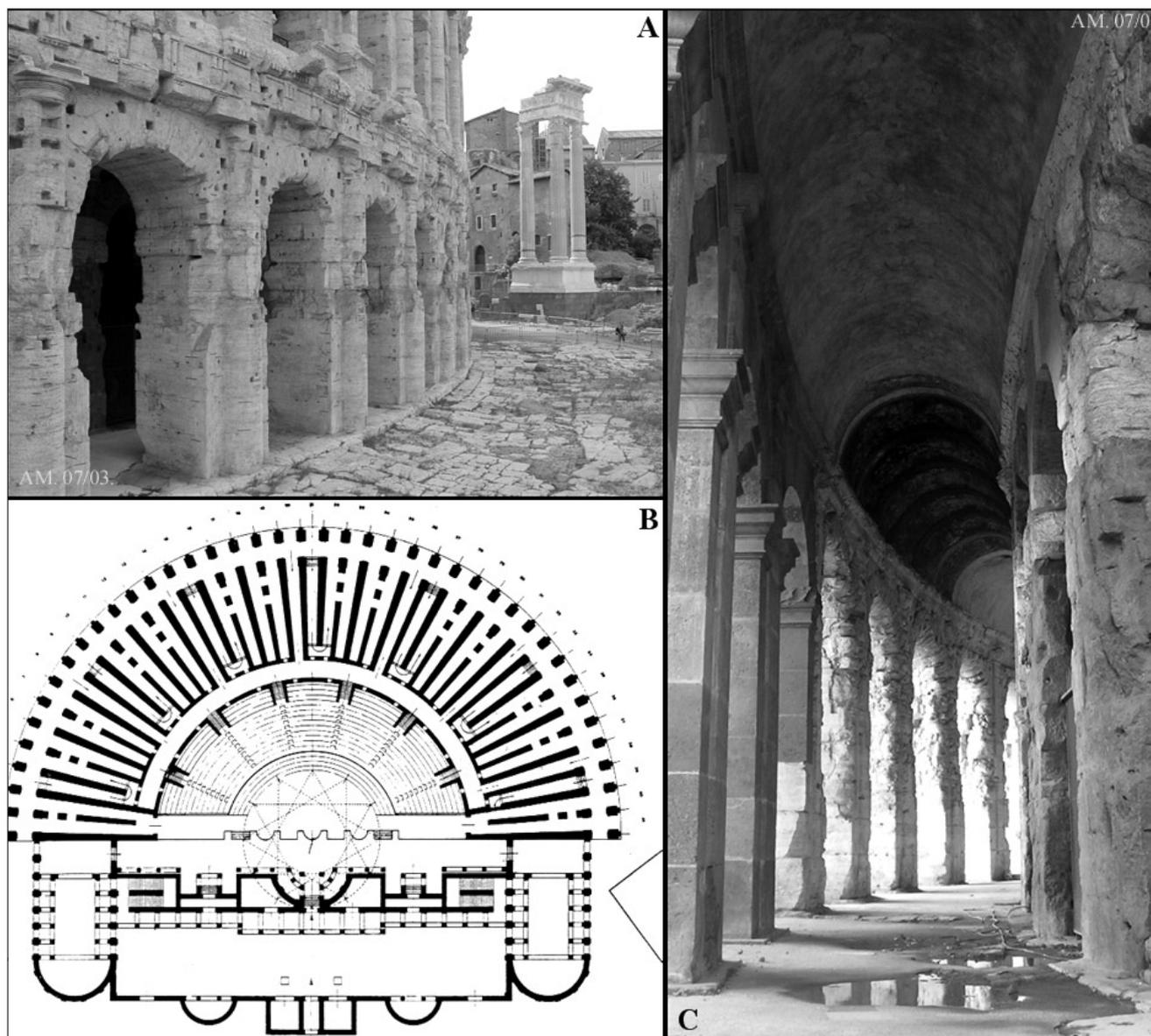


Lámina 8. Teatro de Marcelo. A. Fachada de la cávea. B. Planta (De Fidenzoni 1970). C. *Ambulacrum* externo.

Pero, aun así, el teatro de Marcelo, por ser el teatro más “perfecto”, fue durante mucho tiempo una excepción, que no se igualará funcionalmente hasta la construcción del teatro de Benevento. Los teatros de época augustea en Italia tardarán en asimilar de modo global las consecuencias de tan elevada evolución arquitectónica. De hecho, el mejor y más temprano reflejo del teatro de Marcelo no se encuentra en la península italiana, sino en la Galia Narbonense.

El teatro de Arles, construido casi enteramente *in plano*, con tres órdenes arquitectónicos y *ambulacrum*

interno<sup>101</sup>, según las consideraciones de P. Gros, debe fecharse hacia los años 20 a. C.<sup>102</sup> Y es, simbólicamente, una extensión en Galia de la nueva arquitectura nacida bajo el signo de Apolo<sup>103</sup>.

Pero el teatro de Arles se proyecta antes de la primera utilización del teatro de Marcelo en el año 17 a. C durante la celebración de los *Ludi Saeculares*. Luego,

101 Cfr. Ciancio-Pisani, 1994 II, p. 344.

102 Gros, 1996, p. 292.

103 Cfr. Gros, 1987b, p. 350 y ss. Y Sauron, 1994, p. 541 y ss.

prácticamente, ambos teatros se construyeron al mismo tiempo. Dada la proximidad de las cronologías, mejor que pensar que el teatro francés fue un precedente tipológico, debemos entender que la precocidad y la estrecha ligazón con Roma que muestra este teatro en términos simbólicos y decorativos, como señalaban Gros y Sauron, se producía también en términos arquitectónicos.

Para entender su tipología, con *ambulacrum* interno, debemos pensar que, a la vez que participaban talleres urbanos en su decoración arquitectónica, también sus arquitectos procedían de Roma, seguramente del mismo equipo que trabajó en el teatro de Marcelo. En cualquier caso y con seguridad, conocedores directos de sus planos. Así, antes de ser utilizado por primera vez, el teatro de Marcelo ya tuvo un primer reflejo arquitectónico en la Galia Narbonense, tan engrandecida personalmente por Augusto<sup>104</sup>. Señalamos por último que, aun cuando existió *ambulacrum*, el teatro de Arles todavía mostraba la radialidad de los accesos del teatro de Pompeyo. Como demuestra la situación en eje de sus distintas escaleras y *vomitoria* de la *ima cavea* con respecto a las puertas de la fachada<sup>105</sup>, a diferencia del teatro de Marcelo.

En la *Baetica* hispana encontramos un caso de similar monumentalidad, construido por una poderosa oligarquía urbana<sup>106</sup> y que debió concebirse bajo una estrecha ligazón con Roma que aún está por descifrar<sup>107</sup>: en *Colonia Patricia Corduba*<sup>108</sup>.

Fue construido entre el año 15 a. C y 5 d. C, con un diámetro idéntico a la anchura del Santuario de Fortuna Primigenia, 420 *pedes* (124,3m.), sólo seis metros menor que el teatro de Marcelo, y con una *cávea* marmórea<sup>109</sup> que es el mejor reflejo en la actualidad del graderío de mármol de Luni que Augusto dispuso para el teatro de Pompeyo, y seguramente también para el de Marcelo.

Utilizó parte de una ladera para su construcción, pero modificándola en su interés. Por ello, en el sector central de su fachada sólo eran visibles el orden jónico y el corintio. Será en sus laterales, en clara unión con el eje visual de los complejos en terraza que se disponían

a sus lados<sup>110</sup>, donde su fachada presente tres órdenes arquitectónicos. Al interior tuvo tres *ambulacra* internos; El perimetral y dos interiores, de los cuales el más profundo es un claro consecuente del “*Ambulacro dei Cavalieri*” del teatro de Marcelo.

Por último, clara identificación con el teatro de Pompeyo de modo particular, y con los teatros de Roma en general, es el posible *sacellum in summa cavea* que tuvo seguramente este teatro, aun en estado de presunción y de próxima investigación<sup>111</sup>. Y una mirada al Lazio republicano, y a los antiguos teatros *in plano*, es el hecho de que al exterior existiesen pilastras como remate de los muros radiales, no las semicolumnas romanas, que hasta que se construyen los teatros de Milán o Verona no aparecen en los teatros de Italia. Este hecho, junto con el emplazamiento en distintos niveles en terraza<sup>112</sup>, muestra claramente la influencia del bagaje conceptual de los colonos laciales en la arquitectura del teatro de *Colonia Patricia*.

En *Hispania*, cabe señalar del mismo modo un ejemplo que es buena prueba de que los nuevos esquemas del teatro de Marcelo no dejaban de afectar a los teatros parcialmente construidos a la manera tradicional *in montibus*: el teatro de Cartagena<sup>113</sup>, que apoyado en ladera es uno de los primeros ejemplos en provincias en incorporar la segmentación del graderío mediante *podia*, así como la diversificación social en los distintos accesos del teatro: en la línea de la nueva arquitectura augustea. Basta citar los capiteles de mármol de Luni de la *frons scaenae*, fruto del modelo del Foro de Augusto, o las inscripciones a Cayo y Lucio bajo los *tribunalia*, para valorar del mismo modo la cercanía de este edificio con la *Urbs*<sup>114</sup>.

En Italia, en época augustea, sólo el teatro de Milán, todavía necesitado de investigación arquitectónica, pudo conjugar el tener tres órdenes arquitectónicos y un *ambulacrum* interno, que en este caso es doble, como mostraba, desde otra perspectiva, el teatro de Minturno<sup>115</sup>. El teatro mediolanense sería así el edificio itálico de época augustea más fiel al teatro de Marcelo.

El resto de teatros, muestran de forma más parcial las novedades y estarán por tanto en la línea del teatro de

104 Vid. Gros, 1987b, p. 339-363.

105 Cfr. Gros, 1987b, p. 351, Fig. 10.

106 Vid. Ventura, 1999, p. 57-72.

107 Seguramente porque la *frons scaenae* no ha sido excavada hasta la actualidad.

108 Vid. Ventura, 2006, p. 99-148.

109 De gradas triangulares, a veces en caliza blanca sin cristalizar, a veces en mármol, que son el mejor ejemplo para comprender cómo fue la *cávea* marmórea augustea del teatro de Pompeyo. Vid. Montenegro, 2006, II, p. 45-64.

110 Vid. Márquez, 1998, p. 63-79.

111 Cfr. Borrego, 2006 II, p. 65-84.

112 Márquez, 1998, p. 63-79.

113 Vid. Ramallo y Ruiz, 1998.

114 Vid. Ramallo, 2004, p. 172 y ss.

115 Mirabella, 1994, p. 384.

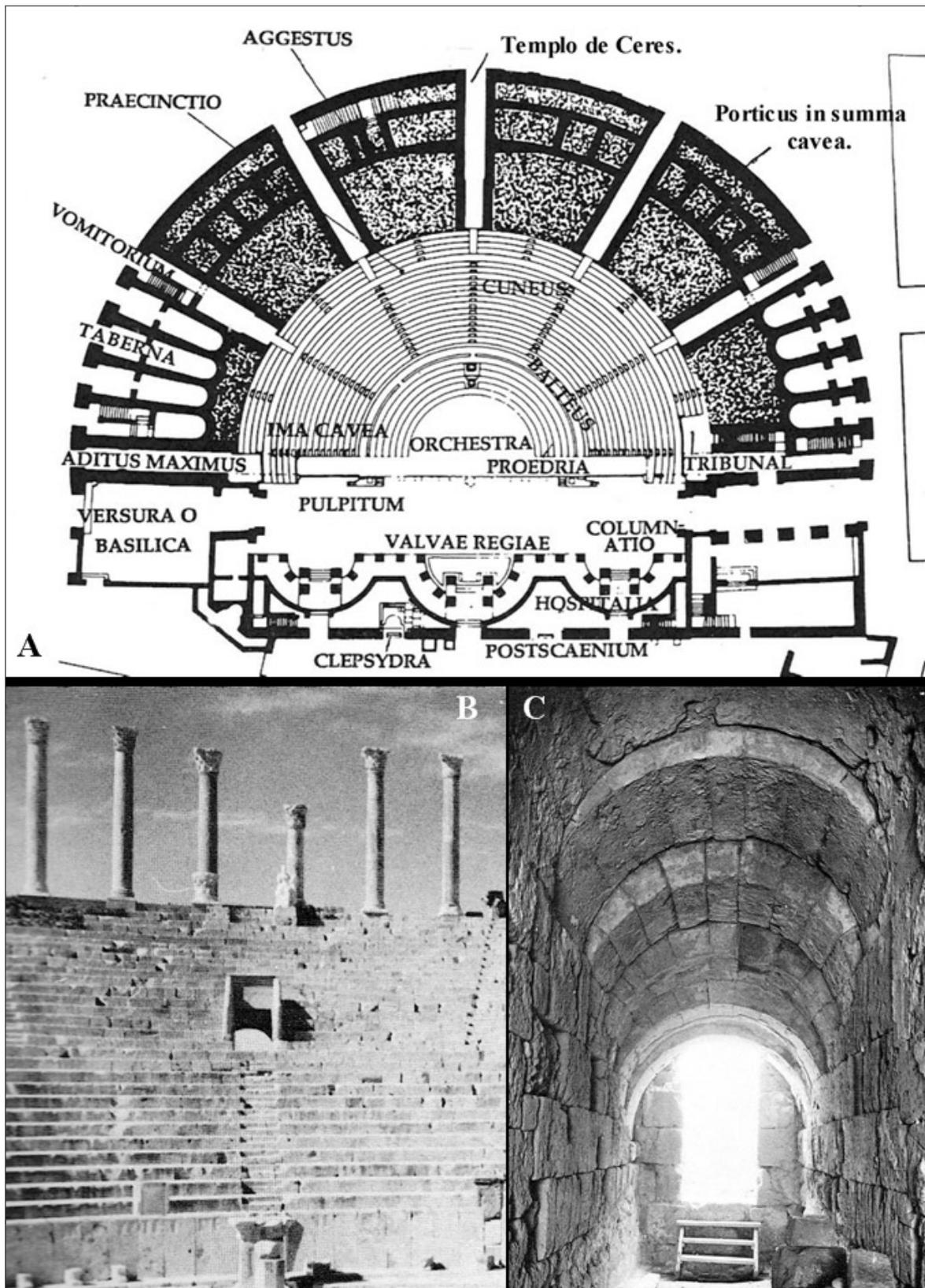


Lámina 9. Teatro de *Lepcis Magna*. A. Planta. B. Vomitorio central y templo de Ceres. C. Bóveda hacia el vomitorio. (De Caputo 1987).

Cartagena: incorporarán el modelo por partes. Por ello, habrá edificios parcialmente construidos *in montibus*, como el caso del teatro de Amiterno, donde se incorporan los *podia*, pero no haya *ambulacrum*. O habrá casos, también en parte *in montibus*, como los teatros umbros de Spoleto y Otricoli donde se disponga, además de las separaciones verticales, un *ambulacrum* interno para abastecer a las primeras filas de gradas. Pero no tendrán fachada arqueada externa. Serán los teatros de época julio-claudia los que, ya en ladrillo, canonicen el tipo y comiencen la segunda evolución, la que finaliza el teatro de Benevento.

“Copiar” enteramente el modelo del teatro de Marcelo estaba al alcance de muy pocas ciudades. En Occidente, de forma global en época de Augusto, sólo Arles y en menor medida Córdoba. En la mayoría de ciudades, o bien se copia el nuevo modelo “por partes” o bien se siguen disponiendo teatros a la manera tradicional de herencia republicana, como muestran muchos ejemplos de Italia: no todo cambia con el teatro de Marcelo. Las tradiciones arquitectónicas del Helenismo teatral itálico seguían plenamente vigentes.

Como ilustración de esta última idea, finalizaremos nuestro recorrido teatral con un teatro que, en nuestra opinión, es el mejor homenaje que se pudo tributar en época de Augusto a los logros de la tradición arquitectónica de la Italia republicana: el teatro augusteo de *Lepcis Magna*, magníficamente estudiado y cuidado por G. Caputo<sup>116</sup> (Lám. 9. A, B y C).

Fue construido completamente *in plano* sobre *aggestus* de tierra, igual que el *theatrum terra exaggerandum* de Capua, como lo definía la epigrafía<sup>117</sup>, erigido hacia el año 100 a. C., o el coetáneo teatro de Bologna<sup>118</sup>.

Como los antiguos teatros de Campania no tuvo *ambulacrum* interno, y ni siquiera externo. En el sector central de la cávea, como en el teatro de Bologna, se dispuso un doble tiro de escaleras que conducían a los espectadores hasta la *summa cavea*. Aunque ahora estructuralmente de forma más consistente

Para las catorce primeras filas de gradas se recurrió al sistema radial del teatro de Pompeyo: desde una puerta en la fachada se podía alcanzar uno de los vomitorios que daban acceso a la *ima cavea*. Se incorporó la decoración en la fachada externa. Pero, otra vez, no con

las semicolumnas de Roma, sino con las pilastras del Lazio, Campania y Umbria, cómo sucedía en Córdoba, lo que demuestra la pervivencia de los viejos esquemas republicanos. Y sólo se dispusieron vanos donde había accesos a la *ima cavea*, quedando “ciega” y enmarcada por pilastras el resto de la fachada perimetral. Como en Bologna.

Por último, se construyó un templo a Ceres, que es el mejor ejemplo para comprender cómo fue y cómo deriva el tipo del templo de la Venus *Victrix* de Pompeyo.

Sólo el podio que divide la *summa cavea* de la *media cavea* y toda la decoración marmórea nos advierten de que este teatro está en Libia y no en Campania.

## BIBLIOGRAFÍA

En el curso de publicación de este trabajo, se han publicado tres artículos cuya consulta es necesaria para varios apartados de este que aquí presentamos. Para el caso de los teatros de área campana remitimos a los siguientes títulos para un conocimiento más actualizado de su problemática:

PENSABENE, P., 2006: “Marmi e comittenza negli edifici di spettacolo in Campania”, *Marmora* 1 (2005), p. 69-144.

SIRANO, F. y BESTE, H. J., 2006: “Studi sul teatro di Teano. Rassegna preliminare”, *RM* 112 (2005), p. 399-422.

Y para un conocimiento más profundo y actualizado sobre nuestra interpretación global de la arquitectura del Teatro de Pompeyo en Roma, véase:

MONTERROSO CHECA, A. 2006 b: “*Theatrum Pompei*. Forma y Arquitectura”, *Romviva* 5, 27-58.

BATTISTELLI-GRECO 2002.

Battistelli, P. y Greco, G., 2002: “Lo sviluppo architettonico del complesso del teatro di Ostia alla luce delle recenti indagini nell’edificio scenico”, *MEFRA* 114, p. 391-420.

BEJOR 1979.

Bejor, G., 1979: “L’edificio teatrale nell’urbanizzazione augustea”, *Athenaeum* 57, p. 124-138.

BORREGO 2006.

Borrego, J.D., 2006: “La *porticus in summa gradatione* del teatro romano de Córdoba”, en *El concepto de lo provincial en el Mundo Antiguo. Homenaje a la Profra. Pilar León Alonso* (D. Vaquerizo y J. Murillo, eds), Córdoba, II, p. 64-84.

116 Vid. Caputo, 1987.

117 Vid. Frezouls, 1982, p. 349.

118 Vid. *Supra*.

- CALZA ET AL. 1953.
- Calza, G., Becatti, G., Gismondi, I, De Angelis D'ossat, G., y Bloch, H., 1953: *Scavi di Ostia I. Topografia generale*, Roma.
- CAPUTO 1987.
- Caputo, G., 1987: *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro*, Roma.
- CIANCIO 1999.
- Ciancio Rossetto, P., 1999: "Theatrum Marcelli", en *Lexicon Topographicum Urbis Romae V* (E.M. Steinby, ed), Roma, p. 31-35.
- CIANCIO-PISANI 1994.
- Ciancio Rossetto, P. y Pisani-Sartorio, G. (Eds) 1994: *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*, Roma, III. Vols.
- CENNI 1979.
- Cenni, B., 1976: *Il teatro romano di Gubbio*, Città di Castello.
- COARELLI 1982.
- Coarelli, F., 1982: *Lazio*. Guide archeologiche Laterza, Roma-Bari.
- COARELLI 1997.
- Coarelli, F., 1997: *Il Campo Marzio*, Roma.
- COARELLI 1989.
- Coarelli, F., (Ed), 1989: *Minturnae*, Roma.
- COARELLI 1996.
- Coarelli, F., *Revixit Ars*, Roma, 1996.
- COURTOIS 1989.
- Courtois, C., 1989: *Le bâtiment de scène des theatres d'Italie et de Sicile*, Providence-Louvain-la Neuve.
- DE BERNARDI 1969-1974.
- De Bernardi Ferrero, D., 1969-1974: *Teatri classici in Asia Minore I-IV*, Roma.
- DE CARO 1981.
- De Caro, S. y Greco, A., 1981: *Campania*, Guide Laterza.
- DUPRÉ 2006.
- Dupré, X., 2006: "El teatro de *Tusculum*", en *Los teatros romanos de Hispania* (C. Márquez y A. Ventura, eds), Córdoba, p. 361-383.
- ECK 1999.
- Eck, W., 1999: "La riforma dei gruppi dirigenti. L'ordine senatorio e l'ordine equestre", en *Storia de Roma* (A. Giardina y A. Schiavone, eds), Torino, 1999, p. 372-418.
- EDMONSON 2002.
- Edmoson, J., 2002: "Public Spectacles and Roman Social Relations", en *Ludi Romani* (T. Nogales, ed), Mérida, p. 41-64.
- FIDENZONI 1970.
- Fidenzoni, P., 1970: *Il teatro di Marcello*, Roma.
- FREZOULS 1982.
- Frézouls, E. 1982: "Aspect de l'histoire architecturale du théâtre romain" *ANRW*, II, 12,1, Berlin-Nueva York, p. 343-441.
- GIULIANI 2004.
- Giuliani, C.F., 2004: *Tivoli. Il santuario di Ercole Vincitore*, Tivoli.
- GOLVIN 1988.
- Golvin, J.C. 1988: , *L'amphitéâtre romain*, Paris.
- GROS 1978.
- Gros, P., 1978: *Architecture et Société à Rome en Italie centro-mèridionale aux deux derniers siècles de la République*, Bruxelles.
- GROS 1987.
- Gros, P., 1987: "La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne", en *L'Urbs. Espace urbain et Histoire*, Roma, p. 319-346.
- GROS 1987 B.
- Gros, P., 1987b: "Un programme augustéen: Le centre monumental de la colonie d'Arles", *JdI* 102, p. 339-363.
- GROS 1994.
- Gros, P., 1994: "Les théâtres en Italie au I<sup>er</sup> siècle de notre ère: situation et fonctions dans l'urbanisme imperial", en *L'Italie d'Auguste à Diocletétien*, Roma, p. 287-307.
- GROS 1996.
- Gros, P., 1996: *L'Architecture Romaine I*, Paris.
- JOHANNOWSKY 1961.
- Johannowsky, W., 1961: "Relazione preliminare sugli scavi di Cales", *BdA* 46, p. 258-268.
- JOHANNOWSKY 1963.
- Johannowsky, W., 1963: "Relazione preliminare sugli scavi di Teano", *BdA* 48, p. 131-165.
- LANCIANI 1881.
- Lanciani, R., 1881: "Ostia", en *NSc* 1881, p. 109-125.
- LANCIANI 1876-1901 (REED. DE 1980).
- Lanciani, R., 1980: *Forma Urbis Romae*, Roma.
- LAUTER 1976.
- Lauter, H., "Die hellenistischen Theater der Samniten und Latiner in ihrer Beziehung zur Theaterarchitektur der Griechen", en *Hellenismus in Mitteleitalien* (P. Zanker y E. Teil eds.), Göttingen, 1976, 412-429.
- LA ROCCA 1987
- La Rocca, E., 1987: "L'adesione senatoriale al *consensus*: i modi della propaganda augustea e tiberiana nei

- monumenti in Circo Flaminio”, en *L’Urbs. Espace urbain et Histoire*, Roma, p. 347-372.
- MÁRQUEZ 1998.
- Márquez, C., 1998: “Acerca de la función e inserción urbanística de las plazas en *Colonia Patricia*”, *Empurios* 51, p. 63-79.
- MIRABELLA 1994.
- Mirabella Roberti, M., 1994: “Teatro, anfiteatro e circo a Milano”, *Antichità Altoadriatiche* 41, p. 381-388.
- MITENS 1988.
- Mitens, K., 1988: *Teatri greci e teatri ispirati all’architettura greca in Sicilia e nell’Italia meridionale, 350-50 a. C.*, Roma.
- Monterroso 2006.
- Monterroso Checa, A., 2006: “Los *sedilia* marmóreos del teatro de Pompeyo y su reflejo en los teatros de la Bética”, en *El concepto de lo provincial en el Mundo Antiguo. Homenaje a la Profra. Pilar León Alonso* (D. Vaquerizo y J. Murillo, eds), Córdoba, II, p. 45-64.
- MOSCHELLA 1939
- Moschella, P., 1939: “Il teatro romano di Gubbio”, *Dioniso* 7, p. 3-15.
- ORTALLI 1986.
- Ortalli, J., *Il teatro romano di Bologna*, Bologna, 1986.
- ORTALLI 1994.
- Ortalli, J., 1994: “I teatri romani dell’Emilia Romagna”, en *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina Romana*, *Antichità Altoadriatiche* 41, Udine, p. 271-308.
- PEDRONI 2002.
- Pedroni, L., 2002: “La colonia latina de Cales”, en *Valencia y las primeras ciudades romanas de Hispania* (J.L. Jiménez y A. Ribera, eds.), Valencia, p. 49-56.
- PELLEGRINI 1865.
- Pellegrini, A., 1865: “Scavi di Roma”, *BdI* 1865, p. 201-203.
- POCIÑA 1976.
- Pociña, A., 1976: “Los espectadores, la *Lex Roscia Theatralis* y la organización de la cávea en los teatros romanos”, *Zephirus* 16-17, p. 435-442.
- RAFFAELLE 1991.
- Raffaelle, F.S., 1991: “Cales: cenni archeologici”, en *Cales. Storia, Archeología e Ambienti. Itinerari turistici*, p. 17-59.
- RAMALLO Y RUIZ 1998.
- Ramallo, S., y Ruiz, E., 1998: *El teatro romano de Carthago Nova*, Murcia.
- RAMALLO 2004.
- Ramallo, S., 2004: “Decoración arquitectónica, edilicia y desarrollo monumental en Carthago Nova”, en *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente* (S. F. Ramallo, ed), Murcia, p. 153-218.
- RAKOB 1976.
- Rakob, F., 1976: “Bautypen und Bautechnik”, en *Hellenismus in Mitteleuropa* (P. Zanker y E. Teil, eds.), Göttingen, p. 66-376.
- RAWSON 1987.
- Rawson, E., 1987: “*Discrimina Ordinum*: The *Lex Iulia Theatralis*”, *BSR* 55, p. 83-114.
- SAURON 1987.
- Sauron, G., 1987: “Le complexe pompéien du Champ de Mars: Nouveauté urbanistique à finalité idéologique”, en *L’Urbs. Espace urbain et Histoire*, Roma, p. 457-473.
- SAURON 1994.
- Sauron, G., 1994: *Quis Deum?, L’expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, BEFAR 285, Roma.
- SIRANO ET AL. 2002.
- Sirano, F., Balasco, A., Beste, H.J., D’Avino, V., Neudecker, R., 2002: “Il teatro di *Teanum Sidicinum*. Attraverso un progetto di rivalutazione”, *RM* 109, p. 317-336.
- STRAZZULLA 1972.
- Strazzulla, M.J., 1972: *Il santuario sannitico di Pietrabbondante*, Roma.
- TOSI 2003.
- Tosi, G., 2003: *Gli edifici per spettacoli nell’Italia romana*, Roma.
- TUCCI 2005.
- Tucci, P.L., 2005: “Where high Moneta leads her steps sublime. The “*Tabularium*” and the Temple of Juno Moneta”, *JRA* 18, p. 7-33.
- VENTURA 1999.
- Ventura, A., 1999: “El teatro en el contexto urbano de *Colonia Patricia Corduba*: Ambiente epigráfico, evergetas y culto imperial”, *AEspA* 72, p. 57-72.
- VENTURA 2006.
- Ventura, A., 2006: “La cávea del teatro romano de Córdoba”, en *Los teatros romanos de Hispania* (C. Márquez y A. Ventura, eds) Córdoba, e.p.
- WIEGAND 1997
- Wiegand, A., 1997: *Das Theater von Solunt*, Mainz.

