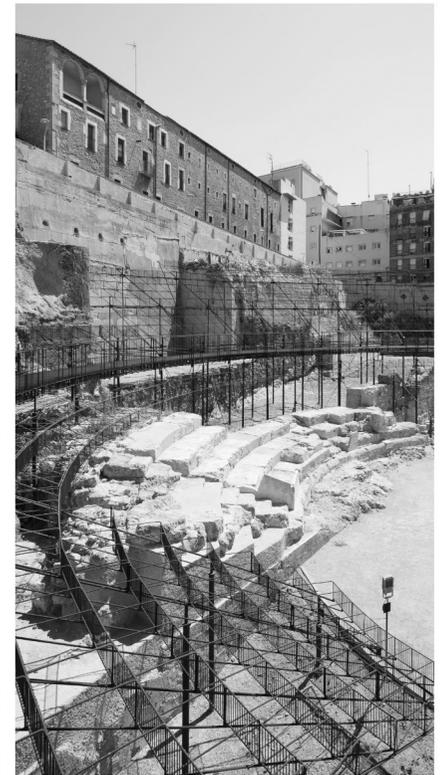


TEATROS ROMANOS DE ESPAÑA

ESTUDIO COMPARADO DE LOS
PROYECTOS DE INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA
EN LOS ÚLTIMOS AÑOS.







Universidad de Valladolid

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Trabajo Fin de Grado

Teatros romanos de España. Estudio comparado de los proyectos de intervención arquitectónica en los últimos años.

Convocatoria: Septiembre de 2020

Autor: Alex Ballesteros Rovidarcht **Tutor:** Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría

Teatros romanos de España
Estudio comparado de los
Proyectos de intervención arquitectónica
en los últimos años.

Índice

Resumen y palabras clave	9
Introducción y objetivos del trabajo	11
La llegada de los Romanos a España	13
El papel del teatro en las sociedades romanas	17
Construcción y características de los teatros (Vitruvio)	19
Teatros romanos de Hispania (Monumentos significativos)	27
La importancia de intervenir en un teatro romano	39
Teatro romano de Augusta Emerita (Mérida)	44
Teatro romano de Saguntum (Valencia)	54
Teatro romano de Carthago Nova (Cartagena)	66
Teatro romano de Clunia (Clunia Sulpicia)	76
Teatro romano de Tarraco Nova (Tarragona)	88
Conclusión y consideraciones finales	97
Bibliografía	99
Listado y créditos de imágenes	105

Resumen

Es innegable la importancia del paso de los romanos por la península. Su arquitectura e ingeniería ha dejado marcada su huella en nuestra sociedad. De entre todas sus aportaciones este trabajo se centra en una en concreto: los teatros, espacios para el ocio del pueblo con un importante papel social. Sin las labores arqueológicas para su tratamiento estos hubiesen caído en el olvido. No obstante, la otra labor, que se estudia en este trabajo es la intervención arquitectónica en ellos, que ha hecho posible su conservación, entendimiento, visita y estudio. Se presentan algunas de las intervenciones más importantes y actuales, comparándolas y señalando sus fallos y aciertos para entender las diferentes maneras a la hora de intervenir en un espacio con tanta historia.

Palabras clave: Teatro romano, Hispania, Roma, intervención arquitectónica, Arquitectura.

Abstract

The importance of the passage of the Romans through the peninsula is undeniable. Its architecture and engineering have left their mark on our society. Among all his contributions, this work focuses on one in particular: theaters, spaces for leisure in the town with an important social role. Without the archaeological work for their treatment, they would have fallen into oblivion. However, another work that is studied in this work is the architectural intervention in them, which has made possible their conservation, understanding, visit and study. Some of the most important and current interventions are presented, comparing them and pointing out their failures and successes, to understand the different ways of intervening in a space with so much history behind.

Key Words: Roman theatre, Hispania, Rome, architectural intervention, Architecture.

Introducción y objetivos del trabajo

Este escrito pretende servir como trabajo de recopilación de las principales intervenciones arquitectónicas llevadas a cabo en algunos de los teatros romanos existentes en España. Los teatros elegidos, han sido: Mérida, Sagunto, Cartagena, Clunia y Tarragona. No busca dar pequeñas pinceladas de todas las intervenciones que han tenido ocasión a lo largo de la historia ni de todos los teatros, sino que su fin es abordar con vehemencia algunos de los ejemplos más actuales y dispares en cuanto a las intenciones de sus autores, para una vez conocidos con los suficientes datos estos casos, y tras tener una imagen clara de ellos, recalcar sus aciertos y errores con espíritu crítico, siempre desde un punto de vista propio.

En este trabajo se ha procedido a realizar un escrito de los datos y conclusiones obtenidas tras la lectura. Se ha estructurado de tal manera que primeramente se conozca la historia del pueblo romano y su paso por la península, para contextualizar los edificios que acomete este trabajo, así como las partes de estos y su geometría y construcción. Una vez hecho esto se procede a hablar de algunos de los teatros más importantes de *Hispania* y su situación y estado de conservación actual, para acabar analizando los cinco ejemplos elegidos.

Se pretende alcanzar el conocimiento suficiente acerca de estos casos para comprender las actuaciones llevadas a cabo en estos últimos años, y extraer las conclusiones necesarias en cuanto a intervenciones sobre Patrimonio histórico.



La llegada de los Romanos a España

El Imperio Romano es el primer imperio conocido cuya extensión fue capaz de englobar casi todo el mundo conocido en la época.

Hispania es el nombre que dieron los romanos a la península ibérica tras su llegada. A pesar de ser una parte del Imperio Romano, esta región destacaba por su lejanía de Roma y sus cualidades, ya que se encontraba en contacto con el Océano Atlántico.

La conquista de España por parte de los romanos, iniciada con el desembarco en Ampurias (218 a.C) (Fig. 1), no puede definirse como sencilla, pues fue posible solo tras una dura lucha que duró años y llevó consigo numerosas bajas y derrotas de los ejércitos romanos. Podría establecerse la etapa de guerras a lo largo de los años 218 y 16 a. C, teniendo una duración considerable.

Los factores clave que llevaron a esta conquista a su complejidad y larga duración son dos: el propio territorio peninsular y su naturaleza, que con sus variaciones de altura, vegetación y clima hacían especialmente difíciles las comunicaciones y abastecimiento de los enemigos, siendo de gran ayuda para los pueblos atacados; y los propios pueblos tribales prerromanos, que con sus costumbres y espíritu guerrero se convirtieron en un elemento clave para frenar la conquista.

El único acceso terrestre a España se situaba en los pirineos, convirtiéndose más en un obstáculo que en un acceso para los propios romanos. De hecho, la frase “África empieza en los Pirineos”, utilizada por los europeos en épocas posteriores, hace alusión a esta condición de inaccesibilidad a la península y su cercanía con el continente vecino (Leonard A. Churchin, 1996: 23).

Fig1. Expansión del Imperio Romano hacia la península. Desembarco en Ampurias.

Se podría establecer la siguiente cronología¹ en la conquista:

- Siglos VIII-IV a. C.....Florecimiento *Tartessos*
- 226 a. C.....Tratado sobre el Ebro
- 218-202 a. C.....Segunda Guerra Púnica
- 206 a. C.....Expulsión de los Cartagineses
- 197 a. C.....Creación de las provincias Hispanas
- 195 a. C.....Catón, gobernador de la Citerior
- 179 a. C.....Graco, gobernador de la Citerior
- 155-139 a. C.....Guerra Lusitana
- 153-133 a. C.....Guerra Celtibérica
- 138-136 a. C.....Campanías de Bruto en el N.O
- 80-73 a. C.....Rebelión de Sertorio
- 49-45 a. C.....Guerra Civil
- 26-16 a. C.....Guerra de los Cántabros

En un primer momento las partes de la península ibérica conquistadas fueron divididas por los invasores romanos en dos únicas provincias, a saber, *Hispania Ulterior* e *Hispania Citerior*, quedando dividida en tres partes contando con el territorio no conquistado. Sin embargo, será en parte Julio César en el año 27 a. C quien se encargará una vez ya conquistada toda la península en dividirla, esta vez en tres provincias: *Baetica*, *Lusitana* y *Tarraconensis*.

Cesar Augusto (Fig. 2), también conocido como Octavio, y primer Emperador Romano dividió *Hispania Ulterior* dando lugar a la creación de *Ulterior Baetica* e *Ulterior Lusitana* (Fig. 3). *Ulterior Baetica* tuvo como provincia la actual Córdoba, *Colonia Patricia Corduba*. *Ulterior Lusitana* por su parte tuvo como capital *Emerita Augusta*, actual Mérida. Por su parte, *Citerior Tarraconensis*, siendo la provincia más extensa de las tres, tuvo como capital a *Tarraco*, actual Tarragona.



Fig 2. Augusto de Prima Porta. Escultura de Augusto, exhibida hoy en día en el Braccio Nuovo de los Museos Vaticanos.

¹ Cronología extraída de Leonard A. Churchin, 1996, *Roman Spain, Conquest and Assimilation*, Madrid, Editorial Gredos



La llegada de los Romanos a la península supuso un antes y un después para su evolución. Se encargaron de traer sus medios de construcción, carreteras, sistemas hidráulicos, idioma y cultura.

La inclusión de una misma lengua, los caminos de unión y la economía llevaron consigo el florecimiento de los pueblos existentes, pues ahora poseían aspectos comunes, dejando de ser pueblos divididos y distantes culturalmente hablando.

Esta etapa de lucidez trajo consigo la creación de grandes ciudades, que en algunos casos han servido como base para algunas de las que hoy conocemos. La avanzada arquitectura e ingeniería de los romanos aun hoy en día nos sorprende y los restos arqueológicos que todavía conservamos nos sirven para entender la importancia de su paso por la península. Teatros, Foros, Termas y Acueductos ponen en valor la importancia y poder del Imperio Romano.

No obstante, esta época acabaría, pues la llegada de los Germanos y después de los Visigodos pondrían fin al dominio romano. Aun así la huella que estos dejaron sigue presente hasta nuestros días.

Fig 3. División provincial de Hispania por Cesar Augusto.

El papel del teatro en las sociedades romanas

El teatro romano al igual que múltiples elementos de la sociedad romana fueron fruto de la influencia de la cultura y sociedad griega. Sin embargo, el drama y la comedia griegas fueron poco a poco siendo sustituidas por espectáculos más dinámicos, que tenían en muchas ocasiones más parecido con un juego que una obra teatral. La música, la danza, la pantomima formaban parte de estos espectáculos que fueron denominados como *ludi scaenici*¹, a los que la población acudía para divertirse, llegando a pasar varias horas en ellos, acompañados de sus amistades y buena comida.

Por lo tanto el teatro romano tenía un fuerte papel social, pues no solo proporcionaba al pueblo un pasatiempo de ocio y disfrute, sino que servía como espacio de relación y unión del pueblo, pues todos acudían con el objetivo de divertirse.

La construcción de teatros tiene lugar en aquellos lugares donde los conflictos bélicos han cesado y se viven tiempos de paz. Es allí donde las élites romanas y los altos cargos se centran en construir estos edificios, que darán ocio a sus habitantes y pretigio a las ciudades. Se busca la expansión y el crecimiento de la ciudad, para lograr su semejanza con la propia Roma. Las relaciones sociales entre el pueblo y los dirigentes de éste debían ser cuidadas, y ésta era una manera de hacerlo. No se trataba por tanto de un acto desinteresado y altruista de los ciudadanos más poderosos, sino más bien de un acto de propaganda de su figura y del poder romano. No solo se encargaban estas élites de la construcción de edificios capaces de recoger estos espectáculos, sino también de promocionar y pagar dichos espectáculos. Se convierte así el edificio del teatro en un espacio de propaganda.

No solo se realizaban representaciones artísticas, sino también con trasfondo social y religioso. El teatro servía a su vez como lugar de asamblea del pueblo y celebraciones religiosas. Además el escenario tenía un fuerte papel para generar augurios en una sociedad de marcado carácter supersticioso. Así pues un acto acometido en el teatro podría ser un aviso simbólico de lo que pasaría en un futuro cercano. Un ejemplo de esto es el asesinato de Cayo César, pues en los días anteriores a su muerte las representaciones que se habían llevado a cabo en el teatro habían sido acerca de regicidio, llegando incluso a quedarse el escenario teñido de rojo.

¹ Los *ludi scaenici* hacen referencia a las representaciones teatrales que se realizaban en el imperio Romano

No solo se representaban obras simbólicas y sin trasfondo real, sino que muchas veces el escenario servía como reflejo de la sociedad romana, actuando como amplificador de los gobernantes y los acontecimientos que habían estado sucediendo, estableciendo cierto orden en la sociedad. Y no solo el escenario reflejaba la sociedad romana, sino que el propio teatro servía para ello, pues la manera en la que se entraba y en la que se distribuían los ciudadanos en los distintos sectores de la *cavea* era fruto de la estructura social y la jerarquía del imperio.

En la zona de la *orchestra* se encontraba la *proedria*, la zona más cercana al escenario y por lo tanto ocupada por las personas más representativas dentro de la sociedad. Dicho espacio era reservado a las autoridades, decuriones, magistrados y sacerdotes locales. Para acceder a estos asientos era necesario pasar por los *itineraria versurarum*, aceos especiales exclusivos para las más altas clases de la sociedad.

Las gradas inferiores y por lo tanto más cercanas al escenario (*ima cavea*) eran ocupadas en su parte más cercana a la *scena* por los caballeros de la ciudad y en las gradas sucesivas por los colonos ciudadanos, funcionarios públicos y soldados. En los extremos de la *ima cavea* se encontraban también las tribunas presidenciales (*tribunalia*), destinadas a alojar al magistrado local y al organizador del espectáculo (edil).

En el graderío medio (*media cavea*) se sentaban el resto de ciudadanos, huéspedes y los *incolae*, residentes de otra procedencia que se encontraban en la ciudad.

La parte baja del graderío superior (*summa cavea*) era ocupada por libertos, transeuntes y no ciudadanos; mientras que la parte superior era ocupada por los esclavos de la ciudad, que debían disfrutar de las obras de pie.

Por su parte, la zona porticada (*porticus*) encontrada en la parte superior y más alejada del *pulpitum* era reservada para las mujeres de la ciudad, considerándolas como el último escalón dentro de la jerarquía romana. En algunas ocasiones ciertas mujeres podían acceder al resto de las gradas siendo acompañantes de ciudadanos de gran importancia, sin embargo, el papel de la mujer en la sociedad romana por triste que suene hoy en día era visto como un papel secundario.

El papel que desempeñaban los actores los hacía merecedores de la fama en el imperio, distinguiéndose como personas destacables dentro de la sociedad. Por su parte todas las personas que formaban parte del mundo del teatro como músicos, mimos, acomodadores, etc a pesar de no gozar de gran importancia dentro de la sociedad, fueron recordados en muchas ocasiones por medio de pequeñas inscripciones en los teatros, que perpetuaban su memoria y oficio, pues formaban parte del mundo del teatro romano.

Construcción y características de los teatros (Vitruvio)

La arquitectura es el arte de construir edificios y para entender estos edificios es necesario conocer los procesos constructivos que los hacen existir, así como las partes que componen el edificio, y que en definitiva les otorgan su esencia para ser clasificados dentro de un mismo grupo tipológico, en este caso el teatro.

Primero es necesario hablar acerca de las partes que forman los teatros. Se podrían distinguir a groso modo tres partes principales: el graderío o *cavea*, la *orchestra* y la zona del escenario (*pulpitum* y *scaenae*).

Cavea: Tenía forma semicircular o ultrasemicircular y era la zona desde la que el público disfrutaba de los *ludi scaenici*. Se dividía en tres regiones principales y estas a su vez se subdividían por los pasillos escalonados que les daban acceso. En algunas ocasiones el graderío era excavado sobre el propio terreno utilizando su pendiente natural, en muchas otras éste era elevado sobre el suelo para lograr las gradas necesarias. Las partes principales de la grada son:

-*Ima cavea*: se trata de la grada inferior y más cercana al escenario, por lo tanto ocupada por personas en un alto escalón de la sociedad, como caballeros, ciudadanos, funcionarios y soldados.

-*Media cavea*: es la parte media de la grada, donde se sentaban el resto de ciudadanos y huéspedes.

-*Summa cavea*: es la parte superior de la grada y donde ésta acababa. Reservada para los escalones más bajos de la sociedad, como son los libertos, transeuntes, no ciudadanos y finalmente esclavos.

-*Baltei*: eran los muros que se encargaban de separar las tres zonas principales de gradas entre sí.

-*Praecinctios*: pasillos horizontales entre las *caveas*.

-*Vomitorium*: eran los accesos a los *praecinctios*, para llegar hasta los asientos en las *caveas*.

-*Scalaria*: escaleras situadas entre las gradas para dar acceso a éstas.

-*Cunei*: llamados así a cada una de las cuñas en las que se subdividían las *caveas*.

-*Proedria*: se trata de una zona de gradas preferentes para los escalones más altos de la sociedad, situada entre la *ima cavea* y la *orchestra*, a la cota de esta última. En ella se sentaban decuriones, magistrados y sacerdotes locales.

-*Porticus*: Era la zona porticada y superior del teatro, desde la que se accedía a las gradas y en la que las mujeres disfrutaban del espectáculo.

-*Tribunalia*: eran las tribunas presidenciales, situadas normalmente en la *ima cavea*, destinadas a alojar al magistrado local y al edil.

-*Aditus*: son las puertas de acceso a la cota más baja, que dan acceso directo a la zona de la *orchestra* y la *proedria*.

Orchestra: era la zona en la que se colocaban los músicos. Se trata de un espacio semicircular situado entre el escenario y la *proedria*.

Scaenae: ésta es la zona del edificio en la que se desarrolla toda la función teatral, y hacia la que se dirigen las gradas, por lo tanto es una de las partes más significativas. Sus partes principales son:

-*Proscenium*: era la parte en la que los actores ejercían su función.

-*Frons pulpiti*: muro que separaba el escenario de la *orchestra*, formado por exedras y nichos. Contení también las escaleras de acceso al escenario.

-*Pulpitum*: se trata del escenario en sí, el suelo sobre el que tiene lugar la función teatral. Normalmente se construía en madera.

-*Hiposcaenium*: era un espacio oculto al espectador situado bajo el *pulpitum* cuya función era albergar los mecanismos de los decorados y permitir su aparición en este.

-*Scaenae frons*: se trata de la fachada del escenario, situada tras éste y compuesta por uno o varios ordenes. En ella se encontraban las tres puertas de acceso al escenario: una central y dominante, la *valva regia*; y dos dispuestas a los lados de la anterior, de tamaño más pequeño, las *valvas hospitalis*. En la parte superior del *scaenae frons* se colocaba una cubierta de madera que servía como protección y tornavoz.

-*Postcaenium*: es la parte situada tras el *scaenae frons*, en la que se encontraban diferentes salas de soporte al teatro, como vestuarios o camerinos.

-*Parascaenium*: son las dos partes situadas a ambos lados del *scaenae frons*, compuestas por diferentes dependencias de apoyo a la función.

-*Itinerae versurarum*: puertas laterales situadas en los *parascaenium* que daban acceso directo al escenario.

-*Porticus postcaenium*: son los pórticos situados tras el *scaenae frons*. En algunas ocasiones el teatro acababa aquí, y en otras se generaba un espacio porticado cuadrado con ajardinamiento en el que la población podía reunirse cuando había eventos teatrales.

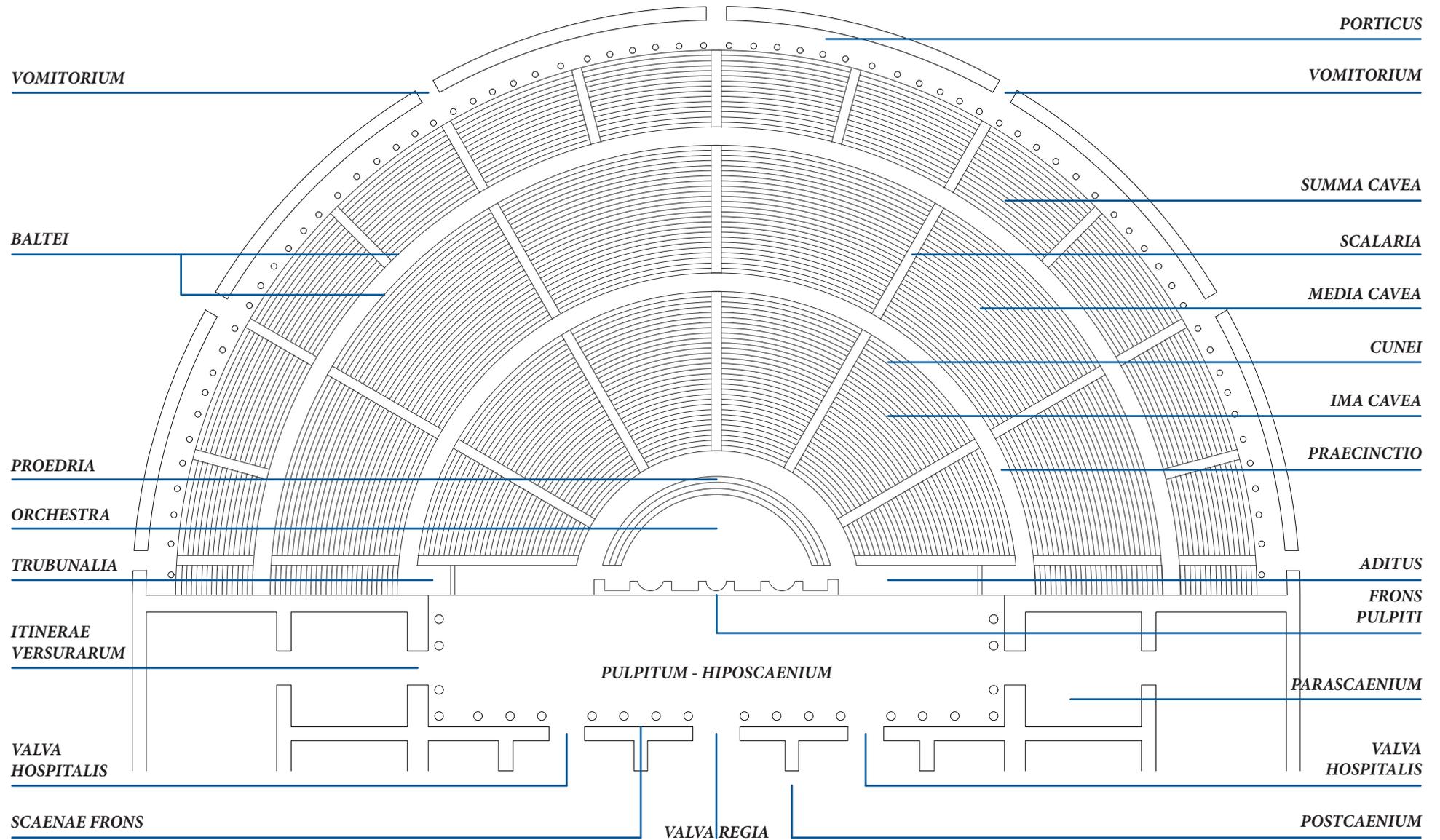


Fig 4. Partes de un teatro romano.

En cuanto a la construcción de los teatros, comentaré las directrices generales que describe Vitruvio en su quinto libro de arquitectura, en el que explica que lo que él escribe no son unas normas que haya que seguir en todos los casos, sino que está en la mano del arquitecto adaptar estas indicaciones a las necesidades de la obra, pues cada teatro es un mundo y no se puede seguir una receta para su concepción, pues sería un grave error. La toma de decisiones es trabajo del arquitecto y sobre él recae la labor de adaptar la esencia del teatro al lugar que se ha decidido para él.

En cuanto al lugar en el que debe situarse el teatro en la ciudad, Vitruvio señala que una vez elegido el espacio que ocupará el foro, debe elegirse un punto salubre para el teatro, alejado de aires viciados, pues advierte que los espectadores, mientras disfrutan del espectáculo del teatro, tiene todos sus poros abiertos debido al estado de calma y disfrute en el que se encuentran, y un ambiente poco salubre y viciado traería consigo su malestar. También recalca que la orientación del teatro es influyente en estos temas, pues deben evitarse los vientos meridionales, que calientan y cargan el ambiente (Vitruvio, LV, Cap III: 112).

Una vez elegido el lugar que ocupará el teatro es necesario comenzar por los cimientos, y avisa Vitruvio que si el teatro se coloca sobre un monte estos serán fáciles, pues se utilizará la propia roca de este como cimientos, sin embargo, si se sitúa sobre un terreno llano, se realizarán de otra manera (Vitruvio, LV, Cap III: 113). Una vez excavado hasta suelo firme se empezará a cimentar la obra, siendo los cimientos bajo las columnas una mitad más anchas que éstas. Si no se encontrase suelo firme, se cavará bien profundo y se introducirán estacas de madera quemada clavándose bien contra el terreno, rellenando los espacios entre ellas con carbón y sobre ello se cimentará (Vitruvio, LV, Cap III: 69).

En cuanto a las entradas y corredores, Vitruvio dice que éstos deberán ser menos altos que su anchura para permitir que llegue el sonido de forma correcta a las gradas sobre ellos colocadas. Las entradas por su parte deberán ser las máximas posibles y buscando siempre un recorrido directo para evitar las aglomeraciones de gente (Vitruvio, LV, Cap III: 114).

Para la creación de las gradas, Vitruvio dice lo siguiente acerca del sonido (Vitruvio, LV, Cap III: 114):

“La voz no es otra cosa. que un aliento que fluye, e hiriendo el ambiente se hace sensible al oído. Se mueve por infinitas ondas circulares, al modo que cuando en un estanque de agua quieta, si se arroja una piedra, se levantan infinitas ondas circulares, que del centro se van dilatando mientras les dura la fuerza; De la misma forma hace la voz sus olas en círculo, solo con la diferencia que en el agua se forman llanas sobre la superficie, pero la voz la mueve por grados hacia todas partes alrededor.”

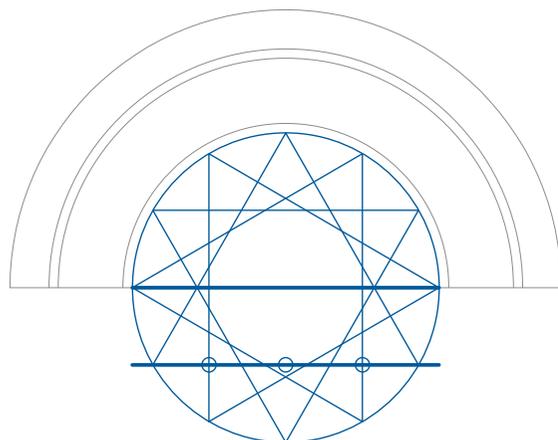
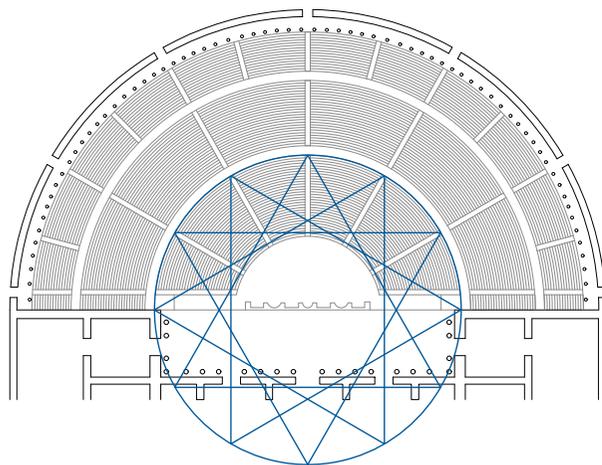


Fig 5. Esquemas de la generación de la geometría básica del teatro según Vitruvio.

Esta es la razón por la que los arquitectos de la antigüedad daban forma circular a los graderíos, pues así se conseguía de manera segura que la voz procedente de la scena llegase sin obstáculos a todos los espectadores de forma alta y clara. Solo así, basando la forma de las *caveas* en la naturaleza física del sonido lograban los romanos, al igual que anteriormente los griegos, una acústica inigualable.

Para dotar a los teatros de una mejor acústica era frecuente recurrir al uso de vasos, que no eran más que recipientes de bronce o barro suspendidos a modo de campana en puntos estratégicos del teatro que vibraban hasta alcanzar ciertas frecuencias, potenciando el sonido emitido desde la *scena*. En función de la magnitud del teatro estos eran colocados de una forma u otra, sin embargo, puesto que no es un elemento relevante en el asunto de este trabajo no entraré en ello.¹

De la forma que debe seguir el teatro se dice lo siguiente (Vitruvio, LV, Cap VI: 119):

“Determinado el diámetro del patio, desde su centro describese un círculo, e inscribese en él cuatro triángulos equiláteros a distancias iguales, cuyos ángulos toquen la circunferencia del círculo; El lado de uno de dichos triángulos que cae hacia la *scena*, y que hace aquella sección del círculo, dará el frente de la *scena*. Por el centro del círculo se tirará una línea diametral paralela a la referida de la *scena* que separará de la *orchestra* el *pulpitum* del *proscenium*.”

Señala que para poder ver la actuación desde los asientos situados en la *orchestra* el púlpito debe tener una altura inferior a cinco pies. Prosigue (Vitruvio, LV, Cap VI: 120):

“Los ángulos de los triángulos que tocan la circunferencia, darán los sitios de las escaleras, 6 subidas entre cuñas hasta el primer corredor, arriba, alternando las escaleras, quedarán formadas las cuñas en los medios. Los ángulos de los triángulos que señalan las escaleras de abajo son 7, los otros cinco contribuyen la *scena*. De éstos el ángulo de en medio dará el sitio de la puerta real, los dos inmediatos, uno por lado, señalan las puertas que llaman de los huéspedes, y los dos últimos miran a los tránsitos angulares o de los lados.”

En cuanto a la altura de las gradas, Vitruvio la acota entre un pie y cuatro dedos y un pie y seis dedos, que serían aproximadamente entre 0,39 y 0,44 metros.

¹ Para conocer más acerca de la disposición de los vasos acudir a (Vitruvio, LV, Cap V: 117-119).

Del pórtico por su parte dice Vitruvio que su techo ha de elevarse hasta la altura de la *scena*, para permitir que la voz procedente de ésta llegue hasta esa altura.¹ Además el escritor romano da otras pautas, como que el largo de la *scena* ha de ser el doble del diámetro del círculo que genera la *orchestra* y que las columnas tendrán la altura de un cuarto de este diámetro. En cuanto a las *valvas*, la *regia* se ornamentará fervientemente como si de un palacio se tratase (Vitruvio, LV, Cap VII: 121-123).

Se distingue además la existencia de tres *scaenae* distintos: trágica, con aspecto y elementos de edificios reales; cómicas, con aspecto de edificios privados como viviendas; y satíricas, en las que destacan los elementos naturales y vegetales como si de un bosque se tratase (Vitruvio, LV, Cap VIII: 123-124). También habla Vitruvio de los pórticos tras la *scena*, sin embargo, en los teatros de *Hispania* que estudiaremos éstos no se conservan o no fueron construidos por lo que se obviará la descripción de sus características.²

Finalmente y como mencioné con anterioridad Vitruvio acaba recalcando que todas estas proporciones y normas han de ser interpretadas y adaptadas por el Arquitecto para cada situación, ya que dependiendo de las dimensiones y localización de cada teatro seguir las al pie de la letra podría no ser lo más correcto. Vitruvio no fue un arquitecto de renombre en su época, sin embargo, tiene gran importancia para nosotros, pues nos ha servido como guía para entender la arquitectura romana.

En cuanto a la construcción de los teatros, los *theatrum lapideum* eran construidos en piedra, como su nombre indica, y ésta era extraída a veces de la propia superficie de entornos rocosos mediante la creación de gradas y otras de canteras subterráneas. La piedra era un material elegido por los romanos por sus cualidades mecánicas y estéticas, distinguiendo entre ellas varias categorías. Las piedras locales de menor calidad se utilizaban para el grueso de la obra, mientras que las piedras importadas de mejores características eran colocadas en los puntos importantes y visibles del edificio. Las obras solían ser recubiertas posteriormente con mármoles que se traían desde diversos puntos del Imperio. Los habitantes de la península de *Hispania* quedaban sorprendidos por el dominio constructivo e ingenieril de los romanos que lograban transportar desde kilómetros ésta materia prima y una vez en la obra levantar las grandes rocas y colocarlas en su lugar, finalizando los edificios en pocos años. No se volvería a lograr algo de tal magnitud hasta el siglo XVI.

1 Con esto Vitruvio podría referirse a que si fuese más bajo no se aprovecharía toda la voz procedente de la *scena*. Esta norma puede llevar a preguntarse si se trata de una frase mal expresada del autor, ya que no queda suficientemente claro, pues solo recalca que, si fuera más bajo que la *scena* se desvanecería la voz, sin embargo, no sería importante ya que por encima del pórtico no hay espectadores.

2 Para conocer más acerca de las características de los pórticos tras la *scena* acudir a (Vitruvio, LV, Cap IX: 125-128).

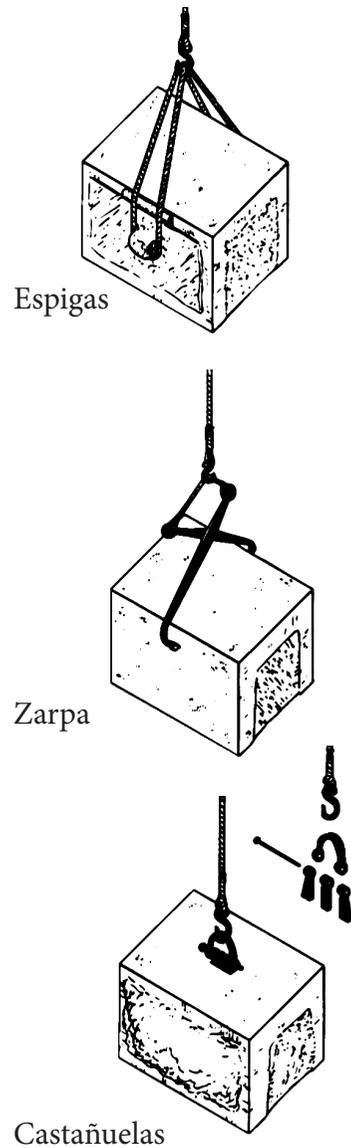


Fig 6. Esquemas de los métodos de elevación de los sillares.

La obra comenzaba con un replanteo, mediante el cual se pasaba al terreno la geometría de los planos gracias al uso de escuadras, varas graduadas y cuerdas. En el caso de los teatros, el replanteo no se dibujaba sobre el terreno, sino que se clavaban estacas lo suficientemente profundas conectadas mediante cuerdas que marcaban la geometría del edificio. Esto hacía que fuesen frecuentes los errores en el replanteo. Una vez quedaba marcada la geometría, se seguía con la cimentación, realizada como se ha explicado anteriormente por medio de las directrices que recoge Vitruvio.

En los teatros de Hispania normalmente los muros de la *scena* se resolvían mediante sillería¹, que ofrecía una gran resistencia, una geometría regular y un aspecto visual bello. En otras ocasiones estos muros se realizaban mediante *opus caementicium*² y eran revestidos con mármoles que imitaban el aspecto visual de una sillería, pero tenía un acabado más noble.

Los sillares de piedra, una vez tenían la forma adecuada, eran elevados mediante poleas, tornos giratorios o cabrias, que se iban colocando encima de las obras conforme estas ganaban altura.

Para agarrar los grandes sillares utilizaban tres métodos: las espigas de elevación, de origen griego, que consistían en protuberancias que salían de los costados de las piedras para permitir la sujeción mediante cuerdas, y una vez eran colocadas en su lugar estas eran eliminadas; las castañuelas o clavi-ja, que consistía en el empleo de un utensilio metálico compuesto por cuatro piezas, que generaban una cola de milano, las cuales se introducían en un hueco en la cara superior del sillar y posteriormente se unían con un perno para lograr un gancho temporal; y la zarpa, que consistía en la realización de orificios en dos de las caras del sillar para introducir una herramienta metálica en forma de tijera que utilizando el propio peso de la piedra lograba sostenerla y elevarla.

Con todo esto ya tenemos unas nociones básicas de la geometría, partes y construcción de los teatros romanos, los cuales esconden más secretos de los que a primera vista pudiera parecer.

1 *opus quadratum*

2 También conocido como hormigón romano, era una técnica constructiva que consistía en la mezcla de mortero de cal, arena, mampuestos y agua para su utilización en obra.

Teatros romanos de Hispania (Monumentos significativos)

Si hoy en día conocemos los grandes teatros de la península es gracias a las importantes labores de arqueología que desde años atrás se han llevado a cabo. No se puede conocer la ruina sin antes trabajar sobre ella, cuidándola con mimo e intentado entenderla en todo momento, pues tiene mucho que contar.

La gran mayoría de los teatros de origen romano que se encuentran en España hoy en día habían sido completamente olvidados, habían desaparecido de la historia en muchos casos sin dejar rastro, enterrados por completo y desmontados en muchas ocasiones, fruto del saqueo de sus sillares, que durante años sirvieron como cantera de las ciudades donde se encontraban. En este punto es donde entra en escena la importante labor arqueológica acontecida durante los últimos años, que ha hecho posible la puesta en valor de estos importantes monumentos y ciudades, gracias a sus descubrimiento y correcto tratamiento.

En la península Ibérica la mayoría de los teatros pertenecen a la época Augustea¹ y a la dinastía Julio-Claudia, aunque recientes estudios señalan la construcción de ciertos teatros durante la época Flavia.²

La construcción de dichos edificios en Hispania sería la consecuencia de un gran programa de propaganda del imperio desde Roma en tiempos de Augusto y Tiberio, con el fin de dotar a las ciudades en que allí se construían de un mayor prestigio, reflejo de la grandeza del imperio. Y puesto que se buscaba dar prestigio a las ciudades y hacerlas parecer más ricas e importantes la ubicación escogida para colocar los teatros era por supuesto la de mayor visibilidad desde todos los puntos de la propia ciudad. Los teatros se alzaban en los puntos más altos de las ciudades, excavando a veces sobre el propio terreno para formar la grada o elevándolo si era necesario. La componente escenográfica de los teatros era la clave para sobresalir de entre el resto de los edificios, alzándose como hitos en su entorno. Ocupaban el lugar principal de la ciudad.

1 Periodo durante el que gobernó Cesar Augusto.

2 DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, TUSET, Francesc, 2010, La restitución de la *scaenae frons* del teatro de Clunia, *La Scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Cartagena, Universidad de Murcia.

Cabe recalcar que existían dos tipos de teatros, uno de carácter temporal (*theatrum ligneum*¹) y otro permanente (*theatrum lapideum*²). Hasta el año 55 a. C todos los teatros del imperio se construían en madera, creando estructuras temporales que permitían la recreación de obras en determinados momentos y lugares, sin embargo esto cambió con la construcción del primer teatro permanente, el teatro de Pompeyo en la ciudad de Roma. En la península todos los teatros que se conservan son teatros de piedra permanentes.

Que se trate de teatros permanentes no quiere decir que su estructura y forma haya sido la misma a lo largo de su historia, pues en función de los requerimientos y necesidades de la época estos sufrieron reformas para adaptarse a ellas, a veces incluso cambiando de uso.

En épocas de esplendor como la que pasó Hispania en el S.I d. C se reformaron ciudades y en el caso de los teatros, sus escenas fueron recubiertas de mármoles de gran calidad traídos desde diversas partes del imperio. Sin embargo, no todos los tiempos fueron buenos, pues en el S.III d. C una gran crisis asoló la península, provocando la ruralización de la población hacia zonas agrícolas y llevando consigo el abandono de las ciudades y por tanto de los teatros.



Fig 7. Distribución de los teatros de Hispania en relación a las provincias romanas.

1 *theatrum ligneum* del latín teatro de madera

2 *theatrum lapideum* del latín teatro de piedra



Fig 8. Distribución de los teatros de Hispania en relación a las provincias actuales.

Una vez los teatros pierden su carácter funcional estos pasan al segundo plano, quedando en muchas ocasiones relegados como escombros o en otros casos como terreno sobre el que edificar o del que surtirse, extrayendo los materiales que los componían, haciendo que con el paso del tiempo estos quedasen enterrados pasando al olvido.

A pesar de puntuales vestigios descubiertos a partir del S. XVI, la mayor parte de los teatros de Hispania fueron descubiertos en el siglo XX, llevando consigo las excavaciones de los restos arqueológicos y en algunos casos su restauración.

En las siguientes páginas, mediante fichas explicativas, se ha realizado un compendio de los principales ejemplos de teatros romanos de la península y su estado actual de conservación.¹

¹ Información de las fichas extraída de:
 NOGUERA GIMÉNEZ, J. Francisco, NAVALÓN MARTÍNEZ, Virginia, 2015, *Teatros romanos de Hispania. Estado actual de conservación*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València.
 NOGUERA GIMÉNEZ, J. Francisco, SONGEL GONZÁLEZ, Juan María, NAVALÓN MARTÍNEZ, Virginia, 2016, *Teatros romanos de Hispania. Conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València.

Clunia Sulpicia (Burgos)|Año:1997-2020|Arquitectos: M. A. de la Iglesia, D. Álvarez|Arqueólogo: F. Tuset

El teatro data del siglo I, construido en época Flavia según investigaciones recientes y se encuentra en lo alto del cerro de Alto de Castro (Peñalba de Castro, Burgos), dominando el paisaje a su alrededor. Las intervenciones en este teatro empezaron en el siglo XX, siendo bastante interrumpidas debido al deterioro de la *cavea*. Los restos del teatro se localizaron en 1788, teniendo lugar la primera excavación en el año 1915 por Ignacio Calvo, a la que seguirán otras excavaciones en los años sucesivos. No es hasta la llegada de Miguel Ángel de la Iglesia, Darío Álvarez y Francesc Tuset en 1997 cuando cambia por completo el estado de la ruina, obteniendo su estado actual en 2020. Se ha llevado a cabo una restauración que permite conocer los restos de la colonia y el teatro de una manera didáctica, poniendo el paisaje como fondo del conjunto. En algunos casos se ha rescatado el graderío original y en otros, donde no ha sido posible, este ha sido sustituido por un graderío de terreno natural con elementos de madera. La *summa cavea* por su parte ha sido restituida mediante taludes y gaviones. Se conserva también parte del muro del *scaenae frons*.

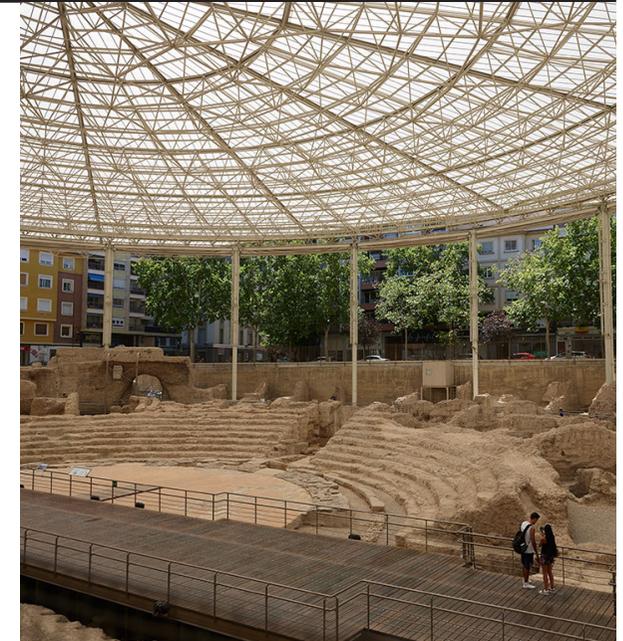
Fig 9. Teatro de Clunia Sulpicia



Caesar Augusta (Zaragoza)|Año:1998-2001|Arquitectos: U. Heredia, R.Velasco|Arqueólogo: F. Escudero

El teatro de Caesar Augusta se sitúa en la ciudad de Zaragoza y pertenece a la época de Tiberio. A diferencia de otros teatros situados en cerros o colinas, este se encuentra en pleno centro histórico y durante años pasó desapercibido bajo las edificaciones construidas sobre él. No fue hasta 1972, cuando tras la demolición de un edificio fue descubierto, comenzándose ese mismo año con las primeras excavaciones, bajo la dirección de Antonio Beltrán Martínez. Tras años de excavaciones y numerosas intervenciones adquirió su configuración actual, de mano del proyecto de Úrsula Heredia Lagunas y Ramón Velasco Camina, iniciado en 2001. El teatro se encuentra consolidado y en buen estado y respaldado por el Museo Romano construido a su lado. Todo el yacimiento se encuentra protegido de la lluvia y las condiciones climáticas por una cubierta metálica con policarbonato. A pesar de proteger los restos adecuadamente, se trata de una intervención dudosa, ya que la cubierta adquiere demasiada presencia en comparación con lo verdaderamente importante, que es el teatro.

Fig 10. Teatro de Caesar Augusta



Bilbilis Augusta (Zaragoza) | Año: 2005-actualidad | Arquéólogos: M. Martín Bueno, J. C. Sáenz Preciado

Pertenece al segundo cuarto del siglo I d. C y se encuentra en Calatayud, Zaragoza. Se sitúa sobre un cerro dominando el paisaje con el río Jalón bajo él. Forma parte de un importante conjunto arqueológico.

Ya desde el siglo XVI se tiene constancia de su existencia, pero las primeras excavaciones fechan en 1917 por Narciso Setenach. Tras varias excavaciones e intervenciones el teatro ha conseguido su configuración actual, en gran parte por las labores de Manuel Martín Bueno y Juan Carlos Sáenz Preciado. Actualmente el teatro no goza de un recorrido visitable, pues las intervenciones que en él se han llevado a cabo son meramente arqueológicas y de consolidación de los elementos encontrados. La *cavea* se encuentra excavada y bastante deteriorada, siendo únicamente protegida mediante hidrofugantes y en algunos casos láminas impermeables. No se ha realizado ningún proyecto para su puesta en valor ni su recorrido.

Fig 11. Teatro de Bilbilis Augusta

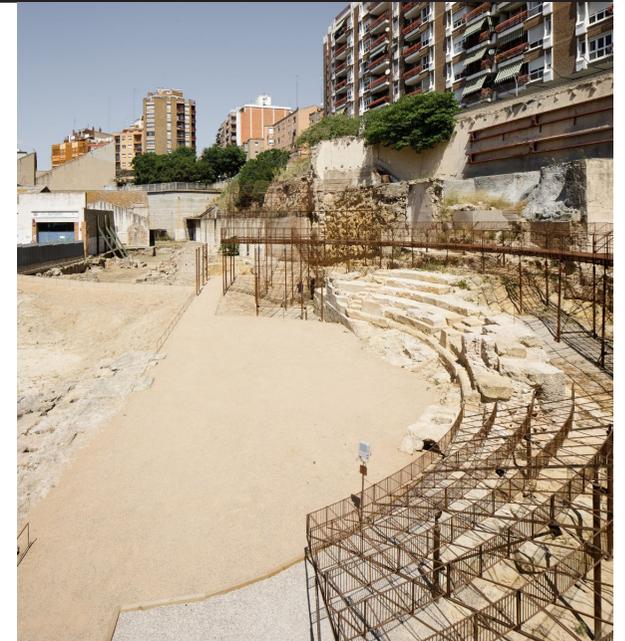


Tarraco Nova (Tarragona) | Año: 2013-2018 | Arquitecto: Toni Gironès

El teatro de Tarraco Nova se encuentra en la ciudad de Tarragona y se data en época Augustea (por las formas de los capiteles) o ligeramente posterior, ya que se encontraba edificado sobre un almacén portuario construido en época Augustea.

Fue descubierto en el año 1885 y estudiado por B. Hernández Sanahuja. Hasta 1919 no comenzó su excavación y posteriormente se realizaron otras sucesivas. Se encontraba en un ligero estado de deterioro por la construcción de fábricas de aceite en su entorno y en el año 2013 se inició un proyecto de Toni Gironès para su puesta en valor, que permita el paso a través de él para conectar la ciudad. Se trata de una metodología bastante distinta a lo que se ha venido haciendo en teatros similares, pues en vez de buscar la reconstrucción y consolidación de la geometría original por medio de la colocación de elementos nuevos, se ha decidido crear algo más etéreo por medio de varillas metálicas que atisban la geometría original, más como una sombra que como algo definido.

Fig 12. Teatro de Tarraco Nova



Segobriga (Cuenca)|Año:1983-2010|Arqueólogos: M. Almagro, R. Cebrián

Dicho teatro pertenece a la época de Tiberio y forma parte del conjunto de Segobriga, del que destaca también su anfiteatro, situado en Saelices, Cuenca.

Actualmente el teatro cuenta con un centro de interpretación, que, aunque no recoge los restos históricos del teatro permite la visita de este, a pesar de situarse a una distancia considerable. Ya desde el siglo XVI se sabía de sus existencia, pero hasta 1953 no es identificado por Gaspar de la Chica. Desde 1962 hasta 1983 se han realizado numerosas excavaciones e intervenciones por Martin Almagro Basch. Se conservan muy pocos elementos de la *scena* y la *orchestra*. La *cavea* por su parte ha sido excavada, consolidada y restituida casi en su totalidad. En 2010 se llevó a cabo una intervención para renovar la tarima de la *scena* y actualmente el trabajo sobre el yacimiento continua a cargo de Rosario Cebrián.



Fig 13. Teatro de Segobriga

Saguntum (Valencia)|Año:1985-1993|Arquitectos: G.Grassi, M. Portaceli

El teatro romano de Sagunto destaca como una de las intervenciones más polémicas debido a la magnitud de esta, que pudiera parecer excesiva. Se construyó en torno al año 50 d. C, en la localidad de Sagunto.

Se tenía conocimiento de su existencia desde el siglo XVI, pero hasta el siglo XX no se comienza a intervenir en él. Son varias las intervenciones y restauraciones por las que el teatro ha pasado pero su estado actual se debe al proyecto acometido por Giorgio Grassi y Manuel Portaceli en el año 1985. La intervención llevada a cabo consistió en construir un frente escénico completamente nuevo que no incorporaba elementos originales, albergando además en su interior el museo. Las gradas por su parte se cubrieron con elementos de mármol travertino. Se trata quizás de la intervención más polémica, generando opiniones enfrentadas, pues introduce elementos de gran presencia sobre las ruinas. Incluso fue objeto de un juicio cuya sentencia fue su demolición, aún no llevada a cabo.

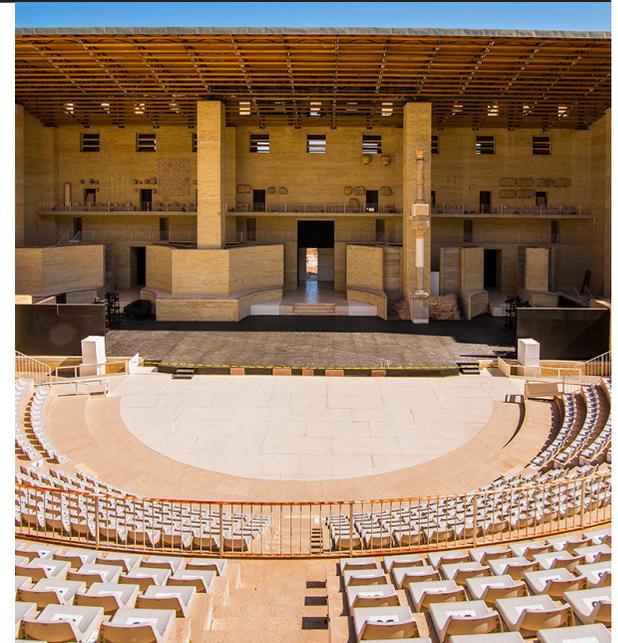


Fig 14. Teatro de Sagunto

Metellinum (Badajoz)|Año:2013|Arquitecto: M. Viola Nevado|Arqueólogo: Santiago Guerra

Del Amo y de la Hera lo dataron en un primer momento en el siglo I a. C, sin embargo, hoy en día se acepta la hipótesis de que pertenezca a los años 16-15 a. C, debido a las similitudes de los capiteles y métodos constructivos empleados, que lo asemejan bastante al de Emerita Augusta. Posteriormente el teatro sufriría una reforma en época Julio-Claudia. Se encuentra en Medellín, en el cerro del casti- llo medieval, lindando con la Iglesia de Santiago, que hoy en día actúa como centro de interpretación. Las primeras excavaciones se llevaron a cabo por Mariano del Amo de la Hera, quedando luego ol- vidado hasta 2007 cuando se retoman las excavaciones. La configuración actual se debe al arquitecto Manuel Viola Nevado, que se encargó de recuperar la *cavea*, con sus sillares originales, disponiendo además un graderío de madera que se diferencia fácilmente del original. También se recuperó la *orchestra*, parte del *frons pulpiti*, *scena* y *scaenae frons*, del que se conservan fragmentos del fuste y capiteles, así como estatuas (los originales se encuentran en el centro de interpretación, habiendo colocado réplicas en el propio teatro).

Fig 15. Teatro de Metellinum

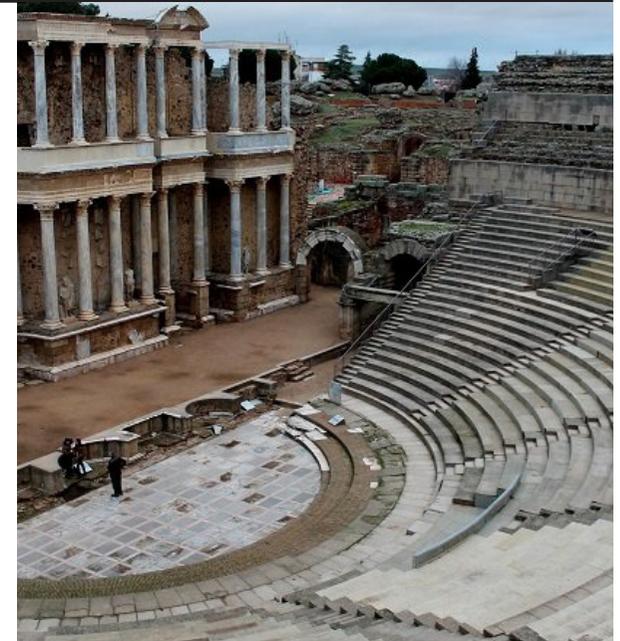


Augusta Emerita (Badajoz)|Año:1916-1990|Arquitectos: Antonio Gómez Millán, José Menéndez Pidal y otros.

Quizás se trate del ejemplo más conocido, sobre todo por haber reconstruido prácticamente en su totalidad el frente de la *scena*. Forma parte de un conjunto visitable junto con el anfiteatro y el Museo Romano de R. Moneo. Según una inscripción de M. Agripa data del 16-15 a. C, con una posterior reforma en época de Claudio. Se encuentra en Mérida.

Se conoce desde el siglo XVI, pero hasta 1794 no se realizaron los primeros sondeos y en 1910 fue excavado por José Ramón Mélida y Maximiliano Macías, siendo restaurado posteriormente por Antonio Gómez Millán siguiendo un proceso de anastilosis. En un primer momento solo se restituyó el primer orden de la *scena*, pero hoy en día se encuentran restituidos los dos primeros ordenes, reforzando el primero para poder aguantar el peso del segundo, gracias a la actuación de José Menéndez-Pidal Álvarez en 1962-1978. Posteriores intervenciones realizadas por Rafael Mesa, Jesús Martínez y Dionisio Hernández Gil han conseguido mantener el estado del teatro tal y como se puede ver hoy en día.

Fig 16. Teatro de Emerita Augusta



Regina Turdulorum (Badajoz) | Año: 1990-1996 | Arquitectos: R. Mesa Hurtado, J. Martínez Vergel

Pertenece a una época tardía Flavia, en tiempos de Domiciano. Se encuentra en Casas de Reina, en medio del campo, excavado sobre una suave pendiente sin destacar sobre el terreno, del que solo sobresale el muro de cerramiento, muy bien conservado.

Las primeras excavaciones son llevadas a cabo por Mariano del Amo de la Hera, sucediéndose en los años posteriores otras excavaciones. Los arquitectos Mesa Hurtado y Martínez Vergel se han encargado de la consolidación y restauración del teatro, que actualmente se encuentra en buen estado, conservando parte de la *cavea* original, el muro de cerramiento exterior, el muro de la *scena* y el drenaje original. Sobre el escenario se ha colocado una tarima de madera y actualmente el teatro cuenta con unas gradas de policarbonato fruto de la celebración de un festival de verano. A pesar de su buen estado, el teatro de Regina Turdulorum no cuenta aún con ningún centro de interpretación.



Fig 17. Teatro de Regina Turdulorum

Carthago Nova (Murcia) | Año: 1993-2008 | Arquitecto: R. Moneo | Arqueólogos: S. F. Ramallo, E. R. Valderas, A. San Martín Moro.

En un primer momento S. Ramallo lo fechó entre el 5 a. C y el 1 d. C, a través de unas inscripciones dedicadas a Cayo César, sin embargo, investigaciones recientes lo fechan entre el 5 y el 1 a. C. Este teatro se encuentra en Cartagena, en el centro histórico de la ciudad.

Los restos del teatro se identificaron el 1988, iniciándose los primeros sondeos de la zona en 1991. Varias excavaciones han tenido lugar en el yacimiento, a cargo de Sebastián F. Ramallo y Elena Ruiz Valderas, que se encargaron de restaurar la *cavea*, *orchestra* y accesos, además de reconstruir y consolidar la *scena*. Junto al teatro se encuentra la Iglesia de Santa María la Vieja, cuya cimentación interfiere en la estructura del teatro, por lo que en algunas zonas ha sido necesario el refuerzo y reconstrucción de esta. En el año 2003 se creó un museo con la ayuda de R. Moneo que ayuda a la lectura del yacimiento y genera un recorrido por este. Destaca la rápida y correcta intervención reversible que se ha llevado a cabo para dotar a este teatro de unas condiciones óptimas.



Fig 18. Teatro de Carthago Nova

Italica (Sevilla)|Año:1980-2008|Arquitecto: J. M. Guerrero Vega|Arqueólogo: A. Jiménez Sancho

Este teatro data de la segunda mitad del siglo I a. C, construido durante época Augustea, con una posterior reforma en tiempos de Tiberio. Se encuentra en la localidad de Santiponce (Sevilla), en el cerro de San Antonio, junto a los restos arqueológicos del anfiteatro, las termas, un templo y varias casas con magníficos mosaicos.

En los años 80 empiezan a darse procesos de excavación y restauración a cargo de J.R. Corzo Sánchez, M. Toscano, A. Romo y F. Montero. Posteriormente se llevan a cabo algunos proyectos para la puesta en valor del teatro a manos de M. Vera Reina y Pedro Rodríguez.

En 2008 se inició un plan dirigido por José María Guerrero Vega para la anástilosis del *scaenae frons*. El estado del teatro es bastante bueno y actualmente se sigue trabajando en su conservación y puesta en valor gracias al arqueólogo Álvaro Jiménez Sancho.



Fig 19. Teatro de Italica

Malaca (Málaga)|Año:1999-2010|Arquitectos: R. Martín, F. Pons Sorolla|Arqueólogos: M. Corrales, A. P. Plaza

Pertenece a época de Augusto o Julio Claudio, habiendo pasado por una posterior reforma en tiempos de Flavio. Se encuentra en el cerro de la ciudadela árabe de Málaga, una localización ideal para su visita, que hace posible ver el teatro incluso sin entrar en él, solo paseando por las calles peatonales a su alrededor.

Se descubrió en 1951 mediante la realización de unas obras en el entorno, por lo que tiempo después se encargaron de realizar las excavaciones necesarias y en 1961 la consolidación y restauración de la *cavea* por Pons Sorolla, que utilizó los sillares existentes, añadiendo otros de una piedra distinta donde fue necesario. Parte del teatro se hallaba bajo un edificio que fue demolido posteriormente. Actualmente se conserva en buen estado la *media cavea* y la *ima cavea*, mientras que la *summa cavea* ha desaparecido por completo. Se han recuperado también la *orchestra*, los *aditus*, el *pulpitum* y *fros pulpiti*, utilizando además el drenaje original para la evacuación de las aguas. Actualmente cuenta con un centro de interpretación que permite su visita, realizado por Tejedor Linares & Asociados.

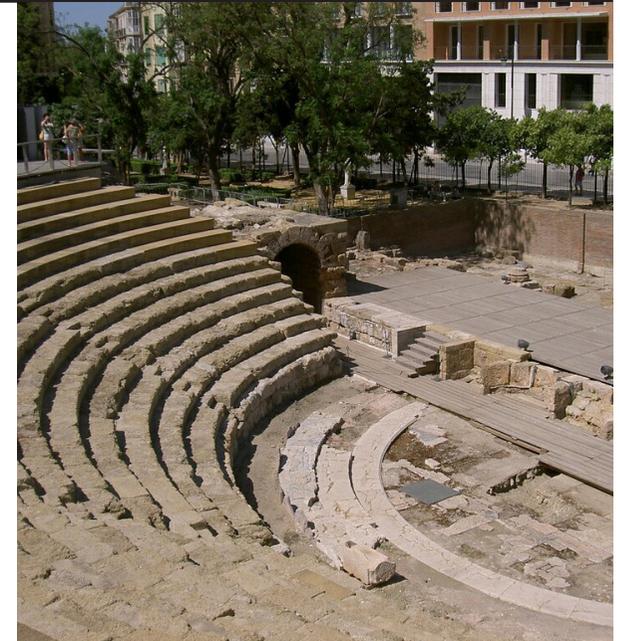


Fig 20. Teatro de Malaca

Acinipo (Málaga)|Año:1970-2008|Arquitectos: R. F. Baca Casares, F. M. Alafont

El teatro de Acinipo se encuentra en lo alto de la Sierra de Ronda (Málaga), dominando en solitario el paisaje sobre la colina. En un primer momento fue datado en el siglo I a. C, sin embargo, hoy se acepta que fue construido en época Augustea.

Las primeras excavaciones se llevaron a cabo por Mariano del Amo de la Hera en 1967, para conocer la geometría del teatro y datar su año de construcción. Sin embargo, el estado actual en el que se encuentra se debe a las intervenciones realizadas en 1970 por Román Fernández-Baca Casares y Félix Martín Alafont. Se encuentra actualmente en un estado de abandono y no dispone de ningún centro de interpretación. Se dispusieron en los 80 varillas de hierro incrustadas en la roca de la *scena* y *postcaenium* para consolidar los muros de estas. También se excavó el *hiposcaenium* colocando una rejilla metálica sobre el escenario para permitir la vista del interior.



Fig 21. Teatro de Acinipo

Gades (Cádiz)|Año:1992-actualidad|Arquitectos: J. S. Cantero, E. Yanes, T. Carranza, J. Montero

El teatro de Gades se encuentra en la ciudad de Cádiz, en pleno centro histórico. Se trata del teatro romano más antiguo en *Hispania*.

Se descubrió durante la realización de unas obras en 1980, y actualmente se encuentra aún en estudio. Se excavó parte de la *cavea*, que queda encajada entre los edificios actuales, habiéndose recalzado la cimentación de estos y reconstruido parte de la *cavea* mediante la colocación de nuevos sillares y recreando la grada donde fue necesario mediante mampostería con acabado de mortero de cal. También quedan las galerías interiores bajo la *cavea* de acceso cubierto, vomitorios y partes de la *orchestra*.

Actualmente cuenta con estructuras metálicas bajo los arcos de las galerías para continuar con las excavaciones y con un centro de interpretación realizado por Tomás Carranza y Javier Montero en 2002.



Fig 22. Teatro de Gades

Carteia (Cádiz)|Arqueólogo: Manuel Jaén

Se ubica en la localidad de San Roque (Cádiz) y por las técnicas constructivas en él empleadas se data en época Augustea, pudiendo haber tenido reformas posteriores. Se encuentra dentro del yacimiento del mismo nombre.

Las primeras excavaciones se realizaron a mitad del siglo XX por Julio Martínez Santaolalla y a este le siguieron otras cuantas en los años sucesivos hasta llegar al estado actual. Ha sido estudio de la Universidad de Madrid y la de Granada y hoy en día se conserva parte de la *scena* y la *cavea*. No se ha realizado sin embargo ninguna actuación de puesta de valor del teatro, encontrándose en un estado de estudio arqueológico junto al resto de ruinas existentes en el yacimiento bajo la dirección de Manuel Jaén.

Fig 23. Teatro de Carteia



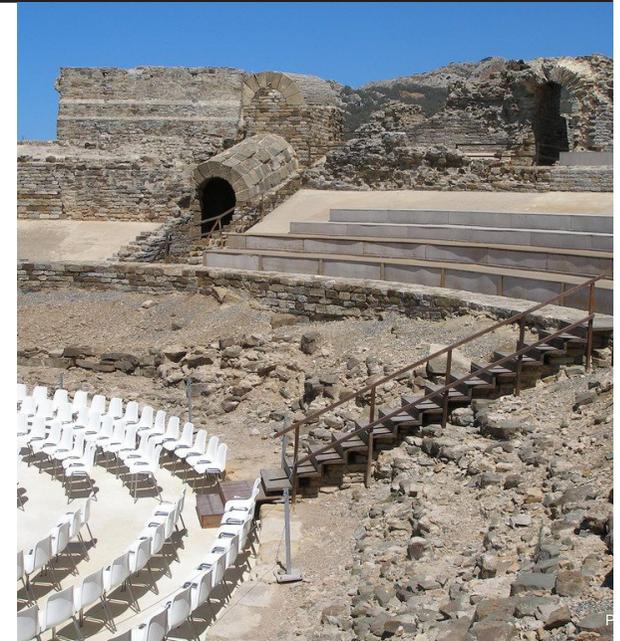
Baelo Claudia (Cádiz)|Año:2002|Arquitecto: F. Visedo

Se sitúa en Tarifa y pertenece a los años 60 d. C.

Actualmente puede ser visitado, al situarse en un importante yacimiento arqueológico en el que destaca también el foro, contando además con un centro de interpretación para la visita del conjunto, realizado por el arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra. El yacimiento, declarado Monumento Histórico Nacional, se encuentra en buen estado para su visita. Fue descubierto en 1782, pasando como anfiteatro, cosa que cambió en las excavaciones de 1917 por Pierre Paris y George Bonsor. El teatro ha pasado por varias excavaciones e intervenciones, destacando unas primeras etapas de conservación realizadas por Alfonso Jiménez. Su estado actual, se debe a Fernando Visedo, que intervino realizando una impermeabilización del terreno y consolidando los muros estructurales.

Actualmente se haya algo descuidado y está a la espera de la realización de un nuevo proyecto, de la mano de Myriam Fincker para la reconstrucción por medio de anastilosis de algunos elementos del teatro.

Fig 24. Teatro de Baelo Claudia



La importancia de intervenir en un teatro romano

Intervenir en un teatro romano significa comprender el teatro, comprender su historia, su construcción, su influencia en la sociedad romana, pues solo así se logrará una correcta actuación. No se trata de restaurar un elemento histórico, se trata de destapar la historia, encontrar los elementos que aún quedan, consolidarlos, reforzarlos, restaurarlos y añadir elementos nuevos, no para reconstruir la totalidad del teatro, sino para comprender lo que en su día fue. Se trata de mostrar al mundo una imagen del pasado, de conservar el legado que dejaron los antiguos habitantes de nuestras tierras. En toda intervención arquitectónica sobre un elemento histórico debería reinar un principio, y ese es el respeto. Respetar a nuestros antepasados, su historia, su cultura y sus capacidades arquitectónicas, constructivas e ingenieriles, pues sin ellas nuestro mundo no sería ni un reflejo de lo que es hoy en día.

Hispania cuenta con numerosos teatros romanos, y la mayor ayuda para conservarlos es hacer uso de ellos. Hay aún muchos teatros que no poseen un plan de gestión de uso público. A la hora de intervenir en un teatro romano hay que buscar la conservación del mismo, la creación de un recorrido que permita hacer el edificio visitable causando el menor impacto posible en este y promover la realización de actividades culturales que apoyen el sector económico de la ciudad. En el panorama nacional encontramos diversos ejemplos en cuanto a la situación en la que se encuentran los teatros. Algunos de ellos aún se encuentran en un estado de excavación arqueológica y de ruina, mientras que otros casos han sido intervenidos dando lugar a importantes espacios patrimoniales que favorecen el sector turístico y la cultura de las ciudades en las que se encuentran. En cuanto al primer caso encontramos ejemplos como *Bilbilis Augusta* o *Carteia*, mientras que el teatro de *Clunia Sulpicia* o *Augusta Emerita* son ejemplos de teatros que han pasado por una importante intervención para hacer posible su uso y visita, así como su puesta en valor.

A la hora de realizar una intervención uno de los puntos que más influirá en el aspecto que dejará sobre el teatro es la intención del autor. Ésta es personal, y solo el propio autor sabe lo que quiere conseguir, por lo tanto, se trata de algo muy subjetivo que podría dar lugar a varias conclusiones y opiniones, entre ellas que se trate de una intervención justificada y respetuosa o un catastrófico ataque hacia el patrimonio.

El autor debe decidir en qué grado su intervención influirá en la apariencia original del teatro. Puede optar por respetar al máximo los elementos existentes, alterando lo menos posible su imagen, consolidando los restos, restaurándolos, añadiendo los elementos necesarios para su comprensión, siendo estos de materiales similares y adecuando el entorno para su visita. Un ejemplo de esta filosofía podría ser el caso de la intervención en el teatro de *Malaca, Italica* o *Segobriga*, donde se han conservado las gradas originales y en los casos en que ha sido necesario se han añadido elementos de piedra de distinta tonalidad, dando una imagen de ruina (cuidada) al conjunto, que pareciese recién excavado. Otra metodología puede ser respetar los elementos existentes, restaurándolos cuando fuese necesario, incorporar elementos por anastilosis y añadir nuevos elementos que denoten una intervención actual, dentro siempre de la sobriedad que exige el teatro, para ayudar a comprender las partes que se han perdido y poder recorrerlo de forma turística. Un gran ejemplo de esto sería *Clunia Sulpicia*, donde sus autores Miguel Ángel de la Iglesia y Francesc Tuset, decidieron mantener los restos de la *cavea* que pudieron ser rescatados, incorporando una *cavea* de terreno natural allí donde se había perdido la original y añadiendo elementos de gaviones, metal y madera para crear un recorrido que hace posible al visitante entender el edificio.

Respetar al máximo los restos encontrados y añadir elementos que los protejan a lo largo de su futuro es otra opción a seguir por los autores. Este es el caso del teatro de Caesar Augusta en Zaragoza, donde se decidió crear una cubierta de policarbonato que arropase el yacimiento. En dicho caso, si bien la intención de sus autores fue buena y el estado de conservación del teatro es adecuado, la intervención destaca demasiado frente al propio teatro, que queda en segundo plano.

Un camino totalmente opuesto a estos anteriores es el de alterar los restos encontrados y añadir tal cantidad de nuevos elementos de tal forma que la propia intervención destaque por encima de lo verdaderamente importante, que es el teatro. Sin duda alguna este es el caso de Sagunto, donde sus autores G.Grassi y M.Portaceli creyeron adecuado ocultar las gradas originales mediante unas nuevas de mármol, creando además una *scena* completamente nueva que alberga el museo y que deja muy poco a la imaginación de los visitantes. Se trata quizás del método de intervención más controversial pues es ciertamente el que menos respeta el patrimonio romano sobre el que actúa.

Y en un lado opuesto a todos los anteriores encontramos la opción de seguir un camino más etéreo, a través de la creación de una obra casi conceptual del teatro, en la que los elementos añadidos no imiten lo que en su día fue el teatro, sino que ayuden a la mente del espectador a descubrirlo. Este sería el caso del teatro de Tarraco Nova en Tarragona, donde se han colocado elementos de varillas

metálicas que evocan la geometría de la grada.

Es importante que el autor entienda lo que significa el patrimonio cultural, pues son los bienes que la sociedad “hereda de sus antepasados con la obligación de conservarlos para transmitirlos a las siguientes generaciones” (Carlos Chanfón Olmos, 1996: 47). Una intervención en el patrimonio tiene que tener la finalidad de protegerlo y adecuarlo para su comprensión en la sociedad actual y en la sociedad de las generaciones futuras.

El primer paso a la hora de intervenir es la investigación. El arquitecto debe investigar todo lo posible acerca del yacimiento por medio de los datos históricos recogidos en libros y los datos obtenidos mediante las excavaciones arqueológicas realizadas y los estudios de cartografía y fotogrametría llevados a cabo. No se puede intervenir si no se sabe sobre qué se está interviniendo. Debe documentarse adecuadamente, nutrirse de la historia y de la cultura que generó dicho edificio y entender a qué se enfrenta. Datos acerca de su antigüedad, sus materiales y sistemas de construcción, su estado de conservación, su geometría, sus dimensiones, elementos visibles, elementos enterrados, elementos que se conservan y aquellos que no han dejado rastro. Debe conocer los medios que utilizaron en su época para crear el edificio y las características mecánicas, físicas y químicas de los materiales empleados. Debe tener todo esto en su mano para poder generar una idea en su cabeza capaz de ayudar a que todo lo existente se conserve y que se genere un nuevo espacio que ponga en valor el yacimiento. Una vez el autor se encuentre completamente seguro de haber comprendido el teatro es cuando puede empezar a proyectar. Debe pensar primeramente en qué camino va a seguir, en que pretende lograr con su intervención. Es necesario que se pregunte cómo debe proteger los elementos que aún se conservan, y para esto debe conocer el grado de intervención que necesitan: preservación, conservación, restauración y mantenimiento. Decidirá también el tipo de intervención necesaria para preservar estos elementos: la liberación de estos elementos de otros ajenos añadidos por el paso del tiempo; la consolidación de los elementos que lo necesiten, asegurando su integridad; la reestructuración de aquellos elementos que hayan perdido su capacidad estructural; la reintegración de los elementos que hayan quedado fuera de lugar; la integración de elementos nuevos que ayuden a preservar el elemento original; o la reconstrucción, con la finalidad de completar las partes desaparecidas. Tiene que estudiar qué nuevos elementos son necesarios para que su intervención ayude a comprender el yacimiento, y elegir la materialidad de éstos, que debe dialogar con lo existente y no interferir ni dañar su imagen ni estado.

En el momento en que todo esto quede decidido el proyecto cogerá forma. Es posible que este cambie en repetidas ocasiones por no encajar del todo, hasta encontrar el proyecto definitivo que se llevará a cabo, del cual su autor debe estar completamente convencido de que es el más adecuado y respetuoso con el patrimonio cultural romano del teatro.

El arquitecto ha de buscar un lenguaje arquitectónico que dialogue con el de la época romana y de alguna manera sirva para traducir un espacio que se haya incompleto. La intervención no sería otra cosa que la acción, como si de un antiguo texto se tratase, de conservar las partes que aún sean legibles, restaurar esas que están algo borradas y completar (solo) aquellas que son necesarias para su comprensión. Miguel Ángel de la Iglesia advierte lo siguiente (M.A. de la Iglesia, 2014: 7):

“La arquitectura clásica a lo largo de su historia ha configurado un lenguaje rico, preciso y reglado. En tanto que se trata de una construcción artificial sujeta a una disciplina formal, puede ser analizada con los mismos conceptos que el lenguaje mismo para poderla explicar o comprender, y es aprendida por aquellos que la utilizan del mismo modo que se aprende una lengua con su uso continuado. La pérdida actual del dominio del lenguaje clásico ha empobrecido la interpretación de la arquitectura antigua, haciéndose necesario recuperar el dominio de su gramática a la hora de enfrentarnos a su reconstrucción.”



TEATRO ROMANO DE AUGUSTA EMERITA

MÉRIDA, BADAJOZ

Localización:

Mérida (Badajoz)

Coordenadas:

38° 54' 55" N - 06° 20' 19" O

Autores de la intervención:

A. G. Millán, F.H. Jiménez, José M. Pidal,
Dionisio H. Gil, R. Mesa, J.Martínez

Año de intervención:

1916-1990

Nivel de protección:

B.I.C

Patrimonio Mundial de la UNESCO

Fig.: Monumento



Fig 25. Imagen del teatro antes de la excavación en 1900.

Fig 26. Imagen del teatro durante las excavaciones de José Ramón Mélida en 1914.

Teatro romano de Augusta Emerita (Badajoz)

Contexto histórico, intervenciones anteriores y estado antes de la intervención

El teatro romano de Mérida es sin duda el ejemplo de teatro romano de *Hispania* más conocido, y esto es en parte gracias al buen estado de conservación que posee. El teatro se construyó en la antigua ciudad de *Augusta Emerita*, actual Mérida, en los años 16-15 a. C. Se construyó aprovechando una colina en la zona oriental de la ciudad, siguiendo los principios vitruvianos en su composición. Se orienta hacia el noroeste y la propia colina lo protege del viento, generando una acústica óptima para las funciones teatrales. Durante sus primeros años sufrió varias reformas: en los años 41-54 d. C se cambió el *scaenae frons* y se intervino en la *media* y *summa cavea*; en el 333 d. C se rededica el *scaenae frons* y se sustituyen algunos mármoles y los pavimentos de la calle que rodea la *cavea*; entre el S. IV y el V se construye un nuevo vestíbulo en la zona este.

Al igual que en el teatro de *Saguntum*, los primeros registros gráficos conocidos del teatro se los debemos a Anton van der Wyngaerde, sin embargo, los primeros datos constructivos pertenecen a los escritos de Gaspar Barreiros, en el siglo XVI, quien describe los sillares del edificio como grandes rocas labradas, mencionando además que el nombre con el que conocen el teatro en el lugar es ‘Las siete sillas’, por cómo sobresalían siete fragmentos de los muros de la *summa cavea* (Rosalía María Duran Cabello, 1990: 92).

Las primeras excavaciones conocidas en el teatro se remontan al año 1597, teniendo lugar otras en 1794-1795, pues las ruinas prácticamente habían desaparecido.

Sin embargo, no es hasta el siglo XX cuando de verdad se empiezan a realizar unas labores exhaustivas y estudiadas de arqueología y restauración sobre las ruinas del teatro romano de Mérida. José Ramón Mélida, Maximiliano Macías y Alfredo Pulido fueron los encargados en 1910 de llevar a cabo una serie de excavaciones arqueológicas para estudiar las ruinas del yacimiento. En esa época lo único que sobresalía del teatro eran parte de los muros de la grada superior, y los arqueólogos se encargaron de excavar hasta 9 m de profundidad, encontrando en su camino los restos de la *scena* derrumbada, entre los que se encontraban capiteles, basas, fustes, cornisas y mármoles de magnífica calidad, dignos de un gran teatro romano. En los años siguientes varios investigadores se encargan de excavar de nuevo, sobre todo el peristilo, entre ellos: Antonio Floriano Cumbero, Juan Ávalos, José Serra Ráfols, José María Álvarez Martínez, Agustín Velázquez, P. Mateos Cruz y J. Márquez Pérez. (Pedro Alarcão, 2018: 65,66).

Análisis de las intervenciones

A la hora de analizar el teatro de Mérida, no tiene sentido hablar únicamente de la última intervención, pues han sido las intervenciones seguidas a lo largo de los años las que le han dotado del estado que actualmente posee. Cada intervención se ha ocupado de aportar algo nuevo a los trabajos de los anteriores investigadores y arquitectos, dando como resultado el teatro romano más reconocible y mejor conservado de España. A pesar de ser este un trabajo acerca de intervenciones recientes es necesario estudiar el caso de *Augusta Emerita*, pues sirvió como precedente para el resto de intervenciones.

La primera intervención tiene lugar entre los años 1916 y 1925, y viene de la mano de Antonio Gómez Millán, junto a José Ramón Mélida y Maximiliano Macías. Se trató de un programa de consolidación y reconstrucción realizado dos años después de acabar las excavaciones de Mélida. La obra comienza en 1921, centrándose en la reconstrucción del primer orden del frente escénico, quedando dos años más tarde un buen trozo reconstituido. Se llevó a cabo un proceso de anastilosis, utilizando los elementos encontrados en las excavaciones y ubicándolos en su lugar. Fue un proceso de reconstrucción más que de restauración. Se comenzó a levantar la columnata mediante los restos obtenidos en las excavaciones de Mélida y los planos realizados por él. Fue relativamente fácil, pues el podio de la columnata se encontraba prácticamente intacto, con lo que los fragmentos de las columnas fueron rápidamente identificados y colocados en su lugar. Se levanto también por el método de la anastilosis parte del entablamento de la columnata baja y parte del *postcaenium*, con el principal propósito de proteger los elementos reconstruidos del viento. Al no contar con fragmentos de techo del primer orden de la escena, Millán decide utilizar grapas metálicas para asegurar la estabilidad de las columnas. La intervención fue criticada en su momento por restaurar los elementos, pero se defendió la postura de reconstitución que seguía Millán. Se pensó en continuar con el segundo orden de la scena pero tras estas críticas se decidió no continuar. Millán también propuso algunos proyectos para la realización de un museo o una carpa temporal para el almacenamiento de piezas que pudiese servir como espacio auxiliar de los trabajos que estaban realizando. (Pedro Alarcão, 2018: 66,71).

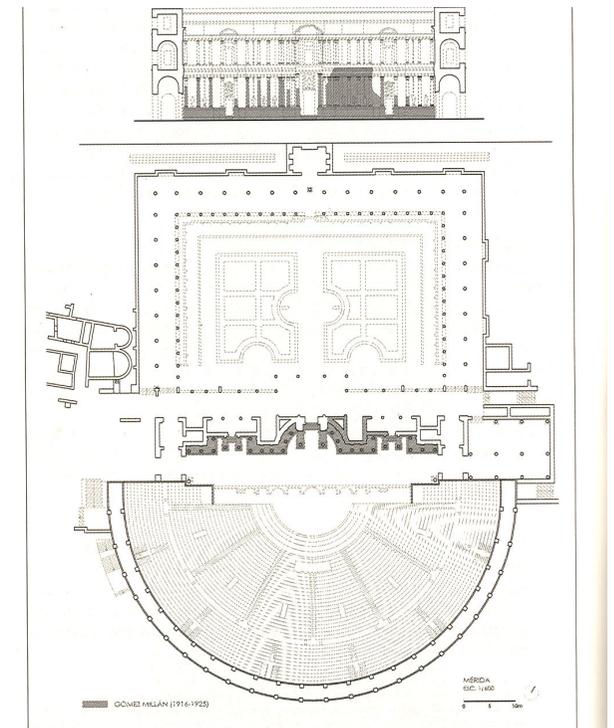


Fig 27. *Frons scaenae* tras la segunda fase de reconstrucción de Millán.

Fig 28. Intervención de A. Gómez Millán (1916-1925).

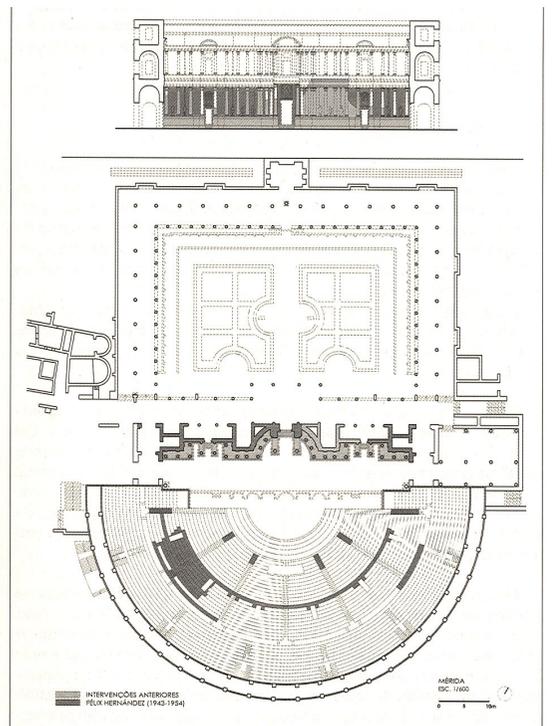


Fig 29. El teatro tras la intervención de F. H. Giménez.
Fig 30. Intervención de F. H. Giménez (1943-1954).

La siguiente intervención fue dirigida por Félix Hernández Giménez¹ entre los años 1943 y 1954, apoyándose en el método de la intervención científica. Comenzó consolidando los vomitorios y la parte superior de la *cavea*. Posteriormente decidió centrarse en la *ima cavea* y en la definición clara de su geometría, reconstituyendo también los *preacinctios* y parte de las escaleras. Debido a la anterior polémica surgida tras la intervención de Millán en el *frons scaenae*, F. H. Giménez se limita a la reconstrucción de la parte del muro trasero que Millán aún no había reconstruido, hasta la altura del primer orden. La intervención de F. H. Giménez destacó por la utilización de nuevos materiales para la reconstrucción de los elementos. Empleó bloques de hormigón moldeados *in situ* para la *cavea*, ya que otorgaban un aspecto similar al granito empleado por los romanos en la construcción del teatro, pero se distinguían de este por la erosión que había sufrido, dejando marcada claramente la intervención. En la *cavea* se encargó de utilizar materiales que sirviesen para dar una imagen similar al acabado que hubiera tenido en su época, mientras que, en el muro de la *scena*, siguiendo con la metodología de Millán empleó mampostería, ya que no se buscaba generar un acabado de mármol como hubiese tenido en su época, sino que se buscaba la generación de una volumetría reconocible que permitiera entender la caja escénica. (Pedro Alarcão, 2018: 71,74).

José Menéndez Pidal fue el encargado de la siguiente intervención sobre el teatro entre 1962 y 1978. Según Pedro Alarcão se trata de la intervención de mayor importancia en el monumento.² Siguió en su intervención los mismos métodos y principios que Félix Hernández Giménez, siguiendo por lo tanto una intervención de restauración científica. Por lo tanto, busca respetar el yacimiento original empleando métodos y materiales que permitan distinguir claramente las partes intervenidas y nuevas. Emplea la anastilosis³ siempre que sea posible y se conozca a ciencia cierta la ubicación de los elementos encontrados, asegurándose así de respetar el patrimonio histórico. Se asegura además de intervenir solo en lo necesario para poder reconocer el monumento, siguiendo el artículo 15 de la carta de Venecia.⁴ Tras realizar un levantamiento de todos los elementos encontrados en el teatro se llevó a cabo un plan para la reconstitución de parte de la *cavea* y la *scena*.

1 Nació en Córdoba y perteneció a la generación de Torres Balbás y Jeroni Martorell

2 Pedro Alarcão, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstrução e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda. pag 74.

3 "...volver a su puesto aquellos elementos originales encontrados (anastylosis); y los materiales nuevos necesarios para este fin deberán siempre ser reconocibles" (Carta de Atenas, 1931).

4 "Deberá excluirse a priori cualquier trabajo de reconstrucción, considerando aceptable tan sólo la anastilosis o recomposición de las partes existentes, pero desmembradas. Los elementos de integración deberán ser siempre reconocibles y representarán el mínimo necesario para asegurar las condiciones de conservación del monumento y restablecer la continuidad de sus formas." (Carta de Venecia, 1964).

Empezó su intervención consolidando los vomitorios superiores y restituyendo parte del segundo orden del *scaenae frons*. Al darse cuenta de que el entablamento que se había reconstruido en intervenciones anteriores no soportaban las nuevas actuaciones decidió reconstruirlo de nuevo, y restaurar posteriormente el segundo orden. Consolida también el *postcaenium* y la pavimentación de la *orchestra*, utilizando posteriormente un pavimento de piedra, y más tarde interviene en la *cavea*, reconstituyéndola al igual que Félix Hernández Giménez mediante el empleo de bloques de hormigón moldeados *in situ*, separándolos de la superficie de los restos mediante una capa de arcilla. En la *proedria* utiliza ladrillos con unas dimensiones inferiores a los originales para distinguirlos correctamente.

En el *postcaenium* rellena los huecos faltantes en los fustes con ladrillo macizo y sobre las columnatas coloca una viga de hormigón con una pérgola para la vegetación. En la *scena* utiliza resina para rellenar estos huecos existentes entre las piezas encontradas, además de introducir elementos metálicos en su interior para su correcta estabilidad. Cuando necesita introducir elementos decorativos, como frisos o cornisas, recurre a la utilización de elementos simplificados que permitan su reconocimiento. (Pedro Alarcão, 2018: 74,89).

En 1981 Dionisio Hernández Gil se encarga de la siguiente intervención en la que realiza una reconstitución de cinco sectores de la *ima cavea* mediante el empleo de una subestructura metálica revestida con placas de fibra de vidrio con una coloración similar a la de la piedra existente. Esto se realizó con la finalidad de dotar de un mayor número de plazas al teatro, permitiendo el desmonte de la actuación en caso de ser necesario. Se sustituyeron además las esculturas de la *scena* por réplicas, conservando las originales en el Museo, para su correcta conservación. (Pedro Alarcão, 2018: 89).

La última intervención fue la realizada por Rafael Mesa y Jesús Martínez entre 1988 y 1990 en la que se encargó de consolidar y reconstituir los *vomitium* y las partes de la *ima cavea* que aún quedaban por ser intervenidos. Para los *vomitium* siguió los métodos de Félix Hernández Giménez, mientras que en la *cavea* empleó la solución de Dionisio Hernández Gil. (Pedro Alarcão, 2018: 89,90).

Cabe destacar el Museo Nacional de Arte Romano que sirve como edificio auxiliar para el conocimiento del yacimiento de *Augusta Emerita*. En un primer momento fue encargado a José Menéndez-Pidal, pero fue Rafael Moneo quien finalmente realizó el proyecto (Fig 48).

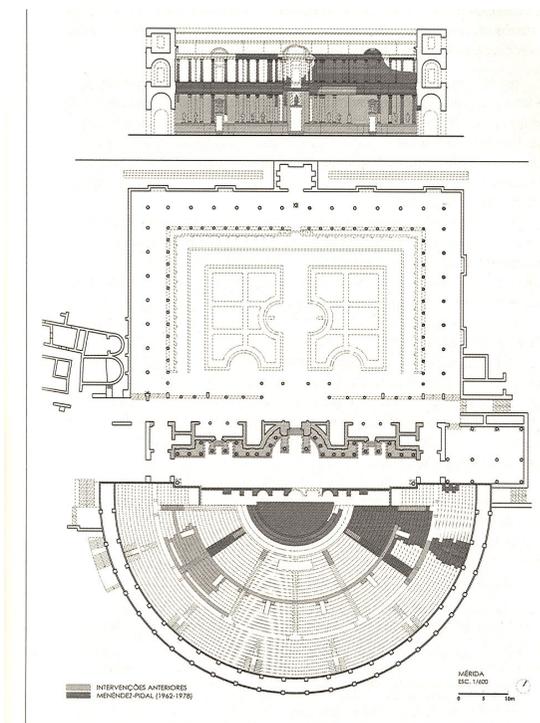


Fig 31. Imágen del estado actual del teatro.

Fig 32. Intervención de José Menéndez Pidal (1962-1978).

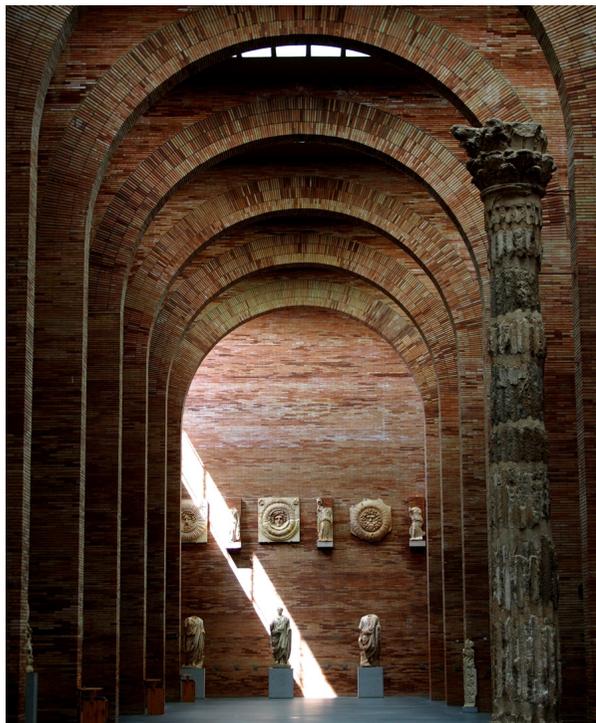


Fig 33. Imágen del estado actual del teatro.

Fig 34. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida

Comentario personal

El teatro de Mérida es sin ninguna duda uno de los mejores ejemplos a la hora de actuar en Patrimonio histórico, no solo por el resultado visible alcanzado, sino también por la metodología empleada en su proceso de intervención. Los autores que han dado como resultado este monumento han conseguido respetar los restos originales, siguiendo un riguroso método científico que les ha permitido conocer la ubicación exacta de las piezas encontradas, siendo así capaces de reubicarlas en su lugar mediante la anastilosis. Por lo tanto, se ha conseguido no solo obtener datos acerca de los restos encontrados, sino que se ha conseguido también devolverlos a su ubicación inicial.

Se ha tenido el cuidado de resaltar en todo momento qué elementos han sido introducidos y no pertenecían en un origen al teatro, cosa que, como veremos más adelante, no se hizo en las primeras intervenciones de Sagunto, con los problemas posteriores que ello conllevó. Por lo tanto, esta intervención a mi parecer es muy acertada, respetando en todo momento el yacimiento y añadiendo los elementos necesarios para la comprensión global y de cada una de las partes del teatro.

Además, se ha atendido, sobre todo en las últimas intervenciones, a la funcionalidad del teatro, que permite claramente la representación de obras teatrales. Buen ejemplo de esto es el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida que se celebra cada año y al que acuden multitud de personas, siendo uno de los más importantes en su estilo.

La opinión popular defiende las intervenciones en Mérida, pues han conseguido crear un monumento de gran valor histórico y cultural conocido a nivel mundial.

El empleo del método científico, los métodos basados en las cartas de Atenas y Venecia, la utilización de materiales que se distinguen de los originales y el respeto y cuidado de los restos originales del teatro han dado como resultado una increíble obra de intervención sobre patrimonio histórico. Incluso hay que reconocerle a sus autores la influencia que han tenido en alguna de las intervenciones posteriores en teatro romanos de España, en cuanto al empleo del método de la anastilosis y el respeto y estudio concienzudo de la ruina.

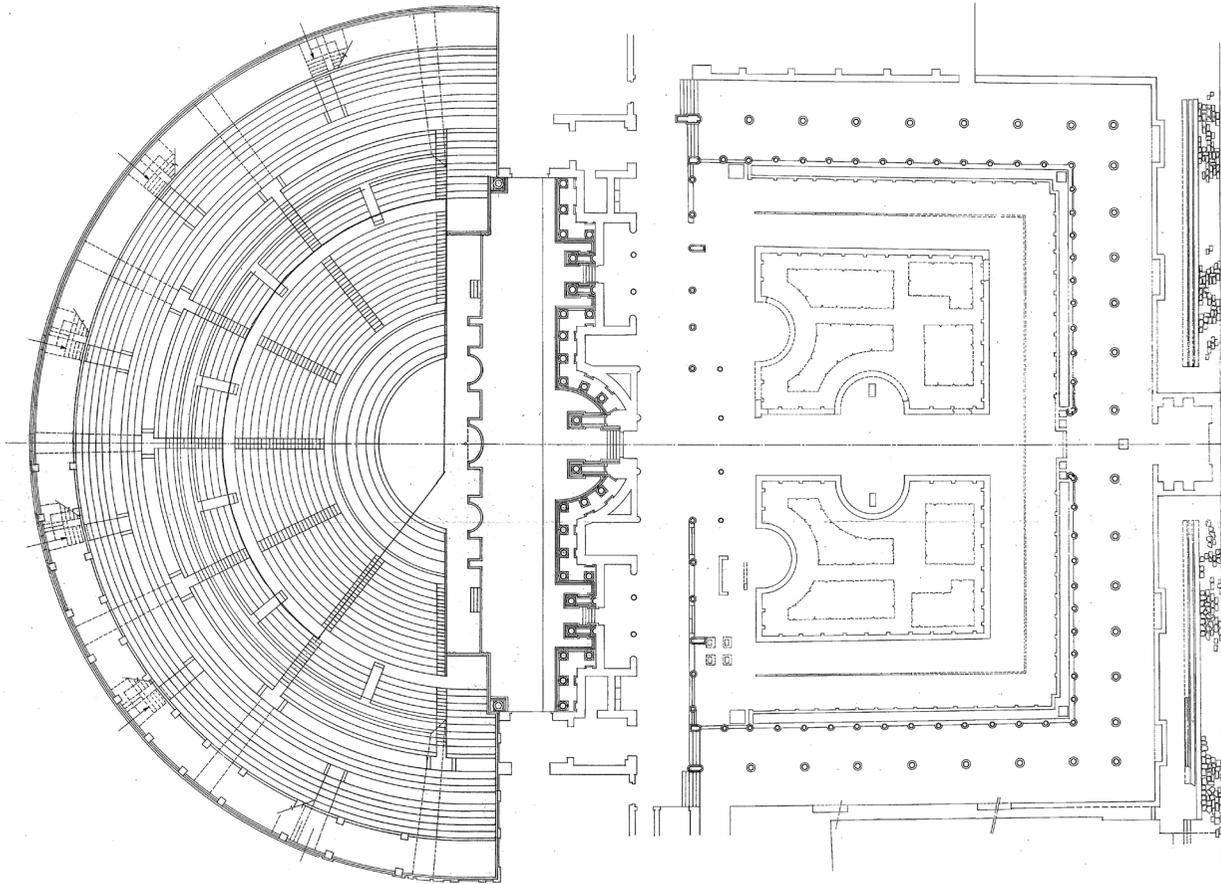


Fig 35. Planta general del teatro. Por Dionisio Hernández Gil.

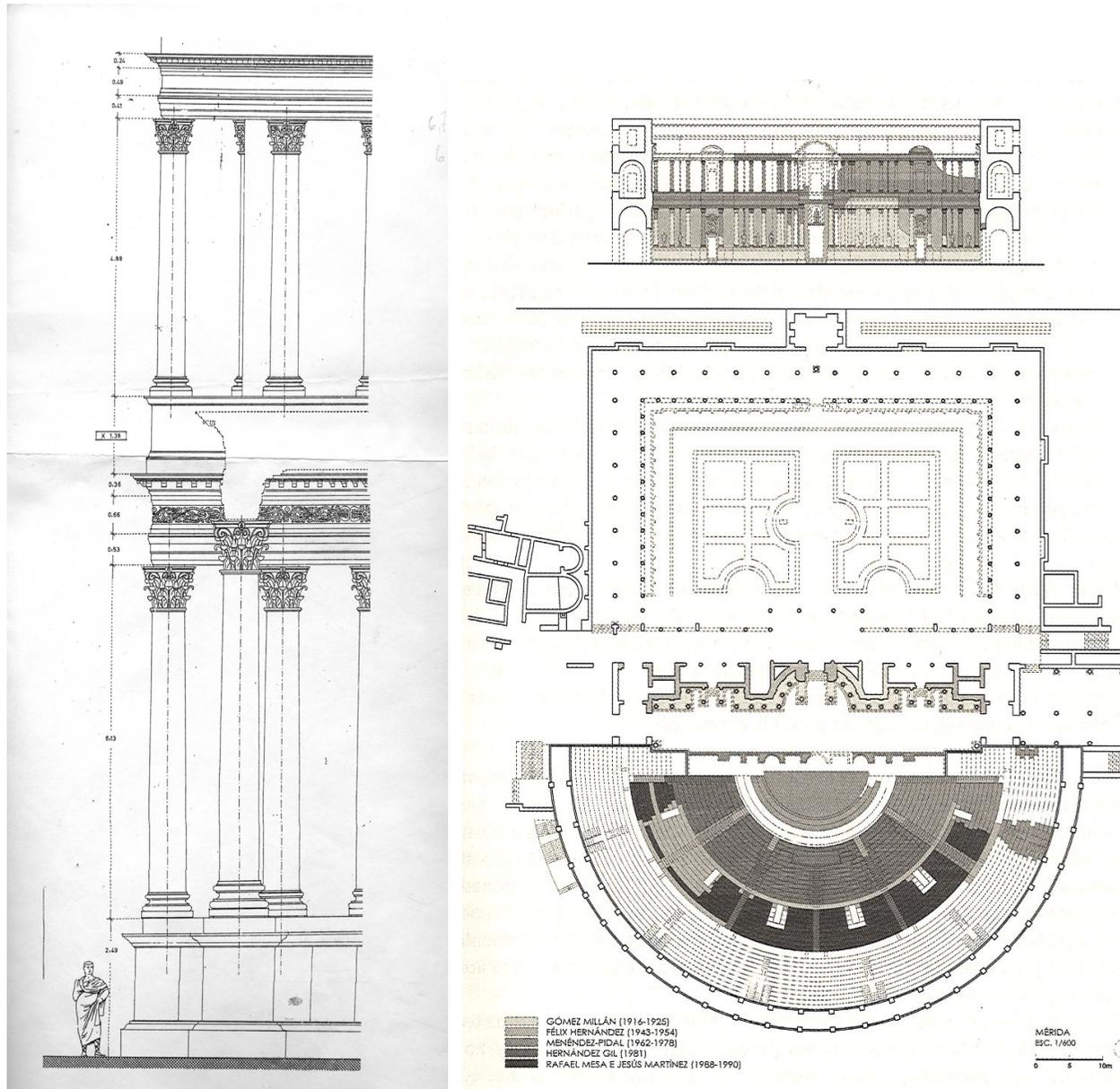


Fig 38. Detalle del scaenae frons y sus proporciones. Según Menéndez Pidal.

Fig 39. Cronología de las intervenciones (1916-1990).

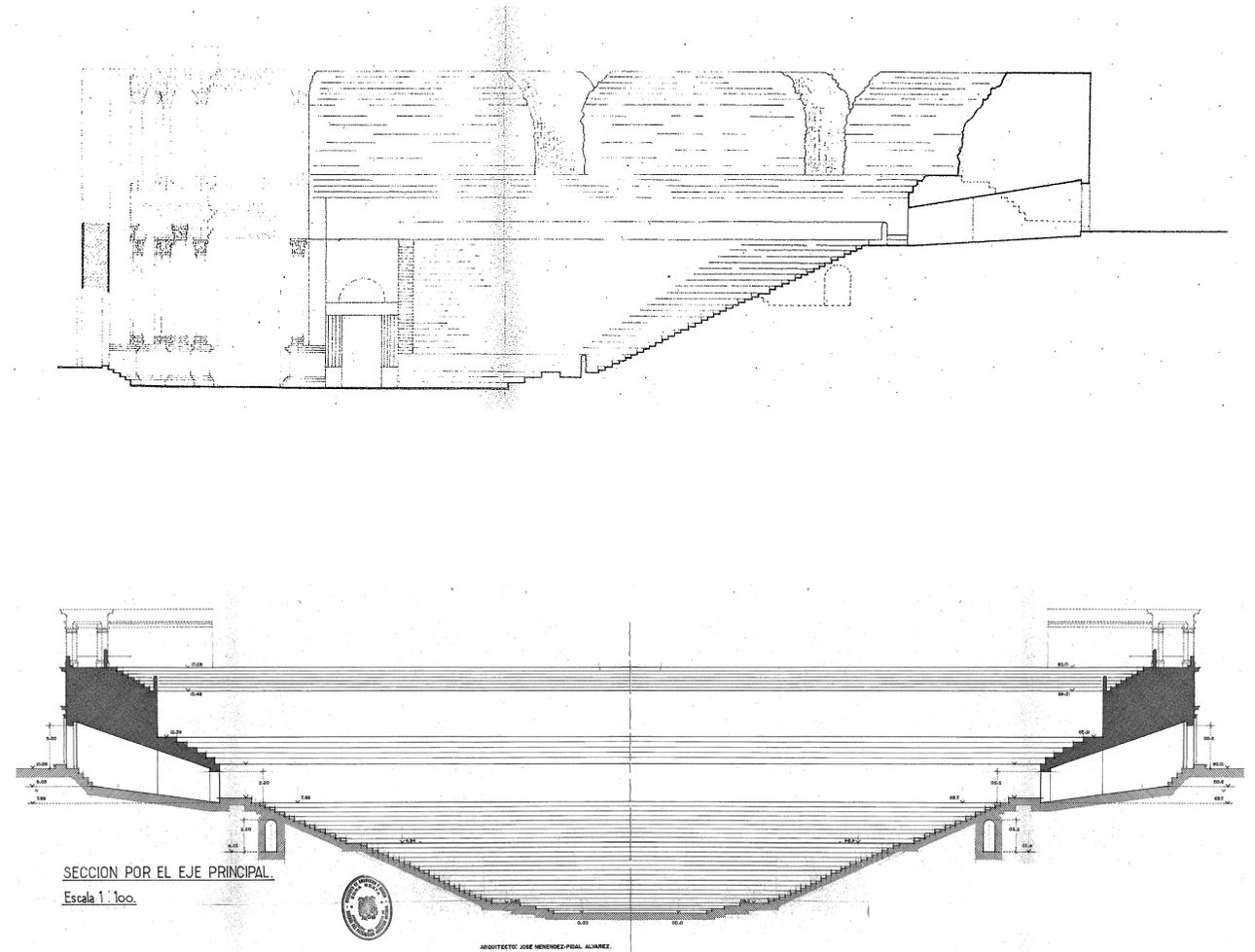


Fig 40-41. Sección transversal del conjunto. Sección alzado de la cavea. Por José Menéndez-Pidal .



TEATRO ROMANO DE SAGUNTUM

SAGUNTO, VALENCIA

Localización:

Sagunto (Valencia)

Coordenadas:

39° 40' 38" N - 00° 16' 40" O

Autores de la intervención:

Giorgio Grassi, Manuel Portaceli

Año de intervención:

1985-1993

Nivel de protección:

B.I.C

Fig.: Monumento



Fig 42-43. Vistas del teatro de Sagunto realizadas por Anton van den Wyngaerde en 1563.

Teatro romano de Saguntum (Valencia)

Contexto histórico, intervenciones anteriores y estado antes de la intervención

El teatro romano de Saguntum se edificó en la antigua ciudad romana de Sagunto entre los años 14 y 68 d. C, en época de Augusto y Tiberio. Se construyó en un lugar ideal para albergar un teatro romano, utilizando la pendiente natural del terreno, que servía además como cantera para las obras. Además, la población de Sagunto ya había sido romanizada, lo que facilitaba el trabajo. Se trata del único teatro que encontramos en la Comunidad Valenciana.

Los restos del teatro siempre ha permanecido a la vista, por lo que ya desde el siglo X encontramos numerosos escritos de viajeros que constatan su existencia citándolo en ellos. Muchos de estos viajeros eran árabes, llegando Ahmed Ben Mohamed Ar-Azir a confundir el teatro con un edificio palaciego, posiblemente por conservarse aún la *scena*.

Sin embargo, a pesar de conocerse su existencia, los primeros documentos gráficos que nos muestran el teatro y su estado datan del año 1563, siendo Anton van den Wyngaerde el autor de dichos dibujos. Realizó una vista frontal y otra lateral del teatro (Fig 25-26), además de una vista general de la ciudad de Sagunto, donde se ve que el teatro conservaba buena parte de la *cavea* y el muro del pórtico superior, encontrándose la *scena* prácticamente destruida. La documentación más extensa que conocemos de este teatro proviene de los siglos XVII-XIX, donde se detallan ya sus dimensiones y características. Algunas de las planimetrías y dibujos históricos más importantes son los realizados por Manuel Martí (1705), Alexandre Laborde (1806) (Fig 27) y Enrique Palos y Navarro (1807), siendo este último en primero en realizar labores arqueológicas y de conservación del teatro, centrándose en la parte de la *orchestra*.

La guerra de la Independencia causó en 1811 la destrucción de buena parte de la zona oriental del teatro y el pórtico superior, llevando al edificio a un estado ruinoso.

Este mal estado del monumento llevó a la redacción de un proyecto por J. L. Ferreres, que, aunque no se llevó a cabo sirvió como guía para las posteriores intervenciones realizadas por Jeroni Martorell (1930-1936), en las que consolidó los muros y las bóvedas mediante *opus caementicium*¹. El proyecto original de Ferreres pretendía consolidar ciertas estructuras que presentaban riesgo de rotura de forma mimética.

¹ También conocido como hormigón romano, se trata de un mortero utilizado por los antiguos romanos similar al hormigón actual que era vertido sobre encofrados de madera

En 1956, Alejandro Ferrant se encarga de realizar una nueva intervención, dado el mal estado del teatro, sobre todo de la *cavea*, muy desgastada por las representaciones teatrales que se realizaban en la época. Se consolidaron y reconstruyeron los muros de apoyo de las bóvedas de los *aditus*, la zona de la *cavea* fue restaurada y parte del muro exterior y vomitorios fueron reconstruidos. Una segunda fase de intervención por parte de Ferrant en 1970-1974 se centró en la reconstrucción total de los muros exteriores del *porticus*, que consiguió una ampliación notoria del teatro. En estas intervenciones fue ayudado por Domingo Fletcher, Facundo Roca y José María Roca.

Antonio Almagro¹ se encargó de realizar un levantamiento fotogramétrico (Fig 29) y una intervención en el año 1976-1979, concluyendo que debían realizar un parón en las intervenciones ya que no se estaban respetando los restos originales conservados. Se pone en duda la originalidad de ciertos elementos y materiales en el teatro ya que se habían empleado durante años técnicas que mimetizaban los elementos nuevos con los antiguos llevando consigo la pérdida de la obra original. Esto condujo al estudio exhaustivo de cada una de las partes del teatro para lograr datarlas y concluir qué partes eran originales y cuáles no. El trabajo que realizó A. Almagro sirvió de base para los levantamientos gráficos realizados por Emilia Hernández y Salvador Lara, así como para el proyecto de G. Grassi y M. Portaceli.

Entre los años 1982 y 1992 se realizan estudios del teatro y excavaciones arqueológicas para dar solución a los errores del pasado. Los encargados de estos estudios fueron Miguel Beltrán y Emilia Hernández.

El teatro de Sagunto no había sido nunca muy bien cuidado, pues a pesar de haber sido testigo de varias restauraciones puntuales estas habían sido realizadas sin ningún tipo de cuidado ni rigor científico. No es hasta estos años cuando de verdad se le otorga la importancia que tiene en realidad, intentando estudiarlo minuciosamente para intervenir con cabeza.

La *cavea* del teatro había sido prácticamente reconstruida, pero no a nivel de acabado con grandes losas de piedra como era originalmente sino a nivel de apoyo de estos bloques, buscando un aspecto de ruina pintoresco². El resto del teatro a excepción de la *scena* había sido reconstruido utilizando los mismos materiales de la excavación dando un resultado mimético al conjunto. Se había seguido además un modelo griego a la hora de reconstruir el escenario y la *cavea* que daban lugar a una lectura errónea del yacimiento.

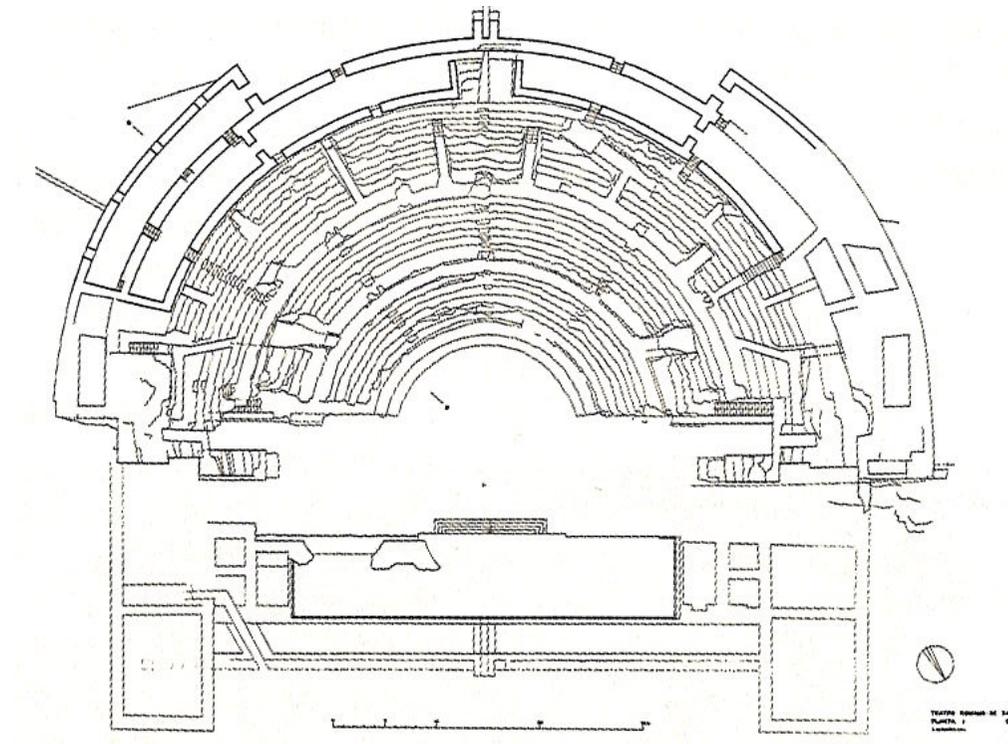


Fig 44. Grabado de Alexandre Laborde en 1806.

Fig 45. Estado del teatro en el año 1970.

1 Arquitecto doctorado en la Universidad Politécnica de Madrid, especializado en la restauración de monumentos en Roma.

2 Pedro Alarcão, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstrução e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda.



Es importante conocer el estado en el que el teatro llegó a manos de Grassi y Portaceli, pues más bien se trataba de un conjunto de elementos de varias épocas que de un yacimiento arqueológico. Los autores de la intervención llegan a ver el teatro como un cúmulo de ruinas artificiales y no como un conjunto de ruinas de origen romano. Así lo expresa Giorgio Grassi (G. Grassi, 1993: 48):

“...desfigurado por las llamadas intervenciones de ‘restauración científica’ que se han producido hasta hoy. De la ridícula reconstrucción mimética de la cavea, que no encaja ni con la galería, ni con la sección ‘real’ de relieves antiguos y modernos... hasta la grosería de las destrucciones y reconstrucciones. Todo terminó en silencio porque se hizo de alguna manera mimético, es decir, aparentemente invisible (y la gente satisfecha, vio sus ‘ruinas’ reorganizarse y crecer).”¹

En este contexto es posible comprender algo mejor la intervención llevada a cabo por G. Grassi y M. Portaceli, pues se encargaron de hacer todo lo contrario a lo que se había venido haciendo en el pasado, buscando una intervención que se distinguiese con total facilidad de los restos originales del teatro.

¹ Grassi critica las intervenciones llevadas a cabo en el pasado, pues las acusa de carecer de rigor científico, convirtiendo el teatro en un falso histórico.

Fig 46. Planta del teatro en 1976. Levantamiento de Antonio Almagro.

Análisis de la intervención

Por orden de la Generalitat Valenciana, en 1985 Giorgio Grassi y Manuel Portaceli iniciaron el proyecto de restauración y rehabilitación del teatro romano de *Saguntum*. El proyecto obtuvo el visto bueno por parte de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad Valenciana y la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura.

Grassi definió el teatro como una ruina artificial (G. Grassi, 1985: 7), entendiendo que lo que el teatro era en ese entonces no era más que el resultado de un cúmulo de intervenciones sucedidas a lo largo de los años, buscando la creación de una atracción pintoresca, más que la restauración respetuosa y rigurosa del teatro. Usando este pretexto Grassi justifica la solución adoptada.

La intención principal de G. Grassi y M. Portaceli era la de crear un teatro como los romanos, capaz de albergar numerosas obras y ser útil y multifuncional. Era necesario crear un espacio dedicado al teatro, que funcionase.

Buscaban la unificación entre la *cavea* y la *scena*, para hacer comprensible el teatro, y entender la relación entre sus partes. Y pretendían lograr todo esto por medio de la introducción de un nuevo lenguaje arquitectónico, que dialogase con el anterior y resaltase sobre lo ya existente, denotando su carácter de intervención actual. Se pretendía consolidar la estructura del teatro, o liberarla y la adición parcial de la estructura de los muros para hacer legible y comprensible las partes del teatro y su jerarquía. Además, reconstruirían las partes que ellos creían de mayor importancia para la comprensión del teatro por medio de fábrica.

En cuanto a las soluciones adoptadas por los autores comenzaré con el *scaenae frons*. La construcción de un nuevo cuerpo escénico es vista como la única solución posible para devolverle al edificio su significado y uso como verdadero teatro romano y satisfacer así las intenciones de los autores. Es quizás la parte más notoria de la intervención por sobresalir del resto del teatro.

El nuevo *scaenae* nace sobre los restos del antiguo, sobre los muros originales. Hasta la cota del *pulpitum* el cuerpo escénico se levanta por medio de piedra de sillares regulares, mientras que una vez superada esta altura se empieza a construir en ladrillo macizo. Los muros de la intervención quedan por delante de los originales, que por causa del desgaste perdieron espesor, decidiendo los autores dejarlos retranqueados, respecto a los nuevos, que de algún modo podrían marcar las dimensiones

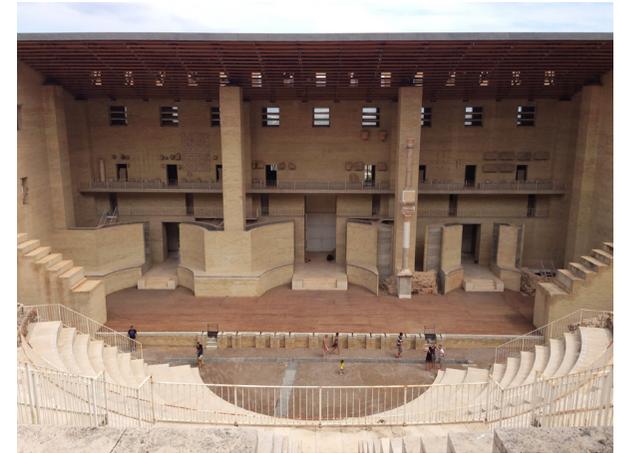


Fig 47- 48. *Frons scaenae* y *postscenium* tras la intervención. Se observan los dos niveles de materiales empleados.

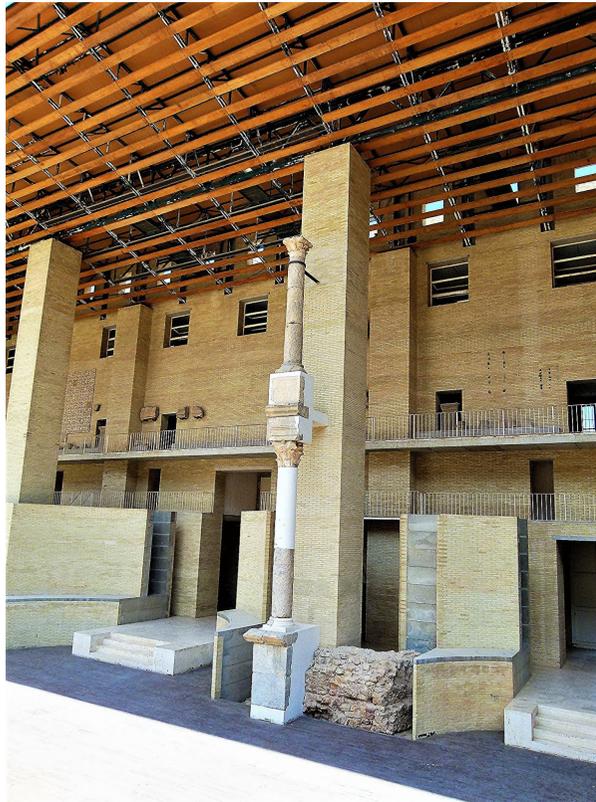


Fig 49. Vista del frons scaenae. La parte útil con las valvas y la necesaria.

originales. La altura de la nueva *scaenae* es la considerada apropiada para entender el conjunto. Los nuevos muros son de hormigón encofrado con ladrillos macizos.

Se decide mantener la existencia de las *valvas* en el nuevo *scaenae frons* por considerarse necesarias para el desarrollo de las funciones teatrales, aportando además simetría al frente de la *scena* y profundidad. Se dispone así una *valva regia* en el centro acompañada a cada uno de sus lados por una *valva hospitalis*. Los autores deciden crear dos niveles distintos en el *scaenae frons*: uno útil, que genera el espacio de la *scena*, donde se encuentran las valvas y exedras que aportan la geometría del conjunto y simulan un espacio de representación teatral; y uno necesario, que actúa de cierre y aporta altura al conjunto, siendo utilizado además como espacio expositivo de mosaicos y restos encontrados en las excavaciones.¹ Se incluyen además ciertos elementos de las excavaciones que sirven para entender de algún modo lo que era el teatro originalmente. De este modo se colocan una columnas que expresan los dos primeros órdenes del *scaenae frons*.

A ambos lados del *scaenae frons* se construyen los *parascaenium* con sus *itinerariae versurarum* al mismo modo que se hace con la parte frontal.

Por su parte el *postcaenium* sirve como cierre del conjunto, emulando algo parecido a lo que podría haber sido en su época, pero reinterpretándolo desde un punto de vista actual. El espacio existente entre los dos muros de la caja escénica es aprovechado como museo del teatro en sus dos pisos superiores y para espacios de camerino en la parte inferior.

Grassi llegó a comprar la nueva caja escénica que habían creado con el teatro romano de Aspendos², pues producen una imagen similar utilizando lenguajes distintos. De algún modo la nueva *scena* pone el teatro en un contexto urbano y lo relaciona con la ciudad.

En cuanto a las superficies horizontales, estas son resueltas con losas de piedra, excepto en el *pulpitum* donde se recurre al empleo de pavimento de madera.

Siguiendo con su intención de dotar al teatro de una utilidad real se decide crear también una cubierta para todo el conjunto, que sea capaz de generar un volumen de la *scena* y que genere una buena propagación acústica para los actores. Se resuelve por medio de un entramado metálico combinado con tablonos de madera.

Se lleva a cabo una operación de restitución de las partes que los autores consideran esenciales para la comprensión y funcionamiento del teatro.

1 Pedro Alarcão, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstrução e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda. pag 247.

2 Se trata del considerado el teatro romano mejor conservado. Se encuentra en la ciudad de Aspendo, Turquía.

En cuanto a la *cavea* la solución adoptada por Grassi y Portaceli fue la de cubrir parte de las gradas originales con otras nuevas. Se decidió cubrir únicamente la zona central de la *cavea* por ser la de mayor utilidad al generar una mejor visión del escenario, dejando al descubierto las gradas originales en los extremos, donde la *cavea* conecta con el cuerpo escénico. El nuevo acabado de la grada se apoya sobre la mampostería de la grada existente, utilizando placas de mármol travertino y rellenando el espacio que queda entre las gradas originales y le acabado con piedras finas de aspecto similar a las originales pero separadas de esta por una malla plástica.

Bajo las gradas se construyen elementos de apoyo para los espectáculos e instalaciones sanitarias para el público.

La *orchestra* por su parte se deja cubierta de gravilla y se colocan unas rejillas metálicas para el drenaje del teatro. Los *aditus* son utilizados como los accesos al conjunto.

Se utiliza en toda la intervención un lenguaje no mimético, que permite distinguir en todo momento el monumento original de la actuación de los arquitectos.

En cuanto a los materiales elegidos, se optó por la utilización de materiales que los romanos usaban comúnmente, como son el ladrillo, la piedra y la madera, dotando al conjunto de cierto sentido constructivo y ciertas similitudes con la construcción original, diferenciándose eso sí en su forma final.

Opinión popular y controversia

Es conocido este caso por ser uno de los más controversiales debido a su actuación. En 1993 el Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana ordenó el cese instantáneo de las obras de rehabilitación por considerarlas como ilegales. Esto se hizo siguiendo el artículo 39 de la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico según el cual se evitará la reconstrucción de cualquier tipo de elemento siempre que no se usen partes originales para dicha acción. Claramente esto es algo que Grassi y Portaceli no tuvieron en cuenta. Son muchos los que se pusieron en contra de la decisión del Tribunal, por considerar la ley como ambigua, entre ellos Antón Capitel, quien fue el encargado de dar el visto bueno al proyecto de Grassi.

Hay actualmente división de opiniones entre los que consideran la intervención como la creación de un edificio nuevo que no respeta al teatro original, y los que consideran la intervención como una acertada solución de unión entre un teatro nuevo y un teatro romano original.

La orden de demolición del teatro fue revocada y actualmente está en espera de un Proyecto de legalización.

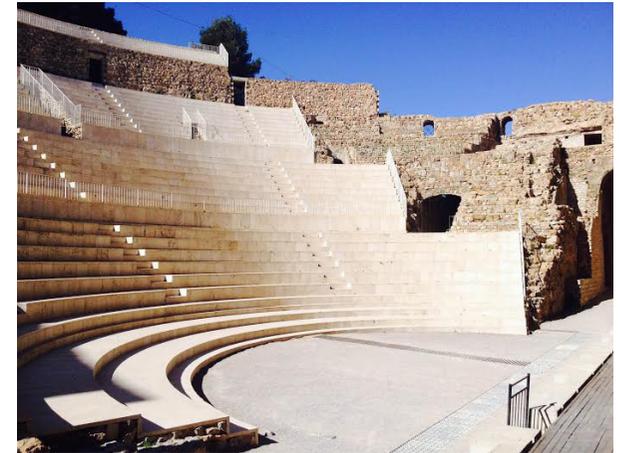


Fig 50-51. Imágenes de la solución generada en la *cavea*. Aspecto general y detalle.

Comentario personal

La solución de Grassi y Portaceli si bien es cierto que en un primer momento me pareció algo completamente fuera de lugar, tras haber estudiado al detalle el caso, puedo concluir que en parte entiendo la solución adoptada, y aun sin convencerme del todo, puedo llegar a comprenderla y tolerarla.

Es cierto que a primera vista pareciera que el teatro romano de Sagunto ha sido invadido por una nueva construcción, casi como queriendo negar la existencia de un teatro bajo ella. Sin embargo, el contexto en el que se creó esta intervención, la justifica de algún modo. El teatro fue maltratado durante años al no seguir un método científico riguroso en su restauración, lo que dio como resultado un pastiche de elementos de diferentes épocas, lejos de ser un yacimiento real. Lo que Grassi y Portaceli hicieron fue coger este teatro 'falseado' y dotarlo de una utilidad real, para poder ser usado como teatro, y a la vez comprender la geometría y partes de un teatro romano.

La solución adoptada para la caja escénica permite la representación de obras teatrales, pues genera el espacio necesario, mediante la creación de ese nivel 'útil', donde tiene lugar la acción. Además, la incorporación del nivel 'necesario' permite conocer las dimensiones reales del teatro, y la creación de una cubierta y tornavoz que dotan de mayor funcionalidad al conjunto.

En cuanto a la *cavea*, la nueva estructura permite la disposición correcta del público y a la vez deja ver que bajo ella existe una grada real de origen romano.

No se puede decir que los autores no fuesen conscientes de lo que estaban haciendo, pues la intervención denota que se ha estudiado minuciosamente el caso y la solución, sin embargo, desde mi punto de vista, ataca demasiado al teatro original, dejándolo en un segundo plano. Goza el nuevo edificio de demasiada presencia, sin incorporar prácticamente elementos originales. Citando a José Ortega y Gasset:

“El progreso no consiste en aniquilar hoy el ayer, sino, al revés, en conservar aquella esencia del ayer que tuvo la virtud de crear ese hoy mejor”.

Y a mi parecer esta es una frase que podría atribuirse no solo a Grassi Y Portaceli, sino a todos aquellos que en un pasado intervinieron sobre el teatro de Sagunto. No creo que sea una intervención correcta en cuanto al respeto del patrimonio, pero aun así comprendo la solución y su funcionalidad.

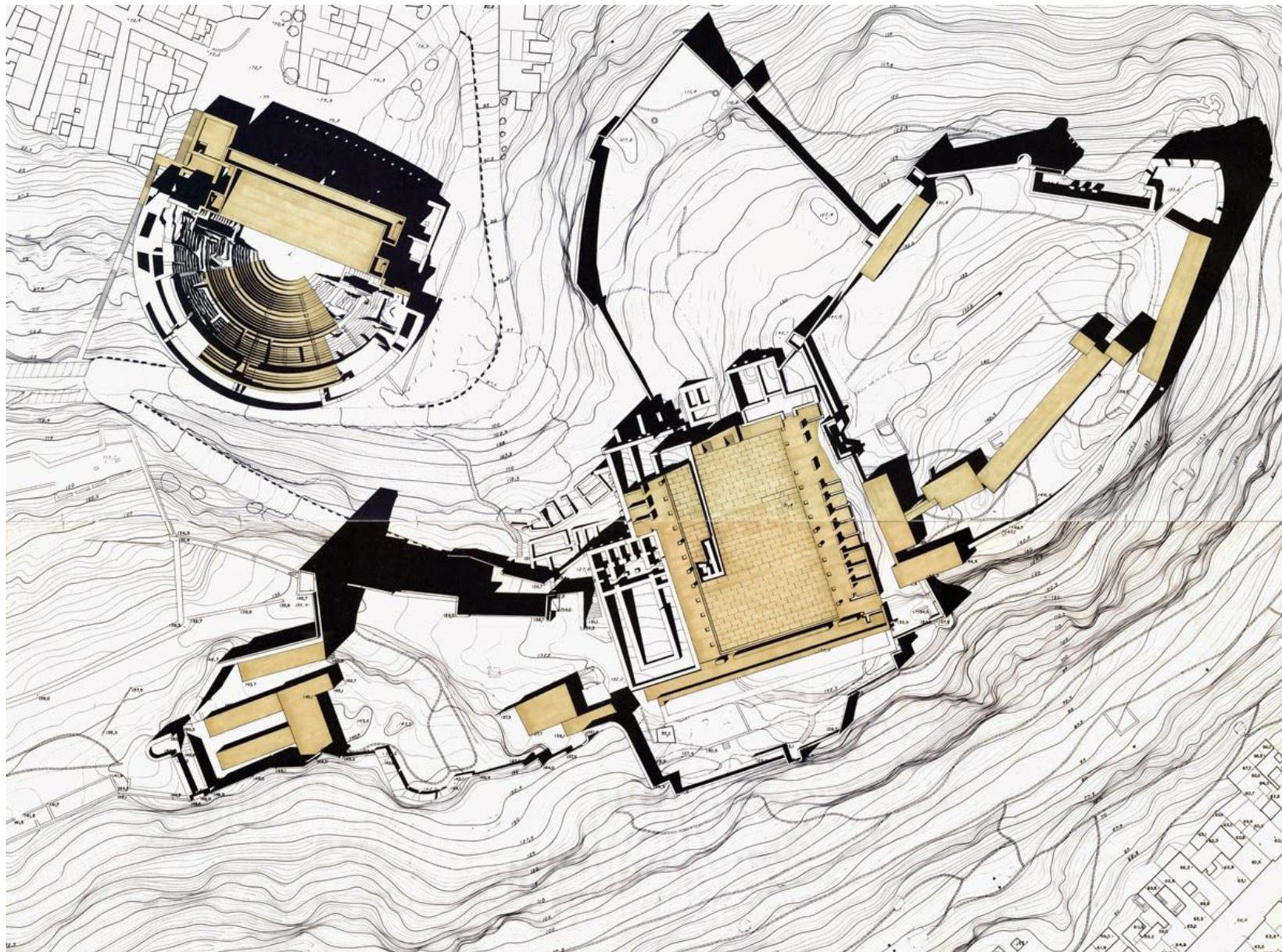


Fig 52. Planta de situación junto al resto del yacimiento. Por G. Grassi y M. Portaceli.

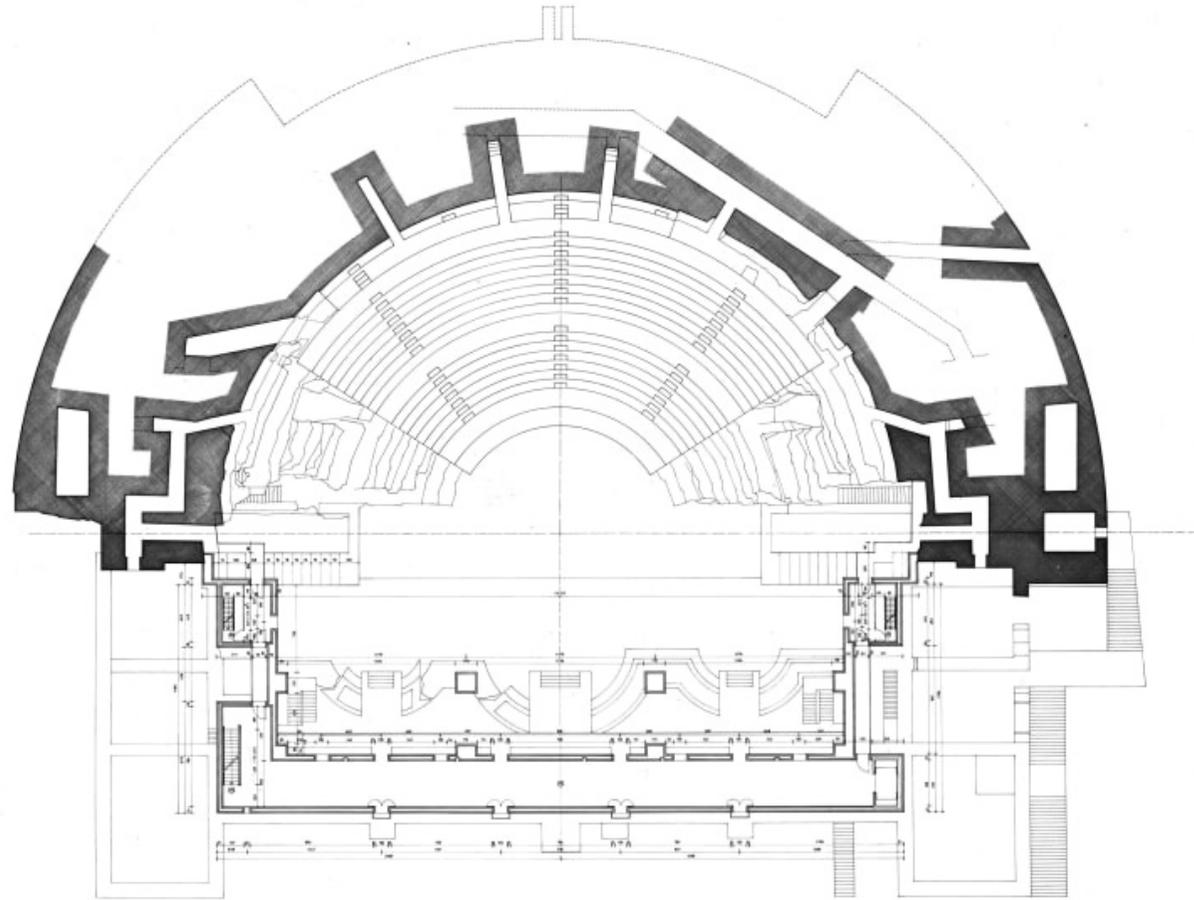


Fig 53. Planta de intervención por media cavea. Por G. Grassi y M. Portaceli.

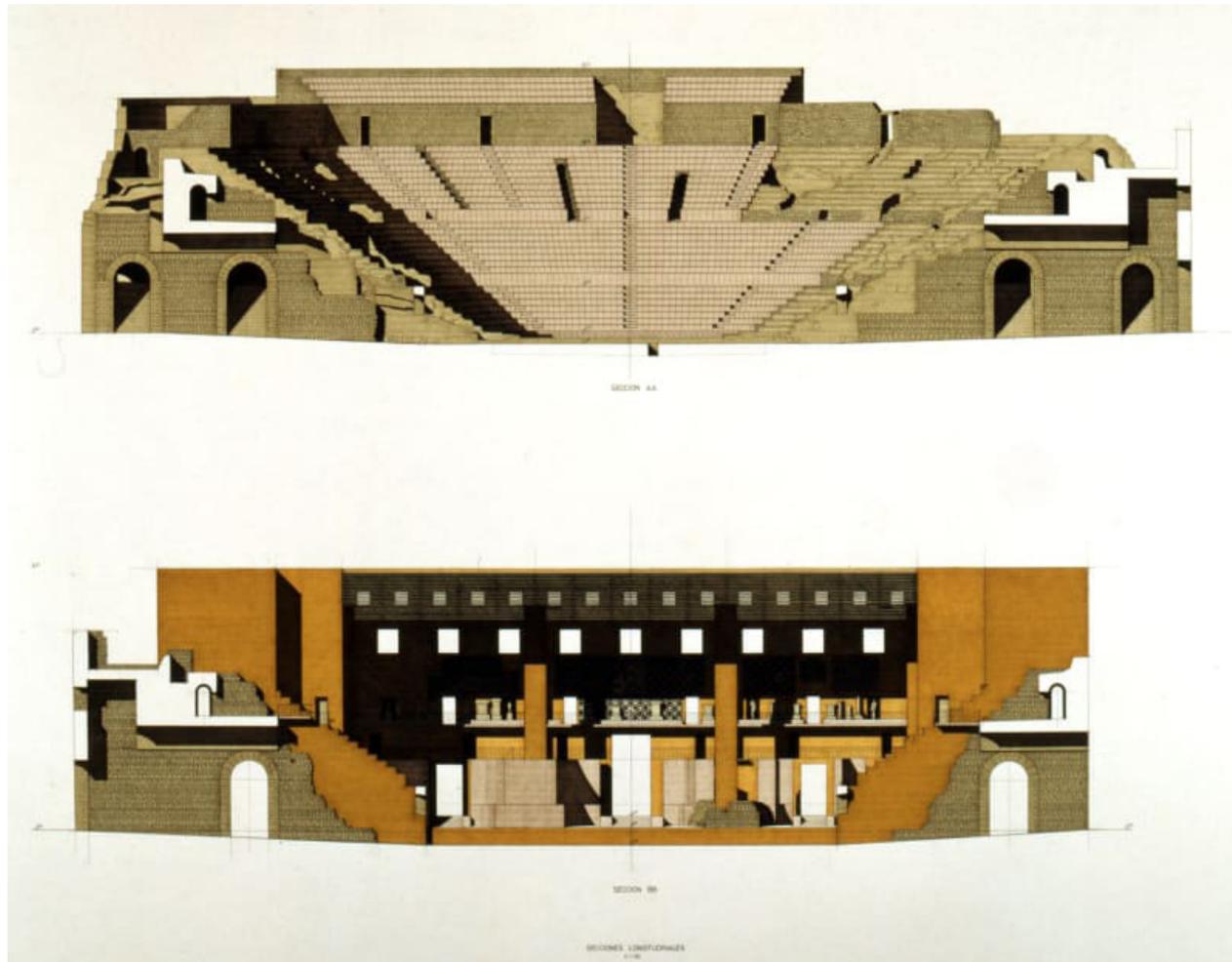


Fig 54. Alzado de la cavea y del scaenae frons. Por G. Grassi y M. Portaceli.

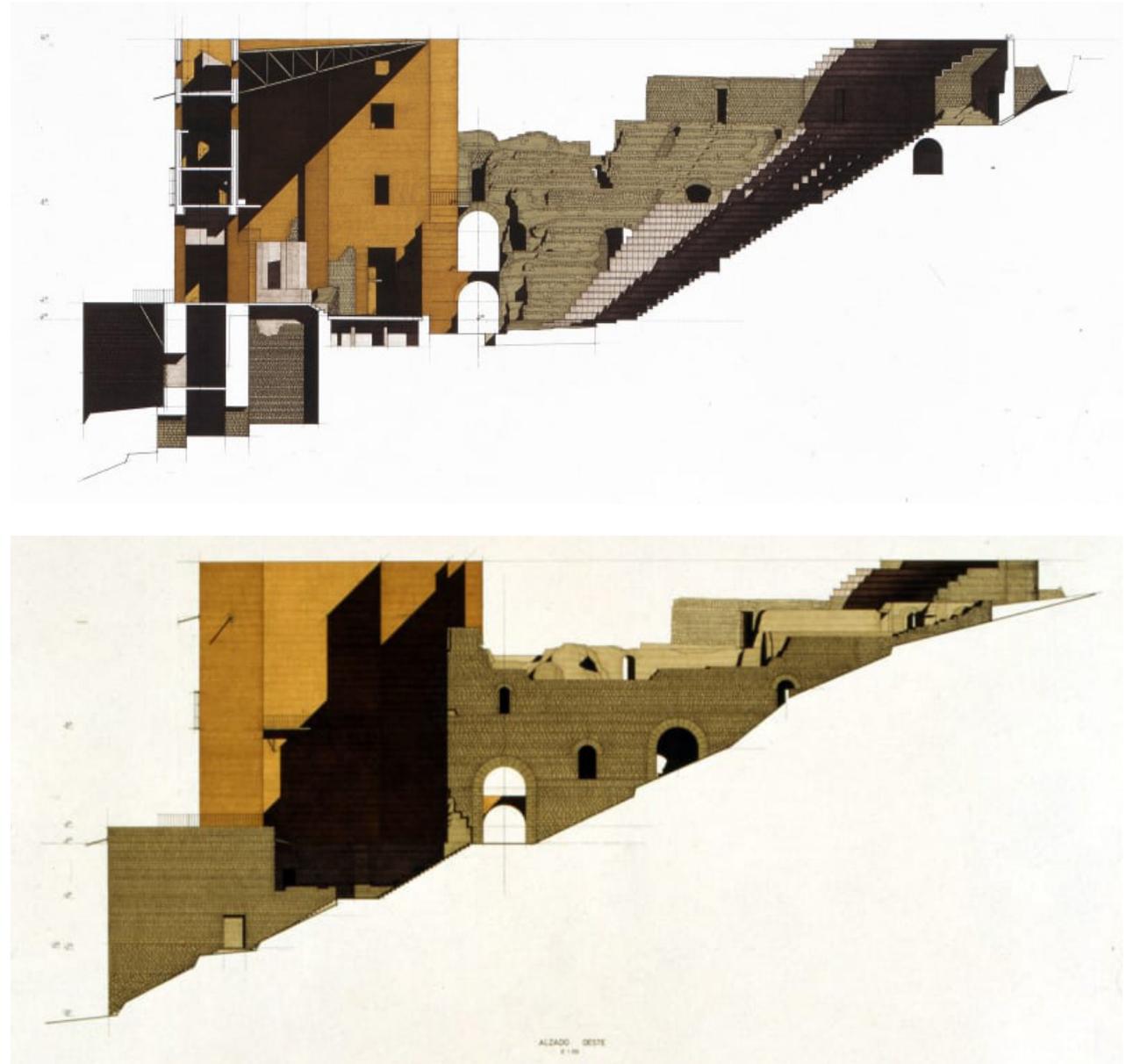


Fig 55. Sección del teatro y alzado oeste. Por G. Grassi y M. Portaceli.



TEATRO ROMANO DE CARTHAGO NOVA

CARTAGENA, MURCIA

Localización:

Cartagena (Murcia)

Coordenadas:

37° 35' 58" N - 00° 59' 03" O

Autores de la intervención:

Rafael Moneo

Arqueólogos: Elena R. Valderas

Sebastián F. Ramallo, Pedro A. San Martín

Año de intervención:

2003-2008

Nivel de protección:

B.I.C

Fig.: Monumento



Fig 56. Estado del teatro en 1991.

Fig 57. Estado del teatro en 1997.

Fig 58. Estado del teatro en 2000.

Teatro romano de Carthago Nova (Murcia)

Contexto histórico, intervenciones anteriores y estado antes de la intervención

El teatro romano de Cartagena se construyó en el año 3 a. C., en época de Augusto, en un cerro en lo alto de la ciudad de Cartagena. Unas inscripciones en los *aditus* de acceso demuestran que fue dedicado a *Lucio Caesar* y *Caio Caesar*. Se utilizó el propio terreno para dotarlo de la pendiente necesaria y construir la *cavea*, excepto en sus extremos, donde el teatro se encuentra sujeto por galerías.

El teatro pasó a ser olvidado y abandonado en torno a los siglos III-V d. C sucumbiendo al paso del tiempo y quedando completamente oculto. Incluso se construyó en sus inmediaciones una iglesia, la de Santa María la Vieja. A lo largo de los siglos se encontraron restos y vestigios de construcciones romanas posteriores al teatro, pero nada de este. Sin embargo, la existencia de restos romanos en la zona llamó la atención de los investigadores, comenzando así las primeras excavaciones arqueológicas en octubre y noviembre de 1987. En esos años la ciudad de Cartagena tenía la iniciativa de revitalizar el centro histórico, por lo que se decidió construir un Centro Regional de Artesanía, precisamente en el solar bajo el que se encontraba el teatro. Los sondeos realizados mostraron la existencia de diferentes estratos y estructuras ocultas bajo el terreno, que podrían pertenecer a un yacimiento romano. Finalmente, tras las excavaciones dirigidas por Sebastián F. Ramallo, arqueólogo de la Universidad de Murcia, esos restos fueron identificados en febrero de 1990 como los del teatro romano de *Carthago Nova*.

Las primeras excavaciones consiguieron desenterrar parte de la *cavea*, liberándola de las estructuras que durante años le habían ocultado, y permitiendo conocer las modificaciones que el teatro sufrió a lo largo de su historia. En 1990 se encontró parte del *frons pulpiti*. Los primeros trabajos tuvieron el objetivo de determinar las dimensiones del yacimiento, su estado de conservación y la generación de un plan para proseguir con la excavación, que vio la luz en 1996. En las campañas de excavación intervinieron también los arqueólogos Pedro A. San Martín Moro y Elena Ruiz Valderas.

Las excavaciones continuaron hasta el año 2003, cuando por fin se comenzaron los trabajos de consolidación y restauración del monumento. El estado del monumento era bueno en general, la *summa cavea* se hallaba algo más deteriorada, por alteraciones antrópicas, sin embargo, el resto de la *cavea* tenía un buen estado, el alzado del *podium* se conserva en su totalidad, del primer orden se conservan 16 basas de mármol y varios tambores de travertino rosado, así como algunos capiteles y del segundo orden en cambio, debido a los desprendimientos se han conservado menos piezas.

Análisis de las intervenciones

Las intervenciones llevadas a cabo en el teatro de Cartagena han tenido como fin poner en valor las ruinas del yacimiento, recuperando los elementos que ha sido posible rescatar tras las excavaciones por medio del rigor científico en su reconstitución y restauración. La intención de sus autores era recuperar el teatro como un elemento de visita y disfrute, para el conocimiento de la historia y cultura romana de la ciudad. Por ello no solo se intervino en el teatro, sino en todo el ámbito circundante, para permitir al visitante comprender el contexto completo. Se trata de otorgar al edificio las características necesarias para ser comprensible y frenar a la vez los deterioros producidos por el tiempo. Había tres criterios a la hora de actuar: hacer que toda la intervención fuese reversible en caso de ser necesario; el empleo de técnicas constructivas y materiales afines y similares a los empleados en la época, pero que pudieran distinguirse en todo momento de los originales; y el carácter pluridisciplinario de toda la intervención. (J. Francisco Noguera Jiménez, 2016: 215).

Las primeras intervenciones tienen fechado su inicio en el año 2003, con Sebastián F. Ramallo, Pedro A. San Martín Moro, Elena Ruiz Valderas y Rafael Moneo como directores de las actuaciones. Tras unos primeros estudios del estado inicial del teatro tras el análisis de los datos aportados por las excavaciones se procedió a intervenir en él.

La *cavea*, que solo conservaba los sillares originales de acabado en la *ima cavea* y los recortes sobre la roca del cerro, así como algunas lechadas de mortero romano fue sometida a un proceso de reintegración. En su proceso se usó mampostería con mortero de cal, dejando un acabado liso de mortero en algunas ocasiones y en otras la propia mampostería vista, como en los *baltei*. Este acabado permite distinguir perfectamente los puntos que han sido intervenidos con dicha solución y ayuda a comprender la geometría original de la *cavea*. En las zonas donde se mantenía el recorte del terreno se llevó a cabo un proceso de consolidación, creando un acabado con mortero al igual que se ha citado anteriormente. En estas actuaciones se ha colocado un geotextil de por medio. Por último, en las zonas donde el mortero romano seguía intacto, fueron restauradas y consolidadas con silicato de etilo. En cuanto a los escalones de la *cavea*, aquellos que han conseguido rescatar tras las excavaciones y conocían su ubicación original, fueron reintegrados, mientras que en las zonas donde no se conservaban se optó por la utilización de piezas talladas en caliza mármorea, que permiten el ascenso por la *cavea* y cumplen su propósito de hacer la intervención reversible.



Fig 59. Vista general de la *cavea* donde se distinguen las zonas intervenidas.

Fig 60. Piezas de caliza mármorea para las escaleras.



Fig 61. Imagen del estado actual de la orchestra, donde se observan los restos de la proedria.

Fig 62. Las dos soluciones del pulpitum.

En la *summa cavea* puesto que prácticamente habían desaparecido los cortes originales sobre el terreno, se decidió no restituir nada y dejar los taludes existentes, conservando así además una entrada a un refugio que se construyó durante la Guerra Civil, cercana a la Iglesia. Las piezas de caliza del pavimento de los *praecinctios* bajos han sido repuestas, consolidando primero el mortero sobre el que descansan.

En cuanto a la *orchestra*, esta se encontraba perforada por la creación de una fosa medieval islámica que dejaba a la vista la cloaca situada bajo el *frons pulpiti*. Esta apertura se mantuvo pues permitía llevar un control adecuado de las instalaciones y del mantenimiento de los conductos de evacuación. Se decidió mantener y restituir el pavimento de *opus signinum*¹, ya que se encontraba en buen estado, conservando también algunas de las losas de mármol que delimitaban los bordes de la *orchestra*. En cuanto a la *proedria* se conservaban gran parte de las losas de mármol que generaban las tres filas de asientos, por lo que se ha llevado a cabo una restitución de las mismas.

En la caja escénica se llevaron a cabo diferentes actuaciones para su restauración y comprensión en conjunto con la *cavea*. El *frons pulpiti* conservaba los restos de los sillares de arenisca revestidos con pintura mural provenientes de la modificación del siglo I d. C. Las partes de los extremos se restituyeron, estudiando la posición original en la que se encontraban las piezas encontradas y colocándolas allí, mientras que, en la parte central, por la falta de materiales originales, y para facilitar la comprensión del *pulpitum* y acceso a este se emplearon nuevas piezas de roca para su reconstrucción. Para conseguir diferenciar claramente estas nuevas piezas añadidas se eligió una roca con una misma tonalidad pero con una granulometría más gruesa, además las propias piedras obtuvieron un acabado abujardado y se retranquearon con respecto a las originales, para alejar cualquier duda.

La zona del *pulpitum*, una vez se abandonó el teatro, fue reusada como zona comercial, aprovechando muchos de los restos del *scaenae frons*. Los autores decidieron mantener el *pulpitum* dividido en dos, para así mostrar la coexistencia de diversas estructuras sobre el teatro y de algún modo explicar cómo la historia lo hizo evolucionar. En la zona occidental del *hiposcaenium* se han consolidado las estructuras murarias, dejándolas a la vista, mientras que en la zona oriental se ha dispuesto un pavimento de tarima de madera para emular el pulpito, conservando bajo ella los muros de las *tabernae*².

1 Material utilizado por los romanos que consistía en la mezcla de fragmentos cerámicos con mortero de cal, dando como resultado una masa que tras ser apisonada obtenía gran dureza y resistencia mecánica.

2 Tiendas y locales comerciales situados a pie de calle en las ciudades romanas.

Para el *scaenae frons*, los autores debían asegurarse de realizar una propuesta adecuada, por lo que tras investigar los restos existentes y estudiar todas las opciones, expusieron ante expertos y arquitectos todas las propuestas que tenían en mente. Incluso se realizó una maqueta a escala 1:1 de la propuesta final para asegurarse de realizar un trabajo correcto. Se decidió así llevar a cabo un proceso de restitución de los elementos situados en la zona oriental de la *scena*, donde se había colocado la tarima sobre el pulpito. Se restituyeron algunos elementos de primer y segundo orden empleando fábrica de ladrillo macizo revocado de mortero pigmentado en un tono más apagado al de los materiales originales para diferenciarlo con facilidad. Se empleó además mortero de cal con varillas de titanio para asegurar la reversibilidad de la intervención.

Así pues, la caja escénica se ha usado no solo para dar a conocer la forma y las partes del tetaro, sino que los autores tuvieron el ingenio de emplearla como testigo de la historia y evolución del teatro. En la zona occidental, los *tabernae* nos muestran cómo los restos de un monumento eran utilizados a conveniencia cuando este había perdido su utilidad, mientras que, en la zona oriental, se restituye parte del *scaenae frons* que permite al visitante entender la majestuosidad del teatro, sin llegar a eclipsar el resto de la intervención. Se deja así además el teatro abierto a las vistas de la ciudad, relacionándolo de un modo directo con esta, sin buscar la reconstrucción total del volumen original. Para garantizar una mejor conservación de todos los materiales, estos han sido tratados con sustancias hidrofugantes.

En el *porticus postcaenium* no se ha realizado ninguna labor de intervención, sin embargo, se ha llegado a plantear para una segunda fase en un futuro.

Toda esta intervención se realizó de forma paralela a la creación del Museo del Teatro Romano, del arquitecto Rafael Moneo¹, que creó un recorrido en el cual, comenzando desde el propio museo, se accede al Palacio de Pascual Riquelme y la cripta de la Iglesia de Santa María la Vieja, siendo el culmen de la visita el teatro romano. A la llegada del teatro, el visitante accede a este por una pasarela metálica que desemboca directamente en el *praecinctio* entre la *media* y la *ima cavea*, otorgando al visitante una vista privilegiada y panorámica del conjunto, desde la que perfectamente puede discernir la geometría del teatro, así como sus partes y evolución de ellas. Una vez allí, el visitante recorre el monumento libremente para finalizar la visita en el *aditus* occidental.



¹ Arquitecto español galardonado en el año 1996 con el premio Pritzker de arquitectura.

Fig 63-64. Estado actual del *scaenae frons*.

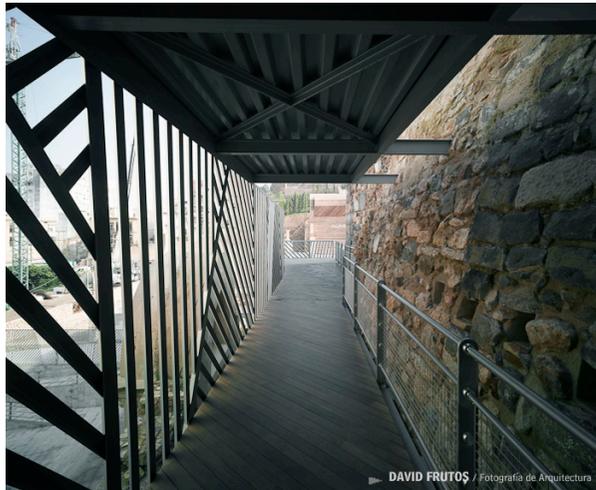


Fig 65. Museo del Teatro Romano de Cartagena de Rafael Moneo.

Fig 66-67. Pasarela de acceso al teatro y vista tras acceder.

Comentario personal

La intervención realizada en el teatro de Cartagena me parece sin duda alguna una de las más acertadas de las que estudio en este trabajo, pues desde mi punto de vista los autores han conseguido llevar a cabo todos los principios que establecieron en su momento.

Primeramente, la elección de materiales ha logrado completar las partes del teatro necesarias para su comprensión, ayudando a restituir aquellas zonas que lo necesitaban y completando los elementos destruidos por el paso del tiempo para conseguir hacer posible la visita, como es el caso de las escaleras. Además, se ha tenido el cuidado en todo momento de resaltar qué materiales son actuales, distinguiéndolos de los originales por medio de diferentes estrategias, como los acabados, la granulometría o las tonalidades.

Se ha puesto especial cuidado en que la actuación fuese reversible, y se ha conseguido. Muchos de los elementos que se han colocado sobre el teatro son capaces de ser eliminados con facilidad, para el estudio de este en caso de ser necesario. Esto es algo que me parece decisivo a la hora de intervenir en cualquier tipo de Patrimonio histórico, pues la intervención debe permitir que el monumento pueda seguir siendo estudiado y si fuese necesario realizar nuevas intervenciones. Esto permite el carácter interdisciplinario de estudio y restauración continuo sobre el teatro.

Se ha tenido especial cuidado de dotar al teatro de los elementos justos y suficientes para su comprensión por los visitantes. Solo se han restituido aquellos componentes que hacen entendible al conjunto. Además, el juego que generan en el *pulpitum* mostrando dos fases distintas de la historia del teatro: una original que nos muestra la realidad y grandeza del *scaenae frons*; y otra que nos desvela la realidad del abandono por la que multitud de monumentos han pasado a lo largo de la historia; es en mi opinión uno de los puntos clave en las intervenciones llevadas a cabo.

Se ha respetado en todo momento la historia del monumento, se ha comprendido su estado y se ha sabido llevar a cabo un plan para su puesta en valor. Han sabido encontrar el equilibrio en la restauración y han conseguido un gran resultado.

Todo esto permite al teatro convertirse en un espacio lleno de historia y cultura, que hace al visitante ser partícipe de ello, sumergiéndose en el monumento, conociendo sus fases de evolución y comprendiendo sus partes: *cavea*, *orchestra* y caja escénica, típicos de los teatros romanos. Es sin duda una intervención muy acertada.

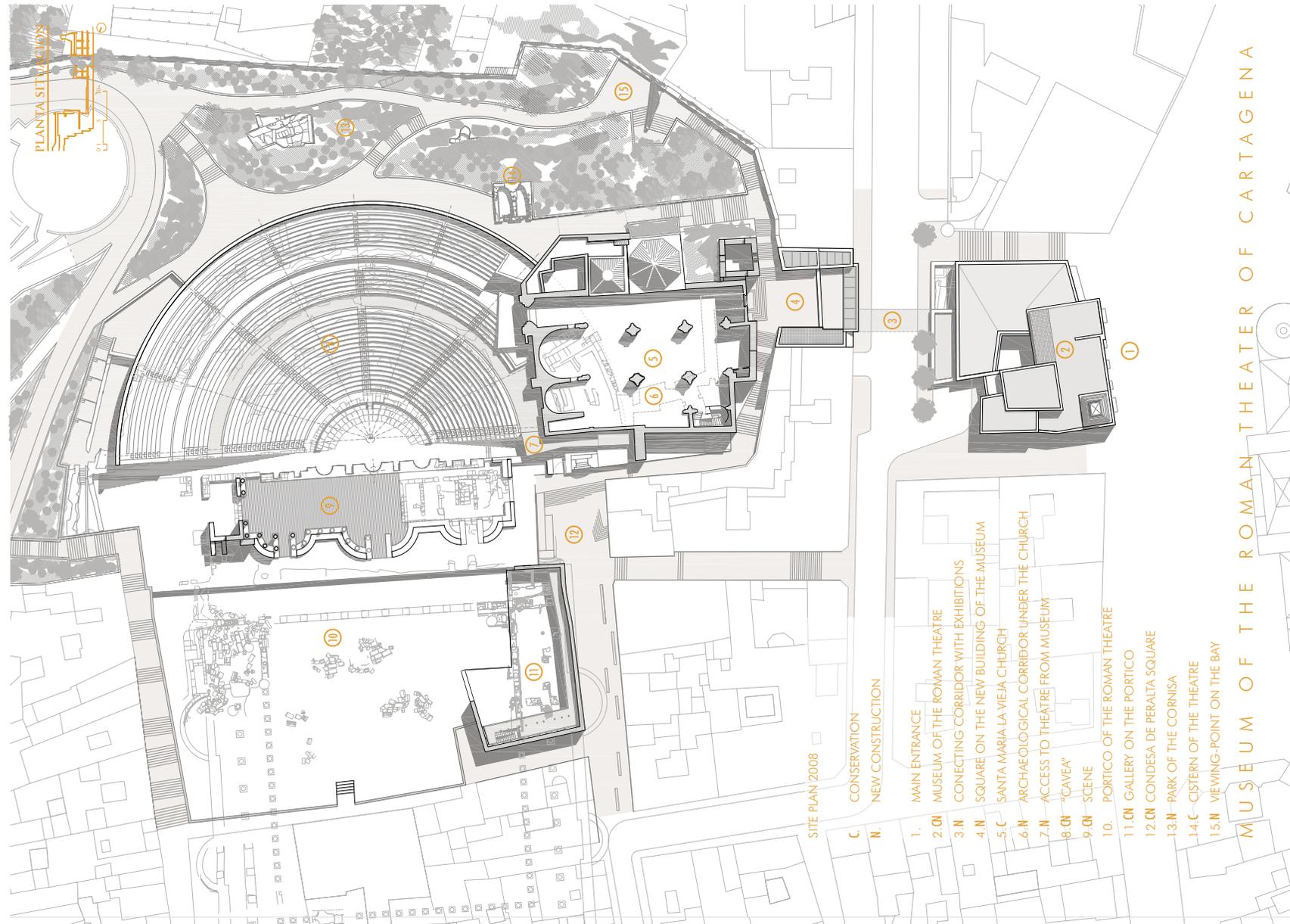


Fig 68. Planta general del yacimiento de Carthago Nova.

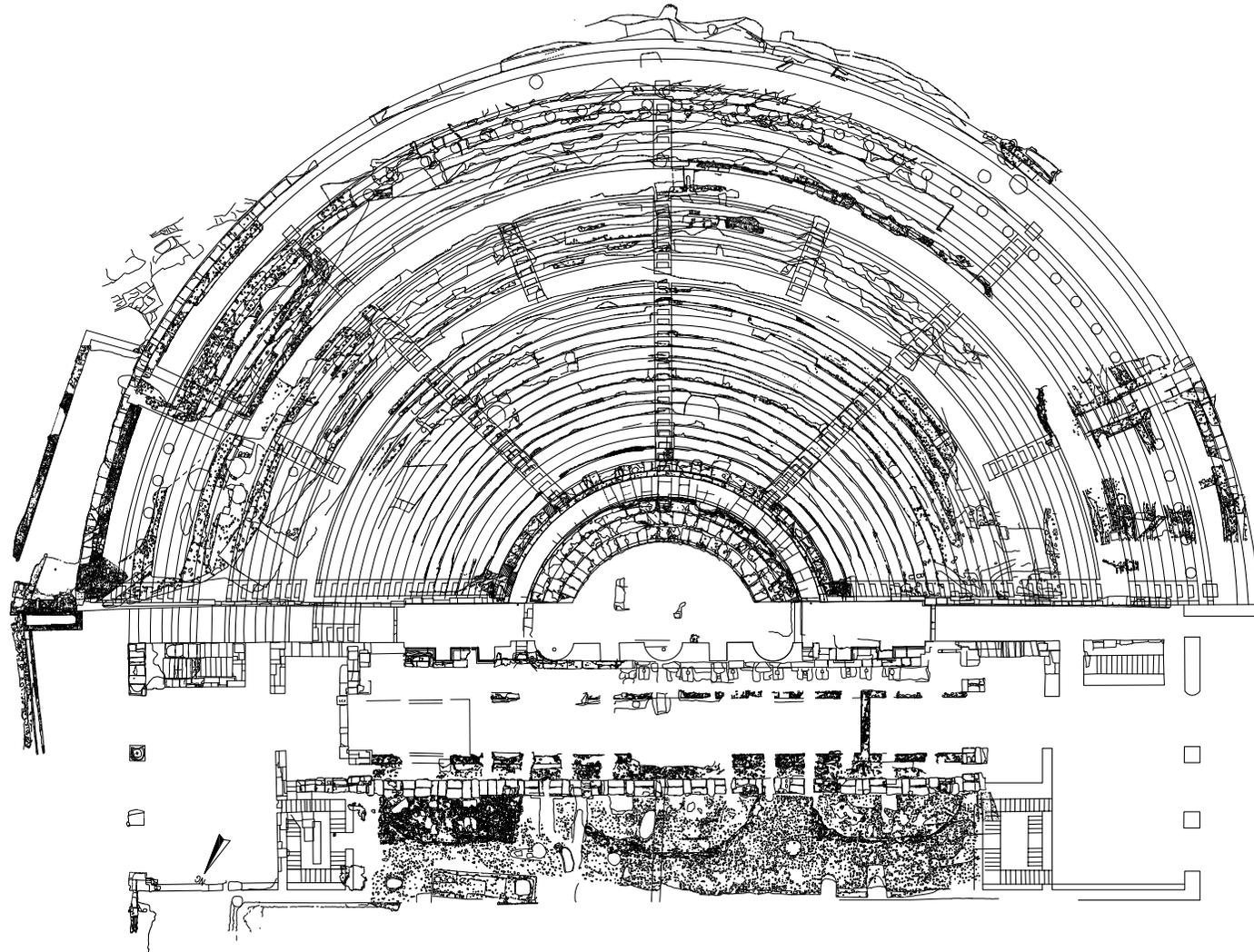


Fig 69. Planta de la intervención en la cavea sobre la planta original del teatro.

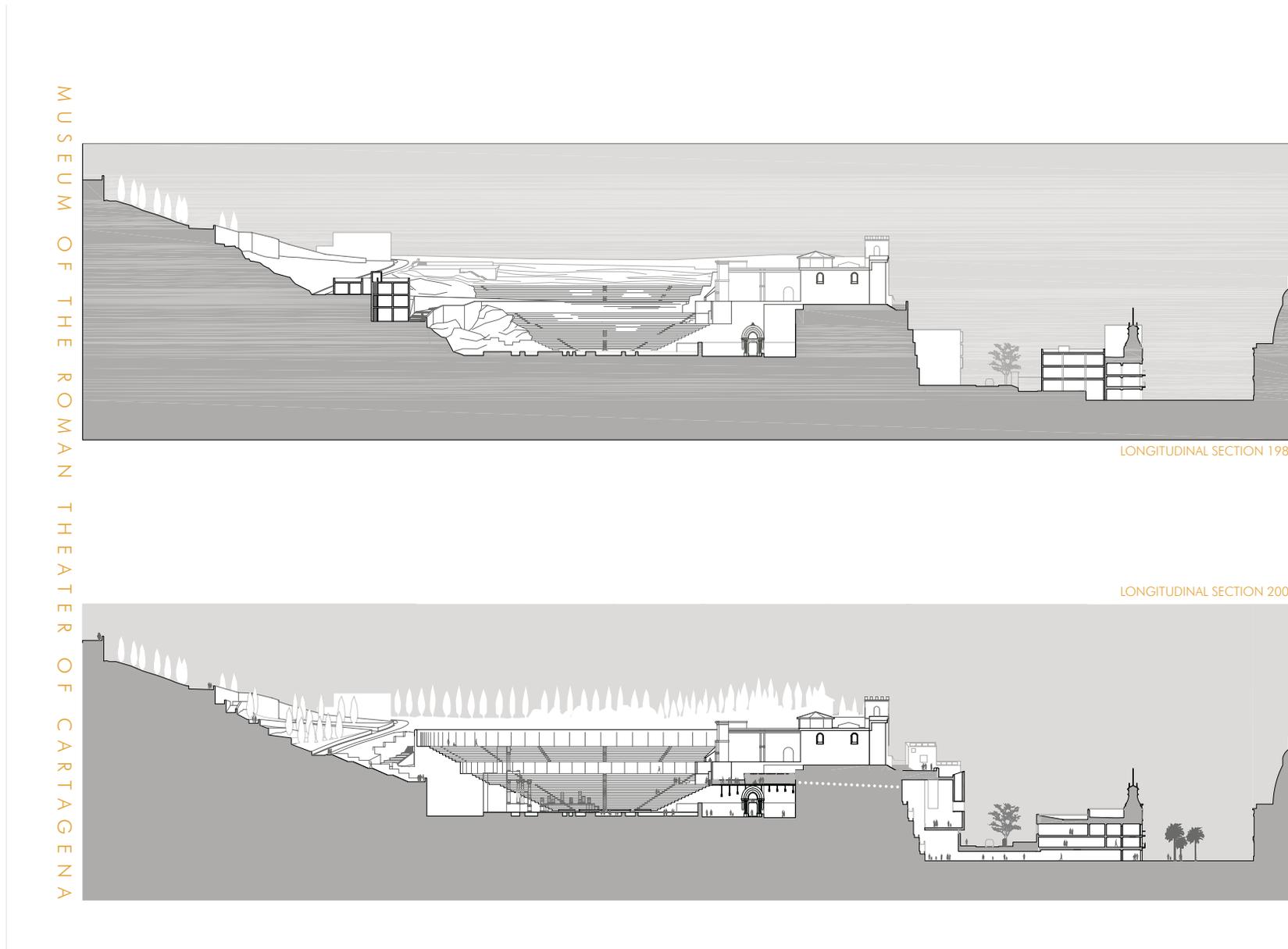


Fig 70. Secciones-alzados de la cavea del teatro.

PROPOSAL OF RECONSTRUCTION OF THE SCENE OF THE ROMAN THEATRE

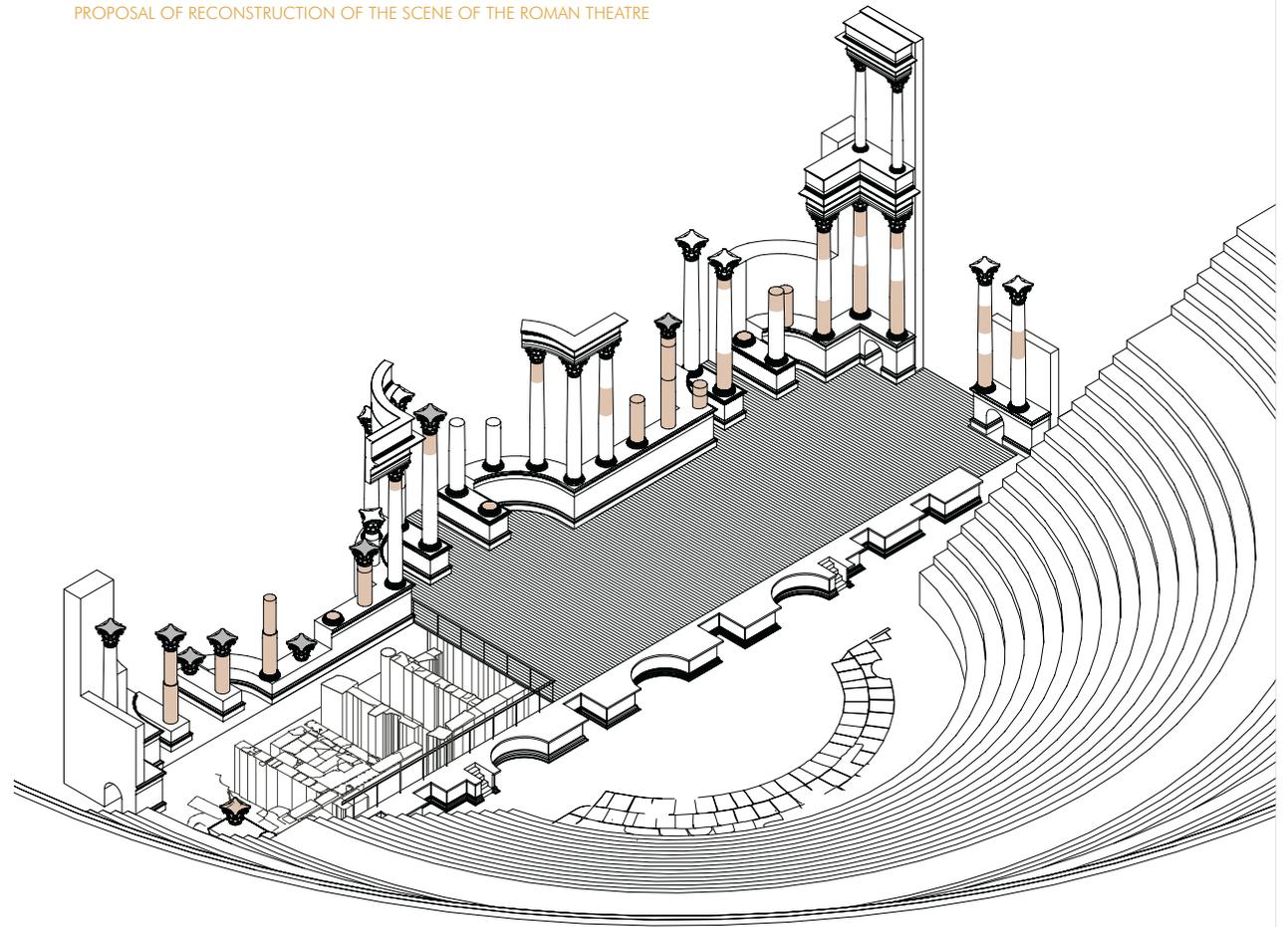


Fig 71. Axonometría de la intervención.



TEATRO ROMANO DE CLUNIA

PEÑALBA DE CASTRO, BURGOS

Localización:

Peñalba de Castro (Burgos)

Coordenadas:

41° 47' 02" N - 03° 21' 55" O

Autores de la intervención:

Miguel Ángel de la Iglesia, Darío Álvarez,
Arqueólogo: Francesc Tuset

Año de intervención:

1997-2020

Nivel de protección:

B.I.C

Fig.: Monumento

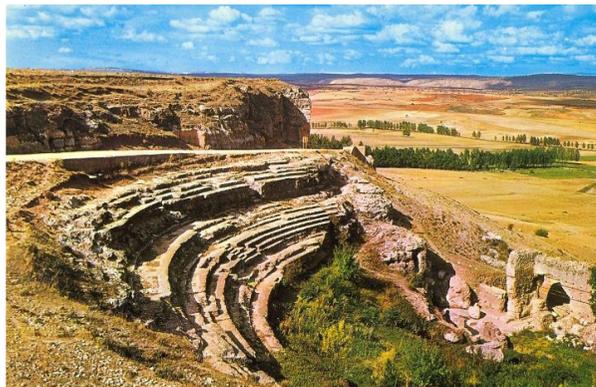


Fig 72. Estado del teatro en 1982.

Fig 73. Postal del teatro a mediados de 1980.

Teatro romano de Clunia (Burgos)

Contexto histórico, intervenciones anteriores y estado antes de la intervención

El teatro romano de Clunia fue construido en la colonia romana de *Clunia Sulpicia* en el siglo I d. C., bajo el mandato del emperador Tiberio¹, en la ladera oriental del cerro de la ciudad. Durante años, los restos del teatro fueron los únicos visibles de la antigua ciudad romana. El graderío se talló en parte sobre la roca, mientras que en otros puntos fue apoyado sobre la propia ladera. La ladera sobre la que sitúa permitía al teatro generar la pendiente necesaria para la creación de las gradas, siendo estas rematas en su arte superior por el pórtico que daba acceso a ellas. En el siglo II (169 d. C), el teatro sufrió una reforma para transformarlo en un medio anfiteatro, que conllevó la eliminación de la *ima cavea*, la *orchestra*, y el podio, así como la colocación de un enorme sillar con una argolla en el centro del espacio semicircular.²

No es hasta el siglo XVIII cuando se dan a conocer las primeras noticias sobre el teatro, olvidado por el paso de los años, como muchos de los teatros de *Hispania*. Es Juan Loperráez en 1788 quien realiza un primer plano de la ciudad romana de Clunia y su teatro. Sin embargo, las primeras excavaciones que tiene lugar en el teatro se realizarán más adelante, en 1915, por el arqueólogo Ignacio Calvo, quien se encargará de excavar en la zona de la *scena*. Estas excavaciones se alargarían hasta 1916.

Las excavaciones en el yacimiento no se volverían a realizar hasta 1965, finalizando en 1965, tomando estas más importancia que las anteriores. Fueron dirigidas por Pedro de Palol, quien se centró en las cimentaciones del *scaenae frons* y el *hiposcaenium*. Posteriormente se realizó una segunda fase entre 1972 y 1975, en la que se continuó con el *hiposcaenium*.

Hasta ese entonces el teatro no había sido objeto de estudio, sin embargo, en 1994, la Diputación Provincial de Burgos, nombraría a Francesc Tuset y Miguel Ángel de la Iglesia, arqueólogo y arquitecto respectivamente, codirectores del yacimiento. Es en este punto, donde la historia del teatro cambiaría por completo, centrándose ahora sí en un trabajo de investigación científica y restauración cuidadosa. Se realizó un plan director que comenzó en 1997, retomando las excavaciones y comenzando la intervención sobre los restos del teatro. Se comenzó realizando sondeos que arrojaron datos de gran interés acerca de la geometría del teatro y sus procesos constructivos, datos que permitirían más adelante restituir parte del edificio.

1 Tiberio Julio César Augusto (42 a. C.-37 d. C), segundo emperador romano.

2 Dicho sillar constata el año de la obra y el nombre del edil y los cónsules.

En cuanto al estado antes de la intervención, del *postcaenium* se conservaban solo algunos fragmentos de tambores y sillares, mientras que del *scaenae frons* encontraron gran cantidad de fragmentos de columnas corintias de piedra caliza. Estos hallazgos, han permitido estudiar la existencia de tres niveles distintos de detalle en los capiteles encontrados, que varían en función de su tamaño, altura y distancia del observador. Además, los fustes poseen 21 acanaladuras, en vez de las 24 que comúnmente poseían las columnas romanas. También fueron encontrados algunos restos de una escultura femenina, identificada como la diosa Fortuna. De otros elementos como cornisas o frontones apenas se han encontrado restos. En cuanto a la *cavea*, dada la reforma del siglo II, solo se conserva parte del recorte sobre el terreno de la *media* y *summa cavea*. La *orchestra* y *proedria* desaparecieron por el mismo motivo. Todos los trabajos llevados a cabo en el teatro han sido realizados por un equipo interdisciplinar de arquitectos, arqueólogos e historiadores.

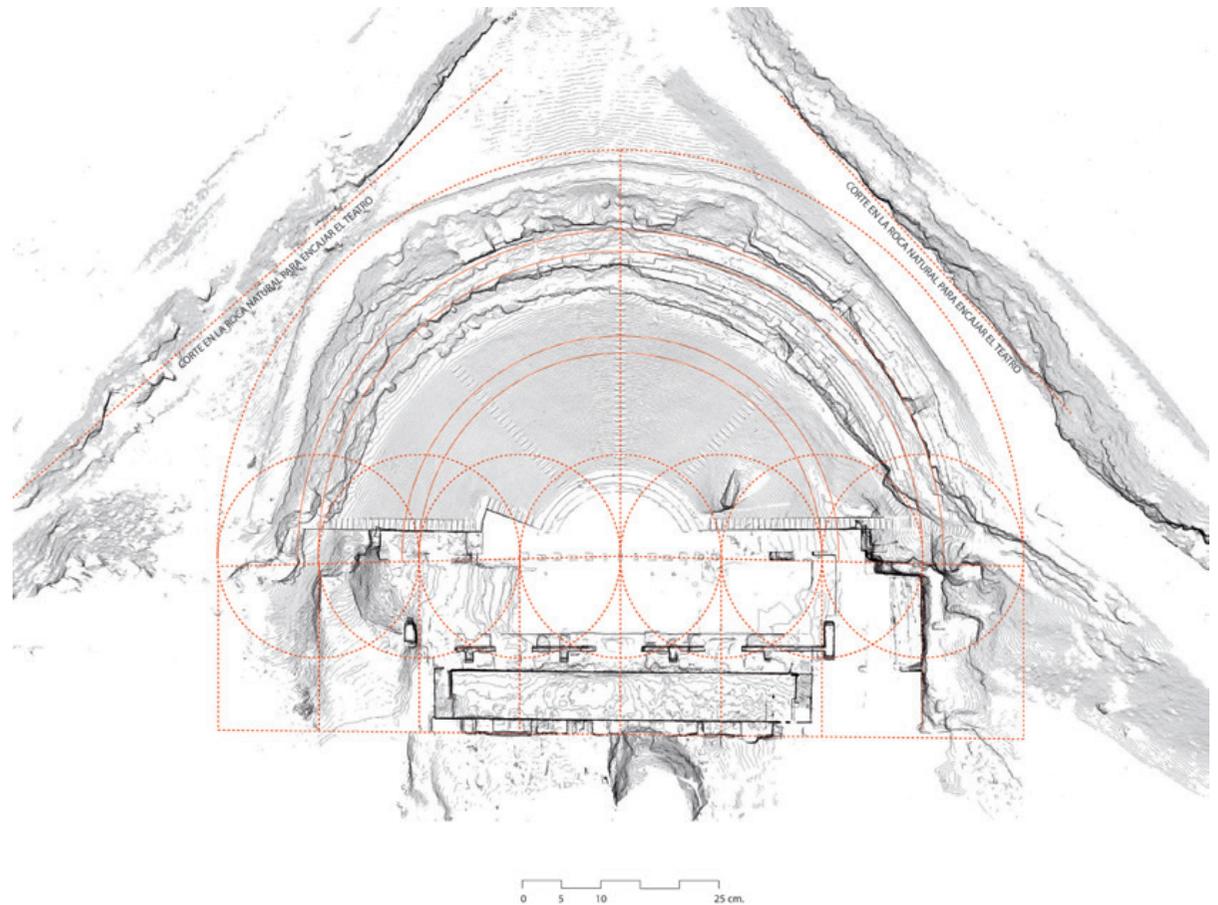


Fig 74. Planta del teatro y su geometría básica tras las campañas de 2008.



Análisis de la intervención

Las excavaciones dirigidas por Miguel Ángel de la Iglesia, Darío Álvarez y Fransec Tuset comienzan en 1997, combinándose con un proceso de consolidación y restauración del teatro que continúa hasta 2010. Estas labores de intervención les hacen merecedores del premio dentro de la sección de labores de restauración y rehabilitación de los Premios de Arquitectura bianuales de Castilla y León 2004-2005, por su respetuosa recuperación del teatro y el tratamiento paisajístico general.¹

La idea e intención de los autores de esta intervención, ha sido la de recuperar el teatro mediante elementos que permitan su puesta en valor dentro del paisaje. El teatro de Clunia, al contrario que los otros casos estudiados en este trabajo, no se encuentra en un centro histórico, rodeado de edificios, sino en un paisaje rural, rodeado de campos de cultivo. Es esto lo que han querido exaltar los autores con su intervención. En su disposición original, el teatro se volcaba hacia el espacio de la *scena*, todo el público dirigía su mirada hacia allí, sin embargo, el estado actual del teatro con un *scaenae frons* destruido dirigía la mirada hacia el paisaje, y es esto lo que se ha querido conservar en todo momento. Se convierte este en uno de los puntos principales de las actuaciones, potenciándolo en todo momento. Antes los espectadores ponían su atención a la *scena*, ahora, es el paisaje quien domina el teatro. Se ha querido respetar en todo momento el valor de la ruina, siendo cuidadoso en su consolidación y restitución, llevadas a cabo a través de un elaborado proceso de estudio e investigación. Además, se han elegido materiales que encajen perfectamente con el yacimiento y el entorno rural, y se distingan en todo momento de los elementos originales. Sin desprender a la ruina de su carácter pretendían recuperar la espacialidad, funcionalidad y comprensión del teatro.

En un primer nivel, se realizó una investigación para comprender el edificio, sus partes y su proceso constructivo. Una vez esto estaba claro, se pasó al segundo nivel, que consistía en la restauración de teatro evitando en todo momento una traducción literal de los elementos arquitectónicos del mismo. Se trata de comprender el espacio y devolverle su uso, no de reconstruir la ruina.

Se comenzó la intervención por medio de la consolidación de los elementos más necesitados e inestables, como eran las paredes de los *aditus* o los restos de la *scena*.

Fig 75-76. Fotografías de teatro que destacan la puesta en valor del paisaje en relación con la ruina (2020).

¹ Afirmaciones del jurado encontradas en: (J. Francisco Noguera G., Guillermo Guimaraens Igual, Salvador Lara Ortega y Miguel Noguera Mayén, 2011-2012: 387).

Continuaré hablando de la zona de la *cavea*. Se decidió delimitar la geometría del teatro en su parte superior, mediante la creación de una pasarela que corona la *summa cavea*. Se crea mediante el uso de pavimentación de madera, para generar la semicircunferencia que sería el pórtico superior del teatro y proporcionar así al visitante una vista privilegiada de todo el conjunto de la ruina sin la necesidad de caminar sobre ella. Se produce así un primer recorrido peatonal por el que el visitante puede pasear comprendiendo la espacialidad del teatro y disfrutando de su interacción con el paisaje que le hace de fondo. Se concibe como punto de acceso a la ruina, tras haber recorrido anteriormente el yacimiento de *Clunia Sulpicia*, sirviendo además como punto de descanso para las personas con movilidad reducida. Esta misma pasarela posee la doble función de servir como mirador superior y de ocultar un sistema de drenaje que recoge el agua procedente de la escorrentía de la ladera, evitando así su acceso al yacimiento.

En cuanto a la grada, en la zona superior se han creado taludes vegetales en los espacios que ocuparía la *summa cavea*, que ayudan a concebir la volumetría de esta, finalizando dichos taludes mediante el uso de muros de gaviones de acero galvanizado. Entre ellos, y en la posición en la que se encontrarían originalmente, se han creado los accesos de escaleras a la *cavea* inferior, contruidos en madera y barandillas metálicas, que sirven no solo para permitir el recorrido, sino también para delimitar los *cunei* originales. Dichas escaleras se incrustan entre los taludes mediante el empleo de traviesas de madera rematadas con una chapa de cobre.

En las partes bajas de la *cavea*, al no existir elementos que la generen por haber sido estos eliminados en el siglo II, se ha tomado la decisión de crear un escalonado que sirva como grada mediante el propio terreno natural y el empleo de un sistema de madera laminada. Se genera así una grada compatible con el monumento y el entorno natural el que se construye, que se asegura además de proteger las gradas originales de la *summa* y *media cavea* que aún se conservan. Esta nueva grada permite el uso del edificio como teatro y le dota de nuevo de su funcionalidad original asumiendo la declaración de Segesta.¹ En caso de representación se colocan butacas individuales desmontables tras su uso.

Todos los elementos que colocan para la realización de estas actuaciones han sido elegidos asegurando la reversibilidad de la intervención, permitiendo en todo momento conservar el espacio original del teatro. Se separa así de manera clara lo nuevo y lo viejo, por el uso de unos materiales fácilmente detectables como actuales y capaces de desaparecer en caso de ser necesario.

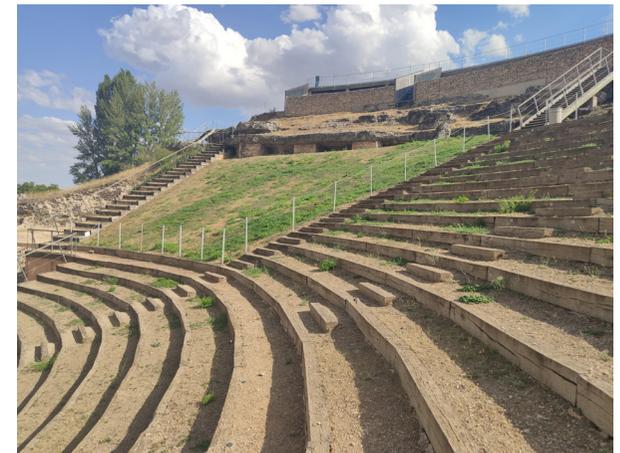


Fig 77. Fotografía donde se observan los distintos niveles de actuación en la *cavea*: la pasarela superior, los taludes con las escaleras, los muros de gaviones y la grada natural con elementos de madera (2020).

Fig 78. Fotografía de la *ima* y *media cavea* de terreno natural (2020).

¹ La UNESCO propone mantener el uso escénico de los teatros clásicos siempre que sea compatible con la preservación de su valor arqueológico e histórico.



Fig 79. Fotografía de la orchestra y la caja escénica (2020).

Fig 80. Fotografía de la actuación en el scaenae frons (2020).

La *orchestra* por su parte se ha mantenido con tierra batida, pues la transformación del teatro en medio anfiteatro acabó con todos los restos originales. Se mantiene en el medio el sillar que se encargaba de alojar la argolla en la que se ataba a los animales para los espectáculos.

En cuanto a la caja escénica y pulpito, se llevan a cabo diferentes intervenciones, siendo estas las más ambiciosas de todo el proyecto, centradas en la recuperación un espacio para la representación teatral y la conservación de los restos encontrados.

El *frons pulpiti* se genera de nuevo empleando elementos prefabricados en piedra artificial, que permiten la creación de un espacio elevado a la altura necesaria para las representaciones y evocan a su vez la geometría y forma del elemento original desaparecido.

El *pulpitum* por su parte se ha pavimentado con elementos sintéticos de madera que hacen posible su uso en las representaciones teatrales.

En cuanto al *scaenae frons*, las excavaciones realizadas permitieron conocer la ubicación exacta de las columnas, gracias a la existencia de restos de *opus caementicium*. Gracias a esto se siguió un plan de anastilosis para reconstruir y reubicar solo aquellos elementos necesarios para facilitar la comprensión de la *scena*. Debido al clima de la ciudad del Clunia y a la exposición a las adversidades meteorológicas naturales, se decidió realizar réplicas exactas de los restos encontrados para llevar a cabo este proceso de anastilosis. Esto para proteger los restos originales de este clima extremo, asegurando así su integridad y correcta conservación. Se han colocado de esta manera la parte baja de las columnas de la *scaenae frons*, apoyadas sobre plintos de piedra artificial realizada con hormigón ligero de arlita. Además, se ha querido marcar la posición clara de las *valvas* mediante la colocación de escaleras del mismo tipo de piedra artificial que los plintos, dejando clara así la forma del frente de la *scena*.

No se ha querido dar una imagen de reconstrucción ideal del *scaenae frons*, sino que solo han sido colocados aquellos elementos necesarios para su comprensión. Casi queriendo remarcar únicamente los conceptos de lo que había en cada lugar, la posición de las columnas, las escaleras, las *valvas*, etc. Se mantienen los restos del muro del *scaenae frons*, que fue consolidado con mortero de cal de arenas rojizas y los fragmentos de piedra que se habían desprendido, permitiendo al visitante conocer la disposición original de este y su proceso constructivo, al quedar completamente desnuda la mampostería y sin acabado. En aquellas zonas donde el muro se había derrumbado, para evitar la confusión del visitante, se recompusieron los espacios mediante ladrillo macizo revocado con mortero de cal

de arenas rojas del lugar, que quedan retranqueados respecto al muro original y permiten conocer la ubicación original de las *valvas*, marcándose además en los huecos originales de estas las aristas de las jambas, perfectamente rectas.

Tras el *scaenae frons* se ha colocado una pasarela de madera que da acceso a los vestuarios, colocados a ambos extremos de esta.

Recientemente se ha finalizado una nueva intervención en la que se ha creado un espacio de almacenamiento de restos arqueológicos del yacimiento aprovechando el hueco en el *post-caenium*. Se crea así, mediante una estructura de madera laminada que sujeta una cubierta de bandejas de cobre plegadas, un elemento de apoyo a las investigaciones y excavaciones del teatro.

El yacimiento de Clunia cuenta además con un aula de interpretación que se coloca como primer elemento en la visita. Esta pequeña caja de hormigón que enmarca el paisaje permite conocer parte de la historia de los monumentos y ruinas que los visitantes están por ver.



Fig 81. Fotografía aérea del teatro (2020).

Fig 82. Fotografía del postcaenium y la pasarela y cubierta de la nueva sala (2020).

Fig.83. Fotografía interior de la nueva sala construída en el postcaenium del teatro (2020).



Comentario personal

La intervención realizada por Miguel Ángel de la Iglesia, Darío Álvarez y Francesc Tuset ha sido un regalo para el teatro romano de Clunia. En todo momento han respetado los restos existentes, consolidando allí donde fue necesario para su correcta conservación. Solo han reconstruido los elementos que han creído oportunos para la comprensión del teatro, y desde luego, han sabido reconocer cuales eran. En la *scena*, la suma de las basas de las columnas, con los plintos y escaleras, así como los restos del muro trasero permiten al visitante reconocer de un solo vistazo y con algo de imaginación la composición del *scaenae frons*. Además, se ha tenido el cuidado de conservar las piezas originales en un lugar seguro para el mantenimiento de un buen estado.

La creación de un nuevo *pulpitum* y *frons pulpiti* ayuda a reconocer la imagen de un teatro clásico, además de permitir las representaciones teatrales.

En la *cavea* el abanico de soluciones adoptadas permite no solo el mantenimiento correcto de los restos de la *summa* y *media cavea*, sino la circulación de los visitantes y la funcionalidad del espacio como teatro. La disposición de escaleras marca claramente las cuñas y sectores de la *cavea*.

La creación de una pasarela superior semicircular ayuda a comprender la geometría básica del teatro, además de ofrecer unas vistas privilegiadas de este.

Además, estas soluciones adoptadas permiten su reversibilidad, algo que, como mencioné en el teatro de Cartagena, me parece imprescindible a la hora de intervenir en Patrimonio histórico.

Se consigue así, mediante un conjunto de soluciones arquitectónicas, empleando unos materiales adecuados que se distinguen de los originales y encajan en su entorno, la revitalización de un espacio olvidado durante siglos.

La propuesta de poner el paisaje en valor me parece un acierto, ya que Clunia es uno de los pocos teatros que encontramos en un entorno rural, por lo que reinterpretar la espacialidad del edificio y poner el paisaje castellano como fondo le da una vuelta de idea que genera nuevas visiones del conjunto. Todo esto hace que el teatro de Clunia recupere su identidad y se convierta en un espacio lleno de vida, como testigo de la historia romana abierto a las representaciones teatrales.

Fig 84. Fotografía exterior del aula de interpretación, situada al inicio de la visita del yacimiento (2020).

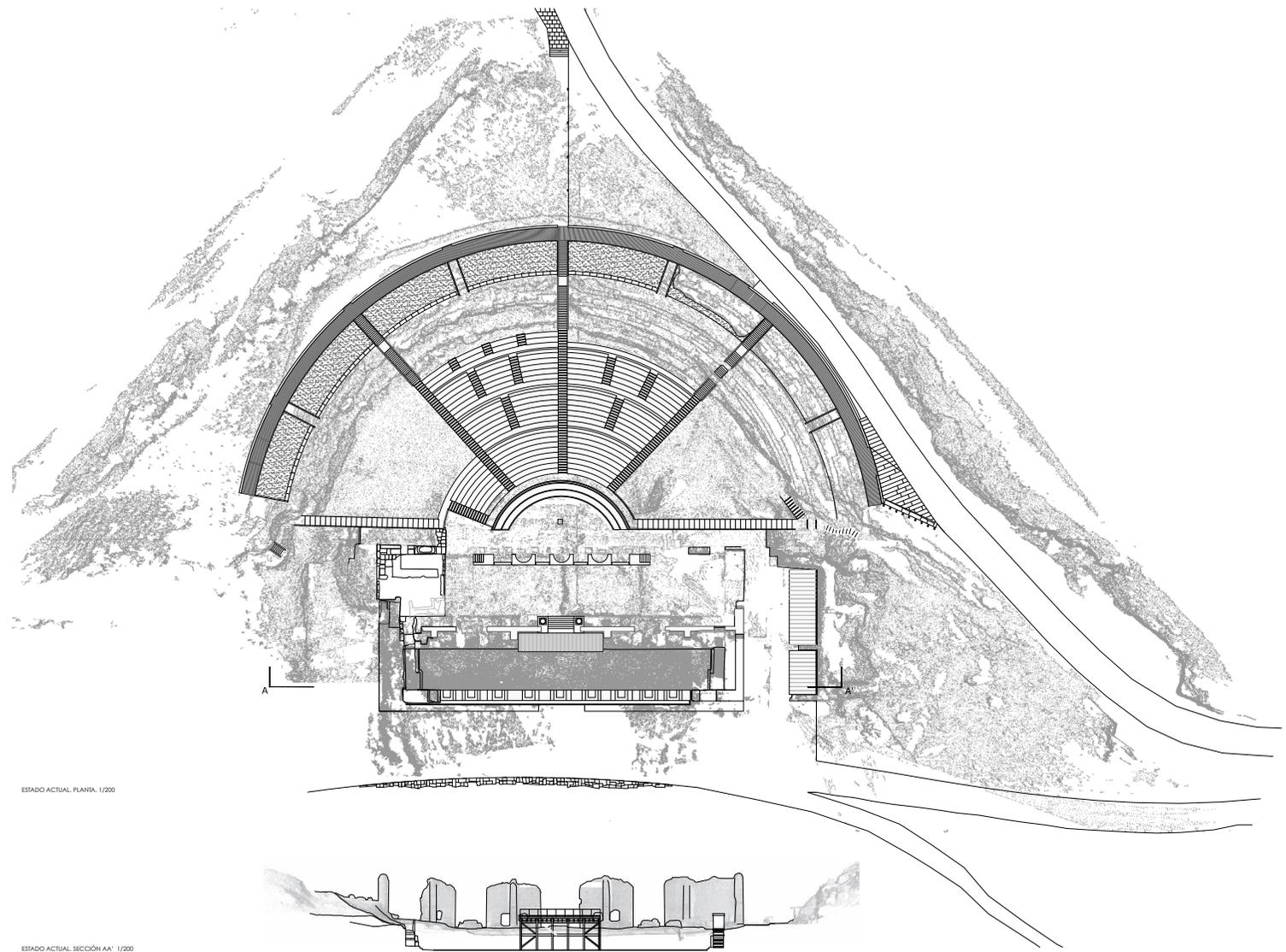


Fig 86. Planta y sección del teatro (2017).

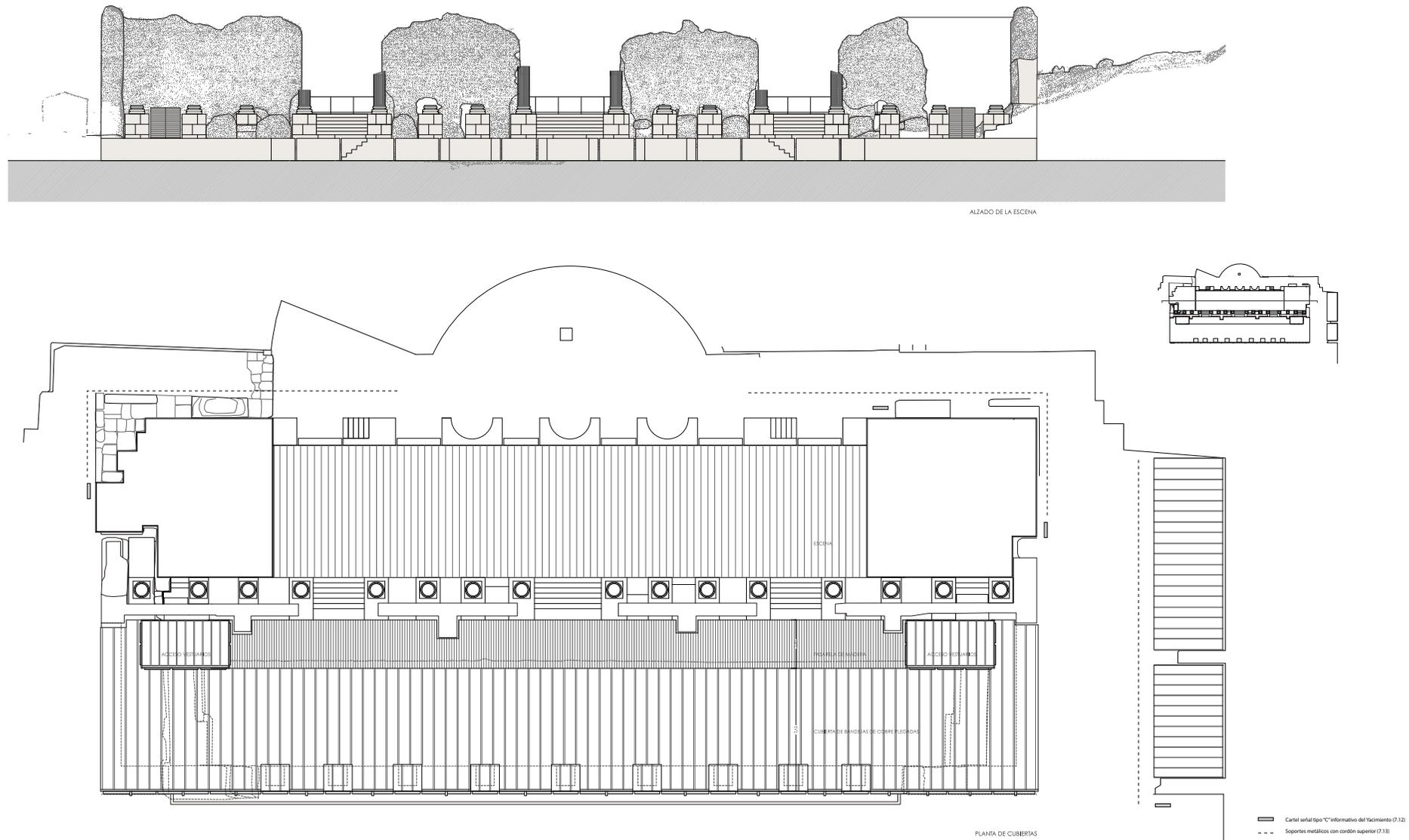


Fig 87. Alzado y planta de cubiertas de la scena (2017).

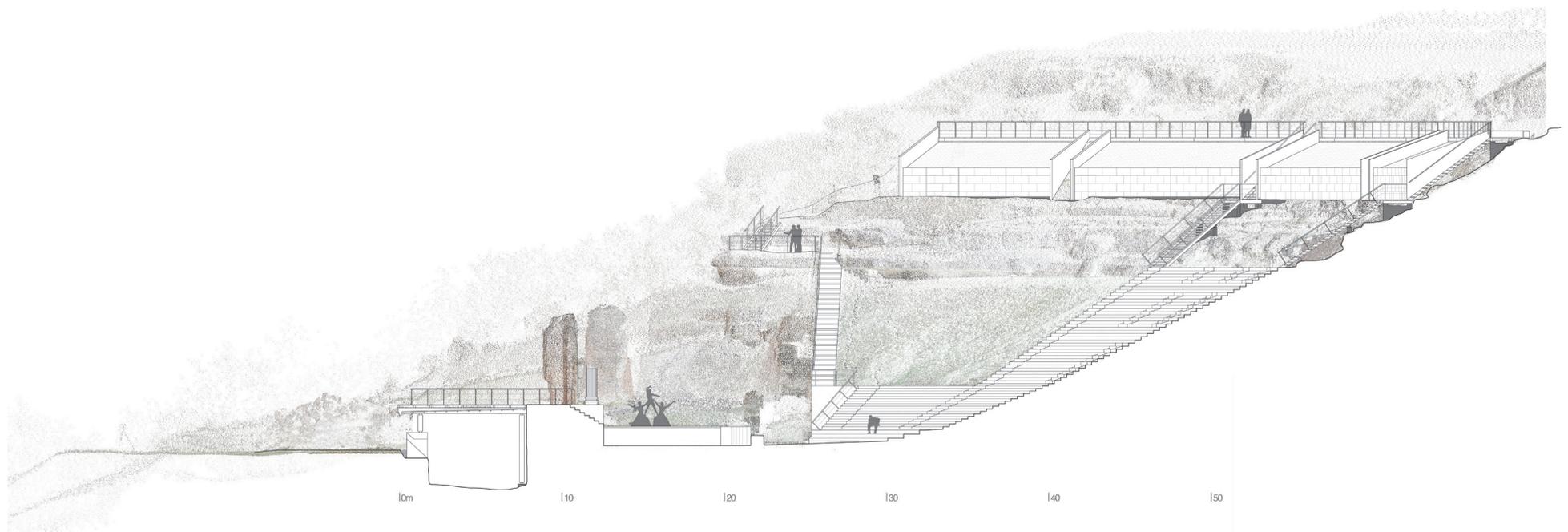


Fig 88. Sección del teatro.



TEATRO ROMANO DE TARRACO NOVA

TARRAGONA

Localización:
Tarragona (Tarragona)

Coordenadas:
41° 07' 09" N - 01° 15' 23" O

Autores de la intervención:
Toni Gironès

Año de intervención:
2013-2018

Nivel de protección:
B.I.C

Patrimonio Mundial de la UNESCO

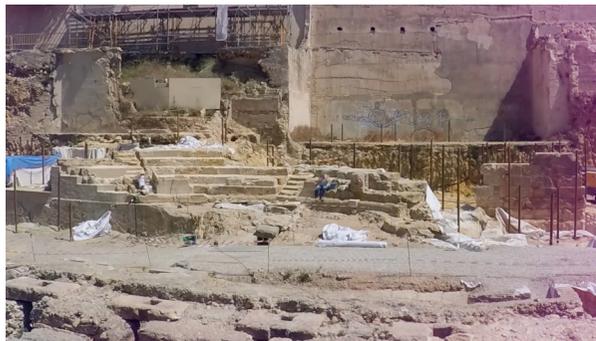


Fig 89. Estado del teatro antes de la intervención.

Fig 90. Estado del teatro al comienzo de la intervención.

Teatro romano de Tarraco Nova (Tarragona)

Contexto histórico, intervenciones anteriores y estado antes de la intervención

El teatro romano de Tarraco fue construido en la actual ciudad de Tarragona, en torno al siglo I d. C., en época Augustea, sobre los restos de unos posibles almacenes portuarios. Fue abandonado a finales del siglo III, al ser destruido por un incendio, siendo con el paso del tiempo absorbido por la trama urbana de la ciudad, lo que conllevó el olvido y desaparición del edificio.

Los restos del teatro no fueron descubiertos hasta el año 1885, cuando los restos del final de la muralla del puerto marcaron su posición, que salvaba un desnivel de 9 metros. Entre 1892 y 1906 se realizó una primera excavación dirigida por E. Morera y A. del Arco, que dió como fruto los primeros hallazgos de epigrafía monumental.¹ Sin embargo, no es hasta 1919 cuando se realiza la primera excavación de importancia del yacimiento, bajo la dirección de Puig i Cadafalch.²

En 1920 la construcción de fábricas de aceites en la zona conllevó la destrucción del parte del edificio conservado. En 1950, lejos de realizar una labor de conservación del teatro, varias constructoras adquirieron las parcelas que ocupaba el teatro para construir edificios residenciales, sin embargo, una campaña ciudadana consiguió frenar los planes de estas empresas.

Las excavaciones se retomaron en 1981, destapando los restos existentes de la *ima cavea* y la *orchestra*, zonas mejor conservadas del teatro, que, sin embargo, se vieron muy afectadas por las construcciones llevadas a cabo en 1920.

Se encuentra encajado entre la trama urbana de la ciudad, rodeado de edificios, creando un enorme vacío en la ciudad de más de 6000 m².

El estado del teatro antes de la intervención no era muy esperanzador. Se conservaban las cinco primeras filas de la *ima cavea*, con tan solo dos de las escaleras, así como parte de la *orchestra*, base del *pulpitum* y algunos restos del *scaenae frons*. Es interesante que probablemente los restos mejor conservados del teatro no han sido excavados, por encontrarse bajo la vía pública y bajo los edificios del entorno inmediato. Se trata de los restos del *postcaenium*, la *summa cavea* y el pórtico superior que daba acceso a la grada. Sin embargo, los restos excavados han sido suficientes para restituir la planta completa del teatro.

¹ Ricardo Mar, Mercedes Roca, J. Ruiz de Arbulo, 1993, *Cuadernos de arquitectura romana, Vol 2: Teatros romanos de Hispania*, Murcia, Editorial Universidad de Murcia, 11.

² J. Francisco Noguera Jiménez, VirginiaNavalón Martínez, 2015, *Teatros Romanos de Hispania. Estado Actual de conservación*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 256.

Análisis de la intervención

El teatro suponía un gran vacío en la ciudad de Tarragona, pues aparecía como una grieta en la trama urbana. Un gran pozo de escombros y restos mal conservados sin utilidad ni valor para la ciudad en la que se encontraba.

La intervención llevada a cabo por Toni Gironès¹ pretende transformar ese vacío en un espacio público que permita a la gente atravesarlo y conectar los puntos a su alrededor, poniendo a su vez en valor el teatro romano dentro de su espacio. Por medio de un lenguaje totalmente distinto al que esperaríamos encontrar en una actuación de esta índole, la intención del autor es crear un espacio de relación y comunicación en la ciudad, usando los restos del teatro como foco. La conservación teatro romano y su puesta en valor es la parte fundamental del proyecto, y pretende conseguirlo mediante una estrategia casi metafórica de reconstrucción del volumen perdido.

Hasta ahora solo se ha llevado a cabo una primera fase de intervención, que comenzó en el año 2013, cuyo objetivo ha sido la conservación y puesta en valor del teatro, para poder llevar a cabo visitas del yacimiento. Una segunda fase será la encargada de en un futuro crear ese espacio público de relación que busca Toni Gironès. Se ha empleado esta primera fase como llamada de atención a la población, permitiendo las visitas para dar a conocer el monumento a la gente. Ahora son capaces de distinguir la geometría del teatro, que más tarde pasará a formar parte del gran espacio público que se creará. Antes de intervenir introduciendo nuevos elementos, ha sido necesaria la consolidación de varios elementos, para asegurar su integridad y conservación en los años sucesivos.

Esta primera fase ha otorgado al teatro un nuevo aspecto mediante el uso de varillas de acero corrugado, ya empleado por el arquitecto catalán en otros de sus proyectos, como el Dolmen Megalítico De Seró o el Museo del Medio Ambiente y del Clima de Lleida. Se encarga de crear una estructura de aspecto efímero e inacabado que muestra la geometría básica del teatro. En cuanto al uso de estas varillas de acero, él explica (Toni Gironès): “Lo empecé a utilizar porque es el acero más puro que hay desde la Edad Media, gracias a su poro abierto se oxida a la intemperie de manera natural y acaba protegiéndose a sí mismo. La oxidación es buena. Hemos de colaborar con los elementos, usar el tiempo, no luchar contra él”.



Fig 91. Labores de restauración en el teatro.

Fig 92. Estructura de varillas de acero corrugado sobre los restos del teatro. Primera fase de la intervención (2019).

Fig 93. Fotografía de la intervención (2019).

¹ Arquitecto de origen catalán titulado por la Escuela de Arquitectura del Vallés en 1992.

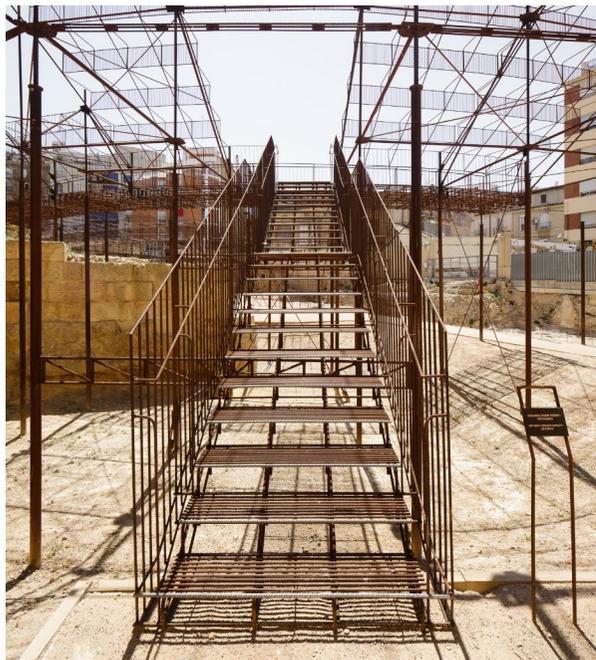


Fig 94. Fotografía aérea de la intervención (2019).

Fig 95. Estado del teatro al comienzo de la intervención (2019).

La intervención se ha centrado principalmente en la zona de la *cavea*. Se ha dispuesto una estructura formada completamente por varillas de acero corrugado, que nace directamente desde el terreno, dibujando la geometría de la *ima* y *media cavea*. En las zonas de suelo ocupadas por la estructura se ha colocado un acabado de gravilla blanca y en otra se ha dejado un acabado de arena de sablón. Se marca la pendiente original de la grada, así como las diferentes bancadas, siendo las verticales marcadas más claramente con un mayor número de varillas metálicas. Además, se ha dispuesto una pasarela semicircular en la zona que ocuparía originalmente el *praecinctio* entre la *ima* y la *media cavea*, que permite al visitante recorrer los restos excavados sin ejercer contacto sobre ellos. A esta pasarela se accede por unas escaleras colocadas de forma simétrica en los extremos de las gradas. Se ha concebido esta estructura como algo simbólico y no como algo funcional. La grada no posee una función de albergar público, sino que simplemente se ha generado una volumetría alámbrica que permite al visitante recorrer la ruina y comprender el antiguo graderío. Se dibujan las directrices y generatrices de la grada, rescatando su carácter semicircular.

Se genera un elemento etéreo que representa la *cavea* original, centrándose en la idea de la forma de la grada más que en su funcionalidad real. Absolutamente todos los elementos que forman esta estructura son barras de acero, incluso las superficies horizontales se han generado por medio de la disposición de múltiples varillas a corta distancia.

En la zona de la *orchestra* se ha colocado un acabado de arena de sablón, que junto con unos elementos de madera colocados en el suelo marcan la geometría y forma original de esta. Se ha marcado además la línea que ocuparía el *frons pulpiti*, delimitando así el espacio ocupado por la orchestra.

En cuanto a la caja escénica, se han dejado los restos conservados directamente a la vista sin llevar a cabo ningún proceso de restitución ni anastilosis.

Actualmente se ha estado trabajando en el avance arqueológico del conjunto, así como en la zona del *hiposcaenium* y el recalde de los muros perimetrales del teatro.

Entre 2020 y 2025 está previsto intervenir en los restos cercanos al teatro, para su puesta en valor en conjunto. Aún no está fechado el fin de la intervención, pero se calcula que se tardará en torno a 15 o 20 años en completar la creación del Parc Arqueològic, que se encargará de conectar estos elementos históricos mediante un entorno urbano de relación.

Opinión popular y controversia

Esta primera fase acabó en 2018, siendo abierto al público en marzo de ese mismo año. Las opiniones han sido muy variadas, habiendo defensores y personas contrarias a la intervención. Según un artículo del Diari de Tarragona, “la rehabilitación no gusta a casi nadie”, y es que tras las primeras visitas tras su apertura los visitantes afirmaban que se había perdido una gran oportunidad.

Los arqueólogos Tarraconenses, así como los vecinos de la ciudad se muestran en contra de las actuaciones dirigidas por Toni Gironès¹.

Sin duda, la mayoría las califican de atrevidas.



Fig 96. Fotografía de la estructura de varillas de acero corrugado (2019).

¹ Información extraída del Diari de Tarragona: La reforma del Teatre Romà no convence a vecinos, a expertos ni a políticos. Carla Pomerol, 18 de Abril de 2018



Fig 97. Fotografía de la estructura de varillas de acero corrugado (2019).

Comentario personal

La intervención de Toni Gironès sobre el teatro de Tarraco Nova puede que se la más dispar de las que se recogen en este trabajo. Se trata de una forma distinta de actuar en Patrimonio Histórico, que a juzgar por las opiniones populares, no convence a todos.

La puesta en valor de un monumento histórico es una tarea difícil que hay que abordar con sumo cuidado. Realizar una intervención tan atrevida es lanzarse al vacío sin paracaídas, pues a pesar de tener buenas intenciones, es algo muy arriesgado. Esto no conlleva que la actuación sea mala para los restos o inadecuada, pero es posible que se haya pecado de temerario.

El proyecto ha generado una estructura bastante llamativa desde el punto de vista arquitectónico, que da una visión conceptual de la volumetría del teatro, sin embargo, el carácter funcional de teatro ha desaparecido por completo. Bien es cierto que los restos de la *cavea* no eran muy numerosos, factor por lo que toda actuación se iba a ver dificultada, sin embargo, devolver al teatro su uso original, es algo que de manera natural pone en valor su identidad.

En cuanto a la reversibilidad de la actuación, no se menciona nada en los documentos estudiados, pero a juzgar por las fotografías, la estructura podría desmontarse sin mayor problema para el teatro, lo que es un punto a favor en caso de ser necesario cualquier estudio o nueva intervención.

La pasarela que recorre la grada es un acierto, ya que permite la visita del monumento, otorgando al visitante la capacidad de gozar de diferentes perspectivas de las ruinas sin pisar sobre ellas. Sin embargo, dotar a la grada de una utilidad para albergar público creo que habría sumado mucho a la intervención.

Al tratarse de una actuación aun sin finalizar creo que no es justo del todo afirmar si se trata de una buena o una mala intervención, pues una vez se complete todo el proyecto, lo que a día de hoy parece un error puede que se convierta en un gran acierto.

Con todo esto, esta intervención ofrece sin duda una nueva perspectiva para las intervenciones que se realicen en un futuro sobre patrimonio histórico, dando una visión más conceptual de la actuación y poniendo especial énfasis en la identidad formal y estética de la actuación, dejando algo más de lado la atención sobre la propia ruina y su utilidad.

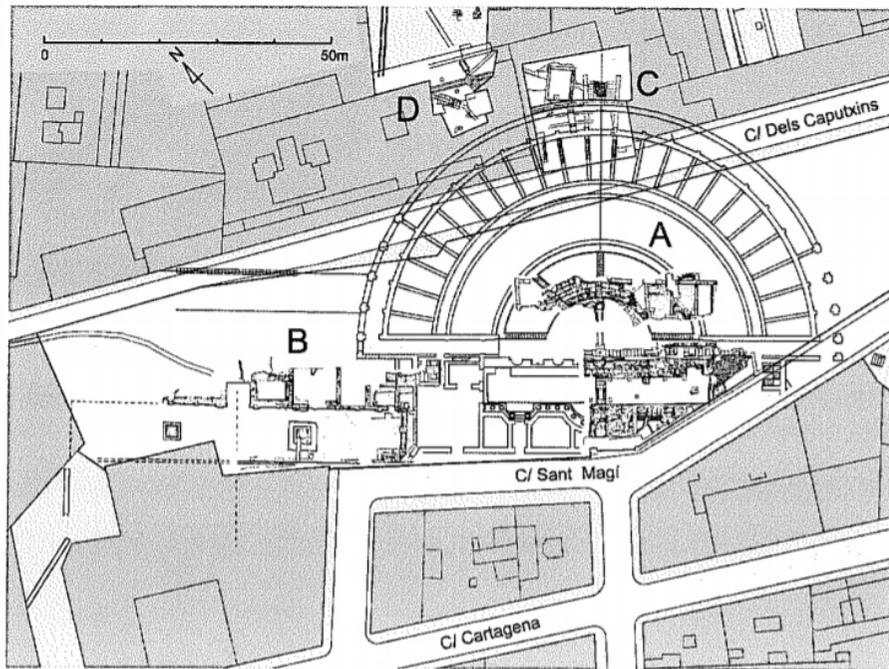


Fig. 6. Situación en planta de los restos conocidos del teatro de Tarraco sobre el parcelario de la ciudad actual y propuesta de restitución. A: teatro; B: sector monumental anexo con ninfeo y gran piscina; C: excavación de la fachada superior del teatro; D: edificios anexos.

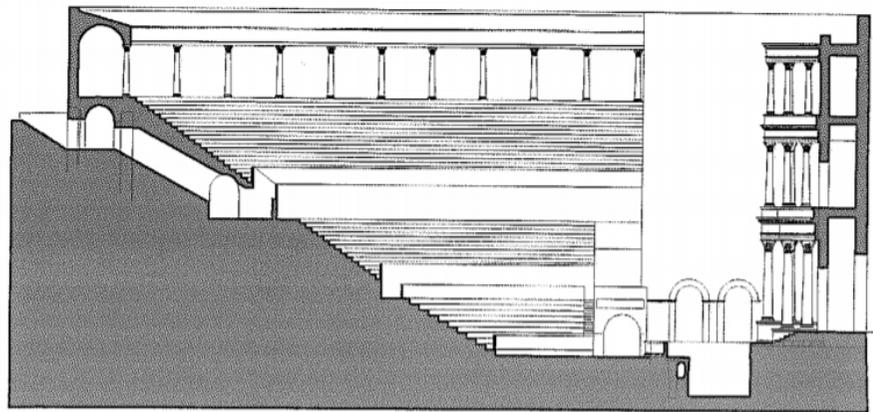


Fig. 8. Sección arqueológica de los restos del teatro y sección restitutiva del edificio antiguo.

Fig 98. Planta de los restos del teatro sobre el parcelario de la ciudad.

Fig 99. Sección hipotética del teatro original.

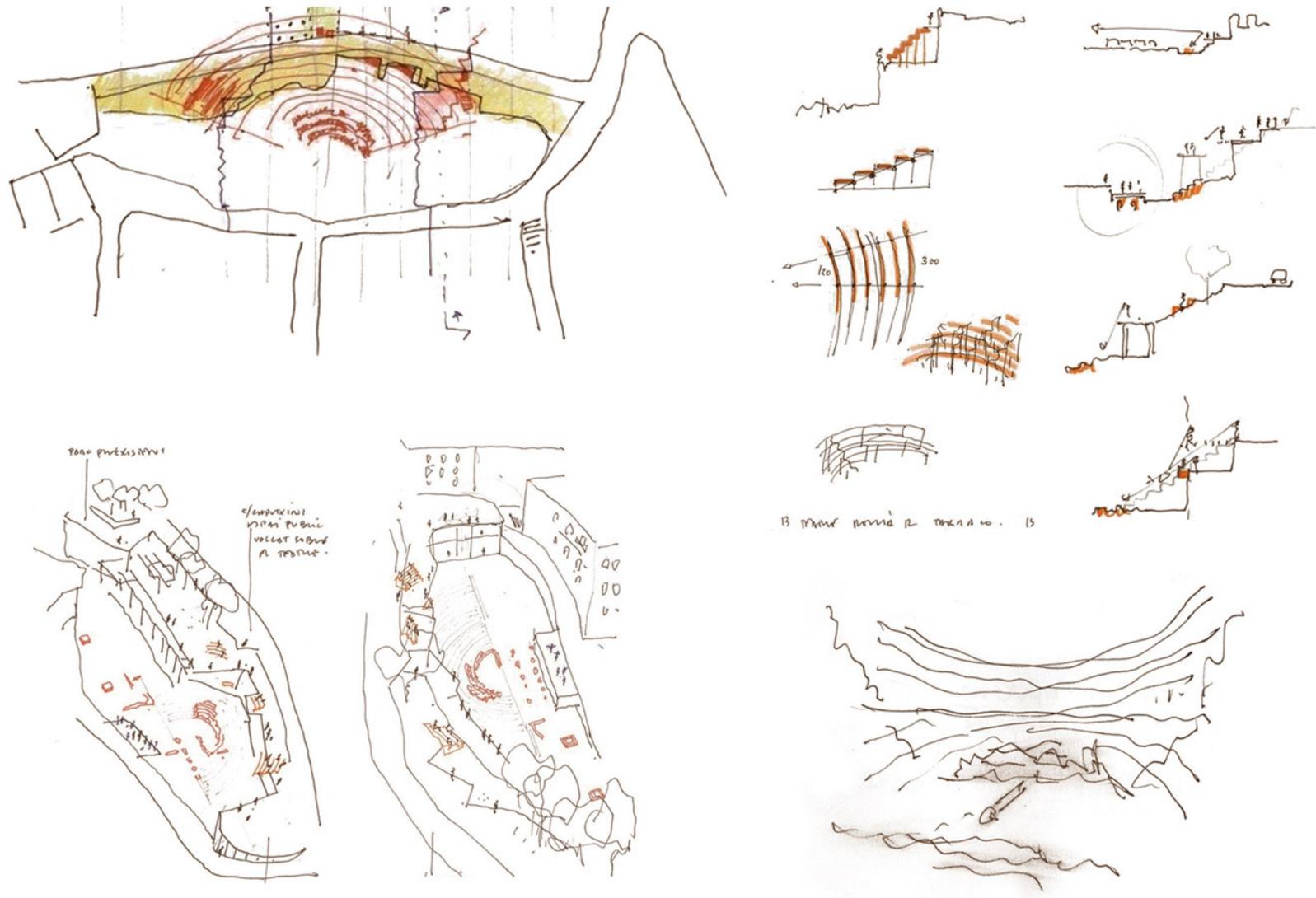


Fig 100. Bocetos y croquis de Toni Gironès.

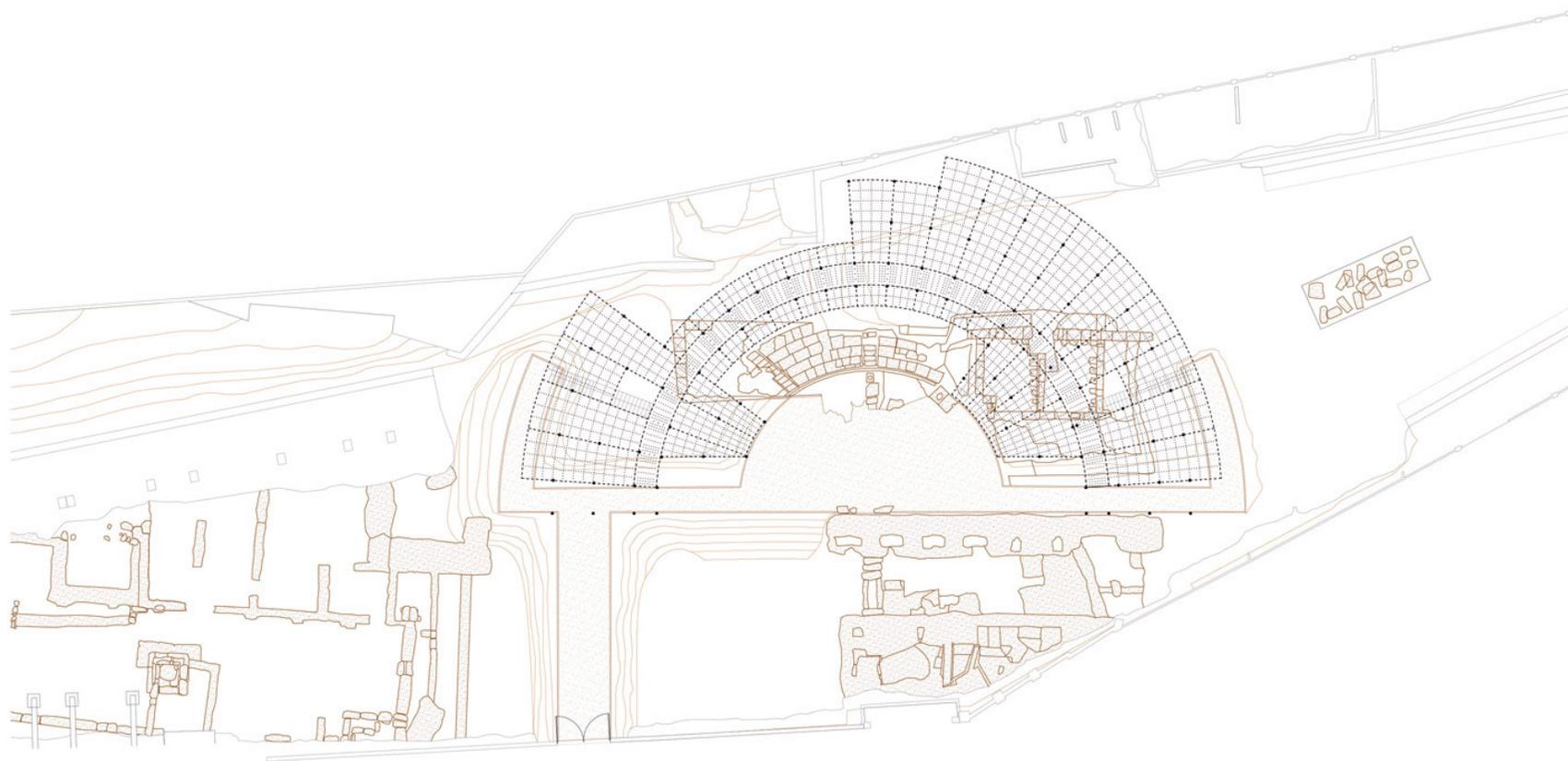


Fig 101. Planta del teatro con la intervención de Toni Gironès.

Conclusión y consideraciones finales

No cabe duda de que intervenir en un teatro romano no es una tarea sencilla. Los aspectos a tener en cuenta son demasiados y extremadamente complejos. No solo hay que buscar la creación de algo admirable, sino también la conservación del patrimonio a lo largo del tiempo.

Tras estudiar algunos de los casos más importantes y dispares en teatros de España, podemos observar que cada autor ha dado mayor importancia a algunos aspectos en sus proyectos de intervención. Así, por ejemplo, el teatro de Mérida ha buscado más una reconstrucción estudiada de la ruina, que permite comprender a la perfección las partes y esencia del teatro romano, alejándose de intervenciones atrevidas estéticamente y elementos arquitectónicos salidos de tono.

El teatro de Sagunto, al contrario que el caso anterior, se ha centrado más en la funcionalidad real del edificio, introduciendo elementos que reinterpretan los originales de los teatros desde un punto de vista moderno y funcional.

En Cartagena, se ha procurado conservar las ruinas en el mejor estado posible, restituyendo solo los elementos más importantes, introduciendo a su vez otros de carácter actual completamente reversibles que ayudan a la comprensión de la espacialidad del teatro y a la visita.

En Clunia, los autores han querido poner la ruina en valor teniendo muy en cuenta el paisaje a su alrededor, creando así un espacio natural que permite comprender el teatro desde una nueva perspectiva en su contexto rural.

En Tarragona por su parte, se ha buscado la expresión artística y arquitectónica de la intervención, dejando algo de lado las ruinas en sí y exaltando la formalidad y belleza de una estructura que evoca la geometría original del teatro.

Cuál de estas intervenciones es la más acertada es algo que aún no tenemos capacidad para decidir, pues el paso del tiempo hará evolucionar cada proyecto de una manera distinta. Cada una tiene sus puntos fuertes y flaquezas, sin embargo, todas han dotado a los teatros de una nueva imagen que ayuda a su puesta en valor en la sociedad actual, ayudando a comprender las impactantes dotes arquitectónicas que los romanos poseían en el pasado. Dotes de las que debemos estar agradecidos, pues supusieron una importante evolución de nuestra sociedad.

Comprender los teatros romanos es comprender un pedazo de su cultura, sus relaciones sociales, su ocio y jerarquía. Poner en valor estos teatros supone acercar la cultura romana de nuevo a nuestros pueblos, y ayudar a conservar importantes elementos de nuestro Patrimonio histórico.

Tras estudiar estos casos he comprendido varios aspectos a tener en cuenta ante la situación de intervenir en un teatro romano u otros elementos del Patrimonio histórico.

Primero de todo es necesaria la realización de las excavaciones precisas que permitan conocer la naturaleza del edificio y su geometría básica. A la vez esto ayudará a estudiar las partes y elementos que componen la ruina. Hay que conocer su historia, investigar todo tipo de documentos antiguos que arrojen datos sobre el edificio y sumarlos a los datos extraídos de las excavaciones, para comprender el conjunto del yacimiento y su entono, así como su evolución a lo largo de su historia.

Una vez hecho esto se redactará un plan de intervención, con el que se asegure la consolidación y conservación del monumento, así como las restituciones e introducción de los elementos necesarios para su comprensión global, sin sobrepasar unos límites. En este proceso se deben buscar las actuaciones no miméticas que hagan posible diferenciar los elementos nuevos de los originales y la reversibilidad de la intervención. La elección de un lenguaje adecuado y la utilización de unos materiales idóneos son un factor clave en el resultado final.

A todo esto hay que sumarle la preocupación por la búsqueda de la funcionalidad del conjunto, ya sea como espacio de representación teatral, como yacimiento visitable o como ambos.

Cada proyecto posee unas ideas claras y concisas que los diferencian de los otros, pero para lograr una buena intervención todos deberían cumplir con estos aspectos.

Conservar nuestra historia es una labor común, debemos respetar nuestro pasado para comprender nuestro presente. Los antiguos teatros romanos aún tienen cabida en nuestra sociedad actual.

Bibliografía

Bibliografía general

ADAM, Jean Pierre, 1996, *La construcción romana. Materiales y técnicas*, León, Editorial de los Oficios.

CURCHIN, Leonard A., 1996, *Roman Spain, Conquest and Assimilation*, Madrid, Editorial Gredos

JIMÉNEZ SALVADOR, José L., 1993, Teatro y desarrollo monumental urbano en Hispania, *Cuadernos de arquitectura romana, Vol 2: Teatros romanos de Hispania*, Murcia, Editorial Universidad de Murcia.

NOGUERA GIMÉNEZ, J. FRANCISCO, NAVALÓN MARTÍNEZ, Virginia, 2015, *Teatros romanos de Hispania. Estado actual de conservación*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València.

NOGUERA GIMÉNEZ, J. FRANCISCO, SONGEL GONZÁLEZ, Juan María, NAVALÓN MARTÍNEZ, Virginia, 2016, *Teatros romanos de Hispania. Conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València.

NOGUERA GIMÉNEZ, J. FRANCISCO, GUIMARAENS IGUAL, Guillermo, LARA ORTEGA, Salvador, NOGUERA MAYÉN, Miguel, 2011, *Teatros romanos de Hispania. Introducción a su estado de conservación y criterios de restauración*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 383-389.

TERÁN BONILLA, José Antonio, 2004, *Consideraciones que deben tenerse en cuenta para la restauración arquitectónica*, México, Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

ORTÍZ Y SANZ, Joseph, 1787, *Los diez libros de Archîtectura Romana de M. Vitruvio Polion*, Madrid, Imprenta real.

Bibliografía del Teatro de Augusta Emerita

ALARCÃO, Pedro, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda, 61-89.

DURÁN CABELLO, Rosalia María, 1990, *Sobre el Opus Quadratum del Teatro romano de Mérida y las grapas de sujección*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

MATEOS CRUZ, Pedro, Pizzo, Antonio, 2010, *Los edificios de ocio y representación. El teatro y anfiteatro de Augusta Emerita*.

MATEOS CRUZ , Pedro, 2018, *La scaenae frons del Teatro romano de Mérida*, Mérida, CSIC.

NOGALES BASARRATE, Trinidad, 2007, *Teatro romano de Augusta Emerita. Evolución y programas decorativos*, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano.

PÉREZ EMA, Natalia, 2017, *Evaluación de los efectos derivados de las intervenciones de restauración realizadas sobre material pétreo: Teatro romano y Casa del Mitreo de Mérida*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.

Bibliografía del Teatro de Saguntum

ALARCÃO, Pedro, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda, 173-227.

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antonio, 1993, *restauración: método y arquitectura (a propósito del teatro de sagunto)*, España.

GRASSI, Giorgio, 1987, *Quando il restauro è restauro*, Rinascita, 20.

GRASSI, Giorgio, 1993, Un parere sul restauro dei monumenti (a proposito del teatro di sagunto), *Cuadernos de arquitectura romana, Vol 2: Teatros romanos de Hispania*, Murcia, Editorial Universidad de Murcia.

HERNÁNDEZ, Emilia, LÓPEZ, Montserrat, PASCUAL, Ignacio, ARANEGU, Carmen, 1993, El teatro romano de Sagunto, *Cuadernos de arquitectura romana, Vol 2: Teatros romanos de Hispania*, Murcia, Editorial Universidad de Murcia.

HURTADO GÓMEZ, Ahinoa, 2017, *Cartagena y Sgunto: Dos intervenciones contrapuestas en teatros romanos de España*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

MARTINEZ VILLA, Miguel, 2018, *Modelado bim del patrimonio arquitectónico para la intervención: el teatro romano de sagunto*, Valencia, Universitat Politècnica de València.

PORTACELI, Manuel, 1993, La rehabilitación del teatro romano de Sagunto, *Cuadernos de arquitectura romana, Vol 2: Teatros romanos de Hispania*, Murcia, Editorial Universidad de Murcia.

VICENTE ALAYA, María del Mar, 2017, *La construcción lógica de las ruinas*, Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

Bibliografía del Teatro de Carthago Nova

HURTADO GÓMEZ, Ahinoa, 2017, *Cartagena y Sgunto: Dos intervenciones contrapuestas en teatros romanos de España*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

RAMALLO ASENSIO, Sebastián F., RUIZ VALDERAS, Elena, SAN MARTÍN MORO, Pedro A., 1993, Teatro romano de Cartagena. Una aproximación preliminar, *Cuadernos de arquitectura romana, Vol 2: Teatros romanos de Hispania*, Murcia, Editorial Universidad de Murcia.

RAMALLO ASENSIO, Sebastián F., 2007, Una experiencia en la recuperación del patrimonio arqueológico: el teatro de Carthago Nova, Murcia, Universidad de Murcia.

RAMALLO ASENSIO, Sebastián F., RUIZ VALDERAS, Elena, MURCIA MUÑOZ, A. J., GUILLERMO MARTÍNEZ, M., 2013, *La secuencia histórico-arqueológica del cerro de la concepción a través del material cerámico: introducción al volum*, Murcia, AnMurcia.

RUIZ VALDERAS, Elena, 2017, Museo Teatro Romano de Cartagena, Cartagena, Boletín del Museo Arqueológico Nacional.

SOLER HUERTAS, Begoña, 2012, Planificación, producción y costo del programa marmóreo del teatro romano de Cartagena, *El marmor en Hispania: explotación, uso y difusión en época romana*, 193, 228.

Bibliografía del Teatro de Clunia

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, FINAT CODES, Francisco Javier, SAN JOSÉ ALONSO, Jesus Ignacio, FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan Jose, MARTÍNEZ RUBIO, Jose, TAPIAS, Alvaro, 2005, The roman theatre of Clunia: hybrid strategies for applying virtual reality on laser scanning 3d files, *The international Archives of the photogrammetry, remote sensing and spatial information sciences*, Vol. XXXVI, Venecia, 33-41.

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, TUSET, Francesc, ELKIN, Mike, 2009, Roman Failure, Archaeological Marvel, *En World Archaeology Magazine*, 32.

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, TUSET, Francesc, 2010, La restitución de la *scaenae frons* del teatro de Clunia, *La Scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Cartagena, Universidad de Murcia.

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, TUSET, Francesc, 2010, Clunia, centro de poder territorial, *Patrimonio Cultural y Territorio en el Valle del Duero*, Zamora, 75-86.

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Darío, GONZÁLEZ, Josefina, 2011, Restauración del Tetaro romano de Clunia, *XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. Lo Próximo, lo necesario*, Ministerio de Fomento.

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, Tuset, Francesc, 2011, Archaeological Research and architectural project, *Interpretar a Ruína. Contribuições entre campos disciplinares*, Porto, 225-239.

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, Tuset, Francesc, 2012, *Yacimineto arqueológico, Colonia Clunia Sulpicia*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos.

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, 2014, Arquitectura clásica y lenguaje, PYRENAE N° 45, Vol 1. ISSN 0079-8215, 7-27.

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, 2015, Paisaje Arqueológico y Laboratorio Cultural, *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico. A cura di Luigi Franciosi e Cristina Casadei*. Roma, ISBN 978-88-96589-23-6, 69-80.

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, Álvarez Álvarez, Darío, Zelli, Flavia, 2016, Apuleio torna a Clunia, *Confronti, quaderni di restauro architettonico* 6-7, Nápoles, Editrice Politecnica Napoli.

DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, 2017, Presencia y ausencia: La comprensión del paisaje arqueológico, *Paisagen Antiga, sua Construção e (Re)Uso, Reptos e perspectivas*, Oporto, ISBN978-972-33-1599-9, 109-130.

PALOL, Pedro de, 1994, *Clunia. Historia de la ciudad y guía de las excavaciones. 6ª edición actualizada*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos/Junta de Castilla y León.

VALLEJO ORTEGA, G., SÁNCHEZ RIVERA, J. I., DE LA IGLESIA SANTA MARÍA, Miguel Ángel, 2009, *La acústica del teatro romano de Clunia*, Cádiz-Valladolid, TecniAcústica, ETSAVA.

VALLEJO ORTEGA, G., SÁNCHEZ RIVERA, J. I., *Simulación acústica de un teatro romano: la colonia Clunia Sulpicia*, Cádiz-Valladolid, TecniAcústica, ETSAVA.

ZELLI, Flavia, 2012, Il restauro del Teatro Romano di Clunia tra ricerca archeologica e progetto di architettura, *LA RIVISTA DI ENGRAMMA N°103, N°. Temático Archeologia e Progetto*, 26-40.

Bibliografía del Teatro de Tarraco Nova

GRIS JEREMIAS, Ferran, BELTRÁN-CABALLERO, José-Alejandro, VIVÓ CODINA, David, 2015, *Textura y color: interpretación del espacio escénico del teatro romano de Tarragona*, Tarragona, Fundació Privada Mútua Catalana.

MAR, Ricardo, RUIZ DE ARBULO, Joaquín, VIVÓ, David, DOMINGO, Javier, LAMUÁ, Marc, 2009, *La scaenae frons del teatro de Tarraco. Una propuesta de Restitución, La Scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Cartagena, Universidad de Murcia.

MAR, Ricardo, RUIZ DE ARBULO, Joaquín, VIVÓ, David, BELTRÁN-CABALLERO, José-Alejandro, 2015, *Tarraco. Arquitectura y Urbanismo de una capital provincial romana*, Tarragona, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.

RICARDO MAR, Mercedes Roca, RUIZ DE ARBULO, J. , 1993, *Cuadernos de arquitectura romana, Vol 2: Teatros romanos de Hispania*, Murcia, Editorial Universidad de Murcia, 11-23.

Consultas web:

GIRONÈS, Toni, 2019, Adecuación de los restos arqueológicos del antiguo Teatro Romano de Tàrraco y su activación como espacio público [<http://www.ondiseno.com/>]. Fecha de consulta: 12/09/2020.

GIRONÈS, Toni, 2019, Adecuación de los restos arqueológicos del antiguo teatro romano de Tarraco (sg I a.c. al sg. II d.c.) y su activación como espacio público, Tarragona (2013-2018) [<http://www.fernandoalda.com/>]. Fecha de consulta: 12/09/2020.

Museu Nacional Arqueològic de Tarragona [<https://www.mnat.cat/es/teatro/>]. Fecha de consulta: 12/09/2020.

POMEROL, Carla, 2018, La reforma del Teatre Romà no convence a vecinos, a experts ni a polítics, Diari de Tarragona [<https://www.diaridetarragona.com/>]. Fecha de consulta: 12/09/2020.

Listado y créditos de imágenes

© de las fotos y las imágenes: del autor salvo cuando se explica su procedencia.

Portada: Collage Mérida, Sagunto, Carhago, Clunia, Tarraco

Fig 1. Expansión del Imperio Romano hacia la península. Desembarco en Ampurias.

Fig 2. Augusto de Prima Porta. escultura de Augusto, exhibida hoy en día en el Braccio Nuovo de los Museos Vaticanos. [<https://www.clublibertaddigital.com/>]

Fig 3. División provincial de Hispania por Cesar Augusto.

Fig 4. Partes de un teatro romano.

Fig 5. Esquemas de la generación de la geometría básica del teatro según Vitruvio.

Fig 6. Esquemas de los métodos de elevación de los sillares. [Extraído de: ADAM, Jean Pierre, 1996, *La construcción romana. Materiales y técnicas*, León, Editorial de los Oficios, 52]

Fig 7. Distribución de los teatros de Hispania en relación a las provincias romanas

Fig 8. Distribución de los teatros de Hispania en relación a las provincias actuales

Fig 9. Teatro de Clunia Sulpicia

Fig 10. Teatro de Caesar Augusta [<https://www.canariasviaja.com/>]

Fig 11. Teatro de Bilbilis Augusta [<https://www.almendron.com/>]

Fig 12. Teatro de Tarraco Nova [<http://www.fernandoalda.com/>]

Fig 13. Teatro de Segobriga [<https://planesconhijos.com/>]

Fig 14. Teatro de Sagunto [<https://whattodoinvalencia.com/>]

Fig 15. Teatro de Metellinum [<https://viajar.elperiodico.com/>]

Fig 16. Teatro de Emerita Augusta [<https://milviatges.com/>]

Fig 17. Teatro de Regina Turdulorum [<https://viatorimperi.es/>]

Fig 18. Teatro de Carthago Nova [<https://www.pinterest.de/>]

Fig 19. Teatro de Italica [<https://sevilla.abc.es/>]

Fig 20. Teatro de Malaca [<https://www.porconocer.com/>]

Fig 21. Teatro de Acinipo [<https://conservacionyrestauracionpatrimonio.blogspot.com/>]

Fig 22. Teatro de Gades [transparencia.cadiz.e]

Fig 23. Teatro de Carteia [<https://viatorimperi.es/>]

Fig 24. Teatro de Baelo Claudia [<https://teatroenlabetica.org/>]

Teatro romano de Augusta Emerita

Portada: Teatro romano de Emerita Augusta [<https://www.rtve.es/>]

Fig 25. Imágen del teatro antes de la excavación en 1900 [<https://www.skyscrapercity.com/>]

Fig 26. Imágen del teatro durante las excavaciones de José Ramón Mélida en 1914. [<https://www.flickr.com/>]

Fig 27. Frons scaenae tras la segunda fase de reconstrucción de Millán. [Extraído de: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José María, MATEOS CRUZ, Pedro, 2010, *100 años de arqueología en imágenes*, Mérida, Instituto de Arqueología de Mérida]

Fig 28. Intervención de A. Gómez Millán (1916-1925). [Extraído de: ALARÇAO, Pedro, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda]

Fig 29. El teatro tras la intervención de F. H. Giménez. [Extraído de: MATEOS CRUZ, Pedro, 2018, *La scaenae frons del Teatro romano de Mérida*, Mérida, CSIC]

Fig 30. Intervención de F. H. Giménez (1943-1954). [Extraído de: ALARÇAO, Pedro, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda]

Fig 31. Imágen del estado actual del teatro. [<https://en.wikipedia.org/>]

Fig 32. Intervención de José Menéndez Pidal (1962-1978). [Extraído de: ALARÇAO, Pedro, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda]

Fig 33. Imágen del estado actual del teatro. [<https://es.wikiloc.com/>]

Fig 34. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida [<https://viajarconelarte.blogspot.com/>]

Fig 35. Planta general del teatro. Por Dionisio Hernández Gil. [Extraído de: ALARÇAO, Pedro, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda]

Fig 36. Alzado del frons scaenae. Por Dionisio Hernández Gil. [Extraído de: <http://emeritae3d-blog.com/blog>]

Fig 37. Planta del teatro. Por Dionisio Hernández Gil. [Extraído de: <http://emeritae3d-blog.com/blog>]

Fig 38. Detalle del frons scaenae y sus proporciones. Según Menéndez Pidal. [Extraído de: <http://emeritae3d-blog.com/blog>]

Fig 39. Cronología de las intervenciones (1916-1990). [Extraído de: ALARÇAO, Pedro, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda]

Fig 40. Sección transversal del conjunto. Por José Menéndez-Pidal. [Extraído de: <http://emeritae3d-blog.com/blog>]

Fig 41. Sección alzado de la cavea. Por José Menéndez-Pidal. [Extraído de: <http://emeritae3d-blog.com/blog>]

Teatro romano de Saguntum

Portada: Teatro romano de Saguntum [<https://m.forocoches.com/>]

Fig 42. Vista del teatro de Sagunto realizados por Anton van den Wyngaerde en 1563. [<https://saguntoturismoblog.wordpress.com/>]

Fig 43. Vista del teatro de Sagunto realizados por Anton van den Wyngaerde en 1563. [<https://saguntoturismoblog.wordpress.com/>]

Fig 44. Grabado de Alexandre Laborde en 1806. [<https://divisare.com/>]

Fig 45. Estado del teatro en el año 1970. [<https://elpais.com/>]

Fig 46. Planta del teatro en 1976. Levantamiento de Antonio Almagro. [Extraído de: ALARÇAO, Pedro, 2018, *Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação*, Oporto, Edições Afrontamento, Ltda]

Fig 47. Frons scaenae tras la intervención. [<http://merxenavarro.com/>]

Fig 48. Postcaenium tras la intervención. Se observan los dos niveles de materiales empleados. [<https://divisare.com/>]

Fig 49. Vista del frons scaenae. La parte útil con las valvas y la necesaria. [<https://divisare.com/>]

Fig 50. Imágen de la solución generada en la cavea. Aspecto general. [<https://www.qtmariola.com/>]

Fig 51. Imágen de la solución generada en la cavea. Detalle. [<https://agendacomunistavalencia.blogspot.com/>]

Fig 52. Planta de situación junto al resto del yacimiento. Por G. Grassi y M. Portaceli. [<https://divisare.com/>]

Fig 53. Planta de intervención por media cavea. Por G. Grassi y M. Portaceli. [<https://divisare.com/>]

Fig 54. Alzado de la cavea y del frons scaenae. Por G. Grassi y M. Portaceli. [<https://divisare.com/>]

Fig 55. Sección del teatro y alzado oeste. Por G. Grassi y M. Portaceli. [<https://divisare.com/>]

Teatro romano de Carthago Nova

Portada: Teatro romano de Carthago Nova [<https://www.minube.com.br/>]

Fig 56. Estado del teatro en 1991. [<http://www.teatroromanocartagena.org/>]

Fig 57. Estado del teatro en 1997. [<https://saposyprincesas.elmundo.es/>]

Fig 58. Estado del teatro en 2000. [<http://www.teatroromanocartagena.org/>]

Fig 59. Vista general de la cavea donde se distinguen las zonas intervenidas. [<http://davidfrutos.com/>]

Fig 60. Piezas de caliza marmórea para las escaleras. [<https://cartagenadiario.es/>]

Fig 61. Imagen del estado actual de la orchestra, donde se observan los restos de la proedria. [<https://www.minube.com/>]

Fig 62. Las dos soluciones del pulpitum. [<https://www.minube.com.br/>]

Fig 63. Estado actual del frons scaenae [<https://www.minube.com.br/>]

Fig 64. Estado actual del frons scaenae [<http://photosvillages.canalblog.com/>]

Fig 65. Museo del Teatro Romano de Cartagena de Rafael Moneo. [<http://davidfrutos.com/>]

Fig 66. Pasarela de acceso al teatro. [<http://davidfrutos.com/>]

Fig 67. Vista tras acceder. [<http://davidfrutos.com/>]

Fig 68. Planta general del yacimiento de Carthago Nova. [<http://www.teatroromanocartagena.org/>]

Fig 69. Planta de la intervención en la cavea sobre la planta original del teatro. [Extraído de: NOGUERA GIMÉNEZ, J. FRANCISCO, SONGEL GONZÁLEZ, Juan María, NAVALÓN MARTÍNEZ, Virginia, 2016, *Teatros romanos de Hispania. Conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València.]

Fig 70. Secciones-alzados de la cavea del teatro. [<http://www.teatroromanocartagena.org/>]

Fig 71. Axonometría de la intervención. [<http://www.teatroromanocartagena.org/>]

Teatro romano de Clunia

Portada: Teatro romano de Clunia [Fotografía de Alvaro Viera]

Fig 72. Estado del teatro en 1982. [Extraído de: NOGUERA GIMÉNEZ, J. FRANCISCO, SONGEL GONZÁLEZ, Juan María, NAVALÓN MARTÍNEZ, Virginia, 2016, *Teatros romanos de Hispania. Conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València. Archivo Clunia]

Fig 73. Postal del teatro a mediados de 1980. [Extraído de: NOGUERA GIMÉNEZ, J. FRANCISCO, NAVALÓN MARTÍNEZ, Virginia, 2015, *Teatros romanos de Hispania. Estado actual de conservación*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València.]

Fig 74. Planta del teatro y su geometría básica tras las campañas de 2008. [Extraído de: NOGUERA GIMÉNEZ, J. FRANCISCO, SONGEL GONZÁLEZ, Juan María, NAVALÓN MARTÍNEZ, Virginia, 2016, *Teatros romanos de Hispania. Conservación, restauración y puesta en valor*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València.]

Fig 75. Fotografía del teatro que destaca la puesta en valor del paisaje en relación con la ruina (2020). [Fotografía de Alvaro Viera]

Fig 76. Fotografía del teatro que destaca la puesta en valor del paisaje en relación con la ruina (2020). [Fotografía de Alvaro Viera]

Fig 77. Fotografía donde se observan los distintos niveles de actuación en la cavea: la pasarela superior, los taludes con las escaleras, los muros de gaviones y la grada natural con elementos de madera (2020). [Fotografía de Emmanuele Ciccomartino]

Fig 78. Fotografía de la *ima* y *media cavea* de terreno natural (2020).

Fig 79. Fotografía de la orquesta y la caja escénica (2020).

Fig 80. Fotografía de la actuación en el scaenae frons (2020).

Fig 81. Fotografía aérea del teatro (2020). [Fotografía de Alvaro Viera]

Fig 82. Fotografía del postcaenium y la pasarela y cubierta de la nueva sala (2020). [Fotografía de Alvaro Viera]

Fig.83. Fotografía interior de la nueva sala construída en el postcaenium del teatro (2020). [Fotografía de Alvaro Viera]

Fig 84. Fotografía exterior del aula de interpretación, situada al inicio de la visita del yacimiento (2020).

Fig 85. Planta de situación del teatro. [Cedido por Miguel Ángel de la Iglesia]

Fig 86. Planta y sección del teatro (2017). [Cedido por Miguel Ángel de la Iglesia]

Fig 87. Alzado y planta de cubiertas de la scena (2017). [Cedido por Miguel Ángel de la Iglesia]

Fig 88. Sección del teatro. [Cedido por Miguel Ángel de la Iglesia]

Teatro romano de Tarraco Nova

Portada: Teatro romano de Tarraco [<http://www.fernandoalda.com/>]

Fig 89. Estado del teatro antes de la intervención. [<https://tgnbarridelport.blogspot.com/>]

Fig 90. Estado del teatro al comienzo de la intervención. [<https://www.mnat.cat/>]

Fig 91. Labores de restauración en el teatro. [<https://www.mnat.cat/>]

Fig 92. Estructura de varillas de acero corrugado sobre los restos del teatro. Primera fase de la intervención (2019). [<http://www.fernandoalda.com/>]

Fig 93. Fotografía de la intervención (2019). [<http://www.fernandoalda.com/>]

Fig 94. Fotografía aérea de la intervención (2019). [<http://www.fernandoalda.com/>]

Fig 95. Estado del teatro al comienzo de la intervención (2019). [<http://www.fernandoalda.com/>]

Fig 96. Fotografía de la estructura de varillas de acero corrugado (2019). [<http://www.fernandoalda.com/>]

Fig 97. Fotografía de la estructura de varillas de acero corrugado (2019). [<http://www.fernandoalda.com/>]

Fig 98. Planta de los restos del teatro sobre el parcelario de la ciudad. [Extraído de: MAR, Ricardo, RUIZ DE ARBULO, Joaquín, VIVÓ, David, DOMINGO, Javier, LAMUÁ, Marc, 2009, *La scaenae frons* del teatro de Tarraco. Una propuesta de Restitución, *La Scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Cartagena, Universidad de Murcia]

Fig 99. Sección hipotética del teatro original. [Extraído de: MAR, Ricardo, RUIZ DE ARBULO, Joaquín, VIVÓ, David, DOMINGO, Javier, LAMUÁ, Marc, 2009, *La scaenae frons* del teatro de Tarraco. Una propuesta de Restitución, *La Scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Cartagena, Universidad de Murcia]

Fig 100. Bocetos y croquis de Toni Gironès. [<http://www.ondisen.com/>]

Fig 101. Planta del teatro con la intervención de Toni Gironès. [<http://www.ondisen.com/>]

Contraportada: Dibujo de la sección de un teatro romano hipotético.

